

Lauri Marjakangas

RULLAA KUIN BANJO!

Ja neljä muuta etydiä sähkökitaralle

RULLAA KUIN BANJO!

Ja neljä muuta etydiä sähkökitaralle

Lauri Marjakangas
Opinnäytetyö
Kevät 2021
Musiikin tutkinto-ohjelma
Oulun ammattikorkeakoulu

TIIVISTELMÄ

Oulun ammattikorkeakoulu
Musiikin tutkinto-ohjelma, Musiikkipedagogi

Tekijä: Lauri Marjakangas

Opinnäytetyön nimi: Rullaa kuin banjo! Ja neljä muuta etydiä sähkökitaralle

Työn ohjaaja: Jouko Tötterström

Työn valmistumislukukausi ja -vuosi: Kevät 2021

Sivumäärä: 25 + 5 liitettä

Tässä opinnäytetyössä käsittelen viittä säveltämäni sähkökitaraetydiä, joissa jokaisessa tavoitteena on ollut esitellä jotain tiettyä sähkökitaran soitolle ominaista teknistä tai teoreettista aihetta. Kappaleet ovat tekniseltä ja tiedolliselta sisällöltään ammattikorkeakoulun sähkökitaran C- ja B-kurssitutkintoja vastaavia, mutta todettakoon, että kappaleiden musiikillinen sisältö ei ole rajoitettu vain rytmimusiikkiin, vaan olen sävellyksissä hyödyntänyt tietotaitoani kansan- sekä klassisen musiikin alueilta. Etydit on lähtökohtaisesti tarkoitettu sähkökitaralla soitettaviksi, mutta niitä voi myös harjoitella vähintäänkin soveltaen sekä teräskielisellä että jopa nailonkielisellä akustisella kitaralla.

Etydit ovat suoraan hyödynnettävissä sähkökitaraopetuksessa ja osaa niistä voi ajatella käytettäväksi myös konsertoinnissa, sillä etydien teknisen ja teoreettisen ilottelun lisäksi olen pyrkinyt säveltämään ne siten, että jokaisesta niistä löytyy jokin musiikillista tarinaa tukeva rakenne. Säveltäessäni olen luonnollisesti tietysti reflektoinut omaa soittotyyliäni ja sävelkieltäni, ja niistä saakin hyvän käsityksen, mitä osa-alueita muun muassa pidän tärkeänä sähkökitaransoitossa. Etydit ovat hyviä soitettaviksi juuri niin kuin ne on kirjoitettu, mutta koska kontekstina on kuitenkin rytmimusiikki, jokainen etydi on mahdollista palastella teorian puolesta hyvinkin perusteellisesti ja niistä on mahdollista irrottaa aineksia oman improvisointisanavaraston kehittämiseksi. Jos improvisoinnin harjoittelusta löytyy kokemusta ennestään, etydit on mahdollista harjoitella itseksensä. Muussa tapauksessa suosittelen avuksi asiansa osaavaa soitonopettajaa.

Asiasanat: Etydi, säveltäminen, sähkökitara, rytmimusiikki, klassinen musiikki, kansanmusiikki, improvisointi

ABSTRACT

Oulu University of Applied Sciences
Degree programme of Music, Option in Music Pedagogy

Author: Lauri Marjakangas

Title of thesis: Roll Like a Banjo! And Four Other Etydes for Electric Guitar

Supervisor: Jouko Tötterström

Term and year when the thesis was submitted: Spring 2021

Number of pages: 25 + 5 appendices

In this thesis, five etydes for an electric guitar are covered that have been composed by the author, each with the aim of presenting a specific technical or theoretical subject specific to the playing of the electric guitar. The etydes are similar in technical and knowledge content to the C- and B-course degrees of the Oulu University of Applied Sciences, but it should be noted that the musical content of the etydes is not limited to the rhythm music, but the author's know-how in folk and classical music areas have also been utilized in the compositions. The etydes are, in principle, intended to be played with an electric guitar, but they can also be practiced both with a steel and even nylon string acoustic guitar.

The etydes can be directly utilised in electric guitar teaching and some of them can also be thought of as being used in a concerto because in addition to the technical and theoretical joy of the etydes, the etydes have been composed in such a way that each of them has a structure that supports the musical story. Of course, when composing, the playing style and musical language of the author have been reflected, and they give a good idea of which aspects, among others, are considered important by the author in electric guitar playing. The etydes are good for playing exactly as they are written, but since the context is rhythm music, it is possible to return each etyde very thoroughly in theory and learn material from them in order to develop one's own improvisation vocabulary. If the student already has experience in practicing improvisation, it is possible to go through the etydes independently. Otherwise, a well-authorized teacher is recommended.

Keywords: Etyde, composing, electric guitar, rhythm music, classical music, folk music, improvisation

SISÄLLYS

1	JOHDANTO	6
2	KLASSISPOHJAISET ETYDIT	8
2.1	Teoriataustaa	8
2.2	Electric Guitar Partita in C-minor, vivace	8
2.3	Electric Guitar Partita in C-minor, allegro	10
2.4	Ylhäällä sävelsarjassa	12
3	RYTMI- JA KANSANMUSIIKKIPOHJAISET ETYDIT	16
3.1	Blues	16
3.2	12-ba.. Pentatonic Scales Blues	16
3.3	Rullaa kuin banjo!	19
4	POHDINTA	22
	LÄHTEET	25
	LIITTEET	26

1 JOHDANTO

Tämän opinnäytetyön tarkoituksena oli säveltää oppimateriaalia sähkökitaransoiton opetukseen. Kimmoke aiheeseen lähti omasta kiinnostuksestani säveltämisestä sekä sähkökitaramusiikkia kohtaan. Pidän säveltämisestä erittäin hyvänä menetelmänä musiikin eri osa-alueiden (melodia, harmonia, rytmii, sointiväri, muoto) tutkimiseen sekä oman soittimen syvällisempään hahmottamiseen. Halusin myös dokumentoida ja tutkia omaa tämänhetkistä soittotaitoani.

Osa etydeistä on sävelletty siten, että olen laittanut nauhoituksen päälle ja soittanut mitä mieleen on juolahtanut. Sen jälkeen olen tehnyt tallenteesta notaation, tutkinut, mikä kuulosti hyvältä ja mikä ei, ja tämän jälkeen kirjoittanut kappaleeseen puuttuvat palaset. Improvisoinnin pohjalla on ollut aina joku sähkökitaransoittoon liittyvä teema, esimerkiksi pentatoniset asteikot tai banjo roll -soittotekniikka.

Työni sisältää lukuisia nuottiesimerkkejä, joiden ohkeen olen tehnyt nuottikuvaa havainnollistavasti soittovideoita. Videot on liitetty nuottiesimerkkien ohkeen ja ne aukeavat QR-koodin lukemalla. Tähän syy on se, että musiikki on ensisijaisesti auditivista toimintaa ja mikään ”täydellisesti kirjoitettu” nuottikuvajainen ei tule koskaan kertomaan soivasta todellisuudesta yhtä paljon kuin äänitallenne. Jos kuva kertoo enemmän kuin tuhat sanaa, videokuva kertonee ainakin tuplasti sen, ja jos Bach olisi voinut käyttää upotettuja videolinkkejä musiikkinsa havainnollistamiseen, hän olisi varmasti niin tehnyt.

