

Arto Lapveteläinen

Transkriptioanalyysi Bill Evansin sovituksesta
Lucky To Be Me -sävellyksessä

Metropolia Ammattikorkeakoulu
Musiikkipedagogi
Pop/jazz-musiikin koulutusohjelma
Opinnäytetyö
Päivämäärä 19.11.2012

Tekijä(t) Otsikko	Arto Lapveteläinen Transkriptioanalyysi Bill Evansin sovituksesta Lucky To Be Me-sävellyksessä.
Sivumäärä Aika	42 sivua + 3 liitettä 19.11.2012
Tutkinto	Musiikkipedagogi (AMK)
Koulutusohjelma	Pop/jazz-musiikin koulutusohjelma (AMK)
Suuntautumisvaihtoehto	Pedagogi, piano
Ohjaaja(t)	Lehtori Jukka Väisänen Lehtori Laszlo Süle
<p>Tutkimuksen aiheena oli tekemäni transkriptio Bill Evansin soolopiano version ensimmäisestä choruksesta, kappaleesta Lucky To Be Me. Työssä tutkittiin millä tavalla Evans käyttää harmoniaa, rytmikkaa ja dynamiikkaa kappaleen rakenteen eri osissa sekä näiden osien sisällä olevissa pienemmissä fraaseissa.</p> <p>Työni tavoitteena on antaa perustiedot omaavalle pianistille ideoita siitä, minkälaisia harmonisia, dynaamisia ja rytmillisiä ratkaisuja on mahdollista käyttää tehdessään sovitusta pianolle jazzstandardi kappaleesta, sekä innostaa valmiin transkription kautta tutkimaan perinteisestä jazzsoolopiano kontekstista poikkeavaa Evansin tulkintaa.</p> <p>Evans käytti sovituksessaan paljon purkamattomia sus-sointuja dominanttien paikalla sekä ilman bassonuotteja olevia sointuja. Ne loivat impressionistisen sekä kelluvan vaikutelman, kun harmonian jännitteitä ei purettu perinteisesti. Hän käytti myös tritonuskorvauksia sekä viimeiseen A-osan modulaatioon mentäessä relatiivisen dominantin tritonuskorvausta.</p> <p>Evans käytti paljon originaalisävellyksen harmoniaa laajentaen kuitenkin sointuja lisäsävelin ja tätä kautta luonut välillä hyvinkin dissonoivia harmonioita. Hän oli myös rakentanut sointujen sisäisiä äänenkuljetuslinjoja sekä melodialinjan lisäksi usein vastakkaiseen suuntaan liikkuvan toisen melodialinjan. Bill Evansin soitto Lucky To Be Me kappaleessa ei pohjautu perinteiseen jazzsoolopiano tyyliin, jossa vasen ja oikea käsi pitävät kappaleen pulssia jatkuvasti yllä. Evans rakentaa enemmänkin rytmillisesti vapaasti hengittäviä fraaseja, joissa tempo voi kiihtyä tai hidastua hänen tulkintansa myötä. Fraasit ovatkin kuin lauseita tai pieniä tarinoita itsessään.</p> <p>En ole lähtenyt työni kirjallisessa osiossa tarkasti erikseen analysoimaan missä fraasin kohdassa Evans soittaa dynaamisesti voimakkaasti tai missä hän kiihdyttää fraasin tempoa, vaan olen merkinnyt ne transkriptiooni. Nuottikuva on kuitenkin aina jähmeä kertomaan koko totuutta musiikista, joten tutkimusta luettaessa onkin välttämätöntä kuunnella äänitteeltä elävä esimerkki Evansin soitosta.</p>	
Avainsanat	Bill Evans, harmonia-analyysi, soolopiano

Author(s) Title	Arto Lapveteläinen A Transcription Analysis of Bill Evans Arrangement of the Piece "Lucky To Be Me".
Number of Pages Date	42 pages + 3 appendices 19.11.2012
Degree	Bachelor of Pop and Jazz Music Pedagogy
Degree Programme	Pop and Jazz Music
Specialisation option	Piano
Instructor(s)	Jukka Väisänen, MMu Laszlo Süle, MMu
<p>As my final project, I made a transcription of Bill Evan's solo piano version of the song "Lucky To Be Me". In this report, I analyze Evan's use of harmony, rhythm and dynamics in different parts of the piece.</p> <p>Bill Evan's playing is not based on the traditional jazz-solo piano style, where right and left hand keep the pulse through the entire song. Evans builds phrases, which are independent from the accurate pulse. In his rendition of the piece, the tempo may speed up or slow down inside these phrases, which are more like meaningful sentences or even little stories.</p> <p>The objective of this work is to provide pianists with ideas on what kind of harmonic, dynamic and rhythmic solutions are possible to use when arranging a jazz standards for piano.</p> <p>In this arrangement Evans used a lot of unreleased suspended-chords and chords without root notes, which created an impressionistic and floating mood. He also used tritone substitutions and tritone substitution of a relative dominant.</p> <p>Evans based his harmony largely on the harmony of the original song. However he extended the chords with added notes and through this he sometimes created high dissonance in the harmony. He also created melody lines inside the chords, and often there would be another melody line, which would move contrary to the main melody line.</p> <p>In this report I haven't analyzed which part of the phrases Evans plays dynamically strong or in which part he speeds up the tempo, but they are marked in the transcription. However, as sheet music can never tell the whole truth about music, it is necessary to listen the live recording of Evan's playing while reading my thesis.</p>	
Keywords	Bill Evans, harmony, solopiano

Sisällys

1	Johdanto	1
1.1	Kysymykset joita pohdin työssäni	1
1.2	Tutkimusmenetelmät	2
2	Bill Evansin Biografia sekä hänen tärkeimmät levytykset	3
3	Alkuperäisen originaalisävellyksen ”Lucky To Be Me” esittely	5
4	Analyysi Bill Evansin soolopiano versiosta ’Lucky To Be Me’ kappaleesta	6
4.1	AABA CHORUKSEN OSA A	6
4.2	AABA-CHORUSEN OSA A1	13
4.3	AABA CHOURUKSEN OSA B	19
4.4	AABA CHORUKSEN OSA A2	28
5	Yhteenveto ja pohdinta	39
	Lähteet	41
	Liitteet	42

1 Johdanto

Idea lähteä tutkimaan Bill Evansin versiota Lucky To Be Me -kappaleesta tuli jo pitkän ihastuksen myötä hänen musiikkiinsa. Evans oli ensimmäisiä jazzartisteja minulle, jonka pianonsoitto teki heti syvän ja lähtemättömän vaikutuksen. Hänen soitossaan soi minulle aina melankolian ja toivon kaunis sekä katkera yhteiselo.

Bill Evansin musiikki on tavoittanut ihmisiä ympäri maailman kulttuuriin katsomatta. Hän sanoikin eräässä haastattelussa, että jos hänen soittonsa ei saa ketä tahansa kadulta poimittua ihmistä eläytymään hänen musiikkiinsa, niin hän on epäonnistunut tehtävässään. Evansin tarkoituksena ei missään tapauksessa ollut tehdä musiikkia miellyttämisen halusta, vaan halusta jakaa ja kertoa oma tarinansa musiikin kautta.

Bill Evansista on tehty lukemattomia transkriptiota, mutta ainakaan julkisesti tästä Lucky To Be Me -kappaleesta ei ole tehty transkriptiota. Julkaistuna en myöskään löytänyt tästä minkäänlaista versiota. Tämä oli myös yksi syy valita juuri tämä kappale Evansilta työni aiheeksi.

Levytyksellä Evans soittaa kaksi chorusta, kuten originaaliin rakenteeseen on merkitty kertauksien kanssa. Itse olen rajannut tutkimukseni käsittelemään kuitenkin vain ensimmäistä chorusta pystymällä näin syventymään perusteellisemmin esiin tuleviin musiikillisiin ilmiöihin.

1.1 Kysymykset joita pohdin työssäni

Transkription ja äänitteen avulla pyrin esittämään vastauksia kysymyksiin, kuten millaisia dynaamisia, harmonisia ja rytmillisiä ratkaisuja Bill Evans tekee sovituksessaan kappaleesta Lucky To Be Me.

Työssäni keskeistä on myös pienempien dynaamisten ja harmonisten detaljien esiin tuominen. Näitä ovat esimerkiksi tapa jolla Evans painottaa jotain määrättyä intervallia soinnussa. Se voi muuttaa soinnun sointiväriä esimerkiksi pehmeämmäksi tai voi tuoda

sointiin enemmän kirkasta kuulautta. Näin ollen hän tuo sointuun aivan uuden luonteen, joka vaikuttaa harmonisesti sekä dynaamisesti fraasien tunnelmaan.

1.2 Tutkimusmenetelmät

Tutkimus menetelmäni aineistona on transkriptio, jonka olen itse tehnyt äänitteen perusteella Bill Evansin versiosta Lucky To Be Me -kappaleesta.

Transkriptiota tehdessäni hain aina ensimmäiseksi melodiaäänen, jonka jälkeen yritin kuunnella mikä sointutyyppi on kyseessä. Tämän jälkeen hain bassoäänen tai sen puuttuessa soinnun alimman äänen. Sen jälkeen kuuntelin minkälaisen intervallin ylin ääni ja toiseksi ylin ääni muodostavat. Tämän jälkeen kuuntelin minkälaisia intervallisävyjä jää näiden ylimpien ja alimman äänen väliin.

Saadessani transkription valmiiksi tarkistin vielä useaan kertaan sointu kerrallaan, että transkriptioni sävelet vastasivat täysin äänitteen säveliä. Käytin tässä menetelmää, jossa soitin itse tahti tai sointu kerrallaan äänitteen mukana. Pulmallisissa tilanteissa nauhoitin itse soittamani soinnun sähköpianooni. Tämän jälkeen soitin peräkkäin itse soittamaani sointua sähköpianon raidalta ja levytä tulevaa sointua. Näin pystyin keskittymään täysin kuulokuvaan sekä äänenväriin. Sointutyypeistä ja niiden rakenteista kerron enemmän tutkielmani analyysivaiheessa luvussa kolme.

Olen merkinnyt tempomerkein yksittäisiä tahteja sekä pitempiä kokonaisuuksia, koska se vastaa mielestäni parhaiten nuottikuvaa siitä, miten Bill Evans äänitteellä rytmillisesti tulkitsee kappaletta. Toinen mahdollisuus olisi ollut merkitä eri pituisia kokonaisuuksia eri tahtilajein, mutta se olisi mielestäni liikaa sitonut Evansin tulkinnallisia ajatuksia nuotille. Transkriptiota onkin välttämätöntä tutkia levyn kanssa, koska nuottikuva on aina jähmeä jäljennös sävelistä ja tulkinnasta.

Osaan kappaleesta olen merkinnyt klassiselta puolelta tuttuja fraasien tempoon sekä dynamiikkaan vaikuttavia merkintöjä.

2 Bill Evansin Biografia sekä hänen tärkeimmät levytykset¹²

Bill Evans syntyi New Jerseyssä vuonna 1929. Hänen molemmat vanhempansa olivat harrastelijamuusikoita. Bill aloitti pianon soiton kuusivuotiaana, viulunsoiton seitsemänvuotiaana ja 13-vuotiaana huilunsoiton. Kahdessa jälkimmäisessä instrumentin äänenväriin ja soinnin laajan ilmaisullisen vapauden mahdollistava rakenne innoitti Evansia myöhemmin etsimään pianosta samankaltaista nyanssien diversiteettiä.

Evans soitti varhaisessa teini-iässään erilaisissa tanssi- ja viihdeorkestereissa. Korvatessaan kaksitoistavuotiaana isoveljeään eräässä orkesterissa hän koki ensimmäisen suuren musiikillisen oivalluksen. Bändi soitti tarkkaa sovitus kappaleesta "Tuxedo Junction", joka meni Bb-duurista. Hän soitti pienen blues-melodian sävelillä Db, D ja F, jota ei ollut kirjoitettu sovitukseen. Ajatus siitä, että musiikissa on mahdollista tehdä jotain mitä ei nuotissa lukenut, aukaisi kokonaan uuden maailman hänelle. Tästä ideasta tuli keskeinen ajatus koko hänen musiikilliselle uralleen.

Hänen kotonaan oli laaja nuottivalikoima klassista pianomusiikkia. Bill Evans soittikin paljon läpi keskeisiä 1900-luvun eurooppalaisia säveltäjiä, kuten Stravinskyä, Debussyä ja Darius Milhaudia. Etenkin kaksi jälkimmäistä säveltäjää tekivät häneen syvän vaikutuksen. Debussin ja Stravinskyn moderni harmoniakäsitys vaikutti paljon hänen harmonia-ajatteluun myöhemmin hänen urallaan. Hän soitti myös paljon Bachia, jonka hän on sanonut kehittäneen fyysisesti hänen tekniikkaansa pianonsoitossa. Laaja klassisen musiikin repertuaarin läpikäyminen kehitti hänen nuotinlukutaitoansa. Häntä kiinnostikin paljon enemmän harjoitella soittamaan näiden klassisten säveltäjien musiikkia, kuin opetella skaaloja ja muita pianoharjoituksia, jotka keskittyivät pelkästään tekniikan kehitykseen.

