

SAVONIA

ammattikorkeakoulu

Opinnäytetyö - Ammattikorkeakoulututkinto
Kulttuuriala

REHARMONISAATIO SOVITTAMISESSA

Musiikkikappaleen reharmonisointi jazzmusiikilliseen ympäristöön

TEKIJÄ/T Pekka Kämäri

Koulutusala Kulttuuriala	
Tutkinto-ohjelma Musiikkipedagogin tutkinto-ohjelma	
Työn tekijä(t) Pekka Kämäri	
Työn nimi Reharmonisointi sovittamisessa, Musiikkikappaleen reharmonisointi jazzmusiikilliseen ympäristöön	
Päiväys 08.05.2022	Sivumäärä/Liitteet 33/14
Toimeksiantaja/Yhteistyökumppani(t) Savonia ammattikorkeakoulu	
Tiivistelmä <p>Opinnäytetyö on taiteellinen projekti, joka koostuu kirjallisesta ja taiteellisesta osasta. Ensisijainen tavoite oli reharmonisoida valittuja iskelmä- ja ikivihreitä kappaleita niin, että harmoniassa oli selvä kontrasti alkuperäisiin nähden. Samalla sävellyksistä pyrittiin tekemään monipuolisempia ja kiinnostavampia kuin alkuperäiset versiot. Opinnäytetyössä kuvataan reharmonisointityön edistymistä vaiheittain. Harmonisia ja taiteellisia ratkaisuja esitellään yksityiskohtaisesti ja perustellen.</p> <p>Projektin tavoitteena oli valmistella noin 40-minuutin pituinen yhtyeellä esitettävä ohjelmisto. Kappaleiksi valittiin suomalaisia ja ulkomaisia iskelmiä, joita ei aikaisemmin yleisesti ole esitetty jazzmusiikkina. Tyylillisten valintojen vaikutus kappaleisiin oli merkittävä. Tämä näkyi lopputuloksessa siten, että esitettyjen kappaleiden tunnelma oli reharmonisoinnin, soitinnuksen ja uuden tyylin jälkeen merkittävästi alkuperäisestä poikkeava, soittajille ja kuulijoille ehkä mielenkiintoisempi ja täyteläisempi.</p> <p>Opinnäytetyökonsertti esitettiin yleisölle Sotku-teatterissa 31.3.2022.</p>	
Avainsanat reharmonisaatio, sovittaminen, jazzmusiikki, luova prosessi	

Field of Study Culture	
Degree Programme Degree Programme in Music Pedagogy	
Author(s) Pekka Kämäri	
Title of Thesis Reharmonization in arrangements. To reharmonize popular songs to jazz music.	
Date 08.05.2022	Pages/Appendices 33/14
<p>Abstract</p> <p>The thesis is an artistic project and consists of a written and an artistic part. The primary goal was to reharmonize chosen schlager and popular songs so that there is a big contrast compared to the original. The compositions were changed more versatile and interesting than the original versions. The reharmonization work progress is described step by step in the thesis. The harmonic and artistic choices are presented in detail and explained.</p> <p>The artistic project aimed to prepare and perform an approximately 40 minute long concert program. The selected songs were Finnish and foreign schlagers, which normally are not performed as jazz versions. The stylistic choices impacted the songs significantly. This was shown in the result as the atmosphere was totally different, and maybe more attractive and richer for musicians and listeners than the original pieces.</p> <p>The concert was performed in Sotku-theatre on 31 of March, 2022.</p>	
<p>keywords reharmonization, arrangement, jazz music, creative process</p>	

SISÄLTÖ

1	JOHDANTO	6
2	REHARMONISAATIOSTA	8
2.1	Funktionaalinen harmonia	8
2.2	Sointujen ylärakenteet.....	8
2.3	VäliDominantti	9
2.4	Tritonuskorvaus	9
2.5	Vähennetty septimisointu eli dimisointu.....	9
2.6	Dominanttiketju	10
2.7	Modaalinen soinnutus	10
2.8	Kontrapunkti	11
2.9	Kromaattinen lähestyminen sointuun.....	11
2.10	Oma reharmonisaatiometodini.....	12
2	KAPPALEET	13
2.1	ST. Pauli ja Reeberbahn, Irwin Goodman	13
3.1.1	Luova prosessi.....	13
3.1.2	Yhteenveto.....	14
2.2	Kolmatta Linjaa takaisin, Tony Hatch.....	14
2.2.1	Luova prosessi.....	14
2.2.2	Yhteenveto	16
2.3	Close to you, Burt Bacharach, Hal David.....	16
2.3.1	Luova prosessi.....	16
2.3.2	Yhteenveto	19
2.4	Maledetta Primavera (Aikuinen nainen), Toto Savio	20
2.4.1	Luova prosessi.....	20
2.4.2	Yhteenveto	26
2.5	You're my world, Umberto Bindi	26
2.5.1	Luova prosessi.....	26
2.5.2	Yhteenveto	29
3	KONSERTTIIN VALMISTAUTUMISESTA JA HARJOITTELUSTA BÄNDIN KANSSA	30
4.1	Taustaksi.....	30
4.2	Bändin kokoonpano.....	30

4.3	Harjoitukset	30
4	POHDINTA	32
5	LÄHTEET	33
	LIITTEET	35

1 JOHDANTO

Opinnäytetyön idea syntyi jazzmuusikkojen levytyksiä ja live-esiintymisiä kuunnellessa. Monilla suurilla jazzartisteilla on oman tyylin lisäksi uudelleen sovitettuja kokonaan toiseen musiikilliseen ympäristöön tuotuja versioita. Useat kuuluisat pitkän uran tehneet jazzartistit työstäneet omia sovituksiaan ja versioitaan esimerkiksi 80-luvulla tunnetuista pop-hiteistä. Loistavia esimerkkejä ovat John Scofieldin versio Dolly Partonin ”Jolene”-kappaleesta ja Miles Davisin versio Cyndi Lauperin ”Time after time” -kappaleesta.

Opinnäytetyön tavoitteena oli tutkia, kuinka reharmonisaatio muuttaa kappaletta harmonian muuttuessa alkuperäiseen verrattuna toisenlaiseksi. Tämä tehtiin käytännön sovitus työn aikana kokeilemalla erilaisia sointuja, sointuhajoituksia ja -kiertoja jo valmiina olevien melodioiden päälle. Tavoitteena oli taiteellinen projekti ja uuden musiikillisen sisällön luominen, jonka tuloksena valmistui noin 40 minuuttia kestävä ohjelmisto. Esitettävien kappaleiden tuli olla yhä melodiasta tunnistettavia voimakkaasta reharmonisaatiosta huolimatta. Tällä voisi jossain tilanteessa saada kiinnostusta lisättyä myös muiden kuin jazzmusiikkia kuuntelevien henkilöiden osalta. Henkilökohtainen toive oli yhdistää pop-musiikkia ja jazzia ja kasvattaa omaa tietämystä harmoniasta ja sen toiminnasta.

Työssä keskitytään reharmonisaatioon, eikä sovitusnuottikuvissa ole kirjoitettu kokonaan auki muiden soittajien tekemisiä. Muiden yhtyessä soittavien muusikoiden soitto ja tyylilliset ideat perustuvat tonaaliseen jazzmusiikkiin ja sen moderneihin muotoihin. Sovitukset hioutuivat intensiivisten bändiharjoitusten ja eri grooveilla kokeilujen myötä omikseen. Tällä työskentelytavalla päästiin mahdollisimman tuoreeseen lopputulokseen, jossa muusikot saivat ilmaista ja tulkita ideoita omalla soitollaan.

Opinnäytetyössä tutkitaan käsiteltävänä olevia kappaleita ja esitellään sointuhajoituksia. Erilaisia musiikillisia ja sovituksellisia ratkaisuja kuvataan suhteellisen tarkasti. Etenemistä selvitetään kappale kappaleelta uusien sointujen, tyylin ja kontekstin vaikutusta hyvinkin tuttujen kappaleiden tunnelmaan samalla arvioiden. Valitut kappaleet eivät ole yleisesti olleet jazzmusiikin repertuaaria tai keskeistä ohjelmistoa.

Pääasiallinen sovitustekniikka sovituksia tehdessä oli reharmonisaatio. Reharmonisaatio tarkoittaa sitä, että kappaleen alkuperäistä soinnutusta ja sointuasteita muutetaan merkittävästi tai jo olemassa oleviin sointukiertoihin tuodaan lisää sointuja (Felts 2002, 2).

Alkuperäiset sointukierrot muutettiin kokonaan, sillä tavoiteltiin mahdollisimman isoa kontrastia alkuperäisen ja uuden sovituksen välille. Kappale tuli melodian perusteella olla edelleen tunnistettavissa. Lähdeaineistoa tutkittaessa keskityttiin etsimään uusia sointuja. Sointujen ylärakenteita käytettiin kuvaamaan tiettyjä kokonaisia sointufunktioita. Ne sisältävät erilaisia luovia ratkaisuja tietyn jännitteen tai soundin saavuttamiseksi. Tähän pureudutaan tarkemmin kappaleiden sovitus työstä kertovissa luvuissa.

Punainen lanka oli melodian yhdistäminen haluttuun sointuun. Vastauksia haettiin kysymyksiin: ”Mikä ääni sopii tähän melodian ääneen?” ja ”Miten saan soinnut yhdistettyä järkevaksi musiikilliseksi kokonaisuudeksi?”. ”Mikä soinnun ääni sopii tähän melodian ääneen?” –kysymyksellä tarkoitettiin sitä, miten valmiina oleva melodia saadaan yhdistettyä kokonaan uusiin alkuperäistä monimutkaisempiin sointukiertoihin. Sointujen muuttuessa laajemmaksi ja sointukiertojen monimutkaistuessa niiden tuli sisältää enemmistö melodiassa mukana olevista äänistä. Näin soinnut tukevat niiden yllä soivaa melodiaa ja harmonia liikkuu

eteenpäin melodian kanssa. Seuraavissa kappaleissa käydään läpi muutamia käytettyjä reharmonisaatiotekniikoita.

Sovituksia tehdessäni tapanani oli, että soinnutan kappaleet uudestaan, muutan ehkä melodian rytmiä, rakennetta, tyyliä, ja kirjoitan vasta- ja obligatamelodioita. Soitinkohtaisesti en kirjoittanut kaikkea auki. Valitsin esitettävien sovituksieni tyyliksi jazzmusiikin, joten en pitänyt kaikkien osien uloskirjoittamista perusteltuna. Kirjoitin kuitenkin bassolle jonkun referenssirytmän tai idean, jonka halusin esiintyvän soivassa materiaalissa. Rumpalille saatoin antaa vain jonkin referenssikappaleen, jonka groovea rumpali voi sovituksessani mukaila.

2 REHARMONISAATIOSTA

Funktionaaliseen harmoniaan pohjautuvat musiikilliset tapahtumat ovat tärkeä tietoperusta reharmonisaatioiden tekemisessä. Siksi alla olevissa luvuissa esitellään ensimmäisenä tavallisia funktionaalisen harmonian ilmiöitä, kuten välidominantti, tritonuskorvaus, vähennetty septimisointu ja dominanttiketju. Tavallisten funktionaalisen harmonian ilmiöiden lisäksi jäljempänä käsitellyissä luvuissa käydään läpi myös muita reharmonisaatiotekniikoita, joita olen käyttänyt sovituksissani.

2.1 Funktionaalinen harmonia

Funktionaalilla harmonialla tarkoitetaan sointujen välistä purkaussuhdetta. Jazzmusiikissa paljon käytetty II-V-I kadenssi on tästä oiva esimerkki. Funktionaalissa harmoniassa on tyypillistä jakaa soinnut subdominantteihin (usein dominanttia edeltäviin sointuihin), dominantteihin sen eri tyypeihin ja toonikatyyppisiin sointuihin (Igoa 2017,4).