Olen tehnyt etydeihin myös sointuanalyysin reaalisointumerkeillä niihin paikkoihin, joissa se on analyysin kannalta merkittävässä roolissa. Etydit on mahdollista harjoitella itsekseen, mutta niitä ei ole tarkoitettu vasta-alkajille. Etydien pureskelu on suotavaa tehdä tyylitietoisien opettajien avustuksella, sillä jos etydyiden tyylit ovat täysin outoja, pedagogisen sisällön löytäminen voi olla erittäin haastavaa. Jokaisen kirjoittamani etydyiden suola on soittotekniikan kehittämisen lisäksi siinä, että niistä on mahdollista sekä etenkin suotavaa irrottaa itselle mielekkäitä fraaseja itsenäisiksi melodianpätkikseen, harjoitella ne eri sävellajeissa ja asemissa sekä muuntaa toisiin tahtilajeihin tai tyyliin, jolloin ne siirtyvät osaksi soittajan improvisaatioon tarvittavaa työkalupakettia. Tällainen fraasien työstäminen opettaa otelaudan hahmotusta ja kehittää sävelkorvaa ihan eri tavalla kuin suoraan nuoteista soittaminen, koska työstettäessä fraaseja eri puolilta kaulaa soittajan täytyy opetella hahmottamaan erilaiset sointumuodostelmat suhteessa asteikkoihin, intervallit

suhteessa kulloinkin vallitsevaan harmoniaan sekä seuraamaan korvallaan musiikin kulkua ja esimerkiksi toteamaan sen perusteella, milloin ollaan metsässä.

Myöhemmässä vaiheessa edellä mainitut harjoittelutavat siirtyvät luonnollisiksi työtavoiksi musiikin säveltämiseen. Kun oppilas oppii erilaisia työtapoja, seinän tullessa vastaan ja tien noustessa pystyyn esimerkiksi uusien opeteltavien kappaleiden tai omien sävellysten kohdalla esteiden ohittaminen on huomattavasti helpompaa.

Koen, että säveltäminen, improvisointi ja musiikin tuottaminen ovat kaikki osa yhtä isompaa kokonaisuutta: uuden musiikin luomista ja musiikillisten mielikuvien toimittamista ihmismielen syövereistä muiden kuultaviksi. Nämä kolme edellä mainittua asiaa ovat kukin isoja omia kokonaisuuksiaan ja niitä tulisivin harjoitella osa-alueineen erikseen. Tässä opinnäytetyössä keskityn tarjoamaan tyylinmukaista materiaalia improvisoinnin harjoitteluun tueksi, mutta en ole pelkästään tyytynyt kehittelemään irrallisia fraaseja ja ohjeistamaan niiden käyttöä jossakin elävän musiikin tilanteessa, vaan olen rakentanut niiden ympärille myös kokonaiset kappaleet, jotta asiayhteys suurempaan kokonaisuuteen tulee heti selväksi.

Opiskelijan taitojen karttuessa säveltämisen, improvisoinnin sekä tuottamisen rajat hälvenevät ja tarkoitus olisikin, että opiskelija saisi kaikki mahdolliset tarvitsemansa sekä saatavilla olevat työkalut käyttöönsä itsensä ilmaisemisen avuksi.

2 KLASSISPOHJAISET ETYDIT


2.1 Teoriataustaa

Klassispohjaisissa etydeissäni harmonia pohjaa 1600–1900-luvun alun harmoniakäytäntöön. Barokin aikana 1600-luvun loppupuolella diatoninen kvinttikierro yleistyivät säveltäjien työkaluna harmonian kuljettamisessa kappaleissa (Taruskin 2010, 184). Esimerkkinä diatonisesta kvinttikierrosta olkoon sointukierro Cm-Fm-Bb-Eb-Ab-Dm7b5-G7-Cm. Muita käyttämiäni tonaalisia työkaluja ovat väli-dominantit sekä modulointi – kaikki jo vuosisatoja käytössä olleita keinoja musiikin rakentamiseen. Sähkökitaransoitossa kvinttikierroon törmää etenkin pop- ja jazzkappaleissa ja yleisin tapa soittaa kvinttikierroa on reaalisointumerkeistä komppaamalla eli vapaasti säestäen. Vivacessa ja allegrossa olen jättänyt vapaa säestys -aspektin kuitenkin pois ja äännet kuuluisi lähtökohtaisesti soittaa niin kuin nuotissa lukee. Kun tyyli tulee tutuksi, etydiäni kaltaista kudosta on helppo opetella soittamaan improvisoiden.

Huiluäänietydissä pysytään harmonian suhteen todella yksinkertaisella tasolla, koska etyidin huiluäännet ovat luonnollisia huiluääniä, mikä rajoittaa käytössä olevaa sävelmateriaalia huomattavasti. Osa äänistä löytyy vain tietyistä rekisteristä ja tietyltä kieleltä, joten kaksi- tai kolmiäänisen materiaalin monipuolinen rakentaminen osoittautui hyvin haastavaksi. Toisaalta luonnonhuiluäännet kitaran otelaudalla tulevat hyvin tutuiksi tätä kautta, kun keinohuiluäänitekniikkaa ei saa käyttää apukeinona.

2.2 Electric Guitar Partita in C-minor, vivace

ACE, ♩ = 140
LET RING WHEN POSSIBLE
♩ . V ♩ V ♩ V SIMILE



NUOTTIESIMERKKI 1. Ote etydistä vivace

Tämän etyidin tarkoituksena on kehittää erityisesti opiskelijan plektrakättä. Etydi on tarkoitettu soitettavaksi alusta loppuun plektralla vuoronäppäillen (engl. alternate picking) tasaisessa tempossa. Luonnollisesti tempo voi elää esimerkiksi taitteissa ja silloin, kun “musiikki sitä vaatii”,

mutta ensisijaisesti tässä kappaleessa verrattain nopeaan tempoon tapahtuvan vuoronäppäilyyn harjoittelu tähtää tasaisesti soljuvaan ja vaivattoman kuuloiseen nuottien virtaan.

Tyylillisesti kappaleeseen olen saanut innoitusta Bachin sooloviulusarjoista, joissa viululle luotu kudos perustuu siihen, että melodialinjassa painottuvat vahvasti kulloinkin vallitsevien kolmi- tai nelisointuharmonioiden äänet. Rytmikka on hyvin selkeää ja rytmimuusikon näkökulmasta nopeasti katsottuna voisikin ajatella, että jopa yksitoikkoista ja puuduttavaa, mutta itse asiassa selkeä perusrytmikka antaa mahdollisuuden keskittyä rytmiseen fraseeraukseen kappaleen taitekohdissa sekä rytmin lisäksi muihin asioihin, kuten sointiväriin ja dynamiikkaan.

Musical score snippet for 'Ote etydistä vivace'. It consists of three staves of music in G minor (three flats). The first staff starts at measure 35 with an Fm7 chord. The second staff starts at measure 38 with Ebmaj7 and Eb7 chords. The third staff starts at measure 41 with Abmaj7, Dø7, and G7 chords. A QR code is located to the right of the first staff.

NUOTTIESIMERKKI 2. Ote etydistä vivace

Harmonian suhteen etydessä ei ole otettu erityisiä vapauksia. Harmoninen rakenne perustuu sointumateriaalin pallotteluun urkupisteen tai bordunan kanssa. Runsaamman sointumaailman tullessa peliin Cm-sävellajin äänistä poiketaan lähinnä muutaman välidominantin ja kromaattisen lähestymisäänen verran.

