

Aivan pihalla!

Ulossoittamisen eri keinoja kitaristeille

Vilperti Salminen

Opinnäytetyö

Joulukuu 2018

Kulttuuriala

Musiikkipedagogi (AMK), musiikin tutkinto-ohjelma

Instrumenttipedagogi

Tekijä(t) Salminen, Vilperti	Julkaisun laji Opinnäytetyö, AMK	Päivämäärä Joulukuu 2018
	Sivumäärä 58	Julkaisun kieli Suomi
		Verkojulkaisulupa myönnetty: x
Työn nimi Aivan pihalla! Ulossoittamisen eri keinoja kitaristeille		
Tutkinto-ohjelma Musiikin tutkinto-ohjelma		
Työn ohjaaja(t) Jarmo Kivelä		
Toimeksiantaja(t)		
Tiivistelmä <p>Ulossoittaminen terminä ja ilmiönä on jazzmusiikissa tiedetty pitkään ja sitä on harjoitettu jo monia vuosikymmeniä. Kuitenkaan vastaani ei ole tullut opasta, joka keskittyisi pelkästään ulossoittamisen eri keinoihin. Tehtäväni oli selvittää, miten eri fuusiojazz-kitaristit harjoittavat ulossoittamista omassa soitossaan. Päädyin aiheeseen, koska minua ja oppilaitani aihe kiinnosti hyvin paljon. Tavoitteeni oli kehittää tutkimuksessa tulleiden havaintojen pohjalta omaa osaamistani ja ammentaa näitä havaittuja tietoja oppilailteni sekä muille kitaristeille ja soittajille.</p> <p>Tutkimus toteutettiin analysoimalla neljän eri fuusiojazz-kitaristin sooloa. Kitaristeiksi valitsin alan kovimpia ammattilaisia monelta eri vuosikymmeneltä. Kitaristit ovat Mark Lettieri, John Scofield, Mike Stern ja Oz Noy. Teoreettisina lähteinä toimivat jazzmusiikkiin pohjautuvat teoriakirjat, artikkelit ja YouTube-videot, joihin tukeutuen analysoin eri kitaristien sooloja. Poimin sooloista fraaseja, joissa tapahtui ulossoittamista ja kyseisiä fraaseja on nuottikuvien avulla pyritty selittämään ja ymmärtämään.</p> <p>Jokainen soolo sisälsi omaperäisiä linjoja, mutta niissä oli myös yhteisiä elementtejä. Kaikki neljä kitaristia käyttivät paljon side slipping -tekniikkaa, alt-asteikkoa ja ylipäättään sointujen uudelleenharmonisointia. Soolot sisälsivät myös muun muassa rytmisesti ulossoitettuja linjoja.</p> <p>Tutkimus tarjoaa kitaristeille ja muiden instrumenttien soittajille teoreettisen näkökulman siitä, miten ulossoittamista käytännössä esiintyy fuusiojazz-kitaristien soitossa. Tutkimuksessa ilmenneitä tuloksia voidaan hyödyntää niin soolon soitossa kuin opetusmateriaalinakin.</p>		
Avainsanat (asiasanat)		
Sähkökitara, ulossoittaminen, fuusiojazz, transcriptio, laadullinen tutkimus		
Muut tiedot		

Author(s) Salminen, Vilperti	Type of publication Bachelor's thesis	Date December 2018 Language of publication: Finnish
	Number of pages 58	Permission for web publication: x
Title of publication Totally outside! Different ways to play outside with guitar		
Degree programme Degree programme in music		
Supervisor(s) Jarmo Kivelä		
Assigned by		
Abstract <p>Playing outside as a term and phenomenon has been known in jazz music for a long time, and it has been practiced for many decades. However, the author of the thesis has not encountered a guide focusing solely on the different ways of playing outside. The purpose of the thesis was to examine how different jazz-fusion guitarists practiced playing outside in their own playing. The reason for choosing to study this subject was that both the author and his students were very interested in it. The aim was to improve the author's own knowledge through the discoveries made throughout the study and share the findings with students, guitarists and other players.</p> <p>The study was implemented by analysing four different jazz-fusion guitarists' solos. They were professional guitarists from many different decades. The guitarists were Mark Lettieri, John Scofield, Mike Stern and Oz Noy. The theoretical sources consisted of literature of jazz music theory, articles and YouTube-videos, all of which were used to analyse different guitarists' solos. Phrases that had outside played motives were analysed and explained with notations.</p> <p>Every solo had distinctive lines but also common elements. All four guitarists used many side slipping techniques, alt scale and overall re-harmonization of different chords. The solos also contained rhythmically outside played lines.</p> <p>The study offers guitarists and other instrument players a theoretical point of view on how playing outside is practically performed by jazz-fusion guitarists. The findings of this study can be used in both playing solos and as teaching material.</p>		
Keywords/tags (subjects) Electric guitar, playing outside, jazz-fusion, transcription, qualitative research		
Miscellaneous		

Sisältö

1	Johdanto	4
2	Tutkimusongelma ja tavoitteet	5
	2.1 Laadullinen tutkimus	6
	2.2 Konstruktivinen oppimiskäsitys.....	6
3	Ulossoittaminen	7
	3.1 Kromatiikka.....	8
	3.2 Reharmonisointi	10
	3.3 Pentatoniset asteikot ja side slipping.....	14
	3.4 Rytmiiikka	15
4	Fuusiojazz.....	18
5	Kitaristien esittely.....	19
	5.1 Mark Lettieri.....	19
	5.2 John Scofield.....	20
	5.3 Mike Stern	20
	5.4 Oz Noy	20
6	Tutkimuksen toteuttaminen	21
7	Soolojen analysointi.....	22
	7.1 Mark Lettieri – Catboy.....	22
	7.2 John Scofield – Techno	25
	7.3 Mike Stern – Fat Time	29
	7.4 Oz Noy – Steroids	32
8	Johtopäätökset.....	35
9	Pohdinta.....	38
	9.1 Työn luotettavuus	39

9.2	Jatkotoimenpiteet	41
Lähteet	42
Liitteet	44
Liite 1.	Soolotranscriptio Mark Lettierin kappaleesta Catboy	44
Liite 2.	Soolotranscriptio John Scofieldin kappaleesta Techno.....	46
Liite 3.	Soolotranscriptio Mike Sternin kappaleen soolosta Fat Time	51
Liite 4.	Soolotranscriptio Oz Noyn kappaleesta Steroids.....	55

Kuviot

Kuva 1. Kromaattinen asteikko	8
Kuva 2. Pentatoniset asteikot ja blues-asteikot.....	9
Kuva 3. Ylä- ja alajohtosävelet.....	10
Kuva 4. Bebop-asteikot	10
Kuva 5. Jazzmollin moodit	11
Kuva 6. Symmetriset asteikot.....	12
Kuva 7. II-V-I kandenssi ja tritonuskorvaus	13
Kuva 8. Duuriasteikon moodit.....	14
Kuva 9. Side Slipping.....	15
Kuva 10. Polyrytmi ja metrinen modulaatio	16
Kuva 11. Side Slipping motiivi	17
Kuva 12. Catboy, tahdit 7-22.....	23
Kuva 13. Catboy, tahdit 27-36.....	25
Kuva 14. Techno, tahdit 19-24	26
Kuva 15. Techno, tahdit 31-32	26
Kuva 16. Techno, tahdit 36-43	26
Kuva 17. Techno, tahdit 55-58	27
Kuva 18. Techno, tahdit 59-68	28
Kuva 19. Techno, tahdit 82-93	29
Kuva 20. Fat Time, tahdit 19-22	30
Kuva 21. Fat Time, tahdit 31-33	31
Kuva 22. Fat Time, tahdit 39-46	31
Kuva 23. Fat Time, tahdit 57-60	32
Kuva 24. Steroids, tahdit 8-17	32
Kuva 25. Steroids, tahdit 18-25	33
Kuva 26. Steroids, tahdit 26-37	34
Kuva 27. Steroids, tahdit 42-47	35
Kuva 28. Steroids, tahdit 54-57	35

1 Johdanto

Opinnäytetyöni tavoitteena oli tuoda esiin ulossoittamisen eri tekniikoita kitaristeille. Päädyin aiheeseen, koska se kiinnostaa minua paljon ja olen harjoittanut tätä tekniikka myös omassa soitossani. Myös opetustyössä aihe on nostettu esiin oppilaiden toivomuksesta. Näiden asioiden vuoksi halusin perehtyä syvemmin ulossoittamisen eri keinoihin ja näin kasvattaa omaa ammattitaitoani ja ammentaa sitä oppilailleni.

Olen aina ollut kiinnostunut erikoisista ja jännittävistä kitarasooloista. Soittourani alussa minulle oli mysteeri, miten soittajat saavat sooloihinsa näitä eri ulottuvuuksia. Ajan saatossa olen saanut tähän lisää tietämystä ja haluan jakaa sitä nyt muille soittajille.

Ulossoittaminen on tärkeä improvisoinnin työkalu, koska se tuo mielenkiintoa sooloihin. Ulossoittaminen terminä ei ole mitenkään yksiselitteinen, eikä sillä ole vakiintunutta määritelmää. Käsite on tuttu jazzmusiikin saralla, mutta aiheesta on vain vähän kirjallista tietopohjaa, mikä tuo haasteita opinnäytetyöni tekemiseen. Tämän takia otin opinnäytetyössäni selvää, miten neljä eri fuusiojazz-kitaristia käyttävät ulossoittamista omassa improvisoiduissa sooloissaan. Nuotinsin ja analysoin neljän eri kitaristin sooloja ja tein niistä havaintoja ja johtopäätöksiä. Kitaristit ovat Mark Lettieri, Mike Stern, John Scofield ja Oz Noy. Kaikki edellä mainitut kitaristit edustavat fuusiojazz-musiikin eri aikakausia. Opinnäytetyössäni avaan aluksi erilaisia ulossoittamiseen liittyviä teoreettisia termejä ja perustelen myöhemmin niiden avulla, miten ulossoittamista esiintyy tekemissäni soolojen nuotinnuksissa. Hyödynsin tietolähteenä erilaisia pop/jazz -musiikin teoriakirjoja ja soitonopetukseen keskittyviä YouTube-videoita. Avaan lyhyesti jatkotoimenpiteissä, miten ulossoittamista voitaisiin opettaa instrumenttiopetuksen yhteydessä.

2 Tutkimusongelma ja tavoitteet

Tässä kappaleessa käyn läpi opinnäytetyöni tutkimusongelman ja tavoitteet. Kerron myös miksi opinnäytetyöni on laadullinen tutkimus ja miten aiheeni voidaan tulevaisuudessa opettaa konstruktivisen oppimiskäsityksen kautta.

Opinnäytetyöni tutkimusongelma on se, että ulossoittamisesta ei löydy kattavaa kirjallista tietolähdettä. Ongelman ratkaisemiseksi etsin vastauksen tutkimuskysymykseeni, joka on: Millä eri keinoin fuusiojazz-kitaristit toteuttavat ulossoittamista? Tutkimalla eri kitaristeja saadaan mahdollisimman käytännönläheinen ja tyylinmukainen kuva siitä, mitä ulossoittaminen käytännössä on. Tarkoitukseni on kehittää näiden havaintojen pohjalta omaa osaamistani ja ammentaa näitä havaittuja tietoja oppilailleni sekä muille kitaristeille ja soittajille. Tarkoituksena ei ole omaksua kaikkia nuotinnettuja sooloja kokonaan, vaan havainnoida ja harjoitella sooloista tiettyjä motiiveja, jotka kuulostavat mielenkiintoisilta ja joissa ulossoittaminen tulee selvästi esille. Musiikilliset motiivit ovat melodisia tai rytmisiä aihiota, jotka toimivat soolojen rakennuspalikkoina. Näillä luodaan sooloihin rakenteellinen kokonaisuus ja punainen lanka. (Tabell 2008.)

Vuosien varrella on tehty monia erilaisia teoksia, joissa opastetaan kitaransoiton erilaisiin improvisointikeinoihin. Vastaani ei ole kuitenkaan tullut teosta, jossa keskityttäisiin pelkästään ulossoittamiseen ja sen kitaralle suunnattuihin tekniikkaharjoituksiin. Tutkimusongelmani ratkaisemiseksi tavoitteenani on koota yhteen yleisiä kitaralle tyypillisiä ulossoittamisen tekniikoita. Pääpainona on tarkastella teoreettisesta näkökulmasta sitä, mitä soittajat sooloissaan soittavat sen sijaan, että pohtisin kuinka he niitä soittavat. Käyn läpi soolojen linjoja sekä motiiveja ja joista saan koottua sanavarastoa niin omaan soittooni kuin opetusmateriaaleihinkin. Koska tutkimukseni on hyvin teoriapohjaista, soveltuu se hyvin myös pelkkään ulossoittamisen teoreettiseen tarkasteluun. Tutkimus on tarkoitettu hieman edistyneemmille kitaristeille ja muillekin soittajille, jotka ovat kiinnostuneita ulossoittamisesta ja jotka hallitsevat musiikinteorian perusteet. Tuloksia voidaan käyttää niin soitonopetukseen kuin opiskelumateriaalina.

Valitsin opinnäytetyöni tutkimuskohteiksi maailman arvostetuimpien fuusiojazz-kitaristien sooloja, joissa esiintyy ulossoittamista. Tämä herättää tietysti kysymyksen

siitä, millä tavoin määritellään arvostettu soittaja. Monet kitara-aiheiset lehdet ovat antaneet arvostusta kyseisille kitaristeille. He ovat kokeneita soittajia, heillä on laaja diskografia, he edustavat eri fuusiojazz-musiikin aikakausia ja ovat keskenään erilaisia kitaristeja. Nämä kitaristit ovat itsellenikin tuttuja ja tiedän, että heidän sooloissa kuulee paljon ulossoittamista.