Subdominanttisoinnuiksi mielletään usein (IV, II asteilla olevat soinnut) (Butterworth 1999, 142146.) Dominanteiksi (V ja VII) (Butterworth 1999, 80.) ja toonikatyyppisiksi soinnuiksi (I, III ja VI asteen soinnut) (Jazzadvice, 2018). Funktionaalisen harmonian piiriin kuuluu myös muita musiikillisiä ilmiöitä kuten esim.: välidominantti, tritonuskorvaus, vähennetty septimisointu, ja dominanttiketju.

2.2 Sointujen ylärakenteet

Käytän reharmonisaatioissani paljon erilaisia sointujen ylärakenteita, joihin olen hakenut inspiraatiota muun muassa Willmotin kirjasta ”Melbay’s Complete Book of harmony, theory and voicing”. Siinä käsitellään laajasti eri sointuja ja niiden mahdollisia käännöksiä ja sointuhajoituksia. Kirjan sisällysluettelossa on jaettu soinnut eri ryhmiin, joista lukija voi halutessaan etsiä tietoa tietyn tyyppisistä soinnuista tai sointujen laajennoksista. Kirja on kehitetty kitaristeille, mutta uskon siitä olevan hyötyä myös muiden soittimien edustajille. Kaikki kirjassa esitellyt voicingit olivat minulle uusia.

Monien kitaristien ja ehkä myös muiden soittajien käyttämiä tavallisimpia esimerkkejä sointujen ylärakenteista laajempia sointuja soittaessaan ovat m7b5-soinnun käyttö dominatti 9-soinnun ylärakenteena ja m7-sointu maj9-soinnun ylärakenteena tai maj7-sointu m9-soinnun ylärakenteena (Willmott, 32). Tämä ajatuskäyrä menee lisäsävelien myötä entistä pidemmälle. Ajattelen itse tähän tapaan suurinta osaa soittamistani soinnuista.

Kirjassa on mielenkiintoisia sointuesimerkkejä, joista otan muutaman tähän käsittelyyn: esimerkiksi D7#5#9-sointu F#maj7#5-soinnulla, joka on D7#5#9-soinnun ylärakenne ilman septimiä (Willmott 1994, 86.); tai Ebmaj13:sta voidaan ilmentää G7sus4-otteella (Willmott 1994, 64.). Näiden sointuotteiden lisäksi Willmott kuvaa kiinnostavalla tavalla duuri6#11-sointua, jossa on soinnun kvintti, terssi, #11 ja 6 (Willmott 1994, 91).

Löysin Willmotin kirjasta itselleni uuden tavan ilmaista hyvin jännitteikästä dominattisoundia. Sointu on Ab7b5#5. Sellaisenaan ilman sointua seuraavaa purkausta en keksi käyttöä soinnulle, mutta se on omiaan luomaan jännitys- ja purkaussuhdetta sitä seuraavaan maj7- tai johonkin muuhun toonikatyyppin sointuun. Mielenkiintoisen soinnusta tekee se, että siinä on molemmat muunnetut kvintit (b5 ja #5) samassa soinnussa (Willmott 1994, 126.). Tämä sointu oli minulle uudenlainen tapa ilmaista alt.-tyyppistä soundia. Willmottilla on useita eri tapoja ilmaista muunnettua soundia (altered). Eräs niistä on soittaa 7sus4-sointu halutun soinnun

molliterssistä. F7-soinnun kohdalla se tarkoittaisi siis Ab7sus4-sointua (Wilmott 1994, 162.), jolloin soinnusta puuttuu duuriterssi, mutta siinä on muita lisäsäveliä kuten #9, #5 ja b9.

2.3 Välidominantti

Välidominantti on yksi keskeisimmistä musiikillisista ilmiöistä. Välidominantilla voidaan siirtyä luontevasti ainakin sävellajin II, III, IV, V ja VI asteille (Jaffe 1996, 6163.). Kaikkia eri sointuasteille vieviä välidominantteja käytetään musiikissa paljon. Esimerkiksi sävellajin ollessa C-duuri tyypillinen välidominantin paikka voisi olla juuri ennen lähestyvää sävellajin mukaista II-V kadenssia. Sävellajin ollessa C duuri II-astetta (Dm7) edeltävä välidominantti voisi olla A7-tyypin sointu. Sointuasteina merkittynä se olisi V7/IIIm7.

Toinen esimerkki välidominantista on dominanttityyppinen sointu ennen III-astetta. Tällöin sävellajin ollessa C-duuri olisi B7-tyypin sointu. Sointumerkinnöin siis B7 ja Em7. Sointuasteina: V7/IIIIm7. En esimerkissäni kerro minkä tyyppisestä dominantista on kyse, soittaja voi valita mielestään sopivimman tavallisista dominanttien jaoista: dominantti lisäsävelillä 9 tai 13, muunneltu tai dominantti dimi-asteikosta tuleva 13b9-tyyppinen dominanttisoundi.

2.4 Tritonuskorvaus

Tritonuskorvaus on paljon käytössä jazzmusiikissa. (Learn jazzstandards, 2017) Tritonuskorvaus on nimensä mukainen, sillä tritonuserkinnän päässä oleva sointu on halutun dominantin korvaaja, kuten esimerkiksi C-duurin ollessa pääsävellaji voidaan II-V-I (Dm7, G7 ja Cmaj7) kadenssissa vaihtaa V-asteen soinnun tilalle Db7-sointu. Db-pohjasävel on tritonuksen päässä G:stä. Tritonuskorvaus on korviin jännitteisempi ilmiö korvaamattomaan dominanttiin nähden, sillä sen pohjaääni on sävellajiin verrattuna ei-diatoninen. Tritonuskorvauksella voidaan lisätä myös kromaattista liikettä bassoon. Tritonuskorvausta voidaan käyttää kaikkien eri asteille (II, III, IV, V ja VI) pyrkivien välidominanttien sijaisdominantteina ja myös I-asteelle purkautuvat V-asteen korvaavana sointuna. Käytän toista esimerkkiä tritonuskorvauksesta: sointu kierron ollessa A7-Dm7-Gmaj7, voidaan molemmat dominanttisoinnut korvata tritonuserkinnän päästä löytyvillä dominanteilla. Tällöin sointukierroksi tulee Eb7-Dm7-Db7-Cmaj7, dominantit lähestyvät kohteitaan siis kvartin sijasta puolen sävelaskeleen päästä. Astemerkinä sointukierto ilmaistaan siis SV7/IIm7-IIm7-SV7/Imaj7-Imaj7.

2.5 Vähennetty septimisointu eli dimisointu

Vähennetty septimisointu ja sen ilmentymät ovat laajalti käytössä kaikenlaisessa musiikissa. Sointu on myös monikäyttöinen; se voi olla dominanttia sijaistava tai ilmentävä sointu. Sovittajat, kitaristit ja muut harmonisiasoittimia edustavat soittajat ilmentävät dimisoinnuilla 7b9-tyypin sointuja. Vähennetty septimisointu koostuu päällekkäisistä pienistä tersseistä. Esimerkiksi Bdim7-sointu sisältää äänet B, D, F ja Ab. Vähennetty septimisointu on symmetrinen, eli Bdim7 sisältää samat äänet kuin vaikkapa Fdim7 sointu; ainoastaan pohjasävel muuttuu. Oli kyseessä mikä vain Bdim7-soinnun äänistä (B, D, F ja Ab) voidaan jokaisesta pienestä terssistä purkaa puolissävelaskelta ylempään duuri- tai mollisointuun. Fdim7-sointu voisi esimerkiksi purkautua F#-duuri- tai Fmaj7-sointuun. Fdim7 voisi olla myös G7b9, Bb7b9, Db7b9 tai E7b9; kaikki pienen terssin päässä. Dimisointu on siis monikäyttöinen sointu sekä ylärakenteena että purkaustehona.

asteikko voisi olla vaikka Eb-lyydinen. Mikäli halutaan muodostaa Eb-lyydinen asteikko mietitään mihin asteikkoon Eb-lyydinen juurtuu; Bb-duuriin. Otetaan Bb-duuriasteikon IV ja V aste (Eb ja F) ja laitetaan bassoon Eb. Saadaan sointukierto Eb ja F/Eb. Näin saamme yksinkertaisen sointukierron, joka kuvaa hyvin llyydistä soundia ja siinä on Eb-lyydisen asteikon karaktäärisävel mukana (sävel A).

Toinen esimerkki voisi olla blues modaliteetti, sillä bluesmusiikissa kaikki soinnut ovat dominanttityypin sointuja. Tavallisesti IV asteen sointu on maj7-tyyppin sointu, mutta bluesmusiikissa myös IV-asteella on dominanttityypin sointu. Bluesmusiikissa myös I-asteen sointu on dominanttityypin sointu. Tavallisesti funktionaalissa musiikissa I-asteella on jokin seuraavista: maj7, 6/9, add9, duuri6 tai vain tavallinen kolmisointu. Bluesmusiikissa I-asteen sointu on dominantti siitä syystä, että bluesasteikossa on pieni septimi (Jaffe 1996, 37.).

2.8 Kontrapunkti

Kontrapunkti muodostuu, kun kaksi tai useampi eri melodiaa saadaan sopimaan yhteen niin, että ne luovat miellyttävän musiikillisen kokonaisuuden. (Kennan 1999, 3). Kontrapunktissa yhdessä soivien äänien tulee molempien olla toimivia myös yksinään. Kun äänet soivat yhdessä ne luovat kokonaisuuden, josta saa kuvan harmoniasta (Kennan 1999, 3). Harmoniaa ja kontrapunktia ei siis pidä käsittää eri asioina vaan erilaisina tapoina kuvamaan samaa asiaa.

Professori Kennanin mukaan kontrapunkti voidaan jakaa ”vapaisiin” ja ”tiukkiin” kontrapunkteihin. Vapaan ja tiukan välinen jako ei kuitenkaan ole aivan selkeä, mutta vapaan kontrapunktin perinteen alun voi jäljittää jo 1700-luvun alkuun. Ensimmäisen kerran kontrapunkti on mainittu Johann Philipp Kirnbergerin kirjoituksissa (Kennan 1999, 4). Kontrapunkti on siis hyvin vanha tekniikka ja se on ollut käytössä klassisessa musiikissa 1600-luvulta lähtien. Kontrapunktia ovat käyttäneet monet säveltäjät muun muassa J.S. Bach. Bachia pidetäänkin yhtenä merkittävimmistä kontrapunktisuuden taitajista (Piston 1947, 10)

Kontrapunkti on hyvin laaja aihe ja siitä löytyy lukuisia julkaisuja. Kuten aikaisemmin todettu kontrapunkti on oma tapansa käsitellä harmoniaa, joten sitä voidaan pitää myös reharmonisaatiotekniikkana. Jazzin professorina työskentelevä Eastman School of Music:ssa, Rochester, New Yorkissa työskentelevä Bill Dobbins on tehnyt kokonaisen kirjan, jossa hän käsittelee paljon kontrapunktin käyttöä jazzmusiikissa. Esimerkkeinä Dobbins käyttää muutamaa oma säveltämä kappalettaan, joihin hän on kirjoittanut kontrapunktisia ideoita (KUVA 3)

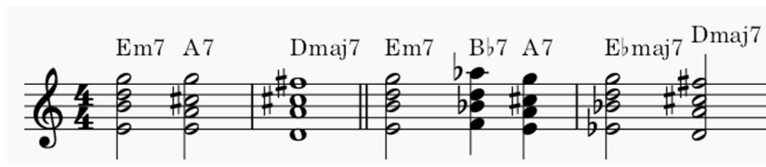


KUVA 3: Esimerkki kontrapunktista Dobbinsin kirjassa (Dobbins, 1986, 25).

2.9 Kromaattinen lähestyminen sointuun

Haluttua kohdesointua voidaan lähestyä ylhäältä tai alhaalta käyttämällä koko- tai puolisävelaskel- liikettä. Tyypillisin tapa lähestyä tiettyä sointua on puolisävelaskel-liikkeellä (Laverne, 1991). Käytettäessä kromaattista lähestymistä sointuun, ei kromaattisen soinnun tarvitse olla dominanttityypin sointu, vaan on mahdollista käyttää myös muun tyyppisiä sointuja. Tästä esimerkki voisi olla sellainen, jossa lähestytään V- ja

I astetta kromaattisilla lähestymissoinnuilla (KUVA 4). Toinen esimerkki on lähestymissoinnuista, joissa on käytössä puoli- ja kokosävelaskelia samanaikaisesti (KUVA 5).



