



Jazzetydejä pianolle

Pop/jazzmusiikin koulutusohjelma
Muusikon suuntautumismuutosto
Opinnäytetyö
16.12.2010

Tommi Jalo

TIIVISTELMÄSIVU

Koulutusohjelma Pop/jazzmusiikki		Suuntautumisvaihtoehto Muusikko	
Tekijä Jalo Tommi			
Työn nimi Jazzetydejä pianolle			
Työn ohjaaja/ohjaajat Väisänen Jukka & Süle Laszlo			
Työn laji Opinnäytetyö	Aika 16.12.2010	Numeroidut sivut + liitteiden sivut 25+14	
<p>TIIVISTELMÄ</p> <p>Työn tavoitteena oli etydikokoelman laatiminen. Etydeissä harjoitettavien asioiden kärjessä oli pianonsoiton ja jazzimprovisoinnin haasteisiin lukeutuva melodialinjojen kehittäminen.</p> <p>Etydien temaattiseksi pohjaksi valikoitui jazzpianisti Oscar Petersonin improvisoitu soolo, jonka aiheita ja ideoita hyväksi käyttäen etydit muodostuivat kyseisen sävellyslajin vaatimukset täyttäväksi.</p> <p>Varsinaista sävellystyötä edelsi joitakin taustoihin ja tiedonkeruuseen liittyviä työvaiheita.</p> <p>Ensimmäinen vaihe oli sopivan pianosoolon etsiminen ja sen transkriptoiminen. Muut vaiheet etenivät päällekkäisesti mahdollisuuksien mukaan. Näitä olivat Petersonin soiton tarkasteleminen melodioiden ja hänen saamiensa vaikutteiden osalta, klassisten pianoetydien tutkiminen, jazzetydien tutkiminen sekä käsinkirjoitetun notaation harjoittelu.</p> <p>Työn tuloksena syntyi neljä etydiä, joiden voidaan sanoa päätyneen vaikeusjärjestykseen. Kokonaisuutena etydeistä tuli vaikeustasoltaan erittäin haastavia. Kukin etydi keskittyy johonkin tiettyyn aihealueeseen.</p> <p>Etydit soveltuvat konserteissa esitettäväksi. Niiden kokoaminen kirjan muotoon muutamien uusien etyden kanssa palvelee niin musiikinopiskelijaa kuin ammattilaistakin soittotekniikan kehittämisessä.</p>			
Teos/Esitys/Produktio			
Säilytyspaikka Metropolian kulttuurialan kirjastopalvelut, Aralis -kirjastokeskus			
Avainsanat Etydit, improvisointi, jazz, oppimateriaali, piano, sävellykset			

Degree Programme in Pop/Jazz Music		Specialisation Music Performance
Author Tommi Jalo		
Title Jazz Studies for Piano		
Tutor(s) Jukka Väisänen M.Mus. / Laszlo Süle Senior Lecturer		
Type of Work Bachelor's Thesis	Date December 2010	Number of pages + appendices 25 + 6
<p>ABSTRACT</p> <p>The objective of this thesis was to compose a collection of studies in the style of jazz pianist Oscar Peterson. The studies are based on selected motifs and ideas that Peterson uses in recorded piano solo improvisation. In regard to practicing, the main concern in these studies was how to create a finished melody, one of the key challenges in playing the piano and in jazz improvisation.</p> <p>The first task was to find a piano solo that would be applicable to the compositions and transcribe it. Other tasks were to review Peterson's melodies and his influences, to look into classical piano studies and jazz studies, and to practice handwritten notation.</p> <p>The results were four studies organized in the order of growing difficulty. The studies, which are very challenging as a whole, focus each on a specific aspect of playing.</p> <p>These studies are suitable to be added in a musical performance. A sheet music collection including these and some additional studies would be useful to both piano students and professionals to improve their playing technique.</p>		
Work / Performance / Project		
Place of Storage Metropolia University of Applied Sciences /Metropolia Resource Library for Arts and Culture, Aralis Library and Information Centre		
Keywords Composition, improvisation, jazz, piano, study, study material		

SISÄLLYS

1	JOHDANTO	1
2	OSCAR PETERSON	4
2.1	PETERSONIN ELÄMÄKERTA	4
2.2	PETERSONIN MELODIAT	5
2.3	TEDDY WILSONIN VAIKUTUS PETERSONIN SOITTOON.....	6
3	ETYDIN KÄSITE JA KUVAUS.....	9
3.1	PIANOETYDIT	10
3.1.1	Kuvattavien etydien valintaperusteet.....	10
3.1.2	Chopinin etydien tarkastelua.....	13
3.1.3	Skrjabinin etydin tarkastelua.....	15
3.1.4	Debussyn etydin tarkastelua.....	15
3.2	JAZZETYDIN KUVAUS.....	16
3.2.1	Oscar Petersonin etydit.....	16
3.2.2	Muiden säveltäjien jazzetydit	17
4	SÄVELTÄMIENI JAZZETYDIEN ESITTELY.....	19
4.1	Etydi 1.....	19
4.2	Etydi 2.....	19
4.3	Etydi 3.....	19
4.4	Etydi 4.....	20
5	POHDINTA.....	21
	LIITTEET.....	25

1 JOHDANTO

Opinnäytetyössäni ensisijainen tavoite on ollut *säveltää kokoelma jazzetydejä pianolle Oscar Petersonin soolonsoittotyylin mukaisesti*. Etydejä soittamalla olen sitten pyrkinyt *tutustumaan Petersonin sävelkieleen ja ilmaisuun sekä omaksumaan Petersonin tyyllisiä piirteitä*. Etydien avulla on tarkoitukseni ollut kyetä selviytymään niistä teknisistä vaikeuksista, joita olen kohdannut etydien pohjaksi valitsemassani Petersonin pianosoolossa.

Käytin opinnäytetyössäni vaihtelevassa järjestyksessä tilanteiden ja mahdollisuuksien mukaan seuraavia työtapoja:

- Transkription kirjoittaminen Petersonin pianosoolosta kappaleessa *There's a Small Hotel*, joka on Petersonin vuonna 1955 julkaistulla äänitteellä *The Oscar Peterson Trio at Zardi's*.
- Tutustuminen Petersonin laatimiin etydeihin, niiden sormituksiin ja luonteenpiirteisiin sekä muiden lähdeaineistoksi sopivien nuottikirjojen ja kirjallisuuden kerääminen.
- Petersonin soiton jäljittely kirjoittamani transkription avulla.
- Sävellystyö, jonka tuloksena oli mielestäni riittävän laaja kokoelma etydeitä, joista jokaisen oli lähtökohtaisesti oltava johonkin tiettyyn melodian osa-alueeseen keskittynyt oma kokonaisuutensa.

Yksi suurimmista haasteista, joita olen kohdannut pianonsoiton opiskelussani, on mielekkään ja eheän improvisoidun melodialinjan luominen. Päädyinkin hyvin nopeasti valitsemaan opinnäytetyölleni sellaisen aiheen, joka liittyisi jollakin tavalla soittotekniikan parantamiseen. Aihetta miettiessäni etsin tietoja pianisti Oscar Petersonista, jonka musiikkiin olin jo tutustunut edellisessä opinnäytetyössäni Pop & Jazz Konservatoriossa ja myöhemmin nykyisessä koulussani tehdessäni afroamerikkalaisen musiikin historian ja estetiikan 3. kurssin esseetä.

Idea säveltää jazzetydejä syntyi luettuani Keyboard Magazine -musiikkiaikakauslehden muistikirjoitusta Oscar Petersonista. Tässä artikkelissa (Rideout 2008, 34) todettiin, että Peterson vei aina viimeistellyn melodiansa päätökseen eikä milloinkaan ainoastaan puikkelehtinut läpi sointuvaihdosten. Artikkelissa oli lainauksia Petersonilta kyseisen lehden tekemistä vuosien takaisista haastatteluista. Yhdessä niistä Peterson on kertonut:

"Pyrin aina soittamaan melodian oikealla tunteella, ikään kuin soittaisin torvea, pidätellen ja halliten kosketusta, jotta se ei kuulostaisi staccatolta." Peterson on sanonut ihailevansa sellaista kaunista ja pitkää melodialinjaa, jolla on selkeä alku ja määrittämyspiste. Petersonin mukaan soittajan saavutettua tällaisen pisteen, tulevat sen ansiosta melodialinjan kaikki muut puolet perustelluiksi. Tämän kaltaisen soittotavan Peterson on kertonut omaksuneensa kuuntelemalla Teddy Wilsonia. Hän osoitti Petersonin mukaan pettämättömän hyvää makua oikeanlaisen kosketuksen aikaansaamiseen, ja hänellä oli idea siitä, miten pianon saa "puhumaan". (Rideout 2008, 34.)

Petersonin merkitys minulle itselleni muusikkona on ennen kaikkea siinä, millaisia tuntemuksia hänen musiikkinsa on saanut minussa aikaan, mutta myös siinä, miten hän on pitkän uransa luonut hienotunteisuudellaan ja estetiikan tajullaan. Sen sijaan, jos puhutaan esikuvista ja vaikutteista omaan soittooni, on Peterson aina tuntunut hieman liian isolta palalta purtavaksi johtuen jo pelkästään hänen teknisestä taituruudestaan, mutta myös hänen omaleimaisuudestaan, perinnetietoisuudestaan ja loppumattoman tuntuista ideavarastostaan. Toisin kuin Petersonilla, minulla itselläni ei ole klassisen pianonsoiton taustaa. Lisäksi olen aina pyrkinyt kuuntelemaan niin monia eri pianisteja kuin on ollut saatavilla, myös muualta kuin jazzmusiikin alueelta. Tämän hetken tärkeimmiksi musiikillisiksi esikuvikseni voisin nimetä pianistit Sonny Clark, Andrae Crouch, Russell Ferrante, Hampton Hawes, Wynton Kelly, Kenny Kirkland, Horace Silver, Billy Taylor, Richard Tee, James Williams ja Claude Williamson.

