



Markku Raikaslehto

SÄHKÖKITARAN SÄESTYSTYÖSKENTELY YHTYEESSÄ

SÄHKÖKITARAN SÄESTYSTYÖSKENTELY YHTYEESSÄ

Markku Raikaslehto
Opinnäytetyö
Kevät 2012
Musiikin koulutusohjelma
Oulun seudun ammattikorkeakoulu

TIIVISTELMÄ

Oulun seudun ammattikorkeakoulu
Musiikin koulutusohjelma, pop- ja jazzmusiikin suuntautumisvaihtoehto

Tekijä: Markku Raikaslehto

Opinnäytetyön nimi: Sähkökitaran säestystyöskentely yhtyeessä

Työn ohjaajat: Jouko Tötterström ja Niklas Winter

Työn valmistumislukukausi ja -vuosi: kevät 2012

Sivumäärä: 49+25

Opinnäytetyössäni käsittelen sähkökitaransoittajan säestystyöskentelyä sointuotteiden ja sointujen äänenkuljetuksen näkökulmasta. Olen yli kolmikymmenvuotisen soittajataustani aikana kerännyt kokemusta aiheesta niin opiskelijana, soitonopettajana kuin ammattimuusikkona. Toimin sähkökitaransoitonopettajana Pop & Jazz Konservatorio Lapiassa, Torniossa. Työni tarkoituksena on luoda opetustyötäni tukevaa teoria- ja harjoitusmateriaalia eri sointuotetyyppien käytöstä yleisimmissä kevyen musiikin tyylilajeissa.

Työni pohjustuksena esittelen omaa kitaristin taivaltani opintojeni alusta tähän päivään sekä esittelen lyhyesti kaksi erityylisten komppikitaroinnin mestaria, Count Basien Big Bändin kitaristi Freddie Greenin ja AC/DC yhtyeen Malcolm Youngin. Ennen varsinaista omaa tutkimustyötäni tarkastelen vielä soitonopetustyössäni käyttämää oppikirjallisuutta säestyksen kannalta.

Varsinainen sointuotteiden tarkastelu lähtee eri sointuotetyyppien määrittämisestä. Kitaristit oppivat yleensä ensi alkuun avokieli- tai barréotteita koulujen musiikin kirjoista tai niin sanottuja terssittömiä voimasointuja levyjä kuunnellen. Näiden mainittujen otteiden lisäksi esittelen sointujen muodostamista kieliryhmittäin. Näissä otteissa käytetään yleensä kolmesta neljään säveltä riippumatta soinnun laajuudesta. Sointujen sointiväriin voidaan vaikuttaa kieliryhmäjaottelun kautta. Koska nykypäivän sähkökitarassa kolme alinta kieltä ovat punottuja ja kolme ylintä ovat kirkkaita, sointujen sointiväriin vaikuttaa punottujen ja kirkkaiden kielten suhde. Kustakin sointuotetyypistä olen nuotintanut ja tabulatuurikuvalla täydentänyt lyhyet esimerkit. Omana kappaleenaan käsittelen sointujen äänenkuljetusta. Opinnäytetyöni liitteenä on harjoitusesimerkkejä kieliryhmien käytöstä sointukuluissa.

Keväällä 2009 esittämästäni opinnäytekonsertista olen valinnut käytännön esimerkkejä sointuotteiden käytöstä eri musiikkityylilajeissa. Tekstin selvennyksenä on lyhyet esimerkit ja opinnäytetyöni liitteeksi olen lisännyt bändinuotit kyseisistä kappaleista.

Asiasanat:

säestys, sointu, sointuote, kieliryhmä, äänenkuljetus, harmonia

ABSTRACT

Oulu University of Applied Sciences
Degree programme in Music, Option of pop/jazz music

Author: Markku Raikaslehto

Title of thesis: Band Accompaniment With An Electric Guitar

Supervisors: Jouko Tötterström, Niklas Winter

Term and year when the thesis was submitted: Spring 2012

Number of pages: 49+25

My thesis deals with accompaniment with an electric guitar the point of view being chord forms and voice leading. I have been working as a music student, instrument teacher and a professional musician for over thirty years. The purpose of my thesis is to create theoretical and practicing material of chord playing for my students in The Pop & Jazz Conservatory Lappia, where I work as an electric guitar teacher.

To give background to the thesis I tell shortly about my playing career as a guitarist and aside that I give a little presentation of two world famous rhythm guitarists, Freddie Green of Count Basie's Big Band and Malcolm Young from rock band AC/DC. I also review the published guitar method books that I use in my work as a teacher.

Actual study starts by defining different types of chord forms. At first young guitar players tend to learn open chords or barré-chords from music books used in primary schools. By listening to rock music recordings they usually learn so called power chords or chords that don't include thirds. Next I present chords that are formed by group of strings. A group of strings usually consists of three or four voices. The three lower strings in a modern electric guitar are nowadays wound and the three upper strings are unwound. The sound and therefore the use of a chord form can be defined by the ratio of wound and unwound strings. I have notated examples and tabulature of each chord form presented here. In a separate chapter I present chord forms that I most commonly use. I also deal with voice leading and rehearsing of chord forms. I have attached practicing exercises of chord forms, their voice leading and some etudes.

I had my examination concert in year 2009. To end up with my thesis I present my guitar accompaniment in that concert with notated examples within the text. I have also attached sheet music of our arrangements used in that particular concert.

Keywords:

accompaniment, chord, chord form, a group of strings, voice leading, harmony

Sisälllys

1 Johdanto.....	6
2 Omia kokemuksia vuosien varrelta	8
3 Esimerkkejä komppikitaran mestareista.....	11
3.1 Freddie Green.....	11
3.2 Malcolm Young	13
4 Sointusäestys oppikirjoissa	17
4.1 A Modern Method For Guitar Vol. 1-3.....	17
4.2 Rockroots.....	20
4.3 Guitar Comping.....	22
4.4 Muita oppikirjoja	24
5 Säestysotteiden jaottelu	26
5.1 Avokieli- ja barré-otteet.....	27
5.2 Liikuteltavat kolmi- ja nelisointuotteet kieliryhmittäin.....	29
5.2.1 Sointiväri ja soitettavuus	29
5.2.2 Kieliryhmät	31
6 Säestysotteiden harjoittelu ja äänenkuljetus	34
6.1 Sointuotteet neljällä alakielellä.....	35
6.2 Sointuotteet neljällä yläkielellä	37
7 Säestysesimerkkejä opinnäytekonsertistani.....	41
7.1 Wind At Your Back.....	42
7.2 The Fundamental Things.....	42
7.3 A Cold Day In Hell.....	43
7.4 Down To New Orleans.....	43
7.5 Meter Maid	44
8 Pohdinta	46
Lähteet	48
Liitteet.....	50

1 Johdanto

Sähkökitara kilpailee tänä päivänä tasapäisesti pianon kanssa siitä, kumpi on suosittu instrumentti maailmanlaajuisesti. Populaarimusiikissa ja rockmusiikissa erityisesti sähkökitaristit ovat laulusolistien ohella yhtyeittensä keulakuvia taiturillisten kitarasoolojensa ansiosta. Vuonna 1983 toukokuun Guitar Player-lehden haastattelussa amerikkalainen studiomuusikko Danny Kotchmar toteaa, että komppikitarointi mielletään toisen luokan työskentelyksi (Kotchmar 1983,20). Tuosta ajasta mikään ei tunnu muuttuneen. Samansuuntaisia ajatuksia on kirjannut amerikkalainen kitaristi Steve Khan kirjaansa ”Contemporary Chord Concepts”. Nuoret soittajat keskittyvät kehittämään solistista ilmaisuaan, mutta suhtautuvat säästämiseen yliolkaisesti (Khan 1996, 9). Rocktähteyttä on olla soolokitartista maailman nopein ja taitavin. Ammatikseen sähkökitaraa soittamaan päätyvälle muusikolle totuus paljastuu. Kitaristin työstä reilusti yli puolet on komppausta. Melodian soitostakin vain pieni osa on luovaa solistista improvisointia. Välisoitto musiikin tyyliin katsomatta on alkuperäisen melodian toteuttamista tai alkuperäisen kitarasoolon toistoa. Oma-eräinen kitaristi saa kuitenkin tuotua näissäkin hetkissä oman persoonansa esille. Hän voi fraseerata oman taiteellisen näkemyksensä ilmi tai muokata alkuperäistä melodiaa tyyliin antamissa puitteissa.

Opinnäytetyöni tarkoitus on koota 35 vuoden aikana keräämäni tietotaito säästämisestä ja kehittää didaktista tартtumapintaa, teoreettista ja käytännön materiaalia omaan säästystyöskentelyn opetukseeni työssäni Pop & Jazz Konservatorio Lappiassa. Kolmivuotisessa musiikkialan perustutkinnon koulutuksessa opiskelijoillamme on opiskelun aikana neljä instrumenttipainotteista jaksoa. Olen määritellyt omille sähkökitaransoiton opiskelijoilleni näistä jaksoista kaksi painottumaan säästystyöskentelyyn. Tarkoitukseni on näillä jaksoilla antaa opiskelijalle laaja-alaiset valmiudet säästystyöskentelyyn kevyen musiikin kentällä, ja tarvittava taito- ja tietopohja jatko-opiskeluun.

Olen vuosien varrella toiminut ammattimuusikkona tanssiyhtyeistä rockbändeihin ja aiheen pohjustukseksi teen opinnäytetyössäni läpileikkauksen omasta soittajantiestäni komppaajan näkökulmasta. Oman näkemykseni tueksi tein epävirallisen internet-kyselyn kitaristikollegoilleni siitä, kuka voisi olla hyvä, ellei maailman paras komppikitaristi. Kärkisijalle nousivat tasapisteissä kaksi erityylistä ja musiikillista ääripäätä edustavaa kitaristia: Count Basie Big Band’in kitaristi Freddie Green sekä rockyhtye AC/DC:n komppikitaristi Malcolm Young. Lisäpohjustukseksi aiheeseen esittelen lyhyesti heidän uraansa ja vaikutustaan komppikitaratyöskentelyssä.

Kun etsin lähdemateriaalia opinnäytetyöhöni niin oppikirjallisuudesta kuin internetistä, yllätyin kuinka vähän säestämistä käsitellään verrattuna solistiseen sähkökitaransoittoon. Vaikka yksittäisten musiikkityylien säestystyöskentelystä löytyy runsaastikin kirjallisuutta tai internetissä julkaistua videomateriaalia, aineisto on muutamaa poikkeusta lukuunottamatta suunnattu vastaalkajille, eikä siitä ole varsinaisesti löydettävissä selkeää yksityisestä yleiseen johtavaa oppimethodia. Ainoa poikkeus tästä tuntuu olevan William G. Leavittin ”A Modern Method For Guitar 1 – 3” -kirjasarja. Tästä syystä olen opinnäytetyössäni tarkastellut myös käyttämäni oppikirjamateriaalia, johon mainittu kirjasarja kuuluu, ja sen soveltuvuutta säestämisen opettamiseen.

Säestämiseen liittyvät olennaisesti yhteytyöskentelyn lainalaisuudet, kuten instrumenttien roolitus kappaleissa, soitinten keskinäinen vuorovaikutus ja yhtyeбаланси. Varsinaisen tutkimuksen kohteeksi olen valinnut erityyppiset kitaran sointuotteet ja tarkastelen kitaran säestystyöskentelyä tämän jaottelun kautta. Jokaisella sointuotetyypillä on oma käyttötarkoituksensa niin rytmiiikan kuin äänenkuljetuksenkin kannalta. Olen jaottelun yhteydessä nuotintanut pieniä esimerkkejä kulloisellekin sointuotteelle tyypillisestä säestyksestä. Määrittelemistäni sointuotetyypeistä olen poiminut oman kokemukseni mukaan kaksi kieliryhmäajatteluun perustuvaa tyyppiä ja tarkastelen niitä äänenkuljetuksen kannalta. Tässä tarkastelussa lähdeveksinani ovat olleet mainittu Steve Khanin kirja, Robert Rawlinsin ja Nor Eddine Bahhan kirja ”Jazzology”(2005) sekä Berklee Music Collegen kitaransoiton professorin John Thomasin pdf-julkaisu ”Voice Leading For Guitar”(2005). Käytännön esimerkkeinä säestämisestä esittelen vuonna 2009 Torniossa ja Oulussa esittämäni opinnäytekonserttien kappaleita. Opinnäytetyöni liitteenä löytyy harjoitusesimerkkejä kitarasointujen äänenkuljetuksesta, opinnäytekonserttien ohjelmisto sekä bändinuotit niistä kappaleista, joiden säestystä olen tekstissä käsitellyt.

2 Omia kokemuksia vuosien varrelta

Olen aloittanut kitaransoiton klassisella kitaralla 13-vuotiaana vuonna 1975. Ostin vuotta myöhemmin ensimmäisen sähkökitaran ja pääsin opiskelemaan Oulunkylän Pop & Jazz- opistoon keväällä 1978. Opiskeluaikanani ”Ägelissa”, kuten koulua tuolloin kutsuttiin, pääsin soittamaan erityyppisiin kokoonpanoihin rockbändeistä bigbandeihin. Omalla kohdallani ensimmäinen koulun kokoonpano oli kitaransoitonopettaja Raimo Sarkion vetämä kitarasektio, jossa soitettiin moniäänisiä jazzkappalesovituksia joiden tyylilaji liikkui swingin ja bebopmusiikin välillä. Neljän stemmakitaran lisäksi yhtyeessä oli komppikitara, basso ja rummut. Itse pääsin yhtyeeseen komppikitaristiksi, ja yhtyeessä oppimillani taidoilla on sittemmin ollut käyttöä tähän päivään asti.

Itselleni uusi huomioitava seikka oli säestyssointujen oktaaviala. Koska neliääninen kitaramelodiasatsi liikkui laajalla alueella noin pienen oktaavin e-sävelestä ylöspäin, ja jotta yhtyeen sointi ei menisi tukkoon, minun piti opetella soittamaan säestysotteet mielellään kolmiäänisesti ja kitaran alimmilla kielillä. Kolmiäänisten sointuotteiden käyttöön ohjasivat myös kappaleiden nopeat tempot. Jazzmusiikissa käytettävä harmonia on nelisointuharmoniaa, minkä johdosta minun oli viimeistään tässä vaiheessa opiskeltava säestyksessä käyttämieni otteiden äänenkuljetus vajailla soinnuilla eli soinnuista oli löydyttävä karaktäärisävelet terssi ja septimi sekä valinnaisesti joko pohjasävel tai kvinttisävel.

Kitarasektiossa oppimastani on sittemmin ollut hyötyä erilaisissa bigband-kokoonpanoissa, joissa olen soittanut. Bigband-työskentelyssä sointuotteiden opiskelussa on tullut vastaan myös modernimpia sointuotteita viisi- ja kuusisointuihin asti. Sointujen laajetessa kitaraharmoniassa soivien sävelten määrä ei kuitenkaan yleensä lisäännä, vaan soittaja joutuu itse soveltamaan sointuotteet ottamalla samalla huomioon äänenkuljetuksen, muiden soittajien oktaavialat ja edellä mainitut karaktäärisävelet.

Vielä ennen soitonopettajan ammattiopintoja Oulunkylän Pop & Jazz Konservatoriossa 1988 - 94, pääsin kokeilemaan siipiäni tanssiyhtyeissä. Soitin 80-luvun puolivälissä freelancer-kitaristina erilaisissa ravintolayhtyeissä. Tuohon aikaan ne soittivat vielä pääsääntöisesti vanhempaa tanssimusiikkia. Ohjelmiston rungon muodostivat valssit, humpat, foxit ja tangot maustettuna muutamalla iskelmällä ja rokilla. Jo ensimmäinen ammatillinen, kuukauden mittainen kitaristikiinnitys Oulun Vaakunaan opetti minulle, kuinka vähän musiikkiopistotasolta valmistunut kitaristinraakile oli oppinut käytännön soittajan ammatista. Omaksi yllätyksekseni illan aikana soitetusta viidestä

ja puolesta "setistä" vain kahteen, joissa yhtyeen varsinainen laulusolisti lauloi, oli saatavissa nuotit. Jotta olisin selvinnyt keikasta kunnialla, minun olisi pitänyt joko tuntea ennalta yhtyeen soittama ohjelmisto tai pystyä korvakuulolta soittamaan mukana. Yritin ensimmäisenä iltana soittaa kuulonvaraisesti mukana alkuillan ohjelmistoa, mutta minun täytyi häpeäkseni tunnustaa osaamattomuuteni. Tulevan kuukauden säestinkin kuutena iltana viikossa vain solistin laulamat, nuotinnetut 45-minuuttiset.

