

Modernin kitaristin väripaletti

**Melodisia ja harmonisia improvisointikonsepteja jazz-
kitaralle**

Antti Huhta

Opinnäytetyö, AMK
Kesäkuu 2021
Kulttuuriala
Musiikkipedagogin tutkinto-ohjelma

Tekijä(t) Huhta, Antti	Julkaisun laji Opinnäytetyö, AMK	Päivämäärä Kesäkuu 2021
	Sivumäärä 73	Julkaisun kieli Suomi
		Verkojulkaisulupa myönnetty: x
Työn nimi Modernin kitaristin väripaletti Melodisia ja harmonisia improvisointikonsepteja jazz-kitaralle		
Tutkinto-ohjelma Musiikin tutkinto-ohjelma		
Työn ohjaaja(t) Sami Sallinen		
Toimeksiantaja(t) Jyväskylän Ammattikorkeakoulu		
<p>Tiivistelmä</p> <p>Tutkimuksen tavoitteena oli syventyä modernien jazz-muusikoiden, etenkin kitaristien, improvisoinneissa käyttämiin melodisiin ja harmonisiin konsepteihin, sekä laatia havainnollistavia nuottiesimerkkejä kustakin tutkittavasta ilmiöstä. Tarkoituksena oli suodattaa ja kategorisoida valtavasta informaatiotulvasta sopivimmat esimerkit yksien kansien väliin selkeäksi kokonaisuudeksi. Tätä laajaa materiaalipakettia voi tulevaisuudessa käyttää oman tietoperustan laajentamiseen sekä informaationa, johon pohjata omaa opetustaan.</p> <p>Tutkimusaineistoina ja lähdemateriaaleina käytettiin aiheista kirjoitettuja soitinoppaita ja muita teoksia, sekä erilaisia nettijulkaisuja ja artikkeleita. Nuottiesimerkkien lähdemateriaalina käytettiin ammattilaisten laatimia opetuksellisia musiikillisia näytteitä ja soivasta musiikista tehtyjä transkriptioita. Esimerkeiksi valikoitiin parhaiten tutkittavia ilmiöitä kuvaavia näytteitä.</p> <p>Jazzmusiikin historia- ja teoriakirjallisuuteen tutustumalla luotiin katsaus jazzimprovisation kehittymiseen sekä tärkeimpiin teoreettisiin ilmiöihin. Varsinainen tutkimus jaettiin kahteen osaan, eli melodisiin ja harmonisiin konsepteihin, ja tutkimustyö toteutettiin käyttäen laadullisen tutkimuksen menetelmiä ja perinteitä. Tulokseksi valmistui kattava informaatiopaketti modernissa jazz-kitaransoitossa ja improvisaatiossa käytettävistä konsepteista ja ilmiöistä.</p> <p>Työstä voivat hyötyä tietoperustaansa laajennusta kaipaavat kitaristit, sekä myös muiden instrumenttien soittajat. Myös opettajat voivat hakea tietoa eri konsepteista käyttäen hyväksi tutkimuksessa käytettyä laajaa lähdeluettelo.</p>		
Avainsanat (asiasanat) jazz, improvisaatio, moderni jazz, jazz-kitara, kitara, melodia, harmonia		
Muut tiedot (Salassa pidettävät liitteet)		

Author(s) Huhta, Antti	Type of publication Bachelor's thesis	Date June 2021 Language of publication: Finnish
	Number of pages 73	Permission for web publication: x
Title of publication Modern guitar player's color palette Melodic and harmonic improvisation concepts for jazz guitar		
Degree programme Degree Programme in Music		
Supervisor(s) Sallinen, Sami		
Assigned by JAMK University of Applied Sciences		
Abstract <p>The aim of the thesis was to study the melodic and harmonic improvisational concepts used by modern jazz musicians, especially guitarists, and create demonstrative sheet music examples of every different phenomenon being examined. The goal was to filter out and categorize the best examples from vast amounts of information into one clear document. This big material package can be used to broaden one's knowledgebase and as a basis information for own teaching.</p> <p>As research and source material, a collection of books, internet publications and articles were used. The source materials for the sheet music examples were gathered from short educational musical samples by professionals or real life transcribed musical pieces. When choosing the sheet music material, the goal was to find examples that best represent the studied phenomenon.</p> <p>By studying the literature on jazz history and theory, an overview into the development of jazz improvisation and basic theory basis were made. The actual study was split into two separate sections which included melodic and harmonic concepts, and research was conducted using the methods and traditions of qualitative research. As a result, a vast information package was formed concerning the concepts and approaches used in modern jazz music and improvisations.</p> <p>The thesis can benefit those guitar players, as well as other instrumentalists, who want to broaden up their knowledge base. Teachers also can find information they need in their teaching work using the large amount of source material introduced here.</p>		
Keywords/tags (subjects) jazz, improvisation, modern jazz, jazz guitar, melody, harmony		
Miscellaneous (Confidential information)		

Sisältö

1	Johdanto	5
2	Työssä käytetyt käsitteet	6
3	Tarkoitus ja tavoite.....	7
4	Teoreettinen viitekehys	9
4.1	Tutkimusmenetelmät	9
4.2	Tutkimusprosessi.....	12
4.3	Työn rajaus	13
4.4	Luotettavuus ja eettisyys.....	13
4.5	Improvisaatio.....	14
4.6	Improvisaation kehittyminen jazz-musiikissa	16
4.7	Teoriasta	18
5	Melodiset konseptit.....	20
5.1	Melodisen molliasteikon moodit	20
	Melodisen molliasteikon historia ja käyttö jazz-musiikissa	20
	Melodinen molli	22
	Doorinen b2.....	23
	Lyydinen ylinouseva	24
	Lyydinen dominantti.....	25
	Miksolyydinen b6	26
	Lokrinen #2	26
	Alt. asteikko	27
5.2	Kolmisointuparit	28
	Yleistä kolmisointupareista	28
	Kolmisointupareja eri moodeissa.....	29
	Kadenssiesimerkkejä	33
5.3	Pentatoniikka.....	34
	Pentatoniikan historiaa	34
	Duuri/molli pentatoninen	34
	Molli 6 -pentatoninen.....	35

	2
Eksoottisempia pentatonisia asteikoita	37
Kumoi-pentatoninen	37
Mollipentatoninen b5.....	38
Hirajoshi-asteikko	39
Duuri b6 -pentatoninen.....	40
Poly-pentatoniikka	41
Side-Slipping	43
5.4 Symmetriset asteikot.....	43
Dimiasteikko ja dominanttidimiasteikko.....	44
Kokoksävelasteikko	46
Ylinouseva asteikko	47
6 Harmoniset konseptit	49
6.1 Kvarttisoinnut	50
6.2 Klusterit	57
6.3 Vakiorakenteet	60
6.4 Kolmisoinnut ylärakenteina.....	63
7 Johtopäätökset.....	67
8 Pohdinta.....	69
Lähteet	71

Kuviot

Kuva 1. Melodinen molli 1	22
Kuva 2. Melodinen molli 2	23
Kuva 3. Doorinen b2	23
Kuva 4. Lyydinen ylinouseva	24
Kuva 5. Lyydinen ylinouseva 2–5–1	25
Kuva 6. Lyydinen dominantti 1	25
Kuva 7. Lyydinen dominantti 2	26
Kuva 8. Miksolyydinen b6	26

Kuva 9. Lokrinen #2.....	27
Kuva 10. Alt. asteikko 2–5–1.....	28
Kuva 11. Alt. asteikko 2.....	28
Kuva 12. Doorinen Kolmisointupari.....	29
Kuva 13. Lyydinen kolmisointupari.....	30
Kuva 14. Miksolyydinen kolmisointupari.....	30
Kuva 15. Melodinen molli kolmisointupari.....	31
Kuva 16. Alt. asteikko kolmisointupari	31
Kuva 17. Lyydinen dominantti -kolmisointupari.....	32
Kuva 18. Lyydinen ylinouseva kolmisointupari.....	32
Kuva 19. Duurin 2–5–1 -kolmisointuparit.....	33
Kuva 20. Mollin 2–5–1 -kolmisointuparit	33
Kuva 21. Mollipentatoninen duurin 2–5–1.....	35
Kuva 22. Mollipentatoninen duurin 2–5–1.....	35
Kuva 23. Molli 6 pentatoninen	36
Kuva 24. Molli 6 -pentatoninen mollin 2–5–1	36
Kuva 25. Kumoi-pentatoninen mollin 2–5–1.....	37
Kuva 26. Kumoi-pentatoninen fryyginen.....	38
Kuva 27. Mollipentatoninen b5 mollin 2–5–1	38
Kuva 28. Mollipentatoninen b5 lyydinen	39
Kuva 29. Hirajoshi-pentatoninen lyydinen	40
Kuva 30. Hirajoshi-pentatoninen doorinen	40
Kuva 31. Duuri b6 -pentatoninen duurin 2–5–1.....	41
Kuva 32. Duuri b6 -pentatoninen duurin 2–5–1.....	41
Kuva 33. Poly-pentatoninen 1	42
Kuva 34. Poly-pentatoninen 2	42
Kuva 35. Side-slipping.....	43
Kuva 36. Dominanttidimiasteikko 1.....	45
Kuva 37. Dominanttidimiasteikko 2.....	45
Kuva 38. Dominanttidimiasteikko 3.....	46
Kuva 39. Kokosävelasteikko 1.....	47
Kuva 40. Kokosävelasteikko 2.....	47
Kuva 41. Ylinouseva-Asteikko 1	48

Kuva 42. Ylinouseva-asteikko 2.....	48
Kuva 43. So What - sointu.....	52
Kuva 44. So What -sointu eri bassosävelten kanssa soitettuna	52
Kuva 45. Kvarttisoinnut doorinen.....	53
Kuva 46. Kvarttisoinnut lyydinen.....	53
Kuva 47. Kvarttisoinnut miksolyydinen	54
Kuva 48. Kvarttisoinnut 2–5–1 miksolyydinen	54
Kuva 49. Kvarttisoinnut 2–5–1 dimiasteikko	54
Kuva 50. Kvarttisoinnut 2–5–1 alt. asteikko	55
Kuva 51. Kvarttisoinnut melodinen molli 1	55
Kuva 52. Kvarttisoinnut melodinen molli 2	55
Kuva 53. Kvarttisoinnut pentatoninen 1.....	56
Kuva 54. Kvarttisoinnut pentatoninen 2.....	56
Kuva 55. Kvarttisoinnut Stablemates	57
Kuva 56. Klusterit 2–5–1.....	58
Kuva 57. C-duuriasteikko klusterit.....	59
Kuva 58. Klusteriturnaround.....	59
Kuva 59. Klusterit melodialinjassa	60
Kuva 60. Night And Day klusterit.....	60
Kuva 61. Vakiorakenteet duurin 2–5–1	62
Kuva 62. Vakiorakenteet mollin 2–5–1.....	62
Kuva 63. Stella By Starlight vakiorakenteet 1	63
Kuva 64. Stella By Starlight vakiorakenteet 2	63
Kuva 65. Kolmisoinnut ylärakenteina duurin 2–5–1	65
Kuva 66. Kolmisoinnut ylärakenteina mollin 2–5–1	65
Kuva 67. Kolmisoinnut ylärakenteina suuret hajotukset 2–5–1.....	65
Kuva 68. Kolmisoinnut ylärakenteina -sointusävyhajotukset	66
Kuva 69. Kolmisoinnut ylärakenteina Misty	66

1 Johdanto

Valitsin työni aiheen siitä syystä, että tahdoin syventää omaa osaamistani sekä tietämystäni, jota voi tulevaisuudessa omassa opetuksessa niin välittää eteenpäin ja näin ollen tietyllä tapaa kehittää oman alan tietotaitoa eteenpäin. Viimeisten vuosien aikana olen tutkinut aihetta hyvinkin paljon sekä omalla ajallani, että koulussa instrumentti- ja teoriatunneilla. Suoritan instrumenttiopettajan tutkintoa, eli B-tutkintoa, johon kuuluu joitakin työni aihealueita, mutta suuri osa materiaalista koostuu konsepteista, joita suorittamani tutkinto ei pidä sisällään.

Työssä keskitytään modernissa jazz-improvisaatiossa käytettäviin konsepteihin, ja tulen jakamaan materiaalin *melodisiin* ja *harmonisiin* kategorioihin, joita käsittelen erillisissä osioissa. Ennen näihin konsepteihin siirtymistä avaan työni tutkimusprosessia sekä improvisaatiota ja sen kehittymistä jazz musiikissa yleisesti. Käsittelen myös ja lyhyesti tiettyjä jazz-musiikille ominaisia ilmiöitä musiikinteorian näkökulmasta tarkastellen, tarkoitukseni avata lukijalle minkälaisina ajankohtina näitä käsiteltäviä konsepteja on aktiivisesti alettu käyttää muusikoiden keskuudessa. Tutkittavat konseptit ovat valikoituneet sen mukaan, mitkä ovat esiintyvyydeltään yleisiä sekä tulevat vastaan usein soivassa musiikissa. Olen käyttänyt valinnoissa omaa arviointiäni, jonka pohjaan tutkimaani lähdemateriaaliin.

Melodisilla konsepteilla tarkoitan materiaalia, jota kitaristi voi käyttää soittaessaan melodisesti ja soolonomaisesti. Eri lähestymistavat tuottavat erilaisia intervallisuhteita, ja näin ollen erilaisia melodioita ja ns. "värejä". Soittaja voi esimerkiksi luoda seitsensävelisillä asteikoilla nopeita juoksutuksia, ja arpeggioilla taas sijaissoinnutusta käyttäen luoda esteettisesti todella miellyttäviä, suurempia intervallihyppyjä sisältäviä melodioita. Konseptit, joita päädyin työssäni tutkimaan ovat sellaisia, jotka ovat toistuvasti tulleet itselleni vastaan opiskeluvuosiini aikana. Ne ovat yleisesti hyvin käytettyjä ilmiöitä ja näin ollen halusin perehtyä niihin tarkemmin. Tutkimuksen kohteena olevia konsepteja ovat:

- *Melodisen molliasteikon moodit (Melodic Minor scale modes)*
- *Kolmisointuparit (Triad Pairs)*
- *Pentatoniset asteikot (Pentatonic scales)*
- *Symmetriset asteikot (Symmetrical scales)*

Harmonisilla konsepteilla tarkoitan materiaalia, jota soittaja voi käyttää kompatessaan solistia, ja luodessaan kappaleelle harmonisesti rikasta ja värikästä sointupohjaa. Erilaiset konseptit voivat tarjota erilaista liikkumavapautta, tai sen puutetta. Esimerkiksi pienemmät *sointuhajotukset* saattavat tarjota mahdollisuuden soittaa paljon sointuvaihdoksia luoden melodisemman sävyn. Ja vaihtoehtoisesti isot hajotukset saattavat kahlita soittajan soittamaan vähemmän, mutta harmonisesti erittäin rikkaasti. Samoin kuten melodisten konseptien kanssa, ovat nämä esiteltyt harmoniset ilmiöt hyvin yleisiä ja valikoituneet työhön tutkittaviksi siitä syystä.

Tutkimuksen kohteena olevia konsepteja ovat:

- *Kvarttisoinnut (Quartal Harmony)*
- *Klusterit (Clusters)*
- *Vakiorakenteet (Constant Structures)*
- *Kolmisoinnut ylärakenteina (Upper-Structure Triads)*

2 Työssä käytetyt käsitteet

Avaan tässä lyhyesti työssä käytettyjä käsitteitä:

- **Arpeggio** = Murtosointu. Soinnun äänet soitetaan erikseen eriteltyinä toisistaan sen sijaan, että ne soitettaisiin samanaikaisesti.
- **Backdoor dominantti** = Dominanttisointu, joka lähestyy toonikaa ”takaapäin” joko koko- tai puolisävelaskeleen päästä ylöspäin.
- **Bebop** = 1940-luvulla syntynyt jazz-musiikin tyyliuuntaus.
- **Fraasi** = Musiikillisilla fraaseilla tarkoitetaan lyhyitä ”jaksoja”, joista muodostuu yhdessä pidempiä jaksoja.
- **Dissonanssi** = Riitasointisuus.
- **Dominanttisointu** = Sointu, jonka pohjasävelenä on sävellajin viides sävel. Purkautuu yleensä ensimmäiselle asteelle, mutta voi käyttäytyä tietyissä tilanteissa myös muilla tavoin esim. staattisena.
- **Hard Bop** = 1950-luvulla syntynyt jazz-musiikin tyyliuuntaus.
- **Intervalli** = Musiikillinen intervalli kuvaa kahden eri sävelen välistä korkeuseroa.
- **Johtosävel** = Duuri- tai molliasteikon seitsemäs sävel, joka lähestyy toonikaa puolikkaan sävelaskeleen päästä ylöspäin.