Yliopisto aikana hän tutustui Bud Powellin, Horace Silverin, Nat King Colen ja Lennie Tristanon musiikkiin. Etenkin jälkimmäinen teki häneen syvän vaikutuksen. Hän tutustui tänä aikana myös kitaristi Mundell Loween sekä basisti Red Mitcheliin. Valmistauduttuaan yliopistosta vuonna 1950 pääaineenaan musiikki, hän muutti New Yorkiin ja liittyi Herbie Fieldsin bändiin. Asepalvelus katkaisi kuitenkin hänen uransa

¹ Pettinger, Peter. Bill Evans: How My Heart Sings.

² Allaboutjazz, www

alkuvaiheet vuosina 1951-1954.

Asepalveluksen jälkeen hän palasi New Yorkiin. Vuonna 1955 Evans tutustui George Russeliin ja hänen teoriaan modaalisuudesta, jota hän käsittelee kirjassaan "The Lydian Chromatic concept of Tonal Improvisation". Tämä sai Evansin ajattelemaan improvisointia enemmän skaalojen kautta, mikä poikkesi paljon sen ajan be-bop tyyllisestä improvisoinnista. Vuonna 1956 hän liittyi Russelin avantgarde yhtyeeseen.

1956 Mundell Lowe esitteli Riverside levy yhtiölle Bill Evansin soittoa ja sai heidät vakuuttuneeksi tekemään levytyssopimuksen hänen kanssaan. Evans levytti ensimmäisen triolevynsä "The New Conception" rumpali Paul Motianin ja basisti Tony Scottin kanssa, josta tuli kriitikoiden arvostama.

Kaksi vuotta myöhemmin hän julkaisi seuraavan trio levynsä "Everybody Digs Bill Evans" rumpali Philly Joe Jonesin ja basisti Sam Jonesin kanssa. Tällä levyllä on kuultavissa vaikutteita Lennie Tristanon pitkinä virtaavista soololinjoista sekä Bud Powelin vasemman käden säestyksestä. Myös hänen oma äänenvärinsä oli jo persoonallisempaa sekä hänen pianon soinnissa oli laajempaa nyanssien käyttöä.

Vuonna 1959 Evans soitti Miles Davisin levyllä "Kind Of Blue", joka on modaalisen jazzin kulmakiviä. Miles halusi Evansin albumille, koska vain hänen modaalin harmonian käsitys pystyi vastaamaan Milesin vaatimuksia. Evans sävelsi myös albumille klassikoksi nousseen modernin balladin "Blue In Green". Tarinan mukaan Miles antoi Evansille kaksi soittoa ja pyysi tekemään niiden perusteella seuraavaksi päiväksi sävellyksen. Syntyi kappale "Blue In Green", joka on merkitty levyn kansilehtiin kuitenkin vain Milesin säveltämäksi.

Tämän jälkeen Evans nauhoitti uransa aikana pääasiassa trio-levytyksiä. Vuonna 1961 äänitetyt Village Vanguard -konsertit Paul Motianin ja Scott La Faron kanssa ovat eräitä hänen arvostetuimmista levyistä. Muita tunnettuja levyjä tämän trion esittäminä ovat "Portrait In Jazz" ja "Explorations". Näillä levytyksillä rummut sekä basso alkoivat nousta solistiseen asemaan, joka muutti koko pianotrion konseptia jazzin historiassa. Basso ei enää esimerkiksi soittanut vain soittoa ulos, vaan soitti väliin myös improvisoituja melodialinjoja. Tämä oli myös ensimmäisiä merkkejä 'kollektiivisesta'

improvisoinnista pianotrio konseptissa.

Evans kokeili vuonna 1962 päällekkäisäänityksiä soolopiano levyllään "Conversations With Myself", jolla hän voitti ensimmäisen Grammy-palkintonsa. Hän teki myös kitaristi Jim Hallin kanssa kaksi duo levyä "Undercurrent" (1962) ja "Intermodulation" (1966). Hänen toinen soolopianolevynsä "Alone" (1967) voitti vuonna 1970 parhaimman jazzpienyhtyeen/-solistin Grammy-palkinnon.

Vuonna 1970 hän julkaisi basisti Eddie Gomezin ja rumpli Marty Morrellin kanssa levyn "The Bill Evans Album". Tällä albumilla hän voitti vuonna 1971 kaksinkertaisen Grammy-palkinnon parhaasta jazzpienyhtye-esityksestä ja parhaasta jazzinstrumentaalisoolosta. Vuonna 1971 tämä sama trio julkaisi levyn "You Must Believe In Spring", jossa on mielestäni kuultavissa tämän trion soittoa parhaimmillaan.

Vuonna 1978 Bill Evansin viimeiseen trioon kuuluivat basisti Marc Johnsson ja rumpali Joe La Barbera. Trio konsertoi ympärivuotisesti Euroopassa ja Yhdysvalloissa. Minulle tämän trion julkaistuista konserttiäänityksistä "Paris Concert Volume One" ja "Paris Concert Volume Two", ovat mielestäni yksiä tärkeimmistä tämän trion konserttitaltiointeista.

Evansin keho oli rapistunut lähes hänen koko elämänsä jatkuneen huumeidenkäytön vuoksi. Hän kuoli vuonna 1980 oltuaan viikon sairaalassa kovien ruumiillisten kipujen vuoksi.

3 Alkuperäisen originaalisävellyksen "Lucky To Be Me" esittely

'Lucky To Be Me' (Liite 2) on Leonard Bernsteinin (1918-1990) sävellys. Kappale on muotoa AABA, jossa A-, B- ja C-osat ovat kukin kahdeksan tahdin mittaisia. Kappaleen sävellaji on F-duuri. Kappale moduloi C-duuriin neljän tahdin ajaksi B-osaan mentäessä ja Ab-duuriin B-osan viidennessä tahdissa kestäen B-osan loppuun. Viimeinen A-osa palaa takaisin F-duuriin.

4 Analyysi Bill Evansin soolopiano versiosta 'Lucky To Be Me' kappaleesta

Nuotintamani Lucky to Be Me kappaleen pianosoolochoruksen³ rakenne on muodoltaan AABA (Liite 1). Olen merkinnyt ensimmäisen A-osan pelkällä A-kirjaimella. Toisen A-osan olen merkinnyt kirjain- ja numeroyhdistelmällä A1. B-osan olen merkinnyt kirjaimella B ja viimeisen A-osan kirjain ja numeroyhdistelmällä A2.

4.1 AABA CHORUKSEN OSA A

Ensimmäisen fraasin muodostavat kohotahti sekä tahti nro 1 (Kuvio 1).

C¹³ F^{6/9} D^{7(#5)}

Kuvio 1. Kohotahti ja tahti 1.

Bill Evans aloittaa kappaleen yhden neljäsosaiskun kestäväällä kohotahtilla, joka lisää myös kappaleen aloitukseen melodia nuotin D-, sekä C13-soinnun originaaliin sävellykseen verrattuna (Kuvio 1).

Ensimmäisessä kokonaisessa tahdissa hän myös muuttaa melodianuotin C aika-arvon pisteelliseksi neljäsosaksi originaaliin sävellykseen verrattuna (Liite 2). Kappaleen ensimmäiset soinnut C13 ja F6/9 ovat ilman bassoääntä olevia kvarttisointuja⁴. Bassoäänten poissaolo luo kauniin impressionistisen⁵ pohdiskelevan sävyn kappaleen alkuun,

³ Soolopianochoruksella tarkoitan tässä yhteydessä kappaleen rakennetta soitettuna kokonaisuudessaan alusta loppuun.

⁴ Kvarttisoinnuilla tarkoitan päällekkäisiä kvartin ja/tai tritonuksen muodostamia sointuja.

⁵ Bill Evans toi impressionistisen näkökulman 1950-luvun lopulla jazzpiano kontekstiin käyttäen bassonuotittomia sointuja, joiden purkautumaton jännite jatkui useiden sointuprogressioiden läpi. (The New Grove Dictionary Of Jazz 1998, 314)

kun sointuja ei selkeästi merkitä bassoäänien kautta, vaan ne ovat eri intervallisuhteista muodostuneita sävyjä.

Evans ei myöskään painota kappaleen teeman aloittavia melodia ääniä mitenkään kuuluvasti, vaan enemmänkin ui hiljaisesti sisään kuulaalla kvarttiharmonialla pitäen dynamiikan tason vielä alhaalla. Fraasin päättää selkeästi D7(#5) nelisointu perusmuodossaan.

Seuraavan fraasin muodostavat tahdit nro 2-3 (Kuvio 2.).

Kuvio 2. Tahdit 2-3.

Levyttä kuulee (Liite 3), kuinka Evans poimii kappaleen teeman melodiasävelet selkeästi painottaen dynaamisesti sointujen ylimpiä ääniä. Näiden sävelten ylle olen merkinnyt vielä aksentti-merkit selventämään tätä ilmiötä. Samat teeman melodiasävelet aloittivat kappaleen, mutta silloin niiden konteksti oli toimia ennemminkin sävyinä harmoniassa, kuin ilmentää kappaleen teeman aloittavaa melodiaa.

Evans käyttää toisen fraasin alussa (Kuvio 2) samoja sointuja, kuin originaalissa sävellyksessä, mutta laajentaa Gm7-soinnun Gm9-soinnuksi ja C7-soinnun C13-soinnuksi. Vasen käsi soittaa Gm9-soinnun basson toisen tahdin ensimmäisellä iskulla joka jää soimaan toisen iskun ajaksi vasemman käden muodostaessa left hand -voicing tyyllisen Gm9-soinnun. Tämän jälkeen kolmannella iskulla on ilman bassoääntä oleva

C13-sointu, jossa oikeassa kädessä on soinnun sävelet (3, 13, 9) jotka muodostavat kvarttipinon ja vasemmalla kädellä soinnun septimi sekä nooni.

Kolmannen iskun jälkimmäisellä 1/8-nuotilla hän myöskin käyttää kvartti- intervallia. Neljännen iskun ensimmäisellä kahdeksasosalla on ilman bassoääntä oleva Fmaj-sointuun viittaavat sävelet E (soinnun septimi), F (soinnun perusääni) ja A (soinnun terssi). Kolmannen tahdin Cm7-sointua edeltävä Db7-sointu on ensimmäinen selkeä reharmonisointi originaalin kappaleen harmoniasta. Db7-sointu tulee puolissävelaskelta ylhäältä kohteeseensa Cm7-sointuun, eli kyseessä on tritonuskorvaus⁶.

On tulkinnasta kiinni, haluaako kolmannen tahdin ensimmäisen soinnun ajatella olevan Cm7 vai Fsus7, koska kuten transkriptiota tarkastellessa huomaa, niin bassoääni F tulee jo kolmannen tahdin toisella iskulla, jolloin Cm7-sointu muuttuu nopeasti Fsus7-soinnuksi. Sana sus tulee englannin kielestä *suspended fourth*, joka tarkoittaa tässä yhteydessä kvartin lisäämistä dominanttisoinnun terssin tilalle. Perinteisessä harmoniassa tämä nuotti yleensä puretaan alaspäin puoli sävelaskelta, jolloin sus sointu muuttuu dominanttisoinnuksi. Modernissa musiikissa kvarttia ei yleensä pureta, mikä antaa sus-soinnuille kelluvan ominaisuuden (Mark Levine 1989, 23).

Myöskään Evans ei pura tätä Fsus7-soinnun sus jännitettä perinteisesti F7-soinnuksi, vaan jättää sen soimaan purkamattomana. Tällöin harmonian liikkeeseen ei tule selkeää pysähdystä, vaan sen purkamaton jännite jätetään arvoituksellisesti leijumaan.

Verratessa originaalin sävellyksen melodian aika-arvoja tahdeissa 2-3 transkriptiوني nuottikuvaan, voi huomata Evansin muuttaneen originaalisävellyksen melodian neljäsosat kahdeksasosiksi. Transkriptiوني toisen tahdin viimeisinä kahdeksasosina on originaalin sävellyksen kolmannen tahdin ensimmäisellä ja toisella iskulla (Kuvio 2) olevat melodiaäännet. Kolmanteen tahtiin transkriptiossa jääkin tämän fraasin päättävä Fsus7-sointu. Tämä teeman melodian aika-arvojen muuttaminen toisessa ja kolmannessa tahdissa 1/8-nuoteiksi toimii myös kontrastina kappaleen kohotahdissa ja

⁶ Tritonus korvauksella tarkoitetaan viidennen asteen dominantin korvausta tritonuksen päässä olevalla dominantilla käyttöä, joka näin ollen tulee kohteeseen puoli sävelaskelta ylempää. Nämä kaksi tritonuksen päässä olevaa dominanttia jakavat saman tritonus intervallin soinnun terssin ja septimin välillä (Mark Levine: Jazz Piano Book 1989 s.37)

ensimmäisessä tahdissa olevan saman melodiasävelten hitaammille aika-arvojen käytölle.

