



# jamk

## Äänenkuljetusta sointukäännöksillä

Katsaus jazzpianisti Bill Evansin harmoniankäsittelyyn

Niko Toivari

Opinnäytetyö, AMK

Kesäkuu 2024

Kulttuuriala

Musiikkipedagogi (AMK)

Toivari, Niko

## Äänenliikutusta sointukäännöksillä. Katsaus jazzpianisti Bill Evansin harmoniankäsittelyyn

Jyväskylä: Jyväskylän ammattikorkeakoulu. Kesäkuu 2024, 39 sivua.

Kulttuuriala. Musiikkipedagogin tutkinto-ohjelma. Opinnäytetyö AMK.

Julkaisun kieli: suomi

Julkaisulupa avoimessa verkossa: kyllä

### Tiivistelmä

Tutkimus keskittyi jazzpianisti Bill Evansin (1929–1980) soittotekniikkaan ja tutkimuksessa etsittiin vastausta kysymykseen siitä, miten Evans käytti eri sointuhajotuksia ja niiden käännöksiä soitossaan. Tutkimuksen tehtävänä oli tarkastella Evansin soittamia käännöksiä ja äänenkuljetusta syvemmin ja tavoitteena oli löytää Evansin tyyliä mukaillen jazzpianon soittotekniikan käsitteitä ja menetelmiä, josta tuotettu tieto on avuksi pianopedagogien työkentällä. Taustoituksessa hyödynnettiin musiikinteorian konsepteja sekä Evansin ensimmäisen trion ja Miles Daviksen yhtyeen äänityksiä että hänen musiikillista historiikkiaan.

Tutkimus toteutettiin laadullisena tutkimustyönä ja siinä analysoitiin valmista aineistoa, kahta Evansin soitamaa kappaletta, transkriptiomenetelmällä. Aineistolähtöisen sisällönanalyysin tukena hyödynnettiin perinteistä sointuanalyysia. Tutkimuksen tuloksista löydettiin monia soinnun sisäisiä harmonisia äänenkuljetuksellisia menetelmiä, sekä eri sointutyyppeiden ja jazzpianotekniikoiden rikasta käyttöä, joihin syventyminen on hyödyllistä, sekä pianopedagogeille että kaikille teemasta kiinnostuneille.

Tutkimuksen johtopäätelmässä todettiin Evansin hyödyntäneen left hand voicing -käännöksiä monipuolisesti ja soveltaen niitä erilaisissa musiikillisissa tilanteissa. Evansille ominaiset äänenkuljetukselliset hienoudet toteutuivat käyttämällä sointujen käännöksiä luovasti.

### Avainsanat (asiasanat)

Sointu, left hand voicing, äänenkuljetus, Bill Evans

### Muut tiedot (salassa pidettävät liitteet)

-

**Toivari, Niko**

**Voice leading with inversions. Study on Bill Evans' harmony**

Jyväskylä: JAMK University of Applied Sciences, June 2024, 39 pages.

Culture. Degree Programme in Music Pedagogue. Bachelor's thesis.

Permission for open access publication: Yes

Language of publication: Finnish

**Abstract**

The study took focus on Bill Evans' (1929-1980) technique in attempt to shed light to the question how Evans used different voicings and inversions in his music. The aim of the study was to delve deeper into Evans' interpretations and voice leading, with the goal of identifying concepts and methods of jazz piano playing that reflect Evans' style. The insight found from this analysis would appear valuable in the field of music pedagogy amongst pianists. Music theory concepts were utilized, as well as recordings of Bill Evans and his historical background, were utilized in the background of the study.

The research was conducted as a qualitative study, analysing existing material, the two pieces performed by Evans, through transcribing. Traditional chord analysis was used to support the data-driven content analysis. The results of the study revealed numerous harmonic voice leading techniques within chords, as well as a rich use of different chord types and jazz piano techniques, which are beneficial for piano pedagogues and anyone interested in the subject.

In the concluding remarks of the study, it was noted that Evans extensively used left hand voicing inversions and applied them in various musical contexts. The distinctive nuances in voice leading characteristic of Evans were realized through creative use of chord inversions.

**Keywords/tags (subjects)**

Chord, left hand voicing, voice leading, Bill Evans

**Miscellaneous (Confidential information)**

-

## Sisältö

<b>1</b>	<b>Johdanto</b> .....	<b>3</b>
<b>2</b>	<b>Tietoperusta</b> .....	<b>4</b>
2.1	Evans aiemmissä tutkimuksissa .....	4
2.2	Bill Evansin historiaa.....	5
2.3	Jazzmusiikin tyylipiirteitä 1950-luvun lopulla pianonsoitossa .....	7
2.4	Kaksi rytminkäsittelyn filosofiaa jazzissa: <i>Hot vs. Cool</i> .....	8
2.5	Työn keskeiset käsitteet.....	10
2.6	Muita käsitteitä .....	14
<b>3</b>	<b>Laadullisen tutkimuksen tavoitteet ja tutkimuskysymykset</b> .....	<b>17</b>
<b>4</b>	<b>Toteutus</b> .....	<b>18</b>
4.1	Menetelmät.....	18
4.2	Aineisto ja sen keruu .....	19
4.3	Analyysi .....	20
<b>5</b>	<b>Tulokset</b> .....	<b>20</b>
5.1	<i>Blue in Green</i> .....	21
5.2	<i>Peri's Scope</i> .....	25
<b>6</b>	<b>Pohdinta</b> .....	<b>29</b>
6.1	Eettisyys ja luotettavuus .....	29
6.2	Tulosten tarkastelu.....	30
6.3	Johtopäätökset ja jatkotutkimus.....	31
	<b>Lähteet</b> .....	<b>32</b>
	<b>Liitteet</b> .....	<b>34</b>
	Liite 1. <i>Blue in green</i> transkriptio .....	35
	Liite 2. Osia <i>Peri's Scope</i> transkription analysistä .....	39
<b>Kuviot</b>		
	Kuvio 1. Äänenkuljetus <i>left hand voicingeilla</i> .....	21
	Kuvio 2. Kolmiääninen <i>left hand voicingin</i> vajaanuoto kvarttipinona.....	22
	Kuvio 3. Kolmiääninen <i>left hand voicingin</i> vajaanuoto terssi, sekunti muodossa. ....	22
	Kuvio 4. Tahdin 18-19 sointukadenssin hajotukset. ....	23
	Kuvio 5. Tahti 45.....	24
	Kuvio 6. Tahti 8.....	25
	Kuvio 7. Tahti 23.....	25

Kuvio 8. Kappaleen yleisimmät hajotukset ja niiden käännökset. ....	26
Kuvio 9. Paralleelit kvartit teemassa.....	27
Kuvio 10. Kromaattisen liikkeen sisäinen äänenkuljetus sointuhajotuksella. ....	27
Kuvio 11. Soinnunsisäisen liikkeen kuvaaminen käännöksillä.....	28

# 1 Johdanto

William John "Bill" Evans (1929–1980) on yksi keskeisimmistä hahmoista jazzpianon soiton sen moderniin muotoon kehittymisen kannalta. Evans on tunnetusti ns. *left hand voicing* -käännöksiä pedagoginen vakiinnuttaja jazzpianon soitossa. Käsite ilmenee 1950-luvulla tapahtuneen jazzin muutoksen aikana, jota ennen jazzpianistit soittivat aiempina vuosikymmeninä suosiossa olleiden swingin ja bebopin tyylilajeissa käytettyjen menetelmien mukaan. Näitä menetelmiä ovat esimerkiksi ns. *Bud Powell voicingit*, tai toiselta nimeltään, *shell-voicingit*. Näissä hajotuksissa pianisti soittaa soinnusta vasemmalla kädellä soinnun kaksi- tai kolmiäänisen harmonisen perustan, joka voi koostua, perussävelestä, terssistä, sekstistä ja septimistä. (Levine 1989, 162.) Evansin kehittämä *left hand voicing* on perusäännetön neliääninen pianon keskialueelta parhaiten soiva käännöstyypin. *Left hand voicingin* voidaankin ajatella olevan yksi seurauksista bebopin aikakaudesta pois siirtymiselle moderneihin jazzin alatyyleihin, kuten cooliin, modaaliseen ja avantgarde-jazziin.

Opinnäytetyön tavoitteena on analysoida Bill Evansin soiton harmonisia piirteitä äänenkuljetuksen, sointuhajotuksien ja niiden sointukäännöksiä kautta. Analyysiin käsitellään Bill Evansin soittamia sävellyksiä ja analysoidaan niiden yleisesti korkeatasoisimpina pidettyjä levytyksiä. Nämä levytykset ovat Miles Davisin *Kind of Blue* (1959), jolta analysoidaan kappale *Blue in Green*, sekä levyttä *Portrait in Jazz, Peri's Scope* (1960). *Peri's Scopen* levytys on Bill Evansin ensimmäisen jazztrion kaudelta, jolloin bändiin kuului basisti Scott LaFaro, jonka uniikki tapa soittaa bassolla kommentoivia linjoja täydensi Evansin trio uniikilla tavalla. Tämä trio on jazzkriitikoiden mielestä Evansin paras ja *Kind of Blue* on kaikkien aikojen myydyin ja yksi jazzin maailmaa mullistaneista levytyksistä.

Rajaus Evansin kahteen kappaleeseen antaa mahdollisuuden vertailla harmonisia ratkaisuja valitsemani teeman avulla, mutta pitää tarkastelun tarkkana valitsemani teeman linssissä. Opinnäytetyössä pyritään tuomaan esille Bill Evansin tapaa soittaa ja liikkua harmonisessa maisemassa jazzpianolla. Opinnäytetyössä tutkitaan miten ja millaista äänenkuljetusta ja sointuhajotuksia Bill Evans käytti soitossaan ja analyysistä pyritään nostamaan pedagogisesti hyödyllisiä aiheita. Aiheeseen syventyminen luonnollisesti kiinnostaa itseäni pop-jazz-pianistina, mutta se on myös pedagogisesti antoisa monin tavoin. Evans on modernin jazz-pianismin pioneeri, ja hänen levytyksensä ovat monien ammattilaisten suosittamia transkriptioiden kautta oppimiseen. Hänen musiikis-

saan on monenlaisia syvällisiä ulottuvuuksia, joihin tutustuminen avaa jazzmusiikin tyyli- ja soitto-tekniisiä hienouksia. Valitsemani aihe mahdollistaa pianisteille aiheeseen tutustumisen analyyttisestä näkökulmasta ja se auttaa ymmärtämään paremmin tämän 1900-luvun yhden merkittävimmän jazzpianistin tapaa soittaa improvisoituja jazz-soinnutuksia. Aihe tuo tähän tarkasti valittuun ja rajattuun teemaan tietoa oman näkökulmansa kautta juuri pianonsoittoon, mutta tutkimuksen kartoittamaa tietoa on mahdollista soveltaa ja hyödyntää tätä työtä lukevan musiikillisissa tietotaidoissa muihinkin instrumentteihin ja tyyli- ja soitto-tyylilajeihin.

Opinnäytetyö toteutetaan laadullisena tutkimuksena ja sen tavoitteena on tunnistaa Bill Evansin käyttämiin soitintuihin ja äänenkuljetukseen perustuvia toistuvia kuvioita. Opinnäytetyö soveltuu parhaiten pianisteille, jotka osaavat länsimaisen rytmimusiikin perusteita ja haluavat tietoa, jonka avulla he voivat perehtyä jazzmusiikkiin. Tuloksia voivat hyödyntää myös pianonsoiton pedagogit, jotka haluavat hyödyntää uusia jazzmusiikin soittamisen näkökulmia omassa opetuksessaan. Toisaalta opinnäytetyöstä voivat hyötyä myös kaikki kyseisestä teemasta innostuneet, joita Evansin monipuolinen ja musiikillisesti rikas harmoniakäsitys kiinnostaa.