2.1 Laadullinen tutkimus

Laadullinen eli kvalitatiivinen tutkimus on asioiden subjektiivista tarkastelua ja omien johtopäätösten tekemistä. Tutkimuksen tarkastelun tunnuspiirteisiin kuuluvat induktiivisuus eli tutkimuksen aineistolähteen tarkastelua ja tutkimista. Näin ollen tutkijan omat tulkinnat ovat usein tärkeässä roolissa tutkimuksen aikana. (Saaranen-Kauppinen & Puusniekka 2006.) Kvalitatiivinen tutkimus soveltuu parhaiten aiheeseen, josta ei löydy tietoa, teorioita tai tutkimuksia tai josta halutaan syvällisempi näkemys. Tarkoituksena on löytää uusia teorioita ja hypoteeseja. (Kananen 2010, 41.) Tarkoitus ei ole kuitenkaan löytää tiettyä sääntöä, vaan tutkijan on itse tiedostettava tutkimuksen luonne. Ei ole olemassa selkeitä todennukaisuuksia, on vain erilaisia johtopäätöksiä ja tulkintoja. (Alasuutari, n.d.)

Opinnäytetyössäni tarkastelen eri kitaristien sooloja länsimaisen musiikinteorian pohjalta, joten tutkimus on hyvin aineistolähteen. Soolojen analysointi on kuitenkin osittain subjektiivista, koska kaikki musiikilliset ilmiöt eivät ole välttämättä yksiselitteisiä. Haluan syventyä aiheeseen tarkemmin ja koota kitaristeille pienen materiaalipankin ulossoittamisen eri tekniikoista, koska kyseisestä aiheesta löytyy vähän kirjallista aineistoa. En laadi kuitenkaan ulossoittamisesta sääntöjä kitaristeille vaan teen havaintoja ja tulkintoja eri soittajien näkemyksistä ja tyyleistä.

2.2 Konstruktiivinen oppimiskäsitys

Konstruktiivinen oppimiskäsitys on yksilön aktiivista tiedon ja taidon rakentamista. Oppilaan havainnointi sekä aktiivinen informaation vastaanottaminen ja kehittäminen ovat oppijan kannalta tärkeässä roolissa. Oppija konstruoi tietoa aikaisemman tiedon ja kokemuksen pohjalta. (Anttila 2004, 26.) Opettajan ja ohjaajan tehtävä on siis luoda kehittävä ja motivoiva ilmapiiri oppilaalle, jotta oppilas

itse pystyisi kehittämään itseään annetun tiedon pohjalta (Anttila 2004, 11, 51).

Opettajan pitää myös osata antaa oppilailleen oikeanlaisia tehtäviä, jotta oppilas motivoituisi. Jotta konstruktivistista oppimista tapahtuisi, olisi suotavaa, että opittavat asiat liittyisivät oppilaan muuhun elämään. (Anttila 2004, 11, 91.)

Opinnäytetyöni pääpaino ei ole ulossoittamisen opettamisessa vaan tarkoitukseni on pohtia aihetta jatkotoimenpiteissä, (ks. sivu 41) miten aihetta voisi tulevaisuudessa toteuttaa opetuksessa. Tärkein tavoite olisi saada oppilaat kiinnostumaan aiheesta konstruktivisen oppimiskäsityksen hyvien puolien kautta. Ulossoittamisesta aidosti kiinnostuneet soittajat motivoituisivat huippusoittajien ulossoitetuista sooloista, minkä kautta he alkaisivat itse rakentamaan omaa tietopohjaa ja käsitystä aiheesta. Koen, että edellä mainittu motivointi on helpompaa kuin se, että tekisin itse kyseisestä aiheesta omia harjoituksia. Tarkoitus olisi, etteivät opinnäytetyössä analysoimani soolojen fraasit olisi soittajan ainoat motiivit, joita hän omilla sooloissaan osaisi käyttää. Motiivien ja teoreettisen tarkkailun kautta soittajat voivat itse kehittää omia musiikillisia fraaseja ja tällä tavoin konstruktivistista oppimista voisi tapahtua.

3 Ulossoittaminen

Ulossoittaminen ei ole yksiselitteinen termi. Se tulee alun perin englanninkielisestä sanaparista "playing outside", josta on tehty suomenkielinen suora käännös. Tämä voi tarkoittaa eri soittajille ja kuuntelijoille hieman eri asiaa. Joillekin soittajille jotkin melodiset linjat ja motiivit eivät kuulosta ulossoitetulta ja päinvastoin taas joillekin ne voivat kuulostaa todella ulossoitetuilta. Tästä syystä minun tehtäväkseni jää määrittellä, mitä se opinnäytetyössäni tarkoittaa. Levine (1995, 183) kirjoittaa kuuluisassa teoriakirjassaan, että ulossoittaminen on niiden sävelten soittamista, jotka eivät kuulu vallitsevaan sointuun. Se voi myös olla vallitsevan soinnun vaihtamista toiseen tai jonkun tunnistettavan linjan soittamista eri asteikolla. Ulossoittaminen voi olla täysin "vapaata" ja atonaalista ilman minkäänlaista rakennetta. Atonaalisuudella tarkoitetaan ei-tonaalista eli sävellajitonta musiikkia, jossa käytetään kaikkia kromaattisen asteikon (ks. Kuva 3) kahtatoista säveltä.

Atonaalisessa musiikissa pyritään välttämään vallitsevan asteikon säveliä. (Nuorvala, Pohjanoro, Länsiö & Pohjannoro n.d.) Vuosien saatossa monet musiikkigenret, kuten jazzmusiikki, ovat saaneet vaikutteita atonaalisesta musiikista. Ulossoittaminen on siis soittamista eri harmoniassa tai rytmissä kuin muu orkesteri. Tämän takia ulossoittaminen voi tarkoittaa joillekin ”väärien äänien” eli sävellajin ulkopuolisten äänien soittamista tai sävellajin vaihtamista harmonian pysyessä samana. Tarkoitus on kuitenkin saada ulossoittaminen kuulostamaan hyvältä. (Levine 1995, 184.)

Olen itse jakanut opinnäytetyössäni ulossoittamisen keinoja neljään eri menetelmään: kromatiikan käyttöön, sointujen uudelleenharmonisointiin, side slipping -tekniikkaan ja ulossoittamiseen erilaisilla rytmisillä elementeillä. Edellä mainitut ovat yleisimpiä ulossoittamisen keinoja, joita itselläni on tullut vastaan.

3.1 Kromatiikka

Kromaattinen asteikko



Kuva 1. Kromaattinen asteikko

Kromatiikka on musiikillinen ilmiö, jossa sävelkulku etenee puolisävelaskelin (ks. kuva 1). Kyseinen ilmiö on esiintynyt alun perin klassisessa musiikissa. Sitä ovat harjoittaneet suuret säveltäjät aina Bachista Schoenbergiin ja näin ollen kromatiikka jazzmusiikissa juontaa juurensa klassisesta musiikista. (Liebman 1991, 11.)

Bluesmusiikissa on jo kauan käytetty niin sanottua blue note -ääntä, joka tarkoittaa mollipentatonista asteikkoa, johon on lisätty vähennetty kvintti (ks. kuva 2) (Tabell 2004, 75). Blue note -äänen käyttöä voidaan siis mieltää kromatiikan käytöksi. 1930-1940-luvun bebop-artistit olivat ensimmäisiä soittajia, jotka osasivat käyttää kromatiikkaa jazzmusiikissa hyvin laajasti. Kromatiikkaa voidaan käyttää monella eri tavalla improvisoinnissa kuten niin, että melodia liikkuu nopeasti kromaattisilla

linjoilla annetussa harmonisessa taustassa. Melodia voi myös pysyä kauan tai jopa koko ajan kromaattisilla sävelillä. (Liebman 1991, 11.)

Duuri- ja Mollipentatoninen asteikko

The image displays four musical examples of pentatonic and blues scales in 4/4 time, each with a corresponding chord and fingering:

- Duuripentatoninen:** Notes: C, D, E, G, A. Chord: C6/9. Fingering: 1, 2, 3, 5, 6.
- Duuriblues-asteikko:** Notes: C, D, E, F# (Blue note), G, A. Chord: C7#9. Fingering: 1, 2, #2, 3, 5, 6.
- Mollipentatoninen:** Notes: C, D, E, G, A. Chord: Cm7. Fingering: 1, b3, 4, 5, b7.
- Molliblues-asteikko:** Notes: C, D, E, F# (Blue note), G, A. Chord: Cm7. Fingering: 1, b3, 4, #4, 5, b7.

Kuva 2. Pentatoniset asteikot ja blues-asteikot

Ulossoittamisen näkökulmasta kromatiikka on keskeinen ilmiö improvisoinnissa. Kromatiikan avulla soittoon saadaan sujuvia linjoja, joissa kromaattiset sävelet luovat jännitteitä purkautuen vallitsevaan sävellajiin tai vallitsevan soinnun sävelille. (Liebman 1991, 13.) Jotta kromatiikan käyttö olisi sujuvaa eikä niinkään satunnaisten nuottien soittamista, voidaan soitossa käyttää alajohto- ja yläjohtosäveliä (ks. kuva 3) vallitsevaan soinnun säveleen (Hynninen 2006, 66). Lisäksi bebopmusiikissa paljon käytetyssä kahdeksansävelisessä bebop-asteikossa on hyödynnetty kromatiikkaa. Bebop-asteikko on duuriasteikko (ks. kuva 8), johon on lisätty johtosävel kuudennelle asteelle. Dominanttibebop-asteikko on miksolyydinen asteikko (ks. kuva 8), johon on lisätty johtosävel asteikon seitsemännelle sävelelle (ks. kuva 4). Lisäämällä tämä yksi johtosävel, saadaan 8-osalinjoja soittaessa soinnun pääsävelet iskullisille tahdin osille. (Hynninen 2006, 66; Tabell 2004, 75). Kromatiikalla voidaan luoda myös atonaalisia vivahteita, joiden tarkoitus ei ole purkautua mihinkään soinnun säveleen tai vallitsevaan sävellajiin. Näillä molemmilla tekniikoilla voidaan luoda ulossoitettuja linjoja.

Ylä- ja alajohtosävelet



Kuva 3. Ylä- ja alajohtosävelet

Bebop-asteikot



Kuva 4. Bebop-asteikot

3.2 Reharmonisointi

Reharmonisointi eli uudelleenharmonisointi tarkoittaa koko kappaleen tai sen osien uudelleenharmonisointia. Tämän tarkoitus on tehdä kappaleesta mielenkiintoisemman kuuloinen. Reharmonisointia voidaan tehdä improvisoinnin aikana, jolloin soittaja voi päättää itse, millaisia vivahteita hän soittoonsa haluaa. Reharmonisointiin on muutamia keinoja: Sointujen muuttaminen, sointujen lisääminen tai vähentäminen tai soinnun/sointujen korvaaminen. (Levine 1995, 259-260.)

Ulossoittamisen tuntua voidaan hakea reharmonisoimalla erilaisia dominanttisointuja. Tarkoitus on soittaa dominanttisointujen kohdalla jotain valitsemaansa dominanttiasteikkoa. Dominanttiasteikolla tarkoitetaan asteikkoa tai moodia, jonka pohjasointuna toimii dominanttisointu, johon kuuluu intervallit 1, 3 ja b7. (Tabell 2004, 23.) Jotkut dominanttiasteikot poikkeavat toisistaan todella paljon ja niitä käyttämällä saadaan soittamiseen erilaisia vivahteita.

Yksi reharmonisoinnin keino on soittaa jazzmollin eri dominanttipohjaisia moodeja, joita ovat overtone-, miksolyydinen b6-, ja alt-asteikko. Jazzmolli pohjautuu alun

perin melodisesta mollista, jota soitetaan samalla kaavalla sekä alas että ylös.

Jazzmollin itsessään koostuu seuraavista intervaleista: 1, 2, b3, 4, 5, 6, 7 (ks. kuva 5).

Overtone-asteikon (jazzmollin 4. aste) intervallit ovat 1, 2, 3, #4, 5, 6, b7.

Miksolyydin b6-asteikon (jazzmollin 5. aste) intervallit ovat 1, 2, 3, 4, 5, b6, b7 ja

alt-asteikon (jazzmollin 7. aste) 1, b2, b3, 3, b5, b6, b7. (Levine 1995, 55-57.)

Numerointi pohjautuu duuriasteikon intervaleihin ja kaikki alennukset (b) ja

ylennykset (#) ovat poikkeamia duuriasteikosta. Mitä enemmän nämä asteikot

eroavat duuriasteikossa perinteisesti käytetystä miksolyydisestä asteikosta

(duuriasteikon 5.aste: 1, 2, 3, 4, 5, 6, b7) (ks. Kuva 8), sitä enemmän soitto kuulostaa

ulossoitetulta ja atonaaliselta.

Jazzmollin moodit

The image displays seven jazz minor modes in C major, each with its interval sequence and a corresponding chord symbol:

- C-jazzmollin**: Intervals 1, 2, b3, 4, 5, 6, 7. Chord: Cm7.
- C-doorinen b2**: Intervals 1, b2, b3, 4, 5, 6, b7. Chord: Cm7b9.
- C-lyydinen #5**: Intervals 1, 2, 3, #4, #5, 6, 7. Chord: Cmaj9#5.
- C-miksolyydinen #4/Overtone**: Intervals 1, 2, 3, #4, 5, 6, b7. Chord: C9#11.
- C-miksolyydinen b6**: Intervals 1, 2, 3, 4, 5, b6, b7. Chord: C9b13.
- C-lokrinen #2**: Intervals 1, 2, b3, 4, b5, b6, b7. Chord: Cm9b5.
- C-alt**: Intervals 1, b2, b3, b4, b5, b6, b7. Chord: Calt.

