

VAPAA SÄESTYS HARMONIKALLA

Mika Hakala

Pro gradu

Musiikkikasvatus

Maaliskuu 2007

Jyväskylän yliopisto

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty Humanistinen	Laitos – Department Musiikin laitos
Tekijä – Author Mika Hakala	
Työn nimi – Title Vapaa säestys harmonikalla	
Oppiaine – Subject Musiikkikasvatus	Työn laji – Level Pro gradu –tutkielma
Aika – Month and year Maaliskuu 2007	Sivumäärä – Number of pages 65 s., 4 liitettä
Tiivistelmä – Abstract <p>Tutkimuksen lähtökohtana oli vapaan säestyksen kartoittaminen harmonikan näkökulmasta. Jo tutkimuksen alkuvaiheessa ilmeni, että harmonikan vapaan säestyksen tutkimus on vähäistä ja opetustoiminta vakiintumatonta, kärsien muun muassa materiaalipulasta. Päädyin vertaamaan harmonikan ja pianon vapaan säestyksen musiikillista sisältöä ja toteuttamistapoja. Pianon säestystapojen tutkimisen sellaisenaan harmonikalla totesin epätarkoituksenmukaiseksi, joten tutkimukseni päätehtäväksi muodostui vapaan säestyksen musiikillisen sisällön selvittäminen standardibassoharmonikalla.</p> <p>Tutkittavan aineiston pitämiseksi määrältään kohtuullisena, mutta tutkimusmielessä edustavana, päädyin laadullisen tapaustutkimuksen tekemiseen. Säestyksen sisällön kartoittamiseksi käytin kahta tutkimusmetodia. Tutkimuksessa äänitettiin kolme rytmisesti erilaista perinteistä harmonikkamusiikkia edustavaa kappaletta kokonaisina musiikkiesityksinä. Soitin harmonikkasäestykset kappaleesta riippuen laulu- tai saksofonistille. Näistä esimerkkikappaleista tein transkriptiot, joita käytin apuna kirjallisen analyysin tekemisessä. Kirjallisessa analyysissä keskityin itse luokittelemiini 10 osatekijään, joita ovat muun muassa harmonia, rytmi ja muoto.</p> <p>Tutkimus antaa informaatiota siitä, mitä hyvä harmonikkasäestys voi pitää sisällään ja mitä asioita säestäessä on hyvä huomioida. Lisäksi tutkimus antaa lähtökohdat jatkotutkimukselle koskien harmonikkaa itsenäisenä säestyssoittimena ja toisaalta lisätietoa harmonikkasäestyksestä verrattuna pianon vapaaseen säestykseen.</p>	
Asiasanat – Keywords vapaa säestys, harmonikka, harmonikkaopetus, standardibasso, rytmi, harmonia, tapaustutkimus	
Säilytyspaikka – Depository Jyväskylän yliopisto, Musiikin laitoksen kirjasto	
Muita tietoja – Additional information Liite CD	

SISÄLTÖ

1	INTRO	5
2	HARMONIKKA SUOMESSA	7
3	VAPAA SÄESTYS	8
	3.1 Vapaan säestyksen määritelmä	8
	3.2 Vapaan säestyksen määritelmä pianolla	9
	3.3 Vapaan säestyksen määritelmä harmonikalla	10
4	AIEMMAT TUTKIMUKSET	12
	4.1 Vapaan säestyksen harmonikkaopetuksen tila	12
	4.2 Hannulan opetuskokeilu	14
5	ELKOMAAN LUOKITTELEMIEN PIANONSOITTOTAPOJEN SOVELTAMINEN HARMONIKALLA	17
	5.1 Murrettu sointu vasemmalla kädellä, melodia oikealla kädellä	17
	5.2 Sointu oikealla kädellä, vasemmalla basso, melodia laulaen	18
	5.3 Vasemmalla kädellä basso, oikealla melodia ja sointu	19
	5.4 Vasemmalla kädellä basso ja sointu, oikealla melodia	19
	5.5 Sointuäännet jaettu molemmille käsille, melodia oikealla kädellä	20
	5.6 Yhteenveto harmonikkasovelluksista	20
6	JOHTOSÄVEL	22
7	VAPAASEEN SÄESTYKSEEN LIITTYVIÄ PERUSASIOITA	27
	7.1 Säestäjän rooli	27
	7.2 Tempo	28
	7.3 Rytmi	28
	7.4 Harmonia	29
	7.5 Muoto	30
	7.6 Melodia	30
	7.7 Dynamiikka	31
	7.8 Sointiväri	31
	7.9 Akustiikka	32
	7.10 Laulun sanat	33
8	AIRISTON AAMUSTA VÄLIAIKAISESTI MOSKOVAAN	34
	8.1 Aamu Airistolla	36
	8.1.1 Säestäjän rooli	36
	8.1.2 Tempo	36
	8.1.3 Rytmi	36

8.1.4	Harmonia	38
8.1.5	Muoto	39
8.1.6	Melodia	39
8.1.7	Dynamiikka	40
8.1.8	Sointiväri	40
8.1.9	Akustiikka	41
8.1.10	Laulun sanat	41
8.2	Moskovan valot	42
8.2.1	Säestäjän rooli	42
8.2.2	Tempo	42
8.2.3	Rytmi	42
8.2.4	Harmonia	46
8.2.5	Muoto	50
8.2.6	Melodia	50
8.2.7	Dynamiikka	51
8.2.8	Sointiväri	52
8.2.9	Akustiikka	53
8.2.10	Laulun sanat	53
8.3	Väliaikainen	54
8.3.1	Säestäjän rooli	54
8.3.2	Tempo	54
8.3.3	Rytmi	54
8.3.4	Harmonia	56
8.3.5	Muoto	57
8.3.6	Melodia	58
8.3.7	Dynamiikka	58
8.3.8	Sointiväri	58
8.3.9	Akustiikka	59
8.3.10	Laulun sanat	59
9	CODA	60
10	LÄHTEET	65
LIITTEET		
	Liite 1: Aamu Airistolla	
	Liite 2: Moskovan valot	
	Liite 3: Väliaikainen	
	Liite 4: CD-levy	

1 INTRO

”Hei, etkös sinä ole soittanut haitaria jo kymmenen vuotta? Otahan se kurttu mukaan tulevana mökkiviikonloppuna, vedetään Pertille joku onnitteluralli.”

Vastaaviin keikkakutsuihin on varmastikin moni harmonikan harrastaja törmännyt. Vapaa säestys on taito, jonka hallitsemisesta ei yhdellekään muusikolle voi olla haittaa. Se on myös taito, jonka moni muusikko haluaisi hallita. Jokaiselle niin sanotun sointusoittimen parissa työskentelevälle ja harrastavalle on tuttu tilanne, jolloin pitäisi säestää esimerkiksi yhteislaulua tai jotakin solistista soitinta yllättäen ilman sen suurempaa harjoittelua joko nuoteista tai ilman. Tämä koskee perinteisesti etenkin harmonikan soittajia, minkä olen itsekin lähes 20 vuoden kokemuksella havainnut. Harmonikka on kitaran ohella soitin, joka usein löytää paikkansa niin kyläjuhlista, kesäteatterin näyttämöltä, nuotion äärestä, laiturin nokasta, kuin saunan terassiltakin. Kaikki paikkoja, joissa pianistit harvemmin "keikkailevat".

Harmonikan luonne soittimena on kansan keskuudessa jo perinteisesti säestäväksi soittimeksi helposti mielletty. Sen lisäksi harmonikalla tulkitaan itsenäisesti perinteistä suomalaista musiikkia valssista humppaan ja tangosta jenkkaan. Taitavimmat kykenevät harmonikalla näyttävien virtuoosikappaleiden esittämiseen. Tänä päivänä harmonikalla soitetaan lähes mitä tahansa, kiitos klassisen harmonikkamusiikin tasokkaan koulutuksen musiikkiopistoissa. Mutta yhtäkaikki, jos harmonikansoittaja ei sukujuhlissa kykene säestämään onnittelulaulua ja Kultaista nuoruutta, on ihmeissään koko juhlaväki.

Edellä kuvatut säestystilanteet ovat arkipäivää harmonikan soittajalle, mutta mikä näihin tilanteisiin soittajia valmistaa? Opetetaanko vapaata säestystä ja jos opetetaan niin millä tavoin? Vapaa säestys on oppiaineena noussut viime vuosina pianistien suosioon, mutta mikä

on harmonikan tilanne? Jo osaksi tätä tutkimusta päätyneessä proseminaaritutkielmassani havaitsin vapaan säestyksen tutkimuksen jääneen harmonikan osalta vähäiseksi. Hajanaiseksi osoittautunut opetustoiminta ja oppimateriaalin puute nostivat esiin tämän tutkimuksen lopullisen tutkimustehtävän. Millaista on harmonikan vapaa säestys käytännössä? Mitä on vapaa säestys harmonikalla suhteutettuna pianoon, voidaanko pianon vapaan säestyksen periaatteita soveltaa suoraan harmonikalle? Mitä harmonikalla voi säestää ja mitä säestäessä tulee ottaa huomioon?

Näihin kysymyksiin eivät aiemmat tutkimukset tarjonneet kattavaa vastausta, joten päädyin tekemään kvalitatiivisen tapaustutkimuksen valitsemalla tutkimusaineistoksi kolme erityylistä perinteistä harmonikkamusiikkia edustavaa esimerkkikappaletta. Vapaan säestyksen määritelmään lisäsin tutkimuksessa solistin välttämättömän läsnäolon, jotta soittaminen voidaan ylipäätään tulkita säestämiseksi. Olennaisena rajauksena ohjelmistovalinnassa oli sen suuntaaminen standardibassoharmonikalle, joka jo pedagogisessa mielessä on luonteva aloitus vapaalle säestykselle. Tutkimusmenetelminä käytin kokonaisten musiikkiesitysten äänittämistä sekä soivien ääninäytteiden transkriptioihin perustuvaa kirjallista analyysiä. Menetelmät tukivat toisiaan, sillä musiikin vangitseminen graafiseen muotoon paperille ei tee oikeutta soivalle kuulokuvalle. Nuotista ei välity kappaleiden esittämiseen liittyvä tyyლისidonnaisuus. Nuottikuva on kuitenkin mainio työväline tekstin apuna korostettaessa tiettyjä yksityiskohtia soivasta kokonaisuudesta.

Soivat esimerkkisäestykset kirjallisine analyyseineen perustuvat harmonikansoitonopettajatutkinnon (K-S konservatorio), pop/jazzmuusikkotutkinnon (Suomalainen konservatorio/JAO) sekä noin 750 bändiesiintymisen tuomaan henkilökohtaiseen ammattitaitoon ja omakohtaiseen kokemukseen.

2 HARMONIKKA SUOMESSA

Yhteys jossa harmonikkaa on Suomessa perinteisesti totuttu kuulemaan käsittää vanhan tanssimusiikin 1920-luvulta eteenpäin. Kymäläinen (1994, 61) luokittelee harmonikan kulta-ajan alkaneen heti 1930-luvun jälkeen ja kestäneen lähes neljännesvuosisadan. Kymäläinen toteaa harmonikan olleen todellinen pop-soitin, koska se soveltui erinomaisesti tuon ajan muotitansseihin. Amerikkalaisvaikutteisen viihde-, jazz- ja rockmusiikin voimakkaan nousun myötä harmonikka menetti asemaansa yleisimpänä käyttösoittimena. Kenties juuri se johtikin 1960-luvulla siihen, että alettiin kiinnittää entistä enemmän huomiota soittimen asemaan ja opetusmahdollisuuksiin. Seurauksena syntyikin lukuisia yksityisiä harmonikkaopistoja, kilpailutoimintaa ja myös soittimia kehitettiin vastaamaan uusia, pedagogisempia tarpeita (Kymäläinen 1994, 64).

Juvonen (1994, 40) käsittelee harmonikalla soitettavaa ohjelmistoa kolmessa eri musiikkilajissa, taide-, populaari- ja kansanmusiikissa. Juvonen täsmentää populaarimusiikin käsittävän harmonikan kohdalla jazz-musiikkia, pop- ja rockmusiikkia, iskelmämusiikkia ja viihdemusiikkia.

1970-luvulla alkoi harmonikan esiinmarssi toden teolla klassisen musiikin puolelle ja musiikkiopistoihin. Ensimmäinen harmonikkaopetuksen lehtoraatti (Alpo Pohja) perustettiin silloiseen Jyväskylän konservatorioon 1976 ja Sibelius-Akatemiaan harmonikka hyväksyttiin 1977 (Matti Rantanen). (Kymäläinen 1994, 64.)

3 VAPAA SÄESTYS

3.1 Vapaan säestyksen määritelmä

Vapaa säestys käsitteenä ei ole uusi, mutta sisällölliseltä merkitykseltään sen voi todeta hieman muuttuneen ja kehittyneen vuosien saatossa. Otavan iso musiikkitietosanakirja (1979) kuvailee vapaan säestyksen olevan lähinnä konservatoriomaisen oppiaineen merkityksessä suomenkielinen osittainen vastine englannin kielen termille *keyboard harmony*. Sen mukaan suorituksessa on kyse vapaasta, toisin sanottuna ilman harjoitusta esimerkiksi pianolla tapahtuvasta improvisoidusta säestyksestä, sävelmän soinnutuksesta yms.

Hovin (1983, 3) vapaaseen säestykseen keskittyneen soitonoppaan mukaan vapaa säestys oppiaineena sisältää tietoja muun muassa sointuopista, soinnutuksesta, säestämisestä, transponoinnista sekä improvisoinnista, ja sen päämääränä on auttaa pianistia vapautumaan soitossaan nuottisidonnaisuudesta. Sävelten maailma (1994, 312) puolestaan luokittelee vapaan säestyksen olevan ilman ennakkoharjoitusta tapahtuvaa improvisoivaa säestystä, sävelmän soinnutusta esimerkiksi pianolla.

Henkilökohtaisesti näen vapaan säestyksen määrittelyssä olennaisena seikkana nimenomaan Hovin mainitseman nuottisidonnaisuudesta vapautumisen. Nuottia, esimerkiksi melodiaa ja reaalisoitumerkkejä hyödyntäen, voidaan siitä huolimatta käyttää apuna. Säestys ei siis ole nuotein niin sanotusti uloskirjoitettu, mutta säestyksen ei toisaalta tarvitse tapahtua täysin korvakuulon varassakaan. Edellä mainituissa määritelmässä on mainittu myös improvisointi. Improvisoinnillehan jää tilaa, kun soitettavaa materiaalia ei ole kirjoitettu nuotein. Säestyksen rytmisen monipuolisuus, vaikeustaso ja käytetyt vaihtoehtoiset harmoniat jäävät soittajan harkinnan ja taitojen varaan.

Harjoittelemattomuuden edellytys vapaalle säestykselle ei mielestäni ainakaan nykypäivänä pidä enää paikkansa. Se, että jotakin on harjoitellut, ei välttämättä tarkoita, ettei säestyksen ja soinnituksen vapaus voisi toteutua. Sama pätee myös improvisointiin. Harjoittelun tuloksena vapaan säestyksen vapaus ja improvisointi voi jopa päinvastoin lisääntyä, kun uskaltaa käyttää rytmisesti haastavampaa tapaa kompata tai pyrkiä monipuolisempaan lisäsävelien käyttöön sointujen värittämisessä. Vaikka jonkun kappaleen säestämistä olisi vapaan säestyksen näkökulmasta harjoitellut, voi kappaleen siitä huolimatta säestää lukemattomin eri tavoin ja joka kerran eri tavalla. Määritelmä ja käytäntö eivät kuitenkaan kiellä sitä tosiasiaa, että taitava vapaa säestäjä pystyy luomaan oivallisen säestyksen myös täysin ilman kappalekohtaista harjoittelua.

3.2 Vapaan säestyksen määritelmä pianolla

Mielestäni Elkoma (2001) käsittelee pro gradu-tutkielmassaan vapaata säestystä pianolla kokonaisuudessaan johdonmukaisesti ja varsin onnistuneesti. Elkomaan mukaan vapaa säestys soitettaessa yksin pianolla tarkoittaa ilman valmiiksi kirjoitettua pianonuottia tapahtuvaa soitettua tai laulettua melodian säestämistä tai musiikin sovittamista pianolla siten, että musiikin keskeiset elementit melodia, harmonia ja rytmi ovat kaikki mukana. Yksin soitettaessa rajoituksena on vaatimus siitä, että mukana ovat matala basso, sointuja keskialueella ja melodia soittaen tai laulaen. Säestettäessä laulettua tai soitettua melodiaa täytyy säestyksessä olla kappaleeseen sopiva rytmi ja soinnut. Hyvä vapaa säestäjä antaa sooloäänelle tilaa ja sovittaa säestyksensä tukemaan solistia. Hän osaa myös sovittaa tekstuurinsa kulloisenkin tilanteen ja soittimen mukaisesti. (Elkoma 2001, 23.)

Elkomaan määritelmä jättää siinä mielessä saivartelun varaa, että onko yksin esitetty vapaa säestys melodioineen ylipäätään säestys? Mikä siis tekee kappaleesta säestyksen, jos mukana esityksessä ei ole säestettävää melodiaääntä, vaan säestäjä soittaa itse myös melodian? Tällöin kyseessä on kaikeikin kokonainen musiikkiesitys, eikä säestys.

Työni varsinaisessa tutkimusosassa luvussa 8 käsittelen nuotintamiani vapaan säestyksen harmonikkaesimerkkejä tyylinmukaisesta vapaasta säestyksestä harmonikalla. Näissä esimerkeissä olen vapaan säestyksen määritelmäksi rajannut myös sen, että esityksen pitää

olla nimenomaan säestys. Ollakseen kokonainen musiikkiesitys säestys edellyttää siis esimerkeissä säestyksen ulkopuolista melodiaa, joko laulettua tai soitettua. Soivat näytteet näistä esimerkeistä solistiosuoksineen löytyvät tutkielman liitteenä olevalta CD-levyltä.

3.3 Vapaan säestyksen määritelmä harmonikalla

Laakso (2000) on selvittänyt pro gradu -tutkielmassaan harmonikansoitonopettajille lähetetyn kyselyn avulla muun muassa vapaan säestyksen käsitettä juuri harmonikan näkökulmasta. Vastauksissa mainittiin sointujen hallinta, korvakuulolta soittaminen, transponointitaidot, improvisointi, säestyskuvioiden ja komppien hallinta sekä prima vista -taidot. Hanuristinen piirre koristelutaito sai 31 vastauksen joukossa vain yhden maininnan. Koristelutaidon suhteellisen vähäistä esiintymistä vastauksissa saattoi tietysti rajoittaa kyselyn suuntaaminen opettajille. Pedagogisessa mielessä koristelutaito ei luonnollisestikaan ole tärkeimmästä päästä. Ensin opitaan säestyksen perusteet, koristelu alkaa vasta sen jälkeen. Koristelutaidon kanssa osittain päällekkäisenä terminä on arvatenkin vastauksissa käytetty myös improvisointia.

