

KARELIA-AMMATTIKORKEAKOULU
Musiikin koulutusohjelma

Leevi Lehikoinen

MODERNIEN SOINTUARPEGGIOIDEN HYÖDYNTÄMINEN
JAZZIMPROVISOINNISSA

Opinnäytetyö
Toukokuu 2017



OPINNÄYTETYÖ
Toukokuu 2017
Musiikin koulutusohjelma

Tikkarinne 9
80200 JOENSUU
013 260 600

Tekijä
Leevi Lehikoinen

Nimeke

Modernien sointuarpeggioiden hyödyntäminen jazzimprovisoinnissa

Tiivistelmä

Opinnäytetyön aihe syntyi halusta syventyä oman soittotekniikan kehittämiseen ja monipuolisempaan harmoniansoittoon improvisoitaessa. Näitä aihealueita käsitellään kitaransoiton näkökulmasta pääasiassa modernien arpeggiomuotojen avulla. Työssä tutkitaan myös perinteisiä arpeggiomuotoja, arpeggioiden opettamista ja niiden soveltamista harjoitteluun sekä tosielämän soittotilanteisiin.

Taiteellisen tutkimuksen ja kehittämistyön selkärangan muodostaa amerikkalaisen Tim Miller -nimisen kitaristin luoma soittotekniikka, jonka avulla pyritään ilmaisemaan harmoniaa mahdollisimman monipuolisesti erilaisten arpeggiomuotojen avulla. Tarkoituksena on myös tuoda kitaristien ja kitaransoitonopettajien käyttöön suomenkielinen opas tähän 2-1-2-1 -nimiseen soittotekniikkaan. Työn lopusta löytyvillä harjoituksilla oli merkittävä rooli työprosessissa ja tämän tekniikan sisäistämisessä.

Opinnäytetyön tuloksena syntyi nuottimateriaali, jota voidaan käyttää erityisesti kitaransoiton opetuksessa. Lisäksi se soveltuu kenen tahansa instrumentalistin itsenäiseen harjoitteluun.

Kieli
suomi

Sivuja 35
Liitteet 5
Liitesivumäärä 20

Asiasanat

sointuarpeggiot, jazzimprovisointi, soitonopetus, kitara



THESIS
May 2017
Degree Programme in Music

Tikkarinne 9
80200 JOENSUU
013 260 600

Author
Leevi Lehikoinen

Title
Utilisation of Modern Arpeggio Shapes in Jazz Improvisation

Abstract

The subject for this thesis comes from a desire to develop one's playing technique and express harmony in different ways while improvising. These areas are elaborated on guitar with modern arpeggio shapes. The thesis is also exploring more classical ways to play arpeggios, how to teach them, practice them and play them in real life situations.

The backbone of this artistic research is built on a playing technique created by an American guitarist called Tim Miller. This technique endeavours to express harmony in as versatile way as possible with different arpeggio shapes. The work is also aiming to give guitarists and guitar teachers a Finnish guide book for this 2-1-2-1 arpeggio technique. The exercises that can be found as an attachment of this thesis played a significant role in the working process and internalization of this technique.

The sheet music that was created as an outcome of this thesis can be used, especially in teaching the guitar. Furthermore it is suitable for independent practice for any instrumentalist.

Language
Finnish

Pages 35
Appendices 5
Pages of Appendices 20

Keywords

chord arpeggios, jazz improvisation, instrument teaching, guitar

Sisältö

| | | |
|-----|--|----|
| 1 | Johdanto..... | 5 |
| 2 | Työn tarkoitus..... | 6 |
| 2.1 | Kehittämistyön lähtökohdat ja tarkoitus..... | 6 |
| 2.2 | Arpeggiot klassisessa ja jazzmusiikissa..... | 6 |
| 3 | Perinteinen lähestyminen sointuarpeggioihin kitaralla | 7 |
| 3.1 | Soittaminen asemassa..... | 7 |
| 3.2 | Soittaminen lineaarisesti yhdellä kielellä..... | 10 |
| 3.3 | Perinteisten sointuarpeggioiden rajoittuneisuus..... | 11 |
| 4 | Tim Millerin arpeggiomuodot..... | 12 |
| 4.1 | Jazzkitaristi Tim Miller..... | 12 |
| 4.2 | Tim Millerin arpeggiot..... | 13 |
| 4.3 | Millerin arpeggiomuotojen pikkaaminen | 15 |
| 5 | Harjoitustehtävien laatiminen | 16 |
| 5.1 | Kolmisointuharjoitus | 17 |
| 5.2 | Nelisointuharjoitus | 18 |
| 5.3 | Millerin arpeggiotekniikka | 20 |
| 5.4 | Diatoninen harjoitus Millerin arpeggiotekniikalla | 20 |
| 5.5 | Millerin pentatoniset arpeggiomuodot..... | 22 |
| 5.6 | Pentatoniset asteikot eri sointujen päällä..... | 23 |
| 5.7 | Soolo All The Things You Are -jazzstandardiin..... | 25 |
| 6 | Modernien arpeggiomuotojen soveltaminen improvisointiin..... | 27 |
| 6.1 | Lisää ideoita harjoitteluun..... | 28 |
| 6.2 | Erilaisia asteikoita..... | 28 |
| 6.3 | Erilaisia rytmejä..... | 30 |
| 6.4 | Kvinttiympyrä ja Coltrane-changes | 32 |
| 7 | Arpeggioiden opettaminen..... | 32 |
| 8 | Pohdinta | 34 |
| | Lähteet | 36 |

Liitteet

| | |
|---------|-------------------------------|
| Liite 1 | Kolmisointuharjoitus |
| Liite 2 | Nelisointuharjoitus |
| Liite 3 | 212121 Arpeggiomuodot |
| Liite 4 | 212121 Diatoninen harjoitus |
| Liite 5 | 212121 Pentatoniset muodot |
| Liite 6 | All The Things You Are -soolo |

1 Johdanto

Sointuarpeggiot ovat tärkeä melodinen elementti erityisesti jazzimprovisaatiossa. Eri asteikoista muodostuvat kolmi- ja nelisoinnut toimivat mainiona lähtökohtana muun muassa jazzstandardien opettelussa ja muistamisessa. Esimerkiksi soolo-transkriptioita tehtäessä voidaan huomata, että monien musiikillisten motiivien ja sekvenssien taustalta löytyy sointuarpeggioiden monipuolinen liikuttelu sekä niiden maustaminen johtosävelkuvioilla. Mielestäni sointujen opetteleminen hajauttamalla ne arpeggioiksi on erinomainen tapa ymmärtää myös monimutkaisempaa harmoniaa ja myös eri asteikoiden soundillisia karaktereitä.

Koen, että oma soittoni on jo pitkään kuulostanut perinteisten sointuarpeggiosorimitusten vahvan käytön ansiosta pitkäveteiseltä ja, ainakin omaan korvaani, samaa sisältöä toistavalta. Tästä syystä olen alkanut vähitellen etsiä uusia tapoja arpeggioiden opiskeluun, opettamiseen sekä oman improvisaationi monipuolistamiseen.

Olen opiskellut tähän mennessä seitsemän vuotta musiikkia eri oppilaitoksissa ja minulla on myös ollut useita eri opettajia. Tänä aikana olen huomannut, että sekä opettajani ja eri soitto-oppaat ovat tarjonneet pääasiassa keskenään samankaltaisia harjoitteita ja näkökulmia sointuarpeggioiden opetteluun. Usein arpeggioita opetellaan soittamalla niitä joko asemassa tai yhdellä kielellä. Mielestäni sointuarpeggioista voi kuitenkin saada paljon enemmän irti kuin soittamalla niitä vain mekaanisesti edestakaisin, ja erilaisten modernimpien harjoitusten avulla voidaan päästä käsiksi myös monipuolisempaan harmonian ilmaisemiseen.

Isojen intervallien käyttäminen ja modernin soundin löytäminen ovat sellaisia asioita, joita toivon jatkossa kuulevani omassa soitossani. Toivon, että opinnäyte-työni liitteenä olevista harjoituksista on apua myös muille improvisoijille, jotka haluavat löytää uusia työkaluja luovuutensa toteuttamiseen.

2 Työn tarkoitus

2.1 Kehittämistyön lähtökohdat ja tarkoitus

Toiminnallisen opinnäytetyöni pyrkimyksenä on kehittää omaa soittotaitoani ja parantaa kykyäni hahmottaa laajaa harmoniaa uudesta näkökulmasta. Tarkoituksenani on tuoda omaan soittooni lisää väriä ja teknillistä osaamista. Haluan myös tarjota aiheesta tekemäni suomenkielisen materiaalin muiden kitaristien ja pedagogien käytettäväksi. Aion myös hyödyntää tekemiäni havaintoja ja uutta osaamistani toimiessani kitaransoitonopettajana erilaisissa tilanteissa.

Työni liitteeksi syntyneet harjoitusmateriaalit nousivat merkittävään rooliin työtä tehdessäni. Ne auttoivat minua sisäistämään arpeggiomuotoja paremmin sekä kuulokuvallisesti että teknisesti. Tarkoituksenani on ollut laatia aiheesta suomenkielistä oppimateriaalia oman oppimiseni tueksi ja opetuskäyttöön itselleni sekä muille pedagogeille. Nuottimateriaalin avulla myös työni lukijan on helpompaa hahmottaa työn sisältöä ja muuttaa luettu materiaali musiikiksi. Nuottimateriaalit on kirjoitettu Sibelius-nimisellä nuotinnusohjelmalla.

Olen pyrkinyt harjoitusten säveltämisen ohella kuuntelemaan aiempaa tarkkaavaisemmin sitä, miten eri solistit ilmaisevat soololinjassaan sointuharmoniaa. Vaikka työssäni käsitellyt tekniikat ovat ainakin omasta mielestäni hankalia ottaa nopeasti käyttöön päivittäisessä improvisoinnissa, olen silti yrittänyt vähitellen lisätä näitä elementtejä omaan soittooni. Opinnäytetyössäni käsittelen näitä aiheita kitaransoiton näkökulmasta ja suuntaan kehittämäni materiaalin pääasiassa muille kitaristeille ja soitonopettajille.

2.2 Arpeggiot klassisessa ja jazzmusiikissa

Klassisessa musiikissa arpeggioita käytetään eri tavalla kuin jazzmusiikissa. Sana arpeggio tarkoittaa kirjaimellisesti soittamista harpun tapaan. Arpeggio määritellään murtosoinnuksi, jossa soinnun sävelet ilmenevät yksi kerrallaan eikä

niitä soiteta yhdessä ryppäessä yksittäisenä kokonaisuutena. (Chapman 2006, 227.) Sointuja voidaan siis soittaa joko melodisesti peräkkäin eli arpeggioina tai yhtä aikaa eli harmonisesti (Heikkilä & Halkosalmi, 2005, 151).

Klassisessa musiikissa arpeggiot ovat usein teknisiä harjoituksia, joiden tarkoituksena on kehittää eritoten jousisoittimien soittajan tekniikkaa ja intonaatiota. Länsimaisessa musiikissa matalimmasta äänestä perättäisesti ylimpään ääneen soitettu sointu on nimeltään arpeggiato. Tämä ilmiö esiintyy välillä myös soitettuna soinnun korkeimmasta äänestä matalimpaan ääneen. (Wikipedia 2017.)

Siinä missä arpeggiot ovat klassisessa musiikissa joko teknisiä harjoituksia tai etydejä¹, ovat ne jazzmusiikissa instrumentista riippumatta improvisoijan tärkeimpiä työkaluja. Paras tapa alleviivata sointuharmoniaa tapahtuu sointusävelten avulla. Kitaralla on mahdollista soittaa täsmälleen sama fraasi erinäköisissä muodoissa eri puolilta otelautaa. Improvisoitaessa meidän on tiedettävä reaaliajassa, kuinka soittaa sointuharmonia arpeggioina monilla eri sormituksilla ollaksemme ammattitaitoisia improvisoijia. On myös hyvä muistaa, että voimme ilmentää laajempaa harmoniaa soittamalla kolmi- tai nelisoinnuilla laajemman soinnun ylärakenteita. Voimme esimerkiksi soittaa improvisoidessamme Fmaj7-soinnulle (F, A, C, E) sen ylärakenteen eli soinnun terssiltä alkavan terssipinon. Tässä tapauksessa siis Am7-arpeggion (A, C, E, G), jolloin Fmaj7-sointu laajeneekin Fmaj9-soinnuksi (F, A, C, E, G). (Jacobs 1997, 9-10.)

3 Perinteinen lähestyminen sointuarpeggioihin kitaralla

3.1 Soittaminen asemassa

Sointuarpeggioiden eli murtosointujen harjoitteluun kitaralla on lähtökohtaisesti kaksi tapaa: soittaminen asemassa tai lineaarisesti yhtä kieltä tai eri kieliryhmien yhdistelmiä pitkin. Vaikka erilaisia harjoituksia voidaan kehittää loputtomasti, on

¹ Etydillä tarkoitetaan harjoituskappaletta, jonka avulla kehitetään soittotekniikkaa (Heikkilä & Halkosalmi 2005, 248).

kuitenkin olemassa eräänlaisia perusharjoituksia, joiden myötä sointuarpeggioiden harjoittelu aloitetaan. (Hynninen 2006, 46.)

Arpeggiomuotoihin tutustutaan usein sen jälkeen, kun on harjoiteltu asemassa jokin asteikko luontevaksi yhden tai kahden oktaavin alueelta. Kun harjoitellusta asteikosta aletaan rakentaa terssipinoja, päästään aluksi kolmisointuarpeggioihin. Kolmisointujen neljä eri tyyppiä ovat laaduiltaan duuri-, molli-, ylinouseva- ja vähennetty. Lisäämällä näihin sointutyyppeihin yksi ääni terssipinon jatkeeksi saadaan aikaiseksi nelisointuja, joissa lisäsäveleksi kolmisoinnun perussävelen, terssin ja kvintin lisäksi tulee joko septimi tai seksti. (Hynninen 2006, 44.)