Musical score snippet for 'Ote etydistä vivace'. It shows a single staff starting at measure 58 in G minor (three flats) with a 12/8 time signature. The music features a rhythmic pattern of eighth notes. Above the staff, there are annotations: 'Eb(SUS2) LET RING' above the first measure, 'G7(#5)' above the second measure, and 'SIMILE' above the third measure. Below the staff, there are circled numbers 2, 3, 2, 1, 2, 3 and the instruction 'mp. CRESC.'.

NUOTTIESIMERKKI 3. Ote etydistä vivace

Tahdista 58 alkaa muuhun materiaaliin nähden poikkeuksellinen jakso. Plektrakäden näppäilykuvio on pitkän aikaa vain kolmella ohuimmalla kielellä ja vasemmalla kädellä poimitaan sointukuviota,

joissa kielet pääsevät soimaan koko tahdin ajan. Materiaali on vasemman käden osalta hyvin staattista, joten jakson aikana on hyvä mahdollisuus keskittyä dynaamisten kaarrostojen kehittelyyn.

2.3 Electric Guitar Partita in C-minor, allegro

Lauri Marjakangas

Allegro

Cm Bb/D simile Eb Bb7

NUOTTIESIMERKKI 4. Ote etydistä allegro

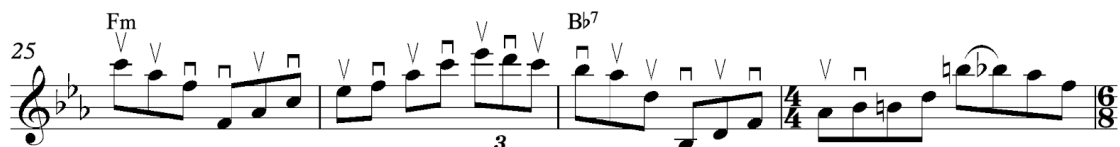
Allegro on vivacen kanssa samasta sähkökitarasarjasta. Tämän kappaleen tekninen haaste osuu myös plektrakädelle: etydissä on monta kiperää kielenylitystä, jotka yhdistelmänäppäilyllä (engl. hybrid picking) tai puhtaasti sormilla näppäillen olisi helppo kuitata. Toisaalta erilaisilla tekniikoilla soittimesta syntyy erilainen soundi, ja tässä etydissä jämerä ja tasainen plektrasoundi on se, jota haetaan. Pieni ero plektran liikkeessä tehdään sarjan aiempaan etydiin: plektrasuunta ja näppäilytekniikka vaihtelevat huomattavan paljon etydin alkuosan aikana suurten hyppyjen ja laajojen liikeratojen jouhevoittamiseksi, ja nämä muutokset on kaikki kirjattu nuottiin soittajan harjoittelun avuksi. Vuoronäppäily on plektralla hyvin luontevaa, mutta siihen tekniikkaan on helppo lukkiutua, ja tietyissä tilanteissa plektranliikkeen lukkoonlyömisestä kappaleen alussa on enemmän haittaa kuin hyötyä. Tässä etydissä niitä ongelmatilanteita tuodaan esille. On tarkoituksenmukaista, että soittaja pystyy vaihtamaan tekniikkaa lennosta taloudellisimmaksi mahdolliseksi.

NUOTTIESIMERKKI 5. Ote etydistä allegro

Nuottiesimerkistä 5 käy ilmi, että normaalitilanne etydissä on tehdä kielenylityksiä kahden kielen yli. Tämä on seurausta siitä, että olen hajottanut sointumuodostelmat drop-2-hajotuksiksi. Tahdissa 17 on kielenylitys jopa kolmen kielen yli. Hybriditekniikalla eri kielen käyttäminen ei ole vaikeaa ja

tämä etydi istuukin hyvin klassisella sormitekniikalla soitettavaksi. Plektraetydinä isoja harppauksia otelaudan reunasta toiseen saa kuitenkin hioa millintarkasti.

Kappale on materiaalin suhteen rakennettu pienten fraasien vuoropuheluun. Kappale alkaa siten, että ensimmäisen tahdin (nuottiesimerkki 4) ensimmäiset kolme ääntä ovat kysymys ja niitä seuraavat kolme ääntä ovat vastaus.



NUOTTIESIMERKKI 6. Ote etydistä *allegro*

Tämä sama idea jatkuu kappaleessa pidemmälle, mutta toki ideaa muovataan. Tahdissa 25 kysymys on saman mittainen kuin aiemminkin, mutta tahdista alkava vastausfraasi jatkuu myös koko tahdin 26 ajan. Tahdeissa 27–28 on sama ajatus. Myös tahdeissa 29–32 vastausfraasi jatkuu jopa kolmen ylimääräisen tahdin verran.



NUOTTIESIMERKKI 7. Ote etydistä *allegro*

Tahdista 58 alkaa erilainen jaks. Kysymyksenä ovat äänet D sekä Eb ja niille vastauksena ovat äänet C, D, Eb sekä G. Nämä kysymys- ja vastausfraasit alkavat hiljalleen liikkua toisiaan kohti, jonka jälkeen kulkevat hetken aikaa lomittain ja sitten erkanevat.

85 $D\flat(\sharp 4)/F$ *simile* $G^{\circ 7}$

NUOTTIESIMERKKI 8. Ote etydistä *allegro*

Tahdista 85 alkaa etydin huipentava nousevalle bassolinjalle rakennettu soinnutus. Koko aiempi kappale on rakentunut yksiaaniselle melodialle, josta sointutehot ja rytmisen imu välittyvät kuitenkin selkeästi - ikään kuin rakentaen jännitettä ja antaen kuulijan odottaa, milloin pinnalle nousee kitaralle ominaista sointukudosta.

113 Cm *ord.* $B\flat/D$ $E\flat$ G^7 Opt. place Cm for cadenza

NUOTTIESIMERKKI 9. Ote etydistä *allegro*

Arpeggio jatkuu aina tahtiin 113, jossa palataan hetkeksi takaisin alkuperäiseen teemaan ennen lopussa odottavaa improvisoitua kadenssia.

2.4 Ylhäällä sävelsarjassa

Lento Com. Lauri Marjakangas 24.12.2019

NUOTTIESIMERKKI 10. Ote etydistä *Ylhäällä* sävelsarjassa

Ylhäällä sävelsarjassa perustuu luonnollisiin huiluääniin eli kitaran vapaiden kielten yläsävelsarjoihin. Luonnollinen huiluääni tarkoittaa sitä, että soitettava perustaajuus syntyy kitaran vapaista kielistä ja huiluääni painamalla kieltä varovasti (ei otelautaan saakka) nauhan päältä.

Esimerkiksi soittaessa A-kieltä perustaajuus on 110 hertsiä. Luonnollisten huiluäänien soittaminen on kitaralla vaivatonta ensimmäiseen viiteen kerrannaiseen saakka, mutta tässä etydissä käytetään myös kuudetta ja seitsemättä kerrannaista. Näistä kerrannaisista soivan äänen saaminen vaatii tietysti erityistä tarkkuutta soittajalta otelautakäden sormen asettelun sekä näppäyksen suhteen, mutta sähkökitaralla sekä teräskielisellä akustisella kitaralla näitä kerrannaisia saa kaivettua esille nailonkielistä kitaraa helpommin. Sähkökitaran signaalitien muokkaukseen perustuva äänenmuodostus kaiken lisäksi mahdollistaa luonnollisten huiluäänien soittamisen kuuluvasti jopa 10. tai 11. kerrannaiseen saakka. Näiden kerrannaisten soittaminen vaatii kitaran soundilta jo reilua yliohjausta eli säröytystä.