En kuitenkaan antanut ensimmäisen kokemuksen lannistaa, vaan noin puoli vuotta myöhemmin päädyin soittamaan kahdeksi viikoksi silloisessa kotikaupungissani Järvenpäässä sijaitsevaan tanssiravintolaan uuden yhtyeen kanssa. Olin kuitenkin tehnyt hieman kotiläksyjä, kehittänyt korvaani ja koettanut painaa mieleeni tanssimusiikkikappaleissa käytettyjä sointukiertoja. Kuten arvata saattaa, yhtyeellä ei ollut ohjelmistostaan nuotteja, mutta tällä kertaa saatoin sopia yhtyeen kosketinsoittajan kanssa yhteistyöstä. Kappaleet alkoivat minun kannaltani esimerkiksi: "Humppa C-molli, 1-2 ja 1-2-3-4...". Olimme kuitenkin sopineet yhtyeen kosketinsoittajan kanssa siitä, että hänen vasemman käden pikkusormestaan saatoin lukea pianon koskettimilta soinnun pohjasävelen. Sointutyyppin laatua en olisi hänen sormistaan ehtinyt lukea eli se jäi minuun korvakuuloni varaan. Positiivisen työskentelyilmapiirin ansiosta saatoin muutaman illan jälkeen todeta musiikkokollegalleni, ettei minua varten tarvitse enää "sormella osoittaa" sointuja. Jatkoinkin yhteistyötä kyseisen yhtyeen kanssa vielä useamman vuoden. Yhtye esiintyi yleensä triokokoonpanossa, mutta kun he saivat kvartettikiinnityksen, soitin heidän neljäntenä jäsenenään.

90-luvun alkupuolella päädyin soittamaan silloisten tangokuninkaallisten Mika Pohjosen ja Eija Kantolan yhtyeisiin. Aiempiin tanssimusiikkiryhmiin verrattuna orkestereiden ohjelmisto alkoi olla monipuolisempaa musiikkityyleiltään. Vanhan tanssimusiikin ohella yhtyeiden ohjelmistoissa oli tämän päivän tanssi-iskelmää sekä suomalaista pop- tai rockmusiikkia kuten esimerkiksi Juice Leskisen tai J. Karjalaisen kappaleita. Kitarasäestyksen kannalta soittajan muuntautumiskyky joutui koetukselle tyylilajien ja kitaran sointivärien vaihdellessa jazz-vaikutteisesta fokstrotista vaikkapa HIM- yhtyeen tyyliseen raskaaseen metallimusiikkiin. Sointuotteiden, niiden äänenkuljetuksen, rytmikan sekä myös soundin eli kitaran sointiväriin piti kokoaikaisesti vastata kulloistakin musiikkityyliä.

Vaikka näissä molemmissa yhtyeissä ohjelmistot olivat nuotinnettu, jouduin kummassakin yhtyeessä useasti huomaamaan kuulonvaraisen työskentelyn tärkeyden. Eija Kantolan yhtyeen kanssa aloitin soittamalla ensin kahden viikon ja kymmenen keikan mittaisen kiertueen, jonka jälkeen

seurasi minun osalleni kahden viikon keikkatauko. Tämän jälkeen lähdimme muutaman päivän mittaiselle laivakeikalle Helsingin ja Tallinnan välille. Kyseisen rupeaman ensimmäisenä iltana orkesterimme soitto alkoi noin kello kymmenen maissa. Normaalikäytännön mukaisesti edessäni oli bändisetin nuottimappi, mutta kun esityksemme alkoi, kuulin yhtyeen rumpalin juontavan: ”Tänä iltana Eija Kantola...” Minulla oli rumpalin käyntiinlaskun mittainen aika tajuta tilanne eli en ehdi vaihtaa nuottimappia ja ensimmäinen kappale alkaa kitaraintrolla! Ensi paniikista huolimatta kappale käynnistyi kuitenkin sovitusti, koska olin kuitenkin soittanut kyseisen intron jo mainitut kymmenen kertaa aiemmin. Kokemuksesta rohkaistuneena päätinkin jättää nuottimappin etsimättä ja soittaa illan muistini ja kuuloni varassa. Varasuunnitelmana minun oli kuitenkin mahdollista käydä vilkaisemassa vieressäni soittaneen basistin mapista muistinvirkestystä. Tuon illan jälkeen jatkoin nuoteitta soittamista Eijan solistisetien aikana saadakseni paremman kommunikaation niin yhtyeen kuin yleisönkin kanssa.

Haluan tässä kohtaa tehdä eron korvakuulosoiton ja tietoisien korvakuulosoiton välillä. Varsinkin aloittelevat soittajat opiskelevat kappaleita pääsääntöisesti kuulonvaraisesti, mutta koska he eivät useinkaan ole perillä musiikin teoriasta, he oppivat kappaleet yleensä yksittäisinä, erillisinä ilmiöinä. Ravintolayhtyeissä ja myöhemmin tangokuninkaallisten orkestereissa oppimani korvakuulosoitto perustuu kuitenkin musiikillisten ilmiöiden, kuten sävellajien, sointukiertojen ja rakenteiden samanaikaiseen analyysiin ja tunnistamiseen. Myös nuoteista soittaminen samanaikaisen analyysin kautta on omalla kohdallani kehittänyt muistinvaraista soittoaani. Tällä kokemuspohjalla, mikä minulle on vuosien varrella kertynyt, aluksi esittelemäni Oulun Vaakunan keikkarupeama olisi ollut aivan toisenlainen.

3 Esimerkkejä komppikitaran mestareista

Seuraavaksi haluan esitellä kaksi komppikitaran erityylistä mestaria. Tein internetissä epävirallisen kyselyn kitaristikollegoilleni aiheesta: ”kuka on maailman paras komppikitaristi?”. Seuraavat kaksi nimeä nousivat tasapäisesti useimpien mielipiteenä esille: Freddie Green, swing-aikakauden bigband-kitarasäestyksen mestari sekä Malcolm Young, australialaisen pitkän linjan rockyhtyeen AC/DC:n komppikitaristi ja rytminen selkäranka.

3.1 Freddie Green

Freddie Green (1911–1987) antoi merkittävimmän panoksensa muusikkona Count Basie Orchestra'n komppikitaristina. Hän aloitti soittamisen banjolla jo 12-vuotiaana, mutta muutettuaan vuonna 1930 New Yorkiin aloittelemaan muusikon uraansa, häntä suositeltiin vaihtamaan banjo kitaraan. Hän keikkaili New Yorkissa pianisti Willie Gantin kanssa ja opiskeli samalla instrumentin hallintaa. Omien sanojensa mukaan hän ”yrityi pysyä poissa pianon tieltä”. Vuonna 1937 hän sai koesoiton bigband johtaja Count Basien yhtyeeseen. Koesoiton perusteella hänet valittiin, ja hän soitti yhtyeessä seuraavat 50 vuotta kuolemaansa asti vuoteen 1987. (Pettersen 2002, hakupäivä 25.9.2011)

”Basien bändissä oli noin neljä rumpalia. Siellä oli Freddie Green...” Jo Jones (Aarons 2011, haettu 25.9.2011.)

Freddie Greenin työskentelystä kerrotaan useilla kitaransoitolle omistetuilla nettisivuilla, ja hänelle on omistettu oma nettisivusto www.freddiegreen.org. Kyseiseltä sivustolla voi tutustua elämäntarkastatteluihin, hänen soittotekniikastaan tehtyihin transkriptioihin eli levytyksistä kirjoitettuihin nuotinnoksiin sekä analyysiin hänen soittotekniikastaan. Sivustolla kitaristi Michael Pettersen on julkaissut Greenin tekniikasta useampia kolumneja, jotka ovat alunperin peräisin amerikkalaisesta Down Beat -lehdessä.

Green itse vältteli kommentoimasta omaa tekniikkaansa. Vuonna 1977 hän kuitenkin antoi haastattelun jazz-kriitikko Stanley Dancelle. Haastattelusta Michael Pettersen on kirjoittanut nettisivulle tiivistelmän. Se on luonteeltaan pääosin elämäkerrallinen ja musiikista puhuttaessa Green halua mieluummin kertoa tarinoita muista soittajakollegoistaan ja vain hieman väistellen omasta soitostaan esimerkiksi Basien yhtyeessä. Yhtyeen komppiryhmän muodostivat orkesterinjohtaja

ja pianisti Count Basie, basisti Walter Page, rumpali Jo Jones sekä Freddie Green itse. Omien sanojensa mukaan Greenin ja Pagen rooli oli vain pitää tempo kohdillaan eli soittaa tasaista neljäsosapulssia vastapainoksi Basien ja Jonesin rytmisesti vapaammalle soitolle. (Pettersen 2002, haettu 25.9.2011.)

Freddie Green soitti koko uransa akustisella, teräskielisellä orkesterikitaralla, joka osaltaan antoi hänen soitolleen ominaissoinnin. Tämän päivän sähkökitaristille täsmälleen vastaavan soinnin saavuttaminen olisikin äärimmäisen haastavaa. Tämä johtuu siitä, että Greenin kitaran kielten korkeus otelaudasta olisi jo fyysisesti raskaasti hallittava. Koska Green satunnaisilla säilyneillä filmipätkillä näytti painavan kokonaisia sointuotteita, hänen soittonsa analyysin tulos äänitteiden perusteella on herättänyt hämmennystä. Freddie Greenin säästystekniikkaa Basien yhtyeessä nimitetäänkin ”one-note-chord”-tekniikaksi. Nimi on kuitenkin hieman harhaanjohtava, sillä vaikka Freddie soitti oikealla kädellään laajimmillaan kaikkia kuutta kieltä, hän painoi vasemmalla kädellään otelautaan soivaksi asti vain yhdestä kolmeen kieltä, samanaikaisesti sammuttaen eli demppaten muut kielet (KUVA 1). Näin toimien hän sai kitarasta mahdollisimman perkussiivisen tasaisen soinnin riippumatta soivien kielten lukumäärästä. Lisäksi hän soitti kulloisenkin soinnun melodiaäänen, joka pääsääntöisesti oli d-kielellä, muita kieliä voimakkaammin. Näin toimien hän sai aikaan mainitun ”yhden äänen soinnun”. (Pettersen 2000, haettu 25.9.2011.)

KUVA 1. Kappaleen ”April In Paris” viisi viimeistä tahtia (transkriptio Michael Pettersen).

Kuten esimerkistä voidaan todeta, kitaran tuottaman soinnun melodiaääni liikkuu vain terssin alueella, joka aikaansaa tasaisen harmonisen liikkeen. Tabulatuurikuviiin nuottikuvaan kirjoitetun melodian tueksi olen lisännyt x-symbolilla kitaran kaulalle mahdolliset puolittain alaspainetut sävelet, jotka tuottavat kuulokuvaan mielikuvan useammasta soivasta äänestä. X-symbolit kaulan kuvien yläpuolella ilmaisevat kielten demppausta.

Mielestäni perinteisessä bigband-musiikissa kitaran tehtävänä on harmonisoida bassolinja ja juuri tässä Green toimii kitaristeille oivana esikuvana niin harmonian kuin soittodynamiikankin suhteen. Tämän päivän kitaristeille Greenin soittotekniikan ja soinnun kuljetuksen opiskelu antaa erinomaisten lähtökohdan esimerkiksi funk-komppaukseen, jossa komppikitaran rooli on usein paikallaan pysyvä, perkussiivinen, yksiääninen ”nakukitara”. Greenin säestystekniikkaan pohjautuvia etydejä löytyy myös tuonnempana käsittelemissäni oppikirjoissa.

3.2 Malcolm Young

”Maailman parhaan komppikitaristin” kisassa jaetulle ykköstilalle nousi toisena skotlantilaissyntyinen Malcolm Young (1953-), australialaisen rockyhtye AC/DC:n komppikitaristi. Jopa hänen veljensä, AC/DC-yhtyeen soolokitaristi Angus Young pitää häntä maailman parhaana (Obrecht 1984, 82). Itselleni hän edustaa tyylipuhtaasti suoraviivaisen säestävän rock-kitaristin esikuvaa. Olen itse perehtynyt yhtyeen tuotantoon vasta vanhemmalla iällä ja omalta kohdaltani yhtyeen viehätyksy syntyy juuri kitaroiden, basson ja rumpujen muodostaman komppiryhmän äärimmäisestä tarkkuudesta yhdistettynä rock-uskottavuuteen.

Malcolm Young perusti AC/DC-yhtyeen vuonna 1973 nuoremman veljensä Anguksen kanssa, ja he ovat tänä päivänä yhtyeen ainoat alkuperäisjäsenet. Yhtye on saavuttanut maailmanlaajuisen suosion persoonallisen lauluäänen omaavien laulusolistien Bon Scottin ja Brian Johnsonin sekä Angus Youngin energisen kitaratyöskentelyn ansiosta. Muusikoiden, ja eritoten kitaristien keskuudessa, Malcolm Youngin työskentely AC/DC:n rytmisenä selkärankana nousee kuitenkin omaan kiistattomaan arvoonsa. (Prato 2011, haettu 25.9.2011.)

Vaikka rockyhtyeiden musiikista on yleensä julkaistu vain harrastelijabändeille suunnattuja nuottikirjoja, Simon Troup on vuonna 2006 julkaissut AC/DC:n komppikitaroinnista kirjan nimeltä ”Riffology Of AC/DC”. Sen lisäksi, että kirja sisältää nuotintettuja komppiesimerkkejä ja analyysejä yhtyeen tunnetuimmista kappaleista, kirjoittaja esittelee myös lyhyesti levyiltä nuotintamiseen eli transkriptioon tarvittavaa tekniikkaa, välineistöä ja työskentelyä (Troup 2006, 21). Omalta osaltani voin todeta, että tänä päivänä levyiltä ylöskirjoittamisen opiskelu on eritoten tietotekniikan kehityksen myötä muuttunut entistä merkittävämmäksi kevyen musiikin muusikon työvälineeksi. Vielä kaksikymmentä vuotta sitten musiikin ylöskirjoitustyössä tärkeä äänitteen hidastaminen vaikutti suoraan äänitteen äänenkorkeuteen. Lisäksi alkuperäisten äänitteiden vire ei yleensä ollut vakio $a_1=440\text{hz}$, vaan riippuvainen silloin käytettyjen musiikkisoittimien (kasettinauhuri, levysoitin) tois-

tosta. Nykyisillä transkriptiokäyttöön suunnitelluilla ohjelmilla, kuten esimerkiksi käyttämälläni "Transcribe"-ohjelmalla, äänitettä voidaan hidastaa/nopeuttaa, hienovirtittää, panoroida, loopata eli lenkittää ja niin edelleen. Vuosia sitten olen itse tällaisessa kirjoitustyössä polttanut kasettisoittimen moottorin, joka ei lopulta enää kestänyt toistuvaa pysäyttämistä ja edestakaisin kelaamista. Koska transkriptioiden tekeminen kuuluu olennaisesti muusikon ja opettajan työhöni, esittelen kirjan esimerkkien asemesta Malcolmin säestystyöskentelyä muutaman itse tekemäni transkriptioesimerkin kautta.

Rocksäestyksessä, kuten on kyse AC/DC-yhtyeessä, käytetään yleensä niin sanottuja voimasointuja eli sointuja, joista on jätetty terssiäänäni pois. Tämä johtuu useimmiten siitä, että muusikot ovat itseoppineita, eivätkä usein edes tiedosta terssisävelen käyttöä tai olemassaoloa ja myös siitä, että sointukulut eivät välttämättä noudata duuri-mollitonalityettä. Sointuliikkeet ja säestysriffit voivat perustua esimerkiksi mollipentatoniseen asteikkoon tai peräti bluesasteikkoon, kuten vaikkapa Deep Purple -yhtyeen kappaleen "Smoke On The Water" alku- ja välisoitto. Simon Troup on analysoinut AC/DC-yhtyeen persoonallisen sointiväriin pohjaavan kuitenkin normaalikäytännöstä poiketen raskaalla kädellä soitettuihin avokielisointuihin, jotka ovat rytmisesti vahvemman kuuloisia ja leikkaavampia kuin vastaavat kaulalta soitetut terssittömät voimasoinnut (Troup 2006, 19).

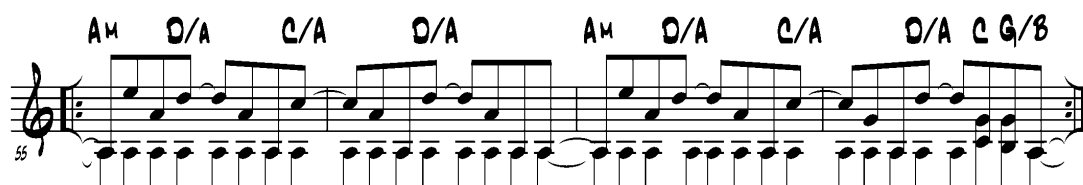
Ensimmäinen kahden tahdin mittainen komppiriffiesimerkki kappaleen "Hell's Bells" A-osasta koostuu avokieliasemasta soitetuista A- ja D- voimasoinnuista sekä riffin päättävistä avokieliotteeseen pohjautuvista C- ja G ¼-iskuista (KUVA 2).

The image shows a musical notation for a guitar riff. It consists of a single staff in treble clef with a 4/4 time signature. The notation includes four measures of music. Above the staff are four fretboard diagrams for the chords: A003, D003, C(A003), and G/B. The first measure contains the A003 chord. The second measure contains the D003 chord. The third measure contains the C(A003) chord. The fourth measure contains the G/B chord. The notation includes a double bar line at the end of the fourth measure.

KUVA 2. Kappaleen "Hell's Bells" A-osan säestysriffi.

