

TARTU ÜLIKOOLI VILJANDI KULTUURIAKADEEMIA

Muusikaosakond

Jazzmuusika õppekava

Karel Kasak

MINU SOUNDID JA STANDARDID

Loov-praktilise lõputöö teoreetiline osa

Juhendaja: dotsent Raul Sööt

Viljandi 2011

SISUKORD

SISSEJUHATUS	3
1. KASUTATAVATEST SOUNDIDEST	5
1.1. Jazz guitar clean	5
1.2. Distortion	8
1.3. Chorus.....	10
1.4. Wah-wah.....	11
1.5. Akustiline kitarr	12
2. KONTSERDIL ESITATAVAD LOOD	13
2.1. You Go To My Head.....	13
2.2. Bright Size Life.....	14
2.3. Goodbye Pork Pie Hat.....	14
2.4. Chameleon	15
2.5. Three Views of a Secret.....	16
3. MUUSIKUD.....	17
KOKKUVÕTE	19
KASUTATUD KIRJANDUS.....	20
LISA 1. Mõisted ja definitsioonid	21
LISA 2: <i>Channel list</i> ja lavaplaan.....	23
LISA 3: Noodid	24
Lisa 4. Näited <i>archtop</i> kitarridest	36
LISA 5: CD tagakaanel*	38
SUMMARY.....	41

SISSEJUHATUS

Käesolev loov-praktiline lõputöö keskendub kitarreri erinevatele kõlavärvidele ja nende praktilisele kasutamisele. Töö teemavalik tuleneb suuresti asjaolust, et minu poolt valitud erialainstrument on viimase 70 aasta jooksul läbi teinud väga suure arengu ning muutunud tänu väga paljudele säravatele interpreetidele ning kõlapildi fenomenaalsele avardumisele üheks kõige populaarsemaks instrumendiks maailmas. Kitarrimängu õppija ja valdavalt elektrikitarrimängijana olen alati tundnud huvi erinevate kitarristide kõlavärvide, kasutatavate instrumentide ning muu juurdekuuluva tehnika vastu soovides õppuri rollis olles jäljendada sümpaatseid mängijaid. Kuigi pillimängu õpingute käigus sai üsna pea selgeks, et igale tunnustatud mängijale omane isikupärane käekiri ning helijälg tuleneb eelkõige muusikalisest mõtlemisest ning isikliku mängutehnika iseärasustest, on siiski paeluvaks olnud see, millist heli on erinevad kitarristid erinevatel ajastutel enda instrumendiga tekitanud ning milliseid pille, võimendeid, kitarrikeeli ja muud juurdekuuluvat tehnikat sealjuures kasutanud.

Eelpool mainitud huvist tulenevalt on mul pilliõpingute käigus tekkinud mitmete erinevatest ajastutest ja erinevate *soundidega* mängijatest mõjutusi, mis on põhjustanud ka teatava isikliku killustatuse selles osas, et puudub üks konkreetne stiil ja ajastu, mida ma teistest oluliselt rohkem eelistaks. Kuna viimased peaaegu neli aastat olen tegelenud kitarrioõpingutega Tartu Ülikooli Viljandi Kultuuriakadeemia Muusikaosakonnas jazzmuusika erialal, siis on käesolevas töös keskendutud eelkõige mind mõjutanud ja mulle sümpaatsete jazzkitarristide soundidele. Ka diplomikontserdi kava koostamisel on aluseks võetud jazzmuusika standardid. Kuna aga jazzmuusika interpreteerimine ja jazzistandardid on erinevatel aegadel palju muutunud, siis võimaldab standardite esitamine kanda ette vaheldusrikka kava ning huvitava helipildiga etteaste kasutades sealjuures erinevaid kõlavärve.

Käesoleva loovpraktilise lõputöö teoreetilise osa **eesmärgiks** on kirjeldada, millistest kitarristidest ja kitarreri kõlavärvidest on mõjutatud minu kitarrisoundid ning pillimäng ja kuidas need mõjutused kajastuvad diplomikontserdi kavas.

Töö sisuline osa on liigendatud järgmiselt. Esimene peatükk keskendub minu poolt kasutatavate *soundide* ajaloolisele kujunemisele ning nende *soundide* kasutamisel ja minu mõjutamisel olulist rolli mänginud instrumentalistidele. Toodud ajalookäsitlus on tugevalt subjektiivne ning peegeldab eelkõige minu mõjutusi ning ei pretendeeri põhjalikuma ajaloolise tervikpildi andmisele, see oleks käesoleva töö eesmärke ja mahtu silmas pidades mõeldamatu.

Töö teine peatükk annab ülevaate konkreetsemalt diplomikontserdi kavast, esitatavate lugude valiku põhjustest, neis kasutatavatest *soundidest* ja ülesehitusest. Kolmanda peatüki all on toodud koos minuga diplomikontserdil üles astuvate muusikute tutvustus.

Töö juurde kuuluvates lisades on esmalt toodud töös kasutatavate inglisekeelsete kitarride, kitarrisoundide ja kitarrimänguga seostuvate mõistete definitsioonid ja seletused. Enamasti pole neile antud ühest eestikeelset vastet, kuna piisavalt täpselt ja üheselt eesti kitarristidele arusaadavad vasted meie keeleruumis puuduvad. Töö siseselt on mainitud mõisted esitatud *kursiivis*.

Lisadesse kuuluvad ka diplomikontserdi lavaplaan, esitatavate lugude noodid, illustreeriv pildimaterjal ning CD helinäidetega.

1. KASUTATAVATEST SOUNDIDEST

1.1. *Jazz guitar clean*

Enamikule inimestele seostub klassikalise jazzkitarri heliga pehme, mahe, aga samas konkreetse atakiga heli, ning muusika, mis koosneb akordidest ning passaažidest. Parema ettekujutuse saamiseks on soovitatav siinkohal kuulata Lisas 5 toodud näidet nr. 1, millel mängib Joe Pass. Tegemist on teatud mõttes jazzkitarri arhetüüpse *soundiga*, mille imiteerimine on õpingute käigus olnud oluline enamusele jazzkitarri huvilistele. Kirjeldatud *sound* ei tekkinud aga tühjast kohast, selle kujunemisel on oma osa olnud paljudel mõjukatel instrumentalistidel, kelle mängustiili ning heli kuulamine ja matkimine on olnud oluline ka järeltulevate põlvkondade kitarristidele. Seetõttu on toodud käesoleva alapunkti all ülevaade klassikalise jazzkitarri soundi kujunemisest ning seda kõige enam mõjutanud olulistest mängijatest.

Jazzkitarri kujunemise lugu võiks hakata vaatama 1920. aastatest. Selle ajajärgu suures osas puhkpillidest koosnevad dixieland ja tantsuorkestrid kasutasid rütmi- ja toetava harmoonia instrumendina kas kitarri või bändžot. Sageli oli bändžo eelisseisundis, kuna selle instrumendi poolt tekitatav heli kostis orkestris kitarrist paremini läbi. Selle tulemusena püüdsid kitarristid pilli atakki ja kõlajõudu parandada instrumendi ehitust muutes. 1920. aastatel Gibsoni korporatsioonis töötanud Lloyd Loar disainis kitarrile klassikalistest keelpillidest inspireerituna kaardus kõlalaua ja „f“-tähe kujulised kõlaavad. Ehituslik muudatus teenis eesmärki saavutada intensiivsem atakk ning jõulisem, eredam ja konkreetsem heli, mis kostaks suurest orkestrist paremini läbi (Duchossoir 1998, lk 9). Kirjeldatud konstruktsiooni muudatus seda ka saavutas, tõsi küll, kaotades seeläbi pilli kandvuses ehk heli kestuses. Seega oli loodud füüsilise kuju poolest siiaamaani eelkõige jazzmuusikaga seostatav kitarritüüp – *archtop* (vt Lisa 4).

1920. aastate teisest poolest ning 1930. aastate algusest on ennast jazzkitarri pioneeridena ajalukku mänginud juba mitmed soolomängu viljelenud kitarristid nagu Eddie Lang, Lonnie Johnson, Carl Kress ja Dick McDonough (Chapman 2003, lk 94-95). Paralleelselt nendega saavutas ülemaailmse tuntuse Prantsusmaalt pärit mustlasjazzi viljelev Django Reinhardt, kelle kohta on toodud ka helinäide (kuula Lisa 5 nr. 2). Ilmselt nii pillide ehituse kui ka tolleaegsete

salvestusvõimaluste tõttu on 1930. aastate jazzkitarristide pillide kõla suhteliselt sarnane ning improvistatsioonid üsna „paljusõnalised“. Siiski on kõigi mängijate vahel erinevused, mis tulevad esile fraseerimises ning harmoonia ja akordikäsitluses.