A-osan kolmas fraasi alkaa tahdista nro 3 ja päättyy kuudennen tahdin kolmannelle iskulle. (Kuvio 3).

B \flat maj7 Em^{7(b5)} A^{7(b9)} Dm Dm(maj7) Dm⁷ Dm/C Dm/B

Kuvio 3. Tahdit 3-4.

Kolmas tahti alkaa Bbmaj7-soinnulla jossa ensimmäisellä iskulla Evans tuo purevaa dissonanssia harmoniaan soittamalla pelkästään soinnun perusäänen ja septimin, joka muodostaa pienisekunti-intervallin. Toisella iskulla hän soittaa soinnun muuta sävelet eli terssin ja kvintin, joista muodostuu pehmeä seksti-intervalli tasapainottamaan alun sekunti-intervallin dissonanssia. Tällä tavalla hän ei tuo heti kaikkia soinnun säveliä esille, vaan rakentaa soinnun vähitellen tuoden soinnun eri intervalli sävyjä erikseen esiin. Kolmannessa tahdissa Evans on laajentanut originaalissa nuotissa kolmannella iskulla olevan Em7-5 soinnun Em11(-5) soinnuksi. Muuten tämä kolmas tahti onkin lähes identtinen originaalin kanssa lukuun ottamatta originaalissa nuotissa kolmannella iskulla olevaa neljäsosaa, jonka Evans on muuttanut pisteelliseksi neljäsosaksi ja täten myös tahdin viimeinen melodia ääni G muuttuu originaalin 1/4-nuotista 1/8-nuotiksi.

Viidennessä tahdissa (Kuvio 4) on Evansille tyypillinen kaunis äänenkuljetuslinja melodialinjan lisäksi. Originaaliin nuottiin viidenteen tahtiin on merkitty Dm7-sointu, mutta Evans soittaa ensimmäiselle iskulle pelkän Dm kolmisoinnun, joka toisella iskulla laajenee Dmmaj7-soinnuksi ja kolmannella iskulla muuntuu Dm7-soinnuksi.

Olen seuraavaan esimerkkiin havainnollistanut soinnussa tapahtuvan kromaattisen äänenkuljetuksen (Kuvio 4), joka alkaa Dm-soinnun perusääneltä (D), joka laskee Dmmaj7-soinnussa soinnun septimille (C#1) ja edelleen Dm7-soinnussa soinnun

septimille (C).

Kuvio 4. Kromaattisesti laskeva äänenkuljetus kuudennessa tahdissa.

Tällaiset esiin tuodut äänenkuljetukset laittavat soinnut elämään. Soinnut eivät tällöin ole pelkkiä liikkumattomia objekteja melodialinjan alapuolella, vaan voivat rakentaa itsenäisiä melodialinjoja muuttaen näin myös itse soinnun tehoja. Tämän melodialinjan esille tuominen vaatii soittajalta tekniikkaa, joka mahdollistaa painottaa eri voimakkuuksilla samanaikaisesti soivia eri säveliä.

Tässä viidennessä tahdissa on myös havaittavissa kappaleen nousevan melodian ja tämän laskevan äänenkuljetus linjan kanssa selvä vastakkainen äänenkuljetusliike, jota monissa teoria oppaissa kehoitetaan käyttämään sen muodostaman yleisesti todetun kauniin soinnin ansiosta. Olen vielä seuraavassa esimerkissä (Kuvio 5) merkinnyt nuolin nämä kaksi eri suuntaan liikkuvaa äänenkuljetusliikettä.

Kuvio 5. Kromaattisesti laskeva vastakkainen äänenkuljetusliike suhteessa kappaleen melodiaan.

Tahdissa nro 5 (Kuvio 5) on myös dynaamisesti hieno detalji, kun Evans painottaa tahdin nousevan melodia linjan toista iskua, kuin antaen kuulijalle ajatuksen nousevaan sävelkulkuun tyypillisesti tehtävästä *crecendosta*. Evans kuitenkin heti jo kolmannella iskulla vaimentaa tämän päätään nostavan *crecendon* aallon takaisin hiljaiseksi

mainingiksi. Näin hän ei vienyt 'tarinaa' tavanomaiseen loppuratkaisuun, vaan herätteli kuulijan mielenkiintoa tuollaisella vähäeleisellä dynaamisella ratkaisulla.

Viidennen tahdin viimeisellä iskulla on oikeassa kädessä sävelet F, A, E ja vasemmassa kädessä C (Kuvio 6). Soinnun funktio määrittyy paremmin, kun katsotaan kuudennen tahdin sekä tahtien 7-9 harmonian funktiota.

Esimerkki 2

Dm⁷ -----> G⁷ -----> C⁷

Dm Dm(maj⁷) Dm⁷ Dm/C Dm/B C(sus⁹)

Kuvio 6. Ilman bassonuottia olevien sointujen funktioita A-osan tahteissa 5-7.

Kun katsoo kuudennen tahdin ensimmäistä iskua, niin sointu pysyy muuten samana paitsi ylin, eli melodiaääni laskee säveleen D. Tällöin se muodostaa vasemman käden C äänen kanssa soinnun Dm/C, joka viittaa selkeästi Gsus⁷-harmoniaan vaikkakin bassoääntä ei soiteta. Tämä muuttuu jo tahdin toisella iskulla G⁷ drop²-tyyliseksi blokki-soinnuksi⁷, kun basso laskee kromaattisesti sävelestä C-säveleeseen B, eli G⁷-soinnun terssille. Yllä oleva nuottikuva havainnollistaa tätä harmonista liikettä.

A-osan viimeinen fraasi alkaa kuudennen tahdin neljänneltä iskulta ja päättyy tahtiin kahdeksan (Kuvio 7).

⁷ Drop 2 on eräs blokki soinnun laji, jossa jokaisen nelisoinnun toiseksi ylin ääni tiputetaan oktaavia alemmas soitettavaksi vasemmalla kädellä. (Mark Levine 1989, 186)

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one flat (Bb). Above the staves, the chords are labeled: C7(sus9) above the first measure, C7(sus4) above the second measure, and Bb/C above the third measure. The treble staff contains a melodic line with eighth notes in the first two measures, followed by a half note with a fermata in the third measure. The bass staff contains a bass line with a half note in the first measure, followed by a half note with a fermata in the third measure.

Kuvio 7. A-osan tahdit 6-7.

Kahdeksannessa tahdissa (Kuvio 8) Evans käyttää Csus9-sointua, joka on merkitty myös originaalin nuotin vaihtoehtoiseksi soinnuksi korvaamaan Gm7-sointu. Hän muuttaa vain rytmikkaa tässä tahdissa lisäten kaksi 1/8-nuottia tahdin alkuun ja pisteellisen 1/8-nuotin sekä 1/16-nuotin tahdin loppuun.

A-osan viimeisessä tahdissa on mielenkiintoinen hetken välähtävä dissonanssi, kun kahdeksannen tahdin C7sus9-soinnusta jätetään soimaan yhdeksänten tahtiin oikeaan käteen septimi, perusääni sekä kvartti. Kun tähän sus sointuun lisätään yhdeksännen tahdin ensimmäisellä iskulla vielä terssi, niin se muodostaa C7sus9-soinnun kvartin kanssa kahden iskun ajaksi dissonoivan sekunti-intervallin. Olen alla olevaan esimerkkiin (Kuvio 8) ottanut oikeankäden seitsemännen tahdin viimeisen 1/16-iskun ja koko kahdeksannen tahdin ja merkinnyt tämän pientä dissonoivaa purevuutta antavan pieni sekunti-intervallin.

The image shows a single musical staff in treble clef. It contains a sequence of notes: a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a quarter note. The first two notes are beamed together. The third note is a half note with a fermata. The fourth note is a quarter note. A bracket labeled 'p2' spans the interval between the third and fourth notes, indicating a dissonant interval.

Kuvio 8. Kahdeksannen tahdin dissonoiva intervalli.

Tämä dissonanssi purkautuu kolmannella iskulla oikeassa kädessä Bb-duuri kolmisointuun, joka muodostaa vasemman käden neljännellä iskulla Bb/C-soinnun joka on sama kuin Csus-sointu. Tässäkin Evans jättää sus-jännitteen purkamatta luoden eteenpäin liikkuvan tunnelman. Myös basson aktiivinen heikoille tahdinosille tulevat 1/4-osa iskut pitävät kappaleen liikkeessä toiseen A-osaan.

4.2 AABA-CHORUSEN OSA A1

A1-osan ensimmäinen fraasi käsittää tahdit nro 9-10 (Kuvio 9) A-osan hiljainen pohdiskeleva sävy kokee muutoksen heti A1-osan alussa, jonka aloittaa voimakas Fmaj-arpeggio. Tämä dynaaminen sivallus lataa heti uudenlaista energiaa uuden osan alkuun.

Kuvio 9. A1-osan ensimmäinen fraasi.

Arpeggion jälkeen Evans syöksee desimolin alkaen sävelestä A ja päättyen kaksi oktaavia alemmas toiseen A nuottiin. Tämän yhdeksännen tahdin ensimmäisen iskun ylöspäinen arpeggio sekä toisen iskun alaspäin syöksyvä desimoli tuo lähes glissandomaisen tai harppumaisen efektin, koska korva ei välttämättä pysty erottamaan nopeiden aika-arvojen vuoksi niiden jokaista nuotteja erikseen.

Tahdin 9 desimolin sävelet A, F, Eb, C#, A, F, Eb, C# ja A viittaavat jonkin tyyppiseen A-duuri sointuun. Oma vaikutelmani on että Evans on hakenut tällaista A-nuotista alaspäin lähtevää kokosävelasteikon sävyä, jossa on korotettuna viides sävel. Sen funktio on toimia kuitenkin F-duurin kolmantena asteena, josta mennään sävellajin kuudennelle asteelle D7(#5)-soinnulle.

Tämän jälkeen kolmannella iskulla on D7#5-sointu kuten A-osassakin, josta hän tuplaa voimakkaalla iskulla tahdin viimeisellä 1/8-iskulla bassonuotin oktaavia alemmaa tuoden pianon alarekisteristä tummempaa sävyä.

Tahti kymmenen (Kuvio 10) alkaa samalla tavalla kuin A-osassakin, kunnes kolmannella iskulla alkaa nopea monta nuottia ja tapahtumaa sisältävä 1/8-sävelkuvio, joka loppuu tahti numero yhdentoista kolmannelle iskulle. Olen kokonaisuuden

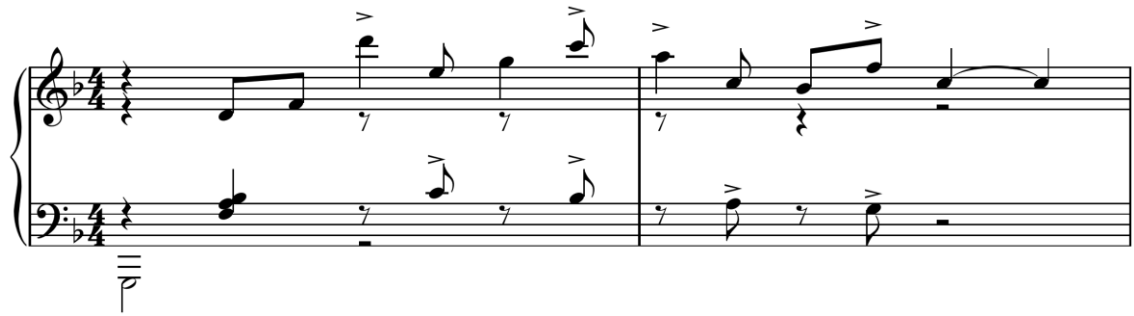
kannalta ottanut nuottiesimerkkiin myös tahti numero kymmenennen ensimmäisen ja toisen iskun (Kuvio 10).

Kuvio 10. 1/8-sävelkuvio tahdeissa 10-11.

Kun katsoo koko kuvion ylimpiä soivia ääniä (Kuvio 10), niin originaaliin nuottiin verratessa huomaa että ne muodostavat kappaleen teeman oktaavia korkeammalta. Evans myös tuo aksentoiden nämä melodiasävelet selkeästi esiin. Levyttä kuunnellessa hahmottaa toisen laskevan sekvenssinomaisen melodiakulun, joka on rakennettu teeman melodian yhteyteen. Olen havainnollistanut sitä alla olevassa esimerkissä (Kuvio 11) niin, että olen poiminut pelkästään teeman melodian, jonka hahmottaa aksentti-merkkien alta sekä kaksi sekvenssikuviota, jotka on rakennettu melodialinjan yhteyteen.