Vapaan säestyksen peruskriteerit eivät aiempiin tutkimuksiin nojautuen tunnu siis olevan kovinkaan riippuvaisia käytettävästä sointusoittimesta. Se miltä säestys käytännössä kuulostaa, on tietenkin eri asia. Jokaisella soittimella on omat tekniset rajoitteensa. Harmonikan teknisiä rajoitteita suhteessa pianoon käsittelee Hannula (2002) pro gradu -tutkielmassaan. Suurin rajoite on sustain-pedaalin puuttuminen harmonikasta. Toinen rajoittava tekijä on standardibassojärjestelmä. Kvinttisuhteinen näppäinjärjestelmä ja kytketyt sointubassot ovat toisaalta harmonikan vahvuus, mutta nelisointuja laajempien sointujen ja muunnesointujen soittaminen bassokädellä tuottaa ongelmia. Perusbassojen suuren septimin ääniala puolestaan rajoittaa bassokulkujen soittamista. (Hannula 2002, 24.)

Harmonikan äänen synty tapa asettaa myös omat rajoituksensa soittamiselle. Äänen voimakkuutta säädellään palkeella, joka vaikuttaa samanaikaisesti sekä diskantti- että bassovoimakkuuteen. Käsien keskinäistä balanssia voidaan toki säätää äänikerroilla, mutta esimerkiksi oikean käden melodian esiintuominen oikean käden sointusatsin seasta ei onnistu samoin kuin pianolla, koska äänen voimakkuuteen voidaan pianolla vaikuttaa sormien kosketusvoimakkuudella. (Väyrynen, 1997, 19.)

Äänen syntytavasta ja muista ominaisuuksista johtuen soittimet sopivat eri tavoin erilaisiin kevyen musiikin alalajeihin, genreihin. Harmonikalla on vaikea jäljitellä kitarasäestystä vaikkapa J. Karjalaisen kitarapohjaiseen lauluun, harmonikkaa taas on vaikea korvata muilla soittimilla Esa Pakarisen Lentävässä kalakukossa. Piano on omiaan esimerkiksi Billy Joelin levytyksiä tapailtaessa. Suurimpia haasteita harmonikalla säestettäessä onkin mielestäni säestää onnistuneesti soittimelle epätyypillisessä tyyliä.

4 AIEMMAT TUTKIMUKSET

Vapaata säestystä ei harmonikan näkökulmasta ole tähän mennessä paljonkaan tutkittu. Tässä luvussa kokoon yhteen aiempien tutkimusten tuloksia vapaan säestyksen harmonikkaopetuksen tilan hahmottamiseksi. Aiempien tutkimustulosten esiin nostamat puutteet ja vajavaisuudet ovat paitsi luoneet lisämotivaatiota ja -tarvetta aiheen tutkimiselle, myös toimineet merkittävänä suunnannäyttäjänä työn etenemisessä.

4.1 Vapaan säestyksen harmonikkaopetuksen tila

Laakson (2000, 57) tutkimuksessa opettajat kuvasivat vapaan säestyksen opetuksen tavoitteiksi yleistäen soinnuilla säestämisen taidon hallitsemisen ja käytännön tilanteista selviytymisen. Tutkimuksen mukaan opetuksen sisältö vastasikin opetuksen tavoitteita. Kyselyyn vastanneista 34 harmonikansoitonopettajasta 21 kertoi opettavansa vapaata säestystä. Vastaajista 19 omasi itse vapaan säestyksen koulutusta ja 15 ei ollut sitä hankkinut.

Juvonen (1994, 132) toteaa harmonikan harrastajille suunnatussa kyselytutkimuksessaan, että 54 % harrastajista kokee hyötyvänsä, mikäli vapaan säestyksen opetusta kehitetään harmonikansoiton opetuksessa. Juvosen tutkimuksessa harrastajalle hyödyllisiksi suuntauksiksi opetuksen kehittämisessä vapaan säestyksen ohella luokitellaan muun muassa perinteinen harmonikkaviihde, tanssimusiikki, pelimannimusiikki ja jazzmusiikki. Huomionarvoista mielestäni on, että edellä mainitut ovat kaikki musiikinlajeja, joilla on varsin läheinen yhteys vapaan säestyksen taitoihin. Tämä siis tukee entisestään tarvetta vapaan säestyksen opetukselle. Vaikea on kuvitella esimerkiksi tanssimuusikkoa tai jazzmuusikkoa, jolla ei olisi edes jonkinlaisia vapaan säestyksen edellytyksenä olevia perustaitoja eli sointuoppia, soinnutusta, säestämistä, transponointia ja improvisointia.

Harmonikansoiton vapaan säestyksen opetusmenetelminä käytetään eniten prima vista -soittoa, sovittamista ja imitointia. Myös soinnuttaminen ja sointujen käyttö ovat paljon käytettyjä menetelmiä. (Laakso 2000, 57.)

Laakson mukaan vapaata säestystä opettavat hanuristit käyttävät opetuksessaan eniten pianolle ja kitaralle laadittuja oppikirjoja soveltaen. Suosituttua opetusmateriaalia ovat lisäksi toivelaulukirjat sekä itse laadittu tai oma opetusmateriaali. Harjoiteltava ohjelmisto musiikkiopisto-oppilaille on useimmiten perinteistä tanssimusiikkia ja lastenlauluja. Opetusmateriaalin puute oli Laakson tutkimuksen perusteella selkeä epäkohta vapaan säestyksen harmonikkaopetuksessa. Tutkimuksen myötä eniten kehitysehdotuksia tulikin oppimateriaalin saatavuudelle. Harmonikansoitonopettajien keskuudessa oli instrumenttikohtaiselle vapaan säestyksen oppi- ja opetusmateriaalille selvä tilaus. Instrumenttikohtaiseen materiaalin puutteeseen sisältyy toisaalta pieni paradoksi, toteaahan Laaksokin tutkimuksessaan vapaan säestyksen olevan periaatteessa instrumentista riippumaton oppiaine.

Vapaan säestyksen opetusta harmonikalla annetaan eniten musiikkiopistoissa ja yksityisesti (Laakso 2000, 58). Opetus tapahtuu yleisimmin yhdistettynä muuhun harmonikansoiton opetukseen. Laakso toteaa tutkimuksensa pohjalta, ettei vapaan säestyksen opettaminen muun opetuksen yhteydessä enää riitä, vaan tarvetta olisi myös omalle harmonikansoiton vapaan säestyksen oppiaineelle. Jos vapaata säestystä ei opeteta tarpeeksi musiikkiopistoissa, hakeutuvat opiskelijat Laakson mukaan yksityiseen vapaan säestyksen opetukseen. Myös Juvonen (1994) kehittäisi opetusta vapaan säestyksen suuntaan, vaikka ei vapaaseen säestykseen itsenäisenä oppiaineena kantaa otakaan.

4.2 Hannulan opetuskokeilu

Opeteltavat kappaleet Hannulan (2002) pro gradu -tutkielmaan liittyvässä harmonikan vapaan säestyksen opetuskokeilussa olivat Mää, mää lampaani, Kaksipa poikaa Kurikasta, Kukkuva kello (kansansävelmiä), Valkea ruusu (valssi), Moskovan valot (slow fox), Väliaikainen (jenkka), Iloinen Amsterdam (valssi) ja Uno (tango). Opetus kohdentui kahteen osa-alueeseen: 1) soittamiseen nuottikuvasta, johon on merkitty vain sointumerkit ja melodia sekä 2) säestämiseen samasta nuottikuvasta. Opetuskokeilussa sointumerkeistä soittamisella Hannula tarkoittaa soittamistapaa, jossa diskanttipuolella soitetaan kappaleen melodia ja soinnut, bassopuolella kappaleeseen sopiva tyylinmukainen säestys sointumerkkien perusteella. Sointumerkeistä säestämällä Hannula tarkoittaa soittamistapaa, jossa diskanttipuolella soitetaan säestyssoinnut ja mahdollinen komppi ilman melodiaääntä, bassopuolella soitetaan samalla tavalla kuin sointumerkeistä soitettaessa. (Hannula 2002, 49-50.)

Sointumerkeistä soittaminen melodian kanssa

DISKANTTI: melodia + soinnut
 BASSO: tyylinmukainen bassosäestys

Sointumerkeistä säestäminen ilman melodiaa

DISKANTTI: soinnut + komppi
 BASSO: tyylinmukainen bassosäestys

Mielestäni Hannulan opetuskokeilun sointujen jatkuva käyttö oikealla kädellä ei ole perusteltua. Esimerkiksi terssi- ja sekstikulkujen käyttö melodian lisänä on monesti käytännöllisempää ja harmonikalla vieläpä suhteellisen helppoa verrattuna kokonaiseen sointuun. Sointujen käyttö on pitkälti tyylisidonnainen asia. Harmonikan bassopuolen tyylinmukainen säestys tuo jo itsessään riittävän sointupohjan osaan Hannulan käyttämistä esimerkkikappaleista. Esimerkiksi jenkka Väliaikainen ei kaipaa ainakaan säännöllistä sointujen käyttöä oikeassa kädessä, mikäli melodiaa soitetaan mukana. Tärkeämpää olisi keskittyä rytmiikkaan, tyylinmukaiseen artikulointiin ja melodian koristeluun, jotka ehdottomasti ovat osa vapaata säestystä. Sama pätee osaan muistakin Hannulan esimerkkikappaleista; vapaan säestyksen itsetarkoitus ei ole jatkuva sointujen käyttö

molemmissa käsissä. Nimenomainen sointujen käyttö oikeassa kädessä melodian alapuolella oli asia, joka osoittautui vaikeaksi ja tyylinmukaista soittoa hankaloittavaksi tekijäksi kaikille viidelle kokeiluun osallistuneelle oppilaalle. Tämän ongelman Hannula toteaa itsekin:

”Eniten päänvaivaa aiheutti epätietoisuus siitä, mitä soinnun säveliä melodian alapuolelle soitetaan. Aina ei suinkaan ole tarpeellista soittaa kaikkia soinnun puuttuvia säveliä.” (Hannula 2002, 80.)

Uskoisin myös, että ohjeistus tähän sointujen muodostukseen on Hannulan kokeilussa ollut hieman puutteellinen.

”Dominanttiseptimisointujen soittamisessa suurin ongelma kaikilla oppilailla oli septimiään jääminen pois soinnusta.” (Hannula 2002, 79.)

Oppilaille tulisi tehdä selväksi, että nimenomaan septimisävel tekee nelisoinnusta septimisoinnun. Soinnuttamista nelisoinnuin kannattaisi harjoitella soittamalla ainoastaan primääririkarakterit, bassosta tulevan pohjasävelen lisäksi soinnun terssi ja septimi. Ilman kvinttiäkin harmoniassa on kaikki tarpeellinen, ellei kyseessä ole kvinttimuunnettu sointu. Elkoma (2001, 25) käyttää esimerkkinä vastaavasta sointujen pelkistämisestä Jukka Perkon Hurmio -orkesterin soittoa, jossa harmonia sekä melodia tuotetaan basson ja kahden saksofonin avulla tuloksen ollessa hyvin soivaa ja täysipainoista musiikkia.

Myös Hannulan opetuskokeilussa vaikeaksi osoittautuneessa vähennettyjen- ja molliseptimisointujen soittamisessa uskon osasyynä olleen puutteellisen ohjeistuksen. Ainakaan opetuksen raportoinnissa ei missään vaiheessa käsitellä bassopuolen vähennetyn sointubasson järkevää käyttöä ja sen opettamista. Esimerkiksi Iloinen Amsterdam -kappaleessa vaikeaksi osoittautunut F#dim7 -sointu kannattaa kyseisessä sointukierrossa (F - F#dim7 - Gm) harmonikan bassokädellä korvata soinnulla Cdim7/F#, jolloin soittaminen on huomattavasti helpompaa ja silti kuulokuva on sama.

Hannulan opetuskokeilussa harjoiteltiin siis vapaata säestystä myös siten, että melodia tuli soittaa muun säestyksen ohella. Jo kappaleessa 3.2 käsittelin asiaa Elkomaan tutkimuksen yhteydessä kyseenalaistaen onko tällainen tapa ylipäätään säestys vai itsenäinen

musiikkiesitys, koska melodiaa ei välttämättä tarvitse säestyksen lisäksi muualta tulla. Ainakaan todellisessa säestystilanteessa se ei ole kovinkaan järkevä soittotapa, koska tällöin viedään solistilta tila kokonaan pois. Myös melodian luova fraseeraus- ja variointimahdollisuus häviävät solistilta tällöin pois. Yhteislaulua tai epävarmaa solistia säestäessä voi tällaisen ratkaisun hyväksyä, mutta muutoin melodian tuplaaminen säestyksessä tulisi jättää mielestäni korkeintaan ajoittaiseksi tehokeinoksi.

Hannulan opetuskokeilu on kokonaisuudessaan ollut varmasti hyödyllinen niin siihen osallistuneille oppilaille kuin tutkijalle itselleenkin. Onpa se lisäksi harmonikan kannalta aiheen tutkimustyön merkittävä pään avaus ja siksi pioneerityö vailla vertaa. Se ei kuitenkaan anna juuri minkäänlaisia eväitä sille epäkohdalle, mitä vapaan säestyksen ihan konkreettisesti tulisi harmonikalla olla. Ainakin tutkimuksen raportoinnin perusteella ohjeistus ja käytännön opetus on ollut jokseenkin suurpiirteistä, vaikka opetuksen laadusta ja perusteellisuudesta käytännön tilanteessa ei tutkijan omakohtaisen raportin perusteella voikaan tehdä kovin varmoja johtopäätöksiä. Myös opiskeltu materiaali olisi kenties voinut olla suppeampi, koska etenkin osalla oppilaista oli ilmeisiä vaikeuksia omaksua annettuja kappaleita kiitettävästi. Esimerkiksi kahden valssin valitseminen ei mielestäni ole perusteltua, koska jo ennalta voi sanoa, että yhden valssin perusteellinen opetteleminen opettaa enemmän valssin säestämisestä kuin kahden valssin summittainen kahlaaminen. Opettavaisempaa olisi ollut vaikkapa antaa toinen valsseista esimerkkisovitukseksi, nuotinnuksena hyvästä säestyksestä. Toinen valssi olisi tällöin voinut toimia kappaleena, jossa opittuja säestysperiaatteita sovelletaan itse käytännössä.

5 ELKOMAAN LUOKITTELEMIEN PIANONSOITTOTAPOJEN SOVELTAMINEN HARMONIKALLA

Kuten luvussa 3 kävi ilmi, vapaan säestyksen määritelmät eri tutkimuksissa ovat osoittaneet, että vapaassa säestyksessä on periaatteessa kyse paljolti samasta asiasta soittimesta riippumatta. Piano säestyssoittimena on huomattavasti lähempänä harmonikkaa kuin kitara. Koska harmonikkaa käsittelevät aiemmat tutkimukset eivät käsittele vapaan säestyksen musiikillista sisältöä kovinkaan yksityiskohtaisesti, pyrin löytämään perusteltuja vapaan säestyksen soittotapoja Elkomaan (2001, 37-61) pianotutkimusta soveltamalla. Elkomaan tutkimus on keskittynyt nimenomaan erilaisten soittotapojen luokitteluun.

Elkoma esittelee tutkimuksessaan viisi keskeistä vapaassa säestyksessä käytettävää pianonsoittotapaa. Soittotapaluokittelu sai tutkimuksen yhteydessä hyväksynnän Sibelius-Akatemian vapaan säestyksen opettajilta. Elkoma suosittaa pianolla säestettäessä käytettäväksi vuorotellen eri soittotapoja, jolloin saadaan sovituksellista rikkautta ja vaihtelua soittaessa useita säkeistöjä (2001, 38).

5.1 Murrettu sointu vasemmalla kädellä, melodia oikealla kädellä

Tässä säestystavassa pianistin vasen käsi soittaa kolmisoinnun sävelet murrettuna. Säestyksen syke saadaan vasemmasta kädestä sen murtaessa sointua ja melodia soitetaan oikealla kädellä. Elkoma (2001, 38) korostaa, että sointua murrettaessa tulee huomioida se, etteivät matalassa rekisterissä soivat äänet saa olla liian lähellä toisiaan, koska silloin soinnin selkeys kärsii.

Tämän soittotavan siirtäminen harmonikalle ei mielestäni sellaisenaan ole järkevää. Harmonikan standardibasson sointi ei ole tällaiseen soittotapaan paras mahdollinen, lisäksi

perusbassojen ambitus eli ääniala (suuri septimi) asettaa oman rajoituksensa säästyksen monipuolisuudelle. Melodiabassoharmonikan vasemman käden järjestelmä mahdollistaisi Elkomaan esittelemän soittotavan, mutta silloinkin pedaalin puute asettaa omat rajoituksensa verrattuna pianistiin.

Soittotavan käyttäminen harmonikalla ei siis ole käytännöllistä, vaan korvaisin säästyksen enemmän harmonikalle sopivalla tavalla soittaa. Pitäytyen asetelmassa sointu ja syke vasemmalla kädellä ja melodia oikealla käyttäisin perusbassoa pedaalin omaisena pitkänä äänenä, jota tukee kappaleeseen sopivalla sykkeellä sointubasso oikean käden keskittyessä melodiaan. Jos käytetään kolmisointua laajempia neli- tai viisisointuja, soitetaan vasemmalla kädellä kahta sointubassoa päällekkäin tai soitetaan oikealla kädellä melodian lisäksi tarvittavat muut soinnun sävelet. Lähemmäksi Elkomaan esittelemää pianoversiota päästään täydentämällä säästystä oikean käden murtosointukululla, jonka toteuttaminen harmonikalla on käytännöllistä. Tällöin melodian soittamisesta tosin joudutaan soittoteknisistä syistä usein luopumaan.

Elkoma (2001, 41) esittelee tämän säästystävän yhteydessä habaneratangon. Harmonikalla tangosäästys toteutetaan yleensä yhtäaikaisella vasemman käden perusäänellä ja sointubassolla oikean käden soittaessa melodiaa tai koristellen soinnutusta. Tätä vasemman käden harmonikkasovellusta käyttää myös Hannula (2002, 73) Uno -tangossa liittyen opetuskokeiluunsa. Varsinainen murtosoinnun käyttäminen tangon yhteydessä on harmonikalla harvinaisempaa. Habaneratangossa bassokäden perusäänen ja sointubasson samanaikaisuudesta ehkä luovutaan, mutta murtosointuja silloinkaan harvemmin käytetään, ne kun käytännössä ovat standardibassoharmonikalla mahdollisia soittaa vain oikealla kädellä.

5.2 Sointu oikealla kädellä, vasemmalla basso, melodia laulaen

”Tässä soittotavassa vasen käsi soittaa matalia bassoääniä ja oikea käsi soittaa sopivan sointukäännöksen keski-c:n läheltä, melodia lauletaan. Soinnut käännetään siten, että soinnusta toiseen siirryttäessä valitut sointukäännökset mahdollistavat sujuvan kadenssimaisen sointujen vaihdon. Laulun rytmi ja sanojen fraseeraus määräävät sen, millaista komppia käytetään.” (Elkoma 2001, 44.)

