
Juha Henriksson

Korvaavien sointujen käyttö jazzissa – funktioanalyttinen näkökulma

Suurin osa jazzin teoriaa käsittelevästä kirjallisuudesta perustuu siihen, että jazzmusiikin vakiintuneet käytännöt on muotoiltu eksplisiittisiksi säännöiksi. Sääntöjä ei kovinkaan usein perustella teoreettisesti, jolloin niistä ei muodostu yhtenäistä kokonaisuutta. Yksi harvoista poikkeuksista on George Russellin kirja *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization* (1959), jossa Russell esittää yhtenäisen teorian jazzin harmoniasta lähtien liikkeelle lyydisistä asteikoista. Russellin teoria on vaikuttanut erityisesti asteikkopohjaisen improvisoinnin kehitykseen. Russellin teoria on kuitenkin saanut osakseen runsaasti kritiikkiä. Sitä voidaankin pitää ainoastaan länsimaisen tonaalisen järjestelmän erään osa-alueen uudelleentulkintana, joka ei kykene selittämään kaikkea tonaalista jazzia (Jeanquartier 1984, 41).

Korvaavien sointujen käyttö on ollut jo 1930-luvulta lähtien olennainen osa jazzsäveltämistä ja -sovittamista. Monet uudet sävellykset on tehty käyttämällä runkona toisia jazzsävellyksiä tai 30–40-luvun populaarisävelmiä, joihin on tuotu omaleimaisuutta sointukorvausten avulla. Osa sointukorvauksista löydettiin teoreettisen pohdiskelun kautta, mutta merkittävä osa syntyi kokeilemalla. Muusikot korvasivat alkuperäisiä sointuja toisilla ja kuuntelivat lopputulosta. Parhaat ratkaisut vakiintuivat vähitellen yleiseksi käytännöksi.

Säveltämisen ja sovittamisen lisäksi sointujen korvausta käytetään myös improvisoinnissa, jolloin kappaleen sointurunkoon tuodaan vaihtelua ja monipuolisuutta korvaamalla alkuperäisiä sointuja toisilla. Sointukorvaussääntöjä voidaan tietenkin käyttää improvisoinnissa myös toiseen suuntaan. Jos sävellyksessä tai sovituksessa on käytetty runsaasti korvaavia sointuja, ne voidaan improvisoitaessa korvata alkuperäisillä, yksinkertaisemmilla soinnuilla.

Jazzkirjallisuudesta löytyy lukuisia sointujen korvaussääntöjä, jotka ovat kuitenkin usein sisällöltään ristiriitaisia. Amerikkalainen jazztutkija Steven Strunk onkin kritisoinut jazzkirjallisuuden korvaussääntöjä, joissa annetaan ymmärtää, että ”mikä tahansa sointu voidaan korvata lähes millä soinnulla tahansa, ja vieläpä musiikillisesta kontekstista riippumatta” (Strunk 1988, 490). Jazzkirjallisuuden korvaussääntöjen suurin ongelma on kuitenkin siinä, ettei säännöille yleensä esitetä mitään perusteluita. On kuitenkin hyvin todennäköistä, että tonaalisessa jazzissa useimmat sointukorvaukset perustuvat siihen, että korvaava sointu toteuttaa ainakin osittain saman funktion kuin alkuperäinen sointu.

Tässä tutkimuksessa käytettiin taidemusiikin funktioanalyysia jazzin korvaavien sointujen tutkimiseen. Analyysimenetelmäksi valittiin Diether de la Motten kehittämä menetelmä, jonka hän on muotoillut kirjassaan *Harmoniaoppi* (1987). De la Motten funktioanalyysi tarjoaa teoreettisen pohjan, jonka avulla voidaan muodostaa yhtenäinen käsitys korvaavien sointujen käytöstä jazzissa.

Tutkimuksen pääaineiston muodostivat tärkeimpien jazzpedagogien, kuten David Bakerin ja Jerry Cokerin kirjoittamat jazzin oppikirjat, joissa käsitellään tonaalista jazzia. Tässä mielessä tutkimus perustui tavallaan sekundääriaineistoon: siinä analysoitiin jazzkirjallisuudessa esitettyjä korvaussäntöjä, joita voidaan pitää eräänlaisena yhteenvetona käytännön musiikissa esiintyvistä sointukorvauksista. Toinen mahdollisuus olisi ollut analysoida käytännön musiikkiesimerkkejä, mutta tällöin aineiston olisi pitänyt olla huomattavasti laajempi, jotta olisi päästy samaan kattavuuteen.

Tutkimukselle asetettiin kaksi tavoitetta. Toisaalta oli tarkoitus muodostaa yhtenäinen, kompakti teoria korvaavien sointujen käytöstä jazzissa. Toisaalta tavoitteena oli tutkia de la Motten funktioanalyysin soveltuvuutta jazzanalyysiin.

Nuottiesimerkeissä olevat soinnut on merkitty selkeyden takia perusmuodossaan. Todellisuudessa jazzmuusikot eivät juuri koskaan soita sointuja perusmuodossaan. Esim. pianistit jättävät soinnuista pohjasävelet pois ja hajottavat muut soinnun sävelet haluamallaan tavalla.

Diether de la Motten funktiomerkinnot

De la Motten funktiomerkinnot perustuvat Wilhelm Malerin kehittämiin merkintöihin. De la Motte on kuitenkin lisännyt joukkoon muutaman oman merkintänsä, jottei Bachin ajan sointuja tarvitse kuvata paljon myöhemmin syntyneiden sointujen johdannaisiksi ja jotta samalla voitaisiin kuvata myös eri funktioiden sekoittuminen (Motte 1987, 7). Seuraavassa esitellään lyhyesti de la Motten merkintöjen pääperiaatteet.

Sointujen funktiomerkinnot perustuu kolmeen perusfunktioon: toonikaan (T), subdominanttiin (S) ja dominanttiin (D). Duurimuotoisia sointuja merkitään isolla kirjaimella (T, S, D) ja mollimuotoisia pienellä kirjaimella (t, s, d). Numero funktiomerkinnot alakulmassa osoittaa, mikä sointu- tai lisäsävel on bassossa, esim. soinnussa S_3 on terssi bassossa.