KUVA 4: Ns. tavallinen II-V-I kadenssi ja reharmonisoitu käyttäen kromaattisia sointuja.



KUVA 5. Reharmonisoimaton ja kromaattisilla lähestymissoinnuilla puoli- ja kokosävelaskelia käyttäen täydennetty II-V-I kadenssi.

2.10 Oma reharmonisaatiometodini

Oma reharmonisaatiometodini on mielestäni yhdistelmä melodian ääniin, soituihin ja niiden yhdistämiseen keskittyvistä metodeista. Yksi tavoitteeni reharmonisaatioita tehdessäni oli esitellä uusia löytämiäni soituhajoituksia. Joitakin otteita oli vaikeaa tai mahdotonta käyttää sovituksissani järkevästi funktionaalisen harmonian sääntöjä noudattaen. Löydin useita itselleni uusia sointuja, joten niitä on ollut useampi käytettävissä jokaiseen erilliseen sovitukseeni. Tästä johtuen aika ajoin sovituksia tehdessäni reharmonisoin kappaleita ei-funktionaalisesti, ikään kuin ilman sääntöjä, kuitenkin siten, että se mielestäni kuulosti hyvältä. Andy Laverne kutsuu tätä kirjassaan ”Handbook Of Chord Substitutions” Ei-funktionaaliseksi harmoniaksi (Non functional harmony, Laverne 1991, 12.).

Toinen osa omaa reharmonisaatiometodiani oli seurata melodiaa ja yrittää tehdä melodiaan soinnut niin, että melodiansävelet ovat soituun nähden jotain muuta, kuin perinteisiä (terssi, kvintti tai perusääni). Perinteisten äänien sijaan toteutin soinnutusta niin, että melodiasta ja soinnusta löytyy jokin soinnun lisäsävelistä. (suuri nooni, vähennetty kvintti, ylinouseva kvintti, ylinouseva nooni jne.) (KUVA 6) Kuvassa olevaa Dbmaj7-sointua ja sitä seuraavaa F7alt.-tyyppistä sointua on ehkä vaikea perustella teoreettisesti (kuva on ote sovituksestani jonka sävellaji on Db-duuri). Melodiassa on F:ään nähden ylinouseva kvintti, joka on eksoottinen, ei tavanomainen ääni alla olevaan soituun nähden analysoitaessa mitä tahansa melodiaa. Minun korviini se kuulosti hyvältä ja sopivan luovalta. Loppujen lopuksi kyse on makuasiasta, niin kuin musiikissa paljon on.



KUVA 6: Esimerkki oman reharmonisaatiometodini toiminnasta niin harmonisesti kuin melodisestikin, sävellaji Db-duuri.

2 KAPPALEET

2.1 ST. Pauli ja Reeberbahn, Irwin Goodman

3.1.1 Luova prosessi

Aloitin itselleni jo ennestään tutusta Irwin Goodmanin kappaleesta St. Pauli ja Reeberbahn. Pidän kappaleen melodiasta ja rennosta, vilpittömästä tunnelmasta (KUVA 7, 8). Minulle kappale on edustanut vastapainoa kaikelle monimutkaisemmalle musiikille, mitä on tullut ja tulee väkisinkin vastaan musiikkiopintojen edistyessä.

Tarkoitukseni oli tehdä kappaleesta kitaralle sointusoolosovitus, jossa melodia kulkee ylimpänä soinnuissa (KUVA 7) ja lisätä kappaleeseen jazzmusiikille tyypillisiä sointufunktioita. Muutin alkuperäisen esityksen tunnelmaa niin, että sovituksestani tuli balladi. Tarkoitukseni oli tehdä sovituksesta sellainen, että siinä kuvataan paljon sointujen välistä jännitys- purkaussuhdetta. Halusin korostaa tätä niin, että valitsin dominanttisoinnuiksi useampia hieman kireämpiä riitasointuisia lisäsäveliä sisältäviä sointuotteita.

Osassa soinnuista puuttuu soinnun perussävel. Usein kitaralla soitetaan sointuja, joissa ei välttämättä ole perussäveltä, mutta bänditilanteessa soitettuina ne toimivat basistin soitettua perussävelen. Tämä johtuu siitä, että kitarassa on vain kuusi kieltä, joten kaikkia laajoja sointuja ei voi soittaa niiden kokonaisessa muodossaan. Irwinin Reeberbahn -sovitukseni, kuten kaikki muutkin, on tarkoitettu esitettäväksi bändin kanssa.

Moderate ♩ = 72

Chords: D7#5#9 Eb6/9 Bb13 Bb7b9 Ebmaj13 Ab6/9 Ab Ab7b5#5 Bbmaj7 C7b9 F13 Bb13 Bbadd9 Ebmaj7 Eb7#9 Ebmaj13 F7sus4 F7sus4 Bbm7 Db13 Db7Bbadd9 Ebmaj7 Ebmaj9 Ebmaj7 Ebmaj9 F7#9 Bb7+5-5 Eb6 Cmadd9 Fm11 E7b5 Ebmaj13 Abmaj9 B9#5 Bb13 Cm11 Db9 Cm11

KUVA 7: Ote ensimmäisestä sovituksesta St. Pauli ja Reeberbahn -kappaleesta (Kämäri, 2021)

Chords: Abmaj13#11 Fm11 Bb9 B7#9 Eb6/9 Bbdim7 Ab6/C Cdim7 Dbmaj7 Db13 E7b9 Ebmaj7 Gm11b5 C7#9#5 Fm11 C13sus4 F7#9 Bb13 Ebmaj9 Ebmaj7 Edim7 Fm11 Ebmaj9 Bb7sus4 Bb79#5 Eb6/9

KUVA 8: St. Pauli ja Reeberbahn säkeistön soinnut ja melodia (Kämäri, 2021)

3.1.2 Yhteenveto

Reharmonisaation myötä kappale muuttui merkittävästi harmonisesti, sillä uudet soinnut muuttavat melodian suhdetta harmoniaan. St. Pauli ja Reeberbahn -kappale on alkujaan melko yksinkertainen muutaman soinnun kappale ja se tavallisesti esitetään täysin erilaisessa kontekstissa. Irwin esitti kappaletta perinteisemmällä bändikokoonpanolla ja otteella. Suuri eroavaisuus on soitinnus, sillä omassa kokoonpanossani on harmonikka. Tässä kappaleessa hyödynsin Brett Wilmottin sointuhajoituksia, funktionaalista harmoniaa ja omaa sovitustekniikkaani. Sähkökitara kuvaa melodiaa laajoilla nelisoinnuilla, kun taas Irwinin versiossa laulumelodia lauletaan. Myös groove on erilainen; nopeammasta perusrumpubeatista on siirrytty paljon hitaampaan sudeilla soitettavaan jazz-balladiin.

Kappaleen harmonia muuttui paljon niin säkeistön kuin kertosaäkeenkin osalta. Reeberbahnin säkeistössä oleva I-V-I-V7/VI7-III-V- II-V-I- sointukierto on nyt huomattavasti monimutkaisempi ja melodiassa olevat äänet ovat sointuihin nähden useammin lisäsäveliä tai muunnettuja säveliä kvinttien, terssien ja pienten septimien sijaan.

2.2 Kolmatta Linjaa takaisin, Tony Hatch

2.2.1 Luova prosessi

Toiseen sovitukseeni sain inspiraation saksofonisti Charlie Parkerin kappaleesta ”Ah leu cha (1948)”, jossa puhallinsektion jäsenet soittavat itsenäiset toisiaan tukevat melodiat niin, että syntyy musiikillinen kokonaisuus. Halusin jäljitellä ”Kolmatta linjaa” -sovituksessani kontrapunktista tunnelmaa.

Opettelin hieman kontrapunktin alkeita Youtube-videosta (Green, 2019). Totesin nopeasti sen olevan liian laaja aihe opittavaksi opinnäytetyöni tekemistä varten. Tästä päädyin toteuttamaan kontrapunktimaista ratkaisua säveltämälläni riffeillä ja kahdeksasosalinjalla, joka kulkee kappaleen A ja B- osissa asteikko- ja lähestymisääniä käyttävillä kuluilla (KUVA 9).

KUVA 9. Ote Kolmatta linjaa –sovituksen A-osasta (Kämäri, 2021)

Kahdessa ensimmäisessä tahdissa näkyy riffi Fm6-soinnulle. Riffiä seuraa Db-duuri asteikkoon perustuva kulku. Dbmaj7-soinnun jälkeen olen kirjoittanut Bbm7-soinnulle lähestymisääniä käyttävän linjan, jossa käytetään Dbmaj7-soinnun säveliä (Bbm9 ylä rakenne) niin, että Dbmaj7 soinnun perusääntä (Bbm9:n molliterssiä) lähestytään molemmilta puolilta.

Seuraavissa tahdeissa ovat sointuina Fm, C7 ja Fm. Kirjoitin toiseen ääneen F-harmonisen molliasteikon sävelet Bb-äänestä alaspäin niin, että C7-soinnun duuriterssi tulisi iskun vahvalle osalle soinnun vaihtuessa. Tämän jälkeen toisessa äänessä on kvartti-intervalli merkkäämassa I-astetta.

A-osan kaksi viimeistä tahtia ovat tärkeimmät sovituksen alkupuolen kannalta. Tahdeissa esiintyy hyvin tyypillinen II-V kadensseihin perustuva turnaround-sointukierto, joka johtaa takaisin sävellajiin I asteelle Fm6-sointuun. (Jaffe 1996, 109.)

Kakkosmaalissa käytän B-osaan siirtymiseen kromaattisesti eteneviä mollikolmisointuarpeggioita, jotka vievät melodiassa olevaan Eb-ääneseen. Viimeinen kolmisoinnuista (Gm) on kaikkein tärkein, koska se tuo kohteeni (melodian Eb-sävelen) puolen sävelaskeleen päähän. Näin sävellajituntuma ja rakenne edistyvät melko saumattomasti (KUVA 10). Tavallisesti ihmiset eivät perustele kuuntelutottumuksiaan äänenkuljetuksella, bassonliikkeellä tai muilla musiikin teoreettisilla säännöillä. Sama pätee luovaan tekemiseen ja työni tavoitteisiin.

KUVA 10. Ote Kolmatta linjaa sovituksen B-osan alkupuolelta (Kämäri, 2021)

Eb-molli-tahtiin kirjoitin pienen asteikkokulun, joka käy alakvintissä ja päättyy soinnun septimiin (Db). Db-ääni on myös puolensävelaskeleen päässä seuraavan soinnun (Ab7) duuriterssistä. Ebm7 ja Ab7 muodostavat yhdessä II-V kadenssin Db-duuriin.

Ab7-tahdin ensimmäiset neljä kahdeksasosaa päättyvät soinnun septimiin, johon tultiin ikäänkuin kvintittömän Ab6-arpeggion jälkeen. Seuraavaksi lähestytään kromaattisesti hajasävelkuvioita käyttäen molemmilta puolilta soinnun kvinttiä (Eb) ja päädytään septimiin (Gb), joka on jälleen puolen sävelaskeleen päässä seuraavan soinnun (Dbmaj7) terssistä (F).

2.2.2 Yhteenveto

Alkuperäisiin Fredin, Petula Clarkin ja Tony Hatchin tulkintoihin nähden kappaleesta tuli melko erilainen, sillä en käyttänyt säkeistön laskevan basson ideaa. Kappale esitetään huomattavasti nopeampana ja sointuja on enemmän kuin alkuperäisessä. Merkittävin ero alkuperäiseen nähden on B-osassa käytetty voimakkaampi reharmonisaatio sekä lähes koko rakenteen läpi päämelodian alla kulkeva, sointuja ilmentävä 8-osa-linja. Sovituksessani hyödynsin kromaattisia sointuja ja funktionaalista harmoniaa.