Esimeseks mõjukamaks elektripilliga jazzi mänginud kitarritiks tuleb kindlasti lugeda Charlie Christianit. Kahjuks on nii Christiani kui eelnevas lõigus mainitud Eddie Langi kitarrimängu helisalvestiste hulk suhteliselt väike. Seda osalt seetõttu, et mõlemad surid üsna varakult, Eddie Lang 1933. aastal ja Charlie Christian 1942. aastal. Siiski oli üheksa-aastane tegutsemise ajavahe piisav selleks, et tingida Christiani poolt juba elektrilise kitarriga kasutamise, mis ei olnud 1930. lõpus ja 1940. aastate alguses sugugi üldlevinud nähtus, kuid võimaldas neil kitarristidel, kes valdasid soolomängu, ennast suuremas koosseisus kuuldavaks teha. Enda sõnul soolomängijana puhkpillidel improviseerijaid jäljendanud Christian on läinud ajalukku kui üks esimesi elektripillil soolomängijaid, kes mõjutas väga paljusid järgnevate põlvkondade jazzkitarriste (kuula Lisa 5, nr 3).

1950. aastatel oli elektriliselt võimendatud instrumendi mängimine jazzkitarristide hulgas juba üldlevinud. Samuti oli üsna välja kujunenud sound, mille lisaks mängija sõrmedele ja mediaatorile tekitasid reeglina *archtop* kujuga helipeaga kitarr, millele olid peale pandud *flatwound* keeled ja mis oli ühendatud elektronlampidel töötava võimendiga. Gibson, D'Angelico, Epiphone ja Kay olid populaarsemad ning enamsoositud instrumentide valmistajad.

Väljapaistvaid ja häid jazzkitarriste oli 1950. aastatel juba väga palju. Nimekamatena võib sellest dekaadist välja tuua Tal Farlow, Jimmy Raney, Johnny Smithi, Barney Kesseli, Kenny Burrelli, Jim Halli ja Joe Passi (kuula Lisa 5, nr 4 – 10). Kaks viimatinimetatut on ajalukku jätnud võib-olla kõige sügavama jälje, seda suuresti tänu oma stiili edasiarendamisele ja pedagoogilisele tegevusele järgnevatel kümnenditel.

Nii minu kui ka väga paljudele teistele jazzkitarri huviliste ja mängijate jaoks jääb ilmselt 20. sajandi üheks mõjukamaks, jazzkitarri *soundi*, olemust ja mängustiili defineerivaks kitarritiks Wes Montgomery. Pilliõpingute alguses kõik Charlie Christiani soolod pähe õppinud Wes Montgomery töötas muusikuna esmalt mitmetes erinevates koosseisudes, sealhulgas aastatel 1948 – 1950 Lionel Hampton'i bigbandis. Alates aastast 1959 hakkas Montgomery enda nime all salvestama. Järgnesid tuntus ja populaarsus ning aastatel 1959 – 1963 salvestatud kriitikute

poolt väga kõrgelt hinnatud albumid, nende seas „The Incredible Jazz Guitar of Wes Montgomery“, „The Wes Montgomery Trio“ ja „Full House“. Pärast 1963. aastat sai Montgomery pakkumise sõlmida leping plaadifirmadega Verve Records ja A & M Records. Nende firmade mõjul muutus Montgomery muusika orienteerituks laiemale, massimuusikaturule ning hoolimata suuremast tuntusest, mida hilisemad salvestised tõid, pole need kriitikute ja jazzkitarri huviliste poolt esimeste albumitega võrreldavat heakskiitu pälvinud. Montgomery suri ootamatult südamerabandusse 1968. aastal (<http://www.classicjazzguitar.com>).

Rääkides Montgomery *soundist*, on ilmselt kõige olulisemaks aspektiks tema mängutehnika. Nagu on üsna laialt teada, ei kasutanud Montgomery mediaatorit, vaid arendas välja oma tehnika lüües kitarrikeeli pöidlaga. Põhjused selle kohta, miks Montgomery hakkas pöidlaga mängima, on aga palju vähem teada ja tulevad välja 1965 aastal antud intervjuust. Selgub, et alustades kitarridõpinguid varustas Montgomery end nii kitarrivõimendi kui mediaatoritega, kuid naabrite ja abikaasa rahulolematuse tõttu harjutamisel tekkivate helidega hakkas pöidlaga mängima. Sel moel tekkiv heli oli vaiksem ja tekitas vähem kaebusi. Montgomery ütles intervjuus, et plaanis mediaatori kohe kasutusele võtta, kui läheb esinemisele, kuid avastas esimesel esinemisel ühtelugu mediaatoreid maha pillates, et tal on oluliselt lihtsam pöidlaga mängida (Wilmer 1965).

Varustus, mida Montgomery kasutas oli üsna lihtne. Mängides algul Gibson es-175-ga, siirdus ta hiljem Gibson L-5 peale, mis oli es-175-ga võrreldes mõnevõrra suurema kõlakastiga ning täispuidust kõlalauaga (vt Lisa 4). Pilli tooni nupp oli Montgomeryl keeratud enamasti poole peale, helipeade lüliti keskel (mõlemad helipead sisse lülitatud) ja signaal läks otse võimendisse. Montgomery ise kommenteeris, et eelistab enda varustust hoida nii lihtsana kui võimalik juhuks kui keset esinemist või ringreisil olles peaks midagi tehnikaga juhtuma (Duarte jt. 1965). Seega võib väita, et varustuse poolest ei kasutanud Montgomery midagi erilist, kõik see, mis on teinud temast ühe kõigi aegade mõjukama jazzkitarristi, tulenes mõtlemisest, mängutehnikast ja muusikatunnetusest (kuula Lisa 5, nr 11). Enne Wes Montgomery juurest edasi siirdumist tuleb tunnistada, et ilmselt on enamus Wes Montgomery järgseid jazzkitarriste temast suuremal või vähemal määral mõjutatud.

Kuulates Montgomery-järgete kitarristide *sounde*, võib need meelevaldselt jaotada kaheks. Ühtede helikeel ja kitarrisound on väga originaalne ja isikupärane ning oluliselt klassikalisest jazzkitarri soundist erinev. Teised kalduvad traditsioonilise 1950. aastate jazzkitarri kõla-

esteetika poole. Selline jaotus on muidugi väga üldistav. Siiski on siinkirjutaja arvates tuntavalt klassikalise soundiga uuemal ajal tuntud kitarristidest George Benson (kes on kindlasti väga palju Montgomeryst mõjutatud olles Wesiga isiklik hea tuttav), Ed Bickert, Peter Bernstein ja Jonathan Kreisberg (kuula Lisa 5, nr 12 – 13).

Väga isikupärase fraseeringu, *soundi* ja helikeelega on aga John McLaughlin, Pat Metheny, Mike Stern, aga ka Grant Green ja Kurt Rosenwinkel. Nii John McLaughlyn, Pat Metheny kui ka Mike Stern kasutavad lisaks clean *soundile* sageli efekte (eriti Metheny), Kurt Rosenwinkel lisab tihti enda *soundile* improviseerimisel kaasa lauldava hääle. Seega on nende klassifitseerimine *clean jazz guitar soundi* kasutajatena komplitseeritud (Lisa 5, nr 14 – 15).

Kindlasti võib öelda, et olen teatavaid mõjutusi saanud kõigist eelpool mainitud instrumentalistidest. Ilmselt kõige suurema märgilise tähtsusega on minu jaoks siiaamaani Wes Montgomery, kuid tema *soundi* täpsem kopeerimine minu poolt pole mõeldav juba mängutehniliselt - olen õppinud kitarrimängima mediaatoriga. Mängides swingi ajastust pärit lugusid on mulle kõige sümpaatsemaks *soundiks* puhas *archtop* kitarrisound ehk „Straight, No Chorus“ nagu on väljendanud ennast Peter Bernstein. See ei kehti uuema aja standardite esteetika puhul, kuid arvestades *clean soundiga* mängijate mõju ja muusikalist panust eelistan ma klassikalistes standardites jätta modernsemate *soundidega* katsetused tegemata. Eeltoodud mõjudest lähtuvalt on üheks minu instrumendiks Gibon L-4, mis on samuti *archtop* tüüpi kitarr. Kõige stiilipuhtam ja klassikalise kõlavärviga seostatavam on selle pilli heli siis kui saata pilli signaal puhtalt otse võimendisse, lisades liigse „kuivuse“ vältimiseks natuke *reverb*i.

1.2. Distortion

Rääkides *soundidest*, mis on tekkinud seoses *lampvõimendi* moonutusefektiga, tuleb tunnistada, et jazzkitarristide kasutusse jõudsid need peamiselt läbi rockmuusika teatava hilinemisega. Peamine põhjus on ilmselt selles, et 1950. aastate teisel poolel ja 1960. aastatel oli jazzmuusika esteetika üsna erinev sel ajajärgul tekkinud rokkmuusikast. Jazzmuusika esitamisel olid kasutusel valdavalt akustilised instrumendid, taotluslikud loomulikud kõlavärvid ning musitseeriti enamasti väiksemates ja intiimsemat laadi esinemispaikades. Peamiselt nooremale kuulasjaskonnale orienteeritud rockmuusika väljendas sageli protesti ühiskonnas väljakujunenud tavade ning reeglite vastu. Olulisel kohal oli enese kuuldavaks ja nähtavaks tegemine läbi nii lavalise oleku kui muusikalise eneseväljenduse. Kuna 1950. ja 1960. aastatel polnud veel

kasutusele võetud lõppvõimendisüsteeme, mis oleksid võimaldanud laval esitatavat kvaliteetselt suuremas esinemiskohas ning suurema publiku ees võimendada, siis tuli selleks, et kuuldav olla, mängida laval võimalikult valjult ning keerata instrumentide võimendid nii suure helitugevuse peale kui võimalik. Taoline võimendite ekspluateerimisviis tingis aga helisignaali moonutuse. Kuigi enamasti on signaalimoonutus ebasoovitatav nähtus, muutus see peagi rockkitarristide poolt eelistatud kõlavärviks.