- **Kadenssi** = Erytinen joukko sointuja säkeen, sävellyksen osan tai koko sävellyksen lopussa, jotka johtavat kohti toonikaa.
- **Lick** = Eli likki. Lyhyt asteikkokuvio tai fraasi käytettäväksi soolonsoitossa tai komppaamisessa.
- **Moodi** = Jollekin diatonisen asteikon sävelelle rakentuva asteikon ”käännös”, jolla on sille ominainen intervallirakenteensa.
- **Motiivi** = Musiikillinen motiivi on lyhyt melodia tai asteikkokuvio, jota toistetaan sävellyksessä tai improvisaatiossa.
- **Muunnosävel** = Tarkoittaa tässä työssä dominanttisointujen joko alennettuja tai korotettuja kvinttejä ja nooneja, joilla lisätään soinnun jännitteisyyttä.
- **Pattern** = Jonkinlainen tietty asteikkokuvio tai sävelten sekvenssi.
- **Reharmonisaatio** = Sijaissoinnutus, jolla tarkoitetaan sitä, että sävellyksen harmoniapohjaa muokataan lisäämällä sointuja tai poistamalla niitä.
- **Riffi** = Lyhyt omaperäinen musiikillinen ”kuvio”, jota toistetaan musiikkikappaleessa.
- **Sointu** = Kahden tai useimmiten sitä useamman samanaikaisen sävelen muodostama ääni.
- **Sointuhajotus** = Tapa järjestellä soinnun sävelet hyvin soivaksi kokonaisuudeksi.
- **Standardi** = Jazzstandardi. Musiikkikappale, joka on vakiintunut osaksi jazzmuusikoiden repertuaaria.
- **Superimpositio** = Tilanne, jossa jokin musiikillinen elementti soitetaan jonkin toisen elementin päälle, ja näin saadaan aikaan jokin kompleksisempi yhteinen kokonaisuus.
- **Swing** = Kolmimuunteisuus (swing feel). Tarkoittaa esitystapaa, jossa neljäsosaikun sisältämät kahdeksasosanuotit soitetaan siten, että niistä ensimmäinen on puolet pitempi kuin jälkimmäinen. Nuottien pituuksien suhde vaihtelee kuitenkin kappaleen tempon ja tyylin mukaan. Swing tarkoittaa myös jazz-musiikin 1930-luvulla syntyneitä tyylisuuntausta.
- **Synkopaatio** = Musiikissa normaalisti painottoman iskun painotus.
- **Tritonuskorvaus** = Viidennen asteen dominanttisoinnun korvaaminen tritonuksen päässä olevalla dominanttiseptimisoinnolla. Teho perustuu siihen, että molemmat soinnut sisältävät saman tritonus intervallin.
- **Turnaround** = Tarkoittaa jazz-musiikissa sointuprogressiota, joka johtaa seuraavaan kappaleen osaan.
- **Äänenkuljetus** = Sävelten sulavaa liikettä toisiinsa nähden.

3 Tarkoitus ja tavoite

Olen jo vuosia kokenut suurta mielenkiintoa jazz-improvisaatioissa käytettäviä melodisia ja harmonisia ilmiöitä kohtaan. Vaikka koulun musiikinteoriatunnit pitävät sisällään erittäin laajan ja kattavan annoksen informaatiota, jää joitain asioita käsittelemättä. Joku konsepti saatetaan nopeasti esitellä tunnilla, mutta tarkempi tutkiskelu ja perehtyminen jää oppilaan itsensä vastuulle. Myös henkilökohtaisilla soittotunneilla käyty materiaali keskittyy suurimmaksi osaksi suoritettavan tutkinnon vaatimusten hallintaan, ja joidenkin tässä työssä esiintyvien konseptien käsittely ja harjoittelu saattaa jäädä hyvin vähälle. Suorittamani B-tutkinto pitää sisällään joitain

näistä tutkittavista ilmiöistä, mutta ei kaikkia. Esimerkiksi tavallisimmat pentatoniset asteikot kuuluvat tutkinnon vaatimukseen, mutta kolmisointupareilla improvisointi taas ei. Samoin esimerkiksi kvarttisoinnut kuuluvat jossain määrin vaatimukseen, mutta vakiorakenteet eivät lainkaan. Nämä tutkinnon ulkopuolelle jäävät konseptit ovat kuitenkin käytössä hyvin yleisesti jazz muusikkojen keskuudessa, joten niihin kannattaa syventyä ja niitä kannattaa opettaa eteenpäin. Tästä syystä olen valinnut ne käsiteltäväksi tässä työssä.

Työni avulla voin siis laajentaa ja syventää musiikillista ymmärrystäni ja tietämystäni. Tätä laajennettua osaamistani voin tulevaisuudessa levittää eteenpäin omassa opetuksessani, ja näin ollen mahdollisesti laajentaa ja syventää oppilaille jaettua tietoperustaa, samalla tukien oman alan kehitystä ja tietotaito osaamista. Erilaisten improvisaatioissa käytettävien konseptien tunteminen rikastuttaa huomattavasti oppilaiden musiikillista tulkintakykyä, sekä tuo heidän soittoonsa paljon lisää väriä. Tällainen syventyminen nostaa omaa ammattitaitoani uudelle tasolle, sekä tuo paljon uutta mielenkiintoista tietotaitoa ja uusia näkökulmia oman alan työelämän kentälle.

Olen vuosien varrella kahlannut läpi paljon erilaista materiaalia sekä koulun puolesta, että myös omalla ajallani, ja tulen palaamaan tuon materiaalin pariin työtä laatiessani. Materiaalia olen löytänyt kirjastoista sekä internetistä, ja tuosta materiaalista tulen etsimään ja suodattamaan mielestäni kaikista tärkeimmät ja sopivimmat esimerkit, jotka tulen jäsentelemään ja teemoitteluun työssä käsiteltävien eri konseptien alle. Tulen laatimaan jokaisesta konseptista jonkunlaisen ammattilaisen esimerkkiin pohjaavan musiikillisen näytteen nuottikuvan muodossa. Lähdemateriaalin ollessa ammattilasten laatimaa, saadaan takeet siitä, että näytteet ovat luotettavia ja oikeaoppisesti laadittu. Olen kahlannut läpi todella suuren määrän erilaisia materiaaleja, ja niistä olen suodattanut sopivimpana pitämäni esimerkit kuhunkin aihealueeseen liittyen.

Melodisissa konteksteissa nämä näytteet ovat erilaisia lickejä joko yhden tai useamman soinnun päälle soitettuina, ja harmonisissa konteksteissa taas erilaisia äänenkuljetusesimerkkejä. Nämä musiikilliset esimerkit koostavat yhdessä

materiaalipaketin, joka kasaa yhteen suuren määrän tietoa, jota olen itselleni haalinut. Tähän luotettavaan materiaaliin tutustuminen syventää huomattavasti tietämystäni ja tarjoaa vahvan ammattimaisen näkemyksen, jonka tarjoamiin oppeihin voin perustaa omaa opetustyötäni. Opinnäytetyöni lopputulemana on tarkoitus kasata samojen kansien sisään suuri määrä tietoa tutkittavista ilmiöistä, ja näin ollen vastata tutkimuskysymykseen:

Kuinka moderneja melodisia ja harmonisia konsepteja kannattaa jäsenellä ja luokitella, jotta niiden oppiminen ja opettaminen olisi mahdollisimman helppoa, selkeää ja tehokasta?

4 Teoreettinen viitekehys

Opinnäytetyöni teoreettisessa viitekehyksessä käyn läpi työssä käytettäviä tutkimuksellisia käsitteitä ja menetelmiä, avaan omaa tutkimusprosessiani, perustelen työn rajausta sekä pohdin työn luotettavuuteen ja eettisyyteen liittyviä kysymyksiä. Näiden lisäksi pohdin myös improvisaatiota, sen oppimista, sekä kerron lyhyesti jazz-musiikin synnystä ja sen puitteissa tapahtuneesta improvisaation kehityksestä. Lopuksi sivuan vielä joitakin jazz-muusikissa ilmeneviä yleisimpiä musiikinteorian käsitteitä.

4.1 Tutkimusmenetelmät

Tavoitteen ollessa työelämän kehittäminen tutkivalla otteella, valikoitui tutkimusstrategiaksi *tutkimuksellinen kehittämistoiminta*. Hankin tietoa jo olemassa olevasta, muiden laatimasta materiaalista, sekä teen omia pohdintoja ja kokeiluja asioiden tiimoilta. Aineistonkeruumenetelmänä toimii *harkinnanvarainen näyte*. Tämä siitä syystä, että olemassa olevan materiaalin määrän on niin suunnaton, että on tehtävä rajauksia siihen, mitä alkaa tutkimaan. Suodatan valtavasta informaatiotulvasta sellaiset materiaalit, jotka itse koen tutkimuksen kannalta tärkeimpinä ja sopivimpana. Analyysimenetelmänä on käytössä aineistolähtöinen, eli *induktiivinen* sisällönanalyysi.

Opinnäytetyöni pohjana toimii *laadullinen tutkimus*, ja tämänkaltaiset tutkimukset rakentuvat aiemmista, tutkittavasta aiheesta tehdyistä tutkimuksista ja muotoilluista teorioista, empiirisistä aineistoista sekä tutkijan omasta ajattelusta ja päättelystä. (Saaranen-Kauppinen & Puusniekka 2006.)

Laadullisen tutkimuksen perinteisiin tunnuspiirteisiin kuuluvat induktiivisuus eli aineistolähtöisyys tutkimusaiheen tarkastelussa sekä subjektiivisuus löydettyjen asioiden tarkastelussa ja johtopäätösten tekemisessä. Tutkijan omat tulkinnat ja lähtökohdat ovat isossa roolissa tutkimuksen toteutuksessa. (Saaranen-Kauppinen & Puusniekka 2006.)

Laadullisen tutkimuksen käsitettä on määritelty supistamalla se muutamiksi aineistonkeruumenetelmiksi, joista useimmiten mainitut ovat osallistuva havainnointi, syvähaastattelu ja kirjallisen aineiston analyysi. Laadullinen tutkimus on tyypiltään empiiristä tutkimusta, ja siinä on kyse empiirisen analyysin tavasta tarkastella havaintoaineistoa ja argumentoida. Yksittäistä väitettä ei häivytä yleiseksi empiirisessä tutkimuksessa. (Sarajärvi & Tuomi 2009, 10, 22.) Yleisimmät aineistonkeruumenetelmät laadullisessa tutkimuksessa ovat erilaisiin dokumentteihin perustuva tieto, havainnointi sekä haastattelut ja kyselyt. Näitä menetelmiä voidaan käyttää joko rinnan tai eri tavoin yhdisteltyinä riippuen tutkittavasta aiheesta ja tutkimusresursseista. (Sarajärvi & Tuomi 2009, 71.) Omassa työssäni keskiössä ovat dokumentteihin perustuva tieto ja niiden analysointi, eikä erilaisia haastatteluja tai kyselyjä ole käytetty aineistonkeruumenetelminä. Tämä siitä syystä, että luotettavaa ja käyttökelpoista lähdemateriaalia oli runsaasti tarjolla muista lähteistä, ja koin, ettei haastattelujen tekeminen ole välttämätöntä.

Laadullisessa tutkimuksessa pyritään kuvaamaan jotain tiettyä ilmiötä tai tapahtumaa, ymmärtämään jotain tiettyä toimintaa tai antamaan jollekin ilmiölle teoreettisesti mielekäs tulkinta. Näin ollen tällaisessa tutkimuksessa on tärkeää, että tietoa kerätään aineistoista, jotka ovat luotettavia, tai henkilöiltä, jotka ovat mahdollisimman hyvin perehtyneitä tutkittavaan aiheeseen. Laadullisissa tutkimuksissa pyritään välttämään päätyvästä tilastollisiin yleistyksiin. (Sarajärvi & Tuomi 2009, 85.) Avaan omaa lähteiden valintaani myöhemmin *Luotettavuus ja Eettisyys* -osiossa.

Sisällönanalyysillä käsillä oleva aineisto pyritään järjestelemään selkeään ja tiiviiseen muotoon siten, ettei kadoteta sen sisältämää informaatiota. Koska tarkoituksena on pyrkiä luomaan hajanaisesta aineistosta selkeää ja yhtenäistä informaatiopakettia, on laadullisen aineiston analysoinnin tarkoituksena informaatioarvon lisääminen. Analyysillä luodaan aineistoon selkeyttä, jotta päästään tekemään tutkittavasta ilmiöstä johtopäätöksiä selkeästi ja luotettavasti. Aineiston laadullinen käsittely perustuu tutkijan loogiseen päättelyyn ja omaan tulkintaan, jonka seurauksena aineisto ensin hajotetaan pieniin osiin, käsitteellistetään ja sen jälkeen kootaan uudella tavalla loogiseksi kokonaisuudeksi. Laadullista aineistoa käsitellessä analyysiä tehdään tutkimusprosessin jokaisessa vaiheessa. (Sarajärvi & Tuomi 2009, 108.)

Sisällönanalyysillä voidaan dokumentteja analysoida systemaattisesti ja objektiivisesti. Dokumentiksi voidaan tässä yhteydessä määritellä lähes mikä tahansa kirjalliseen muotoon saatettu materiaali, kuten esimerkiksi kirjat, artikkelit, haastattelut, luennot ja raportit. Tällä analyysimenetelmällä pyritään tutkittavasta ilmiöstä saamaan kuvaus tiivistetyssä ja yleisessä muodossa. (Sarajärvi & Tuomi 2009, 103.)

Tutkimuksen sisällön analyysin tekninen vaihe saatetaan liikkeelle aineiston alkupe-
räisten ilmaisujen pelkistämisestä, ja aineistolta kysytään tutkimusongelman tai tehtävän mukaisia kysymyksiä. Ensimmäiseksi tunnistetaan ne asiat, joista tutkimuksessa ollaan kiinnostuneita, ja näitä ilmaisevia lauseita pelkistetään yksittäisiksi ilmaisuiksi, jonka jälkeen nämä ilmaisut ryhmitellään joukoksi yhtäläisyyksien mukaan. Samankaltaiset ilmaisut yhdistetään samoihin kategorioihin, ja annetaan näille kategorioille sisältöä kuvaavat nimet. Näiden kategorioiden muodostaminen on analyysin kriittisin vaihe, sillä tutkijan tulee omaa tulkintaansa käyttäen päättää millä perusteella eri ilmaisut jaotellaan joko samoihin tai eri kategorioihin. Analyysin teko jatkuu siten, että lähdetään yhdistämään samansisältöisiä alakategorioita toisiinsa, ja yhdistämällä näitä yläkategorioiksi, joille annetaan niiden sisältöä hyvin kuvaavat nimet. Lopuksi kaikki yläkategoriat yhdistetään yhdeksi kaikkia kuvaavaksi kategoriaksi, ja alakategorioiden, yläkategorioiden sekä yhdistävien kategorioiden avulla lähdetään vastaamaan tutkimusongelmaan. (Sarajärvi & Tuomi 2009, 101, 103.) Omassa työs-

säni yläkategorioiksi muodostuivat melodiset ja harmoniset konseptit, joiden alle luokittelin alakategorioiksi omasta mielestäni tärkeimpiä ja työhön sopivimpia tutkimuskohteita.

Aineistolähtöisen laadullisen eli *induktiivisen* aineiston analyysiä voidaan kuvailla kolmivaiheiseksi prosessiksi: aineiston pelkistäminen, aineiston ryhmittely sekä teoreettisten käsitteiden luominen. Aineistolähtöisessä sisällönanalyyssissä vastaus tutkimustehtävään saadaan yhdistelemällä käsitteitä. Tällainen sisällönanalyysi perustuu tulkintaan ja päättelyyn, jossa edetään empiirisessä aineistossa kohti käsitteellistä päänäkemystä tutkittavasta ilmiöstä. (Sarajarvi & Tuomi 2009, 108, 112.)

4.2 Tutkimusprosessi

Oma tutkimusprosessini eteni siten, että aiheen valinnan jälkeen valitsin käytettäväksi tutkimusstrategiaksi tutkimuksellisen kehittämistyön, sillä siinä yhdistyy konkreettinen kehittämistoiminta ja tutkimuksellisten menetelmien soveltaminen ja kerätyn aineiston analysointi. Tutkimusmenetelmäksi valitsin laadullisen tutkimuksen, sen ollessa aineistolähtöistä tutkimusaiheen tarkastelussa ja subjektiivista löydettyjen asioiden tarkastelussa ja johtopäätösten tekemisessä.

Laadin tutkittaville ilmiöille omat kategoriansa, jotka jaottelin ensin pienemmiksi alakategorioiksi, ja sen jälkeen liitin ne yhtäläisyyksien mukaan yhteen omien yläkategorioittensa alle. Eli käytännössä laadin yläkategorioiksi melodiset ja harmoniset konseptit, ja näiden alle alakategorioiksi valitsin omaa harkintakykyäni käyttäen sopivimpina pitämiäni teemoja. Ylä- ja alakategorioiden ollessa selvillä, lähdin etsimään sopivaa lähdemateriaalia kuhunkin kategoriaan liittyen. Aineistonkeruumenetelmänä toimi harkinnanvarainen näyte, ja valitsin käytettävän aineiston käyttäen omaa harkintakykyäni. Pyrkimyksenäni oli induktiivista aineiston analyysiä käyttäen saada luotua hajanaisesta materiaalista koherentti informaatiopaketti, ja näin ollen lisätä tutkittavan tiedon informaatioarvoa. Aineiston analyysi oli kolmivaiheinen prosessi, joka piti sisällään aineiston pelkistämistä, ryhmittelyä sekä teoreettisten käsitteiden luomista. Yhdistelemällä näitä käsitteitä, sekä käyttämällä omaa tulkintaani ja loogista päättelyäni pyrin löytämään vastauksen esittämäni tutkimuskysymykseen.

4.3 Työn rajaus

Työn aihealue on erittäin laaja, joten olen rajannut sen käsittelemään vain tiettyjä spesifejä osa-alueita modernissa jazz-musiikissa. Työ on laadittu nimenomaan sähkökitaran näkökulmasta, ja siinä hypätään suoraan vaativimpiin ja edistyneisiin teemoihin sekä musiikillisiin ilmiöihin. Työ on täten siis tarkoitettu jo pidemmälle ehtineille soittajille, eikä alkeita käsitellä juurikaan olettamuksen ollessa se, että työstä kiinnostunut lukija ymmärtää ja hallitsee perusteet jo hyvin. Työssä käsitellään moderneja melodisia ja harmonisia konsepteja, ja puhuttaessa jazz-musiikista, sana moderni kattaa niinkin laajan aikavälin kuin 1960-luvun modaalisesta jazzista aina tämän päivän nykyjazziin. Improvisaation ollessa jazzissa erittäin oleellista, tarkastellaan tutkittavia ilmiöitä juuri improvisaation näkökulmasta siten, että miten näitä ilmiöitä ja konsepteja voidaan hyödyntää spontaanissa improvisaatiotilanteessa luomaan uusia ja jännittäviä sävyjä ja sointeja.

