



# **Tonaaliset harmoniaprogressiot alkeisopetuksessa**

Korvakuulotaito ja teoritieto yhdeksi työkaluksi

Pop/jazzmusiikin koulutusohjelma  
Pop/jazz –musiikkipedagogin  
suuntautumisvaihtoehto  
Opinnäytetyö  
27.11.2008

---

Janne Isotalo

## TIIVISTELMÄSIVU

Koulutusohjelma Pop/jazzmusiikin koulutusohjelma		Suuntautumisvaihtoehto Pop/jazz –musiikkipedagogin suuntautumisvaihtoehto
Tekijä Isotalo Janne		
Työn nimi Tonaaliset harmoniaprogressiot alkeisopetuksessa. Korvakuulotaito ja teoritieto yhdeksi työkaluksi.		
Työn ohjaaja/ohjaajat Jukka Väisänen & Ari-Pekka Korhonen		
Työn laji Opinnäytetyö	Aika 27.11.2008	Numeroidut sivut + liitteiden sivut 43 + 10
<p><b>TIIVISTELMÄ</b></p> <p>Tonaaliset harmoniaprogressiot alkeisopetuksessa - korvakuulotaito ja teoritieto yhdeksi työkaluksi - työ käsittelee länsimaisen tonaalisen populaarimusiikin harmoniaprogressioiden opettamista alkeistasolta lähtien. Päämääränä oli luoda opetusmateriaalia ja tutkia syvälliseen osaamiseen tähtääviä opetusmetodeja.</p> <p>Harmoniaprogressioihin liitetään usein vaikeasti muistettavia symbolisarjoja eikä niiden etenemisen loogisuutta löydetä. Opittujen asioiden soveltaminen on tällöin vaikeaa ja hahmottaminen jää todellisuudessa hyvin pintapuoliseksi. Ongelmat liittyvät lähinnä ajatustason osaamattomuuteen.</p> <p>Työni perustuu pitkälti siihen olettamukseen, että alitajuisesti opimme länsimaista sävelkieltä kulttuurimme tuotteena. Olemassa olevien tutkimusten perusteella tämä oppimisprosessi on aktiivisimmillaan ala-asteiässä, jonka jälkeen meillä on melko selkeä kuva siitä, mikä kuulostaa niin sanotusti oikealta ja väärältä vallitsevassa tonaalisessa viitekehityksessä. Tämän olettamuksen pohjalta keskitytään luomaan ajatusmalleja korvakuuloa ja yksinkertaista teoritietoa yhdistäen. Näiden taitojen yhteissoveltamista voi pitää työn yhtenä olennaisimpana asiana.</p> <p>Pohdin tonaalisen musiikin harmonialikkeiden tunnistamiseen liittyviä asioita. Omasta instrumentistani johtuen työ on kirjoitettu pianistilähtöisesti, mutta sitä voidaan soveltaa myös muille säestysinstrumenteille. Aihe liittyy vahvasti vapaa säestys oppiaineeseen, tosin tarkastelun alla ei ole tyyliisuuntiin liittyvät soittotekniikat. Toivon työni herättävän kiinnostusta muun muassa vapaa säestys opettajien keskuudessa.</p> <p>Mukana olevilla harjoituksilla pyritään syvälliseen oppimiseen, opittujen taitojen soveltamiseen sekä oppilaan luovuuden tukemiseen. Harjoitukset on pyritty pitämään myös mahdollisimman käytännönläheisinä. Pääpaino harjoittelussa tulee mielestäni olla laadullisissa seikoissa.</p> <p>Aiheen opetuksessa ja oppimisessa on mielestäni vielä paljon tutkittavaa. Toivon, että tämä työni innoittaa lukijoita luomaan lisää aiheen opetusmateriaalia tai tutkimaan aihetta toisesta näkökulmasta.</p>		
Teos/Esitys/Produktio 5 nuottiharjoitusta, 5 play-along harjoitusta (usb-muistitikku)		
Säilytyspaikka Stadian kulttuurialan kirjastopalvelut, Aralis -kirjastokeskus		
Avainsanat Harmonia, tonaalisuus, korvakuulo, teoria, piano		

Degree Programme in Department of Pop/Jazz Music		Specialisation Pop/Jazz Pedagogue Option
Author Isotalo Janne		
Title Tonal Harmony Progressions in Elementary Teaching. Playing by Ear and Knowledge of Theory as One Tool.		
Tutor(s) Jukka Väisänen & Ari-Pekka Korhonen		
Type of Work Thesis	Date 27.11.2008	Number of pages + appendices 43 + 10
<p><b>ABSTRACT</b></p> <p>The work "Tonal Harmony Progressions in Elementary Teaching, Playing by Ear and Knowledge of Theory as One Tool" discusses the teaching of harmony progressions of Western tonal popular music beginning from elementary level. The goal was to create educational material and to study the teaching methods that aim to a deep level know-how.</p> <p>Harmony progressions are often associated with symbol series that are hard to memorize and the logic of their progression is difficult to grasp. It becomes therefore difficult to apply in practice the things learned and comprehension remains superficial. The problems take place mainly at a conceptual level.</p> <p>My work is based on the notion that subconsciously we learn Western tonal language as products of our culture. According to existing research this learning process is at its most active stage at elementary school age after which we have a fairly clear view of what sounds like right or wrong, so to say, in the dominant tonal frame of reference. From this basis the focus was to create schemes combining simple theoretical knowledge and playing by the ear. Applying these skills together can be seen as one of the key points of this work.</p> <p>I discuss issues concerned with the recognition of harmony progressions in tonal music. Because of my particular instrument this work is written in a piano-inspired fashion but it can be applied also to other accompanying instruments. The topic is heavily connected with the subject of free accompaniment, although playing techniques of different genres are not under examination. I hope this work will be of interest to the teachers of free accompaniment, among others.</p> <p>The exercises included here are aimed at a deep level learning, applying the learned skills, and supporting the student's creativity. The exercises are designed to remain as practical as possible. The emphasis of practicing should in my opinion be on qualitative issues.</p> <p>I feel there remains a lot to study in the teaching and learning of this topic. I hope this work will inspire readers to create further educational material and to explore the topic from different viewpoints.</p>		
Work / Performance / Project 5 note exercises, 5 play-along exercises (usb-memorystick)		
Place of Storage Metropolia Resource Library for Arts and Culture, Aralis Library and Information Centre		
Keywords Harmony, tonality, playing by ear, theory, piano		

