



Osaamista
ja oivallusta
tulevaisuuden
tekemiseen

Viktor Lepistö

Avoim sointi

Vapaiden kielten hyödyntäminen sähkökitaran soitossa

Metropolia Ammattikorkeakoulu

Muusikko (AMK)

Musiikin tutkinto

Opinnäytetyö

27.4.2021

Tekijä Otsikko	Viktor Lepistö Avoin sointi: vapaiden kielten hyödyntäminen sähkökitaran soitossa
Sivumäärä Aika	38 sivua + 4 liitettä 27.4.2021
Tutkinto	Muusikko (AMK)
Tutkinto-ohjelma	Musiikin tutkinto
Suuntautumisvaihtoehto	Musiikin esittäminen, sähkökitara
Ohjaaja Arviointi	Lehtori Jukka Väisänen Lehtori Jarmo Hynninen
<p>Opinnäytetyössäni tutkin sähkökitaran vapaiden kielten soittoa ja soveltamista kitaransoittoon. Vapaiden kielten soinnilla on erityinen rooli kitaransoitossa. Vapaita kieliä käyttämällä voidaan löytää kitarasta sointeja, joita voi olla hankala tuottaa perinteisin soitutuottein. Käsitteillä kitaran vapaa kieli ja avoin kieli tarkoitan kuvaamaan työssäni samaa asiaa.</p> <p>Vapaita kieliä käytetään monissa eri musiikkityyleissä, joissa kitara on keskeinen instrumentti. Rajauksen vuoksi olen kuitenkin jättänyt työstäni pois akustisella kitaralla soitettavat musiikkityylit ja pääpaino on sähkökitarassa.</p> <p>Tutkimuskysymyksissäni pohdin, miten kitaran avoimia kieliä voidaan soveltaa asteikoihin ja soitutuotteisiin. Yhtenä tavoitteena oli säveltää kolme kappaletta, joissa käytän avointen kielten soittoa.</p> <p>Työni perustana ovat sähkökitaran rakennetta, fysiikkaa ja soittoa käsittelevät teokset. Soitannollisen tiedon perustana ovat erilaiset kitaransoiton oppaat ja opetusvideot. Työssäni kerätty aineisto koostuu eri tyylejä edustavien kitaristien sävellysten transkriptioista. Analyysia varten olen kuunnellut ja havainnoinut eri kitaristien sävellyksiä ja avointen kielten käyttöä. Esittelen työssäni myös kolme säveltämäni musiikkikappaletta, joissa on käytetty sähkökitaran avoimia kieliä.</p> <p>Kitaran avoimilla kielillä soitettavat sävelet soivat eri tavalla kuin otelaudalta painetut sävelet. Avoin kieli soi koko pituudeltaan kitaran satulan ja tallan välillä. Otelaudalta sormella painettuna kielen efektiivinen pituus lyhenee ja se myös vaikuttaa sen sointiin. Avointen kielten sointi on sovellettavissa asteikoihin ja soituihin monin eri tavoin. Se onkin käyttökelpoinen työkalu uusien soitteiden ja sävyjen etsimiseksi kitaristille. Avointen kielten sointi voi toimia myös inspiraationa säveltämisessä. Avointen kielten soinnilla on paljon mahdollisuuksia ja annettavaa kitaransoitolle. Aihealueesta löytyykin vielä paljon tutkittavaa ja soittotekniikka on myös sovellettavissa eri musiikkityyleihin yli genererajojen.</p>	
Avainsanat	Sähkökitara, avoimet kielet, kitaransoitto, säveltäminen

Author Title	Viktor Lepistö Open Sound: The Use of Open Strings on Electric Guitar
Number of Pages Date	38 pages + 4 appendices 27 April 2021
Degree	Bachelor of Music
Degree Programme	Music
Specialisation Option	Music Performance, Electric Guitar
Supervisor Examiner	Jukka Väisänen, MMus Jarmo Hynninen, MMus
<p>My final project examines the sound of the electric guitar and the use of open strings. The sound of open strings has a special role in guitar playing. With open strings, we can create tones that may be difficult to produce with traditional chord shapes.</p> <p>Open strings are used in many different styles of music where the guitar is a key instrument. My work focuses exclusively on electric guitar. In this report, I reflect on how open strings can be used in different scales and chord shapes.</p> <p>One goal was to compose three songs in which I use open strings.</p> <p>My theoretical background is drawn from previous literature on the structure and physical qualities of the electric guitar, various guitar playing guides and instructional videos. For this project, I transcribed guitar parts from samples of different music styles. For the analysis, I observed and listened to guitarists' compositions and the use of open strings. I also present three of my original compositions that use open strings.</p> <p>The notes played on the open strings of the guitar sound different than on stopped strings. When pressing the string against the fretboard with a finger, the effective length of the string is shortened, and it also affects its sound. Open strings can be used scales and chord shapes in many ways. It is a useful tool for a guitarist looking for new sounds. The sound of open strings can also serve as inspiration for composing and has a lot of possibilities. There is still a lot to explore in this subject area. Open string playing technique is applicable to a wide variety of music styles.</p>	
Keywords	Open strings, guitar playing, composing, electric guitar

Sisällysluettelo

1	Johdanto	1
1.1	Tutkimuskysymykset	2
1.	Kysymys 1. Miten avoimia kieliä on sovellettu transkriptiossa ja esimerkeissä (luvut 3 & 4).	2
2.	Kysymys 2. Mikä merkitys avointen kielten käytöllä on kolmessa sävellyksessäni? (luvut 5 & 6)	3
1.2	Tutkimusmenetelmä	3
2	Sähkökitaran äänenmuodostus	4
3	Sähkökitaran vapaiden kielten soveltaminen	6
4	Kitaran vapaiden kielten käyttö eri musiikkityyleissä	12
5	Säveltäminen	21
6	Sävellykseni, joissa käytän vapaita kieliä	22
6.1	Sävellys 1: <i>Sivuraiteilla</i>	23
6.1	Sävellys 2: <i>Kyläpäällikkö</i>	28
6.2	Sävellys 3: <i>Viimeinen asukas</i>	31
7	Äänite	34
8	Yhteenveto ja pohdinta	34
9	Lähteet	39

Liitteet

Liite 1. Sävellyksen nro 1 nuotti

Liite 2. Sävellyksen nro 2 nuotti

Liite 3. Sävellyksen nro 3 nuotti

Liite 4. Äänite

1 Johdanto

Opinnäytetyössäni tutkin sähkökitaran avointen kielten sointia ja niiden soveltamista soittamiseen. Olen tutustunut aiheeseen kuuntelemalla erilaisia kitaristeja ja kitaransoittotyylejä, sekä soittamalla ja analysoimalla nuottimateriaalia. Kitaran vapaiden kielten sointia hyödynnetään tavallisimmin soinnuissa ja asteikkokuljetuksissa. Avosoinnuissa vapaita kieliä hyödynnetään helpottamaan kitaran sointuotteita korvaamalla vapailta kielillä otelaudalta painettuja säveliä.

Käytän opinnäytetyössäni suomenkielisiä käsitteitä *avoimet kielet ja vapaat kielet*. Englanninkielinen termi on *open string* ja käytän näitä molempia suomenkielisiä käsitteitä samassa merkityksessä. Molempia käsitteitä on käytetty myös kirjallisuudessa ja soitonoppaissa.

Avointen kielten sointia käytetään erityisesti country- ja bluesmusiikissa, joissa kitara on usein keskeinen instrumentti. Monissa akustisella kitaralla soitettavissa musiikkityyleissä, kuten klassisen kitaran soitossa avoimien kielten soinnilla on keskeinen asema, mutta akustisen kitaran aihealuetta ei käsitellä laajemmin tässä opinnäytetyössä. Avointen kielten mahdollisuuksia ovat soitossaan hyödyntäneet myös rockkitaristit sekä jazz- ja fuusiomusiikkia edustavat kitaristit. Soittotekniikka ei siis ole täysin sidottu yhteen tiettyyn musiikkityyliin, joskin sitä esiintyy tyylipiirteinä selvästi runsaammin countrymusiikkia soittavilla kitaristeilla.

Minua on kiinnostanut monenlaiset musiikkityylit ja sen myötä erilaiset kitaransoittotyylit ja kitaristit. Säveltäminen ja musiikin tekeminen on myös ollut mielenkiinnon kohteeni soittoharrastuksen varhaisesta vaiheesta lähtien. Esittelen työssäni myös kolme säveltämäni musiikkikappaletta (nuotit liitteissä 1, 2 & 3), joissa on käytetty sähkökitaran avoimia kieliä. Olenkin pyrkinyt ottamaan vaikutteita laajasti eri soittajilta ja erilaisista musiikkityyleistä. Yhdistävänä tekijänä sävellyksissäni on avointen kielten soinnin hyödyntäminen soinnuissa, riffeissä ja melodioissa. Vaikka lähestyn sävellyksiä soittoteknisestä näkökulmasta, tarkoitus on myös luoda musiikkia, eikä pelkästään soittotekniikkaa esitteleviä etydejä.

Opinnäytetyöni aihe pyrkii pureutumaan yksityiskohtaisesti avointen kielten käyttöön tekemissäni transkriptioissa ja sävellyksissäni. Avointen kielten käyttöä sivutaan useimmiten countrykitaransoittoon liittyvissä teoksissa ja artikkeleissa, mutta avointen kielten sointiin ja soveltamiseen keskittyvää opetusmateriaalia on melko vähän saatavilla.

Olen havainnoinut sähkökitaran avoimien kielten sointia itse soittamalla ja selvitan asiaa myös lähteiden, oman pohdinnan ja kuuntelun avulla. Äänen tuottaminen sähkökitaralla on hieman monimutkaisempi prosessi kuin akustisella kitaralla. Keskeisin eroavaisuus on, että sähkökitarassa on mikrofoni(t) ja sähkökitara liitetään vahvistimeen. Olen havainnoinut lähteiden avulla sähkökitaran äänenmuodostuksen perusteita ja kielen värähtelyn muuttamista ääneksi. Keskeinen oivallus on vapaalla kielellä soitetun sävelen ja otelaudalta soitetun sävelen eroavaisuus.

1.1 Tutkimuskysymykset

Kysymys 1. Miten avoimia kieliä on sovellettu transkriptiossa ja esimerkeissä (luvut 3 & 4).

Ensimmäisessä tutkimuskysymyksessä olen analysoinut sähkökitaran avointen kielten käyttöä ja soveltamista muutamassa eri soittotyylissä. Analyysi antaa työssäni esimerkkejä ja näkökulmaa avointen kielten käyttöön olemassa olevassa musiikissa. Koska avointen kielten sointia hyödynnetään monissa eri kitaransoittoyleisissä ja musiikkityyleisissä, olen rajannut tutkimukseni jazz-, blues- ja countrykitaransoittoyleisiin. Valitsemisani musiikkityyleisissä on myös samankaltaisuutta, kuten esimerkiksi sointuharmonioissa dominanttiseptimisointujen käyttö. Muusikot myös yhdistelevät vaikutteita erilaisista musiikkityyleistä, joten muusikon edustamaa tyyliä ei ole välttämättä helppo rajata.

