

Markku Raikaslehto

Kohti kuvitteellista kitarabigbandia

Sektiosoitto kitaristin nuotinluvun ja fraseerauksen kehittämistyökaluna

Metropolia Ammattikorkeakoulu

Tutkinto Musiikkipedagogi YAMK

Koulutusohjelma Musiikin tutkinto

Opinnäytetyö

Päivämäärä 29.4.2016

Tekijä(t) Otsikko	Markku Raikaslehto Kohti kuvitteellista kitarabigbandia
Sivumäärä Aika	35 sivua + 3 liitettä 29.4.2016
Tutkinto	Musiikkipedagogi YAMK
Koulutusohjelma	Musiikin tutkinto
Suuntautumisvaihtoehto	Musiikkipedagogi
Ohjaaja(t)	lehtori Markus Utrio lehtori Jarmo Hynninen
<p>Opinnäytetyössäni esittelen kaksi nuotinluvun ja fraseerauksen kehittämiseksi säveltämäni kitarayhtyesovitusta. Sävellystyön lisäksi olen tutkinut kitaristien nuotinlukua, siinä ilmeneviä ongelmia ja perimmäisiä niiden syitä niiden takana.</p> <p>Opinnäytetyön alkuosassa esittelen lyhyesti instrumenttiopetuksen ryhmäopetusta oppilaitoksessani pop & jazzkonservatorio Lapiassa, Torniossa. Tämän jälkeen tarkastelen muutaman esimerkin valossa kitaristien nuotinluvun ongelmia. Myöhäinen opiskelun aloittamisikä tuntuu olevan yksi lukemista hidastava tekijä. Kitaran fyysinen rakenne, joka mahdollistaa saman sävelen soittamisen eri paikoista kitaran otelautaa, aiheuttaa myös nuotinluvun opiskelulle ja nuoteista soittamiselle motivaatiohaasteen. Kitaran otelautaa kuvaava tabulatuurinuotti korvaa usein perinteisen nuottikirjoituksen kitaransoittoa harrastavien keskuudessa. Tabulatuureja käytetään yleisesti myös kitaransoiton oppikirjoissa nuotinvivaston tukena. Valitettavan usein nuottikuva jää tällöin helposti lukematta.</p> <p>Omassa opettajan työssäni olen panostanut erityisen paljon nuotinlukuun ja kitaran otelaudan hahmottamiseen myös nuoteista. Soitatan viikoittain opiskelijoilla nuotinlukuharjoituksia. Olen muutaman vuoden ajan tehnyt kitarayhtyesovituksia tunnetuista jazzsävelmistä.</p> <p>Tätä opinnäytetyötä varten olen säveltänyt kaksi blues-kappaletta, <i>Half Bob</i> sekä <i>Minor Blues for a Major Instrument</i>. Kappaleet on sovitettu kahdelle erikokoiselle kitarakokoonpanolle. Kokoonpanojen koon rajoitteena on ollut oma opiskelijaryhmäni kitaristimäärä, joka tänä lukuvuonna on ollut 8. Kyseisissä kappaleissa kitarat on jaettu kahteen sektioon, jotka imitoivat big band yhtyeen puhaltajia. Halutun soundin toteuttamiseksi olen opiskelijoitteni kanssa tutkinut säröefektin käyttöä ja kitaramikrofonin valintaa eri puhaltimia matkittaessa. Varsinaisen nuotinluvun lisäksi kirjoittamani kappaleet pyrkivät kehittämään opiskelijoitteni fraseerausta ja yhtyesoitotaitoja. Edellisen lisäksi kappaleissa on myös omat musiikilliset haasteensa. Kappaleen <i>Half Bob</i> melodia liikkuu sointuarpeggioin ja kappaleen <i>Minor Blues</i>... melodia hyödyntää melodisen mollin eli jazzmollin moodeja.</p> <p>Opinnäytetyön lopuksi pohdin sektiosovitusten kaupallisia vaihtoehtoja: kirja, jako internet-sivun kautta, mahdollinen "kitarakaraoke" –sovellus.</p>	
Avainsanat	Nuotinluku, kitarayhtye, sektiosoitto, sointiväri, fraseeraus

Author(s) Title Number of Pages Date	Markku Raikaslehto On the Way to an Imaginary Guitar Big Band - How to Develop Reading and Phrasing Skills on the Electric Guitar 35 pages + 3appendices 29 April 2016
Degree	Master of Music
Degree Programme	Music
Specialisation option	Music Pedagogy
Instructor(s)	Markus Utrio, MMus Jarmo Hynninen, MMus
<p>In my final report, I discuss problems with electric guitar player's sight-reading skills and the possible reasons behind them. In the latter part, I introduce two of my compositions that I have arranged for a guitar ensemble. The pieces are arranged in a way that a traditional big band with horn sections should sound like.</p> <p>At first, I briefly describe how group tuition for band instruments has been organized at my workplace, Lappia Pop & Jazz Conservatory. Next, I present some examples of the problems that might hinder development of the guitar players' sight-reading abilities. One common problem is their age, early teens, as students typically start to study electric guitar and other band instruments much later than classical instruments. Another common problem that is often mentioned in this connection is the physical structure of the guitar's fingerboard. It offers too many options to play one single note compared to, for instance, the piano. To make music reading easier, guitarists are using tablature notation instead of traditional notation. If a guitarist only knows how to play from tablature this might complicate communication with players of other instruments.</p> <p>As a teacher, I put a lot of effort into teaching sight-reading. I give my students new music to read every week and for that I have made guitar exercises and guitar ensemble arrangements. In my arrangements, the focus is not only on reading but also on rhythmic phrasing and cohesive sound of each guitar section. The sound of each section is emulated from the horns. The idea is to broaden my students' mind in finding their own individual guitar sound.</p> <p>Finally, I discuss the results and possible commercial prospects concerning my learning material.</p>	
Keywords	Sight-reading, a guitar ensemble, section playing, tone. phrasing

Sisällys

1	Johdanto	1
2	Kitaransoiton ryhmäopetus pop & jazzkonservatorio Lappiassa	4
2.1	Ryhmäopetukseen soveltuvia aiheita	4
3	Nuotinluvun opiskelun pulmia	6
4	Painettu nuotinluvun oppimateriaali	11
4.1	Omat kitarayhtyesovitukset	14
5	Taustatyö uuden materiaalin luomisen pohjaksi	17
5.1	Sovituskirjallisuus ja äänitteet	17
5.2	Sektiosoinnin toteuttaminen kitaralla	20
6	Sävellysten kirjoitus- ja sovitus työ	22
6.1	Half Bob	23
6.2	Minor Blues for a Major Instrument	26
6.3	<i>Half Bob</i> ja <i>Minor Blues for a Major Instrument</i> kappaleiden äänimaisema	29
7	Pohdinta	31
7.1	Pohdintoja kuluneen lukuvuoden ajalta	31
7.2	Oman etydimateriaalini vastaanotto opiskelijaryhmässäni	32
7.3	Nuottimateriaalin ja äänitteen jako/kaupallinen levitys	33
7.4	Oma kehitykseni sovittajana ja jatkosuunnitelmani	35
	Lähteet	37
	Liitteet	
Liite 1.	a) Half Bob b) https://youtu.be/SDyOJ4-ADI4	
Liite 2.	a) Minor Blues for a Major Instrument b) https://youtu.be/SBGJHA0F244	
Liite 3.	Kyselylomake nuotinluvun opiskelusta 23.02.2016	

1 Johdanto

Miten saadaan yksitoista sähkökitaristia hiljaiseksi? Antamalla heille nuotteja luettavaksi (Jamie Holroyd; luettu 17.4.2016; Mark White; luettu 17.4.2016). Edellinen on mukailtu suomennos kitaristien keskuudessa viljellystä vitsistä, mutta kitaristien nuotinluvun osaamattomuus on niin laajalle levinnyt käsitys, että aiheesta on tehty jopa sketsi englantilaisessa komediasarjassa "French & Saunders"(n.d.katsottu 17.04.2016). Kyseisessä humoristisessa tarinassa englantilaista säveltäjää, Ralph McTelliä, syytetään tabulatuurittoman nuottikirjan julkaisusta. Sepitteellisessä oikeudenkäynnissä tunnetut englantilaiset kitaristit Mark Knopflerin ja Gary Mooren johdolla käyvät kukin vuorollaan soittamassa väärin omia kappaleitaan, kun heille laitetaan nuotit eteen. Vakavasti puhuen nuoteista soittamisen vaikeus ei ole kuitenkaan pelkästään kitaristien ongelma, vaan on yleisesti melkein minkä tahansa instrumentin opetuksen keskeisiä ongelmia. Ainakin kevyen musiikin opettajana olen havainnut, että instrumenttiopiskelun aloittamisen myöhäinen ikä lisää entisestään musiikin lukemisen ja kirjoittamisen ongelmaa.

Keskusteluissani muiden kitaraopettajien kanssa nuotinluku ja nuottien kautta kitaran hahmottaminen nousee esille selkeänä kehittämiskohteena. Esitin aiheesta sosiaalisessa mediassa vapaamuotoisen kysymyksen kahdeksalle kitaransoitonopettajalle. Viisi opettajaa kahdeksasta vastasi kyselyyni ja heistä kaikki ilmoittivat olevansa samaa mieltä, että alun väite pitää valitettavasti paikkaansa. Nuoteista soitto korvataan mielellään korvakuulo-opiskelulla ja tabulatuureista soittamisella. Nuotinluvun kehittämisen problematiikka nousee esille myös Mikko Tirrosen kitaranopetusharjoittelua käsittelevässä opinnäytetyössä (Tirronen 2015, 78). Tässä omassa opinnäytetyössäni pyrin esittelemään oman ehdotuksen nuotinluvun kehittämiseksi. Työni taustoitukseksi olen laatinut kyselylomakkeen omien oppilaitteni nuotinlukutaustasta (liite 4). Samaiseen kyselyyn liittyy myös nuotinlukuun liittyvä itsearviointi.

Edellisten AMK-opintojen yhteydessä Oulun seudun ammattikorkeakoulussa tein musiikkiteknologiaopintojeni harjoitustyönä kuvitteellisen bigband äänitteen kahdesta jazzsävellyksestä, Moonglow sekä Loverman, joihin sovitin nelisointuharmoniaan perustuvat virtuaaliset puhallinsektiot kymmenelle kitaralle ja bassolle. Näiden sovitusten jälkeen olen tehnyt lisää sovituksia jazz-standardeista erikokoisille kitarakokoonpanoille. Lähtösysäyksenä tämän materiaalin tuottamiselle toimii oma kitaransoiton opiskelutaustani. Olen nuorena musiikin opiskelijana Oulunkylän pop & jazzopistossa ja sit-

temmin Pop & Jazz Konservatoriossa päässyt soittamaan kitarasektiokokoonpanossa ja bigbandeissä. Bigbandissä soittamisen lisäksi olen aina ollut viehättynyt kitaralla tehdyistä moniraitanauhoituksista, joita esimerkiksi moniraitaäänityksen isä Les Paul teki jo 1940-luvulla (Paul, Nd). Kitaristi George Barnes levytti vuonna 1961 levyn ”Guitars Galore” (Barnes, 1961), joka sisältää usealle kitaralle ja niistä muodostetuille sektioille bigband tyyppisesti sovitettuja kappaleita. Kyseiset kappaleet muistuttavat hyvinkin vahvasti sitä mielikuvaa, jota olen hakenut omissa sovituksissani. Tämän päivän kitaristeista moniäänisiä kitararaitoja levyilleen ovat soittaneet esimerkiksi Brian May Queen-yhtyeen levyillä (Queen, 1975), Chicagosta lähtöisin oleva kitaristi Joel Paterson sekä itselleni uusi tuttavuus Jay Graydon. Mielestäni huomionarvoista on se, että edellä mainitut kitaristit ovat soittaneet kaikki kitararaidat levyilleen itse. Joel Paterson on soittanut levyilleen *Handfull of Strings* (2013) myös muut kuultavat instrumentit. Keskustellessani Patersonin kanssa Kalottjazz-festivaalin yhteydessä Torniossa vuonna 2013, hän totesi, ettei levytetystä materiaalista löydy nuotteja, vaan hän on sovittanut soitettut raidat niin sanotusti lennossa.

Oppilaitoksessani pop & jazzkonservatorio Lapiassa, Torniossa, aloitettiin instrumenttien ryhmäopetus koeluonteisesti lukuvuonna 2010-11 muutaman jakson ajan per lukuvuosi. Syksystä 2013 ryhmäopetusta on annettu ympärivuotisesti. Ryhmäopetus on järkeistänyt varsinkin sähkökitaran teknologiaan liittyvän opetuksen, koska olemme opilaitteni kanssa voineet yhdessä jakaa eri kitaroiden, vahvistimien tai efektipedaalien käyttökokemuksia. Perinteisen nuotinlukumateriaalin lisäksi sektiosovitukset ovat kuuluneet opintosisältöihini jo keväästä 2011 lähtien. Oman kokemukseni mukaan tämänkaltaisen yhtyesoiton kautta kitaraopiskelijani pääsevät kehittämään nuotinluvun lisäksi myös kitarankaulan tuntemustaan, melodiafraseerausta sekä yhtyesoittovalmiuksiaan.

