

Erkki Koivisto

# Sointumerkit tutuiksi

Vapaasäestyksen yleisimmät sointumerkit

---

Metropolia Ammattikorkeakoulu

Musiikkipedagogi (AMK)

Pop/jazz-musiikin koulutusohjelma

Opinnäytetyö

19.11.2012

Tekijä Otsikko	Erkki Koivisto Sointumerkit tutuiksi
Sivumäärä Aika	29 sivua + 3 liitettä 19.11.2012
Tutkinto	Musiikkipedagogi (AMK)
Koulutusohjelma	Pop/jazz-musiikin koulutusohjelma
Suuntautumisvaihtoehto	Soitonopettaja, piano
Ohjaaja(t)	Lehtori Jukka Väisänen Lehtori Ari-Pekka Korhonen
<p>Tämän työn tarkoitus on esitellä nuottikirjoissa usein vastaantulevia sointuja sekä selittää, mistä nämä soinnut rakentuvat. Tärkein tavoitteeni on, että tätä työtä lukemalla soinnuista kiinnostunut voisi ymmärtää ja oivaltaa asian siten, että hän osaa päätellä ja soveltaa oppimaansa missä tahansa vastaantulevissa soinnuissa. Työssä pyritään löytämään soinnulle mahdollisimman ilmeisiä esimerkkejä. Kun soinnun rakentumisen yhdeltä pianon säveleltä ymmärtää, voi saman oppia löytämään miltä tahansa muultakin säveleltä. Tämän lisäksi työ antaa myös vinkkejä, miten ns. vapaassa säestyksessä pianisti voi sointuja soittaa, sekä pohtii, mitä merkitystä soinnun yksittäisillä säveleillä soinnun suhteen on.</p> <p>Vaikka työni lähtee alkeista, ei se ole alkeisopetukseen suunnattu opas. Koska työ esittelee kattavan kirjon erilaisia sointutyyppejä kolmisoinnuista laajoihin sointuihin, on aihe vaatimustasoltaan hyvin laaja. Sointujen alkeet voi oppia nopeasti, mutta laajat soinnut vaativat jo jonkinlaista musiikin koulutustaustaa. Samoja soinnunopetusperiaatteita voi kuitenkin hyödyntää opetuksessa kaikilla tasolla.</p> <p>Työssä keskitytään lähinnä avaamaan sointumerkkien sisältöä, eikä asiaa käsitellä sointufunktioiden tai sointukierrojen kannalta. Lähestymiskulma on teoreettinen. Toivon, että tämä työ voisi antaa opettajalle näkökulmaa sointujen opettamiseen. Suosittelen tämän työn lukemista pianon ääressä samalla soittaen kokeilemalla.</p>	
Avainsanat	sointu, soinnut, sointumerkit, vapaa säestys

Author Title	Erkki Koivisto Learn the Chord Symbols
Number of Pages Date	29 pages + 3 appendices 19 Nov 2012
Degree	Bachelor of Music
Degree Programme	Pop & Jazz Music
Specialisation option	Music Pedagogy, piano
Instructor(s)	Jukka Väisänen, M.Mus. Ari Pekka Korhonen, Master of Culture and Arts
<p>This work introduces the common chord symbols that you are likely to see in sheet music collections, and to explain how they are formed. My main goal is that by reading this work, you can find a way to understand all common chord symbols and be able to build them on your own. The aim is to give clear examples of different chord types. If you can play a chord in one key, you can also learn to play it in all other keys. Additionally, this work gives you tips on how to play chords in keyboard harmony style and considers the significance of different chord tones in a chord.</p> <p>This work starts with the basics, but it is not made for beginners. The work introduces a comprehensive list of chord symbols from triads to complex chords, and thus the level of difficulty is quite high. It's possible to get the basic idea very fast, but for the complex chords you may need some previous knowledge of music. Nevertheless, the same method of teaching chords is usable on every level.</p> <p>This work concentrates mostly on chord symbols and not the chord functions (or how the chords are related to each other). The point of view is very theoretical. I hope that this work can give the readers some ideas for teaching chords. The best way to read this study is to sit by the piano and try out things as you read.</p>	
Keywords	chord, chords, chord symbols, keyboard harmony

## Sisällys

1	Johdanto	1
2	Avustavaa kirjallisuutta	2
3	Käsitteitä	6
3.1	Asteikko	7
3.2	Sävelaskeleet	7
3.3	Intervallit	8
4	Soinnut	9
4.1	Perussoinnut	10
4.1.1	Duuri- ja mollikolmisoinnut	10
4.1.2	Soinnun käännökset	11
4.1.3	Ylinousevat ja vähennetyt kolmisoinnut	11
4.1.4	Sus-sointu	12
4.2	Nelisointu	13
4.2.1	Nelisoinnun asteet	13
4.2.2	C7 ja Cmaj7	14
4.2.3	Maj <sup>7</sup> ja dominantti <sup>7</sup>	14
4.2.4	Cm <sup>7</sup> ja Cmmaj <sup>7</sup>	15
4.2.5	Kauttasoinnut	15
4.2.6	Laaja sus-sointu	16
4.2.7	Dimi-sointu	17
4.2.8	Puolidimi-sointu	17
4.2.9	Seksti-soinnut	18
4.3	Laajat soinnut	18
4.3.1	Täyteen mittaan laajentaminen	18
4.3.2	Sointujen muuntelu	20
4.4	Muut soinnut, sekä erilaiset ja poikkeavat merkintätavat	21
4.4.1	H, B vai Bb	22
4.4.2	C <sup>5</sup> -sointu	22
4.4.3	Add ja no / omit	22
4.4.4	Erilaisia sointumerkintätapoja	23
4.4.5	(+)- ja (-)-merkkien käyttö	23
5	Teoriasta musiikiksi	24
5.1	Soittorekisteri	24
5.2	Käännökset	25

5.3	Ylimmän sointusävelen liike	25
5.4	Sointusävelten määrä ja laajuus	26
5.5	Vapaus muunnella	27
6	Loppupäätelmät	28
	Lähteet	30
	Liitteet	
	Liite 1. Asteikko ja soinnut	
	Liite 2. Sointuharjoitusesimerkkejä	
	Liite 3. Esimerkkiharjoituksia kahdelle kädelle	

## 1 Johdanto

Tässä työssä *esittelen nuottikirjoissa usein vastaantulevia sointuja ja selitän, mistä nämä soinnut rakentuvat*. Pysin tässä työssäni löytämään soinnulle mahdollisimman ilmeisiä esimerkkejä. Kun soinnun rakentumisen yhdeltä pianon säveleltä ymmärtää, saman soinnun voi oppia löytämään myös miltä tahansa muulta säveleltä. Keskityn työssäni lähinnä avaamaan sointumerkkien sisältöä enkä käsittele asiaa sointufunktioiden (asteikon mukaisten sointujen teho ja luonne) tai sointukiertojen (millä logiikalla soinnut seuraavat kappaleessa toisiaan) kannalta. Tämän lisäksi annan myös vinkkejä, miten ns. vapaassa säestyksessä pianisti voi sointuja soittaa, sekä pohdin, mitä merkitystä soinnun yksittäisillä sävelillä soinnun suhteen on.

Vaikka tämä työ lähtee hyvin alkeista, ei tämä ole nuorelle pianonsoiton aloittelijalle tarkoitettu sointuopas, vaan niille, joilla on jo jonkinlainen käsitys musiikinteoriasta. Tämä työ esittelee kattavan kirjon erilaisia sointutyyppisiä kolmisoinnuista laajoihin sointuihin. Osa soinnuista voi olla monelle liian vaikeita. Aiheeni on vaatimustasoltaan laaja, sillä vaikka sointujen alkeet voi oppia nopeasti, laajat soinnut vaatinevat jo jonkinlaista musiikin koulutustaustaa. Rajasin aiheeni näin siksi, että lähes kaikki soittotunneilleni tulevista oppilaista ovat halunneet osata soittaa ja säestää kappaleita sointumerkeistä. Oppilaat ovat kuitenkin hyvin eri tasoisia keskenään. Niinpä vaikka aihe on kaikille sama, on vaatimustaso eri. Kaikkea tätä ei kannatakaan opettaa oppilaalle yhdellä kertaa, vaan askel kerrallaan määrätietoisesti eteenpäin meneminen on varmasti paras vaihtoehto. Tärkeintä on, että oppimansa pystyy yhdistämään soittoon.

Sointuja voi opetella ja opettaa hyvin monella tapaa. Pianonsoiton alkeisopetuksessa turvallinen tapa on varmasti lähteä ihan käytännön tekemisestä. Oppilaalle voi näyttää soinnun pianon koskettimistolta, ehkäpä myös nuottiviivastolta (visuaalinen oppija), ja samalla hän saa siitä kuulokuvan (auditiivinen oppija). Lisäksi soinnusta toiseen siirtyminen ja intervallien etäisyys on hyvin havainnollista tekemistä ”näppituntuman” kautta käsin kokeilemalla (kinesteettinen oppija). (Lindh 1998, 115–117.) Tässä työssäni lähestyn kuitenkin aihetta hyvin teoreettisesti. Toivon, että tätä työtä lukemalla soinnuista kiinnostunut voisi ymmärtää ja oivaltaa asian siten, että hän osaa päätellä ja soveltaa oppimaansa missä tahansa vastaantulevissa soinnuissa. Toivon lisäksi, että tämä työ

voisi antaa myös opettajalle näkökulmaa sointujen opettamiseen. Suosittelen tämän työn lukemista pianon ääressä samalla soittaen kokeilemalla.

## 2 Avustavaa kirjallisuutta

Sointumaailmasta ja vapaasta säestyksestä löytyy paljon kirjallisuutta, joita esittelen tässä luvussa. On olemassa musiikin teoriakirjoja, erilaisia harjoituskirjoja sekä analysoivia teoreettisia kirjoja. Kirjojen tyyli, koko ja laajuus vaihtelevat hyvin suuresti tiivistä tieto-oppaista paksuihin kerronnallisiin teoksiin. Yleensä kahtiajako klassisen ja rytmimusiikin välillä on hyvin selvä. Sointumerkkejä käytetään lähinnä vain pop/jazz-musiikin teoksissa, jossa usein keskitytäänkin juuri sointumerkkeihin ja säestysrytmeihin eli komppeihin. Klassisen musiikin teoksissa puolestaan keskitytään yleensä enemmän soinnun tehoihin ja sointufunktioihin sekä melodian liikkeeseen muiden äänien rinnalla. Klassisessa musiikissa ei käytetä juurikaan sointumerkkejä, sillä vaikka soinnut ovat vahvasti mukana, syntyvät ne yleensä osana eri äänten (jopa peräkkäisten äänten) muodostamaa harmoniaa.

Tämän työn tarkoitus on olla tiivis ja analyttinen sointuihin keskittyvä kokonaisuus. Aihealue on hyvin rajattu verrattuna suurimpaan osaan muista musiikinteorian kirjoista. Sopivan oppikirjan valinta on varmasti makuasia. Tietokirjamaiset oppaat ovat nopeita ja tehokkaita käyttää, mutta ne eivät välttämättä avaa lukijalleen käsiteltävää aihetta riittävän laajasti. Kerronnalliset ja analysoivat kirjat tai järjestelmällisesti etenevät oppikirjat ovat hyviä etenkin itseopiskeluun, mutta lukijaa voi toisinaan myös turhauttaa, jos kirja on liian laaja, ei etene sopivan nopeasti tai aihealueet eivät tule siinä järjestyksessä, kuin lukija haluaisi. Kirjoja kannattaakin silmäillä etukäteen ennen kuin sellaisen hankkii.

**A Modern Method for Keyboard Study 1, 2 ja 3.** (Progris 1966, 1966, 1967) Tämä iso ja kattava kokonaisuus käsittelee kaikenlaista musiikin perusteoriaa aloittaen alkeista. Kirja sopii hyvin pianonsoiton itseopiskeluun, sillä se antaa helppoja soittovinkkejä ja neuvoo esimerkiksi oikean soittoasennon löytämisessä. Mukana on kattavia sointutaulukoita, paljon soittoharjoituksia ja soinnun soittotekniikkaa. Toisessa ja kolmannessa osassa tulee yhä haastavampia nuottitehtäviä: rytmikka vaikeutuu, soinnut laajenevat ja teoriassa mukaan tulee mm. moodit ja tyypilliset sointufunktiot.

**Jazz- & Popharmonik.** (Ingelf 1982) Tämä ruotsinkielinen kirja alkaa helpoista soinnuista ilmeisillä käytännön elämän esimerkeillä (esimerkit oikeista kappaleista). Tämän vuoksi esimerkit voivat olla välillä myös aika vaikeita. Kirja sisältää sekä nuottikuvaetta sointumerkkiesimerkkejä, soitto- ja teoriaharjoitustehtäviä sekä esim. sointufunktioiden teoriaa. Sointujen osalta kirja etenee hyvin pitkälle, ja lopussa on vielä laaja sointupaketti yhteenvedoksi tiivistettynä. Hyvä kirja pop/jazz-harmoniaan tutustumiseen.