Üheks oluliseks mõjuriks moonutatud signaaliga elektrikitarril heli rockmuusika esteetikasse sulandumisel võib pidada asjaolu, et 1950. ja 1960. aastatel kasutati instrumentide signaali võimendamiseks *lampvõimendit*. Elektronlampide tööpõhimõttest tulenevalt on *lampvõimendi puhul* moonutusele üleminek sujuv ning signaali ülevõimenduse staadiumis tekivad muusikaliselt hästikõlavad ülemhelid. Hiljem kasutusele tulnud *transistorvõimendite* puhul on üleminek moonutusele järsem ning signaali ülevõimendamisel tekivad inimkõrva poolt „karedamana“ ning „agressiivsemana“ tajutavad ülemhelid. Sellest asjaolust tulenevalt on ka tänapäeval elektronlampidel töötavad võimendid paljude kitarristide poolt eelistatud *transistorvõimenditele*. (Pittman 2003, lk 103 – 104)

Sõltuvalt moonutuse astmest võib *distortion soundi* jagada kolme kategooriasse: *overdrive*, *distortion* ja *fuzz*, neist esimene tähistab kergeimat moonutust ning viimane kõige suuremat moonutuse astet, mis kõlaliselt sarnaneb transistorvõimendi poolt tekitatava moonutusega. Siinkohal tuleb tunnistada, et sageli kasutatakse eeltoodud termineid samatähenduslikult tähistades nendega lihtsalt moonutatud elektrikitarril signaali (wikipedia.org).

Kuna minu elektrikitarrilõpingud algasid iseseisvalt eelkõige elektrikitarril mängitavat bluesi ja 1960. ning 1970. aastate rockmuusikat kuulates, siis on *distortion sounde* kasutavate kitarristide matkimine olnud muusikalises eneseväljenduses üsnagi arvestataval kohal. Olulisemate bluesikitarristidena, kes enda pillikäsitlusega avaldasid arvestatavat mõju rockmuusika arengule tuleks välja tuua Robert Johnson, T-Bone Walker, Muddy Waters, Albert King, B.B. King ja Albert Collins. Elektrikitarril kõlavärvi osas eelistasid nii Albert King, Albert Collins kui B.B. King kergelt *overdrive* 'i (kuula Lisa 5, nr 16).

Suuresti Ameerika bluesikitarristidest mõjutatuna tekkis 1960. aastatel briti bluesi ja rockilaine, millega seoses saavutasid tuntuse The Kinks, The Beatles, Rolling Stones, The Who, Yardbirds,

Cream, John Mayall's Bluesbreakers, The Jimi Hendrix Experience, The Jeff Beck Group, Led Zeppelin, Black Sabbath ja Deep Purple. Kuigi ka USA-s tegutses 1960. aastatel mitmeid väga mõjukaid kooslusi, võib väita, et rockmuusikas ning ka elektrikitarril *overdrive sound'i* kõlaestetikas domineerisid suuresti Briti mõjud (kuula Lisa 5 näited nr 17 – 19)

Distortion kitarril kõlaestetika areng rokkmuusikas muutus järgnevatel kümnenditel meloodilisema ning mõnevõrra bluesikaugema helikeele suunas. 1970. aastate lõpul ja 1980. aastate algul saavutas tuntuse uus põlvkond tehniliselt võimekaid kitarriste, kelle hulka kuuluvad Eddie van Halen, Yngwie Malmsteen, Steve Vai, Joe Satriani, Joe Petrucci, Steve Morse, Steve Lukather ja Eric Johnson (Lisa 5, näited nr 20 – 21). Kuna elektrikitarril õppijana olen huvitunud eelkõige soolomängust ja improvisatsioonist, siis hindasin üsna kõrgelt eelpool mainitud kitarristide salvestisi ja *soundi*.

Liikudes rokkmuusika mõjudest jazz'i juurde, tuleks märkida, et rocki ja jazz'i esteetikat ning kõlavärve ühendavaks stiiliks kujunes 1970. aastatel fusion, mille pioneeride eesmärgiks oligi jazz'i ja rocki ühendamise läbi uue muusikastiili loomine. Praeguseks pole alati selget piiri fusioni ja jazzmuusika vahel ning seetõttu võib olulisematest *distortionit* kasutavatest kitarristidest rääkides mainida nii fusioni kui jazzimaailmas tuntud John Abercrombiet, Larry Carltonit, Al Di Meolat, Scott Hendersoni, Allan Holdsworthi, John McLaughlini, Pat Metheny, John Scofieldi (kuula Lisa 5, näited nr 22 – 24).

Minu enda eelistused *distortion* soundi kasutamisel varieeruvad kerge *overdrive'i* ja keskmise moonutusastmega *distortion'i* vahel. Kastuan *overdrive'i* ja *distortionit* peamiselt siis kui soovin loo esitamise või improvisatsiooni käigus nootidele intensiivsust või kandvust lisada. Kuna aga moonutuse suurendamisega kaasneb ka ebanusikaalse ja mittevajaliku mürataseme tõus, siis olen katsunud liigse *distortion'i* kasutamist vältida. Et võimendi abil *distortion'i* tekitamine osutuks raskesti kontrollitavaks ning ilmselt liiga valjuks, siis kasutan selleks otstarbeks spetsiaalselt valmistatud efektipedaali.

1.3. Chorus

Chorus näol on tegemist efektiga, mis tekib siis kui kaks sarnase tämbri ja peaaegu sama helikõrgusega signaali ühendada nii, et neid tajutakse ühe helina. Tekkiv kõlavärv on „lai“ ja „võbelev“ ning võib mõjuda ruumilisena (wikipedia.org). Üldiselt võimaldab *chorus* anda

toonile suurema intensiivsuse ja teatava laulvuse. Akustiliste instrumentide puhul võib täheldada *choruse* tekkimist häälest ära klaveri puhul kui haamer lööb samaaegselt mitme mõnevõrra erinevat helikõrgust tekitava klaverikeele pihta. Korralikult hääles klaveri puhul pole *choruse* efekt tajutav.

Choruse kõlavärvi kasutamine on jazzkitarri puhul alates 1970. aastatest üsna levinud. Paljud kitarristid (Pat Metheny, John Abercrombie, Mike Stern) saavad *choruse* tekitamiseks stereo *delay*'ga ning helikõrguse muunduriga modifitseeritud instrumendi signaali samaaegselt kahte eraldi võimendisse. Selliselt tekkiv efekt on loomulikum ja mõjub ruumilisemalt. Samas on *chorust* võimalik tekitada ka lihtsamalt kasutades selleks otstarbes ehitatud efektipedaali (John Scofield). *Choruse* kohta on toodud helinäited Lisas 5 nr 25 – 26. *Choruse* efekti kasutan ma 1970. aastatest pärit standardis, kuhu efekt peaks hästi sobima ja mille kõlapilti võiks selle kasutamise rikastada.

1.4. Wah-wah

Wah-wah näol on tegemist väljendusrikkust lisava efektiga, mille kasutamisel muutub heli tämber sarnaselt inimhäälega kui tuuakse kuuldavale erinevaid täishäälikuid. Kuigi *wah-wah*'d seostatakse eelkõige elektrikitarriga, on tegemist palju vanema efektiga. Kõllaliselt väga sarnase tulemuse saavutasid juba 1920. ja 1930. aastate jazzmuusikud vaskpillidel plungerit kasutades. Elektrooniline *wah-wah* konstrueeriti ja võeti kasutusele siiski alles 1960. aastatel (wikipedia.org).

Elektroonilise *wah-wah* kõige tunnustatumaks ja suuremaks populariseerijaks kitarril oli ilmselt Jimi Hendrix. Lisaks Hendrixile võtsid *wah-wah* koheselt omaks paljud teised rockkitarristid, nende seas Frank Zappa, Eric Clapton, David Gilmour, Jimmy Page ja Tony Iommy. Jazzkitarriga seostatavatest mängijatest kasutas *wah-wah*'d esimesena John McLaughlin Mahavishnu Orchestra 1971. aasta albumil „The Inner Mounting Flame“ (kuula Lisa 5, näited nr 27 – 28). Lisaks kitarristidele on *wah-wah* kasutajaid nii basskitarri, klahvpillide, elektriviiuli kui puhkpillide mängijate seas. Miles Davis oli üheks esimeseks elektroonilise *wah-wah*'ga eksperimenteerijaks, tehes seda 1970. aasta albumitel „Live-Evil“ ja „The Cellar Door Sessions“.