## 2 Tietoperusta

Tässä luvussa avaan Bill Evansin musiikillista kontekstia, sekä hänen aikansa jazzmusiikin tyypillisiä piirteitä. Ensin käsittelen Evansista tehtyä tutkimusta ja sitä, mitä hänestä sekä tarkastelemastani teemasta on aiemmin kirjoitettu. Tämän jälkeen kuvaan lyhyesti Evansin historiaa, sekä hänen musiikillista taustaansa, sekä tutkimukseni ilmiöitä seurauksena ajan jazzmusiikissa, eli miten jazzpianon soitto muuttui 1950-luvun lopulla. Lopuksi avaan opinnäytetyölleni olennaiset musiikinteoreettiset käsitteet.

### 2.1 Evans aiemmissä tutkimuksissa

Evansin soittoa yhtenä vaikutusvaltaisimmista jazzpianisteista on tutkittu laajalti monella tasolla. Evansin sooloista ja yksittäisistä kappaleista on suomeksi julkaistu muutamia opinnäytetöitä. Viimeisimpinä Evansista suomeksi kirjoitetuista opinnäytetöistä Arto Lapveteläinen on tutkinut Evansin *Lucky To Be Me* -sävellyksen soolopianoversiota, Anton Saarijärvi on tutkinut kappaleen *Waltz for Debby* pianosooloa, ja Ari Karema on tutkinut kappaleiden lopetuksia Bill Evansin sovituksissa.

(Lapveteläinen 2012; Saarijärvi 2015; Karema 2015.) Erityisesti Lapveteläisen harmonian analyysi kokonaisesta kappaleesta on aiheeltaan lähellä tutkimusta ja sitä voisi jälkikäteen käyttää yhtenä vertailukohtana siitä, kuinka Evansin tapa käyttää harmoniaa ja sointuja vaihtelee kokoonpanosta riippuen.

Evansin soitosta on olemassa *Omnibook*-transkriptioita, jotka ovat kokoelma julkaisuja eri jazz-artistien soittamista kappaleista tehdyistä transkriptioista. Lisäksi työn kannalta on hyvä olla tietoinen Evansin soittoa suuresti ihaileva jazzpianisti Jack Reillyn (1932–2018) tekemistä ja julkaisemista nuotinnoksia, joissa transkriptioiden lisäksi analysoidaan syvällisesti Evansin soittoa. Etenkin Reillyn tekemät analyysit ovat hyvin sama kaltaisia asioita tutkimuksen kanssa, joihin ei valitettavasti tämän tutkimuksen yhteydessä ollut mahdollista syventyä aineiston saatavuuden takia.

Syvennän Evansin soittajakuvaa referoimalla hänen suosittua elämäkertansa: *Bill Evans Everything Happens To Me* (Shadwick 2002). Jazzmusiikin kulttuurillisen taustasta sisällytän huomioita afroamerikkalaisen musiikin historiaan pianonsoiton näkökulmasta tarkasteleva Billy Taylorin *The history and development of jazz piano: a new perspective for educators* (1982). Myös tämä historiallinen näkökulma on työssäni tärkeä, sillä pohdin sen avulla jazzmusiikin muutoksia ja muutoksien mahdollisia vaikutuksia Bill Evansin soittoon. Lisäksi kirjailija Ashley Kahnin teoksessa *Kind of Blue: The making of Miles Davis*, Evansin aikalaismuusikot kertovat Evansin soittajaluonteesta. Kahnin teos kertoo Miles Davisin *Kind of Blue* -levyn synnystä, johon Evansilla oli suuri rooli. (Kahn 2000.)

## 2.2 Bill Evansin historiaa

Evansista kirjoittanut muusikko ja journalisti Martin Fripp referoi Evansista kirjoitettuja elämäkertoja artikkelissaan seuraavasti. William John ”Bill” Evans syntyi 16. elokuuta vuonna 1929 Plainfieldissä, New Jerseyssä, missä hän oppi soittamaan pianoa, viulua, huilua ja pikkolohuilua lapsena. Hän opiskeli klassista musiikkia Kaakkois-Louisianan yliopistossa (*Southeastern Louisiana University*) ja Mannesin musiikkiopistossa (*Mannes College of Music*) sekä palveli asevoimissa soittokunnassa lyhyen ajan. Tuona ajanjaksona hän tutustui klassisen musiikin klassikkosäveltäjinä pidettyjen Darius Milhaudin (1892–1974), Igor Stravinskyn (1882–1971), Joseph Maurice Ravelin (1875–1937) ja Claude Debussyn (1862–1918) musiikkiin. Tuon ajan nykymusiikin ja impressionististen

klassisen musiikin säveltäjien äänimaisemat vaikuttivat Evansin lähestymistapaan pianonsoitossa hänen koko uransa ajan. (Fripp n.d.)

Soittokunnassa vietetyn ajanjakson jälkeen Evans alkoi kuunnella jazzia, pianistit Nat ”King” Cole (1919–1965) ja Bud Powell (1924–1966) varhaisina vaikuttajinaan. Lisäksi hän aloitti satunnaiset työt freelancepianistina New Yorkissa ja soitti sivusoittajana tärkeiden nimien, kuten sekä jazz-että klassisen musiikin säveltäjä ja teoreetikko George Russellin (1923–2009) kanssa. Evans alkoi saada nimeä musiikin kentällä ja merkittävä askel Evansin uralla tapahtui, kun kitaristi Mundell Lowe (1922–2017), joka esiintyi McKinley’s big bandissä ja myöhemmin Benny Goodman Orchestrassa New Yorkissa, soitti Evansin demoäänitteen puhelimen välityksellä Orrin Keepnewsille (1923–2015), aikanaan merkittävän levy-yhtiön Riverside Recordsin johtajalle, mikä vakuutti Keepnewsin valintaan äänittää nuorta pianistia. (Mt.)

Vuonna 1957, 27-vuotias Evans äänitti debyyttialbuminsa, *New Jazz Conceptions*. Hänen trionsa koostui basisti Teddy Kotickista (1928–1986), jazzkonkarista, joka oli jo soittanut muun muassa Charlie Parkerin (1920–1955) ja Phil Woodsin (1931–2015) kanssa, sekä rumpali Paul Motianista (1931–2011), jolla tulisi olemaan keskeinen rooli Evansin tarinassa tulevana vuosina. Albumi sai positiiviset arvostelut, mutta kaupallinen menestys se ei ollut. Levyllä esiintyy ensimmäinen äänite *Waltz for Debby* -kappaleesta, hänen tunnetuimmasta sävellyksestään, joka oli omistettu hänen nuorelle sisarenpojalleen. Evans äänitti myöhemmin useita versioita kyseisestä kappaleesta. (Mt.)

Musiikkihistorioitsija Ashley Kahnin kirjassa basisti Bill Crow kuvailee Evansin nousun alkuaikoja seuraavasti:

*Bill kuulosti Lennie Tristanolta, mutta suhtautui rytmiin hyökkäävämmiin ja aggressiivisemmin – Lennie tykkäsi ottaa rennosti. Aina välillä Bill vaihtoi toiselle vaihteelle ja jokainen soittamani bassonuotti kuulosti aivan upealta. Kysyin, mitä mies oikein tekee. Moodeillahan hän pelleili. Soitimme silloin varmaan jotain blueskappaletta. Tuo oli ensimmäinen kerta, kun kuulin sen ”sointukuluttomuuden”, jossa yksi ja sama sointu ikään kuin leijui ilmassa koko kappaleen ajan. (Kahn 2000, 83.)*

Legendaarinen trumpetisti ja jazzin modaalisten piirteiden pioneeri Miles Davis (1926–1991) on kuvailut Evansin soittoa seuraavasti: Billin pianonsoitossa oli hienoa hiljaista tulta. Hän käsitteli

soitinta niin, että nuotit olivat kuin kristallia tai putouksesta alas syöksyvää puhdasta vettä. (Kahn 2000, 88–89.)

Aikalaissoittajista alttosaksofonisti Cannonball Adderley (1928–1975) kertoi puolestaan: ”Etenkin alettuaan käyttää Bill Evansia Miles muutti tyyliään erittäin kovasta pehmoisempaan suuntaan. Bill oli briljantti tietyillä alueilla, mutta ei saanut itsestään kunnolla irti niitä kaikkein kovimpia juttuja.” (Mts. 93.)

### **2.3 Jazzmusiikin tyylipiirteitä 1950-luvun lopulla pianonsoitossa**

Tässä luvussa esittelen bebopin aikakaudella vaikuttaneita pianisteja ja yleisesti bebopissa käytössä olleita pianon soittotekniikoita. Tätä aikakautta on tärkeä ymmärtää, sillä bebop on yleisesti jazzin yksi suurimmista aikakausista, jolloin harmoniset keinot ja reitit soitettiin ja tutkittiin perinpohjaisesti ja se on edelleen nykyjazzin ymmärtämisen ja luomisen kannalta tärkeä kulmakivi.

Afroamerikkalaisen jazzmusiikin historiaa pianonsoiton näkökulmasta tutkinut ja elänyt Billy Taylor kertoo jazzin alatyylien kehityksestä seuraavaa. Bebop oli ragtimen, bluesin ja swingin jälkeinen seuraava jazzin kehityksen askel. Musikaalisesti kaikkein monimutkaisin ilmenevä 1940-luvun tyyli oli monien vuosien tulosta niin yksittäisten soittajien kuin kokoonpanojen kokeiluista ympäri Yhdysvaltoja. Uuden sukupolven artistit halusivat erottautua 1930-luvun rajoittuneesta big band -tyylisestä soitosta ja he pyrkivät uudelleenmäärittämään instrumenttien roolin pienissä yhtyeissä ja laajentamaan soolon soittajan vastuuta esityksen musikaalisessa suunnassa. Bebop-soittajan tuli olla teknisesti loistava ja kyvykäs toteuttamaan mutkikkaita spontaaneja melodioita yhtä hyvin kuin soittamaan äärimmäisen vaikeita sävellettyjä aiheita tarkasti unisonossa, eli samassa äänessä, muiden instrumenttien kanssa. Kuten edeltävätkin jazzin tyylit, myös bebopin kehittyminen on pitkälti 1940-lvun jazzmuusikoiden sielukkuuden ja nerokkuuden ansiota, joille improvisointi oli oleellinen osa jazzin soittamista. (Taylor 1982, 127–129.)

Soittaessaan bebopfraaseja pianistit soittivat Taylorin mukaan, pelkistetysti yksinkertaisia intervaleja ja iskuja vasemmalla kädellä, jotka joissain tapauksissa loivat vastamelodioita oikean käden monimutkaisille kuvioille. Kehittäessään haastavampaa harmonista perustaa bebopille jazzmuusi-

kot alkoivat soittaa muunnettuja ja korvattuja sointuja, jotka ovat haastavia harmonisia tekniikoita. Muunnetut soinnut sisälsivät muunnettuja lisäsäveliä. Esimerkiksi sointujen lisäsävelet 9 ja 13 saatettiin alentaa puolisävelaskelella. Korvatut soinnut ovat esimerkiksi sointuja, jotka sisältävät niiden ylärakenteessa samat sävelet jonkin toisen soinnun kanssa ja soinnun bassosävel määrittää soinnun laadun. (Mts. 125.)

Bebop oli siis looginen kehitysmuutosta, mutta myös eräänlainen vastaliike aikaisemmin kehittyneille jazzin alagenreille. Taylor mainitsee kirjassaan yhdeksi bebopin syntymisen syyksi jazzmuusikoiden kyllästyminen tanssittavan swingmusiikin yksinkertaisuuteen. Myös swingiä soittaneiden big bandien kustannukset toisen maailmansodan jälkeen olivat monelle yhtyeelle liikaa, sodan jälkeiseen voimaan tulleen tanssiravintoloita koskevan veron takia, joka myös vaikutti muutoksiin jazzmusiikissa. Bebopiin ja pienempiin yhtyeisiin siirryttäessä myös jokaisen instrumentin ja soittajan rooli ja vastuu omasta musikaalisesta osuudesta kasvoi ja loi täten myös tarvetta uusille tekniikoille ja ideoille. (Mts. 122, 123.)