**Rockpiano 1 ja 2.** (Moser 1982, 1985) Tämä kirjasarja opettaa aluksi kolmisoinnut ja sitten nelisoinnut antamalla niistä samalla helppoja nuotintettuja komppisoitoharjoituksia. Tämän lisäksi kirjassa käsitellään skaaloja (eli asteikkoja) ja improvisaatiolinjan tuottamista. Lopussa on taulukoituna kattavasti eri sointuja ja skaaloja. Kirja käsittelee pianonsoittoa hyvin paljon komppirytmiiikan kannalta. Toinen osa antaa lähinnä lisää soittoesimerkkejä, jotka menevät rytmikaltaan yhä vaikeammiksi.

**Vapaa säestys 1 ja 2.** (Hovi 1983, 1986) Kirja lähtee alkeista: aluksi esitellään intervallit, peruskolmisoinnut jne. Mukana on lyhyitä teoriaharjoituksia ja helpohkoja soittotehtäviä. Improvisointia ja erilaisia harmonian ilmiöitä sivutaan myös lyhyesti. Tämä on hyvä kirja alkeisopetuksen kaveriksi, tosin soittotehtävät eivät ole aina aivan alkeista-soa. Toisessa osassa soinnut laajenevat neliäänisiin ja sitäkin laajempiin sointuihin. Esimerkkejä, soittotehtäviä ja teoriaharjoituksia on paljon. Toisessa osassa käsitellään myös moodeja ja improvisointia, ja lopussa on lisäksi eri tyylien komppausrytmejä. Kirjasarja on teoreettinen ja pitää sisällään hyvin laajan alueen. Näin ollen kaikkiin aiheisiin ei paneuduta kovin syvällisesti.

**Vapaa säestys ja improvisointi.** (Tenni & Varpama 2004) Tämä kirja on erittäin tehokas rytmiiikan ja komppauksen opetukseen. Kirjassa esitellään selkeästi perussoinnut, sekä käsitellään pianon soiton kannalta niiden yhdistämistä toisiinsa. Selkeä pääpaino on kuitenkin soittoharjoituksissa, joita voi tehdä myös taustalevyn kanssa. Harjoitukset ovat pääasiassa eri tyylien komppaustehtäviä. Kirjassa käsitellään hieman myös improvisointia, sointuasteita ja sointulaajennoksia.

**Praktisk harmonilära och ackordspel.** (Ingelf 1980) Tämä kirja alkaa soinnun alkeista opettaen ne pianon koskettimiston kuvia myöten. Mukana on harjoitustehtäviä, joissa käsitellään mm. oktaavialat, asteikot, soinnusta toiseen siirtyminen ja sointutehot. Soittoesimerkkejä on paljon, ja lopussa on myös muutamia komppiesimerkkejä. Kirja on



teoriapainotteinen, ja sitä ei välttämättä kannata lukea alusta loppuun, vaan enemmänkin silmäillen sieltä täältä.

**Vapaa säestys alkeet.** (Holmström) Tässä julkaisemattomassa käsikirjoituksessa on hyvin vähän itse teorian opetusta, vaan tarjolla on enemmänkin harjoitustehtäviä, joissa melodiaesimerkein harjoitellaan melodian soinnuttamista. Loppupuolella on mukana myös sointujen soittoharjoituksia.

**Bruksklaver 1–3.** (Palmqvist & Nilsson 1996) Tämä kirjasarja opettaa ensin teorian alkeet, laajentaa sen jälkeen harmoniaa yhä vaikeammaksi ja lopulta tarjoaa harjoiteltavaksi oikeita kappaleita, joita harjoitellaan melodian ja sointumerkkien avulla. Näihin tehtäviin tarjotaan usein myös lyhyt teoreettinen alustus esim. antamalla harjoituskappaleeseen sopiva komppirytmiesimerkki.

**Sointuanalyysi.** (Salmenhaara 1968) Tämä on klassispohjainen kirja, jossa selvitetään harmonian saloja hyvin kerronnallisesti analysoiden. Käytännössä siis kirjassa on paljon tekstiä ja vähän nuottikuvaa. Kirja käsittelee erilaisia harmonian ilmiöitä, kuten sointutehoja, ja antaa usein tueksi jonkin klassisen kappaleen esimerkin. Kirja ei käsittele varsinaisesti sointuja, vaan harmoniaa, joka muodostuu esim. sävellyksen stemmojen kautta. Kirja edellyttää klassisen teorian perusteiden hallintaa.

**Harmonia ja äänenkuljetus.** (Aldwell & Schachter 1979) Tämä teos on hyvin saman tyyppinen kuin *Sointuanalyysi*-kirja, mutta se vie laajuudessaan sointuharmonian ja -analyysin vieläkin pidemmälle. Kirjalla on vahva klassisen musiikin lähestymistapa, eikä se ole aloittelijalle sopiva kirja, sillä vaikka käsiteltävät ilmiöt esitellään helposti, ovat käytännön esimerkit vaikeita. Kirja edellyttää hyvää klassisen musiikin tuntemusta ja koulutustaustaa, ja voisi sopia esimerkiksi sellaiselle, joka on kiinnostunut klassisen musiikin säveltämisestä.

**Johdatus musiikin teoriaan.** (Lindeman 1976) Tämä kirja käsittelee hyvin tiiviisti ja opasmaisesti musiikin perusteoriaa. Mukana on mm. oktaavialat, intervallit, soinnut ja rytmikka, sekä terminologiaa. Hyvä teoriapaketti, vaikkei niinkään käsittele sointumerkkejä.

**Jazz theory workbook.** (Boling 1993) Tämän kirjan alussa on hyvin tiivis alkeisteoriapaketti aina pianon koskettimiston kuvia myöten. Kirja etenee nopeasti, ja vastaan tulee hyvin pian vaikeitakin ilmiöitä. Kirja sisältää paljon harjoitustehtäviä ja soittoharjoituksia. Teoriassa käsitellään mm. sointufunktioita ja -tehoja, sekä kappaleille tyypillisiä sointukiertoja. Kirja on aivan kuin harjoitustehtävin täydennetty tiivistelmä *Jazz theory bookista*.

**Jazz theory book.** (Levine 1995) Arvostettu jazzoppikirja, joka pitää sisällään todella ison paketin jazz-musiikin ilmiöitä. Ilmiöt selitetään havainnollisesti ja tueksi annetaan myös käytännön esimerkkejä oikeista jazz-musiikin kappaleista. Tämä kirja vaatii jonkinlaisen jazz-koulutustaustan, eikä ole sopiva kirja aloittelijalle. Kirja paneutuu jazz-harmoniaan ja skaaloihin, eikä niinkään keskity esim. rytmikkaan. Käytännön esimerkeissä tulee kuitenkin myös rytmikka vahvasti esiin.

**Jazz piano book.** (Levine 1989) Tämä kirja on hyvin saman tyyppinen kuin *Jazz theory book*, mutta keskittyy hieman enemmän juuri pianistin näkökulmaan, ja karsii jotain *Jazz theory bookin* aiheista pois. Tässäkin kirjassa esimerkit ovat elävästä elämästä, ja vaikka kirja selittää ilmiöt havainnollisesti, vaatii kirja jo paljon pohjatietoa jazz-teoriasta.

**Tohtori Toonika.** (Heikkilä & Halkosalmi 2005) Tämä on hyvin selkeä ja helppo, kaiken kattava musiikin teoriakirja alkeis- ja jopa ammattitasonkin opetukseen. Kirja sisältää paljon harjoituksia, havainnollisia esimerkkejä ja kuvia. Koska kirja käsittelee musiikin teoriaa hyvin laajalla alueella, ovat soinnut vain pieni osa tätä pakettia.

**Harmonic foundation for jazz & popular music.** (Amadie 1981) Tämä on hyvin pitkälle menevä jazz-harmonian oppikirja, jossa on mukana paljon pianon käytännön sointusoittoesimerkkejä ja harjoitustehtäviä. Kirja etenee varsin nopeasti, ja soittoesimerkit ovat aika haastavia. Tämän vuoksi kirja onkin parempi pitemmällä olevalle opiskelijalle soiton opiskeluun, eikä niinkään aloittelevalla teorian perusteiden opetteluun.

**Soivat soinnut.** (Murto 2001) Tämä kirja on hyvä klassisen teorian opiskeluun. Kirja ei ole kovin vaikea, se lähtee alkeista ja mukana on soittotehtäviä. Jälleen klassisen koulukunnan mukaisesti sointumerkkien sijaan puhutaankin enemmän sointutehoista ja sointufunktioista. Kirja sisältää paljon teorian harjoitustehtäviä.

**Jazz language.** (Haerle 1980) Tämä kirja on erittäin tiivis ja pitkälle menevä jazz-harmonian, -skaalojen ja moodien maailmaan uppoutuva kirja. Kirja on tietokirjamaisen tiivis tietopankki, eikä siksi välttämättä sovi parhaiten itseopiskeluun, ellei opiskelija ole jo edennyt pitkälle opinnoissaan. Kirja sisältää jonkin verran myös sointumerkeistä soitettavia harjoituksia.

**Contemporary Music Theory 1 ja 2.** (Harrison 1995) Tämä kirjasarja sopii hyvin itseopiskeluun. Kirja lähtee alkeista, etenee hyvin havainnollisesti ja mukana on myös paljon harjoituksia. Kirja on järkälemäisen iso paketti, mikä voi kuitenkin myös pelottaa itseopiskelijaa, ja toisaalta kirja etenee välillä turhankin verkkaisesti ja ehkä välillä jopa epäjohdonmukaisesti. Kirja sopii kuitenkin myös silmäiltäväksi, vaikkei olisikaan siihen tehokkain mahdollinen kirja. Toinen osa syvenee laajoihin sointuihin ja pitää sisällään paljon sointumerkeistä komppaamisen soittoesimerkkejä. Kirja käsittelee hyvin myös komppirytmiiikkaa.

**Improvisointi pop/jazzmusiikissa.** (Backlund 1983) Kirjan alussa on tiivis ja selkeä perusteoriapaketti intervaleista ja soinnuista, ja mukana on myös harjoitustehtäviä. Tämän jälkeen kirja uppoutuu harmoniaan lähinnä melodian kautta. Kirja käsittelee hyvin monipuolisesti melodian liikettä, harmonisia ilmiöitä, skaaloja ja jopa fraseerausta, ja onkin hyvä oppikirja improvisoinnin opiskeluun. Kirja edellyttää jo jonkin verran jazzmusiikin teorian perustuntemusta.

### 3 Käsitteitä

Seuraavaksi kerron peruskäsitteitä, jotka on hyvä osata, kun sointuja alkaa tutkia. Käytän työni esimerkeissä yleensä C-duuri-pohjaisia asteikoita ja sointuja, sillä niitä pidetään helppoina, ja niistä lähdetään liikkeelle usein myös alkeisopetuksessa. Soinnut ja asteikot rakentuvat kuitenkin aina samoilla säännöillä, joten perussävel voi olla mikä tahansa muukin sävel. Olen rajannut tähän työhön tarkasteltavaksi vain duuriasteikon, mutta samaa menetelmää voidaan käyttää myös kaikille muille asteikoille, esim. molliasteikoille.

### 3.1 Asteikko

Pianossa on vain 12 erilaista säveltä, jotka toistuvat eri korkeuksilta. Varsinkin länsimaissa kuulemamme musiikki perustuu lähes aina vain tähän 12 eri sävelen järjestelmään. Näitäkään 12:ta säveltä ei kuitenkaan yleensä käytetä sattumanvaraisesti rinnakkain, vaan jokainen musiikissa kuulemamme kohta on usein purettavissa suppeampaan äänivalikoimaan. Tällöin voidaan puhua *sävellajista*, joka määrittää mitä tiettyjä säveliä käytetään, ja näistä äänistä käytetäänkin usein myös nimitystä *asteikko*. (Aldwell & Schachter 1979, 4.)