Suuri eroavaisuus liittyy B-osaan, jossa on alun perin asteet V7/Ivm-Ivm-V7/III-III-Ivm-V7-I ja niin edelleen. Kun taas versiossani siirrytään F-molli tonaliteetistä Db-duuriin. Muuten B-osassa liikutaan F-molliin, Eb-duuriin ja useamman välidominantti tyyppin kautta takaisin kappaleen pääsävellajiin F-molliin.

Ylhäällä mainitsemieni erojen lisäksi on yhtäläisyyksiä alkuperäiseen nähden. Etenkin kappaleen A-osassa on molemmissa käytössä melko samantyyppisiä harmonisia teemoja. Sointuja on vain hiukan enemmän, ja jotkut soinnut ovat eri järjestyksessä alkuperäiseen sointukiertoon nähden.

Kappaleesta tuli uptempo-jazz tulkinta, jossa alkuperäiseen nähden oli enemmän sointuja ja kontrapunktiääni. Kappale muuttui rytmiltään rikkaammaksi.

2.3 Close to you, Burt Bacharach, Hal David

2.3.1 Luova prosessi

Kolmas sovitus on toinen sointumelodiasovitus kitaralle. Halusin valita sovitettavaksi kappaleen jostakin Carpentersin omasta tai Carpentersin tulkitsemasta kappaleesta. Yhtyeellä on paljon hienoja melodioita. Yritin etsiä sopivaa sävellystä kuuntelemalla Carpentersin kokoelmalevyjä. Päädyin kuitenkin sinnikkään etsimisen jälkeen takaisin ”Close to you” -biisiin, vaikka siitä on jo monia eri versioita ja se on yksi suosituimmista yhtyeen tulkitsemista kappaleista. En ennen tämän sovituksen aloittamista tiennyt, että sen on säveltänyt Burt Bacharach. Carpentersilla on siis oma versio kappaleesta; se on myös tunnetuin. Niin kuin kaikki valitsemani sävellykset, myös ”Close to you” -biisissä keskeinen valintaan vaikuttava ratkaisu oli melodia.

Ron Miller jakaa kirjassaan ”Modal Jazz Composition & Harmony Volume 2” melodiat eri tyypeihin: idiomaattinen abstrakti (idiomatic abstract) (Miller 1997, 23.), idiomaattinen prograattinen (Idiomatic programmatic) (Miller 1997, 23.), romanttinen ideaali (Romantic Ideal) (Miller 1997, 30-33.), romanttinen melodia (Romantic Melody) (Miller 1997, 23.) ja ei-romanttinen (Non Romantic) (Miller 1997, 26.). Kerron näistä jaoista tässä luvussa, koska ne helpottavat ymmärtämään perusteluani sille, miksi valitsin tämän kappaleen reharmonisoitavaksi.

Kaikista eri melodisista jaoista Miller näyttää esimerkkejä ja listaa musiikillisia funktioita tyypeittäin. Romanttiselle melodialle tyypillisten Millerin listaamien ominaisuuksien perusteella ainakin Close to you’n B-osa on romanttinen, sillä siinä on muun muassa paljon toistoa (KUVA 11). Tämä varmasti vaikutti osaltaan kappalevalintaan.

18 **B**

Guitar

Acc.

21

Guitar

Acc.

KUVA 11. Close to you -sovituksen B-osa (Kämäri, 2021)

Hain inspiraatioita kappaleen reharmonisointiin jazzkitaristi Ted Greenen sovituksesta. Ted Greene käyttää sovituksessaan tyylikkäästi laajoja sointuja niin, että melodiasävel on usein jokin alla olevan soinnun lisäsävelistä esim. 9. tai 13. äänet. Mielestäni tämä on luova tapa yhdistää sointuja melodiaan. Yritin parhaani mukaan toteuttaa tätä myös omassa sovituksessani.

Halusin valita sovitukseeni sävellajin, jossa sitä ei olisi paljon soitettu; tätä kappaletta on varmasti esitetty kaikissa sävellajeissa paljon. Sävellajiksi valitsin Db-duurin. Tähän vaikutti myös se, että halusin hieman haastaa itseäni, vaikka Db-duuri ei ole ehkä vaikein mahdollinen, helpompiakin on. Sävellajeilla halusin hieman haastaa itseäni niin, etten valinnut jokaiseen sovitukseen parhaiten hallitsemiani sävellajeja.

Ensimmäisessä tahdissa on diatoninen II (Ebm11) V (Ab9) kadenssi I-asteen sointuun (Dbmaj7). II-asteen sointu on m11 (mollin 11) -tyypin sointu eli sointusatsissa on mukana myös 9 ja 11 (tai 4) sävelet. Melodiaäänenä on Eb-mollisoinnun lisäsävel 11. Käytin sointujen lisäsäveliä melodianaäninä. Usein kitaristit ilmentävät laajoja paljon lisäsäveliä sisältäviä sointuja sointujen ylärakenteilla. Kappaleessa ilmi tuomani Ebm11 on malliesimerkki tästä. Ebm11:sta ylärakenteena on Gbmaj9 (KUVA 12). Samassa tahdissa olevaa Ab9-sointua kuvaan Cm7b5/F#-soinnulla. Kyseessä on siis Cm7b5-soinnun kvinttikäännös. Basistin tai jonkun muun basson roolia bändissä toimittavan soittaessa pohjasävelen (Eb) syntyy soinnuksi Ebm11. Samalla logiikalla toimii myös Ab9 sointu. Kun Cm7b5-soinnun pohjalle laitetaan Ab-ääni, saadaan Ab9-sointu. Tämä ei ole uutta varmasti kenellekään musiikissa ammatiksi tekeväälle, mutta se on kuitenkin erinomainen työkalu erityisesti kitaristeille soittaa melko laajojakin sointuja.

A

Guitar

Acc.

KUVA 12. Close to you -sovituksen ylärakenteita (Kämäri, 2021)

Edellisen esimerkkini lisäksi haluan mainita myös tahdin 4 ylärakenteet. Ensimmäisessä soinnussa Gbmaj9#11 ylärakenteena on Dbmaj7-soinnun kvinttikäännös. Kohteeseen nähden (Gbmaj7#11) kvinttiä ylempää soitettu (Dbmaj7) sisältää äännet Ab, Db, F ja C. Ab on 9. Gb:n sävel Db puhdaskvintti F suuriseptimi ja C #11 (tai b5). Samassa tahdissa kuvataan Bbmaj9 ja C7#9#5 sointuja maj7#5 soinnuilla (Wilmott 1994, 34.). Bbmaj9 ylärakenteena on Dbmaj7#5 (Wilmott 1994, 34.) ja C7#9#5-soinnun ylärakenteena on Emaj7#5 (Wilmott 1994, 85, 117) (KUVA 2). Bbmaj9:lle siis äännet ovat Db (molliterssi), A (maj7), C (9) ja F (kvintti, pu5). C7#9#5:lle E (suuriterssi S3) C (perusääni) Eb (#9) ja Ab (#5).

Halusin jotain lisää säkeistön kahdesti samanlaisena toistuvan melodian tueksi. Ideani oli, että toisella kerralla melodiaa soitettaessa, harmonikka soittaa pienen vastamelodian jo valmiina olevan melodian taustalle.

Opettelin kontrapunktisuuden (kontrapunkti) perusteita muutamista YouTube- videoista. Videoissa esiintyy amerikkalainen Gareth Green, joka on hyvin meritoitunut musiikkialalla muun muassa esiintyvänä muusikkona, säveltäjänä ja pianistina. Hänen Youtube-kanavallaan on video ”Writing counterpoint from a chord scheme” (Music Matters, 2021), josta opiskelin kontrapunktin alkeita. Kontrapunktilla tarkoitetaan melodioita, jotka ovat musiikillisessa suhteessa toisiinsa niin, että siitä syntyy musiikillinen kokonaisuus.

”Close to you” -sovitukseni säkeistön melodian kertaavissa tahdeissa 9-17 esiintyy kontrapunktisia ideoita. Kitaran soitettua ensimmäiset sävelet (tahti 9) harmonikka ikään kuin seuraa kitaran melodiaa samoilla intervallisuhteilla. (tahti 10) (KUVA 13). Vastamelodian rooli on elävöittää kertauksella samanlaisena toistuvan päämelodian taustaa ja tuoda säkeistöön jotain lisää.

KUVA 13. Close to you ensimmäisen esimerkki kontrapunktisuudesta (Kämäri, 2021)

Kitaralla soitettavat suurisekuntisuhteiset 8-osat tahdissa 10 siirtyvät harmonikalle tahtiin 11 (KUVA 13) kontrapunktimelodiaksi, joka kestää tahdin 13 loppuun.

KUVA 14. Lyhyt kontrapunkti

Kontarpunkti-idea jatkuu vielä tahdeissa 14-17, missä harmonikka seuraa bassolla melodian liikkeitä ensin samoilla intervallisuhteilla ja sen jälkeen kuljettaa kappaleen sekvenssimäisellä liikkeellä kohti B-osaa (KUVA 15).

The image shows a musical score for measures 14-17. It features a grand staff with three systems. The top system contains a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. The middle system contains a bass clef staff with a bass line. The bottom system contains a bass clef staff with a bass line. The chords are labeled as follows: D^b/E^b, D^b13 A^b13, D^bmaj7, A^bm6/E^b, and D^b13.

KUVA 15. Sekvenssimäinen liike vastamelodiassa (Kämäri, 2021)

Seuraavaksi haluan nostaa sovituksestani B-osassa (tahdeissa 22 ja 23) esiintyvän pisteellisen rytmin, jossa sointu vaihtuu, mutta melodia pysyy samana (KUVA 16). Idea pisteellisiin rytmeihin tuli Savonia ammattikorkeakoulun rytmimusiikin yhteissoittoworkshopista 2019, jossa soitettiin opettajan tekemää sovitusta kappaleesta ”You’ve got a friend”. Halusin, että koko muu bändi soittaisi pisteellisen rytmin. Valitsin soinnut yhteisen melodiassa olevan sävelen pohjalta (D^b), joka toistuu näiden tahtien aikana useaan kertaan. Tavoite oli tehdä soinnuista mahdollisimman laajoja ja korostaa melodian suhdetta alla oleviin sointuihin. Melodian suhteella sointuihin tarkoitan sitä, mikä ääni melodiassa on suhteessa alla olevaan sointuun. Esim. tahdissa 22 soinnun ollessa Bmaj9 on melodiassa soinnun lisäsävel eli 9. sävel. Myöhemmin tahdissa 23 sointuna on Emaj13 ja melodiassa on Emaj7 soinnun lisäsävel 13. (KUVA 16).

The image shows a musical score for measures 21-23. It features a grand staff with three systems. The top system contains a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. The middle system contains a bass clef staff with a bass line. The bottom system contains a bass clef staff with a bass line. The chords are labeled as follows: D^b6/9, A^bdim9, B^bmaj7, Bmaj9, B^bmmaj13, D^b, Emaj13, F7#9#5, D^bmaj13, and D^bmaj13.

KUVA 16. Pisteellinen rytmi ja melodian äänet soinnun lisäsävelinä (Kämäri, 2021)

2.3.2 Yhteenveto

Kappaleen groove on melko lähellä alkuperäistä, joten siltä osin ei tapahtunut suurta muutosta. Isoimmat muutokset ovat harmoniassa ja kappaleen harmonisessa rytmissä. Alkuperäisellä soinnutuksella kappaleen säkeistön sointuasteet ovat IV-III7sus4 III7-IIIIm7-Vim7-IV-I kun sovituksestani säkeistön asteet ovat II-V-I-

Vim7-VI7sus4-VI-I-I7-V7-I. Säkeistön lisäksi kappale muuttui lähes täydellisesti varsinkin B-osan osalta, jossa on paljon enemmän sointuja kuin alun perin. Päämelodian alle on lisätty myös vastamelodia ja melodian alla olevien sointujen rytmejä etenkin B-osan kohdalla on muutettu. Lisäksi soinnut ovat laajempia alkuperäiseen nähden.

