

Pauli Halme

Finger Pickin' Good

Fingerstyle-kitaransoiton opettaminen

Metropolia Ammattikorkeakoulu

Musiikkipedagogi (Amk)

Pop/jazzmusiikin koulutusohjelma

Opinnäytetyö

20.11.2013

Tekijä(t) Otsikko	Pauli Halme Finger Pickin' Good – Fingerstyle-kitaransoiton opettaminen
Sivumäärä Aika	32 sivua + 3 liitettä + CD-ääniliite (huom. liitteet ei mukana theseusjulkaisussa.) 20.11.2013
Tutkinto	Musiikkipedagogi (Amk)
Koulutusohjelma	Pop/jazz-musiikin koulutusohjelma
Suuntautumisvaihtoehto	Teorianopettaja
Ohjaaja(t)	Lehtori Jukka Väisänen Lehtori Jarmo Hynninen
<p>Tutkimukseni käsittelee <i>fingerstyle</i>-kitaransoitotyylin ominaispiirteitä ja opiskelun haasteita. Pääpaino on opettajan näkökulmassa, ja tavoitena on jäsentää omia ajatuksia tyylin opettamisesta.</p> <p>Tutkimus koostuu kahdesta pääosiesta: Ensin keskityn määrittelemään fingerstylekitaran ominaispiirteet ja esittelemään keskeisimmät soittotekniikat. Opinnäytteeni jälkipuolella analysoin työtä varten säveltämäni etydien sisältöjä.</p> <p>Työni lähtökohta oli nimenomaan etydien säveltäminen tyylin harjoittelun tueksi. Tyylinmukaisten kappaleiden säveltäminen edellytti intensiivistä paneutumista alan levytyksiin ja olemassaolevaan opetusmateriaaliin. Vaikka koenkin, että tunsin tyylin melko hyvin entuudestaan, tämä auttoi selkeyttämään fingerstylekitaran ominaispiirteitä itselleni. Sävellettyäni etydit oli helppo valita mielestäni keskeiset tekniikat käsiteltäväksi tässä työssä. Mielestäni onnistuin jäsentämään tyylin opettamista selkeämmiksi kokonaisuuksiksi, kuin millaisina olin aihetta aiemmin käsitellyt.</p> <p>Analysoin työssäni myös opetustyössä hankittuja kokemuksia, erityisesti fingerstylekitaran opettamiseen liittyviä haasteita. Olen opettanut tyyliä useille oppilaille vuosien varrella, mutta vasta tämän työn kautta koen itselleni muodostuneen selkeän metodin fingerstylekitaran opettamiseen.</p> <p>Työ on tarkoitettu lähinnä jäsentämään omaa opetustyötä, mutta siitä on varmasti hyötyä jokaiselle fingerstylekitaraa opettavalle kitaristille. Uskon myös, että tutkielman lukeminen on hyödyllistä myös tyyliä itsenäisesti opiskelevalle kitaristille.</p>	
Avainsanat	fingerstyle, kitara, Travis, Atkins

Author(s) Title	Pauli Halme Finger Pickin' Good – Teaching fingerstyle guitar
Number of Pages Date	32 pages + 3 appendices + CD-appendice (Appendices not included in the theseusrelease) 20 November 2013
Degree	Bachelor of Music Education
Degree Programme	Pop & Jazz Music
Specialisation option	Music Theory Teacher
Instructor(s)	Master of Music Jukka Väisänen Master of Music Jarmo Hynninen
<p>This research studies the qualities and possible difficulties of learning fingerstyle guitar. Its main focus is on the teacher's point of view, and the study tries to structure the teaching process of this style.</p> <p>This study consists of two main sections: The first part defines the main features of fingerstyle guitar playing and demonstrates the most common playing techniques. The latter part of the study examines the etudes that I composed for this research.</p> <p>The starting point for this research was to compose etudes to help studying fingerstyle guitar. Composing authentic fingerstyle guitar songs requires comprehensive studying of historical fingerstyle recordings and existing study material. Even though I feel, that I already knew this style quite well beforehand, composing new material helped me structure the qualities and techniques of fingerstyle guitar in my mind. After composing the etudes, it was quite easy to determine, which techniques are essential within this style.</p> <p>I also analyzed my experince of teaching guitar, especially difficulties within teaching fingerstyle guitar. I have teached this style to many students over the years, but only after this study I feel, that I have a logical picture of how to teach this style to a student.</p> <p>This study is mainly intended to structure my own teaching, but I am confident that it will be helpful for anyone who teaches fingerstyle guitar. I also think that a student studying this style independently could benefit from reading this study.</p>	
Keywords	fingerstyle, guitar, Travis, Atkins

Sisällys

1	Johdanto	1
1.1	Fingerstyle-kitaran käsitteen määrittely	1
1.2	Tyylin historia lyhyesti	2
2	Tyylin ja soittotekniikan määrittely	3
2.1	Oikean käden muiden sormien käyttö	4
2.2	Instrumentin valinta	5
3	Fingerstyle-kitaran opettaminen ja haasteet	5
3.1	Fingerstyle-kitaran haasteet	6
3.1.1	Peukaloplektran kummallinen soittotuntuma verrattuna tavalliseen plektraan	6
3.1.2	Oikean käden sormien itsenäisyys melodiasoitossa	8
3.1.3	Kahden tai useamman musiikillisen tekijän toteuttaminen yhtäaikaan	8
3.1.4	Oppilaan motivaation ylläpito vaikean perustekniikan oppimisjakson aikana.	9
3.1.5	Melodian erottaminen muusta soitosta	10
3.1.6	Groove	10
3.2	Alkeisopetusharjoitteita	10
4	Etydit	11
4.1	Etydien sävellys	11
4.2	Valitut aihealueet/tekniikat	12
4.2.1	Boom chick	13
4.2.2	Vapaiden kielten käyttö yhdistettynä asemasoittoon	13
4.2.3	Vapaiden kielten käyttö asteikkokuluissa	14
4.2.4	Banjo roll -kuviot	15
4.2.5	Walking bass -kuviot ja kromaattiset bassokulut ja vastaliikkeet	15
4.2.6	Harp harmonics	16
4.3	Etydien analysointi	16
4.3.1	Chet	16
4.3.2	Blue Grass Fiddle	20
4.3.3	It's Rag Time	25
5	Pohdinta	30

Liitteet (Vain arviointikäyttöön, ei theseusjulkaisussa)

Liite 1. Nuotti *Chet*

Liite 2. Nuotti *Blue Grass Fiddle*

Liite 3. Nuotti *It's Rag Time*

Liite 4. CD-ääniliite

1 Johdanto

Tämän tutkimuksen aiheena on fingerstyle-kitaransoittotyylin ominaispiirteet ja haasteet opettajan näkökulmasta. Tavoitteena on määritellä tyylin olennaisimmat soittotekniikat, pohtia niiden oppimista ja opettamista sekä säveltää muutama etydi tyylin opiskelumateriaaliksi.

Aloittaessani itse tyylin harjoittelun olin melkolailla omillani. Fingerstyle-soittotyyli oli Suomessa harvinainen. Soittotyyliin edes pinnallisesti perehtyneitä ammattisoittajia oli korkeintaan kourallinen, syvällisemmin tyyliä hallitsevia soittajia ei ainakaan tietääkseni ollut juuri lainkaan. Asiasta kiinnostuneita harrastajasoittajia kuitenkin löytyi, josta oli valtava apu sekä tutustuessani eri artisteihin että muuten vaikeasti saatavan opetusmateriaalin haalimisessa. Sittenmin tyyli on saanut jonkin verran huomiota erityisesti internetissä ja harrastajamäärä tuntuu olevan kasvussa. Tämä on myös yksi syy, miksi koen tärkeäksi kehittää itseäni tyylin opettajana.

Internet ja erityisesti Youtube on ollut tyylin harrastajille kullanarvoinen resurssi. Esimerkiksi sormituksien näkeminen videolta helpottaa ymmärtämään sovitusta huomattavasti paremmin kuin pelkästä äänitteestä. Joissain tapauksissa video on kokemukseni perusteella jopa nuottiakin havainnollisempi tapa oppia soolokitarasovitus, erityisesti jos nuotissa ei ole selkeitä sormitusmerkintöjä. Tästä syystä olen liittänyt kaikkiin tämän tutkimuksen nuottiesimerkkeihin tabulatuurin. Soolokitarasovituksessa melodian, basson ja harmonian yhtäaikaisen soiton mahdollistava sormitus on usein eniten aikaa vievä työ sovittaessa.

1.1 Fingerstyle-kitaran käsitteen määrittely

Fingerstyle-kitara on laaja käsite. Nimitys viittaa siihen, että kitaraa soitetaan oikean käden sormilla, esimerkiksi plektrankäytöstä poiketen. Nimensä mukaisesti sen voitaisiin katsoa tarkoittavan mitä tahansa sorminäppäilyyn perustuvaa kitaransoittotyyliä, kuten klassista kitaraa, bossa novaa tai flamenco. Sormisoitto on myös yleinen työkalu jazz- ja rock-kitaristien tekniikassa (Govan 2003, 21). Tässä tutkimuksessa käsittelen kuitenkin nimenomaan Merle Travisin ja Chet Atkinsin soittotyyliin pohjaavaa soittotapaa, jonka merkittävin yksittäinen luonteenpiirre on

peukaloplektralla soitettu tasainen vaihtobassokuvio. Tällöin muiden sormien tehtäväksi jää melodian soittaminen sekä sointuharmonian täydentäminen mahdollisuuksien mukaan. Tälle tyyliille tarkempia nimikkeitä ovat esimerkiksi Travis style, Travis picking ja Atkins style. Paremmin vakiintuneen termin puuttuessa käytän tässä tutkimuksessa nimikettä fingerstyle-kitara, kuvaamaan tätä nimenomaista soittotapaa.