Elkoma käyttää esimerkkeinä säestystavasta muun muassa Beatles-klassikkoja Yesterday, Let it be ja Hey Jude. Tämä säestystapa ei ole tyypillinen harmonikalle, kuten eivät esimerkkikappaleetkaan, mutta siitä huolimatta käyttökelpoinen. Sillä saadaan aikaan harmonikkaperinteestä poikkeava äänensävy jättämällä sointubassot pois ja korvaamalla ne oikean käden soinnuilla. Vaihtelua saadaan käyttämällä ajoittain (esim. laulun B-osassa) molemmissa käsissä sointua. Myös Elkomaan mainitsemassa sambassa (2001, 47) vasemman käden sointubassojen käyttäminen apuna tuo helpotusta ja tarvittavaa rytmikkyyttä. Sointujen käyttö sekä vasemmassa että oikeassa kädessä myös mahdollistaa ”massiivisemmän” sointujen käytön kuin pianolla. Vasemmassa kädessä voi olla perusäänen ohella vaikkapa mollisointu ja oikeassa noonin alueelle tehty sointuhajotus. Näitä rytmikkäästi käyttämällä saadaan vaikealta kuulostavaa sointusäestystä vaikkapa sambakomppiin melko helpostikin, tietysti sointukulusta riippuen.

5.3 Vasemmalla kädellä basso, oikealla melodia ja sointu

”Jos pianisti ei halua laulaa melodiaa ja vasen käsi soittaa matalalta bassoääniä, täytyy sekä melodia että soinnut soittaa oikealla kädellä. Kaikkia sointuun kuuluvia säveliä ei aina pystytä soittamaan oikealla kädellä, joten melodian lisäksi pyritään valitsemaan soinnun tunnistamisen kannalta tärkeimpiä ääniä kuten terssi ja septimi. Sointujen sävelet soitetaan melodian alle.” (Elkoma 2001, 48.)

Tästä soittotavasta Elkoma (2001, 48-49) käyttää esimerkkeinä mm. lauluja Päivänsäde ja menninkäinen, Koska meitä käsketään sekä Hei kuuraparta. Mielestäni tämä sovellus ainakin näissä esimerkkikappaleissa kannattaa harmonikalla toteuttaa korvaamalla oikean käden soinnut vasemman käden sointubassoilla, josta lisää seuraavan sovelluksen yhteydessä.

5.4 Vasemmalla kädellä basso ja sointu, oikealla melodia

Kyseessä on sama soittotapa kuin edellisen soittotavan harmonikkasovellus. Soittotapa on kaikkein ominaisin ja helpoin harmonikalle. Tällä tavoin säestys ja melodia myös parhaiten erottuvat toisistaan, sillä harmonikan yksi palje rajoittaa Elkomaan vaatimusta melodian ja säestyksen soittamisesta erilaisella dynamiikalla. Sointubassot rajoittavat tietysti sointujen laajentamista, mutta apuna voi tarvittaessa käyttää oikeaa kättä. Soittotapa on sama, johon

perinteiset harmonikkakoulut ja –oppaat johdattavat.

5.5 Sointuäänet jaettu molemmille käsille, melodia oikealla kädellä

”Vasen käsi soittaa yleensä soinnun perussävelen ja sen lisäksi joko terssin tai septimin, oikea käsi soittaa muut sointuun kuuluvat sävelet sekä melodian.” (Elkoma 2001, 59.)

Soittotapa vaatii harmonikkasovelluksena melodiabasson, sillä standardibassojärjestelmä ei mahdollista vasemman käden terssi tai septimi -intervalleja avoimesti soivasta äänialasta. Lisäksi perusbassojen ambitus rajoittuu suureen septimiin. Melodiabassosovelluksena soittotapa on toteutettavissa ja muodostaa perinteisestä harmonikkamusiikista poikkeavaa harmoniaa. Sointujen soittaminen legatossa on vaikeaa, koska apuna ei ole pedaalia. Hitaassa tempossa tämä soittotapa on kuitenkin käyttökelpoinen. Elkoma (2001, 59) toteaa tämän soittotavan ylipäättään sopivan parhaiten hitaisiin kappaleisiin, jotka eivät vaadi rytmikästä bändimäistä komppaamista ja joissa on paljon komplisoituja moniäänisiä sointuja sekä niistä muodostuvia sointusekvenssejä. Harmonikkasovelluksessa on jälleen melodian esiintuonti muusta sointumatosta, johon soittaja ei voi vaikuttaa muutoin kuin kuljettamalla melodiaa ylimpänä tai käyttäen ns. blokkisointuja melodian liikkeessa oktaaveissa.

5.6 Yhteenveto harmonikkasovelluksista

Säestettäessä vapaasti harmonikalla kannattaa mieluummin hyödyntää soittimen omia vahvuuksia, kuin lähteä matkimaan esimerkiksi pianosäestystä. Pianon ja harmonikan äänen syntytyapa, äänenväri ja tekniset eroavaisuudet tekevät soittimista säestyssoittimina niin eriluonteiset, että pidemmälle viety apinointi ainakaan Elkomaan luomasta pianosäestystapojen luokittelusta ei ole tarkoituksenmukaista, vaan enemmänkin teoreettista pyörittelyä.

Suhteellisen yksinkertaisessa vapaassa säestyksessä harmonikan soittotapoja voisi jakaa seuraavasti. Vasen käsi soittaa aina perusbassojen lisäksi tyylinmukaisen sointubassokompin, ellei kyseessä ole kvinttimuunnettu sointu. Kvinttimuunnettuihin sointuihin standardibassojärjestelmä ei tarjoa toimivaa ratkaisua, lisäksi joissakin harmonikoissa vasemman käden kytketyissä dominanttiseptimisoinnuissa on muuntamaton kvintti aina

mukana. Oikea käsi soittaa melodian tyylinmukaisesti artikuloiden ja koristellen, sekä mahdollisuuksien ja tarpeen mukaan sointusäveliä melodian alapuolelle. Terssi- ja sekstikulut ovat käytännöllisempiä kuin kokonaiset sointukäännökset. Kaikkia sointusäveliä ei ole tarpeen soittaa, sillä niiden soitto ilman pedaalia on vaikeaa ja kuulostaa harmonikalla helposti tukkoiselta. Harmonia kuulostaa avoimemmalta ja vähemmän urkumaisen raskaalta, kun turhista sointusävelistä tarvittaessa luovutaan, etenkin pitkien äänien osalta. Mikäli melodiaa ei tarvitse soittaa, voi oikea käsi keskittyä bassopuolta täydentävään sointukomppaukseen, melodiaa tukeviin toisiin ääniin ja melodiassa olevien pitkien äänien ja taukojen aikaiseen fillailuun eli täyttämiseen. Harmonikalla voi myös soittaa sointumattotyypistä taustaharmoniaa, sillä kestoiltaan pitkien sointujen soitto ei ole ongelma, kuten pianolla tai kitaralla, joiden riesana on ”soitetun äänen ainainen diminuendo”.

6 JOHTOSÄVEL

Aiemmat harmonikkatutkimukset eivät tuo selkeää ja perusteltua ratkaisua harmonikan vapaan säestyksen musiikilliseen sisältöön. Ne sitä vastoin tuovat esiin sen valitettavan tosiasian, että oppikirjaa tai muutaakaan materiaalia vapaasta säestyksestä harmonikalla ei ole olemassa. Myöskään perinteiset harmonikkakoulut ja muut harmonikkakirjat eivät vapaata säestystä käsittele. Materiaalista ei tietenkään tavallisella laulukirjatasolla ole puutetta, mutta suoranaisten oppikirjojen harmonikkasovelluksena puuttuu. Tarvittavan opetusmateriaalin puutteellisuudesta esitti harmistuneisuutensa myös Suomen harmonikkaliiton puheenjohtaja Kimmo Mattila (2004), jonka mukaan oppikirja aiheeseen on parhaillaan tekeillä. Kyseinen oppimateriaali on työn alla edelleen, mutta suunnitelmat sen julkaisemiseksi ovat pitkällä (Saira, 2007). Viimeistään syksyllä 2007 julkaistavan harmonikan vapaan säestyksen oppikirjan sisältö painottuu Sairan mukaan säestämisen alkeisiin, tukemaan tasokurssia 2/3 suorittavien harrastajien harjoittelua.

Pianon vapaan säestyksen jäljittely tuntuu mielestäni sisällöllisesti enemmän tai vähemmän turhauttavalta ja päälle liimatulta. Soittimilla on myös jonkinlainen genre-ero, onhan harmonikka etenkin kansan keskuudessa profiloitunut perinteisen suomalaisen tanssi- ja iskelmämusiikin sekä rillumareikulttuurin kiiltokuvaksi. Tämä profiloituminen näkyy myös soittimien harrastajakunnassa. Perinteisen harmonikkamusiikin ystäviä ovat harmonikkakerhot ja työväenopistot pullollaan. Ikäjakauma näissä ympyröissä painottuu tietysti pääpiirteissään musiikkiopistoharrastajia selvästi iäkkäämpiin soittajiin.

Nämä taustatiedot luovat eittämättä tarpeen perehtyä harmonikkasäestyksen konkreettiseen sisältöön tarkemmin. Varsinaisen oppikirjan tekeminen olisi jo kokonaan toisen opinnäytteen aihe, mutta edes jonkinasteinen ratkaisu tähän tutkimuksen edetessä lopulliseen muotoonsa rajautuneeseen tutkimusongelmaan tulisi löytää. Mitä on käytännössä vapaa säestys

harmonikalla? Säestyksellä tarkoitan tässä tutkimusosiossa nimenomaan erilliselle soitetulle tai lauletulle melodialle luotavaa taustaharmoniaa ja -rytmiä. Säestyksestä tulee siis kokonainen esitys ainoastaan erillisen melodiaäänien yhteydessä. Tällöin säestys eroaa perinteisestä tavasta käyttää standardibassoharmonikkaa soittaen melodia oikealla kädellä ja bassokomppi vasemmalla kädellä, siihenhän perinteiset harmonikkakoulut kyllä tarjoavat materiaalia ja antavat opastusta.

Vapaan säestyksen sisällön arviointi hyvänä/huonona ja tarpeellisena/tarpeettomana on ongelmallista, koska arviot perustuvat väistämättä mielipiteeseen, subjektiiviseen käsitykseen siitä, millaista hyvän vapaan säestyksen missäkin kappaleessa tulisi olla. Näissä tyyliä ja makuasioihin liittyvissä kysymyksissä avaintekijänä on aiempi tietämys ja kokemus aiheesta. Voidakseen arvioida musiikkiesityksen laatua pitää pystyä perustelemaan mielipiteensä monelta eri kantilta. Miksi joku esitys on hyvä tai huono? Mitä pitäisi tehdä toisin, jotta lopputulos olisi parempi? Musiikin analyyttiseen arviointiin kykenee vain, mikäli omaa riittävät pohjatiedot asiasta, jota arvioi. Vapaan säestyksen arvioinnista hankalaa tekee sen vapaus, valmiita vähimmäisvaatimuksia säestykselle ei ole kirjattu ylös. Säestys kaiketikin on juuri niin hyvä tai huono, mihin säestäjä sillä hetkellä parhaimmillaan kykenee. Valmiiksi kirjoitettuun nuottikuvaan esimerkiksi klassisessa musiikissa on huomattavasti helpompi kytkeä arviointi. Soittiko esiintyjä samat äänet mitkä nuottiin on kirjoitettu, vastasiko tempo annettua esitysmerkintää, miten säveltäjän dynamiikkamerkinnot toteutuivat esityksessä? Vapaan säestyksen arviointiin ja sisällön pohdintaan vaaditaankin muodollisen musiikkikoulutuksen lisäksi vankkaa käytännön kokemusta kevyen musiikin parista. Säestystaidot perustuvat pitkälti kuulonvaraiseen oppimiseen. Luovia ratkaisuja ja ”svengiiä” ei kattavasti voi opettaa minkään koulun penkillä, vaan omaksuminen tapahtuu väkisinkin omakohtaisen tekemisen kautta. Toisinaan yrityksen kautta tullut erehdys voi opettaa jopa enemmän, kuin pelkkä onnistuminen. Suurin osa ihmisistä kuulee, jos musiikkiesitys ei kerta kaikkiaan ole onnistunut, mutta vain ammattilainen osaa sanoa mistä ongelmat esityksessä johtuvat. Koulun musiikkitunnilla oppilaatkin huomaavat, mikäli Syksyn sävel ei kuulosta likimainkaan siltä, kuin alkuperäislevyn perusteella voi olettaa. Ammattitaitoisen opettajan tehtävä on korjata osatekijät, jotka esitystä heikentävät. Musiikin arviointia voisikin verrata vaikkapa ruokaan tai vaatteisiin: kaikilla ihmisillä on mielipide siitä, onko jauhelihakastike hyvää vai pahaa tai vaatteet hienot vai rumat. Siitä huolimatta kokki osaa pelastaa suhteellisen pilalle maustetusta kastikkeesta syötävän ja räätäli liian suuresta puvusta käyttökelpoisen

keskimääräistä kadun miestä tai naista paremmin. Vapaan harmonikkasäestyksen sisältöä määriteltäessä mielipide hyvästä ja huonosta on sikäli merkityksellinen, että luonnollisesti sisältöä kartoitettaessa onnistuneet ja toimivat ratkaisut antavat käyttökelpoisinta ja hyödyllisintä informaatiota.

Tutkimuksen strategia oli luonnollista valita tapaustutkimukseksi, sillä suppeammankin aineiston kokonaisvaltainen käsittely pienten yksityiskohtien avulla on säestyksen sisällön kartoittamisen ja kuvailun kannalta tehokasta. Tutkimusmetodia valitessani päätehtävä oli löytää keino, jolla tuoda esille mielestäni toimivan säestyksen sisältö, sekä tyhjentävät perustelut mielipiteelleni tästä musiikillisesta sisällöstä. Päädyin ratkaisuun tuoda oman säestysnuotinnuksen avulla esiin omia tapojani säestää erityylyisiä kappaleita. Jo nuotinnusprosessin varhaisessa vaiheessa kävi ilmi, että metodi yksinään ei ole riittävä. Nuottikuvaan on ensinnäkin mahdotonta ylöskirjata kattavasti kaikkea soivassa esityksessä tapahtuvaa. Toiseksi pelkkä nuotinnus ei menetelmänä ole vapaan säestyksen kannalta luotettava, koska säestäminen nopeine ratkaisuineen on vahvasti soittotilannesidonnaista. Luonteva tapa nuottikuvan lisänä oli vapaan säestyksen äänittäminen. Näistä ääniraidoista tein transkriptiot, joiden avulla sisällön analysointi oli huomattavasti helpompaa

Aineistonhankinnan omavaraisuutta voi pitää siinä mielessä epäluotettavana, että säestyshän on aina juuri sellainen, kuin soittaja on siitä itse halunnut tehdä. Siten karrikoidusti voi väittää, että jokaisen oma säestys on aina omasta mielestä hyvä. Ehkä näin pääpiirteissään onkin, mutta jokainen ammattilainen löytää kyllä omasta työpanoksestaan puutteita, kehitettävää ja parannettavaa. Omavaraista tutkimusaineistoa puoltaa myös aineiston helppo saatavuus. Jos tutkimusmateriaalia pitäisi saada joltakin toiselta soittajalta, tulisi häneltä saada valmis säestysnuotinnus tai vähintäänkin mahdollisuus tallentaa hänen soittoaan säestystilanteessa. Joka tapauksessa aineistonkeruuseen liittyisi tutkijan henkilökohtaiset mieltymykset, koska ulkopuolinenkin soittaja olisi valittu tutkimukseen hyviksi arvioitujen taitojen vuoksi. Omien säestysratkaisujen raportointi ja analysointi on lisäksi monessa mielessä kattavampaa, koska jokaisen musiikillisen ratkaisun takana on oma henkilökohtainen päätös.

Jotta tutkittava aineisto antaisi mahdollisimman monipuolista informaatiota, valitsin tutkimukseen kolme tyyliltään erilaista laulua. Esimerkkikappaleiden nuotinnusprosessi

muodostui lopulta kolmesta työvaiheesta. Ensimmäisessä vaiheessa pohdin ja suunnittelin säestystä etukäteen omatoimisesti. Osittain kirjoitin säestyksestä valmista nuottikuvaa, mutta äänitysmenetelmän tultua mukaan suunnitelmiin jätin säestykseen tilaa improvisoinnille. Toisessa vaiheessa esimerkkikappaleet äänitettiin kokonaisina esityksinä solistin kanssa Jyväskylän yliopiston musiikin laitoksen studiossa. Nuotinnusprosessin kolmannessa vaiheessa kirjoitin äänitetystä säestyksestä transkriptiot. Myös aiemmin nuotintamani säestysaihiot vaativat transkription kirjoittamista, koska vapaan säestyksen improvisoivan luonteen säilyttämiseksi ei ollut tarkoituksenmukaista pitäytyä orjallisesti nuottikuvassa, vaan elää vapaasti esityksen mukana.

Äänitystilanteesta pyrittiin tekemään luonnollinen vapaan säestyksen tilanne. Solistiosuudet lauloi ja soitti yksi ja sama musiikin ammattiopiskelija. Nauhoitettavia kappaleita ei harjoiteltu etukäteen, mutta äänitystasojen säätämiseksi kaksi kappaleista esitettiin kolmesti. Niiden osalta harjoituksia voi siis laskea olleen kaksi. Kaikki esitykset ovat kertaottoja, mitään editointia ei siis jälkikäteen ole tehty. Yksi kappaleista on lisäksi ensimmäinen otto ilman etukäteisharjoitusta. Kaikkien esitettyjen kappaleiden muotorakenteet sovittiin ennen nauhoitusta.

Äänittäminen oli tarpeellista paitsi välivaiheena nuotinnusten tekemisessä, mutta ennen kaikkea soivan lopputuloksen kuulemiseksi ja dokumentoinniksi. Paperille piirretty kuva soivasta ei koskaan tee oikeutta aidolle kuulokuvalle. Soivien yksityiskohtien ja nyanssien kuvaaminen graafisesti ei ole edes mahdollista, eikä se myöskään tämän tutkimuksen kannalta ole välttämätöntä, koska soiva lopputulos on tallennettuna. Transkriptiot kertovat soitetusta vain olennaiset pääpiirteet, kuten soitetut sävelet ja aika-arvot. Esimerkiksi fraseeraus, dynamiikka, painotukset ja muut esityserkinnät on tietoisesti karsittu nuottikuvista, koska ne käyvät ilmi äänitteeltä. Vastattaessa kysymykseen mitä vapaa säestys on, paras vastaus löytyneekin audioformaattissa, eikä kirjallisesta dokumentoinnista. Kirjallisen raportoinnin ja ääniraitojen on tarkoitus tukea toisiaan – aivan kuten vapaan säestäjän solistiaan ja päinvastoin.

Tutkimukseen valitut kolme laulua edustavat perinteistä harmonikkamusiikkia: Aamu Airistolla (valssi), Moskovan valot (slow fox) sekä Väliaikainen (jenkka). Rytmisesti kappaleet on valittu tarkoituksella erilaisiksi. Väliaikainen ja Moskovan valot olivat mukana

myös Hannulan tutkimukseen liittyneessä opetuskokeilussa. Aamu Airistolla edustaa kolmijakoisuuden lisäksi duuriharmoniaa.

Harmonikan ominaisuudet rajasin tutkimuksessa ainoastaan standardibassojärjestelmään. Tämä siitä syystä, että standardibassoharmonikka on huomattavasti yleisempi harrastajien keskuudessa kuin melodiabassoharmonikka. Standardibassoharmonikka myös edustaa nimenomaan perinteistä harmonikkamusiikkia. Pedagogisessa mielessä standardibassoharmonikka on luonnollinen ratkaisu, koska reaalisointumerkintöjen kolmi- ja nelisointuihin se tarjoaa nopeasti löytyvän ratkaisun. Näin harmonian toteuttamiselta jää jo säästyksen opettelu alkuvaiheessa aikaa ja huomiota säästyksen kokonaisuuden toteuttamiseen. Vapaan säästyksen laajentaminen melodiabassoharmonikalle on toki hyödyllinen ja luonnollinen jatkumo säästäville melodiabasson taitajille, kunhan säästämisen perusteita on ensin saatu alulle.