Nelisointujen kvinttiä voidaan muuntaa joko ylentämällä tai alentamalla sitä puolisävelaskeleella. Myös dominanttiseptimisoinnun terssille voidaan ottaa tarvittaessa kvarttipidätys. Nelisoinnuista saadaan myös aikaiseksi laajempia sointuja, jolloin mukaan tulevat lisäsävelet 9, #11 ja 13. Näitä lisäsäveliä voi soinnun kvintin tavoin muuntaa puolikkaan sävelaskeleen liikkeellä joko ylös- tai alaspäin. (Hynninen 2006, 44 - 45.) Molliseptimisoinnun kohdalla lisäsävelenä voi esiintyä myös 11 eli asteikon puhdas kvartti sijoitettuna m7-soinnun terssipinon jatkeeksi. Laajemmat sointumuodot rakentuvat kuitenkin päällekkäisistä nelisoinnuista, mistä syystä nelisoinnut ovat mielestäni tärkein avain myös näiden sointujen ulossoittamiseen².

Kahden oktaavin alueella sointuja voidaan soittaa helposti myös diatonisesti³ eli sävellajin mukaisesti. Esimerkiksi C-duurin diatoninen murtosointuketju nelisoinnuilla olisi Cmaj7-Dm7-Em7-Fmaj7-G7-Am7-Bm7b5 (Hynninen 2006, 46). Tämän diatonisen harjoituksen etuna on eri sävellajien sointuasteiden muistaminen ja sävellajin kuulokuvan tarkempi hahmottaminen.

Näitä arpeggiomuotoja voidaan soittaa myös sekvensseinä⁴ ottamalla mukaan

² Sointujen ulossoittamisella tarkoitan harmonian sävelten ilmaisua soololinjassa.

³ Diatonisella asteikolla tarkoitetaan 7-sävelistä ”muuntamatonta” asteikkoa. Näitä asteikkoja ovat duuri- ja luonnollinen molliasteikko. (Heikkilä & Halkosalmi 2005, 248.)

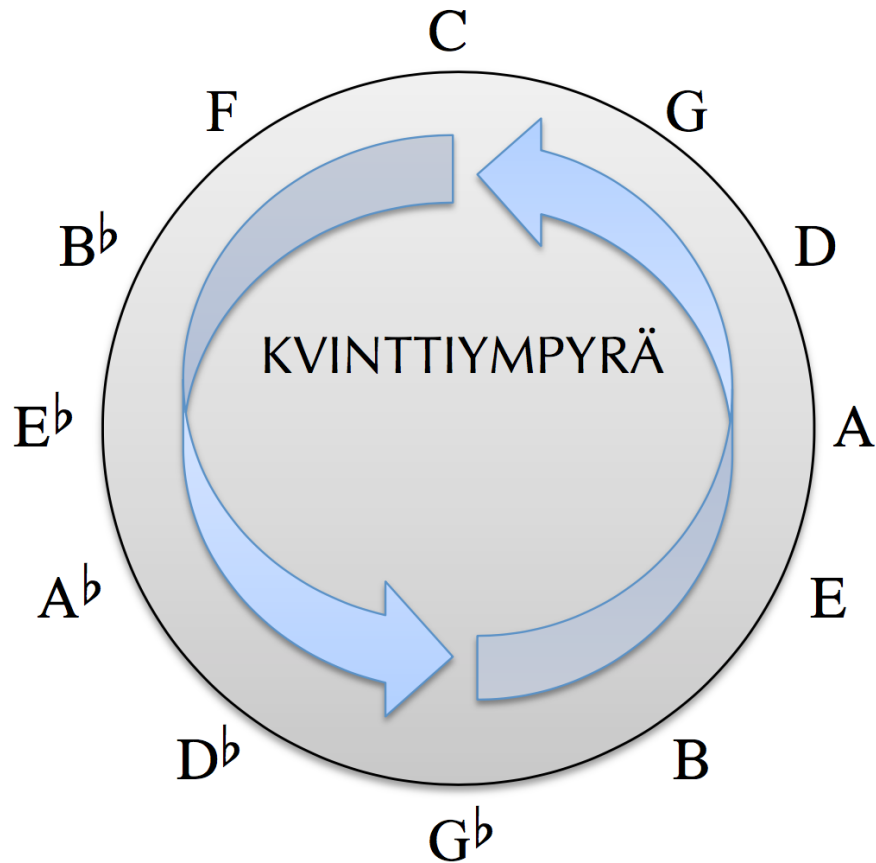
⁴ Sekvenssillä tarkoitetaan musiikillisen aiheen siirtelyä, jossa sävelet ja sointukulut toistuvat samalla tavoin eri korkeuksilta. Yleisimmäksi sekvenssiksi voidaan ajatella kvinttiympyrän kvintti-kiertoa eli laskevaa kvinttisekvenssiä. (Sibelius-Akatemia 2017.)

soinnun eri hajotukset alkaen eri sointusäveliltä. Hyvä tapa hahmottaa eri sormituksia on myös liikuttaa tarkastelussa olevaa arpeggiota kvinttiympyrän⁵ mukaisesti eli liikuttamalla soinnun perusääntä tai sointuhajotuksen ääntä kvintillä alaspäin (Hynninen 2006, 45). Esimerkiksi tällä tavoin maj7-soinnulle saadaan aikaan sekvenssi: Cmaj7-Fmaj7-Bbmaj7-Ebmaj7-Abmaj7-Dbmaj7-Gbmaj7-Bmaj7-Emaj7-Amaj7-Dmaj7 ja Gmaj7, jonka avulla kaikille kromaattisen asteikon sävelille rakentuvat maj7-soinnut voidaan soittaa läpi.

Kvinttiympyrän (kuva 1) avulla harjoittelu on hyvä tapa päästä lähelle tosielämän soittotilannetta. Tämä johtuu siitä, että useimmat harmonialikkeet tapahtuvat kvinttiympyrän mukaisesti. Esimerkiksi jazzmusiikissa yleinen sointuasteilla⁶ II-V-I tapahtuva sointuprogressio liikkuu kvinttiympyrää vastapäivään. Tämän takia harjoiteltaessa tulisi soittaa kvinttiympyrä vastapäivään siten, että seuraavaa nuottia ajatellaan aina sävellajin avulla. Tällä tarkoitan sitä, että kvinttiympyrän mukaisesti seuraavaan ääneen suhtaudutaan sävellajin perusäänenä. C-duurissa näille sointuasteille muodostuvat soinnut ovat Dm7-G7-Cmaj7. Soitettaessa mistä tahansa sävellajista huomataan, että sointuasteiden nimisävelet seuraavat toisiaan vastapäivään. Esimerkiksi F-duurissa II-V-I -progressio on Gm7-C7-Fmaj7, jossa soinnut seuraavat myös toisiaan vastapäivään kvinttikieannon mukaisesti. (Levine 1995, 23.)

⁵ Kvinttiympyrä eli englanniksi Cycle of Fifths sisältää kaikki kromaattisen asteikon sävelet. Kvinttiympyrän seuraava sävel tai sävellaji löytyy puhtaasti kvintin päästä edellisestä sävelestä. (Levine 1995, 23.)

⁶ Astemerkit kuvaavat sävellajin sointutehoja. Niillä kuvataan funktionaalista harmoniaa, joka on sointutehoihin ja purkauksiin perustuvaa harmonialikettä (Tabell 2004, 158.)



Kuva 1. Kvinttiympyrä.

3.2 Soittaminen lineaarisesti yhdellä kielellä

Sointujen soittaminen lineaarisesti yhdellä kielellä tarkoittaa käytännössä sitä, että valitaan jokin sointu, esimerkiksi Fmaj7, ja soitetaan se yhdellä kielellä niin pitkälle kuin kitaran kaulassa riittää nauhoja. Tämän jälkeen voidaan siirtyä joko seuraavalle kielelle aloittaen joko kitaran kaulan nauhapäädystä tai sitten läheltä tallaa siitä asemasta, minne jäätin edellisen kielen kohdalla. Jos tällainen harjoitus soitetaan läpi esimerkiksi Fmaj7-soinnulla alkaen alimmalta E-kieleltä, soitetaan ensimmäiseksi soinnun matalin mahdollinen ääni, joka olisi tällä kielellä avoin E-kieli eli soinnun septimi. Siirryttäessä toiselle kielelle alkaen kaulan satulapäädystä ensimmäinen ääni olisi vapaa A-kieli ja sen jälkeen C-sävel A-kielen kolmannesta nauhavälistä. Tarkoituksena on siis soittaa valittu sointuarpeggio yhdellä kielellä soinnun matalimmasta äänestä, samalta kieleltä löytyvään korkeimpaan sointuääneen.

Arpeggioiden asema- ja lineaariseen harjoitteluun voidaan ottaa mukaan myös erilaisia soinnun sävelillä tähtääviä johtosävelkuvioita⁷ (Hynninen 2006, 49 - 50). Näin arpeggioihin saadaan lisää mielenkiintoa, kromatiikkaa, staattisuutta ja asteikkomaisuutta. Myös erilaisilla rytmisillä kuvioilla, kuten trioleilla ja polyrytmeillä⁸ sekä eri fraseerauksella⁹ arpeggioiden ulossoittoon tulee lisää mielenkiintoa.

3.3 Perinteisten sointuarpeggioiden rajoittuneisuus

Eri asteikkojen ohella kolmi- ja nelisointujen harjoittelu on mielestäni olennainen osa lähestyttäessä improvisointia ja soittoteknistä osaamista lähes millä tahansa instrumentilla. Kun alamme jossain vaiheessa siirtää opittuja arpeggiomuotoja itse improvisointiin, niin haasteeksi muodostuikin se, miten saamme soittomme kuulostamaan kiinnostavalta musiikilta sen sijaan, että soitamme vain oppimiamme murtosointuja ylös alas ympäri otelautaa.

Oma soittoni on jo pidemmän aikaa jumiutunut perinteisten sointuarpeggiomuotojen pyörittelyyn ja monesti lopputulos kuulostaakin itse soittotilanteessa vapautuneen improvisoinnin sijaan murtosointujen harjoittelulta. Olen myös miettinyt paljon sitä, miten saisin entistä enemmän yhdisteltyä eri moodien¹⁰ karaktäärisäveliä¹¹ itse arpeggiomuotoihin siten, että improvisointini ei kuulostaisi jatkossa pelkästään asteikko- tai arpeggiojuoksutuksilta vaan myös musiikilta. Moodin karaktäärisävelistä puhuessani tarkoitan eri moodien asteikoille rakentuvia sointuja,

⁷ Johtosävelkuvioilla (englanniksi chromatic approach) tarkoitetaan kolmisoinnun eri sävelille tähtäävää melodialiikettä, jossa on yleensä myös kromaattisia säveliä sekä sointusävelen ylä-että alapuolelta (Levine 1995, 331).

⁸ Polyrytmiikalla tarkoitetaan rytmikkaa, jossa yhdistyy päällekkäisiä tahtilajeja, esimerkiksi 4/4- ja 5/8-tahtilajeja soitetaan päällekkäin (Tabell 2004, 161).

⁹ Fraseerauksella tarkoitetaan eri musiikkityyleihin soveltuvaa, halutunlaista rytmistä jännitettä. Siihen kuuluu sävelten hienorytmistä säätelyä ja aksentointia (Tabell 2008).

¹⁰ Moodit ovat niitä diatonisen sävelasteikon sävelistä muodostettuja asteikoita, joita ei kutsuta duuri- tai molliasteikoiksi. Klassisessa musiikissa näitä asteikoita kutsutaan myös kirkkosävelleiksi. Jazzmusiikissa moodeja alkoi esiintyä 1950-luvulla. (Chapman 2005, 230.) Myös melodisella- ja harmonisella mollilla sekä pentatonisilla asteikoilla on omat moodinsa (Heikkilä & Hal-kosalmi 2005, 139).

¹¹ Karaktäärisävelillä tarkoitetaan säveliä, jotka luovat soinnulle tai asteikolle sen tunnusomaisen sävyn. Soinnun karaktäärisävelillä tarkoitetaan soinnun terssiä ja septimiä tai mahdollisesti myös sekstiä.

jotka kuvaavat parhaiten moodin ominaispiirrettä. Esimerkiksi m13-sointu kuvastaa parhaiten doorista¹² moodia, koska sointu sisältää itsessään kaikki doorisen moodin sävelet (Tabell 2004, 122).

4 Tim Millerin arpeggiomuodot

4.1 Jazzkitaristi Tim Miller

Ollessani keväällä 2016 opettajani Saku Mattilan soittotunnilla pyysin häntä antamaan minulle jotain uutta kuunneltavaa hänen tietämiltään jazzfuusiosoitajilta. Sainkin pitkän listan soittajia ja heidän levyjään, joita aloin heti kuunnella. Tunsin, että tarvitsin juuri sillä hetkellä musiikillista inspiraatiota niin kuunteluun kuin myös soittooni. Pian ryhdyinkin itseäni miellyttävän kuulokuvan perusteella tutustumaan kitaristiin nimeltä Tim Miller.

Tim Miller on amerikkalainen jazzkitaristi, joka opettaa parhaillaan apulaisprofessorina Bostonissa Berklee College of Musicissa. Hän on kotoisin Michiganista mutta on asunut ennen Bostoniin muuttoaan myös New Yorkissa ja Pariisissa, missä hän soitti, äänitti ja esiintyi paljon Aldo Romano -nimisen rumpalin kanssa. Hän on äänittänyt kaksi soololevyä nimeltään *Trio* ja *Trio Vol. 2* sekä esiintynyt muun muassa Paul Motianin, Randy Breckerin, George Duken ja Keith Carlockin kanssa. Vuonna 2012 hän kirjoitti yhdessä kitaristikollegansa Mick Goodrickin kanssa kirjan nimeltä *Creative Chordal Harmony For Guitar – Using Generic Modality Compression*. (Goodrick & Miller 2012; Berklee 2016; All About Jazz 2016.) Valitettavasti en ole löytänyt mistään lähteestä Millerin syntymävuotta, mutta kaikesta päätellen hän on tämän opinnäytetyön kirjoitushetkellä noin 44-vuotias.

¹² Doorinen asteikko on duuriasteikon 2. moodi. Sille rakentuva sointu on laajimmillaan m13-sointu. (Tabell 2004, 71.)

Hyvin harvat kitaristit ovat omaksuneet omaan soittoonsa vaikutusvaltaisen Allan Holdsworthin¹³ suoraviivaisen soittotekniikan. Vielä harvemmat ovat yhdistäneet Holdsworthin soittotekniikkaan tavan analysoida sointuja, kuten muun muassa kitaristit George Van Eps, Ted Green ja Mick Goodrick ovat tehneet. Viimeksi mainittuja kitaristeja nuoremman Millerin soittotapa kuulostaa hienostuneemalta ja pitkälle kehittyneeltä. (All About Jazz 2008.)