Kuva 5. Jazzmollin moodit

Harmonisen mollin (1, 2, b3, 4, 5, b6, 7) 5. astetta on myös käytetty

dominanttisoinnun reharmonisoinnin keinona. Tällöin harmonisen mollin 5.asteen

äännet ovat: 1, b2, 3, 4, 5, b6, b7) (Tabell 2004, 26). Tämä on astetta "väkevämpi"

ulossoittamisen keino verrattuna melodisen mollin 5.asteeseen, vaikka niillä on vain

yhden sävelen ero toisiinsa. Tämän takia nämä asteikot menevät analysoidessa

helposti sekaisin. Omien kokemusteni kautta olen nähnyt ja kuullut, että harmonisen

mollin 5. astetta on käytetty jazzmusiikissa enemmän kuin melodisen mollin 5. astetta.

Symmetrisillä dominanttiasteikoilla saadaan mielenkiintoisia linjoja dominanttisointuihin. Asteikko on symmetrinen silloin, kun asteikon intervallit toistuvat tietyllä ja samalla kaavalla. Dominanttidimiasteikko on symmetrinen asteikko, joka koostuu puoli- ja kokosävelasteisista sävelkuluista (Levine 1995, 78). Kokosävelasteikko on myös symmetrinen asteikko, joka koostuu kokosävelasteisista intervalleista (Levine 1995, 89). Olen huomannut, että symmetrisyyden avulla saadaan tehtyä kitaralla helppoja ja mielenkiintoisia kuviota.

Symmetriset asteikot

The image shows three musical staves illustrating symmetric scales. Each staff is in 4/4 time and starts with a treble clef. The scales are labeled as follows:

- Kokosävelasteikko (C7#5):** The scale consists of notes 1, 2, 3, #4, #5, #6, and #7. The notes are: C, D, E, F#, G#, A#, B#. The chord symbol C7#5 is shown above the staff.
- Dimiasteikko (Cdim7):** The scale consists of notes 1, 2, b3, 4, b5, b6, bb7, and 7. The notes are: C, D, Eb, E, Fb, Gb, Ab, Bb. The chord symbol Cdim7 is shown above the staff.
- Dominanttidimiasteikko (C7b9):** The scale consists of notes 1, b2, b3, b4, b5, 5, 6, and b7. The notes are: C, Db, Eb, Fb, Gb, A, Bb, C. The chord symbol C7b9 is shown above the staff.

Kuva 6. Symmetriset asteikot

Aikaisemmassa kappaleessa puhuin dominanttisointujen uudelleenharmonisoinnista eli sointujen vaihtamisesta toiseen. Tämä tekniikka pätee myös muihin sointuihin. Esimerkiksi tritonuskorvauksella saadaan aikaan uudelleenharmonisointia. Levinen (1995, xiv) mukaan tritonuskorvaus tarkoittaa 5. asteen soinnun muuttamista tritonuksen päästä alkuperäisestä soinnusta toiseen 5. asteen sointuun. Molemmat soinnut, jotka ovat tritonuksen päästä toisistaan jakavat saman terssin ja septimin (ks. kuva 7). Yksi ulossoittamisen keinoista on soittaa tritonuksen päästä samanlaisia linjoja, joita soittaisi vallitsevan harmonian sävellajissa. Esimerkiksi A7-soinnun päälle voi soittaa A7-sointuun kuuluvaa linjaa, mutta sitä on soitettava tritonuksen päästä. Tällöin soittaja kuvittelee, että sointuna toimisi Eb7-sointu. Samalla tekniikalla

voidaan soittaa mitä asteikkoja tahansa ja esimerkiksi pentatoniset asteikot toimivat tässä tapauksessa hyvin. (Levine 1995, 188-189.)

Jazzmusiikissa esiintyy paljon II-V kadenssia, joka tarkoittaa asteikon toisen asteen soinnun ja viidennen asteen soinnun muodostamaa sointulopuketta. II-V kadenssi on yksi yleisimmistä jazzmusiikin ilmiöistä. (Levine 1995, 19.) Yksi käytetyimmistä uudelleenharmonisointitekniikoista on V asteen soinnun korvaaminen II-V kadenssilla. (Levine 1995, 260.) Myös II-V kadenssille voidaan tehdä tritonuskorvaus (ks. kuva 7) (Levine 1995, 263).

II-V-I kadenssi ja tritonuskorvaus

II-V-I kadenssi

Tritonuskorvaus V asteelle

Tritonuskorvaus II-V kadenssille

Kuva 7. II-V-I kadenssi ja tritonuskorvaus

Reharmonisointia voidaan kuulla myös modaalisessa kontekstissa. Tämä tarkoittaa käytännössä sitä, että jollekin tietylle nelisoinnulle voidaan valita mikä tahansa saman laatuinen molli- tai duuripohjainen moodi. Esimerkiksi II-V kadenssin toisen asteen soinnun aikana voidaan soittaa doorisen asteikon tilalle jotain muuta mollipohjaista moodia, kuten duuriasteikon 3. moodia eli fryygistä asteikkoa (ks.

Kuva 8). (Rick Beato 2018.) Jos tätä tekniikkaa toteutetaan kappaleen jokaisen soinnun kohdalla, voi harmonia liikkua todella jännittävään suuntaan.

Duuriasteikon moodit

The image displays 12 modes of the C major scale, each on a separate staff. The modes are labeled in Finnish and their corresponding chord symbols are provided. The modes are: 1. C-jooninen (C major), 2. C-doorinen (C minor), 3. C-fryyginen (C Phrygian), 4. C-lyydinen (C Lydian), 5. C-miksolyydinen (C Mixolydian), 6. C-aiolinen (C Aeolian), 7. C-lokrinen (C Locrian), 8. Cmaj9, 9. Cm7b9, 10. Cmaj9#11, 11. C9, 12. Cm11, 13. Cm7b5. Each mode is shown with its characteristic intervallic structure and a corresponding chord symbol.

Kuva 8. Duuriasteikon moodit

3.3 Pentatoniset asteikot ja side slipping

Kitaristeille erittäin yleinen tapa on soittaa sooloissaan pentatonisia asteikkoja.

Duuripentatoninen asteikko koostuu viidestä intervallista, jotka ovat: 1, 2, 3, 5, 6 eli se on duuriasteikko, josta puuttuu kvartti ja septimi intervallit. Mollipentatoninen asteikko on duuripentatonisen asteikon rinnakkaissävellaji, eli sen sävelet ovat: 1, b3, 4, 5, b7 (ks. kuva 2). (Tabell 2004, 74.)

Side slippingillä tarkoitetaan sitä, että soittaja soittaa harmoniaan sopivaa pentatonista asteikkoa ja vaihtaa vaihtaa puolissävellaskelta ylös tai alas olevaan pentatoniseen asteikkoon. Tämä on suosittu tapa soittaa ulos, koska se luo soittoon paljon dissonoivuutta (Levine 1995, 187). Jos soittaja esimerkiksi soittaa A-mollipentatonista asteikkoa A-molli soinnun päälle, voi hän soittaa pienen matkaa myös Bb-mollipentatonista asteikkoa (ks. kuva 9) (Belkadi 2005, 108; Larsen 2016a). Kuvassa 9 on pyritty esittämään tabulatuurimuodossa kitaran otelaudalla tapahtuva

puolisävelasteittainen liike. Tarkoitus on tehdä side slipping -liike loogisesti niin, että linjasta saadaan yllättävän kuuloinen (Larsen 2016a). Usein side slipping -tekniikkaa voidaan käyttää II-V-sointukadensseissa. Jos toiselle asteelle eli tässä tapauksessa Dm7-soinnun päälle soitetaan A-mollipentatonista/C-duuripentatonista asteikkoa, voidaan viidennen asteen eli G7-soinnun päälle soittaa Bb-mollipentatonista asteikkoa. Bb-mollipentatonisen asteikon sävelet suhteessa G7-sointuun ovat intervallit b2, b3, b5, b6, b7. Nämä kaikki sävelet kuuluvat siis G-alt asteikkoon. (Larsen 2016b.) Side slipping -tekniikalla saadaan siis erittäin voimakasta ja jännitteistä vivahdetta.

Side Slipping

The image displays musical notation for the Side Slipping technique. It consists of two parts:

Top part: Shows two scales in 4/4 time. The first scale is labeled "A-mollipentatoninen" and the second is "Bb-mollipentatoninen". Both are written in treble clef with a key signature of one flat. Below each scale is a guitar tablature (TAB) with fret numbers for the strings. The A-mollipentatoninen scale uses frets 5-8, 5-7, 5-7, 5-8, 5-8. The Bb-mollipentatoninen scale uses frets 6-9, 6-8, 6-8, 6-9, 6-9.

Bottom part: Shows a "Side slipping -motiivi" (Side slipping motif) in 4/4 time, starting on the 7th fret. The notation is in treble clef with a key signature of one flat. The guitar tablature below it shows fret numbers: 5, 5, 8, 8, 9, 9, 6, 9, 8.

Kuva 9. Side Slipping

3.4 Rytmiiikka

Usein ulossoittamisesta puhuttaessa tarkoitetaan ainoastaan sitä, miten melodia liikkuu suhteessa harmoniaan. Usein unohdetaan, että niin melodisesti kuin myös rytmillisesti on olemassa ulossoittamista. Ulossoittaminen rytmisillä elementeillä tarkoittaa sitä, että soitetaan rytmisesti monimutkaisia kuvioita, jotta kuulijalla on hetkellisesti pulssi "kadonnut". Tapoja rytmiseen ulossoittamiseen voi olla esimerkiksi eri tahtilajien, tempovaihdosten, polyrytmien ja metrysten modulaatioiden soittaminen.

Polyrytmi tarkoittaa kahden tai useamman rytmin yhdistelmää, jossa aikayksikkö jaetaan eri suuruisiin osiin niin, että nämä eivät ole toisiinsa nähden keskenään jaollisia. Yksi yleinen tapa on soittaa esimerkiksi kolmen ja neljän iskun mittaisia rytmejä samaan aikaan. (Nuorvala ym. n.d.) Tällä metodilla rytmi ei osu aina tahdin ensimmäiselle iskulle ja tästä olen kuullut puhuttavan ilmiönä ”tahdin yli soittaminen”. Usein polyrytmit ovat synkopoituja rytmejä. Synkooppi on rytmi, joka alkaa iskualan iskuttomassa osassa ja jatkuu seuraavaan iskualaan (Tamminen 2015). Synkopointi on huomion painottamista tahtien heikkoihin osiin, eli niihin, joita ei yleensä aksentoida (Crook 1999, 142). Synkopointia voidaan harjoittaa esimerkiksi siten, että rytmi tai sävel soitetaan iskun toisella kahdeksasosalla kuten kuvan 10 polyrytmiikkaesimerkin ensimmäisen tahdin toisella iskulla tapahtuu.

Metrisellä modulaatiolla tarkoitetaan kappaleen tempon vaihtamista jonkin toisen rytmin kautta, niin että se on sidoksissa johonkin matemaattiseen kaavaan (Hoenig 2015, 5). Perussykkeen aika-arvo muuttuu, ja näin tapahtuu yhtäkkinen tempovaihdos (Joutsenvirta & Perkiömäki 2008). Esimerkiksi kolme 16-osanuottia 2/4 tahtilajissa voidaan eri tempossa hahmottaa kolmena kahdeksasosa nuottina 6/8 tahtilajissa, jolloin rytminen motiivi pysyy samana mutta tahtilajin takia tempo vaihtuu (ks. kuva 10).

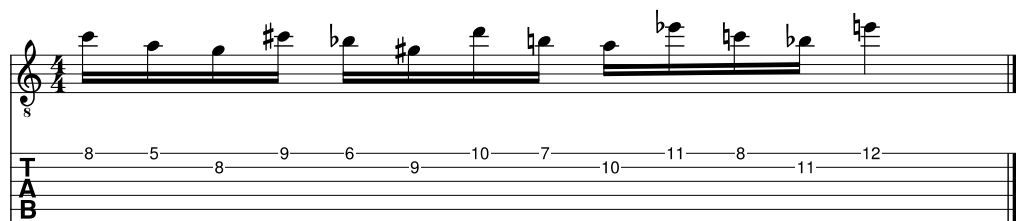
Polyrytmiikka ja metrinen modulaatio

The image contains two musical staves. The top staff is titled "Polyrytmiikkaa" and shows a single measure in 3/4 time. It contains a triplet of eighth notes, with the text "3 vastaan 4" written below it. The bottom staff is titled "Metrisen modulaatio" and shows a sequence of four measures. The first two measures are in 2/4 time with a tempo marking of ♩ = 80. The last two measures are in 6/8 time with a tempo marking of ♩ = 160. The notation shows eighth notes and rests, illustrating how the same rhythmic pattern is perceived differently due to the change in time signature and tempo.