1 2 3 4 5 6 7
0 (1) 0 (5) +2 (1) 0 (3) -14 (5) +2 (b7) -31

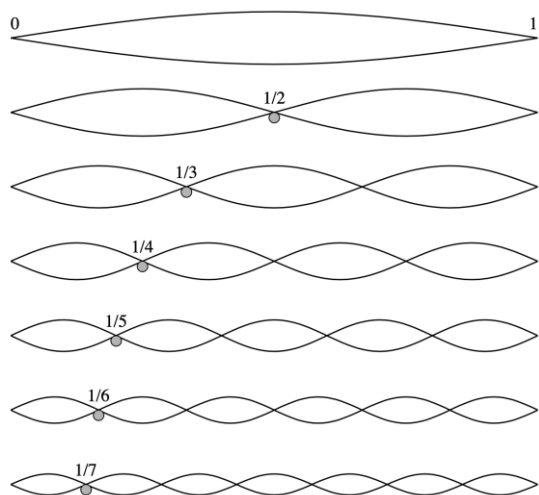
NUOTTIESIMERKKI 11. Kitaran 6-kielen yläsävelsarjan otteet

Kitaranuoteissa huiluäänit merkitään salmiakin muotoisilla nuoteilla (nuottiesimerkki 11). Alempi viivasto osoittaa vapaan kielen ja samalta kieleltä kohdan, josta painamalla mikäkin huiluäänistä syntyy. Ylemmällä viivastolla ovat huiluäänit, jotka kustakin otteesta syntyvät. Yleensä huiluäänien yhteydessä esitetään, monesko osasävel mikäkin on, mutta olen lisännyt havaintokuvaan sulkeisiin myös soivan intervallin suhteessa perusääneen, koska pidän sitä tärkeämpänä soittoteknisistä syistä. Esimerkiksi G-duuritonaliiteetissa on tärkeämpää tietää soittavansa E-kieleltä b7-intervallia eli D-säveltä kuin seitsemättä osasäveltä.

5 (3) 7 (b7)

NUOTTIESIMERKKI 12. Yläsävelsarjan samat osasävelet löytyvät useammasta kohdasta kieltä

Ennen kappaleen soittamista on siis opeteltava, mistäpäin otelautaa mikäkin huiluääni löytyy. Vaihtoehtoja yksittäisille äänille ei onneksi ole kovin montaa, vaikka tosin muutama tässäkin etydissä käytetyistä kerrannaisista löytyy useammasta kohdasta kieltä.



KUVA 1. Yläsävelsarjan samat osasävelet löytyvät useammasta kohdasta kieltä (Wikipedia, Fundamental Frequency).

Mitä pidemmälle yläsävelsarjassa mennään, sitä useammasta kohtaa samat kerrannaiset siis löytyvät (kuva 1). Luonnollisilla huiluäänillä on myös kitaran näkökulmasta se erittäin mielenkiintoinen ominaisuus, että ne soivat absoluuttisesti vireessä. Yläsävelsarjassa viides osasävel on länsimaisen musiikinteorian tuntema duuriterssi. Nuottiesimerkissä 11 olen havainnollistanut (ylemmän viivaston alin tekstirivi), montako senttiä eli puolissävelaskeleen sadasosaa tietyt osasävelet eroavat tasavirejärjestelmän mukaisesta virityksestä. Ihmiskorva erottaa muutaman sentin heiton vireessä, ja etenkin instrumentin vireisyyttä kuuntelemaan herkistyneet muusikot, kuten laulajat, jousisoittajat ja puhaltajat, erottavat jopa kahden sentin epävireisyyden soittamassaan sävelessä.

Tasavirejärjestelmä olisi ihan oman työn aiheensa, mutta selitän tässä lyhyesti asian kitaran näkökulmasta: Jos olet viritänyt kitaran tasavirejärjestelmän mukaan, kuten nykyään yleisimmin on tapana, ja soitat avosoinnun E, G-kielellä oleva ensimmäisen välin G#-ääni kuulostaa ylävireiseltä - itseasiassa juurikin 14 sentin verran. Kitaralla asian voi korjata tämän kyseisen soinnun suhteen löysäämällä G-kieltä karvan verran, mutta tällöin G#-sävel on viritetty E-duurisoinnun mukaan soivaksi ja esimerkiksi suhteessa C#-mollisointuun sävel kuulostaa nyt alavireiseltä kvintiltä (koska yläsävelsarjassa kvintti on vain kaksi senttiä ylävireinen ja tätä

ihmiskorva ei huomaa). Yksiäänisillä instrumenteilla, kuten huilu, viulu ja laulu, terssit ja septimit viritetään korvalla soivaan ympäristöön sopiviksi. Myös big band -musiikissa puhutaan sektioharmonioiden yhteydessä sektioiden "virittämisestä": Jos esimerkiksi saksofonisektio soittaa pitkän A9-soinnun, soittajien on osattava kuunnella vireisyyttään siten, että kenellä on soinnun terssi ja kenellä septimi, ja viritettävä ne ansatsilla kohdilleen - viimeistään siinä vaiheessa, kun kapellimestari aiheesta älähtää.

3 RYTMII- JA KANSANMUSIIKKIPOHJAISET ETYDIT

3.1 Blues

Bluesrakenteella tarkoitetaan sekä lyriikkarakenteen muotoa AAB että musiikillista 12 tahdin muotoa. Sointurakenteet ovat yleensä dominanttiseptimisointuja, jotka on rakennettu sävellajiin ensimmäiselle, neljännelle ja viidennelle asteelle. (Weissman 2004, 23.) Bluesin harmonia-ajattelu kehittyi jazzin, etenkin bebopin, vaikutteiden myötä ja 1940-luvulla jazzteorian kovan kehityksen myötä myös blueskaava sai uusia ajatuksia, kuitenkin perusrakenteen – 12 tahdin kierron – pysyessä samana (sama, 43).

Bluesiin kuuluu olennaisena osana improvisoidut soolot, ja seuraavat etydit ovatkin käytännössä malliesimerkkejä soolosoittoon. Etydissäni *12 pentatonisen blues* käytetään jazzblues-rakennetta, mikä ilmenee perinteiseen blueskaavaan lisätyistä välidominanteista sekä subdominanteista. Tätä ei ole tarpeen mainita kappaleen alussa, sillä asiantunteva soittaja tunnistaa tyylin nopealla katsauksella. Opinnäytetyöni nimikkoetydissä *Rullaa kuin banjo!* pohjana on myös 12 tahdin blueskaava, mutta sävelmateriaali muuten liittyy suuremmin kantriin ja bluegrassiin eikä niinkään jazziin tai bluesiin. Toisaalta kaikki rytmimusiikin alalajit ovat jollakin tavalla velkaa bluesille, mutta tämä etydi yhdistyy enemmän kantriin ja bluegrassiin soittoteknisistä syistä.

3.2 12-ba.. Pentatonic Scales Blues

12 pentatonisen blues on tarkoitettu yhteissoittokappaleeksi. Nimi viittaa siihen, että kappaleessa käytetään 12 eri pentatonista asteikkoa, vaikka itse kappale on yhdessä sävellajissa. Diatonisia pentatonisia sekä näiden kromaattisia variaatioita vaihtelemalla saadaan helposti luotua soololinjaan jännitteitä ja niiden purkauksia, vaikka harmoniassa ei mitään erikoista tapahtuisikaan. Blueskierrossa on myös tietyt harmoniset kulminaatiopisteet ja soololinjassa ne olisikin hyvä huomioida. Etydissä on muutama esimerkki, joilla vallitsevaa dominanttisoitua niin sanotusti jännitetään lisää ja harmonista "kuminauhaa kiristetään" äärimilleen ennen purkausta.

