

Se kitara soi kuin jazzyhtye

Henkilökohtaista tulkintaa ja analyysiä jazzkitaristi

Joe Passin säestystyylistä duokokoonpanossa

Opinnäytetyö

Kevät 2017

Veikki Virkajärvi

Taideyliopiston

Sibelius-Akatemian

jazzmusiikin aineryhmä

SISÄLLYS

1. HENKILÖKOHTAINEN MOTIIVI	3
2. JOHDANTO	5
3. MELODISHARMONINEN ANALYYSI	
3.1 Lead-äänien muodostama melodia	7
3.2 Bassolinja	13
3.3 Harmoniset väliäänit	19
4. RYTMINEN ANALYYSI	25
5. RYTMISET TYYLISUUNNAT	
5.1 Medium Swing	29
5.2 Up Tempo	33
5.3 Slow Swing	36
5.4 Balladi	40
5.5 Rubato	44
6. YHTEENVETO	47
LÄHTEET	49
LIITTEET	50

Henkilökohtainen motiivi

Teen kitaralla suurimman osan keikoistani duokokoonpanossa ja useimmiten säestän laulajaa. Rakastan akustisen kitaran sointia ja monentyylistä folk-, pop- ja rockmusiikkia, jossa teräskielinen akustinen kitara on tärkeässä roolissa. Se sopii soinnillisesti ja teknisesti mielestäni erittäin hyvin säestämään tämän tyylistä musiikkia, joka todennäköisesti johtuu sen historiallisesti tärkeästä roolista folk-vaikutteisen rockin ja popin kehityksessä. Olen usein päätenyt soittamaan duokeikkoja teräskielisellä akustisella kitaralla, ja useimmiten repertuaari on koostunut tämän tyyliuunnan musiikista. Olen ehkä välillä tietoisestikin vältellyt soittamasta perinteistä jazztyylistä repertuaaria näillä keikoilla, koska olen ollut sitä mieltä, ettei se ole luontevaa tai hyvän kuuloista yksin kitaralla säestettynä. Joe Passin ja Ella Fitzgeraldin muodostama duo kuitenkin todistaa ja myös muistuttaa minua siitä, että se ei ole totta. Pass pystyy yksin kitaralla luomaan jazzille tyypillisen musiikillisen ilmapiirin solistin ympärille, eikä se kuulosta ollenkaan epäluontevalta tai vaikealta. Oikeastaan se kuulostaa hyvinkin luontevalta, leikkisällä tavalla positiiviselta ja paikoin jopa helpolta. Hänen soittonsa todellakin antaa kuulijalle vaikutelman, että hän kontrolloi musiikkia, hän nauttii säestämisestä ja hänellä on hauskaa soittaessaan. Uskallan kuitenkin väittää, että perinteisen jazzin eri tyyliuuntien säestäminen yksin kitaralla niin, että musiikki on tarpeeksi monipuolista ja ekspressiivistä, on haastavaa ja vaatii syvempää perehtymistä asiaan. Välttelyni soittamasta tämän tyylistä repertuaaria duokeikoilla on siis johtunut oikeastaan siitä, että minulla ei ole ollut sen esittämiseen tarvittavia soittoteknisiä taitoja tarpeeksi.

Päätin ottaa työni aiheeksi analysoida ja tutkia tarkemmin Joe Passin säestystyyliä duokokoonpanossa. Passin soiton rentous, luonnollisuus ja positiivinen tunnelma sai minut valitsemaan juuri hänen soittotyyliäni tutkimuksen kohteeksi. Materiaaliksi valitsin Ella Fitzgeraldin kanssa levytetyn studioalbumin nimeltään Easy Living. Olen aikaisemminkin useasti kuunnellut levyä myös oppimismielessä, joten levyn materiaalin kuulokuva oli minulle jo ennestään tuttu. Toivon, että saisin tutkimustyöni tuloksena syvemmän käsityksen siitä, mistä Joe Passin kitarointi tällä levyllä teknisesti koostuu sekä selkeämmän kuvan siitä, minkälaisia yksityiskohtaisia soittoteknisiä taitoja hänellä on.

Uskoisin tätä kautta löytäväni ja pystyväni helpommin määrittelemään omat heikkouteni, jotka ovat rajoittaneet kitarillista ilmaisuani säästäessäni duokokoonpanossa. Toivon myös saavani vahvemman ja kestävämmän inspiraation tämänytyllisen soiton opettelemiseen, jotta oppisin säästämään duokeikoilla perinteistä jazzrepertuaaria paremmin.

Johdanto

Tutkimukseni aihe on Joe Passin säestys duokokoonpanossa. Olen rajannut tutkimani materiaalin yhteen studioalbumiin nimeltään Easy Living. Jazzkitaristi Joe Pass esiintyy kyseisellä albumilla jazzlaulajan Ella Fitzgeraldin kanssa, joten kitaran säestystä kuullaan siinä paljon. Rajasin työni käsittelemään ainoastaan säestystä solistin taustalla, joten en käsittele työssäni albumilla kuultavia alkusoittoja, loppusoittoja tai kitaran soolo-osuuksia. Pyrin tutkimuksellani kiteyttämään Passin säestyksen oleellimmat piirteet sekä määrittelemään siinä yleisimmin esiintyvät musiikilliset ilmiöt. Easy Living -albumilla on viisitoista kappaletta. Olen muodostanut näiden viidentoista kappaleen perusteella subjektiivisen näkemyksen Passin säestystyylistä kokonaisuutena. Kehotan lukijaa suhtautumaan kriittisesti työssä esiintyviin analyyseihin ja yleistyksiin. Työ on vain henkilökohtaisen näkemykseni tulos ja osa omaa oppimisprosessiani.

Melodisharmoninen analyysi, rytmisen analyysi ja rytmiset tyyliuunnat

Työni ensimmäisessä osassa käsittelen Joe Passin sävelkieltä melodisharmonisesti. Kontrapunktaalisesta näkökulman perusteella käsittelen erikseen säestyksen lead-äänestä muodostuvaa melodiaa, bassolinjoja ja näiden väliin sijoittuvia harmonisia ääniä. Toisessa osassa pyrin kiteyttämään, mihin hänen säestystyyliinsä rytmisesti perustuu ja kolmannessa osassa esittelen, miten se muokkautuu eri tyylisten kappaleiden mukaan.

Työn nuottiesimerkit ja kappaleiden sointulaput

Tekstin seassa esiintyvät lyhyet nuottiesimerkit on tarkoitettu toimivan yhdessä kappaleiden sointulappujen kanssa. Olen pyrkinyt valitsemaan nuotitettuja esimerkit ilmentämään mahdollisimman selkeästi kyseistä musiikillista ilmiötä. Kehotan lukijaa tarkistamaan jokaisen nuottiesimerkin kohdalla sointulapuista, minkälaisesta harmonisesta tilanteesta sekä mistä kohtaa kappaleen rakennetta transkriptio on tehty. Haluan painottaa, että lyhyiden tekstin seassa esiintyvien nuottiesimerkkien yllä olevat sointumerkit on otettu suoraan liitteinä olevista sointulapuista. Niitä ei ole tarkoitettukaan täsmäävän

esimerkeissä esiintyvien nuotinnosten kanssa. Joe Passin säestystyyli on hyvin improvisoivaa, joten hän reharmonisoi kappaleiden harmoniaa jatkuvasti. Sointulapuissa ja nuottiesimerkkien yllä esiintyvät soinnut ja harmoniarakenteet olen analysoinut Joe Passin soitosta oman tulkintani mukaan. Olen pyrkinyt määrittelemään niihin mahdollisimman yksinkertaisesti harmoniarakenteet, jotka voisivat olla hänen hyvin improvisoivan säestyksen pohjalla. Kontrapunktaalisen näkökulman perusteella en ole analysoinut transkriptioita sointumerkein vaan kehotan lukijaa muodostamaan oman melodisharmonisen tulkinnan nuoteissa esiintyvistä materiaalista.

Lead-äänien muodostama melodia

Tässä osiossa keskityn analysoimaan instrumentilla soitettua hetkittäistä korkeinta ääntä. Se on säestävällä harmoniasoittimella useimmiten sointuhajotuksen korkein ääni, eli lead-ääni, mutta joissakin tapauksissa se voi olla myös sointuhajotuksesta irrallinen melodinen linja. Lead-äänellä on tärkeä rooli solistin kanssa kommunikoinnissa, koska se toimii solistin laulaman melodian vastamelodiana. Joe Passin lead-äänien muodostama melodia on usein hyvin yksinkertainen, mutta se kuitenkin sisältää runsaasti erilaisia korukuvioita ja tiheämpiä juoksutuksia. Ne toimivat vastauksina solistin fraaseille ja luovat soittoon rytmistä informaatiota.

Joe Passin soitto on koko ajan todella melodista, ja koen, että suurimmassa osassa hänen soittoaan melodisuus nousee kaikkein tärkeimmäksi elementiksi, vaikka hän toimisikin säestäjän roolissa. Hän arvostaa yksinkertaista melodista liikettä enemmän kuin täydellistä, värikästä ja monimutkaista harmonista liikettä. Passin säestys on kylläkin harmonisesti hyvin rikasta, mutta juuri yksinkertainen ja melodinen lead-äänien liike ja sujuva äänenkuljetus mahdollistaa monimutkaisen harmonian ja reharmonisaatioiden toimivuuden. Voisin kuvailla hänen säestystään niin, että joku ikään kuin hyräilisi kappaleen harmonian ja rytmin tahtiin yksinkertaista melodiaa, mutta tämä melodia on harmonisoitu erittäin monipuolisesti. Melodialähtöisyys näkyy myös selvästi hänen sointuotteissaan. Hän soittaa usein sointuja, joiden hajotuksesta puuttuu esimerkiksi terssi kokonaan, jos lead-äänien äänenkuljetus ja liikkeet ovat siten luonnollisemmin sormitettavissa. Uskon, että soiton melodisuus on yksi tärkeimmistä syistä, joka tekee hänen soitostaan niin luonnollisen, loogisen ja laulavan kuuloista. Toisin sanoen hänen soittoaan on helppo kuunnella ja ymmärtää, minkä ansiosta solistinkin on varmasti helppo laulaa hänen säestyksensä kanssa.

Havaintoja lead-äänien muodostamasta melodiasta Joe Passin säestyksessä

Joe Passin soitossa lead-äänien muodostavat melodiat ovat erittäin laulettavia ja helppoja seurata. Suurimman osan aikaa ne pysyvät kappaleen sävellajin sisällä ja painottavat usein sävellajin ilmeisimpiä säveliä: perusääntä, kvinttiä ja terssiä. Näihin säveliin lead-äänien melodiat myös usein purkautuvat. Yleisin syy, miksi lead-äänien melodia poikkeaa kappaleen alkuperäisestä sävellajista, on kappaleessa esiintyvät väli-dominantit ja II-V -liikkeet molliasteille.

Kappaleen sävellajin ilmeisimmät sävelet lead-äänien melodiassa saavat harmoniset liikkeet kuulostamaan luonnollisilta. Ne saavat myös sävellajien väliset modulaatiot kuulostamaan loogisilta. **L.13 On Green Dolphin street, t. 9-15.** Lead-äänellä soitettu es-sävel modulaatiokohdassa sitoo sävellajit hyvin yhteen.