## SISÄLLYS

1	Johdanto.....	3
2	Taustaa .....	5
2.1	Musiikin kokeminen.....	5
2.2	Soitonopetus .....	6
2.3	Teoriaopetus .....	8
2.4	Sisäinen kuuleminen .....	9
2.5	Syvällinen oppiminen, taitava osaaminen.....	11
3	Työn tavoitteet .....	14
4	Ajatusmallien kehittäminen .....	16
4.1	Pohjustusta ja terminologiaa .....	16
4.2	Sävellajin hahmotuksen perusteita.....	17
4.3	Sointujen laadut ja paikat sävellajissa .....	19
4.4	Horisontaalinen liike bassossa .....	20
4.5	Melodia- ja bassolinjan yhdistäminen.....	20
4.5.1	Horisontaalinen ajattelu.....	21
4.5.2	Vertikaalinen ajattelu .....	22
4.6	Sointukäännökset ja asteittainen bassosävelen liike .....	22
4.7	Väärin asetetut sointuasteet ja sävellajin rikkominen.....	24
4.8	Funktionaalisuus ja sävellajin päätehot .....	27
4.9	Päätehojen korvaukset, harhapurkaukset ja melodian merkitys .....	29
4.10	Välidominantti .....	32
5	Harjoittelun tarkastelua .....	34
5.1	Harjoittelun yleisiä asioita.....	34
5.2	Liitteiden harjoitukset .....	36
5.2.1	Sointutehot I IV V .....	37
5.2.2	Sointutehot I IV V VI .....	37
5.2.3	Sointutehot I II III IV V VI .....	37
5.2.4	Sointujen käännökset, basson asteittainen eteneminen .....	38
5.2.5	Välidominantti.....	38
6	Pohdinta .....	39
	Lähteet .....	41
	Liitteet.....	43

# 1 Johdanto

Idea tähän työhöni lähti omien opetustilanteiden pohjalta tekemiini havaintoihin oppilaiden hahmottamisvaikeuksista populaarimusiikkimme harmoniailmöistä soittotilanteessa. Monille oppilaille nuottikuvasta irtautuminen teki soittamisesta käytännössä mahdotonta, vaikka nuoteissa oleva informaatio oli vähäistä, esimerkiksi muutaman tahdin pituinen sointukierto reaalisointumerkein. Saman sointukierron soittaminen toisesta sävellajista oli myöskin erittäin hankalaa, vaikka oppilas hallitsi tähän liittyviä taitoja, kuten tarvittavan sävellajin kanta-asteikon muodostamisen. Toisinaan tilanteen kiteytti vielä se, että oppilas kertoi kuuntelevansa tätä sävelmää päivittäin, joskus mukana laulaen. Mikä estää oppilaan entuudestaan korvakuulolta tuttujen tonaalisten harmoniaailmiöiden omaksumisen syvällisellä tasolla?

Työni liittyy vahvasti vapaa säestys –oppiaineeseen, tosin itse niin sanotun rytmimusiikkikoulukunnan kasvattina koen termin hieman harhaanjohtavaksi. Mielestäni osuvampi termi voisi olla esimerkiksi ”luova soittaminen” tietynlaisen viitekehyksen sisällä. Tämänkaltaiset terminologiset pohdinnat jätän kuitenkin työni ulkopuolelle, joten vapaa säestys –termi saa kelvata.

Tämän oppiaineen kiinnostus on lisääntynyt suuresti viime vuosikymmenen aikana ja vuonna 2004 se sai ensimmäiset valtakunnalliset tasosuoritusten arviointiperusteet. Aineen ollessa suhteellisen nuori, opetusmateriaalille on noussut suuri kysyntä. Aiheen laajuus muodostaa vaikeuksia opetukseen, mutta toisaalta tämän positiivisena seurauksena on syntynyt monenlaista oppimateriaalia. Niin sanotun sisäisen kuulemisen harjoittaminen tosin jää edelleen pääasiassa säveltapailu –oppiaineen vastuulle.

Vapaa säestyksen yksi keskeisimmistä tavoitteista on vapautua nuottikuvasta. Tämä on käytännössä mahdollista vasta kun oppiminen siirtyy pintapuolisesta oppimisesta syvällisempään oppimiseen. Painopiste tulisi olla laadussa, ei määrässä.

Tässä työssä keskityn luomaan alkeistason opetusmateriaalia, jossa pyritään vahvistamaan oppilaan harmoniaprogredioiden hahmottamista. Harmonisten poikkeuksien analysoinnin sijaan tutustutaan siis länsimaisen tonaalisen populaarimusiikin yleisiin harmoniaailmiöihin käyttäen lähtökohtana aluksi vain duuri-sävellajia. Eri musiikkityyleihin sidonnaisista

soittotavoista löytyy tänä päivänä jo mukavasti opiskelumateriaalia, joten tämän alueen olen rajannut työstäni kokonaan pois. Tähtäin on kehittää oppilaan korvakuulotaitoa ja teoriapohjaisia päättelyketjuja, joiden pohjalta hän oppii muodostamaan omia ajatusmalleja käytännön soittotilanteiden tueksi. Pääpaino on siis syvällisemmässä oppimisessa ja opittujen taitojen soveltamisessa, joiden sujuvaa hallintaa voidaan kutsua myös *taitavaksi toiminnaksi*.

Työni on toimintatutkimusta, jonka tarkoituksena on koostaa ja jäsentää olemassa olevaa tietoutta ja luoda uutta. Jo pelkästään oppilaiden erilaisuudesta johtuen on mahdotonta luoda yhtä yleispätevää ratkaisua, joten koenkin tässä työssäni esiintuomat ajatukset käytännönläheisiksi *hyviksi ajatusmalleiksi*. Opetusmateriaali ei siis sinällään sovellu pelkäksi yksinopiskelu materiaaliksi vaan vaatii panosta opettajalta. Toivonkin herättäväni ajatuksia muun muassa vapaa säestys –oppiaineen opettajille, painottaen oppilaan korvakuulosoittotaidon - *sisäinen kuuleminen* - ja teorian tiedouden niputtamista yhdeksi toimivaksi apuvälineeksi. Pyrin myös pianistina kirjoittamaan työni niin, että sitä pystyisi mahdollisimman laajasti soveltamaan myös muille säestyssoittimille.