Tässä esimerkissä Malcolmin soitossa huomioitavaa on rytmisesti tarkka fraseeraus, joka poikkeaa ensimmäisen tahdin pisteellisten 1/8-kuutioiden osalta Angus Youngin kitararaidasta, jossa kitaran melodialinja jää soimaan pitempään, sekä yhtyeen kappaleissa usein käytetyt avokieliotteilla soitetut rytmiset iskut.

Kappaleen B-osassa eli kertosaäkeessä varsinainen säestysvastuu jää Angus Youngille (KUVA 3). Malcolm soittaa alle tasaista 1/8-sykkeistä avokielipulssia ja tuplaa neljännen tahdin C- ja G-sointujen iskut (Troup 2006, 46). Huomionarvoista tässä säestyksessä on kummankin kitaran jatkuva legato eli sävelten toisiinsa sitominen, joka antaa säestykselle kappaleen nimeen viittaavan kellomaisen soinnin.

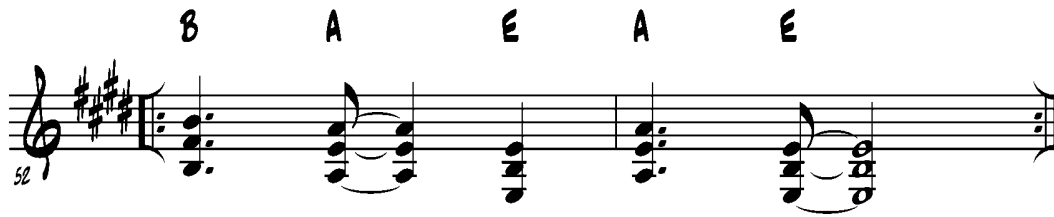


KUVA 3. Kappaleen "Hell's Bells" B-osan säestys. Ylempi stemma Angus Young, alempi stemma Malcolm Young.

Toiseksi esimerkkikappaleeksi Malcolm Youngin säestystyöskentelystä olen valinnut vahvasti synkopoivan 1/16-aika-arvoisen säestysriffin eli -kuvion kappaleesta "Thunderstruck". Kyseisen kappaleen alussa runsaat puolitoista minuuttia kestävä kahden tahdin mittainen rytmikuvio on fyysisesti sekä teknisesti haastava kelle tahansa komppikitaristille. Malcolm'n 1/16-rytmikuvioon linkittyy saumattomasti Anguksen melodiariffi sekä bassokitaran tasainen 1/8-nuotti syke luoden hypnoottisen eteenpäinvievän pulssin (KUVA 4). Rytmikuvion päättää komppiryhmän soittama kahdeksan tahdin mittainen 1/4-osa iskujen ja laulun vuoropuhelu, jonka jälkeen komppikitaran soittama rytmi vaihtuu synkopoivaksi pisteelliseen 1/4- nuotin aika-arvoon perustuvaksi rytmikuvioiksi, joka pienin variaatioin jatkuu laulun loppuun saakka (KUVA 5).



KUVA 4. Kappaleen Thunderstruck säestyskuvio 1, kappaleen alku.



KUVA 5. Kappaleen *Thunderstruck* komppikitaran säestyskuvio 2, kappaleen loppu. Melodiariffi jatkuu kuvion päällä. Basso jatkaa tasaisella 1/8-rytmillä komppikitaran soinnut huomioiden.

Kuten Freddie Greenin työskentely omassa musiikin tyylilajissaan, Malcolm Youngin soitto on rockyhtyeen kitarasäestyksen opiskelijalle malliesimerkki yksinkertaisesta, rytmisesti tarkasta ja musiikillista kokonaisuutta tukevasta yhteistyöstä rumpujen ja bassokitaran kanssa. Hänen ja koko yhtyeen soitossa kuuluu vuosikymmenien saumaton yhteistyö. Kuten Freddie Green, hänkin suhtautuu vältellen oman soittonsa esilletuomiseen. Malcolm Young toteaa vuoden 1984 helmikuun *Guitar Player*-lehden haastattelussa olevansa tyytyväinen rooliinsa komppikitaristina bändin laulu- ja kitarasolistien takana, ja keskustelelee haastattelijan kanssa mieluummin rock-muusikon elämästä yleisellä tasolla (Obrecht 1984, 82).

4 Sointusäestys oppikirjoissa

Kuluneiden runsaan kolmenkymmenen vuoden aikana, joina olen kitaraa soittanut, opiskellut ja opettanut, olen saanut oppia usealta soitonopettajalta ja lukuisista oppikirjoista. Omassa soitonopettajan työssäni olen itse valmistamani opetusmateriaalin lisäksi käyttänyt paljolti samaa oppikirjallisuutta mistä olen itse oppini saanut. Seuraavassa tarkastelen muutamaa tärkeimpää opetustyössäni käyttämää oppikirjaa suhteessa säestyksen opiskeluun ja sen opettamiseen.

4.1 A Modern Method For Guitar Vol. 1-3

William G. Leavitt (1926–1990) oli amerikkalainen muusikko ja kitarapedagogi. Hän oli itse ensimmäisiä Bostonissa toimivan Berklee College Of Musicin kitaraoiskelijoita. Hän aloitti opintonsa vuonna 1948 ja valmistumisensa jälkeen vuonna 1951 työskenteli kitaristina ja sovittajana usean aikakauden tähtiartistin, kuten esimerkiksi jazzlaulaja Ella Fitzgeraldin taustalla. Vuonna 1965 hänelle tarjottiin kitaransoiton opetuksesta vastaavan opettajan paikkaa Berkleen collegessa. Leavittiä pidetään plektrakaransoitonopetuksen kehittäjänä, ja monet tämän päivän eturivin kitaristeista (muiden muassa jazzkitaristit Bill Frisell, John Scofield ja rockkitaristi Steve Vai) ovat olleet hänen oppissaan. (Macrae Birch 1998, haettu 25.11.2011.)

William G. Leavitt julkaisi kolmiosaisen kirjasarjansa, "A Modern Method For Guitar", kuusikymmenluvun puolivälin jälkeen vuosien 1966–71 aikana. Kirjaa käytetään pop-jazzmusiikin oppilaitoksissa sähkökitaransoiton opetuksessa tänäkin päivänä. Kolmiosainen kirjasarja käy läpi sähkökitaran soittotekniikkaa, asteikkosoittoa ja säestyssoittoa alkeista ammatilliselle tasolle saakka. Kirjan kirjoitusajankohdan vuoksi sen painopiste on pääasiassa jazz- tai viihdemusiikissa. Tämän hetken populaarimusiikin ilmiöitä siinä ei vielä suoranaisesti tarkastella. Kaikesta tästä huolimatta kirjasarja soveltuu sähkökitaransoittajan perusvalmiuksien opettamiseen erityisesti siksi, että siinä keskitytään nuotinlukutaitojen kehittämiseen.

Sarjan ensimmäisessä kirjassa sointujen opiskelu lähtee peruskolmisoinnuista ja yleisistä I – IV – V sointuasteisiin perustuvista sointukadensseista. Leavitt esittelee soinnut ensin nuottikuvana. Nuottikuvan ja sointumerkkien lisäksi kirja käyttää sointujen ilmentämiseksi niin sanottua tabulatuurikuvaa, jossa otteet on piirretty täplinä kitaran kaulaa esittävään kuvaan (KUVA 6). Samanlaisia tabulatuurikuvia käytetään yleisesti esimerkiksi peruskoulun musiikin oppikirjoissa ja kaupallisessa nuottikirjallisuudessa. Tabulatuurikuva on helposti ymmärrettävä kuvallinen ilmaisu soin-

tuotteista, mutta koska siitä ei ole suoraan tulkittavissa sävelten nimiä ja niiden funktiota soinnun sisällä, sointujen ymmärtäminen niiden kautta jää vajavaiseksi. Peruskoulukirjoista poiketen Leavitt yhdistää esimerkeissään molemmat sointujen esittämistavat. Ensimmäisen kirjan jälkipuoliskolla tutustutaan kolmeen siirrettävään duuri- ja mollikolmisointuotteeseen ja niiden variaatioihin sekä nelisointuharmoniaan. Sointuja harjoitellaan säestyksen lisäksi myös melodian harmonisointina. Koko kirjasarjan ajan opiskelijaa kehitetään myös niin sanotun sointusoolon soittajana.

Rhythm Accompaniment

EXERCISE

(First ending - play 1st time only) (Second ending - play 2nd time only)

fine

KUVA 6. Säestysharjoitus jossa sointumerkit, nuottinno ja tabulatuuri.

(Leavitt 1966, 43.)

Kirjassa 2 nelisointuotteiden ja niiden yleisimpien käännösten lisäksi tutustutaan sointuotteisiin, joista on pohjasävel jätetty pois (KUVA 7). Koska kitara kuusikielisenä, kvarttivireisenä instrumenttina rajoittaa ja samalla ohjaa sointuotteiden muodostamista, nelisointua laajemmat soinnut soitetaan usein ilman pohjasäveltä, kvinttisäveltä tai molempia. Tämä aiheuttaa usein aloitteleville soittajille liikaa päänvaivaa, ja he tyytyvät käyttämään aiemmin mainittuja peruskoulujen oppikirjojen sointuotteita. Jos kitaristi kuitenkin malttaa perehtyä sointuihin myös useammalla käännösoitteella tai peräti vajaamuotoisina, kuten kirjassa opastetaan, hän huomaa ennen pitkää säestystyöskentelynsä helpottuvan.

KUVA 7. V7 – I sointukadenssi vajailla muunnesoinnuilla. AR = oletettu pohjasävel.

(Leavitt 1968, 34.)

Kitaran kaulan tuntemisen vahvistamiseksi kirjassa käydään läpi kolmisoinnun käännökset sekä kaulan sivusuuntaisesti että pituussuuntaisesti. Uutena opiskeltavana asiana tässä kirjassa esitellään jazzmusiikille ja latinalaisamerikkalaiselle musiikille yleisimpiä säestysrytmejä (KUVA 8). Kun sointuotteiden opiskelu edistää opiskelijan vasemman käden hallintaa, rytmikuvioiden soittaminen kehittää oikean käden tekniikkaa luoden samalla valmiuksia yhtyetyöskentelyyn.

Cha-cha: Basic and Orchestral

KUVA 8. Cha-cha säestysrytmi ja lyhyt harjoite. Sointuotteita ei ole määritetty.

(Leavitt 1968, 93.)

Kirja 3 tarkastelee sointuja pääasiassa jazz- ja popmusiikin teoreettisten ilmiöiden kautta. Aiemmissa kirjoissa käytetyt tabulatuurikuvat sointuotteista ovat jääneet pois, ja sointujen äänenkuljesta analysoidaan esimerkiksi harmonian ylimmän melodiaäänien kautta. Rytmikitaran opiskelussa kirjassa edetään teknisesti vaativampiin ”lattari”-rytmeihin kuten paso doble.

Kuten aiemmin mainitsin, kirjasarjan oppisisältö sopii hyvin musiikkioppilaitosten perusopetukseen ja toisen asteen konservatorio-opiskeluun, mutta kirjasarjan vanhakantaisuuden vuoksi sitä ei yksistään voi käyttää ainoana oppikirjana säestysopiskelussa.

4.2 Rockroots

Seuraavaksi tarkasteltavaksi kirjaksi otan Nono Söderbergin kirjan "Rockroots" vuodelta 1993. Nono Söderbergin (s.1945) ura on alkanut jo 1960-luvun alun kitarabändeissä ja hän on siitä lähtien työskennellyt ammattimuusikkona niin studioissa, teattereissa kuin keikkabändeissäkin. Nonon oma musiikillinen painopiste on ollut rhythm & blues - pohjainen musiikki esimerkkinä hänen omat bändinsä Bluesshakers ja Kapteeni Nemo.(Söderberg 1993, 62)

Nono kertoo kirjansa esipuheessa keränneensä teokseen vuosien varrella muistiin kirjoittamansa ja opetuksessa käyttämänsä nuottimateriaalin (Söderberg 1993, 3). Olin itse Oulunkylän Pop & Jazz Konservatoriossa Nonon oppilaana, kun hän kirjoitti tätä kirjaansa. Kirjoitusprosessin aikana hän luonnollisesti testasi materiaaliaan meillä silloisilla oppilailtaan. Kirja on suunnattu rhythm & blues - musiikista kiinnostuneelle musiikkikoulutasoiselle soittajalle, mutta sopii myös itseopiskelijalle.

Kirjassa käydään läpi tyypillisiä rock-, blues- ja countrymusiikissa esiintyviä säestyksen ja melodiasoiton ilmiöitä jazzia unohtamatta. Nuottikuvaa tukemassa kirjassa käytetään nuottiviivaston alla kuusiviivaista nuottiviivastoa muistuttavaa tabulasuuria, jossa alin viiva tarkoittaa kitaran alinta kieltä ja ylin viiva kitaran ylintä kieltä. Haluttu ääni piirretään soitettavan kielen päälle numeroin ilmaisemaan soitettavaa ääntä. Omasta mielestäni kyseinen tabulatuurimerkitsemistapa häiritsee nuottikuvan hahmottamista ja antaa usein vasta-alkajille valheellisen kuvan omasta nuotinlukutaidostaan. Sen lisäksi, että sävelten nimet ja sointikorkeudet eivät ilmene tabulatuurista, tabulatuuriviivastolta ei myöskään pysty lukemaan rytmiä, joka näin ollen on luettava ylemmältä, oikealta nuottiviivastolta. Onkin mielestäni helpompaa lukea nuottikirjoitusta yhdeltä viivastolta kerrallaan. Nuottikuvaan voidaan tarvittaessa numeroin merkitä haluttu kieli eli ympyröity numero yhdestä kuuteen, haluttu vasemman käden sormi eli numero yhdestä neljään sekä asemaa ilmaiseva roomalainen numero, joka kertoo etusormen korkeuden kitaran kaulalla, kuten "A Modern Method For Guitar" kirjoissa tehdään.

Rockroots -kirja alkaa kolmella tyypillisellä, blueskiertoon perustuvalla, alakielillä soitetulla melodisella säestyskuviolla eli riffillä (Tabell 2004,146). Riffit on nuotinnettu ja niiden tueksi on myös sanalliset ohjeet. Tässä yhteydessä Nono opastaa opiskelijaa myös hakeutumaan niiden levytysten esimerkkien pariin, joista hän itse on kuullut kyseisen kaltaisia säestyskuvioita. Esiteltyyn

bluessäestykseen Nono on säveltänyt teeman, josta hän on tehnyt sekä yksi- että kaksiääniset versiot.

Seuraavana käsiteltävänä asiana kirjassa tulee blueskierron rakenne ja sen erilaiset variaatiot. Bluesrakenteen muodoksi on vakiintunut 12 tahdin rakenne, josta löytyvät I, IV ja V asteen sointutehot. Sointityypiltään soinnut ovat pääsääntöisesti dominanttitehoisia. Niiden lisäksi blueskierrosta voi löytyä myös muita sointutehoja kuten esimerkiksi I – VI – II – V turnaround -kulku rakenteen kahden viimeisen tahdin aikana. (Söderberg 1993, 16; Tabell 2004, 25.)

Kirjan varsinaisessa komppiosiossa käydään läpi yleisimpiä kitaran säestysrytmejä ja niihin sopivia sointuotteita lyhyin muutaman tahdin esimerkein. Kahdeksasosointusäestys esitellään niin laajana sointusäestyksenä tabulatuurikuvan kautta kuin myös tarkkana sointukäännöksen huomioiduna versiona nuotein. Mainittua I – VI – II – V turnaroundkiertoa käyttäen esitellään toisen ja neljännen iskun aksentointikomppaus sekä arpeggiosäestys eli murtosointusäestys. Edellä mainittujen lisäksi kirjassa esitellään lyhyesti popmusiikissa yleisesti käytetyt rytmit kuten kolmimuunteen shuffle, tasapoljentoinen beat, ska ja reggae. Myös ylimmillä kielillä soitetusta funkkipauksesta sekä latin- eli kansanomaisemmin lattarikomppauksesta on lyhyet esimerkit.

Tarkimman huomion kirjan säestysosiossa saavat kaksi hieman vaativampaa säestystapaa, joista ensimmäinen on countrymusiikille tyypillinen pikkaus tai hybridipikkaus eli plektran ja sormien samanaikainen käyttö näppäilyssä. Termi tulee englanninkielisestä sanasta pick eli poimia tai näppäillä (Söderberg 1993, 29). Pikkaus muistuttaa klassisen kitaran soittotapaa, jossa oikean käden peukalo soittaa kolmea alinta kieltä ja etu- ja keskisormet sekä nimetön kolmea ylintä kieltä. Pikkauksessa peukalon sijaan voidaan käyttää plektraa, jonka soittamaa kieltä usein vielä dempataan eli vaimennetaan tässä tapauksessa oikean käden kämmensyrjällä. Sormilla näppäilyyn käytetään tällöin vain keskisormeja ja nimetöntä.