Tutkin avointen kielten käyttöä keskittyen sähkökitaraan, ja pois olen rajannut akustisen kitaran soittotyylit. Monissa akustisella kitaralla soitettavissa musiikkityyleisissä avoimia kieliä käytetään runsaasti ja niillä onkin paljon annettavaa kitaransoitolle. Näitä tyyliä ovat esimerkiksi klassinen, flamenco, bluegrass ja folkmusiikki. Myös valitsemani musiikkityylit jazz-, blues- ja countrymusiikki ovat alkujaan akustisilla instrumenteilla

soitettua musiikkia. Tutkimukseni keskittyykin pääasiallisesti näiden musiikkityylien sähköisesti vahvistettuun aikakauteen.

Kysymys 2. Mikä merkitys avointen kielten käytöllä on kolmessa sävellyksessäni? (luvut 5 & 6)

Toisena asiana työssäni selvitän avointen kielten sointia ja soveltamista käytännössä analysoimalla kolmea säveltämäni musiikkikappaletta. Sähkökitaran avointen kielten soinnilla on ollut keskeinen asema sävellyksissäni ja säveltämiäni musiikkikappaleiden yleissoinnissa. Analyysi rakentuukin pitkälti omiin havaintoihin aiheen tiimoilta ja soittotekniikalla on tärkeä rooli osana luovaa prosessia.

1.2 Tutkimusmenetelmä

Työssäni kerätty analyysiaineisto muodostuu erilaisista avointen kielten käyttöesimerkeistä sähkökitaralla. Näitä ovat tekemäni transkriptiot ja esimerkit eri kitaristien sävellyksistä. Lisäksi olen katsonut kitaristien haastatteluja ja opetusvideoita. Pyrkimyksenä selvittää avointen kielten soinnin merkitys kitaristin soittotyylille ja sävellykselle.

Työni analyysitapa perustuu valitsemieni kitaristien ja heidän edustamiensa musiikkityylien kuunteluun ja havainnointiin. Analysoin soittotyylä transkriptioita apuna käyttäen. Keskityn valitsemieni kitaristien avointen kielten käyttöön pääasiassa sointujen ja asteikkojen näkökulmasta. Analyysissä selvitän avoimella kielellä soitetun sävelen suhdetta sointuun ja käytettävään asteikkoon: onko kyseessä soinnun sävel, lisäsävel vai muunnosävel. Selvitän myös minkälaisia sointutyppejä kitaristi luo avoimia kieliä käyttämällä. Erilaisia sointutyppejä ovat kolmisoinnut, nelisoinnut ja laajemmat soinnut, kuten klusterit. Mielenkiintoista on ollut myös pohtia kitaristien sävellyksiä niiden sävellajien perusteella. Onko sävellajiin yhdistettävissä avoimia kieliä ja onko se ollut kriteeri sävellajin valinnalle.

Työn toinen osa on luonteeltaan kehittämistyö, jossa sävellän kolme musiikkikappaletta käyttäen vapaiden kielten tuottamaa sointia yhtenä ilmaisukeinona.

2 Sähkökitaran äänenmuodostus

Ensimmäisessä osiossa käsitellään sähkökitaran äänenmuodostuksen perusteita ja kitaran kielen värähtelyä. Mitkä ovat otelaudalta painetun sävelen ja avoimella kielellä soitetun sävelen erot.

Sähkökitaran yksi keskeinen komponentti on mikrofoni ja sen tarkoitus on lisätä instrumentin äänenvoimakkuutta (kuvio 1). Mikrofonin muuttama kielen aiheuttaman värähtelyn sähköiseksi signaaliksi, joka syötetään vahvistimeen ja muutetaan takaisin ääneksi kaiutinelementin avulla. Mikrofonin synnyttää magneetin avulla ympärilleen magneettisen kentän, jonka läpi teräksestä valmistetut kielet kulkevat (Denyer 1992, 49-52).



Kuvio 1. Telecaster-mallinen sähkökitara, jossa on kaksi yksikelaista mikrofonia.

Mikrofonin kelassa on kestopagneettipalkki, jonka ympärille on käämitty eristettyä kuparilankaa. Kun kielet eivät liiku, magneettisen kentän muoto on normaali ja mikrofonin kelassa ei tapahdu mitään. Kun kitaran kieltä soitetaan, sen liike vaikuttaa välittömästi magneettisen kentän muotoon. Kielen tarkka värähtelymalli riippuu kitaran rakenteesta ja siitä, miten sitä soitetaan. Konserttivireeseen viritetty avoin A-kieli värähtelee 440 kertaa sekunnissa. Kielen värähtelymalli on kahdeksikon muotoinen, eli se tekee kahdeksikon muodon 440 kertaa joka sekunti (Denyer 1992, 52).

Soitettavan sävelen korkeus riippuu kolmesta tekijästä: kielen pituudesta, paksuudesta ja jännitteestä. Kuusikielisen kitaran jokaisella kielellä on eri paksuus. Paksuin ja jäykin kieli tuottaa matalimman sävelen ja vastaavasti ohuin korkeimman. Kielen pituus on muuttuja, joka määrää sen tuottaman äänen korkeuden. Mitä lyhyempi kieli, sitä korkeampi sävel ja vastaavasti mitä pitempi kieli, sitä matalampi sävel (Denyer 1992, 68-69).

Kitaran satula sijaitsee lavan ja kaulan välissä ja se on yleensä kovaa nailonia tai muuta synteettistä ainetta, mikä estää kielen värähtelyn kaulan ulkopuolelle. Satula on toinen kahdesta pisteestä, joihin kielen värähtely loppuu, toisen ollessa kitaran tallalla. Soitettaessa kitaran kieli painetaan sormella otelautaa vasten, jolloin kieli koskettaa nauhaa, mikä lyhentää kielen efektiivistä pituutta ja tällöin kieli soi eri taajuudella (Hyry 2018, 6-7).

Yläsävelet ovat äänen tärkeä osa. Värähtelevän kielen tuottama ääni rakentuu useista osatekijöistä. Pohjasävel soi kuulemistamme äänistämme voimakkaimmin ja siitä tunnistaa sävelen korkeuden. Pohjasävel syntyy kielen värähtelystä yhtenä silmukkana koko pituudeltaan. Samaan aikaan kieli tuottaa myös yläsäveliä. Ne ovat ääniä, joiden värähdysluvut ovat pohjasävelen värähdysluvun kerrannaisia. Ne alkavat yhtä oktaavia pohjasäveltä korkeammalta ja nousevat sävelkorkeudeltaan erilaisina intervaleina (Denyer 1992, 116).

Soittimen tuottama ääni muodostuu siis pohjasävelestä ja yläsävelistä. Yhdessä nämä osatekijät ovat sävelen yläsävelsarja. Pohjasävelen ja yläsävelten välinen tasapaino tai sekoitus suhteessa toisiinsa määrää soittimen äänenlaadun (Denyer 1992, 116).

Kitaran otelauta ja viritysjärjestelmä tekee mahdolliseksi monien sävelien soittamisen useammalta kuin yhdeltä kieleltä. Useimmissa tapauksissa otelaudalta löytyy enemmän kuin yksi paikka, josta voi soittaa saman sävelen. Tämä ominaisuus on tyypillistä nimenomaan kielisoittimille, eli kordofoneille. Eri sormituksilla on mahdollista soittaa sama musiikillinen sisältö ainakin kahdesta eri asemasta otelaudalla. Täten sama melodia voidaan aikaansaada hieman eri äänensävyllä (*timbre*), vaikka todelliset sävelet ovat identtisiä (Denyer 1992, 102).

Kitaran avoimena soiva kieli värähtelee satulan ja tallan välisellä alueella. Satulan ja tallan sijainti kitarassa on vakio, eli kielen fyysinen pituus on aina sama näiden kahden pisteen välillä. Soitettaessa kitaran kielet kuitenkin kuluvat ja venyvät vähitellen, joka vaikuttaa niiden sointiin.

Kun kitaran kieli painetaan sormella otelautaa vasten, kasvattaa se jännitettä tallan ja satulan välillä. Teräskielillä on suurempi vaikutus syntyvään jännitteeseen, kuin esimerkiksi nylonkielillä. Otelaudalta painetut sävelet voivat soida ylävireisesti verrattuna avoimilla kielillä soitettuihin. Mitä isompi on kielen etäisyys nauhoista, sitä suurempi vaikutus sillä on äänenkorkeuteen (Fletcher & Rossing 2010, 263).

3 Sähkökitaran vapaiden kielten soveltaminen

Tässä luvussa kerron miten kitaran avoimia kieliä voi soveltaa asteikoihin ja sointuotteisiin. Kaikkia mahdollisia asteikoita ja sointuja ei ole tarkoitus käydä läpi, vaan ajatuksena on esitellä soittotekniikan perusidea valitsemieni esimerkkien avulla. Hahmottamisen helpottamiseksi esimerkit on kirjoitettu nuoteille ja tabulatuureille.

3.1 Asteikot

Asteikoita on mahdollista soittaa kitaralla siten, että useampi asteikon sävel soi samanaikaisesti. Tällä tavoin soitettaessa yleisimpiä asteikoita ovat duuri- ja mollipohjaiset asteikot, mutta soittotekniikka on sovellettavissa mihin tahansa

asteikkoon, josta löytyy avoimilla kielillä soitettavia säveliä. Koska pyrkimyksenä on saada useampi asteikon sävel soimaan samanaikaisesti, myös sormitukset kitaran otelaudalla määräytyvät sen mukaan. Soittotekniikan haasteena onkin saada avoimet kielet soimaan puhtaasti sammuttamatta niitä.

“Tärkeintä on saada kielet soimaan mahdollisimman vapaasti toistensa päälle. Näin saadaan tuollainen “kantelemainen” sointi.” (Louhensuo 2006, 58.)

Käytettäessä kitaran standardivirettä, joka on matalimmasta kielestä korkeimpaan E, A, D, G, B, E, soittotekniikka on sovellettavissa sävellajeihin ja asteikoihin, joissa on mahdollisimman monta vapaalla kielellä soitettavaa säveltä (Hynninen 1999, 34). Tällainen on esimerkiksi G-duuriasteikko (True Fire 2014). Muita sopivia asteikoita ovat ainakin C-duuri, D-duuri, A-duuri ja E-duuri. Soittotekniikka on sovellettavissa myös pentatonisiin asteikoihin (Hynninen 1999, 30, 34). Myös mainittujen duuriasteikoiden rinnakkaiset mollit ja niistä johdetut moodit toimivat samalla periaatteella.

Joistakin asteikoista taas ei löydy yhtäkään säveltä, jonka olisi mahdollista soittaa avoimella kielellä. Tällainen on esimerkiksi Des-duuriasteikko, jonka sävelet ovat Des, Es, F, Ges, As, Bb ja C. Capoa¹ käyttämällä on mahdollista laajentaa sävellajien ja soveltuvien asteikoiden määrää. Capolla voidaankin vaihtaa kitaran sävellajia asettamalla se haluttuun kohtaan otelaudalla.