Miksi sitten käyttää pentatonisia asteikoita näinkin paljon? Pentatonisilla asteikoilla on selkeä muoto kitaran otelaudalla ja ne ovat erittäin helppoja hahmottaa. Kitaralla sointuotteiden ja asteikoiden soittaminen perustuu monesti ulkoa opeteltaviin muotoihin, joita siirrellään eri asemiin

sävellajin ja haluttavan tonaalisen tehon mukaan. Pentatonisilla kuvioilla on siis helppo muodostaa sekvenssejä ja välttää asteikon edestakaisin soittamista.

Olen merkinnyt nuottiin viitteelliset sointumerkit analyysin nopeuttamiseksi. Blueskierto koostuu paljaimmillaan yksinomaan dominanttiseptimisoinnuista, ja jazzblueskierto onkin siitä variaatio, jossa dominanttiseptimisoinnun eteen voidaan lisätä subdominanttisointu, joka on yleensä purkaussointuun suhteessa oleva toisen asteen molliseptimisointu tai puolidimi. Sointumerkit ovat kuitenkin vain viitteelliset ja asiansa osaava opettaja tai säestäjä pystyy säestämään kappaleen tyylinmukaisesti ilman enempiä ajo-ohjeita, ja siksi en tässä keskity blues-komppauksen saloihin. Blues-komppauksen harjoittelua varten suosittelen tutustumaan esimerkiksi Teemu Viinikaisen oppikirjaan *Komppi elää*. Jätän myös selittämättä etydin yksinkertaisimmat harmoniset tilanteet (esimerkiksi F#m- tai C#m-pentatoninen E7-soinnun päällä) ja keskityn harmonisesti värikkäämpiin tilanteisiin.



NUOTTIESIMERKKI 13. Ote bluesetydistä

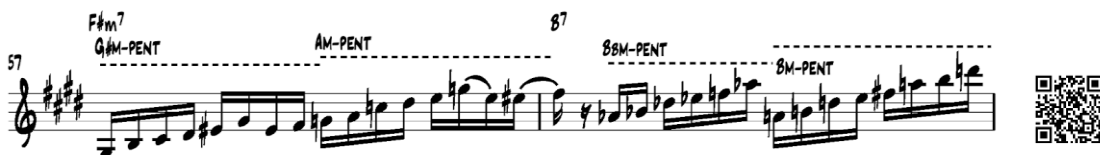
Etydin tahdit 27-28 ovat E7-soinnun jännitteen valmistamista ja lopulta purkamista A7-soinnulle. E7 on sointuna jännitteeltään melko mieto, mutta kuten jo aiemmin mainittiin, soololinjalla voidaan virittää dominanttisointu kuulostamaan jännitteisemmältä. E7-soinnun aikana käytetään monesti joko miksolyydistä, pentatonista, blues- tai overtone-asteikkoa, joten viritettäessä soinnun jännitettä on syytä käyttää jotain muita tehoja. Kun tarkastellaan nuottiesimerkin 13 edellämmainituista poikkeavia Fm- ja Gm-pentatonisia asteikoita, huomataan, että perussäveleen E suhteutettuna asteikoista löytyy tehoja b9 (F), #9 (G), b5 (Bb), #5 (C) sekä b7 (D). Nämä sävelet viittaavat harmonisen mollin seitsemänteen moodiin eli alt-skaalaan (engl. altered eli muunnettu). Alt-skaalaa on helppoa ilmentää vierekkäisillä kolmisoinnuilla: joko alennetulta tai ylennetyltä toiselta asteelta alkavalla mollisoinnulla (tässä Fm tai Gm) tai alennetulta tai ylennetyltä viidenneltä asteelta alkavalla duurisoinnulla (tässä Bb tai C). Tässä tilanteessa kolmisointuideaa on hieman laajennettu ja pelkkien sointujen sijasta käytetään pentatonisia asteikoita. Sekä kolmisointujen että pentatonisten asteikoiden ehdoton etu on se, että niissä molemmissa on selkeät hahmot ja oikein käytettyinä ne ovat varsin simppeleitä, mutta tehokkaita työkaluja soololinjan jännitteen rakentamisessa. Vaikka säestäjä soittaisi pohjalle ihan tavallisen E7-soinnun ja solisti soittaisi

edellä mainittuja pentatonia, jotka sisältävät ikään kuin “väärää ääniä” perussointuun nähden, pentatonisten asteikoiden sekä kolmisointujen vahvat hahmot perustelevat paikkansa linjassa.



NUOTTIESIMERKKI 14. Ote bluesetydistä

Tahdissa 22 on esimerkin 14 kaltainen tilanne, jossa tavallisesta dominanttiseptimisoinnusta jännitetään alt-sointu. Harmoniassa on sointu B7, joka on dominantti turnaroundin aloittavalle E7-soinnulle. Kun tarkastellaan siihen nähden molliterssin verran ylempänä olevalta säveleltä eli D-säveleltä lähtevää pentatonista sävelikköä (sävelet D, F, G, A, B) suhteessa B7-sointuun, sävelien tehot ovat numeroina #9, #11, #5, b7 sekä 1. Edellä olevat muunnosävelet viittaavat jälleen kerran alt-asteikkoon. Tämä onkin jazzmusiikissa tyypillinen tapa laajentaa dominanttisoitua ja lisätä näin jännitteen ja sitä seuraavaan purkauksen tehoa.



NUOTTIESIMERKKI 15. Ote bluesetydistä

Esimerkissä 15 havainnollistan sekvenssin käyttöä lisää. Tahdissa 57 ollaan vallitsevan sävellajin toisella asteella, jonka doorista sävyä ilmennetään tahdin ensimmäisellä iskulla suuren sekunnin ylempää lähtevällä G#m-pentatonisella skaalalla. Toisella iskulla olevat äänet ovat lähestymisääniä Am-pentatonisen asteikon sävelelle G. Ensimmäiset kahdeksan kuudestoistaosaa ovat siis kyseinen sekvenssi.

Kolmannelta iskulta lähtevä fraasi on hahmoltaan samanlainen: Aluksi on iskun mittainen moodia alleviivaava fraasi ja seuraavaksi on iskun mittainen lähestyminen seuraavan tahdin ykkösellä olevalle kohdeäänelle F#. Edellä opitun mukaisesti pohjaaäneen nähden molliterssiä ylempänä olevalta ääneltä lähtevä mollipentatoninen skaala ilmentää alt-sävyä, eli voimme kuvitella soinnun olevan F#7alt. Analyysimeielessä sointu muuttuu subdominantista väldominantiksi sävellajin

viidennelle asteelle. Jazzmusiikille tyypillistä on, että soittajat korvaavat sointuja lennosta sekä säästyksessä että melodialinjassa. Tätä kutsutaan nimellä superimpositio. Superimposition ajattelutapaa jazzmusiikissa kuvastaa hyvin trumpettisti Miles Davisin lausahdus: "Älä soita sitä, mitä siellä on, soita se, mitä ei ole." (Don't play what's there, play what's not there) (Tingen 2001, 14).

