

All-around-kitaristi Ilpo Murtojärven soolot

Tyylien kirjo vai niiden hybridi?

Kimmo Laaksonen

Pro gradu -tutkielma

Median, musiikin ja taiteen tutkimuksen tutkinto-ohjelma, musiikkitiede

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos

Humanistinen tiedekunta

Turun yliopisto

Huhtikuu 2023

Turun yliopiston laatu järjestelmän mukaisesti tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu

Turnitin OriginalityCheck –järjestelmällä

Pro gradu -tutkielma

Median, musiikin ja taiteen tutkimuksen tutkinto-ohjelma, musiikkitiede

Kimmo Laaksonen

All-around-kitaristi Ilpo Murtojärven soolot – tyylien kirjo vai niiden hybridi?

Sivumäärät: 88 sivua, 10 liitesivua

Tämä tutkielma selvittää all-around-kitaristi Ilpo Murtojärven pitkän uran aikana soitettujen kitarasoolojen tyyliä ja rakennetta sekä mahdollisuutta tarkastella niitä hybrideinä. Hybridillä tarkoitan monimuotoisuutta, kaksi tai useampaa niin sanottua identiteettikategoriaa sisältävää. Kitarasoolot joista on eroteltavissa viittauksia useampiin genreihin tai tyyliin tai jotka ovat jonkinlaisessa ristiriidassa kappaleen tyylin kanssa, voidaan tulkita hybrideiksi. Tällaisia viittauksia eri tyyliin ja niiden yhteensulautumista oletan löytyvän erityisesti all-around-kitaristin soittamista kitarasooloista. Hybridisyyden tutkimisessa käytän Bruno Moschini Alcalden kehittämää monimuotoisen musiikin analyttistä kehystä. Soolojen analyyseissä käytän perinteistä sointuanalyysia ja musiikin ja erityisesti kitarasoolojen analyyseissä käytettyjä menetelmiä ja kehittämäni kvantitatiivista menetelmää, jolla voidaan soolosta tuoda esiin sen erilaisia säveltaso-omaisuuksia. Sen lisäksi pyrin selvittämään, mitä termi all-around-kitaristi tarkoittaa ottaen käsitteä. Siinä apuna käytän tekemääni Ilpo Murtojärven haastatteluaineistoa, muita hänen urastaan kertovia lähteitä sekä kahden muun tunnetun suomalaisen all-around-kitaristin Heikki Laurilan ja Antero Jakoilan kokemuksia.

Tutkija David J. Elliotin muusikkouteen liittyviä ajatuksia ja eri musiikillisen tiedon alueita käytän apuna eritellessäni keskeisiä all-around-kitaristin tiedon alueiden sisältöjä. Näistä esimerkiksi nuottien osaaminen (formaali tieto) ja kyky pitää tavoite mielessään soiton aikana sekä pidemmällä tähtäimellä (ohjaava tieto) tulivat esiin tutkimieni kitaristien kohdalla ja olivat edellytyksenä uralle ammattilaisena. All-around-kitaristit, eroteltuna esiintyjätyypistä (*showman*), näyttäytyvät nimenomaan ammattilaisina (*craftsman*), jotka haluavat tehdä työnsä hyvin ja saavuttaa ensisijaisesti arvostusta kollegojen ja musiikkialan toimijoiden keskuudessa. Aikaisempaan tutkimukseen ja kitaristien omiin näkemyksiin nojaavan ”genreistä erillään oleva kitarismi” -käsitteen avulla olen tuonut esiin kitarismin perustalla olevaa tietoa ja osaamista (esim. formaali tieto). Esimerkkejä kitarismin eri genrejen suhteen jossain määrin olevaa erillisyyttä ja vapautta ovat soittamisen proseduraalinen luonne, fyysinen puoli ja kitaristin mahdollisuus tuoda mukanaan omaa persoonatyylinsä eri genrejen välillä liikkeessaan. Murtojärven kitarasoolojen analyyseissä esiin nousseita piirteitä ovat: 1) runsas lisäsävelisyys, myös odottamattomissa konteksteissa, 2) jännitteiset pitkälinjaiset fraasit erityisesti soolon alussa, 3) ”Hendrix-soinnun” käyttö, 4) hybridisyys (erityisesti ”Lulu”-soolossa), 5) varhaiseen jazziin viittaavat idiomit, 6) kvarttirakenteisten sointujen käyttäminen, 7) harmonisen jännitteen luominen kromaattisuudella ja moodin tai sävellajin ulkopuolisilla (*outside*) sävelillä (jazz-konteksti) käyttäen erilaisia konsepteja (mm. dim7-arpeggiot, sekvenssit). Murtojärven sooloista on todennettavissa sekä hybridisyyttä että omassa kontekstissaan pitäytyvää tyylinmukaisuutta. Jatkotutkimuksen aiheiksi ehdottaisin suomalaisten kitaristien persoonatyylien tutkimista ja soolojen analysoimista myös mahdollisina hybrideinä. Eri identiteettikategorioiden löytymisen kannalta lähtökohtaisesti laajan ja monipuolisen musiikillisen tiedon ja taidon omaavien all-around-kitaristien soolot saattavat sopia hybridisyyden ja tutkimiseen mielestäni erityisen hyvin.

Avainsanat: all-around, jazz, hybridisyys, kitaristit, musiikkianalyysi, muusikkous, solo.

Sisällysluettelo

1	Johdanto	5
2	Menetelmät	7
2.1	Hybridisyys	7
2.2	Musiikkianalyttiset menetelmät ja muusikkouden tutkimus	8
2.3	Kitarasoolojen ja musiikin aiempi tutkimus	9
3	Ilpo Murtojärven ura	16
4	All-around-kitaristi	19
4.1	All-around-termi	19
4.2	Ammattilaisuuden käsite	21
4.2.1	Heikki Laurila	22
4.2.2	Antero Jakoila	23
4.2.3	All-around-kitaristi ammattilaisena	24
4.3	All-around-kitaristin tiedon alueet	26
4.3.1	Formaali musiikillinen tieto	27
4.3.2	Informaali musiikillinen tieto	28
4.3.3	Impressionistinen musiikillinen tieto	29
4.3.4	Ohjaava musiikillinen tieto	30
4.4	Genret ja kitarismi	33
4.5	All-around kitaristin määritelmä	43
5	Murtojärven kitarasoolojen analyysit	46
5.1	”Lulu”-kitarasoolon analyysi	46
5.1.1	Hendrix-soinnun käyttäminen ”Lulussa”	52
5.1.2	”Lulu” hybridinä	56
5.1.3	Soolo-osan kontrasti muihin osiin nähden	57
5.1.4	Soolo-osa hybridinä – kitarasoolon erottuminen omana kerroksenaan	58
5.1.5	Soolo hybridinä – kitarasoolosta löytyviä eri tyyleihin viittaavia tekijöitä	59
5.1.6	Soolo itsereflektiona	60
5.2	”Spring”-kitarasoolon analyysi	61
5.2.1	”Spring”-kitarasoolon rakenne	64
5.2.2	Yhteenveto ”Spring”-soolosta	70
5.3	Esimerkkejä muista sooloista	71

5.3.1	"Musta on kaunis" (esittäjä: Pasi ja Mysiini 1982)	71
5.3.1	"Tyttö kampaamarkkaa tukkaa" (esittäjä: Tuula Amberla 1984)	72
5.3.2	"Laulukuoron pojat" (esittäjä: Tuula Amberla 1984)	74
5.3.3	"Tahdon löytää kuun" (esittäjä: Anna Hanski 1989)	77
5.3.4	"Strife" (esittäjä: Kaamos 1977)	78
5.3.5	"Robot Boogie" (esittäjä: Ilpo Murtojärvi Quartet 2017)	79
5.4	Yhteenveto Murtojärven sooloista	81
6	Lopuksi	83
	Lähteet	85
	Liitteet	89
	Liite 1. Transkriptio "Lulu"-kitarasoolosta	89
	Liite 2. Transkriptio "Spring"-kitarasoolosta	90
	Liite 3. Transkriptio "Musta on kaunis"-kitarasoolosta	92
	Liite 4. Transkriptio "Tyttö kampaamarkkaa tukkaa"-kitarasoolosta	93
	Liite 5. Transkriptio "Laulukuoron pojat"-kitarasoolosta	94
	Liite 6. Transkriptio "Tahdon löytää kuun"-kitarasoolosta	95
	Liite 7. Transkriptio "Strife"-kitarasoolosta	96
	Liite 8. Transkriptio "Robot Boogie"-kitarasoolosta	97

1 Johdanto

Tämän tutkielman tavoite on selvittää all-around-kitaristi Ilpo Murtojärven soolojen tyyliä ja niiden hybridisyyttä. Hybridillä tarkoitan monimuotoisuutta, kaksi tai useampaa niin sanottua identiteettikategoriaa sisältävää. Kitarasoolot joista on eroteltavissa viittauksia useampiin genreihin tai tyyliin tai jotka ovat jonkinlaisessa ristiriidassa kappaleen tyylin kanssa, voidaan tulkita hybrideiksi. Hypoteesini mukaan all-around-kitarismi vaikuttaa soitettuihin sooloihin, ei pelkästään niin, että eri tyylejä on niistä löydettävissä musiikin pintatasolla, vaan myös siten, että eri tyyleistä tai genreistä omaksutut musiikilliset piirteet muodostavat synteetin, kietoutuvat yhteen omaksi persoonatyyliksi. Tämän vuoksi pyrin tarkastelemaan sooloja perinteisten melodian säveltasoihin, soitintuihin ja niiden välisiin suhteisiin keskittyvien metodien avulla myös mahdollisina hybrideinä. Tähän tarkoitukseen käytän Alcalden monimuotoista musiikkia, hybridiä varten kehittämää analyttistä kehystä. Alcalde on eritellyt länsimaisesta populaari- ja taidemusiikista löytyviä erilaisia musiikillisia hetkiä ja nimennyt niissä käytettyjä erityyppisiä yhdistämismenetelmiä (*mixture strategies*). Ne perustuvat erilaisiin tapoihin, joilla kontrastoivat musiikilliset elementit liittyvät toisiinsa. Olen työssäni tarkastellut Murtojärven sooloista löytyviä kontrastoivia musiikillisia elementtejä ja niitä tapoja joilla ne kietoutuvat yhteen, ja verrannut niitä Alcalden käyttämiin esimerkkeihin ja eri yhdistämismenetelmien keskeisiin piirteisiin.

All-around käsitteen ollessa työssäni keskeinen käsite olen pitänyt tarpeellisena myös sen yksityiskohtaisen tarkastelun. All-around-kitaristi viittaa soittajaan, joka hallitsee eri tyylejä ja genrejä. Oman tulkintani mukaan eri tyyleissä ja eri genreissä on runsaasti niitä yhdistäviä tekijöitä kitaristin näkökulmasta ja soittamisen proseduraalista, fyysistä puolta korostavasta näkökulmasta tarkasteltuna. Kutsun tätä kitarismin aluetta ”genreistä erillään olevaksi kitarismiksi”, jota perustelen tutkielmassani sekä aikaisempaan tutkimukseen että kitaristien omiin näkemyksiin nojaten.

Oma kiinnostukseni all-around-kitarismiin ja kitarasooloihin kumpuaa taustastani muusikkona, joka on pitänyt sisällään klassisen kitaran opintoja, sähkökitaran eri tekniikoiden omaksumista, kitaransoiton ja musiikin opettamista, musiikin tuottamista, keikkailua eri tyyliä ja genrejä edustavissa bändeissä ja nykymusiikin säveltämisestä, ja jonka lisäksi olen valmistunut muusikoksi pääaineenani säveltäminen. Myös oma kiinnostukseni on ollut ensisijaisesti musiikkiin itseensä kohdistuvaa, populaari- ja taidemusiikin rajat ylittävää.

Ilpo Murtojärven urasta kertova osuus pohjautuu haastatteluun, jonka teimme maaliskuussa 2022 hänen treenikämpällään, jonka lisäksi hyödynnän muita Murtojärven uraa käsitelleitä muualla julkaistuja haastatteluja. Käytän myös kahden muun all-around-kitaristin; Heikki Laurilan biografialla ja ”Suomalaiset sähkökitaristit” teoksen Laurilasta kertovaa lukua, ja Antero Jakoilan elämäkertaa ”Antero Jakoila – kitaristi” lähteinä pyrkien määrittelemään all-around-kitarismia. Murtojärven soolojen analyyseissä olen käyttänyt äänitallenteita ja niistä itse tuottamiani transkriptioita. Soolot ovat valikoituneet niiden kuulokuvan herättämän mielenkiinnon vuoksi, Murtojärven itsensä esiin nostamana tai sattumalta (mm. albumin ensimmäinen kappale).

Työn aluksi käyn läpi erilaiset analyyseissä käyttämäni menetelmät, hybridi käsitteen ja siihen liittyvät erilaiset yhdistämismenetelmät, joiden avulla monimuotoisia musiikillisia tilanteita syntyy tai joita on eriteltävissä musiikista. Sen jälkeen käydään läpi musiikkianalyttisiä menetelmiä, kitarasoolojen sekä melodian ja harmonian suhdetta käsittelevää aiempaa tutkimusta. Ilpo Murtojärven uraa käydään läpi luvussa kolme, sen toimiessa avauksena laajemmin ja yksityiskohtaisemmin all-around-kitarismia käsitteleville luvuille. Niissä avataan all-around-kitarismi termiä, ammattilaisuuden käsitettä ja all-around-kitaristien Heikki Laurilan ja Antero Jakoilan urien vaihteita, joiden avulla nähdään all-around-kitaristit ammattilaisina, tietynlaisena toimijatyypinä osana musiikkiteollisuutta. Seuraavaksi käytän muusikkouteen liittyviä eri tietämisen ja osaamisen alueita sekä kehittämäni genrejen ja kitarismin suhdetta valaisevaa ”genreistä erillään olevan kitarismin” käsitettä määritelläkseen all-around-kitaristin suuntaa antavasti. Kitarasoolojen analyyseiden avulla tuon esille niiden tyyliä, hybridisyyttä ja Murtojärven eri sooloissa käyttämiä konsepteja. Sooloanalyysien lopuksi on yhteenveto, jossa nostan esiin keskeisimmät havainnot soolojen tyylistä ja Murtojärven käyttämistä konsepteista. Tutkielman päättävässä luvussa (luku 6) käydään läpi tärkeimmät tutkielmassa käsitellyt teemat, huomiot ja ehdotetaan jatkotutkimuksen aiheita.

2 Menetelmät

Tässä luvussa käsittelen eri menetelmiä, joita olen käyttänyt tutkielmassani. Aluksi esitellään tutkielmassa keskeinen käsite hybridi, jonka jälkeen musiikkianalyttiset ja muut käyttämäni menetelmät. Kitarasoolojen aiempaa tutkimusta käsittelevässä alaluvussa on nostettu esiin oman tutkielmani aiheen kannalta tärkeimpiä jazz-musiikkiin ja improvisointiin keskittyviä tutkimuksia. Samalla kerron lyhyesti millä tavoin niitä sovellan omassa työssäni.

2.1 Hybridisyys

Bruno Alcalde on kehittänyt väitöskirjassaan “Patterns of Hybridity: An Analytical Framework for Pluralist Music” analyttisen viitekehyksen, työkalun, jonka avulla voidaan lähestyä musiikillista hybridiä, sekamuotoista musiikkia (Alcalde 2017: 3). Monista musiikillisista konteksteista löytyy yhdistelmiä (*mixture*) ja vakaina pidettyjen identiteettikäsitteiden vuorovaikutusta. Niiden havaitsemisen voi laukaista kontrastoivat kappaleiden alluusiot tai sitaatit, säveltäjät, musiikinteko ympäristöt, äänenvärit ja soittimet. Musiikin yhteydessä kuitenkin pääasiallisia käsitteellisen ja rakenteellisen yhdistelmään sisältyvät identiteettien tuntomerkkejä ovat tyylit ja genret. (Alcalde 2017: 30.)

Väitöskirja kytkeytyy musiikin rakenteellisiin, kontekstuaalisiin ja aistinvaraisiin aspekteihin yhdistämällä näkökulmia musiikkitieteestä, post-kolonialistisesta tutkimuksesta, kognitio (*situated cognition*) ja genre tutkimuksesta, ja siinä hybridiä käsitellään ilmeisiä 1960- ja 1970-luvun polystylismia ja musiikillista kollaasia laajemmin. Näin tutkimus lähestyy monimuotoisia teoksia länsimaisesta musiikista 1600-luvulta 2000-luvulle, kattaen konsertti- ja populaarimusiikin traditiot samassa viitekehyksessä. Se käsittelee sekamuotoisia (hybrid) hetkiä musiikissa, joita muodostuu neljän erilaisen yhdistämismenetelmän (*mixture strategies*) avulla; yhteentörmäytys (*clash*), rinnakkaiselo (*coexistence*), vääristäminen (*distortion*) ja kehityskaari (*trajectory*). Nämä yhdistämismenetelmät ovat siten linsejä musiikin monimuotoisuuden tulkitsemiseen. (Alcalde 2017: 3-4.)

Yhteentörmäytys menetelmässä (*clash*) täytyy kontrastoivien musiikillisten elementtien joko olla päällekkäisiä tai vierekkäisiä, ja lisäksi tyylillisesti tai geneerisesti erilaisia (Alcalde 2017: 133).

Yhteentörmäytys menetelmällä luotu hybridi on mahdollista käyttämällä kontrastoivia säveltasoihin, harmoniaan ja rytmiin perustuvia tyylillisiä piirteitä. Lisäksi käyttämällä eri

tyyleihin ja genreihin assosioituvia soittimia voidaan saada aikaan hybridisyyttä (Alcalde 2017: 149). Rinnakkaiselo menetelmässä (*coexistence*) viittaukset ja niiden musiikilliset piirteet yhdistyvät yhdeksi hybridityyliksi. Valistunut kuulija saattaa tunnistaa näiden identiteettien keskinäisen vuorovaikutuksen sekä sen kitkattoman, hienovaraisen tavan, jolla ne on yhdistetty (Alcalde 2017: 158). Vääristäminen (*distortion*) tarkoittaa tilannetta, jossa tyyli, genre tai jokin niitä määrittävä elementti (*topic*) on muuntunut yhteensovittamattomien elementtien vuoksi, joita ei voida selvästi tunnistaa johonkin toiseen musiikilliseen identiteetikategoriaan kuuluviksi (Alcalde 2017: 195). Keskeisiä piirteitä kehityskaari (*trajectory*) yhdistämismenetelmässä ovat havaittava prosessi asteittaisesta muutoksesta ja sen elementtien jäljitettävyyys. Kehityskaari tarkoittaa siis musiikillisen ympäristön pikku hiljaa tapahtuvaa muodonmuutosta sitä kontrastoivaksi, vastakohtaiseksi ympäristöksi (Alcalde 2017: 221–222).

Alcalden työkalu sopii analyysiini, koska pyrin hahmottamaan all-around-kitaristin sooloja myös mahdollisina hybrideinä. Sovellan näitä menetelmiä tarkastelemalla Murtojärven sooloja eri näkökulmista, pyrkien tunnistamaan niissä erilaisia musiikillisia identiteettejä ja eri tapoja, joilla niiden mahdolliset yhdistelmät ilmenevät.

2.2 Musiikkianalyttiset menetelmät ja muusikkouden tutkimus

Soolojen analyyseissä käytän myös perinteistä sointuanalyysyä ja perinteisiä musiikin ja erityisesti kitarasoolojen analyyseissä käytettyjä menetelmiä. Soolojen taustaharmonian sointuja ja sointuasteita analysoimalla saan selville ne harmoniset ja myös tyyllilliset puitteet, jossa kitarasoolo on soitettu. Vastaavasti soolon melodian säveltasoja analysoimalla, sävelien muodostamia asteikkoja ja sointurakenteita hahmottamalla pystyn erottelamaan erilaisia soolossa käytettyjä konsepteja ja suhteuttamaan ne taustaan nähden. Soolossa käytetyt konseptit, esimerkiksi arpeggiot, korvaussoinnut ja sekvenssit kertovat kitaristin tavasta lähestyä sooloja ja improvisointia, siten ne ovat myös osa kitaristin omaa persoonatyyliä.

Käytän analyyseissä lisäksi kehittämäni kvantitatiivista menetelmää, jolla voidaan melodiasta tai soolosta tuoda esiin sen erilaisia säveltaso-ominaisuuksia, esimerkiksi sointuihin kuuluvien sävelten suhde sointujen ulkopuolisiin säveliin. Näin pystyn vertailemaan keskenään eri soolojen sointia ja tyyliä yleisellä tasolla. David J. Elliotin ajatuksia muusikkoudesta, siihen liittyviä eri musiikillisen tietämisen alueita käytän apuna

eritellessäni all-around-kitarismin liittyviä tiedon alueiden sisältöjä. Näiden all-around-kitarismin eri tiedon (ja taidon) alueiden avulla voin määritellä itse all-around-kitaristi käsitettä tarkemmin, ja saada valaistusta myös all-around-kitarismin vaikutuksesta Murtojärven soittamiin sooloihin.

2.3 Kitarasoolojen ja musiikin aiempi tutkimus

Suomalaisten kitaristien uraa ja tyyliä koskevia tutkimuksia ei löydy runsaasti. Suomalaisia kitaristeja ja heidän esteettisiä näkemyksiään käsittelevä kirja julkaistiin 2022 (Laine & Virtanen 2022: 9), jonka lisäksi löytyy akateeminen Jukka Tolosen uraa ja kitarasooloja käsittelevä tutkielma (Laine 2008). Se on aiheeltaan lähellä omaa tutkimustani, jossa kitaristin soolot ja tyylit ovat keskeisessä asemassa.

Kitarasooloja on tutkittu ja tutkitaan monin erilaisin menetelmin. Tieteenalana *musiikkitiedonhaku* (*Music Information Retrieval*, MIR) tarkoittaa poikkitieteellistä tutkimuksen alaa, jonka parissa työskentelee monilta eri aloilta lähtöisin olevia tutkijoita (muun muassa musiikkitiede, psykoakustiikka, psykologia, tietokoneoppiminen, optinen musiikin tunnistus (*optical music recognition*), tekoäly (*computational intelligence*). Sen eri lajeja ja ovat metatietoon, symboliseen ja audiomuotoiseen musiikkisisältöön perustuvat haut, ja käytännön sovelluksia erilaiset musiikkihakukoneet, jotka voi rajata hakemaan esimerkiksi tiettyä musiikin genreä. (Orio 2006: 1–4; ismir.net.)

Tämän alan (MIR) parissa työskennelleet tutkijat Orchisama Das, Blair Kaneshiro ja Tom Collins ovat kehittäneet metodia, jolla voisi automaattisesti luokitella kitaristeja käyttämällä tabulatuureista saatavaa informaatiota, jonka avulla voidaan tutkia mahdollisia tietyille artistille ominaisia ”otelautakoreografioita” (*fretboard choreographies*). Heidän tutkimuksessaan eritellään Eric Claptonin, David Gilmourin, Jimi Hendrixin sekä Mark Knopflerin kitarasoolojen erityispiirteitä ja säveltasollisia suhteita toisiinsa (Das, Kaneshiro & Collins 2018: 1). Tämän tyyppisissä tutkimuksissa on olennaista tietää mistä kitaran otelaudan asemasta sävelet soitetaan ja siksi edellä mainitun tutkimuksen aineistona on käytetty sooloista tehtyjä tabulatuureja.

Omassa tutkielmassani käytän transkriptioita, nuotinnoksia Murtojärven sooloista, jotka perustuvat äänitallenteisiin (CD, LP). Se ei estä kuitenkaan tekemästä johtopäätöksiä myös soitettujen soolojen tai musiikillisten katkelmien, fraasien sormitukseen ja otelautaan liittyvistä

näkökulmista. Käsitteenä ”otelauta koreografia” kuvaa mielestäni hyvin soittamisen fyysistä aspektia, jota tuon esille tässä tutkielmassa. Käytän kyseistä termiä erityisesti korostaessani jonkin soitetun soinnun, fraasin tai sormituksen olevan yhteydessä soittajan aikaisemmin opittuun ja omaan käytettävissä olevaan ”fraasivarastoon” tai sanastoon.

James Dean on tutkinut instrumentin soittotekniikan ja improvisoinnin suhdetta. Tutkiessaan soittajan tapaa ”navigoida” soittimellaan sooloilun aikana on mahdollista saada vihjeitä improvisaatiosta itsestään ja improvisoijan yksilöllisestä musiikillisesta sanavarastosta ja tyylistä. Deanin tutkimuksen tarkoitus on selvittää kuinka mahdollisesti voitaisiin analysoida improvisoijan persoonatyylisiä (idiolektia) tutkimalla lihasmuistia ja sen roolia kitaran soitossa. Dean käy läpi useiden eri tutkijoiden käsityksiä niin sanotusta ”kaavamaisesta improvisoinnista” (*formulaic improvisation*) ja soittokuvioista (*playing patterns*). Esimerkiksi Wayne Krantzin ”sävelletyn” soittamisen kategoriaan (*compositional playing*) sijoittuu kaikki etukäteen muodostettu musiikki (*preconcieved music*), asteikko tai moodi hahmot, arpeggiokuviot, sointuotteet, ”lickit”, tavanomaiset käden liikkeet, sävellykset, ylipäättään kaikki aikaisemmin opittu. (Dean 2014: 45.)

Akateemisessa tutkimuksessa ”kaavamaisella soittamisella” (*formulaic improvisation*) tavallisesti viitataan, Barry Kernfeldin sanoin, ”uuden materiaalin rakentamiseen hajanaisten ideoiden monipuolisesta kokonaisuudesta” (Dean 2014: 46). Henry Martin käyttää termiä ”formula” (kaava, fraasi) määrittäessään musiikillisia ideoita, joita toistetaan eri sooloissa. Hänen mukaansa muusikon käyttämät ”formulat” ovat kirjastoja omaan taiteelliseen ilmaisuun, henkilökohtainen signeeraus valitussa tyyli- ja traditiiossa, jonka vuoksi improvisoijat tunnetaan usein soundinsa lisäksi (sen yleisessä merkityksessä; fraseeraus, artikulaatio, äänenväri jne.) myös käyttämistään ”formuloista”. Lars Lilliestam käsittelee lyhyesti lihasmuistin osuutta esseessään ”On Playing by Ear” huomioiden sormitus-tekniikan tärkeyttä musiikillisten vaihtoehtojen suuntaamisessa; melodia tai sointu muuttuu liikkeiden sarjaksi tai sormitusasemien kuvioksi, joka varastoituu lihasmuistiin. Siten soittamamme musiikki tallentuu sekä visuaaliseksi että kinesteettis-motoriseksi, eli käden liikkeisiin liittyviksi kuvioiksi. Sekä Lilliestam että Krantz antavat ymmärtää, että jotkin nuotti- ja fraasivalinnat improvisoinnissa ovat ehkä selitettävissä pääasiassa opittujen ja usein käytettyjen sormituskuvioiden (*finger routes*) avulla. (Ks. Dean 2014: 46.)

Yleisesti ottaen analyttiset tiettyjen jazz kitaristien improvisointiin keskittyvät tutkimukset ovat melko harvassa. Koska ne yleensä kohdistavat huomion melodiaan suhteessa taustaharmoniaan, ne tyypillisesti keskittyvät kaavamaiseen ja motiiviseen kehittelyyn, jännitteen ja purkauksen paikkoihin, lickien käyttöön, sekvensseihin, kuvioihin, skaala valintoihin, ja niissä yleensä käytetään analyysin materiaalina tutkijan itse tekemiä transkriptioita. Howard Spring huomioi tutkimuksessaan Charlie Christianin sooloista, että yli puolessa nuotintamistaan tahdeista Christian käyttää niin sanottuja formuloita. (Ks. Dean 2014: 47.)

Charlie Christianin sooloja on tutkinut myös John Finkelmal. Hänen tutkimuksensa pyrkii selvittämään metodologian, joka suhteuttaa Christianin käyttämät formulat hänen kokonaisvaltaiseen tyyliinsä ja tapaan ajatella. Deanin mukaan Finkelmalin ”tapa ajatella” viittaa enemmän prosessiin, jolla improvisaatio on suunniteltu, kehitelty, tutkimalla formuloita ”kolmen perus sormitus aseman” johdannaisina. Rob Van Der Blik’n tutkimus Wes Montgomeryn keinoista pitää yllä yhtenäisyyden tuntua (*sense of unity*) improvisoinneissaan pyrkii ”selostamaan johdonmukaisuutta, joka laajimmassa merkityksessään voidaan ymmärtää yhtenäisyyden ja moninaisuuden tasapainoisena yhdistelmänä, ja joka saavutetaan vakiinnuttamalla suhteet yhteneväisten, samanlaisten ja kontrastoivien musiikillisten tapahtumien välillä.” (Ks. Dean 2014: 48.)

Dean on omassa tutkimuksessaan löytänyt hyviä esimerkkejä Metheny’n tavasta soittaa otelaudan eri asemien läpi (*through-positions*) käyttäen yksinkertaisia fysikaalisia liikkeitä, joista seuraa hienostunut (tai monimutkainen) soundi, joka vaikuttavasti mutkittelee harmonian sisään ja siitä ulos liikkumalla kromaattisesti kitaran kaulan läpi. Esimerkkinä oleva fraasi sisältää lukuisia ”ulkopuolisia” säveliä (*outside notes/non-chord tones*), mutta sen harmonian ulkopuolella soittamalla saavutettu monimutkaisuus on kohtalaisen suoraviivaisen tekniikan tulosta (Dean 2014, 58). Dean tekee mielestäni hyvän huomion kitaran soiton fyysisestä aspektista ja ”kitaristin näkökulmasta”, siitä miten opitut fraasit tallentuvat muistiin, Lilliestamin mukaan, myös visuaalisiksi kuvioiksi. Hän toteaa Metheny’n soolosta ottamansa esimerkkifraasinsa kuulostavan tietynlaiselta johtuen osaltaan sen sisältämien sävelten (b13, b5, 3,b9) jännitteisestä suhteesta sointuun (Fm7). Deanin mukaan se ei ole todennäköisesti yksinkertaisin tapa mieltää asia. Eri asemissa kuljetetut sormitukset (*finger route*) ovat yksinkertaisempi tapa ymmärtää (”ulkopuolinen”/muunnosävelinen)

kokonaisuus ja mieltää fraasin vaikututtavuus, sen teho ensisijaisesti fyysisen eleen tuloksena (Dean 2014: 58).