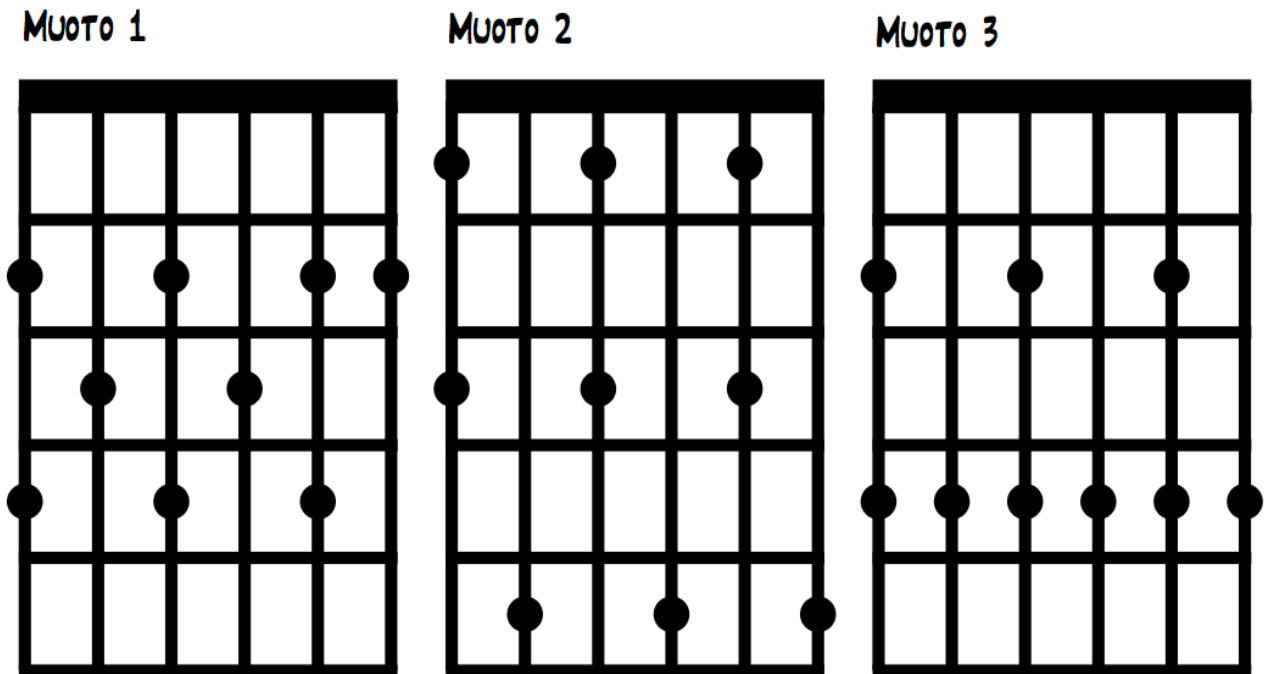
4.2 Tim Millerin arpeggiot

Olen kuuntelemalla havainnut, että Tim Millerin soitto perustuu pitkälti hänen kehittämiinsä 2-1-2-1 -arpeggiomuotoihin (kuva 2). Muotoja on yhteensä kolme erilaista, ja niiden avulla saadaan lukuisia eri murtosointuvariaatioita eri asteikoille ja soinnuille. Millerin 2-1-2-1 -arpeggiotermillä tarkoitetaan sitä, että ala-E-kieleltä soitetaan kaksi ääntä, seuraavalta kieleltä, eli A-kieleltä, soitetaan yksi ääni ja samalla tavalla toistuen 2-1-2-1 -logiikalla ylimmälle E-kielelle asti (TrueFire 2016). Tämä tarkoittaa sitä, että kun kitaran kaikki kielet soitetaan läpi, saadaan toteutettua yhdeksänäänisiä arpeggiomuotoja. Perinteisiä arpeggiomuotoja voi myös ajatella yhdeksänäänisinä, mutta niitä soittaessa esimerkiksi kahdelle peräkkäiselle kielelle saattaa tulla kaksi ääntä kieltä kohti. 2-1-2-1 -arpeggiomuodoissa äänet noudattavat tiukasti ennalta määrättyä järjestystä.

¹³ Monen soittajan esikuva Allan Holdsworth (6.8.1946-16.4.2017) oli virtuoosimainen isobritannialainen kitaristi. Hänet tunnetaan parhaiten ilmiömäisestä soittotekniikastaan, erilaisten dissonoivien ja laajojen intervalliyhdistelmien käyttämisestä ja modernin kitaransoiton uudistamisesta. (Wikipedia, 2017.) Valitettavasti hän menehtyi tämän opinnäytetyön tekemisen aikana.

212121 ARPEGGIOMUODOT

KOLME PERUSMUOTOA:



Kuva 2. Liitteessä 3 kuvatut 2-1-2-1 -arpeggiomuodot.

Kun perinteisissä arpeggiomudoissa soitetaan yhdessä asemassa kaikki kielet, eli E-A-D-G-B-E, läpi alimmasta äänestä ylimpään, sisältää D-kieletä alkava seuraava oktaaviala täsmälleen samat sävelet kuin alimmalta E-kieletä alkava matalampi rekisteri. Esimerkiksi Cmaj7-soinnun sävelet olisivat C-E-G-B ja sen jälkeen samat sävelet toistuvat siirryttäessä loppuun ylimmälle E-kielelle. 2-1-2-1-arpeggiomudoissa Cmaj7-sointu saattaisikin valitusta muodosta riippuen rakentua seuraavasti: C-D-A-B (perusääni, lisäsävel 9, lisäsävel 13, suuri septimi) ensimmäiseen oktaaviin ja C-G-G-A-E (perusääni, kvintti, kvintin toistaminen toiselta kieleltä, lisäsävel 13 ja terssi) toiseen oktaaviin (TrueFire 2016). Voimme havaita, että 2-1-2-1 -arpeggiomuodot tuovat siis tässä tapauksessa perinteiseen maj7-arpeggioon lisäsäveliksi D:n (9) ja A:n (13). Tällä tavoin soinnun ja sitä ympäröivän moodin, karakteri tulee paremmin esille ja näin saadaan myös yhdistettyä murtosointu kuulostamaan enemmän itse asteikolta. Maj7-arpeggion muoto 3 on esitetty F-sävelestä alkaen kuvassa 3.

43 Fmaj7

The image shows a musical score for an Fmaj7 arpeggio. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble clef staff contains a melody of eighth notes: F4, A4, C5, B4, A4, G4, F4. The bass clef staff contains a bass line of eighth notes: F3, A3, C4, B3, A3, G3, F3. The piece is in 3/4 time and the key signature has one flat (B-flat). The notation is labeled '43 Fmaj7'. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

Kuva 3. Fmaj7-arpeggion muoto 3 (liitteen 4 sivulta 3).

4.3 Millerin arpeggiomuotojen pikkaaminen

Millerin kehittämä 2-1-2-1- arpeggiojärjestelmä syntyi kitaristin halusta pystyä soittamaan murtosointuja hyvällä artikulaatiolla ja yhtä nopeasti kuin pianistit. Jotta molemmat näistä elementeistä voitaisiin saavuttaa, hänen piti myös kehittää vasemman käden 2-1-2-1 -muodoille toimiva oikean käden eli plektrakäden pikkaustekniikka¹⁴. (TrueFire 2016.)

Millerin 2-1-2-1 -arpeggiomuodot pikataan seuraavalla tavalla: Kaksi alinta kieltä (E- ja A-kielet) pikataan sweep-picking¹⁵ -tekniikalla, kolmas kieli (D-kieli) pikataan hybrid-picking¹⁶ -tekniikalla (plektrakäden vapaa keskisormi), neljäs kieli (G-kieli) sweep-picking -tekniikalla, viides kieli (B-kieli) jälleen hybrid picking -tekniikalla ja kuudennelta kieleltä takaisin alimmalle kielelle palataan sweep-picking-tekniikalla. Kielen, jonka aikana soitetaan kaksi ääntä sweep-pickingillä, toinen ääni soitetaan hammer on¹⁷ -painalluksella, mutta ylhäältä alaspäin soittaessa kielet, joilla on kaksi ääntä, soitetaan pull off¹⁸-nyhtäisyllä. Itse tekniikka vaatii

¹⁴ Pikkaaminen eli englanniksi picking tarkoittaa plektralla soittamista (Viinikainen 2009, 8).

¹⁵ Sweep picking tai sweep eli suomeksi "lakaisu" tai sweeppi tarkoittaa, että yhdellä samansuuntaisella plektranlyönnillä siirrytään kieleltä toiselle yhtä lailla ylös- tai alaspäin soittaessa (Viinikainen 2008, 8).

¹⁶ Hybrid picking -tekniikassa plektran lisäksi käytetään oikean käden vapaana olevia sormia, joiden avulla kieliä "nyhtäistään" (Hynninen 2006, 101). 212121-tekniikassa keskisormella soitetut äänet ovat dynamiikaltaan samanarvoisia plektralla soitetujen äänien kanssa.

¹⁷ Hammer-on tarkoittaa äänen lyöntiä tai painallusta vasemman käden sormella (Viinikainen 2008, 8).

¹⁸ Pull-off tarkoittaa vasemman käden sormella nyhtäistyä ääntä (Viinikainen 2008, 8).

vasemman käden sulavaa legatosoittoa¹⁹, mutta tekee äänistä samalla soinnillaan hyvin selkeitä. Tällaisen pikkaustekniikan ansiosta moderneja sointuarpeggioita voidaan soittaa paljon nopeammin kuin perinteisiä arpeggiomuotoja. (TrueFire 2016.)

5 Harjoitustehtävien laatiminen

Olen kehittämistyönäni säveltänyt, sovittanut ja keksinyt erilaisia harjoituksia, joiden avulla vahvistaa kolmi- ja nelisointuarpeggioiden osaamista sekä perehtyä tarkemmin Millerin 2-1-2-1 -arpeggiotekniikkaan. Olen käyttänyt tekemiäni materiaaleja jonkin verran omien oppilaideni kanssa ja kiinnittänyt samalla huomiota omaan soittotekniikkaani. Uskon, että näiden harjoitusten avulla on mahdollista päästä helposti käsiksi monipuoliseen harmoniseen sävelkieleen. Selkeyden säilyttämiseksi harjoitukset on kirjoitettu 4/4-tahtilajiin. Kirjoitin harjoitukset nuottikuvan lisäksi myös tabulatuurina²⁰ kuvatakseni paremmin soiton aikana kitaran kaulalla tapahtuvia asemanvaihtoja. Harjoitukset on koottu opinnäytetyön liitteet-osioon.

Soinnut rakentuvat tersseittäin. Nelisointuihin tulevista lisäsävelistä 11:sta kutsutaan nimellä sus4 duuri- ja dominanttisoinnuissa. Lisäsävel 13, joka on enharmonisesti sama sävel kuin seksti, voi käytännössä esiintyä lisäsävelenä vain dominanttisoinnuissa. Septimi voi olla joko pieni septimi (7) tai suuri septimi (maj7). Lisäsävel 9 on nimeltään 9 ja se sisältyy automaattisesti 13-sointuihin. (Leavitt 1971, 21.)

Koska kitara on lähtökohtaisesti perkussiivinen instrumentti, tulisi harjoituksia soittaessa pyrkiä mahdollisimman legatomaiseen ilmaisuun. Tällä tarkoitetaan

¹⁹ Legato esitysmarkinnalla tarkoitetaan, että jokin asia soitetaan sitoen tai yhdistäen (Perkkiö 2017). Tällöin kaksi ääntä pyritään soittamaan niin, että niiden välillä olisi mahdollisimman vähän ilmaa.

²⁰ Tabulatuurilla tarkoitetaan kielisoittimille kehiteltyä musiikin merkintätapaa (englanniksi tabulature/tab/tabs). Sitä voidaan verrata nuottikirjoitukseen (kitaratabulatuurissa kuusi vaakasuunnassa olevaa viivaa nuottiviivaston viiden viivan sijasta), mutta sen lukemiseen ei tarvita nuotinlukutaitoa. (Kitarat.info 2012.)

sitä, että kahden äänen välillä tulisi olla mahdollisimman vähän hiljaisuutta. Näin harjoituksista saadaan paras teho irti. (Leavitt 1971, 19). Vaikka klassisen musiikin määritelmä arpeggiolle on ”kuin harpun tapaan”, tulisi harjoitukset mielestäni soittaa kitaralla siten, että soitettaessa seuraavaa ääntä edellinen ei jää taustalle soimaan. Tarkoitus on tavoitella hyvällä artikulaatiolla soitettua legatomaista melodialinjaa säilyttäen äänten suhteellisen nopea sammuminen ja voimakas atakki, koska nämä tuovat jazzimprovisoinnille ominaisen rytmikan ja rytmisen ”fiiliksen” hyvin esiin (Viinikainen 2009, 16).

5.1 Kolmisointuharjoitus

Laajempien sointuarpeggioiden oppimisen edellytyksenä on mielestäni vahva kolmisointumuotojen osaaminen. Nelisoinnut ja laajemmat arpeggiomuodot ovat kuitenkin vain jatkoa kolmisointujen terssipinoille. Pelkästään kolmisointuarpeggioilla voidaan saada aikaan mielenkiintoisia melodisia fraaseja.

Opinnäytetyöni liitteenä olevista harjoituksista ensimmäinen on kolmisointuharjoitus (liite 1). Tämän harjoituksen avulla kolmisoinnut voidaan soittaa helposti läpi kvinttiympyrän mukaisesti kahdesta eri asemasta. Löysin sointuharjoituksen Millerin kotisivuilta oppitunnit-välilehden (englanniksi lessons) alta nimellä *Triad Warm Up*. Päätin tehdä harjoituksen nuottimateriaalista oman selkeämmän version suomen kielellä.