Vaikka kappale on yhä balladi, se liikkui tyyllisesti lähemmäs jazzgenreä siinä olevien rytmisten ja harmonisten ratkaisujen johdosta. Soinnut ovat laajempia ja rytmisesti kappaleessa on enemmän synkopointia alkuperäiseen nähden. Tähän vaikutti myös uusi soitinnus. Sovitustyöprosessi muihin sovituksiin nähden luonnistui jouhevammin kappaleen A-osassa kuin B-osassa. Tarkoitukseni oli tehdä B-osaan eksoottiset, laajat soinnut pisteellisellä rytmillä. Päämäärä B-osan harmonian ja melodian yhteensovittamisen suhteen oli hieman haastavampaa kuin, mitä A-osassa. Sovitustyötäni helpotti ajatus, että en pidä orjallisesti kiinni niin sanotuista harmonisista säännöistä vaan yritin luovasti päätyä mahdollisimman musikaaliseen lopputulokseen.

Close to you -soitus on kitaralle sovitettu sointusooloesitys. Sovelsin tähänkin kappaleeseeni omaa sovitustekniikkaani, funktionaalisen harmonian sääntöjä ja kromaattisia sointuja.

2.4 Maledetta Primavera (Aikuinen nainen), Toto Savio

2.4.1 Luova prosessi

Maledetta Primavera on Loretta Goggin kansainvälisesti tunnetuksi tekemä italiaksi laulettu iskelmäkappale, jonka on säveltänyt italialainen säveltäjä ja sanoittaja Totó Savio. Tarkka suomennos nimestä on Kirottu kevät, mutta se tunnetaan Suomessa nimellä Aikuinen nainen, jota on esittänyt muun muassa Paula Koivuniemi.

Tein Maledetta Primaverasta bossa nova -tyylisen sovituksen. Inspiraatiooni vaikutti brasilialaisen säveltäjän Antonio Carlos Jobimin säveltämät ja paljon soitetut kappaleet Chega de Saudade ja Desafinado. Molemmissa kappaleissa on vahva melodia, joka on yhdistävä tekijä Maledetta Primavera -kappaleeseen.

Sovitin Maledetta Primaveeran bossa nova -muottiin. Ensimmäinen haaste oli muuttaa alun perin kolmijakoisen melodian rytmiä niin, että saisin sen istumaan 4/4 tahtilajiin. Ratkaisin ongelman muuttamalla melodian rytmin osittain neljäsosatrioleiksi. Neljäsosatrioleita ei kuitenkaan esiinny koko kappaleessa vaan esimerkiksi kertosäkeessä aika-arvoja on venytetty hieman alkuperäiseen nähden.

Sovitukseeni introssa käytin urkupiste-tekniikkaa, joka toimii niin, että basso soittaa urkupistettä (Ab-säveltä) pisteellisellä rytmillä ja soinnut vaihtuvat samalla. Ab-sävel on ikään kuin sointujen yhteinen nimittäjä (KUVA 17). Intro on tarkoitettu esittämään niin, että solisti improvisoi sointujen päälle.

Maledetta Primavera

Paolo Cassella & Totó Savio Arrangement Pekka Kämäri

Intro $\text{♩} = 180$

bossa nova

Acoustic Guitar $A\flat\text{add}9$ $D\flat\text{maj}7/A\flat$ $D\flat\text{add}9/A\flat$ $D\flat\text{maj}7/A\flat$

Accordion

Contrabass

4 $A\flat 6/9$ $B\flat m/A\flat$ $E\flat/A\flat$ $A\flat 7$ $\text{r} \text{ } 3 \text{ } 7$

Guit.

Acc.

Cb.

KUVA 17. Maledetta Primavera -sovituksen intro (Kämäri, 2021)

Maledetta Primaveran reharmonisaatioprosessissa vältin käyttämästä tavanomaisia sointuotteita.

Toin kuultavaksi ja nuotista tarkasteltavaksi erilaisia, ehkä hieman harvinaisempia otteita.

Seuraavaksi esitän muutamia nostoja käyttämästäni variaatioista.

Säkeistön tahdissa 15 luodaan terssitön F alt. -tyyppinen sointu, jonka ylärakenteena käytetään $A\flat 7$ sus4 -sointua. (Wilmott 1994, 162.). Reaalisointuna ilmaistuna tämä on siis $F7\#5\#9b9$ (KUVA 18).

Bret Wilmottin kirjassa ”Complete Book of Harmony Theory & Voicing” on oma lukunsa alteredsoinnuille, jossa Wilmott on listannut eri alt. soundia kuvaavia ylärakenteita. (Wilmott 1994 162-163.).

$F7\#9\#5b9$

KUVA 18. $F7$ alt. -tyypin sointu (Wilmott, 1994).

Hieman myöhemmin tahdissa 19 käytin $A\flat 6\#11$ -sointua (KUVA 19), jossa ovat äänet $E\flat$ eli soinnun kvintti, C suuri tertiini, $D\#11$ ja F eli 6 (Wilmott 1994, 91.). Basisitin soittaessa soinnun pohjasävelen ($A\flat$) muodostuu sointumerkinnän mukainen $A\flat 6\#11$ -sointu. Tavanomaisesti duuri 6-tyypin sointu mielletään levolliseksi toonikatyyppiseksi soinnuksi, joten $\#11$ -lisäsävel ei 6-tyyppisessä duurisoinnussa ole tavallista. Soinnun sisäiset äänet C ja D luovat jännitteisen suuri sekunti -intervallin, joka saa sointuotteen kuulostamaan mielenkiintoiselta.



KUVA 19.- Ab6#11-sointu (Wilmott, 1994), sävellaji edelleen Db-duuri.

Tahdissa 36 esiintyy kaksi mielenkiintoista sointuotetta, jotka kuitenkin ovat tyypillistä ylärakenteiden käyttöä. Molemmat löytyvät Wilmottin kirjasta (KUVA 20). Ensimmäinen soinnuista on Cm11b5, joka on erikoinen jo siinäkin mielessä, että m7b5 sointuja laajennetaan lisäsävelillä harvemmin. Cm11b5-soinnun ylärakenteena käytetään Gbmaj7#5sointua. (Wilmott 1994, 72.) Gbmaj7#5-soinnussa on sävelet Gb (Cm11b5-soinnun vähennetty kvintti), D (Cm11b5-soinnun nooni), F (Cm11b5-soinnun 11) ja Bb (Cm11b5-soinnun septimi). Otteesta puuttuu siis molliterssi ja perusääni.

Toinen sointu tahdissa on merkitty erikoisella reaalisointumerkinnällä F7b9#9#5 - se siis sisältää molemmat muunnetut noonit. Soinnun ylärakenteena toimii Ab7sus4-sointu (Wilmott 1994, 162.), josta olen äänenkuljetuksellisista syistä valinnut septimikäännöksen. Ab7sus4-soinnussa on äänet Gb (F7:n b9 lisäsävel), Db (F7:n #5 lisäsävel), Eb (F7:n septimi) ja Ab (F7:n #9 lisäsävel). Soinnusta puuttuu duuriterssi. Soinnut muodostavat yhdessä II-V-kadenssin, joka purkautuu Bbmaj7-sointuun (KUVA 20).

Monet Wilmottin kirjasta löytyvät soinnut on vaikea merkitä järkevästi reaalisointumerkinnöiksi, sillä niissä on paljon lisäsäveliä. Jonkun muun soittaessa sovitustani minun ei sovittajana ole mahdollista kirjoittaa reaalisoinnuksi vain f alt. -merkintää, jotta soittaja päätyisi musiikillisesti haluttuun lopputulokseen.



KUVA 20. II-V kadenssi Bbmaj7-sointuun (Wilmott, 1994), sävellaji Db-duuri.

Tahdissa 21 käytän Wilmottin kirjassa olevasta esimerkistä (Wilmott 1994, 37.) löytämäni dominanti yhdeksän -tyyppistä sointua. Sovelsin sointuotetta molliin, joten sain esimerkin mukaisen m9soinnun. Alimpana sointuharjoituksessa on molliterssi (Eb), seuraavaksi ovat äänet C ja D, jotka muodostavat suuren

sekunnin ja jännitteen soinnun sisäiseen rakenteeseen. Ylimpänä on pieni septimi pohjasävellelle (C) eli Bb-ääni. Sointu on kvinttitön Cm9 (KUVA 21).



KUVA 21. Cm9, jossa soinnun sisäinen suuri sekunti (Willmott, 1994) sävellaji kuvassa Db-duuri.

Tahdissa 39 käytän F#7#5-sointua Gmmaj13-soinnun ylärakenteena (Wilmott 1994, 58.) (KUVA 22). Käyttämässäni diskanttikielillä soitettavassa F#7#5 hajoitus on ensin F# (G:n maj7-intervalli), D (G:n kvintti, E (13 tai 6 tässä yhteydessä 13) ja Bb (G:n molliterssi). F#7#5 muodostaa Gmmaj13soinnun, jossa ei ole muita lisäsäveliä (esimerkiksi 9-lisäsäveltä). Soinnussa ei ole myöskään soinnun perusääntä (G).



KUVA 22. Gmmaj13-sointu (Wilmott, 1994)

Intron jälkeen säkeistö alkaa vahvasti Db-duuriin sijoittuvilla sointuvaihdoilla tahdit 9-14, jonka jälkeen tulee useita välidominanteja ja yksi tritonuskorvausta käyttävä II-V-kadenssi. Ensimmäinen välidominantti on tahdissa 15 F7#5#9b9 jota seuraa Bb13-sointu (F7 on Bb:n viides aste). Bb13-sointu on V-aste sitä seuraavalle Eb7sus4-soinnulle, joka puolestaan on V-aste Ab6#11-soinnulle. Vaikka kaikki soinnut tahdeissa 15-17 eivät ole dominanteja, on kyseessä silti kolmen tahdin pituinen dominanttiketju; sillä myös Eb7sus4 käyttäytyy dominantin tavoin ja vie harmoniaa kohti Ab6#11:sta. Eb7sus4:n ja Ab6#11-sointujen välissä on kuitenkin yksi ylimääräinen tahti, jossa tritonuskorvauksella viivästytetään purkausta Ab6#11-sointuun. (KUVA 23).

KUVA 23. Tahdit 12-19 (Kämäri, 2021)

Tahdissa 18 esiintyvä II-V-kadenssissa korvattiin kohteen (Ab6#11) duurisävellajin mukaiset II- ja V-asteen soinnut (Bbm7 ja Eb7) tritonuksen päästä (Em7 ja A7) (KUVA 23).

Tahdeissa on kaksi II-V kadenssia (tahdit 20-22), joista ensimmäinen vie seuraavaan II-V kadenssiin. Ensimmäisessä on soinnut Dm7b5 ja G7#5, jotka purkautuvat Cm7-sointuun. Seuraavan tahdin ensimmäinen sointu on Cm7 ja toinen F7, eli II-V kadenssi Bb-duurin, mutta kappaleessa F7 purkaakin Eb-duurisointuun. Tavallisesti F7-sointu Eb-duurissa mielletäisiin välidominantiksi Eb-duurin viidennelle asteelle, mutta sovituksessa se meneekin suoraan Ebmaj7-sointuun. Perustelen tätä soinnun sisäisten äänien äänenkuljetuksella, sillä valitsemassani F13 voicingissa on äänet Eb,A,D ja G kun Ebmaj9-soinnussa on äänet Eb,G,D ja F. Sointujen sisällä tapahtuu siis vain kokosävelaskeleen liike seuraavaan sointuun nähden (KUVA 24).

KUVA 24. Tahdit 20-22 (Kämäri, 2021)

Ebmaj7-soinnun jälkeen tahdissa on Ebm9-sointu, joka on lainasointu Eb mollista. Vastaavia lainauksia käytetään paljon jazzstandardeissa esim. ”Just friends” ja ”Tune up”.