Chords: Fm7, Bb7, Ebmaj7, Abm7, Db7, Gbmaj7

EE01:00:17

Välillä Joe Passin säestyksessä lead-äänien melodia mukailee kappaleen oikeaa sävellettyä melodiaa. **L.14 The Days of Wine and Roses, t. 49-51.**

Chords: Bbmaj7, Ab7, Dm7

MS01:00:27

Kromatiikkaa ja sävellajin ulkopuolisia säveliä esiintyy lead-äänien melodioissa harvoin. Useimmiten Passin soitossa lead-ääni toimiikin rikkaan ja nopealiikkeisen harmonian sekä bassolinjojen yhteen sitojana. Nopeasti vaihtuvat soinnut sitoutuvat yhteen yksinkertaisen lead-äänien muodostavan melodian tai yhteisen sävelen avulla. Tästä syystä onkin luonnollista, että lead-ääni liikkuu usein hitaasti ja pysyy paikoin jopa staattisena.

L.12 On a Slow Boat to China, t. 1-2

Lead-äänien e-sävel sitoo yhteen Passin soittaman dominanttiketjun.

The image shows a musical score for the first two measures of 'On a Slow Boat to China'. The top staff is a lead line in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The first measure contains a Cmaj7 chord. The second measure contains an Em7(b5) chord, followed by a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) and another Cmaj7 chord. The third measure contains an A7 chord. Below the lead line is a guitar fretboard diagram with three staves labeled T (Treble), A (Acoustic), and B (Bass). The fret numbers are: T: 5, 4, 5, 4; A: 5, 4, 5; B: 3, 3, 3, 5. A '3' is written above the first three notes of the bass line. The time signature is 4/4. The tempo is marked 'On slow boat 01:00:08'.

Vaikka lead-äänien melodia on pohjimmiltaan yksinkertainen, hän lisää siihen mielenkiintoa monenlaisilla sivusäveliikkeitä, pidätyksillä ja purkauksilla sekä korokuvioilla ja arpeggioilla. Näitä tapoja voisi kutsua myös lead-äänien melodian rytmittämiseksi tai melodiseksi koristeluksi. Lead-äänien melodiset fraasit toimivat usein luontevina vastauksina solistin fraaseille ja täyttävät solistin rytmisesti jättämää tilaa musiikissa.

Joskus Joe Pass muodostaa lead-äänelle pidätyksen alapuolelta. **L.10 My Man, t. 18**

The image shows a musical score for the 18th measure of 'My Man'. The top staff is a lead line in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It features a Cm7 chord. Below the lead line is a guitar fretboard diagram with three staves labeled T (Treble), A (Acoustic), and B (Bass). The fret numbers are: T: 3, 4, 4; A: 3, 3, 3; B: 5, 5, 5, 3. The time signature is 4/4. The tempo is marked 'SS01:00:15'.

Usein hän lisää lead-äänien rytmistä aktiivisuutta erilaisilla pienellä melodisilla liikkeellä. **L.14 The Days of Wine and Roses, t. 55**

The image shows a musical score for the 55th measure of 'The Days of Wine and Roses'. The top staff is a lead line in treble clef with a key signature of two flats (B-flat, E-flat). It features an Ebm7 chord. Below the lead line is a guitar fretboard diagram with three staves labeled T (Treble), A (Acoustic), and B (Bass). The fret numbers are: T: 3, 6, 3; A: 3, 3, 3; B: 4, 4, 4, 4. The time signature is 4/4. The tempo is marked 'MS 01:00:42'.

Kuten aiemmin mainitsin Joe Passin lead-äänien melodia poikkeaa harvoin ulos sävellajista. En luokittele sävellajin ulkopuolisiksi säveliksi alkuperäisestä sävellajista poikkeavia melodioita, jotka juontuvat molliasteille purkautuvista välidominanteista tai II-V -liikkeistä, koska ne yleensä vain selkeyttävät kappaleen sävellajin sisäisiä harmonisia liikkeitä. Tarkoitan sävellajin ulkopuolisella soitolla esimerkiksi melodioita, jotka muodostuvat dominanttien reharmonisaatiosta ja poikkeavat purkaussoinnun pohjaäänien sävellajista sekä melodioita, joissa esiintyy kromaattikkaa muilla tavoin. Passin soitossa on havaittavissa muutama useammin toistuva tapa soittaa sävellajin ulkopuolisia säveliä. Näitä ovat melodisen johtosävelen käyttäminen, kromaattisen väliäänien käyttäminen liikkua sävellajin sisäisestä sävelestä viereiseen säveleen ja bluessävyt.

L.12 On a Slow Boat to China, t. 24

Lead-äänien melodia muodostaa kromaattisen linjan sävellajin septimistä sävellajin kvintille.

Fmaj7

Slow boat 01:00:58

Viereisessä nuottiesimerkissä Joe Pass soittaa kromaattisen johtosävelen lead-äänelle ja harmonisoi sen kohdesoinnun yläpuolisella kromaattisella lähestymissoinnulla.

L.5 I Don't Stand a Ghost of a Chance, t. 52.

25 Dbmaj7

I dont stand 01:03:04

Hyvin usein Joe Passin lead-äänien melodinen poikkeama sävellajista perustuu bluesmaiseen melodian muokkaamiseen ja koristeluun. Alla on kolme esimerkkiä siitä, miten Pass käyttää bluesmaista melodiakieltä.

L.12 On a Slow Boat to China, t. 16.

Lead-äänien dis-sävel on sävellajin molliterssi. Kun se purkautuu e-säveleksi, joka on sävellajin duuriterssi, muodostuu bluesmainen melodinen liike.

28 G⁷ C^{maj7}

T
A
B

On a slow boat 01:00:41

L.6 I Want a Little Girl, t.15

Pass käyttää molliterssiä duurisävellajissa.

Ebm⁷ Ab⁷ Db⁷

Little girl 01:00:24

L.14 The Days of Wine and Roses, t.

33-34 Lead-äänien muodostavassa melodiassa esiintyy sävellajin alennettu septimi.

G^{maj7} G^{maj7}

WB 01:01:06

Bassolinja

Joe Passin säestyksessä rytmisesti selkeät bassolinjat ovat vahvasti läsnä lähes kaikissa tilanteissa. Se kommunikoi lead-äänien kanssa ja pitää musiikin liikkeessä silloin, kun lead-ääni on staattisempi ja rytmisesti vähäeleisempi. Toisinaan staattisempi bassolinja selkeyttää rytmistä ja harmonista tunnelmaa silloin, kun lead-ääni liikkuu tiheämmin. Basson voisi sanoa olevan lead-äänien vastaelementti, ja sehän se onkin, koska lead-äänien ollessa soitetun musiikin korkein ääni, basso on vastakkaisesti musiikin matalin ääni.

Joe Passin säestyksessä basson tärkein tehtävä on määrittää kappaleen tempo ja ilmentää musiikin pulssia. Oikean käden peukalolla soitettuun bassoäänien neljäsosasykkeeseen hän suhteuttaa rytmisesti muut sormet, jotka soittavat harmoniaa ja melodisia linjoja. Basson rytmisen sykkeen selkeys ja herkeämätön läsnäolo on yksi tärkeimpiä elementtejä, miksi Passin säestys pysyy koko ajan liikkeessä ja sitä on helppo seurata. Tämä myös auttaa solistia kuulemaan, missä kohtaa pulssi kulkee ja kappaleen rakenne etenee. Solistilla on suurempi rytmisen vapaus toteuttaa itseään ja kommunikoida rytmisesti silloin, kun musiikin syke ja tempo on selkeästi havaittavissa.

Havaintoja Joe Passin soittamista bassolinjoista

Joe Passin bassolinjojen lähtökohdaksi näkisin soinnun perusäänien soittamisen neljäsosasykkeellä. Tämä neljäsosasykkeen läsnäolo saa mielestäni basson kuulostamaan itsenäiseltä elementiltä harmonian ja melodian rinnalla. Se saa bassolinjan kuulostamaan siltä, että se ei muodostu vain sattumanvaraisesti soitetujen sointujen matalimmasta äänestä, vaan sillä on oma logiikkansa sekä rytmisesti että melodisesti. Passin säestyksessä neljäsosasyke on lähes aina läsnä, ja hän toteuttaa sen usein juuri bassolinjoillaan. Hän ei välttele soittamista soinnun perusääntä toistuvasti, vaan se itseasiassa toimii yksinkertaisena bassolinjana sellaisenaan. Sen ei tarvitse liikkua ilman syytä. Kaikki melodinen liikekin bassossa juontuu tästä soinnun perusäänien

neljäsosasykkeestä. Muut äänivalinnat syntyvät suurimmaksi osaksi liikkeestä soinnun perusäänestä toiseen. Hän yhdistää melodisesti kappaleen sointujen perusäänit toisiinsa bassolinjan melodisilla liikkeillä. Vaikka perusääntä toistava neljäsosasyke saattaa ajatuksena kuulostaa liian yksinkertaiselta, Pass osaa koristella sitä mielenkiintoiseksi erilaisilla tavoilla. Hän koristelee sitä esimerkiksi synkoopeille sijoittuvilla kromaattisilla lähestymisäänillä, oktaavihypyillä ja kahdeksasosatrioleilla soitetuilla 2-3 äänen kromaattisilla tai diatonisilla linjoilla.

Viereisessä nuottiesimerkissä esiintyy kromaattinen kahdeksasosalinja.

L.12 On a Slow Boat to China, t. 21-22

Pass yhdistää kromaattisesti edellisen soinnun perusäänien tritonuskorvauksen ja seuraavan soinnun perusäänien.

Joskus Joe Pass soittaa oktaavihypyn, jonka hän koristelee kromaattisella johtosävelellä.

L.10 My Man, t. 19-20

L.4 Easy Living, t.6

Pass soittaa trioleilla diatonisen linjan, joka päättyy seuraavan soinnun perusäänien johtosäveleen.

L.15 Why Don't You Do Right, t. 15-16

Nuottiesimerkissä esiintyy kromaattinen linja trioleilla soitettuna. Pass yhdistää vierekkäisten sointujen perusäänit kromaattisella triolipohjaisella bassolinjalla.

Walking bass ja muita bassolinjoja

Välillä Joe Pass muodostaa bassolinjansa käyttäen walking bass -ilmaisua. Tällöin basson rooli muuttuu solistisemmaksi, ja se tuntuu ottavan lead-äänien paikan johtavana elementtinä. Walking bass -bassolinjoja soittaessaan hän ikään kuin pakottaa basson melodiseen liikkeeseen. Silloin muut elementit, harmonia ja lead-äänien melodia, mukailevat bassolinjan liikettä, ja välillä kuulostaa kuin lead-äänien muodostama melodia katoaisi kokonaan. Pass koristelee walking bass -bassolinjaa jatkuvasti samoilla tavoilla kuin soinnun perusäänien neljäsosasykkeestä muodostuvaa bassolinjaa. Passin käyttäessä walking bass -ilmaisua hänen bassolinjoissaan ei olekaan havaittavissa muuta suurta eroa kuin että tällöin hän välttelee soittamasta samaa ääntä toistuvasti peräkkäin. Koska walking bass -ilmaisu ja Passilla useammin esiintyvä soinnun perusäänellä soitettu neljäsosasyke ovat lähtökohdiltaan niin lähellä toisiaan, onkin luonnollista, että hän usein vaihtelee tiheään näiden soittotapojen välillä. Walking bass -bassolinjan jatkuvan melodisen liikkeen ansiosta syntyy liikkuvampaa harmoniaa ja reharmonisaatioita, jolloin esimerkiksi tritonuskorvaukset, dominanttiketjut ja diatoniset harmoniset liikkeet lisääntyvät.