Funktiomerkinnot yläkulmaan kirjoitettu numero kertoo, että sointuun on lisätty sävel, esim. D^7 on dominanttiseptimisointu ja S^6 subdominantti, jossa on seksti kvintin tilalla. Jos soinnussa on sekä seksti että kvintti, merkitään nämä molemmat näkyviin, esim. S_5^6 . Kun soinnun säveliä muunnetaan, merkitään alennusta merkillä ”>” ja ylennystä merkillä ”<”, esim. soinnussa $s^{6>}$ on alennettu seksti (ns. napolilainen sekstisointu, jota merkitään myös s^n).

Kaarisulkeisiin asetettu sointu tai soinnut ovat merkkinsä ilmaisemassa funktionaalissa suhteessa jäljessään seuraavaan sointuun, esim. (D)D on dominanttiin johtava väldominantti, jota merkitään myös D^D . Harhapurkauksissa merkitään hakasulkeisiin se sointu, johon edellisen soinnun olisi pitänyt purkautua.

Terssisukuiset soinnut sijaitsevat pienen tai suuren teressin päässä perussoinnun ylä- tai alapuolella. Terssisukuiset soinnut voidaan jakaa neljään ryhmään (Motte 1987, 145):

- 1) Paralleelisoinnut, joilla on kaksi yhteistä säveltä perussoinnun kanssa. Esimerkiksi T:n paralleelisoinnut ovat Tp ja Tg, ja t:n paralleelisoinnut ovat tP ja tG.
- 2) Variantin paralleelisoinnut, joilla on yksi yhteinen sävel. Variantilla tarkoitetaan duurissa samalle pohjasävelelle rakentuvaa mollisointua ja mollissa samalle pohjasävelelle rakentuvaa duurisointua. Esimerkiksi T:n variantin paralleelisoinnut ovat tP ja tG, ja suhteessa t:aan vastaavasti Tp ja Tg.
- 3) Paralleelisointujen variantit, joilla on myös yksi yhteinen sävel. Esimerkiksi T:n paralleelisointujen variantit ovat sen duurisoinnuiksi muunnetut paralleelit TP ja TG, ja vastaavasti suhteessa t:aan sen mollisoinnuiksi muunnetut paralleelit tp ja tg.
- 4) Variantin paralleelisointujen variantit, joilla ei ole yhteisiä säveliä perussoinnun kanssa. Esimerkiksi suhteessa T:aan näitä ovat tp ja tg, ja vastaavasti suhteessa t:aan TP ja TG.

C: T Tp Tg tP tG TP TG tp tg

c: t tP tG Tp Tg tp tg TP TG

Nuottiesimerkki 1.

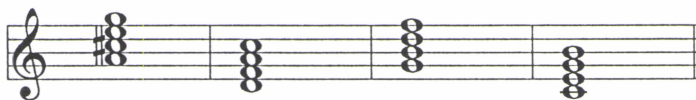
Mollitoonikaan purkautuvaa vähennettyä septimisointua merkitään ${}^sD^v$. Merkintä osoittaa, että vähennetyssä septimisoinnussa on paitsi dominantin, myös subdominantin piirteitä. Vähennetty septimisointu voi purkautua mollitoonikan lisäksi myös duurimuotoiseen toonikaan. Jos vähennetty sointu purkautuu dominanttiin, käytetään merkintää ${}^D D^v$. Tässä tapauksessa soinnussa on paitsi dominantin dominantin, myös toonikan piirteitä. Vähennetyksen soinnun ${}^sD^v$ säveliä merkitään käänöksissä ja muunnoksissa numeroilla 1, 3, 5 ja 7.

Funktioanalyttisen lähestymistavan soveltamisessa jazzanalyysiin on muutamia käytännön ongelmia. Jazzsävellysten sointumerkit ovat vain ohjenuora esittäjälle, joka tuskin koskaan soittaa täysin niiden mukaisesti. Soinnut merkitään yleensä aina perusmuodossa, vaikka esittäjä saattaakin soittaa niiden käännöksiä. Esittäjä saattaa myös lisätä sointuun lisäsäveliä, kuten noonin, undesimin tai tresdesimin, vaikkei niitä olekaan merkitty sointumerkintään. Esi-merkiksi toonikaa ei yleensä koskaan soiteta tavallisena kolmisointuna, vaan siihen lisätään lähes aina suuri septimi tai suuri seksti.

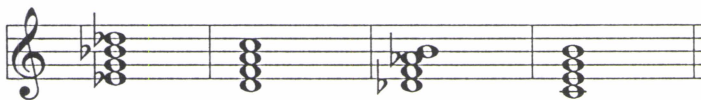
Sointujen käännökset ja lisäsävelet eivät kuitenkaan yleensä vaikuta jazzin harmoniseen perustaan, vaan niitä käytetään ainoastaan tuomaan vaihtelua sointiväriin. Tästä syystä ne voidaan useimmiten jättää huomioimatta analyysissä, jottei funktiomerkinnöistä tule liian monimutkaisia.

Dominantin korvaukset

Jazzin ehkä yleisin sointukorvaus on ns. tritonuskorvaus, jossa dominanttiseptimisointu korvataan toisella dominanttiseptimisoinnalla, jonka pohjasävel on tritonuksen etäisyydellä alkuperäisen soinnun pohjasävelestä (esim. Rinzler 1989, 94; Baker 1990, 120). Tritonuskorvauksessa korvaavan soinnun terssi on alkuperäisen soinnun septimi ja päinvastoin. Molemmissa soinnuissa on siis sama terssin ja septimin välinen tritonus, joka on olennainen dominanttiseptimisoinnun sointiväriille. Tritonuskorvaus voidaan tehdä sekä dominantille että välidominantille:



Alkuperäis: VI⁷ IIm⁷ V⁷ Imaj⁷
(D⁷) Sp⁷ D⁷ T



Korvaus: bIII⁷ IIm⁷ bII⁷ Imaj⁷
(^sD^v_{3>}) Sp⁷ ^sD^v_{3>} T

Nuottiesimerkki 2.