Kuvio 11. Tahtien 10-11 1/8-sävelkuvion sekvenssit 1 ja 2.

Kuvion alimmat sävelet eli bassoäännet ovat kolmas linja, jonka Evans haluaa tuoda myös dynaamisesti selkeästi esille. Olen lisännyt kuvioon 12 vielä tämän yllä olevan esimerkin (Kuvio 11) sekä basso äänet. Tätä alla olevaa kuviota (Kuvio 12) voi kokeilla itse soittaa pianolla. Tämän jälkeen kun kuuntelee tämän saman kuvion levyttä, niin huomaa kuinka nämä teeman melodia-ja sekvenssi-kulut sekä basson laskeva kuvio ovat juuri ne kolme dynaamisesti vahvinta melodialinjaa, jotka Evans haluaa tuoda esille tästä kuviosta.



Kuvio 12. Tahdeissa 10-11 1/8-sävelkuvion kolme dynaamisesti voimakkainta linjaa.

A1-osan ensimmäinen fraasi (Kuvio 9) päättyy yhdennessätoista tahdissa F7sus4-sointuun, joka tahdin viimeisellä 1/4-osa nuotilla purkautuu F7-soinnuksi.

A1-osan toinen fraasi alkaa tahdista numero 12 ja päättyy neljännentoista tahdin kolmannelle iskulle (Kuvio 13).

Kuvio 13. A1-osan tahdit 12-14.

Melodialinja soi edelleen oktaavia korkeammalta ja sävelet D ja F ovat myös tuplattu oktaavia alemmaa. Tässä kahdennentoista tahdin sisällä tapahtuu nopea vastakkainasettelu eli kontrasti *konsonoivan* harmonian ja *dissonoivan* harmonian välillä, joka jatkuu tahtiin numero kolmetoista. Evans tekee myös tritonuskorvauksen mentäessä Dmmaj13-sointuun. Kuviossa 14 olen ottanut käsittelyyn pelkästään tahti numero kahdentoista. Olen merkinnyt siihen pelkästään voimakkaasti dissonoivat intervallit. Nuottikuvasta huomaa selkeästi tämän tahdin sisällä tapahtuvan konsonoivan ja dissonoivan harmonian kontrastin. On hyvä huomata myös tahdin alussa oleva pieni sekunti-intervalli, joka antaa pienen dissonanssin puraisun tahdin alkuun.

Kuvio 14. Konsonoivan ja dissonoivan harmonian vastakkain asettelu A1-osan tahteissa 12-13.

Kolmannentoista tahdin ensimmäisellä iskulla on tämän dissonoivan harmonian huippu klusterityylisellä Dmmaj13-soinnulla. Alla olevassa esimerkissä (Kuvio 15) merkinnyt pelkästään tämän soinnun dissonoivat intervallsuhteet, josta huomaa voimakkaasti dissonoivien intervallien määrän.

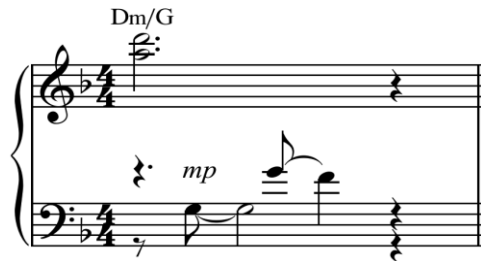
Kuvio 15. Dissonoivan harmonian huippu A1-osan tahdissa 13.

Näistä nuottiesimerkeistä tahteista 12-13 (Kuviot 14 ja 15) huomaa selvästi dissonanssin kasvamisen laskemalla jokaisen soinnun dissonoivien intervallien määrän.

On mielenkiintoista huomata että tahteihin 12-13 sijoittuu kappaleen *dissonoivin* sekä *dynaamisesti* voimakkain huippu koko Evansin ensimmäisen choruksen sovituksessa.

Tämän jälkeen melodialinja jatkuu konsonoivin terssein häivyttäen dissonanssin tyylikkäästi pois. Kuten transkriptiostakin huomaa, niin tahdissa 13 oikean käden Dmmaj13-soinnun neljä alinta säveltä pitävät dissonanssia yllä vielä ensimmäisen ja toisen iskun ajan. Tahdin kolmannella iskulla on enää kuultavissa melodialinjan alhaalla vain Dm7-soinnun perusääni, kvintti, septimi ja oikealla kädellä soinnun terssi.

Neljännestätoista tahdissa oikea käsi muodostaa ensimmäisellä iskulla kvartti intervallin sävelillä A ja D, jonka jälkeen vasemman käden bassoääni G tulee sisään ensimmäisen iskun jälkimmäisellä 1/8-nuotilla. Tämän jälkeen vasen käsi tekee lähes korukuvion sävelestä G säveleen F (Kuvio 16). Tämä F sävel on suhteessa G bassonuottiin septimi-intervalli. Oikean käden sävelet D ja A muodostavat suhteessa bassonuottiin kahden oktaavin päästä kvintti- ja nooni-intervallit. Kuvioon 17 olen kirjoittanut tämän neljännentoista tahdin oikean ja vasemman käden sävelet kaikki allekkain yhdeksi soinnuksi. Olen tuonut oikean käden kvartti-intervallin oktaavia alemmas selkiyttääkseni tämän soinnun rakenteen. Olen myös jättänyt pois toisen iskun jälkimmäisellä 1/8-nuotilla olevan G-sävelen, koska sillä ei ole tässä yhteydessä vaikutusta soinnun perustehoon.



Kuvio 16. Dm/G-sointu Evansin soittamana tahdissa 14.



Kuvio 17. Tahdin 17 Dm/G-soinnun sävelet soitettuna yhtä aikaa.

Kuviossa 16 on hyvä esimerkki siitä, kuinka soinnun kaikkia säveliä ei tarvitse tuoda esille samanaikaisesti, vaan rytmikalla sekä pienillä äänenkuljetus-tapahtumilla on mahdollista luoda kappaleen ja soinnun rakenteeseen pieniä tarinoita laajempien kokonaisuuksien sisällä.

A1-osan viimeinen fraasi alkaa neljännen toista tahdin viimeisellä iskulla ja päättyy kuudenteentoista tahtiin (Kuvio 18).

Kuvio 18. A1-osan viimeinen fraasi tahdit 15-16.

Fraasin aloitusäänet ovat samat D sekä F, kuten originaalissakin nuotissa, mutta niiden aika-arvot on muutettu 1/16-nuotiksi ja pisteelliseksi 1/8-nuotiksi. Kuudenteentoista tahdin sävelten G ja A melodian aika arvoja on muutettu originaalin 1/4-nuoteista 1/8-nuoteiksi. Seuraava F-sävel on saman pituinen kuin originaalissa. Tahdin lopussa originaalin nuotin viimeiset kaksi F-säveltä on muutettu originaalin nuotin 1/4-nuoteista pisteelliseksi 1/4-nuotiksi sekä 1/8-nuotiksi. A1-osan viimeisessä tahdissa ei melodian aika-arvojen puolesta tapahdu muutosta.

Harmonisesti Evans käyttää tahdissa numero 15 Fsus4-sointua originaalin sävellyksen G7-soinnun sijasta (Kuvio 18). Tämän jälkeen kolmannella iskulla on Gm7-sointu ja viimeisellä iskulla Csus4-sointu, joka on sama kuin originaalin nuotin kolmannella iskulla. A1-osan viimeisessä tahdissa Evans soittaa pelkän F-duuri kolmisoinnun originaalin nuotin F6-soinnun sijasta.

Fsus4-sointu tuo hetkeksi erehdyttävästi olon kappaleen toonikasoinnusta, eli F-duuri kolmisoinnusta. Evans ikään kuin antaa viitteen jo menosta toonika-harmoniaan, mutta tämän sus-soinnun kvartti pitää vielä harmonian purkautumattomana. Kolmannella iskulla basso soittaa G-sävelen. Kun katsoo tällä kolmannella iskulla oikeaa kättä, niin huomaa että siellä on Bb-duuri kolmisointu perusmuodossa eli sama sointu kuin vasemmassa kädessä tahdin ensimmäisellä iskulla Fsus4-soinnussa kvinttikäännöksenä. Vasemman käden G-bassoääni muuttaa sen Gm7-soinnuksi kolmannella iskulla. Tämä Bb-duuri kolmisointu pysyy sidottuna tahdin loppuun asti vain vasemman käden C-bassonuotin muuttaessa sointutyyppiä purkautumattomaksi sus-soinnuksi. Lopun F-duuri kolmisointu terssikäännöksenä päättää toisen A-osan selkeästi toonikaan.

4.3 AABA CHOURUKSEN OSA B

Kappaleen B-osan ensimmäisissä neljässä tahdissa kappale moduloi C-duuriin. B-osan ensimmäinen fraasi käsittää tahdit 17-16 (Kuvio 18).

Cmaj⁹ A^{6/9}(#11) A⁷(b⁹) E/G E/A Dm⁹

Kuvio 19. B-osan ensimmäinen fraasi tahdit 17-16.

Evans laajentaa sävellyksen originaalissa versiossa olevan Cmaj⁷-soinnun Cmaj⁹-soinnuksi B-osan ensimmäisen tahdin ensimmäisellä iskulla. Kolmannella iskulla olevan A¹³-soinnun tilalle hän soittaa originaalista versiosta poiketen A^{6/9}(#11)-soinnun, joka vasta neljännellä iskulla muuttuu A⁷-dominanttisoinnuksi, jossa on lisäsävelenä b⁹.

On mielipiteestä ja tulkinnasta kiinni miten tämän sointu harmonian haluaa analysoida. Soinnut Cmaj⁷, A⁷b⁹ sekä toisen tahdin Dm⁹-sointujen progressio on aika selkeä. Cmaj⁹ on toonikasointu, A⁷b⁹ on dominantti C-duuri sävellajin toiselle asteelle eli Dm⁹-soinnulle. Väliin jäävät A^{6/9}(311), E/G ja E/A ovat erikoisemmat soinnut, koska niiden soinnullinen funktio ei analysoitaessa ole niin selkeä. Mielestäni mielekkäämpää onkin tutkia miten Evans kuljettaa säveliä siirryttäessä soinnusta toiseen. Kun katsoo aluksi ensimmäisellä ja kolmannella iskulla olevia sointuja niin huomaa, kuinka tässä sointuprogressiossa tapahtuu kromaattisia äänenkuljetusliikkeitä siirryttäessä Cmaj⁹-soinnusta tahdin kolmannella iskulla olevalle soinnulle A^{6/9}(#11) ja siitä edelleen A⁷b⁹-sointuun.

Alla olevassa kuviossa (Kuvio 19) olen hahmottanut näiden sävelten liikettä.

Oikean käden linja 1



Oikean käden linja 2



Oikean käden linja 3



Kuvio 20. Oikean käden kromaattisia äänenkuljetus linjoja B-osan ensimmäisessä tahdissa.

Olen kuvan yllimpänä olevalla nuottiviivastolla kuvannut vielä kertaalleen kappaleen B-osan ylöspäin nousevan kromaattisen melodialiikkeen. Keskimmäinen linja kuvaa oikeankäden soinnusta soitettujen keskimmäisten sävelten äänenkuljetusta ja alin linja oikean käden alimpien sävelten liikettä. Kuvioista tulee mielestäni ilmi se, että Evans on tuskin ajatellut A6/9(#11)-sointua A6-sointuna joka muuttuu A7 dominanttisoinnuksi, vaan on ennemminkin ajatellut rakentaa tällaisia kauniita kromaattisia äänenkuljetus linjoja.

Levyiltä kuunneltaessa tai itse soitettaessa näitä kahta tahtia voi sointu A6/9(#11) mielipiteestä riippuen kuulostaa myös hetkittäiseltä ulosmenolta C-duuri sävellajista, koska kaikki sävelet oikean käden Cmaj9-soinnusta paitsi B-sävel liikkuvat kromaattisesti muodostaen näin nelisävelisen soinnun, jossa vain oikean käden B-sävel sekä vasemman käden basso ääni A kuuluvat C-duurin säveliin.

B-osan ensimmäisen fraasin toisen tahdin ensimmäisellä iskulla on E/G-sointu ja toisen iskun jälkimmäisellä 1/8-nuotilla iskulla E/A-sointu, joka purkautuu Dm9-sointuun päättäen B-osan ensimmäisen fraasin (Kuvio 20). Tässä on mielestäni samanlainen tilanne kuin A6/9(#11)-soinnussa eli nämä soinnut E/G sekä E/A ovat Evansin vapaasti tulkitsemaa harmoniaa perustuen kromaattisiin äänenkuljetuksiin. Olen tarkoituksella alla olevaan esimerkkiin jättänyt tahdin 17 kolme ensimmäistä iskua pois keskittyen pelkästään tahdin 17 viimeisestä iskusta tahdin 18 loppuun.