Joe Passilla on joitain erilaisia tapoja pitää bassolinja melodisessa liikkeessä ilman, että selvästi voisi todeta varsinaisen reharmonisaation muodostuneen. Näitä ovat esimerkiksi sivusävelliike, kvinttiliike, seuraavan soinnun johtosävelen käyttäminen ja terssille siirtyminen melodisesti. Nämä bassolinjan melodiset liikkeet ohjaavat bassolinjaa siirryttäessä soinnusta seuraavaan sointuun. Pass pyrkii aina soittamaan bassolinjan, joka vie seuraavan soinnun perusäänien mahdollisimman loogisesti soinnun vaihtuessa.

Kvinttiliike toimii hyvin varsinkin silloin, kun seuraavan soinnun perusääni on kvartin päässä ylhäällä tai kvintin päässä alhaalla. Joskus Pass soittaa liikettä kuitenkin myös toistuvasti.

L.8 Love for Sale, t. 20.

Db⁷

4 4 4 4 4 4 4 4
4 4 4 4 4 4 4 4
3 3 3 3 3 3 3 3
4 4 4 4 4 4 4 4

Joe Passin soitossa esiintyy kvinttiliikettä myös melodisesti soitettuna. **L.3 Don't Be That Way, t. 21-22** Nuottiesimerkin bassolinja alkaa soinnun perusäänestä ja purkautuu kvintille seuraavan tahdin ykkösellä. Tämä on Passin soitossa yleistä varsinkin tilanteessa, jossa sointu kestää pidempään kuin yhden tahdin.

L.14 The Days of Wine and Roses, t. 33-34 Pass jatkaa kvinttiliikettä niin, että siirryttyään soinnun kvintille hän siirtyy takaisin perusäänelle.

Joskus hän soittaa bassoäänellä sivusävelliikkeen. **L.8 Love For Sale, T. 41-42** Nuottiesimerkissä esiintyy diatoninen sivusävelliike ensimmäisellä soinnulla. Seuraavan soinnun perusääneen hän siirtyy kvinttiliikkeen ja kromaattisen väliäänän avulla.

Hän käyttää jatkuvasti seuraavan soinnun perusäänien johtosäveltä saadakseen linjaan melodista liikettä. Varsinkin silloin, kun soinnut vaihtuvat tiheään, hän käyttää tätä tekniikkaa paljon.

Hän soittaa myös kromaattisia sivusävelliikkeitä. Näitä esiintyy usein varsinkin dominanttiseptimisoinnuissa.

L.8 Love For Sale, t. 18 Kromaattisen sivusävelliikkeen jälkeen Pass siirtyy seuraavaan sointuun käyttäen soinnun perusäänien johtosäveltä.

Väillä hän muodostaa bassolinjallaan melodisen liikkeen soinnun terssille. Ilmiö on oikeastaan sama kuin blokkisointujen kuljetus soinnun medianttikorvaukselle, mutta ainoastaan bassoäänellä soitettuna. **L.12 On a Slow Boat to China, t. 35.**

Joskus Joe Pass käyttää bassopedaalia. Tämä on yleisempää varsinkin tilanteessa, jossa bassoääninen voi soittaa kitaran vapaalla kielellä. Tämä johtuu todennäköisesti kitaran teknisistä ominaisuuksista. **L.11 My Ship, t. 17-20.**

Ballad 01:01:28

Joskus hän soittaa bassoäänellä melodisen kahdeksasosalinjan, jolloin muut äänet ovat hetkellisesti hiljaa. **L.12 On a Slow Boat to China, t. 7-8** Pass soittaa bassoäänellä melodisen kuvion, jota seuraa synkopoitu sointukulku.

53 Fmaj7 A7 Dm7

MS 01:03:02

Joskus basso yhtyy tiiviimmin harmoniseen liikkeeseen, jolloin bassolinja muodostuu blokkisointujen matalimmasta äänestä. Näissä tilanteissa voisi todeta itsenäisen bassolinjan hetkellisesti kadonneen.

L.15 Why Don't You Do Right, t. 5.

Em7

MS 01:00:52

Harmoniset väliäännet

Aiemmin mainitsin, että analysoisin Joe Passin soitossa lead-äänien melodian tärkeimmäksi elementiksi ja basson toiseksi tärkeimmäksi. Se ei tarkoita sitä, että jäljelle jäävä harmoninen elementti olisi jotenkin yksinkertainen tai vähemmän käytetty. Se on läsnä soitossa lähes koko ajan. Näkisin, että Passin säestyksessä harmonisten väliäänien tärkeimmät tehtävät ovat ilmentää kappaleen harmonista rakennetta sekä harmonisoida lead-äänien muodostama melodia ja bassoäänien melodiset liikkeet mielenkiintoisemman kuuloiseksi. Yksinkertaisemmin kuvailtuna harmonisten väliäänien tehtävä on saada lead-äänien muodostama melodia ja bassolinja kuulostamaan paremmalta.

Yksi asia, joka mielestäni paljastaa, että Joe Pass asettaa säestyksessään lead-äänien muodostaman melodian ja äänenkuljetuksen ykkössijalle, on monet harmonisesti hiukan vajaat sointuhajotukset. Passin soitossa on monia tilanteita, joissa vertikaalisesti katsottuna soinnusta puuttuu esimerkiksi terssi tai se on korvattu alarekisterissä kvintillä. Tämä voi tietysti myös johtua siitä, että usein nämä harmonisesti vajaamat sointuhajotukset saattavat olla helpompia soittaa kitaralla ja mahdollistavat siten sujuvamman soiton teknisesti. Se kuitenkin mielestäni kertoo myös siitä, että Joe Passille lead-äänien muodostavan melodian ja basson äänenkuljetus on tärkeämpää kuin harmonisten väliäänien äänenkuljetus.

Havaintoja harmonisista väliäänistä Joe Passin säestyksessä

Harmoniset väliäännet ovat useimmiten soinnun terssi ja septimi. Vertikaalisesti katsottuna ne muodostavat yhdessä bassoäänien ja lead-äänien kanssa yleensä joko duuri-, molli- tai dominanttinelisoinnun. Harmoniset väliäännet harmonisoivat lead-äänien muodostamaa melodiaa niin, että sen suhde kappaleen sävellettyyn harmoniarakenteeseen kuuluu selkeästi. Toisinaan harmoniset väliäännet seuraavat bassoäänien liikkeitä niin, että yhteistyöstä syntyy monenlaisia uusia sointuja, jotka reharmonisoivat sävellystä. Kun lead-ääni on rekisteriltään korkealla, väliin mahtuu myös joku kolmas harmoninen lisäsävel. Usein Joe Pass valikoi tämän kolmannen sävelen niin, että se tekee vertikaalisista soinnuista harmonisesti laajempia. Koska Passin soitossa lead-ääni pysyy useimmiten

sävellajin sisällä, tämän väliäänien ilmeisin tehtävä voisikin kuvitella olevan saada lead-ääni kuulostamaan harmonisesti mielenkiintoisemmalla ja rikkaammalla.

Joe Passin käyttämiä harmonisia ilmiöitä

Joe Pass on sanonut ajattelevansa harmonisten II-V -liikkeiden kohdalla ainoastaan dominanttia musiikillisena tehona (Joe Pass Jazz Lines DVD 1991). Ehkä tämän vuoksi hän soittaaakin dominanttiseptimisoinnun päälle myös harmonioita, jotka johtuvat samassa II-V suhteessa olevasta toisen asteen molliseptimisoinnusta.

L.12 On a Slow Boat to China, t. 13 Pass soittaa viidennen asteen dominanttiseptimisoinnun päälle samassa II-V -suhteessa olevan toisen asteen molliseptimisoinnun. Analysoisin, että ilmiö muodostuu, kun harmoniset väliäänit mukailevat basson kvinttiliikettä.

The image shows a musical score for 'On a Slow Boat to China'. The top staff is a treble clef with a D7 chord symbol above it. The bottom staff is a bass clef showing a bass line with a quintal movement (5-4-4-4-5-5-4-5). The time signature is 7/8. The recording time is MS 01:03:11.

Kromaattiset lähestymissoinnut ovat yksi yleisimmistä reharmonisointitekniikoista, mitä Joe Pass käyttää säestyksessään. Usein näiden sointujen funktio on lisätä musiikkiin rytmistä informaatiota. Kromaattisten lähestymissointujen avulla hän esimerkiksi luo säestykseensä neljäsosasykkeen synkopointia ja ilmentää kolmimuunteisuutta. Analysoisin, että ne usein muodostuvat varsinkin bassolinjan liikkeiden harmonisoinnin tuloksena.

L.15 Why Don't You Do Right, t. 19-21 Pass lähestyy kolmannen tahdin ensimmäistä sointua kromaattisesti alapuolelta.

The image shows a musical score for 'Why Don't You Do Right'. The top staff is a treble clef with Cm7, Ab7, and G7 chord symbols above it. The bottom staff is a bass clef showing a bass line with chromatic approach chords. The time signature is 4/4. The recording time is MS 01:01:56.

L.15 Why Don't You Do Right, t. 16 Pass lähestyy toisen tahdin ensimmäistä sointua kromaattisesti yläpuolelta.

L.4 Easy Living, t. 7 Joe Pass harmonisoi lead-äänen kromaattisen melodian kromaattisilla blokkisoinnuilla. Tahdin lopussa hän koristelee kromaattisen lähestymissoinnun lead-ääntä triolipohjaisella korukuviolla.

Harmonisoidessaan lead-äänen melodioitaan hän käyttää myös alkuperäisen soinnun dominantista johtuvia sointuja. Toisin sanoen hän muodostaa alkuperäiselle soinnulle dominantin, joka luo jännitettä ja harmonisen liikkeen tuntua musiikkiin.

L.15 Why Don't You Do Right, t. 19-21 Joe Pass käyttää vähennettyjä sointuja blokkisointujen tavoin lead-äänen melodiakulun harmonisoimiseen.

L.10 My Man, t. 16-17 Ensimmäisessä tahdissa Pass harmonisoi kromaattisen lead-äänen melodian vähennetyllä soinnulla. Toisen tahdin lopussa hän käyttää alkuperäisen soinnun dominantin tritonuskorvausta.

Joe Pass soittaa usein diatonisia sointukulkuja blokkisoitujen tavoin.

L.14 The Days of Wine And

Roses, t. 5-6 Nuottiesimerkissä

esiintyy diatoninen sointukulku

alkuperäisen soinnun

medianttikorvaukselle ja takasin.

Toisen tahdin lopussa esiintyy myös

kromaattinen lähestymissointu.

69

Gm7 Bbm7

T 3 3 5 5 | 6 6 5 3 5 | 6

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

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

MS 01:00:00

Joe Pass reharmonisoi usein

II-V -liikettä muuttamalla toisen asteen

molliseptimisoinnun dominanttiseptimisoinnuksi.

Tällöin muodostuu lyhyt dominanttiketju.

L.12 On a Slow Boat to China, t. 10.

F#m7(b5) B7 Em7

3

3

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

8 8 8 7 7 7 7 7 8 7

9 8 7 7 8

MS 01:03:41

Joe Pass käyttää jatkuvasti tritonuskorvauksia.

L.4 Easy Living, t. 18. Nuottiesimerkissä hän

harmonisoi lead-äänellä soitetun d-sävelen

harmonisesti rikkaammaksi käyttäen

tritonuskorvausta.