Tritonuskorvaus voidaan tulkinta vähennetyn soinnun muunnosoinnuksi, vaikka sointu soikin kuten dominanttiseptimisointu. Tulkintaa puoltaa myös se, että wieniläisklassismissa esiintyy tritonuskorvausta vastaava tilanne, jossa dominanttia edeltää dominanttiseptimisointu, jossa on dominantille tähtäävä yläpuolinen johtosävel (Motte 1987, 136). Tämän soinnun de la Motte tulkitsee ^tD^v_{3>}-soinnuksi, vaikka se soikin kuten dominanttiseptimisointu.

Tritonuskorvaussääntö voidaan Daniel Riciglianon (1969, 51) mukaan laajentaa käsittämään myös molliseptimi- ja puolivähennetyt soinnut. Hänen mukaansa mikä tahansa molliseptimi- tai puolivähennetty sointu voidaan korvata sen pohjasävelestä tritonuksen päässä olevalla dominanttiseptimisoinnulla. Tämä korvaussääntö tuntuu kuitenkin liian yleiseltä, sillä siinä ei oteta huomioon musiikillista kontekstia. Jos molliseptimisointu on dominanttia edeltävä subdominantti IIm7, tuottaa tritonuskorvaus soinnun bVI7:

Alkuperä: IIm7 V7 Imaj7
 Sp⁷ D⁷ T

Korvaus: bVI7 V7 Imaj7
 $t_{D^v}_{3>}$ D⁷ T

Nuottiesimerkki 3.

Tässä tapauksessa tritonuskorvaus toimii, sillä se tuottaa dominantille johtavan soinnun $t_{D^v}_{3>}$. Jos taas molliseptimisoinnusta edetään toiseen mollisointuun, kuten sointukulussa I–IIm7–IIIIm7, ei tritonuskorvaus tunnu järkevältä:

Alkuperä: Imaj7 IIm7 IIIIm7
 T Sp⁷ Tg⁷

Korvaus: Imaj7 bVI7 IIIIm7
 T $t_{D^v}_{3>}$ Tg⁷

Nuottiesimerkki 4.

Jälkimmäisessä esimerkissä tritonuskorvauksen käyttäminen muuttaa olennaisesti funktionaalista harmoniaa. Molliseptimisoinnulle ei siten voida tehdä tritonuskorvausta milloin tahansa, vaan musiikillinen konteksti täytyy ottaa huomioon.

1940-luvulta lähtien on jazzissa käytetty toisinaan subdominantin ja toonikan välissä sointua $bVII7$ (Potter 1989, 42). Subdominanttina on tällöin yleensä duuri- tai mollimuotoinen neljännen asteen sointu (IV tai IVm) ja toonikana $Imaj7$ tai $IIIIm7$. Koska $bVII7$ sijaitsee subdominantin ja toonikan välissä, voidaan olettaa, että se toimii dominantin korvikkeena:

$IVm7$ $bVII7$ $Imaj7$
 s^7 $sD^v_{1>}$ T

Nuottiesimerkki 5.

Sointu $bVII7$ voidaan siis tulkita vähennetyksi septimisoinnuksi sD^v , jonka pohjasäveltä on alennettu. Vähennytyllä septimisoinnulla on dominanttiluonteen lisäksi myös subdominantin ominaisuuksia. Gary Potter (1989, 40) onkin pyrkinyt analysoimaan, voisiko $bVII7$ -sointua käyttää myös subdominantin korvikkeena. Hän tulee siihen tulokseen, että vaikka $bVII7$ -soinnulla on joissakin sointukuluissa subdominantin lineaarinen funktio eli sitä käytetään samassa kohtaa kuin subdominanttisointua, sillä ei kuitenkaan ole subdominantin harmonista funktiota.

Soinnun $bVII7$ käyttö dominantin korvikkeena palautuu siis vähennettyyn septimisointuun aivan samoin kuin tritonuskorvauskin. Sointua $bVII7$ ei kuitenkaan käytetä jazzissa dominanttina läheskään yhtä yleisesti kuin dominantin tritonuskorvausta $bII7$. Tämä voidaan selittää tarkastelemalla sointujen muunnosäveliä. Kun tritonuskorvaus tulkitaan vähennetyyn soinnun muunnokseksi, soinnun muunnosävel toimii yläpuolisena johtosävelenä toonikan perussävelle. Sillä on siten voimakas pyrkimys laskeutua toonikan perussäveleen. Sen sijaan $bVII7$ -soinnussa toonikan alapuolista johtosäveltä on laskettu puoli sävelaskelta, mikä heikentää sen pyrkimystä nousta perussäveleen. Tritonuskor-

vauksessa on siis voimakkaampi purkaustendenssi kuin bVII7-soinnussa, joten sitä käytetään paljon yleisemmin dominantin korvikkeena.

David Bakerin (1990, 120) mukaan dominantti V7 voidaan korvata sointujen bII7 (tritonuskorvaus) ja bVII7 lisäksi soinnulla III7. Baker muotoilee säännön, jonka mukaan dominanttiseptimisointu voidaan korvata toisella dominanttiseptimisoinnolla, jos niiden pohjasävelet ovat saman vähennetyin soinnun säveliä. Siten bII7, III7, V7 ja bVII7 ovat keskenään vaihdettavissa. Bakerin näkemys saa tukea myös funktioanalyysistä:

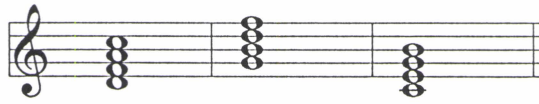
Alkuper: V7 Imaj7
 D7 T

Korvaus: III7 Imaj7
 ^sD^v_{5>} T

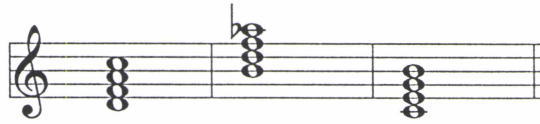
Nuottiesimerkki 6.