Seuraavassa tahdissa sekvenssistä käytetään ensimmäistä kuutta ääntä (Ab, Bb, Db, Eb, F, Ab). Tämä fraasi on edellisen tahdin toisen fraasin kanssa intervallisuhteiltaan identtinen. Huomiota herättää se, miksi B7-soinnun päälle soitetaan Bbm-pentatonista skaalaa. Tämä selviää, kun tutkitaan tahdin kolmannelta iskulta lähtevää fraasia, joka on täysin Bm-pentatonisessa skaalassa. Bbm-pentatonisessa käväiseminen on siis vain kromaattinen muunne kohdesäveliköstä.

3.3 Rullaa kuin banjo!

Opinnäytetyön nimikkoetydillä viitataan banjoon ja Pohjois-Amerikkaan, jossa bluegrass-musiikki on saanut alkunsa viime vuosisadan puolivälissä (Ledgin 2004, 1). Bluegrass-musiikille tunnusomaisia piirteitä ovat nopeat tempot, stemmalaulanta, "string band" eli kielisoittimia (joihin myös viulu ja kontrabasso tässä kontekstissa lasketaan) sisältävät yhtyeet sekä virtuoottiset improvisoidut soolot. Banjolla on bluegrassissa ihan oma soittotekniikkansa nimeltään "banjo roll", joka voisi löyhästi suomennettuna olla esimerkiksi banjorullaus. Rullaus viittaa näppäilevän käden tekniikkaan: Siinä missä otelautakädellä keskitytään poimimaan yksinkertaisia sointuotteita tai parin kolmen kielen kuvioita, joita siirrellään joko diatonisesti tai kromaattisesti eri asemiin, näppäilykäsi on sitäkin kiireisempi. Näppäilykäden sormet soittavat, tai voisi jopa sanoa, että "suorittavat", kuviota p-i-m tai p-m-i. Tämä tekniikka on siirtynyt etenkin sähkökitaristien käyttöön sillä muunnoksella, että peukalon on korvannut plektra ja näppäyksessä käytettävät sormet ovat m ja a. Ylälajiltaan tekniikka kuuluu hybridinäppäilytekniikkaan eli sormet ja plektran yhdistävään soittotyylisiin, mutta koska banjorullauksella on selkeä historiallinen perusta ja myös selkeä tapa, miten sitä soitetaan, siitä on helpompi puhua omalla nimellä.

Banjorullaus- sekä hybriditekniikan taitajista mainitsemisen arvoisia ovat esimerkiksi Albert Lee, Vince Gill, Greg Koch, Brent Mason sekä Johnny Hiland. Näitä soittajia kuuntelemalla ja heidän soloistaan ja kappaleistaan transkriptioita tekemällä tekniikka tulee myös kuulokuvassa tutuksi ja sen ilmentäminen soittamalla helpottuu.

37 *p m a p m a etc.*



NUOTTIESIMERKKI 16. Ote etydistä Rullaa kuin banjo!

Kaksi yleisintä tapaa soittaa banjorullausta ovat asteikkosoitto sekä murtosoinnut. Nuottiesimerkin 16 katkelmaan näppäilykäden sormijärjestys on merkitty, mutta otelautakäden sormitus on jätetty soittajan ratkaistavaksi - kukin keksii itselleen sopivimmat sormitukset, jotta lickien soveltaminen osaksi omaa improvisointityökalupakkia olisi mahdollisimman helppoa. Toki tyylille ominaista on, että vapaita kieliä käytetään mahdollisimman paljon, ja koska kitaralle on ominaista, että useampi ääni soi päällekkäin yhtä aikaa, sitä ominaisuutta on myös hyvä hyödyntää.

13 *G p a m p a m etc.*



NUOTTIESIMERKKI 17. Ote etydistä Rullaa kuin banjo!

Esimerkissä 17 näppäilykäden sormijärjestys pysyy edelleen samana, mutta melodiapattereissa on hyödynnetty legato-tekniikkaa aksentoinnin rytmittämiseksi. Plektralla soitettu ääni erottuu yleensä hieman sormilla soitetuista. Tässä tulee huomata, että legaton avulla sarjat ovat neljän äänen mittaisia, mutta ilman legatoa aksentointi rytmittyisi kolmen äänen ryppäisiin. Esimerkissä 17 on harmoniassa hyödynnetty vierekkäisiä kolmisointuja murtaen: soinnut ovat F- ja G-duuri ja ne ilmentävät G-tonaaliteetin päällä miksolydyistä moodia, joka on bluegrassissa tyypillinen harmonian sävy.



NUOTTIESIMERKKI 18. Ote etydistä Rullaa kuin banjo!


Aina ei luonnollisestikaan tarvitse pysyä orjallisesti perinteisessä sormijärjestyksessä. Esimerkiksi ylöspäin suuntautuvissa melodiakuluissa p-m-a-sormitus toimii toisinaan paremmin, ja asteikkojen ja murtosointujen yhdistäminen tuo kudokseen vaihtuvuutta ja yllätyksellisyyttä.

Am⁷ D⁷ G

82 p m p a m p m p m p m p m p

rit.

gliss.



The musical notation shows a single staff in G major. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The piece starts at measure 82 with a 7/8 time signature. The melody consists of eighth notes: G4 (p), A4 (m), B4 (p), C5 (a), D5 (m), E5 (p), F#5 (m), G5 (p), A5 (m), B5 (p), C6 (m), D6 (p), E6 (m), F#6 (p), G6 (m), A6 (p), B6 (m), C7 (p), D7 (m), E7 (p), F#7 (m), G7 (p). Above the notes are fingerings: p, m, p, a, m, p, m, p, m, p, m, p, m, p, m, p. Chord symbols Am⁷, D⁷, and G are placed above the staff. A 'rit.' marking is above the first measure. A 'gliss.' marking is above the final measure, which ends with a double bar line.

NUOTTIESIMERKKI 19. Ote etydistä *Rullaa kuin banjo!*

Välillä voi käyttää myös pelkästään yhden sormen ja plektran kombinaatiota (nuottiesimerkki 19). Tällä saa hyvää vaihtelua ja "repivyyttä" aksentointiin.

4 POHDINTA

Olen säveltänyt etydit ammattikorkeakouluopintojeni aikana, siis muutaman vuoden kuluessa. Opintojen aikana käsitykseni säveltämisestä ja eri mahdollisuuksista on kasvanut roimasti. Voinkin varovasti sanoa, että tässä opinnäytetyössä esittelemäni kappaleet edustavat jo jokseenkin vanhentunutta käsitystäni säveltämisestä. Mainittakoon, että kappaleissa on monia seikkoja esimerkiksi harmonian ja melodian osalta, jotka ovat säveltämisen opiskelussa perusasioita, ja koenkin kykeneväni pyörittelemään niitä haluamallani tavalla. Samaan aikaan tämän opinnäytetyön valmistumisen kanssa olen jo ehtinyt kirjoittaa materiaalia jousikvartetille, big bandille ja nykymusiikkia edustavalle triolle sekä tutkia läjäpäin partituureja eri musiikkityylejä edustavilta kokoonpanoilta. Raaka-asti sanottuna tämä opinnäytetyö on jo syntyessään vanhentunut, koska oma tyylini on melko merkittävästi muuttunut, tai ainakin muovautunut, näiden vuosien aikana.