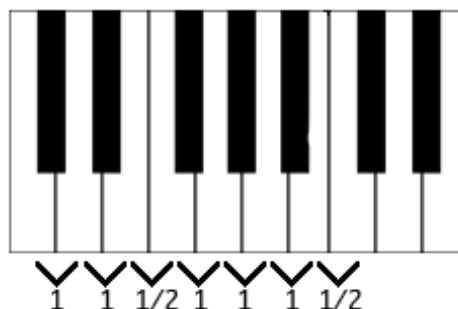
Yleisimmät asteikot pitävät sisällään seitsemän säveltä, ja koostuvat sekunti-intervalleista (Salmenhaara 1968, 15). (Kuvio 1.) Kahdeksas sävel eli oktaavi on sama kuin lähtösävel, mutta soi korkeammalta. Kuuntelemalla on kuitenkin helppo havaita, että sävel on sama. Asteikon sävelet voidaan esittää numeroilla: ensimmäinen sävel on numero 1, toinen 2 jne.) (Heikkilä & Halkosalmi 2005, 100.)



Kuvio 1. Asteikon sävelet ja asteet (Aldwell / Schachter 1979, 6).

### 3.2 Sävelaskeleet

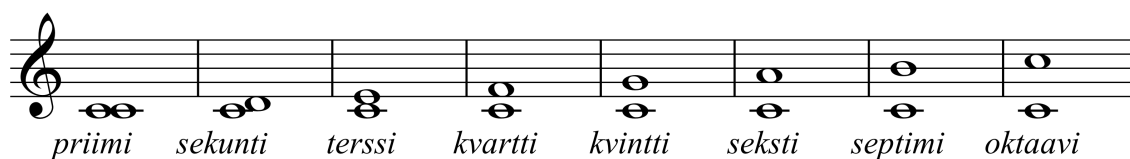
Musiikilliset ilmiöt ovat usein purettavissa pianolla hyvin matemaattisesti. Esim. pianon koskettimilla voidaan ajatella sävelten etäisyyksiä laskemalla pianon välisiä koskettimia. Lyhin etäisyys eli kahden vierekkäisen koskettimen välinen etäisyys (huom. myös mustat koskettimet lasketaan) on puoli sävelaskelta. (Lindeman 1976, 13.) Kahden valkoisen koskettimen, joiden välissä on myös musta kosketin, välinen etäisyys on siis yksi kokonainen sävelaskel. Sävelaskeleilla laskeminen on hyödyllistä, sillä jos osaa soittaa esim. yhden duurisoinnun tai -asteikon alkaen jostain sävelestä, niin sävelaskeleet laskemalla saman asian voi siirtää mihin tahansa muuhunkin säveleen. Esimerkiksi kuten kuvio 2 näkee: sävelaskeleina ilmoitettuna duuriasteikon kaava on: koko, koko, puoli, koko, koko, koko ja puoli sävelaskelta. (Heikkilä & Halkosalmi 2005, 100; Boling 1993, 9.)



Kuvio 2. Duuriasteikko sävelaskeleilla ilmoitettuna (Heikkilä / Halkosalmi 2005, 3).

### 3.3 Intervallit

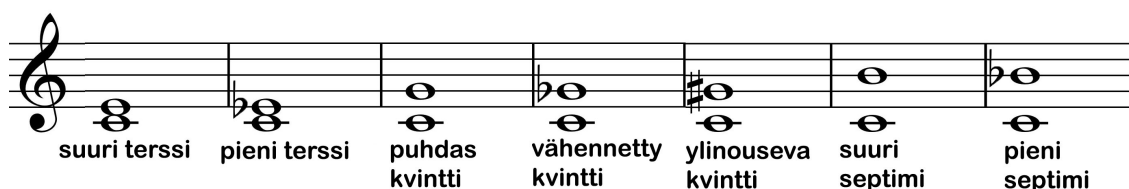
Asteikon sävelille voi antaa myös nimet, joista käytetään nimitystä *intervallit*. Intervalli tarkoittaa kahden sävelen etäisyyttä toisistaan. Asteikoissa etäisyyttä verrataan asteikon ensimmäiseen säveleen. Seuraavaksi luettelen asteikon sävelet sekä intervallinimillä että numeroin: 1 – priimi, 2 – sekunti, 3 – terssi, 4 – kvartti, 5 – kvintti, 6 – seksti, 7 – septimi, ja 8 – oktaavi (Kuvio 3). (Lindeman 1976, 13.) Asteikon ensimmäinen sävel on myös se sävel, mikä määrittää mitä asteikkoa soitetaan. Jos ensimmäinen sävel on C, niin silloin soitetaan esimerkiksi C-duuria tai C-mollia. Ensimmäisestä sävelestä käytetään tämän vuoksi myös nimitystä *perussääni* tai *perussävel*. Näin ollen myös oktaavin voidaan ajatella olevan perussävel. (Heikkilä & Halkosalmi 2005, 148; Levine [1] 1989, 1.)



Kuvio 3. Intervallit (Boling 1993, 12).

Intervallit voivat olla laadultaan erilaisia. Osa intervalleista on perusmuodossaan suuria, osa puhtaita. Se, luokitellaanko intervalli puhtaaksi vai suureksi, perustuu intervallin sointiin ja ominaisuuksiin. Helppona muistisääntönä voidaan kuitenkin todeta, että ne intervallit, joiden nimessä esiintyy s-kirjain, ovat perusmuodossaan suuria ja loput ovat puhtaita. Esimerkiksi terssi ja seksti ovat perusmuodossaan suuria, ja kvartti sekä kvintti puhtaita.

Intervalleja voi myös laajentaa tai supistaa. Laajentamalla (eli kasvattamalla sävelten välistä etäisyyttä) intervallia puolisävelaskelta, *suuri* tai *puhdas* intervalli muuttuu *ylinousevaksi* (esim. suuri terssi muuttuu ylinousevaksi terssiksi.) Toisaalta puolikkaan sävelaskeleen supistuksella (eli pienentämällä sävelten välistä etäisyyttä) suuri terssi muuttuu pieneksi terssiksi, kun taas puhdas kvintti muuttuu *vähennetyksi* kvintiksi. Myös pienen terssin voi vielä supistaa, jolloin siitäkin tulee nimeltään vähennetty terssi. Lyhyesti lueteltuna perusmuodossaan suuren intervallin laadut ovat: vähennetty – pieni – suuri – ylinouseva. Perusmuodossaan puhtaan intervallin laadut ovat: vähennetty – puhdas – ylinouseva. (Heikkilä & Halkosalmi 2005, 242–243; Aldwell & Schachter 1979, 22–23; Levine [1] 1989, 1–9; Levine [2] 1995, 3–12.) Kuviossa 4 on esimerkkejä erilaisista intervallilaaduista nuottiviivastolla.



Kuvio 4. Intervallien laadut (Boling 1993, 14).

## 4 Soinnut

Soinnut muodostetaan asteikoista, ja siksi soinnun ja asteikon voidaan ajatella olevan lähes sama asia; asteikkoa soittaessa sävelet soitetään yksitellen, kun taas sointuun poimitut sävelet soitetään yleensä yhtäaikaan. Soinnun ja asteikon välillä on siis tiukka yhteys ja näiden muodostaman kuulokuvan tunnelma on samanlainen.

Asteikko siis määräytyy sen mukaan, missä sävellajissa kappale soitetään. Yleisimmät asteikot, joita lähes aina käytetään popissa, rokissa, kansanmusiikissa, tanssimusiikissa yms. suosituimmissa länsimaisen musiikin tyyleissä, ovat duuri ja molli. Duurin ja mollin oppii hyvin äkkiä tunnistamaan sen soinnin mukaan. Yleisimmin käytetty luonnehdinta duurin ja mollin erosta on se, kuulostaako musiikki iloiselta vai surulliselta. (Aldwell & Schachter 1979, 19–20.) Esim. *Jänis istui maassa*, *Satu meni saunaan* tai vaikkapa *Hei tonttu-ukot hyppikää* ovat tyypillisiä (ehkäpä iloisen kuuloisia) duurikappaleita. Mollikappaleet, kuten *Tuu tuu tupakkarulla* ja *Joulupuu on rakennettu*, mielletään usein puolestaan surullisiksi. Yksi soinnun keskeisimpiä luonteenpiirteitä onkin se, ol-

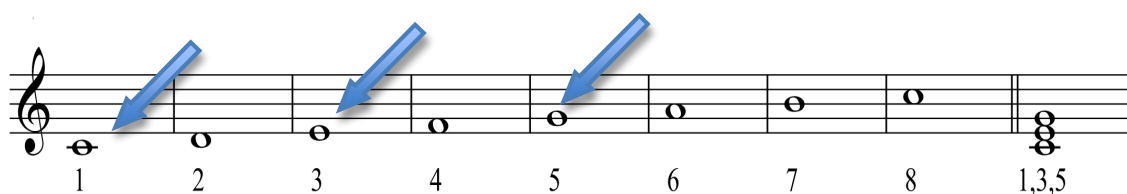
laanko duurissa vai mollissa. Samoin kuin asteikkojenkin suhteen, jos sointu kuulostaa surulliselta, se on mollisointu, kun taas iloinen sointu on duurisointu.

#### 4.1 Perussoinnut

Sointujen voi yleisesti katsoa alkavan kolmisoinnuista eli kolmiäänisistä soinnuista. Vaikka käytännössä joskus sointua voi ilmentää myös kahdellakin äänellä, yleensä vasta kolme ääntä voidaan ajatella pitävän sisällään riittävän informaation soinnun luonteesta. (Aldwell & Schachter 1979, 8, 48.) Mikä sitten vaikuttaa siihen, kuulostaako sointu esimerkiksi iloiselta vai surulliselta? Seuraavassa perehdytään tähän aiheeseen.

##### 4.1.1 Duuri- ja mollikolmisoinnut

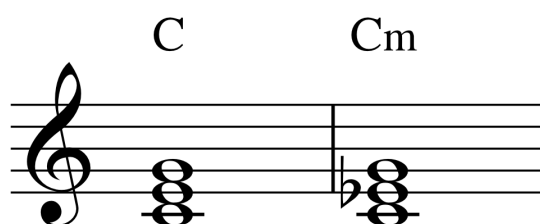
Kolmella äänellä voi ilmentää laajojakin sointuja, mutta perinteinen lähtökohta sointujen soittamiselle on nimenomaan *kolmisointu*, jossa soitetaan soinnun perussävel, terssi ja kvintti. Asteikon kautta ajateltuna sointuja on helppo muodostaa siten, että poimii asteikosta aina joka toisen sävelen. Näin ollen kolmisointuun poimitaan asteikon ensimmäinen sävel (eli perusääni), kolmas ääni (eli terssi) viides ääni (eli kvintti). Äänet on osoitettu nuolilla kuviossa 5. (Harrison [1] 1995, 79.)



Kuvio 5. Asteikko ja kolmisointu (Erkki Koivisto 2012).

Kun verrataan duuri- ja mollisointuja keskenään, huomataan, että perussävel ja kvintti ovat samat. Ainoa, mikä erottaa duuri- ja mollikolmisoinnut toisistaan, on soinnun terssi. Duurissa terssi on suuri, mollissa pieni. Tämän vuoksi terssin ajatellaan myös olevan soinnun tärkeimpiä säveliä – jos terssi puuttuu, duurin ja mollin määrittystä ei voida tehdä. Soinnuista puhuttaessa onkin tapana käyttää nimityksiä *duuriterssi* ja *molliterssi*. Kuten kuvioista 6 näkee, duurikolmisoinnun sointumerkki on sama kuin soinnun perussävel: esim. C-duuri on sointumerkinnältään C. Mollisointuun viitataan aina *m-*

kirjaimella, joka merkitään perussävelen perään: niinpä C-molli merkitään *Cm*. (Heikkilä & Halkosalmi 2005, 150, 156; Murto 2001, 7; Levine [1] 1989, 11; Levine [2] 1995, 13.)



Kuvio 6. Duuri- ja mollisointu (Boling 1993, 15).

#### 4.1.2 Soinnun käännökset

Kun sointu soitetään siten, että perusääni on alimpana, on kyse *perusmuodosta*. Sointu ei kuitenkaan muutu toiseksi, vaikka terssi (3) tai kvintti (5) olisikin alin sävel (Kuvio 7). (Heikkilä & Halkosalmi 2005, 192; Levine [1] 1989, 12.) Tällöin puhutaankin soinnun käännöksistä. Käännöksen nimi määräytyy alimman sointusävelen mukaan. Äänien järjestyksellä ei siis ole väliä, vaan perussävel pysyy perussävelenä, olipa se missä kohtaa sointua tahansa (Salmenhaara 1968, 29). Kuviossa 7 on esitetty C-kolmisoinnun käännökset. Nuolet osoittavat perusääntä eli C:tä.



Kuvio 7. Soinnun käännökset (Boling 1993, 15).

