

SKAALAPOHJAINEN NÄKÖKULMA MILES DAVISIN JA GEORGE BENSONIN "SO WHAT"-IMPROVISAATIOISSA

Miles Davisin sekstetin "Kind of Blue" -levy (1959) osoitti aikanaan suunnan, josta tuli keskeinen esikuva uutta ilmaisutapaa etsiville muusikoille. Levyn erikoisuus piili siinä, että modaalinen ajattelutapa, joka tuolloin oli jazzissa uutta, hallitsi keskeisesti levyllä esitettäviä teoksia. Pian tämän jälkeen modaalinen ajattelutapa tuli jazzin keskeiseksi osaksi. Tästä ajattelutavasta on luontevaa käyttää nimitystä skaalapohjainen ajattelutapa, sillä erilaiset horisontaaliset asteikkokokonaisuudet pyrkivät olemaan teoksen syvä- eli materiaalirakenteen elementtejä, jotka saavat teosten pintarakenteessa enemmän tai vähemmän asteittaisia, soinnullisia ja vapaampia struktuureja. Tekniikkaa on myöhemmin kehitetty eri suuntiin.

George Bensonin "So What" (1971) on hyvä esimerkki skaalapohjaisesta ajattelutavasta uudemmassa jazzissa. Tulkinta on perusteltua ottaa esille myös siksi, että Benson luo jännitettä ja koloriteettia poikkeamalla ajoittain näkyvästikin molliseptimisoinnun ja doorisen moodin välisestä "ideaalitason" käytännöstä. Bensonin peruskoloriteetit ovat lähinnä mollipentatoninen ja bluesasteikko sekä doorinen ja aiolinen moodi. Tätä värispektriä Benson laajentaa tarvittaessa harmonisen molliasteikon sävelmateriaalilla. Benson vaihtelee myös hienosäikeisesti rockrytmiikan aspekteja ja perinteistä jazzrytmiikkaa tässä teoksessa.

Ennen George Bensonin "So What" -improvisaation (1971) tarkastelua selvitan tonaalisuuden ja modaalisuuden käsitteitä sekä suhteutan skaalapohjaisen näkökulman tätä taustaa vasten. Samalla tuon esille Miles Davisin sekstetin "Kind of Blue" -levyn (1959) merkitystä ja selvitan levyllä olevan "So What" -soolon skaalapohjaista perustaa. Perustelen valintaa sillä, että Davisin "So What" -soolossa tulee selkeästi esille eräs jazzin "ideaalitaso" pragmatiikka: molliseptimisoinnun (m7) ja doorisen moodin välinen yhteys.

Tonaalisuuden ja modaalisuuden käsitteestä

Tonaalisuudella tarkoitan sen laajennettua merkitystä. Laajasti ajatellen tonaalisuudella ymmärrän kaikkea sitä musiikkia, jonka sävelillä on jokin hierarkia ja tässä hierarkiassa tonaalinen keskus on voimakkain tekijä. Tonaalisella keskuksella tarkoitan musiikillisen tapahtuman "painovoimakeskusta". Suppeammin ilmaistuna tonaalisuus perustuu toonika- ja dominanttitehon väliseen jännitystilaan, joka purkautuu dominanttisointuun sisältyvän johtosävelen (alajohtosävel) kautta perussäveleen (-sointuun) tai sitä edustavaan säveleen (sointuun). Johtosävelen ja perussävelen välinen etäisyys on tällöin pieni sekunti.

Tonaalisuuteen liittyy sointujen funktionaalisuus. Funktionaalisuuden mukaan sointua tarkastellaan oleellisimmin sen mukaan, miten kukin sointu suhtautuu sävellajiin ja sen tonaaliseen keskukseseen, toonikaan. Euroopakeskeisesti modaalisella musiikilla on yleensä ymmärretty ns. kirkkosävellajeille perustuvaa musiikkia. Määrittelen modaalisuuden laajemmin. Modaalista musiikkia on mielestäni kaikki se musiikki, mikä ei ole suppeassa mielessä tonaalista. Liitän modaalisuuteen edelleen joko soinnuttomuuden tai omalaatuisen soinnun käytön. Näin laajennettu tonaalisuus ja laajennettu modaalisuus ovat lähellä toisiaan, mutta tonaalisuuden alueella sointujen funktionaalisuus ja modaalisuuden piirissä joko soinnuttomuus tai omalaatuinen soinnun käyttö ovat erottavia tekijöitä. Näin skaalapohjainen ajattelutapa liittyy mielestäni oleellisesti modaalisuuteen ja tätä kautta omalaatuisen melodiankäyttöön.