Toinen esitelty vaativampi säestystapa on Freddie Greenin soittotapaa soveltava kolmiääninen jazzsäestys, jossa säestetään soinnutetulla bassolinjalla. Tällaista säestystä voidaan käyttää jazzmusiikkikappaleita soitettaessa esimerkiksi silloin, jos kitara on ainoa säestyssoitin. Kirjan esimerkissä bassolinja seuraa pääsääntöisesti sointusäveliä. Kun bassolinja muutamassa tahdisa liikkuu asteittain, soinnutus on haettu sävellajin kyseisen nelisoinnun mukaan ja sävellajin ulkopuoliset kromaattiset johtosävelet on soinnutettu vähennetyllä nelisoinnulla. Tässä esitelty säestystapa poikkeaa monella tapaa kirjassa aiemmin esitellyistä. Sointuotteet vaihtuvat neljäs-

osanuottirytmissä, sointuotteet soitetaan kolmella äänellä neljän alimman kielen alueelta ja edellyttävät jo syvällisempää teorialuntemusta. Kirjan sointuote-esimerkeistä, joissa otteen äänet on analysoitu ja esitetty niin nuotteina kuin tabulatuurikuvana, ja niitä seuraavasta "Jazzin' The Blues"- kappaleesta (KUVA 9) on kuitenkin mahdollista oivaltaa säestystekniikan perussanasto ja soveltaminen yleisellä tasolla.

JAZZIN' THE BLUES (accomp) Nono Söderberg

KUVA 9. Säestysesimerkki "Jazzing The Blues". Kaulakuvatabulatuuri, nuotinnos, sointumerkit ja nuottiviivastoa muistuttava tabulatuuri. (Söderberg 1993, 34.)

4.3 Guitar Comping

Seuraavaksi esittelen käyttämästäni oppikirjoista amerikkalaisen jazzkitaristin Barry Galbraithin kirjan "Guitar Comping" (1986). Kirja kuuluu osana Galbraithin kirjasarjaan "Jazz Guitar Study Series", jonka muut osat käsittelevät asteikkosoittoa, melodiansoittoa ja improvisointia. Barry Galbraith (1919–1983) oli amerikkalainen jazzkitaristi, joka aloitti ammattimuusikon uransa WJAS- radioasemalla Pittsburghissa, Pennsylvaniassa. Hän toimi viisikymmenluvulla studiomuusikkona ja oli arvostettu komppikitaristi. Kuusikymmenluvulla hän sairastui ja menetti vasemman kätensä toimintakyvyn. Leikkausten jälkeen käden toimintakyky palautui 60-prosenttisesti ja hän siirtyi ammattimuusikosta opettajaksi (Pratt, 2005, haettu 5.7.2011). Oppikirjasarjan Galbraith ehti kirjoittaa vuotta ennen kuolemaansa vuonna 1982 (Wynn, 2011, luettu 5.7.2011).

"Guitar Comping" käsittelee varsinaisesti jazzyhtyekomppausta, jossa kitara korvaa pianon harmoniainstrumenttina, mutta suuri osa sointukäännöksistä, äänenkuljetusilmiöistä ja rytmisestä ajattelusta on sovellettavissa kevyessä musiikissa laajemminkin. Kirjansa esipuheessa Galbraith kuvaa hyvin jazzsäestyksen opettamisen ongelmaa. Koska oikeassa soittotilanteessa säestys

luodaan tavallisesti improvisoidun soolon vastaukseksi tai vuoropuheluksi, hän kokee kuvitteellisen säestysetyidin luomisen vaikeasti tavoiteltavaksi ja jossain määrin mielivaltaiseksi ilman reaaliaikaista säestettävää melodialinjaa (Galbraith 1986, 3). Etydikappaleiden sointukierrot mukailevat yleisesti tunnettuja jazzstandardeja kuten esimerkiksi "Out Of Nowhere" tai "Body & Soul" vain muutaman mainitakseni.

Esipuheessa hän poimii yleisellä tasolla muutamia tärkeiksi katsomiaan näkökohtia säestyksen rytmiiikasta ja harmoniasta. "Rytmi nousee harmonian edelle jazzkomppauksessa. Jos komppi ei svengaa, siitä on enemmän haittaa kuin hyötyä." (Galbraith 1986, 3) Harmoniasta hän nostaa tärkeäksi äänenkuljetuksen pienet liikkeet sointujen välillä. Äänenkuljetuksen lisäksi hän pitää tärkeänä soinnun lisäsävelten hyödyntämistä kontrapunktin luomiseksi (KUVA 10).

BLUES IN F

♩ = 100 - 120

KUVA 10. *Blues In F* alkutahdit. (Galbraith 1986, 8.)

Kirjan ensimmäiset yksitoista etydiä on tehty soitettavaksi bassolinjan kanssa, joista kustakin löytyy nuotinnos sekä CD-tausta. Kirjan kolme viimeistä etydiä on suunniteltu yhdelle kitaralle. Näistä kahdessa näpätään oikean käden peukalolla neljäosapoljentoinen bassolinja ja kolmella sormella näpätään aksentoituja sointuja kuten esimerkissä kappaleessa "Like Someone", joka on kirjan viimeinen etydi (KUVA 11). Kuten esimerkin viidennestä tahdistä voidaan havaita, kaikkia bassolinjan säveliä ei tämännäköisessä säestyksessä harmonisoida. Kolmas yksin soitettavaksi tarkoitettu etydi muistuttaa soittoteknisesti Nono Söderbergin Freddie Green-vaikutteista "Jazzin The Blues" -säestystä eli siinä on 1/4-rytmisen bassolinjan päälle rakennettu kolmiääninen harmonia.

♩ = 116-138

EbΔ G7 Cm7 Cm7/Bb F/A Ab^o Eb/G C7#9 Fm7 Fm

KUVA 11. *Like Someone*. (Galbraith 1986, 36.)

Kirjassa sointusäestykset on nuotinnettu ja kukin sointu on merkitty sointumerkein. Varsinaisia sormitusohjeita otteille ei ole, mutta nuottikuvaan on merkitty tarvittaessa ohjeeksi ylin soitettava kieli. Kirjan etydiä harmonia noudattaa yleistä nelisointuun pohjautuvaa jazzharmoniaa, jota maustetaan sointujen harmonisilla lisäsävelillä 7, 9, 11 ja 13 sekä niiden muunnoksilla. Tämä kirja soveltuukin parhaiten hieman pitemmällä olevalle, konservatorio tai AMK-tasoiselle soittajalle, joka on erikoistumassa jazzmusiikkiin. Omalta kohdaltani Galbraithin kirja on täydentänyt ”A Modern Method For Guitar” kirjoista oppimiani harmonian äänenkuljetusilmiöitä, avannut uusia sointusratkaisuja sekä antanut ideoita myös esimerkiksi funk- tai soulmusiikin säestämiseen.

4.4 Muita oppikirjoja

Muista käyttämästäni oppikirjoista haluan mainita vielä Harri Louhensuon kirjan ”Blues Station” (2002) ja Jim Kellyn kirjan ”Guitar Workshop” (1998). Vaikka kirjat keskittyvät pääasiassa melodiansoittoon, kummassakin kirjassa on muutamia yksittäisiä komppaustekniikan kannalta hyödyllisiä etydejä.

Blues Station -kirjan loppuun Harri Louhensuo on sijoittanut lyhyen neljän etyidin osion. Näissä etydeissä hän käy läpi blueskiertoon sovitettua funk-komppausta, oikean käden tasaisen 1/16 -rytmin ja vasemman käden sammutettujen tai alaspainettujen otteiden luomaa rytmikkaa. Olen omaan opetusmateriaaliini nuotintanut äänenkuljetusharjoituksen, jota voidaan soveltaa kyseisissä 1/16-rytmeissä (LIITE 8). Kahdessa esimerkissä hän käsittelee plektran ja sormien yhdistelmä- eli hybridikomppia. Toinen esimerkki pohjaa blueskiertoon (KUVA 12) ja toinen on tyypiltään englantilaisen kitaristin Mark Knopflerin säestyskuvioissaan käyttämän kaltainen.

SHUFFLE

Harri Louhensuo

♩ = 120

KUVA 12. Shuffle. Kompin alin ääni soitetaan plektralla ja ylempät äänet nypitään sormin. (Louhensuo 2002, 69.)

Jim Kellyn kirjassa säästysharjoitukset jäävät paria esimerkkiä lukuun ottamatta muuten vähälle huomiolle, mutta kirjasta löytyvä sointusooloetydi "The Shrubber" on ollut käyttökelpoinen esimerkki oikean käden tasaisen liikkeen ja käden saattamisen opettamisessa sointuja soitettaessa (kuva 13). Käden saattamisella pyritään tuomaan soinnun melodiaääni kuuluviin (KUVA 14). Samalla periaatteella avokielisäestykseen on mahdollista hakea soinnin tasaisuutta.

JIM KELLY

"MEDIEVAL" FEEL (IN ONE) (♩. = 72)

KUVA 13. Shrubber. (Kelly 1998, 17.)

KUVA 14. Oikean käden saattoliike sointua soitettaessa yllä olevan esimerkin tapaisessa tilanteessa.

5 Säestysotteiden jaottelu

Hyvään säestystyöskentelyyn vaikuttavat monet asiat. Näitä ovat esimerkiksi kitarasäestyksen rooli komppiryhmässä, kappaleen tyyllilajin vaatima rytmiiikka, kappaleen melodian suhde soinnun melodiaääneen, oktaavialaan ja niin edelleen. Kulloinkin käyttökelpoisen säestysotteen valintaan vaikuttaa musiikin tyyllilajin mukainen oikean käden soittotekniikka, joita voivat olla esimerkiksi plektran ”vuoropickaus” eli plektralla näppäily, ”strumming” eli rämpytys, erilaiset sormisoittotekniikat tai vaikkapa plektran ja sormien yhteistyö, ”hybrid picking”.

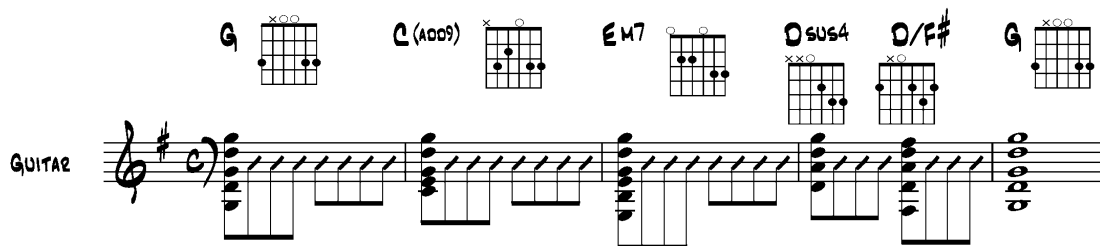
Koska oppikirjoissa säestystyöskentelyn oppimateriaali esiintyy pääasiallisesti hajanaisena tietona ilman yleistäviä ohjeita, olen tässä opinnäytetyössäni halunnut koota yhteen niin kirjoista kuin käytännön työelämästä oppimaani tietoa ja kokemusta säestämisestä. Keskityn tässä työssä säestysotteisiin ja äänenkuljetukseen. Soittoteknisiä asioita huomioin kulloisenkin tilanteen mukaisesti. Olen jaotellut sointuotteet kolmeen ryhmään: avokieliotteet, barrée-otteet sekä kieliryhmien kautta muodostuvat liikuteltavat kolmi- ja nelisointuotteet. Tämän jaottelun avulla pyrin luomaan yleispäteviä malleja käytettävien sointuotteiden valintaan. Tekstin lomassa esittämiäni esimerkkien lisäksi opinnäytetyöni liitteenä löytyy harjoitus-esimerkkejä eri kieliryhmien käytöstä.

Useimmiten kitaristit oppivat ensimmäiset käyttämänsä sointuotteet peruskoulun tai lukion musiikin oppikirjojen sointutaulukoista. Koska soinnut on näissä taulukoissa ilmaistu vain tabulatuurikuvina, niiden antama informaatio ei kerro soittajalle soinnun musiikillisia yksityiskohtia kuten esimerkiksi, mikä painetuista äänistä on soinnun pohjasävel, terssi tai kvintti. Toinen yleisesti kitaristien oppima soinnutustapa on varsinkin rockmusiikissa esiintyvä voimasointu eli sointu, joista löytyy vain soinnun pohjasävel ja kvintti terssisävelen jäädessä pois.

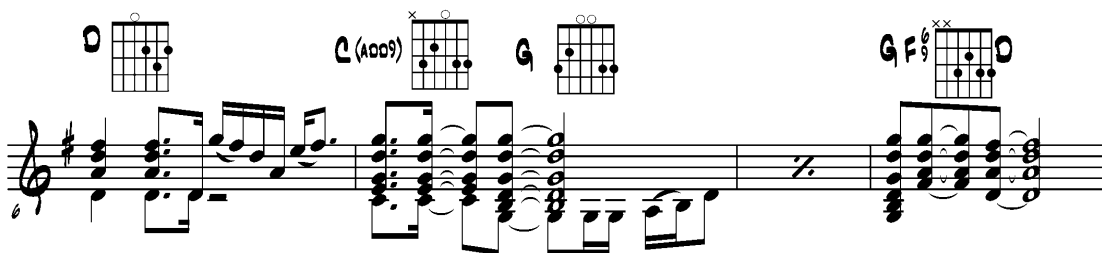
Edellä mainitut seikat vaikuttavat suoraan siihen, että yhtyesoittotilanteessa kitaristit eivät useinkaan ole luontaisesti tietoisia sointujen äänenkuljetuksesta, vaan soittavat soinnut liian laajoina tai sointujen laajuus ja liike vaihtelevat sattumanvaraisesti. Sointutaulukoista ensimmäisenä opitut otteet ovat myös useimmiten avokieliotteita. Otteiden sointiväri on sinällään toimiva ja usein myös haluttu, mutta mahdollisten sointuotteiden määrä on rajallinen. Tämä taas osaltaan rajoittaa käytävissä olevia sävellajeja.

5.1 Avokieli- ja barré-otteet

Avokieliotteet mielletään useimmiten akustista kitaraa soittavien vasta-alkajien sointuotteiksi. Avokieliotteilla onkin yksinkertaista säestää vaikka leirinuotiolaulantaa tai rippikoululauluja. Mairitsemieni käyttötarkoitusten vuoksi niillä soitettua säestystä nimitetäänkin alentavasti nuotiokitarrinniksi tai riparikomiksi. Sähkökitaralla soitettaessa otteita käytetään kuitenkin usein esimerkiksi countrymusiikissa tai countryrockissa akustisen kitaran tueksi tai sitä imitoiden aikaansaamaan jatkuvasointista sointumattoa, joka kuitenkin sisältää tasaisen 1/8-sykkeen. Amerikkalaisessa musiikkiperinteessä kappaleiden sävellaji on näissä tapauksessa useinkin G-duuri, E-molli tai saman sävellajin D-miksolydyinen moodi. Eräs syy voisi olla se, että kyseisessä sävellajissa on mahdollista saada aikaiseksi urkupiste eli paikoillaan pysyttelevä ääni kitaran g1-, d2- tai g2-säveliin (KUVA 15). Avokielisointusäestyksissä on myös mahdollista värittää säestystä melodiakuvioiden alapuolella olevan soinnun soidessa samanaikaisesti, kuten tehdään Bon Jovi -yhtyeen kappaleen A-osassa "Wanted Dead Or Alive" (KUVA 16).



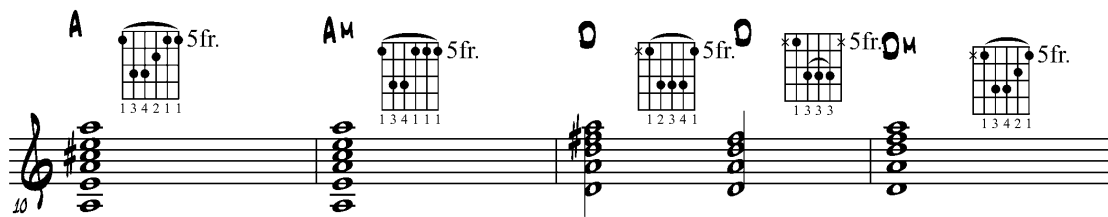
KUVA 15. G-duuri avokielisäestys. Kolme ylintä kieltä urkupisteenä kolme ensimmäistä tahtia.



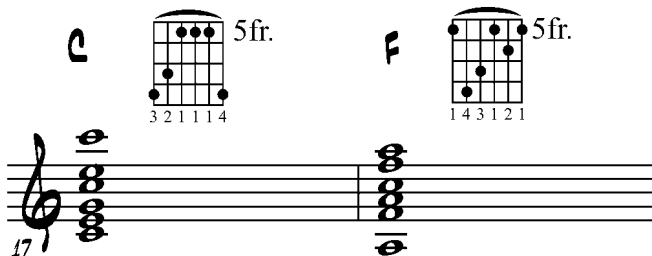
KUVA 16. Bon Jovi-yhtyeen "Wanted Dead Or Alive"-säestysesimerkki.