Perusteluina etydien pohjaksi valitsemalleni pianosoololle on ensiksikin, että tämä soolo on suhteellisen lyhyt, mutta se sisältää kuitenkin paljon erilaisia melodisia aiheita, joissa näkyy pitkälle jalostunut musiikillisten juurten tutkiminen ja puhtaan sormitekniikan valjastaminen musikaalisuuden käyttöön. Toiseksi tässä soolossa on pitkiä kuudestaosaosanuoteista koostuvia melodialinjoja, jollaisten harjoittelu auttaa ainakin minua itseäni vahvistamaan sormia monipuolisemmin kuin pelkät asteikko- ja murtosointuharjoitukset. Samalla tässä soolossa on sopivassa suhteessa myös monia muita erilaisia rytmityksiä. Kolmanneksi soolo koostuu käytännössä pelkästään yksiaanisesta melodiasta, jota vasemman käden soinnut kannattelevat. Se soveltuu siis ihanteellisesti lähdemateriaaliksi etydeilleni, joissa on tarkoituksena keskittyä harjoittamaan nimenomaan yksiaanisista melodiaa. Mukana ei siis ole muita Petersonin soittotekniikoita, kuten melodialinjan kahdennusta oktaavissa vasemmalla kädellä, blokkisointuja tai stride -tyyliä.

Lähdemateriaaliksi soveltuvaa pianosooloa päädyin etsimään ainoastaan niiltä äänitteiltä, jotka Peterson teki 1950-luvulla sen pianotrion kanssa, jonka muut soittajat olivat basisti Ray Brown ja kitaristi Herb Ellis. Petersonin uralla yleensäkin juuri trio oli kokoonpanona kaikkein tuotteliain. Brownin ja Ellisin kanssa muodostetun trion kanssa työskentely vaikutti hyvin paljon Petersonin sooloimprovisaatioiden melodioiden kehittymiseen, mikä tulee tarkemmin esille luvussa 2.2. Saattaessaan tässä triossa kaikkien kolmen jäsenen muusikkouden mitä korkeimmalle tasolle, Peterson antoi jazztriolle uudenlaisen määritelmän. Tämä yhtye oli Petersonille hänen omien sanojensa mukaan kaikkein virikkeellisin ja tuotteliain niin esiintymisissä kuin studiossakin. (Wikipedia 2009.)

Sävellystyötä varten olen tutkinut klassisia pianoetydejä kolmelta säveltäjältä. Kappaleessa 3.1 on näiden etydien kuvausta ja perusteluja siihen, miksi otin kuvaukseen mukaan juuri nämä säveltäjät. Kappaleessa 3.2 olen kuvannut jazzetydejä, joita ei ole julkaistu kovinkaan paljon. Etydien tarkastelussa on tavoitteenani ollut oppia sävellystyön kannalta olennaisia etydien muotorakennetta, melodian kehittelyä ja luonteenpiirrettä koskevia asioita. Vaikka jo alkuvaiheessa päätin valita kaikille etydeilleni saman harmonisen pohjan eli *There's a Small Hotel*-kappaleen muotorakenteen, on minun kuitenkin muiden säveltäjien pianoetydien tarkastelun avulla selvitettävä, miten kehitellä melodiaa mielekkäällä tavalla muotorakenteen sisällä. Tätä olen tehnyt tarkastelemalla etydien nuottikuvaa, kuuntelemalla niistä tehtyjä äänityksiä, katselemalla kuvatallenteita ja tapaillemalla etydien melodiaa itse pianolla.

Koska etydieni harmoniat perustuvat *There's a Small Hotel*-jazzstandardiin, en ole erityisemmin sävellystyötäni varten ottanut tarkasteluun klassisessa pianoetydissä tapahtuvaa sisäistä harmonian kehittelyä. Sen sijaan olen koettanut tehdä havaintoja melodian rakenteesta, tiheydestä ja intensiteetistä sekä kappaleen osien välisestä jännitteestä.

2 OSCAR PETERSON

2.1 PETERSONIN ELÄMÄKERTA

Oscar Peterson (1925–2007) syntyi Montrealissa, Kanadassa. Hän varttui lähiössä, joka oli lähinnä mustien asuttama, ja jossa oli tuolloin kukoistava jazzkulttuuri. Yksi hänen ensimmäisistä musiikinopettajistaan oli hänen isänsä, joka harrasti trumpetin- ja pianonsoittoa. Klassisen pianonsoiton opetusta hän taas sai sisareltaan. Se virtuoosisuus, josta Peterson tunnettiin, pohjautui hänen jo lapsena ylläpitämäänsä sinnikkääseen harjoittelutottumukseen, johon kuuluivat päivittäiset asteikot ja etydit. Peterson opiskeli myöhemmin klassista pianonsoittoa unkarilaissyntyisen Paul de Markyn johdolla. (Wikipedia 2009.)

Samoihin aikoihin häntä kiehtoivat myös perinteinen jazz, ja hän opetteli useita sävellyksiä ragtime- ja boogie-woogie -musiikin alueilta. 14-vuotiaana voittamansa musiikkikilpailun jälkeen Peterson lopetti koulunkäynnin ja ryhtyi ammattipianistiksi kanadalaisen radioaseman viikoittaisessa ohjelmassa sekä hotelleissa ja musiikkitaloissa¹. Petersonin suurimmat esikuvat hänen uransa alkuvaiheessa olivat Teddy Wilson, Nat King Cole, James P. Johnson ja Art Tatum. (Wikipedia 2009.)

Petersonin ensiesiintyminen New Yorkissa vuonna 1949 tuottaja Norman Granzin järjestelmänä oli hänen uransa käännekohta. Petersonin 1950-luvun pianotrio oli yksi jazzmusiikin vaikuttavimmista trioista. Peterson on esiintynyt ja tehnyt levytyksiä erilaisten kokoonpanojen, erityisesti triojen ja kvartetien kanssa ja yksin pianolla, sekä myös lukuisten tunnustettujen solistien kanssa joko duona tai yhtyeensä kanssa. Hän on pitkän uransa aikana tehnyt omalla nimellään yli sata levytystä, säveltänyt sekä opettanut pianonsoittoa ja improvisaatiota. Peterson on voittanut kahdeksan Grammy-palkintoa. (Wikipedia 2009.)

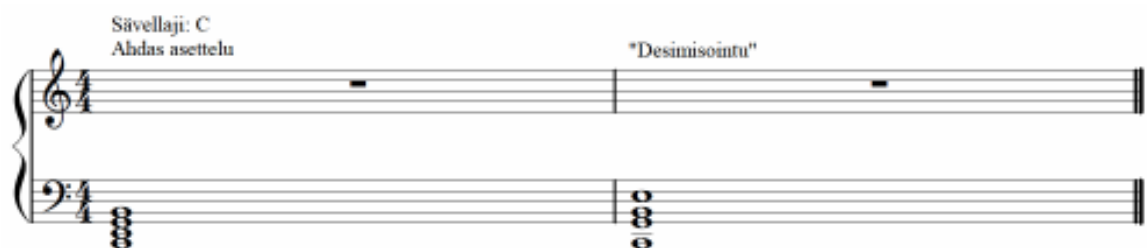
¹ Musiikkitalo: lähdetekstissä on käytetty termiä "music hall", jolla tarkoitetaan Pohjois-Amerikassa toisaalta erilaisia viihdekeskittyä ja teattereita, toisaalta sellaisia paikkoja, joiden eurooppalainen vastine on konserttitalo. Euroopassa käsite "music hall" viittaa lähinnä viihdemusiikkiin erikoistuneisiin konserttisaleihin, jotka kuuluvat tietyn brittiläisen teatterin perinteeseen; tätä samaa tarkoitetaan Suomessa varieteeteatterilla. (Wikipedia 2009.)

2.2 PETERSONIN MELODIAT

John Mehegan, yhdysvaltalainen jazzpianisti, luennoitsija ja kriitikko, on todennut neliosaisessa Jazz Improvisation -kirjasarjassaan (1965, 14–15), että Petersonin nerokkuudessa oli oleellista hänen kykynsä soittaa ”torvisävelkulkuja” (engl. horn lines) eli saksofonilla tai trumpetilla saavutettavissa olevia ideoita, mutta jotka koskettimistolle sovellettuna ovat ”epäpianistisia”.

Tämän kyvyn ansiosta oli Petersonilla improvisoituja sävelkulkuja soittaessaan sellainen ominaisuus, joka yleisesti puuttuu jazzpianisteilta. Käytännöllisiin pianistisiin termeihin käännettynä tämä kyky merkitsee sitä, että Peterson ikään kuin kuuli ennalta minkä tahansa intervallien jonon ja välittömästi muutti nämä kuljetukset sormien painalluksiksi. Tällaista pitävät vaikeana jopa kaikkein taitavimmatkin jazzpianistit. Useat jazzpianistit tyytyvät soittamaan helposti saavutettavissa olevia sävelkulkuja manuaalisella mekaniikalla sen sijaan, että yrittäisivät edellä kuvatun kaltaisia epäpianistisia, mutta melodisempia torvisävelkulkuja. Aikalaisistaan poiketen Peterson kykeni soittamaan näitä vaikeasti saavutettavia torvisävelkulkuja, mikä oli osa hänen hienostunutta sointiaan. Tämän kaiken pohjalla oli Petersonin suosima pianon, kitaran ja basson muodostama trio. Tällaisessa kokoonpanossa harmoninen tuki oli vahva, mistä johtuen pianistin vasemman käden roolissa saattoi tapahtua suuri muutos vallitsevaan stride-tyyliin verrattuna. Petersonin kohdalla vasemman käden rooli jäi lähinnä tukea antavaksi oikean käden torvisävelkulkuihin nähden. (Mehegan 1965, 14–15.)