Edellisten ilmiöiden lisäksi kitaristien on tämänkaltaisessa yhtyetyöskentelyssä luontevaa tutkia oman instrumenttinsa sointiväriä kuvainnollisesti sanotusti ”laatikon ulkopuolelta”. Jotta useamman sektion keskinäinen työskentely voitaisiin selkeästi erotella kuulokuvassa, kukin sektio olisi syytä saada kuulostamaan yhtenäiseltä ja toisistaan poikkeavalta. Tässä kohtaa mukaan tulevat bigband kokoonpanon puhaltimien ja puhallinsektioitten emulointi eli äänenvärien muokkaaminen kitaramikrofonien, eri säröpedaalien ja kitaravahvistimen kautta.

Vaikka lähtökohtaisesti olen aloittanut sektiosovitusten teon valmiiden jazzsävellysten pohjalta, tätä opinnäytetyötäni varten olen säveltänyt ja sovittanut kaksi erityyppistä ja

vaikeustasoista sävellystä. Sovitukset pyrkivät tuottamaan bigbandin puhallinsektioiden kaltaista äänimaisemaa. Koska olen halunnut saattaa sävellykseni käyttöön nykyisellä pääaine opiskelijaryhmälläni, olen joutunut tinkimään alkuperäisestä bigband kokoonpanosta. Olen sovittanut kappaleet maksimissaan kahdelle sektiolle, koska tänä lukuvuonna minulla on ollut käytettävissäni vain kahdeksan kitaristin ryhmä. Nuotinlukukorkeuden suhteen olen pyrkinyt kirjoittamaan vaskien soittamat osuudet huomioiden pasuunan ja trumpetin sointikorkeudet. Samoin olen huomionut erivireisten saksofonien sointikorkeudet. Vaikka nuotin yhteydessä instrumentin kohdalla lukee ”jazz guitar”, olen ohjeistanut opiskelijani hakemaan oman stemmansa sointiväriin halutun puhaltimen kaltaiseksi.

Opinnäytetyöni toisessa luvussa kuvailen lyhyesti ryhmäopetusjärjestelyjä oppilaitoksessani. Kolmannessa luvussa tarkastelen nuotinluvun opiskelun problematiikkaa kitarransoittajan näkökulmasta. Neljännessä luvussa esittelen lyhyesti opetuksessa käyttämäni painetun nuottimateriaalin sekä tähänastisen itse kirjoittamani oppimateriaalin. Vielä ennen varsinaisten sävellysten/etydien esittelyä käyn luvussa viisi läpi sovittamistyöhöni liittyvän taustatyön kirjalliset sekä äänilähteet. Esittelen samassa yhteydessä myös luomani oppimateriaalin tavoitteet nuotinluvun, yhtyesoiton ja instrumentin hallinnan suhteen. Opinnäytetyön taiteellisessa osiossa kappaleessa kuusi kuvailen sävellysten tekoprosessia, sovituksiin sekä kappaleiden sointiin liittyviä ratkaisuja. Lopuksi kappaleessa seitsemän pohdin säveltämäni ja äänittämäni materiaalin kaupallista hyödyntämistä. Tarkoituksenani on myös kerätä pohdintaan mukaan oppilaitteni kokemuksia ja tuntemuksia nuotinluvunopiskelusta. Kappaleiden nuotit sekä äänitteet tulevat opinnäytetyöni liitteeksi.

2 Kitaransoiton ryhmäopetus pop & jazzkonservatorio Lappiassa

Koska opinnäytetyöni keskeinen kehittämiskohde ei ole ryhmäpedagogiikka sinänsä vaan nuotinluvun ja instrumentinhallinnan kehittäminen, esittelen vain lyhyesti ryhmäopetuksen yleistä toteutusta niin oppilaitoksessani kuin omassa opetustyössäni.

Oppilaitoksessani pop & jazzkonservatorio Lappiassa, Torniossa, on soitonopetusta toteutettu ryhmäopetuksena lukuvuodesta 2010-11. Syksystä 2013 ryhmäopetus on ollut ympärivuotinen käytäntö. Lähtökohta opetusjärjestelyyn ei alkujaan ollut taloudellinen, mutta viimeisen parin vuoden ajan myös talousnäkökohta on ollut mukana. Ennen ryhmäopetuksen käyttöönottoa koulussamme annettiin henkilökohtaista instrumenttiopetusta 90 minuuttia viikossa per pääaineinen muusikko-opiskelija. Tänä lukuvuonna henkilökohtainen instrumenttiopetus on 45 minuuttia + 15 minuuttia yhtyetunnilla tapahtuvaa ohjausta. Ryhmätunnin mitta määräytyy instrumenttikohtaisesti opiskelijamäärän mukaan. Kitaristeilla se on tänä lukuvuonna 4 oppituntia. Instrumenttiopettajat suunnittelevat ja jakavat yksilötunneille tai ryhmätunneille soveltuvat oppisisältönsä oman henkilökohtaisen näkemyksensä mukaan. Instrumentin ryhmäopetusta on myös toteutettu eri tyyllilajien puitteissa saattamalla kaikki instrumenttiryhmät yhteen. Tyyllilaji, kuten esimerkiksi samba ja sen rytmikka, käydään läpi instrumenteittain, jonka jälkeen musiikkityyliä soitetaan yhtyeissä soitonopettajien ohjauksessa.

2.1 Ryhmäopetukseen soveltuvia aiheita

Soitonopetusta ryhmässä on annettu yleensä musiikkiopistojen ja kansalaisopistojen alkeisopetuksena. Kun oppilaitoksessani päätettiin kokeilla ryhmäopetusta ammattiopiskelijoille, minun piti tarkastella käyttämäni oppimateriaalia ja ammatillisia oppimistavoitteita uudelta kannalta. Normaali yksilöopetus keskittyy pääasiassa instrumentin tekniseen ja taiteelliseen hallintaan yksilötasolla. Ryhmäopetustilanteissa kannattaa opiskeltavan asian sisältö suunnitella niin, että se palvelee instrumentin hallintaa yleisellä tasolla. Tällaisia aiheita ovat kitaran kannalta esimerkiksi erilaiset yhtyetyöskentelyvalmiudet, kuten säestäminen eri musiikkityylilajeissa, tyylihin liittyvät sointuotteet sekä niiden äänenkuljetus tai vaikkapa kitaran soittobalanssi yhtyesoittotilanteessa. Soittobalanssiin eli äänenvoimakkuuden hallintaan oleellisesti liittyvään elektroniikkaan

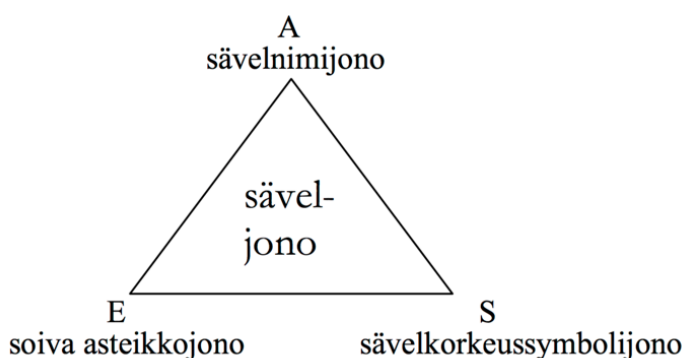
(kitaramikrofonit, efektilaitteet, vahvistimet) tutustuminen ja opiskelu on ollut luontevaa toteuttaa ryhmässä. Opiskelijoilla, samoin kuin opettajalla, on ollut mahdollista suorittaa vertailua ja vaihtaa kokemuksia niin opettajan kuin ryhmän opiskelijoiden käyttämien laitteiden suhteen. Musiikkitekologiaan liittyvää äänittämistä ja äänentoistoa on myös käsitelty ryhmätunneilla musiikkitekologiaopettajien ohjauksessa.

Kuitenkin kenties tärkein ryhmässä opiskeltu aihe on ollut nuotinluku. Kun opiskelijan kanssa toteutetaan nuotinlukuharjoituksia eli prima vista -soittoa yksilötunnilla, opiskelijan itsearvio omasta osaamisesta jää vaillinaiseksi. Hän vertaa omaa lukutaitoaan vain opettajaan eikä pysty vertaamaan tekemistään oman tasoiseensa soittajaan. Kun nuotinlukuharjoituksia tehdään ryhmässä, opiskelija saa vertailun ja siihen liittyvän itsearvioinnin kautta välittömän palautteen omasta tasostaan nuotinlukijana. Omaan ryhmäopetukseeni soveltuvan oppimateriaalin, eri kokoisille kitarakokoonpanoille sävelletyn ja/tai sovitetun musiikin tuottaminen on ollut tarpeen, koska valtaosa aiemmin käyttämästäni painetusta nuottiaineistostani on yksinsoitettavaa melodianlukua.

3 Nuotinluvun opiskelun pulmia

Yli kaksikymmenvuotisen opettajanurani aikana keskeisimmäksi soitonopiskelun kulmakiveksi nousevat ongelmat musiikin kommunikaatiotasolla. Siinä missä varhaislapsuudessa meille kehittyi luontevasti symbolifunktio puheen ja esineiden välille sekä myöhemmin kirjoitetun tekstin suhteen, olen havainnut, että musiikin luku-, kirjoitus- ja soittotaitojen välillä ilmenee puutteita vielä useamman vuoden soittoharrastuksen jälkeen. Nuottikuvan ymmärtämisen ongelmia ilmenee kaikilla soittimilla, mutta erityisesti sähkökitaransoittajat pitävät itseään huonoina nuotinlukijoina (Wahlström, 2016). Vaikkakaan en ole löytänyt kitaristien nuotinluvun ongelmista aiemmin tehtyä kirjallista tutkimusta, käyn seuraavaksi läpi muutamia näkökohtia aiheesta muutamien löytämieni esimerkkien valossa.

Artikkelissaan *Soivan ja teorian erillisyyden ongelma ja säveljonon hallinnan vaikeudet* Sibelius-Akatemian julkaisussa *Sävellys ja musiikinteoria* 11 Kaisu Asikainen valaisee ongelmaa musiikillisen peruskäsitteiden, kantasävelet, eri käsitetasojen kautta. Nämä kolme tasoa ovat soiva sävel eli sisältötaso, sävelen nimi eli abstraktiotaso sekä sävelkorkeussymboli nuottiviivastolla eli symbolitaso. Kukin taso muodostaa jonomaisen jatkumon, jota Asikainen nimittää säveljonoksi. (Asikainen, 2004)



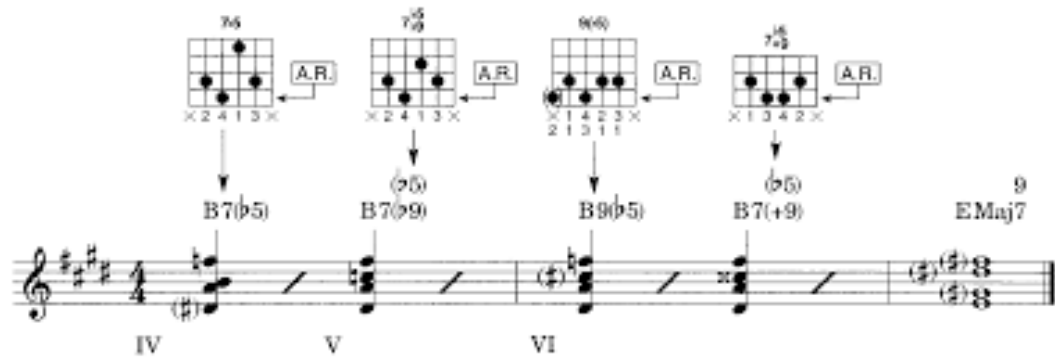
Kuvio 1. Säveljonon käsiterakenne (Asikainen, 2004)

Asikainen on tehnyt tutkimuksen kahdesta pääkaupunkiseudun musiikkiopistosta. Tutkimukseen osallistui 66 oppilasta. Hänen tutkimuksensa mukaan ongelmat syntyvät yleisesti käsitetasojen integraatiossa so. sävelkorkeuden kuulemisesta sävelnimeksi ja edelleen nuottikuvaksi tai päinvastoin. Tätä matkaa soivasta äänestä nuottikuvaksi Asikainen nimittää kokonaisintegraatioksi. Ensisijaiseksi syyksi käsiteintegraation epäonnistumisessa hän mainitsee säveljonokäsitteen abstraktisuuden. Esimerkiksi sävelnimi-

jono on saattanut puuttua kokonaan osana integraatiotapahtumaa. Toisaalta soittotun-
nilla sävelnimet ja niiden symbolit on saatettu oppia ainoastaan motorisina suorituksina
ilman yhdistymistä kuulokuvaan. (Asikainen, 2004)

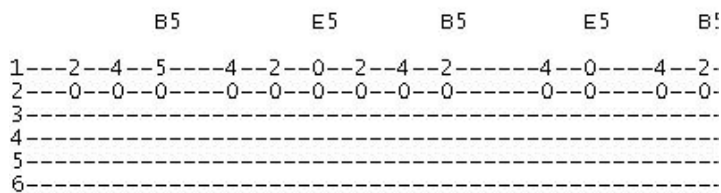
Amerikkalainen kitaristi ja musiikkipedagogi Harvey Reid on kirjoittanut kitaristin nuotin-
luvusta kolumnin, *On Guitars and Musical Notation*, omalle internetsivulleen Wood-
pecker.com. Hänen näkemyksensä mukaan nuottikuva, joka symboloi pianon kosket-
timistoa, ei kykene yksiselitteisesti määrittämään kitaristille soitettavaksi halutun säve-
len sijaintia, vaan vaatii usein tuekseen sormi- ja kielinumeroinnin. Hän kokee nuotinlu-
vun kitaransoitossa vastaavan lukemisen sijasta koodin purkamista, vieläpä niin, että
vaihtoehtoisia oikeita vastauksia voi olla useampia kuin yksi.. Hänen mukaansa stan-
dardoitu kaksiulotteinen nuottikuva, joka kertoo meille sävelen korkeuden ja sointipi-
tuuden, vaatisi rinnalleen kitaraa varten oman kolmiulotteisen nuottikuvan, joka kertoisi
myös soitettavan sävelen sijainnin kitaran kaulalla. Näinhän itse asiassa tehdäänkin
valtaosassa itseopiskelun mahdollistavissa oppikirjoissa, joissa nuottikuvan lisäksi on
julkaistu omana viivastonaan tabulatuuri-nuotti. (Harvey Reid; luettu 16.04.2016)