Valitsin tutkittaviksi kohteeksi melodiset ja harmoniset ilmiöt, ja keskityin tarkasti vain niihin. Tämä tarkoittaa sitä, että tietyt muut jazz-musiikille hyvin karakteriset osa-alueet rajautuivat pois, koska muuten käsiteltävän informaation määrä olisi kasautunut liialliseksi. Näihin hyvin luonteenomaisiin piirteisiin voidaan lukea muun muassa rytmi, musiikillinen vuorovaikutus sekä improvisoidun soolon rakenne. Lisään mahdollisia jatkotutkimusaiheita tarkemmin *Pohdinta*-osiossa työn lopussa. Melodiset ja harmoniset konseptit olivat myös sellaisia aihealueita, joista löytyi parhaiten hyvin laadittua ja jäsenneiltyä lähdemateriaalia, johon pohjata oma tutkimukseni.

4.4 Luotettavuus ja eettisyys

Työssä käytettävien lähteiden valinta perustuu omaan itsenäiseen harkintakykyyni. Kuten sanoin jo aiemmin, olen tuntenut mielenkiintoa tutkittavia aiheita kohtaan jo useita vuosia, ja näiden vuosien aikana olen löytänyt paljon sellaisia lähteitä, jotka mielestäni ovat hyvin ammattitaitoisesti laadittuja ja näin ollen luotettavia. Iso osa käyttämästäni kirja lähdemateriaalista on hyvin tunnettua ja arvostettua. Monet teoksista on laadittu joissain tapauksissa jo useita vuosikymmeniä sitten, mutta niiden

sisältämä tieto on täysin käypää vielä tänäkin päivänä. Teosten kirjoittajat ovat monessa tapauksessa todella arvostettuja muusikkoja ja pedagogeja, jotka ovat työskennelleet useita vuosia joissain maailman arvostetuimmista kouluissa, kuten muun muassa Berklee College of Musicissa, Yhdysvalloissa. Kaikki käytetty materiaali on julkista, ja tekijät ovat asettaneet sen suuren yleisön arvioitavaksi julkaisemalla sen josakin laajalevikkisessä julkaisussa, kuten esimerkiksi kirjat, nettisivut tai videot.

Työssä on suuressa osassa myös internet-lähdemateriaali, joka on hyvinkin tuoretta sekä ajan hermolla olevaa. Internet-lähteet ovat lähes kauttaaltaan luotu viimeisen noin viiden vuoden aikavälillä. Tämän materiaalin laatijoina ovat toimineet niin ammattilais-jazzmuusikot ja pedagogit, kuin myös vähemmän tunnetut, mutta hyvin asiantuntevat henkilöt. Omaan mielestäni sen verran asiantuntemusta tutkittavista aiheista, että olen osannut valita myös näistä internet-lähdemateriaaleista ne kaikista luotettavimmat ja asiantuntevimmat. Kaikki työssä käytetyt lähteet on merkitty ylös JAMKin raportointiohjeiden mukaisesti.

Työssä käytetyt laatimani musiikilliset nuottiesimerkit pohjaavat ammattilaisten laittuihin näytteisiin. Tällaisiin vahvoihin oikeaoppisiin esimerkkeihin pohjaten voin kehittää omaa asiantuntemustani näistä aiheista luotettavasti. Esimerkit ovat suurimaksi osaksi muutaman tai muutamien tahtien mittaisia *lickejä* tai lyhyitä *äänenkuljetustilanteita*. Lähdemateriaalit, johon omat nuottiesimerkkini pohjaavat, ovat olleet sisällöltään joko lyhyitä esimerkinomaisia näytteitä tai improvisoiduista jazz-esityksistä tehtyjä transkriptioita. Pyrin omaa harkintakykyäni käyttäen valitsemaan sellaisia näytteitä, jotka kaikista parhaiten kuvaavat tutkimuksen alla olevia ilmiöitä, ja näistä näytteistä kokosin koherentin ja kattavan materiaalipaketin.

4.5 Improvisaatio

Sanat ja niiden ääntäminen, sekä tapa, jolla niitä yhdistellään lauseiksi, muodostavat kielen. Musiikki on kieli, joka koostuu melodiasta, harmoniasta ja rytmistä sekä erilaisista efekteistä, joita syntyy musiikkia esittäessä. (Crook 1999, 17.) Musiikillinen fraasi pitää sisällään tietynlaisen kokoelman melodista, rytmistä ja harmonista mate-

riaalia, joiden tarkoituksena on muodostaa jokin tietty musiikillinen kannanotto, motiivi, teema tai idea. (Crook 1999, 119.) Improvisaatio on spontaania uudelleenjärjestelyä, jossa aiemmin opituista sanoista ja fraaseista (lickit, fraasit, patternit yms.) muodostetaan uudelleen järjestelemällä uusia lauseita. Samaan tapaan kuten puhuessamme käytämme valmiita sanoja emmekä keksi niitä itse uudelleen, samalla lailla improvisoidessamme käytämme kuvioita ja ideoita, jotka jo ovat olleet olemassa musiikin kielessä. Kielellinen sanavarastomme kehittyy pikkuhiljaa päivä päivältä kattamaan tuhansia sanoja. Sama pätee musiikilliseen kieleen, jonka sanastoa improvisoijan on kartutettava pitkällä aikavälillä hitaasti ja jatkuvan toiston ja harjoittelun kautta. (Wise 2002, 2.)

Musiikillinen improvisaatio on hyvinkin verrattavissa keskustelutaitoihin. Se pitää sisällään tietämystä käytettävästä ”kielestä” ja aiempaa kokemusta sen käytöstä. Keskustelija on aloittanut oppimisen aakkosista, yksinkertaisista sanoista ja virkkeistä, kehittänyt omaa sanavarastoaan, keksinyt omia ideoitaan ja mahdollisesti kehittänyt itselleen oman tyylinsä. Nämä samat seikat pätevät myös musiikilliseen improvisoijaan. Ei ole olemassa tiettyä kaavaa, jolla kehittyä hyväksi improvisoijaksi, vaan kyseessä on luova prosessi, joka saattaa riippua monista erilaisista yksilöllisistä ominaisuuksista, kuten kekseliäisyys, älykyys, tekninen kyvykyys ja persoonallisuus. Yksittäiset menestyneet soittajat ovat usein tunnistettavissa heidän käyttämistään musiikillisista ideoista, jotka ovat muodostuneet osaksi heidän henkilökohtaista repertuaariaan. Tämän repertuaari on saattanut syntyä sen musiikin kautta, jolle he ovat altistuneet, ja josta he ovat alitajuisesti sisäistäneet tiettyjä elementtejä omaa muusikoidentiteettiään luodessaan. Toisten muusikoiden kuunteleminen, tutkiminen ja analysointi onkin tärkeä ja yksityiskohtainen portti improvisoinnin prosessin ymmärtämiseen. (Waite 1987, 59.)

Jazz on suullinen traditio, jossa musiikki siirtyy eteenpäin opettajalta oppilaalle ja sukupolvelta toiselle. Ei niinkään kirjoista luettuna, vaan inhimillisen vuorovaikutuksen kautta, kuuntelemalla ja imitoimalla. Tämän metodin menestyksellisyys on todistettavissa maailmanlaajuisesti, monien tunnettujen jazz-muusikoiden ollessa tällaisen ajattelun ja lähestymistavan kasvatteja. (Ligon 2001, Introduction VI.)

4.6 Improvisaation kehittyminen jazz-musiikissa

1900-luvun alussa, maailman ollessa sodan kourissa ja eurooppalaisen musiikin kokiessa uudistumista, Amerikassa kehittyi hiljaa uusi ja muista erillään oleva musiikkityyli nimeltä *jazz*. Tämä uusi tyyli kehittyi eri etnisten, osin eurooppalaisten ja osin afrikkalaisten, musiikillisten traditioiden yhdistyessä uudella mantereella. Tässä tyyliissä yhdistyivät afrikkalaisten perinteiden rytmikkyys, ilmaisuvoimaisuus ja soinnillisuus, sekä Euroopasta peräisin olevat rytmiset ja harmoniset käytänteet. (Schuller 1968, 3.)

Jazzmusiikin rytmikkaa tarkastellessa voidaan huomata, että sen uniikkisuus ja ominaisuus johtuu pääasiallisesti kahdesta eri elementistä: ilmiöstä, joka tunnetaan nimellä *swing* sekä eri aika-arvojen ”demokratisoinnista”. Molemmat näistä piirteistä juontavat juurensa yksinomaan afrikkalaisesta musiikillisesta perimästä. Afrikkalaiset rytmiset perinteet perustuvat lisäämiseen eivätkä jakamiseen, ja afrikkalainen musiikki on improvisoitua, mutta vain sanan tietyssä mielessä, sillä improvisaatiot perustuvat tiettyihin ja tarkkoihin monimutkaisiin käytänteisiin. Jazz-rytmiikassa esiintyvä *synkopaatio* lienee tietynlainen rappeutuma ja laimentunut versio aidosta ja alkupeisestä afrikkalaisen musiikin polyrytmisestä luonteesta. (Schuller 1968, 6, 11, 14, 15.)

Afrikkalaisen musiikin tietyt rakenteelliset seikat ovat myös olleet olennaisena osana jazzmusiikin kehityksessä. Näistä voidaan mainita ainakin: ”kysymys ja vastaus” -kuvio (engl. ”call & response”), ja toistettu ”säkeistorakenne” konsepti (engl. ”chorus”). Yhtenä tärkeänä rakenteellisena elementtinä voidaan mainita myös ”riffi” (engl. ”riff”), joka syntymänsä jälkeen löysi tiensä koko jazzin kirjoon, niin solistien improvi-soinneissa kuin eri tyylikausien säveltäjien sävellyksissä. Tavalla tai toisella nämä konseptit ovat selvinneet jazz-musiikissa, kuten myös muissakin musiikkityyleissä, aina näihin päiviin asti. (Schuller 1968, 27-28.)

Eurooppalaisen taidemusiikin harmoniset käytänteet ovat täysin vieraita perinteiselle afrikkalaisille musiikille. Näin ollen voitaisiin nopeasti tehdä päätelmä, että jazzmusiikin harmonia on täysin lähtöisin Euroopasta, mutta tällainen ajatus ei välttämättä ole

koko totuus, sillä tälläkin osa alueella tietyt afrikkalaiset perinteet kantautuivat ihmisten mukana uudelle mantereelle. Sattumoisin, nämä eurooppalaiset ja afrikkalaiset perinteet pystyivät limittymään riittävästi, jotta näiden musiikillisten traditioiden synteesi oli mahdollinen. (Schuller 1968, 39, 43.) Vuosien saatossa erilaiset suositut viihdemusiikin eurooppalaislähtöiset muodot kuten: jigit, marssit ja polkat alkoivat yhdistyä afrikkalaisten musiikkiperinteiden kanssa, ja näin pikkuhiljaa 1900-luvun ensimmäisten vuosikymmenten aikana jazz-musiikki alkoi löytää muotoaan. (Schuller 1968, 19).

Jazzmusiikin sydän ja sielu ovat improvisaatio, joka kumpuaa yksittäisten soittajien individualismista. Tällainen musiikillinen yksilöllisyys on jälleen yksi elementti, joka kantautui tähän uuteen musiikkiin Afrikasta, ja tämä elementti oli niin vahva, että se säilyi hengissä musiikissa siitä huolimatta, että tätä uutta musiikkia soitettiin lähes pelkästään Euroopasta lähtöisin olevilla instrumenteilla. Monien soittajien yhtäaikainen improvisointi on afrikkalaiselle musiikille tyypillinen konsepti, ja tällainen ajatusmaailma oli läsnä jo varhaisessa jazzissa, tämän musiikin ollessa tietynlaista ”kollektiivista improvisointia”. (Schuller 1968, 57-58.)

Kirjaansa *Early Jazz – It’s Roots and Musical Development* Schuller (1968, 66) on sisällyttänyt sitaatteja varhaisilta 1900-luvun alun jazz-muusikoilta. Edmont Hall, joka alkoi soittaa New Orleansissa vuoden 1915 tienoilla kertoi musiikista seuraavalla tavalla:

“In the very early days of brass bands, in the 90s and even before, the music was mostly written - I mean in the kind of band my father played in. As time went on, there was more improvising.”

Toinen sitaatti kyseisestä kirjasta koskien varhaista improvisaatiota on klarinetisti Buster Baileyn lausuma:

“I ... was embellishing around the melody. At that time, I wouldn't have known what they meant by improvisation. But embellishment was a phrase I understood.”

Louis Armstrongin vuonna 1928 esittämä *West End Blues* kappale tuli määrittäneeksi jazzmusiikin tyyllillisen suunnan useaksi vuosikymmeneksi eteenpäin. Tämä kappale teki selväksi sen, että jazzia ei enää voitu pitää pelkkänä ”viihdemusiikkina” tai ”rahvaan” väestön musiikkina, vaan se pystyi kilpailemaan musiikillisessa ilmaisussaan muiden tavanomaisten ja suosittujen musiikkityylien kanssa. Tämä oli musiikkia musiikin vuoksi, ja sen kauneus piili ekspressiivisessä palossa, intensiivisessä taiteellisessa sitoutumisessa, ja intuitiivisessa rakenteen ja muodon tajussa, yhdistettynä ensiluokkaiseen instrumentin hallintaan. (Schuller 1968, 89.)

Tällaisten täydellisesti koottujen esitysten kohdalla kuulija helposti tekee olettamuksen, että kaikki on ennalta harjoiteltua ja sovittua. Mutta käydessä ilmi, että musiikki itseasiassa on synnytetty ohikiitävässä hetkessä, käy esiintyvien muusikkojen hämmästyttävä musikaalisuuden taso ilmi. (Schuller 1968, 126.)

4.7 Teoriasta

Tässä luvussa esitettyinä ajanjaksoina improvisoijat alkoivat tutkimaan ja ottamaan laajempaan käyttöön työssään tutkittuja konsepteja, ja se jatkaa edellisen luvun teemaa, avaten lisää jazz-improvisaation kehitystä. Tällä kertaa tarkemmin musiikinteorian näkökulmasta.

Improvisointi sekä rytmisten elementtien korostaminen ovat jazzmusiikille hyvin tunnusomaisia piirteitä. Rakenteeltaan jazz-sävelmät ovat useimmiten hyvin yksinkertaisia, niiden ollessa monesti 4/4-tahtilajissa ja rakentuen neljän tai kahdeksan tahdin jaksoista. Harmonia liikkuu yleensä koko- tai puolinuoteissa sointujen ollessa nelisointuja, ja melodia linjat pohjautuvat kahdeksanosanuotteihin. Yleinen jazz-esityksen kaava on sellainen, että ensin soitetaan kappaleen teemamelodia, jonka jälkeen yhtyeen muusikot soittavat kappaleen sointukierron päälle improvisoituja sooloja. Varhainen jazz-improvisaatio oli lähinnä teeman variointia ja koristelua, josta se kehittyi vuosikymmenten ja eri tyyllilajien kautta vapaammaksi improvisoinniksi. *Reharmonisaatio* eli niin sanottu sijaissoinnutus on jazzmusiikin harmonian ja improvisoin-

nin kehityksen kannalta hyvin olennainen ilmiö, ja sillä tarkoitetaan kappaleen alkuperäisen harmonian muokkaamista muuttamalla sointuja tai lisäämällä/vähentämällä niitä. (Tabell 2004, 13-14.)

Länsimaisesta taidemusiikista omaksuttu tonaalinen duuri- tai molliasteikkoon rakentuva ja sointufunktioihin perustuva harmonia olivat aina 60-luvulle saakka tultaessa jazz-sävellysten perusrakennuspalikoita. Tonaalisuudella tarkoitetaan sitä, että harmonia rakentuu toonikan eli lepotehoisen soinnun ympärille, ja funktionaalisessa harmoniassa kullakin sointuasteella on sille ominainen taipumus luoda jännitteitä ja purkauksia suhteessa toonikasointuun tai muihin sointuasteisiin. Modaaliset sävellykset perustuvat johonkin asteikkoon, joka on usein jokin duuriasteikon moodeista, ja modaalisuus alkoi 1960-luvulla yleistyä jazz musiikissa. Modaalisisissa sointukuluissa suositaan miedompia pohjasävelkuluja, eli sointuasteiden funktionaalisuutta pyritään välttelemään. Näihin samoihin aikoihin alettiin myös tehdä kokeiluja, joissa sointujen yhdisteleminen perustuu muunlaisiin lainalaisuuksiin, kuten esimerkiksi rinnakkaisuus tai symmetria. (Tabell 2004, 18.)

Yleisesti musiikki rakentuu jännitteistä ja niiden purkauksista, ja näitä jännitteitä voidaan muodostaa rytmisesti, melodisesti tai harmonisesti. Harmonisista jännitteistä puhuttaessa oleellisia seikkoja ovat sointujen funktiot sekä melodiaäänten suhde alla olevaan sointuun. Lisäsävelet ovat sointusäveliä jännitteisimpiä ja niillä saadaan luotua musiikkiin lisää värikkyyttä. *Bebop*-aikakautta edeltävissä jazz-sävellyksissä melodiat rakentuivat usein sointusävelistä, sointujen lisäsävelten näyttäytyessä lähinnä sivusävelkuluissa, ja harmonian ollessa pelkistettyä. Jazzmusiikin kehittyessä vuosikymmenten saatossa muusikot lähtivät lisäämään musiikkiinsa lisää dissonoivia tehoja, ja harmonian kehittyessä sointujen lisäsävelet otettiin laajempaan käyttöön. (Tabell 2004, 149.)

5 Melodiset konseptit

Melodisilla konsepteilla tarkoitan tässä työssä materiaalia, jota soittaja käyttää soittaessaan melodisesti ja soolonomaisesti. Kerron myös hieman eri konseptien ja ilmiöiden käyttötaustoista ja historiasta. Eri lähestymistavat tuottavat erilaisia intervallisuhteita, ja näin ollen erilaisia melodioita ja ns. ”värejä”. Soittaja voi esimerkiksi luoda seitsensävelisillä asteikoilla nopeita juoksutuksia, ja arpeggioilla taas sijaissoinnutusta käyttäen luoda esteettisesti todella miellyttäviä, suurempia intervallihyppyjä sisältäviä melodioita.