Seuraavaan olen koonnut viisi esimerkkiä asteikoista, joihin avoimia kieliä on sovellettu. Asteikot on kirjoitettu tilapäisiä etumerkkejä käyttäen.

Kuviossa 2 on D-duuriasteikko ja sen ensimmäinen sävel soitetaan avoimella D-kielillä. Muita hyödynnettäviä avoimia kieliä ovat G- ja B-kielet. Asteikko soitetaan esimerkissä matalimmasta sävelestä korkeimpaan (kuvio 2).

¹ Capoa on kitaransoiton apuväline, joka asetetaan kitaran otelaudalle

Kuvio 2. D-duuriasteikko, johon yhdistetty kitaran avoimia kieliä

Musical notation for the D major scale in 4/4 time, starting with an open string (o) on the high E string. The scale is shown in a single staff with a treble clef. The notes are D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C#5, and D5. Below the staff is a guitar fretboard diagram with strings labeled T (top), A, and B (bottom). The fret numbers are: T: 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7; A: 0, 2, 4, 5, 7, 9, 10, 12; B: 0, 2, 4, 5, 7, 9, 10, 12.

D-duuriasteikon sävelet ovat samat kuin A-miksolyydisessä asteikossa, joka on sen viides moodi. Esimerkissä 2 A-miksolyydynen asteikko on soitettu kaksi oktaavia korkeimmasta äänestä matalimpaan ääneen, joka voidaan soittaa avoimella A-kielillä (kuvio 3).

Kuvio 3. A-miksolyydynen asteikko ja avoimet kielet

Musical notation for the A major scale in 4/4 time, starting with an open string (o) on the high E string. The scale is shown in a single staff with a treble clef. The notes are A4, B4, C#5, D5, E5, F#5, G#5, and A6. Below the staff is a guitar fretboard diagram with strings labeled T (top), A, and B (bottom). The fret numbers are: T: 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12; A: 5, 7, 9, 10, 12, 14, 15, 17; B: 5, 7, 9, 10, 12, 14, 15, 17.

Kuviossa 4 F-lyydinen asteikko on C-duuriasteikon neljäs moodi. Asteikossa pystytään hyödyntämään avoimia G-, B- ja E-kieliä (kuvio 4).

Kuvio 4. F-lyydinen asteikko

Musical notation for the F major scale in 4/4 time, starting with an open string (o) on the high E string. The scale is shown in a single staff with a treble clef. The notes are F4, G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, and F6. Below the staff is a guitar fretboard diagram with strings labeled T (top), A, and B (bottom). The fret numbers are: T: 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7; A: 0, 2, 4, 5, 7, 9, 10, 12; B: 0, 2, 4, 5, 7, 9, 10, 12.

Avoimia kieliä pystytään soveltamaan myös erilaisiin molliasteikoihin. Kuviossa 5 on esitelty G-harmoninen molli ja siinä avoimina kielinä soivat A-, D- ja G-kieliet (kuvio 5).

Kuvio 5. G-harmoninen molli

9

Kuviossa 6 on C-melodinen molliasteikko. Siinä pystytään käyttämään avoimia D-, G- ja B-kieliä (kuvio 6).

Kuvio 6. C-melodinen molliasteikko

11

3.2 Soinnut

Sointuun tarvitaan vähintään kolme säveltä. Mitä tahansa kolmen tai sitä useamman sävelen yhdistelmää voidaan pitää sointuna. Kitaralla on mahdollista soittaa jopa kuudesta eri äänestä muodostuvia sointuja. Kolmesta eri sävelestä muodostettua sointua kutsutaan kolmisoinnuksi ja kahden sävelen välistä etäisyyttä kutsutaan intervalliksi. Sointu rakentuu pohjasävelen, eli perussävelen varaan. Harmonian vaikutelma syntyy soinnun muiden sävelien soidessa suhteessa perussäveleen. Soinnun ominaisluonne määräytyy perussävelen ja muiden sointusävelten välisistä intervallisuhteista (Denyer 1992, 74).

Duuri- ja mollikolmisoinnut ovat kaksi tärkeintä perussointumuotoa. Yksi tai useampi soinnun sävel voidaan kaksintaa, jos halutaan samanaikaisesti soimaan enemmän kuin kolme säveltä. Useimmiten kaksinnettu sävel on perussävel, joka painottaa sävelkeskusta. Kvintin kaksintaminen antaa painoa soinnun pysyvyydelle ja terssin

kaksintaminen kiinnittää huomion tonaalisuuteen, eli onko sointu duuri vai molli (Denyer 1992, 123).

Kaksinnettävien sävelten valintaa ja niiden asettelua kutsutaan soinnuttamiseksi. Tärkeimpänä pidetään yleensä korkeinta ja matalinta säveltä. Kun sointupurkauksessa sointu vaihtuu toiseksi, vahvistavat korkeimmat sävelet melodista suhdetta ja bassosävel määrittelee soinnun käännöksen (Denyer 1992, 123).

Seuraavassa viisi esimerkkiä soinnuista, joihin on yhdistetty avoimia kieliä. Soinnut on nuotinnettu käyttämällä tilapäisiä etumerkkejä.

Kuviossa 7 on yhdistetty vapaana soiva G-kieli sointuotteisiin (kuvio 7). Sointujen sormitus pysyy samana, mutta asema otelaudalla muuttuu. C-duurisoinnussa avoin G-kieli kaksintaa soinnun kvinttiä oktaavia alemmalla. Eb-duurisoinnussa avoin G-kieli kaksintaa soinnun duuriterssiä samasta oktaavialasta. G-duurisoinnussa kaksinnetaan soinnun perusääni oktaavia alemmalla. A7 on nelisointu ja sen sointuotteessa avoin G-kieli on soinnun pieni septimi. Nelisointu rakentuu pohjasävelestä, terssistä, kvinttistä ja septimistä tai sekstistä (Tabell 2004, 14).

Kuvio 7. Sointuotteet, joihin on liitetty avoin G-kieli

	C	E ^b	G	A ⁷
	3	6	10	12
T	1	4	8	10
A	0	0	0	0
B	2	5	9	11

Lisäsävelet värittävät perussoinnun sävyä (Tabell 2004, 15). Myös lisäsävelet voidaan soittaa avoimilla kielillä. Kuviossa 8 on A-duurikolmisointuun lisätty 9-ääni, joka soitetaan avoimella B-kielillä (kuvio 8). Sitä sovelletaan soinnun eri käännöksiin, jolloin voidaan myös jättää jokin kolmisoinnun sävel pois. Jos sointuun halutaan lisätä jokin tietty sävel, se ilmaistaan etuliitteellä add (Tabell 2004, 16).

Kuvio 8. Kolmisointuun on lisätty 9-sävel

5 A(add9)

T	0	0	0	0
A	2	6	9	14
B	(4)	(7)	(11)	11

Kuviossa 9 on E7-, E9- ja E13-sointuihin lisätty avoin E-kieli, joka on näiden sointujen perusääni (kuvio 9). E7-soinnun kvintti voidaan soittaa myös avoimella B-kielellä, kuten myös E13-soinnussa. Esimerkin E9- ja E13-soinnut ovat klustereita. Klusteri muodostetaan hajottamalla sointu lisäsävelineen mahdollisimman ahtaaseen asetteluun (Tabell 2004, 98).

Kuvio 9. E7-, E9- ja E13-soinnut

9 E⁷ E¹³ E⁹

T	0	0	0	0
A	3	0	0	9
B	4	7	7	11
B	6	6	11	12

Kuviossa 10 avoin kieli on yhdistetty nelisointuihin. Fmaj7- ja FmMaj7-sointujen suuri septimi on soitettu avoimella E-kielellä (kuvio 10).

Kuvio 10. Avoin E-kieli yhdistettynä nelisointuihin

13 Fmaj7 Fm(maj7)

T	0	0
A	1	1
B	2	1
B	3	3

Kuviossa 11 on A-mollikolmisoinnun käännöksiin lisätty avoin G-kieli, joka on Am7-soinnun pieni septimi. Näin sointu laajeneekin kolmisoinnusta nelisoinnuksi.

Sointukäännökset on muodostettu kitaran kolmella paksuimmalla kielellä. Myös kitaran alempaa rekisteriä käyttämällä voidaan muodostaa sointuja (kuvio 11).

Kuvio 11. A-mollikolmisoinnun käännökset ja avoin G-kieli

15	Am ⁷	Am ⁷ /C	Am ⁷ /E
T	0	0	0
A	2	7	10
B	3	7	12
	5	8	12

Näiden esimerkkien lisäksi vapaiden kielten ideat ovat sovellettavissa myös muihin sointutyyppeihin, kuten dimisointuihin (Hynninen 1999, 30).

4 Kitaran vapaiden kielten käyttö eri musiikkityyleissä

Tässä osiossa kerron kitaristeista, jotka hyödyntävät vapaiden kielten mahdollisuuksia soitossaan. Olen valinnut erilaisia musiikkityylejä edustavia kitaristeja, kuitenkin yhdistävänä tekijänä on vapaiden kielten käyttö sointuotteissa, riffeissä ja melodioissa. Avoimia kieliä käytetään monissa eri musiikkityyleissä ja monin eri tavoin, mutta tässä yhteydessä käsittelen pääasiassa jazz-, blues- ja countrykitaristeja. Artistit saattavat levyttää uransa aikana monenlaista musiikkia ja myös yhdistellä erilaisia vaikutteita.

4.1 Kaikki lähtee bluesista

Kiinnostukseni kitaran vapaiden kielten sointiin heräsi bluesmusiikin ja erityisesti amerikkalaisen blueskitaristi Stevie Ray Vaughanin (1954-1990) myötä. Monet Stevie Ray Vaughanin kappaleiden riffit, soolot ja komppaukset hyödyntävät kitaran avoimia kieliä bluesmusiikin kontekstissa. Bluesmusiikissa kitaristi säestää usein itseään ja soittamalla useampia kieliä yhtä aikaa lopputuloksena on isompi sointi.

9 A

4.2 Countrya olla pitää

Avointen kielten käyttöä ja soveltamista olen oppinut erityisesti countrymusiikkia soittavilta kitaristeilta. Sillä onkin keskeinen osa countrykitaransoitossa. Tässä soittotyyliässä avoimien kielten käyttö on viety pitkälle ja sitä käytetään koko otelaudalla sointuotteissa ja soloissa. Monet tyyliisuuntaa edustavat kitaristit, kuten Chet Atkins, Brent Mason, Redd Volkaert ja Jerry Reed hyödyntävät vapaiden kielten mahdollisuuksia soitossaan (Hynninen 1999, 23).

Countrykitaristi Albert Leen (1943-) kappaleessa *Country Boy* sävellaji on G-duuri ja siinä on mahdollista käyttää kitaran avoimia D-, G-, B- ja E- kieliä. Kappaleen introssa yhden duurisoinnun päälle soitetussa näppäilykuviossa on käytetty avointa G-kieltä kaksintamaan soinnun perusääntä (Kuvio 14). Albert Lee suosii soitossaan hybrid picking -tekniikkaa, eli plektran lisäksi käytetään myös oikean käden sormia (Hynninen 1999, 10). Kyseinen tekniikka mahdollistaa nopeat näppäilykuviot, jotka ovat saaneet vaikutteita banjon soittotekniikoista (Hynninen 2012, 54).