## 2.4 Kaksi rytminkäsittelyn filosofiaa jazzissa: *Hot vs. Cool*

Taylorin mukaan jazzissa saman materiaalin eri tyyllissä soittamisen keskiössä on sen rytmisen käsittely. Hän toteaa esimerkiksi jazzpianistien Fats Wallerin (1904–1943) ja Earl Hinesin (1903–1983) soittaneen usein energisesti, aggressiivisesti ja dynaamisesti, jota kuvailtiin *hot*-tyylin mukaiseksi soittamiseksi. Vastakohtana *hot*ille hän kuvailee soittajia, jotka soittivat useammin käyttämällä hiljaista, hienovaraisempaa ja rennompaa peruspulssia. Tällaisia *cool*-tyylin mukaisia soittajia olivat esimerkiksi Teddy Wilson (1912–1986) ja Ellis Larkin (1923–2002). (Taylor 1982, 155.)

Kirjailija ja muusikko Keith Shadwick kertoo Evansin elämäkerrassa, että Evansia kiinnosti pianisti Lennie Tristanon (1919–1978) tapa ajatella harmoniaa, joka poikkesi bebopin harmonisista lisäsävelistä ja sointujen korvauksista, jotka olivat olennainen osa bebopin yleisiä sointukiertoja, kuten kappaleissa *I Got Rhythm*, *All the Things*, *How High the Moon* ja *Cherokee*. Evansin työskentely Russellin kanssa oli kuitenkin kaikkein merkittävin tapahtuma liittyen Evansin tapaan käsitellä harmoniaa. Russellin innoittamana Evans alkoi tutkia asteikkoja ja moodeja vaihtoehtoina bebopin vakiintuneille tai laajennetuille sointukuluille. (Shadwick 2002.) Shadwick kertoo Russellista ja hänen suhteestaan Evansiin seuraavasti. Evans arvosti Russellia suuresti ja pyysi häneltä useita sävel-

lyksiä. Russell taas pyysi Evansia soittamaan Russellin sävellyksiä projektissa, jossa esiteltiin moderneja jazz säveltäjiä, ennen kuin Evansin nimi nousi jazzmaailman tietoisuuteen. Russell oli arvostettu säveltäjä ja sovittaja jazzmuusikoiden keskuudessa ja hänen 1953 julkaistu kirjansa *The Lydian Concept of Tonal Organization* oli hänen itsensä mielestä teos, joka toi moodien käsittelyn jazzmuusikoiden tietoisuuteen täysin uudella tavalla. Russellin mukaan parhaiten hänen kirjansa teesiä aikanaan seurasi Miles Davis, erityisesti levyllään *Kind of Blue*, jossa myös Evansin soitosta kuulee Russellin teoksen ideoiden vaikutuksen.

Kirjan konseptit esittelivät moodit kootusti ja ehdottivat teoriaa, jonka mukaan jokaiselle soinnulle on olemassa sointua vastaava asteikko (Shadwick 2002.) Russellin kirja oli jokseenkin kiistelty, vaikkakin ideoita herättelevä teos. Sen kaikkia periaatteita kirjaimellisesti ei seurannut tiettävästi edes ajan modernia modaalista jazzia soittavat muusikot. Aiheesta oleelliset kokonaisuudet helpommin ymmärrettäväksi tiivistelmäksi tehnyt pianopedagogi Leo Ravera avaa artikkelissaan, että Russellin teorian keskiössä on lyydinen moodi, jonka hän selittää olevan kanta-asteikkona joonista asteikkoa miellyttävämpi, Russell perustelee tämän mm. huomiolla, että muodostettaessa puhtaita kvinttejä ylöspäin ja järjestelemällä nämä sävelet asteikoksi, muodostuu lyydinen asteikko. Joonisessa asteikossa viimeinen kvintti-intervalli ei olisi puhdas vaan vähennetty kvintti, eikä täten yhtä tasapainoinen kanta-asteikoksi. (Ravera n.d.)

Russellin yksittäisiä ideoita on vakiintunut jazzin opetukseen, kuten vertikaalishorisontaalinen ajattelutapa, joka ilmeni esimerkiksi varsinkin modaalisessa jazzissa koko kappaleen läpi kantavalla yhden moodin ”horisontaalisella” käsittelytavalla, joka oli täysin päinvastaista bebopissa ilmentyneelle vertikaalisuudelle, jossa jokainen uusi sointu oli uusi harmoninen ”satama” Russellin vertauksessa. Kuitenkin hänen esittämänsä lyydiset kanta-asteikot poikkeavat modernin jazzharmonian opetuksesta, niiden ollessa moodeja, joko perinteisille duuri- tai molliasteikoille. Kuten suurin osa länsimaisista musiikin teoreettisista teoksista Levine esittää kirjassaan Russellin esittämien lyydisen ylinousevan kanta-asteikon olevan vain melodisen mollin kolmas moodi ja lyydisen asteikon olevan duuriasteikon neljäs moodi. (Levine 1989, 13, 69.)

## 2.5 Työn keskeiset käsitteet

Tässä alaluvussa käsittelemme tutkimukselle oleelliset käsitteet, kuten yleisimmät jazz sointutyypit, sekä niiden eri variaatiot. Sointutyyppejä on lisää seuraavan listauksen ulkopuolella, mutta käsittelemme pääasiassa vain ne tyypit, jotka ovat tunnistettavissa Evansin soitosta. Sointuja voidaan luokitella eri tavoin. Kaksi tavallisinta tapaa jaotella ryhmiin eri sointuja on luokitella niitä joko muodostuvan harmonian ja soinnun funktion perusteella, sekä käännosten ja niistä muodostuvien sävelsuhteiden perusteella. Esimerkiksi samaan harmonia- ja funktioluokitteluun kuuluva duurikolmisointu voidaan soittaa monella tapaa eri käännoksillä. Jazzmusiikin historiallinen kieli on englantia, joten käytän termien alkuperäistä englanninkielistä nimitystä termeille, mikäli termeille ei ole sopivaa suomennosta. Esimerkiksi *block chord* suoraan käännettynä suomeksi (blokkisointu) menettää merkitystään ja mielikuvaansa verrattuna englannin kielen sanan "block". Suomenkielinen lainasanana "blokki" viittaa eri merkityksiin. *Block chord* mielestäni kuvaa paremmin soinnun modulaarisuutta ja "palikkamaisuutta" sen yhden muotoisen hajotuksen liikkua yhtenäisenä harmonisessa kontekstissa.

**Sointu.** Soinnuksi luokitellaan mikä tahansa samanaikaisesti ilmenevä yleensä yli kahden sävelen kokonaisuus. Sointujen käyttäminen muodostaa harmonian perustan. (Kennedy, Kennedy & Rutherford-Johnson, 2013.)

**Voicing (eng.)** tai **hajotus.** Sointusävelten laatu, keskinäinen järjestys ja intervallien suhde. Sointukäännoksellä puolestaan tarkoitetaan soinnun tai hajotuksen sisäisiä eri sävelten oktaavialojen ilmentymää. Soinnulla ja sointuhajotuksella on sen sävelten lukumäärää vastaava määrä käännoksia. Alla avaan tutkimuksessa ilmeneviä Evansin soitolle tyypillisiä hajotuksia.

**Left hand voicing** on tyypillisimmässä tunnistettavassa muodossa neljänäinen sointu, jonka tärkeimmät sävelet ovat kyseisen sointuasteen karakterisävelet, eli terssi ja septimi. Lisäksi tavalliseen *left hand voicingiin* kuuluvat lisäsävelet nooni ja kvintti, tai tredesimi, joita usein muunnellaan bebopissa kehitetyillä useilla menetelmillä. Levinen jazzpianoa käsittelevässä kirjassa *left hand voicingit* ovat luokiteltu A- ja B-tyyppeihin. A- ja B-tyypeillä kuvataan Levinen mukaan koko äänenkuljetuksellista funktionaalista II-V-I-kadenssia eikä yhtä tiettyä saman muodon omaavaa hajotusta. A-tyyppi alkaa toisen asteen soinnulta, jossa on terssipino terssin ollessa käännoksessä

septimin alapuolella. Dominanttisointu on A-tyyppissä käännetty siten että septimi on käännöksessä alempana kuin terssi, sillä on äänenkuljetuksellisesti tehokasta kääntää tämä intervalli liikuttaessa toiselta sointuasteelta viidennelle. B-tyyppissä toisen asteen mollisointu on käännökseltään muodostettu siten, että septimi on terssin alapuolella ja liikuttaessa viidennelle asteelle muodostuu soinnusta terssistä alkava terssipino, jonka yleisimmässä muodossa soinnun kvintti on korvattu tresdesimillä. *Left hand voicing* myös mukautuu vallitsevan soinnun harmonisen funktion ja lisäsävelten muunnosten mukaan. Mollissa toisen asteen soinnun *left hand voicingin* tärkeimmät kaksi säveltä ovat septimi ja vähennetty kvintti. Toisella asteella mollissa voidaan soittaa *left hand voicingissa* myös soinnun perusääni tai muuntaa se nooniksi. Perusäänen sisältyessä tähän toisen asteen sointuun voidaan pieni terssi muuntaa soinnun kvartiksi, jolloin soinnun intervallisuhteet ovat samat mitä kyseisen asteikon alennetulta seitsemänneltä asteelta lähtevällä dominanttiduuri-soinnulla. (Levine 1989.) Sama *left hand voicing* voi siis kuvata useaa sointua samanaikaisesti ja sen tulkinta riippuu täysin soinnun kontekstista. Toinen mainittavan arvoinen *left hand voicingin* muunnelma on lydistä dominanttia kuvaa sointu. Tätä dominanttisointua voidaan ilmentää *left hand voicingilla* muuntamalla hajotuksen terssi tai nooni ylinousevaksi kvartiksi. Dimisoinnulle *left hand voicing* muotoutuu pinoamalla tavanomaisen dimisoinnun mukaan pieniä terssejä päällekkäin ja muuntamalla septimi dimiasteikon muodostamien lisäsävelten mukaan suureksi septimiksi. Syntyvä dimisoinnun hajotus sisältää samat sävelet, jotka dimisoinnusta kokosävelen ylempää lähtevän dominantti b9-soinnun *left hand voicingissa* soitettaisiin. (Levine 1989, 52.)

**Shell voicingit** koostuvat alarekisteristä soitetusta soinnun ”rungosta”, johon kuuluu kaksi ääntä, jotka ovat usein perusääni ja septimi tai terssi. Ensimmäisen asteen sointuväriä kuvatessa voidaan myös soittaa suuren septimin sijasta seksti. *Shell voicing* voi myös koostua perusäänestä ja jostakin muunnetusta tai muutetusta lisäsävelestä kuten nooni tai ylinouseva kvartti. Riippuen soinnun tulkinnasta tai sen korvauksesta, *shell voicingin* kaksi alinta ääntä voivat muodostua myös tulkinnallisesta kvintistä ja terssistä. *Shell voicingeja* on myös nimitetty ”Bud Powell -voicingeiksi”, oletettavasti siksi että hän oli bebop-ajan pianisteista näiden sointutyypin pioneeri, sekä teknisesti ajan taitavin pianisti (ks. Taylor). *Shell voicingit* ovat samankaltaisia stride-tyylissä käytetyn tekniikan kanssa, jossa tahdin ensimmäisellä ja kolmannella iskulla pianisti soittaa alarekisteristä *shell voicingin* tapaan kaksiaänisen iskun, jota seuraa korkeammalta soitettu kolmisointu tahdin toisella ja neljännellä iskulla. Kuten useimmat jazzpianistit 1960-luvun jälkeen stride-tyylissäkin on soinnuksissa myöhemmin kehitetty käyttämään Evansin kehittämiä *left hand voicingeja* (Levine 1989,

162). *Shell voicingeilla* kompatessa oikealla kädellä soitetaan kolmiääninen sointua täydentävä rakenne, jossa myös voidaan tuplata alarakenteen *shell voicingin* ääniä. Äänet asetellaan suosimalla suurempia tai tasapainoisempia intervaleja sointurakenteen yläpäässä (vrt. *drop 2 voicing*).