Olen kasutanud *wah-wah* efekti nii rütmifaktuuride mängimisel kui sooloimprovisatsioonis. Diplomikontserdi kava esitamise raames kasutan *wah-wah'd* peamisel lisandina *overdrive* ja *distortion soundile* suurema ekspressiivsuse saavutamiseks.

1.5. Akustiline kitarr

Rääkides akustilise kitarril kõlavärvidest ja mängijatest tuleb eristada klassikalisel kitarril ning metallkeeltega kitarril esitatavat muusikat. Klassikalisel kitarril põhinevat tänapäeval nailonkeeltega mängitavat instrumenti kalduvad jazzkitarristid mõnikord metallkeeltega akustilisele kitarrile eelistama, kuna selle kõla on sarnasem elektriliselt võimendatud *archtop* kitarril helile. Siiski on paljud tunnustatud jazzkitarristid mänginud ka metallkeeltega instrumendil, mida küll rohkem seostatakse country, folk, ja rockmuusikaga. Metallkeeltega on ka minu poolt diplomikontserdil kasutatav instrument.

Mõjukatest akustilise instrumendi mängijatest rääkides tuleb tunnistada, et enamusele elektripilliga seostatavatest kitarristidest on salvestistel ja kontserttegevuse käigus teatud määral akustilist instrumenti kasutanud. Tuues välja mängijad, kelle akustilise instrumendikäsitlus mulle rohkem on sümpatiseerinud, nimetaksin esmalt Sylvain Luc'i, John McLaughlini ja Al Di Meolat. Populaarseks ning mõjukaks kujunesid Al Di Meola, Paco De Lucia ning John McLaughlini koostöös 1980. aastate algul salvestatud albumid „Friday Night in San Francisco“ ja „Passion, Grace and Fire“, millel stiililiselt on nii flamenco kui jazzmuusika mõjutusi.

Akustiliste kitarride kasutamise huvitav ja omanäoline kõlaesteetika ilmneb Django Reinhardti mustlasjazzi pärandit edasikandvate instrumentalistide juures, kellest nimekamad on Biréli Lagrène, Stochelo Rosenberg, John Jorgensen, Frank Vignola ja Andreas Öberg. Toodud helinäited pärinevad Sylvain Lucilt, Al Di Meola, Paco De Lucia ja John McLaughlini albumilt „Passion, Grace and Fire“ ja The Rosenberg Triolt ning esindavad erinevaid mind mõjutanud akustilise kitarril kõlasid (Lisa 5, näited nr 29 – 31).

2. KONTSERDIL ESITATAVAD LOOD

2.1. *You Go To My Head*

Diplomikontserdi avalooks olen valinud John Fred Coots'i ja Haven Gillespie poolt 1938. aastal kirjutatud loo „You Go to My Head“. Tegemist on vägagi populaarse jazzistandardiga, mida peetakse selle kirjutajate loomingu tähelepanuväärsemaks ning teiste, keskpärasemate teoste hulgast väljapaistvaks saavutuseks (<http://www.jazzstandards.com/>). Lisaks väga paljudele lauljatele ning teiste instrumentide mängijatele on seda esitanud mitmed kitarristid (Grant Green, Jimmy Raney, Barney Kessel).

Olen valinud „You Go to My Head“ avalooks mitmel erineval põhjusel. Peamiseks on muidugi on isiklik sümpaatia loo vastu, nii harmoonia kui sõnade osas. (sõnu minu esituses küll ei kuule, kuna tegemist on instrumentaalse etteastega). Jazziõpinguid Viljandis kokkuvõtva kontserdi avaloona tundub swingi kuldajast pärinev lugu igati sobilik. Kuna minupoolne seade on stiililiselt määratletav kui „*fast swing*“, siis kasutan selle loo ettekandmisel eranditult puhast soundi ning üritan lähtuda kõlaesteetikast, millest oli juttu käesoleva töö esimese peatüki esimeses punktis.

Loo ettevalmistamisel katsusime esmalt saavutada seda, et bänd võimalikult hästi koos tiksusks. Nagu enamiku muusikastiilide puhul, on ka swingiva muusika puhul mugava mängimise, lavalise hea enesetunde ja meeldiva kuulamiselamuse eelduseks hea kokkumäng. Katsusime sellele proovides tähelepanu pöörata. Parajaks väljakutseks oli ka loo harmoonia omandamine nii, et saaks soolot mängides end võimalikult vabalt tunda. Iseenesest pole tegemist eriti ebastandardse harmooniaga, see sisaldab mõningaid kaldumisi, kuid koosneb suures osas II-V-I järgnevustest. Kuna algselt on olnud tegemist ballaadiga, siis lugu kiiremini esitades muutub harmoonia liikumistega kaasa minek keerukamaks. „You Go to My Head“ noot, mis sisaldab minu poolt juurdekomponeeritud sissejuhatust ning teema saatefaktuuri arranžeringut, on toodud Lisas 3.

Esituskoosseis on järgmine:

Karel Kasak – kitarr,

Kaarel Kuusk – klaver,

Andres Alaru – kontrabass,

Andres Mikk – Trummid.

2.2. *Bright Size Life*

„Bright Size Life“ on Pat Metheny 1976. aastal välja antud debüütalbumilt pärinev nimilugu, mis on praeguseks leidnud kindla koha nii mitmete jazzmuusikute repertuaaris kui standardite noodiraamatutes. Olen valinud selle loo temas sisalduva värskuse ja swingist hoopis teistlaadi liikuvuse tõttu.

Tegemist on *latin*-tüüpi looga, mis pakub nii teema kui soolode mängimise ajal kõigile esitajatele samaaegselt improviseerimisevõimalusi. Üsnagi tiheda faktuuri tõttu loobusime „Bright Size Life“ esitamisel klahvpillist. Soleerivad kitarr ja basskitarr. Loo mängimisel kasutan *clean* soundi, millele on lisatud *choruse* efekt. Kuigi Metheny ise loo studioversioonis chorust ei kasuta, teeb ta seda üsna sageli kontsertesituste puhul.

„Bright Size Life“ noot on toodud Lisas 3.

Esituskoosseis on järgmine:

Karel Kasak – kitarr,

Johan Petti - basskitarr,

Andres Mikk – Trummid.

2.3. *Goodbye Pork Pie Hat*

„Goodbye Pork Pie Hat“ ehk hilisema pealkirjaga „Theme for Lester Young“ on 1959. aastal Charles Minguse poolt komponeeritud standard, mis ilmus tema sama aasta albumil „Mingus Ah Um“. Mingus kirjutas teose kui eeleegia saksofonist Lester Youngile, kes oli surnud paar kuud enne mainitud albumi salvestamist. Tegemist on ühe Charles Minguse paremini tuntud kompositsiooniga, mida on salvestanud mitmed jazz ja fusion stiili viljelevad artistid

(http://en.wikipedia.org/wiki/Goodbye_Pork_Pie_Hat). Kitarristide esituses pärinevad tuntumad salvestised Jeff Beckilt ja John McLaughlinilt.

Isiklikult võlub mind selle loo juures kõige rohkem elegantne harmooniakasutus peamiselt ühel bluusilaadil põhineva meloodia all. Tegemist on olemuselt ballaadiga ning seetõttu tunnetan selle loo puhul endal olevat mõnevõrra suuremaid vabadusi soolomängus ning paremaid võimalusi improvisatsiooni arendamisel. Plaanin kasutada antud loo esitamisel üsna erinevaid sunde, mistõttu ei mängi seda lugu mitte enda *arctop* pilliga, vaid „Les Paul“ nimelise pillimudeliga. Nimetatud instrument on parema kandvusega ja sobib hästi *overdrive* ja *distortion* soundiga mängimiseks.

Lugu algab minu esituses kitarril *clean* soundi sooloimprovisatsiooniga, millele järgneb teema mängimine ilma ansambli saateta. Teema lõpus tuleb sisse bänd ja hakkab mängima minu soolo alla 6/8 rütmil põhinevat tausta. Kitarrisoolos plaanin kasutada nii *overdrive* kui *distortion* soundi, samuti *wah-wah* efekti. Kitarrisoolole järgneb klahvpilli soolo, misjärel tuleb uuesti teema ning loo lõpp minu harmoniseeritud codaga. Ilmselt võib arvata, et teose minupoolses esituses, ning eelkõige soolomängus kajastuvad mingil määral minu Viljandiõpingute eelsed bluesi ja rockmuusika mõjud. „Goodbye Pork Pie Hat“ ansamblinoot on toodud Lisas 3.

Esituskoosseis on järgmine:

Karel Kasak – kitarr,

Kaarel Kuusk – klahvpillid,

Johan Petti - basskitarr,

Andres Mikk – trummid.

2.4. Chameleon

„Chameleon“ on standard, mis pärineb Herbie Hancock’i 1973. aasta albumilt „Head Hunters“. Selle loo on kirjutanud Hancock koostöös Bennie Maupin’i, Paul Jacksoni ja Harvey Masoniga, kes osalised koos Hancockiga albumi salvestamisel. Tegemist on funky stiilis looga, mille on muutnud eriti meeldejäävaks iseloomulik bassifaktuur.