Davisin "So What": molliseptimisointu ja doorinen moodi

Skaalapohjainen ajattelutapa sopii hyvin teoksiin, joissa teoksen harmoninen liike on hidaskäyttöinen. Tällöin jopa yhden tai kahden soinnun käyttö teoksen

perustana on hyvinkin luonteenomaista. Sointuja saatetaan käyttää kiinnittämättä huomiota niiden funktioharmonisiin suhteisiin. Varsinkin skaalapohjaisen ajattelutavan alkuaikoina oli yhtäläisyyksiä tietyn sointu- ja skaalatyyppien välillä.

Seuraava Miles Davisin "So What" -tulkinta (1959) verifioi tämän yhteyden: molliseptimisoinnun (m7) ja doorisen moodin välisen yhteyden. Sointumerkinnät – Dm7 ja Ebm7 – symbolisoivat siis teoksen syvärakenteessa olevia asteikkoja.¹ Davisin käyttämä skaalamateriaali perustuu D- ja Eb-doorisille moodeille. Improvisaation alku on esitetty nuottiesimerkki 1:ssä.

The image shows six staves of musical notation for the beginning of Miles Davis's "So What". The first staff is in G major and contains the first five measures, with the label "Dm7 (D-doorinen)" below it. The second staff continues the melody. The third staff shows a bass line. The fourth staff continues the melody. The fifth staff is in E-flat major and contains the next five measures, with the label "Ebm7 (Eb-doorinen)" below it. The sixth staff continues the melody in E-flat major.

Esim. 1

George Bensonin "So What": Useiden asteikkojen värispektri

Benson avaa improvisaationsa (tahdit 1-5) D-mollipentatonisen tai D-bluesasteikon sävelmateriaalilla (Esim. 2)².

¹Liukon transkriptio. Kawrza kuvaa Davisin ja Adderleyn improvisaatiotekniikkaa kirjassa *Jazz Forschung/Jazz Research* 18 (1986), 9-16. Kind on Blue -levyn syntyvaiheita selvitetään Carrin Miles Davis -kirjassa, Carr 1985, 134-135.

²Tim Mayn nuottinns (kaikki Bensonin So What -näytteet), down beat 1972, June, 39-41.



Esim. 2 (tahdit 1-5)

Tahtien syväkenteessä oleva skaalamateriaali koostuu F-pentatonisen asteikon V moduksen sävelistä. Tällöin as-sävel analysoidaan lomasäveleksi ja e-sävel lisäsäveleksi. Jos as-sävel tulkitaan skaalan säveleksi, asteikko painottuu e-sävelellä täydennetyin D-bluesasteikon suuntaan (Esim.3).



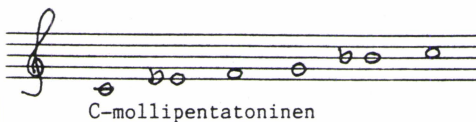
Esim. 3

Nuottiesimerkin 4 alue (tahdit 6-7) voidaan analysoida 7. tahdin puoliväliin asti a-sävelellä täydennetyksi C-mollipentatonisen asteikon sävelmateriaaliksi.



Esim. 4 (tahdit 6-7)

E^b-pentatonisen asteikon V moduksen eli C-mollipentatonisen asteikon sävelmateriaali on nuottiesimerkin 5 mukainen.



