

KARELIA-AMMATTIKORKEAKOULU
Musiiin koulutusohjelma

Mika Tourunen

NÄKÖKULMIA JAZZ-KITARAN JA IMPROVISOINNIN
OPISKELUUN

Opinnäytetyö
Toukokuu 2013



OPINNÄYTETYÖ
Toukokuu 2013
Musiikin koulutusohjelma

Länsikatu 15
80200 JOENSUU
p. 013 260 600

Tekijä(t)
Mika Tourunen

Nimeke
Näkökulmia jazz-kitaran ja improvisoinnin opiskeluun

Toimeksiantaja
Karelia-ammattikorkeakoulu

Tiivistelmä

Opinnäytetyö käsittelee improvisoinnin sekä jazz-kitaransoiton alkeita. Opinnäytetyö sisältää soitonoppaan ja kirjallisen osion, jossa käydään läpi työn tavoitteet ja johtopäätökset.

Työn lähtökohtana oli tehdä suomenkielistä opetusmateriaalia jazz-kitaransoiton alkeisopiskelua varten. Harjoitukset on pyritty tekemään vaikeustasoltaan kohtuullisiksi. Oppaan alkupuolella käsitellään jazzmusiikissa esiintyviä ilmiöitä teoreettisesti ja loppupuoli muodostuu komppi- ja sooloetydeistä, joissa nämä asiat esitellään niiden musiikillisessa kontekstissa.

Työn kirjallisessa osassa käsitellään erilaisia improvisoinnin opiskelumenetelmiä ja itse improvisointia ja oppimismotivaatiota. Jazzmusiikin historiaan sukeltavassa osiossa työn liitteenä olevan soitonoppaan tueksi voidaan tutustua myös jazzin ja sen ilmiöiden taustoihin sekä kehitykseen.

Jazz-kitaran suomenkieliselle alkeisoppaalle on selvästi havaittavissa tarve, ja tämän työn soitonopas auttaa kitaran soiton periaatteet hallitsevaa henkilöä jazz-improvisointiin tutustumisessa.

Kieli
suomi

Sivuja 19
Liitteet 1
Liitesivumäärä 48

Asiasanat
kitara, soitonoppaat, jazz, improvisointi



Karelia
UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

THESIS
May 2013
Degree Programme in Music

Länsikatu 15
FI 80200 JOENSUU
FINLAND
Tel. +358 13 260 600

Author(s)
Mika Tourunen

Title
Viewpoints for Learning Jazz Guitar and Improvisation

Commissioned by
Karelia University of Applied Sciences

Abstract

This thesis deals with learning the basics of jazz-guitar and improvisation. The thesis contains a guide and a report. In the report all the goals and results are gone through.

The purpose of the work was to make material in Finnish language for learning the basics of jazz-guitar. The level of difficulty of the exercises is moderate. First half of the guide is based on technical and theoretical issues and the second half consists of comping and soloing etudes.

The report deals with learning motivation, improvisation itself and different learning methods on how to approach improvisation. The history, background and development of jazz-music is also dealt with in the report.

There is a need for a guitar guide in Finnish language that deals with the basics of jazz-improvisation. This guide could be helpful for a person who knows the basics of guitar and wants to become familiar with jazz.

Language
Finnish

Pages 19
Appendices 1
Pages of Appendices 48

Keywords
guitar, guide, jazz, improvisation

Sisältö

1	Johdanto	5
2	Improvisointi.....	5
2.1	Improvisointi käsitteenä	5
2.2	Improvisoinnin opiskelu musiikissa	5
3	Motivaatio ja soittajaidentiteetti	6
3.1	Motivaation merkitys opiskelussa	6
3.2	Oman soittajaidentiteetin löytäminen, kehittäminen ja tukeminen	7
4	Improvisoinnin harjoitteluideoita.....	7
4.1	Mielikuviin tai tunnetilaan perustuva improvisointi	7
4.2	Rytmiin perustuva improvisointi	8
4.3	Sointujen säveliin perustuva improvisointi	8
4.4	Asteikkoihin perustuva improvisointi	8
5	Jazzmusiikin historia	8
5.1	Jazzin tausta ja varhaiskehitys	8
5.2	1920-luku.....	10
5.3	1930-luku.....	10
5.4	1940-luku.....	11
5.5	1950-luku.....	12
5.6	1960-luku.....	13
5.7	1970-luku.....	14
5.8	Jazz nykypäivään tultaessa	15
6	Opas	16
6.1	Suunnittelu ja alkuvalmistelut	16
6.2	Sisältö.....	16
7	Johtopäätökset ja yhteenveto	17
7.1	Työn yhteenveto ja pohdinta.....	17
7.2	Soitonoppaan tarve ja johtopäätökset.....	18
	Lähteet.....	19

Liitteet

Liite 1 Jazz-kitaran alkeisopas

1 Johdanto

Opinnäytetyöni käsittelee improvisoinnin sekä jazz-kitaransoiton alkeiden opiskelua. Idea työni aiheeseen syntyi toimiessani kitara-, yhtye-, teoria- sekä musiikkiteknologiaopettajana musiikkiopistoissa.

Työn alussa kerrotaan yleisesti improvisoinnista, motivaatiosta ja soittajaidentiteetistä, improvisoinnin harjoittelusta sekä jazzmusiikin historiasta. Tämä osio antaa hyvän perustiedon jazz-kitaransoittoon ja sen taustoihin. Itse jazz-kitaransoiton alkeiden opiskeluun syvennyttään oppaassa, joka on tämän työn liitteenä.

2 Improvisointi

2.1 Improvisointi käsitteenä

Improvisointi tarkoittaa esityksen luomista esittämishetkellä. Sitä käytetään erityisesti musiikin alalla, mutta se on yhtä lailla tärkeä myös monissa muissa yhteyksissä, kuten näyttelemissä tai muussa viihdyttämisessä. Improvisaatiolle tyypillisiä ominaisuuksia ovat yllätyksellisyys ja toistamattomuus. Spontaniudesta huolimatta improvisointi ei kuitenkaan ole sattumanvaraista toimintaa, vaan kyky toimia ja soveltaa aiemmin opittuja taitoja uusissa tilanteissa. Improvisointi musiikissa ei yleensä ole täysin vapaata, vaan siihen kuuluu yleensä joku tai joitakin sääntöjä. Jazzissa ja rockissa improvisoidaan useimmiten tietyn sointukulun päälle, jolloin se antaa viitekehyksen sille, mitä skaaloja tai säveliä solisti voi käytännössä käyttää. (Bailey 1993.)

2.2 Improvisoinnin opiskelu musiikissa

Musiikkia kuuntelemalla opitaan eri tyyllilajien ominaispiirteitä, joita on lähes mahdotonta sisäistää ilman kuulokuvaa. Yksi tärkeä työmuoto etenkin jazz-improvisaation opiskelussa on transkriptioiden tekeminen ja niiden soittaminen eksaktisti. Transkriptiot toimivat myös etydeinä, joiden avulla voi opetella tyy-

linmukaista fraseerausta ja sävelkieltä. Transkriptioita soittaessa tulisi myös analysoida niitä teoreettiselta kannalta. Minkälaisia asteikkoja ne sisältävät? Miten fraasit rakentuvat? Minkälaista rytmiiikkaa niissä esiintyy? Transkriptiot usein myös saattavat näyttää nuotinnettuna erilaiselta, kuin miltä ne kuulostavat.

Improvisointia opiskeltaessa tulisi kiinnittää huomiota myös oman soittotekniikan kehittämiseen. Soittotekniikan harjoittelu saattaa usein tuntua kaavamaiselta metronomin kanssa puurtamiselta, mutta se on kuitenkin välttämätöntä rikkaamman ja moniulotteisemman sävelkielen aikaansaamiseksi. Asteikoiden, arpeggioiden ja johtosävelkuvioiden harjoitteluun voi myös itse yrittää keksiä mielekkäitä menetelmiä ja sovellutuksia. Tekniikan harjoittelussa olisi hyvä säilyttää maltti ja yrittää keskittyä laatuun ja puhtauteen. Improvisaation suhteen avoin ja neutraali asenne auttavat hälventämään itsekritiikkiä ja rauhoittamaan ajatukset. On tärkeää pystyä hyväksymään senhetkisen osaamisen taso.

Omat fyysiset kyvyt on syytä huomioida harjoittelussa. Mahdolliset ongelmat, kuten hartiavaivat, lihassäryt, tulehdukset ja rasitusvammat tulee tiedostaa, jotta harjoittelusta ei koituisi enempää haittaa (Porander 2007). Tämän vuoksi mielestäni harjoittelussa on syytä keskittyä myös rentouteen ja soittoergonomiaan.

3 Motivaatio ja soittajaidentiteetti

3.1 Motivaation merkitys opiskelussa

Motivaation merkitystä opiskelulle on vaikea yliarvioida. Oppimista tapahtuu ihmisen mielessä lähes koko ajan, mutta tavoitteellista opiskelua ei ole ilman opiskelumotivaatiota (Anttila 2004, 71). Opiskelu ja harjoittelu sujuvat helpommin, jos motivaatio siihen tulee sisältä. Ilman motivaatiota harjoittelu on useimmiten tehotonta.

On tärkeää, että harjoittelija miettii millä osa-alueella hän haluaa itse kehittyä. Usein myös oman tekemisen pilkkominen sopivanmittaisiksi paloiksi tukee mo-

tivaation säilyvyyttä. Omaan tekemiseen tulisi asettaa realistiset tavoitteet, jotka opettajan olisi hyvä huomioida läksyjä ja tehtäviä antaessaan.

3.2 Oman soittajaidentiteetin löytäminen, kehittäminen ja tukeminen

Soittajaidentiteetti ei ole itsestään selvä asia. Musiikinopiskeluun liittyvä identiteetti-prosessi alkaa jo lapsuudenaikaisesta soittoharrastuksesta, ja se jatkuu mahdollisiin ammattiopintoihin asti. Esiintymiskokemukset ovat yksi suurimmista identiteetin rakentajista. Muusikon työssä soittajan on vaikeampi irrottautua ammatti-identiteetistään kuin monissa muissa ammateissa. Joskus musiikinopiskelijat saattavat heijastella koko minäkuvaansa instrumenttinsa kautta. Itseluottamus on koetuksella heikosti suoritettujen kurssitutkinnon tai esityksen jälkeen. Tähän pitäisi mielestäni opettajien puuttua jo alkuvaiheessa ja tehdä selväksi, että yksilön arvostus ei ole riippuvainen tämän soittotaidoista.

Improvisaation opiskelu on kokonaisvaltaista musiikinopiskelua ja sitä voidaan lähestyä monesta eri näkökulmasta. Tekniset harjoitukset tarvitsevat usein vastapainoksi vapaata improvisaatiota, ja moniulotteisempi improvisointi musiikissa vaatii myös useiden erilaisten soittoteknisten asioiden hallintaa. Musiikin kuuntelu ja imitointi on genrekohtaisen sävelkielen oppimisen kannalta välttämätöntä. Oma tyyli muodostuu pikkuhiljaa ja uskoisin, että se myös muokkautuu ja jalostuu vuosien varrella.

4 Improvisoinnin harjoitteluideoita

4.1 Mielikuviin tai tunnetilaan perustuva improvisointi

Harjoituksessa voidaan oman intuition tai mielikuvien avulla yrittää instrumentilla imitoida esimerkiksi luonnon ääniä tai jotain tilannetta. Ideana on tutkia, mitä kaikkea omalla soittimellaan pystyy toteuttamaan ja minkälaisia erilaisia myös ei-musikaalisia ääniä sillä pystyy tuottamaan. Tunnetilaan perustuvassa improvisaatioharjoituksessa voidaan kuvitella jotakin mielentilaa (iloinen, surullinen tai vihainen) tai adjektiivia, jonka pohjalta sitten improvisoidaan.