**Three-note voicing** pelkistää soinnun vasemmalla kädellä soitettavaksi perusääneksi ja oikealla kädellä soitetuksi terssiksi ja septimiksi. *Three-note voicing* on äänenkuljetuksellisesti erittäin tehokas, sillä jazzin erittäin yleisessä II-V-I-kadenssissa jazzille karakteristinen harmoninen liike tapahtuu juuri sointujen septimissä ja terssissä. Edellisen soinnun septimi laskee puolikkaalla sävelaskeleella, jolloin siitä tulee seuraavan soinnun terssi. *Three-note voicing* jättää tilaa melodian soittamiseen oikealla kädellä karaktäärisävelten päälle. Levinen ehdottamaan kolmen äänen käännöksiä voidaan maustaa lisäämällä säveliä. Yksinkertaisimmillaan Levinen mallin mukaan toisen asteen sointuun lisätään kvintti, dominanttisointuihin nooni tai vähennetty nooni ja ensimmäiselle asteelle lisätään kvintti sekä nooni. (Levine 1989, 17–22.)

**Drop 2 voicing** on avoin hajotustyyppi, jossa tiiviistä soinnusta, kuten terssipinosta, otetaan nimensä mukaisesti toiseksi korkein hajotuksen ääni ja pudotetaan se oktaavia alemmaksi. Hajotus antaa tilaa keskimmaisille äänille, jolloin niiden kuuleminen ja erottelu helpottuu. *Drop 2* soitetaan kahdella kädellä ja siinä vasemmalla kädellä usein muodostuu perusäänestä sekä joko terssistä, kvinttistä, sekstistä tai septimistä muodostuva *shell voicing*. Soinnussa oikealla kädellä soitettavat äänet muistuttavat vajaata *left hand voicingia*.

**Dimisoinnut** eivät ole hajotuksellinen vaan harmoniaan ja soinnun funktioon liittyvä luokittelu, mutta niiden lähtöasteikon erilaisuuden takia ne ovat huomioitu tässä luvussa. Dimisoinnut pohjaavat dominanttidimiasteikkoon (*Half-Whole scale*), joka on kahdeksansävelinen symmetrinen asteikko, joka rakentuu vuorottelevista puoli- ja kokosävelaskelista. Asteikon symmetrisyyden vuoksi joka toiselta sävelasteelta muodostuva sointu on samanlainen, eli jokainen dimiasteikko sisältää vain kaksi erilaista terssipinoista koottua sointua. Nämä soinnut ovat dimisointu, joka laajenee lisäsävelillä nooni, undesimi, pieni tredesimi ja suuri septimi, sekä dominanttisointu, jossa on muunneltuja lisäsäveliä ovat pieni nooni, ylinouseva nooni, ylinouseva undesimi, sekä suuri tredesimi.

Asteikon symmetrisyys ja sointujen hierarkiattomuus tarkoittaa myös sitä, että saman soinnun samat käännökset sopivat kuvaamaan useaa sointua vain bassosävelen muuttuessa. Esimerkiksi dominanttidimillä muodostettu G7b9-sointu voidaan soittaa tavallisena pienen noonin sisältävänä *left hand voicingina*, jossa ovat sävelet septimi, vähennetty nooni, terssi sekä tresdesimi. Vaihtamalla vain bassosävel E:ksi, Db:ksi tai Bb:ksi ja pitämällä samat G7b9-soinnun sävelet voidaan yhtä lailla kuvata näistä jokaisesta perusäänestä lähtevää dominanttidimin mukaan muodostettua dominanttisointua.

**Kvarttisoinnut** ja etenkin niillä paralleelista liikkuminen ovat pianisti McCoy Tynerin (1938–2020) tunnistettavin piirre. Kvarttisointuja käyttivät myös Tyneriä ennen esimerkiksi Evans, Kenny Baron ja Bud Powell, joskin harvemmin (Levine 1989, 105). Kvarttisoinnut koostuvat nimensä mukaisesti päällekkäisistä kvarteista, jotka voivat olla puhtaita tai ylinousevia. Kvarttisoinnut voivat sisältää kolmesta kuuteen ääntä ja niiden alin ääni on usein soinnun terssi tai septimi.

**So What -soinnut**, ovat saaneet nimensä Miles Davisin *Kind of Blue* -albumilta löytyvästä *So What* -kappaleesta, jossa Bill Evans soittaa kyseisiä kvartteja sisältäviä sointuja. Kappaleessa *So What* kuullaan teemassa bassomelodia, johon Evans vastaa soittamalla melodian *So What* -soinnulla. Tämä sointu on viisiääninen soinnun perusääneltä lähtevä kvarttipino, jossa päällimmäisenä on suuri terssi. Sama käännös eri bassosäveltä tiputtamalla suurella terssillä kuvaa rinnakkaisen duurin neljättä astetta ja nostettaessa perussäveltä puolikkaalla muodostuu lyhdinen 6/9-sointu. Sointu kuvaa moodia, joten sen käännöksiä voidaan muodostaa joko diatonisesti paralleelista tai vaihtamalla yksittäisten sävelten oktaaveja säilyttäen kuitenkin sisäisen kvarttirakenteen.

**Upper structure -soinnut** viittaavat sointuun, joka on jaettu kahteen osaan, jossa alempi osa ilmentää soinnun laatua (vrt. *shell voicing*) ja ylemmällä osalla tuodaan esiin haluttuja lisäsäveliä ja niiden muunnelmia. Sointutyypin erityisen hyödyllinen erilaisten dominanttisointujen väritymiseen, jolloin sointu muodostetaan soittamalla vasemmalla kädellä alarakenteeseen tritonus soinnun terssillä ja septimillä ja oikealla kädellä voidaan eri kolmisoinnuilla määrittää dominanttisoinnun harmoninen väri. Esimerkiksi soittamalla G7-soinnun karaktäärisävelet vasemmalla kädellä voidaan ylarakenteeseen ottaa *upper structure* -soinnussa duuri- ja kolmisointu alkaen G-duuriasteikon toiselta, vähennetyltä viidenneltä, tai vähennetyltä kuudennelta asteelta, jolloin muodostuvat soinnut ovat G13#11, G7b9#11 ja G7#9b13.

Viimeisimpänä työlle merkittävänä ilmiönä esitellään **block chords**. *Block chordit* ovat kuvaukseltaan lisäsävelillä runsaasti dissonoitu melodisesti koristelematon sointusarja, joita soitetaan usein levitetyllä hajotuksella ja yleensä paralleelisti, eli samansuuntaisesti, liikuttaen. Milt Bucknerin (1915–1977) ja George Shearingin (1919–2011) tunnetuksi tuoma erityisesti pianistinen *block chordin* tyyppi tunnetaan myös nimellä ”*locked hands*”. *Locked hands* muodostetaan oikealla kädellä soitetusta neliäänisestä ahtaan asettelun ”*four-way close*” -voicingista, johon lisätään vasemalla kädellä tuplattu melodia alapuolelle (Strunk 2003.) *Block chordit* eivät ole tarkka yhtenäisesti ilmenevä sointukäännöksellinen ilmiö vaan merkittävä yleinen pianonsoitollinen tekniikka. Useat muutkin jazzpianistit ovat kehittäneet omanlaisia tapojaan soittaa *block chordeja* (Levine 1989, 180).

## 2.6 Muita käsitteitä

**Arpeggio.** Arpeggio, eli murtosointu on musiikillinen tekniikka, jossa soinnun sävelet soitetaan yksitellen peräkkäin asteikkomaiseen tyyliin. Hitaampi arpeggio voidaan nuottikuvaan kirjoittaa rytmiltään täsmällisesti auki, kun taas nopeita arpeggioita voidaan kuvata murtosointumerkillä.

**Balladi.** Jazzmusiikissa balladi tarkoittaa tempoltaan verkkaista esitystyylä ja usein myös musiikin ilmaisevaa rauhallista seesteistä tunnelmaa.

**Bebop.** Jazzin yksi vaikuttavimmista 40-luvun tyyleistä, jonka tyylinomaisia piirteitä ovat ovat pitkät melodiset linjat, kromatiikka, sointusävelten iskullisuus, monimutkaiset rytmit ja impressionistiset harmoniset muodot, jotka usein soivat aksentoiduilla heikoilla iskuilla. Joskus lyhennetty: bop.

**Cool.** 1940- ja 50-luvun vaihteessa syntynyt jazztyyli, jossa synkoopit ja rytmit olivat hienovaraisempia kuin sitä edeltäneessä Bebopissa. Sävellajittoman kuuloiset soundit ja melodiat, joihin oli otettu vaikutteita nykymusiikista, oli yhdistetty orkestraalisiin tekstuureihin ja olivat lähempänä impressionistista musiikkia kuin perinteistä jazzia harmonisesti ja melodisesti. Musiikin pulssi oli rytmiltään tarkoituksellisesti vähemmän innokasta kuin Bebopissa tai muissa sitä edeltävissä tyyliissä.

**Dissonanssi.** Riitasointisuus.

**Dominantti.** Dominantti tarkoittaa soinnun funktiota, joka on epävakaa ja dissonoiva ja pyrkii purkautumaan toonikalle.

**Intervalli.** Kahden sävelen välinen ero, eli kahden eri äänenkorkeuden suhteellinen etäisyys toisistaan. Tätä matkaa ilmaistaan intervallien omilla nimillä. Esimerkiksi intervalli C:stä G:hen on nimeltään kvintti. Nimet pohjaavat intervallien numerointiin ja niiden väliseen etäisyyteen (duuri)asteikon mukaisessa järjestyksessä.

**Improvisaatio.** Kappaleen muuntelu tai uusien elementtien luominen. Rytmisten, harmonisten ja melodisten elementtien hetkessä kehittäminen soittajan tunnetilan ja konseptin mukaan.

**Impressionistinen.** Musiikki, joka on kuulijan tulkinnaltaan avoin ja vihjaileva. Musiikilliseen sanastoon kuuluu selvittämättömät dissonanssit, kokosävelasteikko, modaalisuus ja monet muut menetelmät, joilla kuvataan tunnetta ja atmosfäärisiä sensaatioita ilman tarkkaa yksityiskohtien hioamista.

**Jamit.** Epävirallinen improvisoitu jazz-esitys, jossa soitetaan usein vain soittamisen ilosta. Jameissa soittajat, jotka eivät muuten soittaisi yhdessä pääsevät yhdistämään taitonsa.

**Kadenssi.** Kadenssi on fraasin, osan tai kappaleen päätös, joka tapahtuu purkamalla harmonisen progression riitasointisuus. Kadenssi on tehokkain tapa osoittaa tai tunnistaa kappaleen tonaliteetti. (Rockstro, Dyson, Drabkin, Powers & Rushton 2001.) Jazzmusiikin ydin koostuu laajalti II-V-I kadensseista.

**Klusteri.** Sävelkimppu. Useita vierekkäisiä säveliä soitettuna samanaikaisesti soinnun tapaan.

**Kvarttipino.** Kvarttipino kuvaa soinnussa ilmenevien sisäisten intervallien laatua. Yleisimpiä tavallisia kolmisointuja ja niiden laajennuksia voidaan kutsua *terssipinoiksi*, sillä sointu muodostuu päällekkäisistä tersseistä. Kvarttipinossa idea on sama, mutta peruspalikkana toimii terssin sijaan kvartti.

**Likki.** Lyhyt melodinen muoto tai fraasi. Termiä käytetään erityisesti jazzmusiikissa, missä soittajat hyödyntävät henkilökohtaista opeteltujen likkien ”pankkia” soittaessaan sooloa. Jotkin tietyt likit yleisiin sointukiertoihin ovat yleistä käytössä olevaa materiaalia, kun taas toiset ovat alkupe- räisesti sävelletty tai lainattu muista lähteistä. (Kennedy, Kennedy & Rutherford-Johnson 2013.)