Avokieliotteissa soinnun äänien soinnin kestoa voidaan kontrolloida sointua soittavien vasemman käden sormien puristuksen pituudella. Vapaana soivien kielten soinnin pituutta voidaan taas kontrolloida oikean käden kämmensyrjällä (Leavitt 1966, 11). Kun halutaan aikaansaada rytmisesti hallitumpaa säestystä, seuraavat opiskeltavat otteet ovat yleensä niin sanottuja barré-otteita,

joissa vasemman käden etusormi peittää tarvittaessa kaikki kuusi kieltä eli korvaa kitaran satulan. Koska barré-otteet ovat sovelluksia avokielioitteista, niidenkin käytössä on omat rajoituksensa. Sormituksen kannalta käyttökelpoisia barré-otteita on pääsääntöisesti vain neljä, duuri- ja molliote, joissa soinnun pohjasävel on kitaran alimmalla kuutoskielellä e, sekä duuri- ja molliote, jossa pohjasävel on toiseksi alimmalla viitoskielellä a (KUVA 17). Otteet on mahdollista laajentaa dominantti 7- tai m7-soinnuiksi, mutta esimerkiksi maj7-sointuote ei ole e-kieleltä alkavasta duuriotteista muokattavissa. Avokielioitteista säästysesimerkkeinä olleet G-, C- ja D-otteet ovat barréotteina mahdollisia, mutta hankalasti sellaisenaan soitettavia, koska niissä vasemman käden sormet leviävät neljän nauhan alueelle (KUVA 18).

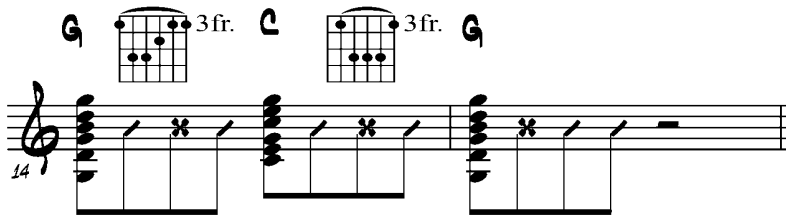


KUVA 17. Käyttökelpoiset barré-sointuotetyypit.



KUVA 18. Esimerkki epäkäytännöllisestä barré-soinnusta.

Barré-otteita soittaessa voidaan siis säästykseen rytmikkaa ja rytmisyyttä kontrolloida vasemalla kädellä. Sointujen voidaan antaa soida vapaasti legatomaaisesti tai plektralyönnin kanssa samanaikaisesti tapahtuvan vasemman käden nopean puristuksen ja rentoutuksen kanssa soittaa staccatossa. Usein barré-säästyksessä osa sointurytmistä dempataan eli sammutetaan. Dempatessa vasemman käden sormet koskettavat kieliä, mutta eivät paina niitä otelautaan. Edellä mainittu soittotapa mahdollistaa oikean käden tasaisen ylös-alasliikkeen riippumatta vasemalla kädellä toteutetusta kuuluvasta sointurytmistä (KUVA 19).



KUVA 19. Sointurytmin toteuttaminen demppaamalla (x-symboli).

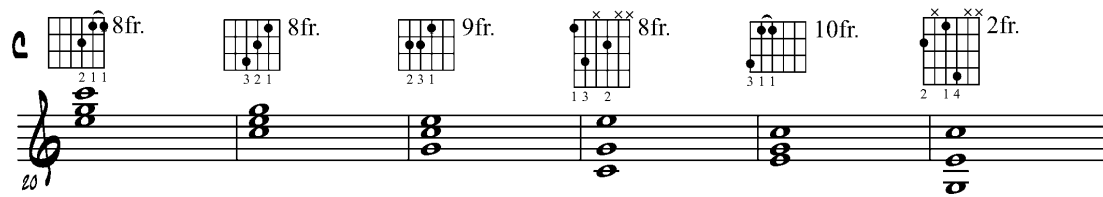
Liikuteltavuudesta huolimatta barré-otteiden käyttö sisältää kuitenkin ongelmia sulavan äänenkuljetuksen kannalta. Niiden sointi sävelten määrän suhteen vaihtelee neljästä kuuteen, sekä ne ovat myös alimman ja ylimmän äänen suhteen turhan laajoja, oktaavista ja kvintistä kahteen oktaaviin. Tämä vaikeuttaa osaltaan sopivan yhtenäisen sointiväriin löytämistä sekä yhteispeliä erityisesti kosketinsoitinten kanssa.

5.2 Liikuteltavat kolmi- ja nelisointuotteet kieliryhmittäin

Avokieli- ja barré-otteiden jälkeen on luontevaa siirtyä liikuteltaviin kolmi- ja nelisointuotteisiin. Näissä sointuotteissa käytetään yleensä kolmesta neljään säveltä ja niitä käytettäessä on mahdollista kontrolloida äänenkuljetusta ja sointiväriä. Soinnun sointiväriin vaikuttavat sävelkorkeuden ja sointutyypin lisäksi kieliryhmä, jolla sointu soitetaan. Kieliryhmällä tarkoitetaan sitä, mitkä kitaran kuudesta kielestä kulloinkin ovat käytössä. Yksittäisen kielen sointi taas määräytyy siitä, onko kieli punottu vai punomaton. Tästä seuraa, että soinnun sointiväriin vaikuttaa punottujen ja paljaiden kielten suhde.

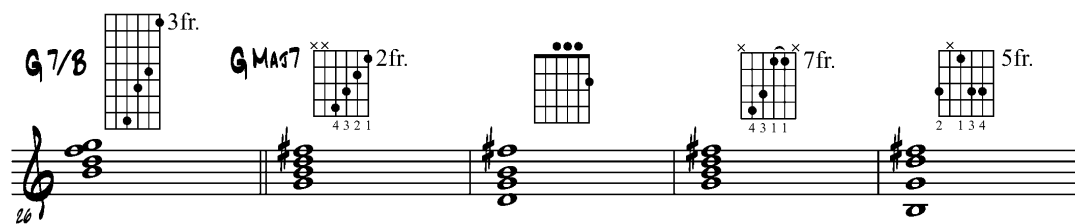
5.2.1 Sointiväri ja soitettavuus

Hajottamattomia kolmisointuotteita voidaan soittaa kolmen vierekkäisen kielen ryhmissä kaikissa kolmessa käänöksessään, mutta säestykseen yleisesti soveltuvat kieliryhmät näillä otteilla ovat joko kolme ylintä kieltä tai kielet d, g ja b. Kolmen ylimmän punomattoman kielen käyttäminen on yleistä soul- ja funkmusiikissa, missä komppikitaran roolina on tarjota rytmikästä leikkaavaa sointiväriä. Sävelkorkeudeltaan matalampi, punotusta d-sävelestä alkava kieliryhmä taas soveltuu sekä rocksäestykseen että iskelmä- ja tanssimusiikin säestämiseen. Kolmisointusäestyksessä kielten a ja ala-e käyttäminen edellyttää käytännössä sointuhajotusta soinnin tukkoon menemisen estämiseksi (KUVA 20).



KUVA 20. Kolmisointuotteet, kukin käännös omalla kieliryhmällä ja mahdolliset käännöstä vastaavat sointuhajotukset. Käännökset voidaan toteuttaa myös yhdellä kieliryhmällä kerrallaan.

Nelisointuotteita käytettäessä kitaran kvarttiviritys aiheuttaa sen, että sointu on hajotettava. Kääntämättömistä nelisoinnuista, joissa sointu on yhden oktaavin sisällä, vain duurisoinnun maj7-ote on käytännössä mahdollista soittaa luontevasti. Sointukäännöksissä vastaan tulevat sekunti-intervallit ovat fyysisesti soittokelvottomia (KUVA 21). Tästä syystä nelisointuotteina käytetäänkin hajotettuja sointuja. Nelisointuotteista sellaisenaan käyttökelpoiset kieliryhmät ovat neljä ylintä kieltä tai keskikielit, jolloin sointuhajotus noudattaa periaatetta, missä toinen sävel ylhäältä lukien on siirretty oktaavin alaspäin (hajotus 2 alas) (Thomas 2005, 9). Toinen mahdollinen sointuhajotus on taas se, jossa kolmas ääni ylhäältä lukien on siirretty oktaavin alas (hajotus 3 alas). Jälkimmäinen hajotus jättää otteen keskelle dempattavan eli sammutettavan kielen (KUVA 21). Jälkimmäisiä otteita käytettäessä sointua voidaan keventää jättämällä kvinttisävel tai pohjasävel soittamatta, jolloin päädytään kolmiääniseen nelisointuharmoniaan. Vaikka nelisointuhajotuksia voidaan soittaa kitaralla kaikkina käännöksinä, tyypillisesti otteet ovat kuitenkin pohjasävelestä tai kvinttisävelestä ylöspäin rakennettuja.

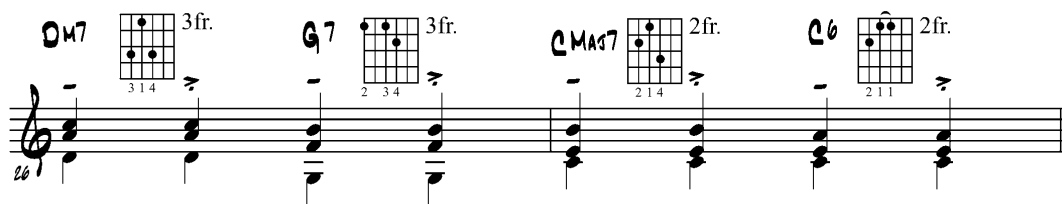


KUVA 21. Mahdoton sointukäännös G7/B. Gmaj7-nelisointu perusmuodossaan ja molemmilla hajotustavoilla.

5.2.2 Kieliryhmät

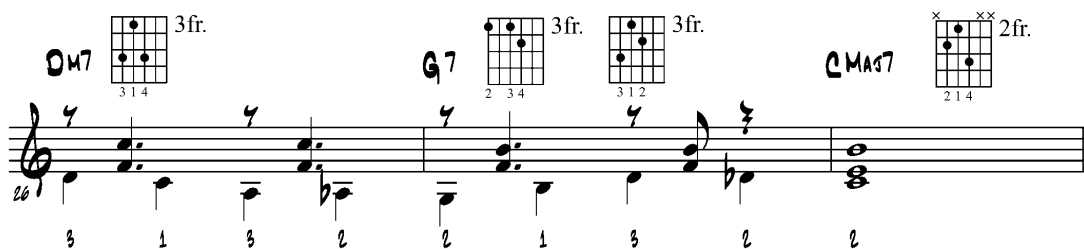
Kitaran neljän alimman kielen ryhmä ja samanaikainen sointuhajotus soveltuu kolmiääniseen nelisointuharmoniasäestykseen, joka on erityisesti jo aiemmin mainitulle swing-aikakauden bigband-jazz-musiikille tyypillistä. Kyseistä kieliryhmää voi luontevasti käyttää myös rhythm & blues - (LII-TE 4), bossa nova - tai fokstrottisäestyksissä.

Neljällä alimmalla kielellä säestettäessä nelisointuote soitetaan yleensä vajaamuotoisena ilman kvinttisäveltä. Soinnun pohjasäveltä kuljetetaan kahdella alimmalla kielellä ja kaksi muuta sointusäveltä liikkuvat mahdollisimman pienin liikkein d- ja g-kielillä. Soinnun sointiväri pysyy näin ollen tummana ja täyteläisenä soinnun kahden alimman kielen ollessa punottuja ja mahdollisesti vain melodiakielen ollessa paljas eli kirkassointinen (KUVA 22). Aiemmin mainittua Freddie Greenin aikanaan käyttämää d-kielen melodista painotusta ei tänä päivänä yleensä käytetä.



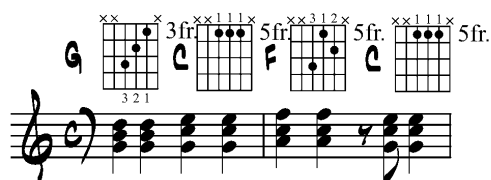
KUVA 22. *Ilm7 – V7 – Imaj7 – I6 kadenssi neljällä alakielellä kolmea säveltä käyttäen*

Rockroots - ja Guitar Comping -kirjoissa esitellyt bassokuljetukset (walking bass) sointusäestyksessä perustuvat myös tälle sointuhajotukselle. Soinnun puuttuva kvintti löytyy aina vapaana olevalta kahdelta alimmalta kielestä. Kuten kappaleessa 2.3 Guitar Comping kävi ilmi, bassolinjassa ilmeneviä soinnun ulkopuolisia asteittaisia säveliä ei ole aina tapana soinnuttaa, vaan sointuiskut voidaan soittaa aksentoidusti neljäsosarytmin väliin (KUVA 23).

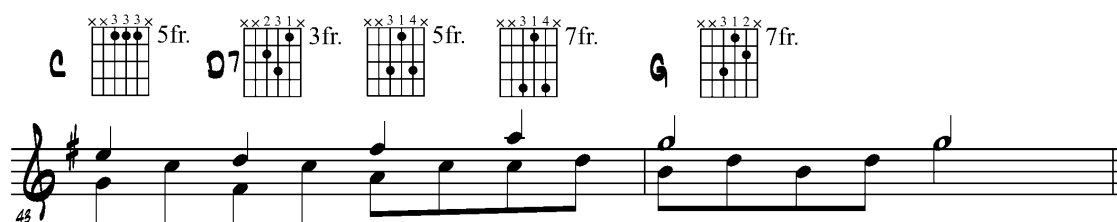


KUVA 23. *Edellinen kadenssi kulkevalla bassolla ("walking bass") ja sointuaksentein. Bassolinjan sormitusnumerointi viivaston alla.*

Koska tästä oktaavialasta soittaessa soinnun alin ääni ei enää kuulosta bassolinjamaiselta, sointuja voi kuljettaa monipuolisesti kaikkia käännöksiä hyödyntäen. Tällöin säästyksessä voidaan niin haluttaessa pitää yksittäisten sointusävelten liikkeet mahdollisimman pieninä, liikuttaa sointuketjua asteittaisin liikkein ja/tai soittaa sointuotteisiin tukeutuvia moniäänisiä melodioita (KUVAT 26 ja 27).

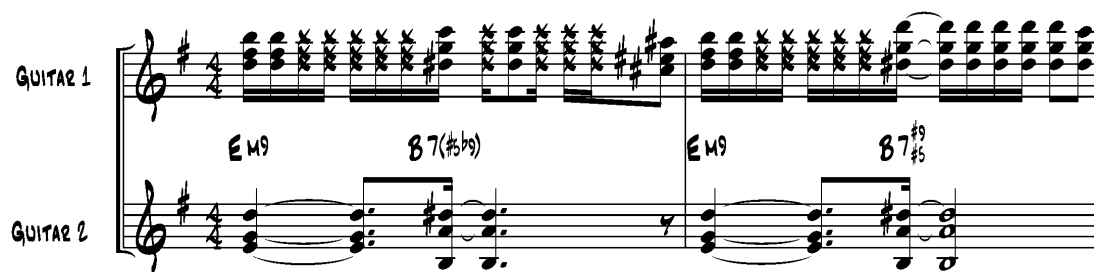


KUVA 26. Pienet sointuliikkeet.



KUVA 27. Asteittainen liike ja melodia murtosointusäestyksessä.

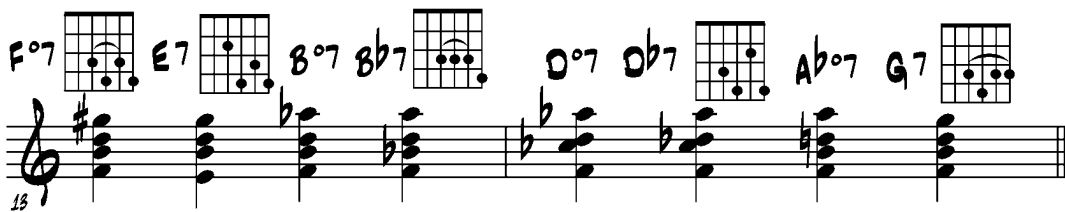
Kitaran kolmen ylimmän kielen kieliryhmää käytetään yleensä funk- ja soul-musiikissa. Koska kyseisten kielten sointi on kirkas ja heleä, sointuotteilla soitetaan yleensä perkussiivisiä rytmikuvioita tai aksentteja. Rytmikuvioita soittaessa saadaan aikaiseksi soivan kielen ja dempatun kielen vuoropuhelu, jota voidaan värittää myös soinnun melodiaäänien liikkeellä (KUVA 28). Esimerkissä alempi kitarastemma ilmentää pohjasäveltä ja soinnun karakterisäveliä (terssi ja septimi), kun taas ylemmän kitarastemman nooni-äännet laajentavat soinnun viisisoinnuksi.



KUVA 28. Kahden kitaran funk-säestys. Melodialiike jälkimmäisen tahdin B7#9#5 muunnosoinnussa.

6 Säestysotteiden harjoittelu ja äänenkuljetus

Kulloinkin käytettävien sointuotteiden valintaan vaikuttavat soitettavan kappaleen tyyli ja kitaran rooli säestyksessä. Seuraavaksi tärkeä huomioitava asia on sointuharmonian äänenkuljetus. Sointusävelten liikkeen tulisi olla asteittaista ja mahdollisten hyppyjen olisi syytä olla korkeintaan suuren terssi-intervallin laajuisia (John Thomas 2005, 4, haettu 8.2.2012). Jotta kitaristin olisi mahdollista toteuttaa sulavaa äänenkuljetusta, hänen täytyy hallita ja ymmärtää edellä mainitut kolmi- ja nelisointujen käännökset ja niiden sointuhajotukset eri kieliryhmillä. Itse olen käyttänyt nelisointukäännösten ja niiden sisältämien sävelten sointufunktion hahmottamisen opettamisessa apuna vähennettyä nelisointua eli $\circ 7$ -sointua. Sointu koostuu peräkkäisistä pienistä terssi-intervalleista ja on siten symmetrinen. Koska kyseinen sointu voidaan mieltää myös pohjasävelettömänä 7(b9)-viisisointuna, siitä on mahdollista muokata neljä eri dominantti 7-sointua (KUVA 29). Yksittäisen sointusävelen funktion tunnistamisen kautta muokkausta voidaan jatkaa edelleen maj7-, m7- ym. soinnuiksi. Kuvan nuottiesimerkki on neljän ylimmän kielen sointuhajotus, mutta samaa periaatetta voidaan käyttää kaikkien neljä kieltä sisältävien otetyyppien kanssa.