1.2 Tyylin historia lyhyesti

Tyylin kehittäjänä pidetään yleisesti Merle Travista (1917-1983) (Thompson, Grove), vrt. "Travis style". Travis itse kertoo oppineensa tyylin paikalliselta parturiilta Mose Ragerilta (1911-1986) (Flint 1995, 5). Travis oli ensimmäinen suurempaa huomiota saanut fingerstyle-artisti. Hänen uransa alkoi radioesiintymisillä 1930-luvun puolivälissä mutta ensimmäinen levytys on kuitenkin vasta vuodelta 1946 (Green, 1992). Tyyllillä on selkeitä vaikutteita monesta suunnasta, kuten esimerkiksi amerikkalaisesta folk-kitaransoitosta, bluegrassista, bluesista ja jazzista (Flint 1995, 4). Travis ei ollut pelkästään kitaristi, vaan monialainen viihdyttäjä. Hän tuli tunnetuksi kitaransoiton ja laulun lisäksi myös koomikkona ja näyttelijänä. (Flint 1995, 4.)

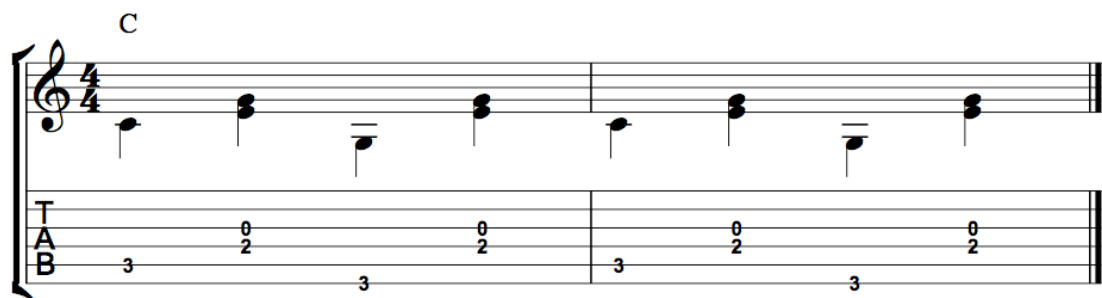
Tyylin merkittävimpana kehittäjänä pidän Chet Atkinsia (1924-2001). Atkinsin juuret ovat selvästi Travisin tyyliässä (Dobbins 2000, 73), mutta hänen soittonsa selvästi hienostuneempaa ja monesti virtuoosimaista. Atkins toi tyyliin runsaasti vaikutteita eri suunnista, kuten esimerkiksi jazzmusiikin harmoniasta ja klassisen kitaran tekniikoista. (Dobbins 2000, 73) Atkinsin levytetty tuotanto on valtava: hän teki yli 40 pitkäsoittolevyä. Tuotanto sisältää kaikkea aina klassisesta kitarasta hyvin viihteelliseen materiaaliin.

Koska tämän tutkimuksen varsinainen aihe ei ole niinkään tyylin historian kattava esittely, pidän historiaosuuden lyhyenä. Koen kuitenkin välttämättömäksi nostaa tässä kohtaa esille Jerry Reedin, joka on itselleni ehkä kaikkein merkittävin tyylin artisteista. Travisin tavoin Reed oli monialainen viihdetaitelija, ja suurelle yleisölle huomattavasti tutumpi näyttelijänä ja laulajana kuin kitaristina. Kuitenkin hänen kitaransoitotyyliinsä oli Travisin ja Atkinsin rinnalla vahva oma näkemys, jossa oli vaikutteita jazz- ja bluesmusiikista, sekä tekniseltä näkökulmaltaan Reedin toisesta instrumentista, banjosta. Yhdeksi esikuvakseen hän mainitsee modernin bluegrassbanjon kehittäjän Earl Scruggsin. (Dobbins 1999) Reed teki lähes koko uransa ajan paljon yhteistyötä

Chet Atkinsin kanssa. Tyylin merkittävimpään tuotantoon kuuluu sekä heidän kaksi ensimmäistä duettolevyä (Me & Jerry 1970 ja Me & Chet 1972) sekä kymmenet Atkinsin levyttämät Reedin instrumentaalisävellykset.

2 Tyylin ja soittotekniikan määrittely

Fingerstyle-kitaransoittoyylin merkittävin yksittäinen ominaispiirre on peukaloplektralla soitettava tasainen vaihtobassorytmi. Tyypillisimmillään 4/4-tahtilajissa peukaloplektralla soitetaan tahdin ensimmäiselle iskulle soinnun perussävel ja kolmannelle iskulle sen kvintti. Tahdin toiselle ja neljännelle iskulle soitetaan lyhyeksi vaimennettuna sointuotteesta löytyvä sointuääni tai kaksi. Dempaamalla, eli vaimentamalla näitä oikean käden kämmensyrjällä on tarkoituksena imitoida soundillisesti virvelirumpua. (Emmanuel 2005, video) Näistä tekijöistä, bassoäänistä ensimmäisellä sekä kolmannella iskulla ja ”virvelirummun iskuilla” toisella ja neljännellä luodaan vaikutelma bändistä, joka sisältää basistin ja rumpalin. (Emmanuel 2001, video) Tietyllä tavalla tyyliässä onkin yhtenä ideana toteuttaa bändin kaikki funktiot yhdellä kitaralla. Paremman vakiintuneen termin puuttuessa käytän satunnaisesti opetusmateriaaleistakin tästä säestysrytmistä käytettävää nimitystä *Boom Chick*, joka kuvaakin hyvin rytmiä.



Kuvio 1. *Boom Chick* -rytmi nuotinnettuna.

Myös ensimmäisellä ja kolmannella iskuilla olevia bassonuotteja on tapana dempata hieman. Tähän on kaksi syytä: ensinnäkin tällä tavoin bassoäänien sointi muistuttaa enemmän kontrabassoa, sointi on tummempi ja sointi on lyhyempi. Toiseksi sointi on myös äänenvoimakkuudeltaan hieman pienempi, jolloin paljain sormin soitettava melodia on helpompi saada soimaan riittävän lujaa suhteessa bassoääneen.

Pääsääntöisesti bassoääni ja sen kvintti soitetaan kitaran kahdella alimmalla kielellä (ala-E¹ ja A) ja virvelirummun sointia jäljittelevät toinen ja neljäs isku kielillä kolme (G) ja neljä (D)

3/4-tahtilajiin sovellettuna tämä sama ajatus toimii esimerkiksi siten, että tahdin ensimmäisellä iskulla on bassoääni ja kahdella viimeisellä virvelirumpua imitoiva isku ylemmille kielille.

The image shows a musical score for guitar in 3/4 time, key of A major. The top staff is the treble clef, and the bottom staff is the bass clef. The melody in the treble clef starts with a quarter rest, followed by quarter notes G, A, and B. The bass line in the bass clef starts with a quarter rest, followed by quarter notes G, A, and B. The notation is labeled 'A' at the beginning.

Kuvio 2. Katkelma Chet Atkinsin sovituksesta kappaleesta *Petite Waltz* (1956).

Tämä *boom chick* ei toki ole tyylin ainoa erityistekniikka, mutta selvästi yleisin. Muihin erityistekniikoihin perehdyn enemmän tutkimuksen etydejä esittelevässä luvussa 4.

2.1 Oikean käden muiden sormien käyttö

Peukaloplektran hoitaessa basso- ja rytmisäestyksen, oikean käden tehtäväksi jää melodian soitto ja harmonian täyttämisen mahdollisuuksien mukaan. Käyttö voi olla pelkästään melodian soittoa bassokuvion päälle tai sointujen soittamista. Jälkimmäisenä mainittu on oiva tapa jos haluaa esimerkiksi soveltaa tekniikkaa laulajaa säestäessä.

Merkittävimpiä valintoja oikean käden sormien käyttöön liittyen on käyttääkö kynsiä vai ei. Monen valinta on klassisten kitaristien tapaan kasvattaa oikean käden sormiin kynnet, jotka helpottavat soittodynamiikan tasapainottamista, silloin peukaloplektra ei niin helposti peitä melodiaa allensa. Varjopuolena on kuitenkin se, että soittotuntuma on täysin riippuvainen kynsien kunnosta. Esimerkiksi kynnen katkeamisella tai vaurioitumisella voi olla katastrofaalinen vaikutus keikkatilanteessa. Varsinkin teräskielisen kitaran kielet ovat niin kovaa materiaalia, että se kuluttaa sormen kynsiin

¹ Ala-E -kielellä tarkoitetaan kitaran paksuinta kieltä, joka on soivalta ääneltään matalin.

nopeasti urat ja jatkuva kynsistä huolehtiminen on välttämätöntä. Kynsiä voi toki vahvistaa käyttämällä esimerkiksi vahvaa kynsilakkaa. Myös vahvempia aineita on kokeiltu, Jim Nichols kertoi luennollaan käyttävänsä pikaliimaa kysien vahvistamiseen. (Jim Nicholsin Workshop CAAS festivaaleilla 2007, Nashville)

Kuitenkin esimerkiksi Tommy Emmanuel on päätenyt käyttämään paljaita sormia (Emmanuel 2004, 6). Itse olen useampaan otteeseen koittanut kynsien kasvattamista, mutta edes kynsilakkakokeilujen jälkeen en ole saanut kynsiä kestämään riittävän varmasti. Olen myös huomannut, että ajan kanssa sormenpäät kovettuvat siten, että on mahdollista saada riittävän kova äänenvoimakkuus niilläkin. Kynsien kestävyys riippuu myös kynsimateriaalin laadusta, toisilla kyynet kestävät luonnostaan paremmin. Olenkin kannustanut omia oppilaitani kokeilemaan myös kynsillä soittoa, jotta jokaiselle löytyisi parhaiten toimiva soittotapa.

2.2 Instrumentin valinta

Modernin fingerstyle-kitaristin tyypillisin soitinvalinta on teräskielinen akustinen kitara. Uskoakseni tämä on pitkälti tyylin kuuluisimman nykysoittajan, Tommy Emmanuelin vaikutusta. Historiallisesti katsoen valinta ei ole yhtä itsestäänselvä. Esimerkiksi Merle Travisin ja Chet Atkinsin yleisimmät kitarat olivat onttokoppaisia sähkökitaroita. Atkins tosin levytti paljon myös nylonkielisellä, klassisella kitaralla ja joitakin levytyksiä myös teräskielisellä akustisella. Jerry Reedin soitin oli yleensä nylonkielinen kitara.