Toisaalta sähkökitaralle on olemassa hyvin vähän valmista nuoteista soitettavaa materiaalia verrattuna vaikka klassiseen kitaraan. Tämä on tietysti myös ihan käytännön sanelema asia: Siinä missä klassinen kitaraperinne juontaa juurensa vuosisatojen taakse barokin ja jopa renessanssin aikaan, sähköisen lankkukitaran juuret ovat 1950-luvulla, vaikka orkesterikitaroita on käytetty jo pari vuosikymmentä aiemmin (Gibson Legacy Archive). Thomas Edison kehitti ensimmäisen äänen tallennukseen ja toistamiseen tarkoitetun laitteen, fonografin, 1800-luvun lopulla. (LOC) Tätä ennen ainoa tapa levittää musiikkia olivat kustantajalla painatetut nuotit. Sähkökitaran alkuaikoina myös musiikin taltiointi vietiin pitkälle, kun vinylilevyt ja c-kasetit keksittiin. Tällöin alkoikin vakiintua tapa opetella kappaleita pelimannityyliin, eli korvakuulolta, äänitteiltä apinoimalla. Hyvin yleistä oli, että radiolähetyksissä esitettyjä kappaleita saatettiin nauhoittaa kotona ja kuunnella kasetilta uudestaan ja uudestaan niin kauan, että kappale soi korvissa ja sen pystyi siirtämään omalle soittimelleen. Nykyisin YouTube-aikakaudella ja musiikkiteknologian jättiläisenaskelten kokoisten harppausten kehityksen myötä äänitteiltä plokkaaminen (ruots. plocka) on helpottunut entisestään, kun äänitteitä on mahdollista hidastaa ja vaikkapa laittaa luoppaamaan (engl. loop) eli toistamaan kappaleesta sitä kohtaa, jonka haluaa opetella.

Opinnäytetyön tekemisen aikana sekä tietysti koko musiikin ammattiopintojen ajan olen ollut kovasti kiinnostunut eri musiikkityyleistä. Kehityspolkuni on kulkenut rock- ja metallimusiikin soittamisesta koko rytmimusiikin ja jazzin laajaan kirjoon tutustumiseen, näiden kautta kotoperäiseen kansanmusiikkiimme sekä maailmanmusiikin eri tyyleihin. Tällä hetkellä olen tutkinut

intensiivisesti niin sanotun länsimaisen taidemusiikin polkua ja sitä, että mitä annettavaa klassisessa perinteessä sekä nykyhetkessä voisi olla omaan musisointiini ja musiikin tekemiseen. Olen lykännyt vuosia "klasariin" perinpohjin tutustumista johtuen siitä syystä, että olen kuvitellut olevani "liian vanha" opiskellakseni länsimaista taidemusiikkia, koska ovathan esimerkiksi monet säveltäjälegendat aloittaneet jo nuorena vaikkapa viulua (esim. Niccolò Paganini) tai pianoa (esim. Franz Liszt) soittamalla, kehittäneet soittotaidon huippuunsa ja sitten alkaneet tehtailemaan sävellyksiä. Näistä aina länsimaisen taidemusiikin historiantunneilla kerrotaan.

Taidemusiikin monivuosisatainen perinne tarjoaa hienoja oivalluksia säveltäjän käyttöön sävellysteknisesti harmoniasta, melodiasta, rytmikasta, musiikillisista rakenteista sekä akustisilla soittimilla luotavista soundeista. Olen kuitenkin sitä mieltä, että siinä missä taidemusiikki on onnistunut vuosisatojen aikana edellä mainittujen asioiden kehittämisessä, sähkökitara- ja vaikkapa syntetisaattorimaailmassa on signaalinmuokkaamisessa eli soundin kehittämisessä onnistuttu muutamassa kymmenessä vuodessa. Tämä on luonnollisesti tietotekniikan ja musiikkiteknologian kehityksen mahdollistamaa jatkumoa, mutta tässä kohtaa täytyykin nostaa esille seuraava seikka: Klassista opintopolkua etenevät muusikot harvemmin ymmärtävät sähköisen signaalinmuokkauksen saati musiikkiteknologian ja sen tarjoamien mahdollisuuksien päälle. Nykysäveltäjät toki tutkivat näitä asioita, mutta jos säveltäjä haluaa käyttää vaikkapa analogisia tai digitaalisia tila- tai modulaatioefektejä osana sävellystään, mutta muusikko ei ymmärrä niiden päälle, miten tällaisia sävellyksiä ikinä pystytään esittämään uskottavasti?

Tämä ongelma ei tietenkään jää pelkästään efektipedaaleilla leikkimiseen tai äänenvahvistuksen ja miksausken hyödyntämiseen sävellyksissä, vaan myös soittotekniikoihin: Siinä missä yhdessä tyylissä "pick scratch" eli plektralla kielen raaputtaminen pitkittäissuunnassa on peruskauraa, toisessa tyylissä se on niin kutsuttu "contemporary technique" eli nykymusiikin soittotekniikka, ja tämä vain yhtenä esimerkkinä. Mutta, jos säveltäjää haluaa tämänkaltaista tekniikkaa käyttää sävellyksessään ja soittaja sen joutuu soittamaan, niin soittajan olisi kyseinen tekniikka myös syytä hallita. Muuten lopputuloksena voi olla musiikillisia sirkustemppeja tai kainalopieruja - kyllähän ne hassuilta näyttävät ja varmasti myös kuulostavat, mutta jos soittaja harjoittelee vuosikautia vibratoa tai ilmaisua vakuuttavan kuuloiseksi, voiko olla mahdollista, että yhtäkkiä nykymusiikkiteosta varten harjoiteltuja kaikukopan koputuksia tai kummallisista asemista soitettuja huiluääniä voi käyttää niin luontevasti, että ne uppoavat uskottavasti osaksi teosta? Luonnollisestikaan, ongelma ei koske pelkästään taidemusiikin genreä, vaan yleensäkin kaikkia genrejä ja "genretyymistä". Siinä missä

jossakin tyyliässä yksi teko tapa on vallitseva normi, toisessa se on suuri haaste. Tällaista fakkiutumista vastaan pitäisi mielestäni taistella jo musiikin koulutuksen tasolla.

Tässä tullaankin sille rajapyykille, jota ja jonka jälkeen alkavaa erämaata luulen koluavani vielä pitkään. Minkälaista musiikkia voi syntyä, jos on käytössä koko tuntemus soundeista, niiden muokkaamisesta, musiikillisista muodoista, harmoniasta, melodiasta, rytmistä? Ja kirsikkana kakun päälle, musiikkiteknologian luomista mahdollisuuksista? Tässä onkin hetkeksi pohdittavaa enkä usko, että, Jacob Collieria lukuunottamatta, kovin moni tähän pystyy verrattain lyhyiden musiikkiopintojen aikana, mutta ehkäpä ihmiselämän. Päätän opinnäytetyöni keksimääni musiikillista tutkimusmatkaani kuvaavaan anekdoottiin, jossa lainaan hieman tutkimusmatkani varrella monesti kuullutta fraasia: "Keskity yhteen asiaan, niin hyvä tulee - *my ass!*" Arvatkaapa vain, mikä on opittua ja mikä oma lisäykseni...

LÄHTEET

Gibson Legacy Archive. About Gibson. Hakupäivä 9.3.2021.

<http://legacy.gibson.com/Gibson/History.aspx>

Ledgin, S. 2004. Homegrown Music: Discovering Bluegrass. Lontoo: ABC-CLIO, LLC.

Library of Congress (LOC). History of the Cylinder Phonograph. Hakupäivä 9.3.2021.

<https://www.loc.gov/collections/edison-company-motion-pictures-and-sound-recordings/articles-and-essays/history-of-edison-sound-recordings/history-of-the-cylinder-phonograph/>

Taruskin, R. 2010. The Oxford History of Western Music: Music in the Seventeenth and Eighteenth centuries. Oxford University Press.