Kuten havaitaan, myös III7 voidaan tulkita vähennetyksi septimisoinnuksi, jossa on muunnosävel. Kuitenkaan III7 ei esiinny jazzissa Gary Potterin (1989, 45) mukaan dominantin korvikkeena ainakaan bebopissa. Bakerin muotoileman säännön ja käytännön välinen ero voidaan selittää, kun tarkastellaan, mitä vähennetyin soinnun säveltä soinnussa III7 on muunnettu. Muunnettu sävel on sävellajin neljäs sävel (IV), jota on alennettu puoli sävelaskelta. Kun muuntamattoman vähennetyin soinnun sävel IV pyrki purkautumaan toonikan terssiin, ei muunnetulla sävelellä ole tätä pyrkimystä, sillä se on jo enharmonisesti sama sävel kuin toonikan terssi. Tästä syystä soinnulla III7 on paljon heikompi purkaustendenssi kuin soinnuilla bII7 ja bVII7, joten sitä ei yleensä käytetä dominantin korvikkeena.

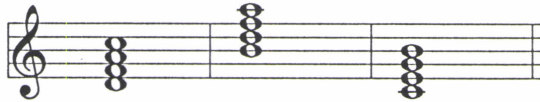
Dominanttiseptimisointu voidaan David Bakerin (1990, 120) mukaan korvata myös vähennetyllä tai puolivähennetyllä soinnulla, joiden pohjasävel on suuren terssin verran alkuperäisen soinnun yläpuolella. Lisäksi korvaaviksi soinnuiksi kelpaavat kaikki kyseisen vähennetyin soinnun käännökset. Täten dominantti V7 voidaan korvata vähennetyllä soinnulla VII^o7 (tai sen käännöksillä II^o7, IV^o7 ja bVI^o7) tai puolivähennetyllä soinnulla VII^o7:



Alkuper: IIm7 V7 Imaj7
 Sp⁷ D⁷ T



Korvaus1: IIm7 VII[°]7 Imaj7
 Sp⁷ sD^v T

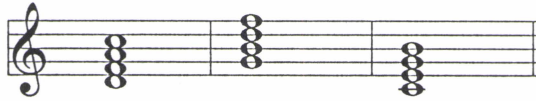


Korvaus2: IIm7 VII[°]7 Imaj7
 Sp⁷ sD^v7< T

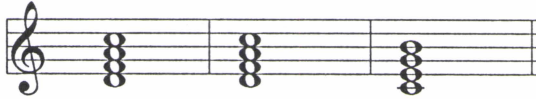
Nuottiesimerkki 7.

Funktioanalyysin kannalta sointu VII[°]7 voidaan siis tulkita vähennetyksi soinnuksi sD^v. Puolivähennetty sointu voidaan puolestaan tulkita vähennetyin soinnun sD^v muunnokseksi, jossa soinnun ylintä säveltä on ylennetty puoli sävelaskelta. Vaihtoehtoisesti sointu voidaan tulkita dominanttinoonisoinnuksi, josta puuttuu pohjasävel.

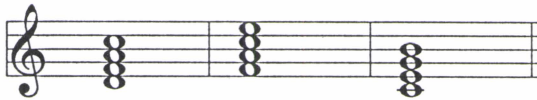
Kaikille edellä kuvatuille dominantin korvauksille on siis löydettävissä funktionaalisia perusteita. Kuitenkin David Baker muotoilee edellisten sääntöjen lisäksi kaksi dominantin korvaussääntöä, joiden perusteluja täytyy etsiä muuta kautta. Hänen mukaansa dominanttiseptimisointu voidaan korvata musiikillisesta kontekstista riippumatta molliseptimisoinnalla, jonka pohjasävel on kvartin verran alkuperäisen soinnun pohjasävelen alapuolella, tai duurisoinnalla, jonka pohjasävel on suuren sekunnin verran alkuperäisen soinnun pohjasävelen alapuolella (Baker 1990, 119). Bakerin antaman säännön mukaan dominantti V7 voitaisiin siis korvata soinnuilla IIm7 ja IVmaj7. Jazzissa erittäin yleiseen II–V–I-sointukulkuun sovellettuna korvaukset voidaan analysoida seuraavasti:



Alkuper: IIm7 V7 Imaj7
Sp⁷ D⁷ T



Korvaus1: IIm7 IIm7 Imaj7
Sp⁷ Sp⁷ T



Korvaus2: IIm7 IVmaj7 Imaj7
Sp⁷ S T

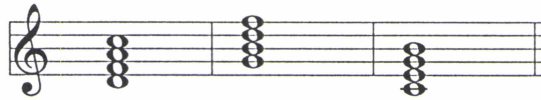
Nuottiesimerkki 8.

Tässä esimerkissä Bakerin korvaussääntöjen käyttäminen muuttaa siis selvästi sointukulun funktionaalista harmoniaa, sillä dominanttitehoinen sointu vaihtuu subdominanttitehoiseksi, jolloin vahva kadenssi muuttuu plagaaliseksi. Voidaankin ajatella, että nämä kaksi Bakerin korvaussääntöä on tarkoitettu enemmänkin tuomaan vaihtelua improvisointiin kuin harmonian muunteluun, sillä kummallekin säännölle löytyy perustelu asteikkopohjaisesta improvisoinnista. Kun improvisoidaan asteikkojen perusteella, molliseptimisoinnun yhteydessä soitetään kaikkein yleisimmin doorinen asteikko ja dominanttiseptimisoinnun yhteydessä miksolyydinen asteikko (Coker 1987, 53). Tästä seuraa, että sointujen IIm7 ja V7 mukaisissa asteikoissa on täsmälleen samat sävelet. IVmaj7-soinnun yhteydessä taas käytetään yleensä IV asteelle rakennettua duuriasteikkoa, jonka neljäs sävel on ylennetty, jolloin myös sointujen V7 ja IVmaj7 asteikoissa on samat sävelet. Improvisoiva solisti voi siis soittaa sointujen IIm7 ja IVmaj7 asteikkojen mukaisia säveliä samalla kun rytmiryhmä soittaa sointua V7 ilman, että hän soittaisi soinnun V7 asteikkoon kuulumattomia säveliä.

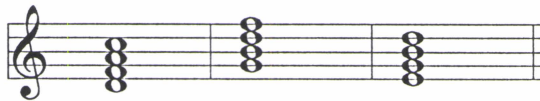
Toonikan korvaukset

Duurimuotoinen toonika Ima_j7 korvataan usein soinnulla IIIIm7. Soinnuilla on kolme yhteistä säveltä, sillä IIIIm7 voidaan tulkita soinnuksi Ima_j9, josta puuttuu pohjasävel (Rinzler 1989, 92). Funktioanalyysin kannalta sointu IIIIm7 voidaan tulkita toonikan vastakkaissoinnuksi Tg⁷.