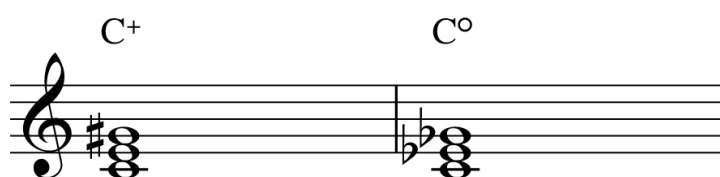
#### 4.1.3 Ylinousevat ja vähennetyt kolmisoinnut

Duuri- ja mollikolmisointujen lisäksi on myös ylinousevia ja vähennettyjä kolmisointuja. Ylinousevan kolmisoinnun voi ajatella duurisointuna, jonka kvintti on laajennettu ylinousevaksi (#5:ksi). C-duurikolmisoinnusta C-E-G tulisi tällöin C-E-G#. Ylinousevassa kolmisoinnussa on siis suuri terssi ja ylinouseva kvintti. (Aldwell & Schachter 1979, 48.)



Ylinouseva kolmisointu merkitään usein joko C+, C(#5), Caug(5) tai C(+5)-merkinnällä. (Kuvio 8.)

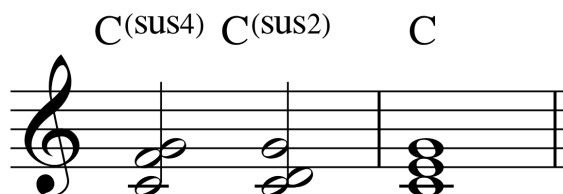
Vähennetty sointu voidaan ajatella mollisoinnuksi, jossa kvintti on alennettu. Cm-soinnusta C-Eb-G tulisi tällöin C-Eb-Gb. Näin ollen vähennetyssä kolmisoinnussa on pieni terssi ja vähennetty kvintti. (Heikkilä & Halkosalmi 2005, 187, 190; Murto 2001, 7; Levine [1] 1989, 11, Levine [2] 1995, 13.) Vähennetty kolmisointu on hyvä merkitä Cm<sup>(b5)</sup>, mutta se merkitään usein myös C<sup>o</sup>-merkinnällä. (Kuvio 8.)



Kuvio 8. Ylinouseva ja vähennetty kolmisointu (Haerle 1980, 7).

#### 4.1.4 Sus-sointu

Kolmisointumaailmasta löytyy myös hyvin yleinen sointu, jossa ei ole terssiä. Tämä sointu on nimeltään sus-sointu. Sus-sointu saa nimensä sanasta *suspended* joka tarkoittaa pidätettyä. Sus-soinnussa terssi korvataan (pidätetään) kvartilla eli 4:lla (Kuvio 9). (Heikkilä & Halkosalmi 2005, 196.) Yleensä myös sekunti (2) sopii hyvin terssin korvaajaksi, ja jos sus-sointumerkissä ei ole erikseen annettu numeroa (Csus), kokeile itse, kumpaa korvaavaa ääntä haluat käyttää (Kuvio 9). C<sup>(sus2)</sup>-sointu voidaan kuitenkin soittaa myös niin, että terssi on mukana, ja terssin sijaan perusääni on korvattu 2:lla. Sus-sointuja voi usein käyttää myös duuri- ja mollisointujen tilalla. (Harrison [1] 1995, 228–229.)

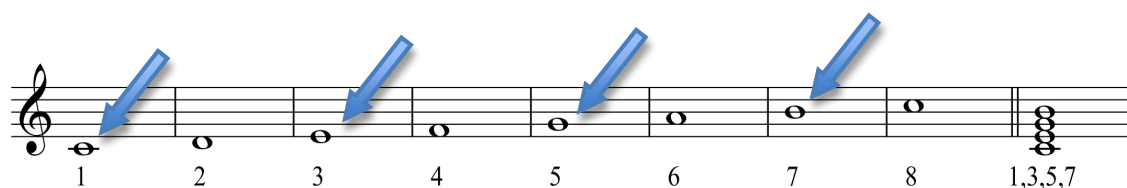


Kuvio 9. Sus-sointu (Haerle 1980, 7).

## 4.2 Nelisointu

Neliäänisissä soinnuissa kolmisointuun sananmukaisesti lisätään yksi ääni lisää ja näin ollen nelisoinnut antavat laajemman soinnin eli harmonian. Tämä ei suinkaan ole välttämättä aina toivottavaa, sillä esim. pop/rock –kappaleissa usein juuri kolmisoinnut antavat musiikille sen ominaisen luonteen, kun taas nelisointujen usein mielletään vievän sointia jollain tapaa jazz-musiikin suuntaan.

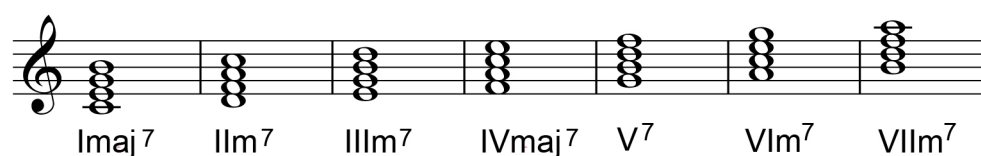
Kun kolmisointu halutaan laajentaa nelisoinnuksi otetaan yksi sävel asteikosta sointuun lisää (edelleen, vain joka toinen sävel valitaan). Näin ollen soinnuksi tulee 1 (perussävel), 3 (terssi), 5 (kvintti) ja 7 (septimi). (Harrison [1] 1995, 155; Levine [1] 1989, 14–16; Levine [2] 1995, 17.) Kuviossa 10 nämä sävelet on merkattu nuolilla. Monissa kappaleissa näkeekin sointumerkkien yhteydessä numeron 7, ja siitä voidaankin päätellä, että tämä asteikon seitsemäs sävel, eli septimi on hyvin tärkeä osa sointua. Miksi asia on näin?



Kuvio 10. Asteikko ja nelisointu (Erkki Koivisto 2012).

### 4.2.1 Nelisoinnun asteet

Tähän asti olemme rakentaneet soinnut käyttäen pohjasävelenä aina duuriasteikon ensimmäisestä ääntä, mutta samaa voidaan soveltaa kaikilta asteikon ääniltä. Kuviossa 11 on muodostettu nelisoinnut C-duurin kaikille sävelille. Soinnut on merkattu roomalaisilla numeroilla ja tästä numeroinnista käytetään myös nimitystä *sointuasteet*.

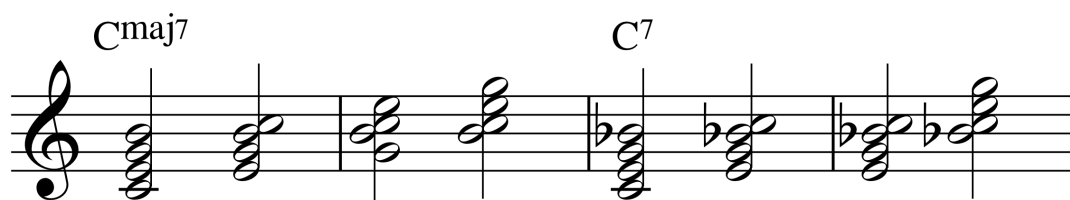


Kuvio 11. Nelisoinnun asteet (Heikkilä & Halkosalmi 2005, 214).

Eri asteilta syntyy hyvin erilaisia sointuja, minkä vuoksi sointuja käytetään myös erilaisiin tarkoituksiin. Esimerkiksi ensimmäiseltä (ja neljänneltä) asteelta syntyy  $\text{maj}^7$ -sointu – ja koska musiikissa hyvin usein kappale alkaa ja päättyy ensimmäiselle asteelle,  $\text{maj}^7$  onkin tavanomainen kappaleen aloitus- ja lopetussointu. Viidennellä asteella oleva *dominanttiseptimi*-sointu on puolestaan hyvin jännitteellinen sointu, jonka merkitys on myös musiikkikappaleissa syytä huomioida. Vaikka soiton kannalta soinnuissa on vain hyvin pieniä eroja, on syytä muistaa, ettei sointuja kannata rinnastaa käyttötarkoituksiltaan mielivaltaisesti toisiinsa. Seuraavaksi kerron hieman tarkemmin sointutehojen eroista sekä esittelen tyypillisimmät nelisoinnut.

#### 4.2.2 C7 ja Cmaj7

Suuri septimi merkitään  $\text{maj}^7$  (major) -merkinnällä ja pieni septimi (eli dominanttiseptimi) pelkällä 7-numerolla. C-duurikolmisoinnuista voi siis rakentaa kaksi erilaista nelisointua; levollisen kuuloisin Cmaj<sup>7</sup> [C-maj-seiska], tai levottoman kuuloisin C<sup>7</sup> [C-seiska] -soinnun (Kuvio 12). Kolmisointujen tapaan, vaikka nelisoinnun sävelet pinottaisiin mihin järjestykseen tahansa, sävelten merkitys soinnussa ei muutu.



Kuvio 12. Nelisointujen käännökset (Harrison [1] 1995, 162, 164).

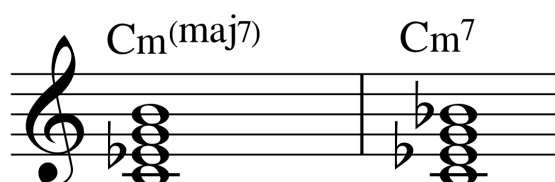
#### 4.2.3 Maj<sup>7</sup> ja dominantti<sup>7</sup>

Septimin merkitystä soinnulle voi pohtia samalta kantilta kuin terssinkin osalta: minkä luonteinen sointu on, jos siinä on suuri septimi tai pieni septimi. Asiaan löytää ehkä helpoiten vastauksen kokeilemalla ja kuuntelemalla. Soittamalla minkä tahansa C-duurikappaleen viimeiseksi soinnuksi joko C<sup>7</sup>:n tai Cmaj<sup>7</sup>:n huomaa, että yleensä suuri septimi kuulostaa tilanteeseen sopivammalta, kun taas pieni septimi kuulostaa jollain tapaa levottomalta ja jännitteelliseltä. Tämän vuoksi yleensä valitaankin I-asteen  $\text{maj}^7$ -sointu kappaleen aloitus- ja lopetussoinnuksi.

Kun maj<sup>7</sup>-sointu kuulostaa levolliselta ja luonteeltaan sopivalta ensimmäisen asteen soinnuksi eli *toonikasoinnuksi*, niin pienellä septimillä (esim. C<sup>7</sup>) soitettuna, soinnun ajatellaan pyrkivän jonnekin toisaalle. Tämän vuoksi se ei ole toimiva sointu esim. kappaleen viimeisenä sointuna. (Salmenhaara 1968, 14; Aldwell & Schachter 1979, 84–85.) C<sup>7</sup>-soinnun jännite saadaan purettua soittamalla sen perään F-duurisointu. On siis hyvä huomata, että riippumatta kappaleen soinnutuksesta, dominanttiseptimi-soinnulla on aina pyrkimys kvarttia ylempänä olevaan sointuun. (Salmenhaara 1968, 14; Aldwell & Schachter 1979, 84–85.) Tämän takia on tärkeää erottaa nämä soinnut toisistaan.

#### 4.2.4 Cm<sup>7</sup> ja Cmmaj<sup>7</sup>

Kuten duureissa, myös molleissa suuri septimi merkitään maj<sup>7</sup>-merkinnällä ja pieni septimi vain 7-numerolla, eli Cm<sup>7</sup> [C-molli-seiska] ja Cmmaj<sup>7</sup> [C-molli-maj-seiska] (Harrison [1] 1995, 225.) (Kuvio 13.) Molliseptimisointu löytyy esim. duuriasteikon II, III, että VI –asteilta (Kuvio 11.), mutta mollimaj<sup>7</sup>-sointu ei löydy milteään duurin asteelta, sillä se pohjautuu molliasteikkoon (esim. harmoninen C-molliasteikko), ja on ensimmäisen asteen kaltainen sointu. Emme kuitenkaan käsittele molliasteikkoja nyt tarkemmin. Käyttötarkoitukset ovat siis näilläkin soinnuilla erilaiset. Vaikka sointutehojen teoriaa ei muistaisikaan, niin käytännössä kokeilemalla ja kuuntelemalla voi yleensä helposti päätellä mikä sointutyyppi kulloinkin toimii. Monen mielestä pieni septimi mollisoinnun päällä kuulostaa pehmeämmältä (vähemmän riitaisalta) kuin suuri septimi.

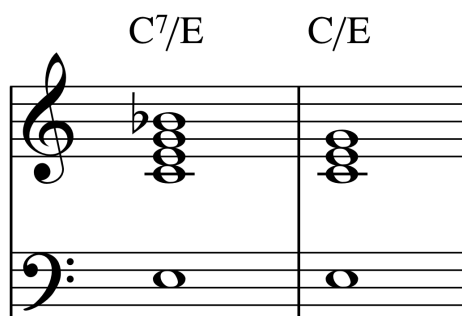


Kuvio 13. Mollin nelisoinnut (Haerle 1980, 8).