**Medium upbeat.** Medium upbeat kuvaa jazzmusiikin esitysnopeutta, joka on 160–180 iskuja mi- nuutissa.

**Lydian Chromatic.** George Russellin luoma tonaalisen järjestelmän konsepti, jota voidaan käyttää pohjana abstrakteille improvisaatioille ja teoksille.

**Mainstream Jazz.** Jazzmusiikkia, jossa toteutetaan yleisiä ja perinteisiä jazzin menetelmiä.

**Modaalinen.** Kirkkosävellajeja (moodeja) sisältävä sävellys. Moodit ovat asteikkoa muistuttava kanta-asteikon sävelistä muodostuva sävelten hierarkkinen uudelleenjärjestely. Asteikolla on sä- velten lukumäärää vastaava määrä moodeja ja jokainen asteikon moodi alkaa asteikon eri säve- leltä.

**Moodi(t).** Sävelsarja, joka muodostaa raamit melodisista idiomeista, joita käytetään säveltämi- sessä ja improvisoimisessa. Lähtösävel, johon muut sävelet peilautuvat, voi muodostaa tonalitee- tin. Muiden sävelten vertautuminen lähtösäveleen muodostaa modaalisuuden.

**Sointuasteet.** Sointuasteilla tarkoitetaan asteikon sävelten mukaisesti luokiteltuja sointuja. Esi- merkiksi asteikon ensimmäiseltä säveleltä muodostuva sointu on sointuasteeltaan ensimmäisen asteen sointu.

**Staccato.** Staccato on soittotekninen tyyli-merkintä, jonka mukaan merkityt sävelet soitetaan lyhy- esti ja terävästi.

**Transkriptio.** Improvisoidun kappaleen äänenkorkeuden korvakuulolta selvittäminen ja usein sen nuotintaminen. Termiä voidaan myös käyttää vaikei tuloksena olisi kirjoitettua nuottikuvaa. (Tucker 2003.)

**Tritonus.** Tritonus on nimi intervallille, eli sävelten etäisyydelle, jonka suuruus on kolme kosävelastetta. Tritonukselle muita nimityksiä on myös ylinouseva kvartti tai vähennetty kvintti. Tritonus on dominanttisoinnun ”selkäranka”, sillä dominanttiduurisoinnun terssi, sekä septimi muodostavat dissonoivan tritonuksen.

**Tritonuskorvaus.** Soinnun laatu määritellään sen karakterisävelten pohjalta. Karakterisävelet ovat soinnun terssi ja septimi, jotka vaikuttavat soinnun funktioon. Tritonuskorvauksella yleensä korvataan dominantti tritonuksen päässä olevalla toisella dominanttisoinnulla, jolloin karakterisävelet ja täten soinnun funktio pysyvät samoina, mutta perussävel ja lisäsävelet vaihtuvat.

**Vastaliike.** Vastaliikkeellä tarkoitetaan kahta toisiinsa nähden eri suuntaan liikkuvaa musiikillista linjaa.

### 3 Laadullisen tutkimuksen tavoitteet ja tutkimuskysymykset

Tutkimuskysymykseni on seuraava: miten Evans käyttää sointuhajotuksia ja niiden eri käännöksiä soitossaan? Tutkimuksessani jaetaan kysymys kahteen näkökulmaan. Nämä kaksi eri näkökulmaa ovat sointuhajotukset itsessään ja käännöksistä muotoutuva äänenkuljetus. Aiheita ei kuitenkaan voida täysin erottaa toisistaan vaan pikemminkin opinnäytetyössä tarkastellaan jazzmusiikin vertikaalisessa ajattelutavassa, eli sointujen yhdenaikaisessa harmonisessa kulussa, ilmeneviä käännöksiä ja näiden seurauksena tai päämääränä syntyvää horisontaalisesti ymmärrettävää äänenkuljetusta. Tutkimuksen näkökulmasta tehtyä analyysia pyritään suhteuttamaan soveltavaan tutkimukseen ja perustutkimukseen. Soveltava tutkimus pyrkii käytännön tavoitteisiin vastaten mitä, miksi ja kuinka kysymyksiin käyttäen apuna perustutkimuksen tuottamaa teoreettista ja kuvailevaa tietoa. Perustutkimus kuvailee ja selittää ilmiöitä tavoitteenaan tiedon kartuttaminen ilman varsinaista käytännön kohdetta. (Toikko & Rantanen 2009, 19–20.)

Tutkimuskysymykseni tavoitteena on kerätä ja analysoida Bill Evansille tyypillisiä improvisoituja soinnutuksen piirteitä esimerkiksi *left hand voicingin* erilaisia ilmenemisiä, joista voi olla hyötyä pianon soittajille ja opettajille, jotka haluavat hyödyntää tietoa tämäntyyppisestä soittotekniikasta. Opinnäytetyön rajauksessa tavoitteena oli saada tarpeeksi kokonaisvaltainen ja yleistettävissä oleva kuva ilmiöstä. Rajauksen määrä oli haastava, sillä Evansin soittajakuva tarkentuisi, mitä use-

ampia ja laajempia aineistoja tutkimukseen valittaisiin. Valitut kaksi kappaletta kuvaavat mielestäni Evansin soittoa monipuolisesti tuoden ilmi hänen erilaisia ulottuvuuksiaan, sekä solistina pienessä triossa että säestävämpänä osapuolena isommissa kokoonpanoissa.

Tuloksena on transkriptio, analyysi sekä tietoa muusikoille ja pedagogeille. Tuloksista on eniten hyötyä juuri jazzpianonsoitosta kiinnostuneille, mutta tuloksista löytyviä hajotuksia on nähdäkseni mahdollista hyödyntää muillakin harmoniaan kykenevillä instrumenteilla ja muissakin tyyleissä kuin jazzissa.

## 4 Toteutus

### 4.1 Menetelmät

Tavoitteenani oli tutkia Bill Evansin soiton harmonisia piirteitä sointuhajotuksien ja äänenkuljetuksen kautta. Analyysissäni käsittelin Bill Evansin omia kappaleita ja analysoin niitä kvalitatiivisin, eli laadullisin menetelmin jazzmusiikin teoreettisen linssin läpi. Työssä pyrin saamaan helposti siirrettävissä olevaa syvällisempää käsitystä aiheesta. Työ toteutuu laadullisena tutkimuksena, sillä aiheesta halutaan saada mahdollisimman kokonaisvaltainen ja ymmärrettävä kuva, johon laadullinen tutkimus on hyvin soveltuva tutkimustyyppi (Kananen 2010, 41). Tutkimuksessa on tärkeää saada ilmiötä tarkasti kuvaava käsitys, sillä sen tarkoituksena on ymmärtää syvällisemmin soitossa ilmeneviä yksityiskohtia kadenssien tai kappaleiden kontekstissa.

Lähdeaineistoa tuottavien henkilöiden eli tiedonantajien yksilöllinen tunnistettavuus häivytetään empiirisessä analyysissä, mutta sitä vastoin ”teoreettisessa analyysissä korostuu aina, kuka on sanonut mitä ja milloin”. (Tuomi & Sarajärvi 2017.) Näin ollen analysoin miten juuri Evans on soittanut ja mitä hänen soittamistaan harmonisista ideoista voimme soveltaa muihin yhteyksiin. Aiheen laajempi kuva on koottu musiikillisen nuottikuvan pohjalta analysoimalla sointukäännökset ja äänenkuljetuksen tekijät, joita vertaillaan keskenään laadullisin menetelmin ja pohditaan niiden hyödyntämistä pianonsoitossa, sen opetuksessa sekä muissa mahdollisissa soveltuvisissa yhteyksissä. Tutkimuksessa analysoidaan valmista aineistoa, joka luokitellaan sointuhajotuksiin ja äänenkulje-

tukseen ja niiden perusteella tuodaan ilmi keskeisiä teoriajohdannaisia kokonaisuuksia. Tutkimuksessa tarkastellusta aineistosta kerrotaan tarkemmin alla luvussa 4.2 ja aineiston metodista luvussa 4.3.

## 4.2 Aineisto ja sen keruu

Tässä luvussa kerrotaan tutkimukseen valituista kappaleista. Vertailussa on Bill Evansin oman trion, johon kuului basisti Scott Lafaro, sekä rumpali Paul Motian, soittamana *Peri's Scope* (1960), sekä Milesin sekstetissä levytetty *Blue in Green* (1959). *Blue in Green*issä soittaa Evansin lisäksi, Miles Davis, John Coltrane, Paul Chambers sekä Jimmy Cobb. Kappaleet ja kokoonpanot ovat luonteeltaan erilaisia, joten tuloksena toivotaan mahdollisten yhtenevyyksien näyttävän valoa Evansin omaan tyyliin käyttää sointukäännöksiä ja äänenkuljetusta. *Blue in Green*issä Evans soittaa paljon pelkistettyjä sointuja. Evans soittaa hitaassa balladissa useita kaksiäänisiä kuljetuksia ja muutamia nousevia arpeggioita. Kappale on modaalinen kymmenen soinnun kierto ja Evansilla on siinä kaksi sooloa, jotka soitetaan ympäröivää kappaletta nopeammalla harmonisella tempolla. *Peri's Scope* on medium upbeat 24 tahdin ABA-rakenteeseen sävelletty kappale. Levyllä *Portrait in Jazz* Evans soittaa *Peri's Scopen* molemmat teemat sekä kaikki neljä sooloa. Valitsemani kappaleet ja levytykset ovat Evansin suosituimpia ja korkeimmin arvostettuja levytyksiä. Esimerkiksi Harrisonin, Thackerin ja Nicholsonin teos *The Essential Jazz Records vol.2: Modernism to Postmodernism*, listaa jazzin merkittävimpiä teoksia, joista valitsemanikin kappaleet ja levytykset löytyvät (Harrison, Thacker & Nicholson 1999).

Analyysin tekoon on käytetty *Amazing Slowdowner* -sovellusta, jonka avulla on mahdollista hidastaa äänityksiä, jotta jokaisen soivan nuotin kirjaaminen on helpompaa ja tarkempaa. Analysoitavat nuottimateriaalit on tehty tietokoneellani MuseScore-ohjelmalla ja digitaalista pianoa on käytetty apuna nuotintamiseen. Opinnäytetyö sisältää transkriptoidun nuotinnoksen kappaleesta *Blue in Green*. *Peri's Scopen* harmonian analyysiin olen hyödyntänyt aineistoa Bill Evans *Omnibook*-transkriptiosta, josta olen sointujen oikeellisuuden varmistanut transkriptiomenetelmällä. Toisessa kappaleessa olen käyttänyt valmista transkriptiota niiden työläyden ja suuren aikavaatimuksen takia.

### 4.3 Analyysi

Työssä analysoidaan kaikille saatavilla olevaa aineistoa laadullisin menetelmin. Analyysin laadullinen tarkastelu on aineistolähtöistä sisällönanalyysiä, sillä siinä tarkastellaan toteutuneita kuultavissa olevia musiikillisia ilmiöitä. Laadullisessa tutkimuksessa on myös teoriasidonnaisia kokonaisuuksia, jotka ohjaavat tutkimuksen analyysia (Tuomi & Sarajärvi 2017). Havaittavat ilmiöt siis selitetään länsimaisen musiikin ja tarkemmin jazzmusiikin teoreettisen käsityksen kautta. Tuomi ja Sarajärvi tuovat esille sisällönanalyysissä hyödyllisen kolmiosaisen mallin, jossa aineistosta ensin muodostetaan teoreettisia käsitteitä pelkistämällä ja ryhmittelemällä ja tämän jälkeen kokonaisuudesta muodostetaan teoreettisia käsitteitä (mt). Hyödynnän edellä mainittua mallia seuraavasti. Pelkistän transkriptoimani materiaalin perusteella konkreettiset harmoniset tapahtumat helpommin analysoitaviksi pieniksi osiksi ja ryhmittelen ne eri hajotuksien käännosten mukaan. Nostan kappaleista esille tutkimuskysymykseni alle sopivia ilmiöitä ja vertailen niitä taustatutkimuksessa käsiteltyyn teoriaan sekä muodostan niiden pohjalta tulkinnan, joka kuvaa Evansin soittajakuvaa.