3 Fingerstyle-kitaran opettaminen ja haasteet

Olen opettanut kitaransoittoa erilaisissa yhteyksissä lukioikäisestä alkaen, yhteensä yli kymmenen vuotta. Kaikkiaan erilaisia oppilaita olen kohdannut useita kymmeniä. Vaikkakin valtaosan kanssa olenkin keskittynyt muihin kitaransoitto- ja musiikkityyleihin, oppilaakseni on myös hakeutunut useita oppilaita, jotka ovat kiinnostuneita fingerstyle-kitaransoitosta. Näitä oppilaita opettaessa olen kohdannut erilaisia ongelmatilanteita, ja ratkaisun löytäminen näihin ongelmiin on tämän tutkimuksen perimmäinen syy. Koska itse tyylin alkeita opetellessani en saanut ollenkaan opetusta siihen, minulla ei aluksi ollut vankkaa mielikuvaa siitä, millaisilla harjoitteilla tyylin harjoittelu olisi järkevintä aloittaa ja missä järjestyksessä eri aihealueisiin kannattaisi tutustua.

3.1 Fingerstyle-kitaran haasteet

Aloitan luettelemalla erilaiset harjoittelussa usein kohtaamani ongelma-alueet. Aiheet on esitetty siinä järjestyksessä, kun ne yleensä tulevat vastaan soittoa harjoitellessa.

3.1.1 Peukaloplektran kummallinen soittotuntuma verrattuna tavalliseen plektraan

Fingerstyle-kitaran tavallisin soittotapa on käyttää oikeassa kädessä niin kutsuttua peukaloplektraa basso- ja rytmikuvion soittoon ja muita sormia melodiasoittoon. Peukaloplektra kiertyy näppäilykäden peukalon ympärille, eikä sitä tarvitse tukea tavallisen plektran tavoin etusormella. Tämä vapauttaa myös etusormen melodian soittoa varten. Tyyliä on mahdollista soittaa myös ilman peukaloplektraa, paljaalla peukalolla. Tällöin soittotuntuma pysyy melko samana, mutta rytmikuvion soittoon on vaikeampi saada tiettyä "tukevuutta" ja äänten alukkeet eivät korostu yhtä voimakkaasti kuin plektralla.

Tavalliseen plektraan verrattuna peukaloplektran kulma suhteessa sormeen on erilainen, josta johtuen plektralla soittamiseen tottunut kitaristi kokee peukaloplektran tuntuman usein kovin kummalliseksi. Useissa peukalopleketroissa myös itse plektran kärki on melko pitkä, jolloin kieli tuntuu olevan melko kaukana ja aluksi oikeaan kieleen osuminen on vaikeaa.



Kuvio 3. Peukaloplektra

Aloittaessani peukaloplektran käytön koin peukaloplektran soittotuntuman vaikeaksi. Oma ratkaisuni oli viilata plektran kärkeä lyhyemmäksi, jolloin etäisyys kieleen lyhenee. Markkinoilla on myös valmiita plektroja joissa kärki on lyhyempi. Lyhyempi kärki helpottaakin alussa ja on mielestäni suositeltava tapa aloittaa tyylin harjoittelu.

Kuitenkin edistyttyäni pidemmälle tyyliissä, huomasin, etten saa yhtä voimakasta sointia bassokuvioon, kuin monet kuunteleman kitaristit. Tämä ajoi kokeilemaan uudestaan pidemmällä kärjellä olevaa peukaloplektraa. Huomasinkin, että paitsi plektran materiaalilla ja vahvuudella, myös kärjen pituudella on merkittävä vaikutus sointiin. Näiden kokemusten pohjalta päätelinkin, että peukaloplektran viilaaminen tai lyhyempikärkisen plektran käyttö on oiva välivaihe pyrkiessä peukaloplektran hallintaan. Myöhemmin kuitenkin kannattaa kokeilla myös pidempikärkistä plektraa, joka alussa on saattanut tuntua hankalalta.

Toinen tekijä oikean plektran valinnassa on sen istuvuus omaan peukaloon. Ihmisen peukalo on kooltaan ja muodoltaan yksilöllinen, ja siksi sopivan peukaloplektran löytäminen vaatii usein useamman mallin kokeilua. Liian löysällä sormessa oleva plektra lähtee helposti pyörimään sormessa soittaessa, kun taas liian tiukalla oleva plektra estää verenkierron sormenpäähän ja tekee soittamisesta vähintäänkin epämiellyttävää. Plektran valintaan vaikuttaa myös haluttu soittotyyli ja voimakkuus. Chet Atkins -tyyliseen herrasmiesmäisempään otteeseen toimii oivasti ohuempikin ja vähemmän tiukasti istuva plektra, mutta esimerkiksi Tommy Emmanuelin modernimpi ja aggressiivisempi soittotapa vaatii plektralta enemmän paksuutta ja tiukempaa istuvuutta (Emmanuel 2005, video; Emmanuel 2004, 6). Lisäksi plektran sormea kiertävän osan loppupään muotoilu vaikuttaa, joissakin plektroissa lievästi ulospäin kaareutuva muotoilu saattaa tarttua kieleen kesken soiton, jolloin pahimmassa tapauksessa plektra saattaa jopa irrota sormesta.

Kuten tavallisenkin plektran kohdalla, myös oikean peukaloplektran löytämiseen kannattaa käyttää aikaa ja vaivaa. Peukaloplektran kohdalla sopivuuden määritteleviä tekijöitä on jopa enemmän kuin tavallisen plektran kanssa, joka tekee valinnasta erityisen tärkeää.

3.1.2 Oikean käden sormien itsenäisyys melodiasoitossa

Fingerstyle ei ole useimmille ensimmäisenä opetettava kitaransoittoyyli, vaan useimmilla tyyliin tutustuvilla on jo jonkinlainen soittotausta. Oikean käden tekniikan oppimisen vaikeus riippuukin merkittävästi oppilaan kitaransoittohausta. Klassisen kitaran taustaa omaavalla oppilaalla yleensä on jo valmiiksi riittävä tekniikka hallita oikean käden sormet itsenäisesti, kun taas monen rock-taustan omaavan kitaristin tekniikka perustuu olennaisesti tavallisen plektran käyttöön, jolloin sormien hallinnan saavuttaminen saattaa olla suuremman työn takana.

Oppilaiden lähtökohtien erilaisuus aiheuttaa jo sen, että kaikkiin oppilaisiin ei voi soveltaa samanlaista opiskelujärjestystä ja metodia, vaan pieni oppilaskohtainen suunnittelu on tarpeen.

Siinä missä varsinaista tekniikkaharjoitusmateriaalia fingerstyle-kitaraa varten on saatavilla melko rajallisesti, klassisen kitaran oikean käden sormiharjoitusmateriaali on hieman sovellettuna erinomaista sormien hallinnan opiskeluun.

3.1.3 Kahden tai useamman musiikillisen tekijän toteuttaminen yhtäaikaan

Instrumentista riippumatta aloittelijalle soittaminen ja laulaminen yhtäaikaan tuntuu usein hankalalta. Tämä helpottuu vasta kuin vähintään toinen alkaa sujua automaationa, ilman tarkempaa miettimistä. Sama pätee fingerstyle-kitaransoittoon. Pohjimmiltaan on siis kyse siitä, että soitetaan yhdellä kitaralla bändin kaikki perusfunktiot, rytmi, harmonia ja melodia. Tyypillisimmillään tämä toimii siten, että oikean käden peukalo toimittaa basistin ja rumpalin virkaa ja muille sormille jää tehtäväkseen hoitaa melodia ja harmonia mahdollisuuksien mukaan.

Avain tämän onnistumiseen on harjoitella *boom chick* -rytmiä riittävän kauan, jotta se muodostuu automaattiseksi ja soittaja pystyy keskittymään melodian soittamiseen (Emmanuel, 2005). Oman kokemukseni mukaan tämä toteutuu parhaiten harjoittelun alkutaipaleella siten, että harjoittelu aloitetaan aina perusharjoitteista, aluksi pelkkä rytmikuvio ja sen jälkeen asteittain vaikeutuvia soitu- ja melodiaelementtejä siihen lisäten. Tätä voi soveltaa esimerkiksi lämmittelyinä.

Itse asiassa perusrytmikuvion harjoittelua lämmittelynä voi mielestäni suositella myös pidemmälle ehtineelle soittajalle. Pelkkään bassokuvioon keskittyminen auttaa parantamaan kokonaisuuden svengaamista. (Rafferty 2013, video)

3.1.4 Oppilaan motivaation ylläpito vaikean perustekniikan oppimisjakson aikana.

”That doesn't look too tough? It's not! I promise you, it'll only take you a couple weeks. So you practise this until your thumb swells up and goes blue, the dog starts howlin' and your wife leaves you. Then you'll know you've got it right.” Emmanuel, Live at Sheldon Concert Hall, Mel Bay 2001

Tommy Emmanuel kuvailee humoristiseen sävyyn *boom chick* -rytmin opettelua, mutta mielestäni tässä kommentissa on kuitenkin vinha perä. Yksi suurimmista haasteista fingerstyle-kitaran opettajalle on pitää oppilaan mielenkiittoa yllä työlään perustekniikan oppimisjakson aikana. Oppilaalla usein on kuulokuva tyylistä ja into harjoitella, mutta ei välttämättä kuvaa siitä, kuinka suuri vaiva onkaan saavuttaa riittävä tekniikka edes kokonaisen kappaleen harjoitteluun.

Pelkän *boom chick* -rytmin toistaminen viikkotolkulla tuntuu ymmärrettävästi oppilaasta puuduttavalta, mutta tekniikka ei riitä vielä melodian yhdistämiseen. Mikä siis avuksi, jottei innostus lopahtaisi alkuunsa tylsän harjoittelumateriaalin takia?