Useimmat kaikista kirjoitetuista tarinoista on rakennettu varioiden yhtä ja samaa ikiaikaista teemaa: ensin on alku ja rauha, mutta sitten ilmenee jokin tekijä joka häiritsee tätä rauhaa, ja lopussa tämä rauha saadaan jollain keinolla palautettua. Kautta historian melodiat on usein rakennettu mukaillen tätä samaa rakennetta: alkuperäinen järjestys saavutetaan dominantti–toonika-liikkeellä. Dominanttiteholla luodaan rauhaa hetkellisesti harkitseva tunnetila, joka lopuksi puretaan takaisin lepoteholle. (Ligon 2001, 394.)

Jazz-improvisaatiassa lähtökohtana on luoda melodialinjoja, jotka ilmentävät pohjalla olevaa harmoniaa, ja solistit ikään kuin luovat uusia melodioita alkuperäisten sointukiertojen päälle. Skaalat eli asteikot edustavat sitä sävelmateriaalia, joista melodioita lähdetään rakentamaan. (Tabell 2004, 13, 69, 77.)

”Melody is the very essence of music.”

-Mozart

5.1 Melodisen molliasteikon moodit

Melodisen molliasteikon historia ja käyttö jazz-musiikissa

Pianon valkoisten koskettimilla soitettu sekvenssi A sävelestä seuraavaan A säveleen synnyttää *luonnollisen molliasteikon*. Duuriasteikosta poiketen tämän asteikon

seitsemäs sävel on kokonaisen sävelaskeleen perussävelen alapuolella. Tämä tarkoittaa sitä, että asteikon muodostama *dominanttisointu* muodostuu Em7-soinnuksi, ja jotta voidaan saada aikaan todellinen dominanttisointufunktio, on asteikon seitsemäs sävel ylennettävä *johtosäveleksi*, eli G -> G#. Näin saadaan muodostettua *harmoninen molliasteikko*. Historiallisesti tarkastellessa, pientä terssi-intervallia kuudennen ja seitsemännen sävelen välissä on pidetty melodisesti ”kömpelönä” (etenkin laulajilla), ja tämän korjaamiseksi myös asteikon kuudes sävel ylennettiin, eli F -> F#. Näin syntyi jälleen uusi asteikko, *melodinen molliasteikko*. (Waite 1987, 63.) Klassisessa musiikissa tätä asteikkoa on käytetty siten, että ylöspäin noustessa se soitetaan ylennysten kera, kun taas alaspäin tultaessa ilman ylennyksiä. Jazz-musiikin keskuudessa tämä asteikko tunnetaan *jazz-molliasteikkona*, ja sitä soitetaan ylennyksien kanssa liikuttaessa sekä ylös- että alaspäin. Melodisen molliasteikon eri asteilta rakennetut soinnut eivät omaa omia vahvoja sointufunktioita samalla tavoin kuin duuriasteikosta johdetut soinnut.

Verrattuna dooriseen moodiin joka myös on suuren sekstin sisältävä molliasteikko, melodisen mollin sisältämä suuri septimi on se joka antaa asteikolle sen kirkkaan ominaissävyn. Duuriasteikon ja sen moodien ollessa yleisin ja tärkein asteikkosysteemi jazz-musiikissa, voidaan melodista mollia ja sen moodeja pitää myös erittäin tärkeinä. Näiden kahden asteikon moodeja käyttämällä voidaan alleviivata lähes kaikki muut tarvittavat sointutyypit paitsi dim7 soinnut.

Aivan kuten duuriasteikolla, myös melodisella molliasteikolla on omat seitsemän *moodiansa*. Moodit ovat asteikoita, jotka ovat johdettu kanta-asteikostaan. Kaikki seitsemän moodia pitävät sisällään samat sävelet kuin kanta-asteikkonsa, mutta ne alkavat eri säveleltä, ja näin määrittelevät oman tonaalisen keskuksensa. (jazzguitar.be). Moodilla tavallaan tarkoitetaan siis asteikon käännöstä, eli toisin sanoen moodi on toinen asteikko, jolla on sama sävelikkö, mutta eri lähtösävel. (Tabell 2004, 70). Melodisen molliasteikon moodit eivät sisällä vältettäviä säveliä, ja näin ollen melodiset linjat, jotka toimivat yhden soinnun päälle, ovat siirrettävissä myös toisen, erityyppisen soinnun päälle. Esimerkkinä vaikka se, että lyhdisen dominantin linjat toimivat myös alt-sointujen päälle soiteittuna jne.

Melodisen molliasteikon moodit, sekä niihin yhdistyvät sointusoundit lueteltuina ovat:

1. **Melodinen molliasteikko (myös: Jazz-molliasteikko) *mmaj7, mmaj9, m6/9***
2. **Doorinen b2 (myös: Fryyginen #6) *7sus4b9***
3. **Lyydinen ylinouseva *maj7#5***
4. **Lyydinen dominantti (myös: Overtone-asteikko) *9#11, 13#11***
5. **Miksollyydinen b6 *9b13***
6. **Locrian #2 (myös: Aiolinen b5) *m7b5 (#2)***
7. **Alt asteikko (myös: Super Lokriinen) *7alt, eli dom7 jossa b13, b9, #9, b5***

Melodinen molli

Melodisen molliasteikon ensimmäinen moodi eroaa duuriasteikosta yhdellä sävelellä, ja samoin myös harmonisesta mollista. Melodisen molliasteikon voi ajatella duuriasteikoksi, josta on alennettu terssi. Luonnollinen molliasteikko voidaan muuttaa harmoniseksi molliksi korottamalla asteikon seitsemäs sävel, ja jotta saadaan luotua melodinen molliasteikko, korotetaan myös kuudes aste. Melodinen molliasteikko on yhtä säveltä kirkaampi kuin harmoninen molli asteikko, sekä yhtä säveltä tummempi kuin duuriasteikko. (Ligon 2001, 333.)

Tätä asteikkoa käytetään soittaessa molli sävellajin ensimmäisen asteen soinnun päälle. Sointumerkkinä voi olla esimerkiksi *m, m6, m6/9, mmaj7* tai *mmaj9*.

Ensimmäisessä esimerkissä asteikkoon on lisätty b5 sävel tuomaan hieman lisää väriä:

Melodinen Molli Lick 1

Kuva 1. Melodinen molli 1

Toinen esimerkki asteikon käytöstä:

Melodinen Molli Lick 2

Kuva 2. Melodinen molli 2

Doorinen b2

Melodisen molliasteikon toinen moodi on nimeltään *Doorinen b2*, mutta nimestään huolimatta se ei kuulostaa dooriselta, eikä sitä juurikaan käytetä doorisen moodin sijaisena. Sen sijaan alennettu toinen aste tekee siitä läheisemmän sukulaisen fryygiselle moodille, ja sen yleisin käyttötarkoitus onkin soittaa sitä 7sus4b9-soinnun päälle sijaistamaan fryygistä moodia. Näissä tilanteissa tämä moodi säilyttää fryygisen ominaisen sävyn, sillä se sisältää alennetun toisen asteen, mutta se tuo lisää kirkkautta verrattuna fryygiseen, sillä se sisältää samanaikaisesti myös alentamattoman kuudennen asteen. (Ligon 2001, 340.)

Esimerkki linja, jossa viidennen asteen dominantti on korvattu fryygisellä C7sus4b9 soinnulla, jonka päälle soitetaan doorinen b2 -asteikkoa:

Doorinen b2 Lick

Kuva 3. Doorinen b2

Lyydinen ylinouseva

Melodisen molliasteikon kolmas moodi on nimeltään *lyydinen ylinouseva*, ja sen yleisin käyttötarkoitus on toimia sijaisävyinä muuntamattomille maj7-soinnuille. Moodi sisältää perinteisen lyydisen moodin sävelet, sillä erotuksella, että kvintti on ylennetty, ja näin ollen sointusävyksi saadaan maj7#5. Ylinousevia maj7-sointuja käytetään usein nykyaikaisissa sävellyksissä luomaan ”huolestuttavia” (engl. unsettling) tunnelmia. (Ligon 2001, 339.)

Näiden sointujen ollessa melko ”epätasapainoisia”, on yksi yleinen käytäntö purkaa ne muuntamattomiin maj7-sointuihin. Esimerkkinä 2–5–1 -kadenssitilanne, jossa kadenssin loppuun tulee kaksi tahtia I asteen sointua. Tuolle I asteen ensimmäiselle tahdille voidaan soittaa ylinousevaa maj7-sävyä, ja toiselle tahdille perinteisestä muuntamatonta sävyä. (jenslarsen.nl 2016.)

Ensimmäinen esimerkki on soitettu paikallaan pysyvän maj7#5-soinnun päälle:

Lyydinen Ylinouseva Lick

B♭maj7#5

Kuva 4. Lyydinen ylinouseva

Toinen esimerkki on laadittu duurin II-V-I -kadenssitilanteeseen. V asteen sointu puretaan ensin maj7#5-sointuun, joka sitten puretaan maj7-sointuun:

Lyydinen Ylinouseva 2-5-1 Lick

Chords: Cm7, F7alt, Bbmaj7#5, Bbmaj7

Fingerings (T/B):
 6-5-8-7-8-7-5-8 | 7-6-7-9-6-7-6-8 | 7-8-7-10-8-9-7-6

Kuva 5. Lyydinen ylinouseva 2–5–1

Lyydinen dominantti

Melodisen molliasteikon neljänneltä asteelta rakennettu sointu muodostaa dominanttisointusävyä, joka ei kuitenkaan ole funktioltaan tavallisen dominanttisoinnun kaltainen. Tästä melodisen mollin neljännestä moodista käytetään nimitystä *Lyydinen dominantti*, tai vaihtoehtoisesti *Overtone-asteikko*. #11- ja 9-sävelet yhdessä luovat lyydisen dominantin ominaisävyä. (Ligon 2001, 335-336.)

Käytännössä jazz-musiikin ympäristössä, lyydinen dominanttisävy ilmenee kolmessa eri tilanteessa: *tritonuskorvaus*, *backdoor-dominantti* tai *V/V*-tilanteessa duurisävelajissa. (jenslarsen.nl 2018). Näiden lisäksi sitä voidaan käyttää myös staattisten dominanttisointujen päälle, esimerkkinä vaikka bluesin IV aste, sekä IV asteen mollisointujen päälle. (jenslarsen.nl 2017).

Ensimmäisessä esimerkissä lyydistä dominanttiasteikkoa käytetään tritonuskorvaustilanteessa, ja toisessa backdoor-dominanttitalanteessa:

Lyydinen Dominantti Lick

Chords: A7#11, Abmaj7

Fingerings (T/B):
 6-4-4-4-6-5 | 8-5-5-9-11-7-7-9 | 8

Kuva 6. Lyydinen dominantti 1

Lyydinen Dominantti Lick

Treble clef: $A7\sharp 11$ $B_{maj}7$
 Bass clef: $A7\sharp 11$ $B_{maj}7$

Kuva 7. Lyydinen dominantti 2

Miksolyydinen b6

Melodisen molli asteikon viides moodi on nimeltään *Miksolyydinen b6*, ja on kyseisen asteikon moodeista kenties kaikkein vähiten käytetty. Se on dominanttiasteikko, joka on sävyltään hieman epäselvä, sillä se sisältää alentamattoman noonin, joka viittaa duurisävellajiin, mutta samaan aikaan myös alennetun tredesimin (enharmonisesti #5) joka taas viittaa mollisävellajiin. (Ligon 2001, 338.)

Esimerkkilinja käyttää asteikkoa duurin V asteen soinnulle:

Miksolyydinen b6 Lick

Treble clef: $A7b13$ $D_{maj}7$
 Bass clef: $A7b13$ $D_{maj}7$

Kuva 8. Miksolyydinen b6

Lokrinen #2

Melodisen molliasteikon kuudes moodi on nimeltään *Lokrinen #2*, ja sitä käytetään yleensä toisen asteen sijaisena mollin 2–5–1 -kadenssitilanteissa. Tämä tarkoittaa siis

sitä, että toisen asteen m7b5-soinnulle, johon yleensä soitettaisiin duuri asteikosta johdettua lokrista moodia, soitetaankin sen sijaan melodisesta mollista johdettua lokriinen #2 -moodia. Tämä moodi esittelee m7b5-soinnun päälle alentamattoman sekunnin, ja näin ollen luo soinnulle kirkkaamman sävyn verrattuna duuriasteikon moodiin. (Ligon 2001, 337.)

Esimerkkinä mollin II-V-I -kadenssilinja, jossa II asteen soinnulle soitetaan lokriinen #2 -moodia:

Lokriinen #2 Lick

The image shows a musical example titled "Lokriinen #2 Lick". It consists of two staves. The top staff is a treble clef in 4/4 time, showing a melodic line. The first measure has a chord of Em7b5. The second measure has a chord of A7alt. The third measure has a chord of Dm6. The melody starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, then a quarter note B4, and a quarter note C5. The next measure has a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F5, and a quarter note G5. The final measure has a quarter note G5, a quarter note F5, a quarter note E5, and a quarter note D5. A triplet of eighth notes is indicated over the last three notes of the second measure. The bottom staff is a guitar tablature for the same lick, with fret numbers: 10-11, 14-14-12-13, 10, 9, 8-6, 6-5, 8, 7, 8-7, 9-9, 8-7, 6-6, 7.

Kuva 9. Lokriinen #2

Alt. asteikko

Melodisen molli asteikon seitsemännestä moodista käytetään yleisimmin nimitystä *Alt. asteikko* (*altered scale*), mutta se tunnetaan joskus myös nimellä *superlokriinen*. Se sisältää neljä eri mahdollista *muunnesäveltä* dominanttisoinnulle: b9, #9, b5 ja #5. Alt. asteikon muunnesävelet viittaavat dominanttisointuun, joka on purkautumassa molliin, mutta käytännössä asteikkoa ei kuitenkaan käytetä pelkästään molliympäristössä, vaan jokainen dominanttisointu, joka osoittaa kohti mollisoitua, voidaan purkaa myös duurisointuun. (Ligon 2001, 334.)

Esimerkki alt. asteikon käytöstä duurin II-V-I -kadenssissa:

Alt. Asteikko Lick

Dm7 G7alt Cmaj7

Kuva 10. Alt. asteikko 2–5–1

Toinen esimerkki on pitkä alt. asteikkolinja, joka purkautuu duurisoinnulle:

Alt. Asteikko Lick

G7alt G7alt Cmaj7

Kuva 11. Alt. asteikko 2

5.2 Kolmisointuparit

Yleistä kolmisointupareista

Modernit improvisoijat käyttävät *kolmisointupareja* halutessaan laajentaa soitossa käyttämäänsä materiaalipohjaa. Kolmisointuparit saattavat auttaa soittajaa lähestymään sointuvaihtoksia tuoreelta näkökantilta, ja tuovat uutta systemaattisuutta intervalleilla improvisointiin. (Wallace, S., Newton, K., Johnson, K., Kortyka, S. 2018, 87.)

Kolmisointupari muodostetaan mistä tahansa kahdesta kolmisoinnusta, joilla ei ole yhteisiä säveliä, ja ne ovat mainio tapa tuoda sooloihin isompia intervalleja.

Kolmisointuparit voivat myös toimia perustana muodostettaessa melodisia ja intervallisia linjoja käyttäen kuusi sävelisiä (*heksatonisia*) rakenteita. (Wallace, S., Newton, K., Johnson, K., Kortyka, S. 2018, 87.)

Kolmisointupareja voidaan muodostaa monella eri tapaa. Yleisimmin valitaan kolmisoinnut asteikon neljänneltä ja viidenneltä asteelta, esimerkkinä C duuriasteikosta muodostettu kolmisointupari olisi F ja G. Halutessaan soittaja voi myös korvata duurikolmisoinnut myös niiden rinnakkaisilla molli kolmisoinnuilla, eli tässä tapauksessa F ja G -> Dm ja Em. Tätä mollikolmisointulähestymistapaa olen käyttänyt paljon tulevissa esimerkeissäni, ja olen myös käyttänyt muita lähestymistapoja kuin asteikon neljännen ja viidennen asteen soinnut.

Kolmisointupareja eri moodeissa

Doorinen

Ensimmäinen esimerkki on doorinen kolmisointuparilinja, jossa käytössä ovat Cm- ja Dm-kolmisoinnut:

Doorinen Kolmisointupari Lick

The image shows two systems of musical notation for a 'Doorinen Kolmisointupari Lick'. The first system is labeled 'Cm7(13)' and features a melodic line in 4/4 time with a treble clef and a key signature of one flat. Below the staff is a guitar tablature with strings T, A, and B. The second system continues the melodic line and tablature.

Kuva 12. Doorinen Kolmisointupari

Lyydinen

Lyydinen kolmisointuparilinja, jossa käytössä ovat F#m- ja G#m-kolmisoinnut:

Lyydinen Kolmisointupari Lick

Amaj7#11

T
A
B

T
A
B

Kuva 13. Lyydinen kolmisointupari

Miksolyydinen

Miksolyydinen kolmisointuparilinja, jossa käytössä ovat Ebm- ja Fm-kolmisoinnut:

Miksolyydinen Kolmisointupari Lick

A \flat 7sus4

T
A
B

T
A
B

Kuva 14. Miksolyydinen kolmisointupari

Melodinen molli

Melodisen mollin kolmisointuparilinja, jossa käytössä ovat F-duuri- ja G ylinouseva - kolmisoinnut:

Melodinen Molli Kolmisointupari Lick

Cmmaj7

The first system of the lick is in C minor (two flats) and 4/4 time. The melody starts on the 8th fret of the high E string and moves through a series of eighth notes. The guitar TAB below it shows the corresponding fretting: 8-7-5-4-4-6-5-7-8-9-10-9-8-10-10. The second system continues the melody, ending with a double bar line. The TAB for the second system is: 8-5-6-7-3-4-5-6-5-8-8-9-10-8-10-8-10-12-8-10-12-15-11.