Myös Berklee College of Musicin kitaransoiton professori Mark White viittaa samoihin
huomioihin artikkelissaan *A Guitarist's Nemesis*, joka on julkaistu oppilaitoksen inter-
netsivuilla. Sekä omakohtaisen kokemukseni pohjalta ja kuten Mark Whiten artikkelissa
lisäksi todetaan, nuotinluvun opiskelun vaikeuksiin vaikuttaa myös se, että kevyen mu-
siikin instrumenttien kuten rumpujen, sähköbasson tai sähkökitaran opiskelu aloitetaan
vasta teini-iässä. Tässä ikävaiheessa jousi- tai puhallinsoittajat ovat pääsääntöisesti
opiskelleet jo vuosia ohjatusti nuotinvaraisesti (Mark White; luettu 16.4.2016). Sähköki-
taran ollessa kyseessä soittaminen aloitetaan siis usein itseopiskellen korvakuulolta ja
oppimateriaaliksi hankitaan internetistä joko YouTube-videoita, otelautaa kuvaavia
sointudiagrammeja (kuva 2) tai äsken mainittuja nuottikuvan näköisiä tabulatuuriviivas-
toja. Nämä jälkimmäiset tabulatuurit ovat vaakasuoria, kuusirivisiä ”nuottikuvia” kitaran
otelaudasta, jossa ylin viiva tarkoittaa kitaran ylintä kieltä ja alin kitaran alinta kieltä.
Nuottien sijasta viivoille kirjoitetaan numeroita vastaamaan alaspainettuja nauhoja. Täl-
laisessa tapauksessa tabulatuurikirjoituksesta luettujen otelautanumeroiden ja soivan
kuulokuvan väliltä puuttuu säveljonon nimet. Kitaristi soittaa esimerkiksi ylimmän e-
kielen toisesta, neljännessä ja viidennessä välistä löytyviä säveliä tietämättä sävelten
nimeä tai yhteyttä toisiinsa saati muihin instrumentteihin (kuva 3).



Kuvio 2. Sointudiagrammi nuotinetun sointuotteen selvennöksenä (Leavitt, 1966)

intro



Kuvio 3. Tabulatuuri”nuotti”

On yleistä, että myös osassa kitaransoiton oppikirjoja nuottikuvan lisäksi käytetään mainittua nuotin näköistä tabulatuuria selventämään melodian tai sointuotteen sijaintia kitaran kaulalla. Tällaisia oppikirjoja lukiessaan opiskelija voi saada valheellisen kuvan omasta nuotinlukutaidostaan. Tabulatuureja käytettäessä soittajan ei välttämättä tarvitse ymmärtää sävelten sointikorkeuksia, sävelnimiä tai edes nuottikuvaa, vaikka se olisiikin tabulatuurin yhteyteen kirjoitettu. Tabulatuurinuotin käytölle löytyy toisaalta kaupallinen peruste. Kirjojen mukana seuraavan äänitteen ja tabulatuurin avulla oppikirjoista voi tosiaankin opiskella omin päin ilman musiikin teorian osaamista.

Näkemykseni mukaan sujuvan nuotinluvun kannalta kahden eri samaa informaatiota antavan merkkijärjestelmän seuraaminen on käytännössä mahdotonta ja tämän ristiriitatilanteen seurauksena nuottikuva jää toissijaiseksi viestiksi. Perinteisissä kitaransoiton oppikirjoissa normaaliin nuottikirjoitukseen tavataan liittää tieto sävelten soittoasemasta, sijainnista kitaran kielillä sekä sormituksesta kolmen erilaisen numeroinnin kautta (Leavitt, 1966; Galbraith, 1990). Roomalaisin numeroin määritellään soittoasema, ympyröidyin arabialaisin numeroin soitettava kieli ja lopulta ympyröimättömin numeroin

vasemman käden sormi. Koska tämänkaltainen notaatio edellyttää nuottiviivaston ja asteikkojen tuntemusta, mainittu tapa ei ole saanut jalansijaa harrastesoittajien keskuudessa, varsinkin kun numerointia käytetään vain tarvittaessa. Niin sanotussa prima vista soitossa näin monen tiedon jatkuva samanaikainen vastaanottaminen kuitenkin hidastaa edelleen nuotinlukutapahtumaa. Parhaimmassa tapauksessa kitarankaulan tuntemuksen parantuessa soitonopiskelija oppii lopulta valitsemaan itse kulloiseenkin tilanteeseen parhaiten sopivan sormituksen.

Jos kitaran otelauta halutaan hahmottaa säveljonona, meidän on tarkasteltava kitarasta löytyviä säveliä joko eri asemien kautta (Leavitt, 1966) tai yksittäinen kieli, kielipari tai –ryhmä kerrallaan (Goodrick, 1987). Berklee College of Musicin kitaransoitonopettaja William Leavitt on kirjoittanut 60-luvulla kolmiosaisen kitaran plektrasoittoon tarkoitetun kirjasarjan, *A Modern Method for Guitar* vol. 1-3. Kirjan melodiasoittoharjoitukset perustuvat kitaran kaulan eli otelaudan hahmottamiseen asemasoiton kautta. Kirjasarja etenee vaikeusasteen mukaisesti alkeista ammattilaistasolle. Avokieliasemasta edetään asteittain asemasoittoa hyödyntäen koko kitaran kaulan tuntemukseen niin asteikkojen kuin sointuotteiden suhteen. Valitettavasti kirjan esteettinen sisältö on vanhentunut ajan saatossa. Kirjoissa ei myöskään käydä läpi nykyaikaisia soittotekniikoita kuten esimerkiksi venytyksiä tai vaikka soittamista erilaisilla kitarasoundeilla.

Mainitsemani Mick Goodrickin kirja, *The Advancing Guitarist* (1987), aloittaa ohjaamalla kitaristin tutkimaan otelautaa kieli kerrallaan. Kultakin kieleltä hahmotetaan kantäsävelasteikko eli C-duuri erilaisten sormitussääntöjen rajoittamana. Kieleltä löytyvien sävelten tutkiminen aloitetaan yksi vasemman käden sormi kerrallaan edeten kaikkien sormien käyttöön. Yksittäisestä kielestä siirrytään vaiheittain useamman kielen ryhmiin. Päämääränä lopulta on hahmottaa kitaran otelauta kokonaisuudessaan sävellajista riippumatta. Kirjan ajatuksena ei kuitenkaan ole olla niin sanotusti metodikirja, vaan antaa työkaluja henkilökohtaisen instrumentin hallinnan tueksi. ”*Saatan antaa kirjassa joitain ehdotuksia matkan varrelle – tehdä omasta mielestäni tärkeitä huomioita. Miten sinä kuitenkin reagoit ohjeisiin on täysin oma asia*” (Goodrick, 2004, 5). Samaiseen kieli kerrallaan opiskeluun ohjeistaa myös studiokitaristi Tommy Tedesco kirjassaan *For Guitar Players Only* (1981, 16). Tedescon esittelee kirjassa studiostudiomusiikon musiikillisia haasteita nuottiesimerkein ja hän on säveltänyt erityyppisiä erityisesti nuotinlukuun painottuvia etydejä. Kirjan omaperäisintä materiaalia on kullekin kielelle kirjoitetut puolinuotein etenevät sattumanvaraiset melodialinjat, joissa liikutaan vapaasti soivasta avokielestä aina viidennelletoista nauhalle saakka. Kyseiset harjoitukset ovat

käytännössä mahdottomia soittaa tempossa intervallihyppyjen vaihdellessa vähenne-
tystä sekunnista desimiin. Olenkin käyttänyt opiskelijoillani kyseisiä etydejä useammal-
le kielelle sovellettuna, jolloin sävelet on mahdollista löytää otelaudalta asemaa vaih-
tamatta

(Kuva 4).



Kuvio 4. Notes on the 1st string (Tedesco, 1981, 16). Nuottikuvasta puuttuu nuottiavain G.

4 Painettu nuotinluvun oppimateriaali

Varsinaisen nuotinluvun kehittämiseen suunnattuja oppikirjoja hyödynnän oman opiskelutaipaleeni kokemusten valossa. Edellä mainittu William Leavittin kirjasarja, *A Modern Method for Guitar*, sisältää laajasti ja monipuolisesti nuotinlukuharjoituksia. As-teikkosormitus- ja nuotinlukuetydit etenevät alkeistason yksiaanisesta melodialinjasta (Kuva 5) ammatillisestikin haastaviin sointusooloharjoituksiin (Kuva 6).



Kuvio 5. Imitation Duet (Leavitt 1966, 14)

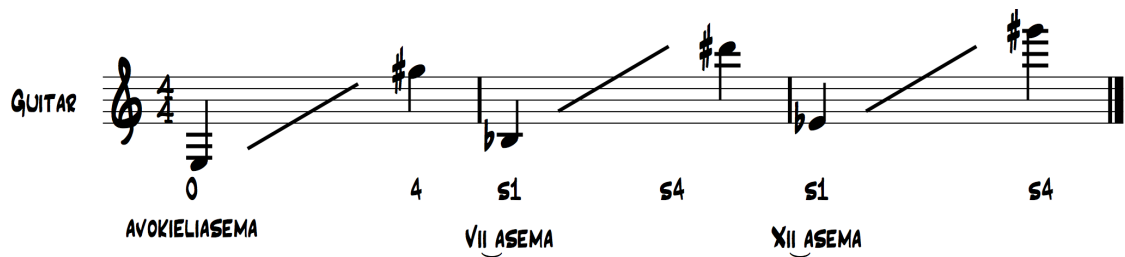


Kuvio 6. Etude in G Minor (Leavitt 1971, 95). Nuotit kirjoitettu G-avaimelle.

Kolmiosaisen oppikirjasarjan lisäksi Leavitt on julkaissut muuta oppimateriaalia kuten esimerkiksi asemasoiton ja asemassa lukemisen kehittämiseen suunnatut kirjat *Reading Studies for Guitar* (1979) ja *Advanced Reading Studies for Guitar* (1981). Aiempi kirja käy läpi soittoasema kerrallaan kitaran otelaudan duuri- ja mollisormitukset avokieliasemasta aina seitsemänteen asemaan saakka.

Nuotinluvun kannalta avokieliasemassa liikutaan välillä e – gis². Seitsemännessä asemassa alin luettava ääni on pienen oktaavin b ja ylin dis³. Kustakin asemasta on hahmotettu kaikki 12 duuri- ja rinnakkaismollisävellajia harjoitusten pääpainon ollessa kui-

tenkin kunkin aseman luontevimmissa sormituksissa. Leavittin jälkimmäisessä kirjassa asemalukuharjoituksia jatketaan aina kahdenteentoista asemaan saakka, ylimmän ja alimman sävelen etäisyys 12. asemassa on $es^1 - gis^3$ (Kuva 7).



Kuvio 7. Alimman ja ylimmän sävelen etäisyys asemasoitossa. Esimerkit avokieliasema, VII-asema ja XII-asema

Kuten kuvasta voi havaita aseman alin ja ylin sävel soitetaan aseman ulkopuolelle venytetyllä etu- tai pikkusormella (engl. *stretch*). Sama venytys toteutetaan tarvittaessa jokaisella kielellä, jos asteikon sävel ei mahdu neljä nauhan alueelle. Kitaran kvarttivirityksestä johtuen vain kaksi duuriasteikkosormitusta voidaan soittaa ilman etusormen tai pikkusormen venytystä aseman ulkopuolelle. Mainittujen asemasta poikkeavien venytysten määrä ja soitettavuus ohjaavat käyttökelpoisten sormitusten valinnassa. Asemasta poikkeavat venytykset tehdään pääsääntöisesti aina saman sormen, etu-(1) tai pikkusormen(4) suuntaan. Edellisestä johtuen tietystä asemasta on luontevampaa soittaa alennusmerkkisävellajeissa ja viereinen asema taas on luonteva ylennysmerkkisävellajeille (Kuva 8).



Kuvio 8. C-duurin ja B-duurin sormitukset viereisiltä nauhoilta, sama sormitus

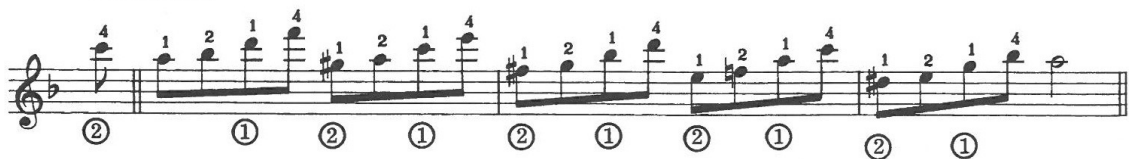
Vaikka asteikkosormitukset on mahdollista löytää kaikille asteikoille jokaisesta asemasta, Jarmo Hynninen esittelee kirjassaan *Rhythm & Blues Workshop* seitsemän käyttö-

kelpoisinta duuriasteikon ja melodisen jazzmolliasteikon sormitusta (Hynninen, 2006, 10-11 ja 110-111). Näistä seitsemästä sormituksesta on taas hyvä johtaa sormitukset molemmista asteikoista johdetuille moodeille.