Opettajan kannattaa valmistaa riittävästi helppoja harjoituskappaleita, jotta oppilas pääsisi mahdollisimman nopeasti itse soittamisen makuun. Yllättäen myös hyvin yksinkertaiset, esimerkiksi lastenlauluista tehdyt helpot sovitukset ovat toimineet hyvin innostavana tekijänä. Tärkeintä tuntuisi siis olevan, että oppilas pääsee riittävän nopeasti soittamaan oikean kuuloisia kappaleita.

Toinen monesti käyttämäni metodi on käyttää *boom-chick* -rytmiä laulukappaleen säestykseen. Erityisesti myös laulamista harrastavan oppilaan kanssa tämä on erinomainen keino saada tekniikka mahdollisimman nopeasti käyttöön. *Boom-chick* -rytmin soveltaminen säestyksessä toimii esimerkiksi siten, että rytmikuvion päälle sovitetaan yksinkertainen sointurytmi kappaleen ja oppilaan taitotason ehdoilla. Sointurytmi on helpompi soittaa rytmin päälle, sillä se ei vaadi samalla tavalla oikean käden sormilta itsenäisyyttä kuin melodian soittaminen.

3.1.5 Melodian erottaminen muusta soitosta

Ensimmäinen haaste fingerstyle-kitaran harjoittelussa on kahden erillisen roolin toteuttaminen yhtäaikaan. Melodian ja säestysrytmin samanaikainen soittaminen vaatii usein aloittelijalta aluksi niiden yhdistämistä, yhdeksi liikesarjaksi. Seuraava haaste onkin saada melodia erottumaan säestyksestä riittävän selkeästi. Peukaloplektralla soitettu säestys peittää paljain sormin soitetun melodian helposti alleen. Tilanteen parantamiseksi olen kannustanut oppilasta laulamaan tai hyräilemään kappaleen melodiaa mukana harjoitusvaiheessa. Tämä tietenkin vaatii sen, että itse tekninen suoritus on jo vankasti hallussa.

Tässä kohtaa on myös syytä ottaa esille oman soiton nauhoittaminen. Oppimismetodinä tämä on tietenkin vanha, mutta vaikeaa teknistä suoritetta tehtäessä selväkin ongelma basson ja melodian balanssissa saattaa jäädä huomaamatta. Nauhoitettu esitys antaa kuitenkin armottomasti palautteen tilanteesta. Melodian ja säestyksen balanssi on sellainen asia, jonka kanssa painin itekin jatkuvasti. Esimerkiksi uutta sävellystä tai sovitusta harjoitellessani otan nauhoitusvälineet esiin heti, kun olen saanut kappaleen esitettävään muotoonsa. Useimmissa kappaleissa jopa puolet harjoitusajasta kuluukin juuri balanssin hakemiseen.

3.1.6 Groove

Kun soitettavan kappaleen tekninen suoritus vie suuren osan huomiosta, kärsii balanssin lisäksi usein groove². Kun kappale alkaa olla pääpiirteittäin harjoiteltu, yritän ohjata oppilasta keskittymään nimenomaan grooveen. Olen huomannut hyväksi keinoksi harjoittelun mielikuvien avulla. Esimerkiksi säestysrytmin groove ja rauha yleensä löytyy kun ajattelee soittaessaan roolia rumpalina. Oman soiton nauhoittaminen on hyvä keino myös tämän osa-alueen harjoittamiseen.

3.2 Alkeisopetusharjoitteita

Opetuksessani käyttämäni alkeisopetusharjoitukset olen perustanut melko pitkälle Tommy Emmanuelin *Fingerstyle Guitar Method* -kirjan oppeihin. Kirja on melko lyhyt, mutta mielestäni se esittelee keskeiset harjoitteet ansiokkaasti. Harjoitteet alkavat

² Groove tarkoittaa kappaleen hienorytmiikkaa, perinteisessä mielessä yhtyeen rytmisoittajien muodostamaa rytmistä kudosta (Pesonen 2009, 8-9)

boom chick -kuvioista johon aluksi lisätään sointuja. Vähitellen sointurytmiin lisätään synkopointia³ ja lopuksi oikean käden sormillekin luodaan näppäilykuvioita, jotka kehittävät sormien itsenäisyyttä. Lisäksi kirja sisältää transkriptiot muutamasta Emmanuelin levyttämästä kappaleesta, jotka ovat vaikeustasoltaan keskivaikeita. Olenkin ennen niihin menemistä soitattanut vielä yksinkertaisempia kappaleita.

Emmanuelin kirjan harjoituksissa on kuitenkin yksi tekijä, joka on aiheuttanut ylimääräistä päänsärkyä osan oppilaista kanssa. Harjoituksissa on käytössä melkein heti sellaisia sointuotteita, joissa käytetään kitaran ylemmän rekisterin sointuotteita yhdistettynä vapailta alakieliltä soitettuihin bassoääniin. Mikäli oppilaalla ei ole ennestään vankka käsitys sointujen muodostumisesta, tämä saattaa aiheuttaa tarpeettoman paljon mietittävää, kun harjoituksessa onkin kaksi täysin vierasta asiaa. Tällöin olen soveltanut harjoituksia Emmanuelin kirjasta siten, että nämä otteet korvataan oppilaalle tutummilla otteilla, esimerkiksi avosoinnuilla tai barre-otteilla. Kun tekniikka on näiden avulla ensin harjoiteltu, niin on helppo toteuttaa samat harjoitukset näillä vieraammilla sointuotteilla, ja huomio riittää myös niiden omaksumiseen.

4 Etydit

4.1 Etydien sävellys

Fingerstyle-kitaristien levyttämää materiaalia on nykyään jo melko hyvin saatavilla nuotinnettuina. Esimerkiksi Chet Atkinsin, Merle Travisin, Jerry Reedin ja Tommy Emmanuelin tuotannosta on saatavilla kattavasti transkriptioita. Soveltuvan harjoitusmateriaalin vaikea saatavuus ei siis ole syy, miksi päätin tehdä itse sopivaa materiaalia. Ajatuksenani on mahdollisesti laajentaa omaa etydivalikoimaani niitä pohjustavilla harjoitteilla, joiden päämääränä olisi luoda kattava ja järjestelmällinen opiskelukokonaisuus tyylin harjoittelua varten. Toistaiseksi ajatuksena on käyttää tätä työkaluna omassa opetustyössä, mutta pidemmällä aikavälillä ajatuksena on mahdollisesti laajentaa materiaalia oppikirjaksi.

Koen myös, että harjoitusmateriaalin säveltäminen itse pakottaa minut sisäistämään tyylin olennaisimmat piirteet ja tekniikat vielä tarkemmin, kuin jos käyttäisin valmista

³ Synkopointi tarkoittaa heikkojen, iskuttomien tahdinosien korostamista (Oxford Music Online).

materiaalia. Toki käytän oman materiaalin rinnalla muuta materiaalia, esimerkiksi tyylin standardiohjelmistoa, joka on mielestäni olennaista perinteen tuntemuksen takia.

Tässä työssä käyttämäni kolme etydiä ovat vaikeustasoltaan keskivaikeasta vaikeaan, koen tärkeäksi laajentaa valikoimaa myös helpompien etydiä suuntaan.

Koska valmistelin ja kehittelin etydejä koko raporttini työstöajan, CD-ääniliittellä olevien ja nuotinnettujen versioiden välillä on pieniä eroavaisuuksia. Nuottiversiot ovat parhaiten ajantasalla. Niiden pohjalta on tarkoituksena äänittää lopulliset, julkaisukelpoiset versiot. Se kuitenkin vaatii selkeää harjoittelujaksoa, joka ei tämän työn puitteissa ole mahdollinen. CD-ääniliitteen versiot ovat siis demotasoisia äänitteitä, jotka on äänitetty kesken työstö- ja harjoitteluprosessin.

4.2 Valitut aihealueet/tekniikat

Ennen etydiä laatimista tein listauksen tekniikoista ja metodeista, jotka ovat mielestäni soittotyylin keskeisimpiä. Aluksi ajatuksena oli laatia vain yksi etydi, joka sisältäisi kaikki nämä. Tavoitteena oli kuitenkin, että etydi olisi myös musiikilliselta sisällöltään mielekäs ja looginen. Pian huomasi, että kaikkien tekniikoiden sisällyttäminen yhteen etydiin ei olisi hyvä idea, vaan järkevämpi tapa olisi jakaa aihealueita eri kappaleisiin.

Jos olisin yhdistänyt kaikki tekniikat yhteen teokseen, etydistä olisi tullut mielestäni liian moniosainen ja työläs opetella, kaikkien eri osien hallitseminen vaihtelevine tekniikoineen olisi vaatinut tyyliä jo valmiiksi hyvin hallitsevaltakäyttäjien useampien viikkojen työtä.

Mielestäni useamman erillisen etyidin ratkaisua puolustaa myös se, että siten sain materiaalia soitettavaksi eri sävellajeista. Kitara on tietyllä tavoin hyvin rajoittunut instrumentti, basson, harmonian ja melodian yhtäaikainen toteuttaminen vaatii sovittajalta usein melkoista nokkeluutta ja ongelmanratkaisukykyä. Tyyliä on yleistä käyttää paljon kitaran vapaita kieliä, sekä basson, harmonian että melodian toteutuksessa. Tästä syystä valittu sävellaji vaikuttaa sovitusratkaisuihin, sovittaja usein ajautuu tietyissä sävellajeissa tiettyihin ratkaisuihin. Tämä johtaa myös siihen, että fingerstyle-kappaleen sävellajin vaihtaminen on yleensä lähes mahdotonta ilman että kappale käytännössä sovitetaan uudestaan.