Jouni Eerola on listannut kattavasti erilaisia nykyjazzin tutkimuksessa käytettyjä analyysimetodeja jaotellen ne funktionaaliseen harmoniaan keskittyviin, asteikon asteita sekä äänenkuljetusta painottaviin ja pedagogisiin metodeihin, etnografisiin tutkimuksiin sekä havaintopsykologian ja musiikkikognition näkökulmat huomioon ottaviin (Eerola 2009: 25, 34, 47, 49, 52). Hän tarkastelee ”perinteisten, lähinnä duuri-mollitonaalisen musiikin analysoimiseen kehitettyjen metodien synteessin soveltuvuutta nykyjazzin tutkimisessa” (Eerola 2009: 1). Perinteisistä musiikin analyysimeteodeista esimerkiksi Schenker-analyysi kuuluu asteikon asteita ja äänenkuljetusta painottaviin. Sen avulla koetetaan lähestyä sävellysten taustalla olevia äänenkuljetuskehikoita, jotka kannattavat musiikin kulkua (Eerola 2009: 34–36). Länsimaisen taidemusiikin tutkimiseen kehitetyn metodin oli tarkoitus paljastaa säveltäjien ajattelua ja intentioita. Tutkielmassaan Pat Metheny’n kappaleen analyysissä Eerola yhdistää perinteisen sointuanalyysin sointu-asteikkoteoriaan (Chord Scale Theory). Hänen mukaansa sen avulla on luontevaa käsitellä nykyjazzille ominaisia lisä- ja muunnesäveliä. (Eerola 2009: 1.)

Muun muassa tunnetussa musiikkioppilaitoksessa Berklee College of Musicissa opetetaan sointu-asteikkoteoriaa, jonka pohjalla on ajatus, että sointu ja sitä vastaava asteikko ovat saman ilmiön kaksi eri puolta, sen kaksi eri manifestaatiota, ja että niillä on funktionaalinen yhteys. Sointumerkintä (oletusarvoisesti nelisointu) viittaa sointu-asteikkoteorian mukaan sekä neljään sointusäveleen, että kolmeen diatoniseen lisäsäveleen. Niin sanotun lähimmän asteikon periaatteen mukaan valitaan lisäsävelet, jotka eivät sisälly sointumerkintään. Ne valitaan kappaleen modaliteetin tai soinnun kontekstin mukaan. Käytännössä tämä tarkoittaa sitä, että esimerkiksi domanttifunktion G7-soinnun lisäsävelet ovat a, c ja e, joten säveliköksi muodostuu g, b, d, f, a, c, e. Nämä sävelet sisältyvät G13-sointuun samalla kun ne muodostavat G-miksolydyisen asteikon. Sointuun liitettävät asteikkosävelet ovat kaikki melodisesti käytettävissä, mutta ne eivät ole harmonisesti vakaita. Näitä epävakaita säveliä on kahdenlaisia, jännitettä luovia (*tensions*) ja vältettäviä (*avoid notes*). Ne ovat toisaalta asteikkoa ilmentäviä karakterisäveliä, mutta erityisesti *avoid*-sävelet heikentävät soinnun harmonista funktiota. (Eerola 2009: 48–49.)

Oman tutkielmani kannalta sointu-asteikkoteoria on käyttökelpoinen pyrkiessäni määrittämään Murtojärven sooloissa ilmenevää harmonista ja funktionaalista ajattelua, erityisesti hänen Murtojärvi Quartetin kanssa soittamissaan sooloissa, joissa soolojen taustalla ei ole varsinaista taustaharmoniaa, vain basso ja rummut.

Ilkka Ferm on käyttänyt omassa tutkielmassaan jo edellä mainittua Schenkerin metodia jazz soolojen analysoimiseen ja päätenyt siihen, että ”kunhan hylätään Schenkerin ajatus siitä, että jokainen hyvin tehty ja taiteellisesti korkeatasoinen kappale noudattaa hänen löytämiään *Urlinie*-linjoja, on Schenkerin teoria käyttökelpoinen hyvinkin erilaisien kappaleiden analysointiin” (Ferm 2013: 42). Shenker-analyysia sovellan Murtojärven soolojen analyysissä vain siinä määrin kuin on tarpeen tuoda esiin jonkin motiivin tai melodian taustalla havaittavaa rakennetta ja niiden yhtäläisyyksiä.

Bert Ligon on tutkimuksissaan eritellyt kolme jazz improvisaatiossa ja säveltämisessä käytettyä perusmelodialinjaa, ääriiviivaa, melodiahahmoa (*basic outline*). Tutkimus pohjautuu satojen suurten jazz artistien sooloista tehtyihin analyysihin. Niissä käytetty niin sanottu lineaarinen harmonia tarkoittaa melodisia linjoja, jotka yhdistävät soinnut sujuvasti käyttämällä merkityksellisiä (*target notes*) säveliä yhdessä huolellisen rytmisen sijoittelun kanssa. Niissä huomioidaan sujuva äänenkuljetus (septimit purkautuvat tersseihin, noonit kvintteihin). Terssit ovat konsonoivampia ja usein tulevat melodia linjassa ennen dissonoivampaa septimiä. Septimit taas tyypillisesti purkautuvat seuraavan soinnun terssiin tahtiviivan yli. Hän huomasi, että kaikki hänen improvisaatioluokan oppilaiden tuomat esimerkit jazz-sooloista sopivat kolmeen eri kategoriaan, jotka perustuivat kolmeen perus-, luurankomaiseen kehikkoon, ja samalla lineaarisen harmonian periaatteisiin. Ligonin mukaan nämä kolme perushahmoa ovat keskeisiä suuressa osassa harmoniseen systeemiin perustuvaa musiikkia. Niiden osaaminen ei pitäisi rajoittaa luovuutta, vaan inspiroida sitä. Sadoilla melodialinjoilla voi olla sama perushahmo niiden säilyttäessä silti yksilöllisen identiteettinsä. (Ligon 1996: 6.)

Näitä perushahmoja (*basic outline*) ovat; 1) astekulku alaspäin 2) nouseva arpeggio ja 3) laskeva arpeggio sekä näiden erilaiset variaatiot (Ligon 1996: 6–10), ja niitä voidaan koristella monien eri menetelmien avulla (Ligon 1996: 11–17.) Nämä koristelumenetelmät ovat monilta osin tuttuja myös Schenker-analyysistä (lomasävel, sivusävel, arpeggio, konsonanssi hyppy jne.), mutta niissä on myös erityisesti jazzille ominaisia tapoja, käsitteitä

ja termistöä näiden perushahmojen koristeluun, kuten arpeggion laajennukset lisäsäveliin 9 ja 11, ennakointi (*anticipation*) ja viivästetty purkaus (*delayed resolution*). Jazzille ominaiset käsitteet ja termit auttavat analysoimaan jazz-sooloja omassa kontekstissaan.

Perushahmoista puuttuva astekulku ylöspäin vaikuttaa ensi ajatuksella omituiselta, intuition vastaiselta, kuuluihan asteikkokulku, kumpaan suuntaan tahansa, jo osaksi Schenkerin käsitteistöä. Siinä on ehkä pyritty jäljittelemään yksinkertaista ajatusta Schenkerin alkuperäisistä *Urlinie*-linjoista (3-2-1, 5-4-3-2-1 ja 8-7-6-5-4-3-2-1), jotka kaikki johtivat ylhäältä alaspäin toonikaan (Ferm 2013: 11). Astekulku ylöspäin on Ligonin esimerkeissä analysoitu sointusävelinä, joiden välissä on diatoninen lomasävel. Ylöspäisen astekulun näkeminen tällaisena onkin perusteltua tässä kontekstissa, jossa esimerkkeinä käytetään lähes yksinomaan jazzille tyypillisiä ii^7-V^7-I (tai $ii^0 7-V^7-i$) kadensseja, joissa ii -soinnun kohdalla harvoin on lomasäveltä kvintin ja septimin välissä. Tämä johtuu siitä, että kyseinen sävel on seuraavan soinnun (V^7) kohdesävel (*target note*) ja tavallisesti säästetään siihen (Ligon 1996: 54).

Sointu-asteikkoteoriassa puhutaan vältettävistä sävelistä. Esimerkiksi F-duuri sävellajissa edellistä esimerkkiä vastaava sävel on *e*, jota siis tulisi välttää soittamasta tai ainakin painottamasta ii -asteen soinnun (Gm^7) kohdalla, ja säästää se V -asteelle, jolloin se tukee tässä tapauksessa C^7 -soinnun dominantista tehoa. Musiikin tyyli ja harmoninen konteksti on syytä ottaa huomioon analyyseissä. Improvisointi modaalisisessa jazzissa, esimerkiksi doorista moodia käytettäessä, ja saman Gm^7 -soinnun yhteydessä, taas todennäköisesti korostaisi samaa *e*-säveltä, tuoden esiin sen ”doorisen” soinnin ja luonteen (*e*-sävel on G -mollin korotettu 6.-aste, eli doorinen muunnosävel). Ligonin jazz-sooloista löytämien perushahmojen todentaminen Murtojärven sooloista ensisijaisesti ei olekaan tarkoitukseni, mutta joissain yhteyksissä niiden hahmottaminen voi auttaa näkemään taustalla olevia ajatuksia soinnusta tai asteikosta, tai ne voivat olla osoitus sointujen sujuvasta, lineaarisesta yhdistämisestä.

Edellä esitellyt käsitteet ja menetelmät ovat käyttökelpoisia Murtojärven soolojen analyysiin. Käsitteiden ”otelautakoreografia” (*fretboard choreography*), ”otelaudalla kuljetetut sormitukset” (*finger route*), ”sävelletty soittaminen” (*compositional playing*) ja ”etukäteen muodostettu musiikki” (*preconcieved music*) avulla pystyn tuomaan esille kitaran soittamisen fyysisistä puolta ja aikaisemmin omaksuttujen soittotapojen ja tyylien vaikutusta soittamiseen

tai persoonatyyliin. Tätä fyysistä puolta korostan myös tutkielmassani sen kitaransoittoa ja genrejen suhdetta pohtivassa osiossa.

Tämän lisäksi käsitteitä – ulkopuoliset sävelet (*outside notes/non-chord tones*), jännitettä luovat (*tensions*) ja vältettävät sävelet (*avoid notes*) – apuna käyttäen pystyn erittelemään Murtojärven sooloja suhteessa niiden taustaharmoniaan tai soolossa ensisijaisesti käytettyyn moodiin. Menetelmänä Schenker-analyysi ja Ligonin perushahmojen (*basic outlines*) analyysit toimivat apuna soolojen melodisten hahmojen analyyseissä, ja sointu-asteikkoteoria harmonisten ja melodisten hahmojen funktionaalisen yhteyden osoittamiseksi.

3 Ilpo Murtojärven ura

Tämä Murtojärven uraa käsittelevä luku, sen elämäkerralliset seikat perustuvat valtaosin keväällä 2022 tekemääni haastatteluun. Vuonna 1954 syntynyt Ilpo Murtojärvi alkoi kiinnostua soittamisesta jo pikkupoikana. Alkuun se tarkoitti isänsä mandoliinilla ja sitten akustisella Landolalla korvakuulolta opeteltuja melodioita. Noin yhdentoista vuoden ikäisenä saatu Viljo Immosen *Suomalainen kitarakoulu plektrasoittoa varten* avasi perusasiat nuoteista ja soinnuista. Hänellä oli omien sanojensa mukaan jo tuolloin ”halu ymmärtää, mitä niissä soinnuissa on”. Toiminta erilaisissa yhtyeissä alkoi myös varhain ja lähipiirissä. Veljen kanssa oli perustettu ensimmäinen bändi ja paikallista torvisoittokuntaa vetänyt sukulainen pyysi Ilpoa myös omaan orkesteriinsa. Pesti kyseisessä orkesterissa valmensi myöhemmin tuleviin tehtäviin studio- ja sessiomuusikkona, kun lyötiin nuotit eteen ja piti treenata kaikenlaista suomalaista tanssimusiikkia. Tanssikeikkojen, oman pikkubändin ja radion myötä Murtojärvelle tulivat tutuiksi niin kansanlaulut, poloneesit, Beatles, 60-luvun popit kuin myös Jimi Hendrix, josta hän kertoi olevansa erittäin kiinnostunut. Tanssikeikkaa sai tuohon aikaan tehdä paljon ja niitä Murtojärvi teki myös muissa bändeissä.

Tultuaan Turkuun alle kaksikymppisenä Murtojärvi liittyi Yellow nimiseen yhtyeeseen 1973, jonka riveissä hän keikkaili noin vuoden verran. Hän koki yhtäkkiä olevansa pop-muusikko. Myös se oli opettavaista aikaa. *Yellow* -yhtyeessä oli soittanut ennen Murtojärveä Britti-kitaristi, jonka ”soivaa pitkää ääntä ja vibraattoa” Ilpo halusi opetella. Yhtyeellä oli myös haasteellisempaa ohjelmistoa progea edustavalta Gentle Giant yhtyeeltä. Murtojärvi oli noihin aikoihin ”diggaillut” lisäksi muun muassa Jethro Tullia ja kitaristien Peter Green, Eric Clapton, Wes Montgomery ja Jukka Tolonen tuotantoa. Seuraava yhtye Kaamos toi mukanaan oman musiikin tekemisen Murtojärven toimiessa säveltäjänä yhtyeen ainoaksi jääneellä albumilla *Deeds and Talks* (1977). Bändin musiikillinen painopiste oli yhä enemmän progressa. Sen toiminta hiipui pikku hiljaa punk-musiikin noustessa nuorison uudeksi ilmiöksi 1980-luvulle tultaessa.

Punkin myötä Murtojärvelle tarjoutui tilaisuus päästä soittamaan perinteisempää rokkia Pasi ja Mysiini yhtyeen kitaristina. ”Et tavallaan paluu semmoseen perusrokkiin siinä enemmän” (Murtojärvi 2022). Bändiin hän toi mukanaan omat vahvuutensa, virtuoosimaisen kitaransoiton Hendrix mausteineen. Perheelliselle rokkikeikoistakin saadut rahat olivat tervetulleita. Samoihin aikoihin Murtojärvi kävi myös opettamassa kitaransoittoa

lastentarhaopettajan koulutuksessa, jonka lisäksi hän oli saanut teatterikeikkaa. Turun kaupunginteatterissa ensi iltansa vuonna 1978 saanut näytelmä *Ei koskaan sunnuntaisin* perustui kreikkalaiseen romanttiseen komediaan *Never on Sunday* (1960). Tätä varten Murtojärvi omien sanojensa mukaan joutui soittamaan buzukia, jonka hän sai ensi alkuun käyttöönsä teatterilta. Murtojärvi havaitsi kreikkalaisen musiikin erilaisine tahtilajeineen mielenkiintoiseksi ja he tekivät yhdessä toisen teatterimuusikon kanssa keikkoja myös Suomi-Kreikka yhdistyksen juhlissa. 1980-luvun alku toi kitaristille lisää kiinnostavia töitä. Turkulaisessa Studio 55:ssa levytyssessiot työllistivät kitaristia ja omia sävellyksiä sisältänyt soololevy *Avaus* julkaistiin 1983. Erään arvion mukaan se edusti tyylejä Jazz, Funk, New Age, Fusion ja 70's Prog (rateyourmusic). Lisäksi Murtojärvi kertoi, että jazz oli taas alkanut kiinnostaa enemmän noihin aikoihin, sillä pop ja omalla tavallaan mielenkiintoiset proge hommat olivat jättäneet sen vaiheen hieman taka-alalle. Murtojärvi olikin hankkinut aikoinaan Immosen kitarakoulun läpi kahlattuaan kaksi osaa *Mickey Baker's Jazz Guitar* teoksia, joiden avulla tietämystä jazz soinnuista, uusista harmonisista työkaluista ja tekniikoista sai syvennettyä. Teatterista tutuksi tulleen Matti Puurtisen kautta Murtojärvi oli saanut tv-studiobändi keikkoja ja kapellimestarin kanssa oli viritelty myös joitain jazzkeikkoja.

Vuonna 1984 turkulainen artisti Tuula Amberla löi läpi Jukka Alihangan säveltämällä jazztahtavalla iskelmällä *Lulu*, jonka sovittajana toimi Ilpo Murtojärvi. Samannimisellä timanttilevyn rajan ylittäneellä albumilla Murtojärvi on merkitty myös viimeisen raidan *Laulukuoron pojat* säveltäjäksi. Yhteistyö Alihangan ja Tuula Amberlan kanssa jatkui 90-luvulle asti hänen toimiessaan sovittajana ja myös säveltäjänä joissakin kappaleissa. Kultalevyyn yltänyt *Pienet sanat* julkaistiin 1985 ja *Kuun poika* 1992. Nettisivusto *Discogs.com* määrittelee edellä mainittujen julkaisujen olevan genreltään ja tyylistään varsin monipuolisia. Albumien genreiksi on lueteltu *Pop, Folk, World, Country* ja *Rock*, ja tyyleiksi *Chanson, Ballad* sekä *Schlager* (Tuula Amberla- Discography-Discogs). Monipuolisen iskelmä ja pop musiikin parissa yhteistyötä monipuoliselle kitaristille tarjoutui myös muun muassa Anneli Saariston, Anna Hanskin ja Joel Hallikaisen kanssa. Yhteistyö viimeksi mainitun artistin äänitteillä jatkuu ajoittain tänäkin päivänä. Murtojärvelle 1980-luku ei kuitenkaan ollut pelkkää iskelmää. Jazzin pariin hän pääsi ainakin Riku Niemen ja Severi Pyysalon *Marimba & Vibes* (1986) ja vibrafonisti Severi Pyysalon *Autumn Leaves* (1987) albumien äänityksissä, joista jälkimmäinen tehtiin jo mainitun turkulaisen Studio 55:n tiloissa.

Suurelle yleisölle kitaristi Murtojärvi tuli tunnetuksi hänen soittaessaan TV2:n ohjelmissa. Timo Koivusalon ja Joel Hallikaisen alun perin juontamaa Tuttu Juttu (myöhemmin Tuttu Juttu Show) -ohjelmaa tehtiin lähemmäs 400 jaksoa vuosina 1992-2002. Muita saman tv-studion projekteja olivat esimerkiksi *Laulava sydän* ja *Leikin varjolla*. Tv-studio-kitaristin toimien lisäksi 90-luvun puolella, lamasta huolimatta, Murtojärvi sai taas tehdä tavallisiakin keikkoja hiukan enemmän. Alkujaan tuuraajaksi Engblomin veljesten bändiin mentyään hän huomasi lopulta soittaneensa siinä toistakymmentä vuotta. 2000-luvun puolella Murtojärvi oli toiminut tv-tuotantojen ja bändikeikkojen ohella myös useissa erilaisissa teatterituotannoissa. *Seili* –musikaalissa (2015) tarinaa kuljetettiin katkelmilla suomalaisten naisten (mm. PMMP, Maija Vilkkumaa, Emma Salokoski ja Anna Puu) tunnetuiksi tekemistä lauluista ja sitä esitettiin Turun kaupungin teatterissa sadan esityksen verran. Opetustyökin oli yhä osa Murtojärven ammattiuraa hänen toimiessaan kitaransoiton lehtorina Turun Konservatoriossa. Lisäksi hän on ollut mukana koordinoimassa jazzklubi Monkin kanssa yhdessä toteutettua Monday Jazz Happeningiä sekä soittanut joitakin keikkoja Turku Jazz Orchestran riveissä. Ilpo Murtojärvi valittiin myös Vuoden 2015 Turku Jazz Artistiksi. Saman tien perustetulle Ilpo Murtojärvi Quartetille alkoi syntyä materiaalia ja yhtyeen debyytti albumi *Skylarks* julkaistiin 2017. Turussa VR-studiolla ilman päällekkäisäänityksiä tehty levy kunnioittaa vanhoja aikoja ja noudattaa Murtojärven ajatusta jazzin ytimestä, hetkestä, jossa levyille taltioituu kunkin soittajan sen hetkinen tunnelma ja vireystila. Toinen omia sävellyksiä sisältänyt tyyliltään 60-luvun jazzista ammentanut albumi *Sunday Morning Shuffle* ilmestyi vuonna 2019. Opetuksesta eläkkeelle jäätyään kitaristi on tehnyt keikkoja omaa nimeä kantavan kvartetin lisäksi laulaja Saana Murtojärven kanssa.

4 All-around-kitaristi

4.1 All-around-termi

Tutkielmassani keskeinen käsite on niin sanottu all-around-kitaristi. Termi on yleisesti käytössä muusikoiden keskuudessa. Sananmukaisesti kitaristi on ”all-around”, eli kaikkialla. Toisin sanoen kitaristi, joka toimii monissa eri yhteyksissä, bändeissä ja studioissa, ”siellä sun täällä”. Cambridge-sanakirja määrittelee ”all-around” termin adjektiiviksi; ”*having a good variety of skills or abilities*”, eli sellaiseksi, jolla on monia erilaisia taitoja tai kykyjä (dictionary.cambridge). Etsiessäni kyseisellä hakusanalla aineistoa, on akateemisen tutkimuksen vähyys aiheesta, ellei jopa olemattomuus käynyt ilmi. Muusikoista, kitaristeista ja heidän työleistään löytyy tutkimusta, mutta varsinaisesti all-around-kitaristeista ei. Termiä ei löydy lainkaan esimerkiksi Roy Shukerin *Popular Music Culture: The Key Concepts* uusimmasta vuoden 2022 editiosta.

Termiä all-around ei ole myöskään kovin monessa kirjallisessa yhteydessä käytetty. Suomalainen musiikinverkkomedia Noise.fi huomioi kitaristi Antero Jakoilan elämäkertakirjan blogi-otsikossaan: ”All Around Antero Jakoila – Kitaristi on jylhä teos”. Vaikka Jaakko Riihimaan ja John Fagerholmin vuonna 2019 toimittama teos on itse asiassa nimetty ytimekkäämmin; *Antero Jakoila –kitaristi*, ilman etuliitettä, tekstistä ei käy epäselväksi, että kyseessä on juurikin all-around kitaristin elämästä ja uran vaiheista kertova kirja. Heikki Laurilan tuotantoa esittelevä kokoelma CD *sadoin kitaroin* sisältää Timo Vuorisen kirjoittaman Laurilan urasta kertovassa osion, jossa hän käyttää muotoa *All round-kitaristi*. Kelpo suomennos termistä on *yleiskitaristi*, jota Mattlar käyttää kirjoittamassaan Heikki Laurilan kansallisbiografiassa. Nettihaun perusteella tätä termiä on käytetty (7 tulosta, Bing-haku ja DuckDuckGo-haku) joissakin nettimusiikkijulkaisuissa ja muusikoiden.net-keskustelupalstalla. Kirjastojen aineistohakujen tuloksista kumpaakaan (*all-around-kitaristi*, *yleiskitaristi*) termiä ei löydy, mutta Google-hakutuloksien ja omien kokemusteni perusteella on termi ”all-around-kitaristi” kuitenkin yleisemmin käytetty myös suomenkielisten keskustelujen yhteydessä. Lisäksi käytimme tätä termiä sujuvasti haastattelussa Ilpo Murtojärven kanssa.

Sen pohtiminen, miksi all-around-kitaristeista ei löydy tutkimusta, tai miksi termi ”yleiskitaristi” ei tunnu vakiintuneen suomalaisten käyttöön, on sinänsä mielenkiintoista. Onko termi ”all-around” kenties liian epämääräinen? Tai synnyttäisikö termi ”yleiskitaristi” vähätteleviä konnotaatioita joissain yhteyksissä, sisältäen mielikuvan ei erityisen pätevistä, ei minkään tyylin ammattilaisesta, tai mielikuvaa autenttisuudesta, jos sitä käytettäisiin vaikka rock-kitaristista, joka hallitsee muitakin tyyliä. Tämän tutkimuksen yhteydessä tyydyn kuitenkin vain käyttämään kyseistä ”all-around” termiä pyrkien samalla avaamaan sitä lukijalle.

Termiä ”all-around-kitaristi” käytetään kitaristeista, jotka ovat tehneet hyvin monipuolisen uran, toimivat tai ovat toimineet monissa erityyppisissä ja eri genrejä edustavissa kokoonpanoissa ja osallistuneet erityylisten artistien levytysseisioihin. Kaikki lähempään tarkasteluun ottamani kitaristit, Laurila, Jakoila ja Murtojärvi ovat myös toimineet teatterimuusikkoina, TV-studioissa sekä julkaisseet omia eri tyyliä edustavia sävellyksiään. Heillä on sähkökitaran lisäksi hallussaan akustisen, klassisen kitaran ja muiden kielisoittimien soittotekniikoita sekä musiikki tyyliä ja genrejä. Heitä voi perustellusti kutsua all-around kitaristeiksi. He ovat myös enimmäkseen suurelle yleisölle tuntemattomia, johtuen työnkuvan painottumisesta studiotyöskentelyyn ja taustabändeissä (tai artistien taustalla) soittamiseen. Kirjassa *Suomalaiset kitaristit* on Heikki Laurila saanut oman lukunsa. Hänet on sijoitettu sarjaan ”Ikonit”, jota voi perustella sillä, että hän oli esikuva ja pioneeri nimenomaan nuoremmille (studio-) kitaristeille, ja toki hän oli niin sanotun suurten ikäluokkien tv-julkkis, johtuen vakiopeteistään tv-studioiden orkestereissa (Laine & Virtanen 2022, 148–149). Jaakko Salo, yksi sodanjälkeisen Suomen keskeinen viihdemusiikin säveltäjä, tuottaja ja kapellimestari, muisteli vuonna 2002 ammattipiirin kyllä tienneen, ”mistä oli kysymys, mutta suuri yleisö ei välttämättä osaa poimia hänen (Laurilan) kykyään sieltä muitten joukosta” (Salo, 2002).

Taustalla toimivia muusikoita onkin ilahduttavasti nostettu esiin viime aikoina. Edellä mainitussa *Suomalaiset kitaristit* -kirjassa on omat lukunsa ”Sessiomuusikoille”, esitellen kitaristeja Juha Björnisestä (s. 1954) Tuomas Wäinölään (s. 1976). Muita tätä aihetta valottavia dokumentteja ovat esimerkiksi Amerikassa useiden legendaaristen artistien, kuten Frank Sinatran, Beach Boys’n ja Bing Crosbyn levyille raitoja urakoineista niin sanotuista sessio-muusikoista, tai oikeammin tässä tapauksessa, bändistä kertova *The Wreckin’ Cru!* ja heidän suomalaisten vastineidensa uraa valottava televisiodokumentti *Tuhansien raitojen*

miehet (2017), jonka yksi päähenkilöistä on Heikki Laurila, sekä tällä hetkellä Ylen Areenasta podcastina löytyvä sarja *Suomi hittien näkymättömät duunarit*. Tartun seuraavaksi tähän ”duunarit” sanaan ja sen tuomiin miellelyhtymiin.

4.2 Ammatilaisuuden käsite

Richard Petersenin artikkelissa *Why 1955? Explaining the Advent of Rock Music* jaotellaan musiikkialan ihmisiä *ammatti (craftsman)*, *esiintyjä (showman)*, *yrittäjä (entrepreneur)* ja *virkaileija (functionary)* tyyppiin toimijoihin. Neljä musiikkialalla toimivaa tyyppiä on luokiteltu puhtaassa muodossaan ja on huomioitava, että käytännössä monella nämä yhdistyvät eri tavoin, ja myös painottuen tilanteen ja uran eri vaiheiden mukaan. Jako ei ole arvottava, vaan kertoo yksinomaan erilaisista tekemisen tavoista ja erilaista rooleista musiikkialalla. Ammatti tyyppisen toimijan erottaminen muista toimijoista tässä yhteydessä ei siis tarkoita, että *esiintyjä*, *yrittäjä* tai *virkaileija* ei voisi toimia *ammattimaisesti*. (Peterson 1990: 108–109.)

Luokittelun mukaan musiikkiteollisuudessa olevat *yrittäjät* ovat henkilöitä, jotka ainutlaatuisilla tavoilla tuovat yhteen eri osatekijät, luovuuden, rahoituksen, markkinoinnin ja jakelun. *Virkaileijat* taas sijoittuvat eri asemiin rakenteeltaan byrokraattisissa organisaatioissa. Oman tutkielmani kannalta *yrittäjä* ja *virkaileija* ovat tässä yhteydessä vähemmän merkittäviä. *Ammattilaisen* asema on helpointa ymmärtää vertaamalla sitä *esiintyjään (showman)*, joka on itsensä myyntimies, ja joka tarpeen vaatiessa on valmis tekemään mitä tahansa miellyttääkseen maksavaa yleisöä. Tähän ”showmaisuuuteen” voi liittyä Petersenin artikkelin mukaan esimerkiksi seksuaalisuudella leikittelyä tai omituisten vaatteiden pitämistä. (Peterson 1990: 108–109.)

Kuvaukseen sopivia esimerkkejä populaarimusiikin alueelta ei ole vaikeaa etsiä, ja kitaristeistakin löytyy ns. yleisöä miellyttäviä, kaikkensa antavia ”itsensä myyntimiehiä”. Heistä tutkimukseni aiheen kannalta sopiva esimerkki on ”popin villimieheksikin” aikoinaan nimetty Jimi Hendrix. Hän tuli tunnetuksi vauhdikkaana esiintyjänä; lavalla seksiaktia symboloivista eleistään, kitaran tuleen sytyttämisestä, hampailla soitetuista kitarasooloista. Vuonna 1969 julkaistun *Daily Mirror* artikkelin mukaan Hendrix julistettiin pannaan erään amerikkalaisen siveysjärjestön toimesta liian eroottiseksi koetun esiintymisen vuoksi (Ks. Henderson 1978: 186–189). Ammatti tyyppinen toimija, toisin sanoen ammattilainen

(*craftsman*) näyttäytyy ulospäin toisenlaisena ja määritellään eri kriteerein. Hän voi ylpeillä sillä, että hänellä on tietoa ja oikeat työkalut tehtävän tekemiseen. Hän tekee työn tehokkaasti ilman huomion kiinnittämistä itseensä. Ammatilaiselle on tärkeämpää rakentamansa maine toisten ammattilaisten keskuudessa kuin lopullisen tuotteen saama kritiikki tai kaupallinen menestys. (Peterson 1990: 108–109.) Tähän kuvaan sopivia tietoja ja yksityiskohtia löytyy Murtojärven, Laurilan ja Jakoilan elämänvaiheista. Käyn seuraavaksi läpi kahden muun, Murtojärven rinnalle ottamieni all-around-kitaristien urien vaiheita tuoden esiin ammattimaista otetta korostavia kohtia ja piirteitä, joihin kuuluvat 1) tarvittavien työkalujen hankkiminen, 2) työn tekeminen tehokkaasti ilman huomion kiinnittämistä itsen ja 3) arvostetun maineen saavuttaminen kollegojen ja muiden musiikkialan toimijoiden keskuudessa. Käsittelen näitä kitaristeja määritelläksesi sen, mitä tarkoitan all-around-kitarismilla suomalaisen musiikin kontekstissa.