## 2 Taustaa

Tässä osiossa pohditaan olemassa olevien tutkimusten valossa muun muassa mitkä taustaseikat vaikuttavat tonaalisen musiikin hahmottamiseen, mitä on syvälinen osaaminen ja minkälaisia opetusmetodeja tulisi hyödyntää sen saavuttamiseksi.

### 2.1 Musiikin kokeminen

Nykypäivän yhteiskunnassa musiikkia kuulee päivittäin kaikkialla. Sopeudumme nuoresta pitäen oman kulttuurimme sävelkieleen, vaikka emme erityisemmin kiinnittäisi siihen minkäänlaista huomiota. Se, mitä saamme irti jatkuvasta musiikin virrasta, on kiinni meidän kognitiivisesta toiminnasta. (Ahonen 2000, 292.)

Jokaiselle länsimaisessa kulttuurissa kasvavalle ihmiselle rakentuu tätä niin sanottua hiljaista tietoa pääsääntöisesti duuri-mollitonaalisesta sävelkielestämme ja käytämme sitä omien kykyjemme ja ymmärryksemme mukaan. Vertaamme automaattisesti esimerkiksi uutta ensimmäistä kertaa kuulemaamme musiikkia omaan jo olemassa olevaan tietopohjaan, jonka jälkeen teemme päätelmiä ja muodostamme odotuksia tulevasta. Samankin kappaleen seuraava kuuntelukerta on kokemuksena erilainen. Kuten kielenhallinta, ei myöskään musiikin kokeminen pysy muuttumattomana läpi elämän.

Tämän osaamisen hyödyntäminen on saanut jalansijaa oppimisen tutkimuksessa. Niin sanottussa kulttuurisessa oppimiskäsityksessä inhimillisen osaamisen ajatellaan koskevan pikemmin ihmisen ja ympäristön vuorovaikutusta kuin pelkästään ihmisyksilöiden mieltä. (Ilomäki 2004, 44.)

Erinäiset tutkimukset viittaavat siihen, että tätä kokemusperäistä kehitystä tapahtuu aktiivisimmin ala-asteikäisillä ja jo sen iän jälkeen nuoren ajatukset musiikista lähenevät aikuisen käsityksiä. (Ahonen 2000, 297-298.), (Jaakkola 2006.) Tätä kehitystä voidaan tukea sopivilla harjoitteilla suunnaten tarkkailun painopistettä musiikin olennaisiin piirteisiin.

Tällaiseksi ns. kompetentiksi kuuntelijaksi voidaan sanoa ihmistä, joka muodostaa odotuksia kuulemansa perusteella. Tonaalisesta musiikista puhuttaessa se voi tarkoittaa esimerkiksi funktionaalisen harmonian teoriaterminologiaa käyttäen dominantin purkautumista toonikaan.

Kuulijan ei tarvitse ajatella tietoisesti asiaa edellä mainitulla tavalla, mutta tämä oletamus konkretisoituu selkeästi kun kuultava lopputulos ei vastaakaan omaa olettamusta. Tästä muodostuva kuulokuvallinen yllätys on kuulijassa mielenkiintoa herättävä ilmiö, jota myös taitavat säveltäjät käyttävät tietoisesti hyväkseen: *”Sanotaan, että hyvässä iskelmässä pitää olla yksi yllätys, sellainen elementti, joka eroaa tyylin neutraalista arkipäiväisyydestä.”* (Ahonen 2000, 295.)

Duuri-mollitonaalisuudella on vahva jalansija länsimaisessa musiikkikulttuurissa; se on ollut sävelkieleemme perusta jo ainakin neljäsataa vuotta. (Suurpää 2003.) Kuten monet musiikkityylit, myös nykypäivän populaarimusiikia teoreettisesti analysoidessa voi sen todeta toimivan tietynlaisen musiikillisen raamin rajoissa sisältäen itselleen tyypillisiä musiikillisia ilmiöitä. Musiikin peruselementeistä; melodia, harmonia, rytmi ja sointiväri, saa populaarimusiikissa jälkimmäisin ehkä eniten muuntelua. Harmoniasisältö nykypäivän populaarimusiikkimme listahiteissä voi olla hyvinkin yksinkertaista; vähänkin aiheeseen perehtynyt kuulija on huomannut samojen tonaalisten sointukulkujen pyörivän vuodesta toiseen.

Tästä kaikesta voisi luulla harmoniaprogressioiden hahmottamisen olevan melko vaivatonta musiikkia passiivisesti kuunnelleelle aloittelijalle. Riippuen oppilaan omista lähtökohdista ja opetuksessa käytettävien aiheiden painopisteistä voi lopputulos kuitenkin olla päinvastaista ja oppiminen jäädä hyvin pintapuoliseksi.

## **2.2 Soitonopetus**

Harmonian ollessa yksi tärkeimmistä länsimaisen musiikin elementeistä, annetaan sille silti usein turhan vähän painoarvoa pianonsoitonopetuksessa - varsinkin lähestyttäessä aihetta korvakuulolta alkeistasolla. Useimmin harmonisiin ilmiöihin pyritään tutustumaan jonkinlaisen teoreettispainotteisen lähestymisen kautta vaatien samalla aloittelevalta opiskelijalta abstraktien symbolien ja terminologian hallitsemista kokonaiskuvan hahmottamiseksi. Tästä johtuen joidenkin nuorempien oppilaiden kohdalla saatetaan jättää harmonia-asioihin liittyvä opetus myöhempään ajankohtaan, olettaen oppilaan kasvaessa olevan valmiimpi käsittelemään usein monimutkaisiksi koettuja teoria-asioita. Teorian ollessa soivan kuulokuvan analysointia herää kysymys, eikö ensin voisi keskittyä opettamaan soivaa kuulokuvaa korvakuuloa käyttämällä?