Fingerstyle-kitarakappaleiden sovittajilla onkin taipumus valita usein sellaisia sävellajeja, joihin kitaran vapaiden kielten tuottamat äänet sopivat. Usein ne sävellajit,

joista kitaralla on mahdollista soittaa paljon avosoituja, tarjoavat helpoimman lähtökohdan sovitukselle. Esimerkiksi duurisävellajeista C, G, A, E ja D ovat tällaisia. Toisaalta taas joskus vähemmän vapaiden kielten ääniä sisältävän sävellajin valitseminen saattaa tarjota mahdollisuuden käyttää esimerkiksi sellaista lisäsävelsävyä, josta voi olla tuorempi ja mielenkiintoisempi sointivaikutelma kitaralle.

Toinen tekijä, joka puolustaa useampaan etydiin päätymistä on mahdollisuus erilaisiin rytmisiin fraseerauksiin. Vaikka kaikkien etydien keskipisteessä onkin neljäsosapohjainen *boom chick* -rytmi, yhdessä kappaleessa kahdeksasosat ovat tasajakoisia ja kahdessa muussa taas kolmimuunteisia, ns. *swing* -kahdeksasosia. Koska tyyliässä on yhtenä ideana toteuttaa kokonaisen bändin osuudet yhdellä kitaralla mahdollisuuksien mukaan, lähdenkin yleensä säveltäessä ja sovittaessa liikkeelle siitä ajatuksesta, miltä kappale kuulostaisi koko bändin soittamana.

Seuraavassa listaus valitsemistani aihealueista ja tekniikoista, sekä kuvaukset niistä jotka eivät ole aiemmin nousseet esiin tässä työssä.

4.2.1 *Boom chick*

Tämä tekniikka on tyylin keskeisin ja tunnistettavin ja onkin kuvattu edellä melko tarkasti. Kaikki säveltämäni etydit perustuvat tähän tekniikkaan.

4.2.2 Vapaiden kielten käyttö yhdistettynä asemasoittoon

Kuten edellä mainitsin, vapaiden kielten käyttö melodian ja basson soitossa on varsin tavallista tässä tyyliässä. Otin tämän varsinaisesti yhdeksi lähtökohdaksi jo sävellysvaiheessa etydissä *Blue Grass Fiddle*, mutta tätä tekniikkaa esiintyy runsaasti myös kahdessa muussa etydissä.

Kuvio 4. Katkelma etydistä Blue Grass Fiddle.

Tässä esimerkissä melodia soitetaan ylemmästä asemasta, mutta bassoäänit soitetaan vapailta alimmilta kieliltä. Tätä ideaa on toki mahdollista soveltaa toisinkin päin, käyttäen vapaita yläkieliä melodiakulkujen seassa.

4.2.3 Vapaiden kielten käyttö asteikkokuluissa

Vapaita kieliä on tapana käyttää myös paljon melodiakuluissa, esimerkiksi fillipaikoissa. Ideana on soittaa esimerkiksi asteikko jostakin asemasta, mutta kaikkien äänten asemasta soittamisen sijaan käytetäänkin sävellajiin sopivat vapaiden kielten tarjoamat äänet. Tämän tekniikan alkuperä voidaan jäljittää kahteen eri paikkaan. Jerry Reed mainitsee oppineensa tekniikan bluegrassbanjon merkkihenkilöltä, Earl Scruggsilta (Dobbins 1999, 72-73). Myös klassisen kitaran puolelta löytyy samankaltainen tekniikka, *campanella*. Chet Atkins levytti klassisen musiikin ohjelmistoa uransa aikana useaan otteeseen, joten todennäköisesti hänen kohdallaan tämän tekniikan käyttö on jossain määrin peräisin myös sieltä suunnalta. Esimerkkinä tekniikasta mainittakoon Reedin ja Atkinsin yhdessä levyttämä Reedin sävellys *Jerry's Breakdown*, jonka A-osa on malliesimerkki tästä. Myös tämä tekniikka esiintyy kaikissa säveltämissäni etydeissäni.

Kuvio 5. C-duuriasteikko käyttäen avointen kielten ääniä asemasoiton joukossa.

4.2.4 Banjo roll -kuviot

Toinen banjonsoittajilta peräisin oleva tekniikka on niin kutsuttu *banjo roll* -kuvio. Siinä yleensä kolmen tai neljän eri kielillä olevan äänen muodostamaa sointua soitetaan nopeasti murtosointuna erilaisella oikean käden näppäilykuvioita käyttäen (Trovato 1986, 6). Tätä tekniikkaa käytti tiuhaan jo fingerstyle-kitaran varhaisin levyttävä artisti, Merle Travis. Esimerkkinä alla osuus kappaleesta *Cannonball Rag*. Omista etydeistäni tämä tekniikka on käytössä kappaleen *Blue Grass Fiddle* introssa.

Kuvio 6. Katkelma Merle Travisin kappaleesta *Cannonball Rag* (1968)

4.2.5 Walking bass -kuviot ja kromaattiset bassokulut ja vastaliikkeet

Tasaisen vaihtobasson kontrastina usein kappaleen osien taitteissa tai sellaisissa kohdissa, kun melodiassa on esimerkiksi pidempi ääni, on yleistä käyttää ns. *walking bass* -kuvioita. Tämäkin tekniikka on tiuhaan käytössä jo Merle Travisilla ja yleinen myös hänen seuraajillaan. Omista etydeistäni tämä esiintyy esimerkiksi *Chet* -etydin A-osassa. Esimerkki on Tommy Emmanuelin sovituksesta kappaleesta *Blue Moon*.

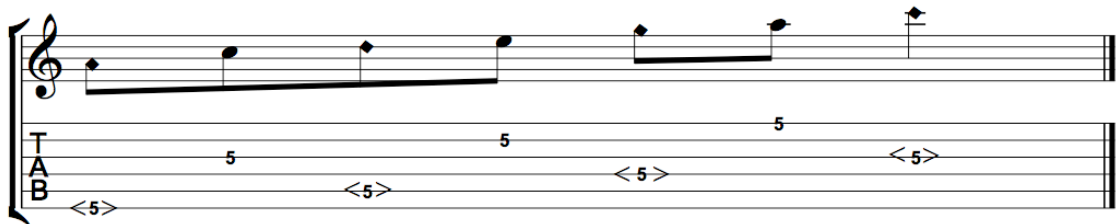
Kuvio 7. Katkelma Tommy Emmanuelin sovituksesta jazzstandardista *Blue Moon*.

Toinen mainitsemisen arvoinen ilmiö, joka liittyy basson liikkeeseen, on kromaattiset liikkeet bassossa. Esimerkiksi Jerry Reed käytti tätä tekniikkaa usein muodostaen myös vastaliikkeitä bassokuvion ja melodian välille. Tästä esimerkkinä mainittakoon

kappale *Jiffy Jam*. Omista etydeistäni tämä tekniikka löytyy *Blue Grass Fiddle* -kappaleen C-osasta, joka on tarkoituksella Jerry Reed -vaikutteinen.

4.2.6 Harp harmonics

Viimeisenä valitsin erityistekniikan nimeltä *harp harmonics*. Siinä käytetään kitaran keinotekoisia huiluääniä yhdistelmänä tavallisiin painettuihin ääniin, muodostaen asteikko- ja melodiakulkuja. Soiva lopputulos on soljuva, epäkitaramainen ja tietyllä tavalla nimensä mukaisesti harppua muistuttava. (Knowles, 3) Tämän tekniikan mestareita ovat Chet Atkins, Lenny Breau ja Tommy Emmanuel. Sisällytin tämän tekniikan etydin *Chet* introon. Yleensä tämä tekniikka esiintyykin introissa ja välisosissa, harvemmin kappaleen varsinaisessa melodiassa.



Kuvio 8. Esimerkki keinotekoisien huiluäänien käytöstä.

4.3 Etydien analysointi

Seuraavassa esittelen tarkemmin säveltämiäni etydejä ja perustelen tekemiäni valintoja niissä.

4.3.1 Chet

Chet on etydeistäni tekniseltä vaatimustasoltaan kevyin. Lähtökohdaksi oli säveltää C-duurissa oleva Chet Atkins -tyylin kappale, joka pääpaino olisi *boom chick* -tekniikan harjoittelussa. Kuitenkin päädyin sisällyttämään siihen myös muutamia erikoistekniikoita ja fillejä, joten se ei missään nimessä ole aloittelijatasoinen etydi.

Valitsin kappaleen lähtökohdaksi muutamia Atkinsin levytyksiä, esimerkiksi *Lover Come Back*, *Baby's Coming Home*, *Winter Walkin'*, *Trambone*, sekä Tommy Emmanuelin sovitus kappaleesta *Freight Train*. Kaikki nämä kappaleet ovat C-duurissa ja niistä löytyy samankaltaisia melodisia ja sormitusteknisiä ratkaisuja.

Tyypillisin muotorakenne valitsemisani kappaleissa oli esimerkiksi monesta jazz-standerdista tuttu AABA. Monessa referenssikappaleessa sävellyksen B-osassa moduloidaan rinnakkaismolliin, eli A-molliin. Koska tarkoituksena oli nimenomaan säveltää tyylinmukainen pastissi, valitsin nämä tekijät lähtökohdaksi ennen varsinaisen sävellystyön aloittamista.

Sävellystä työstäessäni päädyin lisäämään muotorakenteeseen myös C-osan, jolloin etydi sopisi paremmin myös omaan konserttiohjelmistooni. Lisäksi lisäsin kappaleeseen intron, joka perustuu kappaleen A-osaan, mutta tasaisen *boom chick* -rytmin sijasta on soitettu rubatona. Tähän sain sisällytettyä aiemmin mainittuja *harp harmonics*- ja vapaiden kielten asteikko -tekniikoita.

Itse asiassa kappaletta itse harjoitellessani huomasinkin, että kyseinen intro onkin kappaleen vaikein osio. Se on kuitenkin etydikäytössä mahdollista tiputtaa kokonaan pois, mikäli pääpaino halutaan pitää *boom chick* -tekniikan opiskelussa.

Intro

Kappaleen intron lähtökohta oli säveltää A-osan sointuharmoniaan perustuva *harp harmonics* -arpeggiokuvio. Päädyin kuitenkin syventämään ideaa, lopputulos on lähempänä itsenäistä melodiaa. Tämänkaltaisesta melodiasoitosta tekee erityisen hankalaa se, että huiluäänillä toteutettujen äänten sijainti otelaudalla poikkeaa painettuna löytyvistä sävelistä, tästä syystä melodian hahmottaminen on vaikeaa.