4.2 Rytmiiin perustuva improvisointi

Improvisaatio opiskelun alkutaipaleella melodian rytmikalle annetaan usein vähemmän painoarvoa, vaikka se on myös erittäin keskeinen asia improvisoinnissa. Aloittelevalla muusikolla huomio kiinnittyykin useimmiten sointuihin sopivien asteikkojen ja sävelten löytämiseen. Rytmiiikkaa voidaan harjoitella esimerkiksi ääneen lukien tai vaikkapa vain soittamalla muutaman äänen fraaseja kappaleen sointukierron päälle. Eräs hyvä keino on myös ensin improvisoida harjoiteltavan kappaleen sointukiertoon hyräillen pelkillä rytmeillä ja sen jälkeen lähestyä sitä soittamalla omalla instrumentillaan.

4.3 Sointujen säveliin perustuva improvisointi

Sointukuviot ja -sekvenssit ovat selkeä keino harjoitella sointuharmonian soittamista. Pelkkiä sointusäveliä käyttäen pystyy tuottamaan jo uskottavankuuloista improvisointia, jos ne ovat rytmisesti paikallaan. Sointujen sävelien tullessa tutuiksi voidaan alkaa harjoitella erilaisia johtosävelkuvioharjoituksia.

4.4 Asteikkoihin perustuva improvisointi

Asteikkojen avulla sooloihin saadaan luotua pitkiä melodisia linjoja. Alkuvaiheessa tavoitteena on oppia hahmottamaan asteikko instrumentilla ja havaita äänien suhde toisiinsa. Pelkän asteikkosoiton vaarana tosin on, että soitosta tulee päämäärätöntä ylös–alas kelausta.

5 Jazzmusiikin historia

5.1 Jazzin tausta ja varhaiskehitys

Edellytykset jazzin syntymiselle tulivat tietyistä samantyyppisistä historiallisista, sosiaalisista, etnisistä ja musiikillisista tekijöistä. Musiikkilaji, jota myöhemmin alettiin kutsua jazziksi, sai alkunsa 1800-luvun lopussa ja se ammensi vaikutteita varhaisessa kehitysvaiheessaan muun muassa työlauluista, spirituaaleista,

afrikkalaisista polyrytmeistä ja jopa klassisesta musiikista. (Ala-Könni ym. 1978, 226–227.)

Merkittävänä tekijänä jazzin varhaiskehitykselle oli 1600-luvulla luotu orjuuteen perustuva yhteiskuntajärjestelmä Yhdysvalloissa, jonne kuljetettiin orjatyövoimaa Länsi-Afrikasta tuoden mukanaan myös musiikkiperinteitä (Ala-Könni ym. 1978, 226). Musiikkilajin synty onkin todennäköisesti alkanut siitä, etteivät orjat saaneet työn aikana puhua toisilleen. Laulaminen oli kuitenkin sallittua, joten he keksivät työlauluja, jotka tahdittivat työntekoa ja antoi mahdollisuuden kommunikoida keskenään. Tällaisia lauluja kutsutaan nimityksellä field hollers eli peltohoilaukset. (Hildén 2010.)

Orjuus lopetettiin 1860-luvun sisällissodan myötä ja musiikkikulttuurin kehitys vauhdittui. Tuolloin syntyivät esimerkiksi bluesiksi ja ragtimeksi kutsutut musiikkilajit. Jazzia edeltävä musiikkityyli Ragtime oli marssia muistuttavaa, hieman nopeaa ja useimmiten pianolla esitettyä musiikkia. Ragtimen kehitymispaikkoja olivat muun muassa Teksas, Florida, Tennessee, Saint Louis, Oklahoma ja varsinkin sen huomattavin keskus, Mississipin suistoalueella sijaitseva New Orleans. (Hildén 2010.)

Ensimmäisistä tunnetuista jazzmuusikoista useat olivat kotoisin New Orleansista. Tämä vuoksi kaupunkia on alettu nimittää jazzin syntymäkaupungiksi. Avoin suhtautuminen eri kansakerrosten ja rotujen välisiin kanssakäymisiin loi hyvät olosuhteet erilaisten musiikkikulttuurien kohtaamiselle. Eri musiikkikulttuureja edustavat muusikot soittivat usein yhdessä. Tämä juuri löi leimansa New Orleans -jazziin. New Orleans -muusikkoja kuului monesti kierteleviin orkestereihin tai Mississipin jokilaivoilla soittaviin orkestereihin. Näiden kiertelevien, esiintymisten ja äänitysten välityksellä New Orleans -muusikoilla oli huomattava vaikutus muihin muusikoihin ja musiikkityyleihin. (Ala-Könni ym. 1978, 226–228.)

Jazzin esihistorian ja varinaisen historian välille on mahdotonta vetää yksiselitteistä rajaa. Todeta kuitenkin voidaan, että kehitys ei ole ollut joka paikassa samanlaista, vaan eri alueiden välillä on ollut merkittäviä eroja. 1920-luvulla äänitystoiminta pääsi kunnollisesti käyntiin, josta eteenpäin on dokumentoitua materiaalia paremmin käytössä. Tärkeä edellytys jazzin leviämiseksi ja musiikillisel-

le edellytykselle oli muuttoliike etelävaltioista pohjoisiin teollisuusvaltioihin. 1910-luvulla miljoona värillistä muutti pohjoiseen. (Ala-Könni ym. 1978, 228.)

5.2 1920-luku

1920-luvulla levy-yhtiöt alkoivat sijoittaa rahaa uusiin musiikkimuotoihin kuten blues ja jazz. Radioilla oli myös keskeinen asema jazzin levittäjänä. Erityyillisistä jazz-muodoista ja jazzista vaikutteita saaneista musiikkilajeista syntyi kerrostumia. (Ala-Könni ym. 1978, 228.)

Chicago nousi 1920-luvulla tärkeäksi jazzkaupungiksi. Siellä soitettu jazz oli pääosin samantapaista kuin aiemmin New Orleansissa soitettu musiikki, mutta Louis Armstrongin (1901–1971) ja muutaman muun siivittämä uusi jazzin suuntalaji loi pohjan erityisesti 1930-luvun swingin solistiselle ajattelulle. Trumpetisti Armstrong olikin aikakautensa varmaan kaikkein matkituin ja ihailuin improvisoija, jonka vaikutuksesta yksittäinen solisti sai päähuomion koko ryhmän improvisaation sijasta. Trumpetisti Bix Beiderbecke (1903–1931) oli ensimmäinen merkittävä valkoinen jazzmuusikko. (Ala-Könni ym. 1978, 228; Hildén 2010.)

Erytyisesti New Yorkissa ja hieman myöhemmin Kansas Cityssä kehitettiin isojen orkesterien jazztyyliä, johon perustui 1930-luvun big band -swing. 1920-luvulla näissä kaupungeissa jazz oli usein isoissa saleissa täysin akustisesti soitettavaa tanssimusiikkia, minkä vuoksi riittävän volyymin saamiseksi orkestereissa saattoi olla suurikin määrä soittajia. (Hildén 2010.)

1920-lukua kutsutaan joskus myös klassisen bluesin aikakaudeksi. Tämä tyyli-laji tuli yksin kitaran kanssa esiintyvän musiikkilajin, niin sanotun country bluesin, rinnalle. Klassinen bluesissa laulaja oli yleensä nainen ja säestyksestä huolehti jazzorkesteri. (Hildén 2010.)

5.3 1930-luku

1930-luvulla improvisoitu jazz kukoisti Kansas Cityssä. Yhdysvaltoja koetteli syvä taloudellinen lama 20- ja 30-lukujen taitteessa, joka vaikutti myös viihdete-

ollisuuteen. Improvisoitua jazzia harrastettiin myös vapaamuotoisissa tilaisuuksissa, jam-sessioissa ja rent-partyissa. (Ala-Könni ym. 1978, 228.)

1930-luvun puolivälissä Yhdysvaltojen laskusuhdanne kääntyi nousuun ja jazzia alettiin markkinoida nimellä swing, joka voidaan luokitella tuon vuosikymmenen valtatyyliksi. Swing ei ole sidoksissa orkesterin kokoon, mutta tuolloin erityisesti suuret jazzorkesterit eli niin sanotut big bandit olivat suosittuja. Varmaankin menestyksekkäin big band -orkesteri oli klarinetisti Benny Goodmanin johtama orkesteri. (Ala-Könni ym. 1978, 228; Hildén 2010.)

Big bandien rinnalla 1930-luvulla oli myös monia merkittäviä pieniä swingtyyliin soittavia kokoonpanoja, jotka olivat usein osia suuremmista orkestereista. Eri-merkiksi Goodmanin big bandeista muodostettiin aika-ajoin pienempiä kokoonpanoja, joiden merkitys jazzin kannalta oli kenties merkityksellisempi kuin hänen big bandiensa. Pienemmissä kokoonpanoissa solisteilla oli enemmän tilaa omille improvisaatioille kuin big bandien tarkasti sovitetussa musiikissa. (Ala-Könni ym. 1978, 228–229; Hildén 2010.)

1930-luku oli myös laulettuun jazzin kannalta merkittävä vuosikymmen. Oikeastaan milloinkaan muulloin laulajat eivät ole saaneet yhtä tärkeää asemaa jazzissa. Lisäksi 1930-luvulla tehtiin ensimmäiset merkittävät eurooppalaiset jazzlevytykset. Näistä mainittakoon kitaristi Django Reinhardtin ja viulisti Stéphane Grappellin yhtyeen Quintette of the Hot Club of Francen ilmeikäs ja teknisesti taidokas soitanta, joka osoitti, että Yhdysvaltojen ulkopuolellakin osattiin soittaa jazzia. (Hildén 2010.)

5.4 1940-luku

Swing-orkesterien voittokulku jatkui pitkälle 1940-luvulle, mutta suuressa määrin vuosikymmenelle antoi leimansa nuorten mustien muusikoiden keskuudessa kehittämä bebop. Uusi jazztyyli kehittyi erityisesti New Yorkissa järjestetyissä jameissa, joissa oli mukana myös tunnettuja swingsoittajia. Bebopin merkittäviä keulakuvia olivat mm. alttosaksofonisti Charlie Parker (1920–1955), trumpettisti

Dizzy Gillespie (1917–1993) ja pianisti Thelonius Monk (1917–1982). (Hildén 2010.)

Bebop oli niin sanottu vastaisku enemmän tai vähemmän kaupalliselle swingin big band -musiikille. Lisäksi bebop poikkesi monin tavoin swingistä, sillä se oli mutkikkaampaa ja aggressiivisempaa kuin tanssittavaksi tarkoitettu ja melodi-sempi swing. Muun muassa ennalta arvaamattomuuden ja mutkikkuuden vuoksi bebop ei koskaan saavuttanut swingin kaltaista suosiota. (Ala-Könni ym. 1978, 229; Hildén 2010.)

Ammattiristiriidoista johtunut vuosina 1942–1944 Yhdysvalloissa ollut muusikoiden liiton määräämä levytyslakko, kriitikoiden ja yleisön taholta tullut vastustus sekä toinen maailmansota vaikuttivat myös osaltaan bebopin läpimurtoon. Näiltä bebopin alkua ajoilta ei ole kovin paljon äänitemateriaalia, joka on haitannut jazzin kehityksen seuraamista swingistä bebopiin. (Ala-Könni ym. 1978, 229; Hildén 2010.)

Bebop-orkestereista suurin osa oli kvartetteja tai kvintettejä (saksofoni, trumpetti, basso, piano ja rummut). Muusikoiden välinen musiikillinen vuorovaikutus oli pääasia. Big bandia pidettiin liian jäykkänä bebopin soittamiseen, mutta 1940-luvun loppupuolella Dizzy Gillespien big band osoitti, että monimutkainen ja nopeampainen tyyli soveltuu myös isolle orkesterille. Bebopista vaikutteita saanut Woody Hermanin (1913–1987) big bandin musiikki oli sekoitus swingiä ja bebopia. Orkesterin musiikki ennakoikin 1950-luvun cool jazz -tyyliä. (Hildén 2010.)