Petersonin sointi perustui hämmästyttävän sujuvaan oikean käden työskentelyyn, jota kannatteli vasemman käden ylläpitämä modernisoitu versio Art Tatumien ”desimisointu” -järjestelmästä. Kuvassa 1 on ote Meheganin (1964, 56) nuotintamista Tatumien vasemman käden sointuhajotuksista, joissa soinnun terssi on oktaavia ylempänä.



Kuva 1. Art Tatumien esittelemä desimisointu.

Se sointi, josta Peterson tunnettiin, tuli alun perin esiin jo Nat King Colen 1940-luvun alun triossa, mutta merkittäväksi pianotyyliksi se kohosi varsinaisesti Petersonin ansiosta 1950-luvun alussa. Tämä sointi oli vastareaktio Bud Powellin ja Horace Silverin kuivana pidettyyn ”kotilotyyliin” (engl. shell style). Kuvassa 2 on Meheganin (1964, 113) nuotinnosten mukainen esimerkki Powellin tyylistä.



Kuva 2. Bud Powellin vasemman käden sointuhajotuksia.

Petersonin trion esittelemä tyyli oli viesti palaamiseksi vertikaaliseen harmoniaan, joka oli heikentynyt 1940-luvun horisontaalisen harmonian aikakaudella. Tuona aikana teki tuloaan uudenlainen pianistin toimenkuvaa koskeva käsitys, joka nostatti vertikaalisen harmonian elpymistä. Samaan aikaan Peterson teki viestillään kaikille jazzpianisteille selväksi, että sormien ulottumiskyvystä huolimatta vertikaalisen harmonian elpymiseen oli vastattava jollakin tavalla, koska vallassa ollut ”kotilotyyli” ei enää käynyt laatuun. Petersonilla itsellään ei ollut aktiivista roolia tämän uuden ajattelutavan muodostumisessa, mutta Meheganin mukaan hänen entisaikojen tyyliin viittaava esitystapansa oli kuitenkin jäävä pysyväksi dokumentiksi jazzpianon historiaan sekä sävelkulun kauneudessa että esityksen vaivattomuudessa. (Mehegan 1965, 15–16.)

Petersonin pianosoolo tähän työhön valitsemassani Richard Rodgersin säveltämässä kappaleessa *There's a Small Hotel* on ihanteellinen esimerkki siitä soinnista, josta hänet tunnettiin. Lisäksi sen tutkiminen auttaa muodostamaan hyvän kuvan edellä mainitusta uudesta ajattelutavasta. Siinä on esillä käsittääkseni juuri tällaista ”torvisävelkulkua”, ja vasen käsi soittaa pääasiassa vertikaalista harmoniaa leveällä sointuotteella.

2.3 TEDDY WILSONIN VAIKUTUS PETERSONIN SOITTOON

Teddy Wilson (1912–1986) oli swing-aikakauden merkittävin pianisti. Hänen varhaisissa levytyksissään tulevat esiin hänen lyömäsoittimenomainen soittotyyliinsä, yksiääniset

melodialinjat ja voimakkaat staccatot, jotka hän omaksui Earl Hinesiltä. Ensimmäisiin Benny Goodmanin kanssa tapahtuneisiin esiintymisiin mennessä hän oli muodostanut itselleen tunnusomaisen legato-sävelkielen, jota hän tyytyi vaalimaan uransa loppuun saakka. Oikealle kädelle Wilson sovelsi Hinesin ”trumpettityyliä”, ja soitti oktaaveissa lyhyitä melodisia katkelmia, jotka hän alituisen erotti toisistaan tauoilla, ja joita hän muunteli nopeilla murtosointujuoksutuksilla. Hän käytti pianon koko äänialuetta, ja sävelmän muodon vaihdoksia korostaakseen vaihtoi rekisteriä tai tekstuuria. Hänen rauhallinen ja hillitty tyylinsä sekä selkeät tekstuurit ovat selvästi esillä erityisesti 1930-luvun soololevytyksillä, jotka toimivat malleina lukuisille myöhäisen swing-kauden pianisteille. (Robinson 2009.)

Earl Hinesin nimi tulee esiin myös itse Teddy Wilsonin (1996, 7) kertoessa oman uransa alkuajoista 1920-luvun lopulla. Hines ja Fats Waller olivat juuri niitä pianisteja, joita hän ihaili ja yritti jäljitellä. Hän kopioi näiden pianistien sooloja levyiltä nuotti nuotilta ja opetteli niitä ulkoa.

1930-luvun alussa Wilson esiintyi kolmen kuukauden ajan trumpettisti Louis Armstrongin kanssa. Hänen soittonsa kuunteleminen oli Wilsonille hieno mahdollisuus. Armstrongilla oli selvästikin suuri vaikutus Wilsonin improvisaatiokulkuihin. Wilsonin mielestä Armstrongin trumpettistaan esiin saama äänenväri oli kaunis, hänellä oli erehtymätön rytmitaju, ja hänen improvisaatiolliset ideansa olivat niin kauniita, että jokainen hänen luomansa yksittäinen sävelkin oli melodinen. (Wilson 1996, 14.)

Omaa soittotapaansa muodostaessaan Wilson yhdisti tietyt yksityiskohdat kolmelta mestareina pitämältään pianistilta, jotka olivat Hines, Waller ja lisäksi Art Tatum. Edellä mainitusta Hinesin tunnetuksi tekemästä ”trumpettipiano” -efektistä Wilson kertoo, että vastoin yleistä luuloa se ei perustunut pedaalityöskentelyyn, vaan käden ja sormien taitavaan käyttöön sellaisella otteella, jossa pikkusormi ja peukalo muodostavat oktaavin. Hinesin oktaavisoitannan melodiset ideat ja kosketus yhdistettynä Art Tatummin sormitekniikkaan olivat perustana Wilsonin melodiakuluille. Hänen vasemman käden basso-osuuksiensa pohjana taas oli Wallerin stridetyylinen soitanta. (Wilson 1996, 105–108.)

Oscar Peterson (2002, 22–24) kertoo omaelämäkerrassaan nuoruudessa kokemastaan henkilökohtaisesta musiikillisesta mullistuksesta. Hän kävi suunnattoman suurta kamppailua yrittäessään saavuttaa parempaa ymmärrystä jazzpianosta. Kuunnellessaan

kotinsa radiota hän sai tietää Benny Goodmanin yhtyeessä soittaneesta Teddy Wilsonista. Wilsonin ”löytäminen” oli hänelle kuin tiennäyttäjän myrskyn keskellä. Hän ei ollut uskoa tämän miehen loppuunsa viimeistelyä kekseliäisyyttä. Peterson saattoi kuulla Wilsonin soitossa, miten jokaisesta hänen soittamastaan fraasista ja juoksutuksesta tulvi runsain mitoin se mieltymys, jota hän tunsikin omaa instrumenttiaan kohtaan. Hänellä oli moitteeton kosketus, joka antoi hänen soittoonsa kristallinkirkkaan soinnin. Tämä oli juuri se muoto ja suunta, jota Peterson totesi tarvitsevansa jatkaakseen omillaan jazzmaailmassa. Tästä hän lähestyi omia harjoitustuokioitaan uudella tarmolla ja määrätietoisuudella, ja hän käytti useita tunteja saavuttaakseen tämänkaltaisen hienovaraisen luontevuuden ja ulosannin, joka vaikutti olevan normaali osa Wilsonin olemusta. Tämän hän halusi olevan myös osa itseään.

Wilsonin suuntaan Petersonin ura kehittyikin monella tavalla. Kumpaakaan heistä ei voida pitää niinkään uudistajana, vaan he sen sijaan muodostivat yhdistämällä ja soveltamalla omaleimaisen, helposti tunnistettavan soittotyylinsä. Sekä Wilson että Peterson onnistuivat omien tyylinsä puitteissa tuottamaan instrumenteistaan yksilöllisen soinnin, mikä Wilsonin osalta todetaan *Teddy Wilson Piano Solos* -levyn kansitekstissä. Aivan kuten Petersonkin myöhemmin omalla aikanaan, pysyi Wilson kehittämälleen sävelkielelle uskollisena koko uransa ajan.

Kuvissa 3 ja 4 on esimerkkejä Wilsonin pitkistä melodialinjoista. Kuten johdannossa mainitsin, Wilsonin melodiat toimivat merkittävänä suunnannäyttäjänä Petersonille. Allaolevat esimerkit ovat Wilsonin pianosoolosta Harold Arlenin ja Ted Koehlerin kappaleesta *Between the Devil and the Deep Blue Sea*, joka on äänitetty New Yorkissa vuonna 1937. Tämä kappale on saatavissa esimerkiksi kokoelmalevyllä *Teddy Wilson Piano Solos*. Kummatkin melodiat ovat vajaan neljän tahdin mittaisia, eli verrattain pitkiä nopeasta temposta johtuen, ja niillä on selkeä päämäärä. Niissä edetään suurin intervalein, ja harmoniat tulevat selkeästi merkityiksi, usein murtosointuina.



Kuva 3. Teddy Wilsonin melodia kohdassa 1'53"–1'56".



Kuva 4. Teddy Wilsonin melodia kohdassa 2'11"–2'14".