Kuva 10. Polyrytmi ja metrinen modulaatio

Side Slipping tekniikkaa voidaan hyödyntää myös rytmiikan kanssa. Jonkun tietyn rytmissen melodialinjan voi soittaa esimerkiksi toistuvasti puolisävelaskeleittain kromaattisesti ylöspäin (Belkadi 2005, 108). Tämä liittyy myös tietyllä tavalla

kromatiikan käyttöön ja siihen, että kromaattisesti etenevän rytmisen motiivin tarkoitus on hakeutua jälleen alkuperäiseen ”juuriasteikkoon”. Pääpainona on kuitenkin se, että rytmisen elementti pysyy koko ajan samana. Tässä tapauksessa kyseistä rytmistä elementtiä voidaan kutsua nimellä rytmisen sekvenssi. Sekvenssi on jonkin musiikillisen aiheen siirtoa ylös tai alas sävelten tai sointukulun kautta (Nuorvala ym. n.d.). Rytmiksi pysyy yleensä samana, kun sävelet vaihtuvat seuraaviin. Yleensä sekvensseihin on vahvasti liitetty arpeggiot eli murtosoinnut, joilla tarkoitetaan soinnun sävelten soittamista erikseen toinen toisensa jälkeen, joko ylhäältä alas tai päinvastoin (Hynninen 2006, 44). Ulossoitettuja sekvenssejä soittamalla saadaan linjaan sisäinen rakenne ja jotain millä pysyä mukana, kun soitetaan sama linja eri sävellajissa. Tarkoitus on soittaa siis ensin sävellajin sisällä, siirtyä sitten ulos ja palata lopulta takaisin sävellajiin. (Levine 1995, 185.) Olen havainnollistanut tämän ilmiön kuvaan 11, jossa kolme ensimmäistä nuottia on soitettu A-mollipentatonisesta asteikosta, jonka jälkeen seuraavat 9 nuottia ovat muista viereisistä pentatonisista asteikosta ja neljännellä iskulla päästään taas A-mollipentatonisen asteikon sävelehen.



Kuva 11. Side Slipping motiivi

On myös tilanteita, joissa soittaja voi soittaa hieman eri tempokäsityksellä kuin komppisoittajat. Tässä on kyse fraseeruksesta. Joskus soittaja voi soittaa linjojaan hieman komppisoittajia jäljessä tai edessä. Jazzmusiikissa kuitenkin yleinen ilmiö on laidback-ilmiö, jossa tarkoitus on soittaa iskun takana, eli rennosti ja hieman ”löysästi” (Levine 1995, xii). Tätä on todella hankalaa hahmottaa nuottikuvassa, koska kyse on enemmän ”fiiliksestä”. Laidback-ilmiön käyttö ei vielä itsessään tuo soittoon ulossoittamista, vaan se vaatii sitä, että fraseerataan niin radikaalisti eteen tai jälkeen, että koko linja on täysin eri tempossa orkesterin tempon kanssa. Kyseistä

fraseerausta tietysti kuulee melko harvoin, mutta esimerkiksi free jazzissa (ks. sivu 18) tämä ilmiö on tuttua.

Kaikilla edellä mainituilla ulossoittamisen keinoilla saadaan sekä melodisesti että rytmisesti mielenkiintoista soittoa. Tietenkään tämä ei tarkoita sitä, että näitä on käytettävä yhtä aikaa. Ulossoittamista voi tuottaa jo sillä, että soittaa harmonisesti selkeää ja totuttua linjaa, mutta rytmillisesti jotain vaikeaa kuviota tai toisinpäin. Yleensä ulossoittamisen tarkoitus on tehdä väliaikaisia jänniteitä, jotka puretaan johonkin tiettyyn ja tuttuun kaavaan.

4 Fuusiojazz

Fuusiojazz on jazzmusiikin tyyliuuntaus, jossa perinteiseen jazzmusiikkiin lisätään rockmusiikin elementtejä ja sähköisiä soittimia. Ensimmäiset merkit fuusiojazzista näkyivät 1960-luvun lopulla. Aluksi fuusiojazz kehittyi Iso-Britanniassa ja tämän jälkeen se rantautui nopeasti Yhdysvaltoihin. Yksi Iso-Britannian merkittävimmistä fuusiojazzin kehittäjistä on kitaristi John McLaughlin. Fuusiojazzin synnyn merkittävämpänä levynä voidaan kuitenkin pitää trumpettisti Miles Davisin *Bitches Brew*'ta, jossa Davisin tyyli muuttui täysin hänen aikaisemmasta tuotannostaan. Fuusiojazz, josta käytetään myös termiä jazz-rock, koostuu viidestä peruselementistä: Sähköisistä instrumenteista, uudesta asenteesta soittaa sooloja sekä rytmikan, sovittamisen ja säveltämisen vahvemmassa hallinnassa. Myös sähkökitaristien kitaraepektien käyttö alkoi monipuolistua ja volyymin tasokin oli paljon korkeampi kuin perinteisessä jazzmusiikissa. (Berendt 2009, 32, 35-36.)

Freejazz on jazzmusiikin tyyliuuntaus, joka on syntynyt hieman ennen fuusiojazzin tuloa 1960-luvulla. Freejazzin tunnistettavin elementti on se, että musiikki on harmonisesti ja rytmisesti täysin vapaata. Freejazzin yksi kovimmista uranuurtajista oli Ornette Coleman. (Giola 2011, 286-289.) 1970-luvulla tehtyihin freejazz-kappaleihin muodostui kuitenkin jonkinlainen rakenne ja harmonia. Eri jazzgenret kuten fuusiojazz ja free jazz jakoivat toistensa kanssa samoja elementtejä juuri tuohon aikaan. (Berendt 2009, 33, 41).

1970-luvulla jazzmuusikot lainasivat erilaisia elementtejä eri kulttuureista ja musiikista. Esimerkiksi jazzpianisti Chick Corean Elektric Band -levyllä on paljon vaikutteita latinomusiikista. (Berendt 2009, 41.) Vaikka fuusiojazz lainaakin monista eri tyyleistä elementtejä, voidaan silti yleistää, että fuusiojazz on perinteisen jazzmusiikin ja 70-luvun pop/rockmusiikin fuusioitumista. Fuusiojazz on mielestäni hieman harhaanjohtava termi, koska fuusio sanallahan tarkoitetaan joidenkin asioiden yhdistymistä. Moni voi tämän takia luulla, että fuusiojazzissa voi yhdistää minkä vaan genren jazzmusiikkiin.

Fuusiojazzissa on tyypillistä, että harmoniaa käytetään vähemmän kuin perinteisessä jazzmusiikissa. Olen huomannut tutkiskellessani, että joissakin kappaleissa soi soolokierron alla ainoastaan yksi sointu tai vamppi. Vampilla tarkoitetaan parin tahdin mittaista säestävää jaksoa, jota käytetään esimerkiksi soolon taustana (Sovittamisen terminologiaa n.d.). Edellä mainitut tilanteet ovat hyviä alustoja sille, että sooloihin on mahdollista soittaa melkein mitä vaan, koska harmonia antaa siihen vapaudet (Jens Larsen 2016a). Tästä syystä ulossoittamista on helppoa harjoittaa fuusiojazzissa.

5 Kitaristien esittely

5.1 Mark Lettieri

Mark Lettieri on yhdysvaltalainen kitaristi, tuottaja ja säveltäjä Texasista. Hän yhdistelee soitossaan monia eri genrejä funkmusiikista fuusiojazziin. Hän aloitti musiikkiuransa yläasteella Dallas/Fort Worth Metroplexissä. Vuonna 2008 Lettieri liittyi Snarky Puppy -yhtyeeseen, joka on voittanut kolme GRAMMY-palkintoa. Lettierillä on kolme omaa albumia ja hän on tehnyt yhteistyötä muun muassa 50 Centin, Snoop Doggin ja Eminemin kanssa. (marklettieri.com, n.d.)

Lettierin soittotyyli painottuu vahvasti rytmikkaan. Hänen soittonsa on todella selkeää ja ”laidbackisti” fraseerattua. Hänen soolojensa pohja rakentuu perinteisistä blues- ja funkmusiikin elementeistä, mutta hänen nopeammissa soloissa voi kuulla yhtäkkisiä ulossoitettuja linjoja. Lettierin tyyli soittaa ulos on kuitenkin hyvin maltillista.

5.2 John Scofield

John Scofield on yhdysvaltalainen fuusiojazz-kitaristi. Hän on syntynyt vuonna 1951 Ohiossa ja on aloittanut musiikkiuransa 1970-luvulla. Hän on saanut vaikutteita soittoonsa post-bopista, rockista, funkista ja R&B –musiikista. Hän on tehnyt yhteistyötä muun muassa Miles Davisin, Gary Burtonin ja Pat Methenyn kanssa. (Johnscotland.com, n.d.)

2000-luvulla Scofield on tehnyt omintakeista musiikkia erilaisilla elektronisilla soittimilla pohjautuen kuitenkin perinteiseen jazzmusiikkiin. Hänellä on helposti tunnistettava oma soundi, johon ulossoittaminen kuuluu vahvasti. Hän käyttää paljon isoja intervallihyppyjä ja rytmisiä ideoita tuodakseen ulossoittamista esille.

5.3 Mike Stern

Mike Stern on vuonna 1953 syntynyt yhdysvaltalainen fuusiojazz-kitaristi. Hän on ollut aktiivinen jo 1970-luvulta lähtien. Hänen soitossaan kuulee paljon bebop- ja bluesmusiikin vaikutteita rockmusiikin intensiteetillä ja soundeilla soitettuna. Stern on tehnyt yhteistyötä monen suuren jazzsoittajan kuten Miles Davisin, Jaco Pastoriuksen ja Michael Breckerin kanssa. Hän on ollut GRAMMY-ehdokkaana kuudella omalla albumillaan. (Mikestern.org, n.d.)

Sternin soittotyyli on myös hyvin tunnistettava. Hän käyttää paljon perinteisiä blues-likkejä, joiden ohella hän soittaa pitkiä kromaattisia linjoja. Hänen soundinsa vaihtelee puhtaasta soundista aina rosoiseen särötettyyn soundiin.

5.4 Oz Noy

Oz Noy on alun perin Israelista kotoisin oleva rock-, blues- ja fuusiojazz-kitaristi. Hän on syntynyt vuonna 1973 ja on aloittanut uransa 13-vuotiaana. Vuonna 1996 hän muutti New Yorkiin ja teki ison vaikutuksen sekä paikalliseen että maailmanlaajuiseen musiikkisceneen. Hänellä on uniikki ”myrkyttävä” tapa soittaa kitaraa keskittyen kuitenkin grooveen. Hän on julkaissut yhdeksän albumia ja hänet on useasti noteerattu Guitar Player –lehdessä. (Oznoy.com, n.d.)

Kuten Mark Lettierillä, myös Oz Noylla on rytmikkaan ja grooveen painottuva soittotyyli. Hänen soitossa ja varsinkin hänen kappaleidensa teemoissa kuulee perinteisiä blues- ja rockmusiikin elementtejä, mutta sooloissa hänen melodiset linjat muuttuvat täysin. Joillekin kuulijoille hänen soittonsa voi kuulostaa täysin ”väärin soitetulta” mutta itselleni hänen soolonsa kuulostavat erittäin jännittäviltä ja mielenkiintoisilta.

6 Tutkimuksen toteuttaminen

Analyysillä tarkoitetaan aineiston lukemista, sisällön ja rakenteiden jäsentelyä sekä pohdintaa. Tarkoituksena on tiivistää ja tulkita aineistoa verraten sitä tutkimuksen teoriapohjaan. Tällä tavoin analyysi tuo tutkimukseen lisää informaatioarvoa. Tulkinnan kautta tutkimuksessa nousee esiin erilaisia seikkoja ja ilmiötä. Aineiston läpi käymisen aikana voi etsiä sisällöllisiä eroja tai yhteneväisyyksiä. Tutkimustulokset eivät ole aina absoluuttisia totuuksia, joten laadullisen tutkimuksen aineiston analyysi antaa mahdollisuudet itse määrittää oma polkunsä. (Saaranen-Kauppinen & Puusniekka 2006.)

Tutkin opinnäytetyössäni edellisessä luvussa mainittujen neljän eri fuusiojazz-kitaristin sooloja. Olen valinnut heiltä kappaleet, jotka ovat nopeatempoisia ja joissa harmonia liikkuu harvakseltaan. Tällöin ulossoittamista on helpointa toteuttaa ja tarkastella (Larsen 2016a). Tarkastelen jokaisesta soolosta niitä motiiveja ja fraaseja, joissa esiintyy ulossoittamista. Analysoin näitä aiemmin mainittujen teorioiden pohjalta ja selvitän, mitä eri ulossoittamisen tekniikkaa kussakin fraasissa on käytetty. Ajoittain tulee tilanteita, joissa soittaja ei tiedä itsekään, mitä on sillä hetkellä ajatellut soittaessaan näitä tiettyjä fraaseja. Osa näistä sooloista on voitu soittaa niin sanotussa flow-tilassa. Flow-tila on mielentila, jossa ihminen paneutuu täysin tavoitteelliseen toimintaan ja sulkee kaiken muun pois tietoisuudestaan (Kendra, n.d.). Kaikelle länsimaiselle musiikille löytyy kuitenkin teoriansa, joten analysoin asioita, joita pystyy nuotintamaan ja joita pystyn itse analysoimaan. Levinen (1995, vii) mukaan hyvä jazz-soolo koostuu 99-prosenttisesti asioista, jotka ovat analysoitavissa ja selitettävissä ja 1% on niin sanotusti taikuutta.

Käytin kaikkien soolojen nuotintamiseen MuseScore-nuotinnusohjelmaa ja äänitteiden hidastamiseen Amazing Slowdowner -ohjelmaa. Oranssilla merkatut nuotit ovat johtosävelestä purkautuvia soinnun säveliä, sinisellä merkatut nuotit ovat blue note -säveliä ja punaisella sekä violetilla värillä on hahmotettu rytmisesti ulossoitetut kuviot.

7 Soolojen analysointi

Tässä kappaleessa esittelen tärkeimpiä poimintoja tekemistäni transcriptiosta, joiden ohella näkyvät analysointini. Olen poiminut sooloista kohdat, joissa tapahtuu ulossoittamista. Nämä ilmiöt on pyritty kuvilla hahmottamaan. Tällä tavoin tutkimusongelmaani saadaan ratkaisu. Saman soittajan soloissa saattaa esiintyä samoja fraaseja tai ilmiöitä, joten analysoin kyseiset fraasit tai ilmiöt vain kerran. Tarkoitukseni on analysoida tiettyä fraasia tai nuottia juuri siinä kohtaa vallitsevan soinnun ja harmonian kautta.