Valisin selle loo kavasse, kuna tegemist on funk ning fusion stiilide esieltuleku ajastust pärit standardadiga, mida esitades on võimalik improviseerida nii jazz kui rockmuusikale omase esteetikaga. Lugu on kaasakiskuva rütmifaktuuriga, olemuselt energiline ning jätab erinevate kõlavärvidega eksperimenteerimiseks palju ruumi. Loo noot on toodud Lisas 3.

Esituskoosseis on järgmine:

Karel Kasak – kitarr,

Kaarel Kuusk – klahvpillid,

Johan Petti - basskitarr,

Andres Mikk – trummid.

2.5. Three Views of a Secret

„Three views of a secret“ on bassist Jaco Pastoriuse poolt kirjutatud standard, mis esmakordselt ilmus ansambli „Weather Report“ 1980. aasta albumil „Night Passage“, kui on ilmunud ka Pastoriuse 1981. aasta sooloalbumil „Word of Mouth“. Tegemist on $\frac{3}{4}$ taktimõõdus neljast eraldi vormiosast koosneva looga.

Tegemist on minu diplomikontserdi kava lõpulooga, mille plaanin esitan üksi akustilisel kitarril. Kuna „Three Views of Secret“ on harmoonia ja meloodia ühise liikumise plaanis võrdlemisi hästi läbikomponeeritud lugu, siis selle esitamisel improvisatsiooni jaoks eriti palju ruumi ei jää. Katsun enda esituses loo sisest dramaturgiat saavutada dünaamika ja akordidekäsitlusega. „Three views of a secret“ noot on toodud Lisas 3.

Esitaja:

Karel Kasak – akustiline kitarr

3. MUUSIKUD

Lõpukava ettekandmisele kaasatud muusikute ring koosneb eelkõige minu isiklikest tuttavatest, kellega mul on olnud eelnevaid lavalisi kogemusi. Koosseis on suhteliselt kompakte, taotlusega saada parem „ühine hingamine“, samuti toetab väiksem koosseis minu soundinüansside esiletulekut. Mõnevõrra piiravaks, kuid paratamatult arvessevõtmist vajavaks asjaoluks kujunes proovikgraafiku paikapanekul muusikute hõivatusega arvestamine. See oli üheks põhjuseks, miks eelistasin väiksemat koosseisu.

Andres Alaru – kontrabass

Andresega tutvusin õpingute käigus Viljandis. Andres Alaru on õppinud muusikakoolis klaverit ja tšellot. 2005. aastal asus ta õppima Tartu Ülikooli Viljandi Kultuuriakadeemiasse jazzmuusika erialale, mille lõpetas aastal 2010, olles vahepeal end täiendanud ühe aasta Soomes Joensuu rakenduskõrgkoolis. Andres Alaru on viimasel ajal Helin-Mari Arderi trio põhikoosseisus, samuti on ta mänginud koos Marek Taltsi, Jaan Jaansoniga, Aleksander Paali ja Teet Raikiga. Ühtlasi mängib Andres basskitarri ansamblis “Pindorav”. Andres Alaruga olen nii koolisiseses kui koolivälises projektides korduvalt koos musitseerinud, tema energiline lähenemine pillimängule, lehestlugemisoskus ning head stiilitunnet näitavad soolod teevad temast minu jaoks sümpaatse jazzmuusiku. Eeltoodu on põhjuseks, miks Andres mängib minu lõpukava ainsas swingipõhises standardis kontrabassi.

Andres Mikk – trummid

Trummarina on Andres Mikk iseõppija, kes tegi trummarist vanema venna kõrvalt pillimänguga tutvust juba enne esimesse klassi minekut. Põhikooli ja Gümnaasiumi kõrvalt mängis Andres trummi mitmetes rockmuusikaprojektides, Suure-Jaani Bigbändis ja Pärnu Noorte Puhkpilli-orkestris. Praegu mängib Andres elektribluusi bändis „Rude Mood“, lisaks sellele osaleb sageli asendusliikmena „Bigband TTÜ-s“. Andres on korduvalt üles astunud Augustibluusil Laur Joametsa ja Freddy Tomingase bändiga. Enda diplomikontserdi saatebändi valisin Andrese kuna mulle on väga sümpaatne tema pillikäsitluse konkreetsus ja kiire uue materjali omandamise võime, samuti seob mind Andresega koosmängu kogemus mitmest erinevast projektist.

Kaarel Kuusk – klaver ja klahvpillid

Kaarel Kuusk alustas muusikaõpinguid Mihkel Lüdigi nimelises Vändra Muusikakoolis, kus lõpetas klaveri eriala. Klaverimängu kõrvalt õppis Kaarel kitarr, saksofoni, flööti ja laulmist. Pärast gümnaasiumi lõpetamist jätkas Kaarel klaveriõpinguid Georg Otsa nimelises Tallinna Muusikakoolis rütmimuusika erialal. Aastal 2010 asus Kaarel õppima Tartu Ülikooli Viljandi Kultuuriakadeemiasse jazzmuusika erialale. Kaarel on osalenud mitmetes muusikaprojektides, sealhulgas mänginud Suure-Jaani Bigbändis ning Ugala teatri etenduses „Kollane Nool“. Diplomikontserdi ansambli koosseisu valisin Kaareli tema mitmekülgsete kogemuste, avatuse ning koostöövalmiduse tõttu.

Johan Petti – basskitarr

Johan Petti alustas muusikaõpinguid Tartu 2. Muusikakoolis saksofoni erialal. Pärast nelja-aastast saksofoniõppimise perioodi hakkas Johan õppima elektrikitarr. Põhikooli lõpetamise järel jätkas Johan kitarrõpinguid Tartus Heino Elleri nimelises Muusikakoolis Oleg Pissarenko käe all. Sel perioodil hakkas Johanile kitarrist rohkem huvi pakkuma basskitarr. Pärast kaheaastaseid kitarrõpinguid Tartus siirdus Johan Tallinnasse Georg Otsa nimelisse Muusikakooli õppima basskitarr. Lisaks mitmes muusikaprojektis osalemisele on Johan mänginud ansamblites „Põhja Konn“ ja „Kosmoseratsanikud“. Valisin Johani enda saatebändi basskitarristikuna kuna mulle sümpatiseerib tema pillikäsitsus ning mul on positiivne eelnev kogemus temaga koosmuusitseerimisest.

KOKKUVÕTE

Käesolev töö keskendub minu diplomikontserdil kasutatavate *soundide* päritolu ja diplomikontserdi kava tutvustamisele. Kuna kava koostamise kontseptsiooniks on erinevate kõlavärvide ning erinevatest ajastutest pärit standardite esitamise läbi teha vaheldusrikka helipildiga kontsert, siis on töös piiratud erinevate *soundide* ning nendega seostatavate tunnustatud mängijate põgusa käsitlesega. Põhjalikum kõlavärvide ning mängijate käsitus ei leia diplomikontserdi kontseptsioonist ja töö mahuga kaasnevatest piirangutest tulenevalt kajastamist. Kitarrimänguhuviline lugeja võib paratamatult leida, et mitmed huvitava kõlaestetikaga tunnustatud mängijad pole töös ära mainitud. Seetõttu olgu rõhutatud, et tegemist on taotluslikult subjektiivse käsitlesega.

Vaadeldes töös esitatava materjali mahtu võib leida, et *jazz clean soundi* kajastav osa on võrreldes teistega teatavas proportsionaalses ülekaalus ning parema ajaloolise representatsiooniga. See on seletatav asjaoluga, et minu jazzmuusika ning jazzkitarri õpingud said alguse Viljandisse õppima tülles ning olles jazzi õppijana algaja, olen viimastel aastatel erilisel tähelepanu pööranud klassikalise jazzkitarri kõlaestetikale ning ajalooliselt mõjukatele interpretidele.

Üldiselt on käesoleva töö näol tegemist teatava „enesessevaatega“ läbi isiklike muusikaliste mõjude väljatoomise. Õpingud Viljandis on avardanud väga palju minu muusikalist maailmapilti ning suurendanud huvi kitarrimängu ja muusika vastu. Pillimängu ja muusika õppimine on minu jaoks aga ilmselt elukestev protsess, praeguse töö kohta võib öelda, et tegemist on kõlavärvide käsitlemise kaudu seniste mõjude dokumenteerimisega.

KASUTATUD KIRJANDUS

Chapman, R. 2003. *Guitar: Music History Players*. London: DK ADULT.

Duarte, J., Isaacs, I., West, C. 1965. *Interview with Wes Montgomery*. Crescendo Magazine. July 1965. <http://www.gould68.freemove.co.uk/wes%20interview2.html>. 6. mai 2011.

Duchossoir, A. R. 1998. *Gibson Electrics. The Classic Years*. Milwaukee: Hal Leonard

Wilmer, V. 1965. *Interview with Wes Montgomery*. Jazz Monthly. May 1965. http://willybrauch.de/In_Their_Own_Words/wesmontgomery_1965.htm. 6. mai 2011.

Pittman, A. 2003. *The Tube Amp Book*. San Francisco: Bacbeat Books.