Kuvio 14. Country Boy -kappaleen intro ja avoin G-kieli

Intro G

Jerry Reed (1937-2008) oli yhdysvaltalainen countryartisti. Jerry Reed soitti pääasiassa akustista nylonkielistä kitaraa, mutta myös sähkökitaraa, kuten esimerkiksi Fender Telecasteria. Chet Atkinsin ohella Jerry Reediä voidaan pitää avointen kielten käytön pioneerina (Hynninen 1999, 23). Kappaleessa *Jerry's Breakdown* on dominanttiseptimisointuihin perustuviin näppäilykuvioihin yhdistetty avoimia kieliä.

Dominanttiseptimisoinnun sävelien lisäksi melodiassa on E-mollipentatonisen asteikon säveliä ja 9-sävel, joka on E7-soinnun lisäsävel. Kromaattisia alajohtosäveliä käytetään lähestyttäessä perusääntä ja kvinttiä, jotka on soitettu avoimilla kielillä (kuvio 15).

Kuvio 15. E7-sointu ja avoimet kielet

A7-soinnun melodia koostuu A-miksolyydisen asteikon sävelistä. Soinnun kvinttiä ja duuriterssiä lähestytään kromaattisilla alajohtosävelillä. Kvintti ja 9-sävel soitetaan avoimilla E- ja B-kielillä (kuvio 16).

Kuvio 16. A7-sointu ja avoimet kielet

F#7-soinnun kuvio koostuu dominanttiseptimisoinnun sävelistä. Pieni septimi soitetaan avoimella E-kielillä. B7-soinnussa on E-mollipentatonisen asteikon sävelien lisäksi käytetty soinnun duuriterssiä (kuvio 17).

Kuvio 17. F#7- ja B7-soinnut, joihin on yhdistetty avoimia kieliä

Brent Mason (1959-) tunnetaan parhaiten countrykitaristina ja sessiomuusikkona. Mason julkaisi *Hot Wired* -albumin vuonna 1997. Albumin nimikappaleen introssa käytetään A-mollipentatonisen asteikon sävelien lisäksi A7- ja D7-dominanttiseptimisointujen säveliä, kuten terssiä ja pientä septimiä. Double stops -otteissa jälkimmäiset kuudestoistaosanuotit soitetaan avoimilla D- ja G-kielillä ja avointa A-kieltä käytetään urkupisteenä (kuvio 18).

Kuvio 18. Hot Wired -kappaleen riffi

4.3 Jazzia ja progressiivista rockia

Steve Howe (1947-) on ottanut vaikutteita esimerkiksi countrystä, klassisesta musiikista ja flamencosta yhdistellen erilaisista vaikutteista omaperäisen soittotyylin. Yes-yhtyeen kappaleessa *Starship Trooper* esiintyy avoimien kielten yhdistämistä sointuotteisiin ja

näppäilykuvioiden otelaudan ylemmillä nauhoilla. Kappaleen introssa esiintyy myös harvinaisempi 5/4 tahtilaji. E- ja A(add9) -sointuihin yhdistetään avoimet B- ja E-kielät. Näppäilykuviossa on E-duuriasteikon säveliä soitettuna kitaran ylemmistä asemista ja näihin on yhdistetty avoimena soiva E-kieli (kuvio 19).

Kuvio 19. Starship Trooper -kappaleen intro

Yhdysvaltalainen fuusiokitaristi Wayne Krantz (1956-) käyttää kitaran avoimia kieliä yhdistellen niitä melodiasoittoon ja sointuotteisiin. Se onkin hänen soittotyyliinsään hyvin keskeisessä osassa. Hänen mukaansa avoimien kielten käyttö sointuotteissa tekee kitaran soinnista isomman ja siitä on apua pienellä kokoonpanolla soittaessa. Avointen kielten yhdistäminen sointuotteisiin on myös soinniltaan modernimpi verrattuna perinteisiin sointuotteisiin (Guitar World 2013). Hyvä esimerkki Krantzin soittotyylistä on hänen säveltämänsä kappale *Jeff Beck*.

Kappaleen tonaalinen keskipiste on C#-mollissa ja siinä esiintyy myös sävellajin ulkopuolisia sointuja. Kappaleessa on käytetty C#-mollipentatonisen ja C#-bluesasteikon säveliä. Avoimia E- ja B-kieliä käytetään sointujen muodostamiseen ja sävelten kaksintamiseen (kuvio 20).

Kuvio 20. Wayne Krantz muodostaa sointuja asteikon sävelistä ja avoimista kielistä

1:35

4

Avoin G-kieli yhdistettynä kvarttisoinnuista koostuvaan sointukadenssiin (kuvio 21).

Kuvio 21. Kvarttisoinnut ja avoin G-kieli

1:47

6

John Scofield (1951-) on yhdysvaltalainen jazzkitaristi ja säveltäjä. Scofieldin jazz-funk tyylillä edustavan *Chank*-kappaleen riffi pohjautuu D7#9-sointuun. Erikoinen tästä soinnusta tekee siihen yhdistettävä 9-sävel vapaalla E-kielillä. Samassa soinnussa on siis puhdas 9-sävel ja muunnettu (ylennetty) 9-sävel. Nämä sävelet (E ja F) ovat pienen sekunnin päässä toisistaan, joten soinnulla on vahva dissonanssi (kuvio 22). Dom7#9-sointua suosittiin 1960-luvun souljazz-tyylissä ja se hämärtää duuri/molli-tonaliteettia (Tabell 2004, 63).

Kuvio 22. D7-sointu, jossa on 9-sävel ja muunnettu 9-sävel samassa soinnussa

Scott Henderson (1954-) on yhdysvaltalainen fuusiokitaristi ja säveltäjä. Henderson julkaisi *Well to the Bone* levyn vuonna 2002. Kappaleessa *Ashes* Henderson yhdistelee bluesmusiikin sävelkieltä ja jazzmusiikin sointuharmonioita. Am9- ja D13sus4-soinnuissa lisäsävelet soitetaan avoimella B-kielillä. Db13#11-soinnussa vapaa B-kieli on soinnun septimi (kuvio 23).

Kuvio 23. Sointujen lisäsävelet avoimella B-kielillä

Henderson yhdistää avoimia kieliä myös kolmisointuihin ja niiden käännöksiin. Dm13-soinnussa lisäsävelet soitetaan avoimilla B- ja E-kielillä (kuvio 24).

Kuvio 24. Avoimet kielet yhdistettynä kolmisointuihin ja laajempiin sointuihin

4

G¹³ F/A G/B E⁷(#⁹) E^m¹³(add11) D^m¹³ G(sus⁴)

let ring-----| let ring-----| let ring--| let ring-|

T 3 5 3 3 5 5 0 5 6 3 3
A 4 5 0 1 1 1 3 2 2 0 5 6 3 5
B 3 3 3 0 1 1 0 0 0 3 3 0 5 0

Bill Frisell (1951-) on yhdysvaltalainen jazzkitaristi. Frisell julkaisi *The Guitar Artistry of Bill Frisell* -opetusvideon vuonna 1996. Osittain avoimia kieliä hyödyntämällä Frisell muodostaa sointuotteita, joissa on dissonoivia intervallisuhteita. Perinteisillä sointuotteilla, jossa kaikki soinnun sävelet painetaan otelaudalta, tällaisista sointuotteista on hankalampi muodostaa. Frisell yhdistää avoimia kieliä myös asteikoihin, jolloin referenssinä on harpun tuottama sointi. Täten on mahdollista soittaa useampi asteikon ääni samanaikaisesti (Frisell 1996).

Avointen kielten lisäksi Frisell käyttää soitossaan myös huiluaäniä. Tämän tekniikan avulla kitaralla on mahdollista soittaa yksi määrätty yläsävel ilman voimakasta pohjasäveltä ja muita yläsäveliä. Vapailla kielillä on useita paikkoja, joista huiluaäniä voi soittaa (Denyer 1992, 116).

Tässä osiossa mainitsemani blues-, jazz- ja countrykitaristien lisäksi vapaiden kielten sointia hyödyntävät esimerkiksi surf- ja rautalankamusiikkia soittavat kitaristit. Näissä tyyleissä sähkökitara onkin keskeinen instrumentti ja pääasiallinen melodiasoitin.

5 Säveltäminen

Tässä osiossa kerron kappaleiden sävellysprosessista. Keskeisimpänä työkaluna kappaleiden säveltämisessä olen käyttänyt sähkökitaraa, joka on viritetty standardivireeseen. Kitara voi olla myös rajallinen instrumentti säveltämisessä. Muita instrumentteja käyttämällä, esimerkiksi pianolla voidaan helpommin soittaa melodiaa ja sointuja samanaikaisesti. Kitaran rajallisuus voi kuitenkin olla myös inspiroivaa sävellysprosessissa ja avoimia kieliä käyttämällä voidaan muodostaa kitaralle ominaisia sointeja.

Säveltämäni kappaleet ovat saaneet nykyisen muotonsa noin vuoden sisällä. Minulle oli kertynyt erilaisia riffejä, sointujakulkuja ja melodioita noin 10 vuoden ajalta. Keväällä 2020 aloin työstämään ideoista valmiita kappaleita. Näistä kappaleista tein demoversiot, joista ilmenivät rakenteet, sointuharmoniat ja teemat. Demoissa oli yleensä kaksi tai kolme kitararaitaa ja suuntaa antava rumpukomppi. Jätin kuitenkin tilaa rumpalin ja basistin omalle näkemykselle. Pyrkimykseni oli tehdä demot mahdollisimman valmiiksi, joista muusikoiden olisi helppo lähteä kehittämään omaa osuuttaan kappaleisiin.

Sävellyksissäni ei ole taustalla selkeitä referenssikappaleita, mutta vaikutteita voi varmasti kuulla. Olen vuosien aika kuunnellut monia musiikkityylejä eri aikakausilta ja pyrin myös aktiivisesti löytämään uutta musiikkia. En ole myöskään rajannut kappaleiden edustamaa tyyliä kovin tarkasti. Vaikutteita voi mielestäni ottaa laajasti, pyrkimyksenä on kuitenkin tehdä yhtenäinen sävellyks.

Idea sävellykseen tulee monesti sointukuluista tai riffeistä, joihin yhdistelen avoimia kieliä. Tietyissä sävellajeissa vapaita kieliä on enemmän käytettävissä, mutta monesti uusia sävyjä löytää, kun valitsee jonkin kitaralle epätavallisemman sävellajin. Yksikin mielenkiintoinen sointu saattaa inspiroida ja monesti ideat kappaleisiin tulevat improvisoinnin myötä. Musiikin teorian tuntemuksesta on apua säveltämisessä, mutta se voi olla myös rajoittava tekijä. Pyrin säilyttämään sävellyksissäni spontaaniuden ja epätavallisetkin ratkaisut ovat osa sävellysprosessiani.