5.5 1950-luku

1950-luvun jazzkehitystä vallitsi aluksi cool jazz, jossa melodia, harmonia ja sointi vallitsivat musiikin rytmisiä aineksia. 1950-luvun puolivälin vastaveto cool jazzille oli hardbop, jossa oli aineksia bebopista, gospelista ja rhythm & bluesista. cool jazzia soittivat etupäässä valkoihoiset muusikot, kun taas hardbopin kehitykseen vaikuttivat erityisesti mustat muusikot. (Ala-Könni ym. 1978, 229–230.)

Pianisti Lennie Tristano ja hänen oppilaansa ovat merkittävässä määrin kehittäneet cool jazz -tyyliä, jonka yleisilme oli hillitympi ja melodisempi kuin bebopissa. Cool jazzissa sovituksilla oli suuri merkitys. Suurin osa muusikoista oli saanut klassisen koulutuksen, mikä kuului myös musiikista. Mainittakoon myös muutamia merkittäviä cool jazzin mustia tärkeitä vaikuttajia, kuten trumpettisti Miles Davis ja pianisti John Lewis. (Hildén 2010.)

Hardbop-yhtyeistä yksi tärkeimmistä oli Art Blakey's Jazz Messengers, jossa soitti vuosien varrella lähes jokainen merkittävä hardbopmuusikko. 1950-luvun yksi suosituimmista saksofonisteista on edelleen konsertoiva Sonny Rollins (s. 1930). (Ala-Könni ym. 1978, 229–230; Hildén 2010.)

Myös Miles Davis (1926–1991) oli tärkeä henkilö hardbopin kehityksessä. Davisin 1950-luvun lopun kokoonpano on kuuluisa saumattomasta yhtyesoitostaan. Davisin yhtyeessä soitti vahvoja solisteja, kuten tenorisaksofonisti John Coltrane (1926–1967). (Ala-Könni ym. 1978, 229–230; Hildén 2010.)

Miles Davisin musiikki muuttui 1950-luvun lopulla hardbopista modaaliseksi jazziksi vuonna 1959 ilmestyneen Kind of Blue -levyn myötä. Kyseinen levy nousi 1900-luvun jazzin mestariteokseksi sekä toimi suunnannäyttäjänä koko modernin jazzin kehitykselle. (Kahn 2009, 62–96.)

5.6 1960-luku

1960-luvulla hardbop oli hyvin suosittua. Tuolloin hardbopissa painotettiin vielä enemmän musiikkityylin mustia juuria, gospelia ja bluesia sekä rhythm & bluesia. (Hildén 2010.)

Tyypillistä 1960-luvun jazzille oli vanhojen totuttujen kaavojen ja tapojen radikaali muokkaaminen ja osittain täydellinen rikkominen. Vaikutteita haettiin myös oman kulttuurin ulkopuolelta ja muun muassa intialaisesta, afrikkalaisesta ja latinalais-amerikkalaisesta musiikista. Bebopin vaikutus voidaan myös havaita vuosikymmenen musiikkityylistä, mutta sitä muokattiin huomattavasti ja sen perusideoita yhdisteltiin aivan uusiin asioihin. Myös 1950-luvun jazzsuuntaukset

jatkuivat. Hardbopia muokattiin ja cool jazzin perinteitä vietiin eteenpäin muun muassa bossanova -musiikin parissa. (Hildén 2010.)

Yksi jazzin historian suurimmista käännteistä free jazz sai alkunsa 1960-luvulla. Tämän tyylilajin soittajat hylkäsivät lähes kokonaan perinteiset soinnut ja sointurakenteet. Free jazzissa tekstuurilla ja soundilla on usein enemmän merkitystä kuin melodialla. Ornette Coleman (s. 1930) lienee kuuluisin free jazz soittaja. Vuosikymmenen merkittävimpiin muusikoihin kuuluvat myös jo aiemmin mainitut John Coltrane ja Miles Davis, jotka vähitellen laajensivat 1950-luvun musiikin puitteita. (Ala-Könni ym. 1978, 230; Hildén 2010.)

Jazzmusiikilla oli ajoittain suuria kaupallisia vaikeuksia, mikä osittain johtui muiden afroamerikkalaisten musiikkilajien kuten bluesin, soulin, rockin ja popin tehokkaasta markkinoinnista. 1960-luvun lopulla tulikin yhteistyö eri musiikkiperinteitä edustavien muusikkojen kesken yhä yleisemmäksi ja erilaiset vaikutteet sekoittuivat. (Ala-Könni ym. 1978, 230.)

1960-luvulla suuret kansainväliset jazz-, blues-, ja popfestivaalit tekivät läpimurron sekä Yhdysvalloissa että Euroopassa. Jazz alkoi saada valtioneuvon tukea ja sitä alettiin opettaa ja tutkia eri tahoilla. Jazz saikin jalansijan lukuisissa musiikkiopilaitoksissa, joista mainittakoon erimerkkinä Berklee School of Music (Boston). (Ala-Könni ym. 1978, 230.)

5.7 1970-luku

1970-luvun alkupuolella vaikutteet muista musiikkilajeista jatkoivat 60-luvun lopun tapaan sulautumista eli fuusioitumista jazziin (Ala-Könni ym. 1978, 230). Free jazz jatkoi elinvoimaisena, mutta tämä vuosikymmen oli fuusiojazzin aika-kausi. Tuolloin erityisesti nuoret muusikot käyttivät musiikissaan hyväksi sekä rockin että jazzin tyylikeinoja, josta puhutaankin nimellä jazz-rock. Lisäksi musiikkiin haettiin vaikutteita muun muassa Intiasta, Afrikasta ja Latalaisesta Amerikasta. Tällä vuosikymmenellä eurooppalainen jazz löysi vähitellen oman identiteettinsä. (Hildén 2010.)

Jälleen kerran Miles Davisin musiikki oli tärkeä suunnannäyttävä tämän aikakauden jazzissa. Erityisesti hänen vuonna 1969 ilmestyneitä levyjään, *In a Silent Way* ja *Bitches Brew*, pidetään tämän suuntauksen ensimmäisinä merkittävinä levyinä. Useista noilla levyillä soittaneista muusikoista tuli myöhemmin jazz-rockin kantavia voimia. Herbie Hancockin (s. 1940) vuonna 1973 levyttämänsä *Headhunters* -levyä pidetään yhtenä fuusiojazzin kulmakivenä. (Hildén 2010.)

Jazz-rockille ominaista ovat rytmiset muutokset sekä sähköisten soitinten käyttö (esimerkiksi sähköpiano, -kitara ja -basso). Swingin jälkeen jazz-rock on ollut ensimmäinen jazztyyli, joka on saavuttanut samankaltaista kaupallista suosiota. (Hildén 2010.)

5.8 Jazz nykypäivään tultaessa

Fuusiojazz erkaantui nopeasti kauas aiemmasta jazzista, jota eivät useat jazzin ystävät kelpuuttaneet. Muun muassa New Yorkissa oli kuitenkin nuoria luovia soittajia, jotka halusivat elvyttää perinteisemmän jazzin asemaa. Keskustassa ei ollut jazzmuusikoille esiintymispaikkoja, joten he joutuivat esiintymään kaupungin reunoilla olevissa vanhoissa varastorakennuksissa. Loft movementiksi kutsutussa, niin sanotussa uudessa jazzissa, vanhoilla kokoonpanokaavoilla ei enää ollut väliä. (King 1997, 127–203; Hildén 2010.)

1960- ja 1970-luvun jälkeen suuret muutokset näyttivät olevan ohi jazzin eri rintamilla. Jazzin innovaatiot kuitenkin jatkuivat tietyissä suuntauksissa. Myöhempi ilmiö on nu-jazz eli elektro-jazz, jossa jazzia yhdistetään elektronisen tanssimusiikin rytmeihin, kehittyi 1990-luvulla. Nu-jazz -yhtyeitä ovat muun muassa ranskalainen *St Germain*, saksalainen *Jazzanova* ja brittiläinen *Fila Brazilia*. 1980-luvun alkupuolella jazzista oli tullut jo kansainvälisempi ja kansanomaisempi ilmiö ja sitä tehtiin Amerikan ja Euroopan lisäksi myös muissa maanosissa. (King 1997, 127–203; Hildén 2010.)

Merkittäviä lähihistorian ja nykypäivän vaikuttajia modernissa jazzissa ovat muun muassa Michael Brecker, Pat Metheny, John Scofield, Charlie Haden, Keith Jarrett, Chris Potter, Kenny Garrett, Bill Frisell ja Kurt Rosenwinkel.

6 Opas

6.1 Suunnittelu ja alkuvalmistelut

Aloitin oppaan suunnittelun keräämällä lähdemateriaalia kirjastosta, sekä omasta nuottikokoelmastani. Yritin muistella asioita ja harjoituksia mitkä saivat itseni oivaltamaan jazzmusiikin keskeisiä ilmiöitä.

6.2 Sisältö

Opas muodostuu seuraavista osioista:

1. *Intervallit ja sointuarpeggiot*
2. *Asteikot*
3. *Soinnut*
 - 3.1 *Drop-2 ja drop-3 Hajotukset*
 - 3.2 *Laajemmat soinnut*
4. *Johtosävelkuviot*
5. *Etydit*
 - 5.1 *Dominantti Blues*
 - 5.2 *Bossanova*
 - 5.3 *II - V sointuasteet*
 - 5.4 *Walking Bass*
 - 5.5 *Side Slipping*
 - 5.6 *Swing High*

Kaikki osiot muodostuvat eritasoisista harjoitteista, joiden avulla jazzin alkeissa voi edetä vaihevaiheelta eteenpäin. Kohdat 1–4 käsittelevät jazzin soittamisen keskeisiä asioita teoreettisesti ja sisältävät enemmän tekniikan ja kitaran kau-

lanhallinnan kannalta oleellisia harjoitteita. Kohdan 5 etydeissä ilmiöitä käsitellään musiikillisessa kontekstissa

7 Johtopäätökset ja yhteenveto

7.1 Työn yhteenveto ja pohdinta

Opinnäytetyö käsittelee improvisoinnin sekä jazz-kitaransoiton alkeita. Työ sisältää soitonoppaan ja kirjallisen osion, jossa on käsitelty keskeisiä asioita improvisointiin ja jazziin itsessään liittyen.

Oppaan lähtökohtana oli tehdä suomenkielistä opetusmateriaalia jazz-kitaransoiton alkeisopiskelua varten. Harjoitukset on pyritty tekemään vaikeus-
tasoltaan kohtuullisiksi. Oppaan alkupuolella käsitellään jazzmusiikissa esiintyviä ilmiöitä teoreettisesti ja loppupuoli muodostuu komppi- ja sooloetydeistä, joissa nämä asiat esitellään niiden musiikillisessa kontekstissa.

Työn kirjallisessa osassa käsitellään erilaisia improvisoinnin opiskelumenetelmiä, joita ovat mm. mielikuviin tai tunnetilaan perustuva improvisointi, rytmiin perustuva improvisointi, sointujen säveliin perustuva improvisointi ja asteikkoihin perustuva improvisointi. Improvisoinnin opiskelussa oleellista on myös oman soittotekniikan harjoittaminen teknisten harjoitteiden avulla, mikä on välttämätöntä rikkaamman ja moniulotteisemman sävelkielen aikaansaamiseksi.

Tekniset harjoitukset tarvitsevat usein vastapainoksi vapaata improvisaatiota, ja moniulotteisempi improvisointi musiikissa vaatii myös useiden erilaisten soittoteknisten asioiden hallintaa. Musiikin kuuntelu ja imitointi on genrekohtaisen sävelkielen oppimisen kannalta välttämätöntä. Oma tyyli muodostuu pikkuhiljaa ja muokkautuu sekä jalostuu vuosien varrella.

Kuuntelun ja imitoinnin lisäksi oman innostuksen ja motivaation tärkeyttä ei voi korostaa jazzmusiikin improvisaation omaksumisessa. Kokonaisuuden hahmottaminen jazzmusiikista alkaakin jo tyylilajin taustoista ja kehityksestä nykyiseen muotoonsa. Historian tuntemus auttaa myös hahmottamaan ilmiöiden muotoja.