Toinen intron haasteelliseksi tekevä seikka on se, että ensimmäisen tahdin huiluäännet soitetaan kitaran 15. nauhalta, jolloin näppäilykäden etusormi täytyy venyttää siihen asti. Tämä johtaa siihen, että luontevassa soittoasennossa peukaloplektran näppäilykohta onkin kitaran otelaudan päällä, eikä kaikuaukon kohdalla kuten normaalisti. Tämä taas vaatii erityistä tarkkuutta plektran käytössä, jottei se kopise otelautaa vasten ja aiheuta turhaa hälyääntä. Tämä on tietysti kitarakohtainen ominaisuus, joissakin kitaroissa tämä ei välttämättä aiheuta ongelmaa.

Harkitsin pitkään siirtäväni koko kappaleen soitettavaksi kokosävelaskelta ylempää capoa käyttäen, jolloin peukaloplektran näppäilykohta olisi siirtynyt sopivasti otelaudan ulkopuolelle. Kuitenkin kitaran bassoäänten sointi sävellyksen A-osassa kärsi mielestäni liikaa tästä siirtymästä, joten varsinaisen äänityksen aion tehdä ilman capoa.

Demoäänityksessä capo oli käytössä. Myös esittäessäni kappaletta keikalla olen päättänyt käyttämään capoa helpottaakseni kappaleen introa.

The image shows two systems of guitar tablature for the introduction of the song 'Chet'. The first system is in C major, with a capo on the 4th fret. The second system is in A minor, with a capo on the 2nd fret. The notation includes treble clef, chord symbols (C, E7, Am, F), and detailed fret numbers and techniques like triplets and slurs.

Kuvio 9. Etydin *Chet* intron alkuosa.

A-osa

Kappaleen A-osa menee siis C-duurissa käyttäen pääasiassa avosointuja ja niiden ympärille rakennetun melodian kulkuja. Vaikka melodia on melko yksinkertainen, runsas synkopointi tuo siihen pienen lisähaasteen. Synkopointi ei tässä määrin kuulunut kappaleen alkuperäiseen ideaan, vaan muotoutui vasta kappaletta harjoitellessani. Kappale on mahdollista soittaa myös melodiaa suuremmin tulkiten, mutta mielestäni synkopointi puolustaa musikaalisista syistä paikkaansa ja oli sen takia mielekästä jättää sellaisekseen.

Äänitetyssä demoversiossa synkopointi on ensimmäisessä A-osassa vähäisempää ja viimeisessä taas runsaampaa.

Toinen mahdollisesti päänvaivaa tuottava kohta A-osassa on neljäs tahti jossa F-duuri sointu sormitetaan siten, että bassoääni alimmalta kieleltä tavallisen barrosoinnun sijasta painetaan vasemman käden peukalolla. Tämä tekniikka on fingerstyle-kitaristeille varsin yleinen. Se helpottaa monessa tapauksessa melodian sormittamista, kun etusormi ei ole sidottuna bassoääneen. Erityisiä ongelmia tämä saattaa aiheuttaa käytettäessä nailonkielistä klassista kitaraa, jonka otelauta on tyypillisesti sähkökitaraa

tai teräskielistä akustista leveämpi. Myös pienempikäisille kitaristeille tämä tuntuu aluksi vaikealta, mutta totuttelu auttaa tähän.

B-osa

Alkuperäisen idean mukaan kappaleen B-osan oli tarkoitus moduloida A-molliin. Käytännössä tämän B-osan voi yhtä hyvin hahmottaa sekä C-duurissa että A-mollissa. Osan ensimmäinen sointu E7 ja sen päällä soiva lisäsävel b9 luovat kuitenkin lievän vaikutelman sävellajin vaihtumisesta.

Merkittävin asiasisältö tässä osassa onkin alkutahdeissa, joissa sointu E7 soitetaan kitaran 5. asemasta sormittaen mutta bassosävelenä käytetään vapaata ala-E-kieltä. Lisäksi melodiassa käytetään vapaita ylä-E- ja B kieliä yhdistettynä 5. asemasta painettuihin joka helpottaa melodian sulavaa fraseerausta.

B-osan viimeisessä tahdissa on malliesimerkki kokonaisesta fraasista käyttäen vapaiden kielten ääniä asemasta soitetun asteikkokulun seassa. Tässä tahdissa soitetaan G-miksolyydinen asteikko ylhäältä alas laskien trioleina. Asteikkoäänien sekaan on lisätty kromaattinen lisä-ääni Bb, jotta fraasi olisi oikean mittainen ja täyttäisi koko tahdin. Tällainen kromaattisten äänten lisääily nopeisiin juoksutuksiin onkin tavallista. Nopeassa rytmissä ne eivät ehdi aiheuttaa liian voimakasta dissonanssia kuulijan korvaan.

C-osa

Kappaleen C-osa ei varsinaisesti sisällä mitään suurempaa pedagogista ajatusta teknisestä näkökulmasta vaan sen idea oli tuoda kappaleelle lisää mittaa ja dynaamista vaihtelua live-esitystä varten.

Yksi mainitsemisen arvoinen huomio on kuitenkin se, että soitan sen dempaten bassokieliä huomattavasti vähemmän kuin kappaleen muissa osissa. Tämä on Tommy Emmanuelin kirjassaan *Fingerstyle Guitar Method* esittelemä tekniikka, jolla on helppo saada soolokitarakappaleeseen dynaamista vaihtelua. Samaa vaikutelmaa tukee myös se, että osan melodian rytmi on hieman harvempi kuin muissa osissa.

4.3.2 Blue Grass Fiddle

Tämän etydin kantava ajatus oli säveltää *bluegrass* ja *old time* -vaikutteinen viulukappale (niin kutsuttu *fiddle tune*) soolokitaralle. Tätä samaa ajatusta on käyttänyt esimerkiksi Tommy Emmanuel kappaleessaan *Tall Fiddler*. Kyseinen kappale olikin varsinainen innoittaja tälle etydille. Emmanuel ei kuitenkaan ole soveltanut kappalettaan peukaloplektratyyliille, vaan soittaa tavallisella plektralla. Halusinkin siis tutkia, pystyisinkö käyttämään bluegrassmusiikin rytmiiikkaa ja melodisia sekä harmonisia ilmiöitä yhdistettynä *boom chick* -komppiin.

Etydin kokonaisuonnin esikuvaksi valitsin siis perinteisen bluegrassyhtyeen soundin. Perinteisimmillään bluegrassbändi koostuu pelkästään kielisoittimista. Viulu, kitara, mandoliini, banjo ja kontrabasso muodostavat klassisimman kokoonpanon (Rosenberg, Grove Music Online).

Edellä olen verrannut *boom chick* -kompin funktiota bändin basson ja rumpusetin tehtävien täyttäjänä, mutta vertaus sopii myös tällaiseen kielisointinyhtyeeseen. Bluegrassbändissä basisti soittaa tavallisesti 4/4-tahtilajissa perusäänen tahdin ensimmäiselle ja kvintin kolmannelle iskulle. Toiselle ja neljännelle iskulle tulevat virvelirummun iskut kielisoitinbändissä hoitaa yleensä mandoliini napakalla *chop-lyönnillä*, jossa kielen sointi vaimennetaan pikaisesti iskun jälkeen. Välillä myös viulu ja banjo soittavat näitä chop-lyöntejä, jos esimerkiksi mandoliini soittaa melodiaa. (Grasstowne-yhtyeen workshop, Heinäkuu 2013)

Ennen etydin säveltämistä tutkin bluegrass-viulukappaleisen rakenteita. Ne ovat usein moniosaisia ja osia toistetaan paljon. Päädyin käyttämään etydissäni rakennetta Intro-A-B-A-B-C-A-B-A.

Toinen kappaleen sävellyksen lähtökohta oli se, että halusin käyttää yläasemasta soitettua melodian seassa vapaiden kielen tarjoamia ääniä. Valitsin sävellajiksi A-duurin, sillä se tarjoaa mahdollisuuden käyttää kitaran kahta matalinta kieltä vapaina sävellajin toonikasoinnun perussävelen ja kvintin soittamiseen. Käytän myös kitaran kahden korkeimman kielen e- ja b-säveliä melodiasoitossa.

Intro

Halusin kappaleen introon banjovaikutteisen tunnelman, jotta kappaleen bluegrassvaikute olisi ilmeinen heti alusta alkaen. Päädyin lainaamaan Jerry Reedin E-duurissa soitetun kappaleen *Jerry's Breakdown* intron *banjo roll* -ideaa, jonka transponoin A-duuriin. Reed käyttää introssaan kahta ylintä kieltä vapaina ja kolmannella kielellä liikkuvaa melodiaa.

The image shows a musical score for the introduction of Jerry Reed's 'Jerry's Breakdown'. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef, with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature. The melody is written in eighth notes, starting on E4 and moving up stepwise to E5, then descending. The lower staff is in tenor clef, representing the banjo roll. It features fret numbers (0, 3, 4) and a 3/4 time signature. The roll consists of a sequence of eighth notes: 3 4 0 4 0 0 4 0, 3 4 0 4 0 0 4 0, 3 4 0 4 0 0 0 0, and finally 0 0 1 2 2 0. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Kuvio 10. Jerry Reedin kappaleen *Jerry's Breakdown* intro (1970).

Saman idean toteuttaminen A-duurissa vaatii vasemmalta kädeltä pientä venymistä kun etusormella painetaan kaksi ylintä kieltä 5. nauhalta ja pikkusormella soitetään 3. kielen 9. välistä.

The image displays a musical score for a guitar introduction. It consists of four systems, each with a standard musical staff and a corresponding guitar tablature staff. The first system is marked with a capital letter 'A'. The tablature uses numbers 0-10 to indicate fret positions on the strings. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The piece concludes with a final double bar line.