Vaikka Leavittin kirjoissa on yksittäisiä harjoituksia asemasta toiseen siirtymiseen, olen kitarankaulan suuntaisen nuotinluvun opetuksessa käyttänyt toisen amerikkalaisen kitarapedagogin, Barry Galbraithin (1919–1983), kirjoittamia kirjoja *The Fingerboard Workbook* ja *Daily Exercises In The Melodic Minor and Harmonic Minor Modes*. Barry Galbraith oli amerikkalainen jazzkitaristi ja studiomuusikko. Sairastuttuaan vakavasti 1960-luvulla hän menetti vasemman käden toimintakykynsä, mutta leikkaushoittojen ansiosta käden toimintakyky palautui 60-prosenttisesti. Tässä vaiheessa hänen uransa jatkui soitonopettajana (Pratt, 2005, haettu 5.7.2011). Mainitsemani kirjat ovat osa Galbraithin viisiosaista kitaraetydisarjaa, jonka hän sai valmiiksi noin vuotta ennen kuolemaansa 1981.

The Fingerboard Workbookin alkusivuilla Galbraith käy läpi melodian sormituksen eri vaihtoehtoja. Esimerkeissä käydään läpi musiikillisten fraasien vaikutus sormitusten valintaan. Ensisijaisesti selkein vaihtoehto on edelleen asemassa pysyminen, mutta fraasien eteneminen ohjaa valintaa esimerkiksi toistuvan sekvenssisormituksen muodossa (Kuva 9).

Ex. 7. Sequence.



EXERCISE ANALYSIS **E \flat MAJOR** 9

Kuvio 10. Nuottikuvan analyysi (Galbraith. 1990, 9)

Varsinaiset nuotinlukuharjoitukset on kirjoitettu aina yhteen duurisävellajiin tai mikso-lyydyiseen moodiin kerrallaan. Melodioihin on sisällytetty tilapäisetumerkein johtosävelkulkua ja kromatiikkaa ja ne liikkuvat otelaudan alimman vapaan kielen pienen oktaavin e-sävelestä aina ylimmän kielen kolmiviivaiseen g/gis-säveleen. Kirjan loppuosan etydit ovat melodiankuljetusharjoituksia II – V – I -kadenssille niin duurissa kuin mollissa ja viimeinen etydi on kirjoitettu soolo jazzsävelmän *All The Things You Are* sointu- kierrolle.

Kirjaansa *Daily Exercises In The Melodic Minor And Harmonic Minor Modes* Barry Galbraith on säveltänyt yksiaänisiä etydejä, jotka liikkuvat kitaran kaulalla edellä mainitun kirjan mukaisesti, mutta tällä kertaa mollitonalityetissa. Etydeissä korostuvat sävellajin sisäiset kolmi- ja nelisointuarpeggioketjut. Nuottikuvan analyttisen hahmottamisen helpottamiseksi arpeggioketjuihin on kirjattu sointumerkkinimet (Kuva 11).

Kuvio 11. Sointuarpeggioanalyysi. Neljännessä tahdissa uusi asemasormitus kerrottu sormitusnumerolla kolme (Galbraith, 1990, 8)

4.1 Omat kitarayhtyesovitukset

Mielenkiinto ja tätä kautta tarve tehdä omaa oppimateriaalia ja varsinkin sektionaalisia sovituksia juontaa juurensa omaan soitto- ja opiskeluhistoriaani bigbandin komppikitaristina kuten olen aiemmin maininnut. Omien sovitusteni idea lähtee jo kahdeksan- kymmenluvun alusta, jolloin opiskelin silloisessa Oulunkylän Pop & Jazzopistossa sähkökitaransoittoa. Silloinen kitaraopettajani, Raimo Sarkio, veti oppilaitoksessa kita-

rasektioyhtyettä, joka soitti amerikkalaisperäisiä kitarayhtyesovituksia. Sovitukset oli tehty kokoonpanolle, jossa oli kirjoitettu melodiastemmat neljästä viiteen kitaralle sekä kitaran, basson ja rumpujen komppiryhmälle. Säestäminen tässä kokoonpanossa johti seuraavassa vaiheessa bigbandin komppikitaristiksi. Soitin Ågelissa, niin kuin koulua nimitettiin, eritasoisissa bigbandeissa kymmenen vuoden ajan.

Oulun seudun ammattikorkeakoulussa opiskellessani eräs oppiaineista oli musiikkiteknologia, johon liittyi harjoitustyönä oman äänitteen teko. Äänitteen aihetta miettiessäni muistin muinaiset kitarasektio ja bigband ajat ja sain siitä ajatuksen tehdä kaksi bigband sovitusta, jotka soittaisin tallenteelle sähkökitaroin. Tein lopulta sovitukset kappaleisiin *Loverman* ja *Moonglow*. Stemmoja kirjoittaessani ajattelin mielessäni eri bigband puhaltajien soundeja. Sävelmässä *Moonglow* kirjoitin melodian kolmelle "saksofoni"-kitaralle ja musiikillista vuoropuhelua kolmelle "trumpetti"- ja kolmelle "vetopasuuna"-kitaralle. Kappaleessa *Loverman* melodiassa vuorottelivat "trumpetit" ja "saksofonit". Äänittäessäni stemmoja pyrin värittämään kitarasoundejani efektilaittein halutun mielikuvan mukaan. Saksofonille käytin säröpedaalia, pasuunalle oktaavilaitetta. Trumpettisoinnin hain puhtaasta kitarasta tallamikrofonilla. Olin ennen tätä sovitusprojektia kirjoittanut oppilailleni erilaisia musiikkityyleihin liittyviä etydejä kuten sointumelodiasovituksia, kirjoitettuja jazzsooloja tai countrynäppäilyetydejä. Nämä talvella 2010-11 tekemäni kitara-bigband sovitukset silloisten AMK-opintojeni yhteydessä sytyttivät uudentyypisen kipinän jatkaa tämän kaltaisen materiaalin luomista. Uudet sovitukset toimivat myös luontevana jatkona siihen mennessä yhdelle kitaralle tekemilleni sointumelodiasovituksille.

Edellä esittelemääni nuotinlukuoppimateriaalia on ja on ollut luontevaa sekä perusteltua käyttää yksilötunnin ohella myös ryhmätunnilla, mutta koen kirjoittamiini kitarayhtyesovituksiin syntyvän lisäarvoa yhteissoitonäkökulman kautta. Sen lisäksi, että opiskelijat opiskelevat melodialinjan lukemista, he opiskelevat myös yhteistä rytmiikkaa ja fraseerausta. Yhtyeessä ja erityisesti sektiosoitossa sävelkuluista on tarkoitus saada rytmisesti yhdenmukaista niin sävelen syttymishetken kuin sävelen sammumishetken suhteen. Tämän saavuttamiseksi olemme opiskelijaryhmäni kanssa tutkineet asteikoiden ja sointuarpeggioiden sormittamista otelaudalla eri lähestymistavoilla halutunlaisen rytmisen fraseerauksen saavuttamiseksi. Erilaiset melodian liikkeeseen liittyvät ilmiöt kuten rytmi, synkoopit tai murtosoinnun sävelten määrä, ohjaavat sormituksen valintaa (Galbraith, 1990, 4).

Kitaran ryhmätunneilla soitattamani etydit toimivat myös oppimistyökaluna opiskeltaessa melodian suhdetta harmoniaan ja bassolinjaan. Kitarayhtyeen työskentelyyn, kuten yhtyesoittoon yleensä, liittyy olennaisena osana soiton ja soittimien dynaaminen hallinta. Oma melodiastemma sektiossa on saatava funktionsa, melodia, väliään tai bassolinja, mukaiseen balanssiin muiden kitaroiden kanssa. Samaan tapaan eri sektiot pyritään saamaan vuoropuheluun keskenään. Perimmäisenä tavoitteena on kuitenkin se, että kitarayhtyesoitossa opitut taidot opittaisiin siirtämään myös perinteiseen bändisoittotilanteeseen. Sektiosoitossa opittuja stemmasoittovalmiuksia, kuten yhtenäistä fraseerausta, voi suoraan soveltaa vaikkapa rock- tai heavy metal-kappaleiden kaksiaäänisten kitaravälikkeiden soitossa.

5 Taustatyö uuden materiaalin luomisen pohjaksi

Tätä opinnäytetyötä varten olen säveltänyt kaksi bluesrakenteeseen pohjautuvaa sävellystä. Näissä sävellyksissä pyrin esittelemään ajatukseni laajemmasta kitarayhtyeestä, jossa kitaroilla toteutetaan bigbandin puhallinsektioiden roolitusta. Koska olen halunnut saada kappaleet soitettaviksi tämänhetkiselä kitaristiryhmällä olen joutunut, kuten aiemmin kerroin, hieman tinkimään alkuperäisestä kitara bigband soinnista. Minulla on tällä hetkellä 11 pääainekitaristia, joista kahdeksan opiskelijaa osallistuu ryhmäopetukseen. Näin ollen toisessa kappaleista on kahdeksan stemmaa eli kaksi sek-tiota ja bassolinja. Toisessa, hieman vaativammassa kappaleessa on melodialinja sovi-tettu viidelle kitaralle. Molemmissa kappaleissa on lisäksi stemmat komppikitaralle soin-tumerkein ja, kuten sanottu, bassolle. Jotta kitaristit tottuvat lukemaan bassoklaavia, olen kirjoittanut bassolinjat suoraan basson oktaavialaan. Oppitunnilla bassolinja voi-daan soittaa kuitenkin normaalivireisellä kitaralla oktaavilaitteen avulla. Oktaavilaitteella voidaan luoda soivan signaalin alle oktaavin päässä oleva sointikorkeus ja alkuperäi-nen sointikorkeus voidaan haluttaessa miksata pois kuulokuvasta.

Olen muutaman viime vuoden aikana tehnyt kymmenkunta sovitus-ta tunnetuista jazz-sävelmistä aina neliäänisestä sektiosovituksesta pienimuotoiseen bigband harjoitel-maan. Nämä sovitukset olen toteuttanut omalla ajalla enemmän tai vähemmän luon-noksina ilman varsinaista taiteellista tai pedagogista tavoitetta. Pikku hiljaa sovitustyöhön on alkanut tulla myös henkilökohtaista taiteellista ambitiota, ja tunnistettuani kappaleiden pedagogisen käyttökelpoisuuden ryhmäopetuksessa aloin suunnitella omien sävellysten tekemistä tähän tarkoitukseen. Pohjatietoa sovittamiseen olen opiskellut Oulunkylän pop & jazzkonservatoriossa 25 vuotta sitten Kaj Backlundin sovitustunneilla. Koska näistä tunneista on kuitenkin aikaa tuo neljännesvuosisata, olen tänä talvena hakenut muistinvirkistystä ja lisätietoa sovittamistyöhön muutamasta kirjal-lisesta lähteestä ennen omaa sävellys- ja sovitustyötä.

5.1 Sovituskirjallisuus ja äänitteet

Rayburn Wrightin kirjaan *Inside the Score* (1982) on kerätty partituurimuodossa kah-deksan jazzsävellyksen bigband partituurit. Kirjan sovittajat ovat Count Basie Big Ban-din sovittaja Sammy Nestico, Thad Jones/ Mel Lewis Jazz Orchestran Thad Jones se-kä säveltäjä/sovittaja Bob Brookmayer. Thad Jonesin ja Bob Brookmayerin kirjaan

päätyneet sovitukset kuulostivat omaan korvaani hieman liian moderneilta. Oma lähtökohtani sovitusteni sointivärille on lähempänä swing-aikakauden ilmaisuja, joten otin analyysini kohteeksi Sammy Nesticon sovituksen kappaleesta *Basie-Straight Ahead* (Wright, 1982, 6-25). Vaikka minulla oli mahdollisuus kuunnella kappaleesta äänite ja analysoida sitä kuulonvaraisesti partituurin avulla, halusin saattaa sovituksen soitettavaan muotoon kitarayhtyeelle tarkastellakseni eri puhaltimien soittokorkeuksia ja fraaseerausta suhteessa kitaraan. Lisäksi halusin kokeilla sovituksen soitettavuutta opiskelijoihini soittoteknisessä mielessä. Toteuttaakseni ajatuksen kopioin partituurin Sibelius-nuotinkirjoitusohjelmaan ja transponoin puhallinsoinnit kitaralle. Partituuriin oli osaan sovituksesta kirjoitettu sävelletty bassolinja ja osa jätetty vapaasti soitettavaksi. Pianosaestyksen suhteen oli tilanne oli sama. Jotta saisin mahdollisimman hyvän kuvan koko kappaleen soitettavuudesta kitaralla, kopioin myös pianon ja basson soinnit mukaan partituuriin. Pianon vasemman käden ja oikean käden viivastoista tuli kaksi kitarastemmaa.

Käytännössä sovitusta tutkittiin opiskelijaryhmän kanssa soittamalla pieniä katkelmia sektioittain ja mahdollisuuden mukaisesti myös kahden sektion yhteissoittona. Eri sektioista kitaralla oli helpointa lukea pasuunan soinnit, jotka oli kirjoitettu melkein kokoaikaisesti G-avaimen nuottiviivaston sisälle. Ainoa poikkeus oli ykköspasuuna, jonka korkein ääni käväisi kolmeviivaisessa des-sävelessä. Kitaranuotin lukukorkeuden kannalta saksofonisektio myös oli kappaleessa hyvin toteutettavissa. Ainoastaan baritonisaksofonin linja ajautui muutamaan otteeseen kitaran sointialueen ulkopuolelle kirjoitettuun pienen oktaavin d säveleen, joka on soivana sävelenä suuren oktaavin D.

