

**SORMITUSFORMULAT PAT METHENYN
IMPROVISAATIOTYYLISSÄ**

Janne Karhunen
Pro Gradu -tutkielma
Musiikkitiede
Kevät 2011
Jyväskylän yliopisto

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty Humanistinen tiedekunta	Laitos – Department Musiikin laitos
Tekijä – Author Karhunen, Janne Markku Mikael	
Työn nimi – Title Sormitusformulat Pat Methenyn improvisaatiotyylissä	
Oppiaine – Subject Musiikkitiede	Työn laji – Level Pro gradu -tutkielma
Aika – Month and year Kevät 2011	Sivumäärä – Number of pages 68
<p>Tiivistelmä – Abstract</p> <p>Tutkimus käsitteli Pat Methenyn improvisointityyliä. Työssä tarkasteltiin improvisoituja melodioita, joiden parissa jazz-muusikoiden yleisesti käyttämän sointu-skaala -teorian selitysvoima voidaan kyseenalaistaa. Methenyn improvisaatioissa esiintyy paljon tämän kaltaisia melodioita. Tutkimuksen taustahypoteesin mukaan Metheny rakentaa melodialinjoaan ainakin jossain määrin soittimen rakenteen ja soittotekniikan ehdoilla. Tutkimuksessa selvitettiin, millaisia sormitusformuloita Methenyn soitossa esiintyy ja miten hän käyttää niitä pidempien melodioiden luomisessa. Teoreettisena taustana käytettiin skemaattisen sormituksen käsitettä, formula-teoriaa sekä jazz-musiikin pedagogista kirjallisuutta.</p> <p>Ääni- ja videotallenteiden sekä nuottitekstin analyysin avulla identifioitiin Methenyn improvisaatioissa useimmin toistuvat sormituskuviot. Aineistona oli 29 improvisaatiota vuosilta 1983 – 2000. Enimmillään sormitusformuloille perustuvia melodioita esiintyi soolon kokonaistahtimäärästä yli 50 %:ssa. Improvisaatioista löytyi 18 erilaista neljän sävelen sormitusformulaa, joita Metheny yhdistelee eri tavoin luodakseen melodioita. Soittoteknisten tekijöiden lisäksi sormitusformuloiden esiintymistä määrittävät taustaharmonian rakenteelliset sävelet, joihin sormitusformulat usein kiinnittyvät.</p> <p>Tutkimustulokset osoittivat, että sointu-skaala -teorian kannalta haastavia melodioita kyetään paikoitellen selittämään taloudellisemmin sormitusformuloista käsin. Sormitusformula-analyysi täydentää improvisaatioiden analyysissä yleisimmin käytettyä sointu-skaala -teoriaa huomioimalla instrumentin rakenteen ja soittotekniikan vaikutuksen improvisaation synnyssä.</p>	
Asiasanat – Keywords jazz, Metheny, sormituskeema, sormitus, formula, sormitusformula, sointu-skaala -teoria	
Säilytyspaikka – Depository	
Muita tietoja – Additional information	

1	Johdanto	1
2	Teoriatausta	4
2.1	Tyyli	4
2.2	Jazz-harmonia.....	5
2.2.1	Sointujen laajeneminen	5
2.2.2	Sointujen ylärakenteet.....	5
2.2.3	Sointu-skaala -teoria	6
2.2.4	Moderni jazz-musiikki	7
2.2.5	Blues ja rhythm changes	8
2.3	Jazz-muusikoiden improvisaatiotekniikoita.....	11
2.3.1	Ulkona soittaminen	11
2.3.2	Lähestymistapoja II-V-I kadenssiin.....	13
2.3.3	Kohde- ja lähestymissävelet.....	14
2.4	Rytmi.....	15
2.5	Formula-teoria.....	17
2.6	Soittotekniikan tutkiminen.....	18
2.7	Skemaattinen sormitus.....	19
2.7.1	Idiomaattiset kuviot	20
2.7.2	Sormitusskeemat käytännössä.....	20
2.7.3	Aseman määrittely kitaransoitossa	22
2.7.4	Kitaran otelaudan hahmottaminen	24
2.8	Feedback-ilmio.....	25
3	Pat Methenyn Biografia ja ajatuksia improvisaatiosta	26
4	Tutkimusasetelma	28
4.1	Tutkimuskysymykset	29
4.2	Aineisto	29
4.3	Menetelmä.....	31
4.4	Sormitusformuloiden nimeämiskäytäntö ja merkitseminen nuottikuvaan	33
5	Tulokset.....	35
5.1	Sormitusformulat yleisesti	35
5.2	Sormitusformuloiden frekvenssi aineistossa	38
5.3	Sormitusformuloiden funktiot melodian muodostuksessa.....	39
5.4	Sormitusformuloiden limittyminen	40
5.5	Yksittäisten sormitusformuloiden tarkastelua	43
5.5.1	Sormitusformulat A1 ja A2.....	43
5.5.2	Sormitusformulat Bd ja Bu	45
5.5.3	Sormitusformula C	46
5.5.4	Sormitusformula C:n ja G:n erityisfunktio	46
5.6	Sormitusformuloiden yhdistyminen ketjuiksi	48
5.7	Sormitusformulaketjujen harmonisia funktioita	51
6	Päätäntö.....	59
7	Lähteet.....	65

1 JOHDANTO

Tutkin työssäni jazz-kitaristi Pat Methenyn soittotyyliä. Methenyn tapa soittaa kitaraa on aina kiehtonut minua ja hän oli ensimmäinen kitaristi, jonka soitto sai minut innostumaan jazz-musiikista. Sekä kriitikot että suuri yleisö ovat ottaneet Methenyn hyvin vastaan. Tästä kertovat kolme kultalevyä sekä 17 grammy-palkintoa. Methenyn musiikilla on ollut iso vaikutus moniin jazz-muusikoihin. Erityisesti hän on vaikuttanut merkittäviin uuden polven jazz-kitaristeihin kuten Kurt Rosenwinkeliin, joka on sanonut ihailevansa Methenyssä eniten hänen ”melodista vapauttaan” (Dworkin 2005).

Methenyn improvisaatiosta ei ole olemassa juurikaan akateemista tutkimusta lukuun ottamatta muutamia pro gradun taseisia töitä. Eerola (2009) on tutkinut musiikkianalyysemetodien synteesiä käyttäen esimerkkinä Methenyn improvisaatiota yksittäisessä kappaleessa. Smith on käsitellyt Methenyn jazz-standardien soittotyyliä suhteessa kitaristin sävellystyylisiin (2007). Goins (2001) on analysoinut Methenyn musiikkia sekä käyttänyt sitä tutkimuksessaan musiikin aiheuttamista emotionaalisista reaktioista.

Tutkimusaiheen valinta liittyy ongelmiin joihin olen törmännyt analysoidessani Pat Methenyn improvisoituja sooloja. Pop/jazz-muusikoiden yleisin tapa tutkia improvisointia on niin sanottu sointu-skaala –menetelmä (ks. esim. Levine 1995, Crook 1999, Nettles & Graf 1997). Melodialinjat edustavat tällaisessa tarkastelussa erilaisia sointuja tai skaaloja, eli melodian katsotaan rakentuneen jonkin olemassa olevan skaalan mukaisesti. Tällainen tarkastelu toimii monien jazz-muusikoiden tyylin tutkimisen parissa (ks. esim. Poutiainen 1999). Metheny puolestaan soittaa usein melodialinjoja, joita on hankala palauttaa puhtaasti sointu-skaaloihin.

Sointu-skaala –menetelmä ei ota kantaa siihen, mikä soitin on tuottanut improvisaation. Musiikin tuottamisessa on luonnollisesti eroja eri soitinten välillä. Kitaralla ei ole luontevaa soittaa esimerkiksi pianolle hyvin soveltuvia laajoja sointuja tai klustereita, eikä saksofonille tyypillisiä nopeita legatokuvioita. Kitaran etuna moniin muihin soittimiin nähden on se, että samaa sormitusta voi siirtää kaulalla edestakaisin vaivattomasti. Tutkimuksen taustalla on oletus siitä, että Metheny hyödyntää tätä kitaran erityislaatuisuutta improvisoidessaan. Tutkimuksen taustahypoteesin mukaan soittimen rakenteella ja soittotekniikalla on yhteys improvisoitaessa käytettävään sävelmateriaaliin.

Lähtökohtana analyysille toimivat omat kokemukseni kitaristina Methenyn transkriptioiden parissa. Yhdistän työssäni erilaisia olemassa olevia analyysimenetelmiä.

Käyttämäni menetelmä eroaa useimmista musiikkianalyysimenetelmistä lähtökohdiltaan. Löytämässäni tutkimuksissa instrumentin rakenteelle ja sen aiheuttamille soittoteknisille rajoituksille tai hyödyille ei ole annettu analyysissä keskeistä roolia. Methenyn soittotyylä tarkastellaan tässä pääasiallisesti soittimen rakenteen ja soittotekniikan näkökulmasta.

Otin käyttämäni menetelmään vaikutteita formula-teoreettisesta tutkimuksesta. Formulan käsite on peräisin eepisen runouden tutkimuksesta ja sitä on sovellettu paljon musiikintutkimuksen parissa. Myös jazz-musiikkia on tutkittu formuloista käsin. Tärkein formula-teoreettinen työ jazz-improvisoinnin parissa on Thomas Owensin (1974) Charlie Parkeria käsittelevä väitöskirja. Owens tarkastelee erilaisia melodisia motiiveja, joita yhdistelemällä Parker luo melodialinjansa. Myöhempää formula-analyysiin nojaavaa tutkimusta jazz-improvisaatiosta ovat tehneet mm. Kernfeld (1983), Kenny (1999), Dahlke (2004) ja Scott (2009).

Lähtökohta tutkimukselleni on motorinen ja soittotekninen, joten teoriataustassa on mukana sormituksia käsitteleviä tutkimuksia. Kitaransoiton pedagogisessa kirjallisuudessa otelaudan hahmotusta diagrammien ja kuvioiden avulla on käytetty jo pitkään (ks. esim. Van Eps 1980, Greene 1981). Pianistien parissa sormitusteknisiä asioita ovat käsitelleet Raekallio (1996) ja Parncutt ym. (1997) sekä Jacobs (2001). Kitaristien sormitustekniikkaa ovat tutkineet ja mallintaneet Heijink & Meulenbroek (2002) sekä Radicioni, Anselma ja Lombardo (2004). Scott (2003) on tutkinut jazz-kitaristi Lawrence Greeneä, jonka lähestymistapa improvisointiin olivat ”sävellajien, skaalojen ja arpeggioiden” sijaan visuaaliset kuviot kitaran otelaudalla. Poutiainen (2009) on kehittänyt väitöskirjassaan sormitusstrategian, jonka avulla hän lähestyy improvisointia soittimelle uudesta näkökulmasta ns. skemaattisesta sormituksesta käsin. Poutiainen on hyödyntänyt viulukirjallisuuden lisäksi kitaransoiton pedagogista kirjallisuutta kehittäessään systeemiään. Lisäksi tutkimuksen taustakirjallisuutena käytetään myös jazz-pedagogisia teoksia, joissa käsitellään sointu-skaala-teoriaa (esim. Crook 1999, Levine 1989 & 1995, Nettles & Graf 1997), improvisointitekniikoita (Liebman 1996 & 1991, Weiskopf 1995).

Tutkimukseni avulla saadaan yleistävää tietoa Methenyn soittotyylisestä. Pyrin tällä tutkimuksella oppimaan Methenyn soittotyylisestä asioita, joita voin soveltaa omaan soittooni. Tutkimuksen tarkoitus on täten osaltaan pedagoginen. Methenyn soittotyylin tutkimisen ja pedagogisen puolen lisäksi työni taustalla on musiikkianalyttinen näkökulma, koska pyrin huomioimaan instrumentin rakenteen ja soittotekniikan analyysissä. Työn tarkoituksena on

osoittaa sointu-skaala –menetelmässä olevia heikkouksia ja tarjota uusia lähtökohtia kitaralla tuotetun melodialinjan analyysiin

2 TEORIATAUSTA

Tässä luvussa esitellään tutkimuksen kannalta oleelliset teoriat ja käsitteet. Pat Methenyn soittama moderni jazz on rakentunut aiemman perinteen, erityisesti bebop-tyylin pohjalta. Teoria-osion alussa esitellään tutkimusaiheen taustaksi jazz-harmoniaa ja improvisaatio käytänteitä. Lisäksi esitellään formulateoriaa, sormitusteknistä tutkimusta ja Ari Poutiaisen kehittämää sormitussysteemiä ja sen sovellusmahdollisuuksia kitaran soiton tutkimukseen.

2.1 Tyyli

Leonard B. Meyer määrittelee tyylin olevan “ihmisen toiminnasta aiheutuvaa kuvioinnin toistuvuutta, joka on seurausta tiettyjen rajoitusten puitteissa tehdyistä valinnoista” ”*Style is a replication of patterning, whether in human behavior or in the artifacts produced by human behavior, that results from a series of choices made within some set of constraints*”. (1989, 3). Samoina toistuvien kuvioiden tunnistamisen ja paikantamisen kautta voidaan tehdä yleistäviä kommentteja improvisoivan muusikon soittotyylistä. Tässä tutkimuksessa keskeisenä rajoittava tekijänä melodioiden rakentumiselle nähdään kitaran rakenne. Mikäli soittimesta johtuvien rajoitusten voidaan osoittaa vaikuttavan melodialinjoihin, on niillä tärkeä osuus soittotyylin ymmärtämisen kannalta. Tyylin kannalta tiettyjen piirteiden toistuva esiintyminen on merkityksellistä. Esimerkiksi improvisoidussa musiikissa samojen piirteiden tilastollinen esiintyminen eri kappaleissa on tärkeä tyyliä määrittävä tekijä.

Meyer käyttää musiikillisen tyylin analogiana puhuttua kieltä, jossa yksilön tyyli on seurausta siitä kielestä ja murteesta, jonka vaikutuspiirissä hän on kasvanut. Methenyn tapauksessa bebop-tyylillä ja artisteilla kuten Miles Davis sekä Wes Montgomery on merkittävä asema, koska hän on kuunnellut ja transkriboinut heidän kappaleitaan uransa alkutaipaleella. Myös Methenyn opettajilla on luonnollisesti suuri vaikutus hänen soittotyyliinsä.

Jan LaRue käyttää tyylin analysointiin SHMRG -konseptia. Siinä tyylin nähdään rakentuvan viidestä elementistä: sointi (sound), harmonia, melodia, rytmi ja kasvu (growth) (1992, 41). Tässä työssä soittotyyliä tarkastellaan pääasiassa melodian kautta. Myös harmoniaa ja rytmiä tarkastellaan osana Methenyn improvisaatiotyyliä.

2.2 Jazz-harmonia

Tässä osiossa käydään läpi Methenyn improvisointityylin ymmärtämisen kannalta keskeiset jazz-musiikin harmoniset käytänteet. Sointu-skaala -teorian perusteet ja sitä kohtaan noussutta kritiikkiä käsitellään lyhyesti. Aineistossa on blues- ja rhythm changes -sointukierroille perustuvia kappaleita, joten niitä on käsitelty teoriataustassa erikseen.

2.2.1 Sointujen laajeneminen

Jazz-musiikissa perussoinnut ovat yleensä nelisointuja tai näitä laajempia sointumuotoja. Yleisimpiä sointutyyppisiä ovat: C7, C7sus4, Cmaj7 (C6), Cm7, Cm7b5, Cdim7, C7#5 (C+7), Cmaj7#11 sekä Cmmaj7. Kun nelisointu laajenee esim. noonilla, puhutaan lisäsävelistä ja laajennetuista soinnuista. Lähtökohtana laajenemiseen ovat sävellajin sävelet. Muunnetuista soinnuista puhuttaessa tarkoitetaan sitä, että soinnun sävelistä joku, lukuun ottamatta soinnun pohjasäveltä, terssiä tai septimiä, on lainattu jostakin toisesta moodista, esimerkiksi rinnakkaismollista tai lydisestä moodista. (Grove 1984, 160.)

Backlund (1983, 27) jakaa sävelet harmonisiin säveliin, joihin kuuluvat sointu- ja lisäsävelet sekä inharmonisiin säveliin, joita ovat sointuun sopimattomat sävelet sekä melodiaan sopimattomat sointusävelet. Sointuun sopimattomia säveliä ovat kaikki sävelet, jotka eivät ole sointu- tai lisäsäveliä. Melodiaan sopimattomat sävelet ovat ”jonkun toisen sointusävelen puolisävelaskelsuhteessa olevia yläjohtosäveliä” (Backlund 1983, 27). Levine (1995, 37) käyttää termiä vältettävä tai ”varovasti käsiteltävä” sävel (avoid note/ handle with care note) lisäsävelistä, jotka muodostavat johonkin perussoinnun säveleen nähden dissonoivan b2 tai b9 intervallin.

2.2.2 Sointujen ylärakenteet

Joidenkin näkemysten mukaan jazz-musiikissa esiintyvät sointujen ylärakenteet eivät vaikuta soinnun funktioon, vaan ainoastaan ”värittävät” sointua (Grove 1984, 161). Esimerkiksi toonikasoinnussa käytetään yleisesti kolmisoinnun lisäksi säveliä 6, 7 ja 9 sekä näiden yhdistelmiä. Yleinen sävellajin ulkopuolinen sävel I-asteen duurisoinnussa on korotettu neljäs aste #4 tai #11 eli C-duurissa f# -sävel.

Mikäli soinnun pohjalla on selkeä funktio, eivät yläpuolelle kasatut sävellajin ulkopuolisetkaan äänet pysty juuri horjuttamaan sitä, eli kun hajotus on sellainen, että funktionaaliset sävelet 3 ja 7, kuten Joutsenvirta ym. (2008) asian ilmaisee, ovat bassosta seuraavat ja mieluiten välillä e-e1. Perinteiset jazz-sointuhajotukset tehdään tyypillisesti siten, että perussävel on bassossa, terssi ja septimi basson yläpuolella, ja muut sävelet (5, 9, 11, 13)

näiden yläpuolella noin kvartin välein (Joutsenvirta ym. 2008). Lisäksi ylimmän kolmen sävelen olisi Joutsenvirran ym. (2008) mukaan hyvä muodostaa konsonoiva sointu ja äänten kaksinnuksia tulisi välttää. Kellerin (1998) ”The Jazz Chord/Scale Handbook”-kirjassa on esitelty sointu-skaalojen lisäksi tyypillisiä sointuhajotuksia, jotka on jaoteltu funktionaalisiin ja modaalisiin tyyppeihin. Funktionaaliset hajotukset on rakennettu siten, että soinnun 1, 3 ja 7 pysyvät alarekisterissä. Modaalisisissa soinnuissa hajotukset ovat usein sus-, kvartti- tai kautta-sointuja, joka aiheuttaa sen, ettei soinnun pohjalle muodostu selkeää funktiota.

2.2.3 Sointu-skaala –teoria

Jazz-musiikin improvisoinnin pedagogisessa kirjallisuudessa (esim. Levine 1995) puhutaan usein sointu-skaala -teoriasta. Alkujaan teoria on muotoiltu George Russelin teoksessa ”*The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization*” (1953). Erona nykyään käytettävään systeemiin on se, että Russel käytti kanta-asteikkona lyydistä-asteikkoa nykyisen joonisen eli duuriasteikon sijaan. Keskeisenä ajatuksena tässä teoriassa on se, että soinnut ja asteikot ovat saman asian kaksi eri representaatiota: vertikaalinen ja horisontaalinen. Esimerkiksi C-jooninen asteikko voidaan esittää soinnun muodossa Cmaj13. Jazz-muusikot opiskelevat usein improvisoinnin avuksi ensisijaisia sointu-skaala -suhteita. Esimerkiksi sointukulku Dm7 – G7 – Cmaj7 voidaan esittää skaalamuodossa D-doorinen, G-miksollyydinen, C-jooninen (kts. esim. Levine 1995, 37). Improvisoinnissa käytettävät melodialinjat voidaan sointu-skaala –teorian mukaan purkaa erilaisiin asteikoihin.

Harmonian värittämiseksi sointu-skaaloja voidaan muunnella tai niitä voidaan lainata toisista sävellajeista tai moodeista. Yksi yleinen korvaava sointu-skaala dominanttisoinnulle G7 on G-alt eli muunneltu asteikko (melodisen mollin 7. moodi). Dominanttisointuja eli sointuja, joissa on pohjasäveleen nähden suuri terssi ja pieni septimi muunnellaan kaikkein vapaimmin. Muuntelua voidaan tehdä myös improvisoinnin aikana.

Improvisoivalle muusikolle menetelmästä on se hyöty, että soittaja tiedostaa asteikot, joiden avulla melodia pysyy vallitsevan tonaliteetin sisällä. Opiskelemalla yleisiä jazz-muusikoiden käyttämiä korvaavia sointu-skaaloja improvisoiija voi poiketa diatonisesta soittamisesta jazz-musiikille luonteissa paikoissa, kuten dominanttisoinnuilla. Analyysin tekijälle, joka on usein toinen jazz-muusikko, sointu-skaala –teoria pyrkii kertomaan mitä improvisoiva muusikko on mahdollisesti ajatellut luodessaan melodialinjan. Tässä tapauksessa oletetaan, että muusikko käyttää asteikkoja melodian luomiseen. Mikäli

improvisoitu melodialinja ei rakennukaan asteikkojen varaan, vaan esimerkiksi otelaudalla muodostuvan kuvion mukaisesti, on sointu-skaala –teorian selitysvaivoima kyseenalainen.

Sointu-skaala -teoria ei anna varsinaisesti työkaluja sointujen rakentamiseen tai melodian luomiseen vaan se kertoo ainoastaan millainen asteikko sopii teoreettisesti tietyn soinnun päälle. Jimmy Bruno (2001) esittää omia kokemuksiaan, joita on 20 vuoden jazz-muusikkourallaan muodostanut sointu-skaala -ajattelusta Downbeat-lehden artikkelissaan ”*Tonal Circles*”. Hänen mukaansa sointu-skaala -ajattelu ei vastaa käytännön muusikon toimintaa, koska se antaa ainoastaan vaihtoehtoja tiettyihin sointuihin sopivista skaalavaihtoehtoista. Bruno korostaa sisäisen kuulemisen tärkeyttä. Hän hahmottaa skaalat seitsemän sävelen joukkona, jotka edustavat sen hetkisen tonaliteetin ”sisällä” olevia säveliä. Näiden seitsemän sävelen lisäksi kromaattisessa asteikossa on viisi tonaliteetin ”ulkopuolella” olevaa säveltä. Bruno hahmottaa sävellajin sävelet ympyränä, eikä lineaarisesti kuten sointu-skaala -ajattelussa usein tapahtuu. Tällä tavoin hän korostaa sitä, että asteikot ovat yksinkertaisesti sävelkokoelmia, jotka sopivat tiettyyn harmoniseen kontekstiin. (Bruno 2001, 84.) Methenyn ajatukset myötäilevät Brunon näkemystä. Hän kehottaa hahmottamaan skaalat käytettävissä olevien sävelten kokoelmana ja harjoittelemaan niitä epäjärjestyksessä, ei lineaarisina asteikkoina (Metheny 1999).