<http://en.wikipedia.org/>

<http://www.classicjazzguitar.com>

<http://www.jazzguitar.be>

<http://www.jazzstandards.com/compositions-0/yougotomyhead.htm>,

LISA 1. MÕISTED JA DEFINITSIOONID

archtop kitarr – akustilise või pool-akustilise kitarriga liik, mille peamiseks teistest eristavaks tunnuseks on kaardus kõlalaud, mis annab instrumendile spetsiifilised kõlaomadused (<http://en.wikipedia.org/wiki/Archtop>). Vt ka Lisa 4.

channel list – osa helitehnikule saadetavast infost (raiderist), sisaldab mikserpuldil kasutatavate kanalite nimekirja ning vajalikku helitehnikat

chorus - efekt, mis tekib siis kui kaks sarnase tämbri ja peaaegu sama helikõrgusega signaali kõlab samaaegselt nii, et neid tajutakse ühe helina. Tekkiv kõlavärv on „lai“ ja „võbelev“ ning mõjub ruumilisena (wikipedia.org).

clean sound – elektromagneetiliste helipeadega kitarriga signaali loomulikul võimendamisel saadav heli, n.ö. „puhas sound“

overdrive (sound) – elektrikitarriga sound, mis tekib signaali ülevõimendamisel. Ülevõimendamine ilmneb kõige selgemalt lampvõimendiga mängides kui *clean* ehk puhta *soundiga* kanali valjudus keerata üle sellest piirist, kus puhas *sound* säilib. Praktilistel kaalutlustel (ansamblikaaslaste, publiku ja mängija kuulmise ning pillidevahelise võrdse helitugevuse säilitamise huvides) on otstarbekas kasutada sellise heli tekitamiseks spetsiaalselt ehitatud kompaktsed signaaliahela (kitarriefekte). Mängides *overdrive* iga intervallide või akorde, tekib moonutus (heli hakkab „kärisev“), üksikuid noote mängides pole moonutus nii selgelt tuntav, kuid väljendub mõnevõrra „paksemas“ *soundis* ja nootide paremas kandvuses.

distortion (sound) – tugevalt ülevõimendatud signaal. Väljendub üksikute nootide väga heas kandvuses, akordide ja intervallide tugevas moonutuses ning signaalis sisalduvate ülemhelide tuntavas genereerimises.

delay – (*viivitus*) heli kordav efekt, pikk kaja, vaba õhus või väga suures ruumis heli tagasi-pegeldumist või kordumist imiteeriv efekt.

flatwound strings – kitarrikeeled, mille mähise ristlõige on ristküliku kujuline (erinevalt ümara ristlõikega roundwound keeltest). Seda tüüpi keeled on sileda pinnaga ning tekitavad kesksagedusele orienteeritud, klassikalisele jazzkitarrile omast heli

fuzz – helisignaali moonutav efekt, millele on iseloomulik suur ülevõimenduse aste ning inimkõrva poolt „karedamana“ ning „kriipivatena“ tajutavad ülemhelid

jazz guitar clean sound – elektromagneetiliste helipeadega (tinglikult) *archtop* kitarriga kaelapoolse helipea signaali loomulikult võimendamisel saadav heli, n.ö. „puhas sound“

lampvõimendi – võimendi liik, milles signaali võimendamiseks kasutatakse elektronlampe. Lampvõimendi on vaatamata füüsiliselt suurematele mõõtmetele ja ning elektrooniliselt väiksemale kasutegurile sageli eelistatud transistorvõimendite ees soojema tämbri ning ülevõimendamisel tekkivate algsignaali sümmeetriliste siinuslainete tõttu.

reverb – (kaja) efekt muusikainstrumendi signaali töötlemiseks. Lühikest (ruumi)kaja, ruumis mängimise heli (akustikat) imiteeriv efekt.

sound – sõltuvalt kontekstist: 1) sünonüümiks sõnale kõlavärv; 2) (laiema tähendusega) muusikule omase helikeele isikupära

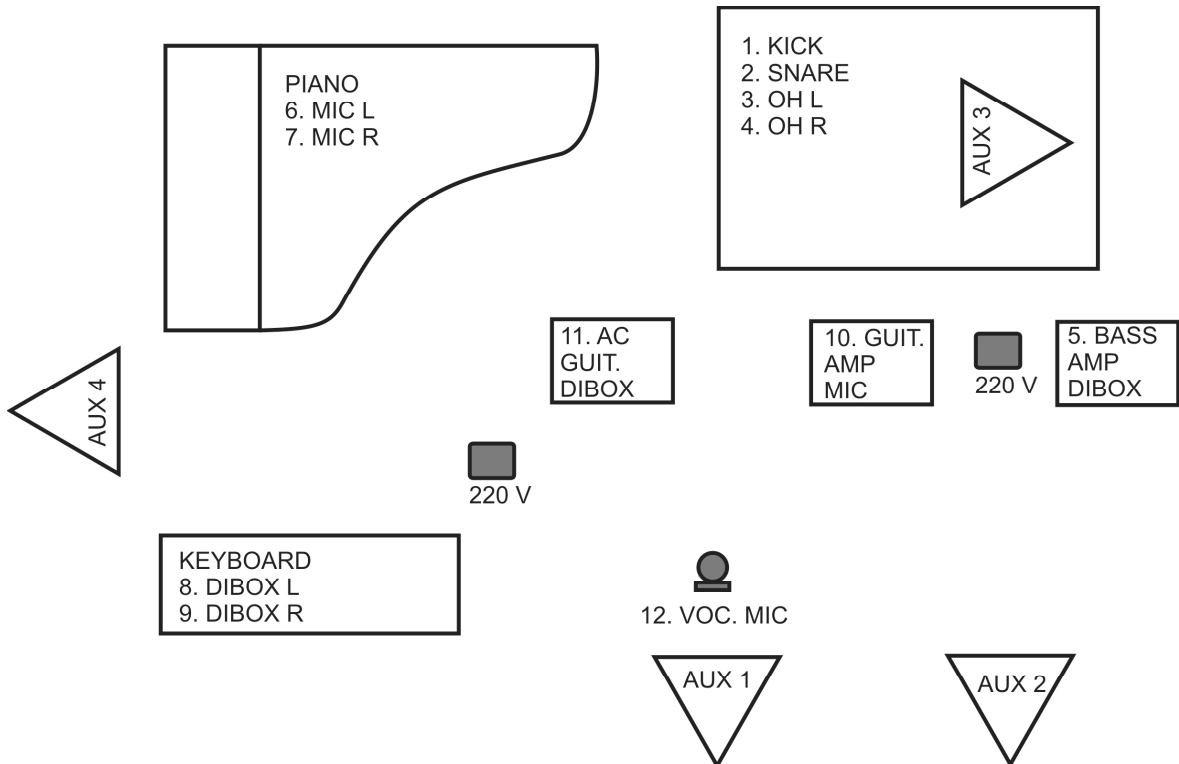
sustain – kandvus, instrumendi kasutamisel tekkiva heli kestvus

transistorvõimendi - võimendi liik, milles signaali võimendamiseks kasutatakse pooljuthe (transistoreid). Peamised eelised lampvõimendi ees on kergus, töökindlus ja parem dünaamika.

wah-wah – eesti keeles „vau“; väljendusrikkust lisav efekt, mille kasutamisel muutub heli tämber sarnaselt inimhäälega kui tuuakse kuuldavale erinevaid täishäälikuid

LISA 2: CHANNEL LIST JA LAVAPLAAN

CH. NR.	INSTRUMENT	MIC / DIBOX	INSERT	STAND
1	DRUMS/KICK	MIC B52	GATE	Short boom
2	DRUMS/SNARE	MIC SM 57	COMP	Short boom
3	DRUMS/OH. L	CONDE		Tall boom
4	DRUMS/OH. R	CONDE		Tall boom
5	BASS GUITAR	DIBOX	COMP	
6	PIANO	CONDE		Tall boom
7	PIANO	CONDE		Tall boom
8	KEYBOARD	DIBOX		
9	KEYBOARD	DIBOX		
10	ELECTRIC GUITAR	MIC SM 57		Short boom
11	AC. GUITAR	DIBOX		
12	VOCAL	MIC SM 58		Tall boom
13	REVERB L			
14	REVERB L			



LISA 3: NOODID

You Go To My Head

Medium Swing

John Fred Coots, Haven Gillespie
arr. Karel Kasak

Intro

Chords: C⁺ D⁺ D⁺ C⁺ D⁺ E⁺ E⁺ Fm⁷/E^b B^b13/D E^bm⁷/D^b

A1,2

Chords: A^b13/C D^bm⁷/B G^b13/B^b B^m7/A B^b13(^b) E⁺11 E^bmaj7 B^m7 Am⁷ A^bm⁷ A^bm⁷ D^b7 G^bmaj7
E^bmaj7 B^m7 Am⁷ A^bm⁷ A^bm⁷ D^b7 G^bmaj7
G^maj7 Dm⁷ C^bm⁷ Cm⁷ Cm⁷ F⁷ G^bmaj7