IIIIm7-sointua käytetään yleisesti toonikan korvikkeena sointukulussa II–V–I, jolloin dominantti purkautuu soinnun Ima_j7 sijasta sointuun IIIIm7:



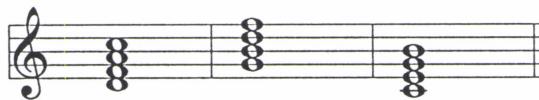
Alkuper: IIm7 V7 Ima_j7
 Sp⁷ D⁷ T



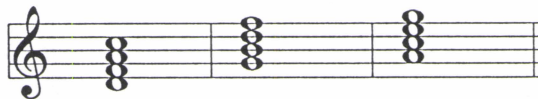
Korvaus: IIm7 V7 IIIIm7
 Sp⁷ D⁷ Tg⁷

Nuottiesimerkki 9.

Toinen yleinen toonikan korvaussointu on toonikaparalleeli VIm7 (esim. Baker 1990, 117):



Alkuper: IIm7 V7 Ima_j7
 Sp⁷ D⁷ T



Korvaus: IIm7 V7 VIm7
 Sp⁷ D⁷ Tp⁷

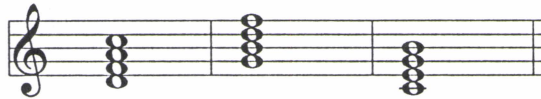
Nuottiesimerkki 10.

David Bakerin mukaan duurisointu voidaan korvata dominanttiseptimisoinnalla, jonka pohjasävel on kvartin verran alkuperäisen soinnun pohjasävelen yläpuolella ja johon on lisätty korotettu undesimi (Baker 1990, 118). Siten too-

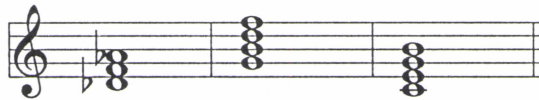
nikasointu Ima j_7 voitaisiin korvata soinnulla IV $7_{add}+11$. Tälle soinnulle on vaikea keksiä mitään sellaista funktioanalyttistä tulkintaa, jonka mukaan se voisi toimia toonikan korvikkeena, sillä sointu on selvästi subdominanttitehoinen. Perustelut korvaukselle löytyvätkin jälleen asteikkopohjaisesta improvisoinnista. Soinnun IV $7_{add}+11$ yhteydessä soitetaan yleensä ns. *lyydinen dominanttiasteikko*, joka on nousevan melodisen mollin neljännelle asteelle rakennettu asteikko (Baker 1990, 55). IV $7_{add}+11$ -soinnun yhteydessä soitetaan siis asteikko, jonka sävelet ovat IV, V, VI, VII, I, II ja bIII. Kuten huomataan, ainoa ero toonikan mukaiseen duuriasteikkoon on alennettu terssi bIII, joka voidaan tulkita bluesasteikon *blue noteksi*. Sointukorvausta voidaan siis käyttää solistin improvisoinnissa, mutta säestyksen sointuihin sovellettaessa korvaava sointu muuttaa olennaisesti kappaleen funktionaalista harmoniaa.

Subdominantin korvaukset

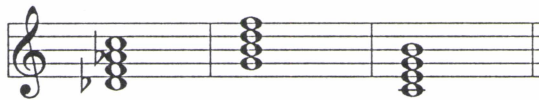
Jazzissa subdominanttina käytetään yleensä duurissa toiselle asteelle rakennettua subdominantin paralleelia Sp 7 ja mollissa toiselle asteelle rakennettua sointua s 5_6 . William Fowlerin (1977, 61) mukaan subdominanttina voidaan kuitenkin käyttää periaatteessa mitä tahansa sointua, jossa on mukana subdominanttisävel (IV), mutta ei toonikan johtosäveltä (VII). Tästä seuraa, että toiselle ja neljännelle asteelle rakennettujen sointujen lisäksi subdominanttina voidaan käyttää alennetulle toiselle asteelle rakennettuja sointuja bII ja bIIma j_7 :



Alkuperä: IIm 7 V 7 Ima j_7
 Sp 7 D 7 T



Korvaus1: bII V 7 Ima j_7
 s 5_6 D 7 T

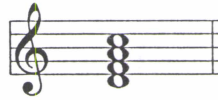


Korvaus2: bIIIma j_7 V 7 Ima j_7
 s 5_6 D 7 T

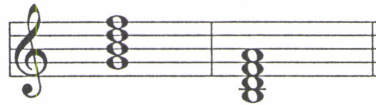
Nuottiesimerkki 11.

Molemmat soinnut muistuttavat napolilaista sointua s^n , sillä niiden seksti on alennettu. Soinnut esiintyvät kuitenkin käänöksinä, joissa alennettu seksti on pohjasävelenä. Soinnussa $bII\text{maj}7$ on alennetun sekstin lisäksi mukana kvintti. Molemmissa soinnuissa on siis subdominanttina paljon harmonista energiaa, sillä alennetulla sekstillä on voimakas purkaustendenssi dominantin kvinttiin.

David Bakerin (1990, 118) mukaan subdominantti $II\text{m}7$ voidaan korvata soinnuilla $V7$ tai $VII^{\circ}7$:



Alkuperä: $II\text{m}7$
 $s\text{p}^7$

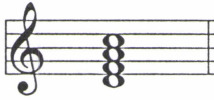


Korvaus: $V7$ / $VII^{\circ}7$
 D^7 $s\text{D}^{\flat}7<$

Nuottiesimerkki 12.

Alkuperäinen subdominanttisointu korvataan siis selvästi dominanttitehoisella soinnulla, joten korvausta ei voi tehdä musiikillisesta kontekstista riippumatta. Sointukorvaus on kuitenkin perusteltavissa asteikkopohjaisen improvisoinnin näkökulmasta. Soinnun $II\text{m}7$ mukaisessa doorisessa asteikossa ja soinnun $V7$ mukaisessa miksolyydisessä asteikossa on nimittäin samat sävelet. Puolivähennetyin soinnun yhteydessä voidaan soittaa lokrinen asteikko (Coker 1987, 42), jossa on myös samat sävelet. Asteikkopohjaisen improvisoinnin kannalta on siis samantekevää, valitaanko asteikko soinnun $II\text{m}7$, $V7$ vai $VII^{\circ}7$ perusteella. Jos Bakerin sääntöä puolestaan sovelletaan säästyksen sointuihin, se muuttaa selvästi sävellyksen funktionaalista harmoniaa.