Luku 7 käsittelee vapaassa säästyksessä huomioitavia seikkoja säestäjän näkökulmasta. Säestäminen on jaettu 10 peruselementtiin, joita luonnehditaan säästysmielessä yleisellä tasolla ja joiltakin kohden myös harmonikan erityispiirtein. Luku 8 puolestaan sisältää kustakin esimerkkikappaleesta kirjallisen perusteluosan ja yksityiskohtaisemmat selvennykset, mihin asioihin säästyksessä on missäkin kohden kiinnitetty huomiota. Perusteluissa on hyödynnetty myös lyhyitä esimerkinomaisia pätkiä (enintään 5 tahtia) kokonaisesta nuottikuvasta. Luvun 8 perustelut nojautuvat luvussa 7 esitettyihin vapaan säästyksen peruselementteihin.

Jokaisesta esimerkkikappaleesta tehty ääninäyte löytyy liitteistä löytyvältä CD-levyltä. Myös yhdistetyt nuotinnukset sekä melodiasta että säästyksestä löytyvät liitteistä. Esimerkit on laadittu siten, että kukin kappale on kokonainen musiikkiesitys, tästä syystä esimerkit sisältävät myös alku- ja välisoitot.

7 VAPAASEEN SÄESTYKSEEN LIITTYVIÄ PERUSASIOITA

Vapaaseen säestykseen pätevät samat musiikilliset peruseriaatteet kuin uloskirjoitettuun sävellettyyn säestämiseenkin. Erona on vain se, että säestäjän tulee osata luoda toimiva säestys itse ja usein vieläpä soittotilanteessa. Hyvä säestys ei kiinnitä kuulijassa liiaksi huomiota, mutta tukee säestettävää osuutta luonnollisella tavalla. Parhaimmillaan säestys tuo esitykseen valtavasti lisäarvoa saaden säestettävän tuntemaan olonsa kotoiseksi ja kuulostamaan jopa paremmalta kuin itse asiassa onkaan. Hyvä säestäjä elää esityksen kokonaisuuden mukaan ja pyrkii kaiken aikaa aistimaan säestettävänsä tekemisiä. Juuri se tekeekin vapaasta säestyksestä parhaimmillaan niin haastavaa: ei ole aikaa omaksumiselle, ainoastaan osaamiselle. Hyvä säestys melkeinpä edellyttääkin, että säestäjän tulee olla säestettävää etevämpi, hän sopeutuu solistin tekemisiin huomiota herättämättä. Hyvän säestäjän tulee myös muistaa, että hyväkin säestys on kuitenkin ”vain” säestys.

Seuraavassa kuvailen yleisellä tasolla muutamia säestämiseen liittyviä huomioita, jotka olen itse todennut säestäessäni erityyppisiä kappaleita ja esityksiä. Peruseriaatteet säestämässä eivät ole niinkään soitinsidonnaisia, mutta joissakin kohden olen huomionut harmonikan erityispiirteitä verrattuna muihin säestyssoittimiin. Alla oleviin perusasioihin nojautuvat myös säestysesimerkkien musiikilliset ratkaisut ja niiden sanalliset analyysit.

7.1 Säestäjän rooli

Säestäjän rooli vaihtelee säestystehtävän mukaan. Yhteislauluissa säestäjä on eräänlainen esityksen johtaja, usein myös esilaulaja. Aloittelijasolistille säestäjä taas saattaa olla melkeinpä opettajan roolissa. Jos solisti on aloittelija ja selkeästi säestäjää taitamattomampi, voi säestäjän tällaisessa tapauksessa olla viisasta ottaa langat käsiinsä ja viedä esitystä

eteenpäin. Tällöin solistista tulee ”kuljettajan sijaan matkustaja”, mutta se voi olla esityksen kokonaiskuvan kannalta viisaskin ratkaisu. Solistille olisi kuitenkin aina hyvä antaa ainakin mahdollisuus johtaa omaa esitystään.

7.2 Tempo

Tempo on valittava solistiseen osuuteen sopivaksi. Mikäli säestetään soolosoitinta tai yksittäistä laulajaa, on varmin tapa valita sopiva tempo pyytämällä solistia laskemaan haluttu tempo. Yhteislaulua säestettäessä säestäjän tulee luonnollisesti tietää oikea tempo itse. Sopiva tempo ja säestyksen tempon ylläpitäminen vaihtelevat säestettävän mukaan. Tempo ja sen nopeus tai hitaus on ylipäättään kovin suhteellinen käsite, sama tempo voidaan kokea hyvinkin erilaisena johtuen esimerkiksi soittimesta (esim. puhaltajilla ja laulajilla hengityksen tarve) tai ihmisen iästä (vanhat ihmiset laulavat samat laulut usein hitaammin kuin vaikkapa lapset). Yhteislauluissa suuri vastuu tempon ylläpidosta jää säestäjälle. Suurella väkijoukolla on taipumus huomaamattaan hidastaa tempoa, etenkin osien taitteiden ja säerajojen kohdalla. Yksittäistä solistia säestettäessä tempo voi joskus elää solistia mukailleen. Luonnollisesti tähän tempon ja perussykkeen elävyyteen, agogiikkaan, vaikuttaa suurelta osin kappaleen tyyli. Esimerkiksi laulelmissa ja balladeissa tempon vaihteluita voi olla paljonkin. Tempon vaihteluiden seuraaminen on mahdollista vain pienemmällä kokoonpanolla, yhteislaulua säestäessään säestäjä ei voi laulajien mukaan soittoaan suhteuttaa. Tällöin säestäjän on johdettava nämä tempon vaihtelut säestyksellään, tavallaan vetäen laulajia näin mukanaan. Tempon asettamat vaatimukset säestäjälle ovat vahvasti sidoksissa paitsi kappaleeseen, myös säestäjän rooliin.

7.3 Rythmi

Tempon ohella säestäjän tehtäväksi jää kappaleeseen oikeanlaisen rytmin luominen. Säestettävä melodia vaatii tuekseen oikeanlaisen rytmisen säestyksen. Melodia voi olla tyyppiltään myös kolmimuunteinen, jolloin säestäjänkin on tämä säestystavassaan ja fraseerauksessaan huomioitava. Rytmiiän ja kompin pitäisi tukea mahdollisimman hyvin säestettävää, mutta se ei saa kuitenkaan olla niin hallitseva, että siitä tulee solistin tehtävää hankaloitava. Toimivan rytmin ja komppikuvion löytäminen voi joskus olla todella hankalaa soittimestakin johtuen. Rytmikkäät nuotiokitarasäestykset ovat luonnollisesti kodikkaampia

Landolalla kuin haitarilla imitoituna. Vaikkapa klassikko Satumaan komppaaminen kiperine alkusoittoineen taas sujuu harmonikalla mitä parhaiten. Juuri soittimelle epätyypilliset kappaleet asettavat säestäjän todellisen haasteen eteen, silloin punnitaan säestäjän kyvyt soveltaa omaa soitintaan poikkeuksellisissa tilanteissa. Pitää muistaa, että hyvä säestäjä tuntee myös rajansa. Vaikkapa hautajaisissa ei kannata papin säestyspyyntöön suostua, jos ei kyseistä virttä ole koskaan kuullutkaan, eikä virsikirjanuotissa lue kuin melodia ilman sointuja. Harmonikalla tyypillisiä ja siten helpoiten luonnistuvia säestystehtäviä ovat kappaleet, joissa soitinta on perinteisesti käytetty ja totuttu kuulemaan: valssit, tangot, foxtrotit, humpat, jenkat, polkat ja kansanlaulut. Myös monet perinteiseen suomalaiseen populaarimusiikkiin kuuluvat laulelmat (esim. Päivänsäde ja menninkäinen) sopivat harmonikalle mainiosti.

7.4 Harmonia

Harmonia tulee valita kappaleen tyyliin sopivaksi. Vaikkapa kansanlaulua ei perinteisesti voi säestää laajoilla jazz-soinnuilla, kun taas esimerkiksi jazziskelmään Ranskalaiset korot sopii mainiosti hieman väritetympikin sointumaailma. Kromatiikan runsas käyttö ei sovi myöskään pelimannimusiikkiin, missä alkujaan on käytetty kaksirivistä haitaria.

Luonnollisesti harmonian käytössä kuten säestyksessä ylipäätään pitää mennä säestettävän ehdoilla. Laajat soinnut voivat vähemmän musiikkia harrastaneen yhteislaulajan korvaan kuulostaa hämmentäviltä. Sointuja laajennettaessa tulee huomioida myös melodian liikkeitä. Käytettävät sointukäännökset pitää olla sellaisia, että ne sopivat melodian alle aiheuttamatta tarpeettomia riitaintervalleja. Perusajatus soinnuttamisessa kannattaa pitää mieluummin yksinkertaisena kuin liian monimutkaisena. Korvaavia sointuja ja laajennuksia kannattaa käyttää vain, jos tietää niiden sopivan – veikkaaminen ja sitä kautta tyhjän arvan nostaminen ei palvele ketään. Sävellajin ulkopuoliset soinnut tuovat säestykseen lisäväriä, mutta vastaavasti ne aiheuttavat säestettävälle lisää haastetta ja leimaavat esityksen tyyliin helposti jazztahtavaksi. Etenkin jazzin harrastajilla on tapana värittää sointuja vähän radikaalimminkin, koska oma korva on tottunut laajempiin ja korvaaviin sointuihin. Käyttämäänsä harmoniaa onkin hyvä arvioida myös muutoin, kuin vain omalla korvalla: jazzin harrastajan korva voi olla keskimääräistä enemmän viehtynyt muusikkokielellä sanoen ”kalliisiin” sointuihin.

7.5 Muoto

Säestäjän tulee olla selvillä esityksen muotorakenteesta. Säestäjän tehtävä on laatia mahdolliset alku- (intro), väli- ja loppusoitot (outro). Esimerkiksi yhteislaulussa säestäjän tulisi säestyksensä suunnitella sellaiseksi, että laulajat ymmärtävät milloin heidän lauluosuutensa alkaa ja päättyy. Hyvä säestäjä saa aikaan vaihtelua eri säkeistöihin ja erottelee soittamalla myös laulun säkeistöosan ja kertosäkeen. Tällä säestyksensä muuntelulla säestäjän on mahdollista tuoda esitykseen paljonkin lisäarvoa ja toisinaan jopa huomattavasti helpommin, kuin vaikkapa laulajan. Säestyksensä varioinnin lomassa säestäjän on tietenkin muistettava kunnioittaa solistia siten, että ei säestyksellään vie esitystä ei-toivottuun tai ei-sovittuun suuntaan. Sangen usein on kuultu esityksiä, joissa säestäjä vie esitystä solistin kustannuksella: laulajan on turha yrittää luoda herkkää tunnelmaa laulunsa loppuun, mikäli säestäjä on päättänyt itsepintaisesti kasvattaa säestystään loppua kohden. Säestyksen varioinnissa nyrkkisääntönä on, että kaikkia korttejaan ei kannata paljastaa heti alkuunsa. Hyvä säestys etenee kuten hyvä musiikkiesitys yleensäkin, musiikillista tapahtumaa kannattaa lisätä vähitellen loppua kohden, vaikkei kultaisen leikkauksen saloihin sen kummemmin olisi tutustunutkaan.

Lopetus on musiikkiesityksen tärkeimpiä yksityiskohtia aloituksen ohella. Jos lopetus on hyvä ja onnistunut, jää koko esityksestä yleensä onnistunut vaikutelma. Ennen kaikkea huonolla lopetuksella voi pilata muutoin onnistuneenkin esityksen. Jos harjoitteluaikataulu ennen esitystä on tiukka, kannattaakin ainakin aloitus ja lopetus miettiä valmiiksi.

7.6 Melodia

Hyvä säestysharmonia huomioi melodian liikkeitä vältellen tarkoituksettomia riitaintervalleja. Jos säestettävän soittimen ääni on jossakin rekisterissä kovin ohut, huomioi säestäjä tämän omassa dynamiikan käytössään ja säestyksen äänialan valinnassa. Esimerkiksi laulajille liian laajat ja väritetyt soinnut ja vieläpä huonoilla sointuhajotuksilla voivat aiheuttaa hankaluuksia löytää vaikkapa omaa aloitusääntä. Aloitusäänen löytämisestä laulun alussa ja taitteissa onkin säestäjällä suuri vastuu. Laulajan osaa voi helpottaa myös elämällä mukana hänelle vaikeissa kohdissa, esimerkiksi melodian isoissa intervallihypyissä voi säestäjä soittaa melodiaa

mukana soinnun ylimpänä äänenä. Yksi vaihtoehto on soittaa melodiaa mukana ja lisätä joukkoon vaikkapa sävellajin mukainen terssi-intervalli ylä- tai alapuolelle. Laulajan ambituksen eli äänialan ylärajoilla liikuttaessa reilumpi säestyksen voimakkuus voi tuoda sopivaa lisäpotkua ja itseluottamusta. Melodiaan sekä laulajan ambitukseen liittyy myös tärkeä säestäjän taito, transponointi. Taitavat transponoijat tapaavat nauttia erityisesti laulajien ja puhaltajien säestäjinä suurta arvostusta.



Melodian liikkeitä voi mukailta myös rytmisesti: yleensä säestäjän parhaimmat tilaisuudet pieneen koristeluun ja ”fillailuun” eli täyttämiseen ovat melodian pitkissä äänissä ja tauoissa, mitkä usein ajoittuvat säkeiden loppuun. Moni tällainen yksityiskohta helpottuu, jos yhteistyötä päästään ennen esitystä harjoittelemaan, mutta taitava ja kokenut säestäjä osaa näitä yksityiskohtia poimia ”lennostakin”. Pitkäkestoisin äänin etenevä melodia voi asettaa rajoituksia tempon valintaan. Puhaltajille ja laulajille hidas tempo yhdistettynä toistuviin pitkiin aika-arvoihin tai legatofraaseihin on myrkkyä.

7.7 Dynamiikka

Dynamiikan tulee senkin elää soolo-osuuden mukaan. Esimerkiksi yhteislaulussa säestäjän runsas dynamiikan käyttö saattaa rohkaista väkijoukkoa laulamaan. Yksinlaulua säestettäessä säestyksen voimakkuuden tulee olla sen verran maltillinen, ettei solisti jää säestyksen varjoon. Solistin pitää pystyä halutessaan ohjailemaan koko esityksen voimakkuutta, säestäjän on siis kaiken aikaa kyettävä soittonsa ohella kuuntelemaan myös kokonaisuutta ja pyrittävä aistimaan solistin taiteellisia pyrkimyksiä. Säestäjän pitää tuntea säestettävänsä, lapsi tai arka solisti saattaa pyrkiä ”säestyksen alle piiloon”. Dynamiikka on osatekijä, joka vähän harjoitelluissa esityksissä tahtoo turhan usein jäädä vähälle huomiolle.

7.8 Sointiväri

Sointiväri on elementti, johon harmonikalla voi esimerkiksi pianoon verrattuna vaikuttaa hyvinkin radikaalisti. Soittimen äänenväriä voi vaihdella soittimessa olevilla äänikerroilla, aivan kuten kirkkouruissa. Äänenväriin lisäksi nämä äänikerrat vaikuttavat äänenvoimakkuuteen ja oktaavialaan. Säestäjän pitäisi siis tuntea soittimensa niin hyvin, että hän osaa valita kokonaisuuteen sopivan äänikerran ja oktaavialan. Tiedetyt äänikerrat sopivat

tietynlaiseen kappaleeseen paremmin kuin joku muu yksinkertaisesti siitä syystä, että niitä on perinteisesti näissä tyyllilajeissa käytetty. Perinteet siis velvoittavat. Vanhempi polvi käyttääkin muun muassa nimityksiä ”valssirekkari”  ja ”tangorekkari” . Peruseriaatteena voi pitää sitä, että säestys ei olisi äänialaltaan ja äänenväritään päällekkäinen säestettävän osuuden kanssa, mutta ei olisi toisaalta myöskään liian kaukana solistin äänenväristä. Liian matalalta soitettu säestys kuulostaa tukkoiselta, liian korkealla liikkuva säestys ei yleensä kuulosta sekään hyvältä, vaan ennemminkin kilpailevalta soololta. Terssi- tai seksti-intervalli oikealla kädellä kuulostaa usein paremmalta ja vähemmän tukkoiselta kuin kokonainen kolmisointu. Harmonikalla paksut soinnut ahtaassa asettelussa kuulostavat tukkoisilta. Ylipäättään turhien sävelien (muuntamaton kvintti, melodian kaksinnus, pohjasävelen kaksinnus) jättäminen pois soinnuista on usein sekä soittoteknisesti kätevää, että harmonisesti ja sointiväriillisesti viisas ratkaisu.

7.9 Akustiikka

Akustiikka vaikuttaa musiikkiesitykseen säestyksen näkökulmasta monella tavalla. Voimakas ja pitkä jälkikaiku (esim. kirkko) edellyttää usein rauhallisempaa tempon valintaa, jotta etäämmälläkin oleva säestettävä tai kuulija kykenee vaivatta säestystä seuraamaan ilman että se kuulostaa sekavalta äänimassalta. Kaikuisassa tilassa etenkin nopean kappaleen tempo kuulostaakin usein nopeammalta kuin sama tempo täysin kaiuttomassa, kuivassa tilassa. Voimakas jälkikaiku hälventää esityksen rytmikkäätä, joten erityisesti rytmikkäissä kappaleissa ja säestyksissä tulisi pyrkiä soittamaan erityisen rytmikkäästi sekä selkeästi artikuloiden ja fraseeraten, jotta haluttu lopputulos välittyisi kuulijalle asti. Sama pätee dynamiikkaan, voimakkaasti kaikuvassa akustiikassa dynaamisia vaihteluja on hyvä liioitella, muutoin hiljaisen ja voimakkaan soiton erot jäävät turhan vähäisiksi.

Akustiikkaan liittyy olennaisesti myös soittajien ja laulajien sijoittelu. Esimerkiksi harmonikan äänenvoimakkuus sekä basso- ja diskanttipuolen välinen balanssi vaihtelee paljolti sen mukaan, mikä puoli on lähempänä yleisöä – diskanttipuoli kannattaa useimmiten sijoittaa etualalle, bassopuolen matalat taajuudet kuuluvat yleensä riittävästi taaempaakin. Jos säestystä on vaikea saada kuuluviin, soittajan sijoittaminen nurkkaan tai seinän läheisyyteen voi auttaa, tällöin ääni heijastuu ympäröivästä seinäpinnasta haluttuun suuntaan. Pienessä tilassa taas soittajan on suhteutettava soittovoimakkuus ympäristöönsä. Toisinaan hyvä tapa

saada soittonsa kuulostamaan paremmalta voikin olla yksinkertainen, soittaa hiljempaa tai pehmeämmän sävyisellä rekisterillä. Soittajan on aina muistettava kuvitella itsensä myös säestettävän ja kuulijan paikalle – miltä juuri minusta tuntuisi laulaa tämän aikaansaamani kakofonian säestyksellä, saati jos istuisin kuulijana eturivissä?