Harjoituksessa (kuva 4) käydään läpi kaikki kolmisointujen laadut, jotka ovat duuri, molli, ylinouseva ja vähennetty. Harjoituksen sointumerkit viittaavat soinnusta muodostuvaan arpeggioon, jolloin duurikolmisointu merkitään isolla kirjaimella, mollikolmisointu isolla kirjaimella, johon on liitetty pieni m-kirjain, ylinouseva sointu isolla kirjaimella, johon on liitetty +-merkki ja vähennetty kolmisointu °-merkillä (Hynninen 2006, 44). Ylinousevaa sointua tulisi verrata duurisointuun ja vähennettyä mollisointuun, koska ne ovat yhtä ääntä lukuun ottamatta samoja. Ylinousevan soinnun sointumerkkinä voidaan käyttää myös #5- tai aug-merkintää (Chapman 2006, 188).

KOLMISOINTUHARJOITUS

The image shows a musical score for a three-note exercise in 4/4 time. It consists of two systems of music. The first system contains measures 1 through 4. The first two measures are in the key of C major, and the last two are in the key of F major. The second system contains measures 5 through 8. The first two measures are in the key of Bb major, and the last two are in the key of Eb major. The score includes a treble clef and a bass clef. Fingerings are indicated by numbers 1-5 on the right hand and 1-3 on the left hand. The exercise is marked with a '5' at the beginning of the second system.

Kuva 4. Kolmisointuharjoituksen kahdeksan ensimmäistä tahtia (liitteen 1 sivulta 1).

5.2 Nelisointuharjoitus

Tein nelisointuharjoituksen (kuva 5) soveltaen kolmisointuharjoitusta. Pidín kolmisointuharjoituksessakin esiintyvástá tavasta káydá lápi soinnut kaikista sävel-lajeista kvinttiympyrán mukaisesti. Näin aloin viedá harjoitusta pidemmälle lisää-mällä yhden sävelen kolmisointujen terssipinon jatkeeksi. Tällä tavoin saadaan rakennettua kaikki tärkeimmät nelisoinnut. Nelisointuharjoitus on liitteenä 2.

Kolmisointuharjoituksessa soinnut alkavat kahden tahdin välein aina tahdin en-simmäiseltá iskulta. Kun nelisointuharjoitus soitetaan samanlaisena sekvenssiná kuin kolmisointuharjoitus, alkaakin seuraava sointu vasta kolmannen tahdin vii-meiseltá neljäsosalta. Kolmantena sekvenssissä tuleva sointu alkaa jälleen kol-men tahdin päästä kolmannelta neljäsosalta ja neljäntená tuleva sointu toiselta neljäsosalta. Tämän jälkeen sekvenssi alkaa alusta eli jälleen tahdin ensimmäi-seltá neljäsosalta. Kirjoitin harjoitukseen kokonaisuudessaan auki vain maj7-ar-

peggion kvinttiympyrän mukaisesti. Loput arpeggiot on kirjoitettu neljän ensimmäisen (C, F, Bb, Eb) sävellajin mukaisesti, koska sekvenssi alkaa näiden jälkeen uudestaan tahdin ensimmäiseltä iskulta toistuen edellisen harjoituksen periaatteen mukaisesti.

MAJ7-HARJOITUS

The image shows a guitar exercise titled "MAJ7-HARJOITUS" in 4/4 time. It is divided into three systems, each with a treble clef staff and a guitar tablature staff. The first system covers measures 1-4 with chords Cmaj7 and Fmaj7. The second system covers measures 5-8 with Gbmaj7. The third system covers measures 9-12 with Ebmaj7 and Abmaj7. The tablature includes fret numbers and bar lines.

Kuva 5. Nelisointaharjoituksen ensimmäiset 16 tahtia (liitteen 2 sivulta 1).

Harjoituksessa käytetyt nelisoinnut löytyvät William G. Leavittin kirjoittamasta *A Modern Method For Guitar* -nimisestä erinomaisesta soitonoppaasta, jossa nelisoinnut kvintin muunnoksineen ovat mielestäni ne yleisimmät ja hyödyllisimmät. Harjoituksen sointutyypit ovat maj7, maj7#5, mmaj7, 6, m6, 7, m7, 7sus4, 7#5, 7b5, m7b5 ja dim7 (Leavitt, 1971, 24). Vaikka Leavittin kirjassa ei olekaan maj7#5 arpeggiota, on se mielestäni silti ollut tärkeää ottaa mukaan tekemääni nelisointaharjoitukseen.

Maj7#5-arpeggio rakentuu melodisen mollin kolmannelle asteelle (Huls 2009, 71). Ensimmäiselle asteelle rakentuva mmaj9-sointu kuvastaa kolmannen asteen maj7#5-soinnun lisäksi kaikkien melodisen mollin moodien tunnusomaista sävyä (Hynninen 2006, 116). Esimerkiksi C-melodisen mollin kolmannen asteen nelisointu olisi Ebmaj7#5. Jos tämän soinnun bassosäveleksi laitetaan C, tulee soinnusta Cmmaj9. Jos Ebmaj7#5 soinnun basso on F, tulee soinnusta F13#11omit3, joka kuvastaa mainiosti melodisen mollin neljännelle asteelle rakentuvaa lyydinen dominantti ²¹-nimistä moodia. Sama pätee muidenkin melodisen mollin sointujen kohdalla; kolmannelle asteelle rakentuvaa nelisointua voidaan käyttää erinomaisesti ylärakenteena kaikille sävelille.

5.3 Millerin arpeggiotekniikka

Tämän työn liitteenä 3 ovat kolmannessa kappaleessa mainitut Millerin arpeggiomuodot. Muodot itsessään eivät ole vielä varsinaisia arpeggioita, vaikka niille voidaan keksiä tarvittaessa sointumerkit muodon bassosäveleen perustuen. Tärkeintä on kuitenkin hahmottaa nämä muodot kitaran otelaudalla, minkä jälkeen niitä voidaan lähteä soveltamaan eri asteikoihin.

5.4 Diatoninen harjoitus Millerin arpeggiotekniikalla

Kirjoitin myös diatonisen harjoituksen (liite 4), sillä halusin esittää selkeästi, miten 2-1-2-1 -arpeggiomuodot istuvat duuriasteikkoon. Harjoitus on kirjoitettu F-duuriin, koska tässä sävellajissa otelaudan nauhapäädyn ensimmäisestä nauhavälistä voidaan helposti soittaa sävellajin kaikki moodit läpi alimmalta E-kieleltä alkaen. Harjoituksessa esitellään duurin moodeille syntyvät asteikot kaikilla kolmella arpeggiomuodolla.

Duurin moodien lisäksi jazzimprovisaatiossa ovat tärkeässä osassa melodisen eli jazzmollin moodit ja niille rakentuvat nelisoinnut. Melodisen mollin moodeista

²¹ Melodisen mollin 4. moodi, joka on toiselta nimeltään overtone. Moodille rakentuva sointu on 7#11-sointu. (Tabell 2004, 72.)

saadaan esiin paljon hienoja soundeja, ja ne ovatkin jazzimprovisoijan perusnavarastoon kuuluvaa materiaalia. Jazzmusiikissa käytetyssä melodisessa mollissa kuudes ja seitsemäs sävel säilyvät korotettuina myös laskevassa asteikossa. Tämä siis selvennyksenä verrattaessa klassisen musiikin melodisen molliin, joka soitetään nousevasti melodisena mollina mutta laskevasti luonnollisena mollina. (Hynninen 2006, 110.)

En kirjoittanut harjoitusta erikseen melodiseen molliin ja sen moodeihin. Mielestäni Millerin arpeggioihin on hyvä tutustua aluksi duurin moodien kautta, koska duuriasteikko on monelle kitaristille tutumpi sekä soinniltaan että sormituksiltaan. Sen jälkeen harjoitus voidaan viedä pidemmälle soittamalla se esimerkiksi melodisessa mollissa. Koska melodinen molli eroaa duuriasteikosta vain yhdellä sävelellä (molliterssi duuriterssin sijaan), on harjoitus helposti siirrettävissä myös melodiseen molliin. Tässä tapauksessa kirjoittamani harjoituksen F-duurin duuriterssi muutetaan molliterssiksi eli sävelestä A tuleekin Ab.

Harjoitus voidaan myös muuntaa harmoniseen molliin alentamalla asteikon duuriterssi molliterssiksi ja suuri seksti pieneksi sekstiksi. Harmonisen mollin moodit eivät kuitenkaan ole samalla tavalla käyttökelpoisia kuin melodisen mollin moodit.

Yksi syy siihen miksi jazzimprovisoija ei soita harmonista mollia kokonaisuudessaan miltei koskaan on se, että se ei itsessään sovi tarkasti mihinkään sointuun. Soittipa harmonista mollia kokonaisena minkä tahansa soinnun päälle, kuulostaa vähintään yksi asteikon äänistä ”avoid-notelta²²”, eli ääneltä jota kannattaa välttää improvisoitaessa tietyn harmonian päälle. Vaikka harmoninen molli on klassisessa ja folkmusiikissa vallitseva elementti ja monissa teoriakirjoissa se mainitaan asteikkona, jota voi soittaa molli II-V-I -progression päälle, ei näin kuitenkaan ole. Muuten harmonista mollia kuultaisiin kokonaisuudessaan paljon enemmän jazzmusiikin improvisojien keskuudessa. (Leavitt 1995, 476-477.)

²² Avoid note eli suomeksi ”välttelyääni”. Tällä tarkoitetaan sointuun kuulumatonta ääntä, joka saattaa iskulliselle tahdin osalle osuessaan aiheuttaa ei-toivotun dissonanssin. (Tabell 2004, 163.)

En ole vielä yrittänyt soveltaa 2-1-2-1 -tekniikkaa symmetrisiin²³ asteikoihin. Pysin ensin saamaan kirjoittamani harjoitukset melodiseen sanavarastooni siten, että minulle olisi luontevaa improvisoida aluksi duurin moodeille syntyvillä arpeggiomuodoilla. Tämän jälkeen minun on myös helpompaa lähteä tutkimaan esimerkiksi aiemmin mainittuja melodisen mollin arpeggiomutoja sekä mahdollisia symmetristen asteikkojen arpeggioita. Tämä voikin olla mielenkiintoinen seuraava kehittämisalue, sillä esimerkiksi dominanttidimiasteikko (puolisävelaskel-kokosävelaskel) ja sille rakentuva laajempi 13b9-sointu muodostavat erityisesti modernimmassa jazzmusiikissa erittäin hyödyllisen soundin.

5.5 Millerin pentatoniset arpeggiomuodot

Pentatonisia²⁴ eli viisiäänisiä asteikkoja on olemassa monia, mutta useimmiten termillä pentatoninen asteikko viitataan duuripentatoniseen asteikkoon, joka sisältää duuriasteikon 1-2-3-5-6 sävelet. Voidaan myös ajatella, että duuripentatoninen asteikko on duuriasteikko, josta on otettu 4. ja 7. sävel pois. Duuripentatonisen asteikon yhteydessä puhutaan myös mollipentatonisesta ja bluesasteikosta. Mollipentatonisen asteikon äänet ovat 1-b3-4-5-7. Bluesasteikko saadaan helposti aikaiseksi lisäämällä mollipentatoniseen asteikkoon b5 tai enharmonisesti #4 sävel. (Levine 1995, 194 & 214.)

Pentatoninen asteikko kuulostaa kokosävel- ja molliterssihyppyineen ”tilavalta”. Koska Millerin arpeggiomuodot kuulostavat myös ”laajoilta” isoine intervallihyppyineen, voidaan mielestäni niiden avulla saada myös pentatonisesta asteikosta entistä enemmän irti. Pentatonisen asteikon viidestä sävelestä johtuen voidaan sen moodeille rakentaa vain tietyt arpeggiomuodot. Koska pentatoninen asteikko on viisisävelinen, on arpeggiomutoja myös viisi eli yksi asteikon jokaiselle moodille. (Levine 1995, 194-195.)

²³ Symmetriset asteikot nimetään symmetrisen rakenteensa mukaan (Hynninen 2006, 94). Esimerkiksi dimi-asteikko (kokosävelaskel-puolisävelaskel), dominanttidimi-asteikko (puolisävelaskel-kokosävelaskel) ja kokosävelasteikko (kokosävelaskel-kokosävelaskel) ovat symmetrisiä asteikoita.

²⁴ Asteikko, jossa käytetään seitsemän sävelen sijaan viittä säveltä (Chapman 2005, 231).

Olen kirjoittanut harjoituksen G-pentatoniselle asteikolle (liite 5). Tämä johtuu osittain siitä, että kun harjoittelin pentatonisia asteikoita ensimmäistä kertaa, kävin ne läpi G-duurissa. Aivan kuten duurisävelläjissa on G-pentatonisen asteikon rinnakkainen mollipentatoninen asteikko E-mollipentatoninen. Asteikolle syntyvät arpeggiot ovat myös mielestäni helposti soitettavissa alkaen G-säveleltä (kuva 6).

212121 PENTATONISET ARPEGGIOT

The image shows two musical exercises for pentatonic arpeggios in G major. Each exercise is presented in two staves: a treble clef staff for the melody and a bass clef staff for the bass line. The first exercise, labeled '1. KÄÄNNÖS', starts on G4 and has a bass line with fingering: 3 5 5 2 5 4 3 5 | 5 5 3 4 5 2 5 5 | 3. The second exercise, labeled '2. KÄÄNNÖS', starts on G5 and has a bass line with fingering: 5 7 7 5 7 7 5 8 | 7 8 5 7 7 5 7 7 | 5.

Kuva 6. Pentatonisten arpeggiomuotojen kaksi ensimmäistä käännettä (liitteen 5 sivulta 1).

5.6 Pentatoniset asteikot eri sointujen päällä

Pentatoniset asteikot ovat mielestäni jopa tärkeimpiä jazzimprovisoijan työkaluja. Ne jäävät helposti soittajan ja kuulijan korvaan ja ne ovat nopeita sisäistää eri instrumenteilla. Niiden yksinkertaisesta viiden sävelen rakenteesta johtuen niitä voidaan helposti liikutella sekvenssimäisesti, ja niiden avulla on mahdollista ilmentää helposti myös laajempaa harmoniaa.

Koska duuripentatoninen asteikko sisältyy kolmeen eri duurisävellajiin, voidaan samalta säveleltä alkavaa pentatonista asteikkoa soittaa helposti eri sävellajeissa. Esimerkiksi C-duuripentatoninen asteikko muodostuu C-duurissa I:lle, G-duurissa IV:lle ja F-duurissa V:lle asteelle. (Levine 1995, 209.)