Baker (1990, 119) tarjoaa soinnun $II\text{m}7$ korvaukseksi myös vähennettyä sointua $II^{\circ}7$ ja sen käänöksiä $IV^{\circ}7$, $bVI^{\circ}7$ ja $VII^{\circ}7$:



Alkuperä: IIm7
Sp⁷



Korvaus: II[°]7 / IV[°]7 / bVI[°]7 / VII[°]7
sD^v₃ sD^v₅ sD^v₇ sD^v

Nuottiesimerkki 13.

Koska vähennytyssä septimisoinnussa on dominantin lisäksi myös subdominantin piirteitä, korvausta voidaan pitää jossain määrin perusteltuna. Kuitenkin tämäkin Bakerin korvaus selittyy paremmin asteikkopohjaisen improvisoinnin perusteella. Molliseptimisoinnun yhteydessä voidaan nimittäin soittaa haluttaessa *vähennetty asteikko* (Coker 1987, 53). Vähennetty asteikko muodostuu peräkkäisistä koko- ja puolisävelaskelista:



Nuottiesimerkki 14. Vähennetty asteikko.

Sen lisäksi, että toiselta asteelta alkavaa vähennettyä asteikkoa voidaan käyttää soinnun IIm7 yhteydessä, sitä voidaan käyttää myös vähennetyin soinnun II[°]7 yhteydessä. Soinnun II[°]7 käänöksien IV[°]7, bVI[°]7 ja VII[°]7 mukaisissa asteikoissa on enharmonisesti samat sävelet. Asteikkopohjaisen improvisoinnin kannalta subdominantin korvaaminen vähennetyllä soinnulla palautuu siis vähennetyin asteikon käyttöön molliseptimisoinnun yhteydessä.

Bakerin (1990, 119) mukaan molliseptimisointu IIm7 voidaan korvata musiikillisesta kontekstista riippumatta II–V-sointukuluilla IVm7–bVII7, bVIIm7–bII7 ja VIIIm7–III7. Funktioanalyttisesti nämä korvaukset voidaan tulkita II–V-sointukuluiksi, joissa jälkimmäinen dominanttiseptimisointu toimii vähennetyin soinnun sD^v muunnoksena. Esim. korvaus bVIIm7–bII7 voidaan tulkita seuraavasti:

Sointukulku II–V on niin vahva, että sitä saatetaan käyttää silloinkin, kun molliseptimisointu ei ole subdominanttisuhteessa dominanttiseptimisointua seuraavaan sointuun. Esim. dominantin tritonuskorvauksessa voidaan korvaavan soinnun eteen lisätä siihen II–V-suhteessa oleva molliseptimisointu:



Alkuperä: $bII7$ $Imaj7$
 $^sD^v_{3>}$ T



Korvaus: $bVI7$ $bII7$ $Imaj7$
 $^sD^v_{3>}$ T
 bV: Sp^7 D^7

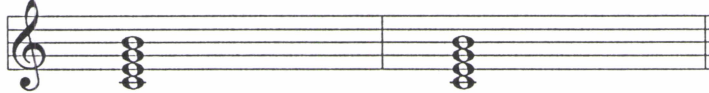
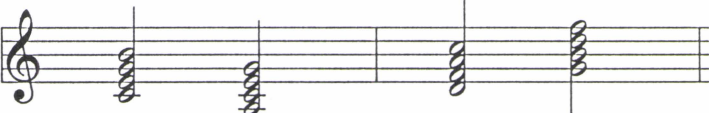

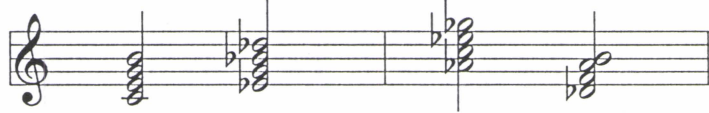
Nuottiesimerkki 18.

Tällöin molliseptimisointu ei ole harmonisesti itsenäinen, vaan se voidaan tulkita esim. pidätykseksi.

Dave Liebmanin (1991, 19) mukaan modernissa jazzissa voidaan kokeilla tietyn II–V-sointukulun korvaamista minkä tahansa toisen sävellajin II–V-kululla, joka kuitenkin purkautuu alkuperäisen sävellajin toonikaan. Esimerkiksi $IIm7-V7-Imaj7$ -sointukulku voitaisiin tällöin korvata mm. sointukuluilla $bIIIm7-bVI7-Imaj7$ tai $\#IVm7-VII7-Imaj7$. Liebmanin ehdottamissa korvauksissa on kyse harhapurkauksista, joita ei välttämättä edes kannata yrittää analysoida funktionaalisesti, sillä ne eivät enää kuulu tonaalisuuden piiriin.

Korvaavia sointukulkuja käytetään yleisesti toonikan korvikkeena säkeistön eli *choruksen* viimeisissä tahdeissa. Tällaista korvaavaa sointukulkua nimitetään yleisesti *turnaroundiksi*. Se poistaa monotonisuutta ja luo harmonista jännitettä, joka purkautuu seuraavan choruksen ensimmäiseen sointuun. Lisäksi turnaround jäsentää kappaleen rakennetta, sillä choruksen viimeisiin tahtiin soitettu turnaround auttaa kuulijaa paremmin hahmottamaan, missä yksi chorus loppuu ja toinen alkaa.

Hyvin yleinen turnaround-sointukulku on I–VI–II–V tai sen muunnokset (esim. Rinzler 1989, 95):

				
Alkuperä:	Imaj7		Imaj7	
	T		T	
				
Korvaus1:	Imaj7	VIIm7	IIm7	V7
	T	Tp ⁷	Sp ⁷	D ⁷
				
Korvaus2:	IIm7	VI7	II7	V7
	Tg ⁷	(D ⁷)	(D ⁷)	D ⁷
				
Korvaus3:	Imaj7	bIII7	bVI7	bII7
	T	(D ⁷)	(D ⁷)	^s D ^v ₃

Nuottiesimerkki 19.