7.10 Laulun sanat

Myös laulujen sanat tarjoavat usein hyviä virikkeitä säestyksen suunnitteluun ja variointiin. Jos laulaja tulkitsee vaikkapa parhaillaan lintujen heleää laulua auringonnousussa, kannattanee säestäjän valita hieman ohuempi säestystapa ja kirkas äänikerta. Juomalauluja tulkittaessa taas turhia hienouksia ei tarvitse miettiä, pääasia että soitto soi. Laulujen tarinat myös tarjoavat mahdollisuuksia ja asettavat vaatimuksia dynaamisille ratkaisuille. Tempon valinnassa sanat ja niiden lausunta ovat yksi tärkeimpiä kriteereitä, muutoin säestäjä saattaa aiheuttaa tarpeetonta mielipahaa laulajalle.

8 AIRISTON AAMUSTA VÄLIAIKAISESTI MOSKOVAAN

Jokainen liitteistä löytyvä esimerkkikappale noudattaa säestykseltään samaa kaavaa. Kunkin kappaleen alku on yksinkertainen tapa säestää kyseistä kappaletta ja tietysti myös muita samankaltaisia kappaleita. Esimerkiksi valssin säestäminen on pääpiirteissään samanlaista, oli kyseessä mikä valssi tahansa. Kappaleiden edetessä säestyksessä käytetty luovuus ja vaikeustaso lisääntyvät pelkistetymmän aloituksen jälkeen. Tällä tavoin esitystilanteessa saadaan sekä säestettävän että kuulijoiden mielenkiinto pidettyä yllä ja ilman sanoja tapahtuvassa instrumentaaliesityksessäkin saman melodian kertaus saadaan kuulostamaan tarpeelliselta.

Notaatio on kaikissa esimerkeissä samankaltainen. Ylin rivi on säestettävä melodia, jota säestäjä ei siis esimerkeissä soita. Melodiarivin yläpuolella näkyvät alkuperäiset reaalisoinnut. Ylin rivi kokonaisuudessaan on siis lähtökohta, jonka perusteella säestystä soitetaan. Melodiarivin alapuolella olevat kaksi riviä ovat säestys eli harmonikan oikea ja vasen käsi, diskantti ja basso (nuottiesimerkki 1).

NUOTTIESIMERKKI 1.

The musical notation consists of two staves. The top staff is in treble clef, 2/4 time, and contains a melody of six measures. The bottom staff is in bass clef, 2/4 time, and contains an accompaniment of six measures. The melody is written in C major, with chords C, G7, C, G7, C. The accompaniment is written in C major, with chords C, Am, Dm, G7, Dm, G7, C. The bass clef is labeled 'PERUSBASSO' and 'SOINTUBASSO'. The word 'ACC' is written to the left of the bass clef.

Harmonikan osuudessa käyttämäni nuotinnustapa on yleinen käytäntö merkitä harmonikkanotaatiota Suomessa. Vasemmalle kädelle ovat kirjoitettuna perusbasso sekä sointubasso. Sointubasso tarkoittaa harmonikan standardibassojärjestelmän yhteen nappiin valmiiksi kytkettyä sointua: duuria, mollia (m), pienseptimisointua (7) tai vähennettyä septimisointua (dim7). Sointubasso lukee realisointuna säestysrivien välissä. Perusbasso puolestaan on rinnastettavissa basistin soittamaan perusääneen, joka voi olla myös eri, kuin käytetyn sointubasson pohjasävel. Harmonikan oikean käden ja säestettävän melodian vaikutus harmoniaan eivät näy säestysviivaston välisissä realisointumerkinnöissä lainkaan, realisointumerkinnät ilmaisevat siis ainoastaan kulloinkin käytettävän valmiiksi kytketyn sointubasson. Mikäli säestettävän melodiarivin realisointu eroaa säestysrivin soinnutuksesta, on säestyksessä käytetty tarkoituksella vaihtoehtoista sointua.

Kunkin esimerkkikappaleen perusteluosa sisältää informaation sisällöstä ja määrästä riippumatta runsaasti alalukuja. Alalukurakenne on haluttu säilyttää lukijan tiedonhaun helpottamiseksi. Alalukujen numerointi vastaa luvussa 7 käytettyä numerointia, siten esimerkiksi säestäjän roolia eri lauluissa käsittelevät alaluvut 8.1.1, 8.2.1 ja 8.3.1, tempo alaluvut 8.1.2, 8.2.2 ja 8.3.2 ja niin edelleen. Kiireisenkin lukijan on kuitenkin hyvä muistaa, että musiikin kokonaisuuden pilkkominen toisistaan riippumattomiin palasiin on mahdotonta. Eri perustekijöitä voidaan sivuta muuallakin, kuin oman alaotsikkonsa yhteydessä.

8.1 Aamu Airistolla

8.1.1 Säestäjän rooli

Säestäjän rooli on tässä tapauksessa siinä mielessä helppo, että laulaja on kevyen musiikin ammattilainen, jolle kyseinen laulu on tuttu. Kumpikin hoitaa siis omaa tonttiaan kuunnellen toki kokonaisuutta. Laulajan lähtöäänen löytymisestä tai solistin rohkaisemisesta ulos ujoudestaan ei säestäjän tarvinnut huolehtia. Myöskään melodian kaksinnus säestyksessä ei apukeinona ollut tarpeen.

8.1.2 Tempo

Solistin osaaminen mahdollisti jättää tempon valinnan täysin hänen vastuulleen. Laulaja lauloi malliksi pari fraasia haluamassaan tempossa, jonka perusteella alkoi alkusoitto. Duurivalssit ja merimiesvalssit tapaavat olla mollivalssseja ripeämpiä, Aamu Airistolla täyttää kummatkin ehdot. Esityksen tempo on merimiesvalssiksi hitaammasta päästä.

8.1.3 Rytmi

Valssin kolmijakoisuus tulisi saada pehmeän keinuvaksi, mitä edesauttaa ykkösiskulle tulevan perusbasson soittaminen pitkänä kautta linjan. Siten perusbasso toimittaa säestyksessä kontratai sähköbasson virkaa. Valssin komppi tulee jo pelkästä vasemman käden osuudesta, mitä sopivasti kirkastaa oikean käden käyttö kakkos- ja kolmosiskuilla (nuottiesimerkki 2).

NUOTTIESIMERKKI 2.

9 **A** D A7

AA - MU - AU - RIN - KO KIM - MEL - TÄÄN TAAS

D A7

Rytmisesti erikoinen kohta on tahtien 55-56 rytmisen sekvenssi, jossa kaksi tahtia on painotuksin ikään kuin jaettu kolmeen puolinuottiin. Viimeinen puolinuotti oikeassa kädessä on tosin käytännössä tyypistynyt neljäsosanuotiksi (nuottiesimerkki 3).

NUOTTIESIMERKKI 3.

53 E7 A A7

LAU - LU HUO - LE - TON. NIIN

E7

Vastaavat rytmiset sekvenssit tuovat yllätyksellisyyttä sekoittaen valssin kolmijakoisuutta, mutta niitä ei tule käyttää liikaa. Erityisesti taitteissa rytmisekvenssi on kuitenkin oiva tehokeino, minkä vaikutusta nostaa entisestään, mikäli säestäjä ja solisti soittavat sen samanaikaisesti ja voimakkaasti painottaen.

8.1.4 Harmonia

Harmoniassa ei ole juuri nelisointuja laajempaa harmoniaa käytetty, mikä merimiesvalssissa onkin tyylinmukaista. Kepeyttä esitykseen tuo esimerkiksi alun sointukompin ilmavuus sekä peräkkäisten dominanttiseptimisointujen soittaminen asteittain ilman kvinttiä sekä pohjasäveltä (nuottiesimerkki 4).

NUOTTIESIMERKKI 4.

25 C#7 F#7 Hm

VAR - TE-NI NYT KIE - DON KAU-LAA - SI SUN, OI,

C#7 F#7 Bm

Kolmi- ja nelisointuharmoniaan tuo ainoan poikkeuksen tahtien 93-94 sointukulku Em9 – A9 (nuottiesimerkki 5). 9-sointujen käytölle ei sen kummempaa selitystä ole, ne vain soittotilanteessa tuntuivat luontevilta siihen kohtaan, ikään kuin harmonian rehevöittämiseksi ennen kepeämpää lopetusta.

NUOTTIESIMERKKI 5.

93 Em A7 D

SU LOI-NEN AR-MAA - NI MUN. LUO

Em A7 D

Tahtien 55-56 (nuottiesimerkki 3) säestysharmoniaassa on sävellajiin kuulumaton Abdim sointu, mutta olennaisempaa tuon kohdan käsittely on rytmisenä sekvenssi-ilmiönä sekä laskevana bassokulkuna, jonka aikana oikea käsi nousee vastaavasti astekulkuna ylöspäin.

8.1.5 Muoto

Muotorakenne sovittiin etukäteen. Koska sanoja on vain yhteen säkeistöön, päätettiin a-osa toisella kertaa ottaa soitinsoolona. Lopetuksen osalta ei ole tarpeen tehdä hidastusta kummempia ratkaisuja, eikä hidastuskaan olisi välttämätön.

8.1.6 Melodia

Ensimmäinen melodiasta johtuva seikka oli sävellaji. Alkuperäinen melodianuotti sanoineen oli C-duurissa, mutta solisti halusi laulaa mieluummin D-duurista, jotta se sopisi paremmin hänen äänialalleen. Näin ollen esitys transponoitiin D-duuriin. Esitystilanteessa käytössä oli nuotti D-duurissa.

Melodian liikkeitä on mukailtu useammassakin kohdassa. Tahdeissa 27-28 vastaanäni tekee melodian kanssa niin sanotun rapuliikkeen (nuottiesimerkki 4). Tahdeissa 41-48 puolestaan hyödynnetään melodiaa tukevia terssi- ja seksti-intervalleja (nuottiesimerkki 6).

NUOTTIESIMERKKI 6.

41 **B** D A7 D

KIRK - KA-HAS-TI, KIRK - KA-HAS-TI KIM - MEL - TÄÄ NYT

D A7 D

Tahdeissa 65-68 melodian kahdeksasosille lisätään terssi alapuolelle, mitä samaista rytmistä motiivia käytetään sekstein melodian pitkien äänien alla (nuottiesimerkki 7).

NUOTTIESIMERKKI 7.

Melodian lyhyet aika-arvot tarjoavatkin usein säestäjälle mahdollisuuden antaa vastauksia solistin kysymyksiin, toimia tavallaan kaikuna melodian rytmisille motiiveille.

8.1.7 Dynamiikka

Dynamiikasta ei etukäteen sovittu mitään. Esityksestä ei erityisen selkeitä dynaamisia linjoja ole havaittavissa, mikä kertoo osaltaan siitä, etteivät ne kappaleessa erityisen välttämättömiä ole. Toisaalta dynamiikka lienee esityksessä jäänyt turhan vähälle huomiollekin, mikä on sangen yleistä valmistelemattomissa esityksissä.

8.1.8 Sointiväri

Sointiväri duurivalssissa saa olla pirteä ja kirkas. Alussa on käytetty perinteistä ”valssirekkaria” \textcircled{b} , mikä b-osan ”sorjassa ja nopsassa viielyksessä” on korvattu kirpeämmällä vaihtoehdolla $\textcircled{2}$. Instrumentaalisooloon tultaessa rekisteri on jälleen laulavampi, kuten alussa. Rekistereiden vaihtopaikkoja kannattaa miettiä etukäteen. Ne

liittyvät kiinteästi esityksen muotorakenteen kokonaisuuden esiin tuomiseen. Rekisterin vaihtaminen kiireisessä kohdassa on lisäksi hankalaa, etenkin jos kädet muuhun soittamiseen vapauttavia leukarekistereitä ei ole käytettävissä. Bassorekisteri saa valsseissa mielellään olla perusbassojen pyöreyttä korostava, ei siis vahvin mahdollinen.

8.1.9 Akustiikka

Äänitystila oli kaiultaan lähes täysin kuiva ja siksi jopa vähän luonnoton. Esitykseen on äänenvärien luonnollisuuden ja lämmön saavuttamiseksi lisätty aavistus kaikua, kuitenkin siten, ettei esimerkin alkuperäistunnelma akustiikankaan osalta vääristy. Harmonikan vasen käsi jää ajoittain hieman hiljaiseksi mikrofoniin sijoittelusta johtuen. Säestäjä ja laulaja olivat äänitystilanteessa vastakkain, jotta katsekontakti oli hyvä ja molemmat kuulivat toistensa osuuden.

8.1.10 Laulun sanat

Vaikka säestäjä ei sanoihin voi vaikuttaa eikä niitä soittimellaan soittaa, kannattaa niihin kiinnittää toisinaan huomiota. ”Niin sorjasti, nopsasti viilettää pois kauaksi purtemme” (tahdit 57-64) sekä ”aamuaurinko kimmeltään, sen lumojen valtaan jään” (tahdit 97-104) kohtien maalailuksi sävelin on säestyksessä käytetty korkealta soitettuja trioleja, mitkä näinkin rauhalliseen tempoon tuovat pirteää lisäväriä. Mainittakoon, että sanan ”purtemme” ensimmäiselle tavulle tahdissa 62 osuva kuudestoistaosakuviotriolijakson keskellä on ainoastaan soittovirhe. Toimikoon tämä vaikka esimerkkinä siitä, että peruskompista poikkeamalla säestäjä voi improvisoinnissaan sotkeutua omaan näppäryyteensä.

8.2 Moskovan valot

8.2.1 Säestäjän rooli

Solistin osuuden soittaa musiikin ammattilainen, joka harrastaa saksofonin soittoa. Säestäjän roolissa ei siis tarvinnut huomioida mitään erityistä. Satunnaisen saksofoniharrastajan osuutta sävelpuhtauden näkökulmasta tietysti helpottaa nelisointuharmoniassa pitäytyminen.

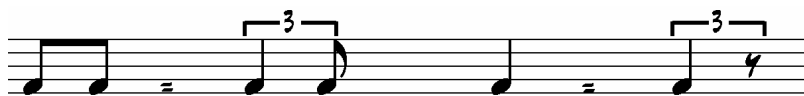
8.2.2 Tempo

Alkuperäisnuotissa annetaan tempo määritelmällä *slow fox* eli hidas foksi. Hidas on hyvin suhteellinen käsite. Tempo mikä toisesta soittajasta voi tuntua hitaalta, saattaa toisesta olla liian nopea. Tempo on paljolti riippuvainen myös soittimesta, esimerkiksi puhaltajalta ja laulajalta hidas tempo vaatii fyysisesti paljon. Äänitystilanteen tempo valittiin solistin toimesta siten, että soittaminen tuntui mahdollisimman luontevalta fraseerauksen ja hengityksen kannalta.

8.2.3 Rythmi

Esitysmerkintä *slow fox* määrittää hitaan tempon lisäksi foksille ominaisen kolmimuunteisen fraseerauksen. Jazzista peräisin oleva kolmimuunteisuus eli swing-artikulaatio tarkoittaa foksen neljäsosanuotin pituisen iskualan jakamista kolmeen samanpituisen osaan, jokainen neljäsosanuotti jakautuu siis trioliksi. Kahdeksasosanuotit soitetaan kolmimuunteisuudessa siten, että iskualan painollinen puolisko on painotonta pidempi suhteessa 2:1. Triolipohjainen neljäsosanuotti on tällöin jaettu kahtia siten, että triolin ensimmäiset kahdeksasosat yhdistetään toisiinsa kaarella eli ne muodostavat neljäsosanuotin. Yleensä kolmimuunteisuus tuodaan nuottikuvan alussa ilmi fraseerausohjeella $\text{♪} = \overline{\text{♪♪}}$. Neljäsosanuotit fraseerataan kolmimuunteisuudessa usein käytännössä siten, että triolin viimeinen kahdeksasosa jää tauoksi (nuottiesimerkki 8).

NUOTTIESIMERKKI 8.



Kolmimuunteinen fraseeraus on äärimmäisen vaikea asia, jonka omaksumiseen kuuluu aikaa vuosia, kokeneiden jazzmuusikoiden mukaan koko elämä. Kolmimuunteisuudessa on vieläpä monta astetta, taitavat jazzmuusikot kykenevät halutessaan soittamaan enemmän tai vähemmän kolmimuunteisesti. Samoin muusikkoslangissa puhutaan soittamisesta eteen tai taakse. Sillä tarkoitetaan solistin tarkoituksenmukaista soittamista hieman perussykkeen edellä tai jäljessä, ikään kuin nojaten eteen tai taakse.

Nopeissa tempoissa kolmimuunteisuus fraseerataan yleensä lähestulkoon ”suorana” (engl. even), tasajakoisena, mutta paino on jälkimmäisellä kahdeksasosalla (engl. off-beat). Tällaista mielikuvaa käyttävät ainakin puupuhaltajat kielittäessään kahdeksasosia. Kolmimuunteinen fraseerausohje pitää myös säestäjän huomioida. Itse asiassa säestettävän melodian liikkeessa puoli- ja neljäsosanuotein voi kolmimuunteisuus hahmottua jopa paremmin nimenomaan säestyksen kautta, mikäli säestäjä käyttää soitossaan kahdeksasosa-aika-arvoja.

Harmonikalla kolmimuunteisuuden toteuttaminen on erityisen vaikeaa. Ensinnäkin harmonikan palje on suhteellisen kömpelö yksittäisten nuottien väliseen painottamiseen, kyseessä on nimenomaan painotus eikä aksentti. Tästä syystä fraseeruksesta tulee helposti liian kulmikasta, jolloin tuloksena on pisteellinen kahdeksasosa perässään kuudestoistaosanuotti, eli jazzin irtokuva muistuttaen enemmänkin instrumentaalijenkkaa. Lisävaikeutta tulee tilanteessa, jossa palkeen käyttöä ei voi harjoittaa täysin oikean käden ehdoilla, vaan mukana kulkee vasen käsi, yhdellä ja samalla palkeella luonnollisesti. Olennainen tekijä fraseeruksen vaikeuteen ovat tietysti myös musiikillinen perehtyneisyys ja omaksuminen. Kolmimuunteisuuden omaksuminen vaatii soittotavan sisäistämistä, sen tulee olla luonnollinen tapa soittaa ilman asian miettimistä. Tähän harvalla harmonikan soittajalla on olemassa valmiuksia. Jazzin kuuntelemisesta ja runsaasta soittamisesta on totta kai eniten apua.

Kolmimuunteisuuteen tämän soittoesimerkin ääninäyte ei tarjoa erityisen hyvää mallia, vaan

kuulokuva on fraseeraukseltaan jokseenkin kömpelö. Fraseeraus vapaan säestyksen soittotilanteessa jäi vähälle huomiolle, jolloin se puutteellisella soittotavan sisäistämällä jäi myös keskinkertaiseksi. Esitys voisi rytmikaltaan nojata enemmän taakse (engl. laid-back). Nopeissa tempoissa kömpelöä fraseerausta olisi vaikeampi huomata, mutta esimerkin ollessa hidas foksi, ei käynyt tuuri temponkaan puolesta. Esimerkkinä vinksahaneesta fraseerauksesta käy säestyksen tahdit 37-38 (nuottiesimerkki 9). Kahdeksasosat ovat kautta linjan huonosti fraseerattuja, mutta erityisesti kaksi ensimmäistä kahdeksasosaa muistuttavat enemmän jenkkää kuin swingiä.