## 5 Tulokset

Tässä luvussa analysoidaan ja verrataan Evansin tyyliä soittaa soinnullista materiaalia kahden eri kappaleen välillä erilaisissa kokoonpanoissa. Kappaleista poimitaan analyysiin tutkimuskysymystä koskevia kohokohtia tarkempaa tarkastelua varten. Analyysi on jaettu kahteen alalukuun kappaleittain, joissa tarkastellaan hajotuksia ja niiden välisiä äänenkuljetuksellisia tapahtumia. Liitteinä työssä on kappaleesta *Blue in Green* tekemäni sointuihin keskittyvä pianotranskriptio sekä työn aiheen alle sopivia pätkiä *Peri's Scope* kappaleesta analysoidusta *Omnibook*-transkriptiosta.

Yhteenvedona molempien sävellyksien tuloksista voidaan todeta Bill Evansin soveltavan *left hand voicing* ja harmonisessa ja pianonsoiton teknisissä konteksteissa. Hän käyttää eri käännoiksi äänenkuljetuksellisesti tehokkaasti, luoden elegantteja hengittävän oloisia fraasien kudoksia kappaleiden sisälle. Dissonoivienkin käännosten luova käyttäminen luo liikettä ja kohokohtia sointujen välille ja soinnun sisäisten äänien äänenkuljetus harmonisesti staattisissa kohdissa lähes melodisesti tuo lisää värejä soinnutuksiin. Myös sointuhajotusten välille syntyvä kromaattinen liike on joko seurausta tai tavoitteena monipuolisten sointuhajotusten käyttämiselle.

## 5.1 *Blue in Green*

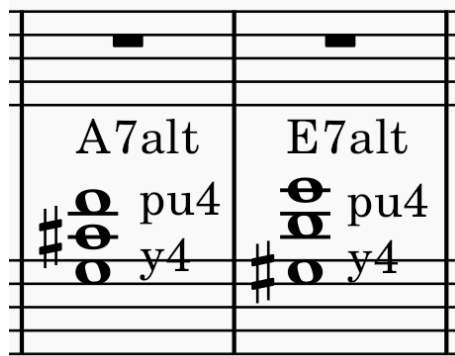
Tarkastellaan ensimmäisenä *Blue in Green* kappaleesta löytyviä jazzin peruselementtejä. Kappaleen toistuva kierto sisältää II-V-I-kadenssit Cm7-F7-Bbmaj ja Dm7-Db7-Cm7, tritonuskorvauskadenssin, sekä E7alt-A7alt-Dm väldominantillisen kadenssin. Myös Gm6-A7alt-Dm ja Bbmaj7#11-A7alt-Dm kadensseissa voidaan havaita äänenkuljetuksellisesti samat sävelet kuin I-V-I-kadensseissa, sillä molemmat Gm6, sekä Bbmaj7#11 sisältävät kadenssin vähennetyn toisen asteen soinnun kanssa samoja säveliä. Tarkastelemalla *Blue in Greenin* sointuja, löytyy *left hand voicingeille* useita modaalaisia vaihtoehtoja. Tavanomaisessa *left hand voicing* -kadenssissa toteutuu äänenkuljetus siten, että edellisen soinnun terssi liikkuu seuraavan soinnun septimille ja samoin edellisen soinnun septimi liikkuu seuraavan soinnun terssille. Samalla tavoin myös sointukadenssia soitettaessa *left hand voicingeilla* soinnun lisäsävelet nooni ja tresdesimi ”vaihtavat” keskenään paikkoja sointuanalyttisessä mielessä. (Kuvio 1.)

9	—	13	—	9
7	—	3	—	maj7
5	—	9	—	5
b3	—	7	—	3

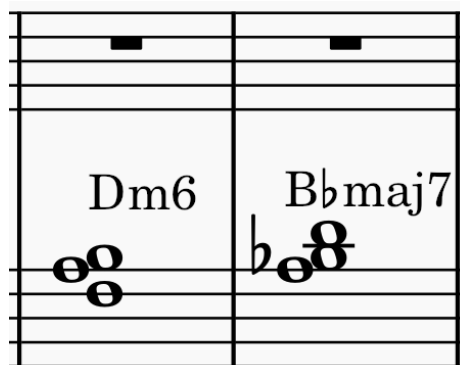
Kuvio 1. Äänenkuljetus *left hand voicingeilla*.

Kappaleessa kuullaan täysiä neliäänisiä *left hand voicingeja* on harvakseltaan ja Evans soittaakin niitä ns. vajaamuotoisina, joka mahdollistaa enemmän tilaa kokoonpanon muille soittajille. Esimerkiksi Levinen mukaisia kokonaisia *left hand voicingin* A, tai B-tyypin kadensseja kappaleessa ei kuulla juurikaan. (Levine 1989, 103). Useita kolmiäänisiä hajotuksia voidaan tulkita *left hand voicingeina*, joista on jätetty joko keskimäinen tai äärimmäinen ääni pois, jolloin jäljelle jäävät äänet

muodostavat yleisen kvarttipino-hajotuksen (kuvio 2). Toinen yleisesti soitossa ilmenevä kolmiääninen hajotus muunnelmä *left hand voicingista*, jossa on jätetty ylin tai alin ääni pois, jättää dissonoivan sekunnin ”paljaaksi”, mutta antaa enemmän tilaa basistin ja solistin melodioille (kuvio 3).



Kuvio 2. Kolmiääninen *left hand voicingin* vajaamuoto kvarttipinona.



Kuvio 3. Kolmiääninen *left hand voicingin* vajaamuoto terssi, sekunti muodossa.

Tarkastellaan tahdissa 18 ja 19 tapahtuvaa II-I kadenssia (ks. Kuvio 4).

The image shows two measures of music. Measure 18 is labeled 'Cm7' and measure 19 is labeled 'Bb maj13'. The piano part (bottom staff) shows chords: Cm7 in measure 18 and Bb maj13 in measure 19. The vocal line (top staff) has notes and rests corresponding to the chords.

Kuvio 4. Tahdin 18-19 sointukadenssin hajotukset.

Tässä Evans aloittaa kadenssin *left hand voicingilla*, joka ei ole A- tai B-tyyppiä, sillä sen alin sävel ei ole soinnun terssi tai septimi. Tätä kyseistä kvintiltä lähtevää käännöstä voisi kuvata C-tyypin käännökseksi ja vastaavasti *left hand voicingia*, jonka alin ääni on nooni, voitaisiin kutsua D-tyypin käännökseksi. Juho Leppänen on opinnäytetyössään, myös maininnut näiden teoreettisten C- ja D-käännöksien olemassaolon, sillä neliääniselle soinnulle on neljä eri käännöstä (Leppänen 2017, 15–16). Mielestäni nämä C- ja D-tyypin käännökset ilmenevät Evansin soitossa lisää väriä tuovina elementteinä ja ovat yksi Evansin tyylin ominaispiirteistä. Tahdin 18 toinen sointu ei sisällä molempia F7-soinnulle tyypillisiä karaktäärisäveliä ja bassosävelen pysytellessä C-sävelen ympärillä voimme tulkita tahdissa 18 tapahtuvan liikkeen pysyttelevän saman harmonisen pisteen sisällä, jonka Evans on toteuttanut vaihtamalla soinnun käännöstä luodakseen soinnun sisäistä liikettä. Luokittelen tahdin toisen soinnun Cm6 *left hand voicingin* vajaamuotoiseksi A-tyypiksi, jossa oletan soinnun alimman, eli es-sävelen jätetyksi pois. Tahdin lopussa oikea käsi tuplaa soinnun sekstin, ennakoiden seuraavan soinnun suurta septimiä. Tahti 19 alkaa terssi-intervallilla, jonka sävelet kuvaavat Bbmaj13-soinnun septimiä ja noonia. Tämä intervalli purkautuu vastaliikkeellä Bb6-soinnun säveliksi, jossa soinnun seksti on alimpana ja oikean käden ylin sävel, soinnin suuri septimi, liikkuu ylöspäin soinnun toonikalle. Tahdin 19 toiselle hajotukselle ei tietääkseni ole varsinaista jazzsoinnutuksessa vakiintunutta luokittelua ”sektisoinnun sektikäännöksen” lisäksi. Tahdit ovat erityisiä siinä suhteessa, että tämä sointukierron kadenssi sisältää usein niin Evansin soittaman, kuin saatavilla olevan nuottimateriaalin mukaan selkeän dominanttisoinnun, joka johtaa Bbmaj7-soinnulle. Kyseisessä esimerkissä tätä tavanomaista purkausta ei tapahdu. Esimerkiksi tahdissa 36 & 37 Coltranen saksofonisoolon alle Evans soittaa II-V osan kadenssista pelkillä karaktäärisävelillä ja saapuu kadenssin ensimmäiselle asteelle A-tyypin vajaamuotoisella *left hand voicingilla*.

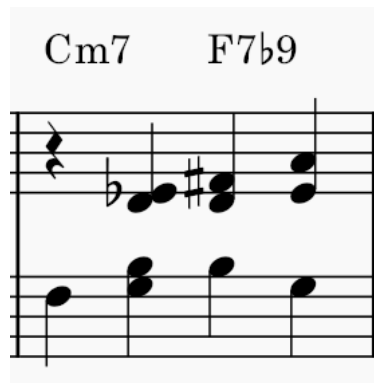
Eriyisen kiinnostavaa on huomata kuinka Evans hyödyntää *left hand voicingia* sointujen vaihtuessa nopeammin hänen toisen soolonsa harmoniassa. Soolo alkaa tahdistista 45 ja jo sointukierron alussa Evans soittaa soolonsa alle lähes yksinomaan kolmeäänisiä vajaamuotoisia *left hand voicingia*. Ensimmäisessä IV-V-I kadenssissa Gm6-soinnun kvintti kulkee dominanttisoinnun terssille, joka palautuu ensimmäisen asteen toonikalle, noudattaen näin tavanomaista kadenssin äänenkuljetusta. (Ks. Kuvio 5.)

The image shows a musical score for measure 45. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). Above the staves, the chord progression is labeled: Gm6 A7alt Dm Cm7. The bass clef staff contains the left hand voicing for these chords. The notes are: Gm6 (Bb, D, F, Ab), A7alt (C#, E, G, Bb), Dm (F, Ab, Bb), and Cm7 (Eb, G, Bb, C). The notes are connected by slurs and ties, showing a smooth transition between the chords.

Kuvio 5. Tahti 45.

Voidaan myös todeta Gm6-soinnun toimivan kadenssissa korvaajana jazzmusiikissa tyypilliselle toisen asteen soinnulle, joka olisi tässä esimerkissä Em7b5 ja jonka *left hand voicingit* ovat identtiset Gm6 *left hand voicingien* kanssa. Subdominanttisoinnulta siirrytään muunnettuun dominanttisointuun, joka on kolmen äänen kvarttipino. Näihin kvarttipinoihin voisimme sointumerkinnän mukaan olettaa muunnetun ylinousevan noonin lisäsäveleksi, joka varmistaisi sointukäännöksen septimin alimpana omaavaan B-tyypin *left hand voicingiksi*. Tämän kadenssin viimeisenä sointuna Evans käyttää Dm-soinnun modaalista doorista sointua, johon kuuluu suuri seksti. Kolmiääninen sointu ilmenee usein kappaleessa joko soinnun terssi alimpana tai perusääni ylimpänä, mutta ”keskimäiset” sävelet ovat aina suuren sekunnin päässä toisistaan olevat a- ja b- sävelet.

Evans kuljettaa soinnun sisäisiä ääniä pienillä sekunnin laajuisilla klusterimaisilla liikkeillä. Pienestä liikkeestä syntyy elegantti eteenpäin vievä alkusoitto seuraavan soinnun käännökselle. Kyseisissä kuljetuksissa on myös havaittavissa erkanevaa vastaliikettä. (Ks. Kuvio 6 & 7.)



Kuvio 6. Tahti 8.