Simile

11

Chords: F⁷(^b9) B^b7(^b9) E^bm⁷ Cm⁷(^b9) F⁷(^b9) B^b7(^b9) E^bmaj7 A^b9(sus4) G13(sus4) G^b9(sus4) F13(sus4) E^b9(sus4)
F⁷(^b9) B^b7(^b9) E^bm⁷ Cm⁷(^b9) F⁷(^b9) B^b7(^b9) E^bmaj7 A^b9(sus4) G13(sus4) G^b9(sus4) F13(sus4) E^b9(sus4)
F⁷(^b9) B^b7(^b9) E^bm⁷ Cm⁷(^b9) F⁷(^b9) B^b7(^b9) I. E^bmaj7 A^b9(sus4) G13(sus4) G^b9(sus4) F13(sus4) E^b9(sus4)

16 B

E_5 maj7 B_5 m9 E_5 (7#5) E_5 13 A_5 maj7 A° E_5 maj7 B_5 (7#5) E_5 maj7
 E_5 maj7 B_5 m9 E_5 (7#5) E_5 13 A_5 maj7 A° E_5 maj7 B_5 (7#5) E_5 maj7
 2. E_5 maj7 B_5 m9 E_5 (7#5) E_5 13 A_5 maj7 A° E_5 maj7 B_5 (7#5) E_5 maj7

22 A3

A m7 B m7 C maj7 D 9 C 7/E D 7/F# G maj7 G 5maj7 F maj7 E 7 B m11 B 9+11 A m7 D 9 G maj7 F m7 B 9 E_5 maj7
 A m7 B m7 C maj7 D 9 C 7/E D 7/F# G maj7 G 5maj7 F maj7 E 7 B m11 B 9+11 A m7 D 9 G maj7 F m7 B 9 E_5 maj7
 A m7 B m7 C maj7 D 9 C 7/E D 7/F# G maj7 G 5maj7 F maj7 E 7 B m11 B 9+11 A m7 D 9 G maj7 F m7 B 9 E_5 maj7

27

A 5m7 D 57 G_5 maj7 F 7(5) B 7(5) E 5m7 C m7(b5) F 7(5) B 7(5) E_5 maj7
 A 5m7 D 57 G_5 maj7 F 7(5) B 7(5) E 5m7 C m7(b5) F 7(5) B 7(5) E_5 maj7
 A 5m7 D 57 G_5 maj7 F 7(5) B 7(5) E 5m7 C m7(b5) F 7(5) B 7(5) E_5 maj7

33 C

Bbm⁹ Eb⁹ A₅maj⁷ D₆(⁹#11) E₅maj⁷ Fm⁷ Gm⁷ Gb⁹ Fm⁹

SOLOS

A1,2

39 **To Coda**

Bb⁷(⁹#11) Eb₅maj⁷ Cm⁷ Fm⁷ Bb⁷(⁹#11) E₅maj⁷ Abm⁷ D₆⁷ G₅maj⁷ F⁷(⁹#11) Bb⁷(⁹#11) Ebm⁷ Cm⁷(b9)

To Coda

47

	1. Fm ⁷ Bb ⁷	2. Bbm ⁷ Eb ⁷	B
	A ^o E ₅ maj ⁷ Bb ⁷ (⁹ #11) E ₅ maj ⁷		

F⁷(⁹#11) Bb⁷(⁹#11) E₅maj⁷ Fm⁷ Bb⁷ Bbm⁷ Eb⁷ A₅maj⁷ A^o E₅maj⁷ Bb⁷(⁹#11) E₅maj⁷

9

55 Am⁷ D⁷ Bm⁷ E⁷(b9) Am⁷ D⁷ G⁷(maj7) Bb⁷ Eb⁷(maj7) Abm⁷ Db⁷ Gb⁷(maj7) F⁷(#9) B⁷(#9)

Am⁷ D⁷ Bm⁷ E⁷(b9) Am⁷ D⁷ G⁷(maj7) Bb⁷ Eb⁷(maj7) Abm⁷ Db⁷ Gb⁷(maj7) F⁷(#9) B⁷(#9)

Am⁷ D⁷ Bm⁷ E⁷(b9) Am⁷ D⁷ G⁷(maj7) Bb⁷ Eb⁷(maj7) Abm⁷ Db⁷ Gb⁷(maj7) F⁷(#9) B⁷(#9)

Am⁷ D⁷ Bm⁷ E⁷(b9) Am⁷ D⁷ G⁷(maj7) Bb⁷ Eb⁷(maj7) Abm⁷ Db⁷ Gb⁷(maj7) F⁷(#9) B⁷(#9)

A3

63 Ebm⁷ Cm⁷(b9) F⁷(#9) Bb⁷(#9) Eb⁷(maj7) Bbm⁹ Eb⁹ Ab⁷(maj7) Db⁷(#11) Eb⁷(maj7) Fm⁷ Gm⁷ C⁷

Ebm⁷ Cm⁷(b9) F⁷(#9) Bb⁷(#9) Eb⁷(maj7) Bbm⁹ Eb⁹ Ab⁷(maj7) Db⁷(#11) Eb⁷(maj7) Fm⁷ Gm⁷ C⁷

Ebm⁷ Cm⁷(b9) F⁷(#9) Bb⁷(#9) Eb⁷(maj7) Bbm⁹ Eb⁹ Ab⁷(maj7) Db⁷(#11) Eb⁷(maj7) Fm⁷ Gm⁷ C⁷

Ebm⁷ Cm⁷(b9) F⁷(#9) Bb⁷(#9) Eb⁷(maj7) Bbm⁹ Eb⁹ Ab⁷(maj7) Db⁷(#11) Eb⁷(maj7) Fm⁷ Gm⁷ C⁷

C

Afer solos **D.S. al Coda** Φ

71 Fm⁹ Bb⁷(#9) Eb⁷(maj7) Cm⁷ Fm⁷ Bb⁷(#9) Eb⁷(maj7) Cm⁷ Fm⁷ E⁺¹¹ G⁷(maj9)

Repeat on Cue

Fm⁹ Bb⁷(#9) Eb⁷(maj7) Cm⁷ Fm⁷ Bb⁷(#9) Eb⁷(maj7) Cm⁷ Fm⁷ E⁺¹¹ G⁷(maj9)

Fm⁹ Bb⁷(#9) Eb⁷(maj7) Cm⁷ Fm⁷ Bb⁷(#9) Eb⁷(maj7) Cm⁷ Fm⁷ E⁺¹¹ G⁷(maj9)

D.S. al Coda

Fm⁹ Bb⁷(#9) Eb⁷(maj7) Cm⁷ Fm⁷ Bb⁷(#9) Eb⁷(maj7) Cm⁷ Fm⁷ E⁺¹¹ G⁷(maj9)

GUIT. (MED. LATIN)
64.

BRIGHT SIZE LIFE

- PAT METHENY

The score is written on six systems of two staves each. The first system includes a key signature change to G major and a time signature change to 2/4. The second system has a first ending bracket. The third system has a second ending bracket. The fourth system includes a 'D.S. al.' marking. The fifth system ends with a 'FINE' marking.

Pat Metheny - "Bright Size Life" ECH

Goodbye Pork Pie Hat

Ballad

for the band

Charles Mingus
arr. Karel Kasak

rit. Solos

E. Gtr. F^{+11} E_b^{+11} D_b^{+11} G^{13} $F\sharp^{(2)}$ F^{+11} $E^7(\frac{7}{9})$ C^9 F^{maj7} B_b^9 D^9

Kbd. F^{+11} E_b^{+11} D_b^{+11} G^{13} $F\sharp^{(2)}$ F^{+11} $E^7(\frac{7}{9})$ C^9 F^{maj7} B_b^9 D^9

Bass F^{+11} E_b^{+11} D_b^{+11} G^{13} $F\sharp^{(2)}$ F^{+11} $E^7(\frac{7}{9})$ C^9 F^{maj7} B_b^9 D^9

Dr. *Ballad rit.* $E^7(\frac{7}{9})$ *Simile* C^9 F^{maj7} B_b^9 D^9

7 C^9 D^9 $E^7(\text{sus4})$ E^7 Am^9 C^9 $F\sharp m^7$ $B^7(\frac{7}{9})$

E. Gtr. C^9 D^9 $E^7(\text{sus4})$ E^7 Am^9 C^9 $F\sharp m^7$ $B^7(\frac{7}{9})$

Kbd. C^9 D^9 $E^7(\text{sus4})$ E^7 Am^9 C^9 $F\sharp m^7$ $B^7(\frac{7}{9})$

Bass C^9 D^9 $E^7(\text{sus4})$ E^7 Am^9 C^9 $F\sharp m^7$ $B^7(\frac{7}{9})$

Dr. C^9 D^9 $E^7(\text{sus4})$ E^7 Am^9 C^9 $F\sharp m^7$ $B^7(\frac{7}{9})$

14 $C\sharp^{+11}$ $F\sharp^{13}$ C^9 F^{maj7} B_b^{13} A^9

E. Gtr. $C\sharp^{+11}$ $F\sharp^{13}$ C^9 F^{maj7} B_b^{13} A^9

Kbd. $C\sharp^{+11}$ $F\sharp^{13}$ C^9 F^{maj7} B_b^{13} A^9

Bass $C\sharp^{+11}$ $F\sharp^{13}$ C^9 F^{maj7} B_b^{13} A^9

Dr. $C\sharp^{+11}$ $F\sharp^{13}$ C^9 F^{maj7} B_b^{13} A^9

20 B⁷ D⁹(♯9) Em⁷ C⁹ F⁺¹¹ B⁹+11

E. Gtr.

Kbd.