74

Am7 D7 Gmaj7

T 5 5 5 5 | 5 5 3 3 | 5 5

A 5 5 5 5 | 5 5 4 4 | 4 4

B 5 5 6 4 | 4 4 3 3 | 3 3

Vahvatkin reharmonisoinnit saadaan

kuulostamaan sulavilta, kun käytetään lead-

äänessä sävellajin kvinttiä urkupisteen

tavoin. **L.9 Moonlight in Vermont, t. 17**

Nuottiesimerkissä viidennen asteen

dominanttiseptimisointu reharmonisoidaan

kahdella sävellajin ulkopuolisella sävelellä,

alennettu b- ja es-sävelellä.

Em7 A7 F#m7

5 5 5 5 | 4 4 4 4 | 5 5

0 0 4 3 | 4 3 3 3 | 5 5

0 0 4 3 | 4 3 3 3 | 6 6

0 0 5 0 | 5 5 5 4 | 7 7

0 0 5 0 | 5 5 4 5 | 5 5

MS 01:02:16

L.15 Why Don't You Do Right, t. 41-42

Joe Pass harmonisoi lead-äänien melodian II-V -liikkeen aikana. Ensimmäisessä tahdissa hän muodostaa soinnulle dominantin vähennetyt soinnun avulla. Toisessa tahdissa hän muodostaa dominanttiketjun korvaamalla toisen asteen molliseptimisoinnun dominanttiseptimisoinnulla.

Pass käyttää vähennettyjä sointuja paljon. **L.10 My Man, t. 16** Nuottiesimerkissä hän käyttää vähennettyä sointua harmonisodessaan lead-äänien melodian kromaattisen väliäänien.

L.12 On a Slow Boat to China, t. 24 Nuottiesimerkissä

Pass harmonisoi kromaattisen lead-äänien melodian kromaattisen lähestymissoinnun ja harmonisen II-V -liikkeen avulla.

Joe Pass harmonisoi walking bass -bassolinjan useimmiten tersseillä ja septimeillä.

L.8 Love for Sale, t. 17-20

83 Bbm7 Eb7 Abmaj7 Db7

T 6 6 6 6 12 12 12 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4

A 6 6 6 6 11 11 11 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5

B 6 8 9 10 11 12 11 10 11 10 11 5 4 4 4 4 4 3 3 3 3 4 4

Joskus hän soittaa harmonisilla väliäänilläkin melodisia kulkuja. **L.14 The Days of Wine and Roses, t. 19-20** Pass soittaa kromaattisen laskevan melodiakulun triolirytmissä. Tällä kertaa melodiakulku on soitettu harmonisiella väliäänellä.

Am7 D7

3 3

5 5 5 9 8 7 6 6 7 5 5 6 6 5 5 4 4 5 5

Days of wine (01:00:54)

Rytminen analyysi

Jotta musiikki kuulostaisi jazzilta, siinä täytyy olla jazzmusiikille ominaista rytmikkaa mukana. Jazzmusiikille ominainen rytminen ilmaisu on moniulotteista ja se on kehittynyt suurimmaksi osaksi yhtyesoiton tuloksena. Yksin kitaralla on haastavaa säestää jazzmusiikkia niin, että se kuulostaisi samalla sekä luontevalta ja yhdemukaiselta että tarpeeksi monipuoliselta ja tapahtumarikkaalta. Mielestäni Joe Pass on virtuoosi tällä alalla. Hän kehitti kitaristisen säestystyylin, joka kuulostaa kokonaiselta yhtyeeltä ja taipuu useisiin jazzin tyylisuuntiin. Easy Living -levyllä kuullaan balladeja, hidasta swingiä, keskitempoista jazzia, yksi nopeatempoinen jazzkappale, tasajakoista latin jazzia, vahvasti bluesvaikutteisia kappaleita ja lisäksi levyllä on useita rubato osuuksia.

Tässä osiossa keskityn analysoimaan, miten Joe Pass luo rytmisesti kitaralla nämä erilaiset jazzin tyylisuunnat. Keskityn siis enemmän kitaran teknisiin ominaisuuksiin, kuten vasemman ja oikean käden tekniikkaan sekä puhtaasti rytmisiin elementteihin hänen säestyksessään. Passin säestystyyliin on selkeästi esillä kolme eri elementtiä: lead-äänien muodostama melodia, harmonisoivat väliäänit ja bassolinjat. Nämä kaikki elementit ovat lähes kokoajan läsnä, minkä vuoksi voisi sanoa, että Joe Passin soitto antaa hyvin kontrapunktaalisia vaikutelmia. Kuitenkin se, että hän pystyy soittamaan kitaralla kontrapunktaalista säestystä, on mielestäni suureksi osaksi rytmisten ja soittoteknisten taitojen ansiota. Se että musiikin melodiset ja harmoniset elementit kuulostavat itsenäisiltä suhteessa toisiinsa, on paljon kiinni siitä, minkälaisessa rytmisessä äänit liikkuvat ja missä järjestyksessä esimerkiksi sointuhajotuksen äänit syttyvät. Minun mielestäni tämä saa musiikin kuulostamaan moniulotteiselta, ja näiden taitojen avulla Joe Pass saa yhden kitaran kuulostamaan kokonaiselta jazzyhtyeeltä.

Neljäsosasyke Joe Passin säestyksessä

Joe Pass ilmentää säestyksessään neljäsosasykettä hyvin konkreettisesti. Tämän ansiosta säestyksestä ilmenee selkeästi kappaleen tempo ja sitä on helppo seurata. Hän koristelee ja varioi neljäsosasykettä erilaisilla synkopoinneilla ja hienostuneilla rytmisillä kuvioilla. Mielestäni neljäsosasykkeen monipuolisen koristelun ja varioinnin tuloksena syntyy Passin säestystyyli. Kutsun tätä Joe Passin säestystyyliä nimellä neljäsosäsäestys. Mielestäni kaikki levyllä kuultava säestys perustuu pohjimmiltaan tähän neljäsosäsäestykseen. Joe Pass varioi tätä neljäsosasykkeellä etenevää säestystä rytmisesti erilaisilla tavoilla, jotka vaihtelevat esitettävän kappaleen tempon mukaan. Neljäsosasykettä varioidessaan hän esimerkiksi käyttää erilaisia teknisiä keinoja hitaassa tempossa kuin nopeassa tempossa. Jotta pääsisin mahdollisimman syvälle Joe Passin säestyksen rytmiseen ilmaisuun ja temposidonnaisiin variointitekniikoihin, koen tarpeelliseksi analysoida ensiksi tätä neljäsosäsäestystä erikseen.

Havaintoja Joe Passin neljäsosäsäestyksestä

Joe Passin neljäsosäsäestyksessä tulee hyvin esille Passin soiton kontrapunktaalin vaikutelma. Hänen lead-äänien melodiansa ja bassolinjansa kommunikoivat keskenään jatkuvasti. Harmoniset väliäänit sulauttavat ja selkeyttävät niiden suhdetta sekä toisiinsa että esitettävän kappaleen sävellettyyn harmoniaan. Silloin, kun melodia on aktiivisempi, basso antaa tilaa melodian liikkeille olemalla melodisesti staattisempi. Kun taas bassolinjat muuttuvat aktiivisemmaksi, lead-äänien melodialinja muuttuu staattisemmaksi. Tällöin lead-ääni toimii melodisten bassolinjojen yhteensitojana sekä selkeyttää niiden suhdetta sävellajiin.

Kuunnellessani Passin säestystä saan vaikutelman, että yleisin tapa, jolla hän soittaa neljäsosasäestystä, voisi olla vastaavanlainen. Basso ilmentää neljäsosasykettä, ja lead-äänien melodia liikkuu kokonuuotteina tai puolinnuotteina lievästi synkopoidussa rytmissä.

L.12 On a Slow Boat to China, t. 49-50

Tässä tilanteessa harmoniset väliäänit seuraavat rytmisesti

lead-äänien melodiaa, mikä saa sen kuulostamaan vahvemmalta ja harmonisesti rikkaammalta.

Välillä Joe Pass säestää vielä yksinkertaisemmin soittamalla kaikkia ääniä täysin samassa rytmissä. **L.14 The Days of Wine and Roses, t.**

49-50 Tällöin hän ilmentää pelkkää säestyksen pohjalla olevaa neljäsosasykettä, joten hänen rytmien ilmaisu ja variointi keskittyy äänen pituuksiin ja pulssin neljäsosien leveyteen.

Useimmiten hän soittaa kaikki äänet eri sormilla, mutta välillä hän käyttää pelkkää peukaloa tai etusormea äänen sytyttämiseen.

Tilanteessa, jossa bassoääni pysyy melodisesti suurimmaksi osaksi perusäänellä, säestyksen variointi tapahtuu lead-äänien melodialinjassa. Pass muodostaa lead-äänellä synkopoituja yksinkertaisia melodioita,

jotka hän harmonisoi useimmiten kahdella harmonisella väliäänellä.

Lead-äänien melodia ja harmoniset väliäänit hän soittaa vierekkäisillä kielillä niin, ettei lead-äänien ja harmonisten väliäänien väliin jää liian suurta intervallia. **L.15 Why Don't You Do Right, t. 9-10.**

Joe Pass varioi usein bassoääntä rytmisesti lyhyillä triolirytmieillä ja kahdeksasosasyntaksoopeilla.

L.15 Why Don't You Do Right, t. 1-2.

MS 01:01:09

Hyvin usein nämä bassolinjan kahdeksasosasyntaksoopit ovat kohdesoinnun perusäänestä yhden puolisävelaskelen ylä- tai alapuolella. **L.10 My Man, t. 27-28.**

SS 01:00:48

Välillä Pass irrottaa lead-äänien melodialinjan rytmisesti harmoniasta. Tällöin harmoniset väliäänit seuraavat basson rytmiä ja lead-äänien melodialinja erottuu selkeämmin, koska se on rytmisesti itsenäinen. **L.7 Im Making Believe, t. 13-15.**

SS 01:08:48

Medium swing

Medium swing -kappaleissa Joe Passin säestyksessä korostuu kaksi erilaista soittotapaa neljäsosasäestyksen lisäksi. Toinen on walking bass -ilmaisuu, jota esittelen erikseen bassolinjoja käsittelevässä osiossa, ja toinen on erilaisten synkopoitujen sointurytmien käyttäminen.

L.12 On a Slow Boat to China, t. 20 Näitä

sointurytmejä käyttäessään hän luopuu neljäsosasäestyksestä ja korvaa sen jonkinlaisella selkeällä ja svengaavalla rytmillä. Hän käyttää näitä rytmejä välillä riffimäisesti toistaen samaa lyhyttä rytmiä useasti peräkkäin ja välillä yksittäisinä koristeina muun säestyksen seassa. Näitä synkopoituja sointurytmejä esiintyy koristeina varsinkin sointurakenteiden loppuvaiheilla, jolloin ne usein toimivat myös vastauksina solistin fraaseille.

MS 01:03:21

L.12 On a Slow Boat to China, t. 11-12 Nuottiesimerkin ensimmäisessä tahdissa esiintyy neljäsosasäestystä. Toisessa tahdissa Pass soittaa hänelle tyypillisen sointurytmien

neljäsosasäestyksen koristeeksi. Tässä esimerkissä sointurytmi on toteutettu lead-äänellä ja harmonisilla väliäänillä. Tällöin bassolinjassa on taukoa.

MS 01:03:45

L.12 On a Slow Boat to China, t. 15-16

Joe Passin neljäsosasäestys muuttuu hetkellisesti sointurytmiksi, kun bassoääni yhtyy muiden äänten rytmiin.