#### 4.2.5 Kauttasoinnut

Kauttasoinnuilla tarkoitan sellaisia sointuja, jossa nuottiin on merkattu sointumerkki ja kauttaviivan alle joku toinen sointumerkki. Näillä merkinnöillä tarkoitetaan yleensä sitä, että basso soittaa perussävelen sijaan sen sävelen, mikä kauttaviivan alapuolella on.

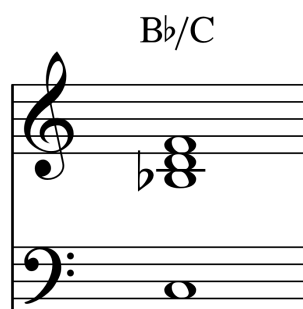
Esim. C<sup>7</sup>/E-sointu (Kuvio 14) soitettaisiin pianolla siten, että oikea käsi soittaa C<sup>7</sup>-soinnun ja vasen käsi soittaa E-sävelen bassoäänenä. Näillä merkinnöillä saadaan usein tehtyä bassolinjaa kappaleeseen, ja myös vapaassa säestyksessä tämä on hyvä huomioida. Kauttasoinnun ei tarvitse kuitenkaan olla nelisointu, vaan se voi olla yhtä hyvin esim. kolmisointu C/E. (Heikkilä & Halkosalmi 2005, 194, 196; Haerle 1980, 31; 194; Levine [2] 1995, 103–105.)



Kuvio 14. Esimerkkejä kauttasoinnusta (Harrison [2] 1995, 217).

#### 4.2.6 Laaja sus-sointu

Kolmisointuja käytettäessä sus-sointu soitettiin helpoiten muuttamalla soinnun terssi joko 2:ksi tai 4:ksi. Nelisointuina soitettaessa myös pieni 7 tulee sointuun mukaan. (Sointumerkinnässä esim. C<sup>7</sup>sus) Tällöin terssin sijaan perussävelen lisäksi soinnussa voisi soittaa septimin ja lisäksi esimerkiksi sekä sekuntin (tai noonin / C<sup>9</sup>sus., katso 4.3. Laajat soinnut) että kvartin. Kokeilemalla huomaa, että perussävelen (esim. vasen käsi) ollessa C, oikealla kädellä voi soittaa Bb-duurisoinnun eli Bb/C (Kuvio 15), joka voidaan myös merkitä C<sup>9</sup>sus. (Haerle 1980, 31; Levine [1] 1989, 23–25.)



Kuvio 15. Sus-nelisointu (Haerle 1980, 31).

#### 4.2.7 Dimi-sointu

Dimi-soinnun nimi tulee englanninkielen sanasta *diminished*, joka tarkoittaa vähennettyä (Saslaw 2012). Klassisella puolella puhutaankin usein myös vähennetystä soinnusta. Dimi-sointu (esim.  $C^{\circ 7}$ ) tuntuu usein olevan pianisteille todellinen kummajainen. Kuitenkin dimi-soinnun voi ajatella olevan hyvin helppo ja säännönmukainen sointu. Dimi-sointu on rakenteeltaan symmetrinen ja tämä tarkoittaa käytännössä sitä, että sen voi muodostaa rakentamalla soinnun sävelet pienen terssin välein päällekkäin (Kuvio 16). Näin ollen neljän sävelen jälkeen palataan takaisin lähtösäveleen. Koska käänнос voi dimi-soinnussakin olla mikä tahansa eli soinnun alin sävel voi olla joku muukin kuin perussävel, on helppo todeta, että mikä tahansa dimi-soinnun sävelistä voi olla soinnun perussävel. Esim. C:stä rakennettu dimi-sointu voisi olla samanaikaisesti myös Eb-dimi, F#-dimi ja A-dimi (Kuvio 16). (Amadie 1981, 87–89.) Koska mikään näistä sävelistä ei ole muita tärkeämpi, voi pianisti valita itse mitä säveliä hän tässä soinnussa käyttää. Hänen pitää vain huolehtia, että valitsemansa pienten terssien pino sisältää myös sointumerkinnässä annetun sävelen. (Salmenhaara 1968, 48).

#### 4.2.8 Puolidimi-sointu

Puolidimi-sointu (*half diminished*) merkitään yleisemmin  $Cm^{7b5}$ -merkinnällä, mutta siitä voidaan myös käyttää merkintää  $C^{\circ 7}$  (Rushton 2012).  $Cm^{7b5}$ -sointumerkistä saakin jo selville mitä säveliä se sisältää: perussävel, molliterssi, pieni septimi ja alennettu (eli vähennetty) kvintti. Vertaamalla sitä dimi-sointuun huomaa, että ero on vain 7:n suhteen (Kuvio 16). Näin ollen dimi- ja puolidimi-soinnun voi ajatella olevan muuten sama sointu, mutta dimissä pieni septimi on supistettu toiseen kertaan *vähennetyksi* septimiksi. (Heikkilä & Halkosalmi 2005, 212, 222; Murto 2001, 47.)



Kuvio 16. Puolidimi- ja dimisointu (Haerle 1980, 8).

#### 4.2.9 Seksti-soinnut

Usein septimin sijaan sointumerkeissä näkyy myös numero 6, kuten esim. C<sup>6</sup>-tai Cm<sup>6</sup>-soinnuissa. Tällöin septimiä ei sointuun kuulu, vaan perus duuri- ja mollikolmisointu vahvistetaan 6:lla, eli sekstillä. Kvintin voi tällöin halutessaan jättää pois. Seksti-sointu [kutos-sointu] voi myös toimia samanlaisen sointinsa vuoksi maj<sup>7</sup>-soinnun korvaajana. Esim. Cmaj<sup>7</sup> (joka pitää sisällään 1, 3, 5, maj<sup>7</sup> sävelet) voidaan korvata C<sup>6</sup>-soinnulla (1, 3, 5, 6) (Kuvio 17). (Heikkilä & Halkosalmi 2005, 216, Haerle 1980, 7.)



Kuvio 17. Seksti-sointu Boling 1993, 26).

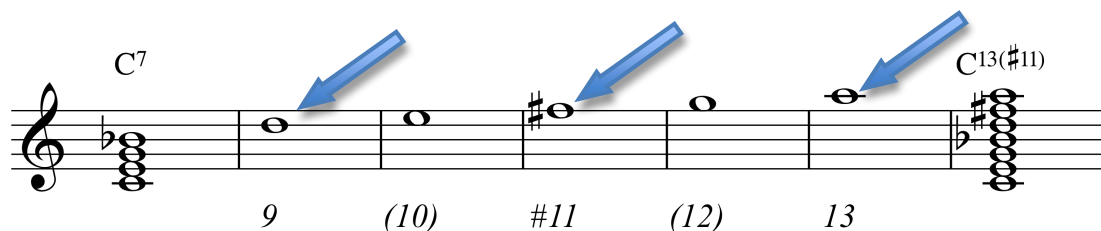
#### 4.3 Laajat soinnut

Samaan malliin kuin kolmisoinnusta nelisointuun mentäessä, sointua voi myös edelleen laajentaa viisi-ääniseksi tai sitäkin pidemmälle. Valitaan taas asteikon sävelistä joka toinen ja pinotaan ne päällekkäin.

##### 4.3.1 Täyteen mittaan laajentaminen

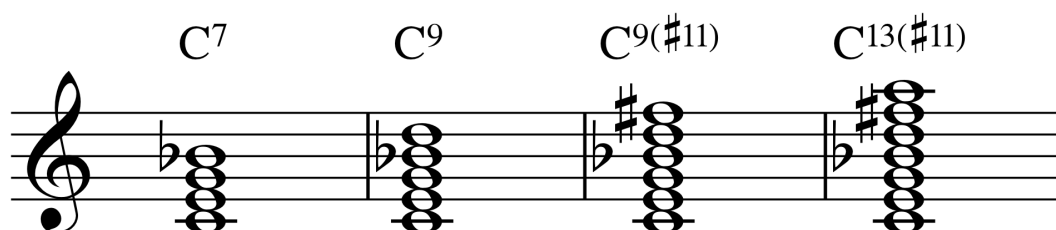
Kun asteikon sävelet numeroitiin 1:stä 8:aan, niin samalla lailla voi jatkaa myös toisen oktaavin verran numerointia, jotta sointupinoa saa edelleen laajennettua. Nelisoinnusta viisiääniseksi laajentaminen meneekin jo ensimmäisen oktaavin yli. Näin ollen, kun jälleen joka toinen ääni asteikosta valitaan, 1,3,5,7-pino laajenee numerolla 9, jota kutsutaan *nooniksi*. On helppo huomata, että tämä sävelhän on sama kuin asteikon toinen sävel, mutta nelisointuja laajemmissa soinnuissa on näitä säveliä totuttu kuitenkin yleisesti kuvaamaan suuremmilla numeroilla. (Harrison [2] 1995, 34–36.) Niin ikään 9:n jälkeen sointu voi laajentua järjestyksessä numerolla 11 (sama kuin asteikon neljäs sävel, 4) ja tämän jälkeen vielä numerolla 13 (asteikon kuudes sävel, 6). Sävelet on osoitettu nuolilla kuviossa 18. Tämä onkin viimeinen mahdollinen laajennos, sillä sen

jälkeen sointusävelien pinossa palattaisiin takaisin perussäveleen – ja itse asiassa, kaikki asteikon seitsemän säveltä onkin nyt jo soitettu. Dimi-sointu on laajenemisen suhteen poikkeuksellinen, sillä se voi laajeta 8 ääniseksi.



Kuvio 18. C<sup>7</sup>-soinnun lisäsävelet (Boling 1993, 28–29).

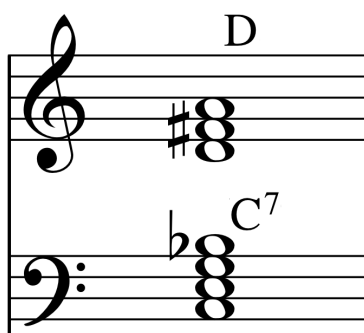
Perus duurisointua voi siis laajentaa maksimissaan 7-ääniseksi ja tällöin 13-lisäsävel on pinon viimeinen sävel. Tämä pätee kummankin duuripohjaisen nelisoinnun eli C<sup>7</sup>:n ja Cmaj<sup>7</sup>:n päälle. 1,3,5,7,9,11,13-pinoa ei kuitenkaan voi soittaa täysin sellaisenaan, sillä sävel numeroltaan 11 on näistä poikkeuksellinen, jolle pitää tehdä muutos. Vaikka 11-lisäsävel sopii hyvin käytettäväksi kappaleissa melodian kuljetukseen, niin soinnuissa se kuulostaakin huonolta. Tämä johtuu siitä, että sävel sijaitsee vain puoli sävelaskelta terssin yläpuolella ja tämän vuoksi se ns. riitelee terssin kanssa. Koska terssi on yksi soinnun tärkeimmistä sävelistä, niin 11-lisäsäveltä on muutettu korottamalla (#) sitä puoli sävelaskelta ylöspäin. Näin ollen välimatka terssin kanssa laajenee kokonaiseen sävelaskeleeseen ja riitely loppuu (tai ainakin laimenee). (Harrison [2] 1995, 208.) Kokeilemalla ja kuuntelemalla tämän ilmiön huomaa helposti. Koko C-duurisointu täydellisine laajennuksineen menisi siis näin: 1, 3, 5, 7, 9, #11 ja 13 (Kuvio 18). C<sup>7</sup>:n sointulaajennokset on esitetty kuviossa 19. (Haerle 1980, 18; Levine [2] 1995, 37–39.)



Kuvio 19. C<sup>7</sup>-soinnun laajennokset (Haerle 1980, 18).



On hyvä huomata, että mitä suurempi numero soinnussa on, niin sitä laajempi sointu on.  $C^{13}$ -soinnun voidaankin ajatella pitävän sisällään kaikki edellä luetellut pinon sävellet, eikä pelkästään C-duuri-sointua ja 13-lisäsäveltä. Ainoana poikkeuksena tässäkin on #11-sävel, joka yleisimmän käytännön mukaan on hyvä merkata sointuun erikseen aina kun se halutaan sinne soitettavan. Helppo tapa laajentaa sointu täyteen mittaansa on soittaa nelisointu vasemmalla kädellä, ja oikealla kädellä duurikolmisointu suurta sekunttia perusääntä ylempää. Kuviossa 20 on annettu tästä esimerkki  $C^{13(\#11)}$ -soinnun suhteen.



Kuvio 20.  $C^{13(\#11)}$ -sointu (Boling 1993, 35).