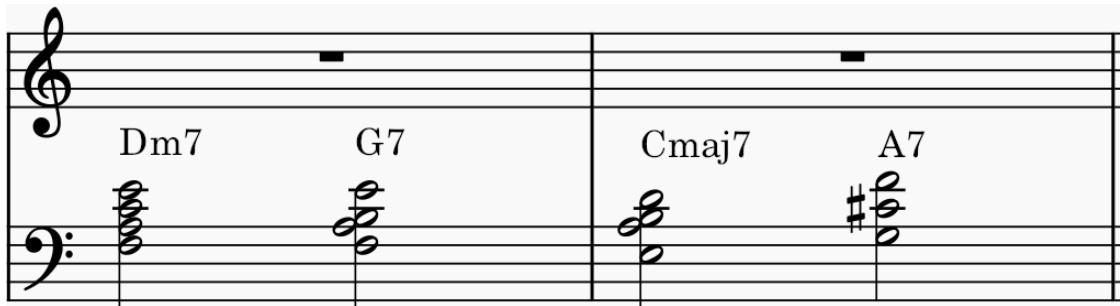
Kuvio 7. Tahti 23.

Evans soittaa sointuhajotuksilla kappaleessa *Blue in Green* eläväistä hengittävää linjaa ja hän soveltaa sointuhajotuksia kappaleen moodeihin. Evans käyttää useita eri käännöksiä liikkuesssa hajotuksilta toisille ja etenkin *left hand voicingit* esiintyvät usein. Vaikka käännökset seuraavat kappaleen intensiteettiä kuvaavaa linjaa, silti hajotuksilla tapahtuva, Kuviossa 1. kuvattu, karakteri sävelten purkautuminen tapahtuu. Lisäksi pitkiä sointuja lähestyvät tahtien ja osien päätteeksi tapahtuvat äänenkuljetukselliset liikkeet ovat Evansilla tässä kappaleen yksi tunnusmerkeistä.

## 5.2 *Peri's Scope*

*Peri's Scopessa* Evans toimii sekä solistina että omana säestäjänään kokoonpanon perinteinen, jazztrio, jossa on pianon lisäksi basisti sekä rumpali. Kappaleen aloitusteemassa Evans soittaa säestystä samaan rytmiin melodian kanssa *block chord* -tyyliin. Evans soittaa ensimmäisen teeman vaihtelemalla käännöstyyppejä vilkkaasti ja ensimmäiset tahdit alkavat *left hand voicingeilla*, joita

seuraa *shell voicingilla* soitettu fraasin lopetus. Kappaleen harmonia ja sitä toteuttavat käännökelliset ratkaisut ovat tavanomaisempia kuin *Blue in Greenissä*. Esimerkiksi Evans käyttää hiukan säästeliäämmin vajaamuotoisia tai muunneltuja *left hand voicingeja* ja harmoniaa tarkasti ilmentäviä *shell voicingeja* ja karakterisäveliä on runsaasti. Evans soittaa c-duurissa menevässä kappaleessa II-V-I-VI kadenssin useasti samoilla käännöksillä. (Ks. Kuvio 8.)



Kuvio 8. Kappaleen yleisimmät hajotukset ja niiden käännökset.

II-V kadenssi Dm7:lta G7:lle on oppikirjamainen esimerkki A-tyypin *left hand voicingista*. Evans soittaa kuitenkin ensimmäiselle asteelle usein hiukan erikoisen *left hand voicingin*, johon sisältyy sekä soinnun seksti, että septimi lisäten soinnun modaalisuutta ja dissonanssia. Usein ensimmäisen asteen soinnut ovat joko maj7-sävyisiä tai 6/9-sävyisiä, mutta tässä Evansin soittamassa kappaleen yleisimmässä ensimmäisen asteen käännöksessä esiintyy lisäsävelet, jotka ehdottaisivat kumpaakin toonikasävyä samanaikaisesti. Evansin kuudennen asteen soinnun yleisin hajotus on A7altered-soinnun kvarttipino, jonka voi myös tulkita tavalliseksi A7altered-soinnun B-tyypin vajaamuotoiseksi *left hand voicingiksi*, josta on keskimäinen sävel, ylinouseva nooni, jätetty pois.

*Peri's Scopen* toiseksi yleisin käännös *left hand voicingien* jälkeen on kvarttipinot, jotka liikkuvat diatonisesti ja paralleelisti (ks. kuvio 9).



Kuvio 9. Paralleelit kvartit teemassa.

Nämä paralleelisti liikkuvat neliääniset kvarttipinot vastaavat täysin teoriaosuudessa esittelemääni versiota kvarttisoinnuista. Evans käyttää näitä kvarttisointuja tarkoin harkiten, jotta pinon ylimäinen ääni olisi sama melodian kanssa ja näin ollen soittaakin teeman melodian osia kvarttisoinnuilla. Tämä paralleeli kvarttiliike muistuttaa myös läheisesti *so what*-käännöksillä liikkumista.

Evans luo taitavaa, usein hienovaraisinkin liikettä sointujen keskimmäisten äänten välillä. Tahdissa 13 ja 14 Evans soittaa teeman pisteellisellä neljäsosanuotin aika arvolla tapahtuvan melodian osuuden, eri *block chordeilla*. (ks. kuvio 10.) Melodia seuraa B7- sekä Bb7-sointujen käännöksiä, mutta Evans on tähän muutoin paralleeliin alaspäin liikkuvaan puolisävelaskel liikkeeseen lisännyt sointujen sisälle yhden vastaliikkeen B7-soinnun kvintiltä Bb7-soinnun septimille, joka äärimmäisessä hienovaraisuudessaan tuo yllättävän paljon väriä ja tunnelmaa tähän osaan kappaletta.



Kuvio 10. Kromaattisen liikkeen sisäinen äänenkuljetus sointuhajotuksella.

Teeman erityisin asia käänöksissä on teeman lopussa yhden soinnun sisällä melodisen idean liikkuttaminen. Tahdissa 21 Evans liikuttaa Dm7 soinnun säveliä käänöksittäin mielestäni nerokkaasti (Ks. Kuvio 11).

21

5	—	3	—	1
1	—	7	—	7
7	—	5	—	5
3	—	1	—	3

Kuvio 11. Soinnunsisäisen liikkeen kuvaaminen käänöksillä.

Kiinnittäisin erityisesti huomiota siihen, miten näiden kahden ensimmäisen sointukäänöksen välillä kaksi alinta ääntä vaihtuvat oktaavia vaihtamalla seuraavan soinnun ylimmiksi ääniksi ja kaksi ylintä ääntä siirtyvät seuraavan soinnun alimmiksi. Kyseistä äänenkuljetuksellista tekniikkaa voi hyödyntää erityisesti soittaessa Evansin tyyliin melodiaa soinnuilla tai haluttaessa liikettä muutoin staattisen harmonian sisälle muuntamatta soinnun funktiota tai harmoniaa.

Omien soolojensa pohjalle Evans soittaa tasaisen staattisesti *left hand voicingeja* varioiden niitä vähentämällä joko äärimmäisen tai keskimmäisen sävelen. Käänökset pysyvät samassa asemassa erittäin samanlaisina kolmen ensimmäisen soelokierroksen ajan. Harmonian tasapaksuuteen tuo vaihtelua muutama kaksiaäninen *shell voicing* ja *upper structureja* mukailevien linjojen alle soitettuja karakterisäveleitä. Sointujen tasaisuus ei vie huomiota soololta vaan luo yksinkertaisen ja helposti ymmärrettävän harmonisen kontekstin melodialinjalle. Sointukäänösten ollessa tavanomaisia *left hand voicingeja*, myös niiden kadenssaalinen äänenkuljetus, jossa edellisen soinnun terssistä liikutaan seuraavan soinnun septimille ja septimiltä terssille, toteutuu. Neljäs soolo sisältää eniten variaatiota soinnussa ja se mukailee teeman block chordmaisuuutta varsinkin sen B- ja jälkimmäisessä A-osassa. Neljännen soolon alun sointukäänökset ovat samantyylistä jatkumoa aikaisemmista

sooloista, mutta viimeinen A-osa sisältää teeman mukaisesti soitettuja *shell voicingeja*, *block chords* ja molemmilla käsillä yhteneväisesti soitettuja likkejä, jotka tuovat soolon mielekkääseen päätökseen. Viimeisen teeman komppaus alkaa tavanomaisilla nopeilla staccatotyylillä soitetuilla *left hand voicingeilla*, jotka luovat kontrastia B-osan pisteellisellä aika arvolla soitettulle *block chord* osiolla, joka muotoutuu kappaleen lopetuksiksi.

Kappaleessa *Peri's Scope* Evans soittaa paljon tavanomaisia *left hand voicingeja* niitä juuri muuntelematta. Erikoisin yleisesti kappaleessa kuultava sointu on ensimmäisen asteen sointu, johon Evans on sisällyttänyt soinnusta sekä suuren sekstin, että septimin. Hänen äänenkuljetukseensa kuuluu sointujen diatoniset liikkeet kuten paralleelit kvartit tai soinnun sisäinen melodinen liikuttelu sen käänöksillä.

## 6 Pohdinta

Tässä luvussa käsittelen tutkimuksen tuloksia suhteutettuna tutkimuksen tietoperustaan ja pohdin tutkimuksen tuloksien hyödyntämistä ja mahdollista jatkotutkimusta. Analyysiluvussa selitetyn Tuomen ja Sarajärven kolmiosaisen mallin mukaan pelkistämällä Evansin soittamat sointuhajotukset ja ryhmittelemällä niitä eri hajotustyypeihin huomataan, että Evansin soitossa esiintyy hänen itsensä kehittämät *left hand voicingit* useasti ja monissa eri muodoissa. Parhaimmillaan hänen soittamansa soinnutukset luovat kaunista melodista harmonian sisäistä linjaa ja yksinkertaisimmillaan ne tarjoavat solistille erinomaista harmonista maisemaa. Kolmiosaista mallia oli ongelmattomasti käytetty tilanteissa, joissa sointuhajotuksen kaikki äänet soivat samanaikaisesti, sillä soinnutuksen välisiä hajaääniä ja varsinkin *Blue in Green*istä löytyviä juoksutuksia ja arpeggioita oli haastava luokitella, joten niistä ei noussut monia esimerkkejä. Evansin soinnutustyyli oli ajassaan kekseliästä ja omaperäistä lainaten kuitenkin tuttuja jo käytössä olleita menetelmiä, kuten *shell voicingit* ja *block chords*.

### 6.1 Eettisyys ja luotettavuus

Työssä noudatettiin hyvää tieteellistä käytäntöä, jonka mukaan työssä ei käytetä lainattua tekstiä ilman viitteitä, ei plagioida ja viitteissä on avoimesti kerrottu mistä teksti on peräisin. Aineistoni koostuu julkisista kaikkien saatavilla olevista levytyksistä, joista jokainen teemasta kiinnostunut voi

myös tarkastaa tulkintojen tarkkuuden. Näitä analysoin jazzmusiikin teorian viitekehyyksessä. Tekijänoikeudellisia sekä tutkimuseettisiä ohjeita noudatin koko opinnäytetyön tekemisen ajan. Työhön tekemäni transkriptio on tehty MuseScore-ohjelmalla, jonka käyttö on vapaata. Kokoamani aineisto, kuten nuotit ja analyysit, on säilytetty huolellisesti sivullisten saavuttamattomissa salasanallisen pääsyn takana ja aineistosta on pidetty varmuuskopioita ja versiohistoria tallessa. (TENK 2018).

Laadullisen tutkimuksen luotettavuuden haasteista voidaan todeta seuraavaa. Laadullisen tutkimuksen luotettavuuden työkalu on itse tutkimuksen tekijä ja luotettavuutta arvioidaan koko tutkimuksen ajan, sillä luotettavuuden arviointia ja analyysivaihetta ei voida erottaa toisistaan (Eskola & Suoranta 1998, 209).