Hyvänä esimerkkinä yksinkertaistetusta auditiiviseen oppimiseen keskittyvästä harmonian opetustavasta nuorille lapsille on eräiden musiikkileikkikoulujen tapa tutustuttaa lapset harmonialiiikkeisiin käyttäen apuna xylofonin ”palikoita”. Palikkasoittimien etuna on se, että niiden avulla on helppo muodostaa lapsista ryhmiä, jotka jokainen soittaa yhdessä yhtä tiettyä sointua annetuilla (kolmella) palikalla. Näin ollen lasten toiminta-alue on konkreettisella tasolla hyvin rajattu ja auditiivisen oppimisen häiriötekijät ovat minimissään. Soinnut ovat yleensä tonaalisesta musiikista tuttuja, esimerkiksi I, IV ja V –asteita. Harmonialiikeitä lähestytään lapsille tuttujen sävelmien kautta, yhdessä kuunnellen miltä mikäkin sointu kuulostaa, milloin soinnun tulisi vaihtua sävelmän mukaan, jne. Lapset voivat myös vuorotellen toimia leikkimielisesti kapellimestareina johtaen näitä sointuryhmiä. (Pätäri 2008, www)

Yllä mainitusta opetusmuodosta saadut tulokset riippuvat tietysti edellisessä luvussa mainituista lasten tonaalisen musiikin ilmiöiden hahmottamiseen liittyvistä korvakuulotaidoista, mutta ajatustasolla opitaan ainakin perusteita sointujen merkityksestä käytännön tekemisen kautta. Vielä luovampi vaihtoehto voisi olla antaa kapellimestarina toimivalle lapselle enemmän vapautta ohjata toimintaa, esimerkiksi ilman ennaltasovittua sointupohjaa.

Leikkimielinen opetusmuoto ei ehkä kuulu niin sanotun taidemusiikin virtuoosipianistiseen opetusperinteeseen, mutta se on tärkeä portti omaan ajatustyöhön - omaan luovuuteen. Itse koen kaikki vastaavat harjoitteet erittäin tärkeiksi, varsinkin jos pyrkimyksenä on joustavuus, soveltavuusosaaminen ja luovuus. Lisäksi vanhemmalla iällä rima asettua lastenomaiseen leikkimieliseen virheiden kautta oppimiseen nousee helposti niin korkealle, että jo pelkästään omat pelot saattavat estää koko luovan toiminnan.

Opiskeltavan asian laaja-alaisen sovellettavuuden kannalta on olennaista muodostaa harjoitukset niin, ettei tehtävään ole olemassa vain yhtä oikeaa ratkaisua. Jo tämä seikka pakottaa oppilaan ajattelemaan itsenäisesti eli etsimään toimivaa ratkaisumallia ongelmaan. Tällaisia harjoitteita ovat esimerkiksi sävellyks- ja improvisointitehtävät. Useiden eri ratkaisujen harjoitteet avaavat myös oven mestari-kisälli –tilanteen soveltamiseen. Oppilaan seurattessa opettajan tekemiä ongelmanratkaisuja saa hän arvokasta tietoa kokeneemman toimijan ratkaisumalleista. Toiminta on yhteistyötä, jossa pohditaan useita sopivia ratkaisuja yhdessä sen sijaan, että opettaja antaisi oppilaalle ”sen oikean ratkaisumallin”, jonka oppilas pyrkisi toistamaan. (Ilomäki 2004, 66.)

Musiikillisen kontekstin vaikutus näihin ratkaisumalleihin on oleellinen, joten harjoitusten tulisi olla sellaisia, joihin oppilas törmää luokkahuoneen ulkopuolellakin. Aidoista tilanteista voi tietysti eritellä yksittäisiä ongelmatilanteita omiksi pelkistetyiksi harjoitteiksi tarpeenmukaan, mutta oppilas ei välttämättä pysty näkemään yhtälöä toisinpäin. Opettajan vastuulla on pitää huoli, että oppilas todella ymmärtää, mihin yksittäisellä harjoitteella konkreettisesti tähdätään. (Ilomäki 2004, 65.)

Motivaation ylläpitämisen kannalta on hyvä hyödyntää oppilaan vahvuuksia, mutta myös ohjata oppilas tiedostamaan omat heikkoutensa. Tässä kohtaa on oppilaalla kiusaus vajota itsesääliin ja välttää tilanteita, joissa omat heikkoudet tulevat esiin. Kehityksen kannalta on kuitenkin tehokkaampaa kun nämä realiteetit otetaan oikealla tavalla huomioon. Oppilaan tulisi osata tarkkailla omien heikompien alueiden kehitystä ns. ulkopuolisen tarkkailijan roolista - täysin tuomitsematta. Opettajan vastuulla on taas antaa aiheeseen liittyviä sopivan haastavia harjoitteita, joista oppilas huomaa myös oman kehityksensä, oli se sitten kuinka hidasta tahansa.

Opiskelijan löytäessä opiskeltavasta aiheesta omanlaisen itselle mielekkään näkökulman, motivaatio kysymysten esittämiseen ja vastausten hakemiseen kasvaa. Tämän seurauksena todennäköisesti alkaa ”lumipallo-efekti”, jonka jälkeen niin opettaja kuin oppilaskin voi surutta luottaa siihen, että kehitys pitää itse huolen itsestään. (Ilomäki 2004, 72.)

## **2.3 Teoriaopetus**

Musiikinteoria on analyysia soivista musiikillisista ilmiöistä. Soivaa kuulokuvaa yritetään selittää sanoilla ja erilaisilla merkintätavoilla, joiden tarkoituksena on auttaa oppilasta hahmottamaan ilmiöitä toisenlaisen oppimisreitien kautta. Teoriatietoon liittyvä symboliikka tuo yleistettävää tietoa, joka pätee erilaisiin konkreettisiin tilanteisiin.

Teoriaopetuksen tähtäin tulisi olla käytännön soveltuvuudessa, joka taas vaatii asioiden syvällistä osaamista. Ilmiöitä käsiteltäessä soittamista abstraktimmalla tasolla tarvitaan ymmärrystä muun muassa käytössä olevista symbolisista ja terminologisista asioista. Lopuksi näiden tulisi muodostaa jonkinlainen sisäinen kuulokuva oppilaalle, jotta opittu tieto todella palvelisi soittotilannetta ja voitaisiin puhua *syvällisestä osaamisesta*. Muussa tapauksessa teoriaopetus käytännössä eriytyy varsinaisesta soittotilanteesta tai soivasta kuulokuvasta ja jää *teoreettisen paperitiedon* tasolle. (Asikainen 2004, 35.)

Monien oppilaiden teoria-ainevastaisuus johtuu ainakin osittain siitä syystä, että musiikki on taidemuotona autonominen. Musiikin kanssa voi toimia täysin ilman teoreettisia käsitteitä. (Asikainen 2004, 35.) Esimerkiksi monen korvakuulolta soittamaan oppineen soittajan motivaatio teoria-aineita kohtaa loppuu viimeistään siinä kohtaa, kun hän huomaa opiskeltavan teoria-aiheen eriytyvän käytännön soittotilanteesta.