Suurimmat ongelmat toteutuksessa tulivatkin trumpetin osalle, joka soi kitaranuotissa lähes kokoaikaisesti viivaston päällä. Vaikka nuottikuva oli toteutettavissa helposti luettavaksi 8^{va}-merkinnällä, trumpetin sointialue tarkoittaisi käytännössä jatkuvaa soittoasemaa 12. nauhan yläpuolelta ylimpien äänten sijaitessa aivan kitaran kaulan ylimmillä nauhoilla. Trumpetin sointialueen saavuttamiseksi 50-luvun kitaristit Les Paul ja George Barnes käyttivätkin puolinopeusnauhoitusta, jonka avulla ääninauhan normaali soittonopeus tuottaa oktaavia korkeamman äänen, ”pikkuorava”-soundin. Tämä puolinopeusäänittäminen aiheuttaa kuitenkin normaalista poikkeavan tempollisen hankaluu- den alkuperäisen tempon hidastuessa nimensä mukaisesti puoleen. Normaalisti millä tahansa instrumentilla nopeat sävelkulut tuottavat ongelmia, mutta tämän kaltaisessa äänittämisessä ongelmat piilevätkin päinvastoin hitaassa soitossa. Lisäksi alkuperäisen äänitteen kuunteleminen puolella nopeudella aiheuttaa taas jo nauhoitettujen instru-

menttien sävelkorkeuden putoamisen oktaavilla, mikä pahimmillaan puurouttaa kuultavan äänen vaikuttaen myös iskujen tarkkuuteen. Vaikka soittaminen kitaran ylimmiltä nauhoilta olisikin kehittävää kitaristin soittotekniikkaa ajatellen, tämän päivän tekniikalla äänenkorkeuden nostaminen efektilaitteella mahdollistaa stemmojen järkevältä kohden otelautaa.

Inside The Score -kirjan lisäksi olen käyttänyt sovitusten kirjoittamisen taustamateriaalina kirjaa *Arranging for Large Jazz Ensembles* (Dick Lowell & Ken Pullig, 2003). Tässä kirjassa käydään kohta kohdalta läpi bigband instrumenttien äänialat, eri sektioiden tyypilliset tehtävät kappaleessa (solistiset osuudet, taustaharmoniat jne.), yksiaänisen melodianlinjan soinnuttaminen(voicing) unisonosta nelisointuharmonian kautta kvarttisoinnutukseen ja klustereihin. Olen hakenut kirjasta pääasiassa ohjeita äänenkuljetuksen pulmatilanteisiin ja sovituksen rakenteisiin. Lisäksi kirjassa on nuottikuvan lisäksi ääninäyttein esitelty läpikäydyt ilmiöt kuten esimerkiksi eri tyyppisten bigband-sovitusten soinnin eroavaisuudet *Happy Birthday to You* -kappaletta apuna käyttäen.

Jotta saisin kitarasovituksilleni rikkaampaa sointiväriä, olen myös pyrkinyt löytämään kuunneltavakseni äänitelähteitä, joista voisin tavoittaa bigbandin puhallininstrumenttien äänimaailmaa. Kappaleita äänittäessäni ja niitä opiskelijoillani soitattaessani haluan kitaran imitoivan kulloisenkin ”puhaltimen” tai ”puhallinsektion” sointia. Löysin You Tube- palvelimelta videoita USA:n armeijan soittokunnan Jazz Ambassadors bigband kokoonpanon saksofoni- ja pasuunasektioilta, joilla armeijan sotilassoittajat esittelevät instrumenttiansa sointiväriä ja sektiotyöskentelyä (United States Army Field Band nd. katsottu 17.04.2016).

Sen lisäksi, että pyrin kitaran sointivärillä imitoimaan puhallinta, olen huomannut tarkastelevani kitaran äänenväriä uudesta näkökulmasta. Onko tavoittelemani ääni särötön vai puhdas tai vaikkapa mitä kitaran mikrofoneista käytän? Yleensä kitaristit lähestyvät omaa soundiaan hankkimalla samanmerkkisiä kitaroita, vahvistimia ja efektilaitteita kuin kuulevat ja näkevät omilla esikuvillaan. Piilotettuna pyrkimyksenäni onkin saada opiskelijani hyödyntämään jo hallussaan olevaa laitteistoaan mahdollisimman monipuolisesti. Soittotekniikan kannalta tämän kaltainen normaalista poikkeava äänenvärin tarkastelu toivottavasti kiinnittää huomion myös esimerkiksi plektralyönnin laatuun ja sen sijaintiin. Kuinka kova on plektran lyönti, kuinka kovaa plektraa puristetaan, osuuko plektran lyönti lähellä tallaa, mikrofoniin kohdalle tai otelaudan läheisyyteen, kaikki vaikuttavat itsessään instrumentin sointiin.

5.2 Sektiosoinnin toteuttaminen kitaralla

Kitarasovituksia soittaessani olen pyrkinyt luomaan erilaisia sointivärejä kitaralle saadakseni eri sektiot ja niiden soittamat linjat erottumaan toisistaan. Sointiväriin olen vaikuttanut niin erilaisten efektilaitteiden kuin varsinkin soittotekniikan avulla. Olen havainnut, että esimerkiksi saksofonin sointia tavoitellessani olen kitaristina joutunut miettimään omaakin kitarasoundiani uudelta kannalta.

Kun lähden luonnostelevaan kitarayhtyesovitusta, kuvittelen kappaleen melodialle, harmonialle ja taustamelodialle sopivat ”puhallinsektiot”. Ensimmäisissä sovituksissani sijoitin pasuunakitarat punotuille alakielille soittamaan harmoniaa ja bassoliikettä, trumpettikitarat kirkkaille yläkielille aksentoimaan ja vuorottelevaan melodialinjoja saksofonikitaroiden kanssa. Pasuunakitaroihin lisäsin ripauksen oktaavilaitteella tuotettua soitettun sävelen alla soivaa oktaavituplausta luomaan sektioon paksuutta. Trumpettikitarat soitin kitaran tallamikrofonilla saadakseni sointiin iskeytyä. Saksofonikitarat soitin säröpedaalin läpi saadakseni sointiin alkuperäisen instrumentin pyöreää alkuointia.

Löytämieni äänitteiden perusteella (United States Army Field Band nd. katsottu 17.04.2016) olen kuitenkin lähtenyt muokkaamaan tai paremminkin korjaamaan alkuperäisiä oletuksiani. Pasuunakitaran sointi tuntuukin löytyvän parhaiten tallamikrofonilla kevyesti särötettynä. Tämän kevyesti särötetyn soinnin etu on se, että plektraiskun voimakkuudella voin vaikuttaa instrumentin sointiin eli kitara soi halutessani pehmeästi kevyellä lyönnillä tai iskevästi voimakkaalla lyönnillä. Pasuunan sointialue on toteutettavissa normaalivireisellä kitaralla pedaaliääniä lukuun ottamatta.

Saksofonikitarat työskentelevät usein, kuten esimerkiksi kappaleessa *Basie-Straight Ahead*, samalla sointialueella pasuunan kanssa (Wright, 1982, s.13-25). Sektioitten keskinäinen erottelevuus onkin haettava säröefektin määrän, mikrofonivalinnan sekä äänenväriin säädön, ekvalisoinnin, kautta. Baritonisaksofonin sointialue aiheuttaa kuitenkin omat haasteensa ulottuessaan pienen terssi-intervallin verran kitaran normaali-virityksen alle, suuren oktaavin Des-säveleeseen. Kuten pasuunan pedaaliäänet, tämäkin sointialue on kuitenkin tarvittaessa ratkaistavissa oktaavilaitteella.

Ainoa puhallininstrumentti, jonka äänen imitoimiseen kitaralla en välttämättä käyttäisi säröpedaalia, on trumpetti. Aiemmasta oletuksesta poiketen soittaisin trumpettilinjat

kuitenkin sähkökitaran keskimikrofonilla, tai kaksimikrofonisen kitaran ollessa kyseessä, mikrofonien väliasennolla. Soinnin terävyyteen voi tällöinkin vaikuttaa plektralyönnin sijoittelulla kitaran tallaan nähden. Mitä lähempää tallaa kieltä lyödään, sitä kirkkaampi sointi.

6 Sävellysten kirjoitus- ja sovitustyö

Tätä opinnäytetyötä varten olen säveltänyt ja sovittanut kaksi kitarayhtyekappaletta. Molemmissa kappaleissa olen aiemmin mainittujen tavoitteiden lisäksi pyrkinyt myös musiikillisen ilmiön opiskeluun. *Half Bob* -kappaleen melodiassa esiintyy korostetusti sointuarpeggioita ja kromatiikkaa, kun taas kappaleessa *A Minor Blues for a Major Instrument* liikutaan jazzmollissa ja sen moodeissa.

Koska olen halunnut, että jokainen yksittäinen stemma toimisi myös itsenäisenä melodiana, olen joutunut kiinnittämään erityisen suurta huomiota äänenkuljetukseen. Tässä minulla on ollut teknisenä apuna *Arranging for Large Jazz Ensembles* (Dick Lowell & Ken Pullig, 2003). Kirjoitustyön edetessä olen saanut useasti huomata, että vaikka sektiot ja koko sovitukset soi halutunlaisesti, yksittäiset stemmat saattavat olla kömpelöitä soittaa eli käytännössä soittokelvottomia. Tästä syystä olen joutunut pyörittämään sovituksia työpöydällä pitempään kuin alunperin oletin.

Koska haluan sävellykset soitettavan jazz-tyylin mukaan fraseerattuna, ne vaativat yksittäisten stemmojen osalta sormitusten läheisempää tarkastelua. Sävellysteni kautta pyrin ohjaamaan opiskelijoitani tutkimaan ja analysoimaan melodian musiikillisia ilmiöitä ja sen myötä löytämään toimivat sormitusvaihtoehdot niin asteikoiden kuin sointujenkin suhteen. Ennen ryhmätunnilla tapahtuvaa yhteissoittoa jaan stemmat luettavaksi viikon etukäteen kotiläksyksi. Ryhmätunnilla etydit harjoitellaan siten, että kaikki stemmat luetaan vielä yhdessä läpi. Tämä tehdään ilman vahvistimia. Yhteisen luennan jälkeen jaan stemmat yksittäisille kitaristeille. Vaikka oppitunnilla on opiskelijoita useammalta vuosiluokalta, pyrin jakamaan stemmat niin, että kukin soittaja suoriutuisi tehtävästään. Tässä vaiheessa stemmat käydään vielä lyhyesti yksin läpi, jonka jälkeen opiskelijat siirtyvät harjoittelemaan yhteissoittoa sektioittain. Koska sähkökitara on itsessään lähes äänetön vahvistimettoman työskentelyn etuna on se, että voimme harjoitella kappaletta samassa tilassa. Seuraavassa vaiheessa otamme käyttöön kitara vahvistimet halutun sektiosoundin aikaansaamiseksi. Lopuksi soitamme kappaleen yhteisesti. Tulevaisuudessa tulen lisäämään mukaan vielä kappaleiden äänittämisen, jotta kullekin opiskelijalle jäisi prosessista pysyvä muistijälki tallenteen muodossa.

6.1 Half Bob

Sävellykseni *Half Bob* (Liite 1) on kirjoitettu musiikilliseen AABA-rakenteeseen, jossa A-osat ovat 12-tahdin mittaisia blueskiertoja ja B-osa on 8-tahdin mittainen välike. Kappaleen A-osan harmonia noudattaa duuriblues-harmoniaa. Sen melodian ensimmäiset 8 tahtia on sävelletty murtosointuja hyödyntäen ja viimeiset neljä tahtia kulkevat kromaattisesti mukaillen bebop-estetiikkaa. B-osassa sointukulku laskee kahden tahdin mittaisin laskevin 7#5-dominanttisoinnuin alkaen kappaleen sävellajin III-asteelta. Osan melodia liikkuu kunkin soinnun kokosävelasteikossa (Liite1, 5). Seuraaviin nuottiesimerkeihin olen yhdistänyt kappaleistani tarvittaessa useampia eri stemmoja samalle nuottivivastolle.

Kappaleesta löytyy 8 kitaran melodiastemmaa . A-osissa olen kirjoittanut melodian neljälle kitaralle (kitarat 1-4) ja aksentoinnin/vastamelodiat kolmelle kitaralle (kitarat 5-7). B-osassa olen vaihtanut sektioitten roolit toisin päin. Näiden seitsemän stemman lisäksi olen kirjoittanut neljäsosanuottirytmisissä kulkevan bassolinjan (*walkin bass*), joka on mahdollista soittaa bassoinstrumentin (kontra- tai sähköbasso) asemesta myös kitaralla F-avaimen lukuharjoituksena. Kappaletta esitettäessä kitaran sointikorkeus voidaan tällöin laskea oktaavilaitteella basson korkeuteen. Säestykseen voidaan niin halutessa lisätä bigband -tyylinen sointumerkeistä soittava komppikitara, kuten olen myös kappaleen äänitteeseen soittanut .

Kappaleen ensimmäisen A-osassa olen sovittanut melodian unisonoon neljälle kitaralle, jotka sijaitsevat pareittain oktaavin päässä toisistaan. Kahdessa ensimmäisessä A-osassa kolmen muun kitarastemman muodostama sektio (kitarat 5-7) soittaa aksentteja (Kuva 12). Toisessa A-osassa kummassakin oktaavialassa soitettuun melodiaan on sovitettu alapuolinen pääsääntöisesti terssi- tai seksti-intervallissa kulkeva stemma (Kuva 13).