Sointukulusta I–VI–II–V voidaan muodostaa lisää turnaround-sointukulkuja esim. tritonuskorvausten ja väliDominanttien avulla. Turnaroundina voidaan käyttää kuitenkin myös muita sointukulkuja. Jerry Coker (1987, 87) on luetellut muita yleisimpiä turnaround-sointukulkuja:

I maj7 bII°7 I Im7 V7
 T (sD^v) Sp⁷ D⁷

I maj7 bVII7 I maj7
 T sD^v_{1>} T

I maj7 bII maj7
 T s⁵_{6>}

Nuottiesimerkki 20.

Ensimmäinen Cokerin luettelema turnaround on I–VI–II–V -sointukulun muunnos, jossa sointu VIm7 on korvattu sointuun IIm7 purkautuvalla vähennetyllä soinnulla. Toisessa turnaroundissa on kyse soinnun bVII7 käytöstä dominanttina, jolloin sointu voidaan tulkita vähennetyin soinnun muunnokseksi. Viimeisessä Cokerin turnaroundissa subdominanttitehoinen sointu bII maj7 muodostaa plagaalisen kadenssin.

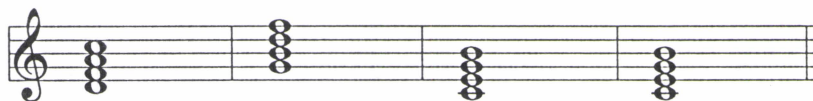
Varsin yleinen turnaround-sointukulku on edellisten lisäksi väldominanttiketju, joka johtaa sointuun bII (Collier 1977, 150):

I maj7 bIII bVI bII
 T (D) (D) s_{6>}

Nuottiesimerkki 21.

Soinnut bIII, bVI ja bII voivat olla tavallisia kolmisointuja, dominanttiseptimisointuja tai maj7-sointuja. Subdominanttitehoisista soinnuista bII ja bII maj7 syntyy plagaali kadenssi, kun taas sointu bII7 on dominantin tritonuskorvaus, jolloin tuloksena on vahva kadenssi.

John Coltrane kehitti vuonna 1959 myöhemmin legendaariseen maineeseen kohonneen korvaavan sointukulun II–V–I-sointukululle, kun hän teki korvauksien avulla kappaleesta *Tune-Up* oman sävellyksensä *Countdown*. David Baker (1994, 63) kutsuu Coltranen korvaavaa sointukulkua nimellä *Countdown formula*. Korvaava sointukulku on perusmuodossaan:



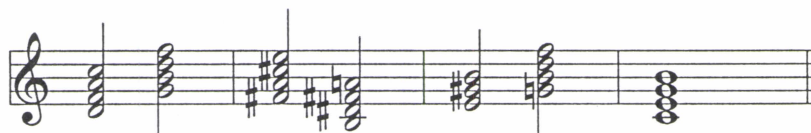
Alkuperä: IIm7 V7 Imaj7 Imaj7
 Sp⁷ D⁷ T T



Korvaus: IIm7 bIII7 bVI VII7 III V7 Imaj7
 Sp⁷ (D⁷) tG (D⁷) TG D⁷ T

Nuottiesimerkki 22.

David Liebmanin (1991, 20) mukaan Coltrane on käyttänyt myös seuraavaa *Countdownin* variaatiota:



IIm7 V7 #IVm7 VII7 III V7 Imaj7
 Sp⁷ D⁷ (Sp⁷) D) TG D⁷ T

Nuottiesimerkki 23.

Perusmuotoa voidaan myös varioida lisäämällä dominanttiseptimisointujen eteen välisubdominantit:



IIm7 bVIIIm7 bIII7 bVI #IVm7 VII7 III IIm7 V7 Imaj7
 Sp⁷ (Sp⁷) D⁷) tG (Sp⁷) D⁷) TG Sp⁷ D⁷ T

Nuottiesimerkki 24.

Funktioanalyysi osoittaa parhaat puolensa *Countdownin* analyysissä, sillä sen avulla *Countdown* voidaan palauttaa toonikan korvaamiseen terssisukuisilla soinnuilla tG ja TG, joiden eteen on lisätty välidominantit sekä mahdollisesti välisubdominantit. Esim. David Baker (1994, 63) on selittänyt *Countdownin* huomattavasti monimutkaisemmin sointujen välisten intervallien perusteella.

Johtopäätökset

Diether de la Motten harmoniaopin soveltaminen jazziin osoittautui varsin hedelmälliseksi lähestymistavaksi. Jazzissa käytetty pohjasävelmerkintä on nimittäin tarkoitettu enemmän muusikkoja kuin analyytikkoja varten, joten funktiomerkin-
töjen käyttö auttaa paremmin hahmottamaan jazzin harmonisia linjoja.

On kuitenkin muistettava, että funktioanalyysia voidaan kunnolla soveltaa vain tonaaliseen jazziin. Myös tonaalisessa jazzissa funktiomerkin-
töjen käytössä on omat ongelmansa, sillä niistä tulee varsin monimutkaisia ja siten hankalampia lukea, jos niihin merkitään kaikki sointujen lisä- ja muunnesävelet. Tässä tutkimuksessa lisä- ja muunnesävelet eivät tuottaneet ongelmia, sillä analyysin kohteena oli korvaussääntöjen sointumerkin-
nät. Käytännön musiikkia analysoitaessa lisä- ja muunnesävelten käsitteleminen on kuitenkin selvästi hankalampaa.

Jazzin sointukorvausten tutkimuksessa funktioanalyysistä oli selvää hyötyä, sillä suurimmalle osalle jazzkirjallisuuden korvaussäännöistä löytyi funktio-
naalinen perusta: korvaava sointu toimi joko samassa funktiossa kuin alkupe-
räinen sointu tai oli sille terssisukuinen. Varsin usein korvaava sointu ei kuiten-
kaan esiintynyt funktiomerkin-
nän mukaisessa perusmuodossaan, vaan sitä oli muunnettu. Esimerkiksi vähennettyyn sointuun perustuvia dominantin kor-
vauksia oli useimmiten muunnettu siten, että ne soivat kuten dominanttisepti-
misointu. Eräänä syynä tähän voi olla se, että jazzissa korvaavat soinnut on
löydetty enemmän kokeilujen kuin teoreettisen pohdinnan kautta. Dominant-
tiseptimisointu on jazzin tärkein sointu, joten muusikot ovat soittaneet sitä sil-
loinkin, kun teoreettisesti ajatellen olisi voitu käyttää vähennettyä sointua.