Esim. 5

Tämän osan melodinen aihe, jota siis käsitellään C-mollipentatonisen asteikon piirissä, on nuottiesimerkin 6 mukainen. Kokoaskeleen alempana sijaitseva improvisoinnin tonaliteetti (c-keskeinen) häilyttää perustonaliteettia (d-keskeinen).



Esim. 6

7. tahdin puolivälistä alkaen Benson siirtyy myös improvisoinnissa vallitsevan perustonaliteetin alueelle, D-mollipentatoniselle sävelmateriaalille.

Hiukan myöhemmin nuottiesimerkissä 7 (tahdit 9-11) teoksen harmoninen perusta on muuttunut E^bm7-soinnun alueelle, jossa Benson operoi E^b-mollipentatonisen tai E^b-bluesasteikon tunnelmassa.



Esim. 7 (tahdit 9-11)

G^b-pentatonisen asteikon V moduksen eli E^b-mollipentatonisen asteikon käyttö ulottuu ainakin a-sävelelle asti. Koko näyte sisältyy kyseisen pentatonisen asteikon piiriin, jos a-sävel analysoidaan loma- tai lisäsäveleksi. E^b-bluesasteikko on yhtä hyvin koko alueen sävelmateriaalina. (Ks. nuottiesimerkki 8).



Esim. 8

Nuottiesimerkki 9 sisältää tahdit 12-16.

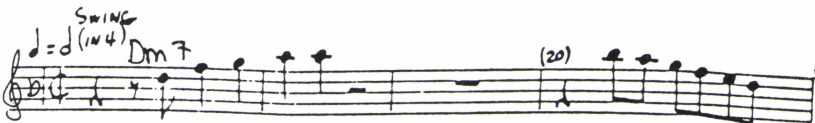


Esim. 9 (tahdit 12-16)

13. tahdista alkaen Benson palaa Dm7-soinnun väriin. Eb-mollitonaliiteetti on jälleen häilytetty 12. tahdissa: F- ja F^b-pentatonisten asteikkojen sävelet. Pintarakenteessa esiintyvissä reaalisisä sekvenssikuvioissa ei esiinny asteikkojen perussäveliä. Improvisaation tonaliiteetti voidaan ajatella luontevasti D- ja D^b-mollitonaliiteeteissä: F-pentatonisen asteikon V modus = D-mollipentatoninen asteikko ja F^b-pentatonisen asteikon V modus vastaa vastavasti D^b-mollipentatoninen asteikko.

13. tahdista alkaen siirrytään D-doorisen moodin alueelle, jonka karakteri näkyy pintarakenteessa 14. tahdin puoliväliin asti. Tällöin ges- ja dis-sävelet ovat hajasäveliä (lomasäveliä). Tässä vaiheessa huomio kiinnittyy aluksi asteittaisempaan melodiakulkuun sekä doorisen moodin II asteen soinnun arpeggioon (Em7). 14. tahdin puolivälistä alkaen painottuu selkeimmin D-bluesasteikon muoto.

Nuottiesimerkki 10 sisältää tahdit 17-20.

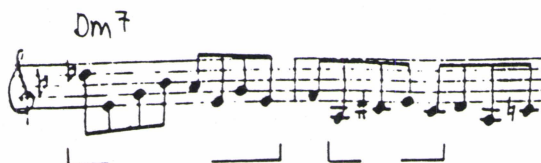


Esim. 10 (tahdit 17-20)

17. ja 18. tahti painottuvat D-mollipentatonisen asteikon alueelle, josta sävel puuttuu pintarakenteessa. Melodinen motiivi on peräisin improvisaa-

tion alusta (tahdit 1-2). 20. tahdissa koloriteettiä on lisätty D-aiolisen moodin suuntaan, joskin pintarakenne esittää moodin heksakordia.

Harmonisen molliasteikon V asteen sointuarpeggion käyttö ilmenee jatkossa mm. esimerkkinäytteessä 11 (tahdit 21-22).