Monille muillekin oppilaille kiinnostus teoria-asioita kohtaan on hyvin suoraan verrannollinen opittavan tiedon käytännön soveltuvuuteen. Tämänkaltainen teoritieto kehittää oppilaan omaa ajattelua. Teoriatiedon peilautuessa käytännön tilanteisiin oppilaille vahvistuu käsitys siitä miksi teoriaa opiskellaan.

Käytännönläheisyys ei kuitenkaan pelkästään riitä teoria-asioiden syvällisen oppimisen takaamiseksi. Esimerkki aidosta sävellyksestä on hyvä lähtökohta, mutta teoritiedolla ei saavuteta syvempää osaamisetasoa ennen kuin pohjatason osaaminen on vaivatonta. Perusedellytys teoritiedon syvällisempään soveltamiseen on soivan kuulokuvan, sävelnimien ja nuotinnussymboliikan vahva yhteishallinta. (Asikainen 2004, 34.) Alkeisopetuksessa yleinen ongelma on kuulokuvan eriytyminen muista edellä mainituista käsitetasoista, joka heijastuu aina myöhäisemmässäkin vaiheessa teoria-asioita opiskellessa. Tämä johtaa käytännössä oppilaan teoriaopintojen motivaatio-ongelmiin, koska oppilas ei löydä yhteyttä soivaan kuulokuvaan ja sitä kautta käytännön soittamiseen.

Teoria-asioiden vaatiessa monimuotoista eri käsitetasojen osaamista tulisikin opetustilanteessa pohtia tarkasti oppilaan mahdollisuuksia sisäistää tietoa niin syvällisellä tasolla, että sen soveltaminen olisi käytännössä mahdollista. Opintojen rinnalle on tärkeää kehittää mm. säveltapailutaitoa, jotta teoriaopinnoissa käytettävä symboliikka muodostaisi oppilaille myös soivan kuulokuvan ilmiöstä.

## ***2.4 Sisäinen kuuleminen***

Korvakuulon kehittäminen on yksi tärkeä oppimisalue muusikolle; onhan musiikki taidetta kuuloaistille. Yksinkertaisella tasolla korvakuulotaito voi olla esimerkiksi musiikkikappaleen tunnistamista tai vertaamista aikaisemmin kuulemaamme kappaleeseen. Ihmisen todetessa sävellyksen kuulostavan jollakin tasolla samankaltaiselta kuin jokin toinen sävellys, voidaan puhua jo jonkinlaisesta korvakuulotaidosta.

Itseoppineille muusikoille tyypillisin ja luonnollisin oppimisreitti on korvakuulo. Ensimmäisestä soitinkokeilusta asti soittaminen saa aikaan jonkinlaisen elämyksen, korvakuulon johdolla, joka motivoi jatkamaan eteenpäin. Vaikka musiikin autonomisuudesta johtuen muuta ei tarvitakaan hyvän soivan kuulokuvan saavuttamiseksi, mahdollistaa teoriaopinnot toisenlaisen oppimisreitit korvakuulotaidon tueksi. Säveltapailun voisi sanoa toimivan eräänlaisena ”liimana” näiden kahden ääripään välillä.

Monipuolisen muusikon olennaisimpiin taitoihin kuuluu ehdottomasti niin sanottu sisäinen kuuleminen. Tämä tarkoittaa taitoa muodostaa mieleen kuulokuva. Käytännön esimerkkinä muusikko katsoo nuottikuvaa, jonka jälkeen hän ikäänkuin tietää miltä soitto tulisi kuulostamaan. (Ilomäki 2004, 40.) Tätä taitoa ei opita vain visuaalisin keinoin, kuten esimerkiksi musiikinteoriaa, joka tekee myös sen opettamisesta haastavampaa opettajalle ja vaatii erilaista keskittymistä oppilaalta. Tämä on osaksi seurausta siitä, että jokapäiväiseen elämiseen tarvittavat taidot olemme suurimmaksi osaksi oppineet auditiivisen reitin sijaan visuaalisen reitin kautta.

Musiikista puhuttaessa lahjakkuudella hyvin useasti viitataan käytännössä soittajan korvakuulotaitoon. Säveltapailun keskittyessä kehittämään korvakuulotaitoa, voi näin ollen ”lahjattomasta” tulla harjoittelemalla ”lahjakas”. Tätä asiaa tukee sekin seikka, että monet historiamme suurimmista muusikoista kertovat saavuttaneensa lopputuloksen pääasiassa kovalla työllä.

Kuulemisen abstraktisuus ja ihmisten erilaisuus tekee mahdolliseksi luoda yhtä toimivaa opetusmetodia, joka sopisi kaikille sellaisenaan. Korvakuulotaito kehittyy oppijan oman ajattelun ja kuulohavaintojen kautta. Opettaja toimii ohjaajana, antaen lähinnä hyviä ehdotuksia millä keinoin oppilas voisi kehittää korvakuulotaitoaan. Tärkeää on muistaa antaa oppilaalle aikaa kehittyä rauhassa. Niin opettajan kuin oppilaankin tulee ymmärtää, ettei taitoa voi pakottamalla oppia; joko oppilas tunnistaa sillä hetkellä tietyn musikaalisen ilmiön korvakuulolla tai sitten ei. Kolikon kääntöpuolena on se, että opitun taidon unohtaminen on lähes mahdotonta. Alkuvaiheessa onkin lopputulosta olennaisempaa aktiivinen ajatustyö eli keskittyminen oppimiseen auditiivisesti. Opetus tulee laatia oppijan ehdoilla siten, että tekemisestä jää positiivinen mielikuva sisältäen myös onnistumisia, jotka motivoivat jatkamaan.

Korvakuulotaidosta puhuttaessa voidaan erottaa relatiivinen sävelkorvakuulotaito ja absoluuttinen sävelkorvakuulotaito. Jälkimmäinen taito on harvinaisempi, joka kehittyy hyvin nuoresta lähtien, jolloin ihminen ei sitä välttämättä itse edes tiedosta. Taidon toteaminen tapahtuu yleensä silloin kun opetuksessa annetaan sävelille nimet. Soiva sävel yhdistyy refleksiivisesti suoraan opeteltuihin sävelnimiin. (Asikainen 2004, 31.)