4.2.1 Heikki Laurila

Vuonna 1934 Kouvolassa syntynyt Heikki Laurila aloitti kitaransoiton kirjukurssin avulla 15-vuotiaana. Swing-jazzia ja puhaltajien sooloja hän opetteli korvakuulolta ja kehittyi kovan harjoittelun myötä nopeasti. Ensimmäinen bändi perustettiin koulutovereiden kanssa ja keikkailu alkoi paikallisten tanssibändien kanssa. Tilauksesta äänilevyjen taustoille soittavan studiomuusikon työt alkoivat Laurilalla vuonna 1957. Pääsy Scandia-yhtiön muusikoiden joukkoon oli tärkeä askel uralla. Toinen uran kannalta merkittävä muutos oli televisiolähetysten alkaminen 1950 – 60-luvun taitteessa, sillä Laurilan kaltaisia ammattitaitoisia, virheettömästi ja tyylijuurisesti soittavia muusikoita tarvittiin ohjelmiin. Studiotöiden rinnalla hän keikkaili vielä vuoteen 1966 asti. Laurila soitti Radion Tanssiorkesterissa, television taustayhtyeissä, elokuvissa sekä iskelmä- ja poplevyillä. 1960-luvun alussa hän oli saavuttanut ykköskitaristin aseman studiomuusikkona ja parhaina vuosina kertyi yli 600 studiokeikkaa. Hurja määrä selittyy Suomesta tuolloin puuttuneesta populaarimusiikin koulutuksesta, päteviä muusikoita oli vähän, ja Laurilan saavuttamasta tarkan miehen maineesta, sillä studioissa äänitysaika oli kallista ja taustat piti saada valmiiksi nopeassa aikataulussa. Laurila soitti myös elokuvaan melodioita ja äänitehosteita, ja loi muun muassa Uuno Turhapuro elokuvien keskeisen äänimaiseman käyttämällä wah wah-pedaalia. Sähkökitaran lisäksi hänen repertuaariinsa kuuluivat teräs- ja nylonkieliset kitarat, mandoliini sekä banjo. (Matlar 2022.)

Laurila on kertonut kokeneensa soittamisen työnä, jota hän kyllä teki mielellään, mutta ilman suurempia kunnianhimoja tai taiteellisia ambitioita (Matlar 2022). Hänelle uran tavoitteena oli tehdä musiikkia mahdollisimman laajasti, kaikki lähti kiinnostuksesta itse musiikkiin.

Seuraavaksi poimin mittavan ja monipuolisen uran tehneen Antero Jakoilan elämäkerrasta kohtia, jotka kertovat edellä mainituista ammattilaisuuteen liitettävistä ominaisuuksista.

4.2.2 Antero Jakoila

Vuonna 1945 syntyneen Antero Jakoilan lapsuuden aikoihin varsinainen nuorisomusiikki oli vielä tuntematon käsite. Hänen ensimmäinen soittimensa olikin harmonikka, jolla oli tärkein rooli sota-ajan jälkeisissä suomalaisissa suosikki-iskelmissä (Fagerholm & Riihimaa 2019:14). Tätä tanssibändien kuningassoitinta Jakoila ryhtyi opiskelemaan seitsemän vuoden ikäisenä. Konserteissa Jakoila kuuli hanurimusiikkia ja radiosta myös iskelmiä. Tärkeäksi mentorikseen musiikkiasioissa hän mainitsee vanhemman serkkunsa, joka valisti nuorta Jakoilaa Olavi Virrasta, ja jonka ostamien Toivelauluvihkojen ja työpaikalta saatujen musiikkilehtien kautta Jakoila oppi paljon ajan musiikista. Oma levykokoelma sisälsi vain satunnaisia löytöjä, kuten paljon levylautasella pyörinyt Jack Teagardenin sävellyksiä sisältänyt Benny Goodmanin EP (Fagerholm & Riihimaa 2019: 22). Se oli ihan jotain muuta kuin se mitä Jakoilan piireissä muuten kuunneltiin, mutta levyllä Jakoilaan tekivät vaikutuksen sävellykset, biisien rakenteet ja muusikoiden soittotaito. Perhe muutti Kruununhakaan 60-luvun taitteessa. Uusien ystävien myötä harrastusten painopiste siirtyi harmonikasta voimisteluun, ja vasta sen jälkeen kitaraan. Jakoilalla on ollut aina hyvin määrätietoinen suhtautuminen musiikin eri tyylien omaksumiseen. Hänellä oli tapana merkitä levyihinsä, mitä kannatti kuunnella tarkemmin. Ruksin saivat *Django And His American Friends* –albumilla soolojen lisäksi kompit kappaleissa ”Sweet Georgia Brown” ja ”Sweet Blue”, ja soolon kappaleesta ”Hangin’ Around Boudon” Jakoila opetteli nuotista nuottiin (Fagerholm & Riihimaa 2019: 25). Kitarasoittotyyleistä Jakoila otti haltuunsa ensimmäisenä juuri folkia ja näppäilytekniikan. Folk-musiikkiin liitetyn pikkaustyylin taitaminen oli harvinaista kitaristeille siihen aikaan. Varhaisen yhteistyökumppanin, Hectorin, mukaan Jakoila oli kova treenaamaan, hänelle tekninen osaaminen oli tärkeää.

M.A. Numminen toimi moottorina monissa 1960-luvun lopulla perustetun Love Recordin hankkeissa ja oli huomannut Jakoilan ”osaavan kaikenlaista”. Ensimmäiseksi kitaristi sai osallistua Suomen Talvisota Underground levytyksiin vuonna 1969 (Fagerholm & Riihimaa

2019: 97–98). Ryhmään kuului myös Rauli Badding Somerjoki. Tätä kautta Jakoilasta tuli luottokitaristi Love Recordsin studiomiehistöön. Nummisen ja Somerjoen kanssa Jakoila pääsi tekemään tulevana vuosina satoja levytyksiä, joista monet ovat Suomi-rockin klassikoita. Studiotöissä oli apua Jakoilan pedantista otteesta kitaran eri soundien ja tekniikoiden ymmärtämiseen. Hän oli tutkinut, kuunnellut, kokeillut ja lukenut varhaisista *Guitar Player* -lehdistä, kuinka jokin tietty juttu soitetaan (Fagerholm & Riihimaa 2019: 99). Vuosikymmenien aikana Jakoilasta kehittyi monien eri musiikkityylien taitaja kovalla työllä ja eri studioissa saadun kokemuksen vuoksi.

4.2.3 All-around-kitaristi ammattilaisena

Ammattilaisuuteen tarvitaan työkaluja, jotka muusikon tapauksessa konkreettisten soittimien ja laitteiden lisäksi ovat kaikki opitut soittotekniikat, tyylilliset idiomit, sormitukset, sointukierrot, musiikin teoria jne. Näitä työkaluja esimerkkeinä käyttämäni all-around-kitaristit saivat soitonoppaista, musiikkilehdistä, levyjä kuuntelemalla, keikoilta, kollegoilta ja valtavalla määrällä harjoittelua. Toiseksi, työn tekeminen tehokkaasti on ollut kaikkien kohdalla edellytyksenä useisiin vakiopesteihin studio- ja keikkabändeissä, sekä esiin nousseelle jatkuvuudelle monien yhteistyökuvioiden kohdalla. Tehokkuuden vaatimus on ollut myös hyvin konkreettista tuntitaksaltaan kalliissa studioissa. Laurila onkin muistellut studiotyöskentelyaikojaan seuraavasti:

Siinä neljänkymmenen vuoden aikana kävi vierellä monia. Se on hirveän yksinkertaista levyfirman taholta: jos joku ei pysty omaksumaan juttuja niin kuin pitäisi, he eivät tilaa. Ei siinä tyypin mukavuus ratkaissut. Joustavuus, omaksumisen nopeus ja tietenkin soundien hallinta. Juuri sitä ammattitaitoa eivät kaikki pysty omaksumaan. (Laine & Virtanen 2022: 155.)

Kolmantena, arvostetun maineen saavuttaminen kollegojen ja muiden musiikkialan toimijoiden keskuudessa perustunee vahvasti edelliseen, mutta pitää varmasti sisällään muutakin, esimerkiksi työn sosiaaliseen puoleen liittyvää. Kolmen kitaristin luottomiehen maine ja sama arvostus kuullaan nimenomaan muiden musiikkialan toimijoiden suusta, ammattipiirin mielipiteenä. Jakoilaan esimerkiksi liitetään jo elämäkertakirjan esipuheessa nimityksiä kuten *kitaramaestro*, *muusikoiden muusikko* ja *musiikintekijöiden luottomies* (Fagerholm ja Riihimaa 2019: 7). Tärkeää on myös luotettavuus sinänsä. Esimerkiksi

Laurilan työkuvaan kuului, että studiossa piti olla joka aamu, koska työtä tehtiin virkamiesaikataululla, ja anteeksiantamatonta oli passata töitä toisille muusikoille (Laine ja Virtanen 2022: 155). Tuottajan eli tilaajan piti voida luottaa saavansa sessioon soittaja, jonka oli ajatellut sopivan kyseiseen projektiin. Myös ammattilaisuuteen liitetty määritelmä työn tekemisestä tehokkaasti ilman huomion kiinnittämistä itseensä, pitää mielestäni hyvin paikkansa kaikkien kolmen kitaristin kohdalla. Niin ikään Jakoilan elämäkerrasta löytyvä määritelmä ”takarivin taavi” (Fagerholm ja Riihimaa 2019: 7) kertoo hyvin mielestäni sessiomuusikon työn luonteesta. Samaa puolta korostaa Jaakko Salo, jonka mukaan ”Laurila ei ole sillä tavalla tuonut itseään esille, että olisi ruvennut kasaamaan omia yhtyeitä ja olemaan niiden nokkamiehenä. Se on ilmeisesti hänen perusluonteensa vastaista” (Salo 2002). Tämä ei kuitenkaan ole koko totuus. Kyseiset sessiomuusikot toimivat myös uransa eri vaiheissa näkyvämmissä rooleissa ja julkaisivat omaa musiikkia itsenäisinä artisteina. ”Takarivin taavistakin” Jakoila kasvoi uransa aikana omaehtoiseksi taiteilijaksi (Fagerholm ja Riihimaa 2019: 7). Murtojärvi on myös opetustyöstä eläkkeelle jäätyään panostanut enemmän omalle bändilleen säveltämiseen ja sen kanssa keikkailuun.

Tein aiemmin kitaristien jaon Richard Petersenin artikkeliin viitaten *ammattilaisiin* (*craftsman*) ja *esiintyjiin* (*showman*). Edellä annetut kuvaukset ja esimerkit viittaavat vastaansanomattomasti ensimmäiseen vaihtoehtoista, eli ammattilaisiin. Täytyy kuitenkin muistaa, että pitkään uraan mahtuu aina monenlaisia kokemuksia. Muutama hauska esimerkki löytyi aineistosta. Esimerkiksi Laurila oli harrastanut steppausta pienenä, ja tämän kuullessaan ravintolashow’n tuottaja Jaakko Salo oli saanut idean, joka toteutettiin. Televisioidussa, hämmentävässä numerossa Laurila steppasi samalla soittaen vaikeaa kitarasooloa (Laine & Virtanen 2022: 160). Jakoila taas on kertonut kokemuksistaan punaiseen kaftaaniin pukeutuneena ”Ihmemiehenä Intiasta”, jonka muutama kertaan jääneiden esitysten paino saattoi olla enemmän show’ssa kuin ammattilaisuudessa. Ihmemiehen esitykset saivat hänen mukaansa nolon lopun, kun yleisön joukossa ollut intialainen kauppatieteiden opiskelija tuli konsertin jälkeen antamaan rauhallisesti ja diplomaattisesti neuvoja sitarinsoiton alkeista (Fagerholm & Riihimaa 2019: 71–72). Murtojärven yksi mieleen painuneista keikoista tapahtui Naantalın kylpylässä hänen soittaessaan jazz-standardeja uima-altaan reunalla toogaan pukeutuneena (Talo-Oksala 2015).

Toisaalta myös otettaessa huomioon kitaristien työt sessiomuusikkoina studioissa ja erityisesti tarinat Laurilan urasta, niiden painottuminen kokemuksiin studiotöistä ja tiukkoihin virkamiesmäisiin aikatauluihin, voidaan kaikki esimerkkikitaristia liittää myös jossain määrin *virkaileja (functionary)* tyyppiin toimijoihin. Sessiomuusikot ovat myös osa koneistoa, musiikkiteollisuutta ja sijoittuvat määritelmän mukaisesti ”eri asemiin rakenteeltaan byrokraattisissa organisaatioissa” eli levy-yhtiöissä. Näistä esimerkeistä huolimatta pääpaino on sanalla ammattilainen.

4.3 All-around-kitaristin tiedon alueet

Ajatukseni all-around-kitaristin tiedon alueista tukeutuvat David J. Elliotin käsityksiin. Teoksessaan *Music Matters – A New Philosophy of Music Education* hän käsittelee muusikkouteen liittyviä eri tiedon alueita. Niiden avulla pystyn rajaamaan ja tuomaan esiin kitarismiin liittyviä tekijöitä, taitoja ja tietoja, jotka ovat olennainen osa ammattimaista muusikkoutta.

Musiikin tekemisessä on ensisijaisesti kyse proseduraalisesta (*procedural*) tiedosta ja taidosta (*knowledge*, käytän jatkossa termiä *tieto* sen laajemmassa *tieto-taito* merkityksessä). Lisäksi ainakin neljä muuta (*formal, informal, impressionistic, supervisory*) musiikillisen tiedon aluetta antavat panoksensa perusolemukseltaan proseduraaliseen, fyysiseen ja motoriseen musisointiin. Fyysisiin toimintoihin liittyy aina ajattelua. Donald Schön puhuikin toiminnanaikaisesta ajattelusta (*thinking-in-action*) ja tietämisestä (*knowing-in-action*). Aina kun henkilö tekee musiikkia hyvin, hän osoittaa tietämisen moniulotteista muotoa, joka sisältää viisi edellä mainittua tietämisen aluetta. Se tarkoittaa muusikkoutta, ja sitä havainnollistetaan toimilla (*actions*), ei sanoilla. Muusikkous on käytäntökohtaista (*practice-specific*). Näitä käytäntöjä, musiikkikulttuureja, genrejä on maailmanlaajuisesti paljon, ja todennäköisesti viisi erityyppistä tiedon aluetta (jos eivät kaikki) sisältyvät näihin kaikkiin erilaisiin musiikin käytänteisiin, mutta niiden sisältö riippuu kontekstista. (Elliot 1995: 53–54.)

Oopperalaulajan muusikkous on sisällöltään erilaista kuin bulgarialaisen säkkipillin tai suomalaisen sähkökitaran soittajan muusikkous. Sisältö on erilaista myös kitaristien kesken. Edes kaikki all-around-kitaristit eivät jaa samaa käsitystä ja kokemusta kitaransoitosta. Esimerkkikitaristejani tarkastelemalla voimme kuitenkin saada suuntaa-antavasti selville all-

around-kitaristille tyypillistä, kaikkiin viiteen eri tietämisen alueisiin liittyvää sisältöä, ja tietoa tavoista, joilla ne punoutuvat toisiinsa.

4.3.1 Formaali musiikillinen tieto

Formaali musiikillinen tieto (*formal musical knowledge*) käsittää kaiken oppikirjatyyppisen tiedon musiikista, käsitteet, sanalliset faktat, kuvailut ja teoriat. Suhde sen ja proseduraalisen, toiminnallisen tiedon välillä vaihtelee riippuen yksilöstä. Toiset käsittävät periaatteet, olennaisen tiedon sanattomasti musiikin teon yhteydessä ja näkemällä ja kuulemalla malleja (käytännönläheisiä konsepteja) kuinka soitetaan tai lauletaan tyylinmukaisesti. Toiset tarvitsevat ”puhetta” ennen kuin voivat ajatella toiminnanaikana (*thinking-in-action*). Jotkut voivat olla täynnä verbaalia informaatiota siitä mitä tekevät, toiset taas voivat saavuttaa merkittävän tason muusikkoudessa ilman sitä. Useimmat musiikilliset toiminnot ovat sen verran monimutkaisia, että musiikin tekijän (mukaan lukien opettajat ja oppilaat) täytyy kääntyä formaalin musiikillisen tiedon puoleen useita kertoja. Verbaalit käsitteet musiikista (historiasta, teoriasta jne.) voivat vaikuttaa, ohjata, muotoilla ja jalostaa oppijan toiminnanaikaista ajattelua (*thinking-in-action*). Itsessään formaali musiikillinen tieto on jähmeää ja epämusikaalista. Se pitää muuntaa proseduraaliseksi toiminnanaikaiseksi tietämiseksi ja osaamiseksi (*knowing-in-action*) saavuttaakseen potentiaalinsa. (Elliot 1995: 60–61.)

Tällainen teorian muuntuminen osaksi toiminnallista musiikin tekemistä on esimerkiksi kyky soittaa nuoteista tai hahmottaa sointujen sävelet kitaran otelaudalla ja improvisoida sointuun sopivilla asteikoilla. Kitaristi Wayne Krantz sijoittaa kaikki tällaiset etukäteen opitut soittamisen mallit tai kuviot, asteikot, arpeggiot ja sointuotteet (käytännössä kaiken aiemmin opitun; laulut, lickit, tavanomaiset käden liikkeet) omaan ”sävelletyn” soittamisen kategoriaansa (*compositional playing*) (Dean 2014: 45).

Formaalia tietoa esimerkkitaristeillani on ollut (ja on) kullakin luonnollisesti erityisen paljon omista mielenkiinnon kohteista ja alueista, mutta yksi yhdistävä tekijä on nuottien sujuva osaaminen. Tätä taitoa Ilpo Murtojärvi pitää keskeisenä: ”all-around muusikon täytyy nuotinluku hallita ainakin.” (Murtojärvi h2022). Laurilan ensimmäinen äänityssessio ei sujunut puutteellisen nuotinlukutaidon takia hyvin, joten studiotöitä saadakseen Laurila katsoi välttämättömäksi hankkia itselleen hyvän nuotinlukutaidon (Laine & Virtanen 2022: 151).

Laurila tulikin tunnetuksi kyvystään soittaa suoraan nuoteista erittäin tarkasti. Vaikka nuotinlukutaidon suhteen rautalangan ja rockin soittajien piirissä 1960-luvulla käytäntö oli kehittynyt monilta osin toisenlaiseksi, musiikkia opittiin pääosin kuulonvaraisesti (Jalkanen 2003: 509), tuli taito tarpeelliseksi myös rock-muusikkona aloittaneelle Jakoilalle hänen aloittaessa studiomuusikon työt Love Recordsilla. Nuotit olivat tulleet hänelle tutuksi nuoruuden haitarinsoiton opiskelun myötä, mutta taito oli täysin hyytynyt kitaraan siirryttäessä ja kitaran haltuun otto oli sujunut pelkästään kuulonvaraisesti (Fagerholm & Riihimaa 2019: 120).

Yleinen kiinnostus formaalia tietoa, kaikkea musiikkiin liittyvää tietoa kohtaan tarkoittaa, tietenkä yhdistyessään mielenlaatuun ja kykyyn hallinnoida ja valvoa omaa musiikillista ajattelua ja muusikkouden kehittymistä (*supervisory musical knowledge*), että sitä (formaalia tietoa) tulee myös hankkineeksi laajemmin ja enemmän. Jakoila toi esiin elämäkerrassaan tätä useassa yhteydessä, kuten Murtojärvikin haastattelussa. Laurila on kertonut oppineensa yhtyetoverilta haitaristi-pianisti Raimo Virtaselta paljon sointukäännöksistä. Tätä tietoa hän sovelsi kitaraan (Laine & Virtanen 2022: 150). Formaaliin tietämisen alueeseen kuuluu esimerkiksi myös sanallinen käsite *Hendrix-sointu*, jonka rakenteen teoreettinen ymmärtäminen mahdollistaa, alkuperäisen idean lisäksi, sen luovan käytön. Tutkielman analyysi-osassa on esimerkki Murtojärven taidosta soveltaa ”jähmeää” formaalia tietoa, joka on muuntunut proseduraaliseksi ”otelautakoreografiaksi”.

4.3.2 Informaali musiikillinen tieto

Informaali tieto (*informal musical knowledge*) voidaan ajatella käytännön osaamiseksi. Sitä on ihmisillä, jotka osaavat tehdä asioita hyvin tietyllä alalla ja omaavat fiksua, käytännöllistä ”maalaisjärkeä” (*common sense*). Formaali tieto ei ole ristiriidassa informaalin kanssa. Se on vain erilaista, sitä on vaikea saada, ja sitä ei saa kirjoista. Jopa ammattilaisille tuottaa vaikeuksia kertoa kuinka he tietävät sen mitä tietävät (informaalin tiedon alueella).

Kysyttäessä, usein tällainen tieto kuvataan ”kokemukseksi”. Siinä on ainakin kolme eri osatekijää: Informaali musiikillinen tieto pitää sisällään 1) kyvyn arvioida *kriittisesti* toiminnan aikana. Arviointi kriittisesti riippuu vuorostaan sen tietämisestä 2) milloin ja miten tehdä musiikillisia *ratkaisuja*. Ja kuinka tehdä musiikillisia ratkaisuja riippuu 3) musiikillisen tilanteen tai *kontekstin* ymmärtämisestä, normien ja perinteiden ymmärtämisestä, jonka perusteena on, ja joka ympäröi tietynlaisen musiikin tekemistä ja kuuntelemista. Kriittinen

toiminnanaikainen arviointi on olennainen osa muusikkoutta, koska musiikin tekemisessä ei ole kyse yksinkertaisesti tottumuksista, käyttäytymisestä, rutiineista tai fyysisestä taitavuudesta. Nämä yleiset tavat puhua musiikkiesityksistä ovat yhtä epätarkkoja kuin laajalle levinneitä. Ne perustuvat dualistiseen väärinkäsitykseen musiikin tekemisen luonteesta. (Elliot 1995: 62–63.)

Kyky tehdä musiikillisia ratkaisuja soiton aikana kehittyy aktiivisen musiikillisen ongelmanratkaisun yhteydessä, eli soittaessa. Se kehittyy kuuntelemalla keskittyneesti esityksessä ja tulkinnassa syntyviä ääniä, punnitsemalla musiikillisia valintoja soiton aikana, säätämällä omaa toiminnanaikaista ajatteluaan tekemiensä valintojen mukaan, arvioimalla omien valintojen taiteellisia tuloksia, ja harkitsemalla vaihtoehtoisia strategioita pyrkiessään tehdä musiikkia hyvin. (Elliot 1995: 63.) Kaikkia kolmea all-around kitaristia, Ilpo Murtojärveä, Heikki Laurilaa ja Antero Jakoilaa yhdistää valtava kokemuksen määrä, jonka he ovat hankkineet uransa aikana, ja pyrkimykset tehdä musiikkia mahdollisimman hyvin. Lähtökohtaisesti voidaan ajatella, että kokemusta saa sitä enemmän ja laajemmalla alueelta, mitä kauemmin ja enemmän tekee työtä musiikin parissa, mitä useampien kollegojen kanssa ja mitä useammassa erilaisissa konteksteissa, genreissä ja tyyleissä. Siinä mielessä all-around kitaristin informaali tieto on potentiaalisesti määrältään suurta ja monipuolista, ja mahdollisesti suurempaa ja varmasti monipuolisempaa ja kuin ”yhden genren” kitaristin. Toinen kysymys on, onko sellaisia ”yhden genren” kitaristeja tai muusikoita edes olemassa. Esimerkiksi monilla klassisen musiikin ammattilaisilla, erityisesti nykypäivänä, on kokemusta myös populaarimusiikin puolelta, ja toisinpäin. Siinä mielessä laaja-alaisuus koskee, enemmän tai vähemmän, todennäköisesti useimpia ammattitason kitaristeja, mutta ainakin edellä mainittujen all-around-kitaristien kohdalla on kyse erityisen laaja-alaisesta muusikkoudesta ja ammattimaisesti toimimisesta tyylistä tai genrestä riippumatta, ja siten myös erityisen laajasta ja monipuolisesta informaalisesta tiedosta.

4.3.3 Impressionistinen musiikillinen tieto

Impressionistinen musiikillinen tieto (*impressionistic musical knowledge*) voidaan ajatella intuitionona. Se on sitä, kun ammattilainen tietää ja kokee vahvasti tietyn toimintamallin toimivan paremmin kuin toisen, tai tunnetta siitä, että tietty toiminta ei ole aivan oikeanlainen. Juuriltaan siinä on kyse kognitiivisista emootioista tai asioista-perillä-olevista vaikutelmista liittyen tietynlaiseen tekemiseen. Paul Wagner ja Israel Sheffler käyttävät termejä

kognitiivinen tunne (*cognitive emotion*) ja tietoinen vaikutelma (*mindful feeling*), rikkoakseen muurit, jotka ihmiset ovat taipuvaisia rakentamaan ajattelun ja tuntemisen välille. Musiikin tekijät sisäistävät, oppivat sanattomia vaikutelmia, tai affektiivisia, tunnepitoisia käsityksiä, aistimuksia asioista, toimiessaan ja reflektoidessaan tietyissä musiikillisissa konteksteissa. Nämä impresiot vaikuttavat myöhempiin pyrkimyksiin ja päätöksiin. Muusikkous sisältää valistunutta tai tietävää (asioista perillä olevaa) tunnetta musiikin tekemisen ja musiikkiteosten luonteesta tietyssä musiikkikulttuurin kontekstissa. Kognitiiviset emotiot esittävät tärkeää roolia auttaessaan musiikin tekijää arvioimaan, päättämään, ratkaisemaan, luomaan ja valikoimaan musiikillisia vaihtoehtoja musiikin tekemisessä. Impressionistinen tieto kehittyy kriittisen musiikillisten ongelmien ratkaisujen yhteydessä yhdessä luonnollisten musiikin tekemisen haasteiden myötä, esimerkiksi tulkittaessa sävellyksiä ja esiintyessä. (Elliot 1995: 64–65.)

Yksinkertaisesti kutsuisin impressionistista musiikillista tietoa tässä yhteydessä *tyylitajuksi*. Yhdeksi syyksi Laurilan aikoinaan saamaan ykköskitaristin asemaan mainittiin hänen kykynsä soittaa aina tyylitajuisesti. Paljon keikkoja tehneet ja esiintyneet muusikot, kuten Laurila, Jakoila ja Murtojärvi, ovat olleet lukuisia kertoja näissä luonnollisissa musiikin tekemisen tilanteissa, joissa tehdään kriittisiä, tietoisia ja tunnepitoisia musiikillisia valintoja. Bändikeikkojen ja muiden esiintymisten myötä heille on kertynyt paljon sellaista tietoa ja kokemusta, jonka avulla vaistomaisesti tietää miten soittaa eri tilanteissa, erityylyisiä kappaleita, intuition ohjatessa motorisia, musiikillisia ratkaisuja soiton aikana. Kaikki kolme kitaristia aloittivat bändeissä keikkailun jo varhaisessa vaiheessa, teini-ikäisenä. Murtojärvi kertoi haastattelussa: ”Sit oli sitä tanssibändi keikkaa siinä aikalalla. Siinä teini-ikäisenä [...] vähän erikin bändeissä jossain kohtaa. Ja siinä tuli tutuksi tietenkin vähän kaikenlainen genre mitä siellä soitetaan” (Murtojärvi h2022). Olen kuullut monen muusikon sanovan keikkojen olevan tehokkainta treeniä, yhden keikan vastaavan lukuisia treenikämpällä vietettyjä tunteja ja allekirjoitan väitteen myös omasta puolestani.

4.3.4 Ohjaava musiikillinen tieto

Viides muusikkouteen liittyvistä tietämyksen alueista on tutkija D.J. Elliotin mukaan niin sanottu ohjaava musiikillinen tieto (*supervisory musical knowledge*), joka tarkoittaa mielenlaatua ja kykyä mukautua ja suoriutua, taitoa säännellä omaa musiikillista toiminnanaikaista ajattelua, mutta myös taitoa kehittää pitkällä aikavälillä omaa

muusikkouttaan. Tämä taito sisältää kattavan, ikään kuin kaiken ylle kaartuvan tunteen musiikillis-persoonallisista ratkaisuksista, musiikkiin liittyvien velvollisuuksien ja sitoumusten ja tietyn toimintatavan etiikan ymmärtämisen (jos ei omistautuneisuuden), sekä tietyn tyyppisen, erityisen mielikuvan muodostamisen, jota Vernon Howard kutsuu ”heuristiseksi mielikuvaksi”. Se tarkoittaa kykyä suojella ja pitää olennainen mielikuva mielessä ennen musiikillisia ponnisteluja ja pyrkimyksiä, sen aikana ja sen jälkeen. Tästä esimerkkejä ovat mentaaliharjoitusten tekeminen, tietynlaisen lopputuloksen näköpiirissä pitäminen tai muodostaminen, kuten auditiivinen kuva halutusta soundista, toimintasuunnitelma, ajatus tulevassa harjoittelussa tehtävästä korjauksesta, metaforinen kuva, jonkin näkökulman hahmottaminen (kuten piilotetun kvintin havaitseminen äänenkuljetuksessa). Howard huomioi, että toiminnanaikainen kuvittelu (imagination-in-action) kulkee käsi kädessä kyvyn ja mielenlaadun kanssa jatkuvasti uudelleen kohdistaa huomio uusiin musiikillisiin haasteisiin samalla kun kehittyy kyky (tai keinot) kohdata tämän hetken haasteet. Howard antaa tästä esimerkin:

Esimerkiksi parantunut taito kosketinsoittimilla ei mahdollista pelkästään musiikillisten juoksutusten esittämisen enintään jonkin etukäteen muodostetun (tai kuvitellun) fraseologisen standardin mukaan, vaan myös muodostaa fraseologiaa itsessään (eli kehittää tiettyyn tyyliin sopivaa ”sanavarastoa”, omaa fraasivarastoa) – projisoidakseen uuden standardin. (Elliot 1995: 67.)

Oppilas, joka käyttää heuristista mielikuvitusta osana musiikillisia itseohjautuvuuden menetelmiä saattaa todennäköisemmin samaistua, välittää ja nauttia siitä mitä musiikkia tekee ja miten musisoi. (Elliot 1995: 66–67.)