Äänenkuljetuksellisesti siirtymä Ebmaj9-soinnusta Ebm9-sointuun on myös hyvä, sillä vain soinnun terssi (G) ja soinnun septimi (Db) liikkuvat kumpainenkin puolissävelaskelta alaspäin. Seuraavassa tahdissa on F7#9-tyyppinen sointu, jolla luontevasti siirrytään Bb13sus4-sointuun. Bb13sus4-soinnun jälkeen tulee luonnollisesti Ebmaj7-sointu, mutta kuitenkin niin, että bassosävel Bb13-sointuun nähden on sama eli Bb; sointu on siis Ebmaj7/Bb. Ebmaj7/Bb tahdin jälkeen on kaksi II-V- kadenssia peräkkäin niin kuin aikaisemmin tässä luvussa, mutta erona on dominantin trinituskorvaus (KUVA 25). Kyseessä ovat tahdit 26-27, joista ensimmäisessä on molli II-V kadenssi G-mollisointuun. V-aste on korvattu D7:n sijaan Ab7b5-soinnulla, eli tritonuksen päässä olevalla dominanttisoinnulla. Sointu on 7b5-tyypin sointu, koska melodiassa on D-sävel, eli soinnun (Ab7) vähennetty kvintti. Ab7b5-soinnun jälkeen tulee soinnun kohde, eli Gm7-sointu. Samassa tahdissa on myös C7. Gm7 ja C7 ovat F-duurin II ja V-asteet. Seuraava sointu onkin F7sus4.

26 Am7b5 Ab7b5 Gm7 C9 F7sus4/Bb

KUVA 25. Tritonuskorvaus käytännön käytössä (Kämäri, 2021)

Tahdissa 31 on ns. ”backdoor”-dominantti, joka johtaa Bbadd9-sointuun; eli Bbadd9-soinnun ollessa kyseessä on backdoor-dominantti. Backdoor muodostuu, kun kohdesointua ennen soitetaan kokosävelen alemmaa dominanttityypin sointu (esim. Bb7 → Cmaj7) (McClimon 2016, 77) (KUVA 26).

Ab13 Bbadd9

KUVA 26. Backdoor-dominantti (Kämäri, 2021)

Sovituksen B-osassa tahdeissa 45-49 on laskevaan bassoon perustuva idea. Sointukadenssina on Bbadd9 – Bb/A – Gm7 – C7/G – F#dim13 – F13 – E7/G# ja Ebmaj7/G. Basso liikkuu vain puolen ja kokosävelen kokosin liikkein alaspäin. Idea nivoo soinnut tyylikkäästi yhteen ja kuljettaa kappaletta kohti seuraavia sointuja (KUVA 27).

KUVA 27. Laskeva basso. (Kämäri, 2021)

2.4.2 Yhteenvedo

Maledetta primavera -sovituksessa ero alkuperäiseen nähden oli kaikkein suurin. Kappaleen melodian rytmi, tahtilaji, harmonia, tyyli ja soitinnus muuttuivat. Tästä johtuen myös tunnelma poikkeaa alkuperäisestä. Alun perin kappaleessa oli huomattavasti vähemmän sointuja ja sitä on esitetty 6/8 tahtilajissa.

Muutin kappaleen tyylin bossa novaksi. Tavallisesti bossa novaa soitetaan neljään, joten myös tahtilaji tuli vaihtaa. Tämä osoittautui hyvin haastavaksi, sillä alun perin 6/8-tahtilajissa esitetty melodia piti saada istumaan 4/4-tahtilajiin. Kohtalainen haaste oli saada melodia sopimaan monimutkaisiin sointuihin, jotka lisäsin sointukiertoon.

Tässä sovituksessa käytin kaikkia teoriaosuudessa esiteltyjä sovitustekniikoita. Lainasin myös obligatomelodian kokonaan toisesta kappaleesta. Valittu tyyli (bossa nova), uusi tahtilaji ja alkuperäiseen soinnutukseen nähden huomattavan erilainen harmonia muuttivat kappaleen tunnelmaa paljon.

2.5 You're my world, Umberto Bindi

2.5.1 Luova prosessi

”You're my world” (suom. Olet kaikki) on italialaisen säveltäjän Umberto Bindin säveltämä teos, josta merkittäviä esityksiä on tehnyt ainakin: Cilla Black, Topi Sorsakoski ja Angelina Monti. Kappaleen tunnetuin suomenkielinen esitys lienee Topi Sorsakosken vuonna 1991 levyttämä versio kappaleesta, joka löytyy Topin levyltä ”Yksinäisyys”. Suomeksi kappaleen nimi on Olet kaikki.

You're my world-sovitukseeni halusin ilmavan, hieman modaalisen, funktionaaliseen harmoniaan pesäeroa tekevän tunnelman. Tämän saavuttamiseksi pyrin käyttämään paljon kvarttisointuja ja suuria sekunteja sisältäviä sointuotteita. Löysin sopivaa aineistoa opettajani Risto Toppolan sähkökitaristeille suunnatuista opetusmateriaaleista. Toppolan materiaaleista löysin aineiston, joka käsittelee pentatonisia sointuja. Aineistossa pentatonisia sointuja sovelletaan II-V-I kadenssiin. Pentatoniset soinnut ovat kolmi-, neli- tai

viisiäänisiä sointuotteita, joissa on usein suuri sekunti intervalli ja kvartti. Pentatonisista soinnuista puuttuu usein soinnun terssi, joten tonaalinen tunnelma jää hieman avoimeksi tai modaaliseksi; juuri niin kuin oli tässä sovituksessa tarkoituskin. Sen sijaan pentatonisista soinnuista saadaan sointuun mukaan paljon lisäsäveliä esim. 11, 9 ja 6-lisäsävelet esiintyvät paljon näissä otteissa.

Opetusmateriaalissa on koottu pentatonisia sointuja ilmentämään II-V-I kadenssin sointuja. Esimerkiksi sävellajin ollessa F-duuri kuvataan II-asteen sointua D- ja A-molli pentatonisten asteikkojen äänistä rakentuvilla soinnuilla. V-asteelle esimerkissä soitetaan pentatonisia sointuja Eb-mollista. Eb-molli on C:hen nähden pienen terssin päässä, eli V-asteelle saadaan voimakas jännite. Eb-mollin sävelet luovat voimakkaan alt. -tyyppisen jännitteen V-asteelle. Kaikki Eb-molli pentatonisen asteikon äänet lukuun ottamatta Bb-säveltä ovat jännitteisiä. Esimerkissä I-asteen soinnulle pentatoniset soinnut on haettu F-duuri- ja A-mollipentatonisista asteikoista. A-molli-pentatonisen asteikon sävelistä muodostuvia pentatonisia sointuja käytettäessä ei voida välttyä funktionaalisen harmonian tunnulta, sillä A-mollipentatoninen sisältää F-duurin terssin. Pentatonisten paljon kvartteja ja pieniä sekunteja sisältävän harmonian kontrasti tavanomaiseen funktionaaliseen harmoniaan nähden on kiinnostava. Pentatoniset soinnut -materiaali on sovitukseni kannalta tärkeä lähde sopivan harmonisen materiaalin soveltamiseen. Toinen on sointuklusterit, joka löytyy myös opettajani ”Sähkökitara C/B”-blogista.

Sointuklusterit-aineistossa kuvataan pentatonisten sointujen tapaan II-V-I kadenssin sointuja klusterimaisilla otteilla, joissa on niin ikään samoja piirteitä kuin pentatonisissa soinnuissa. Pentatonisiin sointuihin nähden Sointuklusterit-otteissa käytetään kuitenkin useammin myös pientä sekuntia ja muita laajempia intervaleja, kuin pentatonisissa soinnuissa. Sointuklusterit-lähestymistapa harmoniaan toimi hyvin pentatonisten sointujen kanssa, joten päätin käyttää niitä sovituksessani. Sointuklusteri-materiaalissa II-astetta kuvataan klusterilla, jossa on mukana soinnun septimi, perusääni ja molliterssi. V-asteen kohdalla on soinnun suuri seksti, septimi ja suuri nooni. I-asteella taas kvintti, suuri seksti ja perusääni ja toisessa tahdissa olevassa voicingissa suuri sekunti, terssi ja kvintti. (KUVA 28.) Muilla nuottiriveillä materiaalissa käydään läpi klustereiden käännoiksi. Seuraavaksi nostan esiin esimerkkejä omasta nuottikuvastani, missä käytän yllä mainittuja harmonisia työkaluja.



KUVA 28. Ote klustereista opetusmateriaaleissa (Toppola)

Heti sovituksen alussa käytän kvarttisointuja ja pentatonisia sointuja. Ensimmäiset soinnut ovat kokosävelaskeleen etäisyydellä toisistaan olevat kvarttisoinnut. Soinnut ilmentävät modaalista Gm11 -maailmaa ja niissä on melodiaäänet ylempänä. Äänet ensimmäisessä soinnussa ovat G, C, F ja Bb ja toisessa A, D, G ja C. Toinen kvarttipinoista on siis terssitön, mutta se kuvaa siitä huolimatta Gm11:sta sointua hyvin, sillä se sisältää muut Gm11:n sävelet paitsi terssin. Basson tullessa mukaan soittaa lead-ääni vielä kaksi pentatonista sointua, jonka jälkeen pentatonisten sointujen idea siirtyy säestävään ääneen; eli tässä tapauksessa harmonikan soitettavaksi. Säestyksessä kuvataan eri sointuja kolmiäänisillä pentatonisilla soinnuilla, joissa on paljon suuria sekunteja. Tahdeissa 3-8 käytetään pentatonisia sointuja ja sointuklusteri-konseptia (KUVA 29).

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems of music. The first system (measures 1-4) features chords Gm11 and Csus2. The second system (measures 5-8) features chords F, Cm11, F7, and Bbmaj7. The score is in 4/4 time and includes a repeat sign at the beginning.

KUVA 29. Kvarttisointuja, sointuklusteritekniikkaa ja pentatonisia sointuja sovituksessa. (Kämäri, 2021)

Ylhäällä olevassa kuvassa tahdeissa 1-8 käytin kvartti- pentatonisia ja sointuklusterimaailmasta tulevia sointuja. Ensimmäisessä tahdissa on ylempänä mainitsemani kvarttisoinnut. Tahdeissa 2-6 on useita pentatonisia sointuja ja tahdeissa 7-8 sointuklustereita. Tahdeissa 2-4 Gm11-sointua maalataan kahdella pentatonisella kolmisoinnulla, jotka ovat kokosävelen päässä toisistaan. Ensimmäisessä näistä on äänet G, F ja D eli Gm11:sta perusääni, suuri sekunti ja kvintti. Toisessa ovat F, G ja C eli suuri septimi, perusääni ja kvartti 11-sävel sen ollessa perusäänen yläpuolella. Csus2-soinnussa on äänet C, D ja G. Tahdissa 5 ja 6 F-duurisointua kuvataan A-mollipentatonisen asteikon soinnuilla. F-duuri tahtien soinnuista ensimmäisessä on äänet D, G ja C eli F-duuriin nähden intervallit suuri seksti, suuri nooni ja kvintti. Seuraavissa kahdessa on äänet C, E, A ja A, D ja G F:ään nähden siis kvintti, suuriseptimi ja duuriterssi, jälkimmäisessä duuriterssi, suuri seksti ja suuri nooni. Viimeisessä F-duuri tahtien soinnussa on äänet G, C ja E, jotka ovat niin ikään F:ään nähden intervallit suuri nooni, kvintti ja suuri septimi. Vaikka joukossa onkin yksi ote, jossa on duuriterssi mukana, eivät soinnut siitä huolimatta muodosta pohjasäveleen nähden mitään tavanomaisia tersspinoja. Viimeisissä kuvan tahdeissa, jotka sisältävät II-V-kadenssin Bb-duuriin käytin klusterimaisia sointuja. Cm11:sta sointua kuvaan soinnulla, jossa pienen sekunnin muodostavat Eb- ja F-sävelet, eli soinnun molliterssi ja 11-lisäsävel. Ylimpänä on soinnun septimi. F7-sointu on ilmaistuna samantyyppisellä klusterilla, jossa sävelet D, Eb ja A. D ja Eb-sävelistä syntyy pieni sekunti ja Eb:n ja A:n väliin tulee tritonus, joten sointu on hyvin jännitteikäs. Sointu kuitenkin osittain purkautuu Bb-duuriin; osittain siksi, että soinnun alapäässä on suuri sekunti-intervalli, joka ei kuitenkaan ole yhtä kireä soundi kuin edellisessä soinnussa ollut pieni sekunti.