Vapaiden kielten sointi alkoi kiinnostamaan blueskitaristien ja etenkin countrykitaristien kuuntelun myötä. Tältä pohjalta syntyi ajatus, että countrykitaralle ominaisen tekniikan voisi viedä eri musiikkityyleihin ja keksiä sen avulla myös omia melodioita ja sointeja.

Olen myös opetellut ja soveltanut soittotekniikkaa sovittamalla tuttuja kappaleita ja melodioita osittain avoimia kieliä käyttäen. Kappaleiden sovittamisessa on olennaista valita kitaralle soveltuva sävellaji, jolloin avoimia kieliä pystyy parhaiten hyödyntämään. Sovitusten tekeminen avoimia kieliä käyttämällä on myös lisännyt instrumentin tuntemustani.

Vapaiden kielten käyttö on itselleni työkalu tai apuväline säveltämisessä. Periaatteena on käyttää avoimia kieliä, jos siihen on mahdollisuus sävellajin puitteissa. Jos se toimii musiikillisesti, voin käyttää sitä osana sävellyksissä. Toisaalta en väkisin pyri tunkemaan avointen kielten käyttöä sävellykseen. Kappaleissa oleellista on kuitenkin musikaalisuus, eikä vain avointen kielten käyttö tai soittotekniikka. Lähtökohta sävellyksissäni on ennemminkin taiteellinen kuin pedagoginen. Jos opinnäytetyössäni olisi pedagoginen lähestymistapa, kappaleet olisivat sävelletty etydimäisiksi. Silloin painopiste on ensisijaisesti soittotekniikassa ja opetettavassa asiassa, eikä niinkään taiteellisessa tuotoksessa.

6 Sävellykseni, joissa käytän vapaita kieliä

Tässä osiossa kerron kolmesta säveltämästäni kappaleesta, joissa keskeisenä teemana on vapaiden kielten käyttö. Analysoin kappaleiden melodiat ja harmoniat tästä soittoteknisestä näkökulmasta. Kappaleet on kirjoitettu nuoteille ja hahmottamisen selventämiseksi mukana ovat myös tabulatuurit. Olen pyrkinyt nuotintamaan kappaleet mahdollisimman selkeästi, tarkoituksena on tuoda ensisijaisesti ilmi vapaiden kielten käyttö. Kaikki kolme kappaletta on sävelletty käyttämällä kitaran standardivirettä.

Kappaleet ovat tyyliltään erilaisia ja ne ovat myös eri sävellajeissa, joka tuo niihin sopivasti vaihtelua. Avoimia kieliä käytetään kappaleiden riffeissä, melodioissa, soinnun sävelinä tai niiden lisäsävelinä. Avointen kielten käytöllä olen pyrkinyt tuomaan kappaleisiin kitaralle ominaista sointia. Kappaleet olen säveltänyt yhtyesoittoa silmällä pitäen, eli ne eivät varsinaisesti ole yksin soitettavia etydikappaleita.

6.1 Sävellys 1: *Sivuraiteilla*

Sivuraiteilla (nuotti liitteessä 1) on bluesmusiikille tyypilliseen sointurakenteeseen sävelletty kappale ja se perustuu pitkälti dominanttiseptimisointuihin. Sointuotteisiin olen ottanut vaikutteita countrymusiikista ja kappaleen sävellajiksi olen valinnut G-duurin, jossa on hyvät mahdollisuudet avointen kielten käyttöön kitaralla. Etenkin kitaran avoimet kielet D (kvintti), G (perusääni), B (duuriterssi) ja E (seksti, 13) ovat käyttökelpoisia sointuotteissa ja melodioissa tässä sävellajissa. Myös vapaata A-kieltä käytetään esimerkiksi A7-dominanttisoinnun sointuotteissa.

Kappaleessa on A-osa, B-osa, C-osa ja soolo-osio, joka noudattaa pitkälti kappaleen varsinaista sointuharmoniaa. Kappaleen rytmikka on vahvasti funk-vaikutteinen.

A-osan riffi rakentuu G7-soinnun ympärille. A7-sointu on väldominantti, jonka kautta siirrytään D7-soinnulle. Sointuriffin kromaattisesti etenevät soinnut ovat G7/D, Gdim/Db, Csus2 ja C7/Bb, jolla lähestytään G7/B-sointuotetta. Kaikissa näissä soinnuissa soi mukana vapaa G-kieli, lukuun ottamatta Gdim-sointua. Dominanttiseptimisoinnuista voidaan myös jättää jokin sävel pois, jolloin sointufunktiot tuotetaan kolmella sävelellä. G7-soinnusta on jätetty pois kvintti ja C7-soinnusta perusääni (kuvio 25).

Kuvio 25. A-osan riffi

A-osan tahdissa nro 4 siirrytään sointujen A7 ja A9/C# kautta D7-dominanttisointuun. A7-soinnussa soi vapaa A-kieli muodostaen soinnun perusäänen. A9/C#-soinnussa soi vapaa G-kieli muodostaen soinnun pienen septimin ja vapaa B-kieli muodostaa soinnun 9-sävelen, joka on soinnun lisäsävel. D7-soinnussa vapaa B-kieli on soinnun 13-sävel.

A7-soinnusta on jätetty pois kvintti ja A9-soinnusta on jätetty pois kvintin lisäksi perusääni. D13-soinnusta on myös jätetty kvintti pois (kuvio 26).

Kuvio 26. A9- ja D13-soinnut, joihin on yhdistetty avoimia kieliä.

Musical notation for Kuvio 26. The top staff shows a sequence of chords: G⁷, G^o, C(sus2), C⁷, A⁷, A⁹/C[#], and D¹³. The bottom staff shows the corresponding guitar fingerings for the strings T, A, and B.

String	G ⁷	G ^o	C(sus2)	C ⁷	A ⁷	A ⁹ /C [#]	D ¹³
T	0	3	0	0	5	0	0
A	3	0	0	2	4	5	5
B	5	4	3	1	0	4	5

A-osan tahdissa nro 7 on dominanttidimiasteikosta johdettuja klusterisointuja. Dominanttidimiasteikko koostuu kahdeksasta sävelestä ja sitä voidaan ajatella myös 13-sointuna, jossa on muunnettu 9-sävel. Ensimmäisen soinnun sävelet ovat ylennetty 11-sävel, kvintti ja perusääni. Jälkimmäisen soinnun sävelet ovat ylennetty 9-sävel, duuriterssi ja 13-sävel. Soinnussa soi vapaa B-kieli, joka muodostaa soinnun duuriterassin ja vapaa E-kieli on soinnun 13-sävel.

A-osan tahdin nro 8 D7-soinnun kvintti ylennetään, jolloin soinnusta tulee D7^{#5}. D7-soinnun ylennetty kvintti (Ais) ja soinnun pieni septimi (C) purkautuvat G-duurisoinnun terssiin, joka on kitaran vapaa B-kieli. D7-soinnun terssi (Fis) purkautuu G-duurisoinnun perusääneen. Lopulta päädytään G-duurisointuun, jossa ei ole kvinttiä, mutta soinnun perusääni on kaksinnettu avoimella G-kielillä (kuvio 27).

Kuvio 27. G-dominanttidimiasteikon sävelistä johdetut soinnut

Musical notation for Kuvio 27. The top staff shows a sequence of chords: G^o, D⁷/F[#], D⁷(^{#5})/F[#], G, D⁷/F[#], D⁷(^{#5})/F[#], G, and B⁷. The bottom staff shows the corresponding guitar fingerings for the strings T, A, and B.

String	G ^o	D ⁷ /F [#]	D ⁷ (^{#5})/F [#]	G	D ⁷ /F [#]	D ⁷ (^{#5})/F [#]	G	B ⁷
T	0	1	1	0	1	1	0	0
A	3	2	3	0	2	3	0	0
B	5	4	4	5	4	4	5	7

B-osassa siirrytään sointukierron neljännelle asteelle, jossa on C7-sointu. G-kieli soi vapaana muodostaen C7-soinnun kvintin. Tahdissa nro 11 sointuotetta siirretään puolisävelaskelta ylemmäksi G7-sointuun. C7-soinnun terssi (E) nousee puolisävelaskelta muodostaen G7-soinnun pienen septimin (F). C7-soinnun pieni septimi (alennettu B) nousee puoli sävelaskelta muodostaen G7-soinnun duuriterassin (B). Vapaa g-kieli soi soinnun perusäänenä. G7-sointuun lisätään vapaana soiva E-kieli, joka on sointuun nähden sen lisäsävel 13 (kuvio 28).

Kuvio 28. B-osan dominanttiseptimisoinnut

10

C7 B7 C7 G7 G¹³ B7

T 0 0 7 0 0 0 7 0 0 0 0 7 0

A 8 8 7 8 8 8 8 9 9 9 7 0

B 7 7 6 7 7 7 8 8 8 8 7 6

Tahdin nro 13 kadenssin soinnut ovat G7, Am7, Bb^o ja B7(#5). B7#5-sointu on tahdin viimeisen neljäsosan toisella kuudestoistaosalla ja se vie kromaattisesti puoli sävelaskelta ylös C7 sointuun (kuvio 29).

Kuvio 29. Sointukadenssi

13

G7 Am7 B^o B7(#5) C7 B7(#5) C7 G7 G¹³ A^bmaj7

T 4 5 6 7 0 0 0 7 0 0 0 7 0 0 0 0 7 0

A 3 5 5 7 8 8 8 7 8 8 8 9 9 9 7 0

B 3 5 6 6 7 7 7 6 7 7 7 8 8 8 8 10 11

B-osan tahdissa nro 16 on väldominantti A7 ja vapaa G-kieli on soinnun pieni septimi. B-osan tahdin nro 17 melodia muodostuu Am(add9)-soinnun perusäänestä, terssistä ja 9-sävelestä, joka on vapaana soiva B-kieli. B-osa päättyy D7#5-sointuun (kuvio 30).

Kuvio 30. A7-, Am9- ja D(#5) -soinnut, joihin on yhdistetty avoimia kieliä

Ennen soolo-osiota on C-osa. Se rakentuu Em-soinnun ympärille, jossa soinnun perusääni laskee kromaattisesti Cis-säveleen. Vapaa G-kieli muodostaa Em7-soinnun molliterssin ja ylimpänä soi soinnun pieni septimi, D-sävel. C-osan muut soinnut ovat Ebmaj7, Dsus4 ja C#m7. Soinnuista on myös jätetty kvintti pois ja niihin on yhdistetty avoin G-kieli. Ebmaj7-soinnussa avoin G-kieli on duuriterssi, Dsus4 soinnussa se on kvartti eli sus-sävel. C#m7-soinnussa on avoimet E- ja B-kielet, eli soinnun molliterssi ja pieni septimi (kuvio 31).