NUOTTIESIMERKKI 9.

The musical score for Example 9 consists of three staves. The top staff is the melody in treble clef, the middle staff is the piano accompaniment in treble clef, and the bottom staff is the bass line in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The piece starts at measure 35. The chords are: C_M, B^b7, E^b, G⁷, B^bM^b, and C⁷. The piano accompaniment features a triplet of eighth notes in the second measure. The bass line has a four-measure rest in the fifth measure.

Kolmimuunteinen fraseeraus on myös edellytys rytmimusiikille ominaisen svengin aikaansaamiselle. Jonny King (46, 2000) toteaa kirjassaan "Mitä Jazz on?" svengin olevan pohjimmiltaan rytmisen tunnelman, rytmisen oteen. Svengi viittaa hänen mukaansa jazzille ominaiseen swing-rytmiin, jonka peruskivi on rumpalin lautasella soittama "diidadaaba" (edellä kuvattu kolmimuunteinen fraseeraus). Svengin tunnetta Kingin mukaan korostaa myös heikkojen tahdinosien eli kakkos- ja nelosiskujen (engl. backbeat) voimakas painottaminen. Näillä rytmisillä elementeillä säestäjän tulisi siis soitollaan edesauttaa foksissakin tarvittavan svengin löytymistä. Kingin mukaan svengiä on mahdotonta tarkoin sanallisesti selittää tai nuotein kirjoittaa: "Tiedät sen kyllä kun kuulet sen."

Kukin tahdin neljäsosa jaetaan siis swing-artikulaatiossa trioliksi. Moskovan valojen peruskomppia on säestysnuotinnuksen ensimmäinen säkeistö (tahdit 5-26), joka on tarkoituksella pelkistetty. Säestys ei sisällä paljonkaan koristelua tai hienouksia, mutta sisältää

tarpeellisen, jotta melodia voidaan ylipäätään tyylinmukaisesti säestää.

Peruskompin ideana on svengin edellyttämän kakkos- ja nelosiskun painottaminen luontevasti soittamalla soinnut juuri näille heikoille tahdinosille. Kakkos- ja nelosiskun painottaminen tulee jo vasemman käden valmiiksi kytketyistä sointubassoista, mutta oikean käden soinnuilla saadaan vaihtelua, koska siten voidaan soinnun asemaa vaihtaa (nuottiesimerkki 10).

NUOTTIESIMERKKI 10.

5 CM D7 G7 CM FM⁶ CM G7

Oikean käden sointujen ylin ääni muodostaa käytännössä lähes saman linjan, mitä käytetään yksittäisenä obligatoäänenä toisessa säkeistössä vastaavassa kohdassa (nuottiesimerkki 11).

NUOTTIESIMERKKI 11.

31 CM D7 G7 CM FM⁶ CM G7

Kakkos- ja nelosiskujen painottamisen ohella foksiin tuo svengiä sointujen soittaminen ennen

iskua tai iskun jälkeen. Sointu voi siis olla joko iskulla tai niiden välissä eli synkoopilla (Tenni & Varpama 2004, s. 59). Tätä oikean käden soinnun paikkaa on varioitu muun muassa tahdeissa 21-24 (nuottiesimerkki 12). Synkopoivilla kahdeksasosilla iskujen välissä saadaan aikaan samankaltaista rytmistä vaihtelua kuin kitaralla käytettäessä niin sanottuja haamuiskuja.

NUOTTIESIMERKKI 12.

The musical score for Example 12 consists of three staves. The top staff is the melody in the treble clef, the middle staff is the right-hand accompaniment in the treble clef, and the bottom staff is the left-hand accompaniment in the bass clef. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. The piece starts at measure 21. The first two measures have chords Fm, Cm, G7, and Cm. The last two measures have chords Fm, Cm, G7, and Cm. The bass line features syncopated eighth notes.

Myös basistit käyttävät swingissä bassolinjoissaan kahdeksasosia. Näidenkin kahdeksasosien tulee luonnollisesti olla kolmimuunteisen fraseerauksen mukaisia. Basson kahdeksasosia on hyödynnetty paikoitellen läpi ensimmäisen säkeistön (tahdit 5-26).

8.2.4 Harmonia

Ensimmäisen säkeistön harmonia noudattaa lähes täysin alkuperäistä melodiarivin yhteydessä olevaa soinnutusta. Joissakin kohden on tarkoituksella oikean käden soinnuista jätetty turhia säveliä pois, jotka eivät vaikuta soinnun funktioon. Esimerkiksi tahdin 6 oikean käden dominanttiseptimisoinnuista puuttuu pohjasävel ja kvintti (nuottiesimerkki 10). Samoin esimerkiksi tahdissa 12 sointumerkinnän Bbm6 edellyttämä seksti-intervalli löytyy melodiasta, joten se on karsittu säästyksestä pois (nuottiesimerkki 13). Oikean käden säästyssoinnut ovat tarkoituksella ahtaassa asettelussa, jotta esimerkki on helposti soitettava.

NUOTTIESIMERKKI 13.

9 Cm B^b7 E^b G⁷ B^bM⁶ C⁷

Cm B^b7 E^b G⁷ B^bM C⁷

Tahdista 27 alkavassa introa vastaavassa välisoitossa sekä toisessa säkeistössä on harmoniaa hieman enemmän varioitu. Alkuperäiset soinnut näkyvät edelleen melodiarivin yläpuolella. Välisoiton tahtien 27-28 (nuottiesimerkki 14) soinnun vaihdos duuripohjaiseksi on korvattu laskevalla bassokululla sointubasson pysyessä Cm-sointuna. Tällöinhän tahdin 28 alun sointu on käytännössä AbMaj7, jolle melodian putoaminen b-säveleen tekee vielä noonin (sointu on tällöin käytännössä AbMaj9). Tahdissa 30 välisoitto puolestaan päättyy ylinousevaan sointuun, jolloin muuntamattoman kvintin sisältävä kytketty sointubasso vasemmasta kädestä on jätetty kokonaan pois. Tämä siitä syystä, että joissakin harmonikoissa standardibasson pienseptimisoinnut sisältävät muuntamattoman kvintin, joissakin ei. Kvintin mukanaolon voi bassojärjestelmän pienseptimisoinnuista kyllä suhteellisen pienellä vaivalla poistaa vierailemalla asiantuntevalla harmonikkakorjaajalla. Poistettujen kvinttien palauttaminen on hieman työlämpi toimenpide (Nieminen, 2007).

NUOTTIESIMERKKI 14.

27 Cm C⁷ F_M G⁷

Cm F_M

Tahdista 31 alkava toisen säkeistön säestys alkaa sointusävelistä muodostuvalla obligatolinjalla. Melodian pitkiä ääniä on pyritty täyttämään säestyksessä käytetyllä koristelulla. Vasemman käden bassolinja on ensimmäistä säkeistöä harmonisesti vaihtelevampi. Myös oikean käden harmoniaa on väritetty sopivilla lisäsävelillä (nuottiesimerkki 9). Esimerkiksi tahdissa 38 oikean käden etuiskulle tuleva sointu on C7(#9) ja nelosiskulla käytetty sointu C7(b9). Koska soinnun kvinttiä ei ole muutettu, sopivat nämä sointujen laajennukset päällekkäin sointubasson pienseptimisoinnun kanssa.

Vasemman käden harmoniassa huomionarvoista on tahdin 37 vasemmalle kädelle perusbasson es-sävelen jälkeinen Gm sointubasso, joka käytännössä on pohjasäveletön EbMaj7. Merkintätapa on musiikin teorian kannalta kyseenalainen, koska tahdeissa 36-37 kyseessä on sävellajin (c-molli) sointuastein kulku V7/III – III – V7. EbMaj7 on siis sävellajiin kuuluva III asteen sointu, mitä Gm puolestaan ei ole. Koska Maj7-sointujen käyttö standardibassojärjestelmällä etenkin Maj7-merkintänä ei ole harmonikkaperinteessä mitenkään vakiintunutta, on soinnun toteuttamistavan selkeyden vuoksi nuotinnuksessa käytetty edellä mainittua merkintätapaa Gm, joka on linjassa muiden vasemman käden sointumerkintöjen kanssa.

Vastaava tapa käyttää harmonikan bassoa monipuolisesti ovat m7-soinnut (nuottiesimerkki 15). Ne voi harmonikan standardibassojärjestelmällä toteuttaa soittamalla samanaikaisesti kaksi sointubassoa, mollisointu ja rinnakkaissävellajin duurisointu. Siten Fm7 on siis yhtä kuin Fm + Ab sointubassot. Soinnun voisi soittaa myös jättämällä mollisoinnun kokonaan pois, jolloin kuulokuva on ohuempi (Fm7 = Ab/F).

NUOTTIESIMERKKI 15.

47 F_M

Tarvittaessa 6-sointujen soittaminen harmonikan bassolla luonnistuu soittamalla sointubasson kolmisoinnulle perusbassoksi soinnun sekstin, eli esimerkiksi $Cm6 = Cm/A$ ja $C6 = C/A$. Tällöinhän sointujen voi käytännössä tulkita olevan $Am7b5$ ja $Am7$. Esimerkiksi Suuri Toivelaulukirja -kirjasarjassa soinnut on usein merkitty kuitenkin 6-sointuina. Varsinaisen 6-soinnun bassokädellä saa käyttämällä mollisoinnussa $dim7$ -sointubassoa ($Cm6 = Cdim7$, kvintti puuttuu) ja duurisoinnussa rinnakkaismollia ($C6 = Am/C$, kvintti puuttuu).

Tahdissa 48 (nuottiesimerkki 15) käytetty perusbasson sävel d riitelee teoriassa melodiassa ja säästyksessä olevan es sävelen kanssa, mutta on käytännössä niin eri oktaavialassa ja myös osa itsenäistä bassokulkua, joten se ei kuulosta riitaintervallilta. Vastaavalla tahdin osalla d-sävel oikeassa kädessä riitelisi melodian kanssa.

Introa mukailevassa outrossa eli lopetuksessa olen käyttänyt lisämausteena harmonista yllätyksellisyyttä ja jazzille ominaisia sävelkulkuja (nuottiesimerkki 53-57).

NUOTTIESIMERKKI 16.

53 C_M

Tahtien 56-57 laajat sointuhajotukset mahdollistuvat pianosta ja pianoharmonikasta poiketen yhdellä kädellä soitettavina näppäinharmonikan diskanttisormion lyhyillä etäisyyksillä, joskin niiden legatossa soittaminen on vaikeaa ilman pianossa käytettävää pedaalia. Ensimmäinen näistä laajoista soinnuista on periaatteessa $G7(\#9)(b13)$, mutta basson sävelen ollessa des, helpoin tapa nimetä sointu on $Db(13)$, tritonuksen päässä alkuperäisestä soinnusta oleva dominanttisointu. Sointuun sisältyy automaattisesti pienseptimisoinnun ohella 9 (nooni), mutta ei muuntamaton 11 (undesimi). Muuntamaton 11 tonaalisessa musiikissa vastaisi kvarttipidätystä. Sointu on käytännössä sävellajin viidennen asteen soinnun jazzväritteinen muoto. Viimeinen sointu on $Cm9/6$ eli $Cm7$, johon on lisätty seksti ja nooni. Vastaavilla oktaavia laajemmilla sointuhajotuksilla saadaan aikaan myös hyvän kuuloista oikean käden sointusäestystä, mutta harmonia muodostuu tällöin nelisointujen sijaan yleensä laajemmista soinnuista.

8.2.5 Muoto

Moskovan valot ei muotorakenteena sisällä selkeästi A ja B osaa. Kappaleen voi katsoa rakentuvan säkeistöstä, jota on turha jakaa osiin, vaikka melodia samoja aiheita yhden säkeistön sisällä kertaakin. Käytetty alkusoitto on kappaleeseen muodostunut standardiksi ja loogisesti siitä saadaan myös välisoitto sekä lopetus. Säestys on soitettu instrumentaaliversiolle, joskin sama säestys toimisi yhden säkeistön lisäämisellä todennäköisesti pääpiirteissään myös laulun taustana, koska puhaltimilla ja laululla on paljon yhteistä.

8.2.6 Melodia

Säestettävän melodian liikkeitä ja huomioimista on käsitelty muiden osa-alueiden yhteydessä (esim. muoto, harmonia, dynamiikka, sointiväri). Melodia liittyykin käytännössä kaikkeen, mitä säestettäessä tulee huomioida. Melodia on se minkä avuksi säestäjää tarvitaan, sen ehdoilla siis mennään kaikessa mitä tehdään.

8.2.7 Dynamiikka

Periaatteessa koko säestys voidaan soittaa niin ilmastisesti, että melodia tulee sooloinstrumentista riippumatta varmasti esiin. Se ei kuitenkaan tarkoita sitä, etteikö keskinäiseen balanssiin kannattaisi säestystilanteessa aina kiinnittää huomiota. Vaikeampi tilanne on toisin päin, kun soolosoittimen ääni on luonnostaan voimakas. Erityisesti pienessä tilassa tenorisaksofonin ääni on niin voimakas, että harmonikalla pitäisi soittaa voimakkaasti ja suhteellisen vahvalla rekisterillä, jotta balanssi olisi toimiva. Keskinäisestä balanssista ei voikaan äänitteen perusteella tehdä juuri päätelmiä, sillä harmonikalle ja saksofonille asetettiin erilliset mikrofonit. Näin saatiin laadukkaampi äänitystulos esimerkiksi äänensävyyn kannalta. Mikrofonien sijoittelusta johtuen harmonikan vasen käsi tuntuu ajoittain olevan diskantin alapuolella. Syynä tähän lienee mikrofonin sijoittaminen liian lähelle bassopuolta, jolloin signaalin voimakkuus vaihtelee sen mukaan, onko palje auki vai kiinni. Palkeen ollessa auki etäisyys mikrofonin kasvaa, jolloin signaalikin heikkenee.

Esityksen sisäisissä dynaamisissa vaihteluissa ei ole juuri kehumista. Syynä on soittajien keskittymisen suuntautuminen muihin soittamiseen liittyviin asioihin, jolloin dynaamiset vaihtelut jäävät paitsioon. Sama ilmiö toistuu ilman harjoitusta tapahtuvissa esityksissä lähes aina, etenkin kun lähtökohtana ei ole nuottia, josta soittajat tulkitsisivat ylös kirjoitettuja dynaamisia merkintöjä.

Välisoiton voi soittaa voimakkaammin, koska kyseessä on säestäjän ”soolo”. Tahtien 31-38 vastaääni puolestaan pitää pysyä melodiaa täydentävän säestyksen asemassa. Melodian säerajoja edeltävien pitkien äänien alla kulkevien säestyskoristeluiden tuoma lisäarvo on paljon isompi, kuin säkeiden alussa olevien säestyksen pitkien harmoniasävelten, siksi nämä koristelut voi soittaa dynamiikaltaan hieman voimakkaammin. Erityisesti tahtien 31-32 säestys tulee soittaa hiljaa, koska linja kulkee äänialaltaan kappaleen varsinaisen melodian yläpuolella (nuottiesimerkki 11).

Tahtien 45-46 säestyksen rinnakkaisten seksti-intervallien liike ylöspäin (nuottiesimerkki 17) käy hyvästä esimerkistä säestäjän mahdollisuudesta lisätä dynamiikkaa ja tuoda kulminaatiokohtaa esiin häiritsemättä kaksi tahtia paikallaan pysyvää melodiaa.

NUOTTIESIMERKKI 17.

43 Fm^6 G^7 Cm G^7 Cm C^7

Fm G^7 Cm G^7 Cm C^7

Dynamiikka noudattaa usein kultaisen leikkauksen periaatetta: voimakkuus nousee säkeistön loppua kohden laskeakseen jälleen ennen säkeistön päättymistä. Näin on tässäkin kappaleessa. Kappaleen melodian kulminaatiokohta osuu teeman äänialaltaan korkeimpiin kohtiin.

8.2.8 Sointiväri

Introssa on käytetty vahvaa ja erottuvaa rekisteriä $\textcircled{2}$, joka solistin aloittaessa vaihtuu sävyllään tummemmaksi ja pehmeämmäksi $\textcircled{1}$. Näillä rekistereillä käytännössä soitetaan otelaudalla oktaavia ylempää, jotta soiva lopputulos vastaa kirjoitettua nuottikuva. Tummallalla rekisterillä soitettaessa oktaavia ylempää saadaan aikaan menneiden vuosikymmenten ”haitarijazzille” tyypillinen kuulas soundi, ikään kuin tumma jazzkitarasoundi. Pehmeä äänenväri täydentää myös sopivasti tenorisaksofonin utuista ja pyöreää sointia.

Välisoitossa rekisteri vaihtuu jälleen aavistuksen vahvempaan ja erottuvampaan $\textcircled{2}$, koska kyseessä on säestäjän lyhyt soolo. Toisen säkeistön rekisteri on ohuempi ja kirkkaampi $\textcircled{1}$, jota tukee vasemman käden matala mutta ohut rekisteri $\textcircled{3}$. Jälkimmäinen bassorekisteri ei ole perusbassoiltaan niin vahva ja peittävä kuin ensimmäisessä säkeistössä $\textcircled{3}$. Jälkikäteen voi sanoa, että bassorekisteri olisi saanut olla heikompi vaihtoehto läpi kappaleen. Bassorekistereiden dynaaminen ero on varsin pieni, mutta ero on enemmänkin äänen sävyssä jälkimmäisen rekisterivaihtoehdon eduksi.

Esimerkiksi tahtien 43-44 yhteinen linja (nuottiesimerkki 17) edellyttää soittimilta erityisen

toimivaa yhteisointia, kun taas ensimmäisen säkeistön peruskompin ei ole tarkoituskaan sulautua säestettävän melodian kanssa yhteen. Käytettävä sointiväri tulee luonnollisesti huomioida äänensävyyn ohella säestettävän ja säestäjän välisen balanssin kannalta. Käytettävien rekisterivalintojen ja oktaavialan kannalta oma merkityksensä on myös sillä, jos solisti päättää soittaa jonkun osan teemasta tai kokonaisen säkeistön esimerkiksi oktaavia ylempää.

8.2.9 Akustiikka

Akustiikka on täysin esityskontekstiin sidonnainen. Äänitystilän akustiikka oli kaiultaan kuiva, mikä varmasti vaikutti soittotapaan ainakin siten, että harmonikkasäestyksen neljäsosabassoja ja -sointuja oli vaikeaa olla soittamatta aavistuksen pitkinä. Ensimmäisen säkeistön peruskompista on helppo sanoa, että kuulokuva on paljon miellyttävämpi kaikuisassa kuin kuivassa tilassa. Tällöin kolmimuunteinen tapa soittaa neljäsosanuotit ilmavasti legatoa lyhyempinä kuulostaa myös harmonikalla hyvältä. Ilman kaikua tällainen neljäsosasoinnuin kulkeva sointukomppi tulee helposti soitettua laahaavan pitkällä neljäsosilla, koska soittimessa ei ole luontaista kaikua itsessään, kuten esimerkiksi kitarassa. Kaikuisassa tilassa harmonikankaan ääni ei siis katkea kuin seinään, vaikka jokaista ääntä ei palkeella pehmentäen sammuttaisikaan.

8.2.10 Laulun sanat

Kyseessä on instrumentaaliesitys, eikä laulun tekstiä siten ole huomioitu säestyksessä. Instrumentaaliesityksessä myös soitettujen säkeistöjen määrä voi poiketa laulettavasta versiosta.