Työhön on otettu analyysiin vain kaksi kappaletta, joka pitää tarkasteltavat ilmiöt tarkkoina, mutta vähemmän yleistettävänä. Koko Evansin tyyliä tai kaikkien mahdollisten *left hand voicingien* kattava lopputulosta työltä olisi mahdotonta odottaa. Rajausta kuitenkin tarjosi omanlaisen näkökulmansa aiheeseen, josta voidaan lähteä tutkimaan aihetta muiden näkökulmien kautta tai soveltaa löydettyä tietoa sellaisenaan. Laadullisessa tutkimuksessa siis tutkija itse oman toimintansa kautta toimii tutkimuksen luotettavuuden puolesta. Tähän laadullisen tutkimuksen luotettavuuden ongelmaan työssä vaikutettiin valitsemalla merkittävä jazzmusiikin vaikuttaja, jonka soitto on jättänyt leimansa lukuisiin muusikoihin ja rajaamalla tutkimuksen aihe tarpeeksi pieneksi ja kohtuullisen ymmärrettäväksi asiakokonaisuudeksi. Lisäksi tulkinnat ovat perusteltuja, sillä sisältölähtöistä analyysia tukevat musiikinteoreettiset mallit lisäävät tuloksien johdettavuutta, soveltuvuutta ja luotettavuutta. Aihetta myös ei lähdetty tarkastelemaan ulkopuolisten vaikutteiden takia, vaan aiheeseen tarttumisen syyn takana on pedagoginen mielenkiinto.

## 6.2 Tutkimuksen tarkastelu

Tutkimuksen selkeimpänä tuloksena käy ilmi Evansin soiton olevan erityisen hedelmällistä varsinkin *left hand voicingien* eri tyyppien ja niiden mahdollisten käyttötarkoitusten löytämiseen. Tätä tutkimusta varten tutustuessani aihetta käsittelevään tietoon, mainitaan useassa eri lähteessä käytettäviä *left hand voicingeja* olevan kaksi kappaletta. Mikäli Evansin käyttämät käännökset mainitaan, kuvaillaan niiden olevan laadultaan harmonisesti epävakaita ja dissonoivia, soinnun sisältävän sekunnin sijoittelun takia. Useat jazzmusiikin voicingeja käsittelevät oppikirjat eivät sulje

Evansin käyttämiä, modaalisesti muunneltuja voicingeja pois, mutta niiden käyttötarkoituksia ei myöskään avattu.

Evansin paljon käyttämät *left hand voicingien* vajaamuodot, ovat erityisen käteviä soitettaessa sooloa oman komppauksen päälle, jolloin tulee tilanteita, missä kokonaiset neliääniset *left hand voicingit* ovat melodiaäänten tiellä. Poistamalla voicingin ylimmän äänen saa tämän sävelen melodiakäyttöön ja melodiaa voidaan myös soittaa alemmaa ilman sen sävelten kulkeutumista soinnun keskelle. Voicingin alimman sävelen poisjättämisellä ilmenee myös samanlaisia seurauksia, sillä käännökset, jotka kuulostavat täysinä *left hand voicingeina* liian matalasta oktaavista epäselviltä ja raskailta, saattavat toimia vajaamuotoisina ilman oktaavin vaihtamisen tarvetta. Evans käyttää kaikkia neljää *left hand voicingin* eri käännöstä soitossaan.

Evansin soitossa on tunnistettavia useita jazzpianonsoitolla tyyppilisiä käännöksiä ja tekniikoita. Evans hyödyntää usein yksittäisissä soinnuissa ja kadensseissa *upper structureja*, *shell voicingeja* sekä kvarttisointuja. Valituista kappaleista löytyy myös muutama *drop 2 voicing*, sekä viitteitä *so what* -sointuihin, mutta näiden määrä ja konteksti, joissa käännöksiä havaittiin, viestii siitä, että ne eivät olisi Evansille tyyppillisimpiä käännöksiä kyseisissä kappaleissa. Suuri osa Evansin käyttämistä käännöksistä ovat *left hand voicingeja* tai verrattavissa tai analysoitavissa *left hand voicingien* kaltaisiksi käännöksiksi.

### 6.3 Johtopäätökset ja jatkotutkimus

Työni mahdollistaa pianopedagogeille ja muille teemasta kiinnostuneille hyvä ponnahduslaudan Evansin tyylin piirteiden hyödyntämiseen. Jatkotutkimuksen kannalta aihetta olisi mahdollista tarkastella vielä tarkemman linssin läpi tai kartoittaa suurempaa määrää Evansin kappaleita. Evansin soittamat kappaleet ovat yleisiä transkriptiosuosituksia niiden hedelmällisyyden takia, joten aiheesta voisi tehdä monipuolista pedagogista materiaalia soitonopetukseen. Työssä käytetyt menetelmät ovat yleisiä käytäntöjä aiheeseen perehtyville ja itse transkriptioita tekemällä ja niitä esimerkiksi tämän työn tapaan analysoimalla aiheeseen pääsee erittäin syvälle. Jatkotutkimuksessa voitaisiin myös tarkastella ja vertailla eri pianistien tapoja soittaa sointuhajotuksia tai analysoida, miten muiden instrumenttien soitto suhteutuu näihin soittotyyleihin.

## Lähteet

Eskola, J. & Suoranta, J. 1998. Johdatus laadulliseen tutkimukseen. Tampere: Vastapaino.

Fripp, M. N.d. Bill Evans the Legendary Jazz pianist. Viitattu 24.10.2023. <https://jazzfuel.com/bill-evans-piano-albums/>.

Harrison, M. Thacker, E. & Nicholson S., 1999. Essential Jazz Records, Vol. 2: Modernism to Post-modernism. Amherst, New York: Mansell Publishing.

Kahn, A. 2000. Kind of Blue – the making of the Miles Davis masterpiece. Suom. Petri Silas. San Francisco: Da Capo Press.

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

Karema, A. 2015. Kappaleiden lopetukset Bill Evansin sovituksissa. Opinnäytetyö AMK. Metropolia Ammattikorkeakoulu. Musiikkipedagogin tutkinto. Viitattu. 16.11.2023. <https://urn.fi/URN:NBN:fi:amk-2015110916118>.

Kennedy, J., Kennedy, M. & Rutherford-Johnson, T. 2013. The Oxford Dictionary of Music. 6. painos. Oxford University Press. Viitattu 15.11.2023. <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/acref/9780199578108.001.0001/acref-9780199578108-e-1857?rskey=93iVYM&result=1794>.

Lapveteläinen, A. 2012. Transkriptio analyysi Bill Evansin sovituksesta Lucky To Be Me -sävellyksessä. Opinnäytetyö AMK. Metropolia ammattikorkeakoulu. Musiikkipedagogin tutkinto. Viitattu 16.11.2023. <https://urn.fi/URN:NBN:fi:amk-2012121619614>.

Levine, M. 1989. The Jazz Piano Book. New York: SHER MUSIC.

Ravera, L. N.d. George Russel, and the Lydian Chromatic Concept. Viitattu 12.11.2023. <https://www.italianpiano.com/music-lessons/george-russell-lydian-chromatic-concept/>.

Rockstro, S., Dyson, G., Drabkin, w., Powers, H.S. & Rushton, J. 2001. Cadence. Viitattu 6.5.2024. <https://www.oxfordmusiconline-com.ezproxy.jamk.fi:2443/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000004523?rskey=VE4WXu&result=1>.

Saaranen-Kauppinen, A. & Puusniekka, A. 2006. KvaliMOTV. Menetelmäopetuksen tietovaranto. Tampere: Yhteiskuntatieteellinen tietoarkisto. Viitattu 29.01.2024. [https://www.fsd.tuni.fi/menetelmaopetus/kvali/L7\\_3\\_3.html](https://www.fsd.tuni.fi/menetelmaopetus/kvali/L7_3_3.html).

Saarijärvi, A. 2015. Bill Evansin pianosoolon analysointi kappaleessa Waltz for Debby. Opinnäytetyö AMK. Metropolia Ammattikorkeakoulu. Musiikkipedagogin tutkinto. Viitattu 16.11.2023. <https://urn.fi/URN:NBN:fi:amk-201505219513>.

Shadwick, K. 2002. Bill Evans: Everything Happens to Me: A Musical Biography. San Francisco. Backbeat Books.

Strunk, S. 2003. Harmony, jazz. Grove Music Online. Viitattu 15.11.2023. <https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.jamk.fi:2443/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-2000990085?rskey=ntsdmg&result=5>.

Taylor, B. 1982. Jazz piano history and development of the jazz piano. Dubuque, Iowa: Wm.cBrown Company Publishers.

Toikko, T. & Rantanen, T. 2009. Tutkimuksellinen kehittämistoiminta. Tampere: Tampere University Press.

Tucker, M. 2003. Transcription (ii). Grove Music Online. Viitattu 15.11.2023. <https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.jamk.fi:2443/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-2000454700>.

Tuomi, J. & Sarajärvi, A. 2017. Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi. Viitattu 17.5.2024. <https://www.ellibslibrary.com/book/9789520400118>.

Tutkimuseettinen Neuvottelukunta. 2023. Hyvä tieteellinen käytäntö (HTK). Viitattu 18.5.2024. <https://tenk.fi/fi/tiedevilppi/hyva-tieteellinen-kaytanto-htk>.

## Liitteet

Liite 1. *Blue in green* transkriptio

## Blue in Green

Miles Davis  
Transkriptio: NT

Transkriptio keskittyy sointuihin, joten tutkimuksen linssin ulkopuolelle jääviä melodisia kuljetuksia ei ole transkritoitu

The musical score is presented in a grand staff format (treble and bass clefs) with a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The score is divided into six systems, each with a measure number in the left margin. Chord symbols are placed above the staff to indicate the harmonic structure. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks such as slurs and accents. A triplet of eighth notes is indicated with a '3' above the notes in the first system.

System 1 (Measures 1-4):  
 Chords: Gm6, A7#9, Dm7, Db7, Cm7, F7b9, Bbmaj#11

System 2 (Measures 5-8):  
 Chords: A7(b13), Dm7

System 3 (Measures 9-11):  
 Chords: E7#9, Am7, Dm7

System 4 (Measures 12-14):  
 Chords: Gm, A7#9, Dm, Cm7, Bbmaj13

System 5 (Measures 15-19):  
 Chords: A7alt, Dm7, E7alt, A7sus, Dm

2

25 Gm A7alt Dmmaj7 Cm Bbmaj A7alt Dm E7alt G/A Dm Gm A7alt Dm Cm

32 Bbmaj A7alt Dm E7alt Am Dm Gm A7alt

36 Dm Cm7 Bbmaj7 A7alt

38 Dm E7alt Am Dm Gm A7alt Dm Cm7 Bbmaj7 A7alt

43 Dm E7alt Am9 Dm

45 Gm6 A7alt Dm Cm7 Bbmaj7 A7alt Dm E7alt Am Dm Gm6 A7alt

3

48 Dm Cm7 B♭maj7 A7alt Dm E7alt Am Dm Gm A7alt Dm

53 Cm7 B♭maj7 A7alt Dm11 E7alt Am

59 Dm Gm13 A7alt Dm Cm7 B♭maj7

65 A7alt Dm E7alt Am7 Dm

70 Gm A7alt Dm Cm7 F7 B♭maj7 A7alt

73 Dm E7alt Asus9 Dm

4

75 Gm A7alt Dm Cm7 F7 Bbmaj7 A7alt Dm E7alt

79 Am Dm Gm A7alt Dmmaj7

## Liite 2. Osia *Peri's Scope* transkription analyysistä.

Teoksesta: Bill Evans Omnibook: for Piano: Transcribed Exactly from His Recorded Solos. Milwaukee, Wisconsin: Hal Leonard. 177-189. (Tahdit 1-4, 14-15 ja 21-23) Analysoitu nuotinnos: Niko Toivari.

**Peri's Scope**

Bill Evans

Dm7(11) G7(13)      Em7 A7      Dm7      G7      C6/9 Am7

*LHW(A) LHW(B)*      *Kvarttipino*

<sup>14</sup>Cmaj6      B7      B $\flat$ 7

<sup>21</sup> Dm7      G7      Cmaj7

soinnun sisäinen liike