Weiskopfin (1995, 3) mukaan sointu-skaala-menetelmässä on kyse lineaarisesta improvisaatiosta. Kun jazz-muusikot opettelevat soittamaan sointukulkujen sisällä (*play on changes*), he opettelevat käytännössä sitä, mikä skaala sopii tietyn soinnun päälle (1995, 3). Monet modernin jazzin soittajat käyttävät kuitenkin sointu-skaala menetelmän lisäksi intervaleihin perustuvaa improvisaatiota (*intervallic improvisation*). Weiskopfin metodin mukaan tässä improvisaatiotyylissä on usein kyse kolmisoinnuista ja kolmisointupareista, jotka edustavat jotakin skaalaa tai ”sointusoundia”. Esim. kolmisointupari F ja G voivat edustaa sointuja Dm7, G7, C, Fmaj7#11 tai Bm7b5, koska se sisältää C-duurin säveliä (muut paitsi e:n). Pari F ja G+ puolestaan edustaa C-melodista mollia ja sopii siten esim. Cmmaj7, F7#11, B7b9(alt), Am9b5 ja Ebmaj7#5 sointuihin.

2.2.4 Moderni jazz-musiikki

Gridleyn mukaan moderni jazz alkoi 1940-luvulla ns. bop- tai bebop-musiikista ja mainitsee tyylin tärkeimmiksi vaikuttajiksi mm. Charlie Parkerin, Dizzy Gillespien ja Thelonious Monkin (1997, 139). Tänä aikana harmonia muuttui aikaisempaa monimutkaisemmaksi. Bebop-tyyli on perustana nykypäivän jazz-koulutukselle ja monet modernimmat soittajat

kuten Metheny ovat tutkineet tyyliä ja sen soittajia tarkkaan (Metheny 1998, 17). Bebop soittajat ottivat käyttöönsä oman aikansa tunnettujen kappaleiden sointukulkuja improvisaatioidensa pohjaksi koristellen ja lisääillen näihin sointuja (Gridley 1999, 142).

Jazz-harmonian kehitys on kulkenut vastaavaa tietä länsimaisen taidemusiikin harmonian kehityksen kanssa, mutta kaikki on tapahtunut alle vuosisadan aikana (Liebman 1996, 41). Esimerkiksi suuren septimin käyttö ensimmäisen asteen duurisoinnuissa yleistyi laajemmin vasta 1940-luvulla, vaikka Duke Ellington oli käyttänyt sitä jo 1920-luvulla (Levine 1995, 47). Käsitteet dissonansseista on ajan myötä muuttunut radikaalisti siihen pisteeseen, ettei modernissa jazzissa dissonansseja pureta välttämättä ollenkaan. Dissonanssi-käsitteet elää jatkuvasti, mutta b9 (tai b2)-intervalli pohjasävelen ja soinnun ylimmän sävelen välillä mielletään edelleen yleisesti riitasointiseksi jazz-harmoniassa lukuun ottamatta 7#9-sointua (ks. esim. Willmott 1994, 9).

Yleisin sointukulku jazzissa on IIm7-V7 (Järvinen 1995, 27). IIm7-V7 sointukulku on tärkeä elementti bebop-tyylin soolomelodioita soitettaessa. Soittajat opettelevat usein tälle kadenssille pohjautuvia lickejä, joita voidaan soveltaa improvisaatiotilanteessa. Lickit tai likit ovat alun perin improvisoituja melodioita, joista on tullut osa jazz-muusikoiden käyttämää sanavarastoa (Levine 1995, xii). Joskus lickien yhteydessä mainitaan muusikko, jolle se on tyypillinen, esimerkiksi ”*Joe Henderson lick*” (Levine, 1995, xii). Sointukorvaukset ovat yleisiä bebop-tyylissä. Dobbins (1978, 47) luettelee 26 erilaista sointukorvausta IIm7-V7 kadenssille.

2.2.5 Blues ja rhythm changes

Blues-skaalan käyttö on yleistä jazz-musiikissa. Jo vuosisadan alkupuolella duuri-tonaliteettia koristeltiin käyttämällä pientä terssiä sekä pientä septimiä suurten sijasta (Ostransky 1978, 37). Ns. blue-nuottien sävelkorkeus vaihtelee, eikä niitä aina soiteta tasavireisen järjestelmän mukaan puhtaasti, vaan käytetään mikrintervalleja. Monien nykypäivän kitaristien kuten Mike Sternin, John Scofieldin ja Pat Methenyn soitossa kuulee paljon pieniä $\frac{1}{4}$ - $\frac{1}{2}$ sävelaskeleen venytyksiä. Blues-asteikon voidaan katsoa olevan yhdistetty duuri- ja molli-asteikko, jossa pieni terssi ja pieni septimi -intervallit on otettu mollista ja muut sävelet duurista (Ostransky 1978, 37). Ostransky (1978, 37) mukaan pieni septimi saattaa olla tullut musiikkiin V7/IV soinnun mukana, joka edeltää IV:sta lähes aina. Pieni terssi ja pieni septimi saattoivat myös Kochin (1982, 59) mukaan aiheuttaa bluesin harmonian kehittymisen. Bluesissa pieni septimi esiintyi yleensä tahdissa 4 eli se muutti I-asteen soinnun

väliDominantiksi IV:lle, pieni terssi puolestaan tahdeissa 5 ja 6 muutti IV-soinnun IV7-soinnuksi (Koch 1982, 59). Blues on siitä erikoinen tyyli, että harmoniset käytänteet näyttävät rakentuvan melodisista lähestymistavoista (Koch 1982, 59). Tämä johtuu Kochin mukaan siitä, että kyseessä on alun perin laulettu musiikin muoto ja ns. blue-nuotit ovat syntyneet laulajien ”venytyksistä”, joita soittimilla on myöhemmin kopioitu (1982, 59).

Nuottisesimerkissä 1 on varhainen 12-tahdin blues-kierto. Nuottisesimerkissä 2 on kehittyneempi niin sanottu jazz-blues -sointukierto. Perusrakenne on molemmissa sama. Funktionaalisesti bluesin rakenne voidaan esittää yksinkertaisesti:

Toonika 4 tahtia, *Subdominantti* 2 tahtia, *Toonika* 2 tahtia, *Dominantti* 2 tahtia, paluu *Toonikalle* josta siirrytään ”turn-aroundiin”, joka loppuu yleensä *Dominanttiin*. Turn-around on sointukulku, jonka tarkoitus oli alun perin värittää staattista harmoniaa esimerkiksi bluesin kahdessa viimeisessä tahdissa. Koch (1982) esittelee artikkelissaan ”Harmonic Approaches to the Twelve-Bar Blues Form” kattavasti erilaisia bluesin sointuvaihtoehtoja. Blues on analyysin kannalta haastava, koska solisti voi hahmottaa sointukiertoa monella tavalla sekä muunnella tai lisätä sointuja improvisoidessaan.

The image displays three staves of musical notation, each representing a different harmonic approach to the 12-bar blues form. Each staff is divided into four measures, with a double bar line at the end of the fourth measure. The first staff shows a progression of four I chords. The second staff shows a progression of IV7, IV7, I, and I chords. The third staff shows a progression of V7, V7, I, and I chords.

Nuottisesimerkki 1 - Varhainen blues-sointukierto

The image shows three staves of musical notation, each with five measures. The first staff contains the following chords: I, IV⁷, #IV^{°7}, I, and I⁷. The second staff contains: IV⁷, IV⁷, #IV^{°7}, I, and IIIm^{7b5} V⁷/II. A bracket is drawn under the last two chords. The third staff contains: IIIm⁷, V⁷, "Turn-around" I V⁷/II, IIIm⁷, and V⁷. The notation is in treble clef.

Nuottiesimerkki 2 - Jazz-blues-sointukierto

Bluesin jälkeen toiseksi yleisin sointukierto bebop-tyylissä on niin sanottu *rhythm changes*, joka on saanut nimensä Gershwinin *I Got Rhythm* (1930) kappaleen mukaan (McElrath 2011). Nykyään sointukierron päälle improvisoidaan usein siten, että ensimmäisten kahdeksan tahdin ajan, tonaalinen keskus on Bb, mutta tonaliteetti ei ole yksiselitteinen. Kuvassa on rytmikierron perussoinnut (soinnuissa on paljon variaatioita eri esittäjien ja versioiden kesken). Esimerkkejä eri sointuvaihtoehdoista löytyy mm. Järvisen (1997) *Rhythm Changes* – improvisaatioita tutkivasta väitöskirjasta. Harmonia-analyysi on jaettu nuottiesimerkissä 3 hierarkkisiin tasoihin siten, että pintatason analyysi (roomalaiset numerot nuottiviivaston yläpuolella) ottaa huomioon kaikki soinnut ja ylemmän tason analyysi (viivaston alapuolella) puolestaan selkeät funktion vaihtumiset isommassa mittakaavassa (kts. esim. Cooke 1994, 19). A-osa edustaa kokonaisuudessaan toonika-tehoa, jossa käydään lyhyesti subdominantilla 5-6 tahdissa (Bb7 - Ebmaj7). Käytännön improvisaatiossa sointukulkua voisi lähestyä siten, että toonika-teholla melodian keskuksena olisi bb –sävel tai -sointu ja subdominantin kohdalla eb –sävel/sointu.

B^bmaj⁷ Gm⁷ Cm⁷ F⁷ B^bmaj⁷ Gm⁷ Cm⁷ F⁷
 Imaj⁷ Vim⁷ IIm⁷ V⁷ Imaj⁷ Vim⁷ IIm⁷ V⁷

I T I T I T I T

B^bmaj⁷ B^b7 E^bmaj⁷ E^bm⁷ B^bmaj⁷ Gm⁷ Cm⁷ F⁷
 Imaj⁷ I⁷ IVmaj⁷ IVm⁷ Imaj⁷ VIIm⁷ IIm⁷ V⁷

I (I⁷) IV I I T
 T S S T

Nuottiesimerkki 3 - Rhythm Changes –sointukiero

2.3 Jazz-muusikoiden improvisaatiotekniikoita

Koska tutkimuksen tavoitteena on ymmärtää jazz-muusikon soittoa, olen ottanut teoria-osioon mukaan myös muusikoiden näkemyksiä tutkittavasta ilmiöstä. Varsinkin pedagogisessa mielessä on tärkeää kuunnella soittajien omia kertomuksia siitä, miten he improvisoivat ja käsitteellistävät asioita. Seuraavassa esitellään saksofonisti ja pedagogi David Liebmanin kirjoituksia improvisaatiosta. Liebman on opettanut jazz-musiikkia vuosikymmenten ajan ja tuottanut paljon opetuskirjoja sekä -dvd-levyjä muusikon uransa ohessa. Liebmanin kirjoissa on paljon subjektiivisia mielipiteitä ja hänen menetelmiään ei ole aina muotoiltu tieteellisen tutkimuksen periaatteiden mukaan, mutta ne kertovat kuitenkin paljon siitä, miten jotkut soittajat ajattelevat asioita ja antavat käytännön näkökulmaa improvisointiin. Metheny on kertonut opiskelleensa Liebmanin kirjaa *Chromatic Approach to Jazz Harmony and Melody*. Hänen mukaansa se on ”kiehtovin ja valaisevin improvisaatiosta koskaan kirjoitettu kirja” (Liebman 1991, 178.) Voidaan siis olettaa, että Metheny käyttää omassa improvisoinnissaan Liebmanin esittelemiä tekniikoita.

2.3.1 Ulkona soittaminen

Ulkona soittaminen (*outside playing*) on käsite, joka tulee usein vastaan jazz-improvisoinnista puhuttaessa. Yleensä termillä viitataan siihen, että solisti soittaa vallitsevan harmonian ulkopuolisia säveliä. Givan (2007) on tutkinut ilmiötä nimeltä erillään soittaminen ”*apart playing*” jonka juuret ovat kulttuuritutkimuksessa erityisesti afrikkalaisen tanssin parissa.

Termillä voidaan ymmärtää myös ulkona soittamista. Erillään soittamisessa yksittäiset soittajat soittavat vastakkaisia tai erilaisia, toisiaan täydentäviä ideoita ryhmäasetelmassa (Givan 2007, 257). Tällaista vastakkaisuutta voidaan toteuttaa myös harmonian ja melodian välillä. Ulkona soittaminen voidaan toteuttaa monella tapaa. Yleensä kyse on siitä, että melodia ja harmonia ovat menossa kohti samaa päämäärää (sointua), mutta kulkevat eri reittejä.

Methenyn mukaan ”ulkona” olevat asiat eivät enää kuulosta ”ulkona” olevilta kun soittokokemusta kertyy ja harmoniantaju kehittyy. Hänen mukaansa muusikon tulee pyrkiä kuulemaan kaikki 12 säveltä sisäisesti erilaisten sointujen päälle. Ulkona soittaminen on Methenyn mukaan subjektiivinen käsite: harjaantumattomalle korvalle tietyt asiat kuulostavat ulkona olevilta, vaikka soittaja ei omasta mielestään soittaisi lainkaan ulos. (Metheny 1999.)

Yksinkertainen ja usein käytetty tapa soittaa ulos vallitsevasta harmoniasta on ns. side-slip – tekniikka. Side-slip -tekniikka (*side-slipping*) tarkoittaa sitä, että melodia käy hetkellisesti vallitsevaan tonaliteettiin suhteutettuna puolisävelaskeleen päässä joko ylä- tai alapuolella synnyttäen harmoniaan jännitteen (Liebman 1991, 51). Scott on käyttänyt ilmiöstä nimitystä ”*side-stepping*” (2003, 71). Käytännössä side-slip voi tapahtua esimerkiksi siten, että C-duurissa kulkeva melodia käy hetkellisesti C#-duurissa ja palaa takaisin alkuperäiseen sävellajiin. Saksofonisti Michael Brecker käytti kyseistä tekniikkaa improvisoinneissaan (Poutiainen 1999, 35). Erityisesti kielisoittimilla, kuten kitara, jossa samaa sormitusta voi hyödyntää eri sävellajeissa (kts. luku 3.9 Skemaattinen sormitus), on tekniikan käyttö helppoa. Poutiainen toteaa, että sävellajikeskusten ulkopuolella soittaminen vaihtamalla samana pysyvää sormitusta kromaattisesti ylös tai alaspäin, tuntui hänestä välillä ”halvalta ratkaisulta” tai ”jonkinlaiselta huijaamiselta”, koska tekniikan käyttö oli niin yksinkertaista ja helppoa (2009, 20).

Yhtäläisyyksiä side-slip-tekniikalle löytyy myös taidemusiikin tutkimuksen puolelta. Bass (1988) on tutkinut Prokofjevin usein käyttämää tekniikkaa, jossa tonaliteetti siirtyy äkillisesti puolisävelaskeleen johonkin suuntaan (tonal shift by semitone). Historialliset juuret tekniikalle Bass löytää Beethovenin musiikista ja osoittaa säveltäjän käyttäneen samankaltaista tekniikkaa pianosonaatissa Op. 7. Erona näiden kahden eri aikakauden säveltäjän välillä on se, että Beethoven valmistelee tulevan sävellajiin kuulumattoman soinnun, sekä sijoittaa sen rakenteellisesti merkittävään kohtaan, kun taas Prokofjev käyttää tekniikkaa ilman valmistelevia sointuja ja usein keskellä fraasia. Brownin mukaan

Prokofjevin tekniikassa on kyse laajennetusta tonaliteetista (expanded tonality) eikä niinkään tonaliteetin hajoamisesta (dissolution). (Bass, 1988, 199.)

Yksi Liebmanin tekniikka kromaattisuuden lisäämiseksi improvisaatioon on nimeltään tonaalinen ankkurointi (*tonal anchoring*) (1991, 48). Kun melodialinjasta löytyy tonaalinen ankkuri, voidaan linjan sanoa olevan jossain sävellajissa, tai jonkin sävelen olevan tonaalinen keskus (esim. D, C, B tms.), mutta ei välttämättä pystytä tarkasti määrittämään mikä moodi on kyseessä tai kategorisoimaan sävelasteikkoa duuriksi tai molliksi. Liebman (1991, 48) käyttää tällöin soololinjan tonaliteetista termiä ”*keyish*”. Liebmanin mukaan tässä tekniikassa jokaiselle nuotille ei tarvitse löytää funktiota (Liebman ei tarkemmin määrittele, mitä *funktio* tässä tarkoittaa), vaan tärkeintä on linjan muoto, epäselvä tai hämärretty tonaliteetti (*ambiguous tonality*), sekä kokonaisväri. Improvisoija voi lähestyä sävellajia siten, ettei soololinjasta tule ilmi, onko kyseessä duuri, molli, ylinouseva, dominanttinen tai vähennetty skaala-soundi. (1991, 48.) Kun Liebman käyttää termiä ”*E-ish*” (”*E-mäinen*”), toimii e-sävel melodian tonaalisena keskuksena, jota kohti tai johon suhteessa melodialinjat liikkuvat (Liebman 1996, 91). Lawrencen tutkimuksessa jazz-kitaristi Greenwichin kerrotaan harvemmin miettineen duuri-molli -jakoa, vaan hän saattoi sekoittaa niitä keskenään tai käyttää nuottivalintoja, joista ei selviä onko kyseessä duuri- vai molli-tonaliteetti (2003, 69).

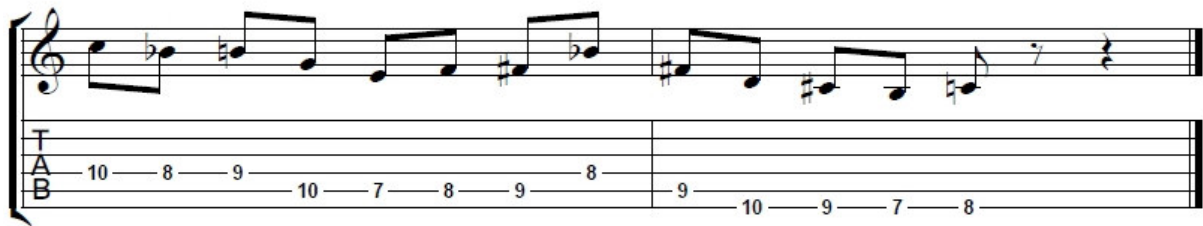
2.3.2 Lähestymistapoja II-V-I kadenssiin

Jazz-kitaristi Julian Lage (2009) soittaa *Guitar Techniques*-lehden DVD-opetuskolumnissaan esimerkkejä eri tavoista lähestyä IIm7 - V7 - Imaj7 kadenssia. Hän esittelee soittonsa kehitystä ja sanoo soittaneensa uransa alussa kadenssissa lähinnä sointujen säveliä, mutta kertoo myöhemmin pyrkineensä pois sen tyyppisestä soittamisesta (Lage 2009). Yksi tapa lähestyä kyseistä kadenssia olisi Lagen mukaan ottaa jonkin tutun lickin tai tarkemmin, idiomaattisen kuvion, melodian kaarros tai muoto ja soveltaa sitä kyseisen sävellajin muihin säveliin. Esimerkkinä Lage soittaa Charlie Parker-tyyppisen idiomaattisen kuvion (nuottiesimerkki 4), jonka hän analysoi siten, että näkee sen rakentuvan yhdestä alaspäisestä ja kahdesta ylöspäin suuntautuvasta melodiasta. Tällä periaatteella hän voi luoda uusia melodioita, joilla on yhteys alkuperäiseen kuvioon. Nykyään Lage ei ajattele varsinaisesti 251-kadenssia sointuina, vaan jännitettä ja purkausta (*tension and release*). Jos hän improvisoi sointukulun Dm7 - G7 - Cmaj7 päälle, hän kertoo ajattelevansa, että Dm7:n ja G7:n kohdalla hän voi soittaa ”jotain muuta kuin Cmaj7:ää”. Esimerkiksi C#maj7 (side-slip) tai hän voi kehittää täysin uuden sointukulun kuten F#m - Bbm - C# - C. Kyseessä on super-

impositio eli melodian soittaminen jonkin kuvitteellisen sointukulun päälle. Lage kertoo myös soittavansa ”sattumanvaraisia” säveliä sointukulkuun, luodakseen jännitettä (nuottiesimerkki 5). Kunhan melodia puretaan siihen sointuun mihin ollaan menossa, ovat muut äänet suhteellisen vapaita. (Guitar Techniques 2009, Julian Lage). Mielenkiintoiseksi Lagen II-V-I demonstraation tekee se, että kuvan 5 melodialinja, joka perustuu sattumanvaraisiin säveliin muistuttaa Methenyn improvisaatiossaan käyttämiään melodialinjoja.



Nuottiesimerkki 4 - Perinteinen II-V-I (Lage)



Nuottiesimerkki 5 - Kromaattinen II-V-I (Lage)

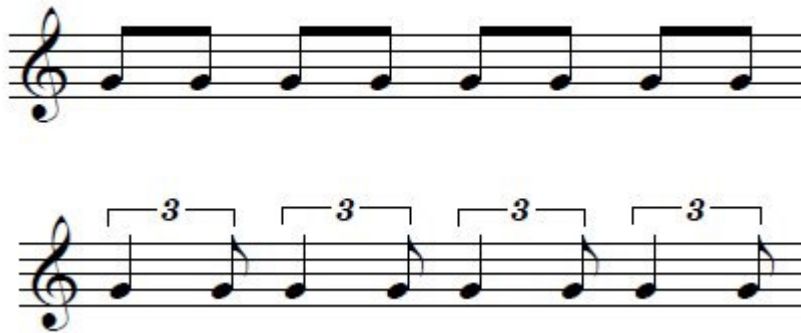
2.3.3 Kohde- ja lähestymissävelet

Jazz-muusikot käyttävät improvisoidessaan usein tekniikkaa, jossa tärkeitä sointusäveliä eli kohdesäveliä lähestytään ylä- tai alapuolelta joko diatonisesti tai kromaattisesti. Kuvan 4 ensimmäisen tahdin loppupuolen sävelet as, f ja fis voidaan hahmottaa lähestymissävelinä seuraavan tahdin g-sävelelle. Vastaavasti kuvan 5 melodia voidaan tulkita pitkälle vietyinä kohdesävel-ajatteluna, jossa kohteena on lopun C-duurisointu. Tekniikka on helppo tapa lisätä improvisointiin kromaattisuutta melodialinjan pysyessä tiukasti kiinni sointutaustassa. Aihetta on käsitelty lukuisissa pedagogisissa teoksissa (ks. esim. Riposo 2009). Kohde- ja lähestymissävelien käyttö liittyy rakenteellisesti tärkeisiin sointusäveliin. Tässä lähestymistavassa ei välttämättä soiteta diatonisesti skaaloja, vaan niistä saatetaan poiketa. Esimerkiksi melodialinja voi rakentua siten, että maj7 soinnun säveliä lähestytään ylä- ja alapuolelta puolissävelaskeleen päästä. Tällöin melodia ei noudata mitään yleistä skaalaa, vaan

melodia rakentuu sointusävelten ympärille. Nuottiesimerkin 5 melodia voidaan hahmottaa pitkälle vietyä kohdesävel-ajatteluna.