8.3 Väliaikainen

8.3.1 Säestäjän rooli

Säestäjän rooliin pätee tässä samat seikat kuin kappaleessa Aamu Airistollakin. Laulajan osaaminen ja kokemus antavat säestäjälle vapaat kädet.

8.3.2 Tempo

Jenkan tempon ohjeeksi on Suomen muusikkojen liiton tanssimuusikkokoulutuksessa Martti Metsäkedon toimesta annettu 160 neljäsosaista minuutissa. Luonnollisesti edellä mainitussa asiayhteydessä tempon tulee palvella erityisesti tanssijoita, mutta tempo noudattaa myös tyylinmukaista ja kappaleelle alkuperäistä esitystapaa. Laulettuun versioon tempo valitaan tietenkin laulajan ehdoilla, mutta kaukana tuosta viitteellisestä lukemasta sen ei tulisi olla. Tällä kertaa tempon valinta osui siis laulajalle, joka puolestaan valikoi tempon sanojen tulkinnan ehdoilla.

8.3.3 Rytmii

Jenkan tulee olla rytmikästä ja vahvapoljentoista musiikkia. Instrumentaalijenkkoissa, kuten Sirkkojen tanssi, melodian rytmii on perinteisesti vahvasti pisteellistä kahdeksasosanuottia korostava (nuottiesimerkki 18).

NUOTTIESIMERKKI 18.

The image shows a musical score for 'Nuottiesimerkki 18'. It consists of two staves: a treble clef staff for the melody and a bass clef staff for the bass line. The time signature is 4/4, and the key signature has three flats (B-flat major). The melody is composed of eighth notes and rests, with a strong rhythmic pattern. The bass line provides a simple accompaniment with quarter notes. Chords F7 and BbM are indicated below the staff.

Lauletuissa jenkoissa sanarytmit eivät kuitenkaan ole pisteellisiä, vaan ihan suoria kahdeksasosia. Siitä syystä myös säestyksen kahdeksasosien on loogista olla ilman pisteellistä rytmiä. Poikkeuksen voi halutessaan tehdä esimerkiksi erillisessä välisoitossa, joka on jokin muu kuin kappaleen laulumelodia. Esimerkiksi jenkän Rempallaan välisoitto-osa tavataan soittaa pisteellisellä kahdeksasosarytmillä, vaikka laulumelodia ei rytmiltään sellainen olekaan.

Jenkän rytmisessä poljennossa on vahva korostus takapotkuilla eli tahdin kakkos- ja nelosiskuilla. Näiden takapotkujen artikulointia voi vaihdella staccatosta portatoon. Jo jenkän peruskomppi sisältää tämän seikan huomioimisen. Myös kakkosta ja kolmosta korostavien iskujen taitteet ovat jenkalle tyypillisiä (nuottiesimerkki 19).

NUOTTIESIMERKKI 19.

5 **A** Em Am Em H7 Em

IH - MI - SEN HUO - LI - NEEN JA MUR - HEI - NEEN, SE ON VAIN VÄ - LI - AI - KAI - NEN. I - LON

Em Am Em H7 Em

Jenkka on luonteeltaan perusrempeää musiikkia, jonka sanallinenkin viesti on usein positiivissävyistä ”hälläväliä”-meininkiä, vaikka mollissa ja murheissa muuten liikuttaisiinkin. Ehkä juuri siksi turha akateemisuus ja hienostelu on jenkkaa esittäessä syytä heittää romukoppaan: muutama ”harhalaaki” haitaristilta tai pieni epäpuhtaus solistilta eivät jenkän kohdalla ole suurikaan paha, kaiketi jopa tyylinmukaista. Oman värikkään lisänsä komppaamiseen saa haitarin pelimannihenkisellä palkeen käytöllä (nuottiesimerkki 20).

NUOTTIESIMERKKI 20

61 **B** E7 Am D7 G

E-LOM - ME RIE-MU JA RIK - KA - US, SE-KÄ RIN-NAS-SA RIE-HU-VA RAK - KA - US, JA...

E7 Am D7 G

The image shows a musical score for a song. It consists of three staves: a vocal line in the treble clef, a piano accompaniment in the treble clef, and a bass line in the bass clef. The key signature is one sharp (F#). The score is divided into four measures. Above the first measure is a box containing the letter 'B'. Chord symbols are placed above and below the staves: E7, Am, D7, and G. The lyrics are written below the vocal line. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Sointu soitetaan ikään kuin crescendolla sisään varsinaiselle iskulle. Soittotapa on jokseenkin mahdoton kirjoittaa kattavasti ylös nuottikuvana, siksi liitteissä olevassa transkriptiossa siihen ei ole edes pyritty. Äänite selventää asian nuottikuvaa paremmin.

8.3.4 Harmonia

Jenkka ei harmonialtaan ole erityisemmin jazzsävyjä vailla. Turha hienostelu sointupuolella ei jenkkan soittoon perinteisessä mielessä kuulu. Toki eri asia ovat tarkoituksella modernit ja nykyaikaistetut sovitukset vanhoista klassikoista (esimerkiksi Vesa-Matti Loirin tulkinnat Reino Helismaan sanoituksista levyllä "Vesku Helismaasta" 1977 tai "Ystävän laulut" I ja II Juha Vainion lauluista vuosina 2003-2004), joilla vanhanaikaista tarinankerrontaa voidaan tehdä nykyaikaisempaan makuun. Tämä tutkimus keskittyy kuitenkin perinteisen tyylinmukaisen soittotavan esille tuomiseen, joten nelisointuja laajempaan harmoniaan ei jenkkan osalta ole tarvetta mennä. Oikean käden soinnutuksessa ylimääräisistä sävelistä voidaan huoletta tinkiä. Jos ihan tiivistettyyn ilmaisuun mennään, niin periaatteessa riittävä säestys laulun alle saadaan jo pelkästä vasemman käden kompista – tällöin kyse on toki hieman "karvalakkiversiosta". Mutta kuten todettu, jenkka ei perinteisesti kalpene hieman kyseenalaisestakaan soittotaidosta.

Harmonialtaan Väliaikaisen kertosaie sisältää vapaalle säestäjälle varsin usein eteen tulevan diatonisen kvinttikierron. Kvinttikierto on ilmiö, joka toistuu niin populaari- kuin klassisessa

musiikissa hyvin usein. Sopiva tavoite vapaan säestyksen opiskelijalle onkin hallita kvinttikierto sävellajista riippumatta.

8.3.5 Muoto

Rakenne sovittiin esitystilanteessa etukäteen, mutta alku- ja välisoiton valinta jäivät säestäjän vastuulle. Perinteisesti kappaleen lopusta esimerkiksi 4-8 tahtia soittamalla saa toimivan alkusoiton, kunhan kappale alkaa ja loppuu samassa sävellajissa. Tällä kertaa alku- ja välisoittona on kokonainen b-osa, 8 tahtia. Välisoiton sijaan voisi tulla myös b-osan kertaus laulettuna, mutta soittoversiolla saadaan laulajalle aikaa hengähtää. Mikäli välissä olisi instrumentaalisoolo eli yksi säkeistö soittaen, voisi lopun kertauksen jättää ennen sitä halutessaan pois. Sopivin paikka mahdolliselle soololle on ennen viimeistä laulusäkeistöä. Ennen lopetusta b-osa on luonnollista kerrata laulettuna, viimeisistä sanoista tulee siten kuin loppukaneetti koko laululle. Lopun laskeva bassosoolo, dynaaminen nousu, hidastus ja säestyksen viimeisen tahdin asteikkokulku ylöspäin ovat kuin viimeinen naula arkkuun (nuottiesimerkki 21). Mahtipontisuutta tulee myös solistin viedessä melodian lopetuksessa oktaavia ylemmäksi, mutta siitä ei voi säestäjä ottaa kunniaa.

NUOTTIESIMERKKI 21.

The image shows a musical score for three staves. The top staff is the vocal line with lyrics: "PET-TY-MYS TUOTOTTA TO-SI-AAN, VÄ LI - AI-KAISTAKAIK-KI ON VAAN!". The middle staff is the piano accompaniment, and the bottom staff is the bass line. Chord symbols are placed above the staves: Cmaj7, Am6, H7, C7, H7, and Em. The score includes a repeat sign at the end of the piece.

Muotorakenne on asia, joka yleisemminkin kannattaa esiintymistilanteessa sopia etukäteen, joskin niin rakenne- kuin muut erehdykset ovat jenkan tapauksessa helpommin sallittavia kuin jossakin muussa musiikin tyylijajissa: väliaikaista kaikki on vaan!




8.3.6 Melodia

Lähes kokonaan astekuluin liikkuva melodia tarjoaa säestäjälle mahdollisuuden terssi- tai sekstikulkuihin melodian ohessa. Varsinaista rinnakkaista intervallikulkua säestyksestä ei löydy, mutta tahtien 13-19 oikean käden soinnut kulkevat terssi-intervallin sekvensseinä etenevän melodialinjan alapuolella. Koska melodian motiiviset aiheet ovat suhteellisen yksinkertaisia ja melodia sanoineen sisältää paljon saman toistoa, on säestykseen haettu pientä vaihtelua eri säkeistöihin (esim. sointiväri ja dynamiikka).

8.3.7 Dynamiikka

Laulun säestyksessä dynamiikassa mennään tietenkin laulajan ehdoilla. Jenkan hurskastelemattomaan tarinankerrontaan ei kuitenkaan hienostelu myöskään dynamiikalla kovin laajassa mittakaavassa kuulu, vaan sopiva rähinä päällä mennään alusta loppuun asti. Dynamiikkaa olennaisempaa lienee keskinäisen balanssin löytäminen, tarinan pitää ehdottomasti kuulua soiton alta. Äänitustilanteessa dynamiikan lähtökohtana oli keskinäinen sopimus lyriikkaan perustuen: toisen säkeistön kukka ja tyttö olkoot hiljaisen sievisteleviä, viimeisen säkeistön viini virratkoon ja rakkaus riemuitkoon uhmakkaammalla otteella.

8.3.8 Sointiväri

Sointiväriä voi rekistereillä valita laulajan ääneen sopivaksi siten, että myös keskinäinen balanssi on kohdallaan. Turhan hentoja ja kauniita sävyjä ei jenkkaan kannata kuitenkaan valita. Rekisteriä vaihtamalla vaikkapa säkeistökohtaisesti saa mukavaa lisäväriä jenkankin esittämiseen. Tähän perustuen toisen säkeistön rekisterivalinta on säyseämpi , kun taas viimeisessä säkeistössä on rujompi äänensävy  oktaavia korkeammalta soitettuna. Näillä rekisterivalinnoilla tuetaan laulun sanoissa kulkevan tarinan etenemistä. Bassosta korskeutta haetaan täydellä rekisterillä .

8.3.9 Akustiikka

Akustiikkaan pätevät samat asiat kuin kohdassa 8.1.9 kappaleessa Aamu Airistolla.

8.3.10 Laulun sanat

Kuten edellisissä kohdissa käy ilmi, laulun lyriikka on tarinan sisällön kannalta huomioitu dynamiikan ja sointiväriin valinnassa. Tempo puolestaan valittiin laulajan toimesta sekin sanojen ehdoilla. Sanojen rytmikäs lausuminen ja niitä tukeva rempseän rytmikäs soittaminen kuuluvat myös esityksessä.

9 CODA

Harmonikansoitonopetus Suomessa on kehittynyt valtavasti yleistyttyään musiikkiopistoissa 1970-luvulta lähtien. Vapaan säestyksen opetuksen voi kuitenkin sanoa edelleen olevan harmonikan osalta melko lailla lapsen kengissä. Itse asiassa harmonikkaopetus musiikkiopistoissa ei ainakaan yleisemmin vapaa säestys nimistä oppiainetta erillisenä edes tunne. Vapaan säestyksen opetus harmonikalla on siis vahvasti persoonakohtaista: opettaja, joka kokee vapaan säestyksen taidot tarpeellisiksi, opettaa niitä myös oppilailleen. Edellytyksenä tietysti on, että opettaja itse hallitsee vapaata säestystä. Sekään ei ole itsestään selvyys, opettajat kun eivät omassa koulutuksessaankaan ole aivan viime vuosiin asti vapaaseen säestykseen välttämättä joutuneet perehtymään. Se taas tekee vapaan säestyksen opettamisesta ja merkityksen korostamisesta yhä enemmän persoonakohtaista. Opetusta leimaavat vapaan säestyksen kohdalla erityisen vahvasti opettajan omat intressit, oppilaat kun eivät vapaan säestyksen perään välttämättä oivalla edes tiedustella.

Vapaan säestyksen tarvetta harmonikalla on tutkimuksin kartoitettu sekä opettajien (Laakso 2000) että harrastajien (Juvonen 1994) keskuudessa. Vapaan säestyksen positiivisuudesta osana harmonikansoittoharrastusta todistaa myös Hannulan (2002) tutkielma. Kaikissa tutkimuksissa kyseiset taidot koettiin käytännön tilanteissa hyödyllisiksi ja tarpeellisiksi opettaa. Ongelmaksi harmonikansoitonopettajat toteavat tarvittavan opetusmateriaalin vähäisyyden, käytännössä olemattomuuden. Materiaalin puutetta korosti myös Suomen harmonikkaliiton puheenjohtaja Kimmo Mattila (2004). Johtopäätös on siis ajatuksia herättävä: vapaa säestys ohjaa nuoteista vapautuvaan soittamiseen, mutta ongelmana sen opettamisessa on materiaalin puute. Materiaalista ei tietenkään tavallisella laulukirjatasolla ole puutetta, suoranaista oppikirjaa harmonikkasovelluksena ei vain ole olemassa. Materiaalin puutteeseen harmonikan osalta saattaa tosin ratkaisu löytyä nopeastikin, sillä ainakin yksi opas harmonikan vapaaseen säestykseen on parhaillaan tekeillä (Saira, 2007). Väistämättäkin tulee mieleen, että materiaalin puutteen ohella kyse on myös opettajien osittaisesta

neuvottomuudesta vapaan säestyksen opettamisessa. Jos kevyttä musiikkia, reaalisointujen käyttöä, uudelleen harmonisointia ja improvisointia ei koe omakseen, on niitä hyvin vaikea opettaa.

Huolimatta siitä, että vapaan säestyksen määritelmä ei juuri muutu verrattaessa eri soittimilla tapahtuvaa säestystä, kannattaa harmonikalla mielestäni mieluummin hyödyntää soittimen omia vahvuuksia, kuin lähteä matkimaan esimerkiksi pianosäestystä. Pianon ja harmonikan äänen synty tapa, äänenväri ja tekniset eroavaisuudet tekevät soittimista säestyssoittimina niin eriluonteiset, että pidemmälle viety apinointi ainakaan Elkomaan (2001) luomasta pianosäestystapojen luokittelusta ei ole tarkoituksenmukaista, vaan enemmänkin teoreettista pyörittelyä.

Lopullinen päätutkimustehtävä muodostuikin kvalitatiivisen tutkimuksen joustavan luonteen mukaisesti vasta työn edetessä: harmonikan vapaan säestyksen musiikillisen sisällön kartoittaminen. Koska ammattikirjallisuutta tai oppikirjaa aiheesta ei ole olemassa, eivätkä aikaisemmat tutkimustulokset käsittele harmonikkasäestyksen sisältöä kuin enemmän tai vähemmän toissijaisena tutkimusongelmanaan, keskityin tässä tapaustutkimuksessa kolmen tyylilajiltaan erilaisen, mutta perinteistä harmonikkamusiikkia edustavan esimerkkikappaleen analysointiin vapaan säestyksen sisällöllisestä näkökulmasta standardibassoharmonikalla. Tutkimusmetodeina oli musiikkiesitysten äänittäminen sekä äänitteestä tehty transkriptionuotinnus. Rajaukseksi esityksille asetin harmonikan säestävän roolin, teemamelodia esitettiin säestettävän solistin toimesta. Kappaleet äänitettiin kokonaisina musiikkiesityksinä laulu- tai saksofonisolistin kanssa. Toimintatapa osoittautui onnistuneeksi erityisesti siltä osin, että soivan lopputuotoksen tallentaminen oli ehdottoman hyödyllinen nuotintamisen välivaiheena, mutta myös soivan lopputuloksen kuulemisen mahdollistajana. Kirjallinen nuottikuva kertoo aina vain osatotuuden musiikillisesta kuulokuvasta. Äänitteen mukanaolo soi myös vapauden pitäytyä nuotinnustranskription helppolukuisuudessa niin rytmisesti kuin esitysmerkinnöiltäänkin. Nuottikuva sisältää vain olennaisimman, yksityiskohdat ja niiden tulkinnat hahmottuvat paremmin kuulokuvasta.

Äänitysten soittotilanteesta pyrittiin tekemään luonnollinen vapaan säestyksen tilanne lähes täysin ilman yhteistä etukäteisharjoittelua. Tutkimuksen kirjallisen osion rinnakkaisesta ja osin äänityksiä edeltävästä etenemisestä johtuen tutkijan omakohtaisen aiemman harjoittelun

ja muun säestyspohdinnan vaikutusta vapaaseen säestykseen on mahdotonta arvioida, eikä se tutkimustulosten kannalta ole edes relevanttia. Vapaassakin säestyksessä kappaleet saavat toki olla ennalta tuttuja, eikä ennalta harjoittelukaan ole kiellettyä. Se, miten harjoittelun määrä vaikuttaa vapaan säestyksen sisältöön, sujumiseen ja musiikillisiin ratkaisuihin, jäi tarkoituksellisesti tutkimuksen ulkopuolelle, vaikkakin säestyksen sisältöön olisi jatkossa mielekästä perehtyä vertailemalla tyyliään samanlaisten, mutta täysin vieraan ja toisaalta ennalta tutun kappaleen säestettyjä lopputuloksia.

Esimerkkikappaleiden säestysten kirjallinen analysointi pohjautuu tutkimuksessa esitettyihin, tutkijan omakohtaisen kokemuksen myötä syntyneisiin säestämiseen liittyviin merkittävimpiin peruselementteihin: säestäjän rooliin, tempoon, rytmiin, harmoniaan, muotoon, melodiaan, dynamiikkaan, sointiväriin, akustiikkaan ja laulun sanoihin. Näitä tekijöitä arvioin ja tulkitsin jokaisen kappaleen kohdalla erikseen. Tulosten raportointia luonnollisesti hankaloittaa musiikin kokonaisvaltainen luonne, yhtä tekijää on vaikea erottaa toisesta, kaikki liittyy kaikkeen.