Murtojärvi on kuvaillut erilaisiin projekteihin päätymistään luontaiseksi ajautumiseksi ja kertoi haastattelussa olevansa huono sanomaan ei, kun pyydetään mukaan eri juttuihin. Syyksi siihen, että pyynnöt ovat seuranneet toisiaan, hän on vaatimattomasti arvellut hoitaneensa hommat riittävän hyvin. Tietäessään jo 17-vuotiaana haluavansa muusikoksi Murtojärvi on varmasti jo melko varhain ymmärtänyt mitä kyseisen ammatin harjoittamiseksi vaaditaan pidemmällä tähtäimellä. Vaikka edellä mainittujen kitaristien uralle ominaista ajautumista erilaisiin bändeihin ja projekteihin voitaisiin pitää pelkästään uusia haasteita janoavana luonteenpiirteenä, uskoisin sen liittyvän osaksi myös tähän all-around kitaristille vaadittavaan tietämyksen alueeseen. Tällä tarkoitan tietoista ymmärrystä muusikon työn harjoittamiseen

vaikuttavista realiteeteista. Esimerkiksi rock-musiikin manifestiin kuuluu nuoruuden suosiminen, ja perinteisesti rock-muusikon ura on lyhyt (Jones 2008: 90). Laurilakin jätti rockin soittamisen nuoremmilleen viisikymppisenä katsoessaan ettei voinut enää ikänsä vuoksi omaksua parikymppisten ajatusmaailmaa (Matlar 2022).

Kykyyn mukautua ja suoriutua kuuluu ymmärrys projektien periodimaisuudesta, bändien ja artistien urien todennäköisistä päättymisistä, pinnalla olevien musiikkityylien muutoksista, niiden vaikutuksista keikkoihin, radiosoittoon ja levytyssessioihin sekä kyvystä toimia niiden vaatimalla tavalla, toisin sanoen ymmärryksestä tarttua tilaisuuteen, mieluummin mahdollisimman moneen samaan aikaan sekä samalla tahdosta kehittää itseään, laajentaa osaamistaan ja pitää asetetut tavoitteet mielessään. Moniin erilaisiin projekteihin ajautuminen ja toiminen useassa eri roolissa musiikkialalla (esimerkiksi muusikkona, säveltäjänä, tuottajana, opettajana) on Suomen kokoisessa markkina-alueessa muusikolle taloudellinen kysymys ja samalla omaa muusikkoutta ylläpitävä sekä ammattitaitoa kehittävä tekijä. Tästä hyvä esimerkki on nuoremman polven kitaristin Tuomas Wäinölän (s. 1976) muisto siitä, kuinka hän siirtyi Cinderella-laivalla soittaneesta bilebändin kitaristista Nylon Beatin taustabändiin: ”He [Jonna ja Erin] tulivat keikan jälkeen viihtymään ja bongasivat meikäläisen. He tarvitsivat uutta kitaristia Varre Vartiaisen tilalle, ja minä olin paikalla. Näin tullaan alalle edelleen, kun saat tilaisuuden, hoida se hyvin – ja avot!” (Laine & Virtanen 2022: 565.) Esimerkki summaa ja kuvastaa hyvin musiikkialalla työnvälityksen suhteen usein toteutuvaa käytäntöä. Sattumalla, toisin sanoen ”ajautumisella”, on iso rooli uusien työpestien saamisessa, ja ainoa cv, mikä merkitsee, on aiemmin hyvin tehty työ.

Kyseisen tiedon lajin yhteydessä, itseohjautuvuuden ja toiminnanaikaisen kuvittelun ohella mainitaan mielenlaatu, joka kykenee huomion kohdistamisen jatkuvasti uusiin haasteisiin. Se on tietysti keskeinen taito minkä tahansa ammatinharjoittajan kehittymisessä alansa huipuksi. All-around kitaristin kohdalla uudet haasteet, uudet tyylit ja genret tuntuisivat olevan jo käsitteeseen itseensä sisältyvän ajatuksen vuoksi (joka puolella) kaikkein tärkein tekijä kyseisen ammatin harjoittamiseen, ja tämä tietty luonteenlaatu edellytys alalle tulemiseen. Kyseiset all-around-kitaristit ovat ilmaisseet nimenomaan kiinnostuksensa, joka on lähtökohtana kaikelle oppimiselle, eri musiikkiin liittyviin osa-alueisiin, taitoihin ja tietoihin. Murtojärvi on ilmaissut kiinnostuksensa esimerkiksi sointujen teoriaan. Hänelle ei riittänyt pelkkä sointuotteiden osaaminen, tarve oli myös selvittää missä sijaitsee kvintti (5) tai alennettu nooni (b9). Murtojärven kiinnostus kohdistui myös esimerkiksi klassisen kitaran

opiskelun myötä tullessiin kontrapunktiin ja äänenkuljetuksen periaatteisiin (Murtojärvi 2022). Innostus ja kiinnostus musiikkiin liittyviin asioihin ovat usein esiin nouseva teema. Jakoilan elämäkerrassa, hän kertoi mielenkiinnon kohdistuneen muun muassa musiikin rakenteisiin ja komppaustyyliin. Myös Laurila on kertonut kyvystään asettaa uusia tavoitteita ja olla niissä määrätietoinen: ”Pian kirjekurssin jälkeen hommasin Viljo Immosen kitarakoulun, siitä sain lisää perustietoa [...] Jauhoin vain teknistä puolta. Se oli sitkeää työtä ja opettelua. Soitin tuntikausia päivässä, minua kiinnosti oppiminen.” (Laine & Virtanen 2022: 149.)

Muusikkous on avointa (*open*), ja kuten kaikki ymmärtämisen muodot, muusikkous ei ole päätepiste vaan jatkuva prosessi (muusikko on siis koko ajan myös oppija). Se kasvaa monimutkaisen verkon punoutuessa sisään ja ulospäin. Se kehittyy kun jokainen sen viidestä komponentista kypsyy ja punoutuu yhteen toistensa kanssa (Elliot 1995: 69). Pohtiessaan muusikkouden eri tasoja, Elliot kuvaa korkeinta eksperttitasoa sellaiseksi, jossa edellä kuvaillut viisi musiikin tiedon aluetta ovat saavuttaneet täyden mittansa ja yhdistymisen toisiinsa. Siinä artistin toiminnanaikaisen ajattelun taso on niin rikasta, että hän ei ainoastaan ratkaise kaikkia sävellyksen musiikillisia haasteita, vaan tarkoituksella etsii ja löytää yhä enemmän monivivahteisia tilaisuuksia taiteelliselle ilmaisulle (Elliot 1995: 71). Tässä puhutaan toiminnanaikaisesta ajattelusta (*thinking-in-action*), mutta pitäisin myös sellaista luovien ratkaisujen etsimistä ja rikasta ajattelun tasoa, jota tehdään esimerkiksi musiikin sovittamisen ja säveltämisen yhteydessä, ja joka yltää korkeatasoisiin uniikkeihin lopputuloksiin, esimerkkinä korkeasta eksperttitason ammattilaisuudesta. Studiossa kitarasoolon tekeminen ja äänittäminen kappaleeseen on osaltaan sävellystyötä – vaikka sen improvisoisikin – ja kappaleen sovitusta. Viittaan tässä analyysi osiossa käsiteltäviin sooloihin ja erityisesti ”Lulu”-sooloon. Seuraavaksi pohdin all-around kitarismin suhdetta eri genreihin. Siinä tärkeää osaa pitää kitaransoiton proseduraalinen, fyysinen puoli.

4.4 Genret ja kitarismi

Yleisesti tunnetut kitaristit, kuten muutkin muusikot ja artistit usein lähtökohtaisesti määritellään tai ainakin mielletään jonkin genren mukaan, jonkin genren tai tietyn soittotyylin taitajaksi ja edustajaksi. Jazz/fuusio -kitaristi Jukka Tolosen uraa ja sooloja tutkinut Veli-Pekka Laine toteaa saman: ”Monesti artisti leimataan tietyn genren edustajaksi, jolloin tyylillinen poikkeaminen aiheuttaa usein kriittisiä äänensävyjä” (Laine 2008: 81). All-around

kitaristien kohdalla tyyllilliset poikkeamat kuitenkin kuuluvat ammatinkuvaan, eikä aineistoni tuonutkaan esiin tämän kaltaisia kriittisiä äänensävyjä.

Maailmanlaajuisesti tunnetuimpia kitaristeja on listattu kirjassa *The Illustrated Encyclopedia of Guitar Heroes* (Cutchin 2008). Kyseinen teos on populaarikirjallisuutta, ei tutkimus, mutta sitä kautta voidaan tarkastella mihin eri genreihin kitaristeja lasketaan. Siinä 181 kitaristia on ryhmitelty seitsemään luokkaan; *virtuosos, blues pioneers, from blues to rock, hard rock and metal, soft rock and pop, alternative and indie ja beyond rock*. Kirjan tekijät tuovat julki henkilökohtaisia suosikkejaan luomassaan ”virtuosos”, eli virtuoosit-erityiskategoriassa. Lista sisältää tunnettuja kitaristeja, kuten Frank Zappa, Jimi Hendrix, Steve Vai ja John Petrucci (Dream Theater), kattaen laajan kirjon eri genrejä. Samoin on ”beyond rock” kategoriassa, joka listaa kitaristeja Andrés Segoviasta, Django Reinhardista ja Paco De Luciasta Pat Metheny:in. Kun poimimme ylös edellä mainittujen kitaristien edustamia genrejä, saamme listaan lisää; jazz-rock, psykedeelinen-rock, proge, klassinen (kitara), gipsy-jazz, flamenco ja jazz. (Ks. Dawe 2010: 162–163).

Kitara (ja sähkökitara erityisesti) on noussut siihen asemaan populaarimusiikissa, jossa se tänään on, kehittyessään varhaisen bluesin ja jazzin mukana orkesterin ja kodin säestyssoittimesta soolosoittimeksi. *Guitar Heroes*-kirjan tekijöiden näkemys kitarismista on rock-keskeinen, siihen selvästi kuulumattomat on laitettu laariin ”jotain muuta” (beyond rock). Tämä pätee erityisesti kun ajattelemme rockia kattokäsitteenä, ”super-genrenä”, joka pitää sisällään lukuisia muita genrejä bluesista trashmetalliin (Förnas 1995: 3–5). Mielestäni se on aivan perusteltuakin, ottaen huomioon mainitun ”kitarasankaruuden”, jota kyseinen kirja nimenomaisesti kuvaa, sähkökitaran historian ja sen monien uranuurtajien kuulumisen tämän kattogenren, rock-sateenvarjon alle.

Edellä mainituista syistä sähkökitaran kulttuurillinen, ikoninen asema assosioituakin ensisijaisesti rock-musiikkiin. Mutta kitara on jatkanut maailmanvalloitustaan rockin valtakauden jälkeenkin ja myös sen ulkopuolella. Kitara on löytänyt uusia musiikkikulttuureja ja sen soittotapoja, muun muassa hyödyntämällä kitaran mahdollisuuksia perkussiosoitteina, on kehitelty monin eri tavoin. Myös teknologian kehitys on tuonut lisää työkaluja kitaristin työkalupakkiin mahdollistaen ennen kuulumattomien soundien luomisen kitaralla (Dawe 2010: xv–xvi). *The New Guitarscape in Critical Theory* esittelee alkusivuillaan kymmenen kitaristia, jotka edustavat toisistaan hyvinkin paljon poikkeavia lähestymistapoja kyseiseen

soittimeen (Dawe 2010: 1–18). He ovat vieneet kitarismia uusille alueille hyödyntäen teknologiaa, kehittäen kitaran muotoilua ja keksimällä uusia kitaransoittotekniikoita.

Palataan vielä eri populaarimusiikin genreihin, joita siis tunnustetaan nykyään luonnollisesti runsaammin, mitä niitä oli esimerkkikitaristeistani varhaisimman, Heikki Laurilan nuoruudessa. Hänen aloittaessa soittouraansa 1940-luvulla suosituinta nuorisomusiikkia oli swing (Jalkanen & Kurkela 2003: 395–6). Laurila opetteli kitarallaan kuulemiaan jazz-puhaltajien sooloja, harjoitteli omatoimisesti ja aloitteli keikkamuusikonuraansa Kouvolan alueella toimivien tanssiorkesterien riveissä (Mattlar 2022). Toisin sanoen, työllistyäkseen kitaristin ei vielä sodanjälkeisinä vuosina tarvinnut olla kovin ”all-around” genreihin nähden, eikä tietysti olisi ollut mahdollistakaan, kun varsinaiset ensimmäiset nuorisokulttuuria edustavat uudet tyylit, rautalanka ja rock’n’roll, joiden mukana sähkökitara nousi keskeiseksi soolosoittimeksi, vielä odottivat syntymistään ja tuloaan Suomen maaperälle. Myös 1960-luvun loppupuoli synnytti paljon uusia musiikkityylejä ja samalla popmusiikin soundi muuttui perusteellisesti. Se olikin 1920-luvun jälkeen luultavasti suurin murroskausi länsimaisen rytmimusiikin historiassa (Jalkanen & Kurkela 2003: 511).

Selvää siis on, että nykypäivänä varsinkaan, kenelläkään ei voi olla kirjaimellisesti kaikkea, kaikkia genrejä, soittotekniikoita ja yksittäisten kitaristien tunnistettavia persoonatyylejä omassa repertuaarissaan. All-around muusikon kohdalla onkin oman näkemykseni mukaan kyse kyvystä sopeutua ja omaksua tarvittaessa jokin erityinen tyyli tai tekniikka, jonka pohjana on jo riittävä tyylien tuntemus ja tekninen osaaminen. Esimerkiksi Murtojärvi opetteli yhtä Turku Jazz Orchestran keikkaa varten sooloilemaan jazz-kitaristi John Scofieldin tyylillä. ”Kyl niit oli pakko sit analysoida. En mä Scofieldin sooloja ruvennu tietenkään kopsaa ihan nuotti nuotilta, mut sillai et mitä ääniä se. Ja kyl se läpi meni, mut kauhee työ siin oli, et en mä ehkä tässä iässä (naurua).” (Murtojärvi h2022.)

Ottaessaan haltuun Scofieldin sooloille tyypillisiä elementtejä Murtojärvi kertoi kiinnittäneensä huomiota soitettuihin ääniin, ja olettaisin, painotettujen sävelten suhteista taustaharmoniaan. Scofield on itse todennut, että jonkun toisen kitaristin tyylin analysoimisessa on kiinnostavaa kuinka monta kertaa sama fraasi tulee esiin ja on käytetty erilaisissa harmonisissa ja rytmisissä tilanteissa eri kappaleissa (Scofield 1985: 16). Vaikka eri muusikoiden soittotapojen ja tyylien tutkiminen sekä treenaaminen näyttävät isoa osaa kenen tahansa ammattimuusikon kehityksessä, on yksittäisten kitaristien persoonatyyliden

erityisen tarkalle omaksumiselle epäilemättä harvemmin tarvetta all-around kitaristin ammatissa. Käytännössä riittää yleensä kyky tuottaa genrelle tyypillisiä (useille genren kitaristeille yhteisiä) idiomeja ja tyylin mukaisten soundien hallitseminen.

Kitaristi Antero Jakoila kertoi omaelämäkerrassaan, että varsinkin komppiryhmälle saattoi studiosessiossa olla vain soinnut ja ohjeistuksena: Soita vain niin kuin sinä, taiteilija, osaat. Kun muusikkoon luotetaan ja annetaan vapaat kädet, hänen tietenkin tiedetään hallitsevan ne tyyllilliset keinovarat, joita tekeillä olevaan tai esitettävään kappaleeseen kaivataan. Kun puhutaan musiikin eri genreistä, tulee ottaa huomioon, että kitaransoittajan näkökulma niihin on aivan toinen kuin musiikkiteollisuuden tai musiikin kuuntelijan. Väittäisinkin, että keskeinen osa kitarismia on genreistä riippumatonta ja voidaan nähdä sijoittuvan niiden ulkopuolelle. Tällä tarkoitan kaiken tyyllisen kitaransoiton pohjalla olevia yhteisiä elementtejä, sointuotteita, sormituksia, käsien ja sormien motorista hallintaa ja kitaran idiomaattisuutta, sen fyysistä aspektia. Tähän kitarismin osaan kuuluu myös musiikin yleinen formaalin (*formal*) tietämisen alue, teoreettinen ymmärrys harmonioista, sointumerkkien, asteikoiden ja nuottien osaaminen. Kitaransoiton fyysinen puoli yhdistyy formaaliin kitaristin ”nähdessä” ja sormien löytäessä lihaskuistin avulla halutut sävelet, melodiat, asteikot ja sointuotteet kitaran otelaudalla.

Genreihin ja tyyliin liittyvistä tutkimuksista löytyy näkökohtia, jotka tukevat ajatustani ”genreistä erillään olevasta kitarismista”. Edwark Macanin mukaan säveltäjät ja muusikot eivät luo eri tyyllilajeja, genrejä, vaan ne syntyvät vasta kuulijoiden toimesta (Macan 1997: 221). Johan Förnasin mukaan taas genret ovat joukko sääntöjä, joiden pohjalta musiikkia tuotetaan, mutta yleisesti ottaen musiikkia ei voida luokitella tiettyihin luokkiin, vaan se on aina tilannekohtaista (Förnas 1995: 3–4). Lisäksi Förnasin käyttämä käsite rockista ”super genrenä” kertoo sen ala-genrejen välisestä sukulaisuudesta, joka sinänsä on merkki näiden genrejen kappaleissa esiintyvistä vähintään jossain määrin pysyvistä elementeistä (Förnas 1995: 5). Mielestäni näitä pysyviä elementtejä on hyvinkin paljon koskien kitaransoittoa.

Genremääritelmien tutkiminen tuo lisää tukea näkemykselleni, jonka mukaan muusikot ja kitaristit elävät jossain määrin erillään genreistä. Ensinnäkin Petri Palmen ja Veli-Pekka Laine ovat tuoneet esiin toimittajien keskeisen aseman tyyliin liittyvien termien käytössä ja luomisessa (Laine 2008: 10). Edellä mainittu raskaamman rockin kitaratyylien tutkimuksessa ja jälkimmäinen psykedeelisen rockin ja progen yhteydessä. Akateemisessa musiikin

tutkimuksessa yleinen linja on nähdä genret vahvasti sidoksissa historiallisiin, sosiaalisiin tai maantieteellisiin tekijöihin sekä säveltäjän tai muun relevantin havainnoijan väitteisiin (arvostelut, konsertti ohjelmat jne.). Sitä vastoin tyylin taas katsotaan perustuvan puhtaasti musiikillisiin tai musiikin muotoa koskeviin piirteisiin (Bonard 2014: 6).

Usein genrejen yleisissä määritelmissä ei mainita juurikaan, jos lainkaan varsinaisia soittotapoja tai musiikissa käytettyjä säveliä määrittäviä tekijöitä (se ei tietenkään tarkoita, ettei niitä olisi). Genren määrittelyyn liittyy siis runsaasti ulkomusiikillisia asioita, jotka voivat olla visuaalisia tai liittyä laajemmin muusikoiden tai yhtyeen imagoon. Otetaan esimerkiksi Auslanderin tekemä määritelmä Glam-rockin olennaisimmista piirteistä: Teatraalisuus, ironinen flirtti tähteyden glamourin kanssa, popin leikkisyys, androgynia ja sukupuoliella leikittely. Lisäksi hän mainitsee psykedeelisen rockin ja blues-rockin glamin esiasteina (Stratton 2021: 212–214).

Encyclopaedia Britannicasta löytyvän tiedon mukaan Glam-rockin ulkoisia piirteitä ovat muun muassa kimallus, teatraalisuus sekä meikit ja naiselliset vaatteet miesartisteilla. Musiikillista tyyliä kuvattaessa mainitaan vain rankat kitarasoundit sekä vaikutteet hard-rockista, heavy-metallista, popista ja taiderockista. Glam-rockin ulkoiset piirteet eivät myöskään näytä otettujen kuvien perusteella koskeneen kitaristi Antero Jakoilaa hänen soittaessaan David Bowielta tyyliään omaksuneen Hectorin kanssa *Lapsuuden loppukiertueella* 1974 (Fagerholm ja Riihimaa 2019: 154–155). Edellä mainittujen määritelmien mukaan voin vaihtaa kitaransoittotyylini melko vaivatta bluesista glam-rockiin lisäämällä säröä kitarasoundiini.

Progressiivisessa rockissa kappaleet ovat määritelmän mukaan usein moniosaisia ja niissä on usein pitkiä improvisoituja kitarasooloja (Shuker 2005: 210). Kuitenkin niissä esiintyvät kitaristien riffit ja soolot voivat hyvinkin olla soitettu täysin bluesrock pohjalta. Olennaista monissa genremääritelmissä on niiden painottuminen ulkoisiin, musiikin soundillisiin, kappaleiden rakenteellisiin tai tuotannollisiin piirteisiin. Kitaristin musiikilliset, melodiset ja rytmiset valinnat eritoten sooloissa jäävät ikään kuin hänen omalle kontolleen. Tosin on huomioitava, että mainitut musiikilliset valinnat tapahtuvat kylläkin aina jonkin tyylin tai genren raameissa, mutta edellä kuvatuissa tapauksissa ja kitaristin näkökulmasta nämä raamit määrittävät kenties yleisiä genererajoja laajemmin ymmärretyn rockin alueella.

Seuraavaksi tuon esiin rockin ala-genrejen yhteistä pohjaa ja siihen liittyvää soittamisen fyysistä ulottuvuutta yksinkertaisella soolofraasi esimerkillä. Esittelen aluksi Chuck Berryn soittaman yksinkertaisen kitarasoolofraasin (nuottiesimerkki 1) ja seuraavissa esimerkeissä muita variaatioita tästä samasta motiivista tai samasta ”otelautakoreografiasta”.

Nuottiesimerkki 1.

Chuck Berry: "Maybellene"-soolon aloitusfraasi

Kappaleessa ”Maybellene” (1955) Berryn soolon aloitusfraasi perustuu oikeastaan yhden sävelen toistoon ja lyhyen motiivin rytmiseen variointiin. Berry soittaa f-säveltä, joka on sävellajin I asteen duurisoinnun kvinttisävel, vuorotellen kahdella tapaa; ensiksi keskisormella venyttäen kitaran 3.-kieleltä es-sävelen kokosävelaskeleen (*full*) ylöspäin f-säveleen, ja sen perään f-sävelen etusormella kitaran 2.-kieleltä lyhyenä staccatona. Venytyksen sijaan voidaan käyttää myös kahden nauhavälin liukua (*slide*) es-sävelestä f-säveleen (Berry käytti soloissaan kumpaakin tapaa). Blues-kitaristit usein käyttävät soolosoitossaan lähes yksinomaan vasemman käden etu- ja keskisormea. Ne ovat otelauta-käden vahvimmat ja siten ”idiomaattisimmat” sormet, joita kitaristit ainakin alkuvaiheessa luontaisesti enimmäkseen käyttävät.

Nuottiesimerkki 2.

Chuck Berry, "Johnny B. Goode"

Chuck Berryn ehkä tunnetuin kappale ”Johnny B. Goode”, josta tunnetaan lukuisia cover-versioita, on kuuluisa myös soolostaan (nuottiesimerkki 2). Sen opetteleminen on kuulunut kitaristien ”rock-opintoihin” jo vuosikymmeniä. Solo alkaa saman, ”Maybellenenestä” tutuksi tulleen motiivin toistolla. Toisella tahdin alulla etusormi painaa yhtä aikaa 1- ja 2-kieliä

(”double-stop”). Tämä tekniikka on Veli-Pekka Laineen mukaan yleinen erityisesti 1950-luvun rockmusiikissa, mutta sitä käytetään myös muissa genreissä (Laine 2008: 70).

Perusainekset miljooniin tuleviin rock-sooloihin on luotu.

”Maybellene” ja ”Johnny B. Goode” kappaleista tutun fraasin huolellinen jäljitys johtaa edeltäviin jazz-kitaristehiin, Charlie Christianiin, joka ensimmäisenä popularisoi sähkökitaran käytön jazzissa (Ayeroff 2005: 6), ja saksofonisteihin, kuten Illinois Jacquetiin, joka käytti vaihtoehtoisia (*false fingerings*) sormituksia vastaavan efektin saamiseksi. Chuck Berryn soittamana se on kuitenkin kulminoitunut osaksi rock-kitarismin kaanonia. Charlie Christianin sooloja analysoivassa teoksessakin siitä käytetään nimeä ”*unison slides on adjacent strings à la Chuck Berry*”. Berry käytti tätä tekniikkaa perus- ja kvintti säveleen yhtenä rock’n’roll tyylinä keskeisimpänä elementtinä. (Ayeroff 2005: 28.)

Seuraavaksi muutama esimerkki tästä yhdestä tunnistettavimmista rock/blues kuvion käytöstä ja sen varioinnista myöhemminä vuosikymmeninä ja eri genrejen yhteydessä.

Nuottiesimerkki 3.

Steve Jonesin soolobreak ”God Save The Queen” -kappaleessa

Punk-yhtye Sex Pistolsin kitaristi aloittaa lyhyen soolo-osuutensa (nuottiesimerkki 3) kappaleessa ”God Save The Queen” varioimalla Chuck Berryn sooloa. Jones toistaa soolossaan samaa rock’n’roll-fraasia neljä kertaa esikuvaansa hieman ärhäkämällä särösoundilla. Seuraavassa esimerkissä (nuottiesimerkki 4) näkyy Van Halen yhtyeen kitaristin vastaava kunnianosoitus perinteille ja rockin juurille. Aloitusfraasien jälkeen Eddie Van Halen vaihtaa sujuvasti omaksi tavaramerkiksi tulleeseen *tapping*-tekniikkaan (siinä isketään kitaran otelautaa vasten kieliä myös oikean käden sormilla).

Nuottiesimerkki 4.

A⁵ Eddie Van Halen, "You Really Got Me"

Nuottiesimerkki 5.

A⁵ Adrian Fisher, "This Town Ain't Big Enough for Both of Us"

Sparks yhtyeen musiikkiin on liitetty useita eri genrejä; Art Pop, Art Rock, Glam Rock, Electronic ja Synth Pop. Heidän hittikappaleessaan "This Town Ain't Big Enough for Both of Us" sen välisoa muodostaa kappaleeseen muuta materiaalia kontrastoivan dynaamisen huippukohdan. Korostaakseen tätä A-rokkisoinnun päälle rakennettua "rämistelyä" (taustalla kuuluu muun muassa pyssyn pauketta tai ruoskan iskuiksi assosioituvia ääniä) kitaristi turvautuu yksinkertaiseen ja tehokkaaseen ideaan (nuottiesimerkki 5). Soolo on rakennettu lähes yksinomaan tätä tunnistettavaa fraasia toistamalla. Edellä kuvattujen soolofraasien kaltaisia esimerkkejä löytyy lukuisista kitarasooloista, aloitusfraasina (esim. "Highway to Hell" – AC/DC/Angus Young) tai sisältyen jopa hyvin melodisiin sooloihin (esim. "Nothing Else Matters" – Metallica/James Hetfield), jotka muutoin eivät assosioitu varhaisiin rock'n'roll tyyppisiin sooloihin lainkaan.

Kaikkien edellä mainittujen genrejen ja kitaristien soundien ja persoonatyylilien välillä on tietysti niitä toisistaan erottavia tekijöitä. Näiden esimerkkien tarkoitus tässä yhteydessä on kuitenkin vain osoittaa fyysisessä mielessä, ”otelautakoreografioiden” tasolla yksinkertaisten musiikillisten ideoiden käyttökelpoisuus eri yhteyksissä. Sama fyysinen yhteys on myös millä tahansa sointuotteella, asteikkoon perustuvalla juoksutuksella, melodialla, ”kitalalickillä” tai rytmisellä motiivilla vaikka se soitettaisiin erilaisella soundilla osana eri genren kappaletta.

Todellisuudessa on tietenkin myös eri genreille tyypillistä, tunnistettavaa ”geneeristä” kitarasooloilua. Monet kitaransoiton tyylit ovat eroteltavissa ja tunnistettavissa lisäksi soundien perusteella. Rock’a’billy tyylisellä kaiku/delay-efektillä sama soolofraasi kuulostaa erilaiselta kuin hard-rock-säröllä varustettuna. Myös pelkästään soolotranskriptiosta, nuottikuvaa katsomalla todennäköisesti erottaa jazz soolon neo-klassisesta ”gymnastisuutta” korostavasta hevisoolosta.

Murtojärvi kertoi haastattelussa pyrkineensä jäljittelemään häntä ennen Yellow bändissä soittaneen Britti-kitaristin soivaa soundia, jota suomalaiset eivät tuolloin (1970-luvulla) oikein hallinneet. Myös Jakoilan elämäkerrassa puhutaan paljon kitaran soundeista. Ne olivat hänelle ja muille kitaristeille tärkeitä, olennainen osa ammattitaitoa. Tietoa sai omien ja kollegojen kanssa jaettujen kokemusten lisäksi tutkimalla ulkomaalaisten bändien vahvistinasetuksia heidän ollessaan Suomessa keikalla sekä musiikkilehdistä lukemalla. Soundin oleellinen merkitys kitarasooloissa on kiistatonta, ”soundistaan soittaja tunnetaan”. Siitä puhuttaessa täytyy erotella ne soundiin vaikuttavat tekijät, jotka asetetaan ennen varsinaista soittamista, vahvistin säädöt ja efektipedaalien valinnat niistä, jotka soittaja tekee suorituksen aikana. ”Soundi lähtee sormista” fraasi on jossain määrin totta, mutta tässä puhun nimenomaan niistä kitarasoundeista, jotka erottavat eri genret toisistaan kitaransoiton ja sooloilun osalta. Agents-kitaristi Esa Pulliainen on vitsailnut ”rautalankamusiikin” olevan puolet soittamista ja puolet kaikua (Laine & Virtanen 2022: 23). Edellä esiin tuotu ”kitaran soundi” voidaan ajatella erillisenä osana musiikkia, sooloa, kitaran soittamista, ja erotettuna se sormien liikkeistä kitaran otelaudalla ja fraseerauksesta. Näin ajateltuna soolon soittamisesta saadaan esiin sen fyysinen puoli, kitaristin näkökulma, vaikkakin hyvin ”introvertti” sellainen.

Genrestä riippumatta kitarasoolot osana kappaletta voivat olla myös paikka itseilmaisulle, oman persoonatyylin tai idean esille tuomiselle. Useimmiten soolossa pysytään varmasti kappaleen tyylissä ja soundimaailmassa, mutta poikkeuksiakin on. Murtojärven kitarasoolo Tuula Amberlan jazztahtavassa iskelmässä ”Lulu” (1984) yllättää tyylillään, joka on monilta osin poikkeava kappaleen muihin osiin nähden. Myös liittyessään progevaiheiden jälkeen uuden aallon yhtyeeseen Pasi ja Mysiini, Murtojärvi toi mukanaan omat ideansa ja tapansa soittaa kitaraa: ”Mä jotenkin vähän jostain Jimi Hendrixin kautta ehkä hain sitä” (Murtojärvi h2022). Toisin sanoen, siirtyessään genrestä toiseen kitaristi (tai muusikko) ei välttämättä muutu kokonaan, jos lainkaan, toisen tyyliseksi soittajaksi, vaan mahdollisesti tuo siihen tullessaan oman persoonatyylinsä, omat ideansa ja muista genreistä ammentamansa kitarismin.