Jazz on saanut vaikutteita muun muassa työlauluista, spirituaaleista, afrikkalaisista polyrytmeistä ja jopa klassisesta musiikista. Aikakausien saatossa niin jazzin kuin muun musiikkikulttuurin kehittymiselle merkittäviä vaikuttajia ovat olleet mm. orjuus, sodat, kulttuurien sulautumiset ja kehityksen mukana tuoma mahdollisuus tiedon leviämiselle yhä laajemmille alueille.

Jazz sai alkunsa 1800-luvun lopussa ja sen kehitykseen vaikuttaneita tyyli-suuntia ovat mm. blues, ragtime, swing, big band, bebop, cool jazz, hardbop, modaalinen jazz, free jazz ja fuusio jazz. Kunkin tyyli-suuntauksen kehittymisen takana on ollut merkittäviä muusikoita, joiden nimet ovat jääneet historian kirjoihin ikuisiksi ajoiksi.

7.2 Soitonoppaan tarve ja johtopäätökset

Opinnäytetyöni lähtökohtana on ollut oppaan laatiminen jazz-kitaran alkeiden opiskeluun. Kitaran soitonoppaita on olemassa lukuisia määriä, mutta opetustyössäni olen havainnut selvän tarpeen suomenkieliselle jazz-kitaran alkeita käsittelevälle soitonoppaalle.

Soitonoppaan laatiminen on pakottanut minut pohtimaan jazz-kitaran soittoon liittyviä perusteita ja taustoja muun muassa omalle hahmottamiselleni. Tätä kautta olen kehittynyt opasta laatiessani myös opettajana ja muusikkona. Soitonoppaasta tulee olemaan minulle jatkossakin merkittävä apu opetustyössäni.

Lähteet

- Ala-Könni, E., Granholm, Å., Heikinheimo, S., Huovinen, P., Marvia, E., Nurminen, M., Salmenhaara, E., Tawaststjerna, E. & Virtamo, K. 1978. Otavan iso musiikkietosanakirja 3. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.
- Anttila, M. 2004. Musiikkiopistopedagogiikan teoriaa ja käytäntöä. Joensuu: Joensuun Yliopistopaino.
- Backlund, K. 2002. Improvisointi pop/jazzmusiikissa. Helsinki: F-Kustannus Oy.
- Bailey, D. 1993. Improvisation, Its nature and practice in music. New York: DaCapo Press.
- Faria, N. 1995. The Brazilian guitar book. Petaluma: Sher Music Co.
- Halkosalmi, V.-M., Heikkilä, P. 2012. Tohtori Toonika – Musiikin teorian, säveltapailun ja nuottikirjoituksen oppikirja. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.
- Hildén, S. 2010. Musiikkitieto, opistotasoa. © Sakari Hildén. <http://www.elisanet.fi/sakari.hilden/Mt/mt1/11.html>. 18.4.2013.
- Hynninen, J. 2006. Rhythm & Blues Workshop – improvisointi-ideoita kitaristille. Helsinki: Idemco Oy, Riffi-julkaisut.
- Hyvönen, L., Kuitunen, E., Murtomäki, V., Oramo, I., Pohjannoro, U. & Unkari-Virtanen, L. 2013. Sibelius-Akatemian musiikin historian sivusto Muhi. Sibelius-Akatemia. <http://muhi.siba.fi/xwiki/bin/view/Muhi/WebHome>. 4.4.2013.
- Kahn, A. 2009. Kind of Blue – Modernin jazzin avain. Porvoo: WS Bookwell Oy.
- King, J. 1997. Mitä jazz on – Opas ymmärtämiseen ja kuuntelemiseen. Helsinki: Like-kustannus.
- Munro, D. 1999. Jazz guitar – Swing to Bebop. Yhdysvallat: Alfred Publishing Co.
- Porander, K. 2007. Tiedätkö soiton harjoittelusta riittävästi? Sibelius-Akatemia. <http://www2.siba.fi/harjoittelu/index.php?id=57&la=fi/>. 25.3.2013.
- Schroedl, J. 2005. Jazz guitar method. London: Hal Leonard Europe.
- Tabell, M. 2005. Jazzmusiikin harmonia. Helsinki: Yliopistopaino.
- Viinikainen, T. 2009. Rytmi elää. Helsinki: Idemco Oy, Riffi-julkaisut.

JAZZ-KITARAN ALKEISOPAS

Mika Tourunen
2013

Sisältö

1	Alkusanat	3
2	Intervallit ja sointuarpeggiot	4
3	Asteikot	10
4	Soinnut.....	16
4.1	Drop-2 ja Drop-3 Hajotukset	21
4.2	Laajemmat soinnut	24
5	Johtosävelkuviot	26
6	Etydit.....	27
6.1	Dominantti Blues.....	27
6.2	Bossanova.....	29
6.3	II - V sointuasteet.....	32
6.4	Walking Bass	38
6.5	Side Slipping.....	40
6.6	Swing High	43

Alkusanat

Jazz-kitaran alkeisoppaassa käydään läpi musiikkityylin peruselementtejä. Aihealue on erittäin laaja ja siksi monia asioita pystytään käsittelemään vain pintapuolisesti. Oppaan alkupuolella käydään läpi teknisiä ja teoreettisia asioita ja loppupuolella näitä ilmiöitä sovelletaan etydeissä missä ne esiintyvät musiikillisessa kontekstissa.

Osa oppaassa käsiteltävistä asioista on helpompi sisäistää, jos rytmimusiikin teorian perustiedot ovat välttävällä tasolla hallussa, mutta uskoisin, että myös pidemmälle ehtineet harrastajat, joilla ei ole nuotinlukutaitoa voisivat saada siitä ideoita omaan soittoonsa. Oppaassa esiintyviä asioita voi toki soveltaa myös muissakin musiikkityyleissä ja siihen sisältyy paljon kitaran otelaudan visuaaliseen hahmottamiseen liittyviä harjoituksia, mitkä eivät ole mihinkään tyyliin sidottuja.

Jazz on taidemuoto johon muusikot osallistuvat päivittäin kaikkialla maailmassa ja sitä kuuntelevat kaiken tyyppiset musiikin kuluttajat lähes joka puolella maailmaa. Moni saattaa kokea sen kuitenkin vaikeasti lähestyttävänä ja jotkut musiikin harrastajatkin ajattelevat että he eivät voi ”ymmärtää” sitä. Usein kuitenkin pieni määrä tietämystä ja ymmärrystä perusteista voi herättää kiinnostuksen taiteen alaa kohtaan ja myös halun syventää tietämystään.

Oman soittourani alkutaipaleella jazzmusiikki kuulosti vieraalta ja etäiseltä, mikä voi ehkä suurelta osin johtua myös siitä, etten ollut kuullut sitä yhtä paljon kuin aikakauden populaarimusiikkia. Jazzin äänimaailma ja instrumentaatio oli erilainen ja sen perustana oleva improvisointi teki siitä ennalta arvaamattomampaa ja tuntui, etten pystynyt saamaan siitä mitään irti. Vähitellen aloin kuitenkin päästä ennakkoluuloistani eroon ja sillanrakentajana jazzin maailmaan toimivat yhtyeet ja artistit jotka yhdistelivät jazziin elementtejä myös itselleni jo tutumman rock ja pop musiikin puolelta.

Suosittelen ennakkoluulottomasti kuuntelemaan paljon erityylistä musiikkia ja poimimaan genrestä riippumatta aineksia omaan ilmaisuun.

Intervallit c-sävelestä III-asemassa

Kahden sävelen välisen korkeuseron määrittämiseen käytetään intervaleja. Esimerkissä intervallit ovat soitettu III -asemassa c-sävelestä lähtien melodisesti, eli peräkkäin. Allaolevien laatuojen lisäksi kaikki intervallit voivat olla vähennettyjä tai ylinousevia.

III	priimi - 1	pieni sekunti - $\flat 2$ (puoli-sävelaskel)	suuri sekunti - 2 (koko-sävelaskel)	pieni terssi - $\flat 3$ tai enharmonisesti ylinouseva sekunti ($\sharp 2$)
	C-C	C-D \flat	C-D	C-E \flat
	1 - 1	1 - $\flat 2$	1 - 2	1 - $\flat 3$ ($\sharp 2$)
T				
A				
B	3 - 3	3 - 4	3 - 5	3 - 6

5	suuri terssi - 3	puhdas kvartti - 4	ylinouseva kvartti $\sharp 4$, tai enharmonisesti vähennetty kvintti ($\flat 5$) (tritonus-intervalli)	puhdas kvintti - 5	pieni seksti - $\flat 6$ tai enharmonisesti ylinouseva kvintti ($\sharp 5$)
	C - E	C - F	C - F \sharp , tai (G \flat)	C - G	C - A \flat , tai (G \sharp)
	1 - 3	1 - 4	1 - $\sharp 4$ ($\flat 5$)	1 - 5	1 - $\flat 6$ $\sharp 5$
T					
A					
B	3 - 7	3 - 3	3 - 4	3 - 5	3 - 6

10	suuri seksti - 6 tai enharmonisesti vähennetty septimi ($\flat 7$)	pieni septimi - $\flat 7$	suuri septimi - 7	oktaavi - 8
	C - A, tai (B $\flat\flat$)	C - B \flat	C - B	C - C
	1 - 6	1 - $\flat 7$	1 - 7	1 - 1
T				
A				
B	3 - 7	3 - 3	3 - 4	3 - 5

Kolmisointu arpeggiot III-asemassa c-sävelestä.

Kolmisoinnut rakentuvat perussävelestä (1), terssistä, joka määrittää soinnun duuri (suuri terssi 3) tai molli (pieni terssi $\flat 3$) luonteen, ja kvintistä (5, $\flat 5$, tai $\sharp 5$)
 Pidätys kolmisoinnuissa (sus2, sus4) soinnun terssi on korvattu pidätysäänellä 2 tai 4.

<p>Duurikolmisointu " C "</p> <p>perussävel - 1 - C</p> <p>suuri terssi - 3 - E</p> <p>puhdas kvintti - 5 - G</p>	<p>Mollikolmisointu " Cm "</p> <p>perussävel - 1 - C</p> <p>pieni terssi - $\flat 3$ - E\flat</p> <p>puhdas kvintti - 5 - G</p>	<p>Vähennetty kolmisointu " Cdim "</p> <p>perussävel - 1 - C</p> <p>pieni terssi - $\flat 3$ - E\flat</p> <p>vähennetty kvintti - $\flat 5$ - G\flat</p>
---	---	--

14

1 3 5 3 1 1 $\flat 3$ 5 $\flat 3$ 1 1 $\flat 3$ $\flat 5$ $\flat 3$ 1

T
A
B 3 7 5 7 3 3 6 5 6 3 3 6 4 6 3

<p>Ylinouseva kolmisointu " C+5 "</p> <p>perussävel - 1 - C</p> <p>suuri terssi - 3 - E</p> <p>ylinouseva kvintti - $\sharp 5$ - G\sharp</p>	<p>" Csus4 "</p> <p>perussävel - 1 - C</p> <p>puhdas kvartti - 4 - F</p> <p>puhdas kvintti - 5 - G</p>	<p>" Csus2 "</p> <p>perussävel - 1 - C</p> <p>suuri sekunti - 2 - D</p> <p>puhdas kvintti - 5 - G</p>
--	--	---

17

1 3 $\sharp 5$ 3 1 1 4 5 4 1 1 2 5 2 1

T
A
B 3 7 6 7 3 3 3 5 3 3 3 5 5 5 3

Nelisointu arpeggiot III-asemassa c-sävelestä.