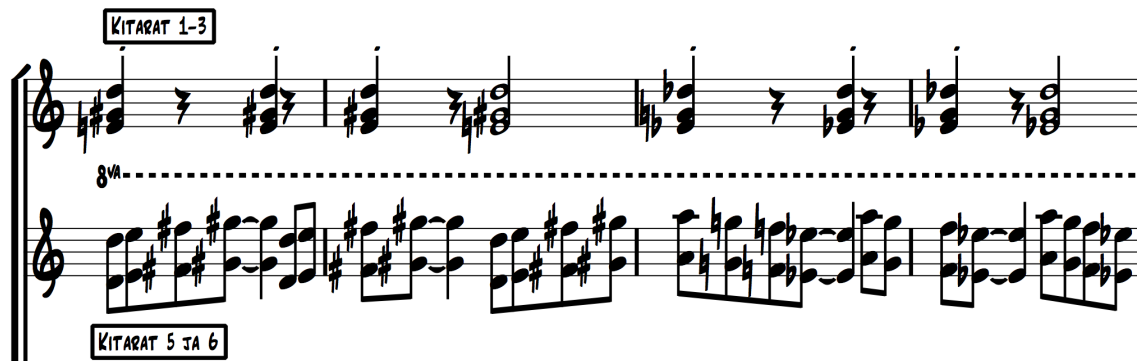


Kuvio 12. Unisonossa ja oktaaveissa kulkevat stemmat sekä aksenttikitarat ensimmäisessä A-osassa



Kuvio 13. Tersseissä ja oktaaveissa kulkevat stemmat toisessa A-osassa

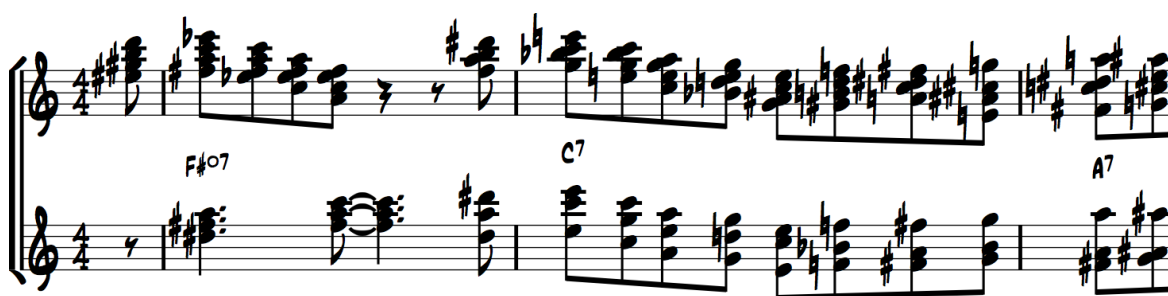
Sävellyksen B-osaan siirryttäessä melodia vaihtuu kitaroille viisi ja kuusi, jotka soittavat kokosävelasteikkossa kulkevan Thelonius Monk -vaikutteisen melodian oktaaveissa kitaroiden 1-3 ja basson soittaessa neljäsosarytmisissä aksentoivaa pulssia (Kuva 14).



Kuvio 14. B-osan melodia ja komppisektion aksentit.

Viimeisessä A-osassa olen sovittanut melodian neliääniseksi (kitarat 1-4). Taustasektio (kitarat 5-7) aloittaa osan aksentoinnein, mutta siirtyy pitkien äänien kautta kaksinta-

maan varsinaista harmonisoitua melodiaa (Kuva 15). Varsinainen melodian olen harmonisoinut vaihdellen sointuhajotusta ja ahdasta asettelua. Kun melodiasävel löytyy säestyssoinnusta, olen sen alle rakentanut stemmat asianomaisen soinnun mukaisesti. Lomasävelet olen soinnuttanut funktionsa mukaisesti eli esimerkiksi alapuolisiin johtosäveliin olen rakentanut kromaattisen johtosoinnun ja kromaattisissa kuluissa olen käyttänyt vähennettyä nelisointua eli dim7-sointua (Lowell & Pullig 2003, 11). Kuvan 15 esimerkipätkässä taustasektion äänenkuljetuksessa olen käyttänyt Lowellin kirjassa esiteltyä *variable coupling* -tekniikkaa (Lowell & Pullig 2003, 53), jossa olen aluksi valinnut kaksinnettavat lähtösävelet eli tässä tapauksessa olen tuplannut melodian oktaaveissa ja luonut syntyneen oktaaveissa soivan melodian väliin itsenäisen, muiden stemmojen tuottamaan harmoniaan sopivan melodian.



Kuvio 15. Esimerkki melodian harmonisoinnista kolmannessa A-osassa.

Half Bob -kappaleen keskeinen oppimistavoite on nelisointuarpeggioiden melodinen käyttö ja tyylin mukainen fraseeraus, plektraiskujen korvaaminen mahdollisuuden mukaan slurreilla rytmisten painotusten aikaansaamiseksi. Olen tästä syystä kirjoittanut ensimmäisen A-osan melodian kahteen oktaavialaan ja soitettavaksi unisonossa useamman soittajan kesken. Ylemmän oktaavialan melodiaa olen ohjannut soitettavaksi kitaran kolmella ylimmällä kielellä. Alempi melodialinja soitetaan taas kielillä a, d ja g. Kuvan esimerkissä ensimmäinen soittoasema on kymmenes nauha. Lähtökielellä suoritetaan nimettömällä sormella liuku, jonka jälkeen siirrytään viereiselle b-kielelle, jolla suoritetaan pikkusormelta etusormelle slurri ja päädytään lopulta g-kielelle nimettömällä sormella (Kuva 16).



Kuvio 16. Slurrit/ liu'ut melodian fraseerauksessa

Koska kitaran yksittäiset asteikkosormitukset mahdollistavat slurrien soittamisen vain rajoitettujen sävelten välillä, kukin sointuarpeggio soitetaan halutun fraseerauksen mahdollistavassa soittoasemassa. Edellä kuvatun kaltaisella fraseerauksella pyrin saavuttamaan jazzmusiikille tyypillisen synkopoivan iskuttomien kahdeksasosanuottien painotuksen (Tabell, luettu 27.4.2016). Ensimmäisen A-osan jälkeen stemmasormitukset eivät enää mahdollista kokoaikaisesti slurrien toteuttamista, jonka vuoksi haluttu synkopoiva painotus toteutetaan kappaleen myöhemmissä A-osissa plektralryönnin voimakkuuden avulla. Tällöin on kuitenkin erityisesti huolehdittava, että fraseerauksessa säilyy eteenpäin vievä pyöreys.

6.2 Minor Blues for a Major Instrument

Kappaleen *Minor Blues for a Major Instrument* (Liite 2) olen säveltänyt muutama vuosi sitten etydiksi ylöspäisen melodisen molliasteikon eli jazzmolliasteikon käyttämisestä bluesimprovisoinnissa. Kappaleen muotorakenne on 12-tahdin mittainen molliblueskierro, mutta sen soinnutusta on muokattu siten, että normaalin bluestonaliteetin asemesta sävellyksessä ja myös improvisoinnissa on luontevaa käyttää erilaisia jazzmollista löytyviä moodeja. Sävellys on vaihtuvien asteikoiden ja sen myötä seuraavien tilapäisten etumerkkien vuoksi vaativampi lukea ja soittaa (Kuva 17). Lisähaasteeksi kappaleen soittamiseen olen kirjoittanut kappaleen moniääniset melodiastemmat niin, että linjojen plektraiskut voidaan fraseerata kaikilla kitaroilla samanlaisesti, kuten on nähtävissä kuvan 19 nuottiesimerkissä.



Kuvio 17. Vaihtuvat asteikot ensimmäisen neljän tahdin aikana

The image displays a musical score for Figure 18, consisting of six staves. The top five staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 4/4. The score is divided into two measures by a double bar line. Above the first measure, the chord Gm⁶ is indicated. Above the second measure, the chord Eb⁹ is indicated. The melody in the top staff features an octatonic scale: B-flat, A, G, F, E, D, C, B. The bass line in the bottom staff provides a harmonic foundation with notes corresponding to the chords: B-flat, A, G, F, E, D, C, B. The other staves contain various musical notations, including rests, eighth notes, and sixteenth notes, suggesting a complex arrangement for multiple instruments.

Kuvio 18. Ensimmäiset kaksi tahtia, oktaavimelodia, sointuaksentit ja bassolinja

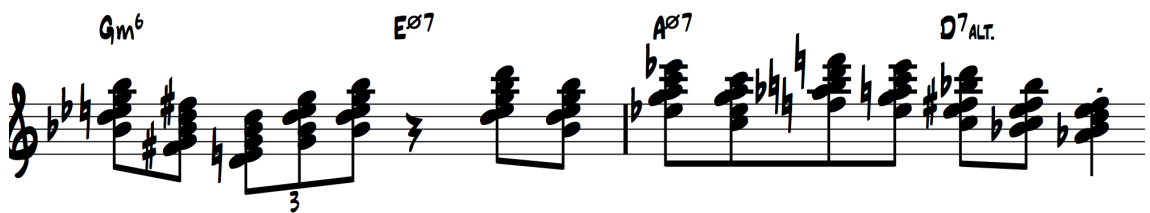
Tämän kappaleen olen sovittanut viidelle stemmakitaralle ja bassolle. Tähänkin sovitukseen on mahdollista lisätä basson rytmiä seuraava, neljään menevä sointumerkeistä soittava komppikitara. Teema toistuu tässä kappaleessa kolmesti. Ensimmäisellä kerralla kaksi kitaraa soittaa oktaaveissa melodian. Kolmen jäljelle jäävää kitarastemma soittavat aksentoivaa sointusäestystä. (Kuva 18)

Toisella melodiakierrolla olen sovittanut teeman viisiääniseksi pääsääntöisesti niin, että ylin ja alin kitara jatkavat melodian soittoa kolmen kitaran luodessa kulloisenkin harmonian (Kuva 19). Tässä soinnuttamisessa olen käyttänyt samoja nelisointuharmonian periaatteita kuin esittelin kappaleessa kappaleessa *Half Bob*.



Kuvio 19. Kuvan 18 melodialinja viisiäänisesti

Näiden kahden melodiakierron jälkeen kappaleessa seuraa sävellyksen harmoniaa noudattava improvisoitu solistinen osuus, johon olen kirjoittanut viimeiselle kierrolla soitettavaksi tarkoitetun taustamelodian merkiksi solistille. Improvisoitua sooloa seuraa niin sanottu kirjoitettu sektionaalinen soolo, jonka olen sovittanut edellisessä kappaleessa esitellyin nelisointuharmonian keinoin kaikille viidelle kitaralle (Kuva 20).



Kuvio 20. Kirjoitetun soolokierron kaksi viimeistä tahtia.

Kirjoitetun soolon jälkeen kappaleen päättää teemakierto, johon olen yhdistänyt soivuksellisia piirteitä kahdesta ensimmäisestä teemasta. Melodialinjaa soittavat aluksi oktaavikitarat, mutta osan melodiafraaseista olen sovittanut viisiääniseksi (Kuva 21)



Kuvio 21. Katkelma viimeisestä teemasta. Melodian vuorottelu oktaavikitaroiden ja 5-äänisen satsin välillä

6.3 *Half Bob* ja *Minor Blues for a Major Instrument* kappaleiden äänimaisema

Alkuperäisenä ideanani on ollut bigbandin puhallinsoittimiin perustuva sointi kuitenkin huomioiden kitaran soittotekniset rajoitteet, kuten esimerkiksi äänen synnyttäminen puhaltaamisen asemesta plektralyönnillä. Nykyistä opiskelijaryhmääni varten olen kuitenkin päättänyt supistamaan tähän opinnäytteeseen säveltämiini kappaleisiin sovittamiani stemmamääriä. Tämän seurauksena olen päättänyt toteuttamaan erilaisia sointeja ja sekoitettuja sointivärejä pienemmällä soitinryhmällä täyden bigbandin asemesta..

Kappaleessa *Half Bob* instrumentaatio muuttui äänityksen yhteydessä. Alun perin kitarat yksi ja kaksi oli sovitettu trumpetin sointi lähtökohtana. Kitaroihin kolme ja neljä olin hakenut pasuunan kaltaista sointiväriä. Hain tällä mielikuvalla oktaavituplaussointia, jossa yhdistyisi trumpetin kirkkaus (*high timbre*) ja pasuunan lämpö (*low timbre*) (Lowell & Pullig 2003, 37). Kitarastemmat 5-7 olivat soittokorkeutensa mukaan joko alto- (*high timbre*) tai tenorisaksonin (*medium timbre* eli keskialue) sointisia.

Ennen äänityksiä minulla oli mahdollisuus päästä kuuntelemaan ruotsalaista Norbotten Big Bandia, joka kävi konsertoimassa Torniossa esittäen amerikkalaisen säveltäjä/sovittaja Quincy Jonesin tuotantoa. Tämän kuuntelukokemuksen innoittamana päädyin kokeilemaan erilaisia soitinvärejä ja lopulta yhdistelemään soitin/sointiryhmät uudestaan. Kitaroista yksi ja kaksi tuli nyt soinniltaan trumpetin ja alttosaksofonin kaltaisesti kirkassointisia (*mixed high timbre*). Kitarat kolme ja neljä muokkasivat pasuunan ja tenori/baritonisaksofonin kuuloisesti keskialuesointisiksi (*mixed medium timbre*). Kitarastemmoihin jaoin sointivärit kaikille kolmelle kuvitteelliselle puhallinsoittimelle. Sointiväreiksi valikoituivat siis trumpetti, alttosaksofoni ja pasuuna.