Pentatonisella asteikolla voidaan myös erinomaisesti ilmentää eri sointujen modaalista sävyä. Esimerkiksi Dmaj7-soinnun päälle voidaan soittaa E-duuripentatonista (E, F#, G#, B, C#), jolloin Dmaj7 saa lisäsäveleksi #11-sävelen (G#). Näin ollen Dmaj7-sointu kuulostaa moodina lyydiseltä²⁵. Jos pentatonisella asteikolla halutaan improvisoida melodisen mollin I-asteelle muodostuvan m6/9-soinnun päälle, voidaan silloin käyttää melodisen mollin IV-asteelle muodostuvaa duuripentatonista asteikkoa. C-melodisessa mollissa I-asteen sointu on Cm6/9 eli sävellajin IV-asteelle muodostuu F-duuripentatoninen asteikko (F, G, A, C, D). F-duuripentatonisesta asteikosta löytyvät siis Cm6/9-soinnun lisäsävelet A ja D. (Levine 1995, 212.)

Pentatonisella asteikolla voidaan myös ilmentää monia muita nelisointuja. Esimerkiksi C-duurissa II-asteen Dm7-soinnulle voidaan soittaa C-, F- ja G-duuripentatonisia asteikoita. C-duurin V-asteelle eli G7-soinnulle sopii parhaiten G-duuripentatoninen asteikko. Ensimmäiselle asteelle eli Cmaj7-soinnulle sopivat C- ja G-duuripentatoniset asteikot. Samalla logiikalla voidaan näiden sointujen päälle soittaa myös eri mollipentatonisia. Tässä tapauksessa Dm7-soinnulle voidaan soittaa A-, D- ja E-blues- ja mollipentatonisia, G7-soinnun päälle E-blues- ja mollipentatonista sekä Cmaj7-soinnulle A- ja E-blues- ja mollipentatonista asteikkoa. Edellä mainittu perustuu siihen, että nämä pentatoniset sisältävät harmoniaan verrattuna joko soinnun säveliä, tai soinnun terssipinolle rakentuvia lisäsäveliä ilman avoid note -ääniä. (Levine 1995, 236.)

²⁵ Duurasteikon neljäs moodi, jonka sointumerkki on maj7#11 (Levine 1995, 16).

5.7 Soolo All The Things You Are -jazzstandardiin

Halusin sisällyttää työhöni myös kosketuksen tosielämän improvisointitilanteeseen. Tämän vuoksi yhtenä harjoitusliitteenä (liite 6) on *All The Things You Are* -nimiseen jazzstandardiin²⁶ 2-1-2-1 -arpeggiomuodoilla sävelletty soolo (kuva 7). Soolosävellykseni kannattaa pyrkiä soittamaan läpi sekä kolmimuunteisilla²⁷ että suorilla eli tasaisilla kahdeksasosilla²⁸.

ALL THE THINGS YOU ARE
SOOLO 212121 ARPEGGIOMUODOILLA

MEDIUM JAZZ

1ST CHORUS

The musical score is written in G minor and 4/4 time. It features a 2-1-2-1 arpeggiated solo. The first system consists of three measures with chords Fm7, Bbm7, and Eb7. The second system consists of four measures with chords Abmaj7, Dbmaj7, Dm7, and G7. Fingerings are indicated by numbers 1-4 on the left hand and 8-12 on the right hand. The rhythm is 2-1-2-1.

Kuva 7. Soolo *All the Things You Are* -nimiseen jazzstandardiin (liitteen 6 sivulta 1).

Valitsin kyseisen standardin soolosävellykseni pohjaksi siitä syystä, että siinä on tiheä harmoniarytmi²⁹ ja että se on yleensä kaikille jazzimprovisointiin aiemmin

²⁶ Standardi eli englanniksi standard tune on jokapäiväinen nimitys jazzmusiikin klassikkosävelmästä (Tabell 2004, 161). Mark Levinen *The Jazz Theory Book*:ssa on mainittu 965 jazzstandardia.

²⁷ Kolmimuunteisuus eli jazzfraseeraus (englanniksi swing/triplet feel) (Tabell 2008).

²⁸ Tasaisilla kahdeksasosilla eli tasajakaisuudella tarkoitetaan sitä, että kahdeksasosat soiteaan kestoltaan yhtä pitkinä. (Tabell 2008.)

²⁹ Harmoniarytmi eli sävellyksen sointutiheys harmoniassa (Tabell 2004, 159).

perehtyneille tuttu kappale. On myös totta, että tässä varhaisemmassa jazzsävelmässä Ab-duurissa liikkuva tonaalinen melodia on rakennettu diatonisen sointukulun sointusävelille. Vaikka kappaleen harmonia tonikisoikin³⁰ aika ajoin, kulkee melodia vahvasti sointusävelillä. Soinnussa esiintyvät mahdolliset lisäsävelet on yleensä ilmaistu sivusävelkuluissa. (Tabell 2004, 149.) Kappaleen harmonia jää helposti improvisoijan korvaan ja tästä syystä sitä on helppoa lähteä myös monipuolistamaan improvisoitaessa.

Kirjoitin ensimmäisen soolochoruksen³¹ noudattaen orjallisesti Millerin kolmelle eri muodolle rakentuvia sointuarpeggioita. Choruksen soolon melodiarytmi toteutetaan pelkästään kahdeksasosanuoteilla, koska tällä tavoin jazzimprovisaatiolle ominainen rytmikka pääsee parhaiten esiin. Vaikka en kirjoittanut nuottikuvaan erikseen, mikä arpeggiomuoto on milloinkin käytössä, pyrin käyttämään mahdollisimman monipuolisesti kaikkia kolmea eri muotoa. Kappaleen tonikisoidessa käytin maj7-sointujen kohdalla arpeggiomuotojen lyydiselle³²-moodille rakentuvia arpeggiomuotoja ja välillä muutaman äänen verran dominanttisointujen sointuarpeggioista poikkeavia säveliä kuvastaakseni altered³³-asteikon sävyä. Näin pyrin saamaan soololinjaan mausteeksi hieman dissonanssia ja vaihtelua.

Toinen soolochorus on sävelletty Millerin pentatonisilla arpeggiomuodoilla (katso kappale 5.5). Kuten aiemmin mainitsin, pentatoniset asteikot ovat mielestäni erinomaisia apuvälineitä improvisoijan työkalupakissa. Niillä on myös helppoa ilmentää muita laajempia sointusävyjä ja korvata perinteisiä arpeggiomuotoja. Tämän soolochoruksen aikana näin tapahtuukin koko ajan.

Aiemmin mainittujen pentatonisen asteikon korvaussuhteiden lisäksi käytin toisen choruksen aikana laajemmin myös dominanttiseptimisointuja korvaavia pentatonisia asteikkoja. Esimerkiksi alla olevan kuvan tahdista numero 42 voimme

³⁰ Tonikisoinnilla (englanniksi tonicization) tarkoitetaan tilannetta, jossa toonika eli sävellajin perusääni vaihtuu hetkellisesti toiselle säveltasolle. Tätä tilannetta edeltää yleensä välidominantti eli dom7-sointu, joka purkautuu jollekin muulle sointuasteelle kuin I-asteelle. (Tabell 2004, 162.)

³¹ Chorus eli suomeksi kertosäe. Tällä tarkoitetaan kappaleen tai jazzstandardin kokonaisrakennetta, jonka päälle improvisoidaan.

³² Lyydinen asteikko on duuriasteikon 4. moodi. Sille rakentuva sointu on maj7#11-sointu. (Tabell 2004, 71.)

³³ Altered-asteikko on melodisen mollin VII-asteelle rakentuva asteikko (Levine 1995, 70).

huomata, että II-V -sointupurkauksessa esiintyy V-asteella eli G7-soinnulla äänet Ab, Db, Eb ja Bb (kuva 8). Nämä soinnut antavat G7-soinnulle altered-sävyä. Tahdissa 42 soitetaan Dm7 soinnulle A-mollipentatonista ja G7-soinnulle Bb-mollipentatonista asteikkoja. Kuten jo toisen choruksen alusta voidaan huomata, käytän rytmiä huomattavan paljon vapaammin kuin ensimmäisen choruksen kahdeksasosalinjassa. Mukana on nyt tiheämpiä aika-arvoja, kuten kuudestoistaosuotteja sekä kahdeksasosatrioleita.

ALL THE THINGS YOU ARE - SOOLO

3

2ND CHORUS

37 Fm^7 Bbm^7 Eb^7

37 Fm^7 Bbm^7 Eb^7

40 $Abmaj^7$ $Dbmaj^7$ Dm^7 G^7

Kuva 8. *All the Things You Are* -soolosävellyksen toisen choruksen kuusi ensimmäistä tahtia (liitteen 6 sivulta 3).

6 Modernien arpeggiomuotojen soveltaminen improvisointiin

Kirjoittamillani harjoituksilla pyrin tutustumaan uuteen tekniikkaan ja jäsentämään sen soittamista sekä kuulokuvaa siten, että alkaisin kuulla myös sisäisesti sa-

mankaltaisia mahdollisuuksia, joiden avulla voin jatkossa improvisoida uusin värein. Tässä kappaleessa käyn läpi erilaisia keinoja, joiden avulla moderneihin arpeggiomuotoihin päästään mielestäni syventymään entistä paremmin. Tarkoituksenani ei ole esittää valmiita ratkaisuja, vaan harjoitusten kirjoittamisen aikana syntyneitä sovellusvaihtoehtoja tulevaa opiskelua silmällä pitäen.

6.1 Lisää ideoita harjoitteluun

Kappaleessa 5 esiteltujen ja opinnäytetyöni liitteenä olevien harjoitusten kautta voidaan saavuttaa teoreettinen ja tekninen tietopohja, joiden avulla sekä perinteisiä että moderneja arpeggiomuotoja aletaan vähitellen saada mukaan improvisointiin. Nämä liitteet ovat kuitenkin vain etydinomaisia harjoituksia lukuun ottamatta *All the Things You Are* -kappaleeseen säveltämäni toista soolochorusta, jonka avulla pyrin luomaan kuulokuvan siitä, miltä toivoisin soittoni kuulostavan improvisoidessani 2-1-2-1 -arpeggiomuodoilla. Todellisuudessa tähän menee kuitenkin vielä aikaa, sillä en hallitse tekniikkaa tällä hetkellä niin hyvin, että voisin improvisoida sen avulla vapaasti. Tässä kappaleessa käyn läpi muutamia lisäideoita, joiden avulla harjoituksia voidaan viedä entistä lähemmäs arkipäivän improvisaatiotilanteita.

6.2 Erilaisia asteikoita

Diatoninen 2-1-2-1 -harjoitus (liite 3) voidaan soveltaa muihin asteikkoihin. Seuraava askel olisikin tutustua arpeggiomuotoihin erityisesti jazzmollissa ja sen moodeissa, koska ne ovat soundillisesti erittäin suuressa roolissa jazzimprovisaatiossa. Tällä tavoin voidaan löytää paljon lisää harmonisesti rikasta käyttöateriaalia.

Vaikka harmoninen molli ei itsessään olekaan kovin hyödyllinen asteikko jazzkontekstissa (katso kappale 5.4), olen silti kiinnostunut tutkimaan minkälaisen ääniväripankin se sisältää. Sen moodeille rakentuvat arpeggiomuodot voivat olla

hyödyllisiä muun muassa soololinjan ulossoitossa³⁴ tai side slipping³⁵ -ilmiötä to-
teuttaessa. Esimerkiksi Am7-soinnun päälle voimme soittaa E-harmonista mollia.
Tässä tapauksessa Am7-soinnun mahdollinen dooriseen sävyyn sekoittuu vaik-
kapa freejazz³⁶-kontekstissa kaivattua dissonanssia. Am7-soinnun sävelet ovat
A, C, E ja G ja E-harmonisen mollin E, F#, G, A, B, C ja D#. Tämän soinnun ja
asteikon yhteiset sävelet A, C ja E riittävät yhdistämään nämä musiikilliset ele-
mentit toisiinsa. Loput E-harmonisen mollin sävelet toimivat erinomaisena lisävä-
rinä, joka saattaa tilanteesta riippuen olla erittäin toivottua.

Mahdollisuutena on tutkia myös aiemmin mainittujen symmetristen asteikoiden
toimivuutta 2-1-2-1 -kontekstissa. Symmetristen asteikkojen intervallisuhteiden
symmetriikan vuoksi ne tarjoavat erinomaista materiaalia modernimpaan impro-
visointiin ja niistä syntyviä muotoja on myös helppoa liikutella. Symmetrisiä as-
teikkoja ovat kokosävelasteikko (kokosävel-kokosävel), kromaattinen asteikko
(puolisävel-puolisävel), dimi-asteikko (kokosävel-puolisävel), dominanttidimi-as-
teikko (puolisävel-kokosävel) ja ylinouseva asteikko (pieni terssi - pieni sekunti).
Näille rakentuvat soinnut ovat esimerkiksi C-äänestä ajateltuna kokosävelas-
teikolle C7#5, dimi-asteikolle C°7, dominanttidimi-asteikolle C13#11b9 ja ylinou-
sevalle asteikolle Cmaj7#5. Koska kromaattiseen asteikkoon sisältyy kaikki län-
simäisen viritysjärjestelmän sävelet, ei sillä ole mitään tiettyä sointua eikä
myöskään moodeja. (Tabell 2004, 72-74.) Tämän takia symmetrisistä asteikoista
kaikki muut paitsi kromaattinen asteikko ovat mielestäni tutustumisen arvoisia
modernien arpegiomuotojen soveltamisessa.

³⁴ Ulossoittamisella tarkoitan alkuperäisestä harmoniasta poistumista soololinjan aikana.

³⁵ Side slipping -ilmiöllä tarkoitetaan alkuperäisestä harmoniasta puolikkaan sävelaskeleen siir-
tymistä ylöspäin joko soinnulla tai melodiakuviolla (Tabell 2004, 158).

³⁶ 1960-luvulla syntynyt jazzsuuntaus, jossa ei ole ennalta määrättyjä sointukulkuja eikä tarkkaa
tempoa tai melodiaa. Tyyllilajissa tärkeämpää on musiikista syntyvä soundi ja erilaiset tekstuurit.
(Hildén 2017.)