Tässä työssä sovellettu ajatus genreistä erillään olevasta kitarismista nojaa siis sekä aikaisempaan tutkimukseen että kitaristien omiin näkemyksiin ja perustuu:

- 1) rockin eri ala-genrejä yhdistäviin tekijöihin, kuten pentatonista asteikkoa suosivaan blues-rock-pohjaiseen kitarasooloiluun,
- 2) kitaransoiton fyysiseen aspektiin ja kitaran idiomaattisuuteen,
- 3) formaalin tiedon kuulumisen osaksi muusikkoutta ja kitarismia,
- 4) genremääritelmien painottumiseen muihin kuin kitaran soittoa määrittäviin tekijöihin,
- 5) periaatteelliseen mahdollisuuteen erottaa kitaran soundi (käytetyt vahvistin asetukset ja efektit) soitosta ja
- 6) mahdollisuuteen soittaa (erityisesti sooloja) omalla persoonatyylillä eri genreissä.

Painotan vielä, että kehittämäni käsite ”genreistä erillään oleva kitarismi” ei tarkoita tyylillisten eroavaisuuksien katoamista eri genrejen välillä edes niin sanotusta kitaristin näkökulmasta katsottuna. Korostan, että se on vain osa kitarismia, joka voidaan ajatuksen tasolla ja teoriassa erottaa kokonaisuudesta (mutta ei käytännössä), ja jonka avulla voidaan nähdä all-around-kitarismi hieman eri valossa. Tosiasiassa musiikin tekeminen, myös kitarasoolon soittaminen, tapahtuu aina jonkin genren puitteissa, silloinkin kun kyseessä on tyylillinen cross-over tai jonkinlainen hybridi. Fabian Holtin mukaan genre on musiikkielämän rakentava voima. Se osaltaan määrittelee missä ja ketkä kokevat tai tekevät musiikkia (Holt 2007: 2).

4.5 All-around kitaristin määritelmä

Lähteinäni olleiden biografioiden, nettiartikkeleiden, elämäkerran, haastattelun ja David J. Elliotin muusikkoutta analysoivien ajatusten avulla saan hahmoteltua tietynlaisen kuvan all-around-kitaristista. Ensinnäkin on kyse ammattiinsa vakavasti suhtautuvasta muusikosta, jolla on useita eri työkaluja sen hoitamiseen. Nuotinluku ja -kirjoitustaidon lisäksi muita työkaluja ovat hyvä soittotekniikka, joka mahdollistaa fyysisellä tasolla suoriutumisen esimerkiksi studiossa vastaan tulevista haasteista ja musiikin eri genrejen, niille tyypillisten idiomien, soittotekniikoiden ja soundien hallinta. Liikkumista tyylistä tai genrestä toiseen helpottaa joissain tapauksissa se, että kitaristin näkökulmasta muutos ei välttämättä ole kovinkaan suuri. Oman näkemykseni mukaan osa all-around-kitaristin työkalupakkia ja ammattitaitoa on genreistä erillään olevaa yleistä kitarismia.

Toiseksi tarkastelemiani all-around-kitaristeja yhdistää laaja-alainen kiinnostus musiikkiin yli genererajojen, mutta myös toimiminen eri rooleissa musiikkialalla. Taiteelliseen ja luovaan toimialaan kitaristin pestien lisäksi kuuluvat myös työt sovittajana, säveltäjänä sekä sellaisena tuottajana, joka on vastuussa studiosession musiikillisesta puolesta (ei siis se tuottaja, joka maksaa laskut). Myös näissä rooleissa kaikki kolme toimivat uransa aikana.

Kolmanneksi Laurilalle, Jakoilalle ja Murtojärvelle on yleisen kitaransoittotaidon lisäksi kehittynyt uran aikana jokin oma erityistaito tai taitoja, joiden hallitseminen on tuonut mainetta kollegoiden piirissä ja johtanut erilaisiin projekteihin. Tällaisia erityistaitoja ovat esimerkiksi kyky soittaa tarkasti suoraan nuoteista, rockabilly-pikkaustekniikka, muiden kielisoittimien hallinta, perinteisen suomalaisen tanssimusiikin tunteminen tai taito soittaa komppeja ja kitarasooloja eri jazzin tyylejä soveltaen.

Neljänneksi nostan esille näiden all-around-kitaristien (ohjaavaan musiikilliseen tietoon liittyvän) määrätietoisuuden, kyvyn ja halun mukautua tarvittaessa erilaisiin ammatin edellyttämiin tilanteisiin. Puutteellinen nuotinlukutaito nuoren Laurilan ja Jakoilan kohdalla ei torpannut studiomuusikon uraa, vaan johti aiheen opiskeluun ja haltuunottoon. Puuttunut aiempi kokemus kreikkalaisesta musiikista ja buzukista ei estänyt Murtojärveä hoitamasta pestiään kaupunginteatterissa ja soittamasta myöhemmin Suomi-Kreikka yhdistyksen juhlissa. Kiinnostus musiikkiin yleisesti, halu oppia uutta ja ehkä myös tarve saada keikkoja on ollut eteenpäin vievä voima valtavien, joskus suhteettomienkin työmäärien edessä, Jakoilan

hullaantuessa argentiinalaisiin tangoihin tai Murtojärven analysoidessa Scofieldin sooloja. Esimerkkinä mukautumiskyvystä pitäisin myös all-around-kitaristien siirtymistä erityyillisistä bändeistä toisiin ja eri töiden, opetuksen, studioprojektien, sovittamisen, säveltämisen ja keikkojen limittymisestä toisiinsa. Vaikka aineistoni ei tuo esiin kovin paljon näissä eri työtilanteissa ja bändeissä vallinnutta sosiaalista puolta, mahdollisia erilaisia työtapoja ja -kulttuureja, voin pitää todennäköisenä, että kaikki ne monet muusikot ja musiikkialan ihmiset, joiden kanssa nämä kitaristit ovat uraansa tehneet, eivät ole olleet tavoiltaan samanlaisia. Pitäisinkin yhtenä tärkeänä all-around-kitaristin ominaisuutena tietynlaisen asenteen, kyvyn tulla toimeen myös erilaisten ihmisten kanssa ja halun hakeutua uusien haasteiden äärelle.

Kovat paikat opettavat, kerrotaan suomalaisia kitaristeja esittelevässä teoksessa, josta löytyy basisti Timo Mynttisen esittämä käsite ”learning by earning” (tienaamalla oppiminen). Se tarkoittaa liian vaativaan keikkaan suostumista. Nuoremman polven sessio/all-around-kitaristilla Tuomas Wäinölällä on kokemuksia ”tienaamalla oppimisesta”. Hänen piti mennä aikoinaan Mamban joululevyille soittamaan sooloja Brian Setzerin hengessä. Studio oli seuraavana päivänä, joka tarkoitti armotonta treeniyötä. (Laine & Virtanen 2022: 566.) Vastaavista tilanteista löytyi esimerkkejä Laurilalta, Jakoilalta ja Murtojärveltä.

Sessiokitari Jarmo Nikun ohje on: ”kun puhelimesta kysytään ’soitatko mandoliinia’, vastaat ’kyllä’. Menet kauppaan, ostat maniskan ja treenaat koko yön. Seuraavana päivänä marssit studioon hymyssä suin” (Laine & Virtanen 2022: 566). Murtojärvi kertoi välttyneensä tämän taidon hankkimiselta: ”mandoliinia mun ei oo tarvinnu ikinä ottaa haltuun (naurua), mut aika moni kitaristi esimerkiksi teatteri keikoilla kyllä [...] mulla ollu tuurii et ei oo tarvinnu” (Murtojärvi h2022). Vastauksen humoristisesta sävystä saa kuitenkin sen käsityksen, että tarvittaessa Murtojärvikin kyseisen taidon olisi hankkinut.

Tärkein oppi, jonka Juha Björninen (suomalainen sessiokitari hänkin) kertoi saaneensa Antero Jakoilalta, on: ”Asenne ratkaisee!” (Fagerholm, Riihimaa 2019: 426). Se vastaa omaa käsitystäni all-around kitarismista, jossa musiikillisen monipuolisuuden ja taidon lisäksi keskeisessä asemassa on juurikin asenne kaikkea uutta, uusia projekteja ja musiikkia kohtaan. Kuten aiemmin formaalin ja informaalin tiedon aluetta käsitellessäni väitin, all-around kitarismi, all-around muusikkous, tai ”all-around asenne” sinällään luo potentiaalisen pohjan, tai on jossain määrin jopa ehtona monipuolisen korkean tason ammattilaisuuden kehittymiselle.

Seuraavaksi analysoin Ilpo Murtojärven kitarasooloja. Näissä analyyseissä yhtenä näkökulmana, kehyksenä pidän nimenomaan Murtojärven all-around-kitarismia, hänen laaja-alaista musiikillista kokemusta.

5 Murtojärven kitarasoolojen analyysit

Analyysit perustuvat itse tekemiini nuotinnoksiin Murtojärven kitarasooloista, jotka ovat kokonaisuudessaan tutkielman liitteinä. Soolojen transkriptiot ja muut nuottiesimerkit olen tehnyt Sibelius 7 -nuotinnosohjelmalla, kuva aaltomuodosta ja spektrogrammista on tehty Audacity-ohjelmistolla ja kaaviot Excel-taulukkolaskenta-ohjelmalla. Sibelius-nuotinnosohjelma ei tunne suomalaista sointumerkintää H, joten käytän nuotinnoksissa ja tutkielman tekstissä sen sijaan anglo-amerikkalaista merkintätapaa B, esimerkiksi B7 tarkoittaa e-mollin V-asteen dominanttisointua. Asteikon säveliä merkittäessä numerot viittaavat aina duuriasteikkoon, esimerkiksi suuri terssi on 3, suuri septimi 7 ja pieni septimi on b7. Sitä vastoin sointumerkinnän (reaalisointumerkki) yhteydessä (E7) ja säveliä suhteutettaessa sointuihin numero 7 tarkoittaa pientä septimiä.

5.1 ”Lulu”-kitarasoolon analyysi

Kappale nimeltä ”Lulu” julkaistiin Tuula Amberlan samannimisellä myynniltään timanttilevyyn yltäneellä (yli 50 000 kpl) albumilla vuonna 1984. Kyseisen vuoden suurimmat hitit listalle ”Lulu” sijoittui toiseksi, Stevie Wonderin viedessä ykköspaikan kappaleellaan ”I Just Called to Say I Love You”. Sijoitus perustuu kappaleiden menestykseen single-, jukebox- ja albumilistoilla. Kotimainen iskelmä ei 80-luvun alussa juuri kilpaillut listojen kärkipaikoista, mutta Jukka Alihangan Alpo Jaakkolan *Lulu*-runosta muokkaama laulu teki poikkeuksen. Kappale annettiin rock-bändi Liikkuvien lasten vokalistin laulettavaksi ja tie vei singlemyynnin ykköseksi ja lp-sarjan kärkiviisikkoon. (Pennanen 2006: 36.)

”Lulu” äänitettiin Alihangan mukaan kiireellä iskelmälaulaja Esko Rahkosen ruokatunnin aikana turkulaisessa Studio 55:ssä, ja sen sovittajana toimi Ilpo Murtojärvi (nrgm.fi). Se on tyyliältään jazzahtavaa iskelmää. Sillä tarkoitetaan iskelmätyyppistä sävellystä, joka on soitettu kolmimuunteisella kevyellä swing-jazz-kompilla. Sen kitarasoolon analyysin kannalta tämä konteksti on olennainen tekijä. Kappale assosioi omalla kohdallani iskelmään, mutta myös Django Reinhardtin musiikkiin. Musiikin kuuntelu antaa välittömän vaikutelman sen tyylistä, mutta perustelen sitä tässä myös musiikin teoriolla. Tarkastellaan ensin ”Lulun” introa ja verrataan sitä Djangon ”Minor Bluesiin” (nuottiesimerkki 6a, 6b).

Nuottiesimerkki 6a. ”Lulu” -intro

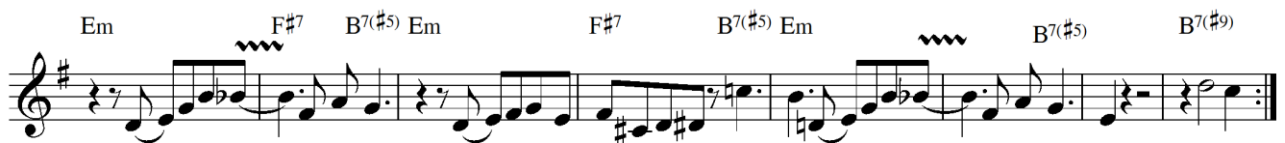


6b. ”Minor Blues” -intro (Django Reinhardt)



Molemmat introt perustuvat samoihin molliasteikon säveliin ja sointuasteisiin. Ne ovat myös rytmiltään lähes identtiset. ”Lulun” intron soidessa kuulija ei voi välttyä ”Minor Blues” miellelyhtymältä, mikäli Djangon musiikki on tullut tutuksi. Toinen vahvasti Djangoon ja gypsy-jazziin assosioiva (äänenväriäinen) tekijä on viulu. Django teki musiikkiaan ja soundiaan tunnetuksi yhtyetoverinsa viulisti Stéphane Grappellin kanssa. ”Lulussa” viuluteema (nuottiesimerkki 7) kuullaan useasti, välisoittona kolme kertaa ja vielä kertautuen kappaleen lopussa.

Nuottiesimerkki 7. Viuluteema, ”Lulun”-välisoitto



Kolmas yhtäläisyys gypsy-jazziin tässä swing-henkisessä kappaleessa löytyy sen sointukierrosta. Toinen Django Reinhardtin tunnettu sävellys, ”Minor Swing” pohjautuu yksinkertaiseen sointukierto; mollin i, iv ja V sointuasteisiin. ”Minor Swingin” sointukierron voi jakaa kahteen osaan; A (i-iv-V-i) ja B (iv-i-V-i). ”Lulussa” sama sointukierto A kertautuu säkeistössä ja vastaavasti sen kertosaakkeessa on ”Minor Swingin” jälkipuoliskon (B) sointukierto tuplana. Sama sointukierto ei sinänsä viittaa erityisesti gypsy-jazziin, vaikka onkin tyypillinen kyseisessä genressä. Samaa sointukiertoa on käytetty paljon myös iskelmämusiikissa.

Murtojärven soolo alkaa tavalla, joka motiivitasolla yhdistää sen muuhun kappaleeseen. Kappaleessa esiintyy useasti toistuva laskeva melodiamotiivi (nuottiesimerkki 8), joka soitetaan viululla sen kaikissa osissa; intron, B-osan, välisoiton (ja outron) lopuissa sekä säkeistöjen puolella välissä. Se on siis kuulijalle jo hyvin tuttu kitarasoolon alkaessa.

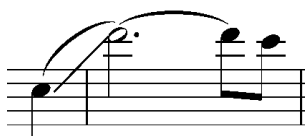
Nuottiesimerkki 8.

B⁷



Murtojärvi aloittaa soolon samaa motiivia (d–c) mukaillen (nuottiesimerkki 9).

Nuottiesimerkki 9. Soolon alku.



Kitarasoolo on soitettu rock-särö tyylisellä soundilla, joka kontrastoi vahvasti muiden kappaleen osien kanssa (nuottiesimerkki 10). Se ikään kuin rikkoo tunnelman, erottuu ja työntyä esiin aggressiivisempänä, mitä odottaisi kappaleen yleiseen tunnelmaan nähden.

Nuottiesimerkki 10. ”Lulu”-kitarasoolon transkriptio.

The transcription shows a guitar solo in G major. The first staff starts with an Am chord and includes a bar line. The second staff features E7 and Am chords, with a wavy line indicating vibrato. The third staff includes F#7, B7, and Em chords, also with vibrato markings. Red circles and lines highlight specific notes and techniques throughout the piece.

Soolossa on paljon pitkälinjaista rock-tyylistä ilmaisua, laajaa vibratoa, jonka juuri säröllä (distortion/over-drive) maustettu soundi mahdollistaa pidentäen äänten kestoa (Herbst 2018: 8). Se ei ole tyypillistä jazz-, swing- tai iskelmä-kitasooloilua, vaikka sellaistaakin Murtojärvi siihen alkujaan myös tarjosi: ”Kyllä mä kokeilin siihen jotain ’diipadaapaa’, jotain tommost

niinko puhtaalla jazz soundilla, mutta jotenkin se ei tuntunut miltään (naurua)” (Murtojärvi h2022).

Pitkälinjaisuuden ja särösoundin lisäksi erityistä soolossa on sen lisäsävelinen sointi.

Nuotinnoksessa nämä sointuun kuulumattomat sävelet ja lisäsäveliset kolmiääniset harmoniat ovat punaisia. Vahva lisäsävelisyys luo jännitteen taustaan nähden, kontrastin kitarasoolon ja muun bändin luoman taustaharmonian välille. Laskemalla yhteen ”sopusointuiset” sointuun kuuluvat ja jännitteiset sointuun kuulumattomat sävelet voidaan kvantitatiivisesti verrata niiden suhdetta.

Seuraavasta kuvasta selviää käyttämäni metodi (kuva 1). Kopioin kaikki sointuihin kuuluvat ja kuulumattomat sävelet peräkkäin ja sointuasteittain ja tauot jätin huomioimatta (tauoilla on tietysti oleellinen merkitys ja vaikutus melodiaan, sen rytmiiin ja tekstuuriin, mutta ne eivät ”soi”, eli lisäsävelisen soinnin kannalta ne ovat neutraaleja).

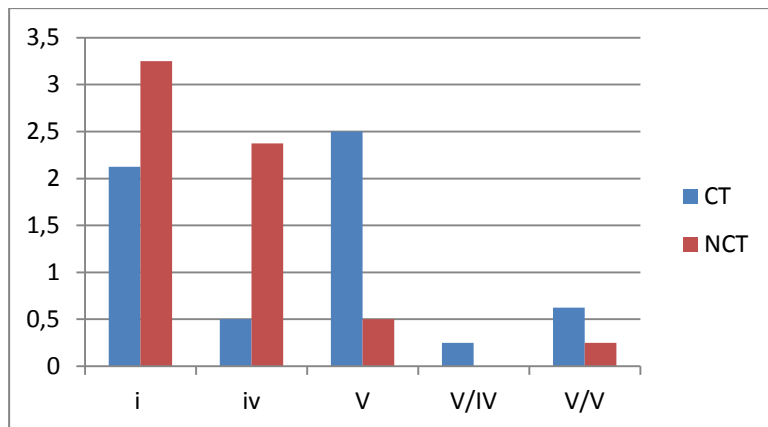
The image shows a musical score for guitar with five staves. Each staff begins with a chord name: Em, Am, B7, E7, and F#7. The notes are written on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#). Red circles highlight specific notes in the Em, Am, and B7 staves, representing non-chordal tones. Fret numbers are indicated below the notes: Em (2, 125; 3, 25), Am (0, 5; 2, 375), B7 (2, 5; 0, 5), E7 (0, 25; 0), and F#7 (0, 625; 0, 25).

Kuva 1. Sointusävelien ja sointuun kuulumattomien sävelten laskemismetodi.

Seuraavissa kaavioissa sininen väri tarkoittaa sointuun kuuluvia säveliä (*Chordal Tones*) ja punainen sointuun kuulumattomia säveliä (*Non-Chordal Tones*). Samaa metodia voidaan käyttää myös eroteltaessa moodiin tai sävellajiin kuuluvia ja niihin ei-kuuluvia säveliä. Alla

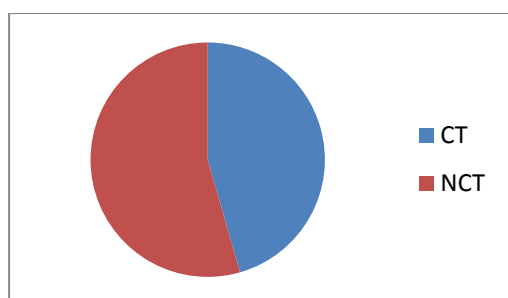
olevassa kaaviossa (kaavio 1) pystysuora akseli numeerisine arvoineen kuvaa peräkkäin laitettujen sävelten tahtimääriä. Lisäksi ne on eroteltu sointu-asteittain.

Kaavio 1. Sointuun kuuluvat ja kuulumattomat sävelet sointuasteittain.



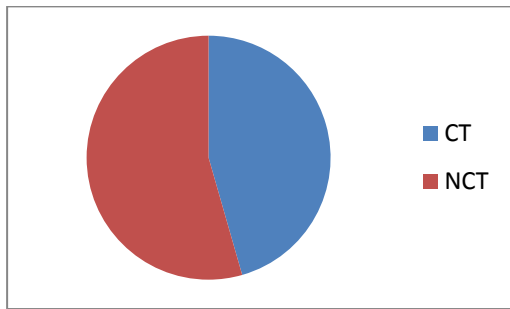
Soolon kokonaislisäsävelpitoisuus hahmottuu parhaiten alla olevasta esityksestä (kaavio 2).

Kaavio 2. "Lulu"-soolon lisäsävelpitoisuus

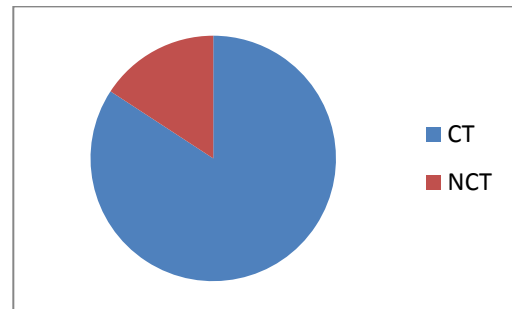


Soolo on enimmäkseen lisäsävelistä (54 %). Melodian lisäsävelinen suhde soinnutukseen on Mika Kauhasen mukaan fuusiojazz-yhtyeille tyypillistä (Kauhanen 2004: 20). Lisäsävelisyys voi olla vahvasti painottunut modernissa jazzissakin, mutta Lulun tyyllisessä ”jazztahtavassa” vanhemman swingin tyyllisissä ei niinkään. Samalta albumilta löytyvän, viuluineen myös ”djangomaisen” tunnelman omaavan ”Tyttö kampaamarkkaa” kappaleen kitarasoolo on erittäin tyylinmukainen. Se on soitettu tyylinmukaisella puhtaalla jazz-soundilla ja pohjaa lähes yksinomaan (ja tyylin mukaisesti) sointusäveliin. ”Tyttö kampaamarkkaa” soolon sointukierrosta puolet on nelisointuja, mikä mahdollistaa pelkästään sointusäveliin tukeutumisen joustavammin. Alla vertailun vuoksi ”Lulu” -soolon lisäsävelpitoisuus (kaavio 3a), ja ”Tyttö kampaamarkkaa” -soolon lisäsävelpitoisuus tai tässä tapauksessa oikeammin sointusävelisyys (kaavio 3b).

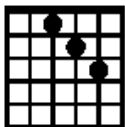
Kaavio 3a. ”Lulu”-soolon lisäsävelpit. (54 %).



Kaavio 3b. ”Tyttö kappaa”-soolon lsp. (16 %)



Ottaen huomioon Murtojärven tausta fuusiojazz -muusikkona (Murtojärven sooloalbumi *Avaus* julkaistiin vuotta aiemmin 1983) voidaan ajatella ”Lulun” kitarasoolon, fuusiojazzille tyypillisen lisäsävelisyyden, osaltaan kumpuavan sieltä, hänelle aiemmin kertyneestä työkalupakista. Jazziin viittaavat elementit ovat soolon lisäsävelisyys ja laajat additiiviset soinnut (Kauhanen 2004: 54). ”Lulu” on harmonialtaan enimmäkseen kolmisointuja (Em, Am), mutta Murtojärven soolossa käyttämät otteet lisäsävelineen laajentavat sen kokonaisharmoniaa additiivisiksi soinnuiksi (tahdit 7, 9-10 ja 12). Vahvimman ominaispiirteen soololle antaa mielestäni Murtojärven käyttämä kolmisävelinen sointuote (kuva 2).



Kuva 2. ”Hendrix”-sointuote.

Yllä olevassa sointukaaviossa kuvataan kitaran otelauta pystysuunnassa, pystysuorien viivojen ollessa kieliä ja vaakaviivojen otenauhoja. Mustat pallot ovat otelaudan nauhaväleissä, joista kieliä painetaan sormilla. Kyseinen sointuote tunnetaan myös niin sanottuna ”Hendrix-sointuna”. Jimi Hendrix käytti tätä sointua monissa kappaleissaan. Osaltaan soinnun karakteristisen soinnin ja ehkä myös Hendrixin värikkään imagon vuoksi soinnusta tuli eponyyminen, se sai lempinimen käyttäjänsä mukaan (fender.com). Hendrix-sointu ei kuitenkaan ole Jimi Hendrixin keksimä sointu. Kyseistä duuriptienseptimi-#9 sointua on käytetty ennenkin. Tavallisimmin se esiintyy sävellajin V-asteen sointuna eli dominanttina, kuten vaikka Wes Montgomeryn ”Four on Six” kappaleessa. Seuraavaksi selvitän kuinka Murtojärvi on kyseistä sointuotetta soveltanut ”Lulun” soolossa.

5.1.1 Hendrix-soinnun käyttäminen ”Lulussa”

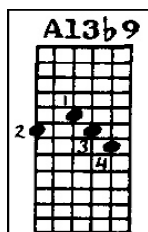
Alla olevassa nuottiesimerkissä ensimmäisenä Hendrix-sointu (E7#9) on muodossa, joka tuo esiin sen sisältämän yhtäaikaisen duurin ja mollin (nuottiesimerkki 11). E duurisoinnun suuren terssin (gis) lisäksi se sisältää pienen septimin (d) ja pienen terssin (g). Seuraavaksi on sama sointu nuotinnettuna enharmonisesti toisin (g-sävel=kaksoisylennetty f), eli ylimpänä soinnussa on #9.

Nuottiesimerkki 11. Hendrix-sointu ja sen karakteri sävelet muissa soinnuissa.

The image shows musical notation for the E7(#9) chord and its enharmonic equivalents. It includes fretting diagrams for E7(#9) and Bb13, and chord symbols for E7(#9), Bb13, and Fm6/9.

Nämä kyseisen soinnun karakterisävelet (harmonisesti merkittävimmät, ne jotka antavat soinnulle sen erityispiirteen/sointiväriin: 3, 7 ja #9) ovat käyttökelpoisia myös toisentyypisissä soinnuissa. Samat sävelet ja siten myös sama ote kitaran otelaudalla (otelautakoreografia) voi edustaa duuri-kolmetoista-soinnun (Bb13 tai Bb7/6) karakterisäveliä; pientä septimiä 7 (gis/as), terssiä 3 (d) ja tredesimiä 13 (tai sekstiä 6) (g), tai mollisoinnun (Fm) pientä terssiä b3 (as) ja lisäsäveliä 6 (d) ja 9 (g).

Murtojärvi kertoi olleensa erityisen kiinnostunut Hendrixistä, mutta samat karakteri sävelet sisältävä sointuote on tullut hänelle tutuksi myös hankittuaan Mickey Bakerin jazz-soitonoppaan, sen ensimmäisessä erilaisia jazz-sointuotteita (kuva 3) sisältävässä harjoituksessa (Baker 1955: 2).



Kuva 3. Sointuotokuva jazz-oppaasta.

Mitään uutta teknisessä ja fyysisessä mielessä ei siis tarvita sovellettaessa ”Hendrix-sointua” muissakin sointutyypeissä, vain hieman musiikinteoreettista, eli niin sanottuun formaaliin

tietoon perustuvaa oivallusta. Kaikkien edellä mainitun kolmen soinnun karakterisävelet saadaan kitaralla samalla otteella (kuva 2). Murtojärvi käyttää soolossa otetta ensin (tahti 9) kymmenennestä nauhavälistä (asemasta) taustalla olevan harmonian ollessa kappaleen sävellajin neljännellä asteella (Am) (nuottiesimerkki 12).

Nuottiesimerkki 12. "Hendrix-sointu" Murtojärven soolossa.

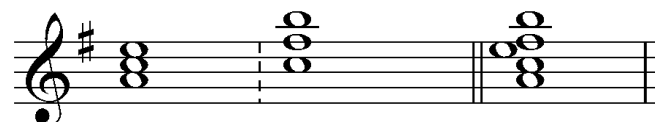
Am



Aikaansaadut sävelet (c, fis ja h) soinnun Am pohjasäveleen suhteutettuna ovat pieni terssi (b3), suuri seksti (6) ja suuri nooni (9). Kyseinen "Hendrix-ote" tässä yhteydessä laajentaa yksinkertaista kolmisointuharmoniaa jazzin suuntaan, Am^{6/9} soinnuksi (nuottiesimerkki 13).

Nuottiesimerkki 13. "Hendrix-sointu" Am-soinnun lisäsävelinä.

Am Hendrix-sointu Am^{6/9}



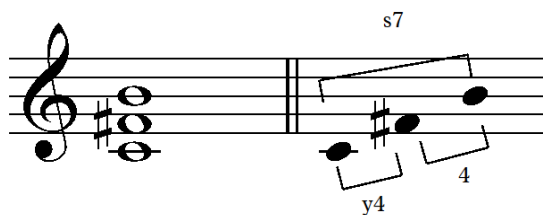
Samaa ideaa Murtojärvi käyttää soolon loppupuolella (tahdeissa 11–12) I asteen soinnun kohdalla (nuottiesimerkki 14), jolloin Em vastaavasti laajenee Em^{6/9} soinnuksi (fyysisesti ote on kylläkin todennäköisesti erilainen; kyseiset sävelet (g, cis ja fis) voidaan soittaa myös kitaran ylimmillä kielillä).

Nuottiesimerkki 14. "Hendrix-sointu" Em-soinnun lisäsävelinä.



Murtojärven käyttämä ote ja niin sanotun Hendrix-soinnun karakterisävelet muodostavat aivan tietynlaisen rakenteen (nuottiesimerkki 15). Päällekkäiset c, fis, h sävelet muodostavat kvarttirakenteisen soinnun.

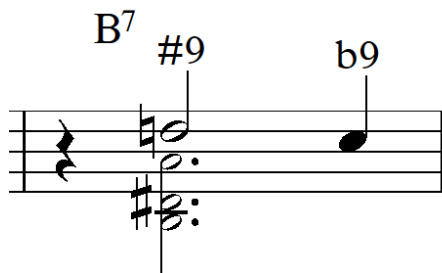
Nuottiesimerkki 15. Hendrix-soinnun karakterisävelten kvarttirakenne.