Kuva 15. Melodinen molli kolmisointupari

7alt

7alt. kolmisointuparilinja, jossa käytössä ovat Cm- ja Dm-kolmisoinnut:

Alt.Asteikko Kolmisointupari Lick

B7alt

The first system of the lick is in B major (three sharps) and 4/4 time. The melody starts on the 8th fret of the high E string and moves through a series of eighth notes. The guitar TAB below it shows the corresponding fretting: 8-5-5-10-7-7-8-8-10-10-8-10-11-13-13-10-10-11-8-8-10-10-8-8-8-10-10-12-8-8. The second system continues the melody, ending with a double bar line. The TAB for the second system is: 9-9-11-11-8-8-9-6-6-7-9-7-9-12-11-13-11-11-8-9-11-8-8-8.

Kuva 16. Alt. asteikko kolmisointupari

Lyydinen dominantti

Lyydinen dominantti -kolmisointuparilinja, jossa käytössä ovat C-duuri- ja D ylinouseva -kolmisoinnut:

Lyydinen Dominantti Kolmisointupari Lick

C7#11

The first system of music shows a treble clef staff with a 4/4 time signature and a key signature of one flat (Bb). The melody is written in eighth notes. Below the staff are two lines for guitar tablature, labeled T, A, and B. The second system continues the melody and tablature, ending with a double bar line.

Kuva 17. Lyydinen dominantti -kolmisointupari

Lyydinen ylinouseva

Lyydinen ylinouseva -kolmisointuparilinja, jossa soitetaan F# vähennetty ja E-duuri -kolmisointuja II-V-I -kadenssin I asteen soinnulle:

Lyydinen Ylinouseva Kolmisointupari 2-5-1 Lick

Dm7 G7alt Cmaj7#5

The piece is divided into three measures, each with a chord symbol above it: Dm7, G7alt, and Cmaj7#5.

Kuva 18. Lyydinen ylinouseva kolmisointupari

Kadenssiesimerkkejä

Ensimmäinen esimerkki on duurin II-V-I -kadenssilinja, jossa käytössä ovat kolmisoinnut Dm ja C (II), Eb ylinouseva ja D vähennetty (V) sekä G ja Am (I):

Kolmisointupari Duuri 2-5-1 Lick

The image shows a musical score for a 'Duuri 2-5-1 Lick'. The top staff is in treble clef, 4/4 time, with a key signature of one sharp (F#). It shows a lick for the chords Dm7, G7b9#5, and Cmaj7. The bottom staff shows the corresponding fretboard positions for the T and B strings, with fingerings indicated by numbers 1-4.

Kuva 19. Duurin 2–5–1 -kolmisointuparit

Mollin II-V-I -kadenssilinja, jossa käytössä ovat kolmisoinnut Gm ja Am (II), Bbm ja Cm (V), sekä Dm ja Em (I):

Kolmisointupari Mollin 2-5-1 Lick

The image shows a musical score for a 'Mollin 2-5-1 Lick'. The top staff is in treble clef, 4/4 time, with a key signature of two flats (Bb, Eb). It shows a lick for the chords Em7b5, A7alt, and Dm6. The bottom staff shows the corresponding fretboard positions for the T and B strings, with fingerings indicated by numbers 1-4.

Kuva 20. Mollin 2–5–1 -kolmisointuparit

5.3 Pentatoniikka

Pentatoniikan historiaa

Useat eri pentatonisen asteikon variaatiot ovat olleet eri kulttuureissa melodisina rakennuspalikkoina vuosisatojen ajan. Tutkittaessa maailmanmusiikkia laajemmin, tullaan todennäköisesti siihen tulokseen, että länsimaisen taidemusiikin tärkeimpänä rakennuspalikkana pidetty seitsensävelinen duuriasteikko, jonka intervallirakenteeseen muita asteikkoja verrataan, ei olekaan kaikista yleisin käytetty asteikko, vaan sen sijaan yleisimpiä ovat pentatoniset asteikot. Modernit jazzmuusikot käyttävät pentatonisia asteikkoja melodioiden rakenteluun ja improvisaatioon tuomalla niitä perinteisten harmonia rakenteiden päälle käyttäen *superimpositiota*. (Ligon 2001, 388.)

Duuri/molli pentatoninen

Nimensä mukaisesti pentatoniset asteikot koostuvat viidestä sävelestä. Jokainen viisisävelinen asteikko on periaatteessa pentatoninen, mutta jazz-musiikissa, kuten myös muissa rytmimusiikin muodoissa, yleisin käytetty variaatio on duuri/mollipentatoninen asteikko. Se, kumpaa nimitystä haluaa käyttää kuvaamaan tätä asteikkoa, on yksilöllistä ja vaihtelee henkilöstä toiseen. Puhuttaessa pentatonisista asteikoista, tätä asteikkoa pidetään yleensä ”kanta-asteikkona”, jota varioimalla saadaan aikaan muita pentatonisia asteikkoja, jotka sopivat ilmentämään erilaisten sointujen eri sävyjä. (Tabell 2004, 74.) Lähtökohtaisesti perinteiset seitsensäveliset asteikot tuottavat hyvin lineaarisia melodialinjoja, ja aiemmin esitellyt kolmisointuparit sen sijaan suurempia intervallihyppyjä sisältäviä linjoja. Pentatoniset asteikot sijoittuvat melodialinjojen sävyiltään johonkin näiden kahden lähestymistavan väliin. (Sallinen 2019, 146.)

Ensimmäisessä esimerkissä käytetään mollipentatonisia asteikoita duurin II-V-I -kaidenssiin. Käytössä ovat D-mollipentatoninen (II), B \flat -mollipentatoninen (V) ja E-mollipentatoninen (I):

Mollipentatoninen 2-5-1 Lick

Kuva 21. Mollipentatoninen duurin 2–5–1

Myös toinen esimerkki on duurin 2–5–1 -tilanne, mutta sitä lähestytään hieman eri lailla. II asteelle käytetään Am-pentatonista, V asteelle Bbm-pentatonista ja I asteelle Bm-pentatonista. Näin saadaan aikaiseksi kromaattisesti ylöspäin nouseva liike, sekä I asteelle lydynen maj7#11 -sävy:

Mollipentatoninen 2-5-1 Lick

Kuva 22. Mollipentatoninen duurin 2–5–1

Molli 6 -pentatoninen

Duuri-/mollipentatonisen asteikon jälkeen *molli 6 -pentatoninen asteikko* lienee seuraavaksi käytetyin. Se eroaa duuri-/mollipentatonisesta siten, että septimi on alennettu sekstiksi. Tämän muutoksen johdosta molli 6 -pentatonista voidaan käyttää ilmentämään eri sointusävyjä kuin duuri/molli pentatonista. (Bergonzi 1994, 53.)

Tämä asteikko on erinomainen työkalu, jolla laajentaa sellaisten sointujen valikkoa, joiden päälle voidaan tarjota pentatonista lähestymistapaa. Asteikko on erittäin hyödyllinen mollisävellajin I asteen soinnulle, mollisävellajin II asteen soinnulle sekä

muunneltujen dominanttisoitujen (alt7) päälle. Pentatonisilla asteikoilla on miellyttävä oma "värinsä" niiden sisältämien laajempien intervallihyppyjen johdosta, ja niiden tarjoama ns. "two notes per string" lähestymistapa toimii kitaralla erittäin hyvin. (jenslarsen.nl 2015.) Tällaisessa lähestymistavassa sävelet soitetaan siten, että kullekin kielelle sijoitetaan kaksi säveltä, jonka jälkeen siirrytään seuraavalla kielelle.

Esimerkki asteikon käytöstä, joka on soitettu doorisen sointuvampin päälle:

Molli 6 Pentatoninen Lick

Gm7(13)

The image shows a musical score for a guitar lick. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes. The bottom staff shows guitar tablature with fret numbers for strings T, A, and B. The tablature is as follows:

	10-12	13-10	11-13	12	9	10-12	12-11	9	11-15	12-15	15-11	13-11	12-9	9
T														
A														
B														

Kuva 23. Molli 6 pentatoninen

Seuraava esimerkki on mollin 2-5-1 -kadenssitilanne, ja siinä käytetään II asteelle Gm6-pentatonista, V asteelle Bbm6-pentatonista ja I asteelle Dm6-pentatonista:

Molli 6 Pentatoninen Molli 2-5-1 Lick

Em7 \flat 5 A7alt Dm6

The image shows a musical score for a guitar lick. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes. The bottom staff shows guitar tablature with fret numbers for strings T, A, and B. The tablature is as follows:

	10-6	13-9	7-5	10-6	11-13	8-6	7-5	6	10-6	8-10	8-6	7-5	6	4
T														
A														
B														

Kuva 24. Molli 6 -pentatoninen mollin 2-5-1

Eksoottisempia pentatonisia asteikoita

Kumoi-pentatoninen

C D Eb G A

Käyttökohteet: *Cm6/9, Am7b5, F9, B7alt, Ebmaj7#11.*

Kumoi-pentatoninen asteikko (myös: ”*melodisen mollin pentatoninen* tai ”*doorinen pentatoninen*”) on sukua melodiselle molliasteikolle, ja sitä voidaan käyttää ilmentämään tuon asteikon eri moodien sävyjä. Kumoi-asteikko toimii hyvin esimerkiksi mollin II-V-I -kadenssitilanteessa käytettynä, jossa sitä voidaan käyttää ilmentämään *m7b5*-, *7alt*- ja *mmaj7*-sävyjä. Se sopii hyvin myös fryygisten sävyjen ilmentämiseen. (Ligon 2001, 390-391.)

Ensimmäisessä esimerkissä kumoi-pentatonista käytetään mollin II-V-I -kadenssitilanteessa. Käytössä ovat F- (II), Ab- (V) ja C- (I) kumoi-pentatoniset:

Kumoi Pentatoninen Molli 2-5-1 Lick

The musical notation shows a lick in 4/4 time. The first measure is in D minor (Dm7b5) with notes F, Ab, C, Eb, G. The second measure is in G7 altered (G7alt) with notes Ab, C, Eb, G, A. The third measure is in C minor (Cm6) with notes C, Eb, F, G, A. The guitar tablature below the staff shows the fretting for each measure: 9-8-10-9-8-10-10-7, 8-9-8-8-9-8-8-6, and 4-3-5-2-4-3.

Kuva 25. Kumoi-pentatoninen mollin 2-5-1

Toisessa esimerkissä asteikkoa käytetään luomaan fryygisiä sävyjä. Käytössä ovat G- ja Bb-kumoi-pentatoniset:

Kumoi Pentatoninen Fryyginen Lick

Kuva 26. Kumoi-pentatoninen fryyginen

Mollipentatoninen b5

C Eb F Gb Bb

Käyttökohteet: *Cm7b5, Ebm6, Ab7, D7alt, Gbmaj7#11*

Mollipentatoninen b5 (myös: "*Lokriinen pentatoninen*"), on käytännössä mollipentatoninen asteikko, jossa kvintti on alennettu. Sen voi vaihtoehtoisesti nähdä myös *m7b5*-arpeggiona, johon on lisätty lisäsävel 11. (jenslarsen.nl 2020). Tämän asteikon ensisijaisena käyttökohteena on *m7b5*-sointu, mutta sitä voidaan käyttää myös ilmentämään muitakin sointuja. (Bergonzi 1994, 87).

Ensimmäinen esimerkki on mollin II-V-I -kadenssitilanne, ja siinä soitetaan *Em*-pentatoninen *b5* asteikkoa II asteen soinnun päälle:

Molli Pentatoninen b5 2-5-1 Lick

Kuva 27. Mollipentatoninen b5 mollin 2-5-1

Toisessa esimerkissä käytetään F#m-pentatoninen b5 asteikkoa luomaan lyydisiä sävyjä Cmaj7-soinnun päälle:

Molli Pentatoninen b5 Lyydinen Lick

Cmaj7#11

The image shows a musical score for a guitar lick. The top staff is in treble clef, 4/4 time, and contains a melodic line with triplets and accidentals. The bottom staff is a guitar TAB with fret numbers and a 'T A B' label.

Kuva 28. Mollipentatoninen b5 lyydinen

Hirajoshi-asteikko

C D Eb G Ab

Käyttökohteet: *Ab lyydinen ja F doorinen modaaliset kontekstit*

Hirajoshi-asteikko on japanilainen pentatoninen asteikko, ja sitä voidaan jazz-musiikin kontekstissa käyttää ilmentämään lyydisiä sekä doorisia modaalisia sävyjä. C-sävelestä lähtevä Hirajoshi-pentatoninen voidaan nähdä myös Abmaj7-arpeggiona, johon on lisätty lisäsävel #11. (jenslarsen.nl 2017 & 2020.)

Esimerkkilinjat on laadittu lyydiseen ja dooriseen kontekstiin, ja niissä molemmissa on käytössä C-hirajoshi-pentatoninen. Linjat ovat soitettavissa myös toisinpäin, eli lyydinen esimerkki sopii hyvin myös dooriseen ympäristöön ja päinvastoin:

Hirajoshi Pentatoninen Lyydinen Lick

Abmaj7#11

Kuva 29. Hirajoshi-pentatoninen lyydinen

Hirajoshi Pentatoninen Doorinen Lick

Fm7(13)

Kuva 30. Hirajoshi-pentatoninen doorinen

Duuri b6 -pentatoninen

C, D, E, G, Ab

Käyttökohteet: Fmmaj7, E7alt, Bb7#11, Dm9b5, Abmaj7#5

Duuri b6 -pentatonisen asteikon muodostaminen voidaan ajatella siten, että otetaan kaikista yleisin pentatoninen asteikko, mollipentatoninen, ja alennetaan sen ensimmäinen sävel. Esimerkkinä C-mollipentatonisesta saadaan muodostettua Eb-duuri b6 -pentatoninen alentamalla C-sävel B-säveleksi. (Bergonzi 1994, 79.)

Tämä asteikko sisältää ylinousevan kolmisoinnun, joka on melodisen molliasteikon tärkeimpiä ja vahvimpia sävyjä. (jenslarsen.nl 2018). Tästä johtuen se toimii erityisen

hyvin esimerkiksi mollin toonikasoinnulle tai 7alt-soinnuille. Se toimii hyvin myös silloin, kun tavoitellaan lydynen ylinouseva (maj7#5#11) -sävyä. (jenslarsen.nl 2020). Erilaisten melodisten asteikkokuvioiden käyttö kuulostaa tämän asteikon yhteydessä hyvältä, ja ne saattavat toimia vahvoina linjoina ihan sellaisenaan. (Larsen 2018).

Ensimmäisessä esimerkissä Bb-duuri b6 -pentatonista asteikkoa sovelletaan duurin II-V-I -kadenssiin V7alt-soinnun päälle. Toisessa esimerkissä pidetään sama lähestyminen, mutta sen lisäksi I asteen soinnulle soitetaan G-duuri b6 -pentatonista asteikkoa:

Duuri b6 Pentatoninen 2-5-1 Lick

Am7 D7alt Gmaj7

TAB

Kuva 31. Duuri b6 -pentatoninen duurin 2-5-1

Duuri b6 Pentatoninen 2-5-1 Lick

Am7 D7alt Gmaj7#5#11 Gmaj7

TAB

Kuva 32. Duuri b6 -pentatoninen duurin 2-5-1

Poly-pentatoniikka

Monet nykyaikaisemmista moderneista soittajista käyttävät erilaisia konsepteja niin sanottuun "ulossoittamiseen" harmonisista rakenteista, ja yksi näistä konsepteista on niin sanottu *poly-pentatoniikka*. Esimerkkinä vaikka Cm7-sointu, jota vasten soiteetaan jotain toista pentatonista asteikkoa. Ulossoittamisen tuoma jännite lisääntyy

sen myötä, mitä vähemmän uudella asteikolla on yhteisiä säveliä verrattuna Cm-pentatoniseen, joka näyttäytyy tässä tilanteessa ”kotina”. Esimerkiksi jos Cm7-soinnun päälle soitetaan Bm-, C#m- tai F#m-pentatonisia asteikkoja, päästään tilanteeseen, jolloin yhteisiä säveliä verrattuna Cm-pentatoniseen ei ole lainkaan, ja näillä asteikoilla saadaan luotua suurimmat jännitteet tässä yhteydessä. Mikäli jännitettä halutaan vähemmän, voidaan valita asteikkoja, jotka sisältävät enemmän yhteisiä säveliä Cm-pentatonisen kanssa, kuten esimerkiksi Gm-, Dm-, Fm- tai Bbm-pentatoniset. (Bergonzi 1994, 115.)

Ensimmäisessä esimerkissä pysytään sävellajin sisällä, ja siinä on käytetty Cm-, Dm- ja Gm-pentatonisia asteikoita, joita soitetaan neljän sävelen ryhmissä. Toisessa esimerkissä soitetaan sävellajin ulkopuolisia säveliä, jotka löytyvät F#m-pentatonisesta, jota vuorotellaan Cm-pentatonisen kanssa neljän sävelen ryhmissä:

Poly-Pentatoninen Lick

Cm7(13)

Kuva 33. Poly-pentatoninen 1

Poly-Pentatoninen Lick

Cm7

Kuva 34. Poly-pentatoninen 2

Side-Slipping

Side-Slipping (myös: *Side-Stepping*), on ilmiö, jossa melodista motiivia siirretään joko puolikas tai kokosävelaskel tonaalisen keskuksensa ala- tai yläpuolelle. Se luo hetkelisen jännitteen, joka kuitenkin puretaan nopeasti takaisin lähtösävellajiin. Yksinkertaisin tapa nähdä tämän ilmiön toimintaperiaate on, että ollessamme ”sisällä” olemme toonikasoinnolla, ja liikkuessamme ”ulos” siirrymme väliaikaisesti jännitteelle dominanttisoinnulle, jonka puramme takaisin toonikasoinnulle. Side-slipping -ilmiötä voidaan käyttää joko siten, että aloitetaan melodinen linja tonaalisen alueen sisältä, ja liikutetaan sitä siitä tonaalisen alueen ulkopuolelle ja siitä takaisin sisälle, tai vaihtoehtoisesti siten, että linja alkaa ulkopuolelta, josta siirrytään sitten tonaalisen alueen sisäpuolelle. (Ligon 2001, 394-396.)