Tällaisen sävelmuistin hyöty on suuri monissa korvakuulotehtävissä, tosin tälläkin taidolla on myös kääntöpuolensa, joka saattaa ilmetä ammattimuusikkotasolla asti. Yksi esimerkki on säestystehtävä, jossa sävellaji vaihdetaan soittotilanteessa. Jos kaikki osaaminen perustuu pelkkään absoluuttisen korvan tuomaan tiettyssä sävellajissa soivaan kuulokuvaan, ei sointurakenteen tarvitse olla kovin vaikea tuodakseen soittajalle ylitsepääsemättömiä vaikeuksia transponoimiseen. Soittaja ei löydä keinoa vaihtaakseen sisäistä kuulokuvaansa toiseen. Hänen ei ole ennen tarvinnut soittaakseen ko. sävellystä muodostaa minkäänlaista analyttiseen teorianäköalaa ja relatiiviseen korvakuulotaitoon perustuvaa ”punaista lankaa” harmoniaprogressiosta. Pohjimmiltaan tässä puhutaan jälleen Asikaisen (2004, 30.) esittämistä käsiteintegraatio-ongelmista; tällä kertaa sävelnimet saavat liikaa painoarvoa. Tämänkaltaisia ongelmia voidaan vähentää kehittämällä korvakuulotaitoa tunnistamaan sävelten välistä suhteellisuutta ja yhdistämään sitä nuottisymboliikkaan.

## ***2.5 Syvällinen oppiminen, taitava osaaminen***

Vapaa säestykselle vuonna 2006 määritellyissä tasosuoritusvaatimuksissa kerrotaan oppiaineen tähtäävään syvälliseen oppimiseen: ”*Opiskeltavien musiikillisten ilmiöiden määrä pyritään pitämään vähäisenä mutta käsiteltävät taidot pyritään omaksumaan syvällisesti, jotta niitä voidaan soveltaa tilannekohtaisesti ja käyttää välineinä itseilmaisulle.*” (SML, 2006.)

Pyrkimyksenä on siis antaa työkaluja käytännön soittamiseen ja itseilmaisuuksiin, joiden soveltaminen lähtee oppilaasta itsestään. Näistä työkaluista tärkeimmät ovat erilaiset säveltapailuun ja musiikinteoriaan liittyvät asiat. Olennaista on näiden erilaisten keinojen sujuva yhteistyö. Oppilaiden yksilötason eroista johtuen tehokas työmuoto on ohjata oppilas itse löytämään sopivin oppimisreitti, jonka seurauksena oppilas oppii käyttämään näitä ongelmanratkaisureittejä myös asian soveltamiseen käytännötilanteissa. Oppilaan oma aktiivinen ajatustyö on perusta syvemmälle oppimiselle. Tämänkaltaisen konstruktivistinen opetusmuoto on jo melko yleistä.

Seuraavassa esimerkkiskenaariossa oppilas käyttää monipuolisesti eri alueiden taitojaan hyödyksi:

*Oppilas opettelee korvakuulolla tavanomaista duuri-sävellajissa soivaa pop-kappaletta. Hän ei ole täysin varma kaikista kappaleen soinnuista, mutta tunnistaa korvakuulolta sävellajin perustehon, toonikan ja on oppinut minkälaisia sointuja duurisävellajin eri asteille muodostuu. Erään yksittäisen soinnun kohdalla hän kuulee sen olevan molli-sointu, joka ei erotu biisistä ”vääränä”, sävellajiin kuulumattomana sointuna, joten teorian tietonsa perusteella hän olettaa sen olevan joko II, III tai VI –asteen sointu. Bassolinjaa tarkemmin kuuntelemalla hän huomaa basson liikkuvan tästä soinnusta puolisävelaskeleen ylöspäin duurisointuun, joka sekkin kuulostaa sävellajin soinnulta. Teorian tietojen perusteella oppilas päättää soinnun olevan juurikin III –asteelle muodostuva molli-sointu. Lopuksi hän toteaa soittamalla päättelyketjun lopputuloksen oikeaksi korvakuulon kautta.*

Koko prosessissa on olennaista sen *poissulkeva ajatusmalli* ja selkeä etenemismuoto. Nämä kaikki erilaiset keinot tutkia samaa ilmiötä tukevat toisiaan ja aktiivisen harjoittelun tuloksena ilmiö vähitellen muodostuu täysin päivän selväksi asiaksi, jota ei edes enää tarvitse ajatella näin yksityiskohtaisesti.

Tällaista tietoutta kerääntyy myös erehdys-oivallus –pohjalta automaattisesti soittamisen kautta. Voidaankin sanoa, että musiikinteoria on kokemusperäistä ajattelutaitoa. Esimerkiksi musiikinteoriasta tietämätön muusikko on pitkällä aikavälillä luonut oman musiikinteorian omien kokemusten mukaan.

Ammattimuusikon soittaminen saattaa monesti kuulostaa hyvin helpolta, myös improvisointitilanteissa. Käytännössä hän valitsee mielestään sopivimman vaihtoehdon vallitsevaan kontekstiin omista ajatusmalleistaan ja toimii sen pohjalta. Näiden ajatusmallien kehitys jatkuu koko oman eliniän loppuun asti ja muunmuassa tästä syystä monet muusikot tekevätkin hienostuneimpia tuotoksia vanhemmalla iällä. Esimerkki syvällisen osaamisen joustavuudesta ammattimuusikolla voisi olla nuottikuvan reaalisoitumerkit; sointumerkit eivät vastaa kirjaimellisesti tiettyjä säveltasoja vaan pikemminkin avaavat mahdollisten toteustapojen kentän. (Ilomäki 2004, 64.) Muutaman minuutin nuottianalyysin jälkeen muusikolle on muodostunut sekä jonkinlainen sisäinen kuulokuva että punainen lanka harmonialiikkeistä teoreettisesta näkökulmasta. Näitä seuraamalla muusikko pystyy toimimaan esimerkiksi sävellajista tai tyylliseikoista huolimatta. Nuotti symboleineen toimii siis

vain kevyehkönä ohjenuorana, jota tulee soveltaa kontekstin mukaisesti. Tämän tasoista toimintaa voidaan helposti kutsua *taitavaksi osaamiseksi*.