7.1 Mark Lettieri – Catboy

Mark Lettierin kappale Catboy on Lettierin vuonna 2013 julkaistun Futurefun -levyn toinen kappale. Kappale on funkahtava fuusiojazz -teos, joka sisältää elementtejä progressiivisesta rockmusiikista. Kappaleen soolo on nopeahko ja siinä esiintyy paljon kuudestoistaosanuotteja. Kyseinen soolotranscriptio löytyy kokonaisuudessaan liitteestä 1.

Vilperti Salminen 2018

Kuva 12. Catboy, tahdit 7-22

Soolon ensimmäisillä 32 tahdilla harmoniana toimii pelkästään D7#9 -sointu. Tähän sointuun toimii lähtökohtaisesti D-mollipentatoninen ja D-doorinen asteikko, joita Lettieri käyttää ensimmäiset kuusi tahtia. Soolon tahdissa 7 (ks. kuva 12) Lettieri käyttää C#- ja Bb-säveliä ja niiden ympärille muodostuu A-duurisointu eli 5. asteen sointu D-duurille. Hän siis uudelleenharmonisoi väliaikaisesti D7#9-soinnun A7b9-sointuun ja näin ollen soittaa A7b9-soinnun säveliä. Tahdissa 8 hän käyttää kromaattista laskua B-säveleltä G-sävelelle eli hänen tarkoituksenaan on pyrkiä D-mollipentatonisen asteikon sävelelle. Tällä tavoin tehdään siisti poikkeama vallitsevasta sävellajista. Tahdeissa 11 ja 12 Lettieri käyttää alajohtosävelteknikkaa saadakseen sooloonsa pitkän ja jännittävän linjan. Jokaisen alajohtosävelen kautta hän soittaa vallitsevan soinnun sävelen. Tahdin 12 lopussa hän käyttää side slipping -teknikkaa soittamalla Eb-mollipentatonista asteikkoa, joka on puoli sävelaskelta D-mollipentatonisesta. Myös tahdeissa 27 ja 28 (ks. kuva 13) Lettieri soittaa selkeää side slipping -linjaa. Tahdissa 26 hän soittaa D-mollipentatonista asteikkoa

synkopoidulla fraasilla, jonka jälkeen hän soittaa saman kuvion Eb-mollipentatonisesta ja palaa sen jälkeen takaisin kanta-asteikkoon. Tämän jälkeen hän soittaa nopean kuudestoistaosalinjan D-mollipentatonista ja pyrkii kohti Eb-mollipentatonista, jonka jälkeen palaa taas D-mollipentatoniseen. Näin saadaan hetken ajan voimakasta jännitettä.

Tahdissa 13 hän käyttää bluesmusiikissa paljon käytettyä blues-asteikon blue note -ääntä. Joillekin tämä saattaa kuulostaa ulossoitetulta, mutta uskon, että moni varsinkin pop/jazz-musiikkia kuunnellut ihminen ei kuulisi tässä mitään erikoista jännitettä. Tahdeissa 18 ja 19 Lettieri käyttää johtosäveltä C-sävelelle ja käyttää samalla synkopoituja rytmejä, jonka seurauksena tämä kahden tahdin linja kuulostaa todella ”omituiselta”. Tahdissa 20 Lettieri käyttää alt-asteikkoa, mutta sen voi myös ajatella kromaattisena linjana tai johtosävelkulkuna. Fraasissa kuullaan kuitenkin paljon vallitsevan sävellajin ulkopuolisia säveliä, mikä saa linjan kuulostamaan ulossoitetulta.

Tahdeissa 22 ja 23 Lettieri käyttää Bb-säveltä, joka kuuluu D-luonnolliseen molliin. Tässä tapahtuu hyvin pientä modaalista uudelleenharmonisointia, koska kyse on vain yhden sävelen erosta D-dooriseen moodiin, mutta tämä ei minun korvaani kuulosta ulossoitetulta. Joillekin tämä Bb-sävel voi olla hyvinkin karakteriarinen ja vaikuttaa joidenkin mielestä jännittävältä.

Tahdissa 33 (ks. kuva 13) sävellaji vaihtuu G-duuriin. Lettieri käyttää koko loppusoolossa bluesmusiikissa käytettyjä perinteisiä fraaseja ja motiiveja B-mollibluces asteikosta. Tahdissa 36 Lettieri soittaa erittäin jännittävän linjan. Hän soittaa Cmaj7-soinnun päälle C-dimisoinnun säveliä. Teoriassa tämän ei pitäisi kuulostaa hyvältä, koska Lettierin soittamat sävelet ovat todella riitaisia verrattuna pohjalla vallitsevaan sointuun. Ainoa yhteinen sävel on perusääni C, jolla hän aloittaa ja lopettaa arpeggion. Voidaan siis päätellä, että ”väärät” äänet kuulostavat hyviltä, jos ne aloitetaan soinnun säveliltä ja lopetetaan soinnun säveliin. Tällä ajattelutavalla voidaan mitä vaan ääniä soittaa fraasin ensimmäisen ja viimeisen nuotin välissä. Kappaleen lopussa Lettieri soittaa nopean juoksutuksen, josta kuulin muutaman sävellajin ulkopuolisen sävelen. Toiseksi viimeisessä tahdissa Lettieri soittaa B-doorista moodia ja viimeisessä tahdissa C-lyydistä moodia.

Side Slipping

Side Slipping

Johtosävel

Bm⁷ Blue note Cmaj⁷

Bm⁷ Blue note Cmaj⁷ C-dimiarpeggio

Kuva 13. Catboy, tahdit 27-36

7.2 John Scofield – Techno

John Scofieldin kappale Techno on vuonna 1986 julkaistun Still Warm -levyn ensimmäinen kappale ja sen tyyli viittaa vahvasti 80-luvun aikaiseen fuusiojazziin. Scofield itse kuvaa soolon taustan olevan vamppi, jossa on kaksi paljon yhteisiä ääniä sisältävää sointua. Sointuja voi improvisoidessa uudelleenharmonisoida mielensä mukaan, mikä tuo sooloon uusia vivahteita. (Scofield 1987, 81.) Kyseinen soolotranscriptio on liitteessä 2.

Db⁷ #⁹ Isoja intervallihyppyjä Db-alt b⁹ #⁵

Bb^{m7}

Db⁷ Dominanttidiasteikko

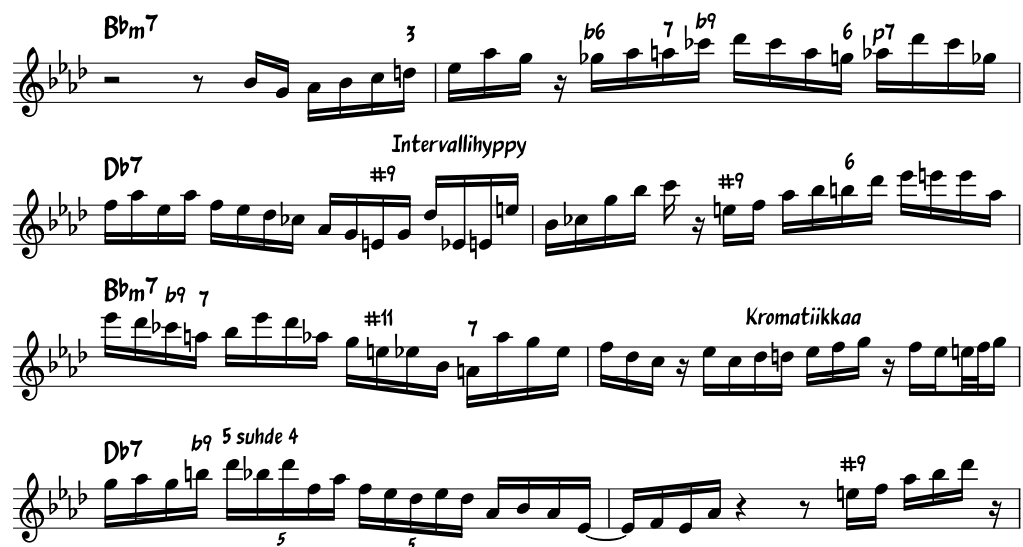
Kuva 14. Techno, tahdit 19-24

Scotfieldin tunnistettavaan soittotyyliin kuuluu isojen intervallihyppyjen soittaminen. Tahdissa 19 (ks. kuva 14) kuullaan suuri septimi intervalli, jonka korkeampi ääni on E eli Db7-sointuun nähden lisäsävel #9. Scotfield käyttää koko soolonsa aikana paljon #9 ja b5 säveliä, mikä viittaa vahvasti alt-asteikkoon. Tahdissa 20 kiteytyy hyvin, miten hän käyttää isoja intervaleja ja alt-asteikkoa ja saa siten todella ulossoitettua linjaa. Hän käyttää myös paljon dominanttidimiasteikkoa, mikä ilmenee tahdeissa 23-24. Kyseisissä tahdeissa hän soittaa pitkää kuudestoistaosalinjaa melkein suoraan asteikkoa alas saadakseen ulossoitetun kuuloista linjaa.



Kuva 15. Techno, tahdit 31-32

Myös kuvien 15 ja 16 esimerkeissä Scotfield käyttää taitavasti suuri septimi tai oktaavi intervallihyppyjä. Hänen tavoitteena on pyrkiä alt-asteikon sävelille ja varsinkin #9 sävelle. Scotfield käyttää hienosti myös kromatiikkaa, vaikka hänen tavoitteena ei ole aina purkautua soinnun sävelille. Tällä tavoin hän saa kromatiikan käytön kuulostamaan todella ulossoitetulta.



Kuva 16. Techno, tahdit 36-43

Tahdeissa 40-41 (ks. kuva 16) Scofield käyttää paljon 7, b9 ja #11 säveliä Bbm7-soinnun päälle. Tämä ei suoranaisesti viittaa mihinkään Bb-mollipohjaiseen asteikkoon. Sävelet viittaavat kuitenkin F-kokosävelasteikkoon, ja uskon, että tuo kahden tahdin linja on uudelleenharmonisoitu niin, että Scofield on ajatellut F7#5-sointua. F#7 on siis 5. aste Bbm7-soinnulle. Mielestäni kokosävelasteikko kuulostaa ”avaralta ja leijuvalta”, ja soundiltaan se eroaa vallitsevasta sävellajista huomattavasti.

Scofield käyttää tahdissa 42 kuudestoistaosakvintoli rytmejä, joiden tarkoitus on mahdollistaa viisi nuottia yhteen iskuun. Tämä saa aikaseksi rytmisesti ulossoitetun kuuluisen sekvenssin, koska moni länsimaalaisen musiikin kuulija on tottunut neljään meneviin rytmeihin. Tämä viiden suhde neljään -rytmi ei ole suoranaisesti polyrytmisen kuvio, vaan oudon rytmin soittamista neljäsosa iskulle.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled "Iso intervallihyppy" and features a sequence of notes with chords: Db7, b9, #5, 7, b9, 6, and #5. The bottom staff is labeled "F#-molliblues" and features a sequence of notes with chords: Bbm7, #11, b6, 7, b9, b9, and #11. The notation includes stems, beams, and various accidentals (sharps, flats, naturals) indicating specific intervals and chord qualities.

Kuva 17. Techno, tahdit 55-58

Tahdissa 57 (ks. kuva 17) tapahtuu todella jännittävä ilmiö. Scofield soittaa selkeää F#-molliblues asteikkoa Bbm7-soinnun päälle, vaikka edellä mainituilla on todella vähän yhteisiä säveliä. Pentatonisilla ja blues-asteikoilla kitaristit kykenevät helposti soittamaan heille tuttuja linjoja ja uskon, että Scofieldin tarkoitus on ollut soittaa pentatonista asteikkoa sellaisesta sävellajista, jossa on mahdollisimman vähän yhteisiä säveliä vallitsevan soinnun kanssa. Tämä saa aikaan linjan, joka kuulostaa täysin sävellajista poikkeavalta ja näin ollen myös ulossoitetulta.

The image shows five staves of musical notation in a 4/4 time signature, all in the key of D minor (three flats). The notation includes various chords and rhythmic patterns. The first staff is labeled 'Db7 G-duurisointu sekvenssejä'. The second staff is labeled 'Bbm7'. The third staff is labeled 'Db7' and includes 'b9' and '#9 b9' annotations. The fourth staff is labeled 'Bbm7 Kokosävelasteikko' and includes '7', '#11', and '7, b6' annotations. The fifth staff is labeled 'Db7 #5' and includes '#9', 'b9', '3 suhde 4', and '7' annotations. Some notes in the first and fifth staves are highlighted in red and purple.

Kuva 18. Techno, tahdit 59-68

Tahdissa 59 Scofield soittaa G-duurisoinnin säveliä ja G-mollipentatonista asteikkoa Db7-soinnun päälle. Tämä tahti kuulostaa siltä, että Scofield on ajatellut Db-overtone asteikkoa, vaikka soittaa myös siihen kuulumatonta D-säveltä. Tämän lisäksi linja on rytmisesti ulossoitettu. Ensimmäinen sekvenssi alkaa G-duuriarpeggion perusääneltä loppuen soinnun terssiin ja seuraava sekvenssi alkaa aina soinnun seuraavalta säveleltä. Koska arpeggiossa on neljä säveltä ja sekvenssi alkaa iskun viimeisen kuudestoistaosarytmin kohdalta, kuulostaa siltä kuin linja olisi soitettu ”nokilleen” eli rytmisesti epätarkasti, vaikka näin ei tietenkään ole.