"Cmaj7"

perussävel - 1 - C
suuri terssi - 3 - E
puhdas kvintti - 5 - G
suuri septimi - 7 - B

"C6"

perussävel - 1 - C
suuri terssi - 3 - E
puhdas kvintti - 5 - G
suuri seksti - 6 - A

"Cmaj7b5"

perussävel - 1 - C
suuri terssi - 3 - E
vähennetty kvintti - b5 - G \flat
suuri septimi - 7 - B

"Cmaj7#5"

perussävel - 1 - C
suuri terssi - 3 - E
ylinouseva kvintti - #5 - G \sharp
suuri septimi - 7 - B

20

1 3 5 7 5 3 1 1 3 5 6 5 3 1 1 3 b5 7 b5 3 1 1 3 #5 7 #5 3 1

T
A
B 3 7 5 5 7 3 3 7 5 7 5 7 3 3 7 4 4 7 3 3 7 6 4 6 7 3

"Cm7"

perussävel - 1 - C
pieni terssi - b3 - E \flat
puhdas kvintti - 5 - G
pieni septimi - b7 - B \flat

"Cm6"

perussävel - 1 - C
pieni terssi - b3 - E \flat
puhdas kvintti - 5 - G
suuri seksti - 6 - A

"Cmmaj7"

perussävel - 1 - C
pieni terssi - b3 - E \flat
puhdas kvintti - 5 - G
suuri septimi - 7 - B

24

1 b3 5 b7 5 b3 1 1 b3 5 6 5 b3 1 1 b3 5 7 5 b3 1

T
A
B 3 6 5 5 6 3 3 6 5 7 5 1 3 3 6 5 4 5 6 3

"Cm7b5"

perussävel - 1 - C
pieni terssi - b3 - E \flat
vähennetty kvintti - b5 - G \flat
pieni septimi - b7 - B \flat

"Cm7#5"

perussävel - 1 - C
pieni terssi - b3 - E \flat
ylinouseva kvintti - #5 - G \sharp
pieni septimi - b7 - B \flat

"Cdim7"

perussävel - 1 - C
pieni terssi - b3 - E \flat
vähennetty kvintti - b5 - G \flat
vähennetty septimi - bb7 - B $\flat\flat$

27

1 b3 b5 b7 b5 b3 1 1 b3 #5 b7 #5 b3 1 1 b3 b5 bb7 b5 b3 1

T
A
B 3 6 4 3 4 6 3 3 6 6 3 6 6 3 3 6 4 7 4 6 3

"C7"	"C7sus4"	"C7b5"	"C7#5"	7
perussävel - 1 - C	perussävel - 1 - C	perussävel - 1 - C	perussävel - 1 - C	
suuri terssi - 3 - E	puhdas kvartti - 4 - F	suuri terssi - 3 - E	suuri terssi - 3 - E	
puhdas kvintti - 5 - G	puhdas kvintti - 5 - G	vähennetty kvintti - b5 - G ^b	ylinouseva kvintti - #5 - G [#]	
pieni septimi - b7 - B ^b	pieni septimi - b7 - B ^b	pieni septimi - b7 - B ^b	pieni septimi - b7 - B ^b	

30

1 3 5 b7 5 3 1 1 4 5 b7 5 4 1 1 3 b5 b7 b5 3 1 1 3 #5 b7 #5 3 1

C-duurin sointuasteet nelisointu-arpeggioina VII-asemassa

Harjoittele arpeggiot myös muissa asemissa ja sävellajeissa.

VII
34 Cmaj7 Dm7 Em7 Fmaj7

Aste: Imaj7 IIm7 IIIIm7 IVmaj7

38 G7 Am7 Bm7(b5) Cmaj7

V7 VIIm7 VIIIm7b5 Imaj7

42 Dm7 Em7 Fmaj7

IIm7 IIIIm7 IVmaj7

Arpeggiot Kvinttiympyrä

Harjoitus 1
dominantti 7

1 C7 F7

T
A
B

5 Bb7 Eb7

T
A
B

9 Ab7 Db7

T
A
B

13 Gb7 B7

T
A
B

17 E7 A7

T
A
B

21 D⁷ G⁷ C⁷

Harjoitus 2
"maj7"

Jatka harjoitusta kvinttiympyrän läpi,
Bbmaj7, Ebmaj7 jne...

26 Cmaj⁷ Fmaj⁷

Harjoitus 3
"m7"

Jatka harjoitusta kvinttiympyrän läpi,
Bbm7, Ebm7 jne...

30 Cm⁷ Fm⁷

Harjoittele myös muilla nelisoinnuilla, eri sormilla lähtien, sekä myös jokaisella kielellä erikseen.

Asteikot

Asteikot edustavat sitä sävelmateriaalia, mistä melodiat muodostuvat. Voidaan myös ajatella, että sointu ja asteikko ovat saman asian eri ilmenemismuodot. Sointumerkki ilmaisee lähimmän asteikon, joka vastaa soinnun sävelikköä. Käänteisesti asteikko ilmentää sitä vastaavaa sointua lisäsävelineen.

Moodi tarkoittaa asteikon käännöstä, eli se on toinen asteikko, jolla on sama sävelikkö, mutta joka lähtee eri sävelestä. Esimerkissä alla C - duuriasteikon (jooninen) käännökset eli moodit.

C-jooninen (Cmaj7) E-fryyginen (Esus4b9) G-miksolyydin (G7) A-aiolinen (Am7) B-lokrinen (Bm7b5) F-lyydinen (Fmaj7#11) D-doorinen (Dm7)

Kirkkosävellajit, eli duuriasteikon moodit C-sävelestä alkavina

1. Duuri (Jooninen)

5 Cmaj7 C⁶

2. Doorinen

Cm7

3. Fryyginen

7 C7(b9sus4)

4. Lyydin

Cmaj7(#11)

5. Miksolyydinen

9 C⁷

1 2 3 4 5 6 b7 1 2 3 4 5 6 b7 1

T
A
B

8-10-12 8-10-12 9-10-12 10-11 8

6. Aiolinen (Luonnollinen molli) 11

Cm⁷

1 2 b3 4 5 b6 b7 1 2 b3 4 5 b6 b7 1

T
A
B

8-10-11 8-10-12 8-10-12 9-11 8

7. Lokriinen

11 Cm^{7(b5)}

1 b2 b3 4 b5 b6 b7 1 b2 b3 4 b5 b6 b7 1

T
A
B

8 9 11 8 9 11 8 10 11 8 10 11 9 11 8

Muita jazzmusiikissa yleisesti käytettyjä asteikkoja ovat: Melodinen ja harmoninen molli ja näiden moodit, erilaiset symmetriset asteikot, pentatoniset asteikot, bluesasteikot ja synteettiset asteikot.

Harmoninen molli on muuten sama, kuin aiolinen, mutta sen 7:s sävel on korotettu.
Harmonisen mollin käytetyimmät moodit ovat 1. (Harmoninen molli) ja 5. (fryyginen dominantti).
Muilla moodeilla ei ole nimiä.

1. Harmoninen molli

12 Cm^(maj7)

1 2 b3 4 5 b6 b7 1 2 b3 4 5 b6 b7 1

T
A
B

8-10-11 8-10-11 8-10-12 8-10-12 9-11 8

Fryyginen dominantti
(F-Harm. mollin 5. moodi)

C^{7(b9)}

1 2 b3 4 5 b6 b7 1 2 b3 4 5 b6 b7 1

T
A
B

8 9 12 8-10-11 8-10-11 9-10 8-9-11 8

Melodisen mollin moodeihin perustuvat melodiset ja harmoniset ilmiöt ovat jazzmuusikoiden musiikillista perussanavarastoa. Jazzmusiikissa melodista mollia kutsutaankin usein jazz-molliksi. Melodinen molli on rakenteeltaan pientä terssiä b3 lukuunottamatta sama kuin duuriasteikko.

C-melodinen molli, jazzmolli (Cmmaj7)

Chord voicings for C melodic minor scale:

- E-lydian augmented, lyydinen#5 (Emaj7#5)
- G-miksolyydinen b6 (G7b13)
- A-lokrinen#2 (Am9b5)
- B-alt, altered (B7alt)
- F-overtone, lyydinen dominantti (F7#11)
- D-doorinen b2 (D7sus4b9)

Fretboard diagram (TAB):

```

T
A
B
8 10 11 | 8 10 12 | 9 10 12 | 8 10 12 | 10 12
    
```

Käytetyimmät melodisen mollin moodit ovat 1, 3, 4, 6 ja 7. Moodit 2 ja 5 ovat harvinaisempia.

Melodisen mollin moodit C-sävelestä alkavina

1. Melodinen molli (Jazzmolli)

18 Cm(maj7) Cm6/9

Fretboard diagram (TAB):

```

T
A
B
8 10 11 | 8 10 12 | 9 10 12 | 8 10 12 | 10 12 8
    
```

2. Doorinen b2

C13(b9sus4)

Fretboard diagram (TAB):

```

T
A
B
8 9 11 | 8 10 12 | 8 10 12 | 10 11 8
    
```

3. Lydian augmented, Lyydinen#5

20 Cmaj7(#5)

Fretboard diagram (TAB):

```

T
A
B
8 10 12 | 9 11 12 | 9 10 12 | 9 11 12 | 9 10 12 8
    
```

4. Overtone, Lydian dominant

Cmaj7(#11)

Fretboard diagram (TAB):

```

T
A
B
8 10 12 | 9 10 12 | 8 10 12 | 9 11 12 | 10 11 8
    
```

5. Miksolyydinen $\flat 6$

22 $C^7(\flat 13)$

1 2 3 4 5 $\flat 6$ $\flat 7$ 1 2 3 4 5 $\flat 6$ $\flat 7$ 1

T
A
B

8-10-12 8-10-11 8-10-12 9-10-12 9-11 8

6. Lokriinen $\flat 2$

$Cm^7(\flat 5)$

1 2 $\flat 3$ 4 $\flat 5$ $\flat 6$ $\flat 7$ 1 2 $\flat 3$ 4 $\flat 5$ $\flat 6$ $\flat 7$ 1

T
A
B

8-10-11 8-9-11 8-10-12 8-10-11 9-11 8

7. Alt, Altered (muunnosävelasteikko)

24 $C^7\text{alt.}$

T
A
B

8 9 11 7 9 11 8 10 11 8 9 11 9 11 8

Symmetriset asteikot

Symmetrisissä asteikoissa äänen intervallisuhteet ovat symmetriset

Dimi-asteikossa joka toinen intervalli on kokosävelaskel ja joka toinen puolisävelaskel. Dominanttidimi-asteikossa rakenne on taas puoli-koko-puoli-koko jne.

Dominanttidimi-asteikko

25 $C^{13}(\flat 9)$

T
A
B

8 9 11 7 9 10 7 8 10 11 8 9 11 8 10 11

Dimi-asteikko

$C^{\circ 7}$

T
A
B

8-10-11 8-9-11 7-9-10 7-8-10-11 9-10 7

Kokosävelasteikko muodostuu nimensä mukaisesti kokosävelaskelista

27 C7(#5) Kokosävelasteikko

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth notes: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. Below the staff is a guitar tablature with three measures. The first measure has notes 8-10 on the B string and 7-9-11 on the A string. The second measure has notes 8-10 on the B string and 7-9-11 on the A string. The third measure has notes 9-11 on the A string and 8 on the B string.

Ylinousevassa asteikossa pieni terssi ja pieni sekunti vuorottelevat

Ylinouseva(augmented) asteikko Cmaj7(#5)

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth notes: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. Below the staff is a guitar tablature with three measures. The first measure has notes 8-11 on the B string and 7-8 on the A string. The second measure has notes 8-9 on the A string and 8-9 on the B string. The third measure has notes 7-8 on the A string and 8 on the B string.

Pentatoniset asteikot

Pentatoniset asteikot rakentuvat nimensä mukaisesti viidestä eri sävelestä. Käytännössä mitä tahansa viiden äänen muodostamaa asteikkoa voidaan kutsua pentatoniseksi, mutta yleisimmät ovat kuitenkin mollipentatoninen sekä duuripentatoninen asteikko (mollipentatonisen 2. moodi)

29 Cm7

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The melody consists of eighth notes: C4, D4, Eb4, F4, G4, Ab4, Bb4, C5, Bb4, Ab4, G4, F4, Eb4, D4, C4. Below the staff is a guitar tablature with three measures. The first measure has notes 8-11 on the B string and 8 on the A string. The second measure has notes 8-10 on the B string and 8-10 on the A string. The third measure has notes 8-11 on the A string and 8 on the B string.