Tahdeissa 9-12 on myös useita pentatonisia sointuja ja ainakin yksi sointuklusteri. Gm11:sta ilmentämässä on G-molli pentatonisen asteikon sointuja. Tahdeissa 11 ja 12 on voicingit jaettu G- ja F-avaimelle, niin että alin ääni on F-avaimella ja muut sointuotteen äänet G-avaimella. Ebmaj7 sointua kuvaa sointuklusteriote, jossa on perusääni (Eb), suuri nooni (F) ja suuri septimi (D). Perusääni ja suuriseptimi muodostavat suuren sekunnin. Suurisekunti tekee pienen jännitteen sointuun (KUVA 30).

KUVA 30. Lisää pentatonisia sointuja ja sointuklusterisointuja (Kämäri, 2021)

Myöhemmin tahdeissa 14-15 kuvasin D ja F muunnettuja sointuja kolme ääntä sisältävillä kvarttisoinnuilla (KUVA 31). Soinnuista ensimmäinen sisältää äänet Bb, Eb ja Ab, joten D:en nähden ne ovat melko jännitteisiä ääniä. Bb on siis #5, Eb b9 ja Ab on b5. Otteesta puuttuu siis kokonaan duuriterssi ja septimi. Toinen sointu tahdissa 15:sta on F-muunnettua sointua kuvaava sävelistä F#, B ja Db muodostuva Ab-mollipentatonisesta asteikosta tuleva sointu. Se sisältää F:ään verrattain äänet b9, #11 ja #5. Kummatkin soinnut ovat siis klusterimaisia voimakasta jännitettä luovia kokonaisuuksia. Kvarttipinot tulevat sointuihin pienen terssin päässä olevista pentatonisista asteikoista. D:en kohdalla siis F-mollipentatonisesta ja F:än kohdalla Ab-mollipentatonisesta asteikosta. Samaan ideaan perustuvia sointuja käytin myöhemmin tahdeissa 26 ja 30.

KUVA 31. Pentatoniset soinnut kuvaamassa muunnettuja (altered)- sointuja (Kämäri, 2021)

2.5.2 Yhteenveto

Kappaleen tunnelma etäännytti funktionaalisesta harmoniasta kvartteja ja suuria sekunteja sisältävien sointujen takia, kuten tavoitteena sovitusta tehdessä olikin. Perinteisiä terssipinoja ei löydy sovituksesta kuin kahdesta eri paikasta. Myös tämä kappale meni alun perin 6/8-osaa tahtilajissa, joten oli haasteellista sovittaa se 4/4-tahtilajiin. Tahtilajin vaihdos oli hankala asia etenkin melodian kannalta. Alkuperäiseen nähden kappaleesta tuli hieman nopeampi ja siinä on enemmän sointuja. Suurimmat muutokset ovat kappaleen harmoniassa, tahtilajissa ja kvartti- ja pentatonistensointujen kautta tulevassa keveydessä alkuperäiseen esitykseen nähden.

Tämän kappaleen kohdalla työprosessi oli erityisen mielekäs, koska opin jatkuvasti uutta kvartti- ja pentatonisista sointuotteista. Käytin sovituksessani modaalista soinnutustekniikkaa ja funktionaalisenharmonian sääntöjä.

3 KONSERTTIIN VALMISTAUTUMISESTA JA HARJOITTELUSTA BÄNDIN KANSSA

4.1 Taustaksi

Improvisoinnin harjoittelu kappaleisiini oli keskeinen osa valmistautumista esitettävään konserttiin. Kehittääkseni improvisaatiotani sovitusteni sointukiertojen päälle tein useita erilaisia harjoituksia. Käytin apunani Bossin Loop Station -pedaalia, johon olin äänittänyt kulloinkin harjoiteltavan sointukierron. Kokeiltuani erilaisia improvisatorisia ideoita sointukiertoon olen kuunnellut soittamiani ideoita jälkikäteen puhelimella. Pidin oman soundin ja ideoiden kuuntelemista tärkeänä osana improvisaation oppimisprosessia.

4.2 Bändin kokoonpano

Bändissä on harmonikka (Janne Vänskä), basso (Markus Kalliokoski) ja rummut (Joonas Vainiola) ja sähkökitara (Pekka Kämäri). Harjoittelimme samalla kokoonpanolla viime lukuvuonna 2020-2021 B-tutkintoani varten. Olemme sen jälkeen soittaneet kymmenkunta jazzkeikkaa Kuopion alueella eri ravintoloissa, joten olemme paitsi henkilökohtaisesti myös muusikoina tutustuneet toisiimme hyvin. Hyvä kemia vaikuttaa positiivisesti myös improvisatorisen paljon erilaisia musiikillisia tapahtumia sisältävän musiikin esittämiseen.

4.3 Harjoitukset

Aloitimme bändin kanssa täydessä mitassa harjoittelun marraskuussa 2021. Olimme aikaisemmin syksyllä 2021 kokeilleet soittaa yhdessä Kolmatta linjaa ja Reeberbahn -sovituksiani, mutta emme niin, että bänditreeneissä keskityttäisiin pelkästään niihin. Soitimme ensimmäisissä treeneissä sovituksia You're my world (Olet kaikki), Kolmatta linjaa ja Close to you. You're my world -sovituksesta ei ollut aikaisemmin soitettu minkäänlaista versiota. Soitimme You're my world -sovitukseni teemaa muutaman kerran, se tuntui haastavalta, emmekä saaneet sitä toimimaan kunnolla. Olin aikaisemmin antanut referenssiksi rumpalille, että groove voisi olla samantyyppinen kuin John Scofieldin versiossa Jolene-biisistä. Mielestäni rumpuraita on siinä melko ilmavan kuuloinen, ja sopisi tyyliltään hyvin You're my world -sovitukseeni. Mietimme hetken yhdessä mikä tai minkälainen rumpugroove auttaisi ilmavan, kevyen tuntuisen tunnelman luomiseen. Mieleeni tuli Cantaloupe Island -niminen kappale Herbie Hancockilta. Sen groove voisi mahdollisesti myös toimia sovituksessani. Kokeilimme Cantaloupe Islandin -grooven tapaisia ideoita ja se auttoi. Yhteinen käsitys You're my worldin suunnasta nytkähti eteenpäin. Basisti kokeili soittaa sointuihin walking bass -linjaa, mutta se ei oikein tuntunut istuvan Cantaloupe-grooven päälle. Soitimme useita toistoja You're my word -sovituksestani ja basisti sai työstettyä niiden aikana istuvamman bassokuvion sovitukseen.

SOLO

36

Gm11 C13sus4 F Cm7 F7 Bb

42

Gm11 C(no3) Dsus4 Ebmaj7 Gm11

47

C13sus4 Gm7 C7 F

KUVA 32. Soolotausta kappaleeseen ”You’re my world”. (Kämäri, 2021)

Yhteisen sovituksellisen kokeilun jälkeen työstimme kappaleen soolorakennetta. You’re my world -sovituksessa on paljon klusterimaisia sointuja, joissa on mukana joko suuri sekunti tai puhdas kvartti.

Ensimmäisen soittokerran perusteella tämä vaikeutti rakenteessa pysymistä, koska soinnuissa on niin paljon samoja ääniä keskenään. Tämän koin haasteena, joka vaati erityistä tarkkuutta sooloa soittaessa.

Bändiharjoituksissa tutustuimme Jannen kanssa soolotaustaan soittamalla siihen bändin kanssa vuorotellen sooloja haluamamme määrän (KUVA 32).

Harjoituksia oli enemmän alkuvuodesta 2022 ja kevään 2022 aikana konsertin lähestyessä. Oli mielenkiintoista huomata, kuinka nopeasti asiat menivät eteenpäin H-hetken lähestyessä. B-tutkintoon nähden harjoitusaikaa oli huomattavasti vähemmän. Harjoitusaikojen järjestäminen oli haastavaa soittajien henkilökohtaisista menoista ja valmistumisen aikarajoihin liittyvistä ajallisista haasteista johtuen. Alun perin arvioinkin tämän riskin suurimmaksi ja se osittain toteutui.

4 POHDINTA

Taiteellisen projektin tekeminen oli mielenkiintoista, mutta haastavaa. Jo sovitusyön alkupuolella oli myös kutkuttavaa ajatella soittavansa tutkinnosta tutun bändin kanssa omia sovituksia läpi konsertissa.

Etsiessäni lähdeaineistosta sovituksiini mahdollisia sopivia musiikillisia funktioita ja ideoita opin paljon uusia asioita harmoniasta, sointujen ylärakenteista, sointuotteista ja improvisoinnista. Opin luovaan prosessiin tarvittavaa kokeilevaa mentaliteettia, jonka saavuttamiseksi tarvittiin uskoa omiin ratkaisuihin, korviin ja sisäiseen tunteeseen valmistuvan materiaalin laadusta. Tavoittelin sovituksissa taiteellista lopputulemaa, josta syntyisi jotain uutta ja jonka voisin kokea omakseni. Opinnäytetyöprojekti vaati laajaa musiikkialan edellyttämää osaamista ja tekemistä, mikä oli isompi kokonaisuus kuin etukäteen osasin ajatella. Näitä olivat esimerkiksi reharmonisaatio, sovittaminen yleensä, teoriaan ja tausta-aineistoon tutustuminen, luova työskentely, esityksen valmistelu ja organisointi, paineen sieto, nuotinkirjoitus, koordinointi, improvisointi, ja yhteissoitto. Huolimatta tiukasta aikataulusta oli hienoa huomata, kuinka omat sovitukset taitavien muusikoiden käsittelyssä hioutuivat valmiiksi bändisoitossa; juuri parahiksi.

Koin tutun bändin kanssa työskentelyn pääasiassa helpoksi, mutta myös jonkinlaiseksi vaatimukseksi, koska monissa kappaleissa oli grooveihin ja basson ja rumpujen työskentelyyn aukikirjoittamattomia ideoita. Halusin sovituksissa päästä lähemmäs tilannetta, jossa soittajilla on myös paljon vapauksia ja tilaa tehdä omia ratkaisujaan antamieni referenssikappaleiden tai yksittäisten ideoiden pohjalta. Tämä oli mielestäni hyvä lähestymistapa, vaikkakin vaativa siitäkin huolimatta, että kaikki muut muusikot olivat jo ennestään tuttuja. Vieraiden soittajien kanssa tämä ei ehkä sellaisenaan olisi toiminut. Olikin hienoa huomata, kuinka paljon muusikoiden välinen soittotausta, kommunikointi ja hyvä yleinen ilmapiiri edistävät luovaa toimintaa ja bändiharjoitusten sujuvuutta.

Onnistuin tekemään yksinkertaisista kappaleista alkuperäisiin nähden monipuolisempia ja kiinnostavampia. Muusikot saivat soitettavaksi lisää osuuksia. Uudenlaiset harmoniat kappaleissa muuttivat niiden tunnelmaa musiikillisesti ja tulkinnallisesta näkökulmasta. Tämä johtunee siitä, että jazzmusiikin soittamiseen vaadittava lataus ja odotukset ovat erilaisia kuin pop- ja iskelmämusiikissa. Kokonaisuudessaan kaikki kappaleet muuttuivat niiden alkuperäisistä, eniten esitetyistä versioista. Parhaiten onnistuivat St. Pauli ja Reeberbahn, Maledetta Primavera ja Kolmatta linjaa. Reeberbahn-sovituksessa kontrasti alkuperäiseen verrattuna oli suurin, mikä oli tavoitteenikin. Maledetta Primavera -soitus oli vaikea soittaa hyvin, mutta se onnistui konsertissa erinomaisesti. Kolmatta linjaa -sovituksessa olen erityisen tyytyväinen harmonikalle kirjoittamaani 8-osa linjaan, bändin rytmisiin jakoihin ja kontrapunktisiin ideoihin. Ei olisi haitannut, jos aikaa opinnäytetyökonseratin valmisteluun bändin kanssa olisi ollut enemmän. Varsinaisessa esityksessä viimeinen kappale olisi osaltani voinut sujua paremmin.