Tahdeissa 65-66 Scofield käyttää kokosävelasteikkoa Bbm7-soinnun päälle. Ensimmäisessä tahdissa hän käyttää F-kokosävelasteikkoa ja toisessa tahdissa toisen iskun aikana myös F#-kokosävelasteikkoa. Tämä linja kuulostaa todella ulossoitetulta, vaikka joukossa ei ole kuin muutama sävellajiin kuulumaton sävel. Kokosävelistä koostuva linja kuulostaa kuitenkin ulossoitetulta, koska sitä harvoin kuulee molliharmonian päällä.

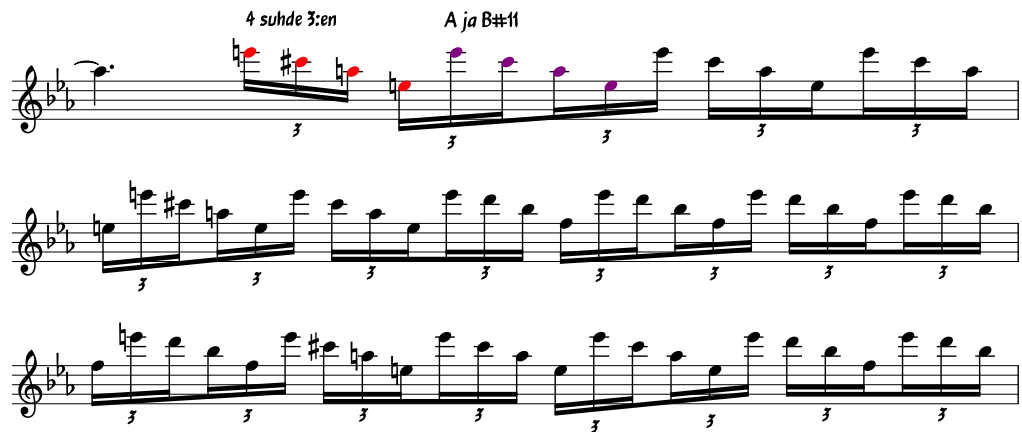
asenteesta ja tyylistä, joten se päättyi levyille (Premium Guitar 2018). Kyseisen soolotranscription löytää liitteestä 3.

Soolon sävellaji on alussa C-molli ja tempo kappaleessa on hidas, noin 98 iskua minuutissa. Stern aloittaa soolonsa pitkällä äänillä käyttäen bluesmusiikissa tuttua molliblues-asteikkoa sekä bluesmusiikille tyypillisiä fraaseja. En analysoi ensimmäistä sivua ollenkaan vaan tarkastelen Sternin soittoa vasta tahdissa 19 (ks. kuva 20), jossa Stern soittaa ulossoitettua linjaa. Kyseisessä kohdassa hän käyttää paljon kromatiikkaa ja alt-asteikon ääniä. Jokainen neljän kuudestoistaosanuotin muodostava fraasi toteuttaa samaa kuviota. Kun joukossa on paljon C-luonnolliseen molliasteikoon kuulumattomia ääniä, saadaan aikaan jännitteitä. Samaisessa kuudestoistaosalinjassa kuullaan myös C-dimisoinnun säveliä ja C-jazzmollia, jotka poikkeavat alkuperäissävellajista maltillisesti.



Kuva 20. Fat Time, tahdit 19-22

Tahdista 31 (ks. kuva 21) eteenpäin Stern soittaa sekä melodisesti että rytmisesti todella ulossoitetun kuuloista linjaa. Hän soittaa kuudestoistaosatrioliarpeggiota neljän sävelen sekvensseissä. Sointuarpeggiot ovat A-duuri sekä B-duuri, johon on lisätty lisäsävel #11. Olen merkinnyt kuvaan 21 nuotit punaisella ja violetilla värillä hahmottamaan sitä, miten sointuarpeggiot rytmisesti sijoittuvat. Ensimmäisen arpeggion nuotit ovat punaisia ja toisen violetteja. Stern aloittaa tahdin 31 fraasin niin, että sointuarpeggion viimeinen sävel sijoittuu tahdin kolmannelle iskulle. Tästä syntyy polyrytmisen kuvion eli rytmi jakautuu kolmeen (trioli) ja arpeggiossa soitetaan neljä ääntä. Polyrytmisen kuvion suhde on siis neljän suhde kolmeen. Sointuarpeggiot eivät kuitenkaan vaihdu loogisesti keskenään ja näin saadaan aikaan tunne, että Stern ei tukeudu bändiinsä rytmisesti tai harmonisesti.



Kuva 21. Fat Time, tahdit 31-33

Tahdissa 40 Stern käyttää taitavasti ylä- ja alajohtosäveltekniikkaa. Tämä 7 tahdin mittainen fraasi on hyvin vaativa linja. Kuten oransseista nuoteista (ks. kuva 22) voi huomata, ovat lähes kaikki kyseiset sävelet vallitsevan soinnun eli Bm7-soinnun säveliä muutamaa lisäsäveltä lukuun ottamatta. Kaikki siinä välissä olevat sävelet ovat joko kromaattisesti nousevia tai laskevia kulkuja näille karakterisävelille.



Kuva 22. Fat Time, tahdit 39-46

Tahdeissa 58-60 (ks. kuva 23) Stern soittaa jälleen kuudestoistaosatriolipohjaista linjaa aloittaen fraasin tahdin toisen iskun puolesta välistä, mikä saa pulssin ensimmäisen iskun paikan hämärtymään. Ensimmäinen fraasi on melodisesti puhdasta mollipentatonista asteikkoa mutta toinen kuvio on doorista moodia. Tässä kuullaan siis modaalisesti ja rytmillisesti ulossoitettua linjaa.



Kuva 23. Fat Time, tahdit 57-60

7.4 Oz Noy – Steroids

Oz Noy'n kappale Steroids on Noy'n vuonna 2002 julkaistun Oz LIVE -levyn neljäs kappale. Kappale on funk- ja bluesmusiikkia sekoitettuna fuusiojazziin. Kappaleessa on todella ulossoitettu soolo, jossa on sekä rytmisesti että melodisesti haastavan kuulosta linjaa. Kappaleen soolotranscriptio löytyy liitteestä 4.

Kuva 24. Steroids, tahdit 8-17

Noy aloittaa soolon hyvin maltillisesti käyttäen D-miksolyyydistä asteikkoa. Tahdeissa 8-10 (ks. kuva 24) Noy soittaa kahdeksasosatriolin mittaisia säveliä kolmen säveln

sekvensseissä. Hän aloittaa ensimmäisen sekvenssin soittamisen jo tahdin kolmannen iskun viimeisestä kuudestoistatriolista. Edellä mainitusta rytmikasta voidaan puhua todella vahvana laidback -ilmiönä. Linja kuulostaa siltä, että se olisi hieman jäljessä suhteessa muiden soittoon, mikä antaa vaikutelman, että linja kuulostaa ”löysästi” soitetulta.

Tahdissa 11 kuuluu selkeää A-kokosävelasteikkokulkua tersseittäin ja tässä Noy on ottanut ennakkoa seuraavan tahdin A7-sointuun. Noy siis reharmonisoi A7-soinnun A7#5 -soinnuksi. Tahdeissa 13-15 Noy soittaa samanlaisia rytmisiä sekvenssejä käyttäen johtosäveliä D7-soinnun sävelille. Noy käyttää johtosäveliä läpi soolon, jotta pienillä kromaattisilla äänillä saataisiin ulossoittamisen tuntua. Tahdeissa 15-17 Noy uudelleenharmonisoi kappaleen alkuperäisiä sointuja. Tahdeissa 15 ja 16 Noy soittaa selkeän fraasin D alt-asteikkoa eli hän uudelleenharmonisoi D7-soinnun D(alt)-soinnuksi. Tahdissa 17 Noy reharmonisoi G7-soinnun G7b9-soinnuksi ja soittaa nopean G-dominanttidimikuvion. Edellä mainitut ovat tehokkaita ulossoittamisen keinoja, vaikka ne eivät menekään liian kauas alkuperäisestä soinnusta.

Kuva 25. Steroids, tahdit 18-25

Tahdissa 18 (ks. kuva 25) Noy tekee erittäin omituisen ratkaisun. Hän soittaa G7-soinnun päälle A-ylinousevaa asteikkoa. En osaa sanoa varmaksi mitä ulossoittamisen keinoa hän kohdassa käyttää, mutta uskon, että tavoitteena on ollut uudelleenharmonisoida kyseinen sointu G7b13-soinnuksi. Myös tahdissa 24 on

samanlaista omituisuutta, koska Noy soittaa G-mollisoinnun säveliä A7-soinnun päälle. Tahdeissa 19-23 jokainen dominanttisointu on harmonisoitu harmonisen mollin 5. asteella. Dominanttisoinnun reharmonisointia on siis tapahtunut monesti tämän soolon aikana.

The image shows a musical score for the piece 'Steroids', measures 26-37. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of six staves of music. The first staff is labeled 'Side Slipping' and includes chord symbols #9 and #11. The second staff has a G7 chord. The third staff is labeled 'D7 Kromatiikkaa' and has an '8' above it. The fourth staff has an '8' above it and an A7 chord. The fifth staff has an '8' above it, G7 and D7 chords, and a b9 chord. The sixth staff has A7, #9, b9, b5, b9, and D7 chords.

Kuva 26. Steroids, tahdit 26-37

Tahdissa 27-30 (ks. kuva 26) Noy käyttää side slipping -tekniikkaa. Hän poikkeaa vallitsevasta sävellajista puolissävelaskelta ylemmäs ja siitä takaisin alkuperäiseen sävellajiin. Kuten mainitsin jo Lettierin soolossa (ks. sivu 23), on tämä tehokas keino soittaa nopeasti ulos vallitsevasta sävellajista. Tahdeissa 31-35 Noy käyttää paljon kromatiikkaa. Hän soittaa säveliä kromaattisesti niin, että fraasin ylin sävel on aluksi F ja jatkaa fraasia, kunnes ylin sävel on C#. Hän ei selvästikään tähtää vallitsevan soinnun säveliin ja tämän takia koko linja kuulostaa siltä, että se olisi soitettu eri sävellajista. Tahdissa 36 Noy soittaa selkeää A alt-asteikkoon pohjautuvaa linjaa.

Musical notation for Steroids, measures 42-47. The notation is in G major and 4/4 time. It shows a sequence of chords: #9, b5, #9, b13, #9, D7, G7, C7, F7, Bb7, A7, G7, A-bluesasteikko, D7, and Side Slipping (Gm).

Kuva 27. Steroids, tahdit 42-47

Tahdissa 42 (ks. kuva 27) kuullee selkeää G alt-asteikkoa. Tahdissa 43 Noy uudelleenharmonisoi D7-sointua niin, että hän soittaa jokaiselle neljäsosaiskulle kvintin päästä alas aina seuraavan sointuarpeggion, eli linjaksi tulee D7, G7, C7, F7 ja Bb7. Tällä tavoin päästään sujuvasti seuraavalle soinnulle eli A7-soinnulle. Tahdeissa 47 ja 56 (ks. kuva 28) Noy käyttää kitaristeille tuttua side slipping -tekniikkaa. Tahdissa 47 hän soittaa G-mollipentonista asteikkoa ja tahdissa 56 hän soittaa isoilla intervallihypyillä kromaattisesti laskevaa sekvenssiä alaspäin. Intervallihyppyjen ja epäloogisen rytmikan avulla linja kuulostaa todella ulossoitetulta.

Musical notation for Steroids, measures 54-57. The notation is in G major and 4/4 time. It shows a sequence of chords: D7, #11, A7, b5, b5, #9. The notation includes annotations: Side Slipping, Isot intervallihyppyt, and a circled '8'.

Kuva 28. Steroids, tahdit 54-57

8 Johtopäätökset

Analysoimani soolot vahvistivat itselleni käsitystä siitä, mitä ulossoittaminen kitaristien näkökulmasta tarkoittaa. Soolojen ulossoitetut linjat pohjautuivat suurimmaksi osin teoriaosuudessa mainitsemini ulossoittamisen erilaisiin menetelmiin, mutta sooloista löytyi myös yllätyksiä. Kaikista sooloista löytyi sekä

selkeitä yhtäläisyyksiä että kunkin soittajan omaperäisiä ratkaisuja. Huomasin myös, että ulossoittamista käytettiin oudoimmissakin sooloissa melko maltillisesti.

Osa sooloista oli hankala analysoida, koska soolon alle ei ole soitettu harmoniasoitinta vaan pelkästään basso ja rummut. Tämä antaa toisaalta hyvät lähtökohdat soolon soittajalle, mutta analysoijalle taas hankalan paikan tulkita, mitä sooloissa tapahtuu. Tutkimuksessa käytetyissä sooloissa onnistuin mielestäni hyvin tulkitsemaan eri soittajien käyttämiä ulossoitettuja linjoja.

Kaikki analysoimani soolot noudattivat samaa ”draaman kaarta”. Soolot alkoivat hillitysti sävellajissa pysyen, mutta loppua kohden soittajat soittivat todella outoja ja ulossoitettuja kuviota. Draaman kaaren avulla soittajat saavat sooloihinsa niin sanottua tarinankerrontaa ja tällä keinolla saavat pidettyä kuulijan mielenkiintoa yllä.

Useimmiten sooloissa ulossoitetut linjat etenivät vallitusta sävellajista loogisesti ulos ja takaisin sävellajiin. Soittajat käyttivät usein vain muutaman sävelen eroja vallitsevaan sävellajiin, joten näillä tekniikoilla saatiin tyylikkäitä ja mallikkaasti soitettuja linjoja. Esimerkiksi kaikissa sooloissa käytettiin paljon kromatiikkaa ja johtosäveliä niin, että niiden avulla saatiin pieniä poikkeamia ja jännitteitä vallitsevaan sävellajiin. Kromatiikkaa käytettiin joissakin sooloissa täysin mielivaltaisesti, jolloin linjat kuulostivat todella ulossoitetuilta.