Cmaj⁹ A^{6/9}(#11) A7(b⁹) E/G E/A Dm⁹

Kuvio 21. Kromaattista äänenkuljetusta sekä johtosävelsointu B-osan tahdeissa 17-18.

Kun katsoo kuviota 20, niin huomaa että oikean käden sointu progression A7(b⁹)-->E/G-->Dm⁹ ylin ja alin ääni liikkuva kromaattisesti seksteissä. E/G-sointu on minun tulkintani mukaan vain mielenkiintoista sävyä tuova *johtosävelsointu* johon siirrytään kromaattisin äänenkuljetuksin soinnusta A7(b⁹) ja josta päädyttään johtosävelien (oikean käden ylin sävel G# ja alin sävel H) kautta kromaattisesti Dm⁹ sointuun.

Kun kuuntelee levytä tämän kohdan tarkkaan on mahdollista huomata hetkeksi syttyvä korvalle vieras mutta mielenkiintoinen dissonanssi. Sen muodostavat yhdessä B-osan toisen tahdin ensimmäisellä iskulla olevan vasemmankäden G nuotti, joka jää soimaan juuri ja juuri aistittavaksi hetkeksi vasemman käden A nuotille toisella iskulla. Tällöin oikean käden G# melodianuotti sekä vasemman käden pieni septimi intervalli muodostava alla olevassa kuviossa (Kuvio 21) kuvatun dissonanssin.

Kuvio 22. B-osan toisen tahdin dissonoiva harmonia.

Tällainen B-osassa oleva kromaattisesti nouseva melodialinja antaa harmoniaa sovitettaessa monia mielenkiintoisia mahdollisuuksia, koska kromaattisessa linjassa ei edetä selkeästi sävellajiin pohjautuvassa asteikkolinjassa. Tällöin se antaa soittajalle

mahdollisuuksia luoda kauniita ja mielenkiintoisia kromaattisia äänenkuljetuslinjoja ja harmonioita, jotka voivat välillä mennä niin sanotusti 'ulos' sävellajista.

Kun katsoo vielä kerran B-osan ensimmäistä fraasia niin huomaa että bassossa oleva pohjasävel A kestää B-osan ensimmäisen tahdin puolestavälistä toisen tahdin loppuun (Kuvio 23). Se syytty uudestaan soimaan seuraavan tahdin toisella iskulla kestäen tahdin loppuun. Olen vielä alla olevassa kuviossa (Kuvio 23) antanut nuottiesimerkin niin, että pitää basson nuotin A pohjassa oikean käden soittaessa soinnut A7(b9), E/G (tässä tapauksessa E/A bassonuotista johtuen) ja Dm⁹. Tämä antaa vielä korvalle tarkemman ja selvemmän kuvan siitä, että tässä on myös haettu tällaista A bassonuotin pidätyksen päälle rakennettuja eri sävyisiä sointuja kromaattista melodialinjaa seuraten. Tämä harmonialinja purkautuu C-duurin toisen asteen Dm⁹-soinnulle selkeästi vasta basson soittaessa tämän soinnun perusäänen D tahdin viimeisellä neljäsosalla.

The image shows a musical score for two staves. The bass staff has a single note 'A' that is sustained across three measures. The treble staff has three measures of chords: A7(b9) in the first measure, E/G in the second measure, and Dm⁹ in the third measure. A bracket under the bass staff indicates the sustained A note.

Kuvio 23. Selventävä soittoesimerkki B-osan tahdeista 17-18.

B-osan toinen fraasi alkaa käsittää tahdit 19-20 (Kuvio 23).

The image shows a musical score for two staves. The bass staff has a 'rit.' (ritardando) marking and a series of notes. The treble staff has four measures of chords: Ab¹³ in the first measure, G7(b¹³) in the second measure, Db7(#¹¹) in the third measure, and C#⁹ in the fourth measure.

Kuvio 24. B-osan toinen fraasi tahdit 19-20.

Originaaliin nuottiin verrattuna Evans muuttaa ensimmäisellä iskulla olevan Bb ¼-nuotin aika-arvon pisteelliseksi ¼-nuotiksi ja seuraavan ¼ B-melodianuotin 1/8-nuotiksi (Kuvio 24). Tahdin kaksi viimeistä iskua melodian suhteen ovat identtiset originaalin nuotin kanssa. Samanlainen melodian rytmin muutos tapahtuu fraasin viimeisessä tahdissa, jossa B melodia nuotti muuttuu originaalin ¼-osa nuotista pisteelliseksi ¼-nuotiksi ja sitä seuraava 1/4 C-nuotti 1/8-nuotiksi. Tahdin kahden viimeisen iskun aikana ei tapahdu melodian aika-arvojen osalta muutoksia.

B-osan toisen fraasin ensimmäisellä iskulla Evans käyttää Ab13-sointua kuten originaaliinkin nuottiin on merkitty. Oikealla käden sävelet C, F ja Bb muodostavat kvarttipinon joiden intervallit suhteessa Ab bassoääneen ovat soinnun 3, 13 ja 9. Vasen käsi soittaa soinnun septimin sekä tuplaa melodian noonin. Evans painottaa selkeästi tämän soinnun tritonusintervallia (vasemmankäden sävelet Gb ja C), joka luo hetken kestävän selkeästi kuultavan kauniin dissonanssin tähän sointuun.

Tahdin kolmannella ja neljännellä iskulla originaalin version G7(b9)-sointu on laajennettu G7(b9,b13)-soinnuksi ja seuraavan tahdin ensimmäisellä iskulla oleva Db7(#11)-sointu on laajennettu Db7(b9,#11)-soinnuksi. Nämä kaksi sointua ovat niin sanottuja *ylärakennesointuja*, joka tulee englannin kielen sanasta *upper structure*. Se tarkoittaa sointua, jossa vasemman käden tritonus intervallin (soinnun septimi ja terssi) päälle soitetaan duuri-, tai molli kolmisointu riippuen soinnun lisäsävelistä. Alla olevassa esimerkissä (Kuvio 25) olen vielä selkeyttänyt tätä aihetta ja ottanut nämä G7(b13,b9) ja Db7(#11, b9) ylärakennesoinnut⁸ käsiteltäviksi.

Kuvio 25. Ylärakennesoinnut.

⁸ (Mark Levine: Jazz Piano Book 1989 s.109)

Yllä olevassa esimerkissä (Kuvio 25) olen merkinnyt hakasilla vielä erikseen G7(b9, b13) ylä rakenne soinnun tritonuksen ja oikealle kädelle muodostuvan Ab-molli kolmisoinnun kvinttikäännöksen. Niin kuin kuvasta käy ilmi tritonus intervallin sävelet F ja B muodostavat soinnun septimin ja terssin. Tämän yläpuolelle soitettu Ab-molli kolmisoinnun sävelet Eb ja Ab muodostavat soinnun lisäsävelet b13 ja b9. Ab-molli kolmisoinnun ylin melodia sävel B tuplaa vasemman käden kanssa soinnun terssin.

Kuvio 24 oikean puoleisessa esimerkissä Db7(b9,#11)-soinnun terssin ja septimin muodostavat vasemman käden tritonus intervallin sävelet F ja B. Oikean käden G-duuri kolmisoinnun sävelet D ja G muodostavat soinnun lisäsävelet b9 ja #11. Kolmisoinnun ylin melodiasävel tuplaa vasemman käden kanssa soinnun terssin.

B-osan toisen fraasin (Kuvio 24) päättää ilman bassonuottia arpeggiona soitettu C6/9-sointu ilman nooni lisäsäveltä verrattuna originaalin sävellyksen C6/9-sointuun.

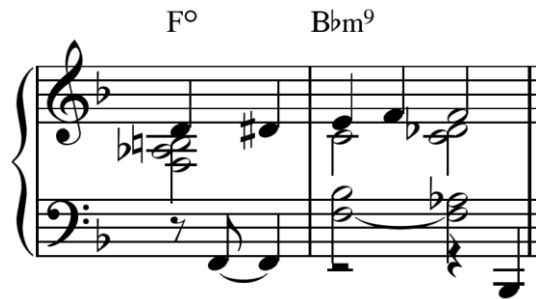
B-osan kolmas fraasi käsittää tahdit 21-22 (Kuvio 25).

Kuvio 26. B-osan kolmas fraasi tahdit 21-22.

Kuten yllä olevasta esimerkistä (Kuvio 26) huomaa, niin kappale moduloi Ab-duuriin kuten originaalissakin sävellyksessä. Melodia ja sen aika-arvot ovat transkriptioiden tahdeissa 21-22 identtiset originaalin sävellyksen kanssa

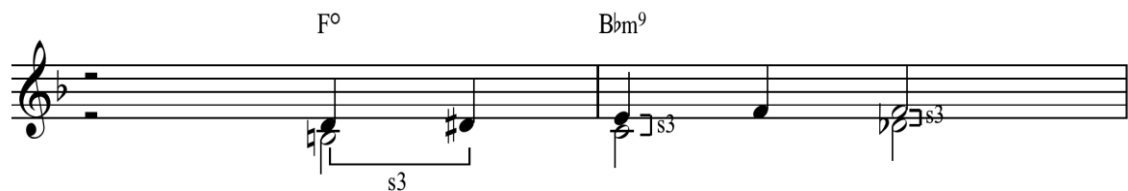
Originaalissa nuottikuvassa ensimmäiseen tahtiin merkityn Abmaj9-soinnun Evans soittaa pelkkänä Abmaj7-sointuna. Hän myös muuttaa originaaliin sävellykseen toiselle iskulle merkityn F13(b9) soinnun vähennytyksi F-soinnuksi. Tahtiin numero 22 olen ensimmäiselle iskulle merkinnyt transkriptiossani Bbm9-soinnun kuten originaalissakin nuottikuvassa vaikka sointu soitetaankin vasta tahdin kolmannella iskulla. Päädyin

tähän ratkaisuun, koska tahdissa 22 on ensimmäisellä iskulla sointu jota ei voi suoralta kädeltä analysoida. Se on enemmänkin eri sävyisistä intervallsuhteista muodostunut sointu, jonka kautta mennään Bbm9-sointuun.



Kuvio 27. Tahdin 21 kaksi viimeistä iskua sekä tahti 22.

Olen yllä olevaan esimerkkiin (Kuvio 27) ottanut tahdista 21 kaksi viimeistä iskua ja tahdista 22 kaikki neljä iskua. Oikean käden kaksi ylintä nuottia muodosta suuren terssin tahdin 21 viimeisellä iskulla, kun saman tahdin kolmannelta iskulta B nuotti jää soimaan melodian soittaessa tahdin neljännellä iskulla D# sävelen. Tämä suuri terssi-intervalli siirtyy paralleelisesti kromaattisen melodian mukana tahdin 22 ensimmäiselle iskulle. Myös tahdin 22 kolmannelta iskulla syntyy suuri terssi-intervalli. Alla olevassa esimerkissä (Kuvio 28) olen poiminut pelkästään oikean käden kaksi ylintä ääntä selkeyttämään tätä liikettä.



Kuvio 28. Oikean käden kaksi ylintä ääntä tahdeissa 21-22.

Tässä Evans on selvästi halunnut kuljettaa melodiaa suurissa tersseissä ylöspäin. Tahdin 22 ensimmäisen iskun terssin alapuolelle sävelistä F ja Bb muodostuva kvartti-intervalli on minun tulkintani mukaan vain tällainen jännitteellinen intervalli, joka muodostaa oikean käden C- ja Eb-nuotin kanssa F_{sus}7-tyylisen soinnun, joka korvaa purkamattomana F7-dominanttisointua harmonian liikkua sävellajin toiselle asteelle Bbm9 sointuun.

On hyvä myös huomioida vasemmankäden basson liike alkaen tahdin 21 kolmannen iskun toiselta 1/8-nuotilta jatkuen 22 tahdin loppuun, jossa tapahtuu *bassopidätys* vasemmankäden F-nuotilla. Olen alla olevassa esimerkissä (Kuvio 29) kirjoittanut basson soimaan samasta oktaavialasta vaikka se 22 tahdin ensimmäisellä iskulla nouseekin oktaavia ylemmäs. Basson yläpuolelle olen kirjoittanut oikealle kädelle 21 tahdin kolmannelta iskulta 22 tahdin loppuun olevat soinnut yksitellen jokaisen melodia nuotin alle.

The image shows a musical score for two staves. The bass staff (left) has a single note on F in the first measure, which is held through the second measure. The right hand staff (right) has chords: F° in the first measure and Bbm9 in the second measure. The notes in the right hand are placed above the bass line notes.

Kuvio 29. Basso pidätys.