Minor Blues for a Major Instrument kappaleessa pyrin saamaan kitaroihin hieman enemmän 50-luvun kitarasoundia. Oma mielikuvani kappaleen soinnista löytyy vanhojen mustavalkoelokuvien maailmasta, joihin sekoittuu häivähdys Vaaleanpunaista pantteria. Vaikka kitarat on tälläkin kertaa soitettu trumpetti-, pasuuna- ja saksofonisektio soinnin lähtökohtana, melodian fraseeraus on tässä kappaleessa kulmikkaampi ja iskevämpi.

Olen toteuttanut nämä sointivärimielikuvat mahdollisimman yksinkertaisesti säröpedaalia ja mikrofoniavalitsinta käyttäen. Trumpetti ja pasuunasointiin olen käyttänyt säröpedaalia pienellä ylioheksalla, joka reagoi kielen lyöntiin. Normaalilla tai hiljaisella lyön-

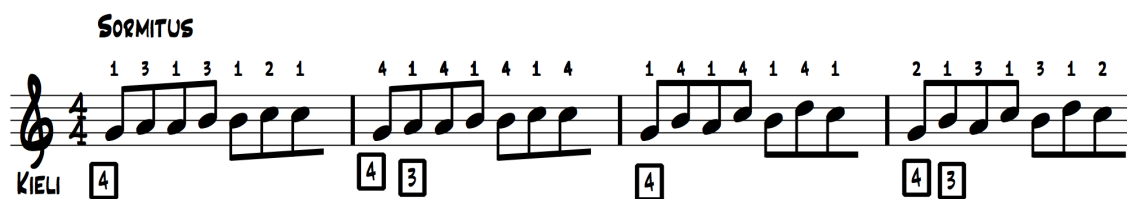
nillä ääni pysyy puhtaana ja voimakkaalla lyönnillä se säröytyy. Sointiväriin eron aikaansaamiseksi käytin pasuunasointiin tallamikrofonia ja trumpettisointiin keskimikrofonia. Pyrin tällä mikrofoniavalmiolla estämään pasuunan soinnin liiallisen tukkeutumisen matalilla äänillä ja taas trumpetin suhteen halusin estää liiallisen korkeiden sävelten soinnin piikin. Tenorisaksofonin sointia varten nostin ylioheutta jatkuvan äänen säröytymisen aikaansaamiseksi. Äänen säröyttämisessä pyrin kuitenkin siihen, että pystyin vaikuttamaan äänenvoimakkuuteen plektralyönnin voimalla. Jos kitaran signaalia ylioheutetaan liikaa äänen voimakkuus kompressoituu, eikä enää reagoi soittajan dynamiikkaan. Toinen huomioon otettava seikka särön määrässä on se, että säröytymisen lisää sointiin matalia taajuuksia aikaansaaden soinnin puuroutumisen. Tätä puuroutumista voidaan onneksi estää miksausvaiheessa leikkaamalla kitaroiden signaaleista alimmat taajuudet pois.

7 Pohdinta

Olen tässä opinnäytetyössäni kertonut kitaransoiton ryhmäopetukseen säveltämien ja sovittamieni kitaraorkesterikappaleiden tekoprosessista. Olen esitellyt aluksi oppilaitokseni, pop & jazzkonservatorio Lappian ryhmäopetusjärjestelyjä, taustaa ja sitä kautta tarvetta oman oppimateriaalin teolle. Seuraavaksi olen avannut ja pohtinut kitaransoitajien nuotinluvun ongelmia. Tämän jälkeen olen lyhyesti kuvaillut opetuksessani käyttämäni painettua oppimateriaalia nuotinluvun kehittämisessä. Lopuksi olen esitellyt kaksi säveltämäni nuotinluvun opiskeluun tarkoitettua sektionaalista kitaraetäydä. Etydien kuvailun yhteydessä olen pyrkinyt kertomaan myös laajemmin sävellysteni kitaransoitollisista ja yhtyesoitollisista tavoitteista.

7.1 Pohdintoja kuluneen lukuvuoden ajalta

Mielenkiintoista kuluneessa vuodessa Metropolia YAMK- opintojen suhteen on ollut se, kuinka paljon olen voinut soveltaa omissa opinnoissani vastaan tullutta tietoa opettajan työssäni. Tästä esimerkkinä voin mainita luovan muusikkouden yhteydessä toteutetut improvisointiharjoitukset, joita olen kokeillut omilla bändiworkshop- tai kitararyhmätunneillani. Olemme toteuttaneet kitaraopiskelijoiden kanssa esimerkiksi mykkäelokuvan säestystä. Ari-Pekka Korhosen kehittämää elementti-improvisointia on ollut luontevaa käyttää bändiworkshoptunnilla. Tutustuminen Kaisu Asikaisen artikkeliin *Soivan ja teorian erillisyyden ongelma ja säveljonon hallinnan vaikeudet* antoi saman tien lähestymismallin kitarankaulan kielensuuntaiseen asteikkoharjoitukseen (Kuva 22).



Kuvio 22. Intervalliharjoitus yhdellä ja kahdella kielellä kielen suuntaisesti.

Harjoite alkaa kahden sävelen nousevalla sekvenssillä, samanlaisesti toistuvalla kuviolalla yhdellä kielellä, siitä edelleen kahdella vierekkäisellä kielellä edeten intervallien laajentumisen kautta yksittäisinä hyppyinä oktaaviin aina kolmen kielen alalle. Intervallihyppyjen pohjalta olen soveltanut harjoitetta myös modaalisten asteikkojen sekä nelisointujen soittamiseen. Kehittämisharjoitteeni kannalta esitelty harjoitus sopii täydelli-

sesti kitarayhtye-etydeissäni esiintyvien asteikko- ja sointuarpeggiofraasien hahmottamisen tueksi.

Tätä kirjallista työtä varten tekemässäni tutkimustyössä kitaristien nuotinluvun ongelmista törmäsin järjestään saman tyyppisiin huomioihin. Eräs tärkeä tekijä, jonka voin omakohtaisen kokemuksen kautta allekirjoittaa, on musiikin opiskelun aloitusikä. Kevyen musiikin puolella ohjatun soitonopetuksen aloitusikä on yleisesti toisella kymmenellä, mikä todettiin useissa lähteissä (Reid 1997; White, 2016). Omille oppilailleni tekemän kyselyn mukaan vain yksi kahdeksasta vastanneesta oli aloittanut soittamisen tai soitonopiskelun alle kymmenen vanhana. Olen itse aloittanut soitonopiskelun vasta 13-vuotiaana, joten tätä taustaa vasten minun on helppo asennoitua opiskelijoitteni asemaan. Omaksi onnekseni aloitin kitaransoiton klassisella instrumentilla ja aloitin samaan aikaan teorian opiskelun. Ensimmäiset kaksi vuotta opiskelinkin soittamaan nuotteista valmiiksi sormitettuja kappaleita, jonka jäljiltä kitaran ensimmäinen asema on ollut aina helposti luettavissa oleva alue. Mutta vaikka opinkin ymmärtämään nuottikirjoitusta melko nopeasti, en ole koskaan tuntenut itseäni sujuvaksi lukijaksi, varsinkaan ylemmissä soittoasemissa, vaan nuotinluku vaatii edelleen täyden keskittymisen.

Toinen useassa lähteessä mainittu nuotinluvun hidaste on se, että kitaran soittaja joutuu lukiessaan tekemään valintaa haluamansa sävelen löytämiseksi (Holroyd nd.; Reid 1997; White 2016). Tästä syystä kitaran otelauta on opiskeltava aina uudestaan kappalekohtaisesti. Jamie Holroyd antaa omalla internet-sivullaan nuotinluvun opiskeluun yleisiä käytännön ohjeita, joihin oman kokemuksen nojalla voin itsekkin yhtyä. Ensimmäiseksi kannattaa tarkistaa ylin ja alin sävel ja jos mahdollista sijoittaa soittoasema viidennen nauhan tietämille. Lisäksi Holroyd ohjaa tarkastelemaan nuottikuvaa analyytisesti ja hahmottamaan melodiasta taustalta löytyvän harmonian ja tätä kautta melodian sointukulut. Omien etydieni soittamisessa painotan juuri edellä mainittua analyttistä lähestymistä. Ehkä erityisesti olennaisin kitaristeille suunnattu ohje on se, että kun orkesteriharjoituksissa muut poistuvat pitämään taukoa, kitaristin on syytä jäädä tutustumaan tulevien kappaleiden nuotteihin (Holroyd nd).

7.2 Oman etydimateriaalini vastaanotto opiskelijaryhmässäni

Tämän vuoden helmikuussa tein opiskelijoilleni kyselyn opiskelijoitteni nuotinlukutautasta (liite 4). Kyselyssä kartoitin muun muassa heidän soittoharrastuksensa aloitusikää, varsinaisen soitonopiskelun aloitusajankohtaa, heidän nuotinluvun oppimisikää. Vasta-

ukset näihin kysymyksiin noudattivat kuten edellä mainitsin muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta amerikkalaiskollegojeni havaintoja. Soitonopiskelu oli aloitettu vasta kymmenen ikävuoden jälkeen ja nuotinluku oli alkuun korvattu tabulatuurien luvulla eikä nuotinlukua ole koettu luontevaksi tavaksi oppia. Mutta vaikka opiskelijat kokivatkin nuotinluvun haastavaksi, he olivat ammattiopiskelijoina kuitenkin sitoutuneet opiskelemaan myös nuoteista ja ilmoittivat käyttävänsä nuotteja viikoittaisessa harjoittelussaan. Nuotinluvussa vaikutti kuitenkin olevan hidastavana tekijänä esimerkiksi kokonaisuuksien kuten sekvenssikulkujen tai murtosointujen hahmottamisen vaikeus. Olen omissa sävellyksissäni ja etydeissäni pyrkinyt keskittymään juuri erilaisten edellisen kaltaisten musiikillisten ilmiöiden tarkasteluun ja opiskelijani ovat myös suhtautuneet avoimen positiivisesti kirjoittamani materiaalin opiskeluun.

Aikataulullisista syistä en ole toteuttanut opiskelijoiltani kirjallista palautekyselyä, mutta riippumatta sovitushankkeen jatkosta uskallan jo tähänastisen tunneilla keskustellun suullisen palautteen pohjalta sanoa, että opiskelijani ovat kokeneet soitattamani sovitukset mielekkäinä ja haasteellisina. Oppitunnin yhteydessä tekemäni haastattelun perusteella esimerkiksi kappaleen *Half Bob* viimeinen neliääninen ja sen myötä haastavin A-osa oli opiskelijoiden mielestä mukavin soittaa. Olen myös itse opetustunneillani todennut, että melodialinjojen ja rytmien prima vista -soitto eli ensisilmäykseltä lukeminen ryhmässä tuottaa parempaa lopputulosta kuin lukeminen yksin tai kaksin opettajan kanssa.

7.3 Nuottimateriaalin ja äänitteen jako/kaupallinen levitys

Tekemäni sovitukset ovat toistaiseksi vielä vain teemarakenteen mittaisia. Nuottikirjan muotoon ja vaikkapa konserttiohjelmistoksi saattamiseksi sovitusteni muotorakenteita tulisi vielä kasvattaa ja saattaa ne solistisine osuuksineen vähintään *A Minor Blues for a Major Instrument* sovituksen mittaisiksi. Kirjan lisäksi ohjelmiston tulisi lisäksi olla niin laaja, että se riittäisi konserttiohjelmistoksi ja että sitä voisi kenties markkinoida myös muille oppilaitoksille esimerkiksi viikon kestäväenä lyhytkurssina.

Kuten yllä mainitsin ajatuksenani olisi saattaa sovitukseni myös painettuun muotoon. Painetun kirjan lisäksi tulisi tällöin myös äänite, kuten tässäkin opinnäytetyössä on mukana. Todennäköisesti tällaisella kirjalla ei valitettavasti kuitenkaan olisi markkinoita harrastelijakitaristien keskuudessa, jos en lisää nuottikuvaan kitaratabulatuuria. Omas- ta mielestäni tabulatuuri veisi kuitenkin pohjan juuri nuottikuvan perusteella tapahtuvan

kitaran otelaudan hahmotuksen opiskelulta. Toinen kaupallista hyödyntämistä rajoittava seikka on luonnollisesti se, että sovitusten soittaminen vaatisi 5-10 kitaristia, ehkä parhaimmillaan jopa 15. Tällaisessa tilanteessa kirja sopisikin parhaiten kansalais- tai työväenopistojen kitarakursseille. Tähän mennessä kirjoittamani sovitukset olisivat kuitenkin todennäköisesti hieman liian vaativia tämäntyyppisille harrastelijaryhmille eli sovituksia olisi tarve helpottaa. Nykyisen tasoiset etydit sopisivat ehkä parhaiten musiikkiopistojen tai konservatorioiden kitaristeille kuten meillä Torniossa. Tarkoitukseni on kuitenkin tuottaa jatkossa sovituksia kaiken tasoisille soittajille.

Edelleen, jos haluaisin saada sovitukseni julkaistuksi laajemmalle yleisölle, kirjan mukana tulisi olla jokaisesta kappaleesta niin sanottu kitarakaraoke versio, josta puuttuisi kulloinkin soitettava kitarastemma tai käänteisesti harjoittelua varten soisi vain kyseinen stemma. Näin olen yhtä kappaletta varten pitäisi julkaista käytännössä oma CD-levy. Todennäköisesti tällaiselle kirjan ja äänitteen paketille tulisi liian kova hinta, vaikka itsessään kyseisen äänitteistön toteuttaminen ei olisikaan monimutkaista tai vaikeaa.