Tutkimuksen tarkoituksena ei ole määritellä, mitä harmonikan vapaassa säestyksessä tulee ehdottomasti tehdä, mikä on oikein, tai mikä väärin. Tutkimuksen ensisijaisena tavoitteena on antaa informaatiota siitä, mitä vapaa säestys harmonikalla henkilökohtaisen näkemykseni mukaan käytännössä voi pitää sisällään ja mitä säestäessä on hyvä ottaa huomioon. Eri osatekijöitä käsittelen yksityiskohtaisemmin juuri tämän tutkimuksen soivan tutkimusaineiston kautta. Soiva tutkimusaineisto pohjautuu äänitystilanteessa soittamaani vapaaseen säestykseen, tutkimusmateriaalista ei siis ole mahdollista tehdä luotettavia yleistyksiä säestyksen sisällöstä. Säestystilanteen jokaista sointuvaihdosta ja nopeaa musiikillista päätöstä voisi verrata esimerkiksi jalkapalloilijan toimintaan saatuaan pallon jalkaansa – päätös syöttösuunnasta, harhautuksesta tai laukomisesta pitää tehdä silmänräpäyksessä. Sanomattakin on selvää, että ratkaisumalleja soittamisen sisällöksi olisi yhtä paljon kuin soittajia, jalkapalloilijatkin tekevät kentällä erilaisia ratkaisuja. Siitä huolimatta jokainen säestysesitys yksityiskohtineen voitaisiin perusteluin osoittaa ainakin jossakin määrin hyväksyttäväksi. Kunhan pallo pysyy omalla joukkueella ja oma pää puhtaana, ei pelaajienkaan valintoja yleensä kovin äänekkäästi kritisoida. Joukkueoverin tyytyväisyyden selvittäminen säestäjänsä suoritukseen olisi jälkikäteen ajatellen ollut lisämetodina tutkimuksessa varmastikin hyödyllinen. Solistin laulu-/soittotilannetta koskeva

haastattelu olisi kuitenkin pitänyt tehdä heti äänitustilanteen jälkeen, sen antama tieto ei olisi näin jälkikäteen tehtynä enää luotettavaa.

Soittotilanne on ainutlaatuinen, eikä sen toistaminen täysin samanlaisena ole mahdollista, sillä kappaleen tuttuus soittajille muuttuu jokaisella soittokerralla. Siitä, mikä asia vapaassa säestyksessä on helppoa tai vaikeaa, ei voi tehdä tutkimuksen perusteella yleistettäviä johtopäätöksiä. Päätelmiä sillä hetkellä soitetuista lopputuloksista voi tehdä. Säestysten rytmikasta löytyi sekä hyvää että huonoa. Jenkan pelimannimainen rytmien poljento luonnistui harmonikalla ilmeisen onnistuneesti. Samoin valssin keinahtelevuus saavutettiin vähintäänkin kohtuullisesti. Sen sijaan foksen kolmimuunteisuus tuotti hankaluuksia. Kolmimuunteisuus on harmonikan äänen syntyvästä johtuen hankala toteutettava, mitä muussa kuin vapaan säestyksen yhteydessä hieman helpottaa, mikäli voi keskittyä palkeella pelkän oikean käden soittamiseen. Säestystilanteissa bassopuolesta luopuminen ei yleensä ole mahdollista.

Selkeänä huomiona arvioitujen perustekijöiden osalta voi pitää dynaamisten vaihteluiden vähäisyyttä. Syynä lienee solistin ja säestäjän keskittyminen muihin osa-alueisiin, jolloin dynaamiset vaihtelut tuntuivat toistuvasti jäävän esityksissä paitsioon. Dynamiikka lieneekin sointiväriin, akustiikan ja sanojen ohella erityisen vaikea huomioitava, mikäli kyseisen kappaleen säestystä ei ole harjoiteltu. Toisaalta kaikki tutkimuksessa huomioidut osatekijät helpottuvat huomattavasti ilman harjoitustakin, mikäli säestystä pääsee edes suunnittelemaan etukäteen. Tästä osoituksena toimivat esimerkiksi jenkkään sovitut säkeistöjen väliset luonneerot sekä kaikkien kappaleiden muotorakenteet. Pelkällä sopimisella tapahtuva omaksuminen edellyttää tietysti kohtuullista omaksumiskykyä niin säestäjältä kuin säestettävältäkin. Säestäjän rooliin tutkimus ei tuonut merkittävää tietoa, koska kaikissa esimerkeissä solisti oli musiikin ammattilainen. Esimerkiksi yhteislaulua säestäessä tai lapsisolistin kanssa esiintyessä säestäjän rooli ja sitä kautta säestykseen kohdistuvat vaatimukset olisivat varmasti erilaiset.

Tempovalinnat olivat esityksissä solistin vastuulla, joka musiikin ammattilaisena kykeni määrittelemään haluamansa tempon ennen alkusoittoa. Tempon säestäjälle asettamat vaatimukset painottuivatkin esityksissä lähinnä tempon ylläpitämiseen ja solistin seuraamiseen, miltä osin ei ollut havaittavissa häiritseviä puutteita.

Harmonia on säestämisen tärkeimpiä, ellei tärkein osatekijä. Harmonian osuutta ei tietenkään voi väheksyä, mutta perinteisessä harmonikkamusiikissa harmonian ei mielestäni tarvitse olla kolmi- ja nelisointuja laajempaa. Kun kappaleet pääosin etenevät vielä populaarimusiikissa yksinkertaisilla sointukierroilla, kuten diatonisella kvinttikerrolla, on säestäminen tietyn tason sointuopissa saavuttaneelle melkein pä kaikkea muuta kuin harmonian miettimistä. Oma lukunsa on tietoinen harmonian värittäminen alkuperäissointuja laajempiin tai korvaaviin sointuihin. Tutkimuksen esimerkkikappaleissa tyylinmukaisen harmonian ei voi sanoa osoittautuneen hankalaksi.

Kokonaisuutena harmonikan voi todeta olevan monipuolinen säestyssoitin ja sillä on selkeästi omia vahvuuksia omassa perinteisessä musiikinlajissaan. Harmonikalla on mahdollista bassopuolen kytkettyjen sointujen sekä kvinttisuhteisen vasemman käden näppäinjärjestelmän ansiosta soittaa säestyskuvioita, jotka ovat mahdottomia millään muulla soittimella. Oikean käden näppäinjärjestelmä mahdollistaa puolestaan sekkin sointujen käytön ja lisäksi varsin ketterän melodioiden ja korukuvioiden soiton. Lisäksi palje ja äänenväriä muuttavat rekisterit tuovat muista soittimista poikkeavia dynaamisia ja efektimäisiä mahdollisuuksia. Haastetta puolestaan tuovat bassokäden kytkettyjen sointubassojen rajoittuneisuus ja bassokulkujen soitto sekä soittimelle epätyypilliset musiikin tyylilajit, jolloin jo harmonikan äänenväri tuo ristiriidan soitettavaan kappaleeseen. Rytmikäs ja aksentoiva soitto saattaa joissakin tilanteissa olla harmonikalla kömpelöä, koska aksentit saadaan aikaiseksi vain paljetta käyttämällä. Yksittäisen äänen aksentointi tai painottaminen muun harmonian seasta ei siis ole mahdollista.

Vapaasta säestämisestä ylipäätään pitää muistaa, että säestäminen ei ole suinkaan helppo tai yhtään väheksyttävä tehtävä. Säestämistäkin voi ja pitää harjoitella. Kukin voi säestää omien resurssiensa mukaan, heti ei tarvitse osata eikä edes yrittää kaikkea mahdollista. Useimmiten säestystä tarvittaessa vaatimattomampikin säestys on parempi kuin ei säestystä lainkaan. Siispä rohkeasti säestämään - ihan vapaasti!

10 LÄHTEET

- Elkomaa, K. (2001). *Viisi keskeistä pianonsoittotapaa vapaassa säestyksessä*. Sibelius-Akatemia. Pro gradu.
- Hannula, M. (2002). *Vapaasti haitarilla - Evaluoiva tapaustutkimus sointumerkeistä soittamiseen ja -säestämiseen liittyvästä opetuskokeilusta*. Oulun yliopisto. Pro gradu.
- Hakala, M. (2005). *Vapaa säestys harmonikalla*. Jyväskylän yliopisto. Proseminarityö.
- Hovi, S. (1983). *Vapaa säestys 1*. Helsinki: Musiikki Fazer.
- Juvonen, A. (1994). *Hanurilla moneen makuun - harmonikansoiton harrastajat Suomessa*. Joensuun yliopisto. Kasvatustieteiden tiedekunnan tutkimuksia.
- King, J (2000). *Mitä jazz on - Opas ymmärtämiseen ja kuuntelemiseen*. (J. Pekka Mäkelä. Käänt.). Helsinki: LIKE. Alkuperäisjulkaisu 1997.
- Kymäläinen, H. (1994). *Harmonikka taidemusiikissa*. EST-julkaisusarja 4. Sibelius-Akatemia.
- Laakso, P. (2000). *Harmonikansoiton vapaan säestyksen opetus Suomessa*. Sibelius-Akatemia. Pro gradu.
- Mattila, K. (2004). Puhelinkeskustelu Suomen harmonikkaliiton puheenjohtajan kanssa 3.3.2004.
- Metsäketo, M. (2005). Suomen muusikkojen liiton tanssimuusikkokoulutus.
- Otavan iso musiikkitietosanakirja* (1979). Osa 5. Kaurinkoski T., Leskinen, E., Nieminen, M. & Virtamo, K. (toim.). Keuruu: Otava.
- Saira, A-M. (2007). Tapaaminen harmonikansoiton vapaan säestyksen oppikirjan laatijan kanssa 27.1.2007.
- Sävelten maailma* (1994). Osa 5. Isopuro, J. & Korhonen, K. (toim.). Porvoo: WSOY.
- Tenni, J. & Varpama, J. (2004). *Vapaa säestys ja improvisointi*. Helsinki: Otava.
- Värynen, M. (1997). *Mestarikurssi*. Harmonikansoiton teknisiä periaatteita. Urjala: AMS-production Ky.

AAMU AIRISTOLLA

SÄV. PENTTI VIHERLUOTO
SAN. HARRY ETELÄ

LIITE 1

VALSSI

Musical notation for the first system (measures 1-4). The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/4. The system includes a vocal line with rests and an acoustic guitar accompaniment. The guitar part features a treble clef with a capo on the second fret and a bass clef. Chords A7 and D are indicated. A guitar chord diagram for the D chord is shown below the bass line.

Musical notation for the second system (measures 5-8). The system includes a vocal line with rests and the word "LUO" at the end. The guitar accompaniment continues with chords Em and A7. The system ends with a double bar line.

Musical notation for the third system (measures 9-12). The system includes a vocal line with the lyrics "AA - MU - AU - RIN - KO KIM - MEL - TÄÄN TAAS". A boxed letter "A" is above the first measure. The guitar accompaniment features chords D and A7. The system ends with a double bar line.

Musical notation for the fourth system (measures 13-16). The system includes a vocal line with the lyrics "LAI - NEIL - LE AI - RIS - TON. SEN". The guitar accompaniment features chords A7 and D. The system ends with a double bar line.

17 **D** **A7**

PUH - TAAN HO - PE - A - VÄLK - KEEN NÄÄN MA

Acc

21 **A7** **D**

HAR - JAL - LA AAL - LO - KON. KÄ - SI -

Acc

25 **C#7** **F#7** **Hm**

VAR - TE - NI NYT KIE - DON KAU - LAA - SI SUN. OI.

Acc

29 **Em7** **A7** **D**

SU - LOI - NEN AR - MAA - NI MUN. LUO

Acc

33 D A7

AA - MU - AU - RIN - KO KIM - MEL - TÄÄN. SEN

Acc

37 A7 D

LU - MO - JEN VAL - TAAN JÄÄN. NIIN

Acc

41 8 D A7 D

KIRK - KA - HAS - TI, KIRK - KA - HAS - TI KIM - MEL - TÄÄ NYT

Acc

45 D H7 Em

U - LAP - PA AI - RIS - TON. KUN

Acc

49 A7 D

TUU - LI I - LA - KOI. NIIN LAI - NE - HIL - LA SOI TÄÄ

Acc

53 E7 A A7

LAU - LU HUO - LE - TON. NIIN

Acc

57 D A7 D

SOR - JAS-TI, NOP - SAS-TI VII - LET - TÄÄ POIS

Acc

61 D H7 Em

KAU - AK - SI PUR - TEM - ME. EI

Acc

65 A7

D

69 Em

A7

D

73 **A**

77

81

81

Acc

D

A7

85

85

Acc

A7

KÄ - SI -

89

89

C#7

F#7

Hm

VAR - TE - NI NYT KIE - DON KAU - LAA - SI SUN, OI.

Acc

C#7

F#7

Bm

93

93

Em

A7

D

SU - LOI - NEN AR - MAA - NI MUN. LUO

Acc

Em

A7

D

3

97

D

A7

Vocal line in treble clef, key of D major. The melody consists of quarter notes: A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4. The lyrics are: AA - MU - AU - RIN - KO KIM - MEL - TÄÄN. SEN

AA - MU - AU - RIN - KO KIM - MEL - TÄÄN. SEN

Accompaniment for guitar and bass. The guitar part (treble clef) features a continuous triplet eighth-note pattern: D4, E4, F4. The bass part (bass clef) provides a simple harmonic accompaniment with notes: D3, F3, A3, D4, F4, A4, D5, A4, F4, D4, A3, F3, D3. Chord changes from D to A7 occur at the end of measure 99 and the start of measure 100.

Acc

101

A7

D

Vocal line in treble clef, key of D major. The melody consists of quarter notes: A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4. The lyrics are: LU - MO - JEN VAL - TAAN JÄÄN. The final note E4 is held over into measure 104.

LU - MO - JEN VAL - TAAN JÄÄN.

Accompaniment for guitar and bass. The guitar part (treble clef) features a continuous triplet eighth-note pattern: D4, E4, F4. The bass part (bass clef) provides a simple harmonic accompaniment with notes: D3, F3, A3, D4, F4, A4, D5, A4, F4, D4, A3, F3, D3. Chord changes from A7 to D occur at the end of measure 103 and the start of measure 104. The word 'RIT.' is written below the bass line in measure 103.

Acc

RIT.

MOSKOVAN VALOT

SLOW FOX

T. HRENNIKOV

♪ = ♪⁵

G⁷

The first system of music consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 4/4 time signature. It contains a whole rest followed by a measure with a triplet of eighth notes. The bottom staff is in bass clef and contains a guitar chord diagram for the first measure, followed by a bass line with notes and chords: C_M, C⁷, F_M, and G⁷. A circled '3' is placed above the first measure of the bass line.

The second system of music consists of two staves. The top staff begins with a measure number '5' and contains notes with chords C_M, D⁷, G⁷, C_M, F_M^b, C_M, and G⁷ indicated above. The bottom staff contains a guitar chord diagram for the first measure, followed by a bass line with notes and chords: C_M, D⁷, G⁷, C_M, F_M, C_M, and G⁷.

The third system of music consists of two staves. The top staff begins with a measure number '9' and contains notes with chords C_M, B^b7, E^b, G⁷, B^bM⁶, and C⁷ indicated above. The bottom staff contains a guitar chord diagram for the first measure, followed by a bass line with notes and chords: C_M, B^b7, E^b, G⁷, B^bM, and C⁷.

13 Fm^b Cm G^7 Cm

Acc

17 Fm^b G^7 Cm G^7 Cm C^7

Acc

21 Fm Cm G^7 Cm

Acc

25 Fm^b G^7

Acc

27 Cm C7 Fm G7

ACC

31 Cm D7 G7 Cm Fm6 Cm G7

ACC

35 Cm Bb7 Eb G7 Bb6 C7

ACC

39 Fm6 Cm G7 Cm

ACC

43 Fm⁶ G⁷ Cm G⁷ Cm C⁷

Musical notation for measures 43-46. Treble clef has a whole note chord. Bass clef has a bass line with triplets. Chords are labeled Fm, G⁷, Cm, G⁷, Cm, C⁷.

47 Fm Cm G⁷ Cm

Musical notation for measures 47-50. Treble clef has a melody. Bass clef has a bass line with triplets and chords. Chords are labeled Fm, Cm, G⁷, Cm.

51 Fm⁶ G⁷

Musical notation for measures 51-52. Treble clef has a whole note chord. Bass clef has a bass line with chords. Chords are labeled Fm, G⁷.

53 Cm

Musical notation for measures 53-56. Treble clef has a whole rest. Bass clef has a bass line with triplets and chords. Chords are labeled Cm, Ab, G^m, F^m, RIT., C.

VÄLIAIKAINEN

SÄV. MATTI JURVA

EM SAN. TATU PEKKARINEN

TENKKA

Acc

5

E-LO

Em Am C7 H7 Em

5

A Em Am Em H7 Em

IH - MI-SEN HUO-LI-NEEN JA MUR-HEI-NEEN, SE ON VAIN VÄ-LI-AI - KAI - NEN. I-LON

Acc

Em Am Em H7 Em

9

Em Am Em H7 Em

HET - KI MYÖS HELK - KY-VIN RIE - MUI-NEEN, SE ON VAIN VÄ-LI-AI - KAI - NEN. TÄ-MÄ

Acc

Em Am Em H7 Em

13 **B** E7 Am D7 G

E-LOM - ME RIE - MU JA RIK - KA - US, SE-KÄ RIN - NAS-SA RIE - HU-VA RAK - KA - US. JA

Acc

17 Cmaj7 Am6 H7 C7 H7 Em

PET - TY-MYSTUO TOT - TA TO - SI - AAN, VÄ-LI AI - KAIS-TA KAIK - KI ON VAAN.

Acc

21

Acc

25

Acc

TUOK - SU

29 **A** Em Am Em H7 Em

VIEH-KEIN-KIN KAU-NEIM-MÄN KUK-KA-SEN, SE ON VAIN VÄ-LI-AI - KAI - NEN. AI-KA

ACC

33 Em Am Em H7 Em

KUL-TAI-SEN HEL-LIM-MÄN NUO-RUU-DEN, SE ON VAIN VÄ-LI-AI - KAI - NEN. SI-NUN

ACC

37 **B** E7 Am D7 G

TYT-TÖ-SI HEM-PE-Ä KAU-NE-US, SE-KÄ HUU-LI-EN PURP-PU-RA PU-NER-RUS, JA

ACC

41 Cmaj7 Am6 H7 C7 H7 Em

HY-MYN - SÄ TUO TOT-TA TO - SI - AAN, VÄ-LI - AI - KAIS-TA KAIK-KI ON VAAN.

ACC

45

Acc

E7 Am D7 G

49

Acc

Em H7 Em

HUR-MA

53 **A**

Acc

Em Am Em H7 Em

VII - NIN MI MIEL - TÄ - SI NOS - TAT - TAA, SE ON VAIN VÄ - LI - AI - KAI - NEN. JA SE

57

Acc

Em Am Em H7 Em

HEI - LI JO - KA HE - LYT MEIL - LÄ OS - TAT - TAA, SE ON MYÖS VÄ - LI - AI - KAI - NEN. TÄ - MÄ

61 **8** E7

Am

D7

G

E-LOM - ME RIE - MU JA RIK - KA - US, SE - KÄ RIN - NAS - SA RIE - HU - VA RAK - KA - US, JA

ACC

E7 Am D7 G

65 Cmaj7

Am6

H7

C7

H7

Em

PET - TY - MYS TUO TOT - TA TO - SI - AAN, VÄ - LI AI - KAIS - TA KAIK - KI ON VAAN. TÄ MÄ

ACC

C Am6 H7 C7 H7 Em

69 E7

Am

D7

G

E LOM - ME RIE - MU JA RIK - KA - US, SE KÄ RIN - NAS - SA RIE - HU VA RAK - KA - US, JA

ACC

E7 Am D7 Hm

73 Cmaj7

Am6

H7

C7

H7

Em

PET - TY - MYS TUO TOT TA TO - SI - AAN, VÄ - LI AI - KAIS TA KAIK - KI ON VAAN!

ACC

Cmaj7 Am6 H7 C7 H7 Em H7 Em