2.4 Rytmi

Yksinkertaisimmillaan swing-termi voidaan ymmärtää rytmin kolmimuunteisuutena, joka voidaan hieman kärjistää selittäen siten, että kaksi peräkkäistä kahdeksasosanuottia soitetaan kahdeksasosatriolina, jossa kaksi ensimmäistä kahdeksasosaa on sidottu yhteen (esim. Järvinen 1997, 39; Gridley 1997, 363) (nuottiesimerkki 6). Collier (2002, 463) tutki Louis Armstrongin soittoa kahdessa keskitempoisessa soolossa ja sai swing-suhteeksi 1,6:1. Käytännössä tämä suhde kasvaa tempon hidastuessa lähelle pisteellistä kahdeksasosaa + kuudestoistaosaa kun taas tempon noustessa sävelten kestot lähestyvät tasaisia kahdeksasosia.



Nuottiesimerkki 6 – Swing kahdeksasosat

Waters (1996) on tutkinut pianisti Herbie Hancockin improvisointia rytmikän näkökulmasta. Rytmikällä improvisoiminen on tärkeä osa nykyjazzia. Metrinen manipuloiminen voi tapahtua useilla tavoilla. Kappaleen melodian aksentit saattavat osua metrinen perusrakenteen heikoille osille, jolloin melodian aksenttiäänät ovat konfliktissa kuulijan kokeman kappaleen metrinen rakenteen kanssa (Waters 1996, 21). Lester on listannut eri aksenttityyppejä, jotka on esitelty nuottiesimerkissä 7: 1. sävelen kesto-aksentti, 2. melodian kaarros-aksentti, 3. kuvion alkaminen ja 4. dynaaminen aksentti (Waters 1996, 21). Aksentuaalisessa siirtymässä heikot tahdinosat saavat painoa ja kuulijan näkökulmasta painollisten iskujen paikka hämärtyy (Waters 1996, 26). Toistuvien motiivien metrinen paikaltaan siirtyminen (*displaced motivic repetition*) on toinen tekniikka, jossa jokin motiivi esiintyy metrinen eri kohdissa. Erilaisia metrinen siirtymiä, jotka ”hämärtävät” tahtiviivan paikkaa (*blurring the barline*), on kuultavissa esim. Hancockin, Methenyn ja pianisti Brad Mehldauin improvisointityyleissä. Harmoniarhythmin manipulaatio on yksi modernille jazz-musiikille tyypillinen rytmisen

improvisaatiotapa. Kitaristi Sonny Greenwichin siirsi improvisaatioissaan harmonisia vaihdoksia metrisesti ja ennakoi tulevia sointuja ennen rytmisektiota (Scott 2003, 71). Greenwich ”vetää” kuuntelijaa seuraavaan harmonian vaihdokseen ennen kuin rytmisektio soittaa sointua (2003, 72).



Nuottiesimerkki 7 - Aksenttityypit

2.5 Formula-teoria

Formulan käsite on lainattu musiikin tutkimukseen eepisen runouden ja länsimaisten kirkkolaulujen tutkimuksesta. Treitler on tutkinut gregoriaanista laulua ja selittänyt laulujen rakentumista formula-teorian avulla. Sitä on sovellettu myös jazz-improvisaation tutkimuksessa. Formula-improvisaatio on jazz-musiikin yleisin improvisointitapa ja sitä käytetään kaikissa jazzin tyyleissä. Formulat voivat olla lyhyitä, muutaman sävelen pituisia melodisia ideoita, joita yhdistelemällä improvisoiija luo uusia melodioita. Ne liittyvät usein tavanomaisiin sointukulkuihin kuten jazz-musiikissa yleiseen II-V kadenssiin. Jazz-muusikolla voi olla omat suosikki-formulansa, jotka esiintyvät jatkuvasti hänen soitossaan. Formula-pohjaisessa improvisaatiossa keskeistä on tapa, jolla soittaja käyttää samoja formuloita yhä uudestaan kuulostamatta itseään toistavalta tai ennalta arvattavalta. (Grove 2009, *Improvisation*).

Parryn alkuperäinen määritelmä formulasta kuuluu seuraavasti: ”joukko sanoja, joita käytetään säännöllisesti samankaltaisten metristen olosuhteiden puitteissa ilmaisemaan tietty olennainen idea.” (“a group of words regularly employed under the same metrical conditions to express a given essential idea”) (Parry 1971, 272). Jazz-muusikot lähestyvät harmoniaa usein skaalojen ja arpeggioiden kautta (sointu-skaala –teoria) kun taas formula-pohjaisessa improvisaatiossa melodialinjat rakennetaan melodisista kuvioista, jotka sopivat tiettyyn sointuun tai sointukulkuun (Potter 1990, 64). Poutiainen käyttää yleisesti tunnetuista formuloista nimitystä ”idiomaattiset kuviot” (2009, 25). Formulan määritelmän alle voidaan siis lukea sekä jazz-kliseet että yksittäisen soittajan yksilölliset melodiakuviot (esim. methenyismit).

Formulan käsite on Potterin mukaan ongelmallinen siinä mielessä, että on hankala määrittellä tarkasti, miten pitkä formulan tulisi olla, miten yksilöllinen sen tulisi olla ja miten määrittellään se, onko kyseessä kaksi peräkkäistä vai yksi pitkä formula (1990, 65).

Kenny on tutkinut Bill Evansin improvisaatioita formula-analyysin näkökulmasta. Hän analysoi formuloita kahdella menetelmällä: Rakenteellisessa analyysissä melodian sävelet suhteutettiin numeerisesti taustaharmoniaan, jolloin voitiin osoittaa nuottivalintojen ja sointufunktioiden välinen suhde. Intervallisessa analyysissä melodian sävelten väliset suhteet eli intervallit numeroitiin. Tutkimuksessa tarkasteltiin erityisesti formuloiden melodian kaarroksia ja harmonian rakenteellisesti tärkeiden äänten suhdetta Evansin improvisoituihin

melodioihin. (Kenny 1999, 165.) Kenny (1999, 173) toteaa Bill Evansin formuloiden alkavan huomattavan usein (52 %) diatonisilta säveliltä 1, 3 ja 5.

Formula voi olla “likki” (lick), joka on yleensä kerrasta toiseen täysin identtinen, mutta määritelmä on käytännössä paljon laajempi. Scott esittelee formulaa, jota jazz-kitaristi Grant Greene käytti (2009). Formula ei ole tässä tapauksessa kerrasta toiseen samanlaisena toistuva, vaan taustalla vaikuttava ja sävelvalintoja ohjaava idea.

Owens (1974) on tutkinut Charlie Parkerin improvisaatioita, ja löytänyt n. 100 erilaista motiiviksi nimittämäänsä melodiakuviota, joita yhdistelemällä Parker rakensi melodialinjojaan. Henry Martinin niin ikään Parkeria käsittelevässä tutkimuksessa formula-ajattelu on yhdistetty Schenkerläiseen analyysiin. Martin osoittaa tutkimuksessaan, että Parkerin käyttämällä formuloilla oli yhteys kappaleen temaattiseen materiaaliin, eikä improvisointi tapahtunut ainoastaan kappaleen sointuharmonian ehdoilla (1996). Andrew Scott (2009) on käyttänyt formula-teoriaa jazz-kitaristi Grant Greenen improvisointia tarkastellessaan. Scottin (2003) tutkimus Herbert Lawrence “Sonny” Greenwichin improvisaatiotyylissä on otsikoitu ”I see the Fretboard in Diagrams”, ja pitää sisällään formula-analyysin lisäksi kitarasormitus-diagrammien käyttöä soittotyylin analyysissä. Myös Barry Kernfeld on tutkinut John Coltranen musiikkia formuloista käsin (1983). Bill Evansin musiikkia formula-teorian avulla ovat tutkineet Smith (1983) ja edellä mainittu Kenny (1999). Dahlken väitöskirja saksofonisti Joe Lovanon improvisoinnista sisältää neljä näkökulmaa: joista yksi on formuloiden käyttö (2003, 3). Martin ja Waters mainitsevat kirjassaan *Jazz: the first 100 years* Lester Youngin improvisoinnin tärkeäksi osa-alueeksi formuloiden käytön (170, 2006). Myös Lawrence Gushee on tarkastellut Youngin tapaa käyttää formuloita artikkelissaan “Lester Young’s Shoe Shine Boy” (Dahlke 2003, 10).

2.6 Soittotekniikan tutkiminen

Parncutt ym. ovat tutkineet pianistien sormitustekniikoita (1997). Tutkimuksessa tehtiin tietokonemalli, joka pystyi luotujen sääntöjen perusteella arvioimaan pianosormitusten teknistä vaatimustasoa. Mallia testattiin oikeiden soittajien arvioilla sormitusten vaikeustasosta ja mallin todettiin pystyvän usein valitsemaan helpoimmaksi sormitukseksi saman, minkä ammattipianistitkin valitsivat. Raekallio (1996) on tutkinut pianonsoiton sormitusvalintoja. Clarke ym. (1997) ovat haastatelleet pianisteja heidän sormitusnäkemyksistään. Parncuttin (1997) mukaan tietokonepohjaiset pianomusiikin

esittämisohjelmat voisivat kehittyä entistä realistisemmiksi mallintamalla pianistin fysiologia ja liittämällä se ohjelmaan.

Heijink ja Meulenbroek tekivät kitaran sormituksia käsittelevän tutkimuksen, jossa tutkimusaineistona koostui kuuden ammattikitaristin soittonäytteistä (2002). Tutkimus antoi näyttöä siitä, että kolme biomekaanista tekijää määräävät vasemman käden sormien liikkeiden kompleksisuuden tasoa (Heijink & Meulenbroek 2002, 341). Nämä tekijät ovat a) käden positio kitaran kaulalla (kaulan keskivaiheilla oleva positio oletettiin helpoimmaksi), b) sormien ulottuvuus (pidemmät venytykset ovat vaikeampia), c) käden repositio nuottisekvenssien välissä (aseman vaihto) (2002, 341). Radicioni, Anselma ja Lombardo ovat luoneet tietokonemallin joka pyrkii mallintamaan kitaransoittajan sormitusvalintoja (2004). Tutkimus perustui osittain Heijinkin ja Meulenbroekin tutkimustuloksiin. Malliin on syötetty mm. sormien väliset maksimietäisyydet taulukon 1 mukaan. Kun sormien maksimietäisyyden ylittävät, tulee vaihtaa asemaa.

MaxSpan (suurin väli)	etu-	keski-	nimetön	pikkusormi
pikku-	3	2	1	x
nimetön	3	0	x	
keski-	2	x		
etusormi	x			

Taulukko 1. Suurin sallittu etäisyys sormiparien välillä. Ulottuvuus on merkitty nauhavälien määränä. (Radicioni ym. 2004)

2.7 Skemaattinen sormitus

Poutiainen (2009) on kehittänyt jazz-viululle sormitussysteemin, joka poikkeaa perinteisestä klassisen tradition sormituskäytännöstä. Poutiaisen systeemi mahdollistaa sen, että aiemmin hankalana pidettyä viulun ylärekisteriä voi käyttää tehokkaasti improvisaatiossa, koska sormitukset ovat siirreltäviä. Perinteisesti jazz-viulistit ovat käyttäneet pääasiassa vain ensimmäistä puoltatoista positiota ja käyneet yläasemissa vain lyhyesti (Poutiainen 2009, 8). Kun vapaita kieliä ei käytetä ollenkaan, voidaan sama sormitus siirtää kromaattisesti ylös- tai alaspäin otelaudalla.

Poutiainen käyttää väitöskirjassaan termiä skemaattinen sormitus (*schematic fingering*). Skeemalla tarkoitetaan tässä jonkin asian tekemisen tai järjestämisen suunnitelmaa. Se on tekemisen tai asian taustalla oleva organisatorinen toimintamalli tai rakenne. Poutiainen on systematisoinut jazz-viulun soittoon liittyvät skaalasormitukset (*scale fingering*) skeemoiksi. Sormitusskeema (*fingering scheme*) pitää sisällään vasemman käden

neljän sormen positiot kielellä. Jokainen sormi esiintyy yksittäisessä skeemassa yhden kerran jokaisella kielellä. Sormien väliin jää puoli- tai kokosävelaskelia, mutta myös laajemmat venytykset (esim. 1 ½ sävelaskel) ovat mahdollisia. Skeemat ovat siis erilaisia yhdistelmiä sormituksista. (Poutiainen 2009, 14.)

2.7.1 Idiomaattiset kuviot

Jazz-musiikissa on paljon melodioita, jotka ovat jääneet pysyvästi osaksi jazz-soittajien sanavarastoa ja joihin Poutiainen viittaa termillä ”public domain”. Tällaisia melodioita kutsutaan monilla nimillä: kliseet, formulat, maneerit, lempifraasit (pet phrases, stock phrases). Jerry Cokerin (1997) kirja ”The Elements of the jazz language for the developing improviser” esittelee erilaisia improvisoinnin tapoja. ”Cry Me a River” ja ”Gone But Never Forgotten”-kuvioille on omat lukunsa. Coker käyttää analyysimerkinnöissään edellä mainituista kuvioista lyhenteitä CMAR ja GBNF (1997, 135). Poutiainen käyttää tällaisista melodioista tutkimuksessaan nimitystä idiomaattiset kuviot (idiomatic patterns). Jotta soittajan improvisointi kuulostaisi tyylinmukaiselta modernilta jazzilta (-40 -60-luvun jazz-musiikki: bebop, hard bop, cool ja modaalinen jazz), täytyy hänellä olla hallussaan tietty sanavarasto, johon idiomaattiset kuviot vahvasti kuuluvat, skaalojen ja sointuarpeggioiden ohella. Idiomaattisten kuvioiden käytön hyötyjä on Poutiaisen mukaan monia: Niitä käyttämällä soittaja ja hänen soolonsa yhdistyvät jazz-musiikin perinteeseen ja historiaan. Soittaja voi viitata johonkin tiettyyn jazz-musiikin idiomiin. Niiden avulla voi viitata myös johonkin tiettyyn muusikkoon tai kappaleeseen. Esim. Charlie Parkerin ja John Coltranen sävellyksistä ja improvisaatioista on jäänyt elämään monia melodiakuvioita, joita soittajat käyttävät tänäkin päivänä (mm. Coltranen Giant Steps-soinnut). Idiomaattisia kuvioita voidaan käyttää jazz-musiikin tutkimuksessa esim. pilkkomalla melodia pienempiin soluihin. (Poutiainen 2009, 25.)

2.7.2 Sormituskeemat käytännössä

Kuten skaaloissa, voi myös idiomaattisten kuvioiden soitossa hyödyntää sormituskeemoja. Kitaran otelaudalla samaa kuviota on helppo käyttää eri sävellajeissa liikuttamalla sormitusta ylös- tai alaspäin, mikäli sormituksessa ei ole mukana vapaita kieliä. Yksinkertaisena esimerkkinä idiomaattisen kuvion käytöstä kitaralla on kuvassa John Coltranen usein käyttämän 1-2-3-5 kuvio Giant Steps kierron päälle. Giant Steps sointukiertoa käytetään usein soittamalla se superimpositiona esim. IIm7-V7-Imaj7 sointujen päälle. Nuottiesimerkki 8:n soinnut voisivat olla Dm7 ensimmäisen tahdin ja G7 sekä Cmaj7 toisen tahdin aikana.

Improvisoiija soittaa kuitenkin Giant Steps kierron Eb7:sta alkaen päätyen G7:n kautta Cmaj7-soinnulle. Tämän tyyppinen ”kuvitteellisten” sointujen soittaminen jonkin tavallisen sointukulun päälle on modernissa jazzissa yleinen tapa luoda tonaliteettiin jännitettä pelkän diatonisen soittamisen sijaan. Kuvio alkaa aina soinnun 1. säveleltä ja päättyy kvintille. Sormitus pysyy kaikissa duurisoinnuissa samanlaisena, asema ja kielipari vaihtuvat. Sormituskaaviot duurille ja mollille ovat nuottiviivaston alla.

Dm⁷ Eb⁷ A^bmaj⁷ B⁷ Emaj⁷ G⁷ Cmaj⁷

1-2-b3-5 1-2-3-5 1-2-3-5 1-2-3-5 1-2-3-5 1-2-3-5 1-2-3-5

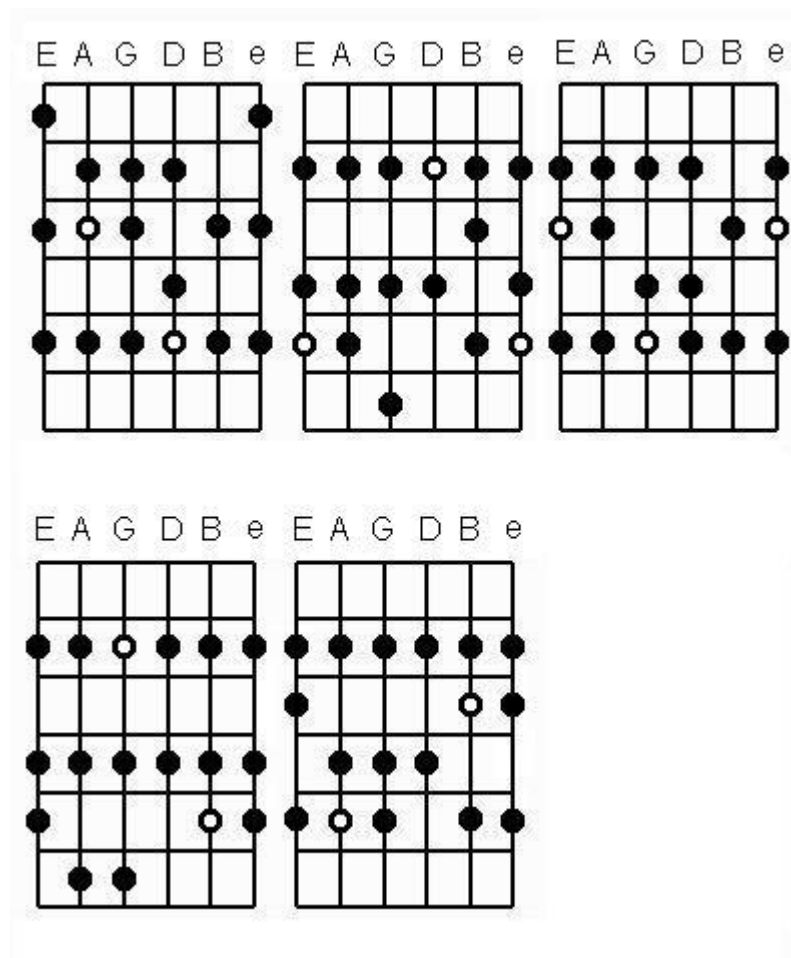
mollin 1235 duurin 1235

Nuottiesimerkki 8 - Giant Steps

Käytännön esimerkkinä skemaattisista skaalasormituksista kitaransoitossa esittelen tässä 5 sormitusta duuriasteikolle, jotka kattavat kitaran otelaudan koko pituuden. Kuvassa 1 on viisi kitaran otelautadiagrammia, joissa sormien paikat on merkitty mustin ja valkoisin merkein. Poikkiviivat ovat kitaran nauhoja ja pystyviivat kieliä vasemmalta oikealle E-A-D-G-B-e. Diagrammissa yläpuolella olevat äänet ovat lähellä satulaa ja vastaavasti alapuolella olevat lähempänä tallaa. Valkoiset merkit kuvaavat duuriasteikon perussäveltä, mustat muita asteikon säveliä. Käytän esimerkkinä 5 asemasormitusta, jotka itselleni on opetettu muusikon opintojeni aikana. Perusta näille sormituksille löytyy William Leavittin kolmiosaisesta pedagogisiin tarkoituksiin tehdystä kirjasarjasta ”*A Modern Method for Guitar*” (1966).

Sormitukset on järjestetty siten, että 2. ja 3. sormi ovat aina vierekkäisillä nauhoilla, ja 1. ja 4. sormella soitetään tarvittaessa kahta eri nauhaväliä (venytys). Mikäli diagrammeilla kuvattaisiin jotakin tiettyä asteikkoa, esim. C-duuria, merkittäisiin kuvion vasempaan laitaan

jonkin nauhavälin kohdalle roomalainen numero osoittamaan sormituksen eksaktia sijaintia otelaudalla. Tässä tapauksessa kaaviot edustavat mitä tahansa kahdestatoista duuriasteikosta.



Kuva 1 - Duuriasteikon sormituksia

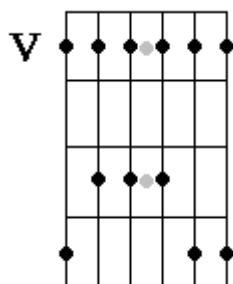
2.7.3 Aseman määrittely kitaransoitossa

Edellä kuvatut sormitukset pysyvät kukin yhdessä asemassa. Kun näitä sormituksia käytetään, puhutaan asemasoitosta (position playing). Aseman määrittäminen tapahtuu kyseisessä systeemissä siten, että koska kaksi keskimmäistä sormea pysyvät aina vierekkäisillä nauhoilla, määräytyy asema 2. sormen alapuolella olevan nauhavälin mukaan. Esim. jos 2. ja 3. sormet ovat nauhoilla 5 ja 6, merkitään asema tällöin roomalaisella numerolla IV. Etusormi käyttää tällöin 3. ja 4. nauhavälejä. Goodrick (1987, 27) määrittelee aseman edellä mainitulla tavalla, jolloin yhden aseman sormitus yhdellä kielellä kattaa 6 kromaattisen asteikon säveltä.

Sormitus asemassa yhdellä kielellä on tällöin (1=etusormi, 2=keskisormi jne.): 1 1 2 3 4 4 (Goodrick 1987, 27). Radicionin ym. (2004) tietokonemalliin verraten tässä määritelmässä etu- ja pikkusormen välissä voi siis olla maksimissaan neljä nauhaväliä kolmen sijaan ennen

tarvetta aseman vaihdolle. Soittajan käden fysiologia ja soittotottumukset määräävät varsinkin kaulan alaosassa, jossa nauhojen väli on suurimmillaan, miten isoon venytykseen käsi taipuu.