MS 01:03:51

Joe Passin tapoja varioida neljäsosasäestystä medium swing -kappaleissa

Pass värittää usein neljäsosasäestystä bluesmaisilla triolipohjaisilla korukuviolla.

L.15 Why Don't You Do Right, t. 14

Tämäntyylliset triolipohjaiset korukuviot sopivat sormituksellisesti hyvin kitaralle.

Niiden avulla Pass ilmentää kolmimuunteista rytmikkaa musiikissa.

MS 01:01:40

Yksi tapa, jolla Pass syventää rytmistä ilmaisuaan, on ghost-nuotit. **L.8 Love For Sale, t. 20**

Nuottiesimerkissä hän soittaa karakterisävelen ghost-nuotinomaisesti bassonuottien väliin.

WB 01:01:29

Kolmimuunteisuutta ja synkopointia hän ilmentää myös soinnun rytmisillä hajotuksilla. **L.15 Why Don't You Do Right, t. 15** Tahdin alussa Pass soittaa sointuhajotuksen lead-äänien neljäsoosan synkoopilla. Tahdin lopussa hän soittaa synkoopille harmonisen väliään.

Cm Am^{7(b5)}

8 8 8 4 4

8 8 8 5 5 5

8 8 7 6 5 5

3

MS 01:01:43

Yksi hyvin dramaattinen ele, jota Pass silloin tällöin käyttää, on bassoäänien siirtäminen synkoopeille. **L.15 Why Don't You Do Right, t. 42**

78 Gm⁷ A⁷ Dm

3 3 4 4 6 8 5 3

3 3 5 5 7 8 6 5

3 3 4 0 4 0 5 6 0 4 5

3 3 4 0 4 0 5 6 0 4 5

SM 01:02:25

Sovituksellisia riffejä

Medium swing -tyylisissä kappaleissa Joe Pass käyttää usein toistuvia riffimäisiä rytmejä, jotka on todennäköisesti ennalta mietittyjä ja sovitettuja. Näiden riffien rytmisyyttä ja selkeyttä korostaa se, että hän soittaa useimmiten kaikki sointuhajotuksen äänet samaan aikaan. **L.8 Love for Sale, t. 1-4.**

Musical notation for the 'Love for Sale' riff, measures 166-170. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a 4/4 time signature. The melody is written in the treble clef, and the bass line is written in the bass clef. The riff is characterized by a consistent eighth-note rhythm. The chords are Bb7 and F7. The bass line uses a consistent fingering pattern: 6-5-6-6 for Bb7 and 6-5-6-6 for F7.

166 Bb7 F7

Love for sale riffi

L.3 Don't Be That Way, t. 1-2.

Musical notation for the 'Don't Be That Way' riff, measures 170-174. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (G), and a 4/4 time signature. The melody is written in the treble clef, and the bass line is written in the bass clef. The riff is characterized by a consistent eighth-note rhythm. The chords are Gmaj7, E7, Am7, and D7. The bass line uses a consistent fingering pattern: 0-3-2-2 for Gmaj7, 0-3-3-3 for E7, 0-1-0-0 for Am7, and 0-1-5-5 for D7.

170 Gmaj7 E7 Am7 D7

Dont be that way riffi

Up tempo

Easy Living -albumilla on vain yksi selkeästi up tempoksi luokiteltava kappale.

Kuunnelllessani Joe Passin säestystä tällä kappaleella huomaan, että säestys koostuu hyvin samantapaisista elementeistä kuin keskitempoisissa kappaleissa. Hän käyttää suurimmaksi osaksi neljäsosasäestystä ja walking bass -ilmaisua. Kuitenkin näiden soittotapojen toteutuksessa on havaittavissa eroavaisuuksia. Useimmiten ne on toteutettu yksinkertaisemmin, mikä varmaankin johtuu luonnollisesti nopeamman tempon haastavuudesta.

Joe Passin neljäsosasäestyksen voisi oikeastaan analysoida pohjautuvan up tempossa puolinuottisykkeeseen. Tällöin säestystä voisi ehkä nimittääkin paremmin puolinuottisäestykseksi. Nopeammassa tempossa pelkillä puolinuoteilla soitettu säestys antaa samanlaisen viestin kuulijalle kuin hitaammissa tempoissa neljäsosilla soitettu säestys. Se antaa tilaa sekä rytmisesti että melodisesti ja määrittää kappaleen harmonian ja tempon hyvin selkeästi.

L.6 I Want a Little Girl, t. 1-4 Joe Passin säestys etenee puolinuottisykkeellä. Tällöin hän varioi rytmiä neljäsosilla.

172 G \flat maj7 G \flat m7 C \flat 7

T
A
B

3 4 6 4 3 2 4 2 2 2 2 2 2 2 2 3 2 4 3 2 3

2 4 6 4 3 2 2 2 2 2 2 2 2 2 3 2 4 3 2 3

Up 01:00:01

L.6 I Want a Little Girl, t. 17-22 Pass varioi puolinuottisyyttä sijoittamalla iskujen eteen kahdeksasosasyntkoopin, jonka hän soittaa kahdella ylimmällä kielellä. Tällöin hän myös soittaa soinnut pyyhkäisemällä yhdellä sormella kielten yli. Mielestäni tämä tekniikka leventää pulssia ja saa musiikin kuulostamaan ikään kuin isommalta.

176 $G\flat maj7$ $G\flat m7$

179 $C\flat7$ $D\flat maj7$

Up 01:00:32

Joe Passin walking bass -ilmaisuu nopeassa tempossa ei eroa hitaammista tempoista muuten kuin että harmonisia väliäniä esiintyy hiukan vähemmän. **L.6 I Want a Little Girl, t. 5-8.**

182 $D\flat maj7$ $B\flat7$

Up 01:00:06

Tapa, jolla Joe Pass soittaa up tempossa sointurytmikuvioita, eroaa mielenkiintoisella tavalla hitaampiin tempoihin verrattuna. Kun hitaammissa tempoissa hän soittaa useimmiten kaikki äänet samanaikaisesti, niin up tempossa hän erottaa bassonuotin lähes aina muista sävelistä. Arvelisin tämän johtuvan nopean tempon teknisestä haastavuudesta. Nopeat rytmit on helpompi toteuttaa, kun iskut jaetaan peukalon ja muiden sormien kesken. Näin yhdelle samalle sormelle ei jää liian nopeita peräkkäisiä nuotteja soitettavaksi. Sointurytmikuvioiden synkopointi on myös yksinkertaisempaa, ja siinä käytetään enemmän riffimäisesti toistuvia rytmejä. **L.6 I Want a Little Girl, t. 9-16.**

186 Ebm7 Ab7

190 Fm7 Bb7 Ebm7 Ab7 Db7

Tablature for measures 186-189:

T	6	9	9	7	9	9	6	4
A	6	6	6	6	6	6	3	6
B	8	8	8	8	8	8	4	5
B	6	6	6	6	6	6	3	4
							5	5
							5	5
							4	4
							4	3
							4	2

Tablature for measures 190-193:

T	4	4	4	8	8	6	6	6	5	4
A	1	1	1	6	6	7	7	6	5	4
B	1	1	1	5	5	6	6	8	4	3
B	1	1	1	5	5	6	6	8	4	3
				5	5	6	6	8	4	3
				5	5	6	6	8	4	3
				5	5	6	6	8	4	3
				5	5	6	6	8	4	3
				5	5	6	6	8	4	3

Fin 01:00:10

Slow swing

Neljäsosasyke on Joe Passin säestyksessä hyvin selkeästi esillä, kun hän soittaa hitaita tempoja. Pass soittaa paljon pelkkiä neljäsosaosanuotteja niin että kaikki äänet syttyvät samaan aikaan. Hänen soitossaan on siitä huolimatta paljon rytmistä variointia, joka keskittyy pulssin leveyteen ja äänen pituuksiin. Varsinkin äänen pituuksilla on suuri rooli slow swing -tulkinnessa. Pass luo rytmistä intensiteettiä myös ghost-nuoteilla.

Slow swing -kappaletta soittaessaan Joe Passin säestyksessä korostuu mielestäni lead-äänien muodostama melodia enemmän kuin nopeammassa kappaleissa.

Lead-äänien melodia on rytmisesti aktiivinen ja siinä esiintyy paljon melodista koristelua erilaisten korukuvioiden ja soinnun sisäisten pidätys-purkaus-liikkeiden muodossa. Usein hän myös erottaa rytmisesti lead-äänien sointuhajotuksesta, joka korostaa lead-äänestä muodostuvaa melodiaa.

L.7 Im Making Believe, t. 13-15 Nuottiesimerkin toisessa tahdissa Joe Pass erottaa lead-äänien rytmisesti muista äänistä. Tällöin se erottuu paremmin, luo säestykseen rytmistä synkopointia sekä luo vaikutelman suuremmista intervallihypyistä lead-äänien melodiassa.

98 $A\flat\text{maj}7$ $D\flat7$ $G\text{m}7$ $C7$ $F\text{m}7$ $B\flat7$

T
A
B

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

SS 01:08:48

Slow swing -säestyksessäkin esiintyy paljon bluesmaisia triolipohjaisia korukuvioita.

L.7 Im Making Believe, t. 8 Tämä on yksi kaikkein useimmiten esiintyvistä melodisista korukuvioista Passin säestyksessä.

101 Fm7 Bb7 Ebmaj7

SS 01:08:25

Joe Pass luo liikettä lead-ääneen soinnun sisäisillä melodisilla pidätys-purkaus-liikkeillä.

L.7 Im Making Believe, t. 4 Soinnun muut harmoniset äänet pysyvät paikallaan, mutta lead-äänessä esiintyy liikettä.

Fm7 Bb7

SS 01:08:09

Basson rooli on slow swing -säestyksessä melko staattinen, eikä esimerkiksi walking bass -ilmaisua esiinny juuri ollenkaan.

Bassolinjan pienten melodisten liikkeiden avulla Pass kuitenkin siirtyy soinnusta seuraavaan sulavasti. **L.5 I Dont Stand a Ghost of a Chance, t. 17-18** Pass lähestyy bassolla soinnun perusääntä kromaattisesti ensiksi yläpuolelta ja sitten alapuolelta.

105 Dm7 G7 Cmaj7

SS 01:05:32

Slow swingissä esiintyy bassolinjassa kvinttiliikettä jonkin verran enemmän kuin muissa tempoissa. Pass luo kvinttiliikkeellä esimerkiksi rytmistä jännitettä musiikkiin.

L.5 I Dont Stand a Ghost of a Chance, t. 9-10

Cmaj7 Db7

SS 01:05:06

Hitaampi tempo kappaleessa yleisestikin inspiroi kolmimuunteisuuden ilmentämiseen trioleilla, koska äänten aika-arvot kestävät pidempään. Joe Passillakin triolirytmikkaa esiintyy hitaissa kappaleissa paljon enemmän kuin nopeissa kappaleissa.

L.4 Easy Living, t. 15-16 Pass ilmentää triolirytmikkaa sekä melodisella koristelulla että soinnun rytmisellä hajotuksella.

110 Gmaj7 G7 Cmaj7 F7

SS 01:02:42

Kun Joe Pass jakaa triolirytmien bassonuotin ja harmonisten väliäänien kesken, lopputulos voi kuulostaa hyvinkin modernilta. **L.4 Easy Living, t. 20.**

112 G Bb7 Ebmaj7

SS 01:02:58

L.4 Easy Living, t. 24-26 Nuottiesimerkissä triolirytmikkaa esiintyy harmoniassa sekä melodiassa että bassolinjassa.