Esim. 11 (tahdit 21-22)

Syvärakenteessa oleva skaalamateriaali on muuttunut harmonisen D-molliasteikon sävelistöön viimeistä 1/4-aika-arvoa lukuunottamatta. Asteikon karakteri on ilmaistu pääasiallisesti V asteen sointuarpeggiolla: 21. tahdissa A7b9 - ja 22. tahdissa A-soinnut. 22. tahdin lopussa koloriteetti muuttuu D-doorisen moodin suuntaan.

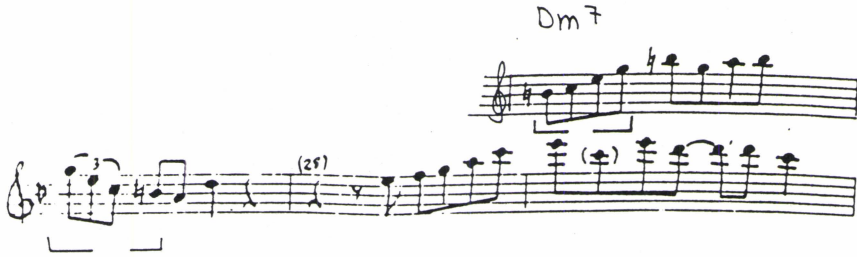
VI asteen sointuarpeggion käyttö ilmenee heti jatkossa esimerkkinäytteessä 12 (tahdit 23-25).



Esim. 12 (tahdit 23-25)

23. tahdissa Benson liikkuu D-doorisen moodin VI asteen soinnun miljöössä: Bm7b5-sointu. 24. tahdistä alkaen arpeggiokulut tasapainotetaan skalaarisemmalla liikkeellä.

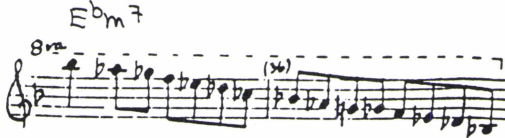
VII asteen sointuarpeggion käyttö näkyy mm. esimerkkinäytteessä 13 (tahdit 26-29).



Esim. 13 (tahdit 26-29)

D-doorisen moodin vaikutus ulottuu myös näihin tahteihin. Huomio kiinnittyy erityisesti kahteen asiaan. Ensiksikin, moodin käyttö toteutuu soinnillisessa mielessä selväpiirteisesti VII asteen soinnun käyttönä: 26. tahdissa ylöspäinen Cmaj7/B- ja 27. tahdissa alaspäinen, mutta eri tavalla rytmitetty Cmaj7/B-arpeggiokulku. Toiseksi, 28. tahdista alkaen doorista sekstiä ei käytetä pintarakenteessa.

Hiukan myöhemmin, esimerkissä 14 (tahdit 35-36), Eb-aiolisen moodin ilmiäsu on esitettyssä muodossa. Ebm7-sointu on ilmaistu Eb-aiolisella moodilla, johon on sijoitettu yksi lomasävel (g).



Esim. 14 (tahdit 35-36)

Polymodaalinen ajattelutapa ilmenee esimerkinäytteessä 15 (tahdit 51-53) mielenkiintoisesti siten, että Bensonin käyttämä sävelmateriaali sijoittuu syvärakenteessa pääasiallisesti D-doorisen ja D-aiolisen moodin sekä harmonisen D-molliasteikon alueille seuraavasti:



Esim. 15 (tahdit 51-53)

- 1) D-doorisen tai D-aiolisen moodin pentakordi: D-mollipentakordi
- 2) D-doorisen tai D-aiolisen moodin VII asteen soinnun alaspäinen sointuarpeggio: C-sointu,
- 3) Harmonisen D-molliasteikon V asteen soinnun alaspäinen sointuarpeggio: A-sointu,
- 4) D-doorisen moodin IV asteen soinnun alaspäinen sointuarpeggio: G-sointu,
- 5) D-aiolisen moodin IV asteen soinnun alaspäinen sointuarpeggio: Gm-sointu,
- 6) Harmonisen D-molliasteikon kvintti (a) ja septimi (des = cis). Intervalli viittaa V asteen sointuun (Vrt. 3. ja 8. kohta),
- 7) Harmonisen D^b-molliasteikon kvintti (as) ja septimi (c), intervalli on puolta sävelaskelta alempana sijaitseva edellisen intervallin (6. kohta) reaalinen sekvenssikuvio. Harmoninen D-molliasteikko palautuu syvärakenteessa 53. tahdin alusta. Sointuun orientoitunut painotus näkyy mm. seuraavasti:
- 8) Harmonisen D-molliasteikon V asteen soinnun ylöspäinen sointuarpeggio: A-sointu,

Pentatonisen ja doorisen moodin käyttö ilmenee esimerkissä 16 (tahdit 60-61) mielenkiintoisesti.