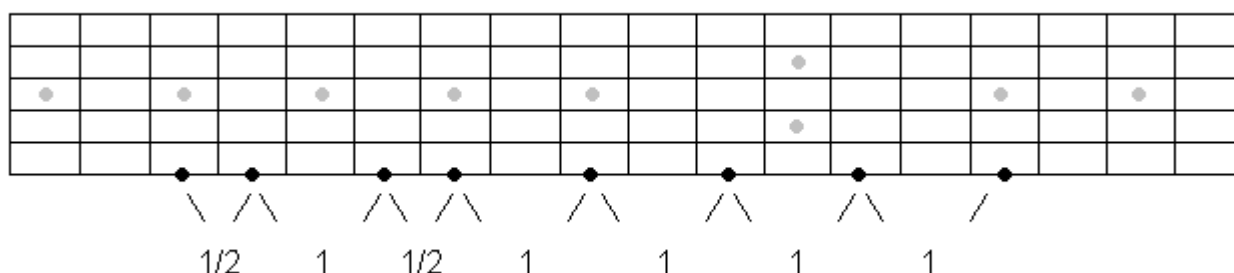
Pentatonisen molliasteikon sormitus, joka alkaa E-kieliltä perusäänestä ja jatkuu ylöspäin 2-nuottia/kieli, on ehkä yksi tunnetuimmista ja käytetyimmistä sormitusskeemoista kitaristien keskuudessa. Kuvassa 2 on A-mollipentatonisen sormitus. Kyseinen sormitus on helppo soittaa, koska etusormi pysyy kaikilla kielillä samalla nauhavälillä eli tässä tapauksessa viidennellä.



Kuva 2 - Pentatonisen asteikon sormitus

Goodrick jakaa kirjassaan *The Advancing Guitarist* (1987, 9) otelaudan toimintaperiaatteen kolmeen osa-alueeseen. 1. Asemasoitto (position playing) 2. Yhdellä kielellä soittaminen (playing up and down on one string) 3. Yhdistelmäsoitto (combination playing).

Yhdellä kielellä soiton etu on mm. se, että asteikon intervallirakenne hahmottuu helposti kaulalta. Kuvassa 3 on kuvattu G-alt-asteikko kitaran 6. kielellä.

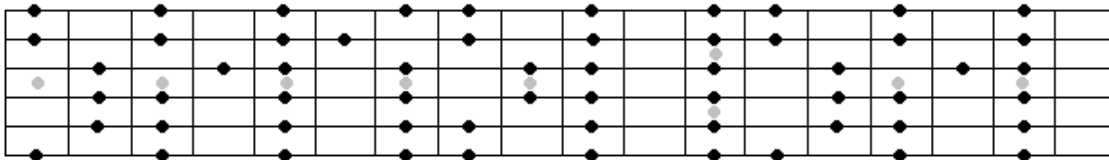


Kuva 3 - G alt-asteikko E-kielillä

Yhdellä kielellä soiton eduksi luetaan usein myös se, ettei silloin pysty käyttämään valmiita lickejä. Se, onko tämä etu vai haitta, riippunee soittajasta. Kolmas Goodrickin (1987, 9) mainitsema soittotapa on kahden edellisen yhdistelmä eli yhdistelmäsoitto (*combination playing*). Siinä pyritään hyödyntämään koko kaulan pituutta sekä leveyttä.

2.7.4 Kitaran otelaudan hahmottaminen

Allan Holdsworth (1992) kehottaa opetusvideollaan Chord Scales-osiossa visualisoimaan sointuskaalat asteikkoina koko otelaudan alueelta. Holdsworthin mukaan hän siis näkee C-duuri-skaalan kuvan 4 kaltaisena. Kun soinnut vaihtuvat, tulisi soittajan ”nähdä” skaalojen vaihtelut otelaudalla asteikon sävelten paikkoja merkkäavien ”pisteiden” vaihtaessa paikkaa. Holdsworth on hyvä esimerkki kitaransoittoa visuaalisesti ajattelevasta muusikosta. Jazz-kitaristi George Van Epsin mukaan soittajan tulisi mentaalisesti kuulla miltä kitaralla soitettu sointu kuulostaa nähdessään pelkän sormituksen, sekä toisin päin, ”nähdä” sormitus kuullessaan soinnun (1980, 135). Eps pitää tärkeänä, että kitaristit hyödyntävät soittimensa visuaalista puolta. Kaikilla soinnuilla ja harmonisilla mekanismeilla on otelaudalla oma erityinen muotonsa, joiden tunnistaminen on soittimen kokonaisvaltaisen ymmärtämisen kannalta oleellista (Van Eps 1980, 135).



Kuva 4 - F-duurin sävelet otelaudalla

Visuaalisen puolen lisäksi kitaran otelaudan hahmottamiseen liittyy myös paljon muita tekijöitä. Poutiainen kertoo hahmottavansa sormituksensa vuosien varrella hankkimansa tuntoaistin ja kinesteettisen tiedon kautta (2009, 9). Pianisti Mark Levine luettelee neljä osiota, joista hän katsoo esim. musiikkikappaleen tai fraasin muistamisen koostuvan:

1. Kuulokuva: ”C7alt kuulostaa tältä.”
2. Teorettinen: ”C7alt on Db-melodisen mollin seitsemäs moodi.”
3. Tuntoaisti: ”C7alt tuntuu tältä.”
4. Visuaalinen: ”C7alt näyttää tältä.”

(Levine 1995, 248).

2.8 Feedback-ilmio

Feedback-ilmio tarkoittaa sitä, että muusikko reagoi improvisoidessaan tuottamaansa musiikkiin erilaisten palautekanavien kautta. Esimerkiksi soittovirheen sattuessa kokenut jazz-muusikko voi mukauttaa harhasävelten jälkeen melodialinjaansa siten, että kuulija ei huomaa ”virheen” tapahtumista lainkaan. Feedback on erittäin tärkeää improvisaatiossa, sillä se mahdollistaa korjausten tekemisen ja mukautumisen toteutettuun improvisaatioon. Pressingin (1987) mukaan soittimissa, joissa palautetta saa päällekkäin kuulonvaraisesti, visuaalisesti, asento- ja liikeaistin (proprioseptinen) sekä kosketusaistin kautta, nämä päällekkäisyydet vahvistavat toisiaan. Tällä tavalla voidaan ymmärtää, miksi esimerkiksi Pressingin mukaan yhtä hyvää scat-laulajaa kohti on luultavasti 500 hyvää saksofonistia. Laulajalla ei ole käytettävissään esimerkiksi visuaalista tai kosketusaistimusta instrumentistaan hänen improvisoidessaan, joten hänen täytyy nojata pelkästään kuulonvaraiseen sekä asentoaistimuksen antamaan palautteeseen. Pressing (1987, 6) toteaa, että esimerkiksi pianolla jazz-improvisointi on helpompaa kuin viululla, koska pianossa soittimen rakenne mahdollistaa tarkemman visuaalisen ja kinesteettisen palautteen omasta soitosta. (Pressing 1987, 6.)

Kitarassa visuaalinen palaute ei ole yhtä suoraa kuin pianossa, jossa jokaista säveltä vastaa yksi ainoa kosketin. Symmetristen muotojen soittaminen otelaudalla mahdollistaa kuitenkin mielenkiintoisten melodioiden synnyn, koska sama sormitus tuottaa erilaisia sävelyhdistelmiä riippuen käytetystä kieliryhmästä. Jazz-kitaristi Kurt Rosenwinkel oli omien sanojensa mukaan aikoinaan kriisissä, koska hän kykeni sisäisesti kuulemaan ennalta erilaisia sointuhajotuksia ja sormituksia siihen pisteeseen, että hän ei enää halunnut varsinaisesti soittaa niitä (Rover, 2000). Rosenwinkel ratkaisi ongelman, jossa sormet sanelivat millaisia sointuhajotuksia käyttää, vaihtamalla kitaransa viritystä sattumanvaraisesti, jolloin hän menetti opittuihin sormituksiin nojaamisen hyödyn ja joutui muodostamaan musiikkia pelkästään kuulonvaraisesti (Rover, 2000).

3 PAT METHENYN BIOGRAFIA JA AJATUKSIA IMPROVISAATIOSTA

Patrick Bruce Metheny syntyi 1954 Missourin Kansas Cityssä. Hän aloitti musiikkiopintonsa 8-vuotiaana trumpetilla, mutta siirtyi 14-vuoden iässä kitaraan. 18-vuotiaana hän lähti opiskelemaan musiikkia Miamin yliopistoon ja seuraavaksi lukukaudeksi 1973 hänet nimitettiin opettajaksi kyseiseen oppilaitokseen. 1974 hän liittyi Gary Burtonin yhtyeeseen toiseksi kitaristiksi Mick Goodrickin rinnalle. 1977 Metheny perusti yhdessä pianisti Lyle Maysin kanssa Pat Metheny Groupin. Maysin ja Methenyn yhteistyö on jatkunut 70-luvulta tähän päivään asti. Metheny on levyttänyt kymmeniä albumeita ja jatkaa työskentelyään jatkuvasti uusilla musiikin alueilla. Hän on uransa aikana julkaissut monia merkittäviä jazz-kitara-levyjä alkaen vuoden 1975 Bright Size Life -levystä, jolla oli tärkeä rooli perinteisen jazz-kitaran soundin uudistamisessa.

Methenyn juuret ovat bebop ja post-bop musiikissa, jonka parissa hän vietti oppivuotensa -60 ja -70-luvulla (Metheny 1995, 17). Yhtenä tärkeimmistä vaikuttajistaan Metheny pitää Miles Davisin ohella Wes Montgomeryä, jonka soittotyyliä hän kopioi nuorempana. Myöhemmin Metheny pyrki tietoisesti välttämään Montgomerymaisia maneeereja soitossaan (Metheny 2001). Methenyllä sanoi vuonna 2004 käyttävänsä edelleen improvisaatioissaan kolme näkökulmaa, jotka hän muodosti eri opettajien kanssa nuoruudessaan. Kolme opettajaa tai ”oppi-isää” olivat trumpettisti Gary Sivils, pianisti John Elliot sekä vibrafonisti Gary Burton, jonka yhtyeessä Metheny aloitti varsinaisesti jazz-muusikon uransa. Gary Sivilsin tyyliä Metheny kutsuu intuitiiviseksi. Sivils ei osannut käsitteellistää musiikillisia termejä soinnuiksi tai skaaloiksi, mutta Metheny oppi paljon soittamalla hänen yhtyeessään ja tarkkailemalla häntä. John Elliot ajatteli melodian muodostusta Methenyn mukaan bi-tonaalisesti. Hän ei ajatellut sointu-skaaloja, vaan kahta päällekkäistä musiikillista kokonaisuutta, jotka muodostivat erilaisia harmonioita. Tästä näkemyksestä käytetään yleisemmin termiä superimpositio joka Liebmanin (1991, 14) mukaan tarkoittaa kahden erilaisen musiikillisen elementin asettamista päällekkäin. Gary Burton taas on Methenyn mukaan yksi vaikuttavimmista sointu-skaala –menetelmän opettajista jazz-kentällä. (JazzImprovisation Magazine 2004). Yksi tärkeimmistä tavoista

oppia improvisaatiota on monien jazz-muusikkojen mukaan transkriptioiden tekeminen, kuunteleminen ja jäljittely. Perinteen tunteminen on erittäin tärkeää, jotta yhteys musiikin juuriin säilyy. Metheny on sanonut, että oppiakseen improvisoimaan, täytyy ymmärtää, miten jazz-musiikki on kehittynyt 1900-luvun alusta lähtien tähän päivään (Schneckloth, 1982, 14).

4 TUTKIMUSASETELMA

Tämän tutkimuksen taustahypoteesin mukaan Methenyn melodianmuodostusta ohjaavat osittain kitaran rakenteeseen ja soittotekniikkaan johdettavissa olevat tekijät. Olettaus perustuu kokemuksiini Methenyn improvisaatiosta tehtyjen transkriptioiden soittamisen parissa. Improvisaatioissa on paljon melodioita, joiden palauttaminen sointu-skaala –teorian mukaisiin luokitteluihin on hankalaa. Melodialinjat sisältävät paikoin paljon kromatiikkaa jonka selittäminen esimerkiksi hajasävelten avulla ei ole mielekästä, koska hajasävelten määrä nousee Methenyn linjojen analyysissä helposti hyvin suureksi. Kohdesävel-tekniikan kautta voidaan selittää mihin melodialinja on menossa, mutta se ei kerro melodian rakennusperiaatteista tarpeeksi. Tähän ongelmaan ehdotan tässä työssä ratkaisuksi melodialinjan tarkastelemista kitaran otelaudalle muodostuvien sormituskuvioiden kautta.

Soittaessani improvisoituja sooloja enemmän, huomasin alkavani hahmottaa eri kappaleissa melodiassa samoina toistuvia kuvioita. Aloin kartoittamaan tunnistamiani melodiakuvioita jolloin huomasin, että niitä yhdisti ennen kaikkea kuvioiden tuottamiseen käytetty sormitus. Pohdin voisiko näiden sormitukseen palautuvien kuvioiden avulla selittää Methenyn melodiavalintoja. Tarkemman tutkimisen perusteella päädyin siihen, että melodiat, joista olen tässä työssä kiinnostunut, koostuivat neljän sävelen melodisista fragmenteista. Jos Methenyn melodialinjat rakentuvat otelaudalla selkeästi hahmotettavien ja samanlaisina pysyvien kuvioiden varaan, on se huomionarvoinen asia musiikin analyysin kannalta. Nuottikuvaan perustuvan analyysiin avulla ei huomata esimerkiksi otelaudalla samana pysyvän sormituksen siirtämisellä luodun melodian rakentumisen logiikkaa.

Poutiainen käyttää termiä sormituskeema kuvaamaan esimerkiksi asteikon rakentumista otelaudalle. Poutiaisen työssä sormituskeemoilla oli yhteys musiikin rakenteeseen. Sormituskeemat voivat liittyä esimerkiksi molli- tai duuri-sointuun (ks. esim. Poutiainen 2009, 195). Tässä työssä sormituskuviot, joita lähdin kartoittamaan koostuvat ainoastaan neljästä sävelestä, eikä niillä näyttänyt olevan samanlaista yhteyttä musiikin rakenteeseen kuin Poutiaisen työssä. Hahmotin työssäni melodioita ensisijaisesti visuaalisesti sekä motorisesti otelaudalle muodostuvina kuvioina. Niitä yhdistellään eri tavoin ja niistä rakennetaan pidempiä melodioita. Tässä suhteessa melodiakuviot muistuttivat formulan käsitettä, vaikka lähtökohta olikin motorinen. Perinteisessä formula-analyysissä etsitään

musiikillisen rakenteen samankaltaisuutta, tässä motorisen suoritteiden samankaltaisuutta. Tästä syystä nimitän työssäni näitä melodiakuvioita sormitusformuloiksi.

4.1 Tutkimuskysymykset

Ensimmäinen tutkimuskysymys pyrkii selvittämään, millaisia sormitusformuloita Metheny tyypillisesti käyttää. Tähän vastaamalla nähdään miten paljon Methenyn soittotyylissä löytyy erilaisia sormitusformuloita. Kartoittamalla sormitusformuloiden määrä ja laatu, voidaan tarkastella niiden esiintyvyyttä aineistossa yleisemmin ja tällä tavalla tehdä tilastollisia huomioita koskien Methenyn soittotyyliä. Mikäli oletukseni toteutuu ja sormitusformuloita löytyy, voidaan niiden avulla kattaa Methenyn soittamia melodioita sekä selittää muilla analyysimenetelmillä vaikeasti lähestyttäviä kohtia.

Toinen tutkimuskysymys liittyy sormitusformuloiden yhdistämiseen. Millä tavalla Metheny rakentaa sormitusformuloista pidempiä melodialinjoja? Tämän kysymyksen avulla voidaan tarkastella mitkä periaatteet ohjaavat melodian rakentumista. Jos tutkimuksen oletus siitä, että motoriset tekijät ohjaavat improvisaatiota, pitää paikkansa, sormitusformuloiden yhdistymiselle löytynee soittoteknisiä perusteita. Koska moderni jazz-musiikki on kuitenkin pohjimmiltaan tonaalista ja Methenyn melodioissa voidaan kuulla selkeästi implikoituja sointuvaihteluita, ei voida olettaa, että motoriset seikat ohjaisivat kokonaan melodian rakentumista. Tästä syystä pidempiä sormitusformulaketjuja täytyy tarkastella myös suhteessa taustaharmoniaan. Sormitusformuloiden suhde taustaharmoniaan selvittää myös sitä, miten paljon olettamani motorinen aspekti ohjaa melodian rakentumista. Jos aineiston kappaleista löytyy kohtia, joissa melodia selittyy loogisemmin sormitusformuloiden avulla kuin taustalla olevien sointujen kautta, saa motorinen puoli vahvistusta.

Vertaamalla sointu-skaala -menetelmää sormitusformula-analyysiin pyrin osoittamaan sointu-skaala -teoriassa puutteita, joita voidaan paikata tarkastelemalla analysoitavaa materiaalia soittimellisuuden näkökulmasta. Työn tarkoitus on myös pedagoginen. Se antaa soittajille käytännön työkaluja esittelemällä Methenyn improvisointia käytännön esimerkkien kautta.

4.2 Aineisto

Aineisto koostuu Pat Metheny trion levytyksistä ja niiden pohjalta tehdyistä nuottikirjoista sekä videomateriaalista. Kappaleet on eritelty tarkemmin taulukossa 2. Metheny on uransa aikana tehnyt hyvin monen tyylistä musiikkia erilaisissa kokoonpanoissa. Tässä työssä keskityttiin trio-kontekstiin. Levyillä on kitaran lisäksi ainoastaan rummut ja basso. Trio-levyt

on äänitetty samaan tapaan kuin improvisointi keikkatilanteissakin tapahtuu, eli bändi on soittanut kappaleet samalla kertaa eikä päällekkäisäänityksiä ole juurikaan tehty. Poikkeuksena on kappale Three Flights Up, jossa Metheny on soittanut kitaran lisäksi synclavieria. Trio-kokoonpano on hyvä ympäristö kitaristin improvisointityylin tutkimiseen, koska kitaran lisäksi ei ole muita harmoniasoittimia. Tässä kontekstissa basson lisäksi ainoastaan solistin melodia implikoi harmonisia vaihdoksia eikä harmoniasoitinta ole ottamassa osaa improvisaatioon. Solistin rooli on kaksijakoinen, toisaalta hänellä on enemmän vapauksia kuin isommassa yhtyeessä, mutta toisaalta enemmän vastuuta harmonian esiintuomisessa.

Taulukko 2 – Aineisto. Kappaleen nimi, tyyli ja tekijä.

Rejoicing (1983)

1. Tears Inside (Blues) (Coleman)
2. Humpty Dumpty (Coleman)
3. Rejoicing (Rhythm Changes) (Coleman)
4. Blues for Pat (Blues) (Haden)

Question & Answer (1989)

5. Solar (Standardi) (Davis)
6. Question & Answer (a) (Metheny)
7. H&H (Blues) (Metheny)
8. Law Years (Standardi) (Coleman)
9. Change of Heart (Metheny)
10. All the Things You Are (a) (Standardi) (Kern)
11. Old Folks (Metheny)
12. Three Flights Up (Metheny)

Trio 99->00 (2000)

13. (Go) Get It (Blues) (Metheny)
14. Giant Steps (a) (Standardi) (Coltrane)
15. Soul Cowboy (a) (Blues) (Metheny)
16. Sun In Montreal (Metheny)
17. Capricorn (Shorter)
18. What Do You Want? (Rhythm Changes) (Metheny)
19. A Lot Of Living To Do (Metheny)
20. Lone Jack (Metheny)

Trio->Live (2000)

21. Bright Size Life (Metheny)
22. Question & Answer (b)
23. Giant Steps (b)
24. So May It Secretly Begin (Metheny)
25. The Bat (Metheny)
26. All the Things You Are (b)
27. James (Metheny)
28. Unity Village (Metheny)
29. Soul Cowboy (b)

Yhteensä mukana on 29 kappaletta, jotka edustavat erilaisia tyyliä. Jos tyyllillisesti erilaisista kappaleista löytyy sormitusformuloille perustuvia melodioita, ne voidaan nähdä tärkeinä Methenyn kokonaisimprovisaatiotyylin kannalta.

Alejandro Moron tekemät transkriptiot vastaavat erittäin hyvin Methenyn levytyksiä. Transkriptiot on esitetty tavallisena notaationa, jonka yläpuolella on sointumerkit sekä alapuolella kitaratabulatuuri. Käytän samaa esitystapaa analyysiesimerkeissäni. Sointumerkit on yleensä valittu kappaleen alkuperäisen harmonian mukaan (esim. standardit). Toisinaan Moro on liittänyt mukaan huomion ”sointumerkit heijastavat perusharmoniaa” ”chord symbols reflect basic harmony” ja joissain kappaleissa ”sointumerkit heijastavat implikoitua harmoniaa” ”chord symbols reflect implied harmony”.

Keskityin tarkemmin aineiston sisällä 29 kappaleeseen. Bright Size Life-levyllä sormitusformuloiden käyttö on todella vähäistä. Muilla levyillä oli kappaleita, joissa Metheny soitti akustisella kitaralla sointumelodia tyyliin käyttämättä lainkaan yksinäisiä melodioita. Näistä kappaleista sormitusformuloita ei luonnollisesti löydy.

Sormitusten vastaavuudesta todelliseen soittoon ei voida olla täysin varmoja, mutta suurin osa Moron valitsemista sormituksista näyttäisi Methenyn soiton kuvattalenteiden katsomisen ja omakohtaisen transkriptioiden soittamisen perusteella olevan oikeita. Koska Metheny käyttää samoja formuloita jatkuvasti, voidaan tiettyjä sormituksia pitää lähes täysin varmoina.

4.3 Menetelmä

Martin (1996) jakaa jazz-musiikin teoreettiset suuntaukset kahteen pääkategoriaan: Ensimmäinen on muusikon näkökulmaa edustava, usein tarkoitusperiltään *pedagoginen*. Toinen on usein kuuntelijan näkökulmasta kirjoitettu *analyttinen* lähestymistapa, joka käsittelee musiikillisia rakenteita, yleisiä tyyllillisiä asioita tai osoittaa yhteyksiä eri kappaleiden välillä. Martinin (1996,2) mukaan nämä kaksi suuntausta menevät usein päällekkäin esimerkiksi siten, että teoreetikko selvittää analyysin keinoin tiettyjä tyyllillisiä asioita muusikon soitosta ja vaihtaa sitten pedagogiseen näkemykseen osoittaakseen miten muusikon tyyliä voi jäljitellä. (Martin 1996, 2.)