Kaikissa opinnäytetyössäni analysoiduissa sooloissa kuultiin alt-asteikon käyttöä ja melkein kaikissa sooloissa kuultiin side slipping -tekniikkaa. Tästä voidaan päätellä, että nämä ovat kitaristien yleisimpiä ulossoittotekniikoita. Alt-asteikkoa käytettiin usein joko niin, että alla soivaa dominanttisointua muunneltiin tai sitten vallitsevaa sointua tai sointuja uudelleenharmonisoitiin kokonaan. Side slipping -tekniikkaa käytettiin yleensä soittamalla lyhyitä fraaseja pentatonisista asteikoista. Joissakin sooloissa pentatonisilla asteikoilla soitettut side slipping fraasit ja alt-asteikko kulkivat käsi kädessä.

Monesti soittajien uniikkiin tyyliin vaikuttaa se, mitä asteikoita ja fraaseja he soittavat sooloissaan. Esimerkiksi Scofield ja Noy käyttävät paljon kokosävelasteikkoa, mikä antaa heille omanlaisensa soundin ja tyylin. Kuitenkin nämä kaksi soittajaa eroavat toisistaan paljon, sillä he käyttävät kyseisiä asteikkoja eri tavalla. Scofield käyttää

paljon suuria intervallihyppyjä kuten näkyy kuvasta 15 ja Noy taas paljon kromaattista asteikkoa kuten kuvassa 26 näkyy.

Itse yllätyin siitä, kuinka paljon kitaristit näissä sooloissa soittivat rytmisesti ulossoitettuja linjoja ja kuinka paljon se vaikutti omaan kuulokuvaani kyseisistä linjoista. Kuulin monesti, että rytmisesti ulossoitetuissa sooloissa olisi ollut myös melodisesti sävellajiin kuulumattomia ääniä, mutta niitä ei aina kuitenkaan ollut. Varsinkin Sternin soolossa kuullaan paljon rytmisesti ulossoitettuja linjoja kuten kuvasta 21 voidaan huomata. Sekvenssien käyttö ylipäänsä oli näissä analysoimissani sooloissa isossa roolissa, joten voidaan sanoa, että rytmiikan tehokeinoilla on iso merkitys ulossoittamisen kannalta. Soittajat saivat usein sekvenssien avulla ulossoitettuihin linjoihin musikaalisuutta.

Tutkimieni soolojen ulossoitetut linjat olivat usein nopeita kuudestoistaosapohjaisia fraaseja. Uskon, että näissä fraaseissa ”väärät äänet” eivät kuulosta vallitsevassa sävellajissa niin vierailta, koska kuulija ei kykene erottamaan nopeiden fraasien yksittäisiä säveliä. Kuulijoiden huomio kiinnittyyne enemmänkin erilaisiin harmoniaväriihin. Noyn soolossa oli myös fraaseja, joissa hän soittaa isoja intervaleja kahdeksasosarytmein kuten esimerkiksi kuvassa 23 näkyy. Tämä tilanne kuulostaa itselleni paljon ulossoitetummalta kuin nopeat kuudestoistaosalinjat. Uskon tämän johtuvan siitä, että mitä pidempään soittaja soittaa näitä sävellajin ulkopuolisia ääniä, sitä enemmän hän painottaa uutta harmoniapohjaa.

Oli myös tilanteita, joista en osannut tarkkaan analysoida, mitä ulossoittamisen keinoa on käytetty. Tällainen tilanne oli esimerkiksi Lettierin soolon tahdissa 36, jossa hän soittaa Cmaj7-soinnun päälle C-dimisoinnun säveliä. Teoriassa tämän ei pitäisi toimia, koska Lettierin soittamat sävelet on todella riitaisia verrattuna pohjalla vallitsevaan sointuun. Koska C on ainoa yhteinen sävel, voidaan päätellä, että tietyn fraasin aikana voi tapahtua ja soittaa mitä vain, kunhan loppujen lopuksi soittaja osaa purkautua oikeaan säveleen tai säveliin. Samoin Oz Noy soittaa soolonsa tahdissa 18 (ks. kuva 25) G7-soinnun päälle A-ylinousevaa asteikkoa. Uskon, että hänen tavoitteena on ollut uudelleenharmonisoida kyseinen sointu G7b13 soinnuksi, mutta tähänkään en osaa sanoa varmaa teoriaa. Näissä mainitsemisani ulossoittamisen keinoissa pitää tarkastella fraaseja sävel kerrallaan ja tehdä johtopäätöksiä katselematta fraasin kokonaisuutta.

Omien havaintojeni pohjalta ulossoittaminen on vain pieni osa sooloissa käytetyistä tekniikoista, mutta se on taidokkaasti käytettynä kuitenkin hyvin tehokas. Niin kuin kaikissa musiikillisissa ilmiössä, voi tietyn ilmiön liikakäyttö tehdä tehokeinosta merkityksettömän. Soittajan on oltava todella hyvä soittamaan sävellajin sisällä hienoja ja mielenkiintoisia linjoja, jotta voi myös soittaa ulos vastaavanlaisesti. Tutkimuksessa käytetyissä sooloissa havaitsin, kuinka hienosti soittajat niissä käyttivät hienoja sävellajin sisäisiä linjoja, joita he maustivat ulossoitetuilla linjoilla.

9 Pohdinta

Tutkimukseni kautta olen saanut vastauksia tutkimusongelmaani. Tarkoitus oli tuoda ilmi ulossoittamisen eri keinoja kitaristeille ja antaa selvyys siitä, millä tavoin eri fuusiojazz-kitaristit tätä harjoittavat. Tukeuduin opinnäytetyöni teoreettiseen viitekehykseen ja sain konkreettisten esimerkkien analysoinnin kautta selville, miten ulossoittamista kitaristien näkökulmasta ilmenee. Tutkimuksen tekeminen on vahvistanut omaa näkemystäni aiheesta ja pedagogin näkökulmasta olen saanut uusia työkaluja ja tietämystä ulossoittamisesta. Lisäksi soolojen nuotintaminen ja niiden kriittinen analysoiminen on kehittänyt analysointikykyäni.

Opinnäytetyössäni on tietysti vain osa kaikista erilaisista ulossoittamisen keinoista. Harvoin kitaristit käyttävät kaikkia harjoittelemaansa fraaseja tai keinoja yhdessä ja samassa soolossa. Jazzmusiikissa on tällä hetkellä paljon erityyppisiä kitaristeja, jotka soittavat keskenään erilaisia linjoja. On myös muita soittajia, jotka harjoittavat ulossoittamista eri tavalla kuin kitaristit. Esimerkiksi rumpaleilla on usein paljon enemmän erilaisia rytmisesti ulossoitettuja linjoja kuin kitaristeilla. Myös eri musiikkityyleissä ulossoittamista harjoitetaan eri tavalla. Kaikki soittajat ovat yksilöitä ja siksi on vaikea yleistää musiikissa tapahtuvia abstrakteja ilmiöitä. Tämän takia opinnäytetyöni tarjoaa suppeahkon näkökulman siitä, mitä ulossoittaminen musiikissa kokonaisvaltaisesti tarkoittaa. Uskon kuitenkin siihen, että löysin kitaristien näkökulmasta hyödyllisiä työkaluja ulossoittamisen toteuttamiseen.

Sooloista oli välillä hankalaa tehdä oikeita analyyskejä ja havaintoja, koska on mahdotonta tietää, mitä soittajat ovat sooloja soittaessaan ajatelleet. Lisäksi

analysointia vaikeuttaa se, kun soitetut asiat eivät ole teoreettisesti yksiselitteisesti tulkittavissa. Esimerkiksi John Scofieldin soolossa käytettiin tahdissa 65-66 (ks. Kuva 18) F- ja F#-kokosävelasteikon säveliä. Tämän ilmiön voi myös tulkita niin, että joukossa on muutamia kromaattisia säveliä, eikä niinkään toisen asteikon soittamista. Tällaisessa tilanteessa on hyvin tärkeää, että soittaja soittaa tai kuuntelee kyseisen fraasin, koska nuottikuva ei aina pelkästään anna tähän vastatusta. Vaikka analyysien oikeellisuudesta ei voida olla täysin varmoja, voidaan johtopäätösten perusteella huomata, että näissä neljässä analysoimassani soolossa tapahtui samoja ja toistuvia ilmiötä, ja niiden ulossoitetuissa linjoissa käytettiin samanlaisia asteikkoja.

Jos olisin halunnut tutkia vieläkin ulossoitetumpaa musiikkia, olisin tutkinut free jazz -musiikissa tapahtuvia ilmiöitä. Free jazzia on kuitenkin todella hankalaa analysoida, koska kyseisestä genrestä puuttuu kokonaan orkesterin yhteinen harmonia ja rytmi. Harmonia ja rytmi elää free jazzissa koko ajan omaa elämäänsä, joten mielestäni tässä tapauksessa ei voida puhua ulossoittamisesta. Kuten olen jo kuitenkin aikaisemmin maininnut (ks. sivu 18), pohjautuu fuusiojazz paljon free jazziin, joten sitä ei voi täysin unohtaa. Aiheeni oli kuitenkin rajattava hyvin, ettei opinnäytetyöstäni tulisi liian laajaa.

9.1 Työn luotettavuus

Tutkimuksen paikkansapitävyys ja luotettavuus on tärkeässä roolissa tieteellisessä tutkimuksessa. Näitä normeja ja arvoja voi olla kuitenkin vaikea arvioida laadullisessa tutkimuksessa. (Saaranen-Kauppinen & Puusniikka 2006.) Tästä johtuen laadullisessa tutkimuksessa ei ole selviä näkemyksiä luotettavuuskysymyksistä. Luotettavuutta voidaan kuitenkin lisätä tarkan dokumentaation avulla. Pitää kuitenkin muistaa, että hyvän dokumentaation väärät tulkinnat eivät tee työstä luotettavaa. Joskus tulkintoja on yhtä paljon kuin tulkitsijoita. Tulkintaan saadaan luotettavuutta, jos toinenkin tutkija tekee samoja johtopäätöksiä. Päinvastoin jos tulkinta on erilainen verrattuna toisen tutkijan tulkintaan, muodostuu ongelmallinen tilanne. (Kananen 2010, 69-71.)

Soolotranscriptioissa ja havainnollistavissa esimerkkikuvissa olen onnistunut ilmentämään sooloissa tapahtuvia ilmiötä ja perustelemaan omia johtopäätöksiäni. Tietysti notaatiolla on aina omat rajoituksensa ja ne eivät kerro kaikkea soivan

musiikin ilmiöstä. Myös joitakin ulossoitettujen linjojen ilmiötä ja kuulokuvia on vaikea kuvailla. Tämä vaatii sen, että lukija itse kuuntelee, miltä kukin ilmiö kuulostaa ja tekee sitä kautta havaintoja ja johtopäätöksiä. Tulkinnan toistettavuus olisi hankala toteuttaa, koska se vaatisi paljon aikaa ja paneutumista joltain toiselta taholta.

Käytin teoreettisessa viitekehyksessä laajasti eri länsimaisen musiikin teoriakirjallisuutta loogisesti edeten. Kuten tutkimusongelmassa mainitsin, on ulossoittamisesta kuitenkin olemassa vain vähän kirjallisuutta, mikä on vaikuttanut myös ainestoin valintaan. Tutkimuksessa luotan näihin muutamiin lähdeviitteisiin sekä omiin kokemuksiin ja tietämykseen.

On tietysti melko suppeaa tarkastella ja analysoida vain näitä neljää kitaristia. Alalta löytyy muitakin ulossoittamisen konkareita kuten esimerkiksi Allan Holdsworth ja John McLaughlin. Myös muiden soittimien soittajista löytyy taitavia jazzmuusikoita, jotka käyttävät upeasti ulossoittamista omissa sooloissaan. Joillakin soittajilla ongelmaksi koituivat heidän kappaleensa, koska niissä harmonia liikkuu niin tiheästi, että ulossoittamista ei ehdi tapahtua, vaikka se kuulijalle ulossoitetulta kuulostaisi. Esimerkiksi Allan Holdsworthin kappaleet ovat tällaisia. Edellä mainitusta syystä valitsin kappaleita, joissa harmonia pysyy stabiilina, jolloin soittajalla on usein vapaammat kädet tehdä enemmän valintoja.

Valitsemani kitaristit ovat mielestäni monipuolinen otanta fuusiojazz-kitaristeista ja heidän ulossoittaminen kuulostaa mielestäni mielenkiintoiselta ja musikaaliselta. Tarkoitukseni ei ollut tutkia soittajia, jotka soittavat koko ajan ulos. Soolojen pääpainona ovat musikaalisuus ja tyylinmukaisuus. Vaikka kaikki opinnäytetyössä käsittelemäni soittajat ovat yksilöitä ja heillä on uniikki soittotyyli, olivat ulossoittamisen keinot kaikilla näillä soittajilla melko yhteneväisiä. Tietysti jokainen soittaja toteutti niitä hieman omalla tavallaan.

Kuten olen jo aikaisemmin maininnut, eri kuulijat kuulevat ja kokevat ulossoitetut linjat eri tavalla. Pitkään jazzmusiikin parissa työskennelleet soittajat kuulevat ulossoitetut linjat eri tavalla kuin ihmiset, jotka eivät ole kuulleet koskaan jazzia. Ulossoittaminen ei ole täysin mielipidekysymys vaan ”väärille äänille” on kehitetty termejä, mutta ne ovat vielä tänä päivänäkin tulkinnanvaraisia. Omilla kokemuksillani ja tulkinnallani oli myös iso osa soolujen analysoinnissa.