#### 4.3.2 Sointujen muuntelu

Vaikka sointu laajenee samalla lailla sekä  $C^7$ :n ja  $Cmaj^7$ :n päälle, niin myös eroja lisäsävelten käytössä näiden sointujen välillä on.  $C^7$  mielletään usein rauhattomaksi ja jännitteiseksi soinnuksi, ja tämän ominaisuuden vuoksi se myös kestää paljon enemmän muuntelua. Näin ollen verrattuna toonikasointuun ( $Cmaj^7$ ), dominanttiseptimisointua ( $C^7$ ) voidaan paljon vapaammin muunnella esimerkiksi korottamalla (#) tai alentamalla (b) sen kvinttiä ja/tai noonia (9:ä). (Harrison [1] 1995, 235–240; Aldwell & Schachter 1979, 552–553.) (Kuvio 21). Tämän ei tarvitse välttämättä vaikuttaa muuhun sointuun mitenkään, mutta muutetun noonin kanssa ei saa olla muuttamatonta noonia, koska se kuulostaa riitaisalta, ja sama pätee myös kvinttien suhteen. Muuten nooneja ja kvinttejä voi muutella käyttötarkoituksen mukaan. (Amadie 1981, 58.) Kokeile ja kuuntele miltä soinnun muunnossävelet eri tilanteissa kuulostavat.

Pianistilla vasen käsi hoitaa usein basistin roolia ja sointujen soittaminen jää lähes yksinomaan oikean käden kontolle. Miten siis soittaa sellainen sointu, jossa on kaikki mahdolliset lisäsävel-laajennokset? Koska sormet loppuvat kesken, onkin syytä osata

pelkistää sointu ja poimia lisäsävelistä ne, mitä eniten tarvitsee ja millä saa soinnun kuulostamaan mahdollisimman oikealta. Soinnun tärkeimpiä säveliä, ns. *karakteriääniä* eli terssiä ja septimiä, ei yleensä kuitenkaan ole syytä jättää pois soinnusta.

Hyvä tapa laajoja sointuja soittaessa on pitää terssi ja septimi lisäsävelten alapuolella. Esim. vasen käsi soittaa perussävelen lisäksi terssin ja septimin (terssi ja septimi voivat olla kummin päin vain) ja oikea käsi soittaa loput soinnun sävelet. Kuviossa 21 näkyvän C7<sup>b9</sup>-soinnun voi soittaa esim. siten (jos käsi ei yllä soittamaan kaikkia säveliä yhtäaikaan), että vasen käsi soittaa ensin perussävelen joka jätetään soimaan sustain- (kaiku) pedaalin avulla. Tämän jälkeen vasen käsi soittaa karakterisävelet ja oikea käsi loput soinnun sävelet yhtäaikaan. Näin voidaan soittaa hyvin laajoja sointuja.

The image shows four measures of musical notation for C7 chords. Each measure is labeled with a chord symbol above it. The first measure is C7(<sup>b</sup>9) with a sharp sign above the 5, showing notes C, E, G, Bb, and Eb. The second measure is C7(<sup>b</sup>9) showing notes C, Eb, G, Bb, and Eb. The third measure is C13(<sup>#</sup>11) with a sharp sign above the 9 and a flat sign below the 9, showing notes C, Eb, G, Bb, Eb, and F# (labeled as #11). The fourth measure is C7(<sup>#</sup>9) showing notes C, Eb, G, Bb, and F# (labeled as #9). The notation is written on a grand staff with a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff.

Kuvio 21. Laajoja C7-sointuja (Amadie 1981, 59).

#### 4.4 Muut soinnut, sekä erilaiset ja poikkeavat merkintätavat

Sointumerkeissä saattaa tulla vastaan hyvin erilaisia merkintätapoja ja symboleita. Merkintätavat saattavat vaihdella tekijän ja nuotin kustantajan omien tottumusten ja käytäntöjen, julkaisumaan, tai esimerkiksi koulutustaustan mukaan. Aina isonkaan julkaisijan käyttämät sointumerkintätavat eivät ole kaikkien mielestä kiistattoman oikeaoppisia. Kaikille soinnuille ei myöskään ole olemassa yleisesti hyväksyttyä merkintätapaa. Varmin keino välttää epäselvissä tilanteissa vääränlainen tulkinta on nuotintaa sointu nuottiviivastolle.

Sointumerkin tarkoitus on antaa oikea harmoninen sävy, mutta soittaja saa itse valita esim. käännöksen tai soittotavan sen mukaan, minkälaiselta hän haluaa soinnun kuu-

lostavan. Seuraavaksi esittelen muutamia poikkeavia sointuja tai erilaisia sointujen merkintätapoja.

#### 4.4.1 H, B vai Bb

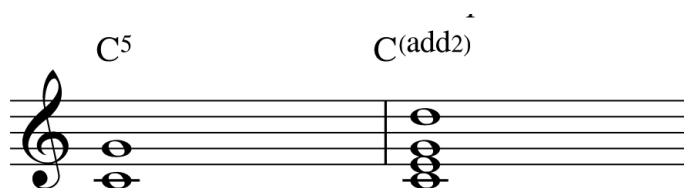
Länsimaisessa taidemusiikissa, joka pohjautuu eurooppalaiseen klassisen musiikin teoriaan, on totuttu käyttämään H-säveltä, kun taas Amerikan mantereella ns. rytmimusiikin parissa tämä sävel onkin B. Klassisen koulukunnan mukaan C-duuriasteikon sävelet ovat siis C-D-E-F-G-A-H-C, ja rytmimusiikissa C-D-E-F-G-A-B-C. Klassisen teorian mukaan alennetusta H:sta tulee B, kun taas rytmimusiikin kirjoitusopein B puolestaan alentuu Bb:ksi. (Salmenhaara 1968, 138.) Tämän lisäksi moni voi käyttää sekä H-merkintää, että alennettuna Bb-merkintää. Näin ollen esimerkiksi B<sup>7</sup>-sointumerkki voi aiheuttaa hämmennystä, jos lukija ei ole varma mitä merkintätapaa kirjoittaja käyttää. Lukijan täytyykin joskus vain päätellä, kumpaa säveltä B-merkintä tarkoittaa.

#### 4.4.2 C<sup>5</sup>-sointu

Varsinkin pop- ja rockmusiikissa on yleistä, että kappaleen harmonia perustuu sähkökitaran power chord -sointujen (esim. C<sup>5</sup>) soittoon. Tällöin soinnun terssi jätetään soittamatta, ja vain perusääni ja kvintti soitetaan (Kuvio 22.). Koska tällaiseen musiikkiin liittyy usein sähkökitaran särösoundi, kannattaa pianolla samanlaista sointia haettaessa soittaa sointuja esimerkiksi oktaavia keski-C:tä alempana. Power chord -sointuja kutsutaan usein myös vitossoinnuiksi, kvinttisoinnuiksi tai voimasoinnuiksi.

#### 4.4.3 Add ja no / omit

Sointumerkintöihin voidaan joskus tehdä poikkeuksia kun perinteinen sointumerkkisointu halutaan muuttaa poistamalla tai lisäämällä jotain. *Add*-merkinnällä voidaan sointuun lisätä tietty sävel, joka ilmaistaan intervallinumerolla. Esim. C-kolmisointuun (C, E, G) voidaan lisätä asteikon 2. ääni (eli D) merkinnällä Cadd<sup>2</sup> tai Cadd<sup>9</sup>. Tällöin koko soinnuksi tulee (C, E, G, D). (Kuvio 22.) (Harrison [2] 1995, 35–36.) C<sup>2</sup>-sointumerkinnällä voidaan tarkoittaa joko Csus<sup>2</sup>-sointua tai Cadd<sup>2</sup>/Cadd<sup>9</sup>-sointua. Kokeilemalla selviää, onko jompikumpi tapa ehdottomasti se parempi. (Heikkilä & Halkosalmi 2005, 149, 244–245; Harrison [1] 1995, 159.)



Kuvio 22.  $C^5$ - ja  $C^{add2}$ -soinnut (Heikkilä & Halkosalmi 2005, 100; Harrison [2] 1995, 35–36).

Jos soinnusta halutaan poistaa ääni, voidaan käyttää samalla tapaa *no*- tai omitterkintää. Esim.  $C^{add9}$ -soinnusta (C, E, G, D,) voidaan poistaa terssi (E, intervallinumeroltaan 3) kirjoittamalla  $C^{add9} no3$  tai  $C^{add9} (omit3)$ . Tällöin soinnun ääniksi tulee C-G-D. (Harrison [2] 1995, 37.)

#### 4.4.4 Erilaisia sointumerkintätapoja

Soinnulle löytyy monia yleisiä merkintätapoja, jotka tarkoittavat samaa asiaa. Esittelen tässä joitakin yleisimpiä merkintätapoja. Sointumerkintöjen numeroita on hyvä käyttää yleensä yläindeksinä, mutta samassa tasossakin niiden merkitys on tismalleen sama.

- $Cm^7$  voidaan merkitä myös joko  $Cmi^7$  tai  $C^{-7}$ .
- $Cm^6$  voidaan merkitä myös  $Cmi^6$  tai  $C^{-6}$ .
- $Cmaj^7$  voidaan merkitä myös joko  $Cma^7$  tai  $C\Delta^7$ .
- $C^{o7}$  on sama kuin  $Cdim^7$ .
- $C^{\emptyset7}$  on sama kuin  $Cm^{7b5}$ .

(Heikkilä & Halkosalmi 2005, 244–245; Haerle 1980, 9; Harrison [1] 1995, 156–159, 224.)

#### 4.4.5 (+)- ja (-)-merkkien käyttö

(+)- ja (-)-merkeillä voi olla erilaisia merkityksiä, sillä ne saattavat esimerkiksi olla käytössä (#)- ja (b)-merkintöjen sijaan;  $C^{7-5}$  on sama kuin  $C^{7(b5)}$ , ja  $C^{7+5}$  on sama kuin  $C^{7(\#5)}$ . Toisaalta sointumerkinnän perässä, C- tarkoittaa  $Cm$  sointua, ja C+ puolestaan  $C(\#5)$ -sointua (C-kolmisointu, jossa kvintti on ylennetty, C, E, G#). Yleistyksenä voi sanoa,

että ilman numeroa '+' -merkki viittaa kvinttiin, kun taas numeron kanssa numeron tarkoittamaan intervalliin. Ilman numeroa '-' -merkki viittaa molliin ja numeron kanssa numeron tarkoittamaan intervalliin. (Salmenhaara 1968, 138–139.)

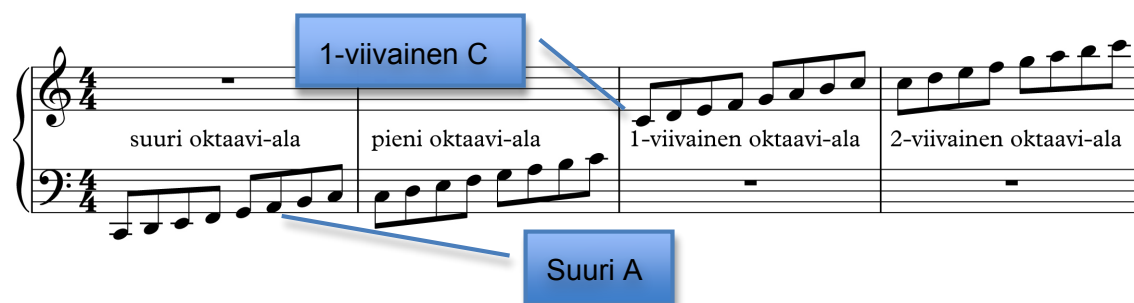
## 5 Teoriasta musiikiksi

Vapaan säestyksen soittotapoja on monenlaisia. Rytmimusiikissa yksi tyypillinen tapa on sellainen, jossa vasen käsi huolehtii basistin roolista: vasen käsi soittaa perussäveliä tai bassorytmejä, ja oikea käsi hoitaa soinnuttamisen ja kenties samalla lisäksi melodian. Vapaa säestys on nimenomaan vapautta tulkita nuotin sointumerkintöjä hyväksi katsomallaan tavalla. Lähtökohtana kannattaa tuki pitää sitä, ettei sointuja muuta epähuomiossa täysin toisiksi – ellei nimenomaan ole tarkoitus sovittaa kappaletta uusiksi. Seuraavaksi esittelen perusajatuksia, joita vapaassa säestyksessä kannattaa pitää mielessä.

### 5.1 Soittorekisteri

Pianon optimaalinen sointujen soittoalue on yllättävän pieni. Leikkisästi ilmaistuna soinnut kuulostavat pianolla parhaalta oman navan kohdalla. Jos käsi yltää keski-C:hen (1-viivainen C) tai peittää sen sointuja soitettaessa, on varmasti turvallisella alueella. Pianon mataliin ääniin mentäessä sointu menee hyvin äkkiä tukkoisen kuuloiseksi, jolloin soinnun säveliä ei enää edes kunnolla erota. Ylöspäin mentäessä soinnusta tulee pian hyvin ohut ja turhan kirkas. Helppona muistisääntönä voikin ajatella, että perusmuodossaan oleva sointu kannattaa soittaa oktaavin säteellä 1-viivaisesta C:stä.