Esimerkki ilmiön käytöstä doorisen sointuvampin päälle:

Side-Slipping Pentatoninen Lick

Kuva 35. Side-slipping

5.4 Symmetriset asteikot

Diatonisten asteikkojen lisäksi, jazz-muusikot ovat jo vuosikymmenten ajan käyttäneet erilaisia *symmetrisiä asteikkoja*. Asteikkojen symmetrisyys muodostuu siitä, että oktaavi jaetaan tasan käyttäen jotain tiettyä ”kaavaa”, ja näin muodostetaan asteikkoja. (Jacobs 2004, 9.) Diatonisia *asymmetrisiä* asteikoita voidaan aina transponoida kahteentoista eri sävellajiin, kun taas symmetrisiä asteikoita voidaan transponoida vain rajallisesti, sillä tietyn välimatkan päästä samat sävelrakenteet alkavat toistaa itseään. Tästä johtuen näitä asteikkoja kutsutaankin joskus nimellä *Scales of limited*

transposition. (Ligon 2001, 348.) Symmetrisillä asteikoilla ei ole tonaalisia funktioita, sillä ne eivät lähtökohtaisesti kuulu tonaaliseen systeemiin. (Sallinen 2019). Erilaisten melodisten asteikkokuvioiden muodostaminen ja symmetrinen liikuttelu on näiden asteikkojen puitteissa helppoa ja kitaran näkökulmasta hyvin toimivaa, mutta haasteen luo se, että miten asteikkoja saa käytettyä musikaaliseen tapaan ja ennalta-arvattavuutta välttämällä. (Jacobs 2004, 17). Symmetriset asteikot ovat vähemmän käytetty työkalu, jääden muiden tavanomaisempien asteikkojen varjoon. Näitä ylimääräisiä ”muita” asteikkoja tutkimalla ja opiskelemalla improvisoija tai säveltäjä voi kuitenkin pyrkiä tuomaan uniikkeja ja yllättäviä äänimaisemia musiikkiinsa.

Dimiasteikko ja dominanttidiasteikko

C, D, Eb, F, F#, G#, A, B, C

C, Db, Eb, E, F#, G, A, Bb, C

Dimiasteikko on rakennettu symmetrisesti vuorotellen kokosävel- ja puolisävelaskeleita, ja se pitää sisällään kaksi dim7-sointua, jotka ovat suuren sekunnin päässä toisistaan. Asteikko on kahdeksansävelinen (*oktatoninen*), ja symmetrinen pienen terssin välein, joten kaikki asteikosta rakennetut melodiset asteikkokuviot tai soinnut ovat helposti siirrettävissä ylös- tai alaspäin pienen terssin päähän. (Jacobs 2004, 24.) Dimiasteikko ilmenee kahdessa eri muodossa: ensimmäisessä asteikon rakenne vuorottelee koko- ja puolisävelaskeleita, toisessa puoli- ja kokosävelaskeleita. (Levine 1995, 78). On tärkeää huomata, että asteikon noudatettaessa koko-puoli-rakennetta se liitetään vähennettyihin (dim7) sointuihin, kun taas sen noudatettaessa puoli-koko-rakennetta se yhdistetään dominanttisointuihin. (Jacobs 2004, 26.) Dominanttisointuihin käytettävästä asteikosta käytetään nimeä *dominanttidiasteikko*, ja se teki ensiintymisensä jazzissa *bebop*-aikakaudella, mutta tuli yleisempään käyttöön kuitenkin vasta *hard bop* -aikakaudella. (Larsen 2020, 64). Asteikon ollessa enemmänkin synteettinen rakennelma tavanomaisen musiikillisen asteikon sijaan, on hyvän ja loogisen kuuloisten melodioiden säveltäminen tietyllä tapaa haastavaa. Asteikolla voidaan luoda yllättäviä ”outside”-sävyjä kappaleisiin, ja se on vakiinnuttanut paikkansa

erilaisten "dominanttivärien" repertuaarissa. Eräs parhaista tavoista käyttää tätä syntetistä asteikkoa on hyödyntää sen sisältämiä kolmisointuja, ja luoda niiden avulla melodialinjoja. (jenslarsen.nl 2016.)

Ensimmäisessä esimerkissä on käytössä modernien jazz-muusikoiden suosima lähestymistapa, jossa käytetään asteikosta löytyviä kolmisointuja melodialinjojen luomiseen:

Dominanttidimiasteikko Lick

A13 \flat 9 Dmaj7

T 8 9 10 9 7 6 7 7 5 6 7 7 6 5 3 7 8 5 5 7 6 5 5 3 4 3 2 2

B 8 9 10 9 7 6 7 7 5 6 7 7 6 5 3 7 8 5 5 7 6 5 5 3 4 3 2 2

Kuva 36. Dominanttidimiasteikko 1

Toisessa esimerkissä käytetään viiden sävelen ryhmiä luomaan hieman rytmistä jännitettä:

Dominanttidimiasteikko Lick

F13 \flat 9 B \flat maj7

T 12 13 8 7 9 10 11 7 5 8 7 8 8 7 9 8 9 7 7 10 10

B 12 13 8 7 9 10 11 7 5 8 7 8 8 7 9 8 9 7 7 10 10

Kuva 37. Dominanttidimiasteikko 2

Kolmannessa esimerkissä yhdistyy kaksi eri asteikkokuviota, ja siinä käytetään otelautta laajasti:

Dominanttidimiasteikko Lick

Kuva 38. Dominanttidimiasteikko 3

Kokosävelasteikko

C, D, E, F#, G#, A#, C

Kokosävelasteikko on kuusisävelinen (*heksatoninen*) symmetrinen asteikko, joka on rakennettu pelkistä kokosävelaskelista. Se pitää sisällään kaksi ylinousevaa kolmisointua, jotka ovat kokosävelaskeleen päässä toisistaan. Asteikko on symmetrinen suuren sekunnin välein, joten mikä tahansa melodinen asteikkokuvio tai sointu joka asteikosta on johdettu, on siirrettävissä suuren sekunnin päähän joko ylös tai alaspäin. (Jacobs 2004, 29.) Kokosävelasteikon sävy yhdistetään yleensä ylinouseviin kolmisointuihin sekä dominanttisointuihin, jotka sisältävät ylinousevan kvintin. Asteikko on hieman harvemmin käytetty, mutta se tarjoaa hyvin omintakeisen ja tehokkaan oman värinsä. (Ligon 2001, 350.) Kokosävelasteikon harmoniasta puuttuu puolet länsimaisessa musiikissa ilmenevistä intervaleista, ja sen yksitoikkoisen ja suppean emotionaalisen alan vuoksi se on parhaimmillaan tarjoiltuna pieninä annoksina. (Levine 1995, 91).

Ensimmäisessä esimerkissä yhdistellään asteikkokuvioita ja kolmisointuja, ja linja puretaan lopulta duurisointuun:

saman soinnun päällä pysytään useamman tahdin ajan, esimerkiksi modaalinen konteksti tai jazz-standardikontekstissa kahden tai neljän tahdin mittainen tietyllä soinnulla pysyttelevä kohta. (jenslarsen.nl 2015). Improvisoivat ja säveltäjät saattavat superimpositiota käyttäen soittaa asteikkoa perinteisten harmoniarakenteiden sisällä, mutta sen käyttö lienee kuitenkin parhaimmillaan silloin, kun poiketaan traditionaalisista harmoniarakenteista. (Ligon 2001, 350, 352.)

Esimerkeistä ensimmäinen sisältää asteikkomaista liikehdintää, ja toinen hyödyntää toistuvaa asteikkokuvioita:

Ylinouseva Asteikko Lick

Emaj7#5#9

T
A
B

Kuva 41. Ylinouseva-Asteikko 1

Ylinouseva Asteikko Lick

Gmaj#5#9

T
A
B

Kuva 42. Ylinouseva-asteikko 2

6 Harmoniset konseptit

Harmonisilla konsepteilla tarkoitan tässä työssä materiaalia, jota soittaja voi käyttää *kompatessaan* solistia, ja luodessaan kappaleelle harmonisesti rikasta ja värikästä sointupohjaa. Erilaiset konseptit voivat tarjota erilaista liikkumavapautta tai sen puutetta. Esimerkiksi pienemmät sointuhajotukset saattavat tarjota mahdollisuuden soittaa paljon sointuvaihdoksia luoden melodisemman yleiskuvan. Ja vaihtoehtoisesti isot hajotukset saattavat kahlita soittajan soittamaan vähemmän, mutta harmonisesti erittäin rikkaasti. Tässä osiossa käydään läpi erilaisia harmonisia työkaluja ja äänenkuljetusesimerkkejä, ja komppauksen rytmiset elementit jätetään vähemmälle huomiolle.

Komppaaminen (engl. comping) on johdettu englanninkielen sanasta *accompaniment*, ja se on valtava osa jazz-kitaran soittoa. Kitaristin tärkein tehtävä on yleisimmin soittaa laulajien tai torvisoittajien ynnä muiden taustalla. Tämä taustalla soittaminen tarkoittaa käytännössä etualalla olevan muusikon/muusikoiden tukemista luomalla tunnelmaa harmonista ja rytmistä sointumattoa rakentamalla. Eri musiikkityylit, kuten swing ja bossa nova sisältävät omat tyyllilliset perinteensä ja variaationsa, jotka komppaajan tulee tuntea. (Johnson 2004, 34).

Komppaajan tärkeimpänä tehtävänä lienee solistin inspiroiminen ja tukeminen, ja *kompatessa* solistia, on tehtävänä antaa hänelle parasta mahdollista taustatukea. On mahdollista joko yksinkertaistaa, muokata tai koristella käsillä olevia sointuvaihdoksia ja usein komppaajan on myös mahdollista improvisoida sijaissoinnutuksia sointuvaihdoksille reaaliajassa. (Rotfeld 2011, 44).

Puhuttaessa sointuhajotuksista, *ahdas asettelu* tarkoittaa sellaista tilannetta, jossa soinnun sävelet ovat aseteltu mahdollisimman lähelle toisiaan, jolloin lisäsävelet eivät mahdu sointusävelten väliin. Tämä tarkoittaa useimmiten sitä, että ahtaassa asettelussa sävelten väliset intervallit eivät ole suurempia kuin puhdas kvartti ja saattavat olla niinkin pieniä kuin pieni sekunti. Tällaiset hajotukset ovat hyvinkin kauniin kuuloisia, mutta kitaralla usein fyysisesti liian vaikeita soittaa. *Hajallinen asettelu* tarkoittaa sitä että hajotuksen sävelet on levitetty eri oktaaveihin siten, että

lisäsäveliä on mahdollista sijoittaa näiden sävelten väliin. Hajallisessa asettelussa sävelten väliset intervallit muodostuvat suuremmiksi – suuri terssi ja siitä suuremmat. Hajallisen asettelun sointi on yleensä laajempi ja täyteläisempi, koska käytössä on suurempi oktaaviala kuin ahtaassa asettelussa, ja hajallisen asettelun soinnut sopivat kitaralle hyvin. (Johnson 2004, 8)

Usein, modernissa jazzissa käytettävät sointuhajotukset ovat hyvinkin ”pianomaisia”, ja niin ollen ne saattavat olla paras soittaa ilman plektraa sormilla näppäilytynä. (Gulbrandsen 2016, 90).

6.1 Kvarttisoinnut

Kun 1920-luvulla jazz-sovittajat alkoivat tehdä sovituksia big-band kokoonpanoille, olivat päällekkäisistä terssi-intervalleista rakennetut kolmisoinnut ja nelisoinnut heidän pääasiallisia työkalujaan, ja tällainen terssi ajattelu oli käytännössä universaali ilmiö jazz-musiikin kentällä usean vuosikymmenen ajan. Pikkuhiljaa 1940- ja 50-luvuilla bebop tyylin soittajat alkoivat puskea melodisten harmonisten jännitteiden käyttöä yhä pidemmälle ja pidemmälle. 1950-luvun puolivälin tienoilla, sellaisten muusikoiden kuten Miles Davis ja Bill Evans johdosta, sointuhajotus ajattelussa lähdettiin etsimään uusia tapoja. Trumpetisti ja säveltäjä Miles Davis, alkoi tutkiskella musiikkillisiä *moodeja* sekä laajennettua harmonista rytmiä ja muotoa, ja hänen urauurtavalla vuoden 1959 albumillaan *Kind of Blue*, hän rohkaisi pianisti Bill Evansia käyttämään kvartteja ja sekunteja sisältäviä sointuhajotuksia, perinteisten tersseihin pohjautuvien sointujen lisäksi. Noista ajoista lähtien jazzmuusikot ovat tykättyneet kvarttisointujen tarjoamiin moderneihin ja hienostuneisiin sävyihin. (Pease & Pullig 2001, Introduction iv).

Verrattaessa kvarttisointuja perinteisiin kolmisointuihin, voidaan huomata, että kvarttisointujen kanssa perinteinen duuri/molli-tonaalisuus hämärtyy. Kvarttirakenteiden ollessa tonaliteetiltaan epäselvempiä, voivat ne tiettyihin tilanteisiin soveltaa erityisen hyvin. Klassisessa musiikissa Debussy ja muut impressionistit etsivät käyttöönsä uusia harmonisia lähestymistapoja traditionaalisten käytäntöjen ohelle. Jazzmaailmassa tällaista uudistusta lähtivät tekemään sellaiset säveltäjät kuten Gil Evans

ja John Coltrane tutkiessaan uusia modaalisia lähestymistapoja. Pianisti McCoy Tyner on hyvin tunnettu kvarttiharmonian käyttäjä, ja hän käytti kvarttisointuja paljon komppatessaan John Coltranen taustalla. (Damian 2002, 97).

Sointu, joka on rakennettu päällekkäisistä tersseistä, on nimeltään *terssipino*, kun taas sointu, joka on rakennettu kvarteista, on nimeltään *kvarttipino*. Jazzin sekä myös muiden musiikkityylien säveltäjät 1900-luvulla ovat tehneet paljon erilaisia kokeiluja sellaisilla sointurakenteilla, jotka pohjautuvat joihinkin muihin intervaleihin kuin tersseihin. Monet jazzmuusikot tuntevat vetoa kvarttisointujen ”avoimia” ja ”monitulkintaisia” sävyjä kohtaan. Kvarttisointuhajotukset toimivat kitaran näkökulmasta erittäin hyvin niiden ollessa helpposoittoisia sekä helposti liikuteltavia, ja niitä voidaan muodostaa mistä tahansa asteikosta tai moodista. (Ligon 2001, 323-325).

Aivan kuten tersseihin pohjautuvien sointujen kanssa, on myös kvarttisointuja mahdollista laajentaa kolmisointua laajemmaksi. Kvarttisoinnuille ei ole vakiintunut käytännöllisiä sointumerkkinimityksiä samalla tavoin kuin tersseihin pohjautuville soinnuille. Kvarttisoinnut rakentuvat pääasiallisesti puhtaista kvarteista, mutta saattavat sisältää myös muitakin intervaleja, kuten ylinousevia kvartteja tai suuria terssejä osana sointujen laajennettua rakennetta. (Ligon 2001, 323).

Jo edellä mainittu Miles Davisin Kind of Blue -albumi sisälsi kappaleen *So What*, jossa esiintyi uudentyyppinen kvartti-intervalleista rakennettu sointu. Sointu voidaan ajatella Dm11-soinnun hajotukseksi, jossa on lisäsävel 11 on sijoitettu heti pohjasävellestä seuraavaksi ja terssi toiseksi ylimmäksi. Tällainen asetelma vähentää soinnun funktionaalista tehoa, sillä se hämärtää sen molliluonnetta. Tästä syystä se sopii hyvin modaalisen jazz harmonian työkaluksi. (Tabell 2004, 119).

So What - Sointu

Dm11

T 5
A 6
B 5

Kuva 43. So What - sointu

Tuota niin sanottua ”So What”-sointua voidaan käyttää monissa eri konteksteissa, muuttamalla soinnun bassosäveltä. Alla olevan nuottiesimerkin ensimmäinen sointu A-bassosävelen kanssa muodostaa Am7- tai A-mollipentatonisen sävyn. Nämä samat sävelet soitettuna F-bassosävelen kanssa, muodostavat Fmaj7-soinnun, joka sisältää lisäsävelet 9 ja 13. D-bassosävelen päälle soitettuna sävelet muodostavat dominantti sus4 -sointusävyn, joka voitaisiin tulkita myös Dm9-soinnuksi ilman terssiä. Ja vielä viimeisenä esimerkkinä Bb-bassosävelen kanssa sävelet muodostavat kirkkaan lyydin sävyn. (Ligon 2001, 324).

So What - Soinnut

Am7 Fmaj9 Dsus4 B♭maj7#11

Kuva 44. So What -sointu eri bassosävelten kanssa soitettuna

Vaikka perinteiset seitsensäveliset asteikot luultavasti tarjoavat kaikkein käytännöllisimmät puitteet kvarttisointujen rakentamiselle, tarjoavat myös pentatoniset asteikot tarkastelemisen arvoisia piirteitä kvarttiharmoniaa silmällä pitäen. Muodostettaessa kvarttisointuja seitsensävelisistä asteikosta, valitaan sävelet siten, että jätetään aina asteikon kaksi säveltä välistä. Pentatonisten asteikkojen kanssa taas toimitaan siten, että jätetään vain yksi sävel välistä. Täällä tapaa muodostaen sointuihin tulee mukaan myös suuri terssi, mutta suurimman osan intervaleista ollessa kvartteja, soinnut kuitenkin säilyttävät kvarttiharmoniasävynsä. Näiden sointujen muodostama vahva ja kuvaava ”pentatoninen sävy” saattaa joissain tilanteissa luoda ohimeneviä häivähdyksiä muista musiikkityyleistä, kuten rock, blues tai country. (Willmott 1994, 179).