9.2 Jatkotoimenpiteet

Koska tutkimukseni tarkoitus oli vain selvittää, miten eri kitaristit toteuttavat ulossoittamista, en käsitellyt sen enempää tutkimuksessani sitä, miten aihetta hyödynnettäisiin esimerkiksi opetuksessa. Tulevaisuudessa aihetta voisi laajentaa tekemällä omia ulossoitettuja harjoituksia kitaristeille tai tekemällä kokonaisen kirjan eri ulossoittamisen keinoista kitaristeille. Aiheeni sopisi hyvin myös taiteen perusopetuksen laajan oppimäärän opetussuunnitelmaan, jossa painotetaan improvisoinnin ja säveltämisen merkitystä (Taiteen perusopetuksen laaja oppimäärän opetussuunnitelmaan 2017, 48).

Luvussa 2.2 käsittelen hieman sitä, miten konstruktivistista oppimiskäsitystä voisi hyödyntää ulossoittamisen opettamisessa. Kuten olen maininnut, olisi tärkeää, että oppilaat innostuisivat ja ottaisivat mallia huippusoittajien soitosta. Sooloista voidaan ammentaa ulossoitettuja fraaseja, joita voi itse hyödyntää omissa sooloissaan. Olisi tärkeää, että oppilaille opetettaisiin muitakin improvisointi- ja säveltämiskeinoja perinteisten duuri- ja mollitonalityettien käytön rinnalle. Varsinkin side slipping -tekniikka olisi helppo ja tehokas tekniikka opettaa oppilaille niin soittotunneilla kuin teoriatunneilla. Itselleni näitä tekniikoita on helppo käyttää ja uskon niiden olevan myös helppoja muillekin kitaristeille. Näitä tekniikoita ei tarvitsisi opetella vasta ammatillisessa koulussa tai korkeakoulussa, vaan kyseisiä asioita voitaisiin käydä missä tahansa oppilaitoksessa, jossa oppilaat hallitsevat oman instrumenttinsa ja heillä on hallussa pop/jazz-teorian perusteet.

Lähteet

Alasuutari, P. N.d. Mitä on laadullinen tutkimus? Luentomoniste. Tampereen yliopisto. Viitattu 19.9.2018.

http://wwwedu.oulu.fi/tohtorikoulutus/jarjestettava_opetus/Alasuutari/Mita_laadullinen_tutkimus_on.pdf.

Anttila, M. 2004. Musiikkiopistopedagogiikan teoriaa ja käytäntöä. Joensuu: Joensuun Yliopisto.

Beato, R. 2018. Beato basics of reharmonization. YouTube-video. Viitattu 17.4.2018. <https://www.youtube.com/watch?v=wZLZHil-Nuo>.

Belkadi, J. 2005. Lessons: Master class: Bustin' out!: The top 12 coolest ways to play outside licks on guitar. Guitar Player, 39, 106-111. Viitattu 21.3.2018. <https://janet.finna.fi>, Academic Search Elite.

Berendt, J. 2009. Jazz book: from ragtime to the 21st century. Chicago: Chicago Review Press. Viitattu 14.4.2018. <https://ebookcentral-proquest-com.ezproxy.jamk.fi:2443>.

Crook, H. 1999. Ready, aim, improvise!. Advance Music.

Gioia, T. 1997. History of Jazz, Oxford University Press. Oxford. Viitattu 2.11.2018. <https://ebookcentral-proquest-com.ezproxy.jamk.fi:2443/lib/jypoly-ebooks/detail.action?docID=679618>.

Hoening, A. 2015. Metric modulations: Contracting and expanding time within form. Tanschenbusch. Mel Bay Publications.

Hynninen, J. 2006. Rhythm & blues workshop – Improvisointi-ideoita kitaristeille. Helsinki: Idemco Oy.

Johnscofield.com. N.d. Biografia verkkosivustolla. Viitattu 14.4.2018. <http://www.johnscofield.com/bio/>.

Joutsenvirta, A. & Perkiömäki, J. 2008. Sibelius-Akatemian nettisivusto. Modus Musiikki Oy. Viitattu 4.9.2018. <http://www2.siba.fi/muste1/index.php?id=48&la=fi>.

Kananen, J. 2010. Opinnäytetyön kirjoittamisen käytännön opas. Jyväskylä: Jyväskylän ammattikorkeakoulu.

Kendra C. N.d. 'Flow' can help you achieve goals. Nettiartikkeli. Viitattu 8.10.2018. <https://www.verywellmind.com/what-is-flow-2794768>.

Larsen, J. 2016a. Playing outside – side slipping – outside jazz approaches. YouTube-video. Viitattu 7.11.2018. <https://jenslarsen.nl/playing-outside-side-slipping/>.

Larsen, J. 2016b. Soloing over a II V I with Pentatonic scales – Modern Jazz Improvisation!. YouTube-video. Viitattu 23.11.2018. <https://www.youtube.com/watch?v=5mIZGywe8tA>.

Levine, M. 1995. Jazz theory book. Petaluma (CA): Sher Music.

Liebman, D. 1991. A chromatic approach to jazz harmony and melody. Rottenburg N.: Advance Music.

Marklettieri.com. N.d. Biografia verkkosivustolla. Viitattu 29.8.2018.
<https://www.marklettieri.com/>.

Mikestern.org. N.d. Biografia verkkosivustolla. Viitattu 14.4.2018.
<http://www.mikestern.org/media.htm>.

Nuorvala, J., Pohjanoro, H., Länsiö T. & Pohjannoro U. N.d. Polyrytmit. 1900-luvun musiikki. Sibelius-Akatemian avoin yliopisto. Sibelius-Akatemian innovaatiokeskus. Viitattu 10.4.2018.
http://www2.siba.fi/historia/1900/germaaniartikkelit/polyrytmit_germ.html.

Oznoy.com. N.d. Biografia verkkosivustolla. Viitattu 14.4.2018.
<http://www.oznoy.com/biography/>.

Premium Guitar. 2018. Rig Rundown – Mike Stern. YouTube-video. Viitattu 17.10.2018. <https://youtu.be/9gZRrjOA5I8>.

Saaranen-Kauppinen, A. & Puusniekka, A. 2006. KvaliMOTV – Menetelmäopetuksen tietovaranto [verkkojulkaisu]. Tampere: Yhteiskuntatieteellinen tietoarkisto [ylläpitäjä ja tuottaja]. Viitattu 25.4.2018. <http://www.fsd.uta.fi/menetelmaopetus/>

Scofield, J. 1987. Guitar Transcriptions. Winona, MN: Hal Leonard Publishing Corporation.

Sovittamisen terminologiaa. N.d. Suomen Musiikintekijöiden www-sivut. Viitattu 13.11.2018. <https://musiikintekijat.fi/neuvonta/sovittaminen/sovittamisen-terminologiaa/>.

Tabell, M. 2004. Jazzmusiikin harmonia. Helsinki: Yliopistopaino.

Tabell, M. 2008. Motiivien variointi. Afroimpro. Sibelius-Akatemian nettisivut. Viitattu 12.11.2018. http://www3.siba.fi/afroimpro/motiivien_variointi.

Taiteen perusopetuksen laaja oppimäärän opetussuunnitelmaan 2017. Opetushallitus. Viitattu 17.10.2018.
https://www.oph.fi/download/186920_Taiteen_perusopetuksen_laajan_oppimaaran_opetussuunnitelman_perusteet_2017.pdf.

Tamminen, T. 2015. Rytmioppia. Orkesterikone. Netti-artikkeli. Yle.fi. Viitattu 7.11.2018. <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2015/11/26/rytmioppia>.

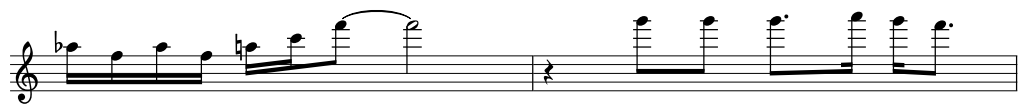
Liitteet

Liite 1. Soolotranscriptio Mark Lettierin kappaleesta Catboy

$\text{♩} = 140$ **CATBOY** MARK LETTIERI

$D7^{\#9}$

The musical score consists of ten staves of music. The first staff shows a whole note chord $D7^{\#9}$. The subsequent staves contain a complex melodic line with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and several triplet markings. The piece concludes with a final triplet of eighth notes.



Liite 2. Soolotranscriptio John Scofieldin kappaleesta Techno

$\text{♩} = 130$ **TECHNO** JOHN SCOFIELD

$B^{\flat}m7$

$D^{\flat}7$

$B^{\flat}m7$

$D^{\flat}7$

$B^{\flat}m7$

$D^{\flat}7$

$B^{\flat}m7$

$D^{\flat}7$

$B^{\flat}m7$

$D^{\flat}7$

Bbm7

Db7

Bbm7

Db7

Bbm7

Db7

Bbm7

Db7

Bbm7

Db7

This page contains ten staves of musical notation for guitar, written in a key signature of three flats (B-flat major/D-flat minor). The notation includes various chord voicings and rhythmic patterns.

- Staff 1:** Chord: $B\flat m7$. Rhythmic pattern: quarter note, eighth notes, quarter note, eighth notes, quarter note, eighth notes, quarter note, eighth notes.
- Staff 2:** Chord: $D\flat 7$. Rhythmic pattern: quarter notes, eighth notes, quarter notes, eighth notes, quarter notes, eighth notes, quarter notes, eighth notes.
- Staff 3:** Chord: $B\flat m7$. Rhythmic pattern: quarter notes, eighth notes, quarter notes, eighth notes, quarter notes, eighth notes, quarter notes, eighth notes.
- Staff 4:** Chord: $D\flat 7$. Rhythmic pattern: quarter notes, eighth notes, quarter notes, eighth notes, quarter notes, eighth notes, quarter notes, eighth notes. Includes a $\#9$ chord and a pentagram (5).
- Staff 5:** Chord: $B\flat m7$. Rhythmic pattern: quarter notes, eighth notes, quarter notes, eighth notes, quarter notes, eighth notes, quarter notes, eighth notes.
- Staff 6:** Chord: $D\flat 7$. Rhythmic pattern: quarter notes, eighth notes, quarter notes, eighth notes, quarter notes, eighth notes, quarter notes, eighth notes.
- Staff 7:** Chord: $B\flat m7$. Rhythmic pattern: quarter notes, eighth notes, quarter notes, eighth notes, quarter notes, eighth notes, quarter notes, eighth notes.
- Staff 8:** Chord: $D\flat 7$. Rhythmic pattern: quarter notes, eighth notes, quarter notes, eighth notes, quarter notes, eighth notes, quarter notes, eighth notes.
- Staff 9:** Chord: $B\flat m7$. Rhythmic pattern: quarter notes, eighth notes, quarter notes, eighth notes, quarter notes, eighth notes, quarter notes, eighth notes.
- Staff 10:** Chord: $D\flat 7$. Rhythmic pattern: quarter notes, eighth notes, quarter notes, eighth notes, quarter notes, eighth notes, quarter notes, eighth notes.

Bbm7

Db7

Bbm7

Db7

Bbm7

Db7

Bbm7

Db7

Bbm7

Bbm7

Db7

Bbm7

Db7

Bbm7

Db7

Bbm7

Db7

Bbm7

Db7

5

Liite 3. Soolotranscriptio Mike Sternin kappaleen soolosta Fat Time

FAT TIME

♩ = 98

MIKE STERN

Cm7

13

The image displays ten staves of musical notation for a piano piece. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The notation includes various rhythmic patterns, triplets, and dynamic markings such as 'f'. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats, and a common time signature. The music consists of eighth and sixteenth notes, often grouped in triplets. The second staff continues the melodic line. The third staff features a triplet of eighth notes. The fourth staff has a triplet of eighth notes followed by a quarter note. The fifth staff shows a triplet of eighth notes and a quarter note. The sixth staff contains a triplet of eighth notes and a quarter note. The seventh staff has a triplet of eighth notes and a quarter note. The eighth staff features a triplet of eighth notes and a quarter note. The ninth staff has a triplet of eighth notes and a quarter note. The tenth staff concludes with a triplet of eighth notes and a quarter note.

The musical score on page 53 consists of ten staves of music. The first three staves are in the key of B-flat major (two flats) and feature a melodic line with frequent triplets, indicated by a '3' below the notes. The fourth staff is in the same key and includes an 8-measure rest. The fifth staff is in the key of B minor (two sharps) and includes a chord symbol 'Bm7' above the first measure and an 8-measure rest. The sixth, seventh, and eighth staves continue the melodic development in B minor, with the eighth staff featuring a long, sustained note. The ninth staff is in the key of B major (two sharps) and contains a melodic line with a final cadence. The tenth staff is also in B major and continues the melodic line.

The musical score is written in treble clef. It begins in the key of D major (one sharp). The first seven staves contain intricate melodic lines characterized by frequent triplets and sixteenth-note runs. The eighth staff marks a key change to C minor (two flats) and includes the chord symbol Cm^7 . The final staff concludes with a sustained chord and a fermata.

Liite 4. Soolotranscriptio Oz Noy'n kappaleesta Steroids

STERIODS

♩ = 145 Oz Noy

D7

G7

D7

A7

G7

D7

A7

D7

G7

Musical notation for guitar, featuring ten staves of music. The key signature is D major (two sharps). The notation includes various chords and melodic lines.

Chords indicated: D7, A7, G7, #9.

The notation includes slurs, accents, and a double bar line with an '8' indicating an 8-measure repeat section.

This page of musical notation is for guitar and is set in the key of G major (one sharp). It consists of ten staves of music. The notation includes various chord voicings: G7, D7, and A7. The music features melodic lines with triplets and octaves. The key signature is G major (one sharp).

G7 D7

A7 D7

G7

D7

A7

G7 D7

A7