Wilsonin tyyliille ominainen, pidätellyllä ja hallitulla kosketuksella soitettu melodia on huomattavassa osassa Petersonin soolossa (liite 1). Samankaltaisia melodioita, kuin kuvissa 3 ja 4, on Petersonin soolossa tahdeissa 4–6, 7–9, 12–15, 29–31 ja 37–40. Soinnun terssi tulee useassa kohdassa korostetusti esiin, erityisesti cambiata-kuviossa (esim. Eb7 -sointu tahdissa 6, F7 -sointu tahdissa 7 ja Eb7 -sointu tahdissa 14). Murtosointuja on näissä kohdissa myös laajalti (esim. Abmaj7 -sointu tahdissa 4, F-duurisointu tahdissa 7, Eb7sus -sointu tahdissa 8, Bbm7 -sointu tahdissa 13 ja Ab-duurisointu tahdissa 14). Huomattavimmat yhtäläisyydet näiden Wilsonin esimerkkien ja Petersonin soolon edellä mainittujen tahtien välillä ovat lyhyiden alafraasien kytkeytyminen luontevasti toisiinsa ja hajasävelien tai kromaattisuuden käyttö vain sointujen merkitsemistarkoituksessa. Paikoittaiset oktaavikahdennukset melodiassa ja oktaavin sisään jäävät fraasit (engl. phrase) ovat nekin näille pianisteille yhteisiä ominaisuuksia.

3 ETYDIN KÄSITE JA KUVAUS

Etydin voi lyhyesti määritellä sellaiseksi kokonaiseksi ja musiikillisesti ymmärrettäväksi sävellykseksi, joka tutkii määrättyä teknistä ongelmaa esteettisesti tyydyttävällä tavalla. (Encyclopædia Britannica Online.)

Sanan *etydi* alkuperä on ranskan sanassa *étude*, jonka voisi suomentaa esimerkiksi 'opinnoksi' tai 'harjoitelmaksi'. Tätä termiä² käytti ensimmäisen kerran englantilainen pianisti ja säveltäjä Johann Baptist Cramer vuonna 1804 Lontoossa julkaistussa pianoetydikokoelmassaan *Studio per il pianoforte*. Tämän kokoelman jokaisen kappaleen pääasiallisena huomion kohteena on jokin tietty lähestymistapa soittimelliseen tai sävellykselliseen tekniikkaan usein siten, että samaa kuviota tai yksityiskohtaa toistetaan

² Etydi-nimitystä mainitaan useimmissa lähteissä käytetyn ensimmäisen kerran vuonna 1801 ilmestyneessä Antoine Reichan kokoelmassa *Études ou exercices pour le pianoforte opus 30*. Kuitenkin ensimmäinen etydeksi nimetty pianoteos on luultavasti vuodelta 1789, Luigi Cherubinin *Caprice ou étude pour le fortepiano* -teoksen käsikirjoitus, joka löydettiin vasta 1970-luvulla ranskalaispianisti Alfred Cortot'n jäämistöstä. (Koivisto 2006.) Sitä vastoin Cramerin kokoelman kappaleet on nimetty yksinomaan etydeiksi (engl. study, ital. studio).

eri sävelkorkeuksilta. Etydi lajityyppinä tuli suunnitelluksi ennen kaikkea harrastelijoiden kannustamiseen. Tarkoituksena oli koota tarvittavat tekniset harjoitteet omiin kappaleisiinsa, joista jokainen olisi sekä mielenkiintoinen soitettuna että siedettävä kuunneltuna. Sen sijaan ammattilaiseksi tähtäävä saattoi pitää parempana työskennellä pelkästään mekaanisten harjoitusten parissa. (Thompson & Temperley 2009.)

Harjoitusten laatijoista tunnetuimpia olivat Carl Czerny, Ernő Dohnányi ja Charles-Louis Hanon. Myöhemmin 1800-luvulla, kuin myös viime vuosisadallakin, etydejä kirjoitettiin sekä ammattimaisia konsertteja varten että yksityiseen harjoitteluun. Myös muille instrumenteille kuin pianolle, jopa lauluäänelle ja orkesterille, on kirjoitettu etydejä. (Thompson & Temperley 2009.)

Tunnettuja etydien säveltäjiä ovat olleet muun muassa Frédéric Chopin, Franz Liszt, Robert Schumann, Niccolò Paganini, Charles-Valentin Alkan, Claude Debussy ja Darius Milhaud. Pianoetydin kehittämiseen ovat ratkaisevasti olleet myötävaikuttamassa itäeurooppalaiset säveltäjät, erityisesti Aleksandr Skrjabin, Sergei Rahmaninov, Sergei Prokofjev, Béla Bartók ja György Ligeti. (Thompson & Temperley 2009.)

3.1 PIANOETYDIT

3.1.1 Kuvattavien etydien valintaperusteet

Etydien kehittyminen alkoi romantiikan aikakaudella. Frédéric Chopin ja Aleksandr Skrjabin olivat molemmat tuon ajan säveltäjiä.

Chopinin etydit ovat saaneet pianististen ja musiikillisten innovaatioidensa ansiosta arvostetumman aseman kuin muiden 1800-luvun säveltäjien etydit. Chopinin etydien tärkeys on siinä, että niiden perinpohjaisella tutkimisella pianistin on mahdollista saavuttaa ne taidot, jotka ovat välttämättömiä myöhäisklassismin ja romantiikan kappaleiden teknisten vaikeuksien ylittämiseen. (Klein 1989.)

E erityisen tärkeä ominaisuus Chopinin etydeissä on se, että ne olivat julkaisemisensa aikoihin 1830-luvulla ensimmäinen etydikokoelma, joka sisälsi julkiseen esittämiseen kelpaavia musiikkikappaleita. (Klein 1989, 14.)

Siinä missä Oscar Petersonin esikuvat tavoittelivat pianolla trumpetillemme ominaisia melodioita, kehittäi Chopin sävellystensä pianomelodiat laulullisiksi. Erityisenä innoittajana hänen melodioissaan oli italialaisen oopperan 'bel canto' -laulutyyli. Perusrakenteeltaan Chopinin melodiat ovat diatonisia, vaikka hän käyttikin laajalti kromatiikkaa ja riitasointuisuutta. Suosikkisäveltäjänsä Wolfgang Amadeus Mozartin tavoin Chopin kuitenkin käytti kromaattisia ainesosia, kuten lomasäveliä ja appoggiaturia, puhtaasti koristeellisiin tarkoituksiin. (Xian 2002, 20–21.)

Oscar Petersonin mukaan hyvä improvisoitu melodia oli verrattavissa puhumiseen kokonaisin, ehein ja ymmärrettävin lausein. (Rideout 2008, 34).

Chopin suhtautuminen melodisuuteen oli aikanaan melko samankaltainen. Hänelle musiikki oli kuin puhekieli fraaseineen, tavuineen, sanoineen, äänensävyineen ja kertomuksineen. Chopinin sävellyksissään käyttämät fraasit ovat lähes poikkeuksetta joko neljän tai kahdeksan tahdin mittaisia. Usein nämä pituudeltaan säännönmukaiset isot fraasit muodostuvat eripituisista pienemmistä alafraaseista. (Xian 2002, 21–23.)

Klein (1989, 67–69) on luetellut väitöskirjassaan vaikeusjärjestyksessä Chopinin yhteensä 27:stä etydistä 17, jotka opeteltuaan soittaja on selvittänyt useimmat pianotekniset vaikeudet, eivätkä jäljelle jäävät etydit enää tuo esille mitään uutta asiaa.

Mickey (1980, ix) puolestaan on hahmotellut tekstuurien analyysiin pohjautuvassa pro gradu -tutkielmassaan Chopinin ja Skrjabinin etydit tyypeittäin. Oman tutkielmani kannalta tärkeimmät niistä ovat sellaiset, jotka käsittelevät yksiaänistä melodiaa. Chopinin etydeistä sellaisia ovat Mickeyn listalla opusnumero 10:stä etydit 2, 4 ja 6, sekä opusnumero 25:stä etydit 2 ja 7.

Chopin etydi 25/2 sijoittuu Kleinin (1989, 67–69) luettelossa aivan alkupäähän eli se on tasoltaan helppo, kun taas etydit 10/2 ja 10/4 sijoittuvat aivan luettelon loppupäähän eli ne ovat haasteellisia. Etydiä 10/6 ei ole Kleinin luettelossa, mikä tarkoittaa siis sitä, että se ei Kleinin mukaan enää esitä mitään uutta muihin etydeihin verrattuna. Lisäksi etydissä 10/2 pääosassa ovat oikealla kädellä soitetut asteikot. Olen siis valinnut tarkasteltavaksi Chopinin helpoista etydeistä Op. 25 No. 2:n ja Chopinin vaikeista etydeistä Op. 10 No. 2:n.

Skrjabinin etydeistä olen valinnut tarkasteltavaksi etydin Fis-duuri Op. 42 No. 4. Skrjabinin valintaan vaikutti ensinnäkin se, että hän lukeutuu aiemmin mainitsemaani luetteloon merkittävistä itäeurooppalaisista säveltäjistä. Lisäksi Kimin väitöskirjassa on maininta siitä, että 1800-luvun puolivälin jälkeisistä etydejä laatineista säveltäjistä suurimmat olivat nimenomaan Debussy, Rahmaninov ja Skrjabin. Muiden säveltäjien etydit eivät ole saaneet jalansijaa valtavirtaan lukeutuvassa klassisessa piano-ohjelmistossa. Lisäksi opusnumero 42, jonka Skrjabin sävelsi vuonna 1903, sijoittuu säveltäjän elämässä sellaiseen vaiheeseen, jolloin hänen luova musiikillinen tyylinsä tuli esiin. Varhaisempi etydikokoelma sen sijaan toimi ikään kuin johdantona säveltäjän teoksille, ja viimeisimpänä julkaistulla kolmannella kokoelmallaan hän esitteli filosofista ideaansa musiikissa. (Kim 2005, 14–15.)

Skrjabinin ensimmäisestä kokoelmasta, jonka opusnumero on 8, on myös Mickeyn (1980, viii) väitöskirjassa todettu, että sen etydit ovat hyvin samankaltaisia Chopinin etydeihin nähden sekä tyylin että muodon osalta.

Cynthia Petersonin (2004, 6) väitöskirjan johdannossa on lainauksia Claude Debussystä kertovista teoksista, joiden mukaan työskentely Chopinin pianomusiikin parissa johti siihen, että hän vuonna 1915 sävelsi oman kahdentoista pianoetydin kokoelmansa. Lisäksi käy ilmi, että hän myös omisti tämän teoksen Chopinin muistolle.