Pianon äänet jaetaan *oktaavi-aloihin* siten, että keskimmäinen C (keski-C) aloittaa *1-viivaisen* oktaavi-alan. Sen yläpuolella on *2-viivainen* oktaavi-ala, ja sitä seuraava on *3-viivainen* jne. Keski-C:n alapuolella on *pieni* oktaavi-ala, sitten tulee *suuri*. (Kuvio 23). Pianon alimmat oktaavi-alat ovat *kontra* ja *sub-kontra*. (Heikkilä / Halkosalmi 2005, 93; Aldwell & Schachter 1979 6–7.)



Kuvio 23. Oktaavi-alat (Erkki Koivisto 2012).

Kvinttejä, kvartteja ja oktaaveja voi soittaa hyvinkin matalalta, mutta esim. terssi-intervallin soittaminen suuren A:n alapuolelta (osoitettu kuviossa 23) alkaa ainakin useilla pianoilla kuulostamaan jo hyvin epäselvältä. Paras tapa sopivan oktaavi-alan löytämiseen soittimesta tai kosketinsoittimen soundista riippuen onkin kuunnella soittamaansa kriittisesti.

## 5.2 Käännökset

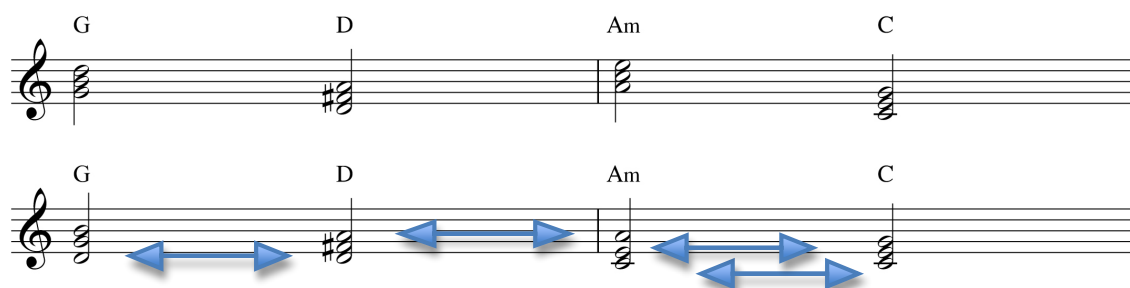
Käännös on yksi ehdottomasti tärkeimmistä soinnun sointiin vaikuttavista seikoista. Käännösten pitää toimia aina vallitsevan melodialinjan kanssa, riippumatta siitä, soittaako itse melodiaa vai ei. Jos käännös kuulostaa rumalta tai käsi joutuu loikkimaan suuria hyppyjä sointujen välillä, eivät käännökset ole varmasti parhaalla tavalla valittuja. Hyvä tapa hakea sopivia käännöksiä on etsiä sellainen reitti edellisestä soinnusta uuteen, jossa joutuu siirtämään kättä mahdollisimman vähän, jos ollenkaan. Hyvä yleisyys on, että mitä helpommalla pääsee, sen parempi. Hyvä tapa on myös pitää edellisen ja seuraavan soinnun yhteiset äänet paikoillaan. (Heikkilä & Halkosalmi 2005, 232; Harrison [2] 1995, 179–184.) (Kuvio 24.) Soinnun sävelten välinen keskinäinen etäisyys kannattaa pitää mahdollisimman yhdenmukaisena. Ei siis välttämättä ole johdonmukaista tehdä isoja intervallihyppyjä toisen soinnun sävelten välillä ja todella ahtaita sävelsumppuja toisissa soinnuissa.

## 5.3 Ylimmän sointusävelen liike

Soinnun ylin sävel on se, mitä kuuntelija helpoiten soitostasi poimii. Jos ylin sävel hyppelehtii holtittomasti soinnusta toiseen, ei kokonaisuuden kuvaa soitosta niin helposti synny. Mutta jos sointujen ylin sävel liikkuu johdonmukaisesti (ehkäpä jopa pienillä ää-

nenkuljetuksilla) soinnusta toiseen, on soittaja saattanut onnistua luomaan jopa tahattomasti kappaleeseen sopivan melodisen linjan, joka tukee ja täydentää mukavasti muuta kokonaisuutta. Ihmismielelle on ominaista, että se pyrkii tiedostamattaan löytämään kokonaisuuksia musiikista, ja näin ollen myös täydentämään kuulemastaan musiikista pieniäkin melodisia liikkeitä melodiafraaseiksi.

Kuviossa 24 on esimerkki tyypillisestä popmusiikin sointukierrosta. Ensimmäisellä rivillä soinnut ovat perusmuodossaan (perusääni alimpana äänenä) ja toisella rivillä sellaisina käännöksinä, että ylin sävel liikkuu mahdollisimman vähän, ja lisäksi edellisen ja seuraavan soinnun väliset yhteiset äänet pidetään paikallaan (osoitetaan nuolin kuviossa 24).

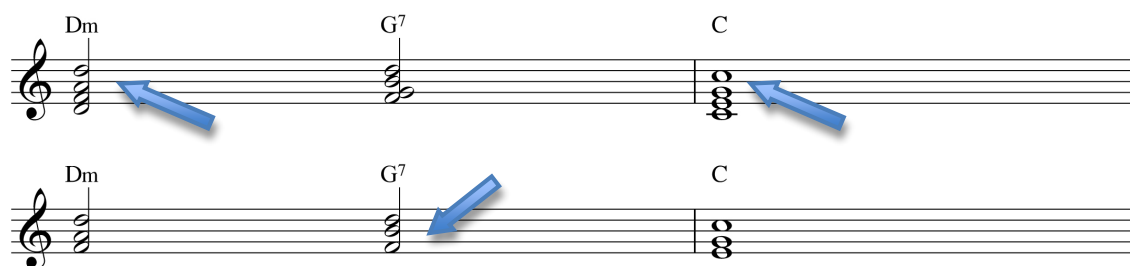


Kuvio 24. Sointuesimerkki kolmisoinnun käännöksistä (Erkki Koivisto 2012).

#### 5.4 Sointusävelten määrä ja laajuus

Sointusävelten määrä kannattaa pitää mahdollisimman vakiona. Yksinkertaisessa kappaleessa laaja sointu voi tuoda sopimattoman jännitteen, ja toisaalta laajojen sointujen seassa soitettu kolmisointu voi kuulostaa turhan laimealta. Jos kappaleessa on kolmi- ja nelisointuja sekaisin, voi kokonaisuutta yhtenäistää esimerkiksi kolmisoinnun säveliä tuplaamalla, tai nelisoinnun ääniä karsimalla. (Lindeman 1976, 40–43.)

Kuviossa 25 ylemmällä rivillä on täydennetty kolmisointuja neliaänisiksi tuplaamalla joku kolmisoinnun äänistä (tuplaukset osoitettu nuolilla). Alemmalla rivillä puolestaan nelisoinnun ( $G^7$ ) äänistä karsittiin pois perusääni (osoitettu nuolella), jotta saadaan se istumaan paremmin kolmisointujen sekaan.

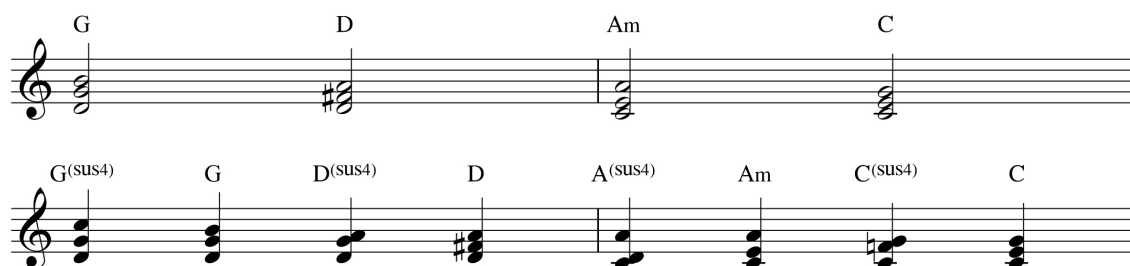


Kuvio 25. Äänten määrän pitäminen vakiona (Erkki Koivisto 2012).

Jos sointumerkinnöissä on epä johdonmukaisuutta sointujen laajuuden suhteen, ei kannata pakonomaisesti noudattaa sointumerkintöjä. Monesti myös melodia muodostaa lisäsävelen sointuun, ja usein soinnuttaja on halunnut merkata melodian lisäsävelet sointumerkkeihin näkyviin. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että myös säestäjän olisi automaattisesti soitettava kaikki sointumerkinnästä löytyvät lisäsävelet.

### 5.5 Vapaus muunnella

Harjoitellessa kannattaa kokeilla vaihtoehtoja soinnuille, joihin kaipaa muutosta. Yksi hyvä tapa aloittaa sointujen pienehkö muuntelu on tehdä niistä sus-sointuja. Sus-soinnut voi myös purkaa takaisin perussoinnuksi, ja toisinpäin. Näin saa luotua myös äänenkuljetusta saman soinnun sisällä. Kuviossa 26 on esimerkki sus-sointujen käytöstä vapaassa säestyksessä. Ylemmällä rivillä on sointumerkkien mukaiset soinnut, joista jokaisesta on alemmalle riville tehty sus-variaatio.



Kuvio 26. Esimerkki sus-sointujen käytöstä vapaassa säestyksessä (Erkki Koivisto 2012).

Loppujen lopuksi tärkeintä on, että kuuntelee soittamaansa. Jos itse ei tykkää lopputuloksesta, niin siihen ei kannata tyytyä ja toivoa, että muut siitä tykkäävät. Paras tapa tehdä ja soittaa mieleistään musiikkia on etsiä aina sellainen soittotapa, mistä pitää.



## 6 Loppupäätelmät

Vaikka esim. pop- ja rockmusiikissa pärjää hyvin pitkälle pelkästään kolmisoinnalla, kuulostavat hyvät soittajat jostain syystä paremmalta kuin kokemattomat soittajat. Tähän vaikuttavat hyvin monet seikat, kuten soundi ja rytmikka, mutta harmonian osalta voisi karrikoidusti ajatella eron tulevan siinä, minkälaisia sointuja ja käännöksiä soittaja soittaa. Tämä ei tarkoita sitä, että popmusiikissa kannattaisi alkaa laajentaa sointuja – päinvastoin sillä voidaan jopa pilata kappaleen alkuperäinen tunnelma. Tarkkaan harjoittujen käännösten käyttö, asianmukainen soittorekisteri, sekä tietämys siitä, milloin ja miksi sointua voisi tehostaa esim. lisäsävelillä, vaikuttaa suuresti lopputulokseen.

Pyrin tässä työssä opettamaan tavan ymmärtää yleisimmät sointumerkinnot. Sointuja voi opettaa helpomminkin, esim. näyttämällä konkreettisesti pianolta miten sointu soiteetaan, mutta vasta kun ymmärtää mistä ja miksi sointumerkinnot tulevat, voi alkaa soveltaa tietämystään vapaassa säestyksessä – jopa ilman minkäänlaisia muistilappuja ja sointutaulukoita. Vapaa soitto on aina soittajan omia henkilökohtaisia valintoja ja mielilyksiksi. Siksi on tärkeää, että jo heti sointuja opetellessaan soittaja oppii kuuntelemaan soittamaansa. Jos sointu ei kuulosta hyvältä, jotain pitää muuttaa. Vain sellaista kannattaa opetella, mitä myös myöhemmin haluaa soitossaan käyttää. Käytännön tekemisen kautta itselleen sopivat soittotavat alkavat pikkuhiljaa vakiintua, ja oppimaansa voi alkaa soveltaa vapaammin, hakien uusia haasteita.

Tottakai on sallittua ja hyvä tapa pitää myös kaikenlaisia muistilappuja tukenaan soitettaessa. Työni liitteeseen 1 olen listannut kattavan paketin erilaisia sointuja ja asteikoita käytettäväksi esim. muistilappuna soiton harjoittelussa. Opetuskäytössä muistilappuja kannattaa kuitenkin rajata suppeammiksi, jotta lapun laajuus ei turhauta ja pelota oppilasta. Liitteissä 2 ja 3 olen antanut esimerkkejä sointuharjoituksista. Myös harjoitusliitteissä tehtävien vaatimustaso vaihtelee hyvin paljon, joten liitteitä onkin syytä soveltaa ja muokata erilaisille oppilaille.