Tässä työssä analyttinen ja pedagoginen näkökulma yhdistyvät. Olen yhdistänyt analyysimenetelmäni elementtejä formula-analyysista sekä soittotekniikan ja sormituskäytänteiden tutkimuksesta. Korostan tutkimuksessani näkökulmaa jonka mukaan

soittimen rakenne vaikuttaa improvisaatioon. Viittaan tähän ajatukseen tässä työssä termillä soittimellisuus. Soittimellisuudella tarkoitan sitä, että soittimilla on omat erityispiirteensä ja rajoituksensa, jotka vaikuttavat siihen, millaista sävelmateriaalia niillä tuotetaan. Vaikka on itsestään selvää, että eri soittimilla tuotetaan erilaista improvisaatiota, ei tätä asiaa ole tarkemmin huomioitu musiikin analyysissä. Tällainen tarkastelu voi tuoda uusia analyysikeinoja eri soittimilla tuotettuihin improvisaatioihin.

Kävin aineiston kappaleita läpi kuuntelemalla äänitteitä, tutkimalla nuottikuvaa sekä soittamalla transkriptioita. Lisäksi tutkin Methenyn soittotekniikkaa katsomalla videomateriaalia (DVD) Methenyn soitosta. Soitosta alkoi löytyä lyhyitä, omalaatuisia melodioita, jotka toistuivat yhä uudestaan eri kappaleissa. Tutkimalla näitä melodioita tarkemmin, huomasin, että melodiat voitiin jakaa neljän sävelen ryhmiksi, joita yhdisteltiin eri tavoilla.

Sormitusten liittäminen musiikkianalyysiin ja teoreettiseen taustaan ei ole ihan yksinkertaista. Etsin työssäni pienimpiä toistuvia sormitusstrategioita, joita yhdistelemällä musiikki luodaan. Tässä mielessä analyysini muistutti paradigmaattista analyysiä. Ensin selvitetään kielen rakennusosat (paradigmaattinen analyysi) ja sen jälkeen tutkitaan miten ne suhteutuvat toisiinsa (syntagmaattinen analyysi). Musiikkikappale pilkotaan merkityksellisiin osiin ja selvitetään näiden osien jakautumisen sääntöjä. (Cook 1994, 151.) Formula-analyysissä puolestaan etsitään musiikillisia tapahtumia, jotka ilmaisevat säännöllisesti jotakin tiettyä musiikillista ideaa. Methenyn soitosta löytyy jonkin verran perinteisiä II-V-I-kadensseja ja myös idiomaattisia melodiakulkuja, joihin formulateoria olisi ollut hyvin soveltuva analyysimenetelmä. Mielenkiintoisinta Methenyn soitossa on kuitenkin mielestäni tapa improvisoida, jossa hän käyttää samoja sormituksia yhdistelemällä niitä eri tavoin. Tässä työssä tutkitut yksittäiset sormitukset eivät aina liity tiettyyn musiikilliseen idean ilmaisemiseen, vaan niitä käytetään hyvin erilaisissa tilanteissa. Koska menetelmäni muistutti jossain määrin formula-analyysiä ja siihen oli haettu vaikutteita soittotekniikan tutkimuksesta, erityisesti Poutiaisen skemaattisen sormituksen käsitteestä, päädyin nimittämään työssäni käsiteltäviä pienimpiä melodian rakennuselementtejä sormitusformuloiksi. Menetelmäni tarkoitus oli selvittää millaisia sormitusformuloita Methenyn soitosta löytyy.

Sormitusformula on tässä työssä yhtä poikkeusta lukuun ottamatta neljän sävelen muodostama kuvio, joka esiintyy aineistossa toistuvasti ja voi sijoittua eri puolille kitaran otelautaa eri kieliryhmille. Tutkiessani, mitkä sävelkuviot edustavat samaa sormitusformulaa,

käytin täsmällisen nuottikuvasta johdetun jaon lisäksi apuna omaa kitaristin kokemustani. Löysin sormitusformuloita soittamalla kappaleita ja merkitsemällä usein toistuvia sormitusformuloita nuottikuvaan. Jatkoin sormitusformuloiden nimeämistä, kunnes tämän työn kiinnostuksen kohteena olevat melodiat oli katettu lähes kokonaan. Kun olin löytänyt tarpeeksi sormitusformuloita pystyäkseni palauttamaan melodiat niihin, tein tilastollista analyysiä sormitusformuloiden esiintymisestä aineistossa.

Toiseen tutkimuskysymykseen vastatakseni listasin aineistosta sormitusformulaketjut, joissa on vähintään kolme sormitusformulaa peräkkäin. Laskin näistä ketjuista eri sormitusformulayhdistelmien esiintymistiheyden (2 kpl, 3 kpl jne.). Tällä tavalla keräsin tietoa siitä, miten sormitusformulat yhdistyivät toisiinsa. Tarkastelin ketjujen alkua ja loppuja selvittääkseni onko joillain sormitusformuloilla aloitus- tai lopetusfunktio. Tutkin sormitusformulaketjuja myös harmoniasta käsin.

4.4 Sormitusformuloiden nimeämiskäytäntö ja merkitseminen nuottikuvaan

Sormitusformulat on nimetty sen perusteella millainen sormitus kitaran otelaudalla tuottaa käytetyt sävelet (skemaattinen sormitus). Sormitukset on määritelty siten, että sormitusformula on käsitteenä jossain määrin joustava. Sormitusformulat esiintyvät pääsääntöisesti samanlaisina Methenyn soitossa, mutta joissain tapauksissa on mielestäni perusteltua luokitella hieman toisistaan eroavat sormitukset saman nimen alle. Tämä tulee vastaan lähinnä D- ja E-sormitusformulan kohdalla.

Sormitusformulat nimettiin siinä järjestyksessä, missä ne tunnistettiin. Useimmin esiintyvät sormitusformulat sijoituivat aakkosjärjestyksen alkupäähän, mutta esim. M luokiteltiin itsenäiseksi sormitusformulaksi vasta analyysin loppuvaiheessa, mikä selittää sen ehkä hieman epäloogista nimeämistä suhteessa käytön yleisyyteen. Bd ja Bu sekä Jd ja Ju nimettiin yhtenevästi samannimisiin luokkiin, koska d ja u versioiden sormitukset ovat keskenään samankaltaiset, vain melodian suunta on vaihtunut. Erotuksena käytettiin melodian suunnan osoittavaa kirjainta d (alas) ja u (ylös) nimeämiskirjaimen yhteydessä erottamaan sormitusformulat toisistaan.

Muutamassa tapauksessa erot saman sormitusformulan sormituksessa esiintyi merkittäviä eroja sormitusstrategian kuitenkin pysyessä samana. Esimerkiksi sormitusformula C jaettiin analyysin edetessä kuuteen eri alaluokkaan. Näistä alaluokat 5 ja 6 ovat hieman

vapaampia kuin 1, 2, 3 tai 4, joissa on aina täsmälleen sama sormitus. Luokittelua olisi voinut jatkaa vieläkin pidemmälle, mutta esimerkiksi C5:n funktio näytti pysyvän samana, vaikka se hieman varioitui eri kohdissa. C6:n sisälle luokiteltiin ne C-luokkaan kuuluvat kuviot, jotka ovat ikään kuin yhdistelmiä muista C-luokista, eivätkä puhtaasti sovi mihinkään alkupään luokista.

Analyysissä päädyin käyttämään hakasulkuja, jonka yhteyteen on kirjoitettu sormitusformulan nimi nuottikuvan alapuolella merkitsemään käytettyä sormitusformulaa. Merkitsin melodian ympärille lainausmerkit silloin kun sormitus sopii sormitusformulaan, mutta ei ole täysin puhtaasti laskettavissa kyseiseksi formulaksi.

5 TULOKSET

Tulososio rakentuu siten, että esittelen aluksi eri sormitusformulat ja niiden esiintyvyyden aineistossa. Esittelen yleisimpiä sormitusformuloita A, B ja C lyhyesti. Sen jälkeen käsittelen sormitusformulaketjujen rakentumista. Käyn läpi tyypillisiä sormitusformulayhdistelmiä sekä esittelen eri sormitusformuloiden tavanomaista sijoittumista ketjujen sisällä. Tarkastelen muutamaa sormitusformulaketjua lyhyesti harmonian näkökulmasta. Käyn läpi erilaisia improvisointitekniikoita, joita Methenyn improvisoinneista löytyi suhteessa pedagogiseen kirjallisuuteen. Lopuksi käsittelen Methenyn vasemman käden sormitustekniikkaa.

5.1 Sormitusformulat yleisesti

Tässä työssä ei tutkittu Methenyn improvisointityyliä kokonaisuutena, vaan tutkimus keskittyi sormitusformuloita sisältäviin melodioihin. Näitä melodioita on Methenyn soitossa kuitenkin huomattavan paljon. Kriteerit sormitusformulaksi valituille neljän sävelen melodioille (poikkeuksena A2, jossa on vain kolme säveltä), olivat frekvenssi ja melodioiden itsenäisyys. Jokainen aineiston sormitusformula esiintyy Methenyn soitossa sekä yksittäistapauksina että yhdessä muiden sormitusformuloiden kanssa. Fraasien sisällä ei ole aina yksiselitteistä määritellä milloin mitään sormitusformulaa käytetään, koska ne menevät joissakin kohdin päällekkäin toistensa kanssa. Tässä työssä käytettävissä esimerkeissä olen merkinnyt nuottikuvaan kaikki sormitusformulat, mukaan lukien ne, jotka menevät päällekkäin muiden sormitusformuloiden kanssa tai syntyvät kahden sormitusformulan väliin.

Kuvissa 5 ja 6 on esitelty tämän työn kannalta tärkeimmät sormitusformulat. Analyysiesimerkeissä näyttäytyy välillä muutamia sormitusformuloita, joita ei ole tässä harvinaisuutensa takia listattu. Sormitusformulat on esitetty siten, että kuvissa nuottiviivaston päällä on kitaran otelautadiagrammi joka kertoo miten sormitus tapahtuu. Diagrammissa valkoinen ympyrä on sormitusformulan aloitussävel. Muut sävelet on merkitty mustilla ympyröillä. Melodia kulkee nuolten mukaisesti. Nuottiviivastolla näkyy kyseisen sormitusformulan tuottama melodia. Esimerkkimelodiat on poimittu aineistosta. Nuottiviivaston alla on tabulatuuri, joka kertoo sormituksen täsmällisen paikan kitaran otelaudalla. Sormitusformula on käsitteenä nuottikuvaa tai tabulatuurimerkintää vapaampi, sillä sen voi sijoittaa kaikille viidelle kieliparille minne päin otelautaa tahansa.

Sormitusformulat C, Jd ja Ju käyttävät kolmea kieltä. Muut sormitusformulat sijoittuvat kahdelle kielelle. Joskus esimerkiksi sormitusformula A tai D voivat laajentua siten, että kieliparin väliin jää yksi tyhjä kieli. Sormitus pysyy muuten samana, mutta välimatka otelaudan pystyakselilla on isompi. Tämä on kuitenkin suhteellisen harvinaista.

Sormitusformulat on järjestetty kuvissa samankaltaisuuden perusteella. A1 on käytännössä pidennetty A2-sormitusformula. Bd ja Bu sisältävät kolme kromaattista säveltä, jonka jälkeen melodia hyppää Bd:ssä alas, Bu:ssa ylös. B-sormitusformulat ovat hieman kuin peilikuvia. Bu:sta esiintyy myös versiota, joka on sormituksena täsmälleen Bd:n peilikuva.

C-formuloita yhdistää se, että niissä on käytetty kolmea kieltä. Ensimmäisellä kielellä on yksi, keskimmaisella kaksi, ja kolmannella yksi sävel. Keskimmäisen kielen sävelet soitetaan yleensä legatona.

D ja E ovat melodian kaarokseltaan samanlaisia. K ja L ovat melodian kaarokseltaan D:n ja E:n peilikuvia. L muistuttaa myös sormitukseltaan D:n peilikuvaa. Myös M on melodian kaarokseltaan samanlainen kuin K ja L vaikka muistuttaa funktionensa puolesta enemmän A-sormitusformuloita.

Sormitusformula F muistuttaa muista sormitusformuloista lähinnä B:tä ja esiintyykin usein Bd:n kanssa yhdistyneenä, mutta erona B:n sormitukseen sen sävelet sijoittuvat ainoastaan yhdelle kielelle. G ja H ovat harvinaisempia sormitusformuloita, joilla on molemmilla erityinen funktionensa, jossa nämä sormitusformulat esiintyvät useimmin yksinään. Jd- ja Ju-sormitusformulat muodostavat kolmisoinnun sijoittumalla kolmelle kielelle perättäisille nauhoille. Kolmisoinnun laatu, duuri tai ylinouseva, riippuu käytetyistä kielistä. Sointu voi olla teoriassa myös molli (kolme ohuinta kieltä), mutta sitä ei esiinny aineistossa käytännössä.

A2 A1 Bd Bu

C1 C2 C3 C4 C5

Kuva 5- Formulât A-C

D E K L M

F G H Jd Ju

Kuva 6 - Formulât D-M

5.2 Sormitusformuloiden frekvenssi aineistossa

Taulukossa 3 ja kuvassa 7 on esitetty Methenyn yleisimmin käyttämien sormitusformuloiden esiintyvyys aineistossa. Sormitusformulat A, B ja C ovat yleisimpiä. Kaikkien C-luokkien yhteenlaskettu määrä nousee peräti 601:teen esiintymiskertaan. Sekä M että D esiintyvät molemmat yli sata kertaa. A2 sisältyy A1:een, kuten myös M-formulaan. Ne A2-formulat, jotka sisältyvät M-formulaan on otettu mukaan laskettaessa esiintymisiä taulukoissa 2 ja 3, mutta A1:een sisältyviä A2:sia ei ole laskettu erikseen. Jos M-formulaan sisältyvät A2-formulat vähennettäisiin A2:n kokonaismäärästä, saadaan A2:n esiintymisluvuksi silti korkea 297.

Eniten sormitusformuloita esiintyi Question and Answer (1989) levyllä (721 kpl). Toisena oli Trio 99->00 (2000) (667 kpl), kolmantena Trio->Live (2000) (530 kpl) ja neljäntenä Rejoicing (1983) (238 kpl). Bright Size Life (1975) levyllä formulat olivat harvinaisempia. Formuloiden frekvenssi kappalekohtaisesti on esitetty liitteissä.

Sormitusformuloita esiintyi eniten ns. jazz-standardeissa, blues-pohjaisissa ja standardiin sointukiertoon (rhythm changes) perustuvissa kappaleissa. Suurin syy tähän on se, että Metheny soittaa pidempiä sooloja em. kappaleissa. Oletettavasti toinen syy on standardeissa Solar (174 kpl), All The Things You Are (143 & 164 kpl) sekä rhythm changes-kiertoon perustuvassa What Do You Want? (166 kpl) kappaleessa käytetty korkea tempo. Esimerkiksi All The Things You Are live-versiossa Metheny soittaa pääasiassa kahdeksasosia tempossa 308. Kun soinnut vaihtuvat nopeasti kovassa tempossa, Metheny todennäköisemmin soittaa sormitusformulapohjaisia melodioita. Myös ns. double-time-tekniikassa, joka tarkoittaa sitä, että Metheny soittaa muuten pääosin kahdeksasosia, mutta vaihtaa tekstuurin välillä puolta tiheämmäksi eli 16-osanuoteiksi, kitaristi käyttää usein sormitusformuloita. Esimerkiksi Trio-Live -levyn Question and Answer kappaleessa tämä on hyvin kuultavissa, eikä formuloita kyseisen kappaleen soolossa juurikaan esiinny muualla kuin näissä nopeissa kohdissa.

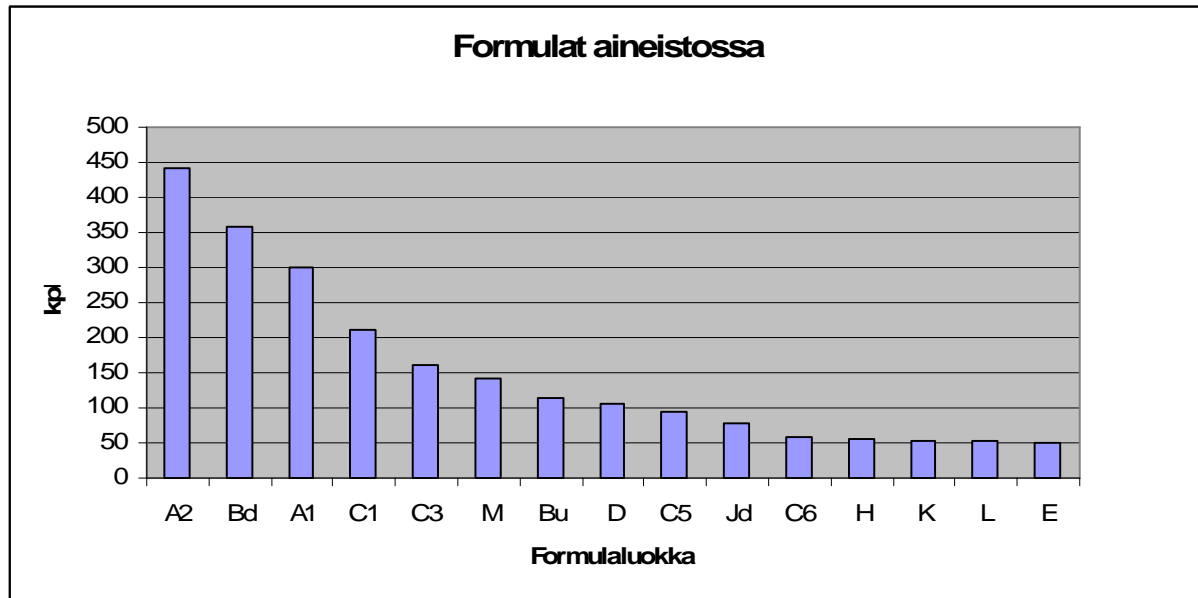
Bright Size Life -levyllä sormitusformulat olivat harvinaisia, joten levyn materiaalia ei ole tässä tarkemmin käsitelty. Trio->Live -levyllä on kaksi kappaletta kyseiseltä levyltä (Bright Size Life ja Unity Village), ja niissä on molemmissa alle 20 sormitusformulaesiintymää. Näyttää siltä, että sormitusformuloiden käyttö liittyy siis mahdollisesti kappaleen edustamaan tyyliin. Sormitusformuloita paljon sisältävät kappaleet

edustavat lähtökohtaisesti perinteistä jazz-harmoniaa. Methenyn omissa sävellyksissä sormitusformuloiden käyttö on harvinaisempaa ja liittyy usein nopeasti soitettuihin kohtiin.

Taulukko 3 - Formuloiden frekvenssi aineistossa

A2	Bd	A1	C1	C3	M	Bu	D	C5	Jd	C6	H	K	L	E
441	359	301	211	162	143	114	105	95	79	57	55	53	53	50

Kuva 7 - Formulat aineistossa



Kappaleessa *What do you want?* joka perustuu rhythm changes –sointukiertoon, sormitusformuloita esiintyy yhteensä 166 kertaa. Kappaleen soolon pituus on seitsemän 32:n tahdin kiertoa eli 224 tahtia. Sormitusformuloille perustuvia melodioita löytyy 126:sta tahdissa. Tahtimääräisesti yli puolet kappaleen melodioista voidaan jakaa sormitusformuloihin. Laskussa ei ole otettu huomioon esimerkiksi sormitusformulalle G tyypillistä tapaa esiintyä lukuisia kertoja peräkkäin. G:n erityisominaisuutta käsitellään myöhemmin.

5.3 Sormitusformuloiden funktiot melodian muodostuksessa

Methenyn improvisaatioissa on kärjistään kahta erilaista tyyliä, joista toiseen liittyy vahvasti sormitusformuloiden käyttö. Tyylien erottelu ei ole aina yksiselitteistä ja tässä tapauksessa kyseessä onkin oma subjektiivinen näkemykseni, mutta Methenyn improvisoidut melodiat voidaan nähdäkseni jakaa kahteen ääripäähän. Toisessa on pääosin tämän tutkimuksen ulkopuolella olevat lyyriset melodiat, jotka ovat hyvin laulullisia eivätkä selkeästi liity

soittimeen, jolla ne on tuotettu. Näissä melodioissa sormitusformuloita esiintyy harvakseltaan. Toisaalta improvisaatioissa on paljon kromatiikkaa sisältäviä melodioita, jotka eivät ole lainkaan laulullisia. Jälkimmäiset melodiat on rakennettu suurimmaksi osaksi tässä työssä esitellyistä sormitusformuloista.

Sormitusformulat esiintyivät aineistossa karkeasti jakaen kahdessa funktiossa.

1. Ne ovat koristelemassa aika-arvoltaan pidemmistä sävelistä muodostuvaa melodiaa, jolloin ne esiintyvät yksittäin tai pareittain, mutta eivät muodosta pitkiä ketjuja.
2. Sormitusformuloiden funktio on pidempien nopeiden melodioiden rakentaminen. Tällöin melodia rakentuu kokonaan tai lähes kokonaan sormitusformuloista.

5.4 Sormitusformuloiden limittyminen

Taulukossa 4 on esitetty kaikki tässä työssä löydetty sormitusformulat sekä esitetty pelkistäen niiden limittyminen toisiinsa. Limittymisellä tarkoitetaan tässä sitä, että kahdella peräkkäisellä sormitusformulalla on yhteisiä säveliä. Sormitusformulat, jotka on yhdistetty toisiinsa viivalla sisältävät kaksi yhteistä säveltä. Ensimmäisen sormitusformulan (taulukossa vasemmalla puolella) kaksi viimeistä säveltä ovat samat kuin sitä seuraavan sormitusformulan (taulukossa oikealle siirryttäessä) kaksi ensimmäistä. Lisäksi taulukossa oikeassa reunassa olevasta E-sormitusformulasta sekä sormitusformuloista A1, Jd ja C2 kulkee yhdysviiva takaisin keskellä olevaan isoon hakasulkeeseen. Esimerkiksi A1 voi siis limittyä C2:n, Jd:n tai minkä tahansa samalla pystyrivillä olevan sormitusformulan kanssa. Taulukko selittää myöhemmin esiteltävissä nuottiesimerkeissä sormitusformuloiden päällekkäin merkitsemistä

Limittymisen vuoksi sormitusformulaketju Bd+A1 sisältää lyhimmissä versiossaan vain kuusi säveltä. Nuottiesimerkissä 9 on esimerkki siitä, miten sormitusformuloilla, jotka on merkitty yhdysviivalla taulukossa 4, on kaksi yhteistä säveltä (Bd+A1). Bd:llä ja Bu:lla ei ole yhteisiä säveliä, joten niiden muodostama ketju sisältää kahdeksan säveltä. Olen merkinnyt limittäiset sormitusformulat formulaketjuihin koska se mahdollistaa samojen nimien käytön eikä esimerkiksi nuottiesimerkissä 9 esiintyvälle ”pidemmälle” Bd-formulalle tarvitse keksiä uutta nimeä. Joskus kokonainen sormitusformula voi muodostua kahden sormitusformulan väliin. Tällöin edellä kuvattu merkintä ottaa myös kahden ns. pääformulan väliin syntyneen sormitusformulankin huomioon. Nuottiesimerkissä 10 on esimerkki tästä.