B-osan viimeisen fraasin muodostavat tahdit 23 ja 24 (Kuvio 30).

The image shows a musical score for two staves. The bass staff (left) has a melodic line with accents and dynamics. The right hand staff (right) has chords: Eb7, Eb7(#11), Db7, and C7. The notes in the right hand are placed above the bass line notes.

Kuvio 30. B-osan viimeinen fraasi tahdit 23-24.

Tahdissa 23 Evans on muuttanut originaalissa sävellyksessä ensimmäisellä ja toisella iskulla olevat 1/4-melodianuotit G ja Ab alkamaan tahdin toisella iskulla. Hän on myös muuttanut näiden aika-arvot originaalin 1/4-nuoteista 1/8-nuoteiksi. Evans on lisännyt myös ylimääräisen melodia nuotin A tahdin 23 kolmannelle iskulle tehden näin kromaattisesti nousevan melodialinjan tahdeissa 23-24.

Olen merkinnyt originaalin sävellykseen verrattuna transkriptiooni tahdin 23 kolmannelle iskulle Eb7(#11)-soinnun. Kun katsoo transkriptiotani niin huomaa, että tuo lisäsävel #11 tulee automaattisesti kromaattisesta melodian kulusta ja sen kesto on vain tuo kolmannella iskulla olevan yhden ¼-osa nuotin verran. Tällöin se ei vaikuttaisi ratkaisevasti soinnun harmonian väriin. Evans käyttää kuitenkin tässä kohtaa pedaalia, jolloin tämä #11 lisä sävel Eb7- sointuun nähden tuo mielestäni selkeän lyhdisen sävyn soidessa pedaalin vaikutuksesta myös neljännellä iskulla. Tahdit 23 sekä 24 ovat muuten harmonisesti identtiset.

Otetaan tarkasteluun kappaleen koko B-osan vasemman käden sävelten rytmien sijoittelu. Nuottikuvaa tarkasteltaessa huomaa kaikkien nuottien sekä taukojen aika-arvojen olevan joko 1/2- tai ¼-pituisia. Tästä seuraa että kaikki vasemmalla kädellä soitetut sävelet tulevat iskuille eivätkä näin pysty rakentamaan monimuotoisempaa rytmistä kudosta. Mutta tämä on tietysti Evansilta tietoinen valinta koska kontrastina B-osan tahdeissa 21-24 hän käyttää oikean ja vasemman käden rytmikkäitä paljon monipuolisemmin. Hän soittaa esimerkiksi bassoääniä ¼-nuottien jälkimmäisille kahdeksasosille jolloin kappaleeseen tulee enemmän eteenpäin liikkuvuuden tuntua. Näin hän tekee rytmillisesti kontrastin B-osassa tahdeissa 17-20 ja 21-24 olevien kahden kromaattisesti nousevan melodialinjan välille.

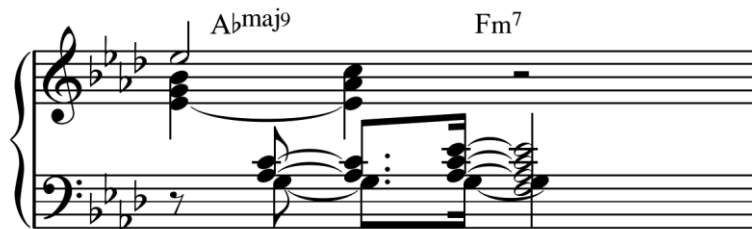
B-osassa on äänenkuljetuksellisesti hyvä huomata vasemman käden laskevien bassonuottien vastakkainen liike oikean käden kromaattisesti nousevan melodialinjan suhteen. On hyvä myös kiinnittää huomiota B-osassa pianon rekisterin käyttöön tahdeissa 17-20 ja 21-24. Sävelten soiva rekisteri ala kasvaa oikean käden kromaattisen ylöspäisen melodia liikkeen sekä vasemman käden alaspäin kulkevien bassoäänten erkaantuessa toisistaan.

Viimeisen A-osan Evans moduloi Ab-duuriin. Tämä modulaatio tapahtuu B-osan viimeisen tahdin kolmannella ja neljännellä iskulla olevan C9-soinnun kautta. Kyseessä on *relatiivisen dominantin tritonuskorvaus*. Relatiivinen dominantti tarkoittaa dominanttia, joka tulee kohteeseensa alapuolelta kokosävelaskeleen päästä. Tässä yhteydessä se olisi Gb7-sointu purkautuen kohteeseensa koko sävelaskeleen ylöspäin Abmaj9 sointuun. Kun tämä dominantti (Gb7) korvataan tritonuksen päästä, tulee

korvaussoinnuksi C7. Eli relatiivinen dominantti (Gb7), joka purkautuisi koko sävelaskeleen ylöspäin Abmaj9-sointuun, korvataan tritonuksen päästä C7-soinnulla.

4.4 AABA CHORUKSEN OSA A2

A2-osan ensimmäisen fraasi käsittää tahdin 25 (Kuvio 31).



Kuvio 31. A2-osan ensimmäisen fraasi tahti 25.

Tahdissa 25 (Kuvio 31) Evans soittaa ensimmäiselle iskulle Abmaj9-soinnusta sävelet Eb, G, Bb ja melodiasävel Eb, jotka ovat soinnun intervallit kvintti, septimi, nooni ja kvintti. Vasen- käsi soittaa ensimmäisen iskun jälkimmäisellä kahdeksasosalla sävelet G, Ab ja C, joista sävelet Ab ja C ovat soinnun perusääni ja terssi. Vasemman käden alin G nuotti tuplaa Abmaj9-soinnun septimin.

Toisella iskulla oikea käsi soittaa sävelet Ab ja C. Vasen käsi tulee mukaan toisen iskun pisteellisen 1/8-nuotin jälkeisellä 1/16-nuotilla soittaen sävelet G, Ab, C ja Eb, jotka ovat Abmaj9-soinnun intervallit 7, 1, 3 ja 5. Kolmannella iskulla tapahtuu mukava harmoninen detalji, kun edellisen iskun 1/16-nuotti G jää soimaan kolmannelle iskulle muodostaen vierekkäisten sävelten F ja Ab kanssa s2 ja p2 intervallin. Tämä dissonanssi kestää vain tuon tahdin kolmannen iskun ajan sammuen neljännellä iskulla vasemman käden muodostaessa puhtaan Fm7-nelisoinnun.

Ensimmäisen tahdin nuottikuvasta ei käy ilmi mitään selkeää melodia liikettä. Levyä kuunnellessa sieltä hahmottuu kuitenkin 4 selkeää yksittäistä ääntä. Ensimmäisen niistä tahdin ensimmäisellä iskulla oikeassa kädessä oleva 1/2-nuotti Eb. Toinen on oikeassa kädessä tahdin toisella iskulla oleva 1/4-nuotti C. Kolmas on vasemmassa kädessä toisen iskun viimeisellä 1/16-iskulla oleva Eb-nuotti, joka sidotaan Eb 1/2-nuottiin tahdin

loppuun asti. Neljäs sävel, joka tuodaan selkeästi esille on vasemmassa kädessä tahdin kolmannella iskulla oleva F, joka muodostaa tahdin loppuun Fm7-nelisoinnun. Olen alla olevaan esimerkkiin (Kuvio 32) kuvannut pelkästään tämän tahdissa 25 muodostuvan melodialinjan.



Kuvio 32. Tahdissa 25 soinnun sisälle rakentuva melodialinja.

Kun yllä olevan kuvion (Kuvio 32) äänet transponoi molliterassin alaspäin eli originaalin sävellyksen F-duuri sävellajiin niin ne muodostavat tahdin 25 teeman melodian. (Kuvio 33)



Kuvio 33. Originaalin sävellyksen F-duuriin transponoitu melodia.

Evans ei siis tahdissa 25 (Kuvio 31) soita melodiaa perinteisesti harmonian ylimpänä linjana vaan on sovittanut sen liikkumaan välillä myös harmonian ja sointujen välissä, kuten levyltä sekä olevasta esimerkistä (Kuvio 32) käy ilmi.

B-osan seuraava fraasi kestää tahdistä 26 tahdin 30 neljännen iskun ensimmäiselle 1/8-nuotille. Olen kuitenkin jakanut tämän fraasin pienempiin osiin selkeyttäen analyysini seuraamista.

Otetaan ensiksi tahdit 26 ja 27 (Kuvio 34).

Kuvio 34. A2-osan viimeisen fraasin tahdit 26-27.

Melodian intervallisuhteet ovat samat kuin originaalissa nuotissa, joka menee F-duurista. Ainoa poikkeus on tahdin 27 viimeisellä iskulla jossa Evans lisää originaaliin teemaan yhden $\frac{1}{4}$ -iskun kestävän nuotin F. Olen analyysin seuraamista helpottamiseksi kirjoittanut alla olevaan kuvioon (Kuvio 35) ylimmäksi moduloidun melodian Ab-duurissa ja sen alle originaalissa F-duuri sävellajissa kulkevan melodian.

Kuvio 35. Ab-duurissa ja F-duurissa kulkeva teeman melodia.

Yllä olevasta kuvioista huomaa, että melodiasävelet liikkuvat koko ajan mollitersein paitsi esimerkin toisen tahdin viimeiselle iskulle Evans lisää ylimääräisen melodianuotin F, jonka funktion selvitän myöhemmin analyysissäni. Yllä olevasta esimerkistä (Kuvio 35) huomaa, että Evans muuttaa melodian aika-arvon kolmannella iskulla pisteelliseksi $\frac{1}{4}$ -nuotiksi ja tahdin viimeisellä iskulla originaalissa nuottikuvassa olevan $\frac{1}{4}$ -melodia nuotin $\frac{1}{8}$ -nuotiksi. Esimerkin toisessa tahdissa hän muuttaa ensimmäisellä iskulla olevan $\frac{1}{4}$ -nuotin pisteelliseksi $\frac{1}{4}$ -nuotiksi ja seuraavan iskun $\frac{1}{4}$ -nuotin $\frac{1}{8}$ -nuotiksi verrattuna originaaliin nuottikuvaan. Esimerkin toisen tahdin kolmannella ja neljännellä iskulle on merkitty originaalissa nuotissa puolinuotti. Tämän Evans muuttaa kahdeksi $\frac{1}{4}$ -nuotiksi lisäten kappaleen teemaan verrattuna viimeisellä iskulla ylimääräisen F-melodiasävelen tahdin loppuun.

Ab-duuriin tehdyn modulaation vuoksi olen alla olevaan esimerkkiin (Kuvio 36) laittanut allekkain Ab-duurissa ja originaalin F-duuri sävellajin tahtien 26 ja 27 pelkän harmonian soinnut selkeyttääkseni harmonia-analyysin seuraamista.

The diagram shows two staves of music in 4/4 time. The top staff is in Ab major and the bottom staff is in F major. The chords are as follows:

Measure	Ab Major Chords	F Major Chords
26	Bbm ⁹	Gm ⁷
27	Eb7(#11), Abmaj7, Ebm ⁷ , Ab ¹³	C ⁹ , Fmaj7, Cm ⁷ , F ⁷

Kuvio 36. Ab-duurin ja F-duurin sointuharmonia A2-osan tahteissa 26-27.

Tahdin 26 (Kuvio 36) ensimmäisen molliseptimisoinnun Evans laajentaa Bbm9-soinnuksi. Ensimmäisen tahdin kolmannella iskulla olevan dominanttiseptimi sointuun hän lisää lisäsävelen #11. Esimerkin toisessa tahdissa Evans käyttää samanlaista maj7-sointua kuin originaalissakin sävellyksessä. Ennen kolmannelle iskulle menoa Evans tekee tritonus korvauksen lisäten E7-dominanttisoinnun ennen kolmatta iskua, josta hän liikkuu kromaattisesti Ebm9-sointuun. Originaalissa nuotissa tämä mollisointu esimerkin toisen tahdin kolmannella iskulla on ilman nooni-lisäsäveltä oleva perusmolliseptimi-sointu. Viimeisessä iskulla olevan dominanttiseptimisoinnun Evans laajentaa dominantiksi joissa on lisäsävelenä intervallit 9 ja 13.

Tahdissa 26 soinnussa Eb7(#11) on kaunis *soinnunsisäinenäänenkuljetuslinja*. Olen alla olevassa esimerkissä (Kuvio37) poiminut pelkästään tahdin 26 ja analysoinut tarkemmin tämän soinnun ja sen sisäisen äänenkuljetuslinjan.

The notation shows the Eb13(#11) chord in 4/4 time. The treble clef staff has a melody line with notes Eb, G, Bb, and Eb. The bass clef staff has a bass line with notes Eb, G, Bb, and Eb. The chord is labeled as Eb13(#11) above the staff.

Kuvio 37. A2-osan tahteissa 26 tapahtuva äänenkuljetuslinja Eb13(#11)-soinnussa.