Kuvio 31. C-osan soinnut, joihin on yhdistetty avoimia kieliä

Päädytään Csus2-sointuun, jossa soi vapaa D-kieli muodostaen soinnun suuren sekunnin ja vapaa G-kieli muodostaa soinnun kvintin. Tahdin nro 29 sointu on F9, jossa vapaa G-kieli muodostaa soinnun 9-sävelen. Lopulta siirrytään kromaattisesti F7- ja F#7-sointujen kautta G9-sointuun (kuvio 32).

F#7-soinnun terssi (Ais) laskee puolisävelaskelta alas G7-soinnun 9-säveleen (A). F#7 soinnun perusääni (Fis) nousee puolisävelaskelta ylös G7-soinnun perussäveleen (G) ja F#7-soinnun septimi (E) nousee puoli sävelaskelta ylös G7-soinnun septimiin (F).

Kuvio 32. C-osan soinnut, joihin on yhdistetty avoimia kieliä

Kappaleen B-osaa mukaileva soolo-osio on 16 tahdin mittainen. Se alkaa sävellajin neljänneltä asteelta, jolloin ensimmäinen sointu on C7. Tahdissa nro 34 siirrytään takaisin sävellajin toonikalle G7-sointuun ja tahdissa nro 38 siirrytään väldominantti A7 kautta dominanttisoinnulle D7. Vaihtelua harmoniaan tuo tahdin nro 43 C#dim-sointu. Sointukierron lopussa on dominanttisointu D7, joka vie takaisin toonikasoinnulle sointukierron alkuun (kuvio 33).

Kuvio 33. Soolo-osion soinnut

6.1 Sävellys 2: Kyläpäällikkö

Kyläpäällikkö perustuu phrygian dominant-asteikkoon, joka on harmonisen molliasteikon viides moodi. Fis sävellajissa se soveltuukin hyvin kitaran avointen kielten soinnille. Fis-phrygian dominant-asteikossa sävelet ovat Fis (perusääni), G (alennettu 9-sävel), Ais (duuriterssi), B (kvartti, 11), Cis (kvintti), D (alennettu seksti) ja E (pieni septimi). Näistä sävelistä voidaan soittaa kitaran avoimilla kielillä D, G, B ja E.

“Kun Fis-soinnun ottaa toiselta nauhalta, mutta ei barré-otteella, sormea nostamalla saa vapaan g:n soimaan ja pääsee pelehtimään orientaalisilla intervallilla” (Lindfors 2010, 135).

Kappale koostuu erilaisista melodioista ja riffeistä, jotka on muodostettu F#7(b9) -, C#7(b9)- ja B7(b9)-sointujen sävelistä ja phrygian dominant -asteikon sävelistä. Avoimilla kielillä muodostetaan dissonoivia intervallisuhteita ja niitä käytetään kappaleessa tehokeinona. Kappaleen eri osiot vaihtelevat loogisesti riffien ja melodioiden mukaan. Kappaleen solo-osio perustuu kappaleessa käytettyihin dominanttiseptimisointuihin, joissa on alennettu 9-sävel.

A-osan riffi perustuu F#7-soinnun ympärille ja vapaina kielinä siinä soivat D-, G- ja B-kieli. Avoin G-kieli on alennettu 9-sävel suhteessa F#7-sointuun (kuvio 34).

Kuvio 34. A-osan riffi, jossa käytetty avoimia kieliä

Kappaleen B-osan melodiassa käytetään vapaata B- ja G-kieltä sekä myös kromaattista alajohtosäveltä F tahdissa nro 12 (kuvio 35).

Kuvio 35. B-osan riffi

9 F#7(b9)

C-osan riffi rakentuu C#7(b9)-dominanttisoinnun ympärille ja siinä käytetään myös vapaata D-kieltä, joka on soinnun alennettu 9-sävel. Vapaa G-kieli (alennettu kvintti) muodostaa kromaattisen yläjohtosävelen Fis-sävelelle. G-kieltä käytetään myös luomaan dissonanssia yhdessä C#7-soinnun duuriterssin, F-sävelen kanssa. Vapaa G-kieli on suuri sekunti suhteessa F-säveleen (kuvio 36).

Kuvio 36. C-osan riffi

15 C#7(b9)

D-osassa harmoniassa siirrytään sävellajin alennetulle toiselle asteelle G(b5) -sointuun. Melodiassa soi vapaa B-kieli, joka on G-duurisoinnun duuriterssi ja puhdas kvartti suhteessa F#7-sointuun. D-osan tahdissa nro 24 käytetään vapaata G-kieltä F#7-soinnussa, joka on sen alennettu 9-sävel (kuvio 37).

Kuvio 37. D-osan soinnut, joihin on yhdistetty avoimia kieliä

21

G(b5) F#(sus4) G(sus2) 1. F#(b9) 2. F#(b9) B

E-osassa siirrytään harmoniassa B7-soinnulle. Melodiassa soi vapaa E-kieli, joka on B7-sointuun nähden puhdas kvartti. Vapaa E-kieli luo dissonanssia suhteessa B7-soinnun duuriterssiin, Dis-säveleen. Tahdissa nro 27 on klusteri, jossa on vapaan E-kielen lisäksi ja Fis ja Dis-sävelet. Tahdissa nro 29 B7-soinnun perusäänen muodostaa vapaa B-kieli. C-sävel on alennettu 9-sävel suhteessa B7-sointuun (kuvio 38).

Kuvio 38. E-osassa on käytetty avoimia E- ja B-kieliä sekä muunnettua 9-säveltä

Rakenteessa palataan A-osan riffiin, jonka jälkeen siirrytään solo-osioon.

Solo-osion rakenne on kahdeksan tahdin mittainen ja se koostuu kahdesta dominanttisoinnusta, C#7(b9) ja F#7(b9). Soinnut vaihtuvat neljän tahdin välein ja kahdesta soinnusta koostuva rakenne antaa solistille tilaa soolon kehittelyyn (kuvio 39). Solo-osion jälkeen siirrytään rakenteessa kappaleen D-osaan ja siitä edelleen E-osaan. Kappaleen lopussa toistuu vielä A-osan riffi.

Kuvio 39. Solo-osion dominanttiseptimisoinnut. Muunnettu 9-sävel viittaa käytettävään moodiin

After solos 2 bar drum break, D.S con rep al Coda

6.2 Sävellys 3: Viimeinen asukas

Viimeinen asukas on tyyliltään hidas blues tai balladi. Kappaleen sävellaji on C-molli ja siinä käytetään vapaan G-kielen sointia. Kappaleessa on myös sävellajin ulkopuolisia sointuja, joissa hyödynnetään vapaiden kielten sointia. Kappaleen rakenne on AABA ja siinä on lisäksi erillinen soolo-osio, joka poikkeaa aiempien osien sointuharmoniasta.

Kappaleen A-osa perustuu Cm-soinnun ympärille muodostuvaan melodiaan. Erikoisen sävyn ja dissonanssin sointuun tuo ylennetty kvartti ja puhdas kvintti samanaikaisesti soitettuna. Ne muodostavat pienen sekunti intervallin ja vahvan dissonanssin. Dissonanssi purkautuu, kun melodiassa soi perusääni C ja vapaa G-kieli, joka on puhdas kvintti Cm-sointuun nähden (kuvio 40). Soinnun sävelet C, Es, G ja Fis löytyvät esimerkiksi C-bluesasteikosta ja C-dominanttidimiasteikosta.

Kuvio 40. A-osan riffi, jossa on käytetty avointa G-kieltä

The image shows a musical score for a guitar riff. It consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is C minor (two flats). The riff is in 4/4 time and consists of four measures. The melody is written in the treble clef, and the bass line is written in the bass clef. The riff is marked with a box 'A' and a key signature change to Cm(#4). The bass line features a repeating pattern of a 4-fret note, a 0-fret note, and a 1-fret note, with a 3-fret note in the final measure of each measure.

A-osan päättyy kadenssiin, jonka soinnut ovat Bb13, Am7#5, Abmaj7, Bb6, C7sus4 ja C7. Bb13-soinnussa soi vapaa G-kieli, joka on sointuun nähden 13-sävel. Am7(#5) -soinnussa on vapaa A-kieli, vapaa E-kieli ja F-sävel on soinnun ylennetty kvintti. AbMaj7 -soinnussa vapaa G-kieli on soinnun suuri septimi. Bb6-soinnussa vapaa G-kieli on suuri seksti (kuvio 41).

Kuvio 41. Sointukadenssi ja avoimet kielet

C7sus4-soinnun sävel F jää soimaan samanaikaisesti soinnun duuriterassin E-sävelen kanssa, joka soitetaan avoimella E-kielellä (kuvio 42).

Kuvio 42. Purkautumaton 7sus4-sointu

B-osassa moduloidaan puolisävelaskelta ylös DbMaj7-sointuun. F/A-soinnussa käytetään vapaata A-kieltä, joka on soinnun duuriterassi. Emaj7-soinnussa vapaa B-kieli muodostaa soinnun kvintin. B(add9) -soinnussa vapaa B-kieli eli soinnun perusääni (kuvio 43).

Kuvio 43. B-osan soinnut ja niihin yhdistetyt avoimet kielet

E \flat /G-soinnussa on vapaa G-kieli, eli soinnun duuriterssi. Es-duurikolmisointu voidaan ajatella myös G7(#5#9) -soinnun ylärakenteena. B-osan kaksi viimeistä sointua ovat G7(b9) ja G7(b9, #9). Vapaa B-kieli muodostaa näiden sointujen duuriterassin (kuvio 44).

Kuvio 44. B-osan G7alt-soinnut ja vapaa B-kieli

Soolo-osion rakenne on 16 tahtia ja sen soinnut ovat A \flat Maj7(#11), Cmaj7, Fmaj7, B \flat 7 ja G7sus4. Ennen viimeistä A-osaa ovat dominanttisoinnut G7(b9) ja G7alt, jotka pyrkivät purkutumaan takaisin C-molliin (kuvio 45).

Kuvio 45. Soolo-osion rakenne ja soinnut

7 Äänite

Tässä opinnäytetyössä esittelemäni kolme instrumentaalikappaletta äänitettiin Johannes Oksasen rakentamassa studiossa Helsingissä. Äänite on tehty vain opinnäytetyötä varten. Tekijänoikeussyistä sitä ei ole vielä julkaistu ja se on ollut kuunneltavissa vain arviointikäytössä. Oksanen toimi myös kappaleiden pääasiallisena äänittäjänä. Äänitteellä soittavat muusikot ovat Tatu Back (basso), Jaakko Pöyhönen (rummut), Petri Rahikkala (Kosketinsoittimet) ja Viktor Lepistö (Kitara).

Tein sävellyksistä suuntaa antavat demot, jotka lähetin muusikoille. Olin myös alustavasti sovittanut kappaleet, mutta harjoitteluvaiheessa tuli jonkin verran muutoksia kappaleiden rakenteisiin. Ennen varsinaista äänitystä teimme projektin toisen äänittäjän ja tuottajan Sami Nissisen kanssa esituotannon. Esituotannossa mietimme erityisesti käytettäviä kitarasoundeja ja laitteita, kuten kitaravahvistimia. Kappaleet äänitettiin mahdollisimman yhtenäisinä ottoina studiolivenä. Omiin kitaraosuuksiini pyrin kiinnittämään erityistä huomiota. Etenkin kappaleiden teemat ja melodiat pyrin soittamaan mahdollisimman selkeästi ja pyrin tuomaan esille vapaiden kielten käytön sävellyksissäni.