6 5 4 5 3 4 | 7 8 9 7 9 8 7 8

Bd Bu Bd

A1

Nuottiesimerkki 9 - Bd+A1 liittymäinen (Giant Steps – 99->00, Giant Steps Trio->Live)

A^bmaj⁷ D^bmaj⁷

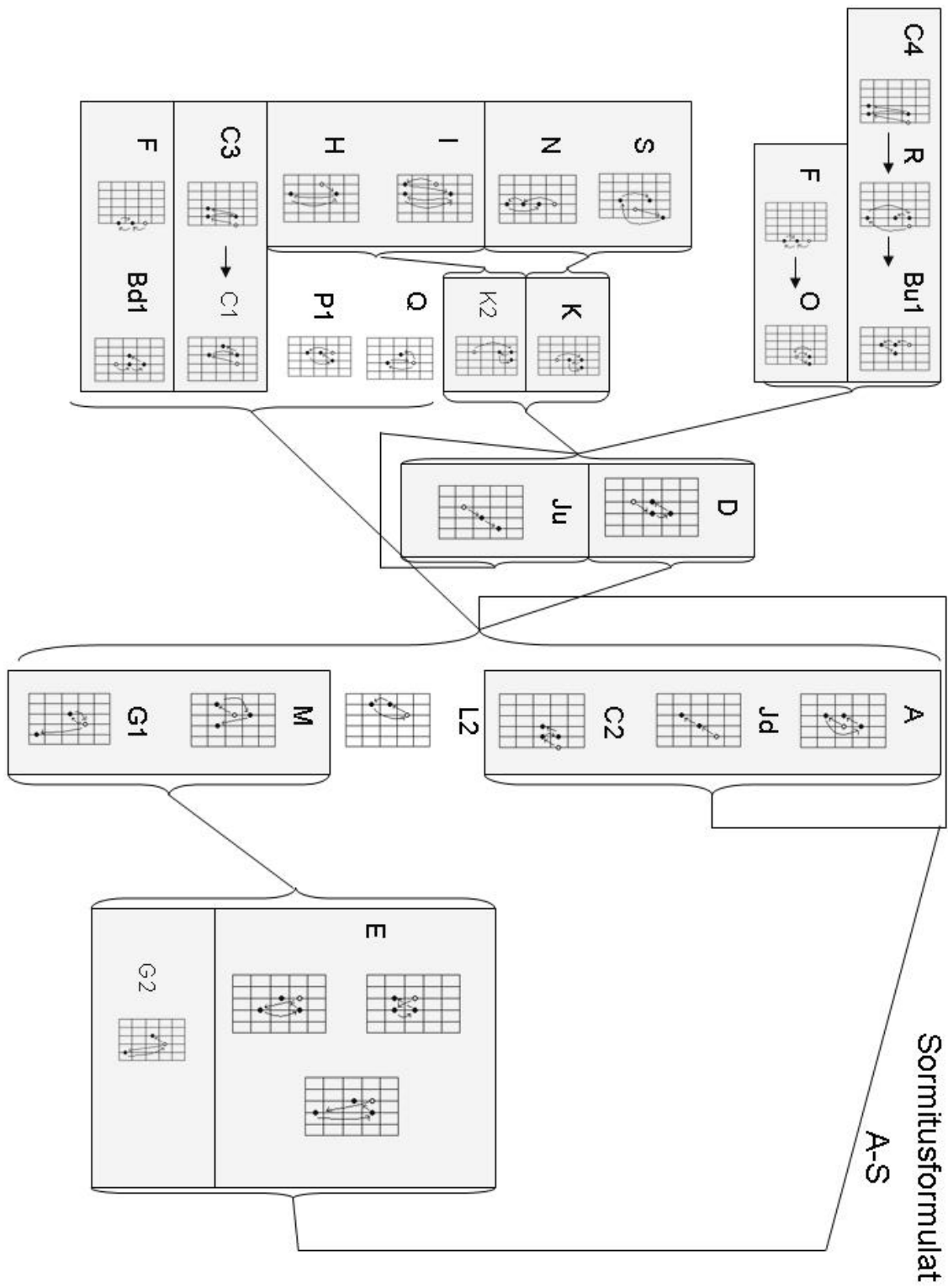
5 3 6 5 4 3 4 | 2 5

D A1 M

A1

Nuottiesimerkki 10 - Kahden sormitusformulan väliin muodostunut A1. (All The Things You Are - Trio->Live)

Taulukko 4 - Sormitusformulat on merkitty kitaran otelautadiagrammiin ympyröinä. Avoin ympyrä tarkoittaa sormitusformulan ensimmäistä säveltä. Sormitusformula alkaa avoimesta ympyrästä ja jatkaa nuolten osoittamaan suuntaa. Viivalla toisiinsa yhdistetyt sormitusformulat voivat käytännössä limittyä kahden yhteisen sävelen kautta.



5.5 Yksittäisten sormitusformuloiden tarkastelua

Tarkastelen seuraavassa yleisimpiä sormitusformuloita yksittäistapauksina. Yleisimpien sormitusformuloiden tarkempi selostus antaa kuvan siitä, miten sormitusformulat esiintyvät käytännössä Methenyn improvisaatioissa. Esittelen myös sormitusformuloiden C ja G erityispiirteen, jossa samana pysyvän sormituksen siirtely otelaudalla korostuu.

5.5.1 Sormitusformulat A1 ja A2

Sormitusformulat A1 ja A2 ovat saman sormitusformulan kaksi eri versiota. Kriteerit, jotka melodian tulee täyttää, jotta se voidaan laskea sormitusformula A2:ksi ovat seuraavat. Sormitus, jossa melodia hyppää ohuemmalta kieleltä paksummalle yhtä tai maksimissaan kahta nauhaväliä ylemmäs otelaudalla ja palaa sitten takaisin ohuemmalle kielelle yhden puolisävelaskelen lähtöäänänen alapuolelle. A1 on pidempi versio A2:sta.

A2 on ikään kuin katkaistu A1 sormitusformula. A2 esiintyy usein kahden sormitusformulan välissä. A2:ssa on kolme säveltä ja A1:ssä neljä. Kun A1 voi esiintyä myös pidempänä. Nuottiesimerkissä 11 on esimerkki pitkästä A1-sormitusformulasta kappaleesta What Do You Want Trio 99->00-levyltä. Nuottiesimerkissä 12 on esimerkki käytännön A2-sormitusformulasta.

The image shows a musical score for guitar. The top part is a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes. Below the staff is a guitar tablature with three lines labeled T (Treble), A (Middle), and B (Bass). The tablature shows fingerings for the notes: 10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1 on the top line; 10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3 on the middle line; and 10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3 on the bottom line. A bracket labeled 'D' spans the first four frets (10-7), and a longer bracket labeled 'A1' spans the entire sequence from fret 10 to fret 1.

Nuottiesimerkki 11 - Pitkä A1 - What Do You Want? (Trio 99->00)

Nuottiesimerkki 12 - Formula A2 - H&H (Question and Answer)

Sormitusformula A on merkittävä Methenyn tyylin kannalta, koska sitä esiintyy niin paljon.

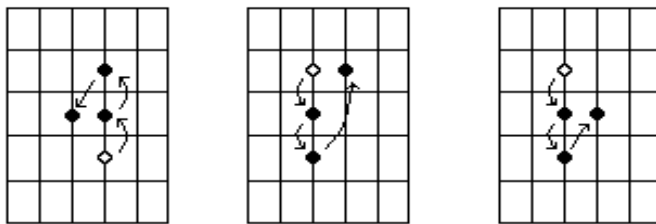
A1 muodostaa kvartin päässä toisistaan olevien kieliparien (e-b, g-d, d-a ja a-E) kesken mielenkiintoisen intervallikuvion. Kuviossa mennään ensin suuri terssi alaspäin, sitten pieni ylös ja taas suuri alas (ks. kuva 5). Tällainen intervalliyhdistelmä löytyy jazz-musiikissa yleisimmin käytettävistä asteikoista vain harmonisesta mollista tai harmonisesta duurista, joten sen käyttö duurissa aiheuttaa vähintään yhden sävellajin ulkopuolisen sävelen. Koska Metheny viljelee kuviota paljon, se antaa hänen melodialinjoilleen oman erikoisen sävynsä. A2:sen voi tulkita edustavan kohdesävelkuviota melodian viimeiselle sävelelle. Lähestymissäveliä käytetään usein esimerkiksi siten, että kohteena olevaa säveltä lähestytään yläpuolelta diatonisen asteikon säveleltä ja alapuolelta puolissävelaskelsuhteessa (myös toisin päin). Methenyn soitossa kohdesäveltä lähestytään usein yläpuolelta pienen sekunnin ja alapuolelta pienen terssin (tai ylinousevan sekunnin) päästä. Heikolle tahdinosalle osuva alapuolinen lähestymissävel ei vaikuta harmoniaan merkittäväällä tavalla. Kuvio on kitaralla helppo toteuttaa ja syntyy Methenyn soitossa asemanvaihdon yhteydessä.

Metheny sormittaa A:n molemmat ohuemmalla kielellä olevat äänet 1. sormella ja iskee 2. sormella hammer-on -tekniikalla paksumman kielen sävelen 1. sormen ja samalla koko käden siirtyessä alaspäin otelaudalla. Hammer-on -tekniikalla tarkoitetaan kielen soittamista iskemällä sitä pelkästään vasemman käden sormella, ilman plektrakäden apua. A1:n jatkuessa pitkään käsi liikkuu kitaran kaulaa alaspäin ikään kuin etu- ja keskisormen varassa ”kävellen”. Kun sama kuvio esiintyy b- ja g-kielillä, ensimmäinen hyppy alaspäin on

pieni terssi ja ylöspäin tultaessa suuri sekunti. Sormitusformula A:t sormitetaan pääsääntöisesti läpi aineiston tällä tavalla. Metheny ei muuta A:n sormitusta eri kielipareja käyttäessään. Mikäli A:n käytöstä syntyvät sävelet olisivat kaikki yhtä tärkeitä, hän luultavasti sormittaisi kuvion eri tavalla b-g-kieliparilla verrattuna e-b-kielipariin. Jos melodian intervallirakenne olisi ensisijainen syy käyttää tiettyä formulaa, sormitus luultavasti muuttuisi eri kielipareilla. Koska näin ei tapahdu, voidaan soittotekniikan katsoa vaikuttaneen melodiamuodostukseen. Tämä on esimerkki siitä miten soittimen rakenne vaikuttaa Methenyn melodialinjoissa.

5.5.2 Sormitusformulat Bd ja Bu

Sormitusformula Bd on hyvin keskeinen Methenyn soitossa. Bd liittyy A:n kanssa kuten moni muukin sormitusformula. Bd- ja Bu-sormitusformulat on esitetty kuvassa 8. Kriteeri Bd-sormitusformulalle on sormitus, jossa kolme ensimmäistä ääntä laskee kieliparin ohuempaa kieltä pitkin alas kromaattisesti, jonka jälkeen melodia jatkuu kieliparin paksummalle kielelle vielä yhden kromaattisen äänen verran tai hyppää maksimissaan kvartin verran alaspäin seuraavalle kielelle.



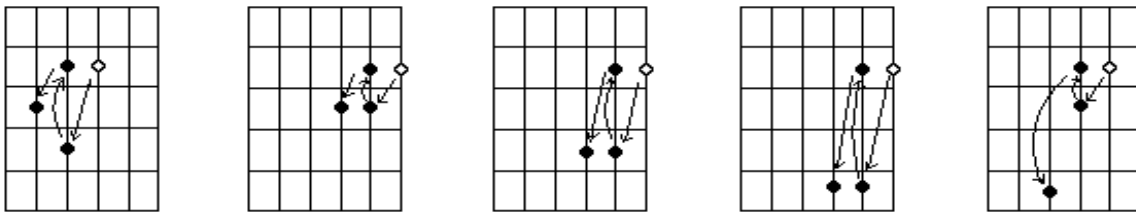
Kuva 8 – Sormitusformula Bd ja Bu

B-sormitusformuloiden pikkaustyyli on hyvä esimerkki Methenyn koko soittoa leimaavasta tavasta sitoa heikolta iskulta lähtevä sävel vahvalle. Bd:n toinen sävel on yleensä sidottu kolmanteen. Soittamalla useimmat sormitusformulat tällä tavalla Methenyn improvisaatiot saavat jazz-musiikille tyypillisen fraseerauksen. Heikot iskut pikataan (eli kieli saatetaan soimaan plektran avulla), joten ne saavat aksentin. Tällainen legaton käyttö ja heikoilla tahdinosilla olevien sävelten aksentointi on tyypillistä jazz-fraseerausta. Kahdeksasosien kolmimuunteisuus on läsnä Methenyn soitossa, mutta useimmat sormitusformuloita sisältävät kohdat ovat niin nopeita, että sävelten aika-arvot pysyvät lähestulkoon tasaisina.

Bd-sormitusformulankin kohdalla eri kieliparien käyttö tuottaa hieman erilaisen säveljoukon samaan tapaan kuin A-formulalla. Bd-sormitusformulaksi voitaisiin lukea myös formula, jota tässä työssä on merkitty Bdc-kirjainyhdistelmällä. Siinä sormitusformulan alin sävel on siirtynyt otelaudalla ylemmäksi siten, että tuloksena on kromaattinen neljän sävelen laskeva melodia. Kun Bd-tyyppisiä sormitusformuloita esiintyy peräkkäin, ovat ensimmäiset näistä yleensä kromaattisen asteikon mukaisia. Kun Bd yhdistyy A-sormitusformulaan, on kyseessä sormitusformulan yleisin versio.

5.5.3. Sormitusformula C

Kriteerit sormitusformula C:lle ovat melodiat, jossa käytetään kolmea kieltä. Melodia alkaa ohuimmalta kieleltä ja hyppää alaspäin paksummalle kielelle kahta nauhaväliä ylemmäs kuin alkusävel. Tämän jälkeen se jatkaa alaspäin maksimissaan lähtösäveltä vastaavaan nauhaväliin ja hyppää tämän jälkeen paksuimmalle kielelle maksimissaan yhtä nauhaväliä ylemmäs kuin millä lähtösävel sijaitsee. C-sormitusformulat on esitelty kuvassa 9.



Kuva 9 – Sormitusformulat C1, C2, C3, C4 ja C5

C- sormitusformulat, erityisesti C3 ovat mahdollisesti kehittyneet pentatonisen asteikon soitosta. Kitaralla pentatoniset perusasteikot (duuri ja molli) soitetaan usein 2-nuottia/kieli (ks. kuva 2). C-luokan sormitusformuloissa käytetään kolmea kieltä, jossa keskimmaisella on kaksi säveltä, ja laitimmaisilla yksi. C1-formulassa keskimmaisella kielellä sijaitsevien sävelten väli on yksi sävelaskel, samoin C3:ssa. C2- ja C5-formuloissa intervalli on pieni sekunti, C4:ssa puolestaan pieni terssi. C6 niminen formula sisältää kaikki C:n tyylliset formulat, jotka eivät sovi puhtaasti muihin luokkiin.

5.5.4 Sormitusformula C:n ja G:n erityisfunktio

C-sormitusformulalla on funktio, jossa Metheny toistaa kuviota jatkuvasti ja liikuttaa sitä otelaudalla ylös tai alas. Tämä on yksi selkeä kohta Methenyn improvisaatioissa, joissa sävelvalintoihin vaikuttaa voimakkaasti instrumentin rakenne. Samaa otetta kromaattisesti

siirtämällä Metheny kasvattaa jännitettä musiikissa mennessään johonkin uuteen ideaan. Nuottiesimerkissä 13 on käytännön esimerkki tästä. Metheny käyttää toistuvaa C-sormitusformulaa samaan tapaan yhdessätoista aineiston kappaleessa.

Nuottiesimerkki 13 - Kromaattisesti nouseva C-sormitusformula (All The Things You Are - Trio->Live)

Sormitusformula G esiintyy hieman samankaltaisessa funktiossa kuin C. Toisin kuin C, sormitusformula G ei esiinny lainkaan yksittäisenä sormitusformulana, vaan se on aina pidempi ketju, jossa sama sormitus liikkuu otelaudalla toistaen hyppivää melodiakuviota. Nuottiesimerkissä 14 on käytännön esimerkki G:n käytöstä. Metheny käyttää tätä tehokeinoa aineiston kappaleissa melko usein. Pitkä G-ketju esiintyy aineiston kappaleista kolmessatoista.

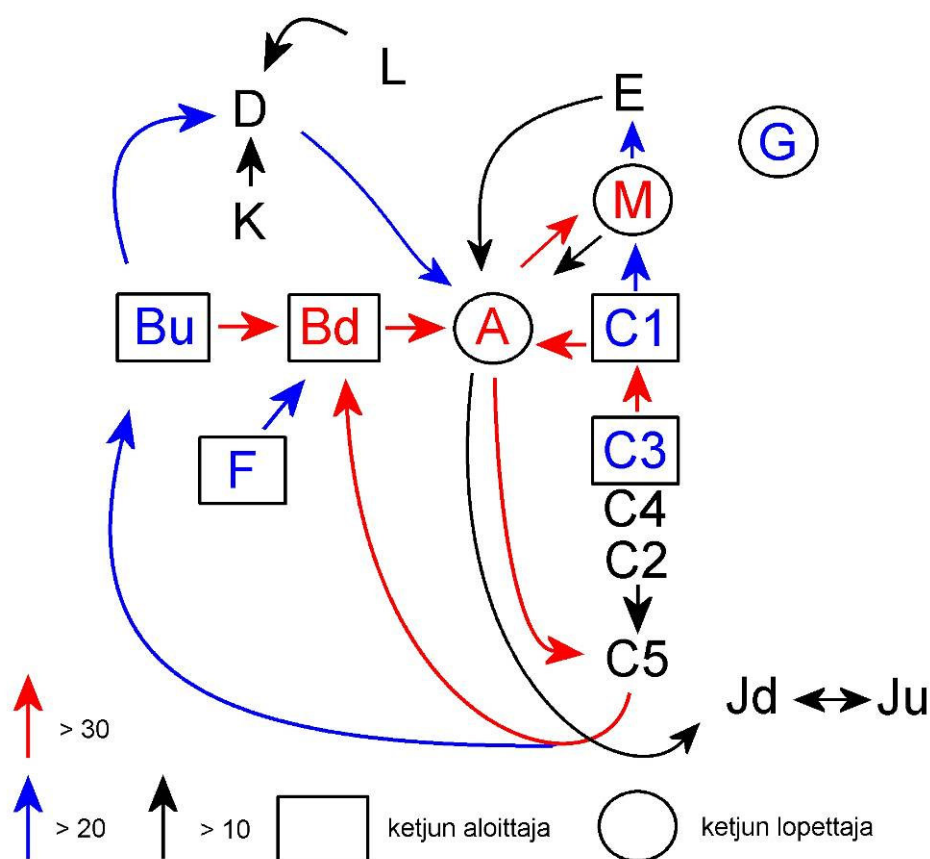
Nuottiesimerkki 14 - Sormitusformula G (All The Things You Are - Trio->Live)

5.6 Sormitusformuloiden yhdistyminen ketjuiksi

Sormitusformulat liittyvät Methenyn improvisaatioissa toisiinsa muodostaen ketjuja. Sormitusformulaketjuja tutkittaessa ei ole otettu huomioon kaikkia aineistossa esiintyviä sormitusformuloita, vaan ainoastaan vähintään kolmen sormitusformulan muodostamat ketjut. Sormitusformulaketju on käsitteenä lähempänä perinteisesti formula-analyysissä käytettyä formula-termiä, sillä ketjut voivat liittyä johonkin tiettyyn sointukulkuun.

Mielenkiintoiseksi sormitusformulaketjujen analyysin tekee se, että ketjun muodostama melodia ei ole sidottu absoluuttisiin säveliin eikä aina samoihin sävelsuhteisiin. Kaksi samannimistä ketjua, jotka alkavat samalta säveleltä eivät välttämättä ole täysin samanlaisia. Ketju kertoo millaisista yksiköistä melodia on rakennettu, mutta ei kerro niiden välisistä suhteista tarkemmin. Mikäli sormitusformulaketjuilla haluttaisiin ilmaista täsmällinen, nuottikuvaa vastaava melodia, pitäisi kahden sormitusformulan välinen intervalli merkitä ja lisäksi tavallisista poikkeavat sormitusformulat pitäisi huomioida. Tämän työn tarkoitus ei ole kuitenkaan kehittää uutta notaatiosysteemiä Methenyn melodialinjoja varten, vaan tehdä huomioita Methenyn tavasta rakentaa melodiansa käyttämällä rakenneyksiköinä suhteellisen muuttumattomina pysyviä neljän sävelen yksiköitä.

Kun sormitusformulat, joilla on yhteisiä säveliä esiintyvät peräkkäin, on syntyvä melodia rakenteeltaan aina samanlainen (esimerkiksi $Bd+A$). Mikäli yhteisiä säveliä ei ole, kuten esimerkiksi $C5+Bu$ -yhdistelmällä, kahden formulan välillä voi tapahtua vasemman käden aseman vaihto.



Kaavio 1 - Nuolet yhdistävät sormitusformulapareja. Punaisilla nuolilla merkittyjä pareja on aineistossa yli 30, sinisillä merkittyjä yli 20 ja mustilla merkittyjä yli 10. Alle kymmenen kertaa esiintyviä ketjuja ei ole merkitty kaavioon. Neliöt merkitsevät tyypillistä ketjun aloittajaa, ympyrät merkitsevät tyypillisiä ketjun lopettajia.