Käytännössä hankalinta oli kääntää 6/8-tahtilajeista melodioita neljään meneväksi. Ajoittain oli vaikea löytää sellaisia sointukäännöksiä, joissa tarvittava melodiaääni oli ylimpänä. Harmoniakäsitykseni parantui mielestäni huomattavasti opinnäytetyötä tehdessä.

5 LÄHTEET

Butterworth, Anna 1999. Harmony in Practice. Associated Board of the Royal Schools of Music.

Camacho, Bernal 2007. MILES DAVIS: THE ROAD TO MODAL JAZZ. Thesis. Master of arts. University of North Texas.

Dobbins, Bill 1986. Jazz Arranging and Composin. Advance Music.

Felts, Randy 2002. Reharmonization techniques. Berklee Press.

Igoa, Enrique. 2017. Functional Harmony: Review and Update of the system (English revised and enlarged version)

Jaffe, Andy 1996. Jazz Harmony. Advance Music.

Laverne, Andy 1991. Handbook of CHORD SUBSTITUTIONS. Ekay Music, Inc.

Kennan, Kent 1999. Counterpoint. Prentice-Hall, Inc.

McClimon, Michael 2016. A TRANSFORMATIONAL APPROACH TO JAZZ HARMONY. Partial fulfillment of the requirements for the degree Doctor of Philosophy. Jacobs School of Music, Indiana University.

Miller, Ron. 1996. Modal Jazz Composition & Harmony Volume 1. Julkaisija Advance Music

Miller, Ron. 1997. Modal Jazz Composition & Harmony Volume 2. Julkaisija Advance Music.

Music Matters 2021. Writing counterpoint from a Chord Scheme – Music Composition. Youtubevideopalvelu, julkaistu 9.9.2021. <https://www.youtube.com/watch?v=PNOTsKmuKrE&t=69s>.

Piston, Walter 1947. Counterpoint. W. W. Norton & Company, Inc.

Toppola, Risto. Cosmos of harmonies. Opetusmateriaali. Savonia-ammattikorkeakoulu.

Toppola, Risto. Pentatonisia sointuja. Opetusmateriaali. Savonia-ammattikorkeakoulu.

Wilmott, Bret. 1994. Mel Bay's complete book of harmony, theory & voicing. Julkaisija Mel Bay Publications, Inc.

Wilmott, Bret. 1996. Mel Bay's complete book of harmony, Extensions for guitar. Julkaisija Mel Bay Publications, Inc.

Learnjazzstandards, 2017. 3 types of tritone substitution with lick examples. Verkkajulkaisu. Päivitetty 24.3.2017. <https://www.learnjazzstandards.com/blog/learning-jazz/jazz-theory/3-types-tritonesubstitution-lick-examples/> Viitattu 24.4.2022.

Jazzadvice, 2018. Chord Function: Music Theory Fundamentals You Need To Know. Verkkajulkaisu. Päivitetty 23.8.2018. Viitattu 24.4.2022. <https://www.jazzadvice.com/lessons/chord-function/>

Frank Gambale, 1991. Modes no more mystery. Video.

LIITTEET

LIITE 1 St. Pauli ja Reeberbahn

Moderate ♩ = 72

D7#5#9 Eb6/9 Bb13 Bb7b9 Ebmaj13 Ab6/9 Ab Ab7b5#5 Bbmaj7 C7b9 F13 Bb13 Bbadd9 Ebmaj7 Eb7#9 Ebmaj13 F7sus4

F7sus4 Bbm7 Db13 Db7Bbadd9 Ebmaj7 Ebmaj9 Ebmaj7 Ebmaj9 F7#9 Bb7+5-5 Eb6 Cmadd9

Fm11 E7b5 Ebmaj13 Abmaj9 B9#5 Bb13 Cm11 Db9 Cm11

F7sus4 Bbadd9 Eb6/9 VERSE Abmaj13#11 Fm11 100 Bb9 B7#9 Eb6/9

Bbdim7 Ab6/C Cdim7 Dbmaj7 Db13 E7b9 Ebmaj7 Gm11b5 C7#9#5 Fm11 C13sus4

F7#9 Bb13 Ebmaj9 Ebmaj7 Edim7 Fm11 Ebmaj9 Bb7sus4 Bb79#5 Eb6/9

SOOLO

Abmaj7 C7 F13 Bbadd9 Fm7/Eb Bb7b9 Ebmaj7 Ebmaj9 Bbm7

A7b5 Abmaj7 Fm7 Bb13 Ebmja7 (Bbm Eb7)

LIITE 2 Kolmatta Linjaa

Arrangement by Pekka Kämäri

Tony Hatch

Kolmatta linjaa

INTRO

$\text{♩} = 200$

Accordion

C7#5#9 G7#9#5 C7#5#9 C7#5#9 C7#9

Up tempo Jazz

A

5

Acc.

Fm6 D#maj7 Bbm7

8

1.

Acc.

Fm C7 Fm Am7b5 D7 Gm7b5 C7

2

B

12. **2.**

Acc.

Fm C7 Fm Fm F#m Gm D#ma7

16.

Acc.

Ebm7 Ab7 D#maj7 F7#5b9

19.

Acc.

Bbm C7b9 Eb9 Abmaj7 Fm6

23.

Acc.

Bb7 Ebmaj9 Ab13 D#maj13 D#maj9

26 SOLOS ON B AND A SECTION (32 BARS) 3

Acc.

Bbm7 Gb13 G7#5b5 Bb13 C13#11

LIITE 3 Close to you

Close to you

Burt Bacharach, Hal David

Arrangement Pekka Kämäri

$\text{♩} = 80$ **A**

Electric guitar

Accordion

Guitar

Acc.

Guitar

Acc.

Chords for Electric guitar system 1: E \flat m11, A \flat 9, D \flat maj7, B \flat m7B \flat 7sus \sharp 4, G \flat maj9 \sharp 11, B \flat mmaj9 C7 \sharp 9 \sharp 5

Chords for Guitar system 2: D \flat 6/9, D \flat /E \flat , D \flat 13 A \flat 13, D \flat maj7, E \flat m11, A \flat 9

Chords for Guitar system 3: D \flat maj7, B \flat m7B \flat 7sus \sharp 4, G \flat maj9 \sharp 11, B \flat mmaj9 C7 \sharp 9 \sharp 5, D \flat 6/9

2

14

Guitar

Db/Eb Db13 Ab13 Dbmaj7 Abm6/Eb Db13

Acc.

18

B

Guitar

Gbmaj7 Gbmaj13 Ebm7/Bb Ab7 Dbmaj9 Gbm9 D7b9#5 Dbmaj7 Ab13

Acc.

21

Guitar

Db6/9 Adim9 Bbmaj7 Bbmaj9 Bbmaj13 Db Emaj13 F7#9#5 Dbmaj13 Dbmaj13

Acc.

NÄMÄ JAOT SOOLOJEN VÄLIIN

3

SOOLO

26

Guitar

Acc.

D \flat 13 C7 \sharp 5 B13 B \flat 7 \sharp 5 \sharp 9 B \flat 7 \sharp 5 \flat 9 E \flat m9 A \flat 13 D \flat maj13 B \flat 9sus4 G \flat maj9 \sharp 11

32

Guitar

Acc.

E \flat m7 A \flat 7 D \flat 6/9 D \flat /E \flat E \flat 7 A \flat 13 D \flat maj E \flat m11 A \flat 9 D \flat maj7 B \flat m7B \flat 7sus4

40

Guitar

Acc.

G \flat maj9 \sharp 11 B \flat mmaj9 C7 \sharp 9 \sharp 5 D \flat 6/9 D \flat /E \flat D \flat 13 A \flat 13 D \flat maj7

LIITE 4 Maledetta Primavera

Maledetta Primavera

Paolo Cassella & Totó Savio

Arrangement Pekka Kämäri

Intro $\text{♩} = 180$ $A\flat\text{add}9$ $D\flat\text{maj}7/A\flat$ $D\flat\text{add}9/A\flat$ $D\flat\text{maj}7/A\flat$ $A\flat6/9$

bossa nova

Acoustic Guitar

Accordion

Contrabass

A SOLOS ON A

5 $B\flat m/A\flat$ $E\flat/A\flat$ $A\flat7$ $D\flat\text{maj}7$

Guit.

Acc.

Cb.

10 $G\flat\text{maj}7\flat5$ $D\flat\text{maj}7$ $G\flat\text{maj}7\flat5$ $E\flat m7/B\flat$ $A\flat13$

Guit.

Acc.

Cb.

2

14 $D\flat$ maj7/ $A\flat$ $F7\sharp 5\sharp 9\flat 9$ $B\flat 13$ $E\flat 7sus4$ $E\flat 7 A7\flat 9$

Guit.

Acc.

Cb.

19 $A\flat 6\sharp 11$ $D\flat 7\flat 5$ $G7\sharp 5$ $C\flat 9$ $F 13$ $E\flat$ maj9

Guit.

Acc.

Cb.

23 $E\flat$ m9 $F7sus4$ $F7\sharp 9$ $B\flat 13sus4$ $E\flat$ maj7/ $B\flat$ $A\flat 7\flat 5$ $A\flat 7\flat 5$

Guit.

Acc.

Cb.

3

27 Gm7 C9 F7sus4/B_b B_b⁶₉

Guit.

Acc.

Ch.

31 A_b13 B_badd9 G_b/A_b G/A **B** A_b/B_b B_bm11 Bmaj7^b5 B_b13

Guit.

Acc.

Ch.

35 E_bmaj9 Cm11^b5 F7^b9[#]9[#]5 B_bmaj7 D7[#]5[#]9

Guit.

Acc.

Ch.

51 Cm7 Cm9 Cm11 E♭maj13 A7#5#9 5

Guit. 
 Acc. 
 Cb. 

SOOLOJEN JÄLKEEN B-OSA JA CODAAN

55 Ab13 D7#5#9 (Ebm Ab7) D♭maj13 D♭maj13 Cmaj13 Bmaj13

Guit. 
 Acc. 
 Cb. 

61 B♭maj13 Amaj13 Abmaj13 Abmaj13

Guit. 
 Acc. 
 Cb. 

LIITE 5 You're my world

Arrangement Pekka Kämäri

You're my World

Composer
Umberto Bindi

♩ = 130

A

First system of musical notation (measures 1-4). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The piece is marked with a tempo of 130. The system is labeled 'A'. Chord symbols above the staff are Gm11 and Csus2.

Second system of musical notation (measures 5-8). Chord symbols above the staff are F, Cm11, F7, and Bbmaj7.

Third system of musical notation (measures 9-12). The system is labeled '1.'. Chord symbols above the staff are Gm11, C(no3), Dsus4, and Ebma7.

Fourth system of musical notation (measures 13-16). Chord symbols above the staff are Bb, Bb, Eb, D7#5b9, Gm11, Cm11, Falt, and Bb.

2

17 2.

Cm11 Cm11 Galt Cm11 F13 Ab9 Gmaj13

23 B

A♭maj9#11 D9#11 Gmaj13 Em11

26 D6 E7alt Am11 D

29 G Aalt. E7#9 Am11

SOLO 3

8.1 Ääniliitteet

ÄÄNILIITE 1 St. Pauli ja Reeberbahn 31.3.2022 Sotku-teatteri <https://www.youtube.com/watch?v=2Gc3gvGpnBA>

ÄÄNILIITE 2 Kolmatta linjaa 31.3.2022 Sotku-teatteri <https://www.youtube.com/watch?v=GezIKUA4PAw>

ÄÄNILIITE 3 Close to you 31.3.2022 Sotku-teatteri <https://www.youtube.com/watch?v=a6hpmmpzkiC8>

ÄÄNILIITE 4 Maledetta Primavera 31.3.2022 Sotku-teatteri <https://www.youtube.com/watch?v=SXTcboDxSXU>

ÄÄNILIITE 5 You're my world 31.3.2022 Sotku-teatteri <https://www.youtube.com/watch?v=BWGjCnqt9zU>