Se sisältää päällekkäisen ylinousevan ja puhtaan kvartin. Ylimmän ja alimman sävelen intervalli on suuri septimi. Laajempien kolmisointujen säveliä (tyypillisesti karakterisäveliä) voidaan järjestellä sekunti ja/tai kvarttirakenteisiin muotoihin. Sekuntirakenteisten lisäksi tällaiset kvarttirakenteiset soinnut erottuvat soinniltaan perusmuotoon järjestetyistä terssirakenteisista soinnuista (esimerkiksi kolmisoinnut duuri ja molli sekä laajemmat neli- ja viisisoinnut). Tällaisia kvarttirakenteisia sointuja käytetään tavallisemmin taidemusiikin ja modernin jazzmusiikin yhteydessä. Ne kuuluvat myös tyypillisiin modernissa taidemusiikissa käytettyihin atonaalisiin sointuihin, joissa pyritään välttämään vaikutelmaa asteikosta ja perussävelestä.

Hendrix-sointua vastaava harmoninen tilanne syntyy myös usein V-asteen soinnun kohdalla melodian ja säestävän soinnun yhteisvaikutuksena. Myös ”Lulussa” Henrix-sointu muodostuu taitteiden lopukkeissa, kun alaspäinen melodiamotiivi (d–c) soitetaan V7-soinnun päälle, vaikkakaan ei läheskään yhtä terävästi ja selkeästi kuin soolossa (nuottiesimerkki 16). Sävel *d* on enharmonisesti kaksoisylennetty *c* (cisis), eli B-duuriasteikon 9. sävel (cis) korotettuna.

Nuottiesimerkki 16.

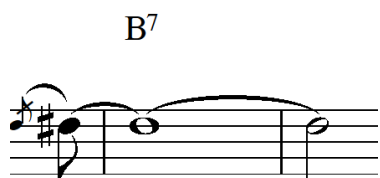


Tällainen harmoninen tilanne muodostuu tyypillisesti mollisävellajin V-asteen soinnun kohdalla, kun melodiassa käytetään luonnollista molli-, mollipentatonista tai blues-asteikkoa ja sointupohja rakentuu harmonisen mollin mukaisesti, jolloin 7. sävel on ylennetty (dis) ja dominanttisointuna toimii duuri- tai duurienseptimisointu.

Hendrix-sointu, tai tarkemmin sanottuna sen karaktäärisävelet toimivat siis ”Lulussa” elementtinä, joka osaltaan erottaa kitarasoolon sen muista osista, mutta myös yhdistävänä tekijänä. Kyseinen harmonia on jo tuttu soolon alkaessa, mutta soolossa se ilmenee tavallisuudesta poikkeavalla tavalla. Murtojärven soittamassa ”Lulun soolossa” Hendrix-sointu on kuitenkin valjastettu laajentamaan taustan ehdottamaa harmoniaa, sen mollisointuja tehden harmoniasta dissonoivampaa ja jazzmaisempaa.

Soolossa on lisäksi huomionarvoista, kuinka Murtojärvi tuo esiin sen sisältämän harmonisen mollin mukaisen V-asteen dominanttiseptimisoinnun (B7) ja välidominanttien (E7 ja F#7) sisältämät muunnesävelet. Kaikkien duuriseptimisointujen kohdalla soolokitara korostaa kyseisen soinnun terssiä. V-asteen soinnun kohdalla on *dis* (nuottiesimerkki 17),

Nuottiesimerkki 17.



V/IV-asteen kohdalla *gis* (nuottiesimerkki 18),

Nuottiesimerkki 18.



ja V/V-asteen soinnun kohdalla *ais* (=b) (nuottiesimerkki 19).

Nuottiesimerkki 19.



Soolo on siis kauttaaltaan sidoksissa harmoniaan. Vaikka soolo mielestäni assosioituu rockiin, ensisijaisesti soundinsa vuoksi, se ei sisällä ”melodian ajoittaista riippumattomuutta ja erkaantumista harmoniasta”, ilmiötä, jonka Allan Moore ja useat muut tutkijat ovat havainneet liittyvän rock-musiikkiin (*the melodic-harmonic "divorce" in rock*) (Ks.

Temperlay: 2007: 323). Se ei myöskään sisällä perinteisiä rock-idiomeja tai rockille tyypillistä pentatonisuutta.

5.1.2 ”Lulu” hybridinä

Musiikissa tietyt soittimet ja soitintyhmät yhdessä rytmisen ja harmonisen profiilin kanssa tuottavat erityisiä tyyllisiä ja yleisiä, genreen viittaavia miellelyhtymiä (Alcalde 2017: 150). Käytännössä siis yleensä tunnistamme musiikin tyylin tai genren, tai erotamme siinä eri tyyliin viittaavia elementtejä. ”Lulu” on jazzahtava iskelmää. Se on kappaleen yksi, päällimmäisin identiteetti kategoria. Viitteitä löytyi myös gypsy-jazzin, toiselta nimeltään Manouche jazzin suuntaan, joka on instrumentaalimusiikkia ilman rumpuja, mutta se sulautuu luontevasti jazzahtavan laulettuun iskelmän kanssa. Ne eivät kuulu esimerkiksi kahtena selvästi erottuvana kerroksena tai emme kuule korostunutta kitkaa niiden välillä (Alcalde 2017: 158).

Musiikillinen hybridi toteutuu silloin kun teoksessa on läsnä enemmän kuin yksi identiteetti kategoria samassa musiikillisessa ympäristössä. Nämä identiteetti kategoriat musiikissa yleensä liittyvät tyyliin ja genreihin, mutta voivat myös olla yleisempiä tai kapeampia (Alcalde 2017: 32). Kyse on hyvinkin kapeasta identiteetti kategoriasta, kuten mieltäessämme yhden soinnun yhteen ihmiseen, Jimi Hendrixin. Hän käytti sitä muissakin kappaleissaan ja yhteyksissä, joten voimme pitää sitä Bracketin määrittelyn mukaisena tiettyyn esiintyjään assosioituvana tyylipiirteenä, eli idiolektina (Brackett 1995: 10).

Vihjeitä saimme jo aiemmin myös muista identiteetti kategorioista, jotka luovat kontrastia laulun sisälle, kitarasoolon ja sitä ympäröivien muiden osien välille. Jazziin viittaavat lisäsävelisyys ja laajat harmoniat, sekä kitaran särösoundi, joka assosioituu enemmän rockiin tai heviin kuin jazziin tai iskelmään. Äänenvärejä ja efektejä, jotka vahvasti assosioituvat tiettyyn tyyliin tai genreen voidaan käyttää hyväksi sekamuotoisten (*hybrid*) rakenteiden tuottamiseen (Alcalde 2017: 53).

Omassa tulkinnassani kuulen ja löydän Murtojärven soittamasta kitarasoolosta musiikilliseen hybridiin eli monimuotoisuuteen viittaavia tekijöitä Alcalden kehittämän metodin avulla kolmessa eri vaiheessa. Ensinnäkin soolo-osa luo kontrastin muun kappaleen kanssa, toiseksi kitarasoolo erottuu omana kerroksenaan soolo-osassa ja kolmanneksi kitarasoolosta itsestään löytyy eri tyyliin viittaavia tekijöitä, eri identiteetti kategorioita.

5.1.3 Soolo-osan kontrasti muihin osiin nähden

Kitaroolo-osan elementit, jotka erottavat sen muusta kappaleesta ovat soolokitaran särösoundi, sen lisäsävelisyys, sen dissonoivat kvarttirakenteiset soinnut (”Hendrix-sointu”) sekä melodinen pitkälinjaisuus. Elementit, jotka yhdistävät soolo-osan muuhun kappaleeseen sen taustan ohella ovat; soolon d–c melodinen motiivi, ”Hendrix-soinnun” ja kappaleen muiden osien lopussa V-asteen soinnun yhteydessä muodostuva harmoninen tilanne (B7#9), jonka karakterisävelet ovat samat kuin soolossa käytetyssä hendrix-otteessa sekä soolon jazzille ominaiset niin sanotut avainrytmit. ”Hendrix-sointu” siis toimii sekä erottavana tekijänä; särösoundi soolossa korostaa siinä olevien kvarttirakenteisten sointujen dissonoivuutta vahvistamalla yläsävelsarjaa (Herbst 2018: 3), sekä yhdistävänä tekijänä; sama sointi on kuulijalle jo etäisesti tuttu edeltävistä osista.

Jazzille tyypillisiä niin sanottuja avainrytmejä ovat *charleston*, *tresillo* ja *cinquillo*, kuubalaiset *clave*-rytmit, brasilialainen *clave* ja *secondary rag*. Näistä charleston-rytmiä (nuottiesimerkki 20) voidaan löytää kaikesta jazzmusiikista, aina varhaisimmista tyyleistä moderneimpiin (Laukkanen 2015: 220–221).

Nuottiesimerkki 20. Charleston-rytmi, ja sen metrinen siirtymä.



Laulavasta pitkälinjaisuudestaan huolimatta Charleston-rytmihahmoja löytyy soolosta useita (kuvassa merkitty hakasulkein) (nuottiesimerkki 21).

Nuottiesimerkki 21.



Pintatasolla päällimmäisenä kuuluvan rock-soundin ja Hendrix-vivahteiden lisäksi solo sisältää viitteitä jazz-tyylistä. Rytmisesti se sopeutuu kappaleen swing-henkiseen taustaan. Pehmentävistä piirteistään huolimatta solo-osa erottuu selvärajaisena muista kappaleen osista. Siltä osin voidaan tulkita, että yhdistämismenetelmänä (*mixture strategy*) kappaleessa on käytetty niin sanottua ”yhteentörmäytystä” (*clash*). Tämän tapainen tyyliltään ja tunnelmaltaan erilaisten, kontrastoivien osien rinnakkain asettelu on tavallista progressiivisessa rockissa. Viitteiksi progressiivisen rockin suuntaan voidaan nähdä äärimmäiset emotionaaliset kontrastit (Josephson 1992: 36), erilaisten musiikillisten tyylien yhdistely ja sointivärien laajentaminen (Hämäläinen 2022: 25). Tässä tapauksessa en väitä, että kyseessä olisi välttämättä äärimmäiset emotionaaliset kontrastit, mutta vahvat emotionaaliset kontrastit ovat läsnä joka tapauksessa, ja soolokitaran soundi laajentaa sointiväriä nimenomaan tässä kontekstissa.

5.1.4 Soolo-osa hybridinä – kitarasoolon erottuminen omana kerroksenaan

Kitarasolo erottuu omana kerroksenaan solo-osassa. Taustabändi jatkaa samalla tyylillä kuin säestäessään laulajaa säkeistössä ja kertosäkeessä, mitenkään reagoimatta kitarasooloon. Se ei sitä olisi voinut tehdä. Kappaleen pohjaraidat tehtiin ennen kuin Murtojärvi sai idean kokeilla tällaista sooloa (siihen hän oli ensin kokeiltu sooloa puhtaalla jazz-soundilla). Oman tulkintani mukaan ne eivät integroidu yhdeksi hybridi tyyliksi (*coexistence*), jossa yhteiselo on kitkatonta, siitä huolimatta että rock-solo antaa joitakin myönnytyksiä

taustabändille (pieni melodia-motiivi alussa ja jazzille ominaiset avainrytmit tarjoavat sillan kitarasoolon ja taustan välille). Molempien kerrosten identiteetit pysyvät ehjinä.

Samanaikaisten elementtien selkeä erimielisyys yhdessä lähes jääräpäisen yhdentymisen välttelyn kanssa tavoitteena säilyttää omat erilliset identiteetit, kuvastaa ”yhteentörmäytys” menetelmää (*clash mixture strategy*) (Alcalde 2017: 132). Valittu strategia ei ole pelkästään rakenteellinen ilmiö musiikissa. Luodessaan kitkaa eri tyylien välille musiikintekijä vaikuttaa myös siihen, millä tavoin ja mitä merkityksiä joku saattaa liittää kappaleeseen (Alcalde 2017: 132).

5.1.5 Soolo hybridinä – kitarasoolosta löytyviä eri tyyliin viittaavia tekijöitä

Kitarasoolosta itsestään on löydettävissä eri tyyliin tai genreihin viittaavia tekijöitä; rockiin (tai heviin), Hendrixiin, jolloin Hendrixin persoona astuu mukaan yhdessä edustamansa psykedeelisen rockin kanssa, ja jazziin. Kaikki tapaukset, joissa identiteetti kategoriat elävät yhteiselo (*coexistence*) luottavat vahvasti kuulijan kunkin tyylin elementtien tunnistamiseen. Niissä tapauksissa, missä jotakin elementtiä ei selvästi tunnisteta, kuulija saattaa havaita epätarkkuutta, epä johdonmukaisuutta tai omituisuutta alkujaan tunnistetussa tyyliin, kunnes myös tämä toinen elementti tunnistetaan. Tällainen outous ja epätarkkuus ovat tyypillisiä *vääristely (distortion)* menetelmälle (Alcalde 2017: 161). Tämä menetelmä on käytössä silloin kun tyyliä tai genreä muunnellaan sellaisilla yhteen sovittamattomilla elementeillä, jotka eivät ole selvästi tunnistettavissa joksikin toiseksi musiikilliseksi identiteetti kategoriaksi (Alcalde 2017: 195).

Murtojärven kitarasoolo voidaan kokea rocksoolona tai tulkita rocksooloksi, jossa on jotain häiritsevää, jazzille tyypillistä kolmimuunteista rytmiä ja lisäsävelisyyttä, ristiriitaisten materiaalien toimiessa vääristävinä elementteinä (*distortion agents*) (Alcalde 2017: 195). Tapauksia, joissa on käytetty yhdistämismenetelmänä *vääristämistä (distortion)*, ja missä eri elementit ovat symmetrisemmin läsnä, voidaan usein käsitellä *yhteiselona (coexistence)*. Alcalde on nimittänyt sellaisia vähemmän selviä tapauksia, joissa kontrastoivan tyylin tai genren materiaali on tarkoituksella piilotettu tai hienovaraisesti naamioitu vakiintuneen tyylin sisään *naamioiduksi yhteiseloksi (camouflaged coexistence)*. Tällainen tapaus saattaa sisältää piilotetun lainauksen, tarkan parafrasoin eli kiertoilmauksen tai hyvin täsmällisen alluusion eli vihjeen, joka on hienovaraisesti yhdistetty vakiintuneeseen tyyliin (Alcalde 2017: 186). Tulkitsen sooloon sisältyvän Hendrix-soinnun tällaiseksi sitaatiksi tai vihjeeksi, joka on

hienovaraisesti yhdistetty osaksi sooloa. Jazzille ominaisten rytmien läsnäoloa ei voi mielestäni tässä tapauksessa tulkita kovin vääristäviksi, vaan enemmänkin yhtenäisyyttä taustaan lisäävänä tekijänä. Sooloon sisältyvät metodologisesti eriteltävissä olevat elementit muodostavat mielestäni yhtenäisen ja johdonmukaisen seoksen, hybridin, omaperäisen kokonaisuuden, jossa niin sanottuna yhdistämismenetelmänä (*mixture strategy*) on käytetty *yhteiselo* (*coexistence*).

Kaikki edellä esiin tulleet yhdistämismenetelmät ovat kuitenkin tulkinnallisia kategorioita, niiden soveltaminen on tulkinnanvaraista. Sen vuoksi jonkin musiikillisessa katkelmassa tai kitarasoolossa käytetyn tai havaitun yhdistämismenetelmän nimeäminen yhdeksi tai toiseksi ei ole tärkeää. Merkityksellisiä ovat ne kerrostumat (*layers*), joita kaikki tulkinnat voivat tuoda musiikista esiin (Alcalde 2017: 197).

5.1.6 Soolo itsereflektiona

Saattaa olla, että kaikkia mahdollisia elementtejä tai piirteitä eri tyyleistä ja genreistä ei ole mahdollista sisällyttää osaksi jollekin tietylle genrelle sopivaa kitaransoittoa ilman sen vääristymistä tunnistamattomaksi tai häiritseväksi aiheuttaen esteettistä dissonanssia kuulijassa. Mutta, puhuttaessa esimerkiksi fuusiojazzista, joka jo lähtökohtaisesti on hybridigenre, voi sen piirissä lähtökohtaisesti ilmaista tyyllillisesti lähes mitä tahansa elementtejä. Luovassa musiikinteko prosessissa genrestä riippumatta on mielestäni aina kyse vähintään jossain määrin uuden tekemisestä, uusien näkökulmien ottamisesta ja uusien yhdistelmien kokeilemisesta. Siten musiikki on aina mennyt uusiin suuntiin ja synnyttänyt uusia, myöhemmin vakiintuneita musiikillisia identiteettikategorioita. Oman käsitykseni mukaan olennaista on ymmärtää musiikki yleensäkin historiallisena jatkumona ja jatkuvasti leviävänä verkostona, josta lukemattomat genret ja kitarismin uudet aluevaltauksset innovatiivisine tekniikoineen, teknologian hyväksikäyttäminen ja erilaisten persoonatyylien kehittyminen kertovat.

Tuotannollisesta näkökulmasta katsottuna musiikillinen hybridi on myös musiikin tekijän osoitus itsereflektiosta hänen lisätessä henkilökohtaisia merkityksen kerroksia musiikkiin valitsemillaan tekniikoilla, yhdistelmillä, materiaaleilla ja identiteeteillä (Alcalde 2017: 63). Tässä tapauksessa on kyse Murtojärven kommentoinnista, kappaleen tulkitsemisesta ja sovittamisesta. Hän kertoi, että Tuula Amberla, laulun esittäjä tuli eri maailmasta, rockin

maailmasta ja edusti ehkä vähän punk-henkeä tuohon aikaan (Murtojärvi h2022). Kappaleessa on urbaani tunnelma, sanoituksessa viitataan öisiin katuihin, rautatieasemaan (”asematunnelin ovenpieli”), lauletaan ”rappiomiehistä”, himmeistä valoista ja kuolemankaipuusta. Murtojärvi kertoi pohtivansa sooloja mielikuvien kautta, nähden ”Lulussa” kerrostaloja ja vaaran tuntua. (Murtojärvi h2022).

Soolo pitää sisällään runsaasti dissonansseja ja tritonuksia (Hendrix-sointu). Tutkielmassaan fuusiosäveltäjä Pekka Pohjolan musiikillisista tyyleistä Kauhanen on määritellyt tritonuksen ja muut dissonanssit keinoiksi välittää ahdistuksen emootioita (Kauhanen 2004: 67). Oman tulkintani mukaan Murtojärvi käyttää kyseisiä keinoja samassa tarkoituksessa. Monissa tapauksissa hybridi muodot laukaisevat kuulijassa, Burkholderin termin, ”esteettisen dissonanssin” (Alcalde 2017: 47). Ristiriita kitarasoolon ja taustan välillä mielestäni tukee ajatusta vahvan emotion ilmaisusta. Vaaran tuntua kappaleeseen tuo nimenomaan sen rock-kitarasoolo, joka tekee kuuluvaksi tekstin ilmentämän urbaanin ja öisen maiseman. Voidaan kokea merkitysten siirtymistä tekstistä kitarasooloon (ja toisinpäin). Tekstin luomien mielikuvien myötä soolon voi tulkita Lulun pimeämpänä puolena (”Lululla oli kolme mieltä, yksi niistä valtasi hänet iltaisin”), edustavan vapautta (työn vastakohtana: ”Päivällä oli toinen mieli, kun töihin kiiruhti hoitaja pieni”) ja villeyttä (rock, Hendrix – ”popin villimies”), urbaanina maisemana ja/tai laulun esittäjän, Tuula Amberlan persoonaan viittaavana.

Kuten aiemmin sanoin, kitarasoolot ovat myös mahdollinen paikka oman persoonatyylin ilmaisulle. Soolot tarjoavat tavan erottautua toisista kitaristeista ja määritellä itsensä (Das, Orchisama, Kaneshiro, Blair & Collins, Tom 2018: 1). Soittaessaan omintakeisen soolon Murtojärvi tuo myös oman persoonansa, persoonatyylinsä osaksi kappaletta. Mielestäni tällaisen useita ”identiteetti kategorioita” sisältävän soolon syntyminen kyseiseen kappaleeseen on hyvä osoitus nimenomaan all-around-kitarismista ja siihen liittyvästä laaja-alaisuuden, formaalin, informaalin, impressionistisen ja ohjaavan tiedon vaikutuksesta siihen.

5.2 ”Spring”-kitarasoolon analyysi

”Spring” on Ilo Murtojärvi Quartetin vuonna 2017 julkaistun debyyttialbumin *Skylarks* avausraitia. Kvartetissa soittavat kitaristi Murtojärven lisäksi Jusu Heinonen (saksofonit), Vesku Saloranta (basso) ja Oskar Suksi (rummut). Bändin biografian mukaan albumilla on kaikuja 1960–70-lukujen jazzista (jazzfinland.fi). Kappaleen kitarasoolon taustalla soittavat

ainoastaan rumpali ja basisti. Soolon taustalla ei ole harmoniaa, pohjan soololle antaa basso, joka pysyttelee c-sävelessä. Näin ollen kitaristi on varsin vapaa luomaan harmonisia tilanteita soolossaan. Ajatus taustalla olevasta soinnusta tai moodista käy kuitenkin selväksi. Soolossa käytetyt sävelet ovat lähes yksinomaan C-miksolydyisen moodin (tai F-duuri asteikon) säveliä (liite 2. ”Spring” soolon transkriptio). Ennen varsinaista sooloa Murtojärvi soittaa kappaleessa jo aiemmin tutuksi tulleen melodis-harmonisen lyhyen teeman (nuottiesimerkki 22).

Nuottiesimerkki 22. ”Spring” väliosa-teema

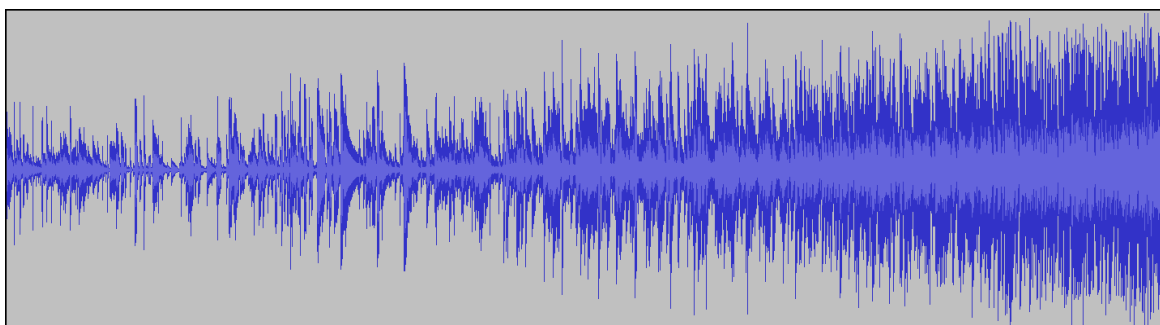
Sointu Fmaj7sus4/C voidaan tulkita myös C7add11-soinnuksi, jolloin se funktionaalisesti näyttäisi kappaleen pääteeman sävellajin F-duurin dominanttisoinnulta. Se ei kuitenkaan ole teholtaan voimakkaan dominanttinen sen sisältämän f sävelen vuoksi (sama kitarasointu on myös aiemmin tulleen saksofoni-soolon taustalla). C7-soinnussa f-sävel on neljäs aste ja niin sanottu *avoid*-sävel, joka destabiloi soinnun harmonista funktiota (Eerola 2009: 49). Sointu onkin tarkemmin tarkasteltuna perustaltaan kvarttirakenteinen sointu, joiden määrittely reaalisointumerkein voi olla mielestäni hieman problemaattista tai harhaanjohtavaa (nuottiesimerkki 23). C-miksolydyisestä asteikosta johdetut kvarttirakenteiset soinnut ovat keskeinen materiaali Murtojärven soolon loppupuolella.

Nuottiesimerkki 23. Fmaj7sus4/C soinnun kvarttirakenne.

Miksolydyisen asteikon ollessa sointu-asteikkoteorian mukaan funktionaalisessa yhteydessä dominanttifunktioiseen sointuun (Eerola 2009: 48), koko soolo taite voidaan periaatteessa tulkita jännitteisenä dominanttina (huom. basso on lähes yksinomaan c sävelessä), joka purkautuu soolon päättyessä Fmaj7 sointuun siirtyessä A-osalle ja sopraanosaksofonin soittamaan teemaan. Tätä tulkintaa tukee mielestäni soolon jatkuvasti ylläpitämä ja

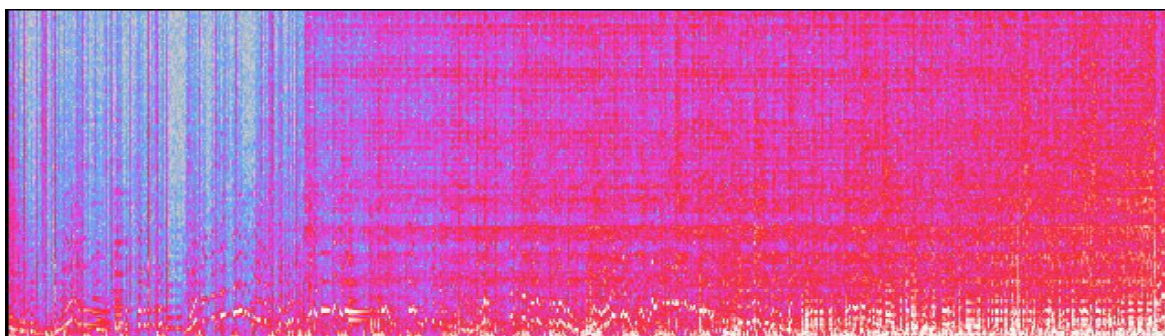
kasvattama intensiteetti, mutta soolon ajoittain painottama F-sointu ja -sävellaji sekä runsas kvarttirakenteisten sointujen käyttö taas eivät korosta soolo-osan dominanttista tehoa.

Soolo-osa kehittyy pikkuhiljaa, kasvattaen liikkuvuusastetta, harmonista ja rytmistä jännitettä ja volyymia loppuun asti. Se on kokonaisuudessaan crescendo, jossa erityisesti rumpali ja kitaristi yllyttävät toisiaan kasvattaen energiaa ja dynamiikkaa sen loppuun saakka. Soolo-osasta otettu aaltomuotokuva näyttää sen dynaamisen kaaren (kuva 4).



Kuva 4. Soolo-osan aaltomuoto.

Soolo-osasta otetusta spektrogrammista on nähtävissä volyymin kasvu, sävelten lisääntyminen ja yläsävelsarjan tihentyminen sen aikana (kuva 5).



Kuva 5. Soolo-osan spektrogrammi.

Murtojärvi käyttää erilaisia musiikillisia keinoja energian, intensiteetin kasvattamiseksi soolon aikana. Sähkökitaran ääni, vaikkakin näin puhtaana (clean), on dynamiikaltaan varsin kapea verrattuna esimerkiksi akustiseen rumpusettiin. Kitaravahvistimesta saatavat desibelit saavuttavat huippunsa varsin pian, vaikka kitaran kieltä soitettaisiin plektralla yhä voimakkaammin. Sen sijaan lisäämällä ääniä (soittamalla sointuja), lisäämällä dissonanssia harmoniaan, soittamalla korkeampia ääniä ja tiheämmin sekä kasvattamalla rytmistä jännitettä

saadaan aikaan kokemus energian ja volyymin kasvusta. Seuraavissa esimerkeissä käyn läpi soolon rakennetta ja tuon esiin Murtojärven siinä käyttämiä musiikillisia tehokeinoja.

5.2.1 "Spring"-kitarasoolon rakenne

Soolo alkaa lyirisesti ja sen alussa kahdeksan ensimmäisen tahdin aikana ei ole lainkaan jazzille tyypillisiä avainrytmejä tai synkopointia, lukuun ottamatta yksittäistä neljäsosanuottien triolirytmia tahdissa 10 (nuottiesimerkki 24). Rytmisen jännite puuttuu aluksi kokonaan. Alku tahdeilla esitellään soolon perusmoodi C-miksolyydin, ensin sivusävelin laskevana motiivina (tahdit 5–6), ja sitten astekulkumaisena juoksutuksena moodin säveliä kahden oktaavin verran ylöspäin (tahdit 7–8). Intron sointu kerrataan rytmisesti pelkistetyssä muodossa tahdissa 9.

Nuottiesimerkki 24. "Spring"-soolon alku

The musical notation for Example 24 is presented in two staves. The first staff begins at measure 5 and features a melodic line with several triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes). The second staff begins at measure 9 and includes a 'let ring' instruction, a triplet of chords, and a rhythmic pattern of chords marked with 'x'.

Soolon alun laskeva kuvio on redusoitavissa Schenker-analyysin avulla laskevaksi astekulkumaiseksi motiiviksi (nuottiesimerkki 25).

Nuottiesimerkki 25. Soolon alun laskeva motiivi.

The musical notation for Example 25 is presented in two staves. The first staff shows a melodic line with a triplet marking. The second staff shows a corresponding bass line.

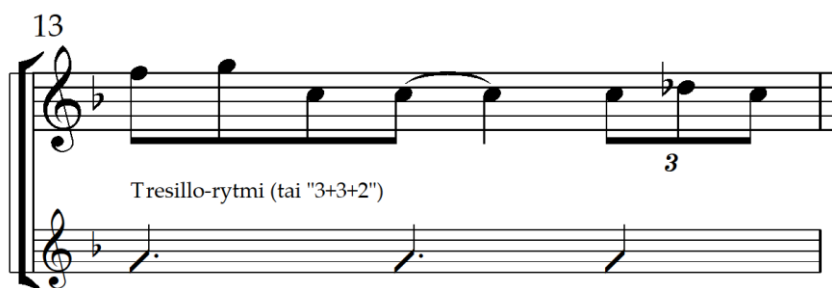
Mielenkiintoista on saman motiivin löytyminen myös soolon lopusta, jolloin se ikään kuin sulkee soolo-osan temaattisesti. Soolon lopussa se esiintyy harmonisoituna kvarttirakenteisilla soinnuilla tahdilla 66 (nuottiesimerkki 26).

Nuottiesimerkki 26. Soolon lopun laskeva motiivi.



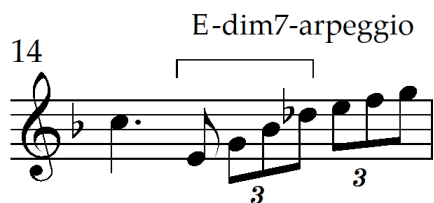
Soolo kehittyy rytmisesti jännitteellisemmäksi tahdista 13 alkaen. Melodisia rytmihahmoja analysoimalla niitä voidaan verrata tunnettuihin avainrytmeihin (nuottiesimerkki 27). Alla olevassa esimerkissä nähdään melodian yhteneväisyys jazzmusiikissa esiintyvään *tresillo*-rytmiin, joka tunnetaan myös yleisesti nimellä ”3+3+2”. Sitä kuullaan myös lähes kaikessa afro-amerikkalaisessa musiikissa, (Laukkanen 2015, 222).