Kaaviossa 1 on tiivistetty yleisimpien sormitusformuloiden tyypillisimmät yhdistymistavat. Kuvio on pyritty pitämään mahdollisimman selkeänä, joten kaikkia sormitusformuloita ja niiden välisiä yhteyksiä ei ole yritetty saada mukaan. Yleisimmistä sormitusformuloista C6 ja I eivät ole mukana. I:n tärkein funktio on aloittaa melodia ja se sijoittuu yleensä K:n eteen, mutta on harvinainen. Tosin ketju I+K on tärkeässä roolissa kappaleen (Go) Get It teemassa, jonka Metheny on sanonut rakentaneensa tarkoituksellisesti soitossaan käyttämänsä sanavaraston puitteissa (Metheny 2000, 445). (Go) Get It kappaleen teema rakentuukin lähes kokonaan sormitusformuloista. C6 on niin hajanainen luokka, että sen sisällyttäminen yleistävään kuvioon on tarpeetonta.

Sormitusformulat, jotka ovat kaaviossa 1 nelikulmion sisällä, ovat tyypillisiä ketjun aloittajia. Sormitusformuloista koostuva melodia päättyy yleensä johonkin ympyrän sisällä

olevista kirjaimista. Punaisella merkityt ovat sinisiä yleisimpiä melodian aloittavia tai lopettavia sormitusformuloita. Nuolet osoittavat mihin sormitusformulaan melodia tyypillisesti jatkuu. Punaiset ovat yleisimpiä (ketjuissa yli 30 esiintymää), siniset toiseksi yleisimpiä (> 20), mustat kolmanneksi yleisimpiä (> 10). Periaatteessa mitkä tahansa sormitusformulat voivat esiintyä improvisaatioissa peräkkäin, mutta selkeyden ja yleistävyyden vuoksi harvinaisempia yhdistelmiä ei ole tähän merkitty. Jos kahden kuvion välillä ei ole nuolta, on ne yhdistyvät toisiinsa ketjuissa vähemmän kuin 10 kertaa.

Kaaviosta 1 nähdään tavallisimmat ketjut. Aloittamalla ketju kuvassa neliöiden sisällä olevista sormitusformuloista ja kulkemalla nuolia pitkin laatikon sisällä olevia sormitusformuloita kohti voidaan rakentaa Methenylle tyypillisiä sormitusformulaketjuja. Esimerkiksi Bu+Bd+A+C5+Bd+A+M tai C3+C1+A. Ensimmäinen ketju löytyy mm. Nuottiesimerkistä 15, jossa on esitelty aineiston pisin yhtäjaksoinen sormitusformulaketju. Ketju alkaa esimerkissä toisen tahdin toiselta kahdeksasosalta. Toinen tyypillinen kaaviossa 1 näkyvä ketju C3+C1+A löytyy nuottiesimerkistä 20 tahdeista 2-3.

Kaavio 1 on eräänlainen skeemakaavio Methenyn tavasta yhdistellä sormitusformuloita. Melodia voi kiertää samoja reittejä useaan kertaan yksittäisen ketjun aikana. Nuottiesimerkin 15 pitkä sormitusformulaketju voidaan hahmottaa siten, että melodia kiertää kaavion 1 mukaisia reittejä sormitusformula A:n toimiessa keskusasteena, mihin eri reitit palaavat. A:sta voi jatkaa periaatteessa mihin tahansa sormitusformulaan. Muiden sormitusformuloiden jälkeen vaihtoehdot ovat rajallisempia. Kaaviosta nähdään täten selvästi sormitusformula A:n keskeisyys Methenyn tyylin kannalta. Metheny lopettaa sormitusformuloita sisältävät ketjunsä usein sormitusformulaan A, jolloin melodia päättyy usein jollekin tärkeälle sointuäänelle. Melodioita voidaan hahmottaa siten, että pidempien ketjujen sisällä A yhdistää lyhempiä sormitusformula-pareja tai -ketjuja pidemmiksi kokonaisuuksiksi. Se toimii pienempien melodioiden välisenä ”siltana”. Joskus Metheny pidentää A-sormitusformulaa ja jatkaa liikettä otelaudalla alaspäin kuten nuottiesimerkissä 11. Tällä tavalla A-sormitusformulan avulla on helppo pitää melodista liikettä yllä. Pitkät A-sormitusformulat mahdollistavat osaltaan sen, että Metheny pystyy pitämään melodialinjansa jatkuvassa liikkeessä. Kuvasta voidaan tehdä päätelmiä myös Methenyn sormitustekniikasta.

Pisin sormitusformulaketju löytyy kappaleesta Capricorn (nuottiesimerkki 15).

Transkriptiossa käytetyt aika-arvot eivät ole täsmällisiä vaan kyseessä on Methenyn vapaasti soittama nopea melodia. Ketju on seuraavanlainen:

Bu+Bu+Bu+Bd+A1+C5+Bd+A1+M+E+A1+C5+Bu+D+A1+M+E+A1+C5+A2+D+A1+M

BU+BU+BU+BD+A1+C5+BD+A1+M+E+A1+C5+BU+D+A1+M+E+A1+C5+A2+D+A1+M

The image displays three systems of musical notation for guitar. Each system consists of a standard musical staff with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a corresponding guitar tablature staff. The tablature uses numbers 1-10 to indicate fret positions on the strings. Brackets connect the tablature to chord diagrams labeled with letters: Bu, Bd, A1, C5, M, E, and A2. The first system includes triplets and a final measure with a 10th fret. The second system also features triplets and a key signature change to one flat (B-flat) in the final measure. The third system continues with triplets and a key signature change to natural (C major) in the final measure.

Nuottiesimerkki 15 - Sormitusformulaketju kappaleessa Capricorn (Trio 99->00)

Nuottiesimerkki 15:n ketjut noudattavat pääsääntöisesti kaavion 1 yleisimpiä reittejä.

5.7 Sormitusformulaketjujen harmonisia funktioita

Sormitusformuloita sisältävät melodiat eivät näytä istuvan sointu-skaala -menetelmällä selitettäväksi, mutta kuulokvaltaan ne ovat kuitenkin usein kiinni taustaharmoniassa. Tästä syystä tarkastelen tässä muutamia sormitusformulaketjuja ja niiden suhdetta sointutaustaan. Tutkimalla taustaharmonian vaikutusta sormitusformulaketjujen rakentumiseen saadaan pedagogista tietoutta Methenyn improvisointityylistä. Joillakin ketjuilla on selkeästi havaittavissa oleva yhteys tiettyyn sointutyyppiin. Esittelen seuraavassa näitä ketjuja.

C5-formulalla on useissa paikoissa selkeä dominanttisointua implikoiva funktio. Formula C5 alkaa yleensä dominanttisoinnun kvintiltä tai terssiltä ja jatkuu Bd tai Bu

formulan kautta A tai M formulaan, joka päättyy usein toonikasointuun. Nuottiesimerkeissä 16 ja 17 C5-formula alkaa dominanttisoinnun kvintiltä ja päättyy toonikasoinnun terssille. Tosin molemmissa esimerkeissä soinnun terssi on lainattu duurista. Esimerkissä 17 Metheny soittaa dominanttiketjua (G7-C7-F7-Bb), jolloin alkuperäinen Cm7 on korvattu C7b9-soinnulla. Hän soittaa myöhemminkin saman kappaleen aikana Cm7:n tilalle samalla tavalla C7-soinnun. Sointukorvausten käyttö ja sointujen muuntelu on yleistä modernin jazzin parissa. Methenyn käyttämät formulat aiheuttavat melodiaan kromatiikkaa, joka vaikeuttaa tarkan soinnun määrittämistä. Esimerkiksi nuottiesimerkissä 16 melodian tulkitseminen tarkoiksi sointumerkinnöiksi on hankalaa. Metheny käyttää kahden tahdin aikana kaikkia kromaattisen asteikon säveliä lukuun ottamatta f-säveltä. Tämän kaltaisissa paikoissa, joissa on paljon kromatiikkaa ja melodiasta löytyy C5-formula, sointujen funktiot ovat yleensä samat kuin tässä eli D-T.

Nuottiesimerkissä 18 C5 alkaa dominanttisoinnun terssiltä ja melodia päättyy lopulta toonikakolmisointuun. Kuviin on merkitty ne sointusävelet, jotka alleviivaavat implikoitua sointua. K-formulan käytöstä on tässä tyypillinen esimerkki. K:n kaksi ensimmäistä säveltä ovat lähestymissäveliä kohdesoinnun perussävelelle. K:n kaksi viimeistä säveltä merkkäavat implikoidun soinnun perussävelen ja terssin. Esimerkissä Metheny lisää sointuun vielä kvintin.

Kun formula C5 alkaa b-kieleltä, seuraa sitä usein Bd- tai Bu-formula tai sitten melodia jatkuu suoraan A-formulalle. C5:sta edeltää useimmin C2- tai A-formula. Tämä oli aineistossa selkeimmin yhtä tiettyä sointukulkua implikoiva sormitusformulaketju. Kun C5 alkaa dominanttisoinnun kvintiltä, A-formula toimii yleensä b7-3-purkauksena toonikasoinnun terssille. Bebop-tyylissä 7-3-purkauksia tapahtuu jatkuvasti.

Musical notation for Nuottiesimerkki 16. The piece is in C major (two flats in the key signature). The melody is in treble clef, and the bass line is in bass clef. The key signature is Bb and Eb. The time signature is common time (C). The melody starts with a C major chord (C) and moves to an F minor 7th chord (Fm7). The notes are: C4, Bb4, Ab4, G4, F4, Eb4, D4, C4. Fingering: 5, 3, 1, b7, 3. The bass staff shows fret numbers: 10, 9, 10, 8, 9, 8, 9, 8, 11, 10, 9, 8, 9, 7. Chord diagrams below the bass staff are: A1 (10-9), C2 (10-8), C5 (9-8), Bd (11-10), and A2 (9-7).

Nuottiesimerkki 16 - C5 (All The Things You Are - Q&A)

Musical notation for Nuottiesimerkki 17. The piece is in C major (two flats in the key signature). The melody is in treble clef, and the bass line is in bass clef. The key signature is Bb and Eb. The time signature is common time (C). The melody starts with a G7 chord and moves to a C minor 7th chord (Cm7). The notes are: G4, F4, Eb4, D4, C4, Bb4, Ab4, G4. Fingering: 5, 3, 1, b7, 3. The bass staff shows fret numbers: 4, 5, 3, 4, 3, 6, 5, 4, 3, 4, 2, 6. Chord diagrams below the bass staff are: A1 (4-5), C5 (3-4), Bd (6-5), and M (4-3).

Nuottiesimerkki 17 - C5 (What Do You Want? - Trio 99->00)

Musical notation for Nuottiesimerkki 18. The piece is in C major (two flats in the key signature). The melody is in treble clef, and the bass line is in bass clef. The key signature is Bb and Eb. The time signature is common time (C). The melody starts with a Bb7 chord and moves to an Eb7 chord (Eb7). The notes are: Bb4, Ab4, G4, F4, Eb4, D4, C4, Bb4. Fingering: 3, 1, b7, 5, 1, 3, 5, 3, 1, 3, 5. The bass staff shows fret numbers: 3, 4, 3, 6, 3, 4, 5, 3, 5, 3, 6, 3, 4, 3, 6. Chord diagrams below the bass staff are: C5 (3-4), Bu (6-3), and K (5-3).

Nuottiesimerkki 18 - C5 (Giant Steps - Trio->Live)

C5+B-formula-ketjua käytettiin edellisissä esimerkeissä ilmaisemaan samaa dominantti-toonika-suhteisia sointuja, vaikka melodiat eroavat toisistaan siinä, miltä soinnun säveleltä ne lähtevät. Esimerkeistä voi nähdä myös sen miten Metheny viivästyttää soinnun purkamista alkuperäiseen sointumerkintään verrattuna. Soololinjan harmoniarytmi muuntuu usein varsinkin standardi-kappaleissa. ”Tahtiviivan hämärtäminen” on yksi keskeinen tekijä Methenyn soittotyylissä.

Methenyn melodiat voidaan hahmottaa usein siten, että tärkeintä ei ole jokainen yksittäinen sävel, vaan se mihin melodia on menossa. C5+Bd-ketjun käyttö kappaleessa (Go) Get It on yksi selkeimmistä esimerkeistä siitä, miten Metheny käyttää samaa sormitusta samassa funktiossa, mutta useista eri sävelistä ja eri kieleltä alkaen. Nuottiesimerkissä 19 Metheny käyttää samoja sormitusformuloita ja liikkuu kohti samaa sointutehoa eli toonikaa A-duurissa, mutta lähtösävel on eri jokaisella kerralla. Metheny soittaa C5+Bd-formulan useita kertoja eri sointukiertojen lopussa. Melodia voidaan tulkita useimmissa tapauksissa siten, että se on menossa kohti uuden soolokierron alkua toonikateholle. Metheny aloittaa C5-formulan poikkeuksellisesti g-kieleltä, jolloin intervallirakenne on eri kuin useimmissa C5:n käyttökerroissa. C5+Bd-formulayhdistelmä jatkuu A-formulalla ja suuntautuu kohti toonikasoinnun terssiä. Erikoista näissä tapauksissa on se, että C5 alkaa useista eri sävelistä eri esiintymiskerroilla, joten sen selittäminen harmonian kautta on ongelmallista. Sen funktio melodian kannalta on kuitenkin sama jokaisella kerralla. Melodia on menossa toonikasoinnulle A7. Nuottiesimerkissä 19 melodia loppuu aina a, c tai cis-sävelelle, jotka viittaavat toonika eli A7-sointuun. Myös kuvion sijoittuminen lähelle sointukierron loppua/alkua, viittaa siihen, että Metheny käyttää kuviota palatakseen toonikalle.

A7 A7 F#7
 C5 Bd M C5 Bd A
 A7 F#7 A7 F#7 B7 E7 (A7)
 C5 "Bd" C5 Bd A

Nuottiesimerkki 19 – C5-formulan käyttö kappaleessa (Go) Get It - Trio 99->00

B°7 Bbm7 Eb7 Abmaj7
 O Bd A2 C3 C1 "D" A1 Ju Jd

Nuottiesimerkki 20 – All The Things You Are (Trio->Live) (2000)

D^bΔ⁷ Dm^{7b5} G⁷ C^{Δ7}

Nuottiesimerkki 21 – All The Things You Are (Trio->Live) (2000)

Nuottiesimerkeissä 20 ja 21 on esimerkki sormitusformula A:n yleisimmistä paikoista formulaketjuissa. Nuottiesimerkissä 20 sormitusformula C1 yhdistyy A:han tahdin 2 ja 3 vaihtuessa. Seuraavassa tahdissa A:ta seuraa sormitusformula Jd. A1+Jd on mielenkiintoinen yhdistelmä tämän työn kannalta, sillä kun sormitusformulat yhdistyvät 2-3 kielillä, Jd:n muodostama kolmisointu on duuri kuten nuottiesimerkissä 22 ensimmäisessä tahdissa. Nuottiesimerkissä 20 A1+Jd esiintyy kuitenkin kielillä 3-5, joten Jd on tällöin ylinouseva sointu. A1+Jd muodostaa sointumerkinnän mukaisen kolmisoinnun mm. kappaleessa Blues for Pat (nuottiesimerkki 22).

F⁷ D⁷ Gm⁷ C⁷ F⁷

Nuottiesimerkki 22 - Blues for Pat

Formuloiden aloittaminen sointusäveliltä on Methenylle tyypillinen tapa implikoida melodiassa harmonian vaihteluita. Tällöin melodiaan tulee mukaan sävellajin tai soinnun ulkopuolisia ääniä, mutta koska rakenteellisesti merkittävät sointuäännet ovat metrisesti vahvoilla paikoilla, pysyy melodialinja vahvasti kiinni sävellajissa.

Metheny käyttää sormitusformuloiden tasolla monia jazz-muusikoille tyypillisiä improvisointitekniikkoja. Side-slip-ilmio esiintyy selkeästi esimerkiksi kappaleissa H&H ja

What Do You Want?. Molemmissa side-slip tehdään sormitusformuloiden avulla. Jälkimmäisessä kappaleessa Metheny soittaa sormitusformulaketjun, joka kulkee puolissävelaskeleen perussävellajia ylempänä. H&H kappaleessa Metheny toteuttaa side-slipin kitaristeille tyypillisellä tavalla siirtämällä samaa sormitusta edestakaisin otelaudalla (vrt. Poutiainen 2009, 40).

The image displays two systems of musical notation for a guitar solo. The first system is in D minor and features a melodic line with chords Am7, D7, and Gmaj7. The second system continues the melodic line with chords F#m7b5, B7, and Emaj7. Fingerings and fret numbers are indicated below the notes. A blue arrow points from the 'C6' chord in the first system to the 'C1' chord in the second system, indicating a shift in the fretboard position.

Nuottiesimerkki 23 - All The Things You Are

Tonaalinen ankkurointi (Liebman 1991, 48) ilmenee hyvin kappaleessa All The Things You Are Trio->Live levyllä (nuottiesimerkki 23). Methenyn soittamassa melodiassa alun sormitusformulat alkavat vallitsevan soinnun säveliltä, mutta muuten melodia on niin kromaattinen, että sen hahmottaminen jonakin tietynä skaalana on erittäin hankalaa. Sormitusformuloiden alkusävelet ”ankkuroivat” melodian taustaharmoniaan kromatiikasta huolimatta. Metheny käyttää samaa sormitusformulaparia Bu+D alkaen a-sävelestä tahdissa 1 ja c-sävelestä tahdissa 3. Näiden väliin sijoittuu ”siirtymä” kahden C-tyyppisen formulaa kautta. Seuraavaksi Metheny siirtyy kohti E-duurin dominanttisointua B7. Melodia ankkuroituu B7 sointuun lähtemällä melodian ylimmästä sävelestä Bd-sormitusformulalla kohti seuraavan tahdin dis-säveltä.

Tämä on hyvä esimerkki siitä, miten melodian hahmottaminen sointu-skaaloiksi tuottaa hankaluuksia, mutta sormitusformuloiden tasolla melodia etenee loogisesti vaikka ei noudatakaan koko ajan taustaharmonian sointuja. Nuottiesimerkissä 23 sinisellä hakasella merkityt samat sormitusformulaparit tuovat melodiaan yhtenäisyyttä. Melodia voidaan hahmottaa sormitusformuloiden avulla seuraavasti. Bd+D aloittaa kuvion. C-formulat siirtävät melodian ylemmäs otelaudalla. Kolmannen tahdin Bd+D on sama kuin alun kuvio. Tahdin 4 lopussa alkava ”Bd”-sormitusformula aloittaa fraasin kolmannen osan, joka huipentaa melodian nousemalla b-sävelelle ja ankkuroiden melodian B7-sointuun sen siirytessä kohti E-duuri tonaliteettia.

6 PÄÄTÄNTÖ

Tämän tutkimuksen tarkoituksena oli tutkia jazz-kitaristi Pat Methenyn soittotyyliä. Lähtökohtana tutkimukselle olivat ongelmat, joihin olen törmännyt soveltaessani sointuskaala -menetelmää Methenyn improvisointeihin. Methenyn improvisointien sisältämä kromatiikka aiheuttaa menetelmälle haasteita. Lähestyin tätä ongelmaa työssäni soittimen rakenteen ja soittotekniikan näkökulmasta. Työni taustalla oli oletus siitä, että osa Methenyn melodialinjoista rakentuu sointujen tai skaalojen sijaan kitaran otelaudalla samoina pysyvien sormitusten varaan. Tarkoitukseni oli selvittää, löytyykö Methenyn improvisoinneista näitä sormitusformulaksi nimittämiäni melodiafragmenteja siinä määrin, että niiden voidaan sanoa olevan keskeisiä hänen soittotyyliinsä kannalta. Tutkin erityisesti, millaisia sormitusformuloita Metheny improvisoinneissaan käyttää sekä miten näitä sormitusformuloita yhdistellään. Työ toimii yleisemmällä tasolla myös sormitusformuloille perustuvan analyysin käytännön kokeiluna.

Methenyn soitosta löytyi 26 erilaista sormitusformulaa, joista 18 esiintyy hänen improvisoinneissaan jatkuvasti ja joista työssä käsitellyt melodialinjat rakentuvat. Kahdeksaa harvinaisempaa sormitusformulaa ei tutkittu tarkemmin tässä työssä. Sormitusformuloille perustuvia melodioita esiintyy Methenyn improvisoinneissa paljon. Niitä esiintyi parhaimmillaan yli 50 %:ssa soolon kokonaispituuden tahtimäärästä. Niiden käyttö liittyy tilanteisiin, joissa Metheny soittaa nopeita melodioita (~ kahdeksasosia tempossa 200+). Perinteiselle jazz-harmonialle perustuvissa kappaleissa oli paljon sormitusformuloita. Tempoltaan hitaissa kappaleissa sekä osassa Methenyn omia sävellyksiä, joissa sointupohja ei ole perinteisen jazz-tradition mukaista, sormitusformuloiden käyttö oli vähäisempää. Sormitusformuloiden käytöllä oli siis aineiston puitteissa yhteys kappaleen tyyliin. Niitä esiintyi kuitenkin kaikissa aineiston kappaleissa. Osassa kappaleista jopa huomattavan paljon, joten niiden voidaan sanoa olevan merkittävässä asemassa improvisaatiotyylin kannalta.

Sormitusformulaketjuista löytyi tyypillisiä ketjun aloittajia ja lopettajia. Eri sormitusformuloilla on selviä funktioita melodian muodostuksessa. Sormitusformuloiden yhdistymistä ohjasivat osittain soittotekniset asiat. Kahden sormitusformulan välinen siirtyminen on useimmiten motorisesti vaivatonta. Tutkimushypoteesin mukaan Methenyn melodioiden rakentumisella on yhteys soittimeen ja soittotekniikkaan. Tämä käsitys sai vahvistusta sormitusformuloiden suuresta määrällisestä esiintymisestä. Toiseksi sormitusformuloiden avulla kyettiin kattamaan suuri osa tutkimuksessa käsitellyistä

melodioista. Saman sormitusformulan käyttö eri kielipareilla tuottaa erilaisen intervallirakenteen. Metheny näyttää kuitenkin käyttävän jatkuvasti samoja sormitusformuloita eri kielipareilla muuttamatta sormitusta. Tällöin soittoteknisten tekijöiden voidaan tulkita ohjaavan melodiaa rakenteellisia piirteitä enemmän. Tutkimushypoteesi saisi myös tältä osin vahvistusta.