Erot eri soittajien välille muodostuvat siis muun muassa näiden ajatusmallien eroista. Sujuva soittaminen on mahdollista vain sillä tasolla millä ajatuksemme ovat. Jos emme ajatustasolla ymmärrä tiettyä musiikillista ilmiötä, tuskin pystymme toistamaan sitä soittamalla tai laulamalla. Käytännön soittaminen vaatii luonnollisesti soitinhallinnan teknisten asioiden olevan tarvittavalla tasolla, mutta (alkeisopetus poissuljettuna) uskallan väittää, että useammin soittotilanteen ongelmat liittyvät taustalla oleviin, ilmiöiden ymmärtämättömyydestä johtuviin, ongelmiin. Kun ilmiöiden hahmotus ei ajatustasolla tuota ongelmia, on soittaminenkin helppoa ja sujuvaa, joka varmasti myös välittyy kuulijalle.

Omien sävellyksien tekeminen alkeistasosta lähtien on yksi olennaisimmista käytännön soittotilannetta vahvistavista tekijöistä. Kun oppilaalle annetaan tietyt raamit säveltämiseen, luo hän itse musiikkia pohjautuen omaan korvakuuloonsa sekä mahdolliseen teorianäytämiseensä. Näin ollen oppilas ei myöskään opi kokemaan suuria paineita ”oikeasta tai väärästä”, jonka väistämättömänä positiivisena seurauksena luovuutta mahdollisesti haittaavat epävarmuudet ja pelot vähenevät.

### 3 Työn tavoitteet

Työssäni keskityn kehittämään oppilaan länsimaisen populaarimusiikin *tonaalisten harmonisten ilmiöiden hahmottamista korvakuulotaidon sekä teoreettislähtöisen ajattelun osalta* alkeistasolta lähtien. Pääpaino on enemmän ns. *ajatusmallien kehittämisessä* kuin itse soitinopetuksessa, joten pianolähtökohtaisuudesta huolimatta harjoitusmalleja voi soveltaa muihinkin säestysinstrumentteihin. Olen ottanut alkeisopetuksen huomioon siten, että käsittelyssä on vain duurisävellajin tuomat sointuasteet, soinnut pidetään aluksi kolmisointuina ja instrumenttikohtaiset soitannolliset seikat kokonaisuudessaan jätetään tämän työn ulkopuolelle. Aihealue on rajattu alkuun suppeaksi ja oppimisprosessissa tulisi kiinnittää huomiota oppilaan syvällisempään opiskeltavan asian hallintaan, tärkeimpänä relatiiviseen sävelkorvaan perustuva niin sanottu sisäisen kuuleminen. Tarkoituksena ei ole luoda aukotonta tapaa opettaa harmoniailmiöitä, vaan harjoitukset ovat tarkoitettu yhdeksi osa-alueeksi muiden soitinopintojen sekaan.

Tarkoituksena on *hyödyntää oppilaan jo olemassa olevia tietoja ja taitoja*. Työni pohjautuu olettamukseen, että oppilas on kykenevä erottamaan korvakuulolla alkeistason harmonisia ja melodisia ilmiöitä, kuten esimerkiksi eron duuri- ja mollikolmisointujen välillä tai toistamaan lastenlaulumaisia melodiafraaseja soittamalla ja laulamalla. Vaikka työni liittyy vahvasti säveltapailuaineeseen, en kuitenkaan tarkemmin perehdy säveltapailun perusteiden opettamiseen. Pikemminkin tarkastelen säveltapailutaidon ja teorian tiedon yhteissoveltamista oppilaan harmonisten ilmiöiden ymmärryksen kehittämisen kannalta.

Eteneminen on oppilaskohtaista ja varsinkin korvakuulotaidon kehittyminen voi olla joskus hyvin hidasta. Tällöin opettajalle jää vastuu tarkkailla oppilaan edistymistä ja ylläpitää motivaatiota sopivilla harjoituksilla. Työssäni on olettamuksena ryhmäopetuksen sijaan yksityisopetustilanne.

Oppilaan olemassa oleva musiikinteoriaosaaminen on luonnollisesti eduksi; samaa tilannetta voidaan tarkastella useammasta eri näkökulmasta. Korvakuulotaidon kehittämisen ollessa pääaiheena, pyrin ottamaan teoriaa mukaan vain tarvittavissa määrin. Tärkeämpänä pidän oppilaan taitoa erottaa ilmiöt korvakuulolla, jonka jälkeen on helpompaa tarkastella ilmiötä myös teoriapohjalta. Näin teorian tieto ei myöskään jää ilman soivaa kuulokuvaa.



Tarkoituksena on, että oppilas kehittää omia ajatusmallejaan harmonisten ilmiöiden osalta käyttäen hyväkseen korvakuulotaitoaan, mutta samalla tukeutuen teorianäytämiseensä. Näiden taitojen yhteen niputtamista pidän avainsanana koko työlle. Soittotilanteessa tämä syvällisempi osaaminen poistaa hahmottamis- ja muistamisongelmia, helpottaa huomattavasti transponoimista ja luo positiivisia tunteita omasta osaamisesta mahdollisten pelkojen ja epävarmuuksien sijaan.

Työni päämäärä ei ole luoda oppilaalle itseopiskeltavaa oppimateriaalia, saati antaa niin sanottua oikeaa tapaa materiaalin opettamiseen, vaan pikemminkin koota yhteen erilaisia ajatuksia aiheen opettamisesta meille opettajille. Työssäni olevat esimerkit ovat yksinkertaistettuja malleja, joiden tarkoituksena on lähinnä alleviivata esitettyä ajatusta. Kannustankin luomaan lisää vastaavia esimerkkejä sovellettuna omille oppilaille.

Päämääränä on saavuttaa eräänlaista joustavuutta käytännön soittotilanteisiin. Työskentelyalue rajataan niin pieneksi, että oppilas pystyy toimimaan keskittyen pääasiassa korvakuulopohjalta toimimiseen, mutta käyttäen samalla hyväksi yksinkertaista teoriapohjaista tietoa. Työni painottuessa enemmän populaarimusiikin puolelle niin sanotun länsimaisen taidemusiikin sijaan pidän harjoittelussa mukana yhtyesoiton näkökulmaa.