C6

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth notes: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. Below the staff is a guitar tablature with three measures. The first measure has notes 8-10 on the B string and 8 on the A string. The second measure has notes 7-9 on the A string and 7-10 on the B string. The third measure has notes 8-10 on the A string and 8 on the B string.

Blues-asteikko

Blues asteikosta esiintyy monenlaisia eri näkemyksiä, mutta yleisesti hyväksytty muoto on mollipentatoninen, johon on lisätty vähennetty kvintti

31

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The melody consists of eighth notes: C4, D4, Eb4, F4, G4, Ab4, Bb4, C5, Bb4, Ab4, G4, F4, Eb4, D4, C4. Below the staff is a guitar tablature with three measures. The first measure has notes 8-11 on the B string and 8 on the A string. The second measure has notes 8-9 on the A string and 8-10 on the B string. The third measure has notes 8-11 on the A string and 8 on the B string.

Bebop-asteikot

Bebop-asteikossa jooniseen tai miksolyydiseen asteikkoon on lisätty yksi sävel lisää, jolloin saadaan soinnun pääsävelet iskullisille tahdinosaile

Dominantti bebop

32 C⁷

T
A
B

5 4 3 7 5 3 2 5

Toonika bebop

C⁶

T
A
B

5 4 7 6 5 8 7 5

Soinnut

Soinnut ja sointukulut rakentuvat asteikoista. Jos kappale perustuu C-duuriasteikon säveliin, sen voidaan silloin katsoa menevän C-duurissa. Jokaisessa sävellajissa on seitsemän sointua, joita merkitään myös astemerkein I, II, III, IV... Riippuen millä sävelellä niiden pohjasävel on. Astemerkinnässä vertailukohde on duuriasteikko. Jos tarkastellaan esim. luonnollisen mollin asteita on esim. III aste $bIII$, koska soinnun pohjasävel on pienen terssin ($b3$) päässä sävellajin perusäänestä

	C	Dm	Em	F	G	Am	B ^o
	I	II	III	IV	V	VI	VII
T	0	2	0	1	3	0	1
A	2	3	0	2	4	1	3
B	3	5	2	3	5	2	4

Jazzmusiikissa soinnun perusmuoto on useimmiten nelisointu, joka rakentuu pohjasävelestä, terssistä, kvintistä ja septimistä. Pohjasävel määrää, mistä sävelestä sointu rakentuu. Terssi määrää soinnun duuri- tai mollipohjaisuuden: duurisoinnussa on suuri terssi ja mollisoinnussa pieni terssi. Pieni septimi tekee duurisoinnusta dominanttityyppisen, suuri septimi tai seksti toonikatyyppisen. Soinnun kvintti voi olla vähennetty tai ylinouseva, joka muuttaa soinnun myös vähennetyksi tai ylinousevaksi. Esimerkissä C-duurin sointuasteet nelisointuina terssipinoissa.

8	Cmaj ⁷	Dm ⁷	Em ⁷	Fmaj ⁷	G ⁷	Am ⁷	Bm ^{7(b5)} tai B ^{ø7}
	I maj ⁷	II m ⁷	III m ⁷	IV maj ⁷	V ⁷	VI m ⁷	VII m ^{7b5}

Jazzmusiikissa sointua ei yleensä kirjoiteta nuoteilla, vaan se merkitään sointumerkillä jossa iso kirjain ilmaisee soinnun pohjasävelen. Iso kirjain tarkoittaa myös duuripohjaista sointua, mutta jos sen perässä on pieni m-kirjain, niin silloin sointu on mollipohjainen. Suuri septimi merkitään maj⁷, tai Δ^7 , pieni septimi on pelkkä 7. Muut lisäsävelet tai kvintin muunnokset #5, tai $b5$ tulevat näiden jälkeen. Jos lisäsäveliä halutaan ylentää, tai alentaa merkitään säveltä ilmaisevan numeron eteen ylennys- tai alennusmerkki.

Sointuja ei yleensä kirjoiteta tai soiteta pinomalla äänet päällekkäin terssipinoksi, vaan ne pyritään hajottamaan johonkin tiettyyn järjestykseen.

Nelisoinnun täytyy muutamia poikkeuksia lukuunottamatta sisältää pohjasävel, terssi ja septimi, jotta sen olemus selviää. Esimerkissä alla C-duurin sointuasteet kvintittöminä kolmen äänen hajotuksina.

15	Cmaj ⁷	Dm ⁷	Em ⁷	Fmaj ⁷	G ⁷	Am ⁷	Bm ^{7(b5)}
	I maj ⁷	II m ⁷	III m ⁷	IV maj ⁷	V ⁷	VI m ⁷	VII m ^{7b5}
T	4	5	7	9	4	5	(6) 7
A	2	3	5	7	3	5	7
B	3	5	7	8	3	5	7

9-,11- ja 13 -äänit ovat lisäsäveliä, jotka värittävät perussoinnun sävyä. Esimerkissä I-VI-II-V kadenssi C-duurissa lisäsävelillä laajennettuna

22 Cmaj⁹ Am¹¹ Dm⁹ G¹³

T	3	3	5	5
A	4	5	5	4
B	3	5	5	3

Duurisoinnuissa (maj7, 6) 11-ääni on useimmiten ylennetty (#11)

26 Cmaj⁹(#11) C⁶(#11)

T	2	2
A	3	3
B	3	3

Dominanttiseptimisoinnussa (7) myös 9- ja 13-äänit ovat muunnettavissa. Ylennetty kvintti (#5) ja b13 ovat enharmonisesti samoja säveliä. Sama sävel ei voi esiintyä soinnussa sekä muunnettuna että muuntamattomana. Tällöin #5 sulkee pois puhtaan kvintin. Esimerkeissä dominanttiseptimisoinnun erilaisia muotoja. Usein varsinkin laajempia hajotuksia soittaessa soinnuista jätetään pohjasävel pois.

28 C⁷(b⁹) C⁷(^{b⁹}/_{b⁵}) C⁷(^{b⁹}/_{#5}) C¹³(b⁹)

T	2	2	4	5
A	3	3	2	2
B	3	3	3	3

Pohjasävel 6-kielellä

32 C⁷(b⁹) C⁷(^{b⁹}/_{b⁵}) C⁷(^{b⁹}/_{#5}) C¹³(b⁹)

T	9	9	9	9
A	8	7	9	10
B	8	8	8	8

36 C⁹

T	3
A	3
B	3

C⁹(b5)

T	2
A	3
B	3

C⁹(#5)

T	4
A	3
B	3

C¹³

T	5
A	3
B	3

Pohjasävel 6-kielellä

40 C⁹

T	9
A	8
B	8

C⁹(b5)

T	9
A	7
B	8

C⁹(#5)

T	10
A	9
B	8

C¹³

T	10
A	9
B	8

44 C⁷(#9)

T	4
A	3
B	3

C⁷(#9)_(b5)

T	2
A	4
B	3

C⁷(#9)_(#5)

T	4
A	3
B	3

C¹³(#9)

T	5
A	4
B	3

48 C⁷(#9)

T	11
A	8
B	8

C⁷(#9)_(b5)

T	11
A	7
B	8

C⁷(#9)_(#5)

T	11
A	9
B	8

C¹³(#9)

T	11
A	10
B	8

Dimi soinnussa (dim7) on molliterassin $\flat 3$ lisäksi vähennetty kvintti $\flat 5$ sekä vähennetty septimi $\flat 7$ (enharmonisesti suuri seksti 6). Dimi sointu voidaan myös merkitä kirjaimen jälkeen tulevalla pallolla

52 $C^{\circ 7}$ tai $Cdim7$

T	4
A	2
B	4
B	3

$C^{\circ 7}$

T	7
A	8
B	7
B	8

Molliseptimisointua, jossa on vähennetty kvintti kutsutaan puolidimisoinnuksi ($m7\flat 5$). Puolidimi sointu koostuu molliterassista $\flat 3$, vähennetystä kvintistä $\flat 5$ ja pienestä septimistä $\flat 7$. Puolidimisointu voidaan merkitä myös halkaistulla pallolla.

54 $C^{\circ 7}$ tai $Cm7(\flat 5)$

T	4
A	3
B	4
B	3

$C^{\circ 7}$

T	7
A	8
B	8
B	8

Soinnussa voi olla myös terssin korvaavia pidätysääniä. Pidätysääni ilmaistaan sus-etuliitteellä. Esimerkissä Dominanttinoonisoinnulle tyypillinen kvarttipidätys. Sointu voidaan tulkita myös ns. Vääräbassosoinnuksi $B\flat/C$

56 $C^9(sus4)$

T	3
A	3
B	3
B	3

$C^9(sus4)$

T	6
A	7
B	8
B	8

Jos sointuun halutaan lisätä jokin tietty sävel, se voidaan ilmaista etuliitteellä add

58 $C(add9)$

T	5
A	7
B	5
B	3

$Cm(add9)$

T	4
A	7
B	5
B	3

Erillisen bassoäänien sisältävät soinnut voidaan jakaa sointukäännöksiin ja vääräbassosointuihin. Sointukäännöksessä soinnun matalin sävel on pohjasävelen sijaan jokin muu perussoinnun sävel, eli terssi, kvintti tai septimi. Tällöin alin sävel erotetaan sointumerkistä vinoviivalla ja sointua kutsutaan terssi-, kvintti- tai septimikäännökseksi.

<p>60 C⁷/E</p> <table border="1" style="margin-left: auto; margin-right: auto;"> <tr><td>T</td><td>3</td></tr> <tr><td>A</td><td>1</td></tr> <tr><td>B</td><td>3</td></tr> <tr><td>B</td><td>2</td></tr> </table>	T	3	A	1	B	3	B	2	<p>C⁷/G</p> <table border="1" style="margin-left: auto; margin-right: auto;"> <tr><td>T</td><td>1</td></tr> <tr><td>A</td><td>3</td></tr> <tr><td>B</td><td>2</td></tr> <tr><td>B</td><td>3</td></tr> </table>	T	1	A	3	B	2	B	3	<p>C⁷/Bb tai C/Bb</p> <table border="1" style="margin-left: auto; margin-right: auto;"> <tr><td>T</td><td>5</td></tr> <tr><td>A</td><td>5</td></tr> <tr><td>B</td><td>5</td></tr> <tr><td>B</td><td>6</td></tr> </table>	T	5	A	5	B	5	B	6
T	3																									
A	1																									
B	3																									
B	2																									
T	1																									
A	3																									
B	2																									
B	3																									
T	5																									
A	5																									
B	5																									
B	6																									

Vääräbassosoinnussa bassosävel on soinnun ulkopuolinen sävel. Alla muutamia esimerkkejä