Tahdin 26 kolmannella iskulla muodostuu vasemman käden sävelestä Db sekä oikean G, C ja F sävelistä Eb13 kvartti sointu. Sävelet Db, G, C ja F ovat Eb13-soinnun intervallit 7, 3, 13 ja 9. Soinnun basso ääni tulee vasta kolmannen iskun jälkimmäisellä 1/8-nuotilla soiden tahdin loppuun. Tahdin neljännellä iskulla vasemman käden G nuotti muodostaa soinnun terssin oikean käden soittaessa samalla iskulla sävelet F ja A, joista F on soinnun intervalli 9 ja sävel A muodostaa *lisäsävelen #11*.

Neljännän iskun jälkimmäisellä 1/8-nuotilla oikea käsi soittaa vielä melodia äänet C ja Eb muodostaen soinnun intervallit 16 ja 1.

Levyä kuunnellessa erottaa selkeästi tahdin 26 kolmannella ja neljännellä iskulla rakentuvan erilliseen melodialinjan kappaleen päätteeman yhteyteen, jonka Evans tuo selkeästi esiin painottaen tätä melodiaa. Alla olevaan esimerkkiin (Kuvio 38) olen jättänyt osan tämän soinnun sävelistä sekä muuttanut joidenkin sävelten pituutta ja oktaavia. Vasemman käden ensimmäisen iskun toiselle 1/8-nuotille tuleva Eb13#11-soinnun bassonuotin olen nostanut oktaavia korkeammalle ja ensimmäisellä iskulla olevan oikean käden F-melodianuotin olen lyhentänyt pisteellisestä 1/4-nuotista 1/8-nuotiksi. Näin kuvioista käy selkeämmin ilmi soinnun sisäinen melodian liike.



Kuvio 38. Eb13(#11) soinnun sisäinen äänenkuljetuslinja.

Tahdissa 27 Evans lisää tahdin viimeiselle iskulle ylimääräisen melodia nuotin F. Funktio tälle melodiaan tahdin 28 viimeiselle iskulle lisätyn F sävelen liittyy koko tämän A2-osan toisen fraasin rytmilliseen kulkuun tahdeista 26 tahtiin 30. Voi kokeilla vaihtoehtoisesti soittaa tämän yllä olevan esimerkin myös niin että jättää tahdissa 27 kolmannella iskulla olevan Eb-nuotin pohjaan kahden iskun ajaksi ja jatkaa seuraavaan tahtiin, niin huomaa, kuinka tämän melodian liikkeen pysäytys ilman lisättyä melodiasäveltä F katkaisisi tämän fraasin tahtiin 27 (Lukijan on hyvä muistaa, että A2-

osan toinen fraasi, jota analysoin, alkaa tahdista 26 ja kestää tahdin 30 neljännen iskun ensimmäiselle 1/8-iskulle).

A2-osan toisen fraasin kolme viimeistä tahtia ovat tahdit 28-30 (Kuvio39).

Kuvio 39. A2-osan toisen fraasin kolme viimeistä tahtia 28-30.

Olen alla olevaan nuottiesimerkkiin (Kuvio 40) laittanut taas seuraamista helpottamiseksi allekkain tahtien 28-30 melodian niin, että ylimpänä on Ab-duuriin moduloitu melodia ja alempana on molliterssiä alempana originaalissa F-duuri sävellajissa kulkeva melodia

Kuvio 40. Kappaleen melodia allekkain Ab-duurissa ja F-duurissa tahteissa 28-30.

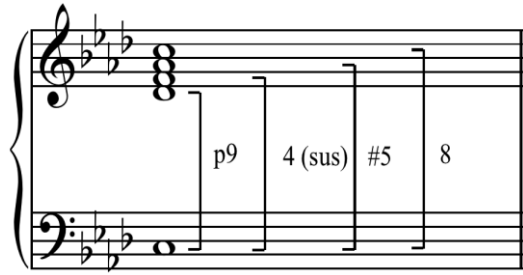
Tahti numero 28 kahdella ensimmäisellä iskulla transkription ja originaalin sävellyksen melodian ja sen nuottien aika-arvot on ovat samassa suhteessa. Kolmannella iskulla Evans muuttaa 1/4-nuotin aika-arvon pisteelliseksi 1/4-nuotiksi ja tahdin viimeisen 1/4- nuotin 1/8-nuotiksi verrattuna originaaliin. Tahti 29 on transkriptiossa identtinen originaalin nuottikuvan kanssa melodian ja sen aika-arvojen puolesta. Tahdissa 30 Evans jättää melodianuotin soimaan tahdin neljännen iskun ensimmäiselle 1/8- nuotille muuttaen tahdin lopun melodiaa kuten yllä olevasta esimerkistä (Kuvio 40) huomaa. Tästä tahdin 30 viimeisen iskun originaalin sävellyksen melodian muuttamisesta kerron lisää kappaleen viimeisen fraasin analyysivaiheessa.

Olen alla olevaan nuottiesimerkkiin (Kuvio 41) transponoinut alkuperäisen sävellyksen F-duuri harmonian tahdeista 28-30 Ab-duuriin. Näiden sointujen alle olen laittanut Evansin version näiden tahtien 28-30 harmoniasta. Tämä tekee analyysin lukemisen mukavammaksi, kun ei tarvitse suorittaa mielessä jatkuvaa transponointia Ab-duurisävellajin sointujen suhdetta originaalin sävellyksen F-duurisävellajin sointujen suhteeseen.

The image shows a musical score for piano in 4/4 time. The key signature has two flats (Bb and Eb). The score consists of two staves. Above the staff, the original chords are listed: Dbmaj7, Gm7(b5), C7(b9), Fm9, and Bb13. Below the staff, the transposed chords are listed: Db, Dbmaj7/C, C7(b9), Fm9, and Bb13(#11). The music includes dynamics like mp and mf, and a fermata over the final chord.

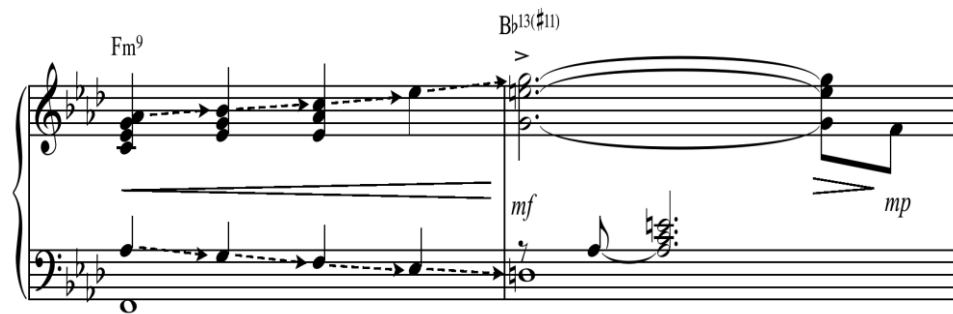
Kuvio 41. Originaalin sävellyksen transponoitu sointuharmonia Ab-duurissa sekä Evansin sointuharmonia tahdeissa 28-30.

Yllä olevassa kuviossa (Kuvio 41) tahdin ensimmäisellä iskulla Evans soittaa originaalin Maj7-soinnun tilalla pelkän Db-duuri kolmisoinnun terssikäännöksessä. Tahdin kolmannella ja neljännellä iskulla on originaalissa sävellyksessä sävellajin alennetulta viidennen asteen m7b5-soinnun ja sävellajin seitsemännen asteelta dominanttiseptimi-soinnun muodostama II→V kulku Fm9-soinnulle. Evans korvaa kuitenkin tämän Gm7b5-soinnun Dbmaj7/C-soinnulla. Olen alla olevaan esimerkkiin (Kuvio 42) ottanut pelkästään tämän Dbmaj7/C-soinnun. Kun katsoo alla olevaa kuviota 41, niin huomaa että oikean käden sävelet Db, F, Ab ja C muodostavat suhteessa bassonuottiin intervallit b9, 4, #5 ja 1. Soinnulla on selkeä epätasainen pidätteellinen olemus. Aivan kuin sen sointi vaatisi purkautumista seuraavaan C7b9-sointuun. Tämä johtuu soinnun dissonoivista sävelistä Db ja Ab jotka ovat bassoon nähden intervallit p2 ja y5 sekä kvartti-intervallista, mikä tuo sointuun vahvan sus-sointu vaikutelman. Olen alla olevaa kuvioon 40 merkinnyt myös nämä intervallit suhteutettuna basson C-nuottiin. Tällaista sointua merkitään myös sointumerkillä sus7b9, mikä tässä tapauksessa olisi Csus7b9-sointu.



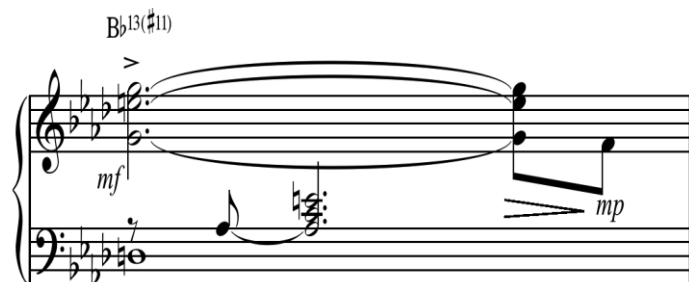
Kuvio 42. Dbmaj7/C-sointu.

Tahdissa 29 Evans ei tee harmoniaan muutoksia. Äänenkuljetuksellisesti Evans tekee tahdissa vahvan vastakkaisen äänenkuljetusliikkeen. Oikean käden melodian noustessa $\frac{1}{4}$ -nuotein ylöspäin seuraavan tahdin ensimmäiselle iskulle, niin vasen muodostaa diatonisen liikkeen vastakkaiseen suuntaan sävelestä Ab seuraavan tahdin ensimmäisellä iskulla olevaan säveleeseen D. Olen alla olevassa kuviossa (Kuvio 43) vielä kuvannut nuolin nämä kaksi erisuuntaan liikkuvaa äänenkuljetusta.



Kuvio 43. Kaksi vastakkaista melodialinjaa tahdissa 29-30.

Tahdissa 30 Evans lisää Bb13 sointuun lisäsävelen #11 (Kuvio 43)



Kuvio 44. Bb13(#11)-sointu tahdissa 30.

Yllä olevasta esimerkistä (Kuvio 44) huomaa, että Bb13#11-soinnun alimpana äänenä on soinnun terssi eikä bassonääni. Onkin tulkinnasta kiinni haluaako tämän ajatella olevan ilman bassoääntä oleva Bb13#11-sointu vai bassoäänen kautta ajateltuna vajaamuotoinen Dm11b5-sointu ilman molliterssiä. Itse päädyin tähän Bb13#11-sointuun koska se muodostaa selkeän funktion seuraavassa tahdissa 31 kvartin päässä olevalle Eb7b5-soinnulle.

A2-osan viimeinen fraasi alkaa tahdista 31 ja loppuu tahtiin 33. (Kuvio 44).

Kuvio 45. A2-osan viimeinen fraasi tahdit 31-33.

Bill Evans muuttaa tahdeissa 31-33 melodian sävelet kokonaan verrattuna originaaliin sävellykseen. Vain melodian aika-arvot mukailevat originaalin melodian aika-arvoja tahdeissa 31-32. Tulkintani on, että hän alkaakin jo valmistella modulaatiota B-duuriin, joka tapahtuu tahdin 33 jälkeen mentäessä toisen choruksen alkuun. B-duuri ei ole enharmonisesti kaukana Ab-duurista. Ab-duurin septimi ja seksti ovat ainoat sävelet, jotka eivät kuulu B-duuriin. Kun kumpaakin siirtää kromaattisesti alaspäin niin päästään B-duurin kvintille ja kvartille ja loput sävelet ovat enharmonisesti samoja kuin B-duurissa.

A2-osan viimeisessä fraasissa Evans muuttaa melodiaa ja soittaa heti Gb-sävelen, joka rikkoo ajatuksen Ab-duurisävellajin tonaliteetistä. Hän soittaa sitä tahdin puoleen väliin haluten luoda tämän tunnelman sävellajin vaihdosta. Hän kuitenkin palaa yllättäen Ab-duuriin tahdissa 32. Tahdissa 33 hän viimein soittaa selkeästi B-duuriin menossa olevat F#7sus4-, ja F#13-soinnut, jotka ovat ilman bassonuottia. Tämän jälkeen kappale

jatkuu tällaisen selkeän B-duuri sävellajin viidennen asteen dominantin (F#13) kautta kappaleen uuden choruksen aloittavalle toonikalle, eli B-duuriin.

Olen alla olevaan esimerkkiin (Kuvio 46) ottanut pelkästään tahdit 31-32.