Nuottiesimerkki 27. Tahdin 13 *tresillo*-rytmi.



Rytmissen jännitteen lisääntymisen ohella myös soolon harmoninen jännite lisääntyy tässä vaiheessa. Muunnosävel *des* on myös seuraavan tahdin E-dim7-arpeggiassa (nuottiesimerkki 28).

Nuottiesimerkki 28.



Dimiseptimi-arpeggio on tavallinen jazzissa ja esimerkiksi Django usein muutti dominanttiseptimisoinnun 7b9-soinnuksi soittamalla dimiarpeggion puolisävelaskelta soinnun perussäveltä ylempää sen päälle (Ayeroff 2016: 31). E-dim7-arpeggio sisältää samat sävelet kuin Db-dim7-arpeggio, joka on puolisävelaskelta C7 ylempänä. Käyttäessään tätä konseptia Murtojärven voi tulkita ajatelleen tässä kohtaa dominanttiseptimisointua (C7). Vastaava dimi7-arpeggio esiintyy myös tahdeissa 30 ja 38.

Seuraavassa tahdissa rytminen jännite lisääntyy synkopoinnin lisääntyessä ja harmoninen jännite kasvaa kromaattisuuden myötä (nuottiesimerkki 29). Schenker-analyysia soveltamalla saadaan taustalla vaikuttava kromaattinen taso (alempi nuottiviivasto) soolosta esiin.

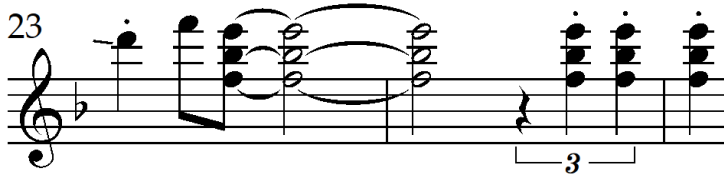
Nuottiesimerkki 29. Kromaattinen linja.

Tahdissa 19 palataan miksolydyiseen sävelikköön, mutta rytmistä jännitettä kasvatetaan triolirytmin metrisellä siirtymällä (nuottiesimerkki 30).

Nuottiesimerkki 30. Triolin metristä siirtymistä.

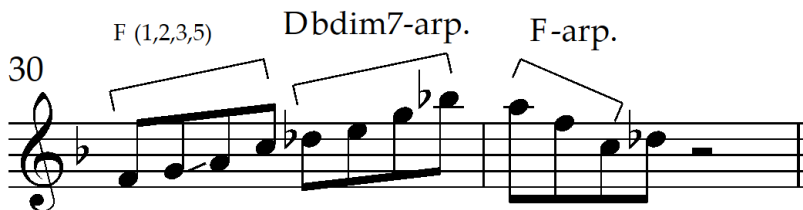
Seuraava uusi harmonista jännitettä kasvattava elementti soolossa on kvarttirakenteiset soinnut (nuottiesimerkki 31). Tahdeissa 23–25 Murtojärvi soittaa sointua, joka sisältää väliosa-teeman sävelet c:tä lukuun ottamatta.

Nuottiesimerkki 31. Soolossa esiintyviä kvarttirakenteisia sointuja.



Tahdeilla 30–32 soitettu melodia on esimerkki harmonisen vaihtelun ja sitä myötä mielenkiinnon lisäämisestä käyttämällä eri sointuasteiden dominanttia hyväksi. Murtojärvi kertoi haastattelussa pyrkivänsä saamaan aikaan sooloissa ”ikään kuin jonkinlaisia funktioita johonkin” (Murtojärvi h2022). Tässä kohtaa voi tulkita Murtojärven ajattelevan F-duuria (nuottiesimerkki 32). Lähes pelkille duurisoinnun sävelille rakentuva tavanomainen neljän nuotin melodia (f-g-a-c) tunnetaan myös nimellä ”Coltrane Pattern” tai ”1235” (Kaplan 2016: 67). Sitä seuraa dim7-arpeggio, joka (samoin kuin edellä tahdissa 14) voidaan tulkita C7-soinnun laajennokseksi. Se purkautuu takaisin F-duuri-arpeggioon.

Nuottiesimerkki 32.



Jos pidämme F-duuria toonikana (vaikka bassossa on c koko soolon ajan), soolon melodis-harmoninen funktio on tässä kohtaa I-V-I.

Seuraavat tahdit vahvistavat tulkintaa taustalla ajatuksen tasolla olevasta F-duurista. Tahdin 32 fraasi on esimerkki sävellajin tai moodin ulkopuolella soittamisesta (nuottiesimerkki 33). Murtojärvi käytti haastattelussa termiä ”out-off-scale” tästä aiheesta keskustellessamme (Murtojärvi h2022). Jazz-muusikot käyttävät yleisesti myös termejä ”inside” ja ”outside” puhuttaessa moodin tai sointujen mukaisesti ja niiden ulkopuolella soittamisesta,

sävelvalintojen suhteesta sointukiertoon (Laine 2015: 287; Kaplan 2016:15; Scofield 1987: 44, 75).

Nuottiesimerkki 33.



Tässä kohtaa sooloa Murtojärvi soittaa ensin F#-duurisoinnun ja sen perään F-duurisoinnun sävelille perustuvat kitarakuviot, ja heti perään kolmen sävelen laskevat melodiamotiivit, jotka implikoivat samoja sointuja. Näin syntyy vuorotteleva harmoninen jännite ja sen purkaus. Tämän tyyllisen outside-soiton tavoitteena on soittaa sointurakennetta vastaan tai siitä välittämättä, ja se kuuluu tyypillisesti sointuihin nähden dissonoivien sävelten voimakkaana käyttönä (Laine 2015: 287). Murtojärven käyttämät F#-duurisoinnun sävelet *cis*, *ais* ja *fis* voidaan teoriassa tulkita myös implikoivan C7alt-sointua (pohjalla on basson soittama *c* sävel), sen karakterisäveliä *des* (*b9*) *b* (*7*) *ges* (*b5*). Tässä mielessä on kyse vastaavasta funktionaalisesta tilanteesta kuin edellä (nuottiesimerkki 32), V-asteen purkautumisesta I-asteelle. F#-duurisointua itsessään ei kuitenkaan tässä kohtaa voi oikein nähdä niin sanottuna *tritonus-korvauksena* C7-soinnulle siitä puuttuvan septimin vuoksi.

Tahtien 32–34 kohdalla on käytännössä ajatus väliaikaisesta moodin tai sävellajin ulkopuolella soittamisesta. Sitä kuvaa hyvin termi *side-stepping*, ”sivulle hyppääminen”. Samanlaista modernia konseptia on käyttänyt esimerkiksi Pat Martino (Kaplan 2016: 41–42). Proseduraalisessa mielessä on kyse yksinkertaisesta ”otelauta koreografiasta”. Soitettu sävelkuvio toistetaan samanlaisena (tai samankaltaisena) kuviona yhtä kitaran otelaudan nauhaväliä alemmalla (tai ylempää). Onkin yksinkertaisempaa mieltää eri asemissa kuljetetut sormitukset (*finger route*), ja niiden aikaansaama kokonaisuus fyysisen eleen tuloksena (Dean 2014: 58).

Seuraava Murtojärven käyttämä konsepti on myös esimerkki modernimmasta lähestymistavasta, jota eivät traditionaaliset bebop soittajat usein käyttäneet (Kaplan 2016: 52). Tahdistä 39 alkavassa katkelmassa Murtojärvi käyttää improvisoinnin materiaalina kolmisointuja Gm, Db, Eb ja F (esimerkki 34). Tätä konseptia on käyttänyt paljon sooloissaan

esimerkiksi Kurt Rosenwinkel (Kaplan 2016: 59–60). Käyttämällä sävellajin tai moodin ulkopuolisia kolmisointuja Murtojärvi luo harmonista jännitettä, joka purkautuu F-duuriin.

Esimerkki 34. Kolmisointujen ”määränpää-idea”

The musical notation for Example 34 shows a melodic line in G minor. It begins with a triplet of eighth notes. Above the notes, there are labels for arpeggiated chords: Gm-arp., Db-arp., and Eb-arp. A dashed line above the staff indicates a sequence of chords: 8va, Eb-arp., and F (1,3). The notation includes several triplets of eighth notes, with the final triplet ending in a quarter note.

Tällaista konseptia voi kutsua ”määränpää ideaksi” (*destination idea*). Päästäkseen yhdestä nuotista toiseen voi aina käyttää esimerkiksi kromatiikkaa tai sekvenssiä, vaikka siinä ei olisi niin sanotusti harmonisesti ”järkeä” (*sense*) (Ayeroff 2016: 39).

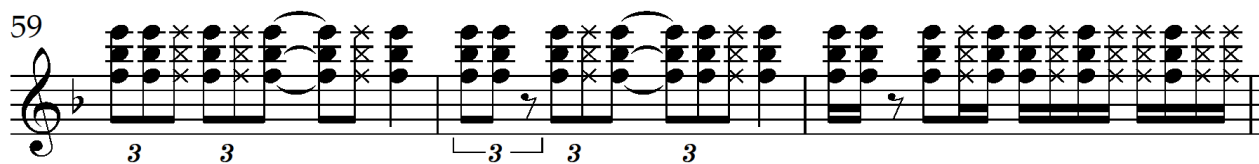
Loppua kohden Murtojärvi pitääytyä käytännössä yksinomaan C-miksolydyisen moodin sävelissä. Harmoninen jännite kuitenkin lisääntyy, koska tahdista 48 alkaen Murtojärvi improvisoi käyttäen pelkästään sointuja (nuottiesimerkki 35). Muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta ne ovat dissonoivia moodista johdettuja kvarttirakenteisia sointuja.

Nuottiesimerkki 35. Miksolydyisestä moodista johdettuja kvarttirakenteisia sointuja.

The musical notation for Example 35 shows a series of chords in C mixolydian mode. The chords are represented by vertical stems with dots indicating the notes. There are three triplets of chords, each consisting of three chords. The notation includes a final chord with an accent mark and a fermata.

Lisäksi rytmisen jännite kasvaa lisääntyneen synkopoinnin ja tekstuuriin tihentymisen johdosta (nuottiesimerkki 36). Tosiasiallisesti tapahtuvalla äänen tiheydellä, tässä tapauksessa vertikaalilla ja horisontaalisella akselilla ilmentyvillä (soinnut ja tihentynyt rytmi), on myös mentaalinen, kokemuksellinen puoli, ja sillä on yhteys musiikillisen intensiivisyyden kokemukseen (Laine 2015: 293).

Nuottiesimerkki 36. Soolon rytminen tihentyminen.



Soolon loppuksi Murtojärvi soittaa Bbmaj9(omit3)-sointuja, jonka ylärakenteena on F-sointu. Soinnut mahdollisesti toimivat signaalina muulle bändille seuraavaan saksofonin soittamaan A-osaan siirtymisestä ja harmonisen pohjan vaihtumisesta (Fmaj7) (nuottiesimerkki 37). Bbmaj9(omit3)-sointu, joka soitettuna basson c-sävelen päälle voidaan tulkita C7-soinnun laajennokseksi (7, 11,13), mutta parhaiten harmonista tilannetta kuvaa kuitenkin mielestäni niin sanottu pidätyssointu ja tässä kohtaa merkintä Bbmaj7/C (huolimatta kitarasoinnun vajaamuotoisuudesta suhteessa tähän merkintään).

Nuottiesimerkki 37. Soolon loppusointu (Bbmaj7/C).



Tällaiset soinnut, joissa terssi on korvautunut kvartilla, ja joissa yleensä mukana on pieni septimi, yleistyivät jazzmusiikissa 60-luvulla. Pidätyssoinnuilla on mahdollista luoda epätavallinen ja avoin tunnelma, ja moderniin tapaan jättämällä kvartti purkamatta saadaan aikaan kelluva tunnelma. (Ruippo 2002: 20.)

5.2.2 Yhteenveto ”Spring”-soolosta

Ajatukset tonaalisesti destabiilista osasta, harmonisen funktion horjuttamisesta, epätavallisesta ja avoimesta tunnelmasta sopivat mielestäni ”Spring”-soolon melko hyvin. C-miksolyydisen ja dominattisen C7-soinnun funktionaalista yhteydestä huolimatta soolon melodiset ja harmoniset elementit eivät ”piirrä esiin” (*outline*) erityisesti dominanttitehoista sointua. Sen sijaan soolo tuo esiin F-duuria ja käsittelee enemmänkin sitä toonikana, kaikki säveltasolliset valinnat moodin ulkopuolelta purkautuvat F-sointuun tai säveleen. F-sointu on pidätyssoinnun Bbmaj7/C ylä rakenne, joten yhdessä basson c-sävelen ja soolossa käytetyn miksolyydisen moodin (erityisesti sen karakterisävelen, alennetun 7. asteen) kanssa ne muodostavat kyseisen soinnun ja pitävät yllä sille ominaista ”avointa tai epätavallista”

tunnelmaa. Murtojärvi onkin maininnut kvartetilleen säveltämänsä musiikin ammentavan 60-luvun jazzista, joten siinä mielessä soolo-osaa en tulkitse ”epätavalliseksi”, vaikka se pohjatasolla olevan ”yksisointuisuuden” ja paikallaan pysymisen (basso) vuoksi tekee vahvan kontrastin tonaalisesti selkeän ja harmonialtaan jatkuvassa liikkeessä olevan A-osan kanssa (jota en ole analyysissäni käsitellyt).

”Spring”-soolon analyysissä on ollut mielenkiintoista nähdä millaisia modernille jazzille tyypillisiä elementtejä ja millaisia musiikillisia tehokeinoja sen intensiteetin kasvattamiseksi Murtojärvi on siinä käyttänyt. Rakenteellisesti moodin ulkopuoliset sävelet, ja niihin liittyvät konseptit (dim7-arpeggio, kromaattisuus, ”*side-stepping*” ja kolmisointu-sekvenssit) sijoittuvat soolon keskivaiheille (tahdit 14–40). Tässä suhteessa soolossa on kahdenpuolinen tai sulkeutuva rakenne. Harmoninen jännite kuitenkin pysyy yllä johtuen dissonanttisten kvarttirakenteisten sointujen käytöstä (tahdit 48–66) ja rytminen jännite kehittyy soolossa asteittain lisääntyneen synkopoinnin ja tekstuurin tihentymisen myötä. Kaikki elementit siten tukevat samaa ideaa, jatkuvasta energian kasvusta, joka purkautuu soolon päättyessä. Lisäksi myös ”Springin” ja koko *Skylarks*-albumin kohdalla valittu tuotannollinen ratkaisu, kompressoinnin pois jättäminen tehostaa sen dynaamista vaihtelua. Samanlainen tietoinen sävellysten emotionaalisia tehoja paremmin esiin tuova ratkaisu on tehty esimerkiksi Pekka Pohjolan *Pewit*-albumilla (Kauhanen 2004: 68). Edellä mainituista soolokonsepteista erityisesti ”*side-stepping*”, kolmisointu-sekvenssit ja kvarttirakenteiset soinnut ovat modernille jazzille tyypillisiä. Seuraavaksi käyn läpi lyhyesti muita Murtojärven soittamia erityyppisiä sooloja ja niissä käytettyjä konsepteja.

5.3 Esimerkkejä muista soloista

5.3.1 ”Musta on kaunis” (esittäjä: Pasi ja Mysiini 1982)

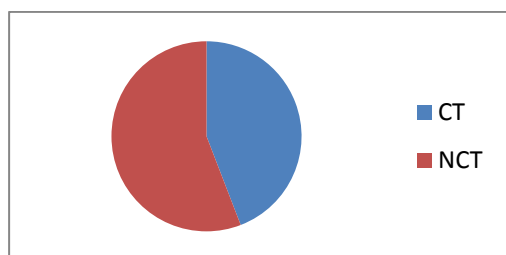
”Musta on kaunis” kappale on rakenteeltaan 12-tahdin molli-blues. Sen soolossa Murtojärvi ei kuitenkaan käytä bluesin kaikkein tavanomaisimpia blues- ja pentatoniseen asteikkoon perustuvia keinoja. Erityistä soolossa on sen jännitteinen suhde taustaharmoniaan sekä doorinen moodi (nuottiesimerkki 38). Esimerkiksi aluksi kuultavat pitkät nuotit ovat sointuun suhteutettuna jännitteisiä (as=7, g=6 ja c=9).

Nuottiesimerkki 38. ”Musta on kaunis”-soolo.

The musical score consists of three staves of music in 4/4 time, written in B-flat major. The first staff starts with a Bbm chord and contains several triplets. The second staff begins with an Ebm chord and continues with more triplets and melodic lines. The third staff starts with an Fm chord and concludes with a Bbm chord. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and triplet markings.

Kokonaisuudessaan soolon lisäsävelpitoisuus on 56 % (kaavio 4), kun tulkitaan jännitteiset pienet septimit myös lisäsäveliksi tässä kontekstissa

Kaavio 4. ”Musta on kaunis”-soolon lisäsävelpitoisuus.



Lisäsävelpitoisuutensa ja alun pitkien sävelten lisäksi Murtojärvi myös päättää soolonsa jännitteiseen (9) pitkään säveleen. Runsaan lisäsävelisyiden voi tulkita olevan esimerkiksi fuusiojazzin vaikutusta. Eri identiteettikategoriat blues ja fuusiojazz eivät mielestäni aiheuta tässä kappaleessa kitkaa toisiinsa nähden. Alcalden mukaan ”kahden eri tyylin yhdistyessä tarpeeksi usein, yhdistelmästä tulee yleinen, yllätyksetön ja luonnollinen kombinaatio” (Alcalde 2017: 192). Oman tulkintani mukaan tässä on kyseessä hybridi termein niin sanottu ”naamioitui yhteiselo” (*camouflaged coexistence*), jossa kontrastoivan tyylin tai genren materiaali on tarkoituksella piilotettu tai hienovaraisesti naamioitu vakiintuneen tyylin sisään.

5.3.1 ”Tyttö kampa märkää tukkaa” (esittäjä: Tuula Amberla 1984)

Tämän kappaleen kitarasoolon voidaan sanoa olevan kokonaan johdettu sen taustan soinnuista (nuottiesimerkki 39). Toisin sanoen se ”piirtää” (*outline*) jokaisen soinnun (vertikaali rakenne) esiin horisontaalisesti eli melodisesti. Kaikki sointuun kuulumattomat sävelet ovat melodian lomasäveliä (diatonisia tai kromaattisia), sointusävelille eteneviä johtosäveliä tai

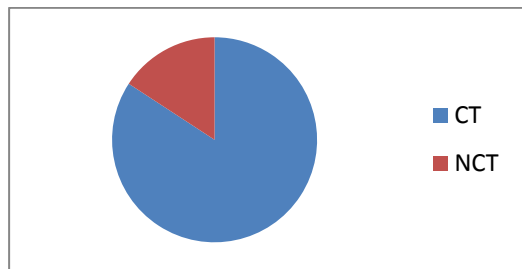
soinnun tyypillisiä lisä- ja muunnesäveliä. Soolo sisältää varhaiselle jazzille ja esimerkiksi Djangolle tyypillisiä sointu-arpeggioita. Djangon paljon käyttämiä konsepteja ovat myös; korvaussoinnut (tahti 3), kromaattinen glissando (t. 6), kromaattinen neljän sävelen kuvio (t. 8) dim7-arpeggio (t. 4, 6 ja 11) ja säveltä ympäröivät puolisävelaskeliset sivusävelet (*surrounding neighbournot figure*, snf) eri kohdissa sooloa ja sen lopussa.

Nuottiesimerkki 39.

The musical score consists of four staves of music in B-flat major. The first staff shows a melodic line starting with a B-flat chord, followed by a G minor arpeggio, a B-flat arpeggio, and a Cm6 chord. The second staff continues with a G minor arpeggio, Cm6, A7, B-flat, G minor, Cm6, and D7. The third staff features a G minor arpeggio, Ebm6, F7, B-flat, Bb7/Ab, and G7. The fourth staff shows Cm, Ebm6, Cm6, F7, and B-flat. Annotations include 'Gm7-arp.', 'perush.1', 'Ebdim7-arp.', 'krom.gliss.', 'dim7-arp.', 'krom.4', 'snf', and '(1,2,b3,5)'. Rhythmic markings include '3' and '3'.

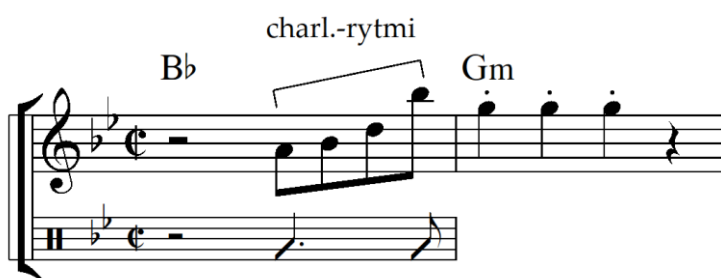
Neljännessä tahdissa oleva perushahmo 1 (*basic outline no. 1*) noudattaa niin sanotun lineaarisen harmonian periaatetta, jossa konsonoivampi terssi-sävel tulee ennen jännitteisempää septimiä. Tahdilla 10 on ”Coltrane-kuvio” (1,2,b3,5) ja sointu Ebm6, joka voidaan tulkita myös Cm7b5-soinnuksi, jolloin melodian asteet ovat b3,4, b5, b7. Se voidaan siis tulkita Ligonin perushahmoksi (*basic outline no. 3*), nousevaksi arpeggioksi, joka sisältää lomasävelen. Ligonin tekemän huomion mukaisesti tällaisen ii-soinnun (Cm7b5) kohdalla on harvoin lomasäveltä melodisten asteiden 6 ja b7 välillä, koska se tavallisesti säästetään V7-soinnulle (Ligon 1996: 54). Näin melodiakuvion harmoninen funktio ei hämärry, a-sävelen vahva dominanttinen teho säästyy F7-soinnulle. Kaikki edellä mainittu näkyy soolon sointuun kuulumattomien sävelten pienenä pitoisuutena (16 %) (kaavio 5).

Kaavio 5. ”Tyttö kampaamärkää tukkaa”-soolon lisäsävelpitoisuus.



Näennäisestä rytmisestä tasaisuudestaan huolimatta soolossa on runsaasti jazzille tyypillistä synkopointia. Esimerkiksi aksentti-tyyppisiä, heikkoa tahdinosaa korostavia synkopointeja syntyy tyypillisesti melodian hyppyjen ja käänköpisteiden kohdalla (Laukkanen 2015: 208). Soolon jo ensimmäinen fraasi sisältää charleston-rytmin (nuottiesimerkki 40).

Nuottiesimerkki 40.



”Tyttö kampaamärkää tukkaa” kappaleen kitarasoolo ei synnytä niin sanottua ”esteettistä dissonanssia”, se ei sisällä hybridille ominaisia piirteitä soolon itsessään sisältämien elementtien takia tai verrattaessa soolo-osaa kappaleen yleiseen tyyliin. Se onkin samaan tapaan jazzahtavaa iskelmää viuluineen ja ”Djangomaisuuksineen” kuin samalla albumilla julkaistu ”Lulu”. Siten sen kitarasooloa voikin pitää hyvänä esimerkkinä erityisen tyylinmukaisesta soolosta.

5.3.2 ”Laulukuoron pojat” (esittäjä: Tuula Amberla 1984)

Tämän soolon Murtojärvi aloittaa soittamalla pitkän jännitteisen soinnun lisäsävelen (9) (nuottiesimerkki 41). VäliDominanttisen B7-soinnun kohdalla soolon melodia huomioi soinnun sisältämät muunnesävelet ja myös lisää sen tehoa laajentamalla sointua Cdim7-arpeggiolla (näin muodostuu B7b9-sointu), joka jatkuu Ab-arpeggiolla. Ab-arpeggio purkautuu seuraavan soinnun mukaiseen G-arpeggio-kuvioon. Näin muodostuu puolisävelaskeleen ”*side-stepping*”, joka fyysisestä näkökulmasta on samanlaisen

sormituksen, kuvion (*formula*) siirtämistä yhden kitaran otelaudan nauhavälin verran alaspäin (vrt. ”spring”-soolo, nuottiesimerkki 33). Ab-arpeggion soittaminen B7 soinnun päälle näyttää näin nuotitettuna totaalisen ”outside” tyyppiseltä, sävellajista ja soinnusta ulkona olevalta fraasilta, mutta on itse asiassa varsin hienovarainen ratkaisu. Ab-soinnun sävelet c ja es/dis kuuluvat jo edellä soitettuun dim7-arpeggioon, ja vain sävel as/gis laajentaa sointua lisää (6), joten tahdin harmoninen tilanne voidaan tulkita kokonaisuudessaan B13b9-soinnuksi.

Nuottiesimerkki 41.

Soolon alussa Murtojärvi soittaa Bm7-sointuun perustuvan melodiafraasin taustasoitujen (Gmaj7, A6 ja F#m7) päälle (nuottiesimerkki 42). Se on käytännössä kokonaan jännitteinen sointujen pohjasäveliin nähden ja purkautuu vasta kolmannen tahdin lopussa a-säveleen (F#m7-soinnun terssi).

Nuottiesimerkki 42. Soolon alku.

Tahdissa kuusi (nuottiesimerkki 43) on käytetty B-molli-pentatonista asteikkoa (poikkeuksena yksi g-lomasävel), joka on myös taustaharmoniaan tai soinnun pohjasäveliin nähden enimmäkseen jännitteinen (punaiset nuotit).

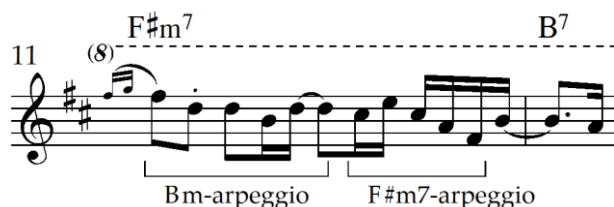
Nuottiesimerkki 43. Pentatoninen juoksutus.



Molemmat edelliset soolokonseptit, m7-sointu ja molli-pentatoninen asteikko (nuottiesimerkit 42 ja 43) ovat tässä kohtaa myös esimerkkejä niin sanotusta ”kerrostuneesta säveltaso-organisaatiosta” (*stratified pitch organisation*), joka on tyypillistä pentatonisille melodioille ja rock-musiikille (Temperley 2007: 329). Melodian ajoittaisen riippumattomuuden tai erkaantumisen harmoniasta vastakohtana voi pitää yhtenäistettyä säveltaso-organisaatiota (*unified organisation*), jossa sekä melodia että tausta ovat harmonisen rakenteen ohjaamaa (Temperley 2007: 323, 335). Temperley on tutkinut kyseistä ilmiötä rock-kappaleiden laulumelodioissa (säkeistössä säveltaso-organisaatio on useammin kerrostunut ja kertosäkeistöissä tyypillisesti yhtenäinen soinnun kanssa), mutta väitän saman ilmiön, melodian ajoittaisen soinnusta erkaantumisen (*melodic-harmonic "divorce"*) koskevan yhtäläillä pentatonisia melodioita kitaralla soitettuna. Tällainen tilanne syntyy kun taustalla on jokin muu kuin I-asteen sointu ja melodia (solo) perustuu pentatoniseen asteikkoon tai siinä painotetaan toonikasoinnun säveliä (Bm).

Tahdissa 11 Murtojärvi käyttää Bm-arpeggiota taustaharmonian F#m7 päälle ennen kuin purkaa jännitteen sitä vastaavaan F#m7-arpeggioon (nuottiesimerkki 44).

Nuottiesimerkki 44. Bm- ja F#m7-arpeggiot.



Murtojärven säveltämän kappaleen sointukierto on siinä mielessä poikkeuksellinen, että se ikään kuin väistää toonikasoinnun (Bm) kokonaan. Taustaharmonian pohjasävelen tehdessä kadenssinomaisen kvinttihypyn (F#–B) sointu onkin yllättäen B7 (Bm:n sijaan), joka on validominanttinen (V7/iv). Se taas purkautuu harhapurkauksena VI asteelle, aloittaen kierron

alusta. Vaikka varsinainen I-asteen sointu sointukierrosta puuttuukin, taustaharmonian muut sointuasteet ja soolossa käytetyt melodiset elementit, B-mollipentatoninen, B-molliasteikko ja Bm-arpeggio hahmot luovat tunteen syvemmällä tasolla olevasta toonika-soinnusta. Winkler on osoittanut melodian ja harmonian yhteentörmäyksiä löytyvän myös ragtimesta ja big-band jazzista ja perustellut niitä siten, että niissä tapauksissa melodia itse asiassa täsmentää ja kehittää syvemmällä tasolla olevaa toonikaa (*"background" tonic harmony*) (Ks. Temperley 2007: 332). Oma käsitykseni on, että juuri tällaisesta ilmiöstä on usein kyse kun improvisaatio tai solo perustuu pentatoniseen asteikkoon ja taustaharmoniassa vaihtuvat eri sointuasteet. Sen vuoksi niissä tapauksissa osoitettavissa oleva lisäsävelisyys on kontekstissaan jotenkin vakiintunut käytäntö ja siten huomaamattomampaa.

”Laulukuoron pojat”-soolossa Murtojärvi ei kuitenkaan pitäydy pelkästään näissä toonikaa tai Bm-sointua täsmentävissä elementeissä. Soolossa on sekä niin sanottua kerrostunutta (nuottiesimerkit 42 ja 43) että yhtenäistettyä säveltaso-organisaatiota (esim. tahti 5, nuottiesimerkki 41). Näiden lisäksi Murtojärvi käyttää paikoin kromatiikkaa luoden jännitteen ja sen purkauksen tilanteita sooloon (liite 5).

5.3.3 ”Tahdon löytää kuun” (esittäjä: Anna Hanski 1989)

”Tahdon löytää kuun” kappaleessa on solo, jonka Murtojärvi toi esiin haastattelussa esimerkkinä omintakeisesta soolosta, jonka äänitystilanteessa hän muistaa toimineensa itse tuottajana. Se edustaa laulavaa pitkälinjaista tyyliä. Soolon pitkä aloitus-sävel on jännitteinen lisäsävel (nuottiesimerkki 45). Kitarasoinnut taustalla sisältävät sointujen lisäsävelet, joten ne voidaan tulkita myös sointusäveliksi, mutta suhteessa soinnun pohjasäveleen ja bassoon ne ovat joka tapauksessa jännitteellisiä.

Nuottiesimerkki 45.