114 Fm7 Bb7 Ebmaj7 Cm7 Am7(b5) D7 Gmaj7

SS 01:04:05

Alla olevissa nuottiesimerkeissä Pass ilmentää triolirytmikkaa sekä melodisesti että harmonisesti. **L.5 I Don't Stand a Ghost of a Chance, t. 24.**

118 Dm7 G7 Cmaj7

SS 01:06:09

L.5 I Don't Stand a Ghost of a Chance, t. 39-40.

120 Dbmaj7 Bb7 Eb7 Ab7

SS 01:06:39

Balladi

Kuunnellessani Joe Passin tapaa soittaa hitaita tempoja, huomaan joitain eroavaisuuksia eri kappaleiden rytmisessä tulkinnassa. Päädyin luokittelemaan osan kappaleista balladeiksi ja osan slow swingeiksi näiden rytmisten tulkintaerojen perusteella. Niitä ei voi erottaa toisistaan pelkästään tempon perusteella, koska ne ovat tempollisesti niin lähellä toisiaan. Eroavaisuuksia ilmenee kuitenkin kappaleen rytmisessä tulkinnassa. Joe Passin säestystä analysoidessani huomaan, että balladissa basson rooli on staattisempi kuin slow swingissä. Slow swing -kappaleissa basso soittaa neljäsosasykkeellä, mutta balladissa basso soittaa useimmiten puolinuotteja, jolloin puolinuottien väliin jäävät neljäsosat tuotetaan muilla äänillä. Tämä pehmentää soiton rytmistä tunnelmaa ja saa mielestäni kappaleen kuulostamaan balladilta. Toinen eroavaisuus slow swingiin verrattuna löytyy nuottien pituudesta. Kun slow swingissä Pass ilmentää kolmimuunteisuutta varioimalla äänten pituuksia, balladissa hän soittaa neljäsosia mahdollisimman legatossa. Tämä luo musiikkiin balladille ominaisen kelluvan tunnelman. Lisäksi balladissa Pass ilmentää usein neljäsosasykettä leveämmin pyyhkäisemällä yhdellä sormella kaikkien kielten yli plektranomaisesti.

L.11 My Ship, t. 25-28

122

Gmaj7 E7 A7 D7 Gmaj7 Em7 Am7 D7

T
A
B

Bal 01:01:59

Slow swingiin verrattuna lead-äänien melodisen liikkeen korostamista ja variointia esiintyy balladisoitossa enemmän. Alla on nuottiesimerkki siitä, miten Pass soittaa ja varioi neljäsosasäestystä balladeissa. **L.2 Don't Worry About Me, t. 1-4.**

126 Cm7(b5) F7 Bbmaj7 Ebmaj7 Dm7 G7

T 6 6 6 4 3 3 3 3 2 1 1 1 6 6 6 5 5 5 4 4 4
 A 3 3 3 3 2 2 2 2 2 2 2 2 7 7 7 5 5 5 4 4 4
 B 4 4 4 4 1 1 1 1 1 3 3 3 5 5 5 5 5 5 3 3 3
 3 4 3 1 1 1 2 1 6 5 5 5 3 3 3

BAL 01:02:35

Kuunnellessani Joe Passin säestystä balladeissa analysoisin sen kokonaisuudessaan olevan jonkinlainen yhdistelmä slow swing -tekniikoita ja rubatolle ominaisia tekniikoita. Hän käyttää jonkin verran samantapaisia arpeggioita ja näppäilykuvioita kuin rubato-osuuksissa ja varioi neljäsosasäestystä samantyyllisillä tavoilla kuin slow swing -kappaleissa. Toisinaan balladi muuttuukin hetkellisesti svengaavammaksi slow swingiksi, ja paikoitellen hän venyttää tempoa rubatolle tyypillisellä tavalla.

Tässä nuottiesimerkissä esiintyy näppäilykuvio, joka korostaa lead-äänien muodostamaa melodiaa. Tätä näppäilykuvioita Pass käyttää myös rubato-osuuksissa. **L.11 My Ship, t. 25-28.**

130 Gmaj7 E7 A7 D7 Gmaj7 Em7 Am7 D7

T 5 5 5 6 6 6 7 7 7 8 8 8 10 10 10 10 10 10 7 7 7 7 7
 A 3 3 3 4 4 4 5 5 5 6 6 6 7 7 7 7 7 7 6 6 6 5 5 4
 B 4 4 4 5 5 5 0 5 5 4 4 7 7 6 6 5 5 5 6 5 0 0 0
 3 0 5 5 4 4 7 6 5 5 5 6 5

Bal 01:00:51

Välillä Pass ilmentää triolirytmikkaa samantapaisella arpeggiolla, joka esiintyy myös rubato-osuuksissa. **L.9 Moonlight In Vermont, t. 21-22.**

Bal 01:07:08

Muita balladissa esiintyviä soittotekniikoita

L.11 My Ship, t. 21-22 Joe Pass luo melodista liikettä harmoniseen väliäänneen ja korostaa sitä erottamalla sen rytmisesti muista sävelistä.

Bal 01:01:43

Balladissa esiintyy bassopedaalia enemmän kuin muissa tempoissa. Vieressä ja seuraavalla sivulla on kaksi esimerkkiä, miten Pass käyttää bassopedaalia. **L.2 Don't Worry About Me, t. 15-16.**

Bal 01:03:31

L.11 My Ship, t. 17-20.

49 Am7 D7 Am7 D7 Am7 D7 Gmaj7

T 10 10 10 10 10 10 10 10 10 10 5 5 5
 A 7 7 8 8 9 9 8 8 8 8 3 4 3
 B 8 8 9 9 10 10 9 9 9 9 4 5 4
 7 0 7 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

Ballad 01:01:28

Välillä Joe Pass ilmentää balladissa tasaista kahdeksasosarytmiikkaa. **L.11 My Ship, t. 24**
 Hän soittaa melodisen fraasin vastaukseksi solistin fraasille.

140 Am7 D7 Gmaj7

even eights

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

Bal 01:01:55

Rubato

Henkilökohtaisesti olen aina kokenut, että rubaton soittaminen on kitaralla hankalaa varsinkin silloin, kun ei ole minkäänlaisia efektejä käytössä. Kitarassa on vain kuusi kieltä, jotka voi samanaikaisesti soida, eikä ääniä voi jättää soimaan samalla tavalla kuin esimerkiksi pianolla pedaalin avulla. Joe Passin tyyli soittaa rubatossa on itse asiassa lähtökohtaisesti hyvinkin selkeä ja melko yksinkertainen. Hänen rubato-soittoaan kuunnellessani ja analysoidessani voisin määritellä sen lähtökohdaksi soinnun äänten soittamisen arpeggiomaisesti alhaalta ylös yksi ääni kerrallaan. Uskoisin, että Pass toteuttaa tämän oikealla kädellä useimmiten kaikkia tarvittavia sormia käyttäen niin, että jokaiselle kielelle on oma sormensa.

Arpeggiomaista soittoa Joe Pass varioi rytmisesti koko ajan arpeggion kestoja muuntelemalla. Hän seuraa solistin melodian etenemistä soittamalla tarpeen mukaan arpeggioita hitaasti tai nopeasti. Mielenkiintoinen huomio tässä on mielestäni se, että yhden sävelen pituus suhteessa toisiin ääniin kokonaisen arpeggion sisällä ei useinkaan muutu, vaan yleensä arpeggio soitetaan sillä nopeudella loppuun asti millä se on alkanutkin. Mielestäni tämä tekee Joe Passin rubato-soitosta loogisen ja itsevarman kuuloista. Jos tempoa täytyy hidastaa, hän tekee sen usein antamalla viimeisen äänen soida kauemmin. Jos tempoa täytyy nopeuttaa, hän tekee sen usein soittamalla arpeggion nopeammin tai lyhyemmin soittamalla jotkut äänet samanaikaisesti.

Myös rubatossa Pass korostaa harmonian liikkeitä käyttämällä yläpuolista kromaattista bassosävellikettä siirtyessään seuraavaan sointuun. **L.11 My Ship, t. 3-6.**

142

Gmaj7 Em7 Am7 D7 Dm7 G7 Cmaj7 F7

R 01:00:00

Kun sama sointu kestää pitkään, Pass jatkaa arpeggiota ylimmän sävelen jälkeen vaihtamalla suunnan takaisin alas, mutta ei kuitenkaan bassosäveleen asti. Tämä tekniikka pitää musiikin intensiteetin korkealla pidempään. **L.11 My Ship, t. 7.**

Toinen tapa, jolla hän pidentää arpeggion kestoä, on soittamalla kaikki muut paitsi bassoäänien uudestaan alhaalta ylös. **L.10 My Man, t. 5.**

Nopeissa sointuvaihdoksissa Pass soittaa usein ylimmät äänet samanaikaisesti. **L.1 By Myself, t. 13-14.**

Muita rubatossa esiintyviä soittotekniikoita

Välillä arpeggiota soittaessaan Joe Pass soittaa soinnun ylimmän sävelen nopeasti heti bassosävelen jälkeen. Tämä tekniikka korostaa sointuharmonian lead-ääntä ja sen melodiaa. **L.1 By Myself, t. 11-12.**

151

Em7(b5) A7

Välillä Pass vastaa solistin fraasiin erilaisilla melodiakuluilla. **L.10 My Man, t. 3-4.**

Am7(b5) D7

R 01:01:13

Toisinaan Pass luo melodista liikettä sointujen harmonisiin väliääniin liikuttamalla niitä melodisesti sointuhajotuksen sisällä. **L.10 My Man, t. 7.**

154

Gm

R 01:01:26

Yhteenveto

Joe Passin säestystyyli on hyvin selkeän ja perinteisen kuuloista. Sitä on helppo analysoida käyttämällä tavallisia perinteisen jazzin analyysitekniikoita. Vaikka Passin säestys kuulostaa jopa itsestäänselvältä ja helpolta toteuttaa, sitä on kuitenkin hyvin vaikea jäljitellä. Olen useasti epäonnistunut yrittäessäni säestää duokokoonpanossa Joe Passin säestystyyllillä. Hänen säestyksensä on hyvin täysvaltaista ja se sisältää paljon informaatiota, minkä takia se vaatii hyvää improvisointitaitoa, paljon musiikillista sanavarastoa ja tyyliä näkemystä. Minua kiehoi ajatus yrittää löytää hänen säestystyyliänsä ydin. Halusin yrittää saada selville, mihin Joe Passin ilmaisu pohjimmiltaan perustuu.

Kuunnellessani levyä ja soittaessani levyn mukana en aluksi löytänyt oikeastaan mitään uutta. Kaikki sointuhajotukset ja harmoniset ilmiöt olivat minulle entuudestaan tuttuja. Koko levyllä kuultavasta säestyksestä en löytänyt teknisesti mitään niin haastavaa, jota en olisi saanut muutaman harjoittelukerran jälkeen soitettua oikeassa tempossa. Sulkiessani silmäni pystyin jopa suurin piirtein näkemään mielessäni Passin soittamat sävelet kitaran otelaudalla. Tämä inspiroi minua entisestään, koska ymmärsin, että olen jo ainakin näennäisesti oppinut kaiken tiedon ja teknisen taidon, jota Passin säestystyyli sisältää. Siitä huolimatta en hallitse säestystyyliä ja sen toteutusta käytännössä. Minulta puuttui musiikillinen näkemys, joka ohjaisi sormiani soittamaan tuolla tavalla. Jatkoin levyn Easy Living kuuntelemista. Tällä kertaa pyrin kuunnellessani luopumaan kaikista ennako-odotuksista, jotta pystyisin löytämään säestyylistä jotain itselleni aivan uutta. Yritin löytää jonkinlaisen uuden näkökulman säestämiseen. Halusin löytää näkemyksen, joka inspiroisi minua harjoittelemaan ja soittamaan niin kuin Joe Pass.