8 Yhteenveto ja pohdinta

Opinnäytetyöni aihe on sähkökitaran vapaiden kielten sointi ja sen soveltaminen. Analysoin työssäni eri kitaristien soittoa ja sävellyksiä tekemieni transkriptioiden avulla. Valitsemieni kitaristien edustamat musiikkityylit olen rajannut blues-, jazz- ja countrymusiikkityyleihin. Näihin musiikkityyleihin ja kitaristien soittotyyleihin olen tutustunut kuuntelemalla ja havainnoimalla. Tavoitteena oli selvittää, miten eri kitaristit käyttävät avoimia kieliä soitossaan tai sävellyksissään. Pohdin myös sitä, miten isossa roolissa soittotekniikka on kitaristin ilmaisussa. Onko vapaiden kielten käytöllä keskeinen

merkitys soittotyylissä vai onko se vain yksi käytettävä tekniikka muiden tekniikoiden rinnalla.

Työn kehittämisosassa tavoitteena oli säveltää kolme musiikkikappaletta osittain avointen kielten sointia hyödyntämällä. Sävellysprosessissa käytettävällä instrumentilla oli keskeinen merkitys, koska sävelsin kappaleet nimenomaan kitaralla. Sähkökitaran avoimia kieliä käyttämällä pyrin tuomaan kappaleisiin kitaralle ominaista sointia. Sävellyksille ei ollut selkeitä referenssikappaleita, joskin musiikilliset vaikutteet on mahdollista kuulla sävelkielestä. Olen yhdistellyt erilaisia musiikillisiä vaikutteita ja tavoitteena oli tehdä yhtenäisiä sävellyksiä.

Analysoin valitsemieni kitaristien sävellyksiä ja soittotyylejä transkriptioiden avulla. Valitsin työhöni yhdeksän eri tyylistä kitaristia ja kahdeksan sävellystä, joissa oli hyödynnetty avointen kielten sointia. Kappaleista on nuotinnettu riffi, melodia tai sointu, johon vapaita kieliä on sovellettu. Tarkoitus tuoda analyysissä ilmi työn kannalta oleellinen informaatio, eli avointen kielten käyttö sävellyksen osana. Yksittäiseen sävellykseen tai soittajaan ei siis keskitytä kovin laajasti. Pyrin valitsemaan eri tyyliä sävellyksiä, joissa tulisi ilmi avointen kielten monipuolinen käyttö. Analyysia varten oli hieman haastavaa löytää kappaleita, jotka poikkeaisivat sävellystyyliltään toisistaan. Analysoitavia kappaleita olisi löytynyt ehkä helpommin, jos työssäni käsiteltäviä musiikkityylejä olisi ollut enemmän. Päätin kuitenkin työssäni rajata musiikkityylit sellaisiin, jotka olivat minulle entuudestaan tuttuja. Musiikkityylien valintaan vaikutti myös niiden osittainen samankaltaisuus.

Pääpaino analyysissäni oli sointuharmonioissa, asteikoissa ja melodioissa. Tarkoitus oli transkriptioiden avulla selvittää avoimella kielellä soitettujen sävelten suhteet kappaleen sävellajiin, sointuun ja asteikkoon. Nuottikuvasta oli suuri apu analyysissä ja kävin nuottimateriaalin läpi myös kitaralla itse soittaen. Koska pääpaino analyysissäni oli melodisharmonisissa asioissa, kappaleiden rytmikka jäi vähemmällä huomiolla. Analyysissä olisi voinut pohtia minkälaisella kitarasoundilla kitaristi soittaa avoimia kieliä. Kuuntelun ja havainnoinnin perusteella sähkökitaran avointen kielten sointi erottuu etenkin soitettaessa puhtaalla tai kevyellä ylioheissaussoundilla. Myös kompressorilla on hyvä apuväline vahvistamaan esimerkiksi yksittäisten sävelten sointia.

Kehittämisosassa sävelsin kolme musiikkikappaletta, joissa keskeisenä teemana oli käyttää sähkökitaran avoimia kieliä. Sävellysprosessissa käytin avointen kielten sointia

työkaluna ja spontaanisti kokeilin erilaisia ratkaisuja sävellysten sointuharmonioissa. Onnistuin löytämään kitarasta erilaisia sävyjä avoimia kieliä käyttämällä. Sävellysprosessissa kokeilin erilaisia sointujen ja melodioiden sormituksia kitaralla. Pyrkimys oli löytää musiikillisesti toimivimmat ratkaisut. Avointen kielten käytön soittoteknillinen haaste on soinnin puhtaus, siksi sormitukset piti miettiä tarkkaan.

Haasteena oli saada kappaleista yhtenäisiä sävellyksiä, kuitenkin erilaisia musiikillisia vaikutteita yhdistellen. Pyrin tekemään kappaleista helposti lähestyttäviä ja välttämään soittoteknillisesti liian monimutkaiset ratkaisut. Näillä seikoilla on mielestäni merkitystä kappaleiden musikaalisuuden suhteen. Lopputulos voi olla sekava, jos yhteen kappaleeseen laittaa liikaa erilaisia ideoita. Siksi on oleellista rajata ideat kompaktiksi paketiksi sävellysprosessissa. Sävellykseni koostuvat keskimäärin neljästä eri osasta ja kappaleiden teemat eivät ole erityisen pitkiä. Jätin kappaleisiin tilaa myös improvisoidulle sooloille, jotka hieman pidentävät kappaleiden kestoja.

Äänitimme kolme säveltämäni kappaletta nopealla aikataululla ja tämä kuuluu hieman lopputuloksessa. Ennen äänityksiä harjoittelimme kappaleet mahdollisimman valmiiksi. Koska äänitysprosessissa oli rajallisesti aikaa käytettävissä, yhdestä kappaleesta äänitettiin 2-3 versiota ja niistä valittiin onnistunein. Äänitysprosessissa kaikki instrumentit, kitara, basso, rummut ja kosketinsoittimet äänitettiin samaan aikaan. Haastavaa olikin saada kappaleista talteen yhtenäiset otot. Pyrin soittamaan kappaleiden teemat selkeästi tuoden ilmi avointen kielten soinnin merkityksen sävellyksissäni. Soiton rytmikkaan olisi myös voinut kiinnittää enemmän huomiota ja ilmaista rytmikkaa selkeämmin.

Tutkimukseni seurauksena olen tehnyt päätelmän, että kitaran avointen kielten soinnilla on paljon annettavaa kitaransoitolle. Sointujen ja asteikkojen tutkiminen ja avointen kielten soveltaminen niihin on syventänyt omaa instrumentin tuntemustani. Soittotekniikka auttaa hahmottamaan otelautaa ja kitaralle ominaisesti saman äänen voi soittaa monesta eri paikasta. Avoimia kieliä käyttämällä voidaan luoda tavanomaisesta poikkeaviakin sointeja yhdistelemällä niitä otelaudalta painettuihin säveliin. Soittotekniikka on myös melko haastava, joten sen soveltamien vaatii soittajalta ainakin perusteiden tietämistä soinnuista ja asteikoista. Avointen kielten yhdistäminen otelaudalta soitettuihin säveliin vaatii myös hyvää instrumentin hallintaa.

Keskeinen oivallus työssäni on se, että avoimella kielellä soitettu sävel soi eri tavalla kuin otelaudalta painettu sävel. Kun kieli soi avoimena koko pituudeltaan kitaran tallan ja satulan välillä, myös värähtelevä alue on isompi. Kun kielen efektiivistä pituutta lyhennetään painamalla se otelaudan nauhoja vasten, lyhentää se myös kielen värähtelevää aluetta. Itse soittamalla ja havainnointini perusteella avoimella kielellä soitettu sävel soi äänenvoimakkuudeltaan hieman kovempaa kuin sama sävel otelaudalta soitettuna. Tämä seikka on hyvä ottaa huomioon sointujen muodostuksessa, joissa on osaksi avoimia kieliä. Avoimella kielellä soitettu sävel erottuu selkeämmin otelaudalta painettujen sävelten lomasta, etenkin otelaudan ylemmistä asemista.

Avointen kielten käyttöä voidaan pitää kitaransoiton erikoistekniikkana. Soittotekniikkaan perehtyminen vaatii soittajalta kiinnostusta aiheeseen, eikä se myöskään ole instrumenttipedagogiikassa opettavien asioiden kärkipäässä. Kitaransoiton erikoistekniikoilla ei välttämättä ole isoa merkitystä muusikon työllistymisen kannalta, mutta erikoistekniikasta voi olla hyötyä oman ilmaisun kehittämisessä ja oman äänen löytämisessä.

Avointen kielten käyttö sähkökitaran soitossa on myös pitkälti sidonnainen tiettyihin musiikkityyleihin. Soittotekniikkaa olevan havainnoinut erityisesti käytettävän countrykitaransoitossa, mutta se on sovellettavissa myös muihin musiikkityyleihin. Wayne Krantz ja Scott Henderson ovat esimerkillään osoittaneet, että avointen kielten sointia voi yhdistää funk-musiikin rytmikkaan ja jazz-musiikin sointuharmonioihin. Avointen kielten käytöllä voi olla muusikon soittotylille ja ilmaisulle keskeinenkin merkitys.

Opinnäytetyöni haasteena oli löytää hyviä lähteitä. Aihealuetta sivutaan jonkin verran kitaransoittoon keskittyvässä kirjallisuudessa, lehtiartikkeleissa ja opetusvideoissa. Tästä johtuen tietoa piti etsiä useasta eri lähteestä ja koostaa näistä tiedonjyvistä työn tietoperusta. Opinnäytetyötäni varten tekemä tutkimus on syventänyt tietoa aiheesta ennestään.

Mahdollinen kehittämiskohde on lähestyä aihetta pedagogisesta näkökulmasta. Soittotekniikasta voisi tehdä oppikirjan, jossa siihen syvennyttäisiin perusteellisemmin. Oppikirjan sisältöä voisivat olla esimerkiksi erilaiset etydit, joissa keskeisenä opettavana asiana olisi avointen kielten käyttö. Kehittämiskohteena voisi olla myös

yksittäiseen soittajaan perehtyminen avointen kielten käytön näkökulmasta. Transkriptio kokonaisesta kappaleesta tai soolosta antaa paljon informaatiota yksittäisen soittajan soittotyylisestä ja tietyn soittotekniikan esiintyvyydestä.

Lähteet

Denyer, Ralph 1992. Suuri Kitarakirja. Helsinki: WSOY.

Frisell, Bill 1996. The Guitar Artistry of Bill Frisell. Milwaukee (WI): Hal Leonard.

Fletcher Neville H, Rossing Thomas D 2010. The Physics of Musical Instruments. New York: Springer Science+Business Media, Inc.