KUVA 29. $\circ 7$ -soinnusta saatavat dom7-soinnun käännökset.

Eri sointuotteiden "tarttumista sormiin" on mielestäni hyvä edesauttaa erilaisten, kyseisille sointuotteille tyypillisten sointusekvenssien eli sointuketjujen avulla. Sekvensseissä voi noudattaa esimerkiksi useissa jazzmusiikin oppikirjoissa hyväksi koettua II-V-I-kadenssia, joka sävellajia kvinttiympyrässä moduloimalla käy läpi kaikki mahdolliset sävellajit. Kadenssi on mahdollista soittaa niin duurissa kuin mollissakin. Samassa yhteydessä on mahdollista myös opiskella kullekin sointuotteelle soveltuva rytmiikkaa. Käyn läpi seuraavaksi itse käyttämäni kolmi- ja nelisointuotteita kitaran neljän alimman ja neljän ylimmän kielen alueelta ja esittelen niiden harjoittelua. Yksittäisten sointuotteiden opiskeluun olen laatinut omille oppilailleni opiskeltavista otteista teoreettiset malliesimerkit, joissa käyn nuottikuvan ja tabulatuurikuvan avulla läpi kolmisoinnun muok-

kaamisen nelisoinnuksi joko pohjasäveltä tai kvinttisäveltä asteittain liikuttamalla sekä sointusekvenssimalleja ja harjoitusetydejä (*LIITTEET 1 - 9*).

6.1 Sointuotteet neljällä alakielellä

Sointuotteet neljällä alakielellä soveltuvat, kuten on jo useasti mainittukin, perinteiseen bigband-kitarasäestykseen tai bossa nova -säestykseen. 1930- ja 1940-luvuilla vaikuttaneen ranskalaisen kitaristin Django Rheinhardtin ”Hot Club de France” -yhtyeen tyyliässä swingsäestyksessä kyseisillä otteilla saatiin vahva ¼-nuottipulssi korvaamaan yhtyeen kokoonpanosta puuttuvia rumpuja. Perinteisessä suomalaisessa tanssimusiikissa otteita voidaan käyttää valsseissa, humpassa ja fokstroteissa luomaan jazzinomaista pehmeää tunnelmaa.

Pianisteista poiketen, jotka jazzyhtyetyöskentelyssä usein jättävät sointujen alimmat pohjasävelet soittamatta (Rawlins & Bahha 2005, 67), kitararisti soittaa neljän alimman kielen soinnut pohjasävelestä alkaen. Oman käsitykseni mukaan yksi syy tähän on se, että kitaran soittaman soinnun mahdollinen e-kielelle sijoittuva alin ääni liikkuu jo basson sävelkorkeuksilla ja pohjasäveltä käyttäen dissonanssi-intervallien eli riitasoinnin vaara pienenee. Samoin kitaran tehtävä esimerkiksi bigband-työskentelyssä on luoda sointuharmoniaa bassolla soitetulle bassolinjalle ja pohjasävelen soittaminen tukee tätä ajatusta parhaiten. Niin haluttaessa kitara voi kuitenkin soinnuttaa jokaisen bassolinjan sävelen. Sointusävelten kohdalla harmonia rakentuu sointukäännöksistä. Soinnun ulkopuolisten sävelten kohdalla voi käyttää sävelasteikon mukaista sointua, vähennettyä kolmisointua tai kromaattista johtosointua seuraavalle pohjasävelelle. Tällaisesta sointukierrosta löytyy aiemmin mainittu harjoitusesimerkki ”Jazzin’ The Blues” Nono Söderbergin kirjassa ”Rock-roots” (1993, 34) sekä ”Rhythm #2” Barry Galbraithin kirjassa ”Guitar Comping” (1986, 34-35).

Musiikkikappaleissa soinnut saattavat olla nelisointua laajempia, mutta koska kitaralla soinnut soimitaan tässä kieliryhmässä vain yleensä kolmiäänisenä, nelisointuharmoniaa laajemmat sointusävelet jätetään soittamatta. Olen harjoitusesimerkeissäni jaotellut soinnut siten, että a-kieleltä alkavat soinnut muodostetaan hajottamattomina kaikissa käännöksissään ja e-kieleltä alkavat soinnut hajotettuna (*KUVA 30*). Kolmisointuotetta muokataan nelisoinnuksi joko pohjasäveltä puoliaskelta kerrallan laskemalla tai kvinttisäveltä puolisävelaskelta kerrallan nostamalla. Pohjasävelestä muodostetut a-kieleltä alkavat nelisoinnut muodostavat oteparin kvinttisävelestä tehdyn vastaavan sointuhajotuksen kanssa (*KUVA 30*).

The image shows a musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Above the staff are four guitar chord diagrams. The first diagram is for a Major 7th chord (MA7) with notes G4, A4, B4, C5, D5, E5. The second diagram is for a 7th chord (7) with notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5. The third diagram is for a 6th chord (6) with notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5. The fourth diagram is for a 2-fingered chord (2fr.) with notes G4, A4, B4, C5, D5, E5. The staff contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F7, G7, A7, B7, C8.

KUVA 30. Soinnun muokkaus kolmisoinnusta nelisointuun. Hajottamaton ja hajotettu kolmisointu.

Liitteistä löytyviin esimerkkeihin olen kirjoittanut pääasiallisesti vain soittokelpoiset sointuotteet. Poisjättämisen peruste on joko sointuun syntyvän dissonanssin välttäminen tai se, että sointuote olisi fyysisesti mahdoton soittaa. Lisäkarsintaa sointuotteen valintaan syntyy käytännön soittolanteiden kautta. Soinnun alimmaksi säveleksi soitetaan yleensä soinnun pohjasävel tai kvintti. Terssi- ja septimisävelet alimpana sävelenä ovat harvinaisempia ja liittyvät usein asteittaisiin bassolinjan liikkeisiin. Oma lukunsa etenkin neljällä alimmalla kielellä soittaessa ovat soinnut, joissa kvinttisävel on muutettu eli vähennetyt tai ylinousevat soinnut. Yksinkertaisin vaihtoehto tällaisen soinnun tullessa vastaan säestyksessä on jättää kvinttisävel tai vaihtoehtoisesti joko pohjasävel tai septimisävel soittamatta. Olen kyseisistä soinnuista laatinut oman liitteensä, koska ne muodostavat selkeän poikkeuksen muihin käsiteltyihin sointuotteisiin verrattuna (LIITE 7).

Niin yksittäisen sointuotteen kuin sointukierronkin suhteen pyrkimyksenä on säästäessä liikuttaa soinnun ääniä loogisesti, mikä tarkoittaa käytännössä mahdollisimman pieniä liikkeitä. IIm – V7 – I sekvenssin kautta on luontevaa opetella niin sointujen sulavat liikkeet kuin sointuketjua kuljettavat bassoliikkeetkin, kuten on jo aiemmin ollut puhetta (KUVAT 22 ja 23). Sekvenssissä sointujen pohjasävelet sijoittuvat niin, että ensimmäisen ja toisen asteen soinnuissa pohjasävel on samalla kielellä ja viidennenasteen soinnussa viereisellä kielellä. Sointutyyppejä ilmentävät karakterisävelet terssi ja septimi liikkuvat asteittain kielillä d ja g. Jotta opiskelija saa pohjasävelen suhteen molemmat otetyypit hallintaan, sointuketjut olisi suotavaa aloittaa niin ala-e- kuin a-kieleltäkin sekä myös puolisävelaskelta ylemmää kuin kirjoitettu malliesimerkki (KUVA 31, LIITE 3). Tämä on tärkeää senkin vuoksi, että eri sointuvaihdot voidaan toteuttaa molemmilla sointuvalinnoilla ja kulloisenkin kappaleen soinnutus ratkaisee valinnan. Jossain tapauksissa nopeissa sointuvaihdossa on myös mahdollista jättää sekä soinnun pohjasävel ja kvintti soittamatta ja soittaa ainoastaan karakterisävelet terssi ja kvintti. Näennäisestä yksinkertaisuudestaan huolimatta viimeinen vaihtoehto sisältää eniten vaatimuksia sointuteorian tuntemuksen suhteen.

KUVA 31. Esimerkki sointusekvensseistä neljällä alakielellä (LIITE 3). Vaihtobassoääni on soinnun kvinttisävel.

6.2 Sointuotteet neljällä yläkielellä

Neljän yläkielen alueelta soitettaessa kitaran sointujen sointikorkeus liikkuu edelleen samalla alueella kuin pianon vasen käsi (KUVA 32), mutta tältä korkeudelta soitettaessa on jo mahdollista ilmaista soinnun laajennuksia ja mahdollisia lisäsäveliä (Rawlins & Bahha 2005, 75). Tällä sointikorkeudella soinnut eivät ole myöskään enää niin vahvasti sidoksissa bassolinjaan. Sointuotteet voivat olla tilanteesta riippuen kolmi- tai nelisävelisiä. Pianosäestyksen ajattelutapaa noudatettaessa kolmisoinnut voidaan niin haluttaessa mieltää nelisoinnuiksi ja nelisoinnut viisisoinnuiksi. Kitaristille kehittyä ajan kanssa eräänlainen sointusynonymisanakirja (LIITE 6). Esimerkiksi C-duurisointu on yhtä kuin Am7- tai Fmaj7-soinnun kolme ylintä säveltä (KUVA 32). Jälkimmäisissä tapauksissa on oletettava, että joku muu soitin yhtyeessä soittaa soinnusta puuttuvat sävelet.

KUVA 32. Pianon vasemman käden sointujen soittoalue (Rawlins & Bahha 2005, 75). Sama alue kitaranotaatiossa. Kolmi-, neli- ja viisisoinnun yhteys.

Sointuotteiden, -hajotusten ja -käännösten tarkasteluun ei voi liikaa uhrata aikaa. Tämän kappa-
leen johdannossa esitellyn °7-soinnusta 7-sointuun ajatusketjua on mahdollista jatkaa kaikkiin
yleisimpiin nelisointuihin. Sointutehojen toonika, subdominantti ja dominantti osalta kitaristin on
hallittava maj7-, m7- ja 7-soinnut muunnoksineen (KUVA 33).

KUVA 33. Esimerkki G kantasävelen "drop2"-hajoituksen (toinen ääni ylhäältä lukien siirretty ok-
taavilla alas) nelisointutyypeistä. Ylärivillä toonikatyyppiset soinnut, alarivillä subdominantti ja
dominanttityypiset soinnut.

Soinnut olisi syytä käydä läpi kaikissa käännöksissä ja kaikissa sävellajeissa. Osa löydettävissä
olevista sointuotteista ei ole aina joko ergonomisesti tai sointuun sisältyvän dissonanssin vuoksi
käyttökelpoisia, mutta niihin on kokonaisvaltaisen sointuharmonian ymmärtämisen vuoksi välttä-
mättöntä tutustua. Sointujen hahmottamisen avuksi tulevat jälleen erilaiset nelisointukadenssit,
kuten liitteen mukainen II – V – III – VI- sointukadenssi, kehittämään harmonisen liikkeen ymmär-
tämistä (KUVA 34 ja LIITE 5). Sointuotteita olisi hyvä käydä läpi myös asteittain duuri- ja molli-
harmonian havainnollistamiseksi tai sävellajin kvinttiympyrässä (kuva 35). Sekvensseissä tapah-
tuvia sointuliikkeitä tarkastellessa voi huomata sävelten vuorottaisen paikallan pysymisen ja as-
teittaisen liikkeen. Kitarahajotuksilla sävelten liikkeet sävellajin kvinttiympyrässä tapahtuvat vuo-
rotellen joko sisäkielillä tai uloimmilla kielillä (KUVA 35).

KUVA 34. Nelisointuketju IIIm – V7 – IIIIm – VI7 kitaran neljällä ylimmällä kielellä.

10fr. 10fr. 9fr. 8fr. 7fr. 6fr. 5fr. 5fr.

Cmaj7 Fmaj7 Bm7(b5) Em7 Am7 Dm7 G7 Cmaj7

KUVA 35. Duuriasteikon nelisoinnut kvinttiympyrän mukaisesti ketjutettuna. Cmaj7 ja Fmaj7 sointujen yhteiset sävelet c2 ja b2 ulommilla kielillä. Fmaj7 ja Bm7(b5) sointujen yhteiset äänet a ja f1 sisäkielillä.

Kitaran neljän ylimmän kielen alueella toteutettu kolmiääninen harmonia perustuu edelleen kolmisointuotteiden ja niiden käännosten hahmottamiseen. Käytän itse näissä otteissa yleensä kieliä d, g ja b. Tämä kahden kirkkaan kielen ja yhden punotun kielen kieliryhmä valikoituu sointiväriensä ansiosta käytettäväksi useimmissa musiikin tyylilajeissa. Kuten oli laita neljän alakielen sointujen osalta, kolmisointuotteet ovat muutettavissa nelisoinnuiksi joko pohjasäveltä tai kvinttisäveltä muokkaamalla (LIITE 6). Koska tällä kieliryhmällä soittaessa pohjasävel ei ole enää soinnun alin ääni, soinnun muokkauksia tehdessä on edelleen hyvä pitää korvat auki sointusynonyymien osalta (LIITE 6) eli sointuotteiden, jotka voidaan nimetä eri pohjasävelten mukaan. Esimerkiksi Am kolmisointu on samanaikaisesti C6-sointu ilman pohjasäveltä tai käänteisesti ajateltuna Cmaj7-sointu ilman pohjasäveltä on käytännössä Em-sointu (KUVA 36).

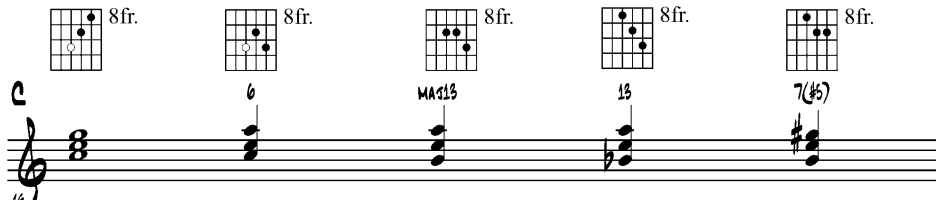
C C+ C6 Am C7 Cmaj7 Em C7 C6

8fr. 9fr. 9fr. 9fr. 9fr. 8fr. 8fr. 7fr.

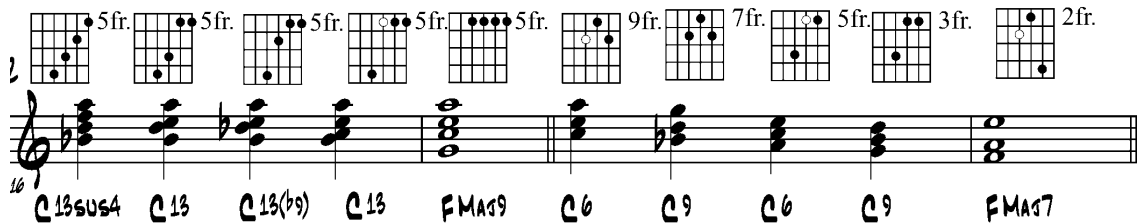
KUVA 36. Kolmisoinnun muokkaus nelisoinnuiksi. Sointuotesynonyymit C6/Am ja Cmaj7/Em.

Kolmisointuotteista on mahdollista sekä pohjasäveltä että kvinttiä muokkaamalla edetä kolmiääniseen viisisointuharmoniaan (KUVA 37). Soinnun pohjasäveltä puolissävelaskelta kerrallaan nostamalla saadaan eri laatuiset 9-soinnut. Edelleen jos sointu laajenee viisisointua laajemmaksi, sointuotetta voidaan laajentaa myös neljännelle kielelle tai jättää soinnun terssiääni soittamatta (KUVA 38). On kuitenkin huomattava, että viisisointua laajempien sointujen käyttö esimerkiksi tämän päivän popmusiikissa ja kevyessä musiikissa ylipäänsä, on harvinaista ja pääpaino sointu-

jen opiskelussa tulisi olla kolmi- ja nelisointuharmonian ilmiöissä. Äärimmillään kolmiäänisen harmonian hyödyntämistä voi viedä analyysin kautta siten kuin Steve Khan kirjassaan Contemporary Chord Concepts on tehnyt eli analysoinut kaikki kaksitoista duuri- tai mollikolmisointua yhteen pohjasäveleen verrattuna (Khan 1996,10).