Bass

Dr.

26 Theme E⁷(♯9) C⁹ Fmaj⁷ B⁹+11 D⁷(sus4) C⁹

E. Gtr.

Kbd.

Bass

Dr.

32 D⁷(sus4) E⁷(sus4) E⁷ Am⁹ C⁹ F⁴(sus4) B⁷(♯9)

E. Gtr.

Kbd.

Bass

Dr.

38 C⁹+11 F⁹#11 C⁹ f(maj)⁷ B^b13 A⁹

E. Gtr.

Kbd.

Bass

Dr.

44 G⁹ C⁹+11 D⁹ G⁷ B^b6 A⁶ C⁹+11 C⁹ rit. B^b13 A⁷ F⁹+11 E^b+11 D^b+11 G¹³ F⁹(#9) F⁹+11 Em(maj)⁹

E. Gtr.

Kbd.

Bass

Dr.

8 D^9 Am^7 D^9

E. Gtr.

Kbd.

Bass D^9 Am^7 $2 D^9$

Dr.

11 *Repeat 4 x's* 1. - 3.

E. Gtr.

Kbd.

Bass Am^7 $2 D^9$ Am^7 $2 D^9$

Dr. 1.

15 4. C

E. Gtr.

Kbd.

Bass

Dr.

Solos on A. After solos go to C

Medium Jazz
Waltz

Three Views Of A Secret

Jaco Pastorius

A 2nd x: [N.C.]
J = 112

1st x: strings w/ voices
2nd x: harmonica w/ voices

A 2nd x: [N.C.]

B

B

C

C

G¹³ F^{#MI}7 G^{#MI}7 $\text{\textcircled{\textcircled{1}}}$ A_{MI}7 (flute) A_{MA}⁹ (hold till cue)
 (drums fill; harmonica fills lightly) cresc. f (4x's)
 (On Cue) C[#]bass C^{#7}(^{#9}) B bass C[#]/A (bowed basses) (3) (3)

D.S. al Coda One ($\text{\textcircled{\textcircled{1}}}$)

$\text{\textcircled{\textcircled{1}}}$ A_{MA}7 B_{MI}7 E_{MA}7 G^{#MI}7 C^{#MI}7 (3)

G¹³ F^{#MI}7 G^{#MI}7 A_{MI}7 B¹³(^{b9})_{SUS}

E^{6/4} G^{#MI}7 C^{#MI}7 G¹³ (3)

F^{#MI}7 G^{#MI}7 A_{MI}7 C/D (3) cresc.

D G_{MA}7 B_{MI}7 E_{MI}7 B^{b13} f (harmonica solos around melody) (3)

A_{MI}⁹ B¹³_{SUS} C¹³_{SUS} D¹³_{SUS} (4x's)

D.C. al Coda Two ($\text{\textcircled{\textcircled{2}}}$)

$\text{\textcircled{\textcircled{2}}}$ E⁷(^{#9}) C^{#7}(^{#9}) C¹³ A⁷ (harmonica solos over melody) (Vamp & fade)

LISA 4. NÄITED *ARCHTOP* KITARRIDEST

Charlie Christiani poolt eelistatud Gibson es-150.



Wes Montgomeryga seostatav Gibson L – 5



LISA 5: CD TAGAKAANEL*

1. Joe Pass - *"Have You Met Mrs. Jones"*. Joe Pass with Red Mitchell, Finally, 1992, Polygram Records.
2. Django Reinhardt - *"Honeysuckle Rose"*. Django Reinhardt, The Ultimate Collection, 2008, Stardust Records.
3. Charlie Christian - *"Honeysuckle Rose"*. Charlie Christian , The Genius of the Electric Guitar, 2002, SONY
4. Tal Farlow - *"Stompin' at Savoy"*. Tal Farlow, The Heart and Soul of Tal Farlow, 2007, Avid Entertainment
5. Jimmy Raney - *"There Will Never Be Another You"*. Jimmy Raney, Visits Paris Vol. 1, 1954, Vogue S.A.
6. Johnny Smith - *"Cherokee"*. Johnny Smith , Moonlight in Vermont, 2004, EMI.
7. Barney Kessel - *"Love is Here to Stay"*. Barney Kessel, Kessel Plays Standards, 1987, Fantasy Inc.
8. Kenny Burrell - *"Gee Baby, it Ain't Good For You"*. Kenny Burrell, Midnight Blue, 1999, Blue Note Records.
9. Jim Hall - *"Prelude to a Kiss"*. Jim Hall and Ron Carter Duo, Alone Together, 2006 Milestone.
10. Joe Pass - *"These Foolish Things"*. Joe Pass with Red Mitchell, Finally, 1992, Polygram Records.
11. Wes Montgomery - *"Round Midnight"*. The Wes Montgomery Trio, A Dynamic New Sound: Guitar Organ Drums, 1959, Riverside.

12. George Benson - "*Stella by Starlight*". George Benson, Tenderly, 1989, Warner Bros. Records.
13. Jonathan Kreisberg - "*Have You Met Mrs. Jones*". Jonathan Kreisberg, Trioning, 2000, Jonathan Kreisberg.
14. John McLaughlin - "*Encuentros*". John McLaughlin, After the Rain, 1995, Verve International.
15. Kurt Rosenwinkel - "*Zhivago*". Kurt Rosenwinkel, The Next Step, 2000, GRP Records.
16. Albert King - "*You're gonna need me*". Albert King, King of the Blues Guitar, 1989 Atlantic/Wea.
17. Jimi Hendrix – „*Red House*“. The Jimi Hendrix Experience, Are You Experienced, 1967, Track Records.
18. Jimmy Page - "*Dazed and Confused*". Led Zeppelin, Led Zeppelin, 1969, Atlantic.
19. Jeff Beck - "*Situation*". The Jeff Beck Group, Rough and Ready, 1971, Epic.
20. Steve Vai - "*Juice*". Steve Vai, Alien Love Secrets, 1997, Sony.
21. Joe Satriani - "*Surfing with an Alien*". Joe Satriani, Surfing with an Alien, 1987, Sony.
22. John Scofield - "*Trim*". John Scofield, Blue Matter, 1986, Gramavision.
23. John Abercrombie - "*Furs on Ice*". John Abercrombie, Getting There, 1987, EMI.
24. Allan Holdsworth - "*Metal Fatigue*". Allan Holdsworth, Metal Fatigue, 1993, Restless Records.
25. Mike Stern - "*Goodbye Again*". Mike Stern, Upside Downside, 1990, Atlantic UK.

26. Pat Metheny - *"Travelling Fast"*. Pat Metheny, Tokyo Day Trip - Live EP, 2008, Nonesuch.
27. John McLaughlin - *"The Dance of Maya"*. Mahavisnu Orchestra, Inner Mounting Flame, 1971, C.B.S.
28. Jimi Hendrix - *"All Along the Watchtower"*. The Jimi Hendrix Experience, Electric Ladyland, 1968, Reprise Records.
29. Sylvain Luc - *"Peace"*. Sylvain Luc, Trio Sud, 2002, Dreyfus.
30. Al Di MEola, Paco De Lucia, John McLaughlin - *"Passion, Grace and Fire (Version II)"*. Al Di MEola, Paco De Lucia, John McLaughlin, Passion, Grace and Fire, 1983, Philips.
31. Stochelo Rosenberg - *"Viajeiro"*, The Rosenberg Trio, Caravan, 1994, Polygram Records.

**Märkus: CD-l helinäideteks toodud lood ei ole esitatud täies pikkuses algusest lõpuni. See on põhjustatud asjaolust, et eesmärgiks on anda eelkõige ettekujutus vastava kitarristiga seostavast soundist. Kuna sageli on kasutatud ühe loo jooksul mitut erinevat soundi, võiks see kuulajas segadust tekitada. Samuti poleks toodud näidete hulga tõttu kõik lood täies pikkuses ühele audio CD-le ära mahtunud.*

SUMMARY

The aim of current paper is to present and describe guitar sounds and influential players in conjunction with their impact on my development as a guitar player, my utilization of different guitar sounds and my final concert. First chapter presents different sounds and influential guitar players associated with these sounds. The sounds being described are listed as „jazz guitar clean“, „distortion“, „chorus“, „wah-wah“ and „acoustic guitar“.

Second chapter is focused mainly on the programme of a concert, the considerations behind inclusion of different jazz standards and the utilization of sounds within them. Third chapter presents the musicians participating with me in performing the concert. Appendices of the paper include arrangements and leadsheets of the standards and different sound samples on CD from influential guitar players.

In conclusion the paper presents and documents my musical influences to this day and describes the expression of these influences by performing jazz standards in my final concert.