En usko, että synteettisistä³⁷ asteikoista bebop-asteikoille³⁸ voidaan rakentaa järkevästi moderneja arpeggiomuotoja. Tämä johtuu siitä, että bebop-asteikon käytötarkoitus on soittaa asteikkopohjaista soololinjaa. Synteettisten asteikoiden harmoniselle duurille voidaan kuitenkin yrittää luoda 2-1-2-1 -arpeggiomuodot. Tämä johtuu siitä, että harmoninen duuri on yhdistelmä duuriasteikosta ja harmonisesta mollista. Asteikon ensimmäiset viisi säveltä on otettu duuriasteikosta ja kvintti mukaan laskettuna loput kolme harmonisesta mollista (Tabell 2004, 76). Esimerkiksi tämän työn liitteenä olevan diatonisen arpeggioharjoituksen (liite 4) voisi muuttaa melodisen ja harmonisen mollin lisäksi myös harmoniseen duuriin. Tässä tapauksessa F-duuriasteikosta D-ääni muuttuu Db-ääneksi.

6.3 Erilaisia rytmejä

Tekemäni harjoitukset ovat *All the Things You Are* -kappaleen toista solocho-rusta lukuun ottamatta kokonaan kahdeksasosapohjaisia. Tämän takia erittäin hyvänä harjoituksena arpeggiomuotojen opiskelussa voidaan käyttää erilaisia rytmejä, joilla arpeggiomuotojen harjoitteluun saadaan lisää mielenkiintoa. Monipuolisen rytmikan yhdistäminen harjoituksiin auttaa meitä myös soveltamaan oppimaamme harmoniamateriaalia paremmin tosielämään, jossa rytmikka on tärkeä elementti.

Ympäri maailmaa tunnetut clave³⁹-rytmit sisältävät monipuolisesti hyvää rytmistä materiaalia, jota voidaan soveltaa erinomaisesti myös melodiasoittoon. Olen jo tähän mennessä kokeillut erityisesti pentatonisilla arpeggiomodoilla erilaisien clave-rytmien soittamista. Tällainen harjoitus tuo jo muutenkin hankalaan tekni-

³⁷ Synteettisillä asteikoilla tarkoitetaan johonkin tiettyyn harmoniseen tilanteeseen erikseen rakennettuja ja sopivia asteikkoja. Pentatoniset ja symmetriset asteikot voidaan tarvittaessa luokitella synteettisiksi asteikoiksi, vaikka synteettisillä asteikoilla onkin muunlaisia ominaisuuksia. (Tabell 2004, 75.)

³⁸ Bebop-asteikot syntyivät bebop-aikakaudella, jolloin improvisoijilla oli tapana lisätä duuri-, eli jooniseen, ja miksolydyiseen asteikkoon yksi sävel lisää, jotta soitettaessa soololinjaa kahdeksasosanuotein soinnun pääsävelet saataisiin asettumaan iskullisille tahdin osille. (Tabell 2004, 75.)

³⁹ Clave eli suomeksi avain/avainrytmikka. Tärkein rytmisen elementti afrokuubalaisessa musiikissa, joka tunnetaan myös salsana. Yleensä kahden tahdin mittaisia rytmisiä patterneja, joiden avulla kokonaisen yhtyeen osat sulautuvat yhteen täsmällisesti. (Levine 1995, 462.)

seen asiaan reilusti lisää haastetta, joten suosittelenkin omiin havaintoihini vedoten ottamaan aluksi kunnolla haltuun esimerkiksi yhden pentatonisen arpeggiomuodon tasaisilla kahdeksasosilla ennen kuin sitä lähdetään varioimaan rytmisesti eri tavoin.

Clave-rytmit toimivat soololinjassa erityisesti sellaisissa kappaleissa, jotka rakentuvat jonkun clave-rytmin ympärille. Tällä tavalla solisti voi helposti sulauttaa soittamansa monimutkaisen melodisen materiaalin kappaleelle ominaiseen rytmikkaan. Minua kiehtoo ajatus modernien arpeggiomuotojen soittamisesta clave-rytmeillä myös konteksteissa, joissa avainrytmikkaan ei lähtökohtaisesti viitata millään tavalla. Miltä avainrytmikan keinoin soitettut modernit arpeggiomuodot kuulostaisivatkaan, jos niillä lähdettäisiin improvisoimaan esimerkiksi swing-kappaleeseen? Miltä erilaiset melodiset elementit kuulostavat, jos ne soitetaan täytäten clave-rytmin tyhjät välit eli soittamalla rytmiä vastaan? Kuvassa 9 on muutamia osaamiani clave-rytmejä.

The image displays four staves of musical notation, each representing a different clave rhythm. The notation is written in treble clef with a common time signature (C). The rhythms are as follows:

- SON CLAVE 3-2:** A 4-measure phrase. Measures 1-2: quarter, eighth, quarter, quarter. Measure 3: quarter, quarter, quarter, quarter. Measure 4: quarter, quarter, quarter, quarter.
- SON CLAVE 2-3:** A 4-measure phrase. Measures 1-2: quarter, quarter, quarter, quarter. Measure 3: quarter, quarter, quarter, quarter. Measure 4: quarter, quarter, quarter, quarter.
- BOSSA NOVA CLAVE 3-2:** A 4-measure phrase. Measures 1-2: quarter, quarter, quarter, quarter. Measure 3: quarter, quarter, quarter, quarter. Measure 4: quarter, quarter, quarter, quarter.
- BOSSA NOVA CLAVE 2-3:** A 4-measure phrase. Measures 1-2: quarter, quarter, quarter, quarter. Measure 3: quarter, quarter, quarter, quarter. Measure 4: quarter, quarter, quarter, quarter.
- PARTIDO ALTO:** A 4-measure phrase. Measures 1-2: quarter, quarter, quarter, quarter. Measure 3: quarter, quarter, quarter, quarter. Measure 4: quarter, quarter, quarter, quarter.
- GONG 1:** A 4-measure phrase. Measures 1-2: quarter, quarter, quarter, quarter. Measure 3: quarter, quarter, quarter, quarter. Measure 4: quarter, quarter, quarter, quarter.
- GONG 2:** A 4-measure phrase. Measures 1-2: quarter, quarter, quarter, quarter. Measure 3: quarter, quarter, quarter, quarter. Measure 4: quarter, quarter, quarter, quarter.
- ADJA:** A 4-measure phrase. Measures 1-2: quarter, quarter, quarter, quarter. Measure 3: quarter, quarter, quarter, quarter. Measure 4: quarter, quarter, quarter, quarter.

Kuva 9. Erilaisia clave-rytmejä.

6.4 Kvinttiympyrä ja Coltrane-changes

Pidän tavasta harjoitella kvinttiympyrän mukaisesti. Tällä tavalla voidaan harjoitella myös siten, että otetaan esimerkiksi diatonisen arpeggioharjoituksen (liite 4) Gm7 arpeggion 3. muoto ja lähdetään liikuttamaan sitä kvinttiympyrän mukaisesti alkaen C-äänestä. Tällä tavalla saadaan juuri tämän arpeggion fyysinen muoto ja kuulokuva entistä paremmin käsien lisäksi myös korvaan. Kvinttiympyrän mukaisesti voidaan soittaa läpi myös pentatoniset arpeggiomuodot sekä ajatella niitä jonkun soinnun korvaavana asteikkona. Esimerkiksi jos haluaisin soittaa pentatonisilla asteikoilla lyydisenä sointuna (maj7#11) kvinttiympyrän sävelet läpi, aloitaisin B-mollipentatonisesta, joka kuvaa hyvin C-lyydistä sävyä.

John Coltrane -nimisen jo menehtyneen jazzsaksofonistin kehittämä tapa jakaa oktaavi suurien terssien välein oli mullistava harmoninen vallankumous, joka toteutui *Giant Steps* -nimisen (1959) haastavan jazzsävellyksen kautta. Tätä ennen jazzmusiikissa oli kirjoitettu kappaleita vain kvinttiympyrän sekä alaspäin koko- ja puolisävelittäin tapahtuvan harmonialiikeen perusteella. Tästä syystä Coltranen kehittämä tapa jakaa oktaavi kolmen sävellajikeskuksen (esimerkiksi C-Ab-E-C) oli vallankumouksellinen uudistus jazzharmonian historiassa. (Levine 1995, 353-355.)

Coltrane changes -kappaleet ovat improvisoidessa harmonisesti todella haastavia teoksia. Ajatus 2-1-2-1 -arpeggioiden yhdistämisestä näin monimutkaiseen harmoniseen kontekstiin kuulostaa kuitenkin kiehtovalta. Tulevaisuudessa yhtenä kehittämisen kohteena omassa arpeggioharjoittelussani tulee varmasti olemaan myös tällä tavalla sävelletyt jazzstandardit. Sitä ennen aion kuitenkin käydä moderneja arpeggiomuotoja läpi aiemmin työssäni mainituilla tavoilla.

7 Arpeggioiden opettaminen

Olen toiminut tammikuusta 2017 alkaen kitaransoitonopettajana Espoon musiikkiopiston Ebelissä. Minulla on tällä hetkellä yhdeksän kitaraoppilasta, joista nel-

jän kanssa olemme alkaneet käydä tarkemmin läpi sointuarpeggioita. Olen samalla ymmärtänyt entistä paremmin, miten tärkeää on opiskella musiikin teoriaa myös oman instrumentin kanssa soittotunnilla. Kvinttiympyrän mukaisesti soitettavan arpeggioharjoituksen avulla oppilaani ovat ymmärtäneet kvinttiympyrän ja koko länsimaalaisen säveljärjestelmän ensimmäistä kertaa kunnolla myös oman instrumenttinsa avulla. Oma teoreettinen ja kitaransoitollinen osaamiseni on saanut erinomaista tukea siitä, että olen joutunut selittämään näitä asioita monin eri tavoin erilaisille oppijoille.

Olen tähän mennessä käyttänyt oppilaideni kanssa opetusmateriaalina kolmisointuharjoitusta (liite 1). Samalla olemme käyneet läpi myös kolmisointujen laatuja ja sitä miltä ne kuulostavat. Olen kehottanut oppilaitani myös laulamaan ääniä soittamisen kanssa samaan aikaan. Tällä tavoin eri sointuarpeggioiden ominaisväri jää paremmin oppilaalle korvaan ja sitä pystytään myös ilmentämään helpommin improvisoitaessa.

Arpeggioharjoituksista saadaan paras teho irti soittamalla niitä myös siten, että ajatellaan mitä ääntä painetaan, esimerkiksi niin, että ”nyt painan G-kielen 7. välistä ääntä, jonka nimi on D”. Ääni kannattaa ajatella myös intervallisuhteena soitettavaan sointuun nähden, esimerkiksi näin: ”Painan G-kielen 7. välissä olevaa D-ääntä, joka on soittamani E7-arpeggion septimi”. Tällä tavalla kitaran otelauta tulee paremmin tutuksi myös ylemmiltä nauhaväleiltä. Soitettuja ääniä voidaan laulaa myös niiden nimillä. Intervallisuhteiden ajattelu ja sävelten äänillä laulaminen parantavat soittajan relatiivista sävelkorvaa⁴⁰.

Olen huomannut, että kolmisointuharjoituksen soittaminen kahdesta eri asemasta kannattaa havainnollistaa oppilaalle barré-sointuotteiden⁴¹ avulla. Sointuotteiden avulla oppilaat löytävät helpommin myös arpeggioiden erikseen soitettut sävelet. Koska kitara ei ole kovin visuaalinen soitin, eikä sen avulla ole

⁴⁰ Relatiivisella sävelkorvalla tarkoitetaan soittajan kykyä hahmottaa äänten väliset intervallisuhteet. (Turunen 2015).

⁴¹ Barré-soinnut rakentuvat siten, että kitaristin otelautakäden etusormi painaa useita kieliä kerrallaan ja vapaaksi jäävät keskisormi, nimetön ja pikkurilli muodostavat eri sointuotteita (Chapman 2006, 156).

helppoa ”nähdä” nopeasti mitä milloinkin soitetaan, on esimerkiksi tässä tapauksessa sointuotteiden yhdistämisestä arpeggioihin huomattavasti hyötyä (Leavitt 1971, 32).

8 Pohdinta

Oman soittokokemukseni kautta olen huomannut, että 2-1-2-1 -arpeggiomuodot antavat minulle vapauden viedä soittoani haluamaani suuntaan, tukevat samalla soittotekniikkani kehittymistä ja käsien välistä synkronointia sekä vapauttavat minut perinteisten arpeggiomuotojen kahleista. Olen huomannut esimerkiksi jammeissa ja muissa vapaissa soittotilanteissa vieraillessani, että monet kitaristit ovat jääneet jumiin oppimiinsa perinteisiin ”murtosointulaatikoihin”. Ennen kaikkea jazzkontekstissa improvisoidessaan kitaristi saattaa seilata kappaleiden läpi soittamalla sointuarpeggioita ylös alas. Tämä saa improvisoinnin kuulostamaan jäykältä suorittamiselta ja treenaamiselta. Syylistyn tähän edelleen itsekkin, mutta tekemäni taiteellisen tutkimuksen avulla alan vähitellen hahmottaa myös muita tapoja soittaa erilaisia arpeggioita. Kirjoittamani materiaalit toimivat hyvänä pohjana jatkossa tapahtuvalle kehittämistyölle. Kappaleessa 6 esille nousseet sovellukset ovat ehdotuksia lisäharjoituksiksi, joita soittaessa mieleen nousee varmasti uusia kysymyksiä liittyen moderniin jazzimprovisointiin kitaralla.

Tekemäni kehittämistyö on ollut haastava, mutta samaan aikaan erittäin antoisa. Vaikka en olekaan vielä ehtinyt opiskelemaan kirjoittamiani harjoituksia selkärangan asti, on niiden tekemisestä ollut joka tapauksessa suunnatonta hyötyä. Olen jäsennellyt aiempaa osaamistani paremmin ja nykyisessä improvisaatiossani pystyn jo jonkin verran toteuttamaan oppimiani arpeggiomuotoja sekä etsimääni modernia soundia. Lisäksi kiinnostukseni harmoniaan ja soittotekniikkani parantamiseen on lisääntynyt merkittävästi. Toivon todella, että opinnäytetyöni lukija ja siihen perehtyvä saisi tekemästäni työstä uutta mielenkiintoista materiaalia oman improvisaationsa kehittämiseen.