KUVA 37. C-duurikolmisoinnun muokkaus 6-, maj13- ja 13-sointujen kautta edelleen 7(#9)-soinnuksi. Tässä esiintyvät vajaat maj13- ja 13-soinnut voidaan nimetä intervallsuhteittensa mukaan myös kvarttisoinnuksi. Esimerkin Cmaj13 = Esus4/B.



KUVA 38. Sointukadenssi laajoin soinnuin. Sointusynonyymit C13sus4=Bbmaj7, C13=Bbmaj7 (b5), Fmaj9=Am7. Jälkimmäisessä kadenssissa Gm-kolmisointu korvaa C9-soinnun.

Olen tarkoituksella jättänyt viisisoinnut liitteiden teoreettisista malleista, koska niiden visuaalinen kuvaaminen esimerkeissä käyttämälläni tabulatuuri-ilmallisella alkaa olla jo lukukelvoton. Kolmisävelisiä viisisointuotteita esiintyy kuitenkin synonyymiesimerkeissä ja etydeissä. Liitteissä löytyvät vielä ote-esimerkit tekstissä tarkemmin käsittelemättä jääneistä muunnetun kvinttiäänen sisältävistä soinnuista mukaan lukien dim-kolmi- ja nelisoinnut sekä pidätyssoinnuista käännoiksi. Pidätyssointuotteen käännoiksi ja näin saatuja muotoja voidaan asteittain liikuteltuna hyödyntää esimerkiksi modaalisessa musiikissa.

Tässä opinnäytetyössäni käsittelemäni soinnut ja niiden äänenkuljetus kattaa vasta murto-osan mahdollisista kitaralla soitettavissa olevista säestysoinnuista. Koska säestykseen valittava sointu tai sointukulku valikoituu useamman tekijän vaikutuksesta, kitaransoittaja oppii käyttämänsä otteet lopulta kuitenkin käytännön soittotilanteitten ja rutiinin kautta. Tässä kappaleessa läpikäymäni otteet ja harjoitusesimerkit voivat kuitenkin osaltaan nopeuttaa oppimisprosessia.

7 Säestysesimerkkejä opinnäytekonsertistani

Tarkastelen seuraavaksi tyylinmukaista säestystä keväällä 2009 opinnäytekonsertissani, ”30 Years After..”, esittämistäni kappaleista poimimieni säestysesimerkkien kautta. Opinnäytekonserttia suunnitellessani minulla oli pyrkimyksenä löytää kappaleita, joissa pääsisin esittelemään mahdollisimman laajalti musiikillisia mieltymyksiäni. Konserttini esitettiin työpaikkani Pop & Jazz-konservatorio Lappian konserttisalissa Tornion Musiikkitalolla 22.4, sekä Oulun Uudella Seura-huoneella Mielimusiikki-festivaaleilla 24.4. Yhtyeessäni soittivat itseni lisäksi Mika Vähä-Rautio pianoa ja kosketinsoittimia, Timo Kuusisto bassoa sekä Tuomo Jakku rumpuja. Yhtyeen laulusolistina toimi Elina Koivisto.

Vaikka konserttini muuten koostui rhythm&bluesperinteeseen pohjaavaan laulettuun musiikkiin, kaksi ensimmäistä kappaletta olivat Pekka Pohjolan säveltämiä instrumentaaleja. Vaikka kitara olikin niissä melodiasolistina, myös näissä kappaleissa sointuotteet olivat vahvasti läsnä. Sävellyksessä *Albatross*, joka on hakenut vaikutteensa kuusikymmenluvulla aloittaneen Fleetwood Mac -yhtyeen samannimisestä kappaleesta, kitara soittaa melodialinjan ensimmäisellä kertaa sointusoolomaisesti soinnutettuna. Sävellyksessä *Risto*, B-osan kitaramelodia on soinnutettu kolmisointuottein. Muutamaa sävellystä lukuun ottamatta konsertin kolmannesta kappaleesta *Wind At Your Back* eteenpäin kitaran rooli, normaalien kitarasoolojen ja fillailun lisäksi, painottui laulusäestämiseen. Tekstin lomassa esitettyjen lyhyiden nuottiesimerkkien lisäksi opinnäytetyön liitteenä löytyvät bändinuotit tässä esittelemistäni kappaleista.

7.1 Wind At Your Back

Rockin' Jimmy'n *Wind At Your Back* (LIITE 11) on alun perin letkeä funktyyppinen rhythm 'n' blues -kappale. Koska jouduimme transponoimaan kappaleen sävellajia puolitoista sävelaskelta alaspäin, alkuperäinen säestys ei enää tuntunut luontevalta, joten muokkasimme säestyksen rytmikkaa reggaemusiikin suuntaan.

Reggaepoljennossa rumpusäestyksessä painotetaan vahvasti 4/4-tahtilajin kolmatta iskuja, jonka vastapainoksi kitara soittaa aksentoivaa rytmia toiselle ja neljännelle iskulle. Tämän lisäksi kosketinsoittaja soittaa 1/8-rytmikkaa huomioiden sekä kitaran että rummut. Bassolinja toteuttaa usein riffikuviota, joka etenee sykäyksittäin.

Omassa versiossamme sovitin kuitenkin kosketinsoittimelle reggae-kitaralle tyypillisen takapotkun ja kitaralla saatoin soittaa laulun alle vuorotellen sointumattoa ja bassoriffiä. Tämä ratkaisu jätti itselleni mahdollisuuden fillailla laulumelodian lomassa. Sointuotteet oli luontevaa sijoittaa d-, g- ja b-kielille. Kappaleen esitystä varten nuotinsin yhtyeelle ainoastaan haluamani bassolinjan sointumerkkeineen, jotka yhdessä sisälsivät tarvittavan informaation muulle yhtyeelle (KUVA 39). Nuotintamani esimerkin kitarasuuden olen kirjoittanut konserttinauhoitteelta.

21

KUVA 39. Katkelma kappaleesta *Wind At Your Back*. Kuvan viidennestä tahdistä alkaen kitaran ja basson yhteinen riffi.

7.2 The Fundamental Things

Amerikkalaisen naispuolisen blueskitaristin ja laulajan Bonnie Raitin *The Fundamental Things* (LIITE 12) sisältää myös funkahtavan pohjavireen yhdistettynä rhythm 'n' blues -perinteeseen eritoten Bonnie'n slideputkikitaroinnin ansiosta. Tämän kappaleen halusimme toteuttaa mahdollisimman alkuperäistä noudattaen. Omalta osaltani haasteelliseksi koitui slideputken ja sormitettujen sointujen vuorottelu (KUVA 40). Lisäksi säestyskuviot liikkui nuottikuvan osoittamalla tavalla

yli kahden oktaavin alueella. Näennäisen rauhallisesta nuottikuvasta olen tarkoituksella jättänyt pois 1/16-osa sykkeeseen nojaavat dempatut rytmit.



KUVA 40. *The Fundamental Thing*. A-osan kitarasäestys.

7.3 A Cold Day In Hell

Konsertin seuraava kappale oli keväällä 2010 edesmenneen, irlantilaisen hard rock - ja blueskitaristin Gary Mooren kappale *A Cold Day In Hell* (LIITE 13). Sen alkuperäisversion tyyliä voisi kuvata sanoin: puhallinsektiolla ryyditetty, raskaalla kädellä soitettu "hard rock"-blues. Itse halusin kappaleeseen enemmän perinteistä rhythm and blues -sointia, joten muokkasin kappaleen alunperin voimasoinnuin säestetyin tasaisen 1/8-sykkein kolmimuunteiseksi, Brian Setzerin tapaan soitetuksi, jazzhtavaksi shuffle-poljennoksi. Neljään kulkevan "walking"-bassokuvion päälle rakentui pianon ja kitaran soittama takapotkurytmi, jota väritin soinnutetuilla filleillä (KUVA 41).



KUVA 41. *A Cold Day In Hell*. Takapotkukitarasäestys, bassolinja ja esimerkki sointufillistä.

7.4 Down To New Orleans

Amerikkalaisen countrymuusikko Vince Gill'in kappaleessa *Down To New Orleans* (LIITE 14) halusin esityksen muistuttavan mahdollisimman paljon alkuperäislevytystä, joten kirjoitin bändinuotin levytyksen pohjalta. Säestyksen "half time feel" sisältää yhtymäkohdan jamaikalaiseen reggae-rytmiikkaan. Kappaleen A-osan 1/8-sykkeisessä kolmimuunteisessa rumpukompissa on takapotku eli tässä tapauksessa virvelirummun aksentti-isku tahdin kolmannella iskulla, jota vas-

ten piano soittaa tasaista $\frac{1}{4}$ -rytmiä ja kitara taas yksiäänistä takapotkua iskuille kaksi ja neljä (KUVA 42).

KUVA 42. *Down To New Orleans*. A-osan harmoniasoitinten rytmikka.

Kappaleen B-osassa säestys muuttuu "neworleans"-tyyppiseksi country-säestykseksi, jossa säestuksen takapotku on siirtynyt tahdin $\frac{1}{4}$ -osaiskuille kaksi ja neljä. Kitaran säestys muuttuu murtoisointu näppäilyksi (kuva 43). Jälleen kerran sointujen soittoon parhaiten soveltuva kieliryhmä oli d-g-b.

KUVA 43. *Down To New Orleans*. B-osan arpeggiokitara ja puolinuottibasso.

7.5 Meter Maid

Viimeinen tässä yhteydessä esittelemäni kappale, *Meter Maid* (LIITE 15), oli koko konsertin teknisesti vaativin. Kappaleen amerikkalainen säveltäjä ja kitaristi Scott Henderson on alun perin jazzmuusikko, jonka musiikillinen ilmaisu on nyttemmin vaihtunut rhythm and blues -tyyliseksi. Hänen jazzmuusikkotaustansa yhdistettynä taiturimaiseen Jimi Hendrix -vaikutteiseen kitarointiin tekee sävellyksen esittämisestä urheiluasuoritukseen verrattavan kokemuksen.

Koska halusin tehdä oikeutta alkuperäiselle levytykselle, kirjoitin levyttä mahdollisimman tarkan transkription kappaleen kitarraosuuksista varsinaista improvisoitua sooloa lukuun ottamatta. Kap-

pale on rytmikaltaan kolmimuunteinen ja kappaleen vallitseva, toistuva säestysrytmi pohjaa latinalais-amerikkalaiseen clave-rytmiin. Kitara vuorottelee kappaleen A-osassa mainittua säestysrytmiä ja solistisia välikkeitä (KUVA 44).



KUVA 44. Meter Maid A-osa. Sointurytmin ja improvisoidun välikkeen vuorottelu.

Olen kirjannut säestyssoinnut nuottikuvaan perinteisinä sointumerkkeinä, mutta A-osassa kitara soittaa soinnut kaksiaänisinä voimasointuina tai soinnun terssikäännökseen pohjautuvana intervallina. Tälläkin kertaa olen jättänyt nuotinnoksesta oikean ja vasemman käden dempatut haamuiskut. Kappaleen B-osa noudattaa edelleen clave-rytmiä (KUVA 45) ja toimii hetkellisenä suvantona ennen C-osan yllättäviä melodisia, harmonisia ja rytmisiä riffejä (KUVA 46).



KUVA 45. Meter Maid. B-osan kitarakomppi ja fillit.



KUVA 46. Katkelma Meter Maid-kappaleen C-osasta. Kitara- ja bassolinjan unisono.

Kappaleen mielenkiinto piilee mielestäni rytmin hypnoottisuudessa ja solistisen improvisoinnin yllätyksellisyydessä. Teknisessä mielessä kitaristin kannalta haastavaa on säestyksen ja solistisen roolin jatkuva vuorottelu. Säestyksen rytmikan pitää olla nyansseiltaan, aksentoinniltaan ja voimakkuudeltaan äärimmäisen tarkkaa ja samalla rentoa. Solistiset välikkeet sisältävät kauttaaltaan teknisesti vaativia sormituksia, venytyksiä tai nopeita sävelkulkuja, joiden soittamiseen pätee myös sama tarkkuuden ja rentouden vaade.

8 Pohdinta

Olen tässä opinnäytetyössäni käynyt läpi sähkökitaransoittajan säestäjänroolia sointuotteiden jaottelun ja äänenkuljetuksen näkökulmasta. Pyrkimyksenäni on ollut koota yhteen vuosien varrella keräämäni tieto säestyssoinnuista ja niiden käytöstä oman opetustyöni tueksi. Ammattimuisena, varsinkin tanssimusiikkikeikoilla, kitaristilla pitää olla valmius tyylinmukaiseen säestystyöskentelyyn vanhasta tanssimusiikista jazzvaikutteiseen fokstrottiin ja siitä pop-iskelmään tai raskaaseen rockiin saman illan aikana. Tarvittavien kitarasoundien lisäksi kitaristilla on oltava valmius löytää kuhunkin musiikkityyliin sopiva säestysrytmi ja sointuotteisto.

Sointuotteiden opiskelu sinänsä on soittajan uran mittainen polku, koska mahdollisuudet sointuotteiden tuottamiseen ja niiden kuljettamiseen näyttävät olevan rajattomat. Tämän kirjoitusprosessin eräs suuri ongelma on ollut aiheen jatkuva laajeneminen, vaikka olen pyrkinyt rajoittamaan käsittelyä ainoastaan kolmi- ja nelisointujen muodostamiseen kitaran kaulalla. Toinen ongelma kirjoitustyön aikana on ollut nuottikuvan, sointumerkkien ja otteita visualisoivien tabulatuurikuvien yksiselitteinen yhdistäminen. Vaikka tabulatuurikuva, ja varsinkin nuottikuvan näköinen kuusirivinen tabulatuurikuva, mielletään harrastetason tiedonvälityskeinoksi, on mielestäni kitaran kaulalla tapahtuvia harmonian ilmiöitä yksinkertaisinta tarkastella otelaudan graafisen muodon kautta. Yksittäisten sointuäänten funktioiden tarkastelussa sointuotteiden kitaran kaulan näköinen tabulatuurikuva ilmentää harmonian ilmiöitä kitaran kaulan suhteen ja antaa kitaristille mahdollisuuden toteuttaa yhden otemallin kautta kaikki kaksitoista samantyyppistä sointuotetta. Samanlaista ajattelua voidaan hyödyntää myös sointuketjuissa. Olen itse päätenyt tämänkaltaisen analyttisen ajattelun kautta tulkitsemaan kitaran kaulalta soittamiani ääniä, ei niinkään nauhoina ja kielinä, vaan sävelniminä ja asteikko/sointufunktioina.

Sointuotteiden suhteen kitaristin säestystyöskentelyyn vaikuttaa edelleen kulloisenkin yhtyeen kokoonpano. Esimerkiksi jos kitara on esittävän kokoonpanon ainoa säestysinstrumentti, kitaristille jää samanaikaisesti vastuu ja vapaus luoda tyyllilajin puitteissa harmoniasäestystä haluamallaan lähestymistavalla. Toisessa ääripäässä, esimerkiksi bigbandissä, kitaristin tontti on määritelty joissain tapauksissa viimeistä nuottia myöten. Useimmiten kitaranuoteissa ei kuitenkaan tällöinkään ole määritelty sointuotteiden sointikorkeutta tai laajuutta. Freddie Greenin työskentely Count Basien yhtyeessä määrittää bigbandin komppikitaristin roolia tänäkin päivänä. Greenin toteamukseen ”Yritin vain pysyä poissa pianistin tieltä” sisältyy kiteytetysti ajatus oman soittimen

sijoittamisesta orkesterin kokonaisuuteen (Patterson 2002, haettu 25.9.2011). Vastaavanlainen ajatus pätee säestystyöskentelyssä solistin taustalla myös pienemmässä kokoonpanossa, vaikkakin kitaristin rooli saattaa muuten olla merkittävämpi.

Yleensä pop-/rock-/tanssimusiikkiyhtyeissä on rumpujen ja basson lisäksi kaksi harmoniainstrumenttia. Tavallisesti kitaristin komppiparina on kosketinsoittaja. Musiikin tyylilajista ja säestystyylistä riippuen kitara linkittyy eri instrumentteihin eri lailla. Itse pyrin soittotilanteessa miksaamaan oman instrumenttini rumpujen suhteen. Yleensä sovitan oman säestysvoimakkuuteni hihatlausiini ja virvelirumpuun, ja sovitan edelleen oman melodiamaisuni tämän tason yläpuolelle.

Joissain tilanteissa säestyksen linkkinä voi olla bassokitara, jonka kanssa säestys tapahtuu esimerkiksi unisono-riffin muodossa. Toisinaan taas kitarakomppi vuoropuhelee kosketinsoittimen tai toisen kitaran kanssa. Kahden tai useamman harmoniasoittimen yhteistyössä on tärkeää huomioida soittimien oktaavialat, sointujen laajuudet sekä rytmikka. Tässä opinnäytetyössä esitelmäni erityyppisten sointuotteiden hallinta on suoraan vuorovaikutussuhteessa käytännön yhteytyöskentelyyn. Mitä alemmalla soittimella soitetaan sointuja, sitä vähemmän soinnuissa esiintyy soinnun lisäsäveliä. Mitä moniäänisempi harmonia on, sitä harvempaa on rytmisen ilmaisu. Alhaalta soitetut rytmikuviot ovat usein yksiaänisiä riffejä, kun taas korkeammalta, yläkieliltä soitetut rytmikuviot voidaan soittaa soinnuin. Useamman harmoniasoittimen yhteistyössä onkin usein niin, että yksi instrumentti tarjoaa rytmiä ja toinen harmoniaa, eivätkä instrumentit työskentele suunnitelmattomasti samassa oktaavialassa.