Oscar Petersonin soittotapaa ajatellen Debussyn etydit ovat mielestäni tutkimisen arvoisia. Ne vaativat esittäjältään poikkeuksellista hienostuneisuutta yhdistettynä korkeatasoiseen virtuoosisuuteen. Lisäksi on yleisesti tunnettua, että improvisointi oli ominaista Debussyn pianonsoittotavalle. Pedaalinkäytön suhteen Debussy oli sitä mieltä, että sen ja musiikin vuorovaikutuksen tulee olla ikään kuin hengitystä, millä hän tarkoitti nimenomaan kirkkautta ja hienostuneisuutta. (Peterson 2004, 7.)

Debussyn etydeistä valitsin tarkasteltavakseni kirjasta II etydin VII: *Pour les degrés chromatiques*. Se on tämän kokoelman etydeistä nuottikuvaltaan lähimpänä valitsemaani Petersonin pianosooloa, eli siinä on nopeita oikean käden juoksutuksia, kun taas vasemman käden nuotit ovat suhteessa paljon harvemmassa.

Petersonin soolossa olevat kromaattiset osuudet ovat yksi sen haastavimmista puolista, ja ne vaativat vahvoja oikean käden sormia. Tästä syystä päätin sävellystyössäni tutkia

Debussyn ”*chromatique*”-etydin oikealle kädelle kirjoitettuja sävelkulkuja ja niiden sijoittumista kappaleen rakenteessa.

3.1.2 Chopinin etydiä tarkastelua

Klein (1989, 43–44) on selvittänyt väitöskirjassaan yksityiskohtia jokaisesta valitsemastaan etydistä. Niitä tutkimalla huomataan, että Chopinin etydi f-molli Op. 25 No. 2 on rakenteeltaan yhtenevä *There’s a Small Hotel*-kappaleen kanssa: aluksi A-osa kertauksen kanssa, sen jälkeen B-osa, ja lopuksi vielä A-osa, jonka jälkeen lopuke. Kyseinen rakenne on yleensäkin standardisävelmissä hyvin yleinen (lyh. AABA+coda). Etydin 25/2 pääidea on murtosointuharmonian yläpuolella kahdeksasosatriolein kulkeva oikean käden yksiääninen melodia, joka vuoroin pyörii keskipisteenä olevan sävelen ympärillä ja vuoroin nousee, usein samalla voimistuen, tai laskee, usein samalla hiljentyen. Näiden kaavojen vaihdellessa yhtäjaksoisen juoksevasti, voidaan etydin yleisluonnetta kuvailla termillä ’perpetuum mobile’, joka tarkoittaa ikiliikkujaa. Tämän saavat aikaan nopeassa tempossa ja tasaisena virtana soitetut sävelet. Tätä keinoa Chopin käytti myös muissa teoksissaan.

Kleinin (1989, 44) mukaan nykyaikainen piano vaatii sen suuresta sointuvuudesta johtuen soittajalta tarkkuutta kuulla nopeiden juoksutusten sisältämät harmoniat, jotka on tuotava esiin oikeanlaisella kosketuksella ja pedaalin oikealla käytöllä. Näiden ominaisuuksien kehittämiseksi on mielestäni kannattavaa tutustua tähän Chopinin etydiin 25/2 käyttämään sävellysmenetelmään, jossa hän esittelee soittajalle uusia äänenvärejä ja uudenlaista pedaalityöskentelyä. Petersonin soolonsoittotyylillä ajatellen on tärkeää kyetä kuulemaan nopeiden juoksutusten sisältämiä harmonioita.

Suurin ero Chopinin etydin 25/2 ja Petersonin pianosoolon melodisten luonteiden välillä on, että etydin melodiassa nuottien aika-arvot ja sävelkulkujen pääpiirteet säilyvät samanlaisina koko rakenteen ajan. Petersonin soolossa tilanne on päinvastainen. Etydissä 25/2 onkin nimenomaan keskitytty haasteeseen, joka vaatii paljon toistoa rajoitetulla käden liikkuma-alueella. Petersonin soolossa on muutamia kohtia, jotka edellyttävät vahvoja sormia ja pitkälle hiottua sormien itsenäisyyttä. Omien etydiäni säveltämisessä otinkin tavoitteekseni keskittyä erityisesti tämän ominaisuuden kehittämiseen.

Chopin Etydin 25/2 rakenne on hyvin selkeä. Omien havaintojeni mukaan A1-osan ensimmäinen fraasi on kahdeksan tahdin mittainen. Tämä toistetaan hieman

muunneltuna. Jälkimmäisen kahdeksan tahdin mittaisen fraasin kaksi ensimmäistä tahdin mittaista alafraasia ovat samanlaiset kuin alussa, ja kahdeksannesta tahdistä alkaa lyhyt välike. Kumpikin A1-osan kahdeksan tahdin fraasi on jaettavissa kahdeksi alafraasiksi, jotka taas koostuvat kumpikin yhden tahdin mittaisista alafraaseista. A2-osa on identtinen A1-osaan nähden. Toinen välike on ensimmäisestä poiketen kahden tahdin mittainen. Tämän kohdan voi toisaalta nähdä myös kuuluvan B-osaan, joka tällöin olisi A-osien tavoin kaksi kertaa kahdeksan tahdin mittainen. A3-osa on pieniä vivahteita lukuun ottamatta samanlainen kuin muut A-osat. Tässäkin jälkimmäisen fraasin kahdeksas tahti jää pois, ja siitä alkaa neljän tahdin mittainen lopuke. A3-osan tahdissa 12 on Chopinin sävellyksille tyypillistä kromaattisuuden käyttöä kappaleen loppupuolen melodian kehittäessä.

Vaikeustasoltaan etydiä 25/2 vaativampi on Chopinin etydi a-molli Op. 10 No. 2. Tämän etydin hienovaraisesta tekstuurista johtuen soittajalta vaaditaan sormien joustavuutta ja itsenäisyyttä kevyen legatokosketuksen tuottamiseksi melodiassa (Klein 1989, 27). Etydi 10/2 muistuttaa monella tavalla etydiä 25/2. Tässäkin säilyvät melodian aika-arvot ja sävelkulkujen pääpiirteet samanlaisina alusta loppuun. Pääidea on nopeassa tempossa tapahtuva katkeamaton kromaattinen liike. Tässä etydissä erityisen haasteen tuo se, että melodia koostuu kuudestoistaosanuoteista, jotka soitetaan oikean käden kolmella ylimmällä sormella, kun samalla soitetaan sointuja peukalolla ja etusormella yhdessä vasemman käden kanssa.

Chopinin etydi 10/2 on kirjoitettu rakenteella A1–A2–A1–A3–B1–B2–B3–A1–A3–lopuke. Tämä muistuttaa pääpiirteittäin hyvinkin paljon edellä kuvatun etydin 25/2 rakennetta. Aiheiden toistolla on tässäkin tuotu esiin harjoittelun hyötynäkökulma. Chopin on kuitenkin välttänyt monotonisuutta kirjoittamalla luonteeltaan huolettomasti soljuvan kappaleen keskiosioon dramaattisen huippukohtan. (Klein 1989, 28.)

Tämän etydin melodiassa vuorottelevat nousut ja laskut. A-osissa melodia nousee kahden tahdin ajan ja laskee takaisin alas seuraavissa kahdessa tahdissa. B-osion aloittavat sitä vastoin kuuden tahdin mittainen melodian nousu ja viiden tahdin mittainen lasku. Parin tahdin valmistelemaa osuutta seuraa edellä mainittu huippukohta, joka vaihtosäveliin perustuvana poikkeaa kappaleen yleisluonteesta.

3.1.3 Skrjabinin etydin tarkastelua

Skrjabinin etydissä Fis-duuri Op. 42 No. 4 on selkeästi esillä säveltäjän pyrkimys symmetriaan. Etydin rakenne on ABAB. Kaikki neljä osaa ovat kahdentoista tahdin mittaisia, ja fraseeraus on jokaisessa osassa täysin säännönmukaista. Skrjabin on käyttänyt tässä etydissä sävellysmetodina sekvenssiä huomattavassa määrin. Siihen pohjautuvat esimerkiksi avausmelodia ja molemmat B-osat. (Kim 2005, 52.)

Etydin 42/4 harmoniakuljetukset ja sävellajien suhteet ovat melko perinteiset. Vaikka kromaattisia harmonioita ei tässä etydissä olekaan, on Skrjabin kuitenkin käyttänyt melodian kirjoittamisessa laajalti kromaattisia sivusäveliä. Melodinen kromaattisuus on koko kappaleelle luonteenomaista. Esimerkiksi ensimmäisessä tahdissa on kromaattinen sivusävel niin bassoäänessä kuin alto- ja sopraanoäänessäkin. Kappale on melodisuudessaan, ei niinkään harmonisuudessaan, enemmänkin kuin silmäys taaksepäin Chopinin tuotantoon. (Kim 2005, 53–54.)

Skrjabinin etydissä 42/4 ei ole lainkaan sellaista nopeaa oikean käden yksiäänistä melodiaa kuin Oscar Petersonin soolossa. Siinä on kuitenkin useassa kohdassa Petersonin soololle tunnusomaisia oikean käden oktaaviotteita ja yksiäänisen melodian lomaan sijoittuvaa kaksiäänisyyttä. Lisäksi tässä etydissä on Petersonin vasemman käden desimisointuja ajatellen juuri samantyyppisiä laajoja sointuja, jotka tässä soitetaan murtosointuina.

Tärkeä ominaisuus omia etydejäni ajatellen on Skrjabinin etydissä myös se, että siinä oikean ja vasemman käden itsenäisyys kehittyy. Käsien dynamiikka poikkeaa toisistaan vasemman ollessa yleensäkin hieman taka-alalla. Lisäksi artikuloinnissa on iso ero. Oikea käsi soittaa painokasta melodiaa legatossa, ja vasemmalla kädellä on nopeasti ja kevyellä kosketuksella eteneviä murtosointuja.