Olen myös huomannut, että tutkiessani arpeggioihin sisältyviä mahdollisuuksia olen kehittynyt paljon myös pedagogisessa osaamisessani. Kehittämistyöni syntyi osittain kiinnostuksesta arpeggioiden opettamiseen ja pohdinnasta, miten minulle on opiskelujeni aikana opetettu arpeggioita ja niiden funktioita improvisaatiossa ja itseni toteuttamisessa. Työni avulla olen jäsennellyt itseäni entistä paremmin pedagogina. Ymmärrän nyt tarkemmin arpeggioiden merkityksen kitaransoitossa, improvisaatiossa ja musiikissa. Tekemäni työn ansiosta minulla on jatkossa paremmat valmiudet toimia aiempaa ammattitaitoisempana kitaransoitonopettajana.

Tekemäni työn avulla olen saanut reilusti uusia välineitä itseni toteuttamiseen improvisoijana. Vaikka työssäni käsitelläänkin aihetta pääasiassa jazzmusiikin- ja improvisoinnin kehyksissä, uskon sen toimivan mielenkiintoisena opiskelumateriaalini muidenkin tyyllilajien soittajille. Modernien sointuarpeggioiden musiikilliset käyttötarkoitukset ovatkin mielestäni rajattomat. Yhtenä kehittämiskohteena minulla on työstää sävellyksiä tässä työssä esiteltyjen keinojen avulla. Pysin käyttämään kirjoittamiani työvälineitä tulevaisuudessa niin, että pystyn lopulta soittamaan instrumentillani kaiken, mitä sisäisesti kuulen.

Lähteet

- All About Jazz. 2016. Tim Miller.
<https://musicians.allaboutjazz.com/timmiller>. 19.12.2016.
- Berklee College of Music. 2016. Tim Miller.
<https://www.berklee.edu/people/tim-miller>. 19.12.2016.
- Chapman, R. 2006. Kitara. Painettu Kiinassa: Werner Söderström OY.
- Dipietro, P. 2008. Tim Miller: Trio Vol. 2. All About Jazz.
<https://www.allaboutjazz.com/tim-miller-trio-vol-2-by-phil-dipietro.php>. 11.4.2017.
- Dunlap, L. 2015. Jazz Session Trainer - The Woodshedder's Practice Kit. Milwaukee: Hal Leonard Corporation.
- Goodrick, M. & Miller, M. 2012. Creative Chordal Harmony For Guitar – Using Generic Modality Compression. Boston: Berklee Press.
- Harrison, G. 2009. Shred Guitar - A Guide to Extreme Rock and Metal Lead Techniques. Milwaukee: Hal Leonard Corporation.
- Heikkilä, P. & Halkosalmi, VM. 2005. Tohtori Toonika - Musiikin teorian, säveltapailun ja nuottikirjoituksen oppikirja. Keuruu: Otavan Kirjapaino OY.
- Hildén, S. 2017. Musiikkitieto, opistotaso. Musiikkitieto.
<http://www.elisanet.fi/sakari.hilden/Mt/mt1/jazz2.html>. 19.4.2017.
- Huls, M. 2009. Jazz-Rock Fusion. Milwaukee: Hal Leonard Corporation.
- Hynninen, J. 2006. Rhythm & Blues Workshop - improvisointi-ideoita kitaristille. Keuruu: Otavan Kirjapaino Oy.
- Jacobs, S. 1997. Jazz Guitar Improvisation. Milwaukee: Hal Leonard Corporation.
- Kitarat.info. 2012. Tabulatuurit.
<http://www.kitarat.info/vinkit-ja-oppaat/tabulatuurit/>. 18.4.2017.
- Leavitt, W. G. 1971. A Modern Method For Guitar. Boston: Berklee Press.
- Levine, M. 1995. The Jazz Theory Book. Petaluma: Sher Music CO.
- Miller, T. 2016. Modern Arpeggio Design. TrueFire.
<https://truefire.com/jazz-guitar-lessons/creative-arpeggio-design/c958>. 19.12.2016.
- Miller, T. 2016. Tim Miller Music.
<http://www.timmillermusic.com/#home>.
<http://www.timmillermusic.com/lessons-1/>. 19.12.2016.
- Perkiö, M. 2017. Musiikkisanasto 1. Musiikin perusteet.
http://musiikkiopisto.fi/mupei/?page_id=257. 18.4.2017.
- Ruippo, M. 2002. Melodialle kaveri.
<http://ruippo.fi/material/sovitus/duetto/duetto.html>. 19.4.2017.
- Sher, C. & Bauer, B. 1988. The New Real Book. Petaluma: Sher Music CO.
- Sibelius-Akatemia. 2017. Aleatori.
<http://www2.siba.fi/aleatori/index.php?id=132&la=fi>. 18.4.2017.
- Tabell, M. 2004. Jazzmusiikin Harmonia. Helsinki: Hakapaino.
- Tabell, M. 2008. Afroimpro - Rytmiikka. Sibelius-Akatemia.
<http://www3.siba.fi/afroimpro/rytmiikka>. 18.4. 2017.
- Turunen, P. 2015. Absoluuttinen sävelkorva on harvinaisuus, jota muusikkokaan ei tarvitse. MTV Internet.
<http://www.studio55.fi/vapaalla/article/absoluuttinen-savelkorva-on-harvinaisuus-jota-muusikkokaan-ei-tarvitse/5291010>. 19.4.2017.
- Viinikainen, T. 2009. Rytmi Elää. Keuruu: Otavan Kirjapaino Oy.
- Wikipedia. 2017. Allan Holdsworth.

https://fi.wikipedia.org/wiki/Allan_Holdsworth. 18.4.2017.
Wikipedia. 2017. Arpeggio.
<https://en.wikipedia.org/wiki/Arpeggio>. 10.4.2017.

KOLMISOINTUHARJOITUS

The musical score consists of six systems, each with a standard notation staff and a guitar tablature staff. The tablature is written on a six-line staff with letters T, A, and B indicating the strings. The piece is in 4/4 time and is divided into six sections with the following key signatures: C, F, B \flat , E \flat , A \flat , D \flat , G \flat , and E, A, D, G.

System 1 (Measures 1-4): Key signature: C. Chords: C, F.

System 2 (Measures 5-8): Key signature: B \flat . Chords: B \flat , E \flat .

System 3 (Measures 9-12): Key signature: A \flat . Chords: A \flat , D \flat .

System 4 (Measures 13-16): Key signature: G \flat . Chords: G \flat , B.

System 5 (Measures 17-20): Key signature: E. Chords: E, A.

System 6 (Measures 21-24): Key signature: D. Chords: D, G.

Kolmisointuharjoitus

KOLMISOINTUHARJOITUS

2

25 Cm Fm

T
A
S

3 6 5 5 4 3 8 11 | 8 8 8 8 10 8 10 | 8 11 10 10 9 8 13 16 | 13 13 13 13 15 13 15

29 Bbm Ebm

T
A
S

13 16 15 15 14 13 6 9 | 6 6 6 6 8 6 8 | 6 9 8 8 7 6 11 14 | 11 11 11 11 13 11 13

33 Abm Dbm

T
A
S

11 14 13 13 12 11 4 7 | 4 4 4 4 6 4 6 | 4 7 6 6 5 4 9 12 | 9 9 9 9 11 9 11

37 Gbm Bm

T
A
S

9 12 11 11 10 9 2 5 | 2 2 2 2 4 2 4 | 2 5 4 4 3 2 7 10 | 7 7 7 7 9 7 9

41 Em Am

T
A
S

7 10 9 9 8 7 12 15 | 12 12 12 12 14 12 14 | 12 15 14 14 13 12 5 8 | 5 5 5 5 7 5 7

45 Dm Gm

T
A
S

5 8 7 7 6 5 10 13 | 10 10 10 10 12 10 12 | 10 13 12 12 11 10 3 6 | 3 3 3 3 5 3 5

Kolmisointuharjoitus

KOLMISOINTUHARJOITUS

3

49 C+ F+

53 Bb+ Eb+

57 Ab+ Db+

61 Gb+ B+

65 E+ A+

69 D+ G+

Kolmisointuharjoitus

KOLMISOINTUHARJOITUS

4

75 C^o F^o

T
A
S

3 6 4 5 4 2 8 11 | 8 11 8 11 10 8 9 10 | 8 11 9 10 9 7 13 16 | 13 16 13 16 15 13 14 15

77 B^b E^b

T
A
S

13 16 14 15 14 12 6 9 | 6 9 6 9 8 6 7 8 | 6 9 7 8 7 5 11 14 | 11 14 11 14 13 11 12 13

81 A^b D^b

T
A
S

11 14 12 13 12 10 4 7 | 4 7 4 7 6 4 5 6 | 4 7 5 6 5 3 9 12 | 9 12 9 12 11 9 10 11

85 G^b G^o

T
A
S

9 12 10 11 10 8 2 5 | 2 5 2 5 4 2 3 4 | 2 5 3 4 3 1 7 10 | 7 10 7 10 9 7 8 9

89 E^o A^o

T
A
S

7 10 8 9 8 6 12 15 | 12 15 12 15 14 12 13 14 | 12 15 13 14 13 11 5 8 | 5 8 5 8 7 5 6 7

93 D^o G^o

T
A
S

5 8 6 7 6 4 10 13 | 10 13 10 13 12 10 11 12 | 10 13 11 12 11 9 3 6 | 3 6 3 6 5 3 4 5

NELISOINTUHARJOITUS

Maj7-HARJOITUS

Cmaj7 **Fmaj7**

Gbmaj7

Ebmaj7 **Abmaj7**

Dbmaj7

Gbmaj7 **gmaj7**

Emaj7

Nelisointuharjoitus

2

25 *A* maj7 *D* maj7

29 *G* maj7

33

MAT7#5-HARJOITUS

35 *C* maj7(#5) *F* maj7(#5)

39 *G* b maj7(#5)

43 *E* b maj7(#5)

Nelisointuharjoitus

NELISOINTUHARJOITUS

MMaj7-HARJOITUS

46 C_M(maj7) F_M(maj7)

50 B_bM(maj7)

54 E_bM(maj7)

6-HARJOITUS

57 C^b F^b

61 B^b

65 E_b^b

Nelisointuharjoitus

4 **6b-HARJOITUS** NELISOINTUHARJOITUS

68 Cm⁶ Fm⁶

T 3 5 8 11 8 8 10 8 10 8 8 10 8 9 8 10 13 16

A 3 6 5 7 5 4 3 5 8 11 10 8 8 10 8 8 10 8 9 8 10 13 16

B 3 6 5 7 5 4 3 5 8 11 10 8 8 10 8 8 10 8 9 8 10 13 16

72 Bbm⁶

T 15 13 13 15 13 13 15 13 15 14 13 15 6 9 8 6 6 8 6 6 8 6 8 10 8

A 15 13 13 15 13 13 15 13 15 14 13 15 6 9 8 6 6 8 6 6 8 6 8 10 8

B 17 15 15 17 13 16 15 17 15 14 13 15 6 9 8 6 6 8 6 6 8 6 8 10 8

76 Ebm⁶

T 6 8 11 14 13 11 11 13 11 11 13 11 13 15 13 13 15

A 8 10 6 9 8 10 8 7 6 8 11 14 13 11 11 13 11 11 13 11 13 15 13 13 15

B 8 10 6 9 8 10 8 7 6 8 11 14 13 11 11 13 11 11 13 11 13 15 13 13 15

7-HARJOITUS

79 C⁷ F⁷

T 8 12 11 8 8 11 9 8 10 9 8 10 10 8 8 12 10 8 10 10 8 11 13 17

A 3 7 5 3 5 5 3 6 8 12 11 8 8 11 9 8 10 9 8 10 10 8 8 12 10 8 10 10 8 11 13 17

B 3 7 5 3 5 5 3 6 8 12 11 8 8 11 9 8 10 9 8 10 10 8 8 12 10 8 10 10 8 11 13 17

83 Bb⁷

T 16 13 13 16 14 13 13 15 15 13 13 17 15 13 15 15 13 16 6 10 9 6 6 9 7 6 8 7 6 8

A 16 13 13 16 14 13 13 15 15 13 13 17 15 13 15 15 13 16 6 10 9 6 6 9 7 6 8 7 6 8

B 16 13 13 16 14 13 13 15 15 13 13 17 15 13 15 15 13 16 6 10 9 6 6 9 7 6 8 7 6 8

87 Eb⁷

T 6 9 11 15 14 11 11 14 12 11 13 12 11 13 13 11

A 8 6 6 10 8 6 8 8 6 9 11 15 14 11 11 14 12 11 13 12 11 13 13 11

B 8 6 6 10 8 6 8 8 6 9 11 15 14 11 11 14 12 11 13 12 11 13 13 11

Nelisointuharjoitus

M7-HARJOITUS NELISOINTUHARJOITUS

90 Cm7 Fm7

T 3 6 5 3 5 4 3 6 8 11 11 8 8 11 8 8 10 8 8 10 10 8 8 11 10 8 10 9 8 11 13 16

A 3 6 5 3 5 4 3 6 8 11 11 8 8 11 8 8 10 8 8 10 10 8 8 11 10 8 10 9 8 11 13 16

B 3 6 5 3 5 4 3 6 8 11 11 8 8 11 8 8 10 8 8 10 10 8 8 11 10 8 10 9 8 11 13 16

94 Bbm7

T 16 13 13 16 13 13 13 15 13 13 15 15 13 13 16 15 13 15 14 13 16 6 9 9 6 6 9 6 6 8 6 6 8

A 16 13 13 16 13 13 13 15 13 13 15 15 13 13 16 15 13 15 14 13 16 6 9 9 6 6 9 6 6 8 6 6 8

B 16 13 13 16 13 13 13 15 13 13 15 15 13 13 16 15 13 15 14 13 16 6 9 9 6 6 9 6 6 8 6 6 8

98 Ebm7

T 8 6 6 9 8 6 8 7 6 9 11 14 14 11 11 14 11 11 13 11 11 13 13 11

A 8 6 6 9 8 6 8 7 6 9 11 14 14 11 11 14 11 11 13 11 11 13 13 11

B 8 6 6 9 8 6 8 7 6 9 11 14 14 11 11 14 11 11 13 11 11 13 13 11

7sus4-HARJOITUS

101 C7(sus4) F7(sus4)

T 3 3 5 3 5 6 3 6 8 13 11 8 8 11 10 8 10 10 8 10 10 8 8 10 8 10 11 8 11 13 18

A 3 3 5 3 5 6 3 6 8 13 11 8 8 11 10 8 10 10 8 10 10 8 8 10 8 10 11 8 11 13 18

B 3 3 5 3 5 6 3 6 8 13 11 8 8 11 10 8 10 10 8 10 10 8 8 10 8 10 11 8 11 13 18

105 Bb7(sus4)

T 16 13 13 16 15 13 15 15 13 15 15 13 13 15 13 15 16 13 16 6 11 9 6 6 9 8 6 8 8 6 8

A 16 13 13 16 15 13 15 15 13 15 15 13 13 15 13 15 16 13 16 6 11 9 6 6 9 8 6 8 8 6 8

B 16 13 13 16 15 13 15 15 13 15 15 13 13 15 13 15 16 13 16 6 11 9 6 6 9 8 6 8 8 6 8

109 Eb7(sus4)

T 8 6 6 6 8 6 8 9 6 9 11 16 14 11 11 14 13 11 13 13 11 13 13 11

A 8 6 6 6 8 6 8 9 6 9 11 16 14 11 11 14 13 11 13 13 11 13 13 11

B 8 6 6 6 8 6 8 9 6 9 11 16 14 11 11 14 13 11 13 13 11 13 13 11

Nelisointuharjoitus

6 7/5-HARJOITUS NELISOINTUHARJOITUS

112 C7(♯5) F7(♯5)

Tablature for exercise 112:

| | | | | | | | | | | |
|---|------|------|------|-----|------|------|------|------|---------|---------------|
| T | 8 12 | 11 8 | 9 11 | 9 9 | 10 9 | 8 10 | 11 8 | 8 12 | 11 8 10 | 10 9 11 13 17 |
| A | 3 5 | 5 4 | 6 | | | | | | | |
| S | 3 7 | 6 | | | | | | | | |