Joe Passin säestystyyli on hyvin melodista. Useampien kuuntelukertojen myötä huomioni alkoi kiinnittymään yhä enemmän Passin säestyksen lead-äänestä muodostuviin melodioihin. Aloin kuulemaan lead-äänien muodostaman melodian selkeästi irrallaan sointuhajotuksista. Myös bassoääni alkoi kuulostamaan itsenäisemmältä elementiltä. Tämä huomio johti minut ottamaan säestyksen analysointiin kontrapunktaalisen

näkökulman. Päätin alkaa tutkia erikseen lead-äänien muodostavia melodioita, bassolinjoja sekä harmoniaa. Kontrapunktaallinen näkökulma oli inspiroiva ja mielenkiintoinen oivallus, joka ohjasi kitaran otelaudan hahmottamistani horisontaalisempaan ja melodisempaan suuntaan, pois vertikaalisten sointuhajotusten ja sointuotteiden maailmasta. Kun aloin analysoida säestystä kontrapunktaalisesta näkökulmasta, kappaleen sävellaji sekä yksittäisten äänten äänenkuljetus alkoi tuntumaan paljon merkityksellisemmältä, kuin hetkittäiset läpikiitävät soinnut. Tästä syystä halusinkin jättää sointumerkit kokonaan kirjoittamatta nuottiesimerkkeihin.

Toinen suuri oivallus tutkimusta tehdessäni kohdistui rytmiin. Huomasin, että Pass ilmentää soitossaan lähes koko ajan staattista neljäsosasykettä. Se saa säestyksen kuulostamaan rytmisesti selkeältä ja vahvistaa pulssin tuntua musiikissa. Tämä neljäsosasyke muistutti minua jazzkitaran rytmisistä juurista, muun muassa Freddie Greenin staattisiin neljäsosiin pohjautuvasta säestystyylistä. Staattisen neljäsosasykkeen läsnäolo voi myös olla syynä siihen, miksi Passin säestystyyli kuulostaa mielestäni hyvin perinteiseltä. Vaikka neljäsosasykkeeseen pohjautuva säestys voi kuulostaa ajatuksena yksinkertaiselta, se on kurinalaisen luonteensa vuoksi armoton sekä sen toteuttaminen vaatii keskittymistä, harjoittelua ja hyvää improvisointikykyä. Hänen soitossaan jokainen neljäsosa tuo lähes aina melodisesti tai harmonisesti soittoon uutta informaatiota. Työtä tehdessäni ymmärsin, että tämänkaltaisen neljäsosasykkeen toteuttaminen improvisoivassa säestyksessä on heikkouteni. Se estää musiikillista ilmaisuani kehittymästä kohti Joe Passin säestystyyliä. Rytmistä analyysiä tehdessäni otin näkökulmaksi analysoida kaiken muun soitossa esiintyvän rytmisen informaation suhteessa pohjalla olevaan neljäsosasykkeeseen, koska halusin yrittää sisäistää sen tärkeyden ja merkityksen musiikillisessa kokonaisuudessa. Ehkä se etsimäni näkemys olikin tämän neljäsosasykkeen ilmentäminen ja sen variointi.

Aion tulevaisuudessa harjoitella säestämään jazzstandardeja ilmentäen neljäsosasykettä niin että jokainen neljäsosa tuo tullessaan uutta melodista tai harmonista informaatiota. Uskon, että tämän harjoittelutavan avulla myös musiikillinen sanavarastoni kasvaa entisestään kuin itsestään. Toivon myös, että työni inspiroi muita jazzstandardeja säestäviä kitaristeja kohti uusia musiikillisia löytöjä ja oivalluksia.

Lähteet

Äänite: Ella Fitzgerald and Joe Pass, Easy Living. 1986. Pablo

Videotallenne: Joe Pass, Jazz Lines. 1991. www.youtube.com/watch?v=3tb2UOpfEE4

Liitteet

Sointulaput

- 1. By Myself**
- 2. Don't Worry About Me**
- 3. Don't Be That Way**
- 4. Easy Living**
- 5. I Don't Stand a Ghost of a Chance**
- 6. I Want a Little Girl**
- 7. I'm Making Believe**
- 8. Love for Sale**
- 9. Moonlight in Vermont**
- 10. My Man**
- 11. My Ship**
- 12. On a Slow Boat to China**
- 13. On Green Dolphin Street**
- 14. The Days of Wine and Roses**
- 15. Why Don't You Do Right**

Liitteet

Sointulaput

- 1. By Myself**
- 2. Don't Worry About Me**
- 3. Don't Be That Way**
- 4. Easy Living**
- 5. I Don't Stand a Ghost of a Chance**
- 6. I Want a Little Girl**
- 7. I'm Making Believe**
- 8. Love for Sale**
- 9. Moonlight in Vermont**
- 10. My Man**
- 11. My Ship**
- 12. On a Slow Boat to China**
- 13. On Green Dolphin Street**
- 14. The Days of Wine and Roses**
- 15. Why Don't You Do Right**

BY MYSELF

BALLAD

A
1 $E_m7(b5)$ $A7$ $E_m7(b5)$ $A7$

5 C_m7 $F7$ $Bbmaj7$ E_b7 G_m7 $C7$ $Fmaj7$

A2
9 $E_m7(b5)$ $A7$ $E_m7(b5)$ $A7$

13 C_m7 $F7$ $Bbmaj7$ E_b7 G_m7 $C7$ $Fmaj7$

B
17 B_m7 $E7$ A_m7 $D7$


21 G_m7 $C7$ A_m7 D_m7 G_m7 $C7$ $Fmaj7$

DON'T WORRY ABOUT ME


BALLAD

(A)

1 C_m7(b5) F7 B_bma₇ E_bma₇ D_m7 G7




5 C_m7 F7 B_bma₇ D_m7 G7



9 C_m7 F7 F_m7 B_b7 E_bma₇ A_b7



13 G_m7 G_m7 C7 C_m7 F7 G7



(B)

17 C_m7(b5) F7 B_bma₇



21 F_m7 B_b7 E_bma₇



25 E_bma₇ A_b7 B_bma₇ D_m7 G7



29 C_m7(b5) F7 B_bma₇



MED SWING

DON'T BE THAT WAY

INTRO

G^{MAJ7} E⁷ A_m⁷ D⁷ G^{MAJ7} E⁷ A_m⁷ D⁷

A

5 G^{MAJ7} E⁷ A_m⁷ D⁷ G^{MAJ7} E⁷ A_m⁷ D⁷

9 G^{MAJ7} E⁷ A_m⁷ D⁷ G^{MAJ7} E⁷ A_m⁷ D⁷

A2

13 G^{MAJ7} E⁷ A_m⁷ D⁷ G^{MAJ7} E⁷ A_m⁷ D⁷

17 G^{MAJ7} E⁷ A_m⁷ D⁷ G^{MAJ7}

B

21 F^{#7} B⁷

25 E⁷ A⁷ D⁷

A3

29 G^{MAJ7} E⁷ A_m⁷ D⁷ G^{MAJ7} E⁷ A_m⁷ D⁷

33 G^{MAJ7} E⁷ A_m⁷ D⁷ G^{MAJ7} E⁷ A_m⁷ D⁷

EASY LIVING

SLOW SWING

INTRO

4/4

G^{ma}7 E7 A^m7 D7 G^{ma}7 E7 A^m7 D7

A

5 G^{ma}7 E7 A^m7 C^{#m}7(b5) F[#]7 G^{ma}7 G7 C^{ma}7 F7

9 G^{ma}7 E7 A^m7 D7 G^{ma}7 E7 A^m7 D7

A2

13 G^{ma}7 E7 A^m7 C^{#m}7(b5) F[#]7 G^{ma}7 G7 C^{ma}7 F7

17 G^{ma}7 E7 A^m7 D7 G^{ma}7 C7 G B^b7

B

21 E^bma⁷ C^m7 F^m7 B^b7 E^bma⁷ C^m7 F^m7 B^b7

25 E^bma⁷ C^m7 A^m7(b5) D7 G^{ma}7 E7 A^m7 D7

C

29 G^{ma}7 E7 A^m7 C^{#m}7(b5) F[#]7 G^{ma}7 G7 C^{ma}7 F7

33 G^{ma}7 E7 A^m7 D7 G^{ma}7 E7 A^m7 D7

SLOW SWING I DONT STAND A GHOT OF A CHANCE

A

1 Cmaj7 Db7 C7 A7 Fm7 Bb7

5 Em7 A7 Dm7 G7 Cmaj7 Eb7 Abmaj7 G7

9 Cmaj7 Db7 C7 A7 Fm7 Bb7

13 Em7 A7 Dm7 G7 Cmaj7 F Cmaj7 A7

B

17 Dm7 G7(#5) Cmaj7

21 F#m7(b5) B7 F#m7(b5) B7 Em7 A7 Dm7 G7

C

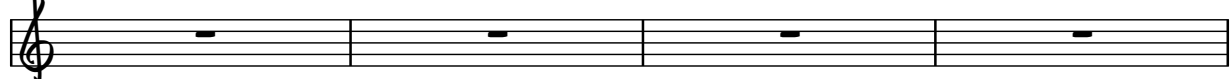
25 Cmaj7 Db7 C7 A7 Fm7 Bb7

29 Em7 A7 Dm7 G7 Cmaj7 F Cmaj7

A2

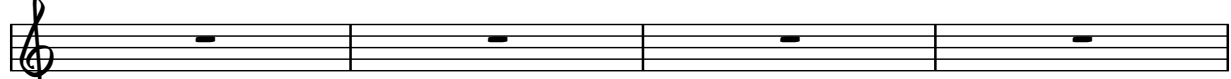
33 Dbmaj7 D7 Db7 Bb7 Gbm7 Cb7

2
37 Fm7 Bb7 Ebm7 Ab7 Dbmaj7 Fb7 Bbbmaj7 Ab7




Dbmaj7 D7 Db7 Bb7 Gbm7 Cb7


41




45 Fm7 Bb7 Ebm7 Ab7 Dbmaj7 Gb Dbmaj7 Bb7




49 ^{B2} Ebm7 Ab7(#5) Dbmaj7




53 Gm7(b5) C7 Gm7(b5) C7 Fm7 Bb7 Ebm7 Ab7



57 ^{C2} Dbmaj7 D7 Db7 Bb7 Gbm7 Cb7



61 Fm7 Bb7 Ebm7 Ab7 Dbmaj7 Gb Dbmaj7



I WANT A LITTLE GIRL

(A) UP TEMPO

4/4

Gbmaj7 *Gbm7* *Cb7*

5 *Dbmaj7* *Bb7*

9 *Ebm7* *Ab7*

13 *Fm7* *Bb7* *Ebm7* *Ab7* *Db7*

(B)

17 *Gbmaj7* *Gbm7* *Cb7*

21 *Dbmaj7* *Bb7*

25 *Ebm7* *Cm7(b5)* *F7* *Bm7* *Eb7*

29 *Ebm7* *Ab7* *Dbmaj7* *Abm7* *Db7*

IM MAKING BELIEVE

SLOW SWING

(A)

1 Ebmaj7 Gm7 C7 Fm7 C7 Fm7

A musical staff in 4/4 time with a key signature of two flats (Bb, Eb). The staff contains four measures, each with a whole rest. The notes are not written, but the chord symbols are placed above the staff.