3.1.4 Debussyn etydin tarkastelua

Debussyn etydi muodostuu toisaalta taukoamattomasta kromaattisesta linjasta ja toisaalta pätkittäin esiintyvistä modaalisesta tai diatonisesta teemasta. Kappaleen keskeisin jännite syntyy näiden kahden elementin välisen vuorovaikutuksen etenemisestä. Kun tämä etydi tulkitaan oikealla tavalla, sen kromaattisuus ei jää pelkäksi taustalla olevaksi teeman säestykseksi. Modaalisella teemalla on hahmoteltu joitakin fraaseja, mutta kappaleen

osilla ei sinänsä ole selkeitä alkuja ja loppuja. Tämä etydi on luonteeltaan saumaton. (Peterson 2004, 30–31.)

Debussyn etydin kromaattiset linjat ovat 32-osanuotteja, jotka esiintyvät vaihtelevasti seuraavilla tavoilla: neljän sävelen laskeva kulku, joka poukkoilee eri sävelkorkeuksilla (esim. tahdit 1–6); paikallaan pysyvä sävelkulku (7–10); tahdin mittainen lasku ja nousu, joka koostuu neljän laskevan sävelen ryhmistä (11–14); tahdin mittainen lasku ja nousu, jotka ovat kokonaan kromaattisia (15–18); puolen tahdin mittaiset lasku ja nousu (19–20), jotka voivat myös toistua (23–24); lyhyt nousu ja lasku (21–22) sekä pitkä nousu ja lasku (47–52).

Näiden erityyppisten linjojen vaihdellessa kappaleessa on koko ajan sama syke, jonka voidaan sanoa osuvan tahtien kahdeksasosille. Nousut, laskut ja staattiset kohdat mielekkäällä tavalla järjestettynä kuljettavat kuitenkin kappaletta eteenpäin. Tässä etydissä on vaativia nopeita kohtia oikean käden sormelle, jolloin ajoittaiset staattiset kohdat saattavat toimia ikään kuin levähdyksenä. Petersonin soolosta havaitaan joka tapauksessa, että siinä nopeiden ja intensiivisten jaksojen lomassa on aika-arvoltaan suurempia nuotteja. Toisaalta näin myös fraasit tulevat selkeämmin jäsenellyiksi.

3.2 JAZZETYDIN KUVAUS

3.2.1 Oscar Petersonin etydit

Oscar Peterson on laatinut nuorille pianisteille suunnattuja jazzetydejä. Näitä on yhdeksän kappaletta vuonna 1965 ilmestyneessä ohuehkossa nuottikirjassa, joka kuuluu Petersonin kolmiosaiseen *Jazz Exercises and Pieces* -sarjaan. Etydit ovat keskimäärin kahdenkymmenen tahdin mittaisia. Niistä etydit nro 2, 3, 7 ja 9 sisältävät oikealla kädellä soitettavaa melodiaa ja vasemmalla kädellä soitettavia sointuja tai pitkiä säveliä. Nämä neljä olen siis ottanut lähempään tarkasteluun omia etydejäni silmällä pitäen. Sitä vastoin etydit nro 1 ja nro 5 pohjautuvat vasemman käden ostinatoon, etydissä nro 4 molemmat kädet ovat tietyn kaavan mukaiset, etydissä nro 6 oikea ja vasen käsi vuorottelevat melodiassa, ja etydissä nro 8 oikealla kädellä on kaksiäänistä melodiaa.

Kaikki neljä valitsemaani etydiä, kuten muutkin Petersonin kirjasarjan kappaleet, ovat nuottikuvaltaan pelkistettyjä ja helppolukuisia, ja niiden melodia koostuu pääasiassa

kahdeksasosanuoteista, jotka soitetaan kolmimuunteisina. Etydin nro 2 melodiassa on enimmäkseen murtosointuja, joita yhdistävät ylä- ja alajohtosävelet sekä kromaattiset sivusävelet. Vasen käsi soittaa kvinttejä tai sekstejä. Väliosassa oikealla kädellä on eritavalla rytmitettyjä sointuja ja vasemmalla kädellä bassoääniä. Etydissä nro 3 oikea käsi soittaa murtosointujen lisäksi myös asteittaisia sävelkulkuja. Tässä etydissä vasen käsi soittaa pelkkiä bassoääniä. Etydien nro 2 ja 3 rakenne on A-B-A. Kummassakin etydissä A-osien sointumaailma pohjautuu I:n ja V:n asteen sointuihin, kun taas B-osissa on joko kvinttikiertoa tai laskevaa bassolinjaa. Näissä kahdessa etydissä keskitytään lähinnä sointusäveliin tietyssä asemassa. Joitakin asemanvaihtoja kyllä on, samoin vaihtosäveliä.

Etydin nro 7 rakenne on A-A-B-A. Tämän etydin selkein luonteenpiirre on katkeamaton melodia, jossa siirrytään vahvoilla tahdinosilla oleviin sointusäveliin asteittaisesti tai hyppyillä. Väliosassa melodia siirtyy hetkeksi vasemmalle kädelle. Tämän etydin sointujen pohjana on ns. *Rhythm Changes* -sointukierto.

Etydi nro 9 perustuu melodian osalta paljolti sekvensseihin. Vasemmalle kädelle on kirjoitettu ns. kulkeva basso. Soinnut vaihtuvat enimmäkseen diatonisesti, välissä on muutama kromaattinen kulku. Tässä etydissä on jatkuvasti asemanvaihtoja. Kahdeksasosalinjan rikkovat muutamassa kohdassa triolit tai kuudestoistaosanuotit.

3.2.2 Muiden säveltäjien jazzetydit

Yksi tunnetuimmista jazzetydikokoelmista on amerikkalaisen saksofonistin Jim Snideron *Jazz Conception* -sarjan 21 sooloetydiä pianolle. Tämä kirja on julkaistu vuonna 1997, ja sen etydit on sovittanut pianolle Mike LeDonne. Etydit ovat vaativia, ja niiden tarkoituksena on esitellä muutamien arvostettujen jazzpianistien soolonsoittotyylejä. Etydit on tarkoitettu soittamaan kirjan mukana olevan CD-levyn kanssa. Se sisältää basso- ja rumpusäestyksen kaikkiin kappaleisiin. Kappaleissa on useampia säkeistöjä, joissa ideoita kehitellään aina hieman eteenpäin. Kunkin kappaleen tunnelma säilyy kuitenkin samanlaisena alusta loppuun.

Suomessa asuva, saksalaisyntyinen Sid Hille, on julkaissut vuonna 2000 kokoelman jazzkappaleita pianolle. Kukin kolmestatoista kappaleesta keskittyy johonkin tiettyyn ongelmaan tai konseptiin. Näitä ovat esimerkiksi tietyn soinnun siirtäminen eri hajotuksilla sävellajista toiseen, tietyn sointuhajotuksen liikuttelu, käsien itsenäisyys, melodialinjan esiintuonti, kontrapunkti ja asteikot. Kirjassa ei varsinaisesti mainita sanaa etydi.

Mielestäni nämä Hillen kappaleet ovat kuitenkin kaikista löytämistäni jazz-pianonsoittoa käsittelevistä julkaisuista lähimpänä Chopinin, Skrjabinin tai Debussyn säveltämiä konserttietydeitä. Useat Hillen kappaleet sisältävät myös improvisaatio-osuuksia.

Pianolle sävellettyjä jazzetydejä on laatinut myös amerikkalainen pianisti ja kouluttaja Ray Santisi, jonka jazz-pianonsoittoa käsittelevä oppikirja sisältää viisi keskivaikeaa etydiä. Nämäkin etydit soveltuvat sellaisenaan esitettäväksi. Niiden harmoniamailma on hyvin rikas, ja ne ovat kaikki vahvasti bluesävytteisiä. Santisi (2009, 90) toteaa etydiensä yhteydessä jazzmusiikin näin täsmällisen nuotintamisen olevan suhteellisen harvinaista, mutta siitä on hänen mukaansa kuitenkin hyötyä pedagogisiin tarkoituksiin. Tästä syystä arvelen jazzetydejä sisältävien julkaisujen löytämisen yleensäkin olevan vaikeaa.

4 SÄVELTÄMIENI JAZZETYDIEN ESITTELY

4.1 Etydi 1

Tässä etydissä on tarkoituksena saada tuntumaa Petersonin vasemmalla kädellään soittamaan desimisointuun. Tässä vaaditaan sormilta ulottumiskykyä. Trioleina soitettavat arpeggiot tulisi soittaa siten, että kaikki kolme kosketinta jäävät pohjaan. Etydin ensimmäisen tahdin ensimmäisestä, Abmaj7 -soinnusta, on esimerkki Petersonin soolon (liite 1) tahdissa 8. Etydin alun toisesta ja kolmannesta sointuotteesta (Eb7sus ja Abmaj7) on esimerkit soolon tahdeissa 1 ja 2. Muutkin etydiin kirjoittamani sointuotteet on löydettävissä transkriptoidusta soolosta. Oikean käden melodiassa tulee pyrkiä laulunomaiseen legatoon.

4.2 Etydi 2

Tämä etydi keskittyy murtosointuihin ja asteittäisiin kulkuihin kunkin soinnun sisällä. Etydiin merkittyjen tiettyjen sävelien painotuksiin keskittymällä voi saada jonkinlaisen kuvan Petersonin tästä ominaisuudesta. Tarkat aksenttimerkit olen merkinnyt pianosoolon transkriptioon. Desimisoinnut soitetaan oikealla otteella, mutta ei vielä kuitenkaan rytmityksin. Tässä etydissä, kuten seuraavissakin, tulisi kiinnittää huomiota siihen, että melodia soitetaan pääsääntöisesti voimakkaammin kuin soinnut. Tästä poikkeuksena ovat kohdat, joissa vasemmalla kädellä korostetaan synkopoituja iskuja, esimerkiksi melodian pysähtyessä hetkeksi.