Modaaliset ympäristöt ovat parhaimpia paikkoja käyttää kvarttisointuja, ja seuraavat esimerkit kuvaavat tällaisia tilanteita:

Kvarttisoinnut Doorinen

Bm7(13)

T	9	5	7	2	0	5	3	12	10
A	11	7	9	4	2	4	2	11	9
B	11	7	9	4	2	4	2	11	9

Kuva 45. Kvarttisoinnut doorinen

Kvarttisoinnut Lyydinen

Bbmaj7#11

T	1	5	3	5	3	6	11	10	10
A	3	3	3	3	5	5	5	10	12
B	3	3	3	3	5	5	5	10	12

Kuva 46. Kvarttisoinnut lyydinen

Kvarttisoinnut Miksolyydin

A7sus4

T	5	7	10	5	3	5	7	5	10
A	5	7	10	5	3	5	7	5	10
B	7	9	12	7	2	7	9	4	9
B	7	9	12	7	2	7	9	4	9

Kuva 47. Kvarttisoinnut miksolyydin

Seuraavat esimerkit käyttävät kvarttisointuja duurin II-V-I -kadenssilanteessa. Ensimmäinen käyttää V asteen soinnulla miksolyydistä sävyä, toinen dimiasteikkosävyä ja kolmas alt7-sävyä:

Kvarttisoinnut 2-5-1 Miksolyydin

Fm7 B \flat 7 E \flat maj7#11

T	4	6	10	8	6	4	3
A	4	6	9	8	6	4	3
B	3	5	8	7	5	3	2
B	3	5	8	6	5	3	1

Kuva 48. Kvarttisoinnut 2-5-1 miksolyydin

Kvarttisoinnut 2-5-1 Dimiasteikko

Fm7 B \flat 13 \flat 9 E \flat maj7

T	4	6	7	10	9	12	13
A	4	6	7	10	9	12	13
B	3	5	6	9	8	11	12
B	3	5	6	9	8	11	12

Kuva 49. Kvarttisoinnut 2-5-1 dimiasteikko

Kvarttisoinnut 2-5-1 Alt. Asteikko

Chords: Fm7, Bb7alt, Ebmaj7

Tab: 4 4 3 3 | 8 8 7 6 | 6 7 6 6 | 5 5 4 4 | 4 4 2 2 | 3 3 2 1

Kuva 50. Kvarttisoinnut 2–5–1 alt. asteikko

Seuraavissa kahdessa esimerkissä käytetään melodisen mollin moodeista johdettuja kvarttisointuja mollin II-V-I -kadenssitilanteessa:

Kvarttisoinnut Melodinen Moll

Chords: Em7b5, A7alt, Dmmaj7

Tab: 10 10 9 8 | 6 6 5 4 | 5 5 3 7 | 8 6 6 5 | 9 10 8 8 | 10 10 9 7 | 9 8 5 4 | 7 6 6 4 | 5 5 6 3 | 5 5 4 3

Kuva 51. Kvarttisoinnut melodinen molli 1

Kvarttisoinnut Melodinen Moll

Chords: Ab7, G7alt, Cmmaj7

Tab: 6 6 5 4 | 2 3 1 1 | 4 4 3 3 | 6 6 4 5 | 4 4 3 3 | 6 6 4 5 | 7 7 6 5 | 9 9 8 8 | 10 10 8 9 | 10 10 8 9

Kuva 52. Kvarttisoinnut melodinen molli 2

Seuraavat kaksi esimerkkiä käyttävät duuripentatonisista asteikoista johdettuja hajoituksia. Ensimmäisessä on käytössä Bb-pentatoninen (II), B-pentatoninen (V), F-pentatoninen (I) ja Db-pentatoninen (VI). Toisessa on käytössä F-pentatoninen (I), Gb-pentatoninen (bVII), Ab-pentatoninen (bIII) ja Eb-pentatoninen (V):

Kvarttisoinnut Pentatoninen

Cm7 F7alt Bbmaj7 G7alt

T 6 3 7 4 8 5 9 6

A 6 3 3 6 7 4 4 7 8 6 6 8 9 6 6 9

B 5 3 3 5 6 4 4 6 7 5 5 7 8 6 6 8

Kuva 53. Kvarttisoinnut pentatoninen 1

Kvarttisoinnut Pentatoninen

Bbmaj7 Ab7sus4 Dbmaj7 F7sus4 Bbmaj7

T 8 6 8 5 9 7 9 6 11 8 8 8 11 6 8 6

A 7 5 7 5 8 6 8 6 10 8 10 8 8 10 8 8 10 5 8 5

B 8 5 7 5 9 6 8 6 10 8 10 8 8 10 5 8 10 6 8 5

Kuva 54. Kvarttisoinnut pentatoninen 2

Viimeisessä kvarttisointu esimerkissä näitä sointuja on käytetty *Stablemates* -standardin yhteydessä:

Kvarttisoinnut Stablemates

	8	10	9	7	9	11	9	7	9	10	12	9
T	7	9	8	6	8	10	8	7	9	10	12	9
A	7	9	8	6	8	10	8	6	8	9	11	8
B	7	9	8	6	8	10	8	6	8	9	11	8

	6	9	9	11	13	12	10	8	7	9	6	4
T	5	8	8	10	12	11	9	7	6	8	5	4
A	5	8	8	10	12	11	9	7	6	8	4	5
B	4	7	8	10	11	11	9	7	6	8	5	4

Kuva 55. Kvarttisoinnut Stablemates

6.2 Klusterit

Klusterit ovat sointuhajotuksia, joissa vallitseva intervalli vierekkäisten sävelten välillä on sekunti. Tällainen tiiviisti pakattu hajotus muodostaa ”paksun” ja dissonoivan soinnin. Maksimaalinen jännitteisyys saadaan luotua sellaisilla hajotuksilla, jotka on muodostettu pelkästään sekunteja käyttäen, ja mikäli hajotuksen muodostamiseen käytetään sekuntien lisäksi muitakin intervaleja, saadaan jännittyneisyyttä lievennettyä. Pienen sekuntin ollessa suurta sekuntia dissonoivampi, sointuhajotukset, joihin on sisällytetty ainakin yksi pieni sekunti, saavat aikaan ”kirpeämmän” soinnin, kuin suuria sekunteja sisältävät harjoitukset. (Pease & Pullig 2001, 93).

Klustereiden johtaminen perinteisistä sointumerkeistä onnistuu siten, että ensin selvitetään sointumerkkiin kuuluva asteikko. Tämän jälkeen valitaan asteikosta kaksi vierekkäistä säveltä (ei kuitenkaan ns. ”vältettäviä säveliä”). Jos kumpikaan noista valituista sävelistä ei ole käsillä olevan sointumerkin terssi, lisätään se niiden aiemmin valittujen sävelten lisäksi klusteriin. Mikäli terssi on läsnä näissä kahdessa valitussa

sävelessä, lisätään perussävel kolmanneksi säveleksi, tai jos kyseessä on dominantti 7 -tyypin sointu, voidaan kolmanneksi säveleksi lisätä vaihtoehtoisesti myös alennettu septimi. (Damian 2002, 104).

Ensimmäinen esimerkki esittelee duurin 2–5–1 -klusterihajotuksen äänenkuljetusvaihtoehtoja:

Klusterit 2-5-1

Ex.1 Fm7 Bb7 Ebmaj7 **Ex.2** Gm7 C7 Fmaj7

T	9	7	8	15	3	5	6
A	12	7	10	10	3	7	9
B	10	11	12	13	7	8	7

Ex.3 Em7 A7 Dmaj7 **Ex.4** Bm7 E7 Amaj7

T	5	8	7	10	6	5
A	7	6	7	7	9	8
B	7	9	11	11	10	9
				7	0	0

Kuva 56. Klusterit 2–5–1

Klusterihajotuksia käyttämällä voidaan harmonisoida kokonaisia asteikoita, ja seuraavat esimerkit kuvaavat C-duuriasteikkoa, joka on harmonisoitu käyttäen edellisen esimerkin kolmea eri muotoa. Nämä kolme esimerkkiä voidaan ajatella myös ns. *intervallipariajattelun* kautta, jossa kasataan kaksi (tai enemmän) intervallia päällekkäin:

C-Duuriasteikko Klusterit

Ex.1 Intervallipari 5+2

T	0	1	3	5	6	8	10	12
A	2	4	5	7	9	10	12	14
B	0	2	3	5	7	9	10	12

Ex.2 Intervallipari 3+2

T	0	1	3	5	6	8	10	12
A	2	4	5	7	9	10	12	14
B	3	5	7	9	10	12	14	15

Ex.3 Intervallipari 2+6

T	6	8	10	12	13	15	17	18
A	2	4	5	7	9	10	12	14
B	5	7	9	10	12	14	15	17

Kuva 57. C-duuriasteikko klusterit

Seuraavat kaksi esimerkkiä näyttävät tapoja hyödyntää näitä hajotuksia käytännön tilanteissa. Ensimmäinen on maj7-soinnuilla reharmonisoitu turnaround-sointuprogressio, ja toisessa hajotuksia ujutetaan melodialinjojen sekaan:

Klusteri Turnaround

T	10	15	11	6	9	14	10	5
A	6		7		5		6	
B	8		9		7		8	

Kuva 58. Klusteriturnaround

Klusterit Melodialinjassa

The image shows a musical score for guitar in E-flat major, 4/4 time. The top staff is a melodic line with clusters of notes. The bottom staff is a guitar TAB with fret numbers: 10, 8, 6, 8, 7, 6, 8, 6, 8, 11, 10, 15, 13, 13, 9, 8, 11, 10, 11, 10, 6, 8, 8.

Kuva 59. Klusterit melodialinjassa

Viimeisessä esimerkissä hajotuksia käytetään *Night And Day* -standardin yhteydessä:

Night And Day Klusterit

The image shows a musical score for guitar in E-flat major, 4/4 time, focusing on chord clusters. The top staff shows chords: Bmaj7, Bb7, Ebmaj7, Eb6, Bmaj7, Bb7, Ebmaj7, Eb6. The bottom staff is a guitar TAB with fret numbers for each chord.

T	11	9	6	4	4	6	6	4
A	8	7	5	7	4	4	3	3
B	9	10	8	8	8	6	5	3

T	8	7	6	7	9	6	7	6	4	3
A	8	4	5	5	12	8	7	4	7	5
B	12	8	8	9	13	10	11	8	8	5

Kuva 60. *Night And Day* klusterit

6.3 Vakiorakenteet

On mahdollista harmonisoida kokonainen, erilaisia sointutyyppiä ja funktioita sisältävä sointuprogressio käyttäen vain yhtä sointutyyppiä. Jos käytetään pelkästään jostain tiettyä yhtä sointukäännöstä koko progression harmonisoimiseen, tästä ilmiöstä käytetään nimitystä *Constant structure harmonic motion* eli vakiorakenteet. (Willmott 1994, 149).

Vaikkakin tämä lähestymistapa saattaa mennä hieman ”ulos” alkuperäisistä harmo-
nista funktioista, johtuen yhden sointuhajotuksen symmetrisestä liikuttelusta, saa-
daan sointufunktiot kuitenkin tyydyttävästi täytettyä käyttäen hyväksi sointujen si-
jaistamismahdollisuuksia. Tällainen sointujen symmetrinen liikuttelu ei ole paras tapa
äänenkuljetusta silmällä pitäen, mutta tämä on tässä tapauksessa hyväksyttävää,
koska liikuteltavan soinnun harmoninen rakenne kuitenkin pysyy samana koko ajan.
(Willmott 1994, 149).

Sellaiset soinnut, jotka parhaiten pystyvät ilmentämään kaikki kolme eri perussointu-
funktioita (subdominantti, dominantti, toonika), toimivat parhaiten vakiorakenteina.
Tekemällä kokeiluja erilaisissa 2-5-1 kadenssi tilanteissa, voidaan tehdä havaintoja
siitä, mitkä soinnut pystyvät parhaiten täyttämään eri funktioita tyydyttävästi. (Will-
mott 1994, 149).

Ainoastaan sellaiset tilanteet, joissa käsillä olevaan sointuprogressioon käytetään ai-
noastaan yhtä sointukäännöstä, voidaan aidosti puhua vakiorakenteet-ilmioistä. Mi-
käli käytetään useampaa käännöstä yhdestä sointutyypistä, menetetään vakioraken-
nesointi, mutta samaan aikaan saadaan parempia tuloksia äänenkuljetuksellisesti, ja
tietyllä tapaa saadaan myös säilytettyä sävy, joka syntyy yhden sointutyypin liikutte-
lusta eri funktioiden päälle. (Willmott 1994, 153).

Näitä edellä mainittuja konsepteja käyttäen, on mahdollista harmonisoida kokonai-
sen kappaleen sointukierrot käyttäen vain kahta tai kolmea eri sointuotetta. (Will-
mott 1994, 153).

Ensimmäiset esimerkit ovat duurin 2–5–1 -kadenssitilanteita:

Duuri 2-5-1 Vakiorakenteet

Ex.1 B \flat m7 Eb7 A \flat maj7 **Ex.2** Cm7 F7 B \flat maj7

Ex.3 Gm7 C7 Fmaj7 **Ex.4** Ebm7 Ab7 D \flat maj7

Kuva 61. Vakiorakenteet duurin 2–5–1

Seuraavat esimerkit ovat mollin 2–5–1 -tilanteita:

Molli 2-5-1 Vakiorakenteet

Ex.1 F \sharp m7 \flat 5 B7 Em **Ex.2** Cm7 \flat 5 F7 B \flat m

Ex.3 Am7 \flat 5 D7 Gm **Ex.4** Gm7 \flat 5 C7 Fm

Kuva 62. Vakiorakenteet mollin 2–5–1

Viimeiset kaksi esimerkkiä kuvaavat vakiorakenneajattelun käyttöä *Stella By Starlight*-standardin yhteydessä:

Stella By Starlight Vakiorakenteet

	Em7 \flat 5	A7	Cm7	F7	Fm7	B \flat 7	E \flat maj7	Ab7 (Kvarttisointuja)
T	5	8	6	8	11	9	6	13
A	5	8	6	8	9	7	4	11
B	7	10	8	10	12	10	7	9
	5	8	8	10	10	8	5	8
								6
								6

Kuva 63. *Stella By Starlight* vakiorakenteet 1

Stella By Starlight Vakiorakenteet

	Em7 \flat 5	A7	Dm7 \flat 5	G7	Cm7 \flat 5	F7	B \flat maj7
T	2	5	8	11	6	9	8
A	3	6	8	11	4	7	6
B	5	8	7	10	7	10	6
	2	5	6	9	4	7	7
							3
							7
							5

Kuva 64. *Stella By Starlight* vakiorakenteet 2

6.4 Kolmisoinnut ylärakenteina

Ylärakenteella tarkoitetaan useimmiten kolmisointua joka soitettuna toisen soinnun, eli niin sanotun *alarakenteen* kanssa yhdessä, muodostaa yhden tai useampia lisäsäveliä sisältävän laajan ja rikkaan kuuloisen sointurakenteen. Ylä- ja alarakenteilla on aina eri pohjasävelet, ja alarakenteen pohjasävel koetaan koko soinnun pohjasävelenä. (Sallinen 2019.)

”Ylärakenne” viittaa yleensä kahteen päällekkäisen sointuun, mutta kitaralla yleisempi lähestymistapa on soittaa ylärakennekolmisointu bassosävelen päälle (ns. *hybridi sointu*), tai vaihtoehtoisesti epätäydellisten alarakennekolmisointujen päälle. Vaikka alarakenteet eivät välttämättä pidä sisällään kaikkia kolmisoinnun säveliä, riittävät kaksi säveltä kuitenkin ilmentämään kokonaista sointua. (Willmott 1996, 44.)

Kolmisointu ylärakenteena on kompleksinen sointusävy, ja se ilmentää samanaikaisesti kahta harmonista kuvaa. Ensisijaisesti ja tärkeimpänä, sointuhajotuksen sisältämät sävelet kuvaavat annettua sointumerkkiä. Samaan aikaan kolme ylintä säveltä muodostavat kolmisoinnun ahtaassa asettelussa (mahdollisesti sisältäen useita käänköksiä). Näillä ylimmillä sävelillä on niiden oma erillinen, ja selkeästi tunnistettava kolmisointusävynsä, mutta ne kuitenkin samanaikaisesti toimivat joko käsillä olevan soinnun sointusävelinä tai lisäsävelinä. (Pease & Pullig 2001, 109.)

Ylärakenteina käytetään useimmiten duuri- tai mollikolmisointuja, mutta myös vähennettyjä ja ylinousevia kolmisointuja voidaan käyttää. Ne eivät kuitenkaan tuota yhtä resonoivaa sointia kuin duuri- ja mollikolmisoinnut, koska ne eivät sisällä puhaita kvartteja eivätkä kvinttejä. Kolmisointuylärakenne soinnut sisältävät yleensä ainakin yhden käsillä olevan sointumerkin lisäsävelistä, ja mitä enemmän lisäsäveliä sointuun sisällytetään, sitä täyteläisempi hajotus saadaan luotua. (Pease & Pullig 2001, 109-110.) Näiden edellä mainittujen kolmisointujen lisäksi myös sus4 rakenteilla voidaan saada luotua mielenkiintoisia sävyjä. (Willmott 1996, 44).