Oleellisempaa tässä soolossa on mielestäni kuitenkin sen pitkälinjaisuus ja sen rytmisen ote. Sen neljäsosanuotti-triolit saavat soolon rytmisesti irralleen taustasta, ikään kuin sen päällä kelluvaksi.

Murtojärvi arvioi tässä soolossa olevan jotain samantapaista luin ”Lulu”-soolossa, ja on esimerkkinä kitaristin vapaudesta sisällyttää omia ideoita kappaleeseen: ”Ehkä mää oon päässy lipsauttaa semmosen (naurua) oman jutun sinne” (Murtojärvi h2022). Haastattelussa tuli myös esiin yksi sovittaja Jari Puhakan toisinaan käyttämistä referensseistä (eri yhteydessä kuin tämä solo). Joihinkin pop-kappaleiden sovituksiin hän oli ehdottanut all-around-kitaristi Jay Graydonille tyypillisiä moniäänisiä kitaralinjoja. (Murtojärvi h2022). ”Tahdon löytää kuun”-solo on kyllä yksiaäninen, mutta Graydonin kuulas särökitarasoundi, joka mahdollistaa pitkien sävelien soittamisen ja on tästä soolosta tunnistettavissa, on mahdollisesti vaikuttanut myös Murtojärven omiin ideoihin.

5.3.4 ”Strife” (esittäjä: Kaamos 1977)

Seuraava sooloesimerkki on Kaamos-yhtyeen levyttä *Deeds and Talks* (1978). Siinä Murtojärvi käyttää doorista asteikkoa periaatteessa paikallaan pysyvän taustaharmonian päällä (nuottiesimerkki 46).

Nuottiesimerkki 46. Soolon blues vaikutteet ja doorinen moodi.

Lisäksi lyhyt kitarasoolo pitää sisällään monia pentatoniselle rock-blues sooloille tavanomaisia kokosävelaskeleen venytyksiä. Se on myös varhaisin Murtojärven tuotannosta ottamistani esimerkeistä. Siitä ei ole löydettävissä sen kaltaista lisäsävelisyttä kuin esimerkiksi ”Musta on kaunis”-soolossa. Se voi johtua esimerkiksi siitä, että jazzin vaikutus näkyy Murtojärven sooloissa vasta myöhemmässä vaiheessa (esim. jazz levytykset Severi Pyysalon kanssa on tehty 80-luvulla), tai perinteisempi rock-tyyli on kyseisen kappaleen tietoisesti valittu linja. Jazz-vaikutteiden ilmaantumisen ajankohdan määrittely vaatisi koko *Deeds and Talks* -albumin ja myöhempien levytysten analysoimista. Joka tapauksessa ”Strife”-solo on esimerkki perinteisemmästä rock-sooloilusta doorisella asteikolla (muunnosävel *gis*).

5.3.5 "Robot Boogie" (esittäjä: Ilpo Murtojärvi Quartet 2017)

Robot Boogie on Murtojärven soolotuotannosta esimerkki tietyllä musiikkiteoreettisella konseptilla säveltämisestä. Sen A-osa teema on johdettu F-jazzmolliasteikon 7. moodista, eli E-alt-asteikosta. Teema sisältää erilaisia kolmisointuhahmoja (nuottiesimerkki 47). Ensin duuri-5 ja kvarttirakenteisia (esimerkiksi Henrix-sointu),

Nuottiesimerkki 47. "Robot Boogie"-teeman alkuosa.

E⁷alt.

ja sitten alkuosan inversiossa E⁺ ja B^b (nuottiesimerkki 48).

Nuottiesimerkki 48. "Robot Boogie"-teeman jälkimmäinen osa.

E⁷alt.

Mitä tahansa alt-asteikkosta johdettua (terssi- tai kvarttirakenteista) sointua käytettäessä saadaan aikaan muunnosäveliä suhteessa E⁷-sointuun tai sen pohjasäveleen (b₉, #₉b, b₅, #₅). Soolossa Murtojärvi ei käytä kuitenkaan yksinomaan E-alt-asteikkoa. Sen alussa esitellään blues asteikko (nuottiesimerkki 49). Tässä kontekstissa blues asteikko luo kontrastia varsin dissonoivaan teemaan nähden. Se ikään kuin hieman rauhoittaa, vähentää harmonista jännitettä.

Nuottiesimerkki 49. Soolon aloitus blues-asteikolla.

E⁷

Tahdin 9 aikana Murtojärvi siirtyy käyttämään E7alt-asteikkoa (basso vaihtaa samassa kohtaa pohjasäveleksi G-sävelen) (nuottiesimerkki 50). Näin syntyy harmonisesti jännitteisempi tilanne, joka taas purkautuu pohjasävelen vaihtuessa.

Nuottiesimerkki 50. E7alt-asteikko ja ennakointi.

Murtojärvi käyttää tässä kohtaa pohjasävelten vaihtuessa ennakointia (*anticipation, ant*), jazzille tyypillistä tehokeinoa, jossa ennakoidaan tahtiviihan jälkeistä sointua, ja joka luo eteenpäin vievän vauhdin tunteen ja jännitteen (Stan Ayeroff 2016: 6–11). Muita Murtojärven ”Robot Boogien” soolossa käyttämiä konsepteja ja elementtejä ovat sointuhahmot, kromaattiset kulut ja erilaiset moodit (nuottiesimerkki 51).

Nuottiesimerkki 51. Soolon muita konsepteja.

”Robot Boogie” on esimerkki useampien eri asteikoiden ja moodien käytöstä samassa soolossa. Siinä on nähtävissä kuitenkin jatkuvasti asteikkomateriaalin ja sille basson soittaman pohjasävelen ilmeinen yhteys.

5.4 Yhteenveto Murtojärven sooloista

Persoonatyylin määrittely all-around-kitaristin kohdalla on haastavaa. Pitäisi ensinnäkin erotella mitkä soolot on soitettu puhtaasti ulkoa asetettujen odotusten mukaisesti tai kontekstin, eli musiikin tyylin ensisijaisesti ehdottamalla geneerisellä tavalla, ja keskittyä niihin sooloihin, joissa kitaristi on soittanut vapaammin omalla tyylillään. Tietysti oma persoonatyylisi mahdollisesti kuuluu kaikissa kitaristin soittamissa sooloissa, mutta idiolekteja tai sooloissa käytettyjä tyypillisiä konsepteja, kitaristin suosimia otelautakoreografioita arvelisin olevan helpompi löytää ja erotella jälkimmäisistä eli vapaammin soitetuista sooloista.

Yleisesti kitarasoolot ovat olleet pääasiassa Murtojärven omalla kontilla, vaikka sovittajalla tai tuottajalla (esimerkiksi tv-studiossa) olisi ollut tarkka visio kitaristien käyttämistä soundeista. Kitaristi asettaa itse tietyt puitteet soololle kappaleen tyylin, genren ja sointutaustan mukaan. (Murtojärvi h2022.)

Mikään edellä analysoiduista sooloista ei kuulu oman käsitykseni mukaan varsinaisesti ulkoa annetuissa raameissa soitettuihin, vaikka raamit niissä toki on. Kuuluihan tyylinmukaisesti soittaminen all-around-kitaristilta vaadittuihin taitoihin. Pidän mahdollisena, että all-around-kitaristin persoonatyylisiä puhuttaessa olisi parempi puhua persoonatyyleistä, monikossa, ja että eri tyylien ja genrejen sooloista on osoitettavissa erilaisia idiolekteja ja konsepteja, jotka ovat tietyssä kontekstissa tavanomaisia, mutta eivät toisissa. Siinäkin tapauksessa, että all-around-kitaristin persoonatyylejä olisi useampia erillisiä, on mahdollista, että niillä olisi myös yhteistä pohjaa. Tämän todentaminen vaatisi kuitenkin useampien soolojen analysointia.

Tässä tutkielmassa en pysty tietenkään tyhjentävästi määrittelemään Murtojärven persoonatyylisiä, eikä se ollut tavoitteenakaan. Pyrkimykseni on ollut tuoda esiin joitakin Murtojärven sooloissa esiintyviä piirteitä, tarkastella niitä mahdollisina hybrideinä ja pohtia niiden mahdollista yhteyttä all-around-kitarismiin (sen ilmeisen asian lisäksi, että all-around-kitaristi soittaa eri tyylejä ja genrejä). Näiden soolojen analyseissa esiin nousseita piirteitä ovat: 1) runsas lisäsävelisyys, myös odottamattomissa konteksteissa, 2) jännitteiset pitkälinjaiset fraasit erityisesti soolon alussa, 3) hendrix-soinnun käyttö, 4) hybridisyys (erityisesti ”Lulu”-soolossa), 5) varhaiseen jazziin viittaavat idiomit (esim. Djangoon), 6) kvarttirakenteisten sointujen käyttäminen (erityisesti jazz-kontekstissa), 7) harmonisen

jännitteen luominen kromaattisuudella ja moodin tai sävellajin ulkopuolisilla (*outside*) sävelillä (jazz-konteksti) käyttäen erilaisia konsepteja (dim7-arpeggiot, sekvenssit).

Mielenkiintoinen anekdootti liittyen soolon aloittamiseen lisäsävelellä on, että Bob Dylanin säveltämän ja Hendrixin versioiman kappaleen ”All Along the Watchtower” kitarasoolo alkaa myös siten, sointuun nähden jännitteisellä (9) sävelellä. Jännitteinen sävel luo epäilemättä vahvemman emotion kuulijassa kuin tavanomaisempi soinnun kanssa konsonoiva sävel, ja siten ikään kuin herättää kuulijan soolon alkaessa. Jännitteisen ja karaktäärisen soundin luominen sooloon on yksi Murtojärven sooloissa esiin nousseista piirteistä, mutta toisaalta esimerkki myös vastakohtaisesta pääasiassa sointusäveliäin tukeutuvasta soolosta löytyi.

Kitarasoolon yhteys all-around-kitarismiin näkyy tulkintani mukaan erityisesti ”Lulun” soolossa, sen eri identiteettikategorioita yhdistävässä hybridimäisyydessä. Myös ”Musta on kaunis” kappaleen soolossa, blues-kontekstiin nähden vahvana elementtinä, on sen fuusiojazziin viittaava jännitteinen suhde sointuihin. Näissä kahdessa soolossa on tulkintani mukaan all-around-kitarismin vaikutus selkeimmin osoitettavissa ja kuultavissa. Muut esimerkit täydentävät kokonais kuvaa, mutta lisäksi on korostettava, että tähän tutkielmaan valikoituneet soolot ovat vain pieni osa kaikista Murtojärven soittamista ja levyttämistä soloista.

6 Lopuksi

Olen tässä tutkielmassa esitellyt Ilpo Murtojärven uraa, all-around-kitaristin ammatinkuvaa yleisesti ja siihen liittyvien eri musiikillisen tiedon alueita sekä pohtinut kitarismin suhdetta eri genreihin ja genreistä erillään olevaa kitarismia. Pääpaino on ollut kuitenkin Murtojärven kitarasooloissa, kuinka niissä mahdollisesti ja oletettavasti näkyy all-around-kitarismi, on eroteltavissa eri tyylejä, genrejä, muiden kitaristien vaikutteita sekä havaittavissa näiden sekoittumista tai sulautumista hybridiksi.

Murtojärven uran lisäksi muiden tarkastelun kohteina olleiden all-around-kitaristien, Laurilan ja Jakoilan urat kertovat määrätietoisestä suhtautumisesta kitaransoittoon ammattina. Se on tarkoittanut kiinnostuksen kohdentumisesta musiikkiin itsessään, sen eri tyyleihin, genreihin, formaaliin tietoon sekä sen mahdollisuuksiin välittää emootioita, ja joka on johtanut myös omien erityylisten sävellysten julkaisemiseen. Petersenin käyttämällä musiikkialan eri toimijatyyppejä jaottelevilla termeillä ilmaistuna all-around-kitaristit, eroteltuna esiintyjätyypistä (*showman*), näyttäytyvät nimenomaan ammattilaisina (*craftsman*), jotka haluavat tehdä työnsä hyvin ja saavuttaa ensisijaisesti arvostusta kollegojen ja musiikkialan toimijoiden keskuudessa. Tutkielmasta nousee esiin tietynlainen ammattietosta korostava asenne, jossa sattumaltakin eteen tulevat työt tehdään niin hyvin kuin mahdollista. Tämän kaltainen ammattilaisuus antaa edellytykset muusikkona toimimiselle ja sen jatkumiselle, eikä se ole riippuvainen niinkään tunnettavuudesta yleisön keskuudessa.

All-around-kitaristien laaja-alaisuudesta kertoo myös heidän toimiminen eri rooleissa musiikkialalla, esimerkiksi tuottajana, sovittajana ja säveltäjänä. Olen korostanut myös niin sanotun ohjaavan musiikillisen tiedon ja taidon (*supervisory musical knowledge*) merkitystä ammattilaisina pidettyjen kitaristien pitkän uran edellytyksenä. Tämä taito on mahdollistanut tavoitteiden selkiytymisen ja niiden saavuttamisen sekä musiikintekotilanteissa, esiintyessä ja soittaessa, että pitkällä tähtäimellä.

Olen käyttänyt tutkielmassa aikaisempaan tutkimukseen ja kitaristien omiin näkemyksiin nojaavaa käsitettä ”genreistä erillään oleva kitarismi” kuvaamaan ammattimaisen kitarismin taustalla olevaa, sen perustaksi ymmärrettävää tietoa ja taitoa, jonka pohjalta voidaan helpommin omaksua myös uusia tyylejä, eri genreissä käytettyjä soittotekniikoita ja omaksua niiden idiomeja. Samalla olen painottanut käsitteen teoreettisuutta siinä mielessä, että se ei

tarkoita erilaisten tyylipiirteiden katoamiseen eri genrejen välillä myöskään kitaristin näkökulmasta katsottuna. Käsitteen avulla voidaan mielestäni valaista kitarismia tarvittaessa enemmän ”sisältä käsin” kuin ehkä akateemisessa tutkimuksessa yleisemmän tavan, ikään kuin ulkopuolelta kitarismia määrittävien, genrejen ja tyylien kautta.

Tutkielmassani havaitsin erilaiset menetelmät kitarasoolojen analyysiin hyödyllisiksi, niiden tuodessa uusia näkökulmia ja uusia tapoja kuvata soolojen rakennetta sekä säveltasoihin liittyviä piirteitä. Kvantitatiivisella menetelmällä voidaan laskea esimerkiksi soolon sisältämien sointuun kuulumattomien ja sointuun kuuluvien säveltasojen suhde, joka kertoo soolon kokonaisuinnista, sen jännitteisyyden asteesta, lisäsävelpitoisuudesta. Musiikin harmoninen jännitteisyys vaikuttaa siihen kuinka sen kuulemme ja koemme, ja minkälaisia emootioita se mahdollisesti herättää. Kitarasoolon lisäsävelpitoisuus tai sen sisältämien ”outside” sävelien määrä on myös eri tyyliin ja genreihin viittaava ominaisuus, joka voi olla kontekstissaan ristiriidaton, tyylin mukainen tai kitkaa ja niin sanottua ”esteettistä dissonanssia” herättävä tekijä.

Tutkiessani Murtojärven kitarasooloja mahdollisina hybrideinä, se on tehnyt näkyväksi niihin sisältyviä eri kerroksia, eri tyyliin viittaavia identiteettikategorioita, joita hypoteesini mukaan odotinkin niistä löytyvän. Murtojärven sooloista on kuitenkin todennettavissa sekä hybridisyyttä että omassa kontekstissaan pitäytyvää tyylinmukaisuutta. Erityisen mielenkiintoisena ilmiönä pidän niitä yhdistämismenetelmiä (*mixture strategies*), joilla Murtojärven kitarasooloista löytyneet eri identiteettikategoriat ja viittaukset esimerkiksi Hendrixiin ovat yhdistyneet, millä tavoin ne ovat kietoutuneet osaksi yhtä kokonaisuutta, omintakeiseksi kitarasooloksi.

Jatkotutkimuksen aiheiksi ehdottaisinkin suomalaisten kitaristien persoonatyylien tutkimista ja soolojen analysoimista myös mahdollisina hybrideinä. Eri identiteettikategorioiden löytymisen kannalta lähtökohtaisesti laajan ja monipuolisen musiikillisen tiedon ja taidon omaavien all-around-kitaristien soolot saattavat sopia hybridisyyden ja yhdistämismenetelmien tutkimiseen mielestäni erityisen hyvin.

Lähteet

Haastattelut

Murtojärvi, Ilpo (h2022) Turku 2.3.2022. Haastattelija Kimmo Laaksonen.
Haastattelutalenne tutkijan hallussa.

Äänitejulkaisut

Amberla, Tuula (1984) *Lulu*. Selecta. SELP 013
Hanski, Anna (1989) *Anna Hanski*. Selecta. SEMC 030
Ilpo Murtojärvi Quartet (2017) *Skylarks*. Zupu Records. ZUPUCD 900033
Kaamos (1977) *Deeds And Talks*. M & T Production. MTLP-7
Pasi & Mysiini (1982) *Todellista elämää*. CBS. CBS 40-85821

Kirjallisuus

Alcalde, Bruno Moschini (2017) *Patterns of Hybridity: An Analytical Framework for Pluralist Music*. NORTHWESTERN UNIVERSITY. Published by ProQuest LLC (2017).
ProQuest 10681187

Ayeroff, Stan (2016) *The Music of Django Reinhardt. Forty-Four Classic Solos by the Legendary Guitarist with a Complete Analysis*. Mel Bay Publications, Inc.

Baker, Mickey (1955) *Mickey Baker's Complete Course in Jazz Guitar. A Modern Method in How-To-Play Jazz and Hot Guitar*. Lewis Music Publishing Company

Bonard, Constant (2014) *What is a Musical Genre and What is its Use*
https://www.academia.edu/9738426/What_is_a_Musical_Genre_and_What_is_its_Use
e (luettu 10.1.2023)

Bracket, David (1995) *Interpreting Popular Music*. University of California Press. Berkley

Cutchin, Rusty (2008) *The Illustrated Encyclopedia of Guitar Heroes*. Flame Tree Publishing.
London

Das, Orchisama, Kaneshiro, Blair & Collins, Tom (2018) *Analyzing and Classifying Guitarists from Rock Guitar Solo Tablature*. Stanford University & Lehigh University

- Dawe, Kevin (2010) *The New Guitarscape in Critical Theory, Cultural Practice and Musical Performance*. University of Leeds, UK.
- Dean, James (2014) Pat Metheny's Finger Routes: The Role of Muscle Memory in Guitar Improvisation. *Jazz Perspectives*, 2014 Vol. 8, No. 1, 45–71, <http://dx.doi.org/10.1080/17494060.2014.960070>
- Cambridge Dictionary. <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/all-around> (luettu 22.3.2023)
- Eerola, Jouni (2009) *Musiikkianalyysimetodien synteesi nykyjazzin tutkimuksessa – Esimerkkinä Pat Methenyn 'The Red One'*. Pro gradu-tutkielma Helsingin yliopisto. Taiteiden tutkimuksen laitos. Musiikkitiede.
- Elliot, David J. (1995) *Music Matters. A New Philosophy of Music Education*. Oxford University Press, New York.
- Fagerholm, John & Riihimaa, Jaakko (2019) *Antero Jakoila-kitaristi. Tekijät ja Reuna Oy*, Kouvola.
- Ferm, Ilkka (2013) *Pro-gradu tutkielma: Schenkeranalyysi jazzmusiikissa*. Helsingin yliopisto. Taiteiden tutkimuslaitos. Musiikkitiede.
- Förnas, Johan (1995) The future of rock: Discourses that struggle to define a genre. *Popular Music*, Volume 14, Issue 1, January 1995, pp. 111–125.
DOI: <https://doi.org/10.1017/S0261143000007650>. Cambridge University Press 1995
- Glam Rock, music, Britannica. <https://www.britannica.com/art/glam-rock> (luettu 22.3.2023)
- Henderson, David (1978) *Jimi Hendrix*. (Suom. Markku Salo) Love Kustannus 1984. Helsinki.
- Herbst, Jan-Peter (2018) Heaviness and the electric guitar: Considering the interaction between distortion and harmonic structures. *Metal Music Studies*, 4 (1). pp. 95-113. ISSN 20524005 This version is available at <http://eprints.hud.ac.uk/id/eprint/33381/>
- Holt, Fabian (2007) *Genre in Popular Music*. University of Chicago Press. Chicago, USA.
- Hämäläinen, Tuukka (2022) *Progressiivisen rockin sydän*. Aviador. Ismir. <https://www.ismir.net/> (luettu 6.2.2023)
- Jalkanen, Pekka & Kurkela, Vesa (2003) *Suomen musiikin historia*. Populaarimusiikki. WSOY, Porvoo.
- Jazzfinland-Ilpo Murtojärvi Quartet. <https://jazzfinland.fi/yhtye/ilpo-murtojarvi-quartet/biografia> (luettu 11.3.2023)
- Jones, Carys Wyn (2008) *The Rock Canon. Canonical Values in the Perception of Rock Albums*. Ashgate Publishing Limited. Hampshire, England.

- Josephson, Nors (1992) Bach meets Liszt: traditional formal structures and performance practises in progressive rock”. *Musical Quarterly* vol. 76, no. 1/1992, s. 67–93.
- Kaplan, Michael (2016) *Contemporary Jazz Guitar Solos*. Berklee Press. Boston, USA.
- Kauhanen, Mika (2004) Pekka Pohjolasta - Fuusiosäveltäjän musiikillinen tyyli. Pro gradu – tutkielma. Helsingin yliopisto. Taiteiden tutkimuksen laitos. Musiikkitiede.
- Laine, Pekka (2015) Sointurakenteet jazzimprovisaation lähtökohtana. Kirjasta: Musiikillinen improvisaatio Keskustelunavauksia soivan hetken kulttuureihin. Toimittanut Erkki Huovinen s. 281-305. Turun yliopisto 2020
- Laine, Pekka & Virtanen, Tommi E. (2022) *Suomalaiset sähkökitaristit*. Tammi, Helsinki.
- Laine, Veli-Pekka (2008) Muuttuva sävelkieli: tutkielma kitaristi Jukka Tolosen urasta ja kitarasooloista. Pro gradu. Turun yliopisto.
- Laukkanen, Jere (2015) Synkopointi ja avainrytmit jazzimprovisoinnissa. ss.203–240 Teoksessa; Musiikillinen improvisaatio. Keskustelunavauksia soivan hetken kulttuureihin .Toimittanut Erkki Huovinen. Kirjoittajat ja Utukirjat 2015, Turun yliopisto 2020.
- Ligon, Bert (1996) *Connecting Chords with Linear Harmony*. Houston Publishing, Inc. USA
- Macan, Edward (1997) *Rocking the Classics. English Progressive Rock and the Counter Cultures*. Oxford University Press Inc.
- Nrgm (2011) Viettelevä iskelmä toisesta maailmasta (29.04.2011).
<https://www.nrgm.fi/artikkelit/suomipopin-valkeat-helmet-3-tuula-amberla-%E2%80%93lulu-1984/> (luettu 17.4.2023)
- Orio, Nicola (2006) Music Retrieval: A Tutorial and Review. Article in *Foundations and Trends® in Information Retrieval* DOI: 10.1561/1500000002 (luettu 6.2.2023)
- Owens, Jeff. <https://www.fender.com/articles/tech-talk/purple-reign-the-hendrix-chord> (luettu 27.1.2023)
- Pennanen, Timo (2006) Sisältää hitin. Levyt ja esittäjät Suomen musiikkilistoilla vuodesta 1972. Kustannusosakeyhtiö Otava. Keuruu
- Peterson, Richard A. (1990) Why 1955? Explaining the Advent of Rock Music. *Popular Music*, Vol. 9, No. 1 pp. 97–116 Published by: Cambridge University Press Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/852886>
- Rate Your Music. https://rateyourmusic.com/release/album/ilpo_murtojarvi/avaus/ (luettu 6.2.2023)
- Ruippo, Matti (2002) Sointujen värittäminen
<http://ruippo.fi/material/sovitus/varittaminen/varittaminen.pdf> (luettu 6.2.2023)

- Salo, Jaakko (2002) Heikki Laurila: *Sadoin kitaroin* CD-vihko. Warner Music Finland.
- Scofield, John (1987) *Guitar Transcriptions*. Third Earth Productions, Inc. Hal Leonard Publishing Corporation. Milwaukee, USA.
- Shuker, Roy (2005) *Popular music: the key concepts*. Second edition published 2005 by Routledge 2 Park Square, Milton Park, Abingdon, Oxon OX14 4RN. Simultaneously published in the USA and Canada by Routledge 270 Madison Ave, New York, NY 10016
- Stratton, Jon (2021) Glam Rock and the society of the spectacle. *Contemporary British History*. 35:2, 210-234, DOI: 10.1080/13619462.2020.1822819 (luettu 6.2.2023)
- Talo-Oksala, Eija (2015) *Jazzrytmit*. The Web Jazz Magazine in Finland
<https://www.jazzrytmit.fi/s11-esittelyt/c53-muusikot/ilpo-murtojarvi-vuoden-2015-turku-jazz-artisti/> (luettu 6.2.2023)
- Tuula Amberla-Discography-Discogs. <https://www.discogs.com/artist/867035-Tuula-Amberla> (luettu 6.2.2023)
- Temperley, David (2007) The melodic-harmonic ‘divorce’ in rock. *Popular Music* (2007) Volume 26/2. Cambridge University Press, pp. 323–342.
doi:10.1017/S0261143007001249 Printed in the United Kingdom.
- Vuorinen, Timo (2002) Heikki Laurila: *Sadoin kitaroin* CD-vihko. Warner Music Finland.

Liitteet

Liite 1. Transkriptio "Lulu"-kitarasoolosta

The image shows a musical score for a guitar solo in the key of D major. The score is written on three staves. The first staff begins with an Am chord and contains a melodic line with a bar line in the fourth measure. The second staff continues the melody with E7 and Am chords, followed by a section with a wavy line indicating a tremolo effect. The third staff concludes the solo with F#7, B7, and Em chords. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and tremolos.

Am

Em

B7

Em

w/bar-----|

E7

Am

Em

F#7

B7

Em

Liite 2. Transkriptio "Spring"-kitarasoolosta

Fmaj7(sus4)/C
 let ring-----| let ring-----|

5

9
let ring-----|

14

18

21

26

31

2
35

38

straight eights

p

42 (8)

46

51

55

59

63

66

A

sax.

Fmaj7 Em7(b5)

Liite 3. Transkriptio "Musta on kaunis"-kitarasoolosta

The musical score is written in 4/4 time and consists of three staves of music. The key signature has three flats (B-flat major or D-flat minor). The first staff begins with a treble clef and a 4/4 time signature. It starts with a whole rest followed by a quarter rest, then a series of notes with slurs and accents. Chords (Bbm), Bbm, and Ebm are indicated above the staff. The staff contains several triplet markings (3) and ends with a double bar line. The second staff begins with a measure rest, followed by notes with slurs and accents. A chord (Bbm) is indicated above the staff. The staff ends with a double bar line. The third staff begins with a measure rest, followed by notes with slurs and accents. Chords (Fm) and Bbm are indicated above the staff. The staff contains several triplet markings (3) and ends with a double bar line.

Liite 4. Transkriptio "Tyttö kampa märkää tukkaa"-kitarasoolosta

The musical score is written in B-flat major (two flats) and 4/4 time. It consists of four staves of music, each starting with a measure number. Chords are indicated above the notes. Triplets are marked with a '3' and a slur.

Staff 1 (Measures 1-4):
 Measure 1: B \flat
 Measure 2: Gm
 Measure 3: B \flat (triplet)
 Measure 4: Cm 6 D7

Staff 2 (Measures 5-8):
 Measure 5: Gm
 Measure 6: Cm 6 (triplet)
 Measure 7: A $^{\circ}7$ B \flat Gm
 Measure 8: Cm 6 D7

Staff 3 (Measures 9-12):
 Measure 9: Gm
 Measure 10: Ebm 6 F7
 Measure 11: B \flat B $\flat^7/A\flat$ (triplet)
 Measure 12: G7

Staff 4 (Measures 13-16):
 Measure 13: Cm
 Measure 14: Ebm 6
 Measure 15: Cm 6 F7
 Measure 16: B \flat

Liite 5. Transkriptio "Laulukuoron pojat"-kitarasoolosta

Gmaj7 A⁶ F#m7 B⁷
 5 Gmaj7 A⁶ F#m7
 8 B⁷ Gmaj7 8va A⁶
 11 (8) F#m7 B⁷ Gmaj7
 14 A⁶ F#m7 B⁷
 17 Gmaj7 A⁶ F#m7
 20 B⁷ Gmaj7 A⁶ F#m7 B⁷

Liite 6. Transkriptio "Tahdon löytää kuun"-kitarasoolosta

A(sus2) F#m7(add11) D(add9) F#m7(add11)

5 A(sus2) F#m7(add11) D(add9) F#m7(add11)

8va-----

9 A(sus2) F#m7(add11) D(add9) F#m7(add11)

(8)-----

13 A(sus2) F#m7(add11) D(add9) F#m7(add11) *gliss.*

Liite 7. Transkriptio "Strife"-kitarasoolosta

The image shows a musical score for a guitar solo in the key of D major (two sharps) and 4/4 time. The score is divided into four systems, each starting with a measure number and a chord name.

- System 1 (Measures 1-4):** Starts with a whole rest in measure 1. Measure 2 has a dotted quarter note G4. Measure 3 has an eighth note G4, an eighth note F#4, and a quarter note E4. Measure 4 has a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3. Chords B⁵, D⁵, and A⁵ are indicated above the staff.
- System 2 (Measures 5-8):** Measure 5 has a dotted quarter note G4. Measure 6 has eighth notes G4, F#4, E4, D4. Measure 7 has eighth notes C4, B3, A3, G3. Measure 8 has eighth notes F#3, E3, D3, C3. Chords B⁵, D⁵, and A⁵ are indicated above the staff.
- System 3 (Measures 9-12):** Measure 9 has a dotted quarter note G4. Measure 10 has eighth notes G4, F#4, E4, D4. Measure 11 has eighth notes C4, B3, A3, G3. Measure 12 has eighth notes F#3, E3, D3, C3. Chords B⁵, D⁵, and A⁵ are indicated above the staff. The instruction "rake--" is written below the staff in measure 10.
- System 4 (Measures 13-16):** Measure 13 has a dotted quarter note G4. Measure 14 has eighth notes G4, F#4, E4, D4. Measure 15 has eighth notes C4, B3, A3, G3. Measure 16 has eighth notes F#3, E3, D3, C3. Chord B⁵ is indicated above the staff.

Liite 8. Transkriptio "Robot Boogie"-kitarasoolosta

E7



(G)



(E)



(Bb)



(Ab)

(F)



E7(#9)



2
37



41



45



50



55



60



64



68



71