4.3 Etydi 3

Tässä etydissä harjoitetaan korukuviota. Ensimmäisen tahdin ykkösellä oleva kuvio on Petersonin soolon tahdissa 4, ja saman tahdin kolmosella oleva kuvio on soolon tahdissa 2. Samoin toisen tahdin kakkosella oleva kuvio on soolon tahdissa 14, ja saman tahdin kolmosella oleva kuvio on soolon tahdissa 31. Tällaista korukuviota voisi kutsua myös etuheleeksi. Etydissä on muitakin korukuvioita, jotka kaikki ovat osa Petersonin sooloa. Usein tällaiset korukuviot ovat Petersonin sooloissa aika-arvoltaan suurempien nuottien seassa, ja ne vaativat pianistilta sellaista hienostunutta kosketusta, josta Peterson ja myös Wilson tunnettiin. Tahdissa 2 vaaditaan nopeaa asemanvaihtoa heti kvintolien jälkeen. Kohdissa, joissa vasemman käden soinnut tulevat 1/8-ennakolle, on oltava tarkkana, että

oikean käden kuudestoistaosat pysyvät tasaisina, tai toisinpäin: ettei sointu tule liian myöhään tai liian aikaisin melodiaan nähden. Tässä auttaa transkriptoimani Petersonin pianosoolon kuunteleminen. Jos joku desimisointu tuntuu kädelle liian leveältä, esimerkiksi Ab- tai Db-soinnuissa, niiden soittaminen pienellä voimakkuudella auttaa. Tällöin sointu erottuu heikosti, mutta ei ainakaan kuulosta sotkuiselta. Tämän ja neljännen etydin vasemmalle kädelle kirjoitetut osuudet ovat vaikeudeltaan suunnilleen samantasoiset.

4.4 Etydi 4

Tämän etydin tavoitteena on kyetä hahmottamaan ylä- ja alajohtosäveliä, cambiata-kuvioita ja appoggiaturasäveliä. Etydin vaikeus on siinä, että pelkästään vasemman käden ollessa haasteellinen, myös melodia poukkoilee hyvin paljon. Soittajan on kyettävä hahmottamaan ennalta, mitkä ovat näiden erilaisten hajasäveliä sisältävien kuudestoistaosanuottien ryhmien kohteet.

5 POHDINTA

Valitsemastani Oscar Petersonin pianosoolosta sain yllättävän paljon raaka-aineita etydieni laatimiseen. Onnistuin mielestäni myös tekemään etydeistäni esitystilanteeseen kelpaavia. Valitsemani muotorakenne oli oikea valinta, koska jokaisen soinnun tai sointutyypin kohdalla oli soolosta löydettävissä jokin melodinen aihe. Etydejä olisi voinut kirjoittaa myös muihin sävellajeihin, mutta tällöin olisi pitänyt tutkia useampia Petersonin sooloja eri sävellajeissa.

Klassisten pianoetydien tutkimisesta oli jälkeinpäin ajatellen paljonkin apua. Tarkastelemilleni Chopinin etydeille ominainen nuottien aika-arvojen ja melodioiden pääpiirteiden muuttumattomuus tuli tärkeäksi osaksi etydeitani nro 2, 3 ja 4. Etydeihin nro 3 ja 4, jotka ovat luonteeltaan hieman monotonisia, kirjoitin Chopinin näiden kahden etydin tapaan nousevan kuvion loppuun. Etydeistäni erityisesti nro 3 on Chopinin etydin Op. 25 No. 2 kanssa yhtäläinen siinä, että olen kirjoittanut siihen paljon toistoa kapealle liikkuma-alueelle. Chopinin etydin 25/2 antaman mallin mukaan kirjoitin etydiin nro 4 sellaisia nopeasti liikkuvia melodioita, joiden sisältämät harmoniat on hahmotettava mielessään niin hyvin, ettei tarvitse katsoa jokaista nuottia tai sointutyyppejä nuottikuvasta. Tähän ei olisi aikaakaan, enkä usko pelkästään nuotin ulkoa opetteluun tuottavan kovin hyvää tulosta tässä kohdin.

Etydejä laatiessani en loppujen lopuksi kiinnittänyt huomiota fraasien pituuteen, vaan etsin Petersonin soolosta melodisia aiheita järjestyksessä valmiiseen rakenteeseen. Joissakin etydeissäni on kyllä selvästi havaittavissa tietyn mittaisia fraaseja, mutta niiden pituudet voivat olla tulkintatavasta riippuen yhdestä kahdeksaan tahtiin. Tärkeintä on kuitenkin, että melodian kaaret ovat kappaleen osien puitteissa eheitä.

Skrjabinin etydin vaikutus sävellystyöhöni jäi ainakin tiedostuksen tasolla melko vähäiseksi, koska etydeistä tuli niin Petersonin soolon näköisiä. Sain siitä kuitenkin lähtökohdan etydiin nro 1, jossa on tarkoitus harjoittaa käsien itsenäisyyttä. Tästä esimerkkeinä ovat vasemman käden murtosoinnun suunnanmuutos sopivissa kohdissa ja melodian sekvenssit. Etydi on lyhyt, mutta sen käyttötarkoituksin on lähinnä totuttautuminen muihin etydeihin.

Debussyn etydeistä kirjoitettujen tekstien perusteella arvelin niistä olevan enemmän apua, kuin loppujen lopuksi olikaan. Tähän on ainakin yhtenä syynä se, että ne ovat

äärimmäisen vaikeita, kuten oli tämä tarkasteluun valitsemanikin etydi. Sen tutkiminen johti ainakin siihen, etten enää ollut huolissani siitä, että etydeistä tulisi liian haastavia. Kirjoitin esimerkiksi viimeisenä valmistuneeseen etydiini, joka oli etydi nro 2, melodian osalta suhteellisen vaikean osuuden tahdistaa 21 kappaleen loppuun. Huomasin kuitenkin jälkepäin, että jos omat etydini soitettaisiin yhtä nopeassa tempossa kuin Debussin etydi, kirjoittamieni kuudestoistaosanuottien ryhmien voitaisiin ainakin omasta mielestäni havaita nousevan ja laskevan tasapainoisessa suhteessa.

Kaikkien kolmen säveltäjän etydiin tutkimisesta oli kuitenkin se hyöty, että sain paljon tietoa tästä sävellysmuodosta ja erityisesti pianoetydin luonteenpiirteistä.

Aiemmin julkaistuja jazzetydejä tutkittuani voin todeta, että tämän tyyppisiä etydejä, mitä työssäni tein, ei välttämättä ole kovinkaan paljon. Jazzetydeistä en siis saanut vinkkejä sävellystyöhöni, mutta lähtökohtanikin olivat jo jokseenkin erikoiset.

Lähdemateriaalia löysin onnekseni hyvinkin helposti, ja myös runsaasti. Jazzmusiikin kirjallisuudesta löysin tietoa osuvasti juuri Petersonin melodioiden ominaisuuksista, ja lisäksi löysin Petersonin ja Teddy Wilsonin kirjoittamat kirjat, joissa kerrottiin työlleni olennaisia asioita. Internetin kautta löysin myös useita erilaisia pianoetydeitä koskevia tutkielmia, jotka veivät omaa työtäni ratkaisevaan suuntaan.

Soitin etydejäni läpi osissa sitä mukaa kun ne valmistuivat. Huomasin, että ne tuovat kukin omalta osaltaan jonkinlaisen ratkaisun niihin ongelmiin, joihin ne keskittyvät. Olen varma, että näitä etydejä harjoiteltuani pääsen parempaan tulokseen myös Petersonin soolon kanssa.

LÄHTEET

- 8 Etudes, Op.42 (Scriabin, Alexander) - 4. Etude in F-sharp major. IMSLP / Petrucci Music Library. [Verkkodokumentti] <http://imslp.info/files/imglnks/usimg/d/d0/IMSLP02940-Scriabin_-_Etude_Op.42_No.4.pdf> (luettu 7.11.2009).
- Étude. Encyclopædia Britannica Online. [Verkkodokumentti] <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/194671/etude>> (luettu 28.10.2009).
- Etudes (Debussy, Claude) - Book II (7-12) - complete score. IMSLP / Petrucci Music Library. [Verkkodokumentti] <http://imslp.info/files/imglnks/usimg/6/6a/IMSLP00507-Debussy_-_Etudes__Book_2.pdf> (luettu 7.11.2009).
- Etudes Op. 10 (Chopin, Frederic) - Etude No.2 - complete score. IMSLP / Petrucci Music Library. [Verkkodokumentti] <http://imslp.info/files/imglnks/usimg/1/11/IMSLP00306-Chopin_-_OP10_2.PDF> (luettu 7.11.2009).
- Etudes Op. 25 (Chopin, Frederic) - Etude No.2 - complete score. IMSLP / Petrucci Music Library. [Verkkodokumentti] <http://imslp.info/files/imglnks/usimg/c/cb/IMSLP00318-Chopin_-_OP25_2.PDF> (luettu 7.11.2009).
- Hille, Sid 2000. 13 Jazz Pieces for Piano. SatnaMusic Publishing.
- Kim, Ju-Hee 2005. A Performer's Guide to the Piano Etudes Op. 42 of Alexander Scriabin. Väitöskirja. Lincoln: The University of Nebraska. Saatavissa <<http://proquest.umi.com/pqdlink?did=888836191&Fmt=7&clientId=79356&RQT=309&VName=PQD>> (luettu 16.9.2009).
- Klein, Andreas 1989. The Chopin Etudes: An indispensable pedagogical tool for developing piano technique. Väitöskirja. Houston: Rice University. Saatavissa <<http://proquest.umi.com.ezproxy.metropolia.fi/pqdweb?index=9&did=745617481&SrchMode=1&sid=2&Fmt=6&VInst=PROD&VType=PQD&RQT=309&VName=PQD&TS=1258447292&clientId=45286>> (luettu 16.9.2009).
- Koivisto, Teppo 2006. Virtuooseja, etydejä. Finaali 2006/1, 10.
- Mehegan, John 1964. Jazz Improvisation, Volume III: Swing and Early Progressive Piano Styles. New York: Watson-Guption Publications.
- Mehegan, John 1965. Jazz Improvisation, Volume IV: Contemporary Piano Styles. New York: Watson-Guption Publications.
- Mickey, Daniel Dewitt III 1980. An Analysis of Texture in Selected Piano Etudes of Chopin and Scriabin. Pro gradu -tutkielma. Columbus: The Ohio State University. Saatavissa <<http://etd.ohiolink.edu/send-pdf.cgi/Mickey%20Daniel%20Dewitt.pdf?osu1094828983>> (luettu 17.9.2009).
- Music Hall. Wikipedia, The Free Encyclopedia. [Verkkodokumentti] <http://en.wikipedia.org/wiki/Music_hall> (luettu 17.11.2009).
- Oscar Peterson. Wikipedia, The Free Encyclopedia. [Verkkodokumentti] <http://en.wikipedia.org/wiki/Oscar_Peterson> (luettu 2.11.2009).