Keikkamuusikkona olen usein joutunut tilanteeseen, jossa säestystä luodessani päädyn kuuntelemaan musiikista mahdollisesti löytyvää tyhjää tilaa ja pyrin omalta osaltani täyttämään sitä. Säestämisen ideologiaa kuvaa osaltaan hyvin tänä syksynä opintonsa aloittaneen kitaristiopiskelijani toteamus ensimmäisen säestykseen keskittyneen kahdeksan viikon opintojakson jälkeen: ”Olen oppinut olemaan skeittaamatta toisen rampilla”. Kitaristin ja muusikon yleensä elämäniläinen tavoite voisikin olla oman rampin löytyminen ja sillä työskentely.

Lähteet

Aarons, J. Freddie Green. haettu 25.9.2011. <URL:http://www.jazzguitar.be/freddie_green.html>.

Galbraith, B. 1986. Guitar Comping. New Albany: Jamey Aebersold Jazz, Inc.

Kelly, J. 1998. Guitar Workshop. Boston: Berklee Press.

Khan, S. 1996. Contemporary Khancepts. Miami: Manhattan Music, Inc.

Kortchmar, D. 1983. In Defence of Rhythm Guitar. Guitar Player 17 (5), 20.

Leavitt, W. 1966-68. A Modern Method For Guitar 1-3. Boston: Berklee Press.

Louhensuo, H. 2002. Blue Station. Loviisa: Idemco Oy.

Macrae Birch, A. William "Bill" G. Leavitt 2001. haettu 25.9.2011.

<URL:<http://www.alisdair.com/educator/williamgleavitt.html>>.

Obrecht, J. 1984. Malcolm Young: Heavy Metal Rhythm Specialist. Guitar Player 18 (2), 82 -92.

Petterson, M. The Freddie Green Interview 2002. haettu 25.9.2011.

<URL:<http://www.freddiegreen.org/interviews/dance.html>>.

Petterson, M. Distilling Big Band Guitar: The Essence of Freddie Green 2000. haettu 25.9.2011.

<URL:<http://www.freddiegreen.org/technique/petterson.html>>.

Prato, G. Malcolm Young. Biography. haettu 25.9.2011.

<URL:<http://www.allmusic.com/artist/malcolm-young-p140534>>.

Pratt, R. Barry Galbraith 2005. haettu 5.7.2011.

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

Rawlins, R. & Bahha, N. 2005. Jazzology. Milwaukee: Hal Leonard Corporation.

Söderberg, N. 1994. Rockroots. toimittanut Pekka Nissila. Porvoo: Selvät sävelet Oy.

Tabell, M. 2004. Jazzmusiikin harmonia. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press.

Troup, S. 2006. Riffology of AC/DC. London: Wise Publications.

Thomas, J. 2005. Voice Leading for Guitar. haettu 8.2.2012.

<URL:http://www.berkleeshares.com/guitar/voice_leading_for_guitar>.

Wynn, R. 2011. Barry Galbraith. Biography. haettu 5.7.2011.

<URL:<http://www.allmusic.com/artist/barry-galbraith-p78469>>.

Liitteet

SOINNUNRAKENNUS

KOLMISOINNUNSTA NELISOINTUUN
KAANNOKSET JA HAJOTUKSET

MEL012

KIELET E-D

C

#5 6 7 MA97 MA97 7 6

5fr. 5fr. MA97 MA97 7

5fr. 3fr. MA97 7



10fr. 8fr. MA97 7


9fr. 7fr. MA97 7 6



2fr. 2fr. MA97 7 6


MEL012



C#


2  #5 6 7 MA7  MA7 7 6






 5fr. #5 6 7 MA7  5fr. MA7 7 6






 5fr. #5 6 7  3fr. MA7 7 6






 10fr. #5 6  8fr. MA7 7



 8fr. #5 6  7fr. MA7 7 6



 1fr. #5 6  1fr. MA7 7 6



SOINTUSEKVENSsi

ALAKIELET

Me

1

DM7 10fr. G7 9fr. CMAs7 8fr. C6 7fr. CM7 F7

1

5

AM7 10fr. D7 10fr. GMAs7 9fr. G6 9fr. GM7 C7

5

9

DM7(b9) 10fr. G7 9fr. CM(MAs7) 8fr. C6 7fr. CM7(b9) F7

9

13

AM7(b9) 10fr. D7 10fr. GM(MAs7) 8fr. G6 8fr. GM7(b9) C7

13

ME2012

MOMMA'S JEWELS

PERUSSOINNUTUS C M6 G7 MR

ACOUSTIC GUITAR

VARIAATIO 1

C M6 1fr. G7/D 3fr. C M6 5fr. F M6 6fr. G7 9fr.

C M6 7fr. C M6/A 5fr. G/B 5fr. G7 3fr. A b7 4fr.

G7 A M7(b9) 5fr. G/B G7/D 9fr. G7(#9)/F 8fr.

G7 G7/D G/B G7 C M6 G7

SOLO BLUES IN B FLAT

SCORE

MARKKU RAIKASLEHTO
2012

GUITAR

5fr. 4fr.

A7 Bb7 D7 Eb7 A7

Bb7 D7

Eb7 E7 Eb7 A7

8fr.

Bb7 Cm7 C#m7 Dm7 Dbm7

6fr.

Cm7 E7 F7 Bb6

6fr.

Bb13

©MER2012

IIIM7-V7-IIIM7-VI7 käännökset neljällä ylimmällä kielellä

MR06

ESIMERKKI 1

GUITAR

DM7 G7 EM7 A7 DM7 G7 EM7 A7 DM7 G7

EM7 A7 DM7 G7 EM7 A7 DM7 G7 CMa7

ESIMERKKI 2

DM7 G7 EM7(b9) A7(#9) DM7 G7 EM7(b9) A7(#9) DM7 G7

EM7(b9) A7(#9) DM7 G7 EM7(b9) A7(#9) DM7 G7 CMa7

COPYRIGHT

SOINNUNRAKENNUS

KOLMISOINNUSTA NELISOINTUUN, ERI KAANNOKSET.

MEL012

KIELET 0 - 8

C

8fr. #5 6 7 MA7 7fr. MA7 7 6

12fr. #5 6 7 10fr. MA7 7 6

5fr. #5 6 7 MA7 2fr. MA7 7 6

Cm

8fr. #5 6 7 MA7 7fr. MA7 7 6

12fr. #5 6 7 10fr. MA7 7 6

4fr. #5 6 7 2fr. MA7 7 6


MEL012

SOINNUNRAKENNUS


KOLMISOINNUN SYNONYMIT


ME2012

KIELET 0 - 8

C  8fr.

Am7 Fmaj9 D9sus4/Dm11 AbMaj7+5



C+  9fr.

Am(maj7) Fm(maj7) Dbm(maj7)



C(b5)  7fr.

Am6 Ab7+5 D9



Csus4  8fr.

Am7+5 Abmaj13 Fadd9 Eb6/9 Dm11 Dbmaj7b5



C#  8fr.

Am7(b5) Abmaj7 F9 Eb6



C°  7fr.

Ao7 Ab7 Ebm6 B7(b9)



ME2012

SOINNUNRAKENNUS

POIKKEAVAT SOINNUT: 6US4, #5, 85, M7(#5) TA DIM
KAANNOKSET TA HAJOTUKSET

MELDIE

KIELET E-O

C

6US4 76US4 5fr. 6US4 76US4 8fr. 6US4 76US4 5fr. 6US4 76US4 8fr. 6US4 76US4 2fr. 6US4 76US4

C

(45) MA7(45) 7(45) 3fr. (45) MA7(45) 7(45) 8fr. (45) MA7(45) 7(45) 5fr. (45) MA7(45) 7(45) 8fr. (45) MA7(45) 7(45) 2fr. (45) MA7(45) 7(45)

D

(85) MA7(85) 7(85) 5fr. (85) MA7(85) 7(85) 10fr. (85) MA7(85) 7(85) 6fr. (85) MA7(85) 7(85) 10fr. (85) MA7(85) 7(85) 4fr. (85) MA7(85) 7(85)

D°

M7(85) 07 4fr. M7(85) 07 9fr. M7(85) 07

MELDIE

2 D° 6fr. $M7(b9)$ 10fr. $M7(b9)$ 3fr. $M7(b9)$ 07

C 5fr. $SUS4$ $7SUS4$ 8fr. $SUS4$ $7SUS4$

C AUG 8fr. $MAG7$ 7 11fr. $MAG7$ 7 3fr. $MAG7$ 7

$C(b9)$ 7fr. $MAG7$ 7 11fr. $MAG7$ 7 3fr. $MAG7$ 7

D° 8fr. $M7(b9)$ 07 10fr. $M7(b9)$ 07 2fr. $M7(b9)$ 07

KIELET: 2
3
4

MUTED STRINGS CHORDS

BLUE STATION S. 68

HARJOITUSRYTMIT KOKO SOINTUKIERRON AKASSI

GUJAR

A guitar staff showing rhythmic notation for muted strings. The notation consists of a series of 'x' marks on a six-line staff, indicating muted notes. The rhythm is divided into measures by vertical bar lines.

A7 10fr. D7 11fr. F7 10fr. E7

Four guitar chord diagrams are shown above a musical staff. The diagrams are labeled A7 10fr., D7 11fr., F7 10fr., and E7. Below each diagram is a musical staff showing the chord's sound in a treble clef with a key signature of one sharp (F#). Measure numbers 4, 5, 6, and 7 are indicated at the start of the staff.

10fr. 10fr. 10fr.

Three guitar chord diagrams are shown above a musical staff, each labeled 10fr. Below each diagram is a musical staff showing the chord's sound in a treble clef with a key signature of one sharp (F#). Measure numbers 8, 9, 10, and 11 are indicated at the start of the staff.

8fr. 7fr. 8fr.

Three guitar chord diagrams are shown above a musical staff, labeled 8fr., 7fr., and 8fr. Below each diagram is a musical staff showing the chord's sound in a treble clef with a key signature of one sharp (F#). Measure numbers 12, 13, 14, and 15 are indicated at the start of the staff.

5fr. 5fr. 6fr.

Three guitar chord diagrams are shown above a musical staff, labeled 5fr., 5fr., and 6fr. Below each diagram is a musical staff showing the chord's sound in a treble clef with a key signature of one sharp (F#). Measure numbers 16, 17, 18, and 19 are indicated at the start of the staff.

2fr. 3fr. 2fr.

Three guitar chord diagrams are shown above a musical staff, labeled 2fr., 3fr., and 2fr. Below each diagram is a musical staff showing the chord's sound in a treble clef with a key signature of one sharp (F#). Measure numbers 20, 21, 22, and 23 are indicated at the start of the staff.

©MR 2012

DISCO LATIN

LOVEBOAT BLUES

MARKKU RAIKASLEHTO
2012

GUITAR

The guitar part consists of seven staves of music in 4/4 time, featuring a variety of chords and fret positions. Each chord is accompanied by a diagram showing the finger placement on the strings. The chords and their fret positions are as follows:

- Staff 1: FMA7 9fr., FMA9 7fr., BbMA7 7fr., Bb6 7fr.
- Staff 2: F#6 7fr., F6 6fr., CM7 8fr., F7 6fr.
- Staff 3: Bb6 3fr., BbMA7 6fr., Eb7 6fr., Eb7 8fr.
- Staff 4: FMA7 9fr., Eb7 8fr., D7 7fr., D7 3fr.
- Staff 5: Gm7 3fr., Gm7 6fr., C7 5fr., C7 8fr.
- Staff 6: FMA7 9fr., C7(#5) 8fr., F#6 7fr.

©MRL2012

Konserttiohjelmisto Markku Raikaslehto Band - "30 Years After"

22.04.2009 Musiikkitalo, Tornio

24.04.2009 Mielimusa-festivaalit, Uusi Seurahuone, Oulu

- 1 Albatross (Pekka Pohjola)
- 2 Risto (Pekka Pohjola)
- 3 Wind At Your Back (Jimmy Byfield)
- 4 The Fundamental Thing (Bonnie Raitt)
- 5 Cold Day In Hell (Gary Moore)
- 6 Down To New Orleans (Vince Gill/Pete Wasner)
- 7 Lipstick Sunset (John Hiatt)
- 8 Meter Maid (Scott Henderson)
- 9 Whippin' Post (Gregg Allman)
- 10 Rockin' Allnight (Jimmy Byfield)

SCORE

THE WIND AT YOUR BACK

ROCKIN' JIMMY

Am7

D7 Am7

5
1.-2. VOC
SOLO
3. VOC

Bm11 E7(#9) Am7 C9 D9 C7 Am7

4x

D9 E7(#9) Am7 Am7

3x

15

SCORE

THE FUNDAMENTAL THINGS

BONNIE RAITT

5

7

11

15

19

D7(#9)

Bm7(b9)

D7(#9)

Bm7(b9)

D7(#9)

M208

2

G D/F# (TITLE) E M F#7

25

B M D/A G To CODA A

27

(D.S. AL CODA)

31

A D7(#9)

SCORE **COLO DAY IN HELL**
 (SUBTITLE)
 ARRANGED BY: (COMPOSER)
 (ARRANGER)

SWING $A\flat 7$ $C\flat M7$

GUITAR

GTR.

GTR.

GTR.

GTR.

GTR.

GTR.

GTR.

2 COLD DAY IN HELL

Gre. C^M7 F7 C^M7

36 1

Gre. C^M7 F7 C^M7

40 1

Gre. E^b7 F7 G7 F7

44 1

Gre. E^b7 F7 A^b7 C^M7 G7 1. 2.

48 1

Gre. E^b7 F7 A^b7 C^M7 1. 2.

52 1

Gre. C^M7 F7 C^M7 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7. 8.

58 1

Gre. A^b7 C^M7

62 1

Gre. A^b7 G7 E^b7 C^M7

67 1

Detailed description: This is a handwritten guitar score for the piece 'Cold Day in Hell'. It consists of eight staves of music, each labeled 'Gre.' (Guitar). The music is written in a key signature of three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 7/8 time signature. The score includes various guitar-specific notations such as triplets, slurs, and first/second endings. Chord diagrams are written above the staves, including C^M7, F7, E^b7, G7, A^b7, and C^M7. Measure numbers 36, 40, 44, 48, 52, 58, 62, and 67 are indicated at the beginning of their respective staves. The title 'COLD DAY IN HELL' is written at the top right, and a '2' is written at the top left. The notation includes a variety of note values, rests, and articulation marks.

SCORE

DOWN TO NEW ORLEANS

VINCE GIL

INTRO A7

5

9

15

19

25

29

33

G/D D E7sus4 A7

A7 G/D D E7sus4

A7 G/D D E7sus4

Me 08

2 B S DOWN TO N.O. F#M

37 C#7

41 C#7 F#M E_{NO3} D

45 G/D D E7_{SUS4} TO CODA A7

C C7

51 B^b/F F G7_{SUS4} C7 B^b/F F G7_{SUS4}

D A7

65 G/D D E7_{SUS4} A7 G/D D E7_{SUS4} A7

75 G/D D E7_{SUS4} (D.S. AL CODA)

E A7 G/D D E7_{SUS4}

81 A7 G/D D E7_{SUS4}

85 A7 G/D D E7_{SUS4}

The image shows a musical score for the piece 'Down to N.O.' in the key of F# major. The score is written in treble clef with a 4/4 time signature. It consists of several systems of music, each with a measure number on the left and a chord symbol above the staff. The first system (measures 37-41) features a melody with eighth and quarter notes, accompanied by chords C#7, F#M, E_{NO3}, and D. The second system (measures 45-51) includes a 'TO CODA' section with a repeat sign and a final chord A7. The third system (measures 59-65) contains a bridge section with chords B^b/F, F, G7_{SUS4}, C7, B^b/F, and F. The fourth system (measures 75-81) returns to the main theme with chords G/D, D, E7_{SUS4}, and A7, ending with a 'D.S. AL CODA' instruction. The fifth system (measures 85-89) concludes the piece with a final chord A7 and a melodic flourish. The score includes various musical notations such as accidentals, stems, beams, and repeat signs.

SCORE

METER MAID

(COMPOSER)

A D G/B C KERTAUKSESSA KITARA

D F G/F D

D G/B C

¹ E7(#9) G /E D G/B C D7+9 GUITAR ONLY

G² C D D C D

B F C7

F C7

A D G/B C

2 D F G/F D (Title)

55 D G/B C

59 G C D D C D FULL FULL

45 E7(#9) C/bb

49 D7(#9) Bb7(#9)

55 E7(#9) F7/bb

57

(TITLE) 3

61

BASS

G7(#9) Eb7(#9)

65

BASS

E7(#9) Eb7(#9) C7(#9) AM7 To CODA

SOLO D C D (D.S. AL CODA)

71

75

D G/B C D F G/F

81

D G/B C 8va

G C D D C D E7(#9) G D

87

G/B C D C D E7(#9) G G

94

FINE