<p>63 Db/C tai Dbmaj7/C</p> <table border="1" style="margin-left: auto; margin-right: auto;"> <tr><td>T</td><td>6</td></tr> <tr><td>A</td><td>6</td></tr> <tr><td>B</td><td>6</td></tr> <tr><td>B</td><td>3</td></tr> </table>	T	6	A	6	B	6	B	3	<p>D/C tai D7/C</p> <table border="1" style="margin-left: auto; margin-right: auto;"> <tr><td>T</td><td>7</td></tr> <tr><td>A</td><td>7</td></tr> <tr><td>B</td><td>7</td></tr> <tr><td>B</td><td>8</td></tr> </table>	T	7	A	7	B	7	B	8	<p>E/C tai Cmaj7#5</p> <table border="1" style="margin-left: auto; margin-right: auto;"> <tr><td>T</td><td>9</td></tr> <tr><td>A</td><td>9</td></tr> <tr><td>B</td><td>9</td></tr> <tr><td>B</td><td>8</td></tr> </table>	T	9	A	9	B	9	B	8	<p>F#/C</p> <table border="1" style="margin-left: auto; margin-right: auto;"> <tr><td>T</td><td>2</td></tr> <tr><td>A</td><td>3</td></tr> <tr><td>B</td><td>4</td></tr> <tr><td>B</td><td>3</td></tr> </table>	T	2	A	3	B	4	B	3
T	6																																		
A	6																																		
B	6																																		
B	3																																		
T	7																																		
A	7																																		
B	7																																		
B	8																																		
T	9																																		
A	9																																		
B	9																																		
B	8																																		
T	2																																		
A	3																																		
B	4																																		
B	3																																		
<p>67 G/C</p> <table border="1" style="margin-left: auto; margin-right: auto;"> <tr><td>T</td><td>3</td></tr> <tr><td>A</td><td>4</td></tr> <tr><td>B</td><td>5</td></tr> <tr><td>B</td><td>3</td></tr> </table>	T	3	A	4	B	5	B	3	<p>A/C</p> <table border="1" style="margin-left: auto; margin-right: auto;"> <tr><td>T</td><td>2</td></tr> <tr><td>A</td><td>2</td></tr> <tr><td>B</td><td>2</td></tr> <tr><td>B</td><td>3</td></tr> </table>	T	2	A	2	B	2	B	3	<p>Bb/C</p> <table border="1" style="margin-left: auto; margin-right: auto;"> <tr><td>T</td><td>3</td></tr> <tr><td>A</td><td>3</td></tr> <tr><td>B</td><td>3</td></tr> <tr><td>B</td><td>3</td></tr> </table>	T	3	A	3	B	3	B	3	<p>B/C tai Cmaj7</p> <table border="1" style="margin-left: auto; margin-right: auto;"> <tr><td>T</td><td>4</td></tr> <tr><td>A</td><td>4</td></tr> <tr><td>B</td><td>4</td></tr> <tr><td>B</td><td>3</td></tr> </table>	T	4	A	4	B	4	B	3
T	3																																		
A	4																																		
B	5																																		
B	3																																		
T	2																																		
A	2																																		
B	2																																		
B	3																																		
T	3																																		
A	3																																		
B	3																																		
B	3																																		
T	4																																		
A	4																																		
B	4																																		
B	3																																		

Drop-2 ja Drop-3 Hajotukset

Drop2 Hajotukset muodostetaan pudottamalla ahtaassa asettelussa olevan nelisoinnun toiseksi ylin ääni alimmaksi säveleksi. Esimerkeissä 1-4 Cmaj7 on soinnun käännökset ensin ahtaassa asettelussa ja sitten drop 2 hajotuksina. Käytetyin muoto on esim.3, missä soinnun perussävel on alimpana drop2 muodossa. Harjoittele drop 2 hajotukset myös muilla nelisoinnuilla, m7, 7, m7b5...Suurin osa ahtaassa asettelussa olevista nelisoinnuista on hankala sormittaa kitaralla, mutta ne ovat havainnollistamisen vuoksi esimerkeissä mukana.

Esim.1 Cmaj7/G

Drop2

T	4	0	4
A	4	2	2
B	4	3	3

Esim.2 Cmaj7/B

Drop2

T	1	5	7
A	(4)	5	5
B	7	7	(7)

Esim.3 Cmaj7

Drop2

T	0	5	
A	(1)	4	4
B	4	5	(3)

Esim.4 Cmaj7/E

Drop2

T	3	8	
A	(5)	5	5
B	9	9	(7)

Esim.5 C-duurin sointuasteet nelisoituina Drop-2 hajotuksia käyttäen kielillä 2-5

5 Cmaj7 Dm7 Em7 Fmaj7 G7 Am7 B^ø7

Sointuaste: Imaj7 IIIm7 IIIIm7 IVmaj7 V7 VIIm7 VIIIm7b5

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

Esim.6 C-duurin sointuasteet nelisoituina Drop-2 hajotuksia käyttäen kielillä 1-4

12 Cmaj7 Dm7 Em7 Fmaj7 G7 Am7 B^ø7

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

Drop 3 - Hajotukset

Drop 3 - Hajotukset muodostetaan samalla periaatteella, kuin drop 2 hajotukset, paitsi että niissä nelisoinnun ahtaan hajotuksen kolmanneksi ylin sävel pudotetaan alimmaiseksi.

Esim.7

C-duurin sointuasteet nelisoituina
Drop-3 hajotuksia käyttäen kielillä 2, 3, 4 ja 6

19 Cmaj7 Dm7 Em7 Fmaj7 G7 Am7 B^ø7

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

Esim.8

C-duurin sointuasteet nelisoituina
Drop-3 hajotuksia käyttäen kielillä 1, 2, 3, ja 5

26 Cmaj7 Dm7 Em7 Fmaj7 G7 Am7 B^ø7

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

Drop-2 ja Drop-3 hajotukset kvinttiympyrässä

Harjoituksessa soinnulle soitetaan Drop 3-hajotus pohjasävelen ollessa 6-kielillä ja Drop-2 hajotus pohjasävelen ollessa 5-kielillä

Jatka harjoitusta kvinttiympyrän läpi, A^bmaj7, D^bmaj7, jne...

Harjoitus 1 "maj7" sointu

33 Cmaj7 Fmaj7 B^bmaj7 E^bmaj7

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

Harjoituksessa soinnulle soitetaan Drop 3-hajotus pohjasävelen ollessa 6-kielellä ja Drop-2 hajotus pohjasävelen ollessa 5-kielellä

Harjoitus 2. "m7" sointu

37 Cm⁷ Fm⁷

T	8	9
A	8	8
B	8	10
	8	8

Jatka harjoitusta kvinttiympyrän läpi, Bbm7, Ebm7 jne...

Harjoitus 3. "7" sointu

C⁷ F⁷

T	8	10
A	9	8
B	8	10
	8	8

Jatka harjoitusta kvinttiympyrän läpi, Bb7, Eb7 jne...

Harjoitus 4. "m7b5" sointu

41 Cm^{7(b5)} Fm^{7(b5)}

T	7	10
A	8	8
B	8	10
	8	8

Jatka harjoitusta kvinttiympyrän läpi, Bbm7b5, Ebm7b5 jne...

Laajemmat soinnut

Harjoituksessa soitetaan dominanttiseptimisointuja kvinttiympyrää alaspäin.
 Soinnut joiden pohjasävel on 6-kielellä rakenne on perussävel 1, pieni septimi $b7$,
 suuri terssi 3, ja suuri seksti 6, joka lisäsävelenä merkitään 13. Sointu merkitään
 tällöin esim. C13. Soinnut, joiden pohjasävel on 5-kielellä rakenne on perussävel 1,
 suuri terssi 3, pieni septimi $b7$ ja suuri sekunti, joka lisäsävelenä merkitään 9. Sointu
 merkitään esim. C9. Harjoituksen ideana on tehdä sointuotteita ja sointusävelten
 paikkoja otelaudalla tutuksi. Soinnuista voidaan jättää muuntamaton kvintti pois.

Harjoitus 1

	C13	F ⁹	B ^b 13	E ^b 9
	1 - $b7$ - 3 - 13	1 - 3 - $b7$ - 9		
T	10	8	8	6
A	9	8	7	6
B	8	7	6	5
	8	8	6	6

5	A ^b 13	D ^b 9	G ^b 13	B ⁹
T	6	4	4	2
A	5	4	3	2
B	4	3	2	1
	4	4	2	2

9	E ⁹	A ¹³	D ⁹	G ¹³	C ⁹
T	7	7	5	5	3
A	7	6	5	4	3
B	6	5	4	3	2
	7	5	5	3	3

Harjoitus 2

14	Cm ¹¹	Fm ⁹
	1 - $b7$ - $b3$ - 11	1 - $b3$ - $b7$ - 9
T	6	8
A	8	8
B	8	8
	8	8

Jatka harjoitusta
kvinttiympyrä läpi
Bbm7, Ebm9...jne

Harjoitus 3

	C ⁶	Fmaj ⁹
	1 - 6 - 9 - 5	1 - 3 - 7 - 9
T	8	8
A	7	9
B	7	7
	8	8

Jatka harjoitusta
kvinttiympyrä läpi
Bb6/9, Ebmaj9...jne

Harjoitus 4

Jatka harjoitusta kvinttiympyrä läpi Bbm7^b5, Ebm7^b5...jne

18

C^ø7 F^ø7

1 - b7 - b3 - b5 1 - b5 - b7 - b3

T	7	9
A	8	8
B	8	9
	8	8

Harjoitus 5

Jatka harjoitusta kvinttiympyrä läpi Bb7[#]5, Eb7[#]9...jne

C7([#]5) F7([#]9)

1 - b7 - 3 - #5 1 - 3 - b7 - #9

T	9	9
A	9	8
B	8	7
	8	8

Johtosävelkuviot

Sovella harjoituksia myös muihin nelisointuihin, esim maj7, m7, m7b5...
Soita harjoitukset myös kvinttiympyrän läpi.

Harjoitus 1

Harjoituksessa C7-soinnun sävelille C-E-G-B \flat soitetaan alapuolinen johtosävel

C⁷

T
A
B

8-11-12 9-10 7-8-9 10 8-9 7-8-10-11 7 8 10-11-7-8 8-9 9 10-7-8 9-10-6-7 7 8

Harjoitus 2

Harjoituksessa C7-soinnun sävelille C-E-G-B \flat soitetaan
sointusävel-alapuolinen johtosävel-sointusävel kuvio

6 C⁷ Jne...

T
A
B

8-7-8 7-6-7 10-9-10 8-7-8 10-9-10 9-8-9 8-7-8-11-10-11 8-7-8 8-7-8

Harjoitus 3

Harjoituksessa C7-soinnun sävelille C-E-G-B \flat soitetaan
miksolydinen asteikkosävel-alapuolinen johtosävel-sointusävel kuvio

11 C⁷

T
A
B

10-7-8 8-6-7 12-9-10 10-7-8 12-9-10 10-8-9 10-7-8-8-10-11 10-7-8

Dominantti Blues

Harjoittele komppaamaan etydi myös muissa sävellajeissa.
Sooloetydissä käytetään ainoastaan nelisointujen säveliä.

♩ = 120

"Dominantti Blues"-komppi etydi

Chord progression: C¹³ F⁹ C¹³

Measure 5: F⁹ C¹³

Measure 9: G⁹ F⁹ C¹³ G⁹

"Dominantti Blues" -soolo etydi

13 C¹³ F⁹ C¹³

17 F⁹ C¹³

21 G⁹ F⁹ C¹³ G⁹

"Bossa Nova" -sooloetydi

12 $F^{6/9}$ G^9

T
A
B

16 Gm^9 G^b9 $F^{6/9}$ G^b9

T
A
B

20 $F^{6/9}$ G^9

T
A
B

24 Gm^9 G^b9 $F^{6/9}$ G^b9

T
A
B

28 F^{6/9} G⁹

T
A
B

32 Gm⁹ Gb⁹ F^{6/9} Gb⁹

T
A
B

II - V Kadenssi

Tärkein ja yleisimmin esiintyvä sointukadenssi jazzmusiikissa on sävellajin toisen asteen m7 sointu, joka purkautuu kvartin ylä-, tai kvintin alapuolella olevalle viidennen asteen dominanttiseptimisoinnulle (7).

C-duuri II - V sointuasteet C-duurissa

Cmaj7 Dm7 Em7 Fmaj7 G7 Am7 Bm^{7(b5)} tai B^{ø7}

Imaj⁷ IIm⁷ IIIIm⁷ IVmaj⁷ V⁷ VIIm⁷ VIIIm^{7b5}

F-duuri II - V sointuasteet F-duurissa

8 Fmaj7 Gm7 Am7 Bbmaj7 C7 Dm7 Em^{7(b5)} tai E^{ø7}

Imaj⁷ IIm⁷ IIIIm⁷ IVmaj⁷ V⁷ VIIm⁷ VIIIm^{7b5}

II - V kadenssi esiintyy myös mollisävellajeissa. Tällöin II-asteen sointu on m7b5

C-harmoninen molli II - V sointuasteet C-harm.mollissa

15 Cm(maj7) Dm^{7(b5)} Ebmaj7(#5) Fm7 G7 Abmaj7 B^{ø7}

Imaj⁷ IIm^{7b5} bIIIImaj^{7#5} IVm⁷ V⁷ bVIImaj⁷ VIIIdim⁷

F-harmoninen molli II - V sointuasteet F-harm.mollissa

22 Fm(maj7) Gm^{7(b5)} Abmaj7(#5) Bbm7 C7 Dbmaj7 E^{ø7}

Imaj⁷ IIm^{7b5} bIIIImaj^{7#5} IVm⁷ V⁷ bVIImaj⁷ VIIIdim⁷

Suurimmassa osassa Jazzstandardeja esiintyy II-V sointukadensseja runsaasti. Alla olevissa esimerkeissä on eri standardeissa esiintyviä sointukulkuja. Sävellajit ja sointuasteet on merkitty nuottiviivaston alapuolelle. II-V kadenssit on merkitty vielä erikseen viivalla.