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in treble clef and contains a sequence of notes: Bb, Ab, Gb, Fb, Eb, D, C, Bb. The bottom staff is in bass clef and contains chords: Ebm7(b5), Bbm7(add11), A7(#11), and Abmaj9. Above the top staff, the chord symbols are written: Ebm7(b5), Bbm7(add11), A7(#11), and Abmaj9. In the bottom staff, there is an 'acc.' marking over a series of notes: Bb, Ab, Gb, Fb, Eb, D, C, Bb.

Kuvio 46. B-duuri sävellajiin valmistautuminen tahdeissa 31-32.

Yllä olevassa esimerkissä (Kuvio 46) on tahdin kahdella ensimmäisellä iskulla Ebm7(b5)-sointu. Tahdin kolmannella iskulla on Bbm7add11-sointu ja neljännellä iskulla A7#11-sointu, josta mennään kohteeseen Abmaj9-sointuun. Bbm7add11 on Ab-duuri sävellajin toinen aste. Jonka jälkeen neljännellä iskulla tuleva A7#11-sointu on *tritonuskorvaus* sävellajin viidennen asteen dominantille eli Eb7-soinnulle. Eli Bbm7add11 soinnusta mennään tritonuskorvauksen (A7#11-sointu) kautta tahdissa 32 sävellajin toonikalle Abmaj9-soinnulle.

Tahdin 30 ensimmäisellä iskulla oleva Ebm7(b5)-soinnusta voi olla kahta eri mieltä. Sen voi myös ajatella olevan vähennetty Eb-sointu, joka vaikutelma tulee kahdesta molliterssistä soinnun alapäässä (Kuvio 47). Täydellisenä vähennettynä sointuna soinnun neljäs septimi sävel Db pitäisi olla puoli sävelaskelta alempana sävelessä C.

The image shows a musical score for a bass staff. The notes are Bb, Ab, Gb, Fb, Eb, D, C, Bb. A circled 'p3' is written above the notes Eb and D, and another circled 'p3' is written below the notes Eb and D.

Kuvio 47. Ebm7(b5)-soinnun alapään intervallisuhteet.

Tämän Ab-duurin viidennellä asteella oleva Eb7(-5)-soinnun vaikutelma vähennetystä soinnusta antaisi viitteitä Ab-duurin viidenneltä asteelta liikettä sävellajin toonikalle. Evans kuitenkin menee toonikalle tritonuskorvauksen (A7#11)-soinnun kautta. Nämä kaksi sointua Eb7(-5) sekä A7#11 ovat tritonuksen päässä toisistaan, joten niiden funktio on aika samankaltainen.

Tulkintani mukaan Evans tekeekin tällä Eb7(-5)-soinnulla harhakuvan kuulijalle menosta jo Ab-duurin toonikalle. Hän kuitenkin menee sinne tritonuskorvauksen (A7#11) kautta sävellajin toiselta asteelta (Bbm9).

Tahdissa 32 on vasemmalla kädellä kaunis pehmeästi soitettu iskujen jälkimmäisillä 1/8-nuoteilla soitettu bassolinja. *Heikoille iskujen osille* soitettu bassoäänen aktiivinen linja kiidättää kappaletta eteenpäin tahdin 30 tempoltaan pohdiskelevan tunnelman jälkeen. Oikean käden iskuille soitettu sävelten vuorottelu bassoäänten kanssa luo mukavan pehmeästi rullaavan 1/8-kuvion (Kuvio 48). Olen alla olevassa esimerkissä (Kuvio 48) poistanut melodia äänen Eb sekä lyhentänyt oikean käden ¼-iskut 1/8-iskuiksi selventämään oikean ja vasemman käden äänten syttymistä. Olen myös siirtänyt oikean käden iskut F-avaimelle.



Kuvio 48. Esimerkki 1/8 säestyksestä tahdissa 32.

Tahdissa 33 Evans moduloi jo kokonaan B-duuriin (Kuvio 49).

The image shows a piano score in treble and bass clefs with a key signature of two sharps (F# and C#). The right hand has a triplet of eighth notes: F#, C#, G#. Above the first note is the chord symbol F#7(sus4). The triplet is followed by a quarter note chord F#13. The left hand has a bass line starting with a quarter note B, followed by a quarter note F#, and then a quarter note G#. Above the G# note is the chord symbol F#9(b13). The piece ends with a forte (f) dynamic marking.

Kuvio 49. Modulaatio B-duuriin tahdissa 33.

Evans soittaa tahdin 33 (Kuvio 45) lahdelle ensimmäiselle iskulle F#7(sus4)-soinnun, joka purkautuu ilman bassonuottia olevaksi F#13-soinnuksi tahdin neljännen iskun ensimmäisellä 1/8-nuotilla.

Triolin kahdella ensimmäisellä iskulla Evans liikuttaa melodiaa pehmeästi soivissa seksti-intervalleissa. Triolin ensimmäisellä 1/4-nuotilla on kuultavissa myös seksti-intervalli, joka muodostuu vasemman käden E-nuotista sekä oikean käden melodia nuotista C#, joita Evans selkeästi painottaen tuo esiin.

Tahdin viimeisellä iskulla on kiva pieni sisäinen äänenkuljetuslinja, kun F#13-sointu muuntautuu F#b13-soinnuksi. Olen alla olevassa kuviossa nuolilla kuvannut tämän soinnunsisäisen äänenkuljetuslinjan oikean ja vasemman käden D#-sävelestä (F#13-soinnun lisäsävel 13) laskeutuen D-säveleeseen muuttaen F#13-soinnun F#9(b13)-soinnuksi.

Kuvio 50. Soinnunsisäinen äänenkuljetuslinja A2-osan viimeisessä tahdissa 33.

5 Yhteenveto ja pohdinta

Bill Evansin harmonian käyttö kappaleessa Lucky To Be Me perustui suurimmaksi osaksi tonaaliseen harmonian kuljetukseen. Poikkeuksia olivat purkamattomat sus-

soinnut, erilaiset kromaattiset johtosävelsoinnut, sekä ilman bassonuottia olevat soinnut, jotka olivat merkkejä modernimmasta harmoniasta.

Pääasia tutkimuksen harmonia-analyysissä oli se, kuinka Evans rakentaa tällaisista perusharmonia-aineksista mielenkiintoisia äänenkuljetuslinjoja soinnusta toiseen siirryttäessä. Hän myös rakensi pieniä hetken kestäviä dissonansseja sointujen sisälle, jotka purkautuessaan muuttivat sekä elävöittivät sointujen sävyä.

Kappaleessa oli käytetty paljon originaalisävellyksen sointuharmoniaa laajentamalla sitä lisäsävelillä, lukuun ottamatta kolmea tritonuskorvausta sekä relatiivisen dominantin tritonuskorvausta siirryttäessä viimeiseen A-osaan. Transkription lopussa tahdeissa 31-33 Evans oli muuttanut melodian kokonaan, jonka perustelin valmistautumisella B-duuri-modulaatioon toiseen chorukseen mentäessä.

Rytmiinkäyttö kappaleen rakenteessa sekä fraaseissa oli hyvinkin vapaata. Jokainen näistä fraaseista on kuin oma pieni tarinansa kappaleen choruksen sisällä. Näitä eri fraaseja voikin kokeilla soittaa erikseen imitoiden levyttä Evansin dynamiikan sekä rytmiiän käyttöä.

Koko tutkimusprosessi oli mielenkiintoinen ja korvia avaava kokemus. Erilaisten sointujen sekä sisäisten äänenkuljetuksellisten ilmiöiden blokkaminen levyttä oli mielenkiintoista ja opettavaista. Vasta kappaleen opetteleminen soittamaan, sekä lopuksi rytmiiän ja dynamiikan imitoiminen levyä kuunnellen laittoi kappaleen sisälläni henkiin. Siksi toivonkin tämän työn lukijaa soittamaan, vaikka ei koko kappaletta, niin kappaleen alun kolme ensimmäistä tahtia imitoiden levyttä Evansin rytmiiä sekä dynamiikkaa. Vasta tällöin nämä fraasit syttyvät elämään ja työni tarkoitus tulee kokonaisuudessaan ilmi.

Lähteet

Allaboutjazz (WWW-dokumentti)

<http://www.allaboutjazz.com/php/article.php?id=14599&pg=3#.UKOPhYb4J7k>

(luettu 14.11.2012)

Levine, Mark 1989. The Jazz Piano Book. Petaluma, CA, Yhdysvallat: Sher Music Co..

Sher Chuck, Mauer Bob 1991. The Standards Real Book. Petaluma, CA, USA: Sher Music Co..

The New Grov Dictionary of Music And Musicians (2001). Oxford: Oxford Univesity Press.

Pettinger, Peter 1998. Bill Evans: How My Heart Sings. Yale University.

Liitteet

LIITE 1: Nuotti. Transkriptio Bill Evansin sovituksesta kappaleen Lucky To Be Me ensimmäisestä choruksesta.

LIITE 2: Nuotti. Leonard Bernsteinin alkuperäinen sävellys kappaleesta Lucky to Be Me.

LIITE 3: CD-levy. Raita 1: Bill Evansin versio sävellyksen Lucky To Be Me ensimmäisestä choruksesta.

Lucky To Be Me

Music by Leonard Bernstein/Arranged by Bill Evans

Freely

C¹³ F⁶ D⁷(#5) G^{m9} C¹³ D^{b7} F(sus9) B^bmaj⁷ Em⁷(b⁵) A⁷(b⁹)

D^m D^m(maj⁷) D^{m7} D^m/C D^m/B C(sus9) C⁷(sus4) B^b/C

F^{maj9} D⁷(#5) G^{m9} F⁷(sus4) F⁷

B^bmaj⁷ Em⁷(b⁵) A⁷(#¹¹/₉)/E^b D^m(maj¹³) D^{m7}

D^m/G F(sus4) G^{m7} B^b/C F

A

A1

p

rit.

mf

acc.

f

rit.

mp

rit.

Liite

2 17 Cmaj9 A6(#11) A7(b9) E/G Dm9 Ab13 G7(b13) Db7(#11) C6/9

B

mp *rit.*

21 Abmaj7 F° Bbm9 Eb7 Eb7(#11) Db7 C7

mp *mf acc.*

25 Abmaj9 Fm7 Bbm9 Eb13(#11) Abmaj7 E7 Ebm7 Ab13 Db Dbmaj7/C C7(b9)

A2

mp

29 Fm9 Bb13(#11) Bbm7(add11) A7(#11)

mf *mp*

32 Abmaj9 F#7(sus4) F#13 F#9(b13)

acc. *f*

The image shows a piano score for a piece titled 'Liite'. It consists of five systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system (measures 17-20) is marked with a box 'B' and includes dynamics 'mp' and 'rit.'. The second system (measures 21-24) includes 'mp' and 'mf acc.'. The third system (measures 25-28) is marked with a box 'A2' and includes 'mp'. The fourth system (measures 29-31) includes 'mf' and 'mp'. The fifth system (measures 32-34) includes 'acc.' and 'f'. Chord symbols are written above the treble staff, and various musical notations like slurs, accents, and dynamics are present throughout.

Lucky To Be Me

Leonard Bernstein

A
Fmaj7
D7(b9)
Gm⁹
C⁹
Fmaj7
Cm⁷
F⁷
B^bmaj7
Em⁷(b5)
A⁷(b9)

5 Dm⁷ G⁹ Gm⁷ C⁹(sus4) F⁶ C⁹(sus4)

9 Fmaj7
D7(b9)
Gm⁹
C⁹
Fmaj7
Cm⁷
F⁷
B^bmaj7
Em⁷(b5)
A⁷(b9)

13 Dm⁷ G⁹ Gm⁷ C⁹(sus4) F⁶ C⁹(sus4)

17 Cmaj7
A¹³
Dm⁷
A^b13
G¹³(b9)
D^b13(#11)
C⁶/₉

21 A^bmaj⁹
F¹³(b9)
B^bm⁷
E^b7
D^b9
C⁹

25 Fmaj7
D7(b9)
Gm⁹
C⁹
Fmaj7
Cm⁷
F⁷
B^bmaj7
Em⁷(b5)
A⁷(b9)

29 Dm⁷ G¹³ Gm⁷ C⁹(sus4) F⁶ Gm⁷ C⁹(sus4)

A1
Fmaj7
D7(b9)
Gm⁹
C⁹
Fmaj7
Cm⁷
F⁷
B^bmaj7
Em⁷(b5)
A⁷(b9)

B
Cmaj7
A¹³
Dm⁷
A^b13
G¹³(b9)
D^b13(#11)
C⁶/₉

A2
Fmaj7
D7(b9)
Gm⁹
C⁹
Fmaj7
Cm⁷
F⁷
B^bmaj7
Em⁷(b5)
A⁷(b9)

A2
Dm⁷
G¹³
Gm⁷
C⁹(sus4)
F⁶
Gm⁷
C⁹(sus4)