Esim. 16 (tahdit 60-61)

60. tahdissa melodinen motiivi muodostuu Eb^b-mollipentakordin sävelille ja niiden alajohtosävelille (ks.nuottiesimerkit 16 ja 17).



Eb-mollipentakordi

Esim. 17

61. tahdissa sama ajatus jatkuu D-doorisen moodin sävelmateriaalissa nopeammin aika-arvoin (ks. nuottiesimerkit 16 ja 18).



D-doorinen

Esim. 18

Improvisaation lähestyessä loppuaan Benson iskee uuden elementin, repetitiivien käytön bensonimaiseen tapaan, joka on esitetty nuottiesimerkissä 19 (tahdit 105-121).

Esim. 19 (tahdit 105-121)

Skaalamateriaali muodostuu D-mollipentatonisen asteikon sävelistä.

1) Ensimmäinen repetitiivimotiivi muodostuu seuraavista sävelistä: ks. esimerkkinäytteen numerot 1-5.

Numerolla 6 merkitty motiivi muuntuu lopussa jäaden pitkäksi trilliksi: tahdit 111-114.

2) Täysin uusi repetitiivimotiivi on merkitty näytteessä 19 numeroilla 7-15.

3) Kolmas hallitseva motiivi on merkitty näytteessä 19 numeroilla 16-20. Tämä motiivinen ajatus, septimin ja perussävelen vuorotte-
lu, onkin johtotähtenä esimerkkinäytteen 19 loppuun saakka.

Lähteitä

Baker, David

1974 *Jazz Improvisation*. Chicago.

Baker, David

1980 *The Jazz Style of Miles Davis*. Printed in U.S.A.

Baker, David

1982 *Jazz Pedagogy*. USA.

Baker, David

1983 *Jazz Improvisation*. USA.

Carr, Ian

1985 *Miles Davis*. London.

Coker, Jerry:

1964 *Improvising Jazz*. New Jersey.

Coker Jerry:

1978 *The Jazz Idiom*. Prentice Hall, Inc. Englefood Cliffs, New
Jersey.

Gonda, Janos

1973 Problems of Tonality and Function in Modern Jazz Improvi-
sation. *Jazz Forschung/Jazz Research* 3/4 1971/72. Wien,
194-205.

Haerle Dan

1980 *The Jazz Language*. Printed in U.S.A.

Kawrza, Johann

1986 Julian "Cannoball" Adderley (1928-1975). Seine Improvisa-
tionstechnik in der Zeit seines Schaffens bei Miles Davis.
Jazz Forschung/Jazz Research 18. Graz, 9-66.

Liukko, Vesa

1989 *Sointupohjaisesta skaalapohjaiseen: ajattelutavan muutos
jazzissa*. Kansaperinteen, erityisesti kansanmusiikin lisen-
siaattityö (Tampereen yliopisto).

May, Tim

1972 db music workshop-down beat, June 8, 39-41.

Mehegan, John

1959 *Jazz Improvisation 1*. New York.

Moodi – Otavan iso musiikkietosanakirja 4.

1978 Keuruu.

Oramo Ilkka

1977 *Modaalinen symmetria*. Helsinki.

Pass, Joe & Thrasher, Bill

1970 *Joe Pass Guitar Style*. California.

Persichetti, Vincent

1978 *Twentieth Century Harmony*. USA.

Russell, George

1971 *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization*. New York.

Tirro, Frank

1977 *Jazz: A History*. Toronto.