"Satin Doll"
Tahdit 1-4

29 Dm⁷ G⁷ Dm⁷ G⁷ Em⁷ A⁷ Em⁷ A⁷

C: IIm⁷ V⁷ IIm⁷ V⁷ D: IIm⁷ V⁷ IIm⁷ V⁷

"Blue Bossa"
Tahdit 5-8

33 Dm^{7(b5)} G⁷ Cm⁷

Cm: IIm^{7b5} V⁷ Im⁷

"Solar"
Tahdit 7-10

37 Fm⁷ Bb⁷ Ebmaj⁷ Ebm⁷ Ab⁷

Eb: IIm⁷ V⁷ I Ebm⁷ Ab⁷ D^b: II V

"Lazy Bird"
Tahdit 1-4

41 Am⁷ D⁷ Cm⁷ F⁷ Fm⁷ Bb⁷

G: IIm⁷ V⁷ B^b: IIm⁷ V⁷ Eb: IIm⁷ V⁷

"Stella By Starlight"
Tahdit 1-4

45 Em^{7(b5)} A⁷ Cm⁷ F⁷

Dm: IIm^{7b5} V⁷ B^b: IIm⁷ V⁷

63 Am⁷ D⁷ G⁷

T															
A	5	5	5	5	5	5	5	5	5	4	4	4	4	4	4
B	5	5	5	5	5	5	5	5	5	3	3	3	3	3	3
B	5	5	5	5	5	5	5	5	5	3	3	3	3	3	3

67 Dm⁷ G⁷ Dm⁷ G⁷ Em⁷ A⁷ Em⁷ A⁷

T															
A	5	5	4	4	5	5	4	4	7	7	6	6	7	7	6
B	3	3	3	3	3	3	3	3	5	5	5	5	5	5	5
B	5	5	3	3	5	5	3	3	7	7	5	5	7	7	5

71 Am⁷ D⁷ Abm⁷ Db⁷ C⁶ Fmaj⁷ Em⁷ A⁷

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

Sooloetydin tarkoituksena on esitellä mahdollisimman paljon II-V lickejä.
Harjoittele Lickejä eri asemissa, oktaaveissa, sävellajeissa ja kehitä niiden pohjalta myös omia.

♩ = 120

II - V Sooloetydi

75 Dm⁷ G⁷ Dm⁷ G⁷ Em⁷ A⁷ Em⁷ A⁷

79 Am⁷ D⁷ Abm⁷ Db⁷ C⁶ Fmaj⁷ Em⁷ A⁷

83 Dm⁷ G⁷ Dm⁷ G⁷ Em⁷ A⁷ Em⁷ A⁷

87 Am⁷ D⁷ Abm⁷ Db⁷ C⁶

91 Gm7 C7 Fmaj7 F6

TAB: 11-10 11-12-13-12-11-13 | 10-13-10-11-12-9-8-6 | 10-9-10 8-12-8 | 7-10-9-7

95 Am7 D7 G7

TAB: 8-6-7-6-5 | 8-5-6 | 7-5-7-6-5-5 | 4-7 | 7-5-6-8

99 Dm7 G7 Dm7 G7 Em7 A7 Em7 A7

TAB: 5-6-7-5-4 | 7-5-4-3 | 5-2-4-5-2-3-4-5 | 3-7-5-4-3-5 | 7-8-5-6-5-8-7

103 Am7 D7 Abm7 Db7 C6 Fmaj7 Em7 A7

TAB: 8-5-7-7-5-8 | 7-4-7-5-6-3-2 | 4-5-7-5 | 3

Walking Bass

Komppietydeissä harjoitellaan walking bass säestystä. Harjoittele aluksi ensin soittamaan pelkkä bassolinja ja sitten lisää soinnut mukaan. Voit harjoitella säestämään myös pelkillä etydeissä esiintyvillä kolmen äänen sointuhajotuksilla. Kolmen äänen hajoitukset ovat erittäin käyttökelpoisia jos esim. yhtyeen basisti soittaa bassolinjaa. Kokeile myös eri rytmejä soinnuille.

Walking Bass komppietydi 1 "Autumn Leaves A-osa"

♩ = 100

Mika Tourunen

Chord diagrams: Cm7 (8fr), F9 (7fr), Bb^{6/9} (5fr), Eb^{6/9} (5fr)

Bass line fret numbers: 8 8 8 8 | 8 8 8 8 | 6 5 5 | 6 6 | 8 10 11 7 | 8 6 5 8 | 6 5 8 7 | 6 5 8 6

Chord diagrams: Am^{7(b5)} (x), D^{7(#9)} (x, x, 4fr), Gm⁷ (x), G^{7(#5)} (x, x)

Bass line fret numbers: 5 | 5 3 6 4 | 5 6 2 | 3 5 6 8 | 7 4 3 7

Walking Bass komppiettydi 2 "Bb-Jazzblues"

9 Bb13 Eb9 Bb13 Fm9 Bb13

T
A
B

13 Eb9 Bb13 Dm7(b5) G7(#9)

T
A
B

17 Cm7 F9 Bb13 G7(#9) Cm7 F9

T
A
B

Side Slipping

Side slipping tarkoittaa lyhytkestoista harmonian tai melodian liikettä puoliaskelta ylös- tai alaspäin tonaalisesta keskipisteestä. Tämä luo hetkellisen jännitteen, joka puretaan palaamalla takaisin alkuperäiseen sointuun, tai moodiin. Side slipping ilmiötä käytetään usein soololinjoissa ja komppauksessa jos harmonia pysyy staattisesti paikallaan yhdessä soinnussa.

♩ = 100

Fm⁹ "Side Slipping" -komppi

5 D_b⁹

9 D_m⁹

13 F_m⁹

Copyright © Mika Tourunen 2013

"Side Slipping" -sooloetydi

17

Fm⁹ F-mollipent F#-mollipent F-mollipent

T
A
B

19

F-mollipent F#-mollipent

T
A
B

21

Db⁹ Db-overtone D-miksolyydinen Db-miksolyydinen

T
A
B

24

Db-dominantti bebop Dm⁹ D-doorinen Eb-mollipent.

T
A
B

42

D-doorinen Eb-mollipent. D-doorinen

26

T
A
B

28

D-mollipent. Eb-mollipent. E-mollipent. Fm⁹ F-mollipent.

T
A
B

30

F-doorinen

T
A
B

Swing High

Swing High -komppietydissä ilmennetään laajempia sointuja korvaavilla drop2 -nelisoinnuilla.

♩ = 230

"Swing High" -komppietydi

Musical notation for measures 1-4. The top staff shows chords: Gm⁹, C⁹, Gm⁹, C⁹. The bottom staff shows guitar fretting for Tenor (T), Alto (A), and Bass (B) positions. Measure 1: T (5, 3), A (3, 3), B (3, 3). Measure 2: T (5, 3), A (3, 3), B (3, 3). Measure 3: T (5, 3), A (3, 3), B (2, 2). Measure 4: T (5, 3), A (3, 3), B (2, 2).

Musical notation for measures 5-8. The top staff shows chords: Gm⁹, C⁹, Gm⁹, C¹³, Am⁹, D7^(b9 #5). The bottom staff shows guitar fretting for Tenor (T), Alto (A), and Bass (B) positions. Measure 5: T (5, 3), A (3, 3), B (3, 3). Measure 6: T (5, 3), A (3, 3), B (2, 2). Measure 7: T (10, 10), A (10, 10), B (8, 8). Measure 8: T (8, 8), A (8, 8), B (7, 7).

Musical notation for measures 9-12. The top staff shows chords: Bbm⁹, Eb⁹, Bbm⁹, Eb⁹. The bottom staff shows guitar fretting for Tenor (T), Alto (A), and Bass (B) positions. Measure 9: T (8, 6), A (6, 6), B (6, 6). Measure 10: T (8, 6), A (6, 6), B (5, 5). Measure 11: T (8, 6), A (6, 6), B (6, 6). Measure 12: T (8, 6), A (6, 6), B (5, 5).

Musical notation for measures 13-16. The top staff shows chords: Am⁹, D¹³, Gm⁹, C¹³, Fmaj⁹, D7^(#9 #5). The bottom staff shows guitar fretting for Tenor (T), Alto (A), and Bass (B) positions. Measure 13: T (7, 5), A (5, 5), B (5, 5). Measure 14: T (7, 5), A (5, 5), B (4, 4). Measure 15: T (5, 3), A (3, 3), B (3, 3). Measure 16: T (5, 3), A (3, 3), B (2, 2).

37 $B\flat m^9$ $E\flat^9$ $A m^9$ $D7(\flat^9_{\#5})$

T
A
B

41 G^{13} $C^9(\#5)$ $F maj^9$

T
A
B

"Swing High" -sooloetydi

46

Swing High -sooloetydissä esitellään bebopin sävelkieltä reippaammassa tempossa. Etydi perustuu Speak Low -standardin sointukiertoon.

Yritä saada etydi aluksi svengaamaan hitaalla tempolla ja nosta sitten vasta metronomilukemaa. Käytä metronomia 2. ja 4. iskuilla. Yritä muokata etyidin lickeistä myös omia variaatioita.

45 Gm^9 C^9 Gm^9 C^9

TAB: 10 14-13-11 10 12=10 12 9 9\7 8 7 5 7/8 7 6-10 8 7 10 6-10-6 8 5 8

49 Gm^9 C^9 Gm^9 C^9 $Fmaj9$ $D7(b9)$

TAB: 5 6 7 8 3 6-3 5 5 3 5 7-3 6 3 4 5 3 5 5 3 4 6 7 4/5 7 8 5

53 Bbm^9 Eb^9 Bbm^9 Eb^9

TAB: 6 9 8 7 6 9 6 7 8 6 11 8 11 9 8 6 9 8 6 8 7 6 8 5 7

57 Am^9 $D13$ Gm^9 $C13$ $Fmaj9$ $D7(\#9)$

TAB: 4 6 7 4/5 7 5 8 6 8 5 8 6 8 6 5 8 5 4 6 7 4

61 Gm^9 C^9 Gm^9 C^9

TAB: 5 6 5 9 8 7 6 8 5 8 5 13 11 10 13 10 11 12 9 8 12 11 9

65 Gm⁹ C⁹ Gm⁹ C⁹ Fmaj⁹ D⁹

TAB: 8 10 9 7 7 5 7 8 7 6 10 8 8 9

69 Bbm⁹ Eb⁹ Bbm⁹ Eb⁹

TAB: 13 11 9 10 8 7 6 5 7 8 5 6 8 6 9 6 6 5 8 5 6 5 8 6 5 4 6

73 Am⁹ D¹³ Gm⁹ C¹³ Fmaj⁹

TAB: 3 7 5 3 4 7 5 4 3 5 2 4 5 2 3 4 5 5

77 Fm⁹ Db⁹(#11)

TAB: 11 8 10 8 7 10 8 7 6 8 7 6 4 5 6 4 5 6 5 4 6 4 5 8 6 4 5 8 6 5 4 6 3 4

81 Ebmaj⁷ Db⁹(#11) C⁹

TAB: 5 3 3 6 6 3 4 6 2 3 6 3 4 4 2 5 2 3 3

85 Gm⁷ C⁷ Gm⁷ C⁷

TAB: 12 15 12 13 14 10 13 10 11 12 10 9 12 10 9 8 7 10 9 10 7 8 9 10 9 8 10 7 10 7 8

48

89 Gm7 C7 Gm7 C7 Fmaj9 D7(b9)

93 Bbm9 Eb9 Am9 D7(b9)

97 G13 C9(#5) Fmaj9