Tingen, P. 2001. Miles Beyond: The Electric Explorations of Miles Davis, 1967-1991. Billboard Books.

Weissman, D. 2004. Blues: The Basics. New York: Taylor & Francis Group.

Wikipedia 2002. Fundamental Frequency. Hakupäivä 27.2.2021.

https://en.wikipedia.org/wiki/Fundamental_frequency

LIITTEET

Electric Guitar Partita in Cm, Vivace liite 1

Electric Guitar Partita in Cm, Allegro liite 2

Ylhäällä sävelsarjassa liite 3

12-ba.. Pentatonic Scales Blues liite 4

Rullaa kuin banjo! liite 5

ELECTRIC GUITAR PARTITA IN CM, VIVACE

LAURI MARTAKANGAS

VIVACE. ♩ = 140

LET RING WHEN POSSIBLE

mf *simile*

4

7

9

12

15

17

20

23

26

COPYRIGHT © LAURI MARTAKANGAS 2019

2

28 $E^b\text{maj}7$ LET RING $D^{\circ}7$ OPEN LET RING $P.M.$

31 $P.M.$ G^7 OPEN

33 C^m C^7

35 F^m7 B^b7

38 $E^b\text{maj}7$ E^b7

41 $A^b\text{maj}7$ $D^{\circ}7$ G^7

45 p sfz

48 sp

51 sfz sp

54 f

58 $E^b(SUS2)$ LET RING $G^7(\sharp 5)$ C^m
 ② ③ ② ① ② ③ SIMILE
 $mp. CRESC.$

61 D° E^b E°

64 *Fm* *Ab7(b9)* 3

66 *Cm/G* *G7*
p *f* *sp*

69 *Cm*
ORD.
f

71 *MOLTO RITARD.*

74 *ACCEL.* *A TEMPO*
80 *Eb/G*
mp. CRESC.

77 *Ab7(b9)* *Cm/G*
mp *f*

80 *G7* *Cm*
A TEMPO *ACCEL.* *A TEMPO*
mp *f* *smf*
TAKE TIME AT FERMATA AND ACCELERATE FROM SLOW TEMPO

83 *Fm* *Bb* *Ebmaj7*
A TEMPO *f* *ALLEG.*

86 *Abmaj7(11)* *D7* *G7(b9)* *Cm*
sp

90 *MOLTO RITARD.* *Cm* *G7(b9)* *Cm*
f *sp* 2

Electric Guitar Partita in Cm, allegro

Allegro Lauri Marjakangas

Cm Bb/D simile Eb Bb7

5

9 Eb Ab simile Eb G7(b9)

13 Cm Eb C7b

17 Fm Bb7 Ebmaj7 Ab7

21 Dø7 G7 Cm C7

25 Fm Bb7 Ebmaj7 Abmaj7 Dbø7

29 Ebmaj7 Abmaj7 Dbø7

34 **To Coda** G7 Cm

38 C7 D.C. al Coda

Lauri Marjakangas 2017

2

42 D^7 Gm^7 C/E Fm^7

47 Cm $\text{C}^7(\text{b}9)$ Fm $\text{F}^7(\text{b}9)$

52 Bb $\text{Bb}^7(\text{b}9)$ $\text{Eb}^{\text{maj}7}(\#5)$ $\text{Eb}^7(\text{b}9)$

sp

56 Ab $\text{G}^7(\text{b}9)$

60

64

68

72

74 Fm Eb/G Ab Eb^7

78 V V V V

82 V

85 $D\flat(\sharp 4)/F$ *simile* $G^{\circ 7}$ 3

89 $D\flat\text{maj}7/A\flat$ $A^{\circ 7}$

93 $B\flat m^6$ $D\flat 7(\sharp 11)/C\flat$

97 Fm/C C^7 $C^7(b9)$

101 $C^7(\sharp 9)$ C^7 $E^{\circ 7}$ $G^{\circ 7}$

105 $D\flat/F$ $A\flat 7(\sharp 11)/G\flat$

109 Cm/G G^7 **ritard.**

113 Cm $B\flat/D$ $E\flat$ G^7 Opt. place Cm for cadenza
dolce

Ylhäällä sävelsarjassa

Lento

Com. Lauri Marjakangas 24.12.2019

8^{va}
mf

1

5

9

2

14

3

18

Copyright © Lauri Marjakangas 2019

22 **4**

26 *loco*

29 **5**

32 *sp* *cresc.*

36 *ritard.* *f* *spp*

39 **Rub.**

12-BA.. PENTATONIC SCALES BLUES

COM. LAURI MARTAKANGAS 2.1.2020

$\text{♩} = 130$

A

E7 A7 E7

5 A7 A#°7 E7/B C#7ALT.

9 F#m7 B7 E7 C#7ALT. F#m7 B7

B

13 E7 A7 E7 A7 F#M-PENT

A#°7 E7/B C#M-PENT C#7ALT.

18

21 F#m7 B7 DM6-PENT E7 C#7ALT. F#m7 B7

C

25 F#M-PENT EM-PENT FM-PENT A7 EM-PENT

27 F#M-PENT EM-PENT FM-PENT G#M-PENT

29 A7 A#°7 E7/B

COPYRIGHT © LAURI MARTAKANGAS 2020

32

C#7^{ALT.} F#m7 G#m-PENT 8^{va} B7 CM6-PENT DM6-PENT

35

E7 C#7^{ALT.} F#m7 B7

D

37

8^{va} E7 A7 E7

40

8^{va} A7 A#o7

43

E-BLUES E7/B SL C#7^{ALT.} EM-PENT

45

F#m7 B7 8^{va}

47

E7 C#7^{ALT.} F#m7 B7

E

49 E^7 3 3 3

50 8^{va} 3 3

51 E^7 $D\#m$ -PENT $Gm6$ -PENT

53 A^7 3 $A\#o7$ 3 E^7/B 3 $C\#7$ ALT 3

57 $F\#m^7$ $G\#m$ -PENT AM -PENT 8⁷ $8Bm$ -PENT $8m$ -PENT

59 E^7 $C\#7$ ALT 3 $F\#m^7$ 3 8⁷ 3

F

61 E^7 3 3 3 A^7 3 3

63 $C\#m$ -PENT E^7 $Gm6$ -PENT

65 $A\#o7$ SL 3 E^7/B SL 3 $C\#7$ ALT

69 $F\#m^7$ 8⁷ E^7 D^9 $D\#9$ E^9 $E^7(9)$

Rullaa kuin banjo!

A

♩ = >290, As fast as possible

Com. Lauri Marjakangas 6.1.2020

G
p *a m p a m etc.*

9 C

13 G

17 D C

21 G *m p* D *p.m.* *vii a* *m* *p*

25 **B**

29

33

37 *v* *a* *m* *p*

Copyright © Lauri Marjakangas 2020

2
41 D C

45 G D

C

49 G Ab7 G7 Gb7

53 G7 Ab7 G7 Am7 A#o7 B°7

57 C7 C#o7

61

65

♩ = 130, Fat swing feel

68 shake!

D

G

71 *p* *a* *m* *p* *m* *a* *p* *m* *a* *p* *m* *a* *p* *m* *a* *p* *v* *p* *m* *p*

74 *p* *m* *p* *a* *m* *p* *a* *m* *p* *m* *p* *C* *a* *G*

78 *p* *a* *m* *p* *a* *m* *etc.* *E7(b9)* *Am7* *III* *VII*

80 *D7* *G*

82 *Am7* *D7* *rit.* *G* *gliss.*