Kuvio 11. Etydin Blue Grass Fiddle intro.

Intron loppupuoli taas käyttää ideaa vapaiden kielten käytöstä melodiasoiton seassa. Tämän osan innoittajana toimi mielikuva Brent Masonin kaltaisen telecaster-sähkökitarasoitajien tyylistä, johon tämä banjonsoittajilta lähtöisin oleva tekniikka on juurruttanut paikkansa.

A-osa

Kappaleen melodian lähtökohtana oli siis bluegrass-viulukappale. Itse melodian sävellyks tapahtui pääasiassa intuition pohjalta, en tehnyt sen kummempaa analyysiä vaan annoin melodian syntyä itsestään.

Kantava ajatus oli kuitenkin soittaa melodia kitaran ylärekisteristä, jolloin se soisi likimain samasta rekisteristä kuin viulu. Lisäksi melodian ja vapailta alakieliltä soitettun

bassolinjan välille muodostui suurempi kontrasti joka tekee soinnista isomman ja epäkitaramaisemman.

Suurimman haasteet A-osassa tulevat todennäköisesti fraasin lopussa, seitsemännessä ja kahdennaksessa tahdissa. Siinä melodian liikkuminen yläkielillä käyttäen *pull of* -tekniikkaa ja vapaata ylä-e-kieltä vaatii erityistä tarkkuutta, jotta soitto pysyy puhtaana. Erityisen vaikea tuo vapaan kielen käyttö on siitä syystä, että etusormella painetaan aluksi kolme ylintä kieltä ja sen jälkeen pelkästään ylin kieli pitäisi vapauttaa pitäen toinen ja kolmas kieli edelleen painettuna.

Kuvio 12. Etydin Blue Grass Fiddle A-osan loppuosa.

Vapaalta kieleltä soitettu e-sävel olisi mahdollinen sormittaa myös kolmannen kielen yhdeksännestä välistä, mutta mielestäni soundi ja fraseeraus on sulavampi käyttäen vapaata kieltä.

B-osa

Etydin A-osan tunnelma onnistuu mielestäni melko hyvin muistuttamaan *old time* -viulukappaletta. Sille kontrastiksi päätin valita B-osaan hieman modernimman otteen. Päädyin käyttämään B-osan melodiassa 3/4- ja 3/8-rytmikuvioihin perustuvia fraaseja, jotka luovat 4/4-kompin kanssa polyrytmivaikutelman. Polyrytmifraasit ovat kuitenkin lyhyitä ja niistä palataan nopeasti takaisin 4/4-rytmiin.

The image shows a musical score for a fiddle and guitar. It is divided into two systems. The first system contains four measures. The second system also contains four measures. The key signature is G major (one sharp). The first system starts with an F#m7 chord, followed by an E chord. The second system starts with an F#m7 chord, followed by a Natural Chord (N.C.), and ends with an E chord. The guitar part is written in tablature for strings T, A, and B. The fiddle part is written in a treble clef.

Kuvio 13. Etydin Blue Grass Fiddle B-osa.

B-osan loppupuolella käytössä on taas nopea juoksutus, jossa käytän vapaita kieliä yläasemasta soitetun melodian seassa.

C-osa

Etydin C-osa poikkeaa tunnelmaltaan huomattavasti muusta kappaleesta. Se ei varsinaisesti ole tyylinmukainen bluegrasskappaleen C-osa, mutta halusin hetkellisesti poiketa kappaleen tunnelmasta tehdäkseni siitä hieman mielenkiintoisemman liveesitystä varten.

Alkuperäinen ajatus oli tiputtaa kappale C-osassa puoleen tempoon, joka rauhoittaisi tunnelman huomattavasti. Harjoitellessani huomasin kuitenkin luonnostani hidastavani tempoa vielä tästäkin hieman hitaammaksi. Ajattelen itse osan hieman rubato-tyylisenä, kuitenkin siten että selvä pulssi säilyy koko ajan. Tempo elää koko ajan, hidastuen lievästi taitteissa ja lopulta nopeutuen taas lopussa alkuperäiseen tempoon.

Esikuvana tälle C-osalle oli Jerry Reedin tyyli käyttää kromaattisesti laskevaa bassolinjaa luoden vastaliikkeen melodialle. Toinen esikuva oli Tommy Emmanuelin kappale *Son of a Gun*, jonka välisoa tippuu tällä tavoin puolitempooon.

4.3.3 It's Rag Time

Viimeinen etydeistäni on selvästi teknisesti haastavin ja se tuotti äänitysvaiheessa itsellenikin pientä päänvaivaa. Kantava ajatus oli säveltää ragtime-tyylinen kappale akustiselle soolokitaralle. Ragtime on useimmiten pianolle sävellettyä musiikkia, jonka perustekijänä on voimakas vasemman käden kuvio, jossa soitetaan bassoääni 4/4-tahtilajin ensimmäiselle ja kolmannelle iskulle ja sointu toiselle ja neljännelle iskulle. (Berlin, Grove Music Online) Tämä muistuttaakin selvästi fingerstyle-kitaralle ominaista *boom chick* -rytmiä.

Ragtime -musiikin sovittaminen kitaralle ei toki ole uusi idea, olihan yksi tyylin merkittävimmistä artisteista, Arthur "Blind" Blake (1896-1934) nimenomaan kitaristi. Hänen ragtime-kitaransoitotyyliä pidetäänkin yhtenä suurena esiasteena fingerstyle-kitaralle. (Oliver, Grove Music Online)

Ragtime syntyi 1800-luvun viimeisinä vuosina ja sen suosion huippu kesti parikymmentä vuotta. Lopulta jazzmusiikki nousi kuitenkin suosiossaan ohi tullessa 1920-luvulle. Blind Blaken levytykset ajoittuvat kuitenkin vuosiin 1926-1932. (Oliver, Grove Music Online)

Ragtimemusiikin merkittävimpiä musiikillisia tuntomerkkejä vasemman käden bassokuvion lisäksi ovat voimakas synkopointi melodiassa ja moniosaiset rakenteet. Harmonisesti ragtimemusiikille on tyypillistä käyttää runsaasti välidominanttisointuja. (Berlin, Grove Music Online)

Päädyn itse kirjoittamaan kolme erilaista osaa, rakenteeksi muodostui A-B-A-B-C-A

A-osa

A-osan melodia käyttää pääasiassa kahdeksasosarytmiikkaa jota maustetaan synkopoinnilla ja kahdeksasosatrioleilla. Tällaisen kahdeksasosarytmin soittaminen boom-chick -kompin päälle johtaa usein erittäin vaikeisiin oikean käden sormituksiin jos kaikki kahdeksasosat halutaan soittaa erikseen. Tässä halusinkin esitellä tekniikan joka helpottaa tällaisen tiheärytmisen melodian soittoa.

Sain ajatuksen Tommy Emmanuelin kappaleesta *Ol' Brother Hubbard*, jonka A-osan ensimmäisessä fraasissa on samankaltainen kahdeksasosarytmi melodiassa. Emmanuel soittaa tämän siten, että pääsääntöisesti iskuttomilla kahdeksasosilla olevat sävelet soitetaan oikealla kädellä ja iskulliset toteutetaan valtaosin käyttäen *hammer on* -tekniikkaa. Tämä johtaa siihen, että peukalo ja sormet työskentelevät enimmäkseen vuorotellen, joka rauhoittaa oikean käden näppäilykuviota. Melodian siirtyessä kieleltä toiselle tästä joudutaan poikkeamaan, näppäilemällä myös iskullinen kahdeksasosa melodiassa.

Kuvio 14. Katkelma Tommy Emmanuelin kappaleesta *Ol' Brother Hubbard* (2000).

Emmanuel käyttää tätä tekniikkaa monessa muussakin kahdeksasosarytmiikkaan perustuvassa melodiassa, erityisesti nopeampitempoisissa kappaleissa, kuten *Luttrell* (Pritcher, 2003. 83).

Kuvio 15. Etydin *It's Rag Time* A-osan alku.

Tämä tekniikkaa vaatii erityistä tarkkuutta *hammer on*:ien puhtauteen, huonosti kohdistettuna niillä tuotetut äänet jäävät hiljaisemmiksi ja melodia sitä kautta epäselväksi. Heti kappaleen ensimmäisen tahdin toisella neljäsosaiskulla oleva melodian d-ääni jää helposti vaimeaksi, koska sitä seuraava asemanvaihto houkuttelee liikuttamaan käden liian nopeasti seuraavaan ääneen.

Toinen erityistä tarkkuutta vaativa paikka A-osassa on seitsemännen tahdin E7-soinnun päälle soitettava fraasi. Melodiassa on käytössä sekä *hammer on*- että *pull of*-tekniikat yhdistettynä vapaiden kielten käyttöön viidennestä asemasta soitettavan melodian seassa.

Kuvio 16. Etydin It's Rag Time A-osan loppu.

B-osa

B-osassa melodian tekninen perusidea on sama kuin A-osassa mutta runsaammat kielenvaihdot pakottavat näppäilemään myös enemmän iskuille osuvia ääniä.

Kuvio 17. Etydin It's Rag Time B-osan alku.

Kolmas ja neljäs tahti sisältävät triolirytmejä, joiden fraseerauksessa on syytä olla tarkkana. Erityisesti neljännen tahdin toiselle iskuille tuleva bassosävel b, joka olisi tarkoitus soittaa käyttäen *hammer on*-tekniikkaa, jää helposti liian vaimeaksi ja epäselväksi jollei osuma siihen ole riittävän puhdas.

Kappaleen toinen B-osa poikkeaa ensimmäisestä. B-osan fraasien alut on korvattu nopeilla vapaita kieliä sisältävillä triolijuoksutuksilla.

Ensimmäinen fraasi alkaa laskevalla bluestyyllisellä triolifraasilla, joka kääntyy nousevaksi dimisointuarpeggioksi ja päätty jazzblues-tyyliseen fraasiin, josta palataan normaaliin B-osaan.