Rajasin tämän työn hyvin tiukasti vain sointuihin ja harmoniaan. Käytännössä kuitenkin se on vain pieni osa musiikin kokonaisuutta, ja yhtä tärkeää on keskittyä mm. rytmikkaan, sopiviin soitinsoundeihin, ilmaisuun jne. Sointujenkin osalta olen tehnyt kompromisseja ja yksinkertaistuksia rajatakseni aiheeni tarpeeksi tiiviiksi. Toivon, että tätä työ-

tä voisi käyttää tehokkaana sointumerkkilogiikan oppipakettina, mutta esim. harmonian ja vapaasäestyksen osalta tässä työssä raapaistaan pintaa.

Vaikka tämän työn aihe ei ole uusi, olen silti tyytyväinen työhöni, sillä se on tietynlainen helpohko rajaus tärkeään aiheeseen, johon olen jatkuvasti törmännyt pianonsoiton opetustyössä. Oppiminen on mielekästä, kun se on tehokasta – ja olenkin mielestäni saanut rajatuksi työssäni varsin tehokkaan tavan sointujen opettamiseen. Yksi kiinnostava sointumerkintöjen jatkotutkimusaihe voisi olla esim. sointujen opettaminen alkeisopetuksessa, tai toisena ääripäänä esimerkiksi kvarttisoitujen maailma.

Toisaalta miettiessäni, mitä olisin voinut tehdä paremmin, niin ehkäpä olisin voinut saada asian tiivistettyä vieläkin helpommin ja havainnollisemmin. Yksi hyvä vaihtoehto tämän työn tekemiseen (tai jatkokehittelyyn) olisi voinut olla noin parin aukeaman pituinen lyhyt, tiivis ja havainnollinen opas, jossa tämän työn sisältö olisi havainnollisin kuvin ja lyhyin tekstiopastuksin puristettu pariin sivulliseen. Tällaisessa oppaassa toki vaarana on, ettei se aukea lukijalleen, joten uskonkin, että myös tämä kerronnallisempi versio palvelee tarkoitustaan. Joka tapauksessa olen tätä työtä tehdessäni saanut jäsennehtyä myös itselleni sointulogiikkaa yhä selkeämmäksi ja olen varma, että tämän työn tekemisestä on suurta apua myös jatkossa opetustyössäni.

## Lähteet

Aldwell, Edward; Schachter, Carl 1979. Harmonia ja äänenkuljetus. (Kolmas painos 2003) Suomentanut Väisälä Olli. Tampere: Suomen musiikkitieteellinen seura.

Amadie, Jimmy 1981. Harmonic foundation for jazz & popular music. (Toinen painos 1991) Bala Cynwood; Thornton Publications.

Backlund, Kaj 1983. Improvisointi pop / jazzmusiikissa. Saarijärvi: Gummerus Kirjapaino Oy.

Boling, Mark E. 1993. The jazz theory workbook. Rottenburg am Neckar: Advance music.

Haerle, Dan 1980. The jazz language. Lebanon: Studio P/R.

Harrison, Mark [1] 1995. Contemporary Music Theory Level 1. Milwaukee: Hal & Leonard.

Harrison, Mark [2] 1995. Contemporary Music Theory Level 2. Milwaukee: Hal & Leonard.

Heikkilä, Pasi; Halkosalmi, Veli-Matti 2005. Tohtori Toonika. Helsinki: Otava.

Holmström, Carita. Vapaa säestys alkeet. Julkaisematon.

Hovi, Seppo [1] 1983. Vapaa säestys 1. Helsinki: Musiikki Fazer.

Hovi, Seppo [2] 1986. Vapaa säestys 2. Helsinki: Musiikki Fazer.

Ingelf, Sten [1] 1982. Jazz- & Popharmonik. Stockholm: Reuter & Reuter Förlags AB.

Ingelf, Sten [2] 1980. Praktisk harmonilära och ackordspel. Stockholm: Reuter & Reuter Förlags AB.

Levine, Mark [1] 1989. The jazz piano book. Petaluma: Sher Music, Cop.

Levine, Mark [2] 1995. The jazz theory book. Petaluma: Sher Music, Cop.

Lindeman, Osmo 1976. Johdatus musiikin teoriaan. (Kolmas painos 1980) Helsinki: Otava.

Lindh, Raimo 1998. Mielikuvaoppiminen. Porvoo: WSOY.

Moser, Jürgen [1] 1982. Rock Piano 1. Mainz: Schott's Söhne.

Moser, Jürgen [2] 1985. Rock Piano 2. Mainz: Schott's Söhne.

Murto, Matti 2001. Soivat soinnut 1. Kokkola: Modus Musiikki, Cop.

Palmqvist, Hans; Nilsson, Carl-Gustaf [1] 1996. Bruksklaver Del 1. Boden: Viss.

Palmqvist, Hans; Nilsson, Carl-Gustaf [2] 1996. Bruksklaver Del 2. Boden: Viss.

Palmqvist, Hans; Nilsson, Carl-Gustaf [3] 1996. Bruksklaver Del 3. Boden: Viss.

Progris, James [1] 1966. A Modern Method for Keyboard Study – Volume One. Boston: Berklee Press Publications.

Progris, James [2] 1966. A Modern Method for Keyboard Study – Volume Two. Boston: Berklee Press Publications.

Progris, James [3] 1967. A Modern Method for Keyboard Study – Volume Three. Boston: Berklee Press Publications.

Rushton, Julian 2012. Half-diminished seventh chord. [Verkkodokumentti.] Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford: Oxford University Press. Saatavuus: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/12217>> (Luettu 28.10.12).

Salmenhaara, Erkki 1968. Sointuanalyysi. (Kahdeksas painos 1997) Helsinki: Otava

Saslaw, Janna 2012. Diminished sevent chord. [Verkkodokumentti.] Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford: Oxford University Press. Saatavuus: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/07806>> (Luettu 28.10.12).

Tenni, Jyrki; Varpama, Jasse 2004. Vapaa säestys ja improvisointi. Keuruu: Otavan Kirjapaino Oy.

# Liite 1

## Asteikko ja soinnut

### Asteikko ja kolmisointu

1 2 3 4 5 6 7 8 1,3,5

### 10 Intervallit

priimi sekunti terssi kvartti kvintti seksti septimi oktaavi

### 18 Käännökset

C Cm  
perusmuoto terssikäännös kvinttikäännös perusmuoto terssikäännös kvinttikäännös

### 24 Kolmisointuja ja muunnoksia

C(sus4) C(sus2) C+ C° C5 C(add2)

### 30 Duuriasteikon nelisoinnut

1,3,5,7 Imaj7 IIm7 IIIm7 IVmaj7 V7 VIIm7 VIIIm7(b5)

### 38 Nelisointuja

Cmaj7 C7 Cm7 Cm(maj7) C6 Cm6 Cm7(b5) C°

### 46 Soinnun laajennokset

C7 C9 C9(#11) C13(#11)  
9 (10) #11 (12) 13

### 55 Laajoja sointuja


C7(b9) C7(b9#5) C7(b9#5#9) C7(b9#5#9#11) C7(b9#5#9#11#13) C13(b9#11) C13(b9#11#13)

# Liite 2

## Sointuharjoitus-esimerkkejä

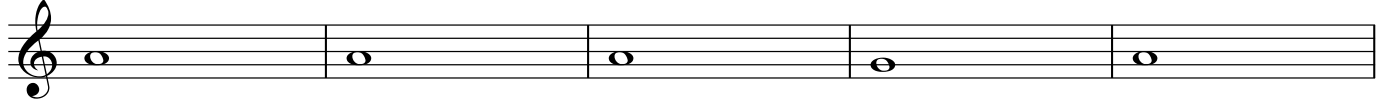
Soinnuta 3:lla äänellä melodiasta alaspäin

C G Dm F C



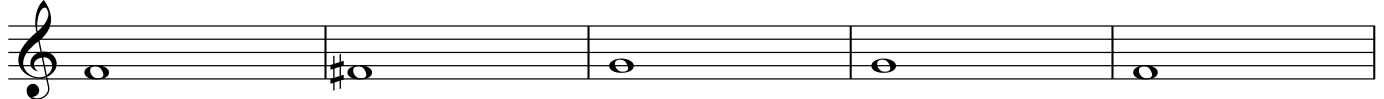
Soinnuta 3:lla äänellä melodiasta alaspäin

6 Dm Am F C Dm



Soinnuta 3:lla äänellä melodiasta alaspäin

11 F D<sup>7</sup> Gm C<sup>7</sup> F



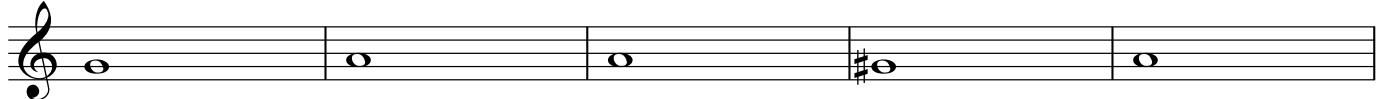
Soinnuta soinnut 3:lla äänellä melodiasta alaspäin, ja käytä lisäksi sus-sointuja

16 A G D E<sup>7</sup> A



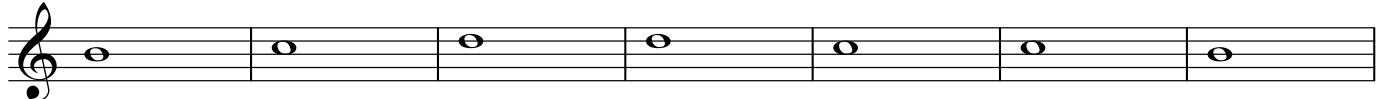
Soinnuta 4:lla äänellä melodiasta alaspäin, älä laajenna sointuja

21 C Am Bm<sup>7(b5)</sup> E<sup>7</sup> Am



Soinnuta 4:lla äänellä melodiasta alaspäin, älä laajenna sointuja

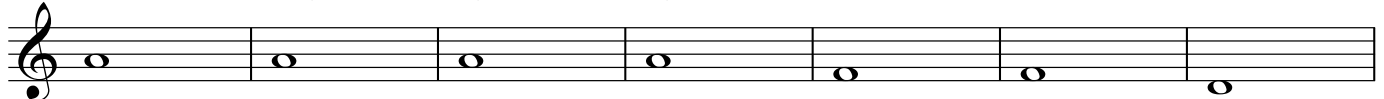
26 G<sup>maj7</sup> Am<sup>7</sup> Bm<sup>7</sup> E<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> D<sup>7</sup> G<sup>6</sup>



1 2 2

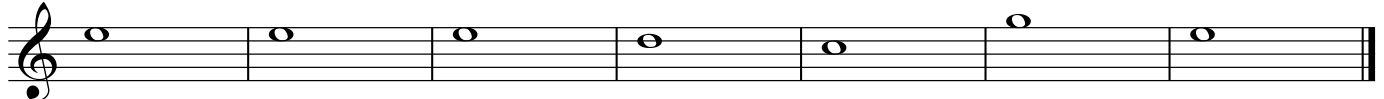
Soinnuta 4:lla äänellä melodiasta alaspäin, älä laajenna sointuja

33 Dm Dm<sup>(maj7)/C#</sup> Dm<sup>7/C</sup> Dm<sup>6/B</sup> B<sup>b</sup> A<sup>7(#5)</sup> Dm



Soinnuta laajat soinnut melodiasta alaspäin

40 Am<sup>9</sup> Dm<sup>9</sup> G<sup>13(b9)</sup> C<sup>maj9</sup> F<sup>maj9</sup> E<sup>7(#9)</sup> Am<sup>9</sup>



# Liite 3

## Esimerkkiharjoituksia kahdelle kädelle

Soinnuta kolmisoinnut esimerkin mukaisesti kahdelle kädelle. Tarvittaessa tuplaa joku soinnun äänistä.

C Am F G C

Soinnuta kolmisoinnut esimerkin mukaisesti kahdelle kädelle. Tarvittaessa tuplaa joku soinnun äänistä.

6 G Em Am D G

Soinnuta nelisoinnut esimerkin mukaisesti kahdelle kädelle. Tarvittaessa tuplaa joku soinnun äänistä.

11 Cm7 Fm7 Bb7 Ebmaj7 Am7(b5) D7 Gm7

Soinnuta nelisoinnut esimerkin mukaisesti kahdelle kädelle. Tarvittaessa tuplaa joku soinnun äänistä.

18 Am7 Dm7 G7 Cmaj7 Fmaj7 E7 Am7

Soinnuta laajat soinnut esimerkin mukaisesti kahdelle kädelle.

25 Am9 D7(b9 #5) Gm9 C7(b9 #5) Fmaj9