Sovituksiani levittämässä laajempaan tietoisuuteen yksi vaihtoehto voisi olla nuottien ja äänitteiden jako oman internet sivun kautta tai taulutietokone sovellus. Maailmalla onkin jo julkaistu amerikkalaisen saksofonistin, orkesterinjohtajan ja jazzpedagogin Bob Mintzerin musiikkia sisältävä iPad-laitteelle tehty *Mintzr BigBand Essentials Play-along* –sovellus (Thornton School of Music 2016). Kyseisessä sovelluksen, jonka voi ladata ilmaiseksi iTunes-kaupasta, mukana tulee muutama ilmainen sävellys, mutta lisää kappaleita voi ostaa iTunesista. Kustakin kappaleesta tulee sovelluksen mukana 12 eri instrumentin nuotit pdf-muodossa ja kunkin kappaleen äänitettä voidaan miksata siten, että haluttu instrumentti saadaan joko vaimennettua tai poimittua yksittäisenä raitana kuultavaksi. Lisäksi sovellus mahdollistaa oman soiton äänittämisen sovelluksen tarjoaman taustan päälle. Kyseisen äänitteen tuotannosta on vastannut amerikkalainen jazz-rumpali Peter Erskine, joka on myös julkaissut vastaavia *Play-Along* –sovelluksia myös perinteiselle jazz-yhtyeeseenpanolle. (Thornton School of Music, 2016)

Vaikka *Mintzr BigBand Essentials Play-along* ei siis olekaan ensimmäinen tämänlaatuinen sovellus, en ole tässä vaiheessa löytänyt tietoa siitä, että vastaavaa sovellusta olisi vielä toteutettu Suomessa tai muualla maailmassa. On myös nöyrästi todettava, että Bob Mintzerin musiikille löytyy maailman laajuisesti riittävän isot kaupalliset markkinat kattamaan tuotanto- ja levityskulut. Jos sovellus olisi omien sovitusteni suhteen

jossain vaiheessa taloudellisesti ja muutenkin toteutettavissa, haluaisin ehdottomasti antaa sille mahdollisuuden.

7.4 Oma kehitykseni sovittajana ja jatkosuunnitelmani

Sen lisäksi, että olen kuluneen vuoden aikana säveltänyt ja sovittanut tässä opinnäytetyössä esitellyt kappaleet opiskelijoitten tarpeeseen, on taustalla myös ollut oma sisäinen tarpeeni kehittää itseäni kitaristina, muusikkona ja tässä tapauksessa ennen kaikkea sovittajana. Tässä opinnäytteessä aiemmin mainittujen sovituskirjojen lisäksi olen hakenut vaikutteita sovitustyöhöni äänitteistä kuten esimerkiksi CD-levystä *Handful of String* (2013), jonka tekijän Joel Patersonin soittoon pääsin tutustumaan levyn julkaisu-vuonna Torniossa järjestetyillä Kalottjazz & Blues-festivaaleilla. Minuun teki suuren vaikutuksen se, että Joel on äänittänyt levyn kaikki instrumentit itse. Hän on myös sovittanut kaikki instrumentit niin sanotusti hatusta eli yhdestäkään kappaleesta ei ole kirjoitettuja nuotteja. Keskustellessani hänen kanssaan ehdotin, että minua kiinnostaisi tehdä transkriptiot levyn kappaleista. Vaikka Joel antoi transkriptioluvan, kyseinen projekti on vielä jäänyt suunnitteluasteelle.

Aivan viime viikolla pääsin kuuntelemaan Norbotten Big Bandin konsertin Tornion Musiikkitalossa. Orkesteri esiintyi kapellimestari Vellu Halkosalmen johdolla esittäen amerikkalaisen sovittaja-tuottaja Quincy Jonesin bigband -sovituksia aikaväliltä 1956-65. Kyseisiä sovituksia ei yleensä kuule bigband -konserteissa johtuen siitä, että näitä sovituksia ei ole koskaan julkaistu (Halkosalmi, 2016). Konsertti toimi minulle inspiraation lähteenä monella tasolla, mutta tärkeimpänä vaikutteena sain konsertista vielä viime hetken soitinnusideoita omiin kappaleisiini Quincy Jonesin sovitusten sointimaailmasta.

Pienenä sivuhuomiona haluan mainita mielestäni tärkeän seikan kuulemani konsertin taustasta. Vellu Halkosalmi oli muutama vuosi takaperin Jonesin musiikin ystävänä halunnut päästä soittamaan kappaleita ja oli tehnyt kappaleista transkriptioita levyiltä. Sattuman kautta sana projektista kiiri valtameren yli Quincy Jonesille itselleen ja hän lupautui henkilökohtaisesti auttamaan Halkosalmea hankkeessa. Luvattu apu toteutui muutaman valmiin sovituksen muodossa, jotka Jones löysi arkistoistaan ja toimitti Vellu Halkosalmelle. (Talo-Oksala, 2013) Miehet ovat sittemmin tavanneet useampaankin kertaan Quincy Jonesin vieraillessa Euroopassa (Halkosalmi, 2016)

Olen viimeisen kolmen vuoden aikana toteuttanut jaksoittain sektionaalista kitarayhtye-soittoa muun oppisisällön ohessa ryhmäoppitunneillani. Tähänastiset sovitukseni olen tehnyt tunnettuihin jazz-sävelmiin. Tähän opinnäytetyöhön halusin säveltää omaa materiaalia jo siksi, että tahdoin haastaa itseni säveltäjänä. Omia sävellyksiä sovittaessani olen kuitenkin todennut kuinka paljon henkisesti helpompaa on ollut sovittaa jo tunnettuja sävelmiä. Vaikka pidän itseäni edelleen sovituspöytäsoittelijana, en ole kuitenkaan ollut huolissani niinkään omista sovittajan kyvyistäni kuin omasta taiteellisesta ja luovasta osaamisestani säveltäjänä. Vaikka aionkin jatkaa omien sävellysten tekemistä, todennäköisesti seuraavat sovitukseni teenkin taas perinteisiin, jo hyväksi todettuihin kappaleisiin.

Otin tämän Vellu Halkosalmen tapauksen transkriptioiden tekemisen liittyvän ajatusyhteyden lisäksi esimerkkinä sattuman ja oman harrastuneisuuden kautta syntyneestä mahdollisuudesta. Olen itse päätenyt vuonna 2003 sattuman kautta asumaan ja opettamaan tänne Tornioon. Samoin onnekasta on ollut sattumaa keksiä uudestaan kitarsektiosovittaminen tässä kuvailemassani muodossa. Jos olisin 13 vuotta sitten jäänyt asumaan silloisille asuinsijoilleni Järvenpäähän, tämä opinnäytetyö olisi todennäköisesti jäänyt tekemättä.

Lähteet

Asikainen, Kaisu. 2004. Soivan ja teorian erillisyyden ongelma ja säveljonon hallinnan vaikeudet. Sibelius-Akatemia nettijulkaisu

http://www5.siba.fi/documents/10157/406941/SML_11_2004.pdf

Barnes, George. 1961. Guitars Galore. Mercury. CD-levy

French & Saunders. Nd. The Trial of Ralph McTell ; katsottu 17.04.2016

<https://vimeo.com/151224786>

Galbraith, Barry. 1990. The Fingerboard Workbook. New Albany: Jamey Aebersold Jazz, Inc.

Galbraith, Barry. 1990. Daily Exercises. New Albany: Jamey Aebersold Jazz, Inc.

Goodrick, Mick. 1987. The Advancing Guitarist. Milwaukee: Hal Leonard Corporation

Holroyd, Jamie. Nd. How to Sight Read Easily; luettu 17.4.2016

<http://jamieholroydguitar.com/how-to-sight-read-guitar-easily>

Halkosalmi, Vellu. 2016. Konserttijuonto. Musiikkitalo. Tornio

Leavitt, W. 1966-71. A Modern Method For Guitar 1-3. Boston: Berklee Press.

Leavitt, W. 1979. Reading Studies For Guitar. Boston: Berklee Press

Leavitt, W. 1981. Advanced Reading Studies For Guitar. Boston: Berklee Press

Les Paul Foundation. 2016. Sound on Sound; luettu 29.4.2016

<http://www.les-paul.com/timeline/sound-on-sound/>

Lowell D./ Pullig K. 2003. Arranging for Large Jazz Ensembles. Boston: Berklee Press

Paterson, Joel. 2013. Handful of Strings. CD Baby / Ventrella 5638083050

Pratt, R. Barry. 2005 Galbraith 2005. luettu 5.7.2011.

<URL:http://www.classicjazzguitar.com/artists/artists_page.jsp?artist=14>

Queen. 1975. A Night at the Opera. EMI. UK

Reid, Harvey. 1997. On guitars and notation; luettu 16.4.2016

<http://www.woodpecker.com/writing/essays/guitarnotation.html>

Tabell, Markku. 2008. Afroimpro ; luettu 27.4.2016

<http://www3.siba.fi/afroimpro/aksentointi>

Talo-Oksala. 2013. Vellu Halkosalmi & TJO yhteistyössä Quincy Jonesin kanssa.

Jazzrytmit The Web Jazz Magazine ; luettu 29.04.2016

<http://jazzrytmit.com/wp/s10-konsertit/konserttiesittelyt/vellu-halkosalmi-tjo-yhteistyossa-quincy-jonesin-kanssa/>

The United States Army Field Band. Nd. The Saxophone Standard; katsottu 17.4.2016

https://www.youtube.com/watch?v=EE8c_Z4g0-s

The United States Army Field Band. Nd. Trombone: A Player's Guide; katsottu 17.4.2016 <https://www.youtube.com/watch?v=4fdhYpwAfr0>

Tirronen, Mikko. 2015. Mitä osaan opettaa. Opinnäytetyö. Metropolia Ammattikorkeakoulu, musiikin tutkinto-ohjelma

USC Thornton School of Music. 2016 ; luettu 29.4.2016

<https://music.usc.edu/bob-mintzer-releases-educational-big-band-app-produced-by-peter-erskine/>

Wahlström, Kristian. 2016. Internet-haastattelu. 17.4.2016

White, Mark. 2016. Reading Skills: The Guitarist's Nemesis ; luettu 17.4.2016

<https://www.berklee.edu/bt/172/lesson.html>

Wrightin, Rayburn . 1982. Inside The Score. New York: Kendor Music, Inc

Liite 1: a) Half Bob

b) YouTube linkki: <https://youtu.be/SDyOJ4-ADI4>**HALF 808**

♩ = 130 **C7** **A** **F7** **C7** **F7** **G7** **C7** MARKKU RAIKASLEHTO

JAZZ GUITAR

JAZZ GUITAR

JAZZ GUITAR

JAZZ GUITAR

JAZZ GUITAR 1

JAZZ GUITAR 2

JAZZ GUITAR 3

UPRIGHT BASS

- Liite 2: a) A Minor Blues for a Major Instrument
 b) YouTube linkki: <https://youtu.be/SBGJHA0F244>

MINOR BLUES FOR A MAJOR INSTRUMENT

ME

JAZZ GUITAR 1

JAZZ GUITAR 2

JAZZ GUITAR 3

JAZZ GUITAR 4

JAZZ GUITAR 5

UPRIGHT BASS

J. GTR.

J. GTR.

J. GTR.

J. GTR.

J. GTR.

U. BASS

COPYRIGHT © MR2016

Kysely nuotinluvun opiskelusta

1 Minkä ikäinen olet/minkä ikäisenä aloitit kitaransoiton

____/____

2 Kuinka kauan olet soittanut

3 Minkä ikäisenä aloit käydä soittotunneilla

4 Miten opiskelit ennen soittotunteja?

Videot?	<input type="checkbox"/>
Tabulatuurit?	<input type="checkbox"/>
Nuotit?	<input type="checkbox"/>

5 Opin lukemaan nuotteja / ikä

itse	<input type="checkbox"/>
koulussa	<input type="checkbox"/>
muskarissa	<input type="checkbox"/>
soittotunneilla	<input type="checkbox"/>

6 Luen nuotteja/opiskelen nuotinlukua

Päivittäin	<input type="checkbox"/>
x kertaa viikossa	<input type="checkbox"/>
satunnaisesti	<input type="checkbox"/>
tarpeen mukaan	<input type="checkbox"/>
en lue/en opiskele	<input type="checkbox"/>

7 Harjoittelen nuotien avulla

asteikkosoittoa	<input type="checkbox"/>
rytmejä	<input type="checkbox"/>
sointuotteita	<input type="checkbox"/>
etydejä(tekniikka ym.)	<input type="checkbox"/>
kappaleita	<input type="checkbox"/>

8 Osaan lukea nuotteja

hyvin auttavasti

avokieliasemassa

II-asemassa

viidessä eri asemassa

myös 8va

☐ etumerkkiin asti

9 Osaan soittaa

eri duuriasteikkosormitusta

eri mollisormitusta

10 Tiedän/osaan duuriasteikon

kolmisoinnut

nelisoinnut

viisisoinnut

11 Tunnistan lukemastani nuotista

asteikon

murtosoinnun

sekvenssin

rytmikuvion

soitettavan aseman (jos ei tabulatuuria tai asema osoitusta)

☐
12 Olen tehnyt transkriptioita (nuotinnoksia)

bändikappaleista

kitarariffeistä

kitarasooloista

jonkun muun instrumentin soolo(i)sta

13 Nuotinluvussa vaikeinta