Seuraavat esimerkit ovat duurin 2–5–1 -tilanteita, joissa käytetään kolmisointu ylärakenteena -lähestymistapaa. Ensimmäisessä on käytössä D (II), Cm (V) ja A sekä Bm (I). Toisessa ovat käytössä C#m (II), Dm (V) ja B sekä G#m (I):

Kolmisoinnut Ylärakenteina Duuri 2-5-1

Ex.1 Em7 A7 Dmaj7 Dmaj7#11 **Ex.2** F#m7 B7 Emaj7

T	10	8	5	9	9	10	7	4
A	11	8	6	9	9	10	8	4
B	12	8	7	9	9	10	9	4
B	10	7	5	9	12	10	7	7

Kuva 65. Kolmisoinnut ylärakenteina duurin 2–5–1

Seuraavissa esimerkeissä samaa lähestymistapaa käytetään mollin 2–5–1 -tilanteissa. Ensimmäisessä ovat käytössä B (II), Cm (V) ja A (I). Toisessa F# (II), A (V) ja C#m:

Kolmisoinnut Ylärakenteina Mollin 2-5-1

Ex.1 C#m7b5 F#7 Bm7 **Ex.2** G#m7b5 C#7 F#m7

T	7	8	5	7	5	9
A	8	8	6	6	6	9
B	9	8	7	8	7	9
B	10	7	5	5	8	12

Kuva 66. Kolmisoinnut ylärakenteina mollin 2–5–1

Seuraavissa esimerkeissä on muodostettu suuria viiden kielen sointuhajotuksia:

Kolmisoinnut Ylärakenteina Duuri 2-5-1 Suuret Hajotukset

Ex.1 Cm7 F7 Bbmaj7 **Ex.2** Ebm7 Ab7 Dbmaj7

T	6	4	5	6	7	8
A	6	6	5	6	7	8
B	8	7	5	8	10	11
B	6	6	5	9	9	8

Kuva 67. Kolmisoinnut ylärakenteina suuret hajotukset 2–5–1

Tässä esimerkissä on poimittu eri sointusävyjä, ja toteutettu ne kolmisointu ylärakenteena -ajattelulla:

Kolmisoinnut Ylärakenteina Sointusävy Hajotukset

The image shows a musical score for guitar in 4/4 time, featuring seven chords. Above the staff, the chords are labeled with their full names and simplified forms: (Ab9sus4) Gb/Ab, (Fmaj9) C/F, (Bbmaj13#11) C/Bb, (C7sus4b9) Db/C Bbm/C, (A13b9) F#/A, (Ddim7addmaj7) Db/D, and (C7b9b5) Gb/C Db/sus4/C. Below the staff, the guitar tablature (TAB) is provided for each chord, with strings numbered 1-6 from top to bottom. The TAB for (Ab9sus4) is 2-9, 3-11, 4-11. For (Fmaj9) it is 8-5, 9-5, 10-5. For (Bbmaj13#11) it is 5-8, 5-9, 5-10. For (C7sus4b9) it is 6-6, 6-6, 6-8. For (A13b9) it is 7-6, 7-6, 8-5. For (Ddim7addmaj7) it is 9-6, 10-6, 10-5. For (C7b9b5) it is 7-7, 6-6, 8-6.

Kuva 68. Kolmisoinnut ylärakenteina -sointusävyhajotukset

Viimeisessä esimerkissä on hyödynnetty näitä kolmisoinnut ylärakenteina -sointuuhajotuksia *Misty*-standardin yhteydessä:

Kolmisoinnut Ylärakenteina Misty

The image shows a musical score for guitar in 4/4 time, featuring seven chords. Above the staff, the chords are labeled: Ebmaj7, Bbm7, Eb7, Abmaj7, Abm7, Db7, Ebmaj7, and Cm7. Below the staff, the guitar tablature (TAB) is provided for each chord. The TAB for Ebmaj7 is 6-3, 7-3, 8-3. For Bbm7 it is 4-5, 5-5, 6-5. For Eb7 it is 3-3, 4-3, 5-3. For Abmaj7 it is 9-10, 11-11, 11-10. For Abm7 it is 10-8, 11-8, 10-12. For Db7 it is 10-8, 11-8, 10-12. For Ebmaj7 it is 6-3, 7-3, 8-3. For Cm7 it is 10-8, 11-8, 10-12.

Kuva 69. Kolmisoinnut ylärakenteina Misty

7 Johtopäätökset

Tutkimusta tehdessäni erittäin tärkeäksi ilmiöksi osoittautui *superimpositio*, eli tilanne, jossa jokin musiikillinen elementti soitetaan jonkin toisen elementin päälle. Näiden kahden (tai useamman) elementin soidessa yhdessä samanaikaisesti, muodostuu jokin laaja kompleksisempi yhteinen kokonaisuus. Eli käytännössä tuttuja ilmiöitä lähdetään soveltamaan erilaisissa ja uusissa käyttöympäristöissä. Esimerkkinä vaikka kitaristeille hyvin tuttu mollipentatoninen asteikko, jota voidaan soveltaa monessa eri harmonisessa ympäristössä, ja jolla voidaan ilmentää monia eri moodisävyjä soittamalla sitä eri sointujen päälle. Toisena esimerkkinä voidaan mainita eri asteikoista löytyvät kolmi- ja nelisoinnut, joita käyttämällä ja yhdistelemällä voidaan luoda eri moodeja kuvaavia sävyjä.

Yleinen ajatus lienee sellainen, että jazzin soitossa tarvitaan todella suuri määrä erilaisia asteikoita ja moodeja. Todellisuudessa kuitenkin suurimman osan eri jazz-standardista pystyy melkein pä soittamaan käyttäen vain kahta asteikkoa: duuriasteikkoa ja melodista molliasteikkoa. Tämä ei tietenkään päde ihan kaikissa tilanteissa, esimerkiksi dimi-sointuja ei näillä asteikoilla pysty ilmentämään, mutta käyttämällä hyödyksi näiden kahden edellä mainitun asteikon eri moodeja, pystytään lähes kaikki muut yleisimmät sointutyyppit alleviivaamaan.

Eri asteikkojen moodit saattavat tuntua työläitä opetella, mutta käytännön tilanteissa niistä käytetään useimmiten vain muutamaa, muiden ollessa harvinaisempia ja vaihtoehtoisia sävyjä ja värejä. Pentatoniset asteikot ovat hyvin kitaralle soveltuvia ja niitä hyödynnetään paljon erilaisissa tilanteissa. Yleisimpinä variaatioina niistä käytetään molli-/duuripentatonista sekä molli 6 -pentatonista. Muitakin käyttökelpoisia pentatonisia asteikoita on löydetty, mutta niiden käyttö on selvästi harvinaisempaa. Symmetristen asteikkojen käyttö saattaa usein olla hieman ”erikoistehostemaista”, eli soittajat haluavat hetkellisesti tuoda soitettavan kappaleeseen jotain ”ulkopuolisen” kuuloista ja ei-tonaalista materiaalia, joka kuitenkin useimmiten nopeasti puretaan takaisin perinteisempiin sävyihin.

Kitaran ollessa sointusoittimena toisinaan hieman rajallinen, on erilaisten kompromissien tekeminen usein pakollista. Monissa tilanteissa kokonaisten ja ”täydellisten” sointujen muodostaminen saattaa olla fyysisesti mahdotonta, joten tietynlainen eri sävelten priorisointi on kitaristeille arkipäivää. Tämä tarkoittaa siis sitä, että epäolennaisemmat sointujen sävelet korvataan tärkeämmillä sointusävelillä tai värikkäämmillä lisäsävelillä. Superimpositio on jälleen hyvinkin yleinen ilmiö, ja eri sointutyyppejä soitetään eri bassosävelten päälle ilmentämään jotain laajempaa sointusävyä. Esimerkkinä vaikka Dmaj7b5-sointu soitetuna Bb7-soinnun päälle, jolloin muodostuu Bb7alt-sointu. Tai toisena esimerkkinä Gm-kolmisointu soitetuna Eb-bassosävelen kanssa, jolloin muodostuu Ebmaj7-sävy.

Käytettävän harmonisen konseptin ja sointuhajotuksen koon saattaa usein sanella käsillä olevan kappaleen tyyli/esitystapa sekä tempo. Esimerkiksi suuret, kolmisointu ylärakenteena -tyyliset kauttasoinnut pääsevät parhaimmin esille hitaammissa balladinomaisissa ympäristöissä, kun taas pienemmät ja helpommin liikuteltavat hajotukset soveltuvat paremmin nopeampiin tempoihin. Kvarttisoinnut ovat hyvin yleisiä modaalisisissa ympäristöissä niiden ollessa soinniltaan hyvin avoimia sekä monitulkin-taisia. Sekunti-intervallien käyttö on hyvin moderni lähestymistapa sointusoittoon, ja tällaisten modernien ja hyvin dissonoivien sävyjen luomiseen klusterihajotukset ovat omiaan.

Hyvä ja looginen äänenkuljetus on perinteisesti hyvin tärkeitä huomioida, mutta tietyissä tilanteissa tätä voidaan lähteä myös rikkomaan ja korvaamaan vaihtoehtoisilla lähestymistavoilla. Tästä hyvänä esimerkkinä vakiorakenneajattelu, jossa sulava äänenkuljetus korvataan tietyn sointusävyyn symmetrisellä liikuttelulla eri sointufunkti-oita ilmentämään.

8 Pohdinta

Rajasin työtäni siten, että valitsin tutkittavaksi neljä jazz-muusikoiden yleisesti käyttämää ja mielestäni tärkeää aihealuetta sekä melodisista että harmonisista konsepteista. Työstä tuli jo näillä puitteilla hyvinkin laaja, mutta samaan aikaan tuntuu että tutkittavaa materiaalia olisi vaikka millä mitalla enemmänkin.

Yksi jazzmusiikin tärkeimmistä ja oleellisimmista piirteistä on luonnollisestikin rytmi, joka olisi ollut vielä sellainen osa-alue, jota työssä olisi ollut mielenkiintoista käsitellä. Mutta työn rajaussyistä tämä aihe jäi tällä kertaa pois ja tutkittavaksi myöhemmällä ajankohdalla. Muita käsiteltäviä aiheita olisivat saattaneet olla mm:

- Rytmiiikka (mm. polyrytmit, ”odd times” aika-arvot, latin-jazz yms.)
- Musiikillinen vuorovaikutus
- Soolon kaari
- Kromatiikka
- Harmoninen molliasteikko ja sen moodit (myös harmoninen duuriasteikko)
- Kvarttiharmonia soololinjoissa
- Outside-soitto tarkemmin käsiteltynä
- Reharmonisointi
- Muotorakenteet
- Shell-Voicingit
- Sus4-kolmisoinnut soololinjoissa

Opinnäytetyötäni varten tekemäni tutkimukset onnistuivat mielestäni hyvin, ja löysin luotettavaa lähdemateriaalia koskien työn jokaista aihealuetta. Myös valitsemani tutkimusmenetelmät osoittautuivat oikeiksi ja toimiviksi ratkaisuksi. Osa tutkittavasta materiaalista oli jo ennestään tuttua, mutta tutustuin myös moniin uusiin lähteisiin. Yhtenä työn lähtökohtana oli saada kerättyä ja suodatettua eri aiheita koskevia materiaaleja niin sanotusti yksien kansien väliin, joista niihin on helppo palata tulevaisuudessa omien opiskeluiden yhteydessä, sekä myös oman opetustyöni puitteissa. Voin käyttää suodattamaani materiaalia pohjana luodessani lisää omaa materiaalia omaan opetukseeni. Nyt kun olen haalinut kaiken informaation samaan kokonaisuuteen, helpottaa se tulevaisuuden työskentelyä huomattavasti kun aikaa ei kulu hajallaan olevan tiedon metsästämiseen eri lähteistä.

Näistä tutkituista aiheista löytyy hyvin tietoa niin internetistä kuin myös painetussakin muodossa, mutta lähes kaikki tieto on aina englannin kielellä kirjoitettua eikä suomen kielistä lähdemateriaalia juurikaan löydy. Mikäli aikaa ja mielenkiintoa löytyisi jossain sopivassa kohtaa, voisin jatkaa ja jalostaa tätä työtä varten tekemiäni tutkimuksia ja luoda niiden pohjalta jonkinlaisen selkeän ja hyvin jäsenneilyn oppimateriaalin. Oman opetustyöni kautta voisin pyrkiä levittämään tätä tietoa eteenpäin omille oppilaille ja syventää heidän ymmärrystään näistä teemoista. Tuomalla näitä konsepteja päivänvaloon voidaan niitä saada paremmin vakiinnutettua opetuksessa, ja täten laajentaa tämän alan tietotaidon tasoa ja kehittää sitä eteenpäin.

Lähteet

Bergonzi, J. 1994. Inside Improvisation Vol. 2 – Pentatonics. USA. Advance Music.

Crook, H. 1999. Ready, Aim, Improvise. Exploring the basics of Jazz Improvisation. USA. Advance Music.

Damian, J. 2002. The Guitarist's Guide to Composing and Improvising. USA. Berklee Press Publications.

Gulbrandsen, J. 2016. Modern Jazz and Fusion Guitar – Discover New Ideas and Develop a Better Understanding of The Concepts Common to Modern Jazz and Fusion Guitar. USA. Hal Leonard LLC.

Jacobs, S. 2004. Modern Jazz Concepts for Guitar – Innovative Improvisation Techniques. USA. Hal Leonard Corporation.

Johnson, C. 2004. Chords for Jazz Guitar – The Complete Guide to Comping, Chord Melody, and Chord Soloing. USA. Hal Leonard Corporation.

Larsen, J. 2015. Minor 6th Pentatonic Scale. Verkkoartikkeli. Viitattu 28.8.2020. <https://jenslarsen.nl/minor-6th-pentatonic-scale/>

Larsen, J. 2016. Improvising and using Maj7#5 chords. Verkkoartikkeli. Viitattu 24.8.2020. <https://jenslarsen.nl/improvising-and-using-maj75-chords/>

Larsen, J. 2016. Triads of The Diminished Scale. Verkkoartikkeli. Viitattu 24.9.2020. <https://jenslarsen.nl/triads-diminished-scale-part-1-ex-1/>

Larsen, J. 2017. Lydian Dominant Licks – The Best Modern Arpeggios and Structures – Jazz Guitar Lesson. Verkkoartikkeli. Viitattu 17.10.2020. https://www.youtube.com/watch?v=gbgx3R_kijg

Larsen, J. 2017. The Pentatonic Scale for Dorian and Lydian You Forgot to Check out. Verkkoartikkeli. Viitattu 29.8.2020. <https://jenslarsen.nl/pentatonic-scale-dorian-lydian-forgot-check/>

Larsen, J. 2018. Lydian Dominant – 10 Licks – What is the best arpeggio? Verkkoartikkeli. Viitattu 24.8.2020. <https://jenslarsen.nl/lydian-dominant-10-licks-what-is-the-best-arpeggio/>

Larsen, J. 2018. Maj7 Chords – 7 Great Solo Ideas! Verkkojulkaisu. Viitattu 25.10.2020. <https://www.youtube.com/watch?v=nwn07YQfIK0&t=683s>

Larsen, J. 2020. 5 Pentatonic Scales That Are Great on a Maj7. Verkkoartikkeli. Viitattu 29.8.2020. <https://jenslarsen.nl/5-pentatonic-scales-that-are-great-on-a-maj7/>

- Larsen, J. 2020. 7 Pentatonic Tricks That Will Make You Play Better Jazz Solos. Verkkoartikkeli. Viitattu 25.10.2020. <https://www.youtube.com/watch?v=TMLd2CKsbK0&t=524s>
- Larsen, J. 2020. The Most Important Solo Tools for a Half Diminished Chord. Verkkoartikkeli. Viitattu 29.8.2020. <https://jenslarsen.nl/the-most-important-solo-tools-for-a-half-diminished-chord/>
- Larsen, J. 2020. Half-Whole Diminished. Guitar Techniques Magazine, 313, 64. Viitattu 24.9.2020.
- Levine, M. 1995. The Jazz Theory Book. USA. Sher Music Co.
- Ligon, B. 2001. Jazz Theory resources – Tonal, Harmonic, Melodic, & Rhythmic Organization of Jazz – Volume Two. USA. Houston Publishing, Inc. Hal Leonard corporation.
- jazzguitar.be. n.d. The Beginners Guide to Guitar Modes and Scales. Verkkoartikkeli. Viitattu 7.4.2020. <https://www.jazzguitar.be/blog/guitar-modes/>
- Pease, T & Pullig, K. 2001. Modern Jazz Voicings – Arranging for Small and Medium Ensembles. USA. Berklee Press.
- Rotfeld, A. 2011. Jazz Guitar Chord Voicings. USA. Cherry Lane Music Company.
- Saaranen-Kauppinen, A. & Puusniekka, A. 2006. KvaliMOTV - Menetelmäopetuksen tietovaranto. Tampere: Yhteiskuntatieteellinen tietoaarkisto. Verkkojulkaisu. Viitattu 11.3.2020. <https://www.fsd.tuni.fi/menetelmaopetus/kvali/index.html>
- Sallinen, S. 2019. Musiikin lukeminen 2 (Pop/Jazz) Improvisointi. Luentomateriaali. Jyväskylän Ammattikorkeakoulu
- Sarajärvi, A. & Tuomi J. 2009. Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi. Kustannusosakeyhtiö Tammi. Painettu EU:ssa.
- Schuller, G. 1968. Early Jazz – It's Roots and Musical Development. USA. Oxford Univeristy Press Inc.
- Wallace, S., Newton, K., Johnson, K., Kortyka, S. 2018. How to... Improvise Over Chord Changes. USA. Hal Leonard Corporation.
- Waite, B. 1987. Modern Jazz Piano. A Study in Harmony and Improvisation. USA. Hippocrene Books Inc.
- Willmott, B. 1994. Mel Bay's Complete Book of Theory and Voicing. USA. Mel Bay Publications, Inc.
- Willmott, B. 1996. Mel Bay's Complete Book of Harmonic Extensions for Guitar. USA. Mel Bay publications, Inc.

Wise, L. 2002. Bebob Licks for Guitar. A Dictionary of Melodic Ideas for Improvisation. USA. Hal Leonard Corporation.