Guitar World. (22.2.2013). All that Jazz w/Wayne Krantz – March 13 – Unconventional Blues & How to Play “Jeff Beck”. [Videotiedosto]. Haettu 27.2.2021 osoitteesta <https://www.youtube.com/watch?v=PF763Z4lcp4>

Hynninen, Jarmo 2012. Country Guitar Workshop 2. Helsinki: Idemco Oy/Riffi-julkaisut.

Hynninen, Jarmo 1999. Country Guitar Workshop. Vantaa: Music Mine.

Hyry, Janne 17.8.2018. Sähkökitaran fysiikkaa. LuK-tutkielma. <http://jultika.oulu.fi/files/nbnfioulu-201808232671.pdf> (luettu 1.3.2021).

Lindfors, Jukka 2010. Dumari: kohdusta hautaan ja paratiisiin puutarhaan. Helsinki: WSOY.

Louhensuo, Harri 2006. Blues Station. Helsinki: Idemco Oy/Riffi-julkaisut.

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

True Fire. (8.4.2014). Johnny Hiland Guitar Lesson - #7 Open String Licks – Ten Gallon Guitar. [Videotiedosto]. Haettu 2.3.2021 osoitteesta <https://www.youtube.com/watch?v=U2AaY9Hyjk>

Liite 1. Sävellys nro 1 nuotti

Sivuraiteilla

Country-Funk

Viktor Lepistö

A

Electric Guitar

Electric Guitar

Chords: G7, G°, C(sus2), C7, G/B

E. Gtr.

E. Gtr.

Chords: G7, G°, C(sus2), C7, A7, A⁹/C#, D¹³

E. Gtr.

E. Gtr.

Chords: G7, G°, C(sus2), C7, G/B

E. Gtr.

E. Gtr.

Chords: G°, D⁷/F#, D⁷(#5)/F#, G, D⁷/F#, D⁷(#5)/F#, G, B⁷

Copyright © Viktor Lepistö

B

2 

10 C7 B7 C7 G7 G13 B7 C7 B7 C7

E. Gtr.

E. Gtr.

13 G7 Am7 Bb° B7(#5) C7 B7(#5) C7 G7 G13 Abmaj7

E. Gtr.

E. Gtr.

16 A7 Abmaj7 A7 Am9 D(#5)

E. Gtr.

E. Gtr.

A

18 G7 G° C(sus2) C7 G/B

E. Gtr.

E. Gtr.

20 G7 G° C(sus2) C7 A7 A9/C# D13

E. Gtr.

E. Gtr.

22 G7 G° C(sus2) C7 G/B 3

E. Gtr.

E. Gtr.

24 D7/F# D7(#5)/F# G

E. Gtr.

E. Gtr.

26 **C** Em7 Ebmaj7 D(sus4) C#m7

E. Gtr.

E. Gtr.

28 C(sus2) F7 F#7 G9

E. Gtr.

E. Gtr.

Solos

32 C7 G7

E. Gtr.

36 C7 A7 D7

E. Gtr.

40 G⁷ C⁷ C^{#o}

E. Gtr.

44 G⁷ D⁷ G⁷

E. Gtr.

After solos D.S al Coda

A

48 G⁷ G^o C(sus2) C⁷ G/B

E. Gtr.

E. Gtr.

T	0	3	0	0	0	0	3	3	1	3
A	3	0	0	2	0	0	0	0	0	0
B	5	4	4	3	3	1	1	2	2	2

50 G⁷ G^o C(sus2) C⁷ A⁷ A⁹/C[#] D¹³

E. Gtr.

E. Gtr.

T	0	3	0	0	5	6	0	0	0	0
A	3	0	0	2	4	5	0	5	4	4
B	5	4	4	3	3	1	4	0	4	5

52 G⁷ G^o C(sus2) C⁷ G/B

E. Gtr.

E. Gtr.

T	0	3	0	0	0	0	0	0	5	6
A	3	0	0	2	0	0	0	0	0	0
B	5	4	4	3	3	1	2	2	2	2

54 G^o D⁷/F[#] D⁷(⁹)/F[#] G

E. Gtr.

E. Gtr.

T	3	3	6	0	1	1	0	0	0	0
A	3	3	0	0	2	3	0	0	0	0
B	4	4	4	4	4	4	5	5	5	5

56 **C** Em7 Ebmaj7 D(sus4) C#m7 C(sus2)

E. Gtr.

E. Gtr.

59 F7 F#7 G9

E. Gtr.

E. Gtr.

Liite 2. Sävellys nro 2 nuotti

Kyläpäällikkö

Viktor Lepistö

Intro $F\sharp 7(\text{add}11)$ (Phrygian dominant)

Electric Guitar

Electric Guitar

5 **A** $F\sharp 7(b9)$

E. Gtr.

E. Gtr.

7

E. Gtr.

E. Gtr.

9 **B** $F\sharp 7(b9)$

E. Gtr.

E. Gtr.

Copyright © Viktor Lepistö

2

13 **A** F#7(b9)

E. Gtr.

E. Gtr.

15 **C** C#7(b9)

E. Gtr.

E. Gtr.

19 **A** F#7(b9)

E. Gtr.

E. Gtr.

21 **D** G(b5) F#(sus4) G(sus2) 1. F#(b9) 2. F#(b9) B

E. Gtr.

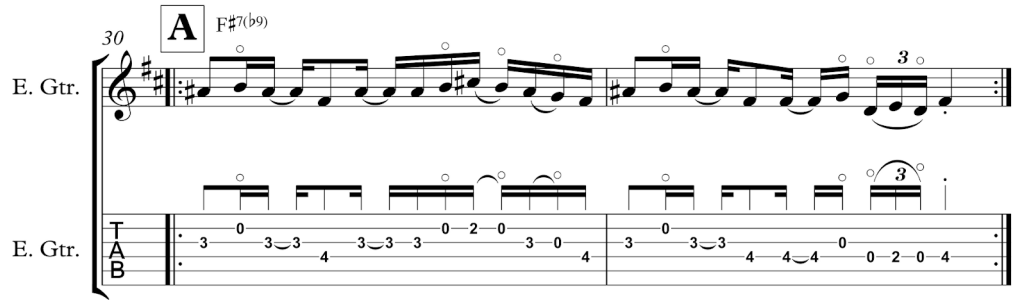
E. Gtr.

26 **E** B(b9)

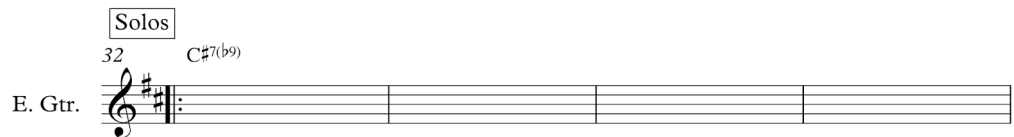
E. Gtr.

E. Gtr.

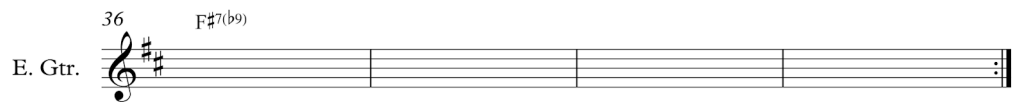
30 **A** F#7(b9)

E. Gtr. 

32 Solos C#7(b9)

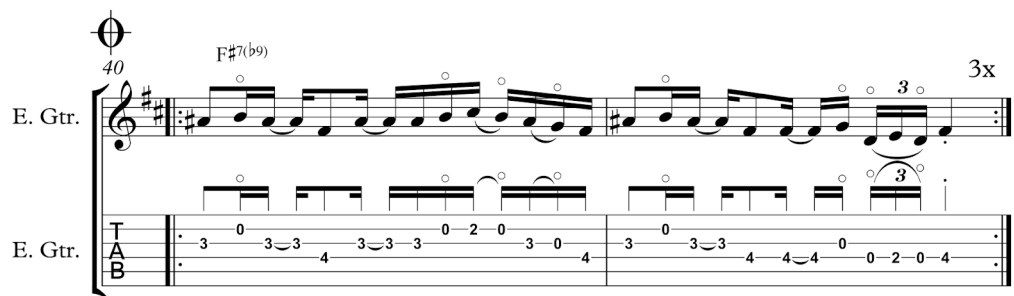
E. Gtr. 

36 F#7(b9)

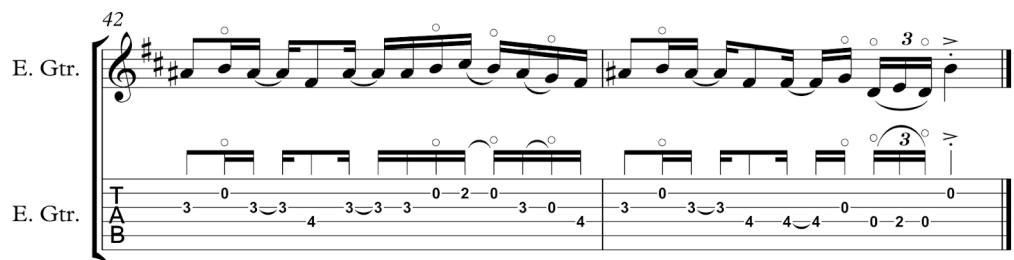
E. Gtr. 

After solos 2 bar drum break, D.S con rep al Coda

40 F#7(b9) 3x

E. Gtr. 

42

E. Gtr. 

Liite 3. Sävellys nro 3 nuotti

Viimeinen asukas

Viktor Lepistö

Slow blues

Intro Cm (minormaj7, minor6 etc.) X times

Electric Guitar

Electric Guitar

5 **A** Cm(#4)

E. Gtr.

E. Gtr.

9 Bb13 Am7(#5) Abmaj7 Bb6

E. Gtr.

E. Gtr.

12 C7(sus4) C7 1. 2. Fine

E. Gtr.

E. Gtr.

Copyright © Viktor Lepistö

2

15 **B** D \flat maj7 D \flat 6 D \flat 6/9 F/A E \flat maj7/G# E \flat /G# B(add9)

E. Gtr.

E. Gtr.

19 D \flat maj7 D \flat 6 F/A E \flat maj7/G# E \flat /G# E \flat /G#

E. Gtr.

E. Gtr.

22 E \flat /G G7(b9) G7alt.

E. Gtr.

E. Gtr.

25 **A** C \sharp m(#4)

E. Gtr.

E. Gtr.

28 B \flat 13 Am7(#5)

E. Gtr.

E. Gtr.

31 $A\flat\text{maj}7$ $B\flat^6$ $C^7(\text{sus}4)$ C^7 3

E. Gtr.

E. Gtr.

34 Solos $A\flat\text{maj}7(\sharp 11)$ $C\text{maj}7$

E. Gtr.

38 $A\flat\text{maj}7(\sharp 11)$ $C\text{maj}7$

E. Gtr.

42 $F\text{maj}7$ $B\flat^{13}$

E. Gtr.

46 $G^7(\text{sus}4)$ $(G^7\text{alt})$

E. Gtr.

After solos D.S con rep al Fine

Äänite:

Äänite on julkaistu vain opinnäytetyön arviointiprosessia varten. Ei julkisesti saatavilla.