The image shows the beginning of the second B-section of the piece 'It's Rag Time'. It consists of two systems of musical notation. The first system starts with a G7 chord and features a descending triplet in the treble clef and a corresponding triplet in the bass clef. The second system starts with a G#° chord and features a descending triplet in the treble clef and a corresponding triplet in the bass clef. The notation includes fingerings and fret numbers for both guitar and bass.

Kuvio 18. Etydin It's Rag Time toisen B-osan alku.

Toinen fraasi alkaa taas B-osan melodiaa mukaillen ja päätty laskevaan D-blues triolijuoksutukseen. Tämän juoksutuksen esikuvana oli Tommy Emmanuelin filli kappaleessa *Mama's Rag*. (Emmanuel & Nichols 2000.)

The image shows the beginning of the second B-section of the piece 'It's Rag Time'. It consists of two systems of musical notation. The first system starts with a G7 chord and features a descending triplet in the treble clef and a corresponding triplet in the bass clef. The second system starts with a G#° chord and features a descending triplet in the treble clef and a corresponding triplet in the bass clef. The notation includes fingerings and fret numbers for both guitar and bass.

Kuvio 19. Etydin It's Rag Time toisen B-osan jälkimmäisen puoliskon alku.

Mama's Rag -kappaleessa sama juoksutus esiintyy kahdeksasosapohjaisena, mutta muunsin sen tähän etydiin triolipohjaiseksi. Tämän kaltainen ”liikkien” lainailu onkin varsin tyypillistä fingerstyle-kitaratyyliissä.

Kuvio 20. Katkelma Tommy Emmanuelin soolosta kappaleessa Mama's Rag (2000)

C-osa

Kuten edellisessä *Blue Grass Fiddle* -etydissä, halusin säveltää tähänkin etydiin rauhallisemman, dynamiikaltaan kevyemmän C-osan. Kromaattisesti laskeva bassolinja ja vastaliikkeenä nouseva melodia ovat jälleen Jerry Reedin innoittamia. Reed käytti tätä ideaa toistuvasti, esimerkiksi kappaleissa *Two Timin'* ja *Struttin*

Kuvio 21. Katkelma Jerry Reedin kappaleesta Two Timin' (1973).

Kuvio 22. Etydin It's Rag Time C-osan alkuosa.

Ensimmäiset kaksi tahtia peukalo soittaa ikäänkuin *boom chick* -rytmiä, mutta ääniä ei vaimenneta kämmensyrjällä vaan annetaan soida, jolloin kokonaisuus on varsin erilainen.

Toinen huomionarvoinen kohta C-osassa on lopussa oleva juoksutus, joka johtaa C-osasta takaisin A-osaan. Siinä erityistä tarkkuutta vaatii *hammer on* -tekniikalla soitettavien triolien pysyminen rytmissä.

Kuvio 23. Ettydin It's Rag Time C-osan loppuosa.

5 Pohdinta

Fingerstyle-kitara on vaativa soittotyyli. Kahden tai jopa useamman asian yhtäaikaista soittamista on tietysti teknisesti haastavaa, mutta todellinen haaste on saada musiikki svengaamaan ja välttää kuulostamasta tekniseltä suoritteelta.

Tässä työssä tutkittiin fingerstyle-kitaransoittotyyliä. Olen opettanut tyyliä useille oppilaille vuosien varrella, vaihtelevalla menestyksellä. Toki oppilaan opiskelumotivaatio ja innostuneisuus on ehdottoman tärkeää vaikean soittotekniikan omaksumiseksi, mutta myös opettajalla on väliä. Tässä työssä esittelen ja analysoin havaitsemiani tyylin opettamiseen ja oppimiseen liittyviä haasteita sekä oppimateriaaliksi säveltämiäni etydejä.

Yksi merkittävimmistä huomioistani tätä työtä tehdessä oli se, että opiskelumateriaalin vaikeustaso on tärkeää pitää sopivalla tasolla koko ajan. Liian vaikea ja pitkä kappale saattaa oppilaan mielestä vaikuttaa ylitsepääsemättömän vaikealta ja karistaa innostuksen alkuunsa, kun taas liian helppo harjoitus saattaa tuntua puuduttavalta. Samaan aikaan tulee kuitenkin muistaa opettaa perustekniikka riittävän laadukkaasti jotta myöhemmiltä ponnisteluilta tekniikan korjaamiseksi välttyttäisiin.

Toinen työn merkittävä ansio itselleni oli se, että sain jäseneltyä itselleni tyylin keskeisiä soittotekniikkoja. Olennaisimpien tyyliseikkojen määrittely ja eristäminen omiksi kokonaisuuksiksi jäsentää musiikkityylin oppimista. Tämän työn jälkeen aion syventää tätä seikkaa laatimalla järjestelmällisiä harjoitteita kaikkiin esittelemiini tekniikoihin.

Tätä kirjoittaessani etydini ovat vielä niin tuoreita, etten ole ehtinyt soitattaa niitä oppilailta. Pyrin saamaan oppilailta palautetta näistä harjoituksista ja kehittää niitä kommenttien pohjalta.

Kuten alussa mainitsin, olen kasannut itselleni melko laajan ohjelmiston tyylin standardimateriaalista, jota pyrin pitämään yllä mahdollisuuksien mukaan. Lisäksi olen säveltänyt itse ohjelmistoon jonkin verran omia kappaleita, mutta vasta laatiessani etydejä tätä työtä varten koin todella pääseväni sisään tyylin tärkeimpiin ominaispiirteisiin. Merkittävimpien fingerstyle-kitaristien kappaleisiin syventymisen ja niiden osiin pilkkomisen kautta sain jäsenettyä tyyliä mielessäni selkeiksi kokonaisuuksiksi. Tämän kaltainen pastissien säveltäminen onkin mielestäni hyvä keino kokeilla, onko tyyli hyvin omaksuttu. Kun tyylinmukaisten ”oppikirjakappaleiden” säveltäminen onnistuu, on myös helpompi lähteä sekoittamaan mukaan omia ideoita ja uudistamaan osaltaan tyyliä.

Koen, että työ onnistui hyvin. Aion jatkaa työtä aiheen parissa. Seuraavana askeleena on kirjoittaa harjoitusmateriaalia aloittelijatasoisille soittajille, tämän työn etydit on tarkoituksella kirjoitettu pidemmälle ehtineille kitaristeille. Lisäksi aion kirjoittaa asteittain eteneviä harjoitteita työssäni esittelemiäni tekniikoiden järjestelmälliseen opiskeluun.

Pidemmällä aikavälillä ajatuksena on mahdollisesti toteuttaa tyylin perusteet laadukkaasti opettava oppikirja, sellaista ei tietääkseni toistaiseksi ole markkinoilla. Tyylin opiskelumateriaalia löytyy kyllä runsaastikin kirjoista ja internetistä, mutta yksin kansiin koottuna en ole sellaista vielä löytänyt.

Kuitenkin koen, että ennen mahdollisen oppaan toteuttamista minun täytyy vielä syventää omaa osaamistani tyylin parissa ja ennen kaikkea kokeilla opetusmateriaaleja todellisessa opetuskäytössä.

Lähteet

Kirjallisuus

Govan, Guthrie 2003. Creative Guitar 1: Cutting-Edge Techniques. London: SMT.

Flint, Tommy 1995. Merle Travis Guitar Styles. Pasific, Missouri: Mel Bay Puclications.

Dobbins, Craig 2000. The Chet Atkins Collection. Gadsden: Craig Dobbins' Acoustic Guitar Workshop.

Dobbins, Craig 1999. The Jerry Reed Collection. Gadsden: Craig Dobbins' Acoustic Guitar Workshop.

Green, Archie 1992. Folk Songs of the Hills -albumin CD-uusintajulkaisun tekstiliite. Hambergen, Germany: Bear Family Records.

Emmanuel, Tommy 2004. Fingerstyle Guitar Method.

Trovato, Steve 1986. Country Solos For Guitar. Milwaukee: Hal Leonard.

Pritcher, Mark 2003. Tommy Emmanuel Only Tabulature Book. Mel Bay Puclications.

Knowles, John. Chet Atkins Vintage Fingerstyle. Milwaukee: Hal Leonard.
Julkaisuvuosi ei tiedossa.

Pesonen, Matti 2009. Svengi ja groove rytmimusiikissa. Pro Gradu -tutkielma.
Helsingin yliopisto, Taiteiden tutkimuksen laitos.

Internet

Berlin, Edvard A. Ragtime. Grove Music Online.

Oliver Pauli. Blind Blake. Grove Music Online.

Rosenberg, Neil. Bluegrass Music. Grove Music Online.

Syncopation. Oxford Music Online.

Thompson, Liz. Merle Travis. Grove Music Online.

Äänilevyt

Atkins, Chet ja Reed, Jerry 1970. Me & Jerry.

Emmanuel, Tommy ja Nichols, Jim 2000. Chet Lag.

Emmanuel, Tommy 2000. Only.

Emmanuel, Tommy 2004. Endless Road.

Reed, Jerry 1973. Lord, Mr. Ford.

Luennot

Grasstowne-yhtyeen Bluegrass Workshop 2013. Tuusula.

Jim Nichols Fingerstyle Jazz Workshop 2007. CAAS-festivaali Nashville, Tennessee.

Video

Emmanuel, Tommy 2005. Up Close. Australia, Sony Music Australia.

Emmanuel, Tommy 2001. Live at Sheldon Concert Hall. Missouri: Mel Bay Publications.

Rafferty, Adam 2013. Thumb Picking Guitar Technique Lesson - 4 Levels of the "Boom Chick" Groove. Youtube, katsottu 1.10.2013.

Liitteet

Liite 1. Nuotti *Chet*

Liite 2. Nuotti *Blue Grass Fiddle*

Liite 3. Nuotti *It's Rag Time*

Liite 4. CD-ääniliite

1. Chet (säv. Pauli Halme)
2. Blue Grass Fiddle (säv. Pauli Halme)
3. It's Rag Time (säv. Pauli Halme)

Liitteet vain arviointikäyttöön, ei mukana theseusjulkaisussa.