Funktioanalyysin ansiosta suurin osa jazzkirjallisuudessa esiintyvistä soin-
tukorvauksista voidaan redusoida seuraaviksi säännöiksi:

- 1) Dominanttiseptimisointu D^7 voidaan korvata vähennetyllä soinnulla ${}^5D^V$ tai sen muunnoksilla. Jos sointua muunnetaan alentamalla jokin soinnun säve-
listä, muunnettu sävel on yleensä pohjasävelenä, jolloin sointu soi kuten do-
minanttiseptimisointu. Yleisin muunnos on ${}^tD^{D^V}_3$ eli ns. tritonuskorvaus.
Vähennetyyn soinnun säveltä voidaan myös ylentää, jolloin saadaan puolivä-
hennetty sointu.
- 2) Toonikasointu voidaan korvata vastakkaissoinnulla Tg tai paralleelilla Tp.
Lisäksi voidaan kokeilla toonikan korvaamista muilla terssisukuisilla soin-
nuilla, kuten tG tai TG.

- 3) Yleisimmin subdominanttina käytetään duurissa subdominanttiparalleelia Sp^7 ja mollissa sointua s^5_6 . Kuitenkin subdominanttina voi toimia periaatteessa mikä tahansa subdominanttitehoinen sointu, kuten S, S_6 , s, s_6 , $s_6\triangleright$ tai $s^5_6\triangleright$.
- 4) Soinnun eteen voidaan lisätä väldominantti, joka voi olla tavallinen dominanttiseptimisointu tai mikä tahansa dominantin korvaava sointu. Lisäksi väldominanttina käytetään hyvin yleisesti II–V-sointukulkua.
- 5) Minkä tahansa dominanttiseptimisoinnun eteen voidaan lisätä siihen II–V-suhteessa oleva molliseptimisointu.

Ylläolevat säännöt kattavat suurimman osan jazzkirjallisuudessa esiintyvistä sointukorvauksista. Kirjallisuudessa esiintyy kuitenkin joitakin korvaussääntöjä, joita ei pysty selittämään funktioanalyysin avulla, sillä ne perustuvat asteikkopohjaiseen ajatteluun. Asteikkopohjaisessa improvisoinnissa korvaavia sointuja ovat kaikki ne soinnut, joiden yhteydessä soitetuissa asteikoissa on enharmonisesti samat sävelet. Asteikkopohjaisen improvisoinnin kautta johdettuja korvaussääntöjä voi käyttää solistisessa improvisoinnissa melko vapaasti, mutta säestykseen sovellettaessa pitää olla varovainen, sillä asteikkoihin perustuvat korvaavat soinnut saattavat muuttaa ratkaisevasti sävellyksen funktionaalista harmoniaa.

Funktiomerkitöjen avulla saatiin siis muodostettua yksinkertainen ja yhtenäinen teoria sointukorvauksista. Teoriaa ei voi kuitenkaan suoraan soveltaa musiikin esittämiseen, sillä funktiomerkitöjä ei ole tarkoitettu soittamista varten. Kun sääntöjen avulla johdetaan sointukorvauksia, lopputulos olisi aina syytä muuntaa pohjasävelmerkintään perustuvaksi sointumerkinnäksi. Funktiomerkitöihin perustuvissa korvaussäännöissä on niiden yksinkertaisuuden lisäksi kuitenkin myös se etu, että niiden avulla voidaan johtaa sellaisiakin sointukorvauksia, joita ei esiinny jazzkirjallisuudessa.

Jazzia analysoitaessa on tärkeätä muistaa, että se on pohjimmaltaan kuulonvaraista musiikkia. Myös edellä esitettyjä korvaussääntöjä tulee pitää enemmän ohjeina kuin ehdottomina sääntöinä. Korvaussäännöt ovat ainoastaan pohja musiikillisille kokeiluille. Lopullinen valinta pitää aina tehdä sen mukaan, millä eri vaihtoehdot kuulostavat.

Lähteet

- Baker, David 1990. *Jazz improvisation*. Rottenburg: Advance Music.
- Baker, David 1994. ”Extending The Coltrane Changes.” *Down Beat*, March 1994, 63.
- Coker, Jerry 1987. *Improvising Jazz*. First Fireside Book Edition. New York: Simon & Schuster Inc.
- Collier, Graham 1977. *Jazz*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Fowler, William 1977. "How to energize chord progression." Part I. *Down Beat*, July 14, 1977, 60–61.
- Henriksson, Juha 1995. *Korvaavien sointujen käyttö jazzissa*. Pro gradu -tutkielma, Helsingin yliopisto, musiikkitieteen laitos (painamaton).
- Jeanquartier, Andre 1984. "Kritische Anmerkungen zum 'Lydian Chromatic Concept'. Ein Vergleich zwischen George Russells Konzept und dem Dur-Moll-System." *Jazzforschung / Jazzresearch* 16, 9–41.
- Liebman, David 1991. *A Chromatic Approach to Jazz Harmony and Melody*. Rottenburg: Advance Music.
- Motte, Diether de la 1987. *Harmoniaoppi*. Suomentanut Mikko Heiniö. Musiikkitieteen kirjasto 4. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.
- Potter, Gary M. 1989. The unique role of bVII7 in bebop harmony. *Jazzforschung / Jazzresearch* 21, 35–47.
- Ricigliano, Daniel 1969. *Popular and Jazz Harmony*. Revised edition. New York: Donato.
- Rinzler, Paul 1989. *Jazz Arranging and Performance Practice. A Guide for Small Ensembles*. Metuchen, N.J., & London: The Scarecrow Press.
- Russell, George 1959. *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization*. New York: Concept Publishing.
- Strunk, Steven 1988. "Harmony." *The New Grove Dictionary of Jazz*, Barry Kern (ed.). Volume One, 485–496. London: MacMillan Press Limited.