Keskeisin sormitusformula pidempien ketjujen rakentumisessa on sormitusformula A. A:n sormituskäytäntö mahdollistaa soittoteknisesti helpon siirtymisen muihin sormitusformuloihin. A on myös yleisin sormitusformula esiintyen aineistossa yli 600 kertaa, joten se on tärkeä Methenyn soittotyylin kannalta. A:lla voidaan nähdä olevan ketjujen rakentumisen kannalta kaksi tärkeää funktiota. Se voi yhdistää kahta lyhempää melodiaa yhdeksi pidemmäksi kokonaisuudeksi sijoittamalla niiden väliin sekä lopettaa sormitusformulaketjut. Funktioita voisi kutsua nimillä silta- ja lopetusfunktio. Siltafunktioita luonnehtisin lähinnä motoriseksi, melodisen liikkeen ylläpitäjäksi. Lopetusfunktio toimii motorisen näkökulman lisäksi myös harmonisessa mielessä, sillä fraasin lopussa oleva A päättää melodian yleensä rakenteellisesti tärkeälle sointusävelelle.

Owensin (1974) luokittelemista Charlie Parkerin formuloista jotkut ovat vain muutaman nuotin pituisia ja esiintyvät lähes missä sävellajissa tahansa. Methenyn yksittäiset sormitusformulat ovat tässä mielessä samankaltaisia Parkerin formuloiden kanssa. Methenyn sormitusformuloista suurin osa on neljän sävelen mittaisia, ja ne voivat esiintyä eri puolilla otelautaa eli käytännössä missä sävellajissa tahansa. Yksittäin tarkasteltuna sormitusformulat voivat esiintyä hyvin erilaisissa konteksteissa ja monen eri soinnun yhteydessä. Pidemmät ketjut sen sijaan voidaan osittain yhdistää yksittäisiin sointuihin tai sointukulkuihin. Owensin mukaan toinen harvinaisempi ryhmä Parkerin improvisaatioissa ovat formulat, jotka muodostavat selkeitä fraaseja ja joilla on tietty harmoninen implikaatio. Jotkut sormitusformulaketjut rinnastuvat näihin Owensin löytämiin rakenteellisiin formuloihin. Ne ovat funktioltaan jonkin harmonisen ilmiön edustajia. Toisin kuin yksittäisistä sormitusformuloista, ketjuista voidaan siis jossain määrin todeta ketjun X edustavan sointua tai sointuketjua Y.

Sormitusformulaketjut ovat harmonian kannalta mielenkiintoisia sen vuoksi, että niiden muodostama melodia ei yleensä noudata mitään tiettyä skaalaa. Sormitusformulat muistuttavat melodian muodostukseltaan pikemminkin kohdesävel-tekniikkaa. Sormitusformula A:n lopetusfunktio on tästä selkein esimerkki. Melodialinja loppuu tällöin rakenteellisesti tärkeälle sointusävelelle, mutta ei noudata mitään jazz-musiikissa yleisesti

käytettyä skaalaa. Melodialinja hahmottuu näissä tapauksissa siten, että se on menossa tiettyä säveltä kohti ja lähestymissävelet määräytyvät käytetyn sormitusformulan mukaan. Yksittäiset sormitusformulat eivät suurimmaksi osaksi sovi puhtaasti mihinkään yleisiin asteikoihin. Kun kromatiikkaa sisältäviä sormitusformuloita yhdistellään ketjuiksi, melodian kuvaaminen skaalojen avulla monimutkaistuu entisestään. Methenyn melodiat hahmottuvat siis sointu-skaala -teoriaa taloudellisemmin sormitusformuloiksi.

Methenyn melodiat ovat sointu-skaala -teorian avulla vaikeasti tulkittavissa, mutta siitä huolimatta ne ovat kuulokovaltaan vahvasti kiinni taustaharmoniassa. Melodiat implikoivat harmoniaa siten, että sormitusformulat alkavat usein joltakin taustaharmonian nelisoinnun säveleltä. Tulos on yhdenmukainen Kennyn (1999) tutkimuksen kanssa, jossa Bill Evansin käyttämät formulat alkoivat usein taustaharmonian sointusäveleltä. Sekä Metheny että Evans soittavat siis selkeästi taustaharmonian ehdoilla, mutta molemmat ovat kehittäneet omanlaiset melodiansa. Molemmat soittajat kytkevät oman sävelkielensä harmoniaan painottamalla melodiassa rakenteellisesti tärkeitä säveliä.

Metheny kykenee luomaan suuren määrän toisistaan eroavia melodioita yhdistelemällä sormitusformuloita. Aineistosta ei löytynyt täysin samoina toistuvia pitkiä sormitusformuloille perustuvia melodioita lainkaan. Metheny ei siis näytä käyttävän valmiita tiettyyn sointutaustaan perustuvia kuvioita, jollaisia monissa pedagogisissa teoksissa esitellään (ks. esim. Baker 1987). Tämä puoltaa ajatusta siitä, ettei Metheny ajattele melodioita jonkin soinnun päälle sopivina ”likkeinä”.

Sormitusformulasta toiseen siirtymisen motorinen vaivattomuus voidaan nähdä yhtenä ohjaavana ilmiönä Methenyn sormitusformuloiden käytössä. Ketjut ovat rakentuneet siten, että niitä on mahdollista soittaa tekemättä kovin suuria venytyksiä vierekkäisten sormien välillä. Saman sormen käyttö kahdella vierekkäisellä kielellä melodioita soittaessa tulee melko harvoin vastaan Methenyn melodioissa. Sormitusformuloita sisältävissä melodioissa Methenyn vasen käsi vaihtaa usein asemaa otelaudalla. Hän ei soita juuri lainkaan yhdessä asemassa pitäytyen vaan liikkuu otelaudalla sivuttaissuunnassa paljon. Tämän voi nähdä johtuvan hänen vasemman kätensä soittotekniikasta. Metheny pitää suuren osan ajasta vasemman käden peukaloaan otelaudan yläpuolella, joka aiheuttaa sen, ettei sormia pysty levittämään kovin monen nauhavälin alueelle. Methenyn vasemman käden tekniikka ei siis noudata samoja sääntöjä mitä Radicionin ym. (2004) tutkimuksessa esitelty tietokonemalli, joka muodostettiin klassisen kitaransoiton ammattilaisten sormituskäytänteiden varaan. Uskon että jazz- ja blues-kitaristien parissa tehtävä sormitusten tarkastelu paljastaisi suuria eroja

klassisen ja kevyen musiikin soittajien sormituskäytänteiden välillä. Metheny on alun perin itseoppinut muusikko, eikä kukaan ole ohjannut hänen tekniikkansa kehitystä. Näin ollen hän on itse kehittänyt omat soittotekniset menettelytapansa, jotka osaltaan vaikuttavat hänen improvisointiinsa. Voidaan pohtia käyttäisikö Metheny samanlaisia sormitusformuloita, mikäli hän käyttäisi vasemmassa kädessään perinteistä klassisen kitaran tekniikkaa, jossa yhden aseman ulottuvuus on laajempi.

Olen pyrkinyt tässä työssä selittämään sormitusformuloiden avulla sointu-skaala-menelmälle ongelmallisia tilanteita. Pelkkien sormitusformuloiden analysointi melodialinjasta ei kerro kuitenkaan mitään melodian suhteesta harmoniaan, joten sointu-skaala-menetelmän korvaajaksi siitä ei ole. Sormitusformuloiden käyttö melodialinjan analyysissä pikemminkin täydentää sointu-skaala -ajattelua. Niiden avulla pystytään selittämään soittoteknisestä näkökulmasta vaikeasti analysoitavissa olevia melodialinjoja. Jokin sointu-skaala -menetelmälle outo ratkaisu saattaa selittyä helposti sillä, että melodia muodostaa otelaudalla loogisen kuvion. Oma kokemukseni Methenyn soitosta ja kitaran soitosta yleensä antoi alkusysäyksen pyrkiä näkemään melodialinjat nuottikuvan sijaan instrumentista eli tässä tapauksessa otelaudasta käsin. Kitara on hyvin visuaalinen soitin (ks. 2.7.4). Tätä puolta instrumentista ei kannata jättää hyödyntämättä käytännön musisoinnissa ja analyysissä. Sormitusformulat ovat yksi tapa hahmottaa melodioita instrumentin kautta.

Sormitusformuloiden käytössä on etuja perinteisempään formula-analyysiin verrattuna. Sormitusformuloiden avulla voi huomata melodiasta kohdat, jotka on toteutettu samalla soittoteknisellä periaatteella. Tämä voisi jäädä perinteisessä formula-analyysissä huomiotta. Formula-analyysissä on tutkittu musiikin rakenteen samankaltaisuutta. Sormitusformula-analyysin avulla löydetty samannimiset sormitusformulaketjut eivät välttämättä kuulosta samalta silloin kun ne esiintyvät eri kieliryhmillä. Siten ne näyttävät myös nuottiviivastolla keskenään erilaisina, eikä niiden samankaltaista rakennustapaa tavoiteta formula-analyysin tai muun nuottikuvaan perustuvan analyysin avulla. Sormitusformulat puolestaan selittävät melodian rakentumista soittoteknisillä seikoilla. Motorisesta näkökulmasta katsoen kaksi näennäisesti toisistaan eroavaa melodiaa on luotu samalla tavalla. Tämä on yksi sormitusformuloiden vahvuus verrattuna muihin analyysimuotoihin.

Sormitusformuloille perustuva improvisaatio voidaan luullakseni helposti ymmärtää epämusikaaliseksi improvisointitavaksi. Otelaudalla hahmottuvien kuvioiden ja soittoteknisen

asemanvaihdon käyttö improvisaatiossa voi tuntua liian yksinkertaiselta. Esimerkiksi Poutiainen (2009, 20) totesi side-slip-tekniikan tuntuvan joskus ”huijaamiselta” pelkkää vasemman käden asemaa vaihtamalla. ”Kuvioden” soittaminen otelaudalla tuottaa helposti mekaanisen kuuloista ja epämusikaalista improvisointia. Toisaalta jazz-kitaristi Greenwich on itse sanonut improvisoivansa otelaudalla näkyvien kuvioden mukaan (Scott, 2003). Mikäli instrumentin visuaalista puolta käytetään irrallaan musiikillisista elementeistä kuten harmonia, on tuloksena helposti epämusikaalista soittoa. Oletan tämän tutkimuksen tulosten valossa, että Methenyn soitossa samojen kuvioden jatkuva toisto ei ole ongelma, koska sormitusformulat ovat tietyissä määrin alisteisia harmonialle ja yleisemmän tason melodianmuodostukselle. Toisin sanoen, soittamalla tulososion kuvion 1 mukaisia melodioita, ei pysty vielä improvisoimaan samalla tavalla kuin Metheny, vaikka melodiat näennäisesti ovatkin samoja. Methenyn improvisoinnin yksi merkittävimmistä piirteistä onkin se, että hän on onnistunut yhdistämään soittoteknisesti kitaralle sopivat elementit musiikilliseen näkemykseensä. Metheny on täten irtaantunut kitaran teknisistä rajoituksista omalla tavallaan. Hän on rakentanut sävelkielen, jota pystyy toteuttamaan oman instrumenttinsa kautta vaivattomasti ja joka palvelee musiikkia.

Aineiston kappaleissa oli melodioita, joissa sormitusformuloiden tarkastelu osoittautui hyväksi analyysimenetelmäksi. Sormitusformuloita kartoittamalla saatiin paljon tietoa Methenyn soittotekniikasta. Työssä esiteltyjä sormitusformuloita voidaan käyttää myös transkriptioiden teon apuvälineenä. Kun tiedetään Methenyn tapa rakentaa melodioita, voidaan vaikeasti kuultavissa olevista paikoista rajata pois vaihtoehtoja. Tutkimus antaa Methenyn soittotekniikasta tietoa paitsi pedagogisiin tarkoituksiin, myös kitaran sormituskäytäntöjä mallintavien sovellusten kehittämiseen.

Tutkimuksessani sormitusformulat on määritelty nuottitekstin sekä videomateriaalin puitteissa. On siis mahdollista, että jotkut Methenyn sormitusvalinnat poikkeavat tässä työssä esitetyistä. Pidän kuitenkin sormitusformuloita melko luotettavina, koska olen Methenyn sooloja aiemmin transkriboidessani päätenyt itse samantyyppisiin sormituksiin kuin tässä työssä käytettyjen nuottien laatija. Ainoa varma tapa selvittää Methenyn sormituskäytänteet olisi tavata hänet ja järjestää samankaltaiset tutkimusolosuhteet kuin Radicionin tutkimuksessa. Yksi sormitusformula-analyysin ongelma on sormitusformuloiden pituuden määrittely. Samat ongelmat ovat vaivanneet formula-analyysiäkin. Sormitusformuloiden tarkka määrittely johtuen limittymisestä, sekä esimerkiksi A-sormitusformulan pituuden vaihtelusta on

haasteellista. Tässä työssä päädyin listaamaan nuottiesimerkkeihin kaikki siinä näkyvät sormitusformulat, vaikka osa niistä muodostuisi kahden ”itsenäisen” sormitusformulan väliin.

Methenyn improvisaatioissa on myös melodinen ei-formuloille perustuva puoli, jota ei tässä työssä käsitellä. Tässä työssä ei tarkastella soolon kokonaismuotoa, vaan keskitytään ainoastaan sormitusformuloita sisältäviin osioihin. Methenyn tapa rakentaa soolon kokonaiskaari voisi olla mielenkiintoinen jatkotutkimuskohde, jolloin sormitusformuloita sisältävien melodioiden funktiota voisi selventää soolon kokonaismuodon kannalta.

Tässä tutkimuksessa rajatusta alueesta Methenyn soittoa on löydetty ne ainekset, mistä hän melodiensa rakentaa. Tämän työn painopiste oli tiedon hankkiminen siitä, millaisia sormitusformuloita Metheny käyttää sekä miten niistä luodaan pidempiä melodioita suhteessa toisiinsa. Vaikka harmonisia ilmiöitä on lyhyesti käsitelty, sormitusformulaketjujen rakentumista on tässä työssä tarkasteltu ottamatta riittävästi improvisointia ohjaavaa harmoniaa huomioon. Muutamia havaintoja on esitetty tulos-osion loppupuolella, mutta läheisempää tarkastelua sormitusformuloiden käytöstä suhteessa harmonisiin ilmiöihin pitäisi tehdä, jotta voitaisiin ymmärtää Methenyn soittoa paremmin. Jatkotutkimuskysymykset voisivat olla esimerkiksi seuraavanlaisia. Mitkä harmoniset periaatteet ohjaavat sormitusformulaketjujen rakentumista? Onko tietyillä formulaketjuilla yhteys tiettyyn sointukadenssiin tai harmoniseen tapahtumaan? Mikä on kappaleen alkuperäisen teeman suhde Methenyn improvisointiin ja sormitusformuloiden käyttöön? Käytännön soittamisen kannalta tällaiset kysymykset kaipaisivat vastauksia. Tutkimuksessa ei pyritty vastaamaan siihen, miten Metheny pystyy tuottamaan periaatteessa mekaanisten sormitusformuloiden avulla monien korkealle arvostamaa musiikkia. Tämä voisi myös olla yksi jatkotutkimuksen aihe. Näihin kysymyksiin vastausta etsittäessä kuvion 1 sormitusformulaketjut tarjoaisivat hyvän lähtökohdan.

7 LÄHTEET

- Backlund, K. (1983). *Improvisointi Pop/Jazz-musiikissa*. Saarijärvi: Gummerus.
- Baker, D. (1987). *How To Play Bebop. Volume 2*. Alfred Publishing.
- Bruno, J. (2001). *Master Class: Tonal Circles*. DownBeat - Jazz, Blues & Beyond. 84-85.
- Coezee, C. (2009). *Julian Lage Masterclass*. Guitar Techniques, 128, 68-72.
- Coker, J. (1997). *The Elements of the jazz language for the developing improviser*. Alfred Publishing Company.
- Crook, H. (1999). *Ready, Aim, Improvise!* Advance Music.
- Dahlhaus, C. et al. "Harmony." Grove Music Online. Oxford Music Online. [Viitattu: 1.7.2010] Saatavissa:
<[url:http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/50818](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/50818)>
- Dalhaus, C. (1990). *Studies on the Origin of Harmonic Tonality*. Princeton, NJ : Princeton University Press.
- Dobbins, B. (1978). *The Contemporary Jazz Pianist Vol 1. A Comprehensive Approach to Keyboard Improvisation*. GAMT Music Press.
- Dworkin, J. (2005). *Kurt Rosenwinkel. Deep Song*. JazzReview.com [Viitattu 17.2.2011] Saatavissa: [url:http://www.jazzreview.com/article/details.cfm?ID=3853](http://www.jazzreview.com/article/details.cfm?ID=3853)
- Eerola, J. (2009). *Musiikkianalyysimetodien synteesi nykyjazzin tutkimuksessa. Esimerkkinä Pat Methenyn "The Red One"*. Helsingin yliopisto.
- Givan, B. (2007). *Apart Playing: McCoy Tyner and "Bessie's Blues"*. Journal of the Society for American Music. Vol. 1 nro 2, 257-280.
- Goins, W. (2001). *Emotional Response to Music Pat Metheny's Secret Story*. Edwin Mellen Press.
- Gridley, M. (1997). *Jazz Styles: History and Analysis*. Prentice Hall.
- Himes, G. (2005). *Pat Metheny and Brad Mehldau: Counterpoint*. JazzTimes. [Viitattu 30.1.2011] Saatavissa:
<[url:http://jazztimes.com/articles/18692-pat-metheny-and-brad-mehldau-counterpoint](http://jazztimes.com/articles/18692-pat-metheny-and-brad-mehldau-counterpoint)>
- Hyer, B. "Tonality." Grove Music Online. Oxford Music Online. [Viitattu: 1.7.2010] Saatavissa:

- <url:<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/28102>>
- Jacobs, J.P. (2001). *Refinements to the ergonomic model for keyboard fingering of Parncutt, Sloboda, Clarke, Raekellio, and Desain*. *Music Perception*, 18(4), 505-511.
- Joutsenvirta, A., Perkiönmäki, J. (2008). "Sointujen funktionaalisuus jazzissa". [Viitattu: 17.2.2011] Saatavissa: <url:<http://www2.siba.fi/muste1/index.php?id=51&la=fi>>, 9.12.2008
- Järvinen, T. (1997). *Tonal Dynamics and Metrical Structures in Jazz Improvisation*. Jyväskylän yliopisto.
- Kenny, B. (1999). *Structure in Jazz Improvisation: A Formulaic Analysis of the Improvisations of Bill Evans*. *Annual Review of Jazz Studies* 10. 163-194
- Kernfeld, B. (1983). "Two Coltranes." *Annual Review of Jazz Studies* 2. 7-66.
- Kernfeld, B. "Metheny, Pat." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. [Viitattu: 17.5 2010] Saatavissa: <url:<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/41302>>
- Koch, L. (1982). *Harmonic Approaches To The Twelve-Bar Blues Form*, *Annual Review of Jazz Studies* 1.
- Levine, M. (1995). *The Jazz Theory Book*. Petaluma, CA: Sher Music
- Levine, M. (1989). *The Jazz Piano Book*. Petaluma, CA: Sher Music
- Liebman, D. (1991). *A Chromatic Approach to Jazz Harmony and Melody*. Rottenburg N.: Advance Music.
- Liebman, D. (1996). *Self Portrait of a Jazz Artist. Musical Thoughts and Realities*. Rottenburg N.: Advance Music.
- Martin, H. (1996). *Charlie Parker and Thematic Improvisation*. Metuchen, NJ: Scarecrow Press.
- McElrath, K. (2005). *I Got Rhythm. Origins and Chart Information*. JazzStandards.com. [Viitattu: 3.3.2010] Saatavissa: <url:<http://www.jazzstandards.com/compositions-0/igotrhythm.htm>>
- Metheny, P. (2000). *The Pat Metheny Song Book*. Hal Leonard Corporation.
- Metheny, P. Pat Metheny Interact www-sivusto. *Question & Answer*. [Viitattu: 1.7.2010] Saatavissa: <url:<http://interact.patmetheny.com/qa/questionView.cfm?queID=48>>

- Metheny, Pat. (2004). *Jazz Improvisation Magazine*. [Viitattu 12.7.2010] Saatavissa:
<http://www.patmetheny.com/writings.cfm>
- Nettles, B., Graf, R. (1997). *Chord Scale Theory and Jazz Harmony*. Advance Music.
- Nettl, B. et al. "Improvisation." Grove Music Online. Oxford Music Online. [Viitattu: 1.7.2010] Saatavissa:
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/13738pg3>
- Ostransky, L. (1978). *Early Jazz*. Music Educators Journal, Vol. 64, No. 6 (Feb., 1978), 34-39
 Published by: MENC: The National Association for Music Education
- Owens, T. (1974). *Charlie Parker: Techniques of Improvisation*. University of California.
- Parry, M. (1971). *The Making of Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry*.
 Oxford: Clarendon Press.
- Potter, G. (1990). *Analyzing Improvised Jazz*. College Music Symposium 30, no. 1 (Spring 1990): 64-74.
- Raekallio, M. (1996). *Sormituksen strategiat: Tutkimus pianonsoiton sormitusvalinnoista*.
 Helsinki: Sibelius Akatemia
- Riposo, J. (2009). *Target and Approach Tones. "Shaping Bebop Lines."* Jamey Aebersold Jazz.
- Rover, C. (2000). *Kurt Rosenwinkel "From A Guitarists Perspective"* [Viitattu: 30.1.2011]
 Saatavissa:
<http://www.christianrover.de/Englische%20Seiten/Rosenwinkelengl.html>
- Schneckloth, T. (1982). *Pat Metheny - A Step Beyond Tradition*. 11/82 Downbeat Vol. 49, No. 11, 14-66
- Scott, A. (2003). *I See the Fretboard in Diagrams: An Examination of the Improvisatory Style of Herbert Lawrence 'Sonny' Greenwich*. Canadian University Music Society Review No. 23/1 (2003): 62-78.
- Scott, A. (2009). *Exploring the Use of a Single Formula in Grant Green's First Chorus Improvisation on 'I'll Remember April' (1961)*. Current Research in Jazz 1.
- Smith, A. (2007). *Pat Metheny: Composing to Exploit the Sound of the Guitar*. Performance Thesis. Massey Albany.
- Smith, A. (2007). *Pat Metheny: Composing to Exploit the Sound of Guitar*. Performance Thesis. Massey Albany.
- Thomson, W. (1999). *Tonality in Music: A General Theory*. San Marino, Calif.: Everett Books.

- Van Eps, G. (1980). *Harmonic Mechanisms For Guitar Volume One*. Pacificm Missouri: Mel Bay Publications.
- Waters, K. (1996). *Blurring the Barline: Metric Displacement in the Piano Solos of Herbie Hancock*. *Annual Review of Jazz Studies* 8, 19-37.
- Weiskopf, W. (1995). *Intervalic Improvisation. The Modern Sound: A Step Beyond Linear Improvisation*. New Albany, IN: Jamey Aebersold Jazz.
- Willmott, B. (1994). *Mel Bay's Complete Book of Harmony Theory & Voicing*. Mel Bay Publications.