116 \flat 8 \flat 7(♯5)

Tablature for exercise 116:

| | | | | | | | | | | | | | | |
|---|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|------------|-----|-----|-----|-----|-----|
| T | 16 13 | 14 16 | 14 14 | 13 15 | 16 13 | 13 17 | 16 13 | 15 15 | 14 16 6 10 | 9 6 | 7 9 | 7 7 | 8 7 | 6 8 |
| A | | | 14 14 | | | | | | | | | | | |
| S | | | 15 14 | | | | | | | | | | | |

120 E \flat 7(♯5)

Tablature for exercise 120:

| | | | | | | | | | | | |
|---|-----|------|-----|-----|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|
| T | | | | 7 9 | 11 15 | 14 11 | 12 14 | 12 12 | 13 12 | 11 13 | 14 11 |
| A | | | 6 8 | | | | | | | | |
| S | 9 6 | 6 10 | 9 6 | | | | | | | | |

7/5-HARJOITUS

123 C7(♯5) F7(♯5)

Tablature for exercise 123:

| | | | | | | | | | | |
|---|------|------|-------|------|------|------|-----|------|--------|---------------|
| T | 8 12 | 11 8 | 11 11 | 9 11 | 10 9 | 8 10 | 9 8 | 8 12 | 9 8 10 | 10 7 11 13 17 |
| A | 3 5 | 5 2 | 6 | | | | | | | |
| S | 3 7 | 4 | | | | | | | | |

127 \flat 8 \flat 7(♯5)

Tablature for exercise 127:

| | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|------------|-----|-----|-----|-----|-----|
| T | 16 13 | 16 16 | 14 16 | 15 14 | 13 15 | 14 13 | 13 17 | 14 13 | 15 15 | 12 16 6 10 | 9 6 | 9 9 | 7 9 | 8 7 | 6 8 |
| A | | | | | | | | | | | | | | | |
| S | | | | | | | | | | | | | | | |

131 E \flat 7(♯5)

Tablature for exercise 131:

| | | | | | | | | | | | |
|---|-----|------|-----|-----|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|
| T | | | | 5 9 | 11 15 | 14 11 | 14 14 | 12 14 | 13 12 | 11 13 | 12 11 |
| A | | | 6 8 | | | | | | | | |
| S | 7 6 | 6 10 | 7 6 | | | | | | | | |

Nelisointuharjoitus

NELISOINTUHARJOITUS

M7b5-HARJOITUS

134 Cm7(b5)

Fm7(b5)

Musical notation for exercise 134, Cm7(b5) and Fm7(b5). The exercise consists of four measures of music in the treble clef. The first measure is Cm7(b5) and the second is Fm7(b5). The bass clef shows the following fret numbers: T: 3 6 4 3 5 4 2 6 8 11 11 8 11 11 8 11 10 8 8 10 9 8 8 11 9 8 10 9 7 11 13 16.

Musical notation for exercise 138, Bbm7(b5). The exercise consists of four measures of music in the treble clef. The bass clef shows the following fret numbers: T: 16 13 16 16 13 16 15 13 13 15 14 13 13 16 14 13 15 14 12 16 6 9 9 6 9 9 6 9 8 6 6 8.

Musical notation for exercise 142, Ebm7(b5). The exercise consists of four measures of music in the treble clef. The bass clef shows the following fret numbers: T: 7 6 6 9 7 6 8 7 5 9 11 14 14 11 14 14 11 14 13 11 11 13 12 11.

DIM7-HARJOITUS

145 C°7

F°7

Musical notation for exercise 145, C°7 and F°7. The exercise consists of four measures of music in the treble clef. The first measure is C°7 and the second is F°7. The bass clef shows the following fret numbers: T: 3 6 4 2 5 4 2 5 8 11 10 8 11 10 8 11 10 8 12 10 9 12 8 11 9 7 10 9 7 10 13 16.

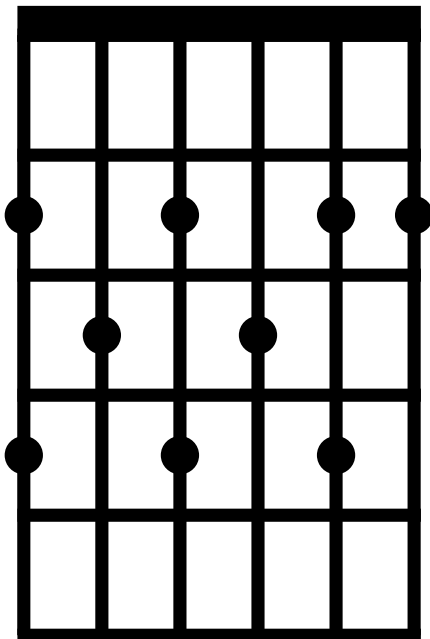
Musical notation for exercise 149, Bb°7. The exercise consists of four measures of music in the treble clef. The bass clef shows the following fret numbers: T: 15 13 16 15 13 16 15 13 17 15 14 17 13 16 14 12 15 14 12 15 6 9 8 6 9 8 6 9 8 6 10 8.

Musical notation for exercise 153, Eb°7. The exercise consists of four measures of music in the treble clef. The bass clef shows the following fret numbers: T: 7 10 6 9 7 5 8 7 5 8 11 14 13 11 13 14 13 11 14 13 11 11 13 15 13 12 15.

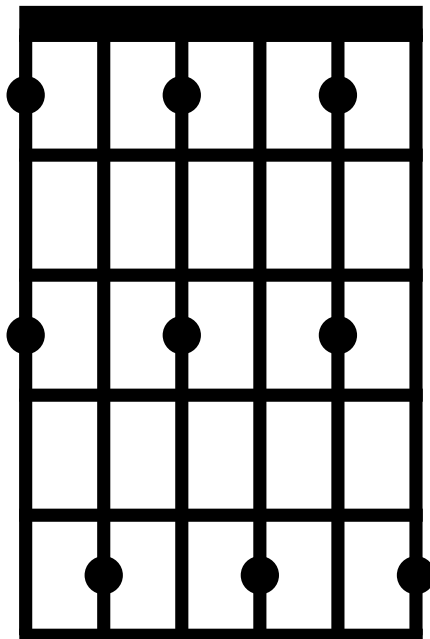
212121 ARPEGGIOMUODOT

KOLME PERUSMUOTOA:

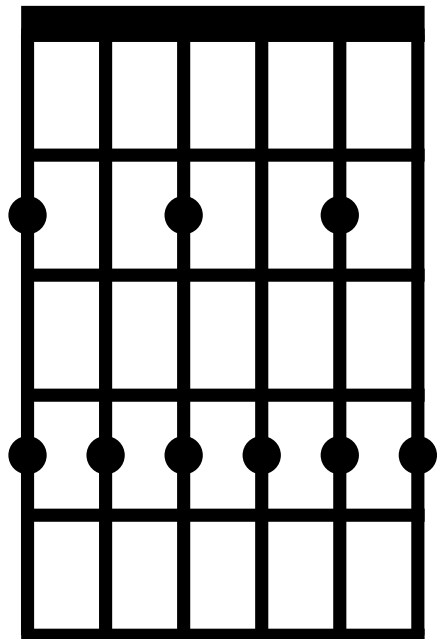
MUOTO 1



MUOTO 2



MUOTO 3



212121 Arpeggiomuodot Diatoninen Harjoitus

212121 ARPEGGIOMUODOT
DIATONINEN LÄHESTYMINEN

MUOTO 1

Fmaj7

1 5 3 2 3 2 1 5 | 1 5 1 2 3 2 3 5 | 1

4 Gm7

3 6 5 3 7 5 3 6 | 3 6 3 5 7 3 5 6 | 3

7 A7(b9sus4)

5 8 7 5 8 7 5 8 | 5 8 5 7 8 5 7 8 | 5

10 Bbmaj7(#11)

6 8 7 5 8 7 5 8 | 5 8 5 7 8 5 7 8 | 6

13 C7(sus4)

8 12 10 8 12 10 8 11 | 10 11 8 10 12 8 10 12 | 8

16 Dm7(#5)

10 13 13 10 12 12 10 11 | 13 11 10 12 12 10 13 13 | 10

19 Em7(b5)

12 15 13 12 14 12 11 15 | 12 15 11 12 14 12 13 15 | 12

212121 Arpeggiomuodot Diatoninen Harjoitus

2 **MUOTO 2** 212121 DIATONINEN

22 **Fmaj7**

25 **Gm7**

28 **A7(b9sus4)**

31 **Bbmaj7(#11)**

34 **C7(sus4)**

37 **Dm7(b9)**

40 **Em7(b9)**

212121 Arpeggiomuodot Diatoninen Harjoitus

MUOTO 3 212121 DIATONINEN 3

43 Fmaj7

46 Gm7

49 A7(b9sus4)

52 Bbmaj7(11)

55 C7(sus4)

58 Dm7(b9)

61 Em7(b9)

212121 PENTATONISET ARPEGGIOT

1. KÄÄNNÖS

2. KÄÄNNÖS

3. KÄÄNNÖS

4. KÄÄNNÖS

5. KÄÄNNÖS

All The Things You Are - Soolo 212121 Arpeggiomuodoilla

ALL THE THINGS YOU ARE
SOOLO 212121 ARPEGGIOMUODOILLA

MEDIUM JAZZ

1ST CHORUS

1st Chorus guitar solo notation for 'All The Things You Are' in Medium Jazz style, featuring a 212121 arpeggiated pattern. The piece is in D minor (three flats). The solo consists of 16 measures, with chord changes indicated above the staff. The notation includes a treble clef, a key signature of three flats, and a 212121 arpeggiated pattern. The fretboard positions are indicated by numbers 1-14 on the strings.

Measures 1-3: Fm^7 , Bbm^7 , Eb^7

Measures 4-6: $Abmaj^7$, $Dbmaj^7$, Dm^7 , G^7

Measures 7-9: $Cmaj^7$, Cm^7

Measures 10-12: Fm^7 , Bbm^7 , Eb^7

Measures 13-15: $Abmaj^7$, Am^7 , D^7 , $Gmaj^7$

Measures 16-18: $Gmaj^7$, Am^7 , D^7

All The Things You Are - Soolo 212121 Arpeggiomuodoilla

ALL THE THINGS YOU ARE - SOOLO

2

19 Gmaj7 F#m7(b5)

22 87 E#maj7 C7ALT.

25 Fm7 Bbm7 Eb7

28 Abmaj7 Dbmaj7 Gb13

31 Cm7 Bb7 Bbm7

34 Eb7 Ab6 Gm7(b5) C7ALT.

All The Things You Are - Soolo 212121 Arpeggiomuodoilla

ALL THE THINGS YOU ARE - SOOLO

2ND CHORUS

37 *Fm7* *Bbm7* *Eb7*

40 *Abmaj7* *Dbmaj7* *Dm7* *G7*

43 *Cmaj7* *Cm7*

46 *Fm7* *Bbm7* *Eb7*

49 *Abmaj7* *Am7* *D7* *Gmaj7*

52 *Gmaj7* *Am7* *D7*

All The Things You Are - Soolo 212121 Arpeggiomuodoilla

ALL THE THINGS YOU ARE - SOOLO

4

55 Gmaj7 F#m7(b5)

TAB: 9 10 7 9 9 7 9 9 | 7 9 7 9 9 7 7 8 | 7 10 10 7 9 8 10 12 12 10 12 12 9 12 12

58 87 Ema7 C7ALT.

TAB: 10 13 12 10 12 12 10 13 15 15 13 14 15 12 15 15 | 16 16 16 14 12 11 14 13 11

61 Fm7 Bbm7 Eb7

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

64 Abmaj7 Dbmaj7 Gb13

TAB: 6 6 6 4 5 6 3 6 6 | 6 6 6 3 5 5 4 6 6 4 6 4 | 4 4 2 4 4 2 3 4 1 4 3 4

67 Cm7 G07 Bbm7

TAB: 5 3 5 6 3 6 5 3 5 5 | 7 5 8 8 8 5 7 5 8 5 7 7 5 7 | 8 5 6 8 8 6 8 5 8 6

70 Eb7 Ab6 Gm7(b5) C7ALT. Fm7

TAB: 8 8 8 6 8 6 8 6 | 4 5 6 6 3 6 | 3 5 5 4 6 3 5 | 6