5 Bb7 Cm7 F7 Fm7 Bb7

A musical staff in 4/4 time with a key signature of two flats (Bb, Eb). The staff contains four measures, each with a whole rest. The notes are not written, but the chord symbols are placed above the staff.

(B)

9 Ebmaj7 Gm7 C7 Fm7 C7 Fm7

A musical staff in 4/4 time with a key signature of two flats (Bb, Eb). The staff contains four measures, each with a whole rest. The notes are not written, but the chord symbols are placed above the staff.

13 Abmaj7 Db7 Gm7 C7 Fm7 Bb7 Ebmaj7 Eb7

A musical staff in 4/4 time with a key signature of two flats (Bb, Eb). The staff contains four measures, each with a whole rest. The notes are not written, but the chord symbols are placed above the staff.

17 Abmaj7 Db7 Gm7 C7 F7 Bb7 Ebmaj7

A musical staff in 4/4 time with a key signature of two flats (Bb, Eb). The staff contains four measures, each with a whole rest. The notes are not written, but the chord symbols are placed above the staff.

MED SWING

LOVE FOR SALE

INTRO

4/4

Bb7 F7 Bb7 F7

A

5 Bb7 F7 Bb7 F7

9 Bbm7 Eb7 Abmaj7 Db7

13 G7 C7 Fm F7

A2

17 Bb7 F7 Bb7 F7

21 Bbm7 Eb7 Abmaj7 Db7

25 G7 C7 Fm F7

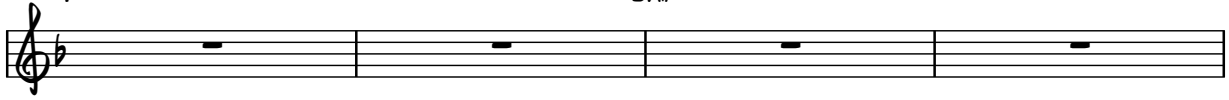
B

29 Bbm7 Eb7 Abmaj7 Cm7 F7

33 Bbm7 Eb7 Abmaj7

2
37 F7

Bb7



41 Dm7(b5)

G7

Dm7(b5)

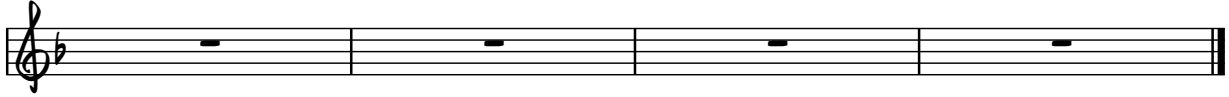
G7

C#m7

F#7

Cm7

F7



MOONLIGHT IN VERMONT

BALLAD

A

Amaj7 F#m7 Bm7 E7 Amaj7 F#m7 G7

A2

5 Bm7 E7 Amaj7 Amaj7 F#m7 Bm7 E7

9 Amaj7 F#m7 G7 Bm7 E7 Amaj7

B

13 Ebm7 Ab7 Dbmaj7 Bbm7 Ebm7 Ab7 Dbmaj7

17 Em7 A7 F#m7 B7 Em7 A7 D E7

C

21 Amaj7 F#m7 Bm7 E7 Amaj7 F#m7 G7

25 Bm7 E7 Amaj7

SLOW SWING

MY MAN

INTRO

Gm A_m7(b5) D7

5 A_m7(b5) D7 A_m7(b5) D7 Gm A_m7(b5) D7

9 Gm C7 F7 E_b7

13 A_m7(b5) D7 C_m7 F7 **(A)** B_bma₇

17 C_m7 F7 C_m7 G7 C_m7 F7

21 B_bma₇ G7 C_m7 F7 **(B)** B_bma₇ B_bma₇ B_b7

25 E_bma₇ C7 C#o B_bma₇ Gma₇ C_m7 F7

29 B_bma₇ C_m7 F7

MY SHIP

BALLAD

A

4/4

G^{MAJ7} E⁷ A⁷ D⁷ G^{MAJ7} E_m⁷ A_m⁷ D⁷

5 D_m⁷ G⁷ C^{MAJ7} F⁷ E_m⁷ A⁷ A_m⁷ D⁷

A2

9 G^{MAJ7} E⁷ A⁷ D⁷ G^{MAJ7} E_m⁷ A_m⁷ D⁷

13 D_m⁷ G⁷ C^{MAJ7} F⁷ E_m⁷ A⁷ A_m⁷ D⁷ G^{MAJ7}

B

17 A_m⁷ D⁷ A_m⁷ D⁷ A_m⁷ D⁷ G^{MAJ7}

21 B_m B_m(^{MAJ7}) B_m⁷ E⁷ E_m⁷ A⁷ A_m⁷ D⁷

C

25 G^{MAJ7} E⁷ A⁷ D⁷ G^{MAJ7} E_m⁷ A_m⁷ D⁷

29 D_m⁷ G⁷ C^{MAJ7} F⁷ E_m⁷ A⁷ A_m⁷ D⁷ G^{MAJ7}

MED SWING

ON A SLOW BOAT TO CHINA

A
 Cmaj7 Em7(b5) A7 Dm7 F#m7(b5) B7

5 Cmaj7 Bm7(b5) E7 Fmaj7 A7 Dm7

9 Dm7 F#m7(b5) B7 Em7 A7

13 D7 Dm7 G7

B
 17 Cmaj7 Em7(b5) A7 Dm7 F#m7(b5) B7

21 Cmaj7 E7 Fmaj7

25 Fmaj7 Bb7 Cmaj7 E7 A7

29 Dm7 G7 Cmaj7 Dm7 G7

A2
 33 Dbmaj7 Fm7(b5) Bb7 Ebm7 Gm7(b5) C7

2 D^bmaj7
37

C_m7(b5)

F7

G^bmaj7

B^b7

E^b_m7



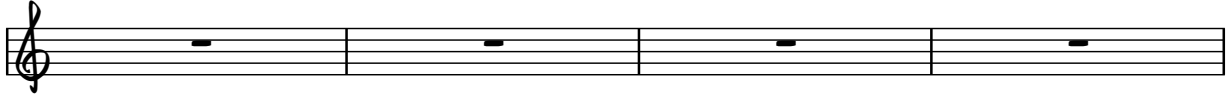
41 E^b_m7

G_m7(b5)

C7

F_m7

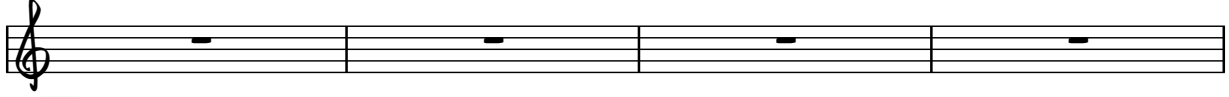
B^b7



45 E^b7

E^b_m7

A^b7



B2

49 D^bmaj7

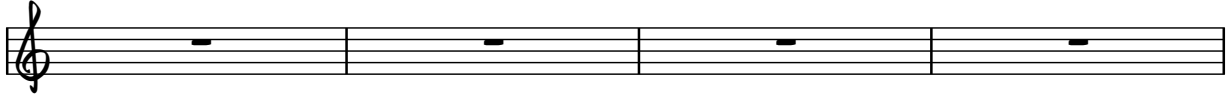
F_m7(b5)

B^b7

E^b_m7

G_m7(b5)

C7



53 D^bmaj7

F7

G^bmaj7



57 G^bmaj7

C^b7

D^bmaj7

F7

B^b7



61 E^b_m7

A^b7

D^bmaj7

E^b_m7

A^b7



LATIN JAZZ

ON GREEN DOLPHIN STREET

(A) Ebmaj7 Ebm7

5 F/Eb E/Eb Eb C7

9 Fm7 Bb7 Ebmaj7

13 Abm7 Db7 Gbmaj7 Fm7 Bb7

(B) Ebmaj7 Ebm7

21 F/Eb E/Eb Eb C7

25 Fm7 Dm7(b5) G7 Cm7 F7 D7

29 Gm7 C7 Fm7 Bb7 Ebmaj7 Fm7 Bb7

THE DAYS OF WINE AND ROSES

MED SWING

A
 Fmaj7 Eb7 Am7 D7

Musical staff for measures 1-4. The staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature. The notes are represented by horizontal lines on the staff.

5 Gm7 Bbm7 Eb7

Musical staff for measures 5-8. The staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature. The notes are represented by horizontal lines on the staff.

9 Fmaj7 Am7 D7 Gm7 Em7(b5) A7

Musical staff for measures 9-12. The staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature. The notes are represented by horizontal lines on the staff.

13 Dm7 G7 Gm7 C7

Musical staff for measures 13-16. The staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature. The notes are represented by horizontal lines on the staff.

B
 17 Fmaj7 Eb7 Am7 D7

Musical staff for measures 17-20. The staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature. The notes are represented by horizontal lines on the staff.

21 Gm7 Bbm7 Eb7 C7

Musical staff for measures 21-24. The staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature. The notes are represented by horizontal lines on the staff.

25 Fmaj7 Bm7(b5) E7 Bbm7 Eb7

Musical staff for measures 25-28. The staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature. The notes are represented by horizontal lines on the staff.

29 Am7 D7 Gm7 C7 A7 D7


Musical staff for measures 29-32. The staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature. The notes are represented by horizontal lines on the staff.

A2
 33 Gmaj7 Bm7 E7

Musical staff for measures 33-36. The staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature. The notes are represented by horizontal lines on the staff.

2
37

Am7 Cm7 F7 D7




41 Gmaj7

Bm7 E7 Am7 F#m7(b5) B7



45 Em7


A7 Am7 Cm7 F7



B2

49 Bbmaj7

Ab7 Dm7 G7




53 Cm7

Ebm7 Ab7 F7




57 Bbmaj7

Em7(b5) A7



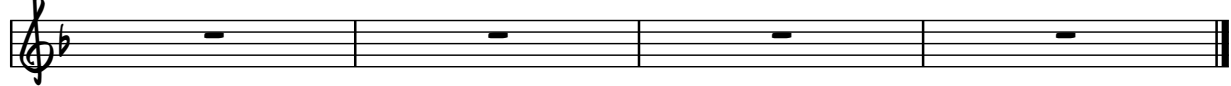
61 Dm7

G7 Cm7 F7 Dm7 G7 Cm7 F7



65 Dm7

G7 Cm7 F7 Gbmaj7 Bbmaj7



MED SWING

WHY DON'T YOU DO RIGHT

(A)

B_m G#_m7(b5) C#_m7(b5) F#7 B_m G#_m7(b5) C#_m7(b5) F#7

5 E_m7 F#7 B_m

9 G7 F#7 G7 F#7 B_m G7

(B)

13 C_m A_m7(b5) D_m7(b5) G7 C_m A_m7(b5) D_m7(b5) G7

17 F_m7 G7 C_m

21 A_b7 G7 A_b7 G7 C_m G#7

(C)


25 D_bm B_bm7(b5) E_bm7(b5) A_b7 D_bm B_bm7(b5) E_bm7(b5) A_b7

29 G_bm7 A_b7 D_bm

33 B_{bb}7 A_b7 B_{bb}7 A_b7 D_bm A7

2 **D**
37

D_m B_m7(b5) E_m7(b5) A7 D_m B_m7(b5) E_m7(b5) A7



41 G_m7

A7 D_m



45 B_b7

A7 B_b7 A7 D_m A7