- Peterson, Cynthia 2004. Contextual Analyses of Six Etudes for Piano by Claude Debussy. Väitöskirja. Mansfield: The University of Connecticut. Saatavissa <<http://proquest.umi.com/pqdlink?did=766278731&Fmt=7&clientId=79356&RQT=309&VName=PQD>> (luettu 19.9.2009).
- Peterson, Oscar 1955. The Oscar Peterson Trio at Zardi's. [CD-levy]. Hollywood, California 8.11.1955. Pablo Records.
- Peterson, Oscar 1965. Jazz Exercises and Pieces for the Young Jazz Pianist, Number 1. Miami Beach: Hansen House.
- Peterson, Oscar 1965. Jazz Exercises and Pieces for the Young Jazz Pianist, Number 2. Miami Beach: Hansen House.
- Peterson, Oscar 2002. A Jazz Odyssey. The Life of Oscar Peterson. London: Continuum.
- Rideout, Ernie 2008. Dr. Oscar Peterson, 1925–2007. Keyboard Magazine 2008/3, 34, 36.
- Robinson, J. Bradford 2009. Grove Music Online: Wilson, Teddy. Oxford Music Online. [Verkkodokumentti] <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/30382>> (luettu 28.10.2009).
- Santisi, Ray 2009. Berklee Jazz Piano. Boston: Berklee Press.
- Snidero, Jim 1997. Jazz Conception. 21 Solo Etudes. Advance Music.
- Thompson, Wendy & Temperley, Nicholas 2009. The Oxford Companion to Music: étude. Oxford Music Online. [Verkkodokumentti] <<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/opr/t114/e2353>> (luettu 28.10.2009).
- Wilson, Teddy 1991. Teddy Wilson Piano Solos. [CD-levy]. Charly Records.
- Wilson, Teddy 1996. Teddy Wilson Talks Jazz. [Kirjoitettu vuosina 1976–1978.] London: Continuum.
- Xian, Qiao-Shuang 2002. Rediscovering Frédéric Chopin's Trois Nouvelles Études. Väitöskirja. Baton Rouge: Louisiana State University. Saatavissa <http://etd.lsu.edu/docs/available/etd-1112102-113818/unrestricted/Xian_dis.pdf> (luettu 16.9.2009).

LIITTEET

Liite 1. Oscar Petersonin pianosoolo

Liite 2. Etydi 1

Liite 3. Etydi 2

Liite 4. Etydi 3

Liite 5. Etydi 4

Liite 6. CD-levy, joka sisältää kappaleen *There's a Small Hotel* albumilta *The Oscar Peterson Trio at Zardi's*. Petersonin soolo alkaa kohdasta 3'10".

J = 134

Liite 1: Oscar Petersonin pianosoolo

Handwritten musical notation for measures 1-3. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 4/4. Measure 1 is marked with a box containing the letter 'A'. Chords are written below the bass line: $A^b\text{maj}7$, $E^b7\text{sus}$, $A^b\text{maj}7$, $E^b7\text{sus}$, $A^b\text{maj}7$, and $B^b\text{m}7$. A 'Laid back' instruction is written in the bass line between measures 2 and 3.

Handwritten musical notation for measures 4-6. Chords are written below the bass line: $C\text{m}7$, B^b7 , $B^b\text{m}7$, A^b7 , $B^b\text{m}7$, and E^b7 . Measure 4 includes a triplet of eighth notes.

Handwritten musical notation for measures 7-8. Chords are written below the bass line: $C\text{m}7$ and $F7$. Measure 7 includes a triplet of eighth notes.

Handwritten musical notation for measures 9-10. Chords are written below the bass line: B^b7 and E^b7 . Measure 9 includes a breath mark (b) above the staff.

Handwritten musical notation for measures 11-12. Chords are written below the bass line: $A^b\text{maj}7$, $E^b7\text{sus}$, $A^b\text{maj}7$, $E^b7\text{sus}$, $A^b\text{maj}7$, and $B^b\text{m}7$. Measure 11 includes a triplet of eighth notes.

Handwritten musical notation for measures 13-14. Chords are written below the bass line: $C\text{m}7$, B^b7 , $B^b\text{m}7$, A^b7 , $B^b\text{m}7$, and E^b7 . A 'Laid back' instruction is written in the bass line between measures 13 and 14. Measure 13 includes a triplet of eighth notes, and measure 14 includes a quintuplet of eighth notes.

13 Eb_m7 16 Ab_7

17 $\text{Db}_{maj}?$ **B**

18 Eb_m7 Ab_7
Even 8th's

19 $\text{Db}_{maj}?$ 20 C_m7 F_7

21 Bb_m 22 C_m7 F_7
Even 8th's

23 $\text{A}^{\flat}7/\text{Bb}$ Bb_m7

24 25

26 27

28 29

30 31 32

33 34 35

36 37 38

39 *Cm7* *F7* *Bb7* *Eb7* *Abmaj7* *Eb7sus*

42 *Abmaj7* *Eb7sus* *Abmaj7* *Bbm7* *Cm7* *Bb7*

45 *Bbm7* *A07* *Bbm7* *F7* *Ebm7*

48 *Ab7* *Dbmaj7*

Liite 2: Etydi nro 1

Swing

$\frac{1}{4} = 80-100$

AbMaj7 Eb7sus AbMaj7 Eb7sus AbMaj7 Bbm7

Cm7 8va Bm7 Bbm7 Adim7 Bbm7 Eb7

Cm7 F7 Bbm7 Eb7 AbMaj7 Eb7sus

AbMaj7 Eb7sus AbMaj7 Bbm7 8va Cm7 Bm7

Bbm7 8va Adim7 Bbm7 Eb7 Ab6

Liite 3: Etydi nro 2

Swing

$\frac{1}{4} = 90-110$

AbMaj7 Eb7sus AbMaj7 Eb7sus

f *f*

AbMaj7 Bbm7 Cm7 Bm7

8va

Bbm7 Adim7 Bbm7 Eb7

(b)

Cm7 F7 Bbm7 Eb7 AbMaj7 Eb7sus

(b) y

AbMaj7 Eb7sus AbMaj7 Bbm7

(b)

12 *8va* Cm7 Bm7 Bbm7 Adim7

14 Bbm7 Eb7 Ebm7

16 Ab7 DbMaj7

18 Ebm7 Ab7 DbMaj7

20 Cm7 F7 Bbm7

22 Cm7 F7 Bbm7 8va

24 E7 Eb7 AbMaj7 Eb7

26 AbMaj7 Eb7 AbMaj7 Bbm7

28 Cm7 Bm7 Bbm7 Adim7

30 Bbm7 Eb7 8va Ab6

Liite 4: Etydi nro 3

Swing

$\frac{1}{4} = 110-130$

AbMaj7 Eb7sus AbMaj7 Eb7sus

f

AbMaj7 Bbm7 Cm7 Bm7

f

Bbm7 Adim7 Bbm7 Eb7

f

Cm7 F7 Bbm7 Eb7 AbMaj7 Eb7sus

f

AbMaj7 Eb7sus AbMaj7 Bbm7

f

12 Cm7 Bm7 Bbm7 Adim7

14 Bbm7 Eb7 Ebm7

16 Ab7 DbMaj7

18 Ebm7 Ab7 DbMaj7 Cm7 F7

21 Bbm7 Cm7 F7 F7b9 Bbm7

24 E7 Eb7 AbMaj7 Eb7sus

26 AbMaj7 Eb7sus AbMaj7 Bbm7

28 Cm7 Bm7 Bbm7 Adim7

Bbm7 Eb7 Ab6

30

Liite 5: Etydi nro 4

Swing

$\frac{1}{4} = 110-130$

AbMaj7 Eb7 AbMaj7 Eb7 AbMaj7 Bbm7

Cm7 Bm7 Bbm7 F7

Bbm7 Eb7 Cm7 F7

Bbm7 Eb7 AbMaj7 Eb7 AbMaj7 Eb7

AbMaj7 Bbm7 Cm7 Bm7

13

Bbm7 F7 Bbm7 Eb7

15

Eb7 Ab7

17

Dbmaj7 Eb7 Ab7

19

Dbmaj7 Cm7 F7 Bbm7

22

Cm7 F7 Bbm7

24 E7 Eb7 AbMaj7 Eb7

26 AbMaj7 Eb7 AbMaj7 Bbm7

28 Cm7 Bm7 Bbm7 F7

30 Bbm7 Eb7 Ab6