## 4 Ajatusmallien kehittäminen

Halutun soivan kuulokuvan ollessa niin sanottu maali, johon oppilas tähtää, hän pyrkii muodostamaan reitin perille käyttäen niitä ajatusmalleja, jotka hän kokee kyseisessä tilanteessa tehokkaimmiksi. Tässä luvussa pohditaan keinoja, joilla on tarkoitus rakentaa ja kehittää oppilaan ajatusmalleja. Osiot on tarkoitettu opettajille, joilla on jo entuudestaan jonkinlainen käsitys vapaa säestys –tyylisistä opetustavoista ja tavoitteista, kuten myös säveltapailu- ja teoriapohjaisista menetelmistä. Näiden keinojen soveltaminen tilanne- ja oppilaskohtaisesti jää siis opettajan vastuulle. Seuraavat osiot eivät ole varsinaisesti etenemisjärjestyksessä ja itseasiassa osioiden tulisi toimia yhdessä toisiaan vahvistaen.

### 4.1 Pohjustusta ja terminologiaa

Relatiivisen sävelkorvan kehittämisen kannalta sävellajin hahmottaminen on peruslähtökohta. Länsimaista tonaalista musiikkia lapsesta asti kuulleet ihmiset ovat tottuneet duuri-mollitonalityettiin ja sen mukanaan tuomaan dominantti-toonika –ilmiöön. Opetuksessa tulee tosin ottaa huomioon oppilaan ikä ja sen mukana tuoma tonaalisen musiikin odotusten kehitysvaihe. Korvakuulotaidon kautta pääteltävät asiat eivät siis välttämättä ole ala-aste ikäisille vielä täysin selviä.

Tämän työn harjoitukset pysyvät aluksi poikkeuksetta duurisävellajin sisällä.

Teoriapainotteiset nuottiesimerkit ovat tässä yhteydessä tarkoitettu esimerkeiksi käsiteltävän asian alleviivaamiseksi eikä suoranaiseksi opetusmateriaaliksi oppilaille. Ne ovat siis ilmiön yhdenlaisen ilmentymän tarkastelua. Suuri osa esimerkeistä on kirjoitettu nuotinkirjoituksen yksinkertaistamiseksi C-duuriin. Itse harjoituksissa on tietysti tarkoitus käyttää kaikkia duurisävellajeja.

Tarkoituksena on selkeyttää oppilaalle mitkä sävelet ja soinnut kuuluvat vallitsevaan sävellajiin ja mitkä eivät. Tässä työssä kuvailen soivaa kuulokuvaa karkeasti sanoilla oikein ja väärin, joilla tarkoitan sävellajin sisäisiä ja sen ulkopuolisia säveliä tai sointuja. Jokainen ihminen kokee nämä sävelet ja soinnut monista muuttujista johtuen eri tavalla. Nuoremmat oppilaat voivat kertoa väärän sävelen kuulostavan huonolta, tyhmältä, oudolta, jne. Vanhemmat oppilaat voivat taas käyttää monipuolisempia adjektiiveja, kuten mielenkiintoinen, erikoinen, ei tavanomainen, ”siisti”, jne. Opettajan tehtävä on varmistaa, että

oppilas todella kuulee nämä erot, mutta opettajan tulee antaa oppilaan tehdä tämä omia huomioita käyttäen, omilla adjektiiveilla kuvaillen. Oikeilla sävelillä ei missään nimessä tarkoiteta absoluuttista totuutta siitä mikä kuulostaa hyvältä, vaan ainoastaan sävellajin mukaisia säveliä ja tämä tulee oppilaan ymmärtää heti alusta asti.

Yksinkertaisten tonaalisten melodioiden korvakuulolta toistaminen on monesti mukana jo alkeisopetuksessa. Harmonian hahmottaminen korvakuulolta on taas useille oppilaille melodian hahmottamista vaikeampaa, johtuen muunmuassa siitä, ettei oppilas tiedä tarkalleen mitä kuunnella ja mitä kuulemastaan tulisi päätellä. Tällaisen loogisen päättelyketjun eli ajatusmallin luonti on yksilökohtaista ja oppilaalle tulisikin tarjota monia erilaisia tapoja luoda itselleen omanlainen tapa kuunnella ja ajatella harmionialiikkeitä. Tämän työn esimerkit ja harjoitukset pyritään pitämään käytännönläheisinä myös siten, että harmionialiikkeissä on usein mukana melodialinja. Harmonialiikkeitten korvakuulolta tunnistamiseen käytetään apuna siis myös mahdollista melodialinjaa ja sen tuomia vinkkejä. Esimerkeissä ei kuitenkaan syvennytä sen tarkemmin säveltapailun monipuoliseen opettamiseen vaan hyödynnetään sieltä tähän aiheeseen sopivia toimintamalleja.

## 4.2 *Sävellajin hahmotuksen perusteita*

Oppilaalle olennaista on oppia löytämään korvakuulolla sävellajista toonika, sävellajin ensimmäinen aste. Nuoremmille oppilaille voi tätä toonikaa kutsua leikkisästi vaikkapa kodiksi tai kotisäveleksi, jota kohti melodia liikkuu. Oppilaan tulee osata tunnistaa korvakuulolta milloin etenevä melodia on päässyt kotiin ja milloin se on vielä liikkeessä tätä kohti. Seuraava korvakuuloesimerkki tulisi olla lähes itsestäänselvä oppilaalle, jotta eteneminen tämän työn sisältämällä menetelmällä olisi käytännön tasolla mahdollista.



KUVIO 1. Opettaja soittaa improvisoitua melodialinjaa duurisävellajissa, joka ilmentää dominantti-toonika purkausta.

Pianon valkoiset koskettimet antavat helpon visuaalisen lähtökohdan duuriasteikon muodostamiseen. Mustien koskettimien ollessa c-duurisävellajin ulkopuolisia säveliä ne kuulostavat tässä ympäristössä vääriltä.

Oppilas ymmärtää, että tietyt sävelet muodostavat sävellajin, jonka sisältämät sävelet pääsääntöisesti luovat sen länsimaiselle musiikille tutun sävelkielen, niin melodisesti kuin harmonisestikin. Jos kotisävel muutetaan eri säveleksi, muuttuvat asteikkoon kuuluvat sävelet, mutta vastaavasti mukana muuttuu myös nämä väärät sävelet. Sävelten välisistä suhteista johtuen relatiivinen kuulokuva itsessään pysyy tietysti samana. Tätä yksinkertaista asiaa tulisi vahvistaa ennemminkin korvakuulon kautta kuin teoriapohjaisesti, jolloin oppilas keskittyisi kuuntelemaan enemmän kuin miettimään matemaattisesti mahdollisen teorian pohjalta.

Duuriasteikon muodostamisen jälkeen on helppo rakentaa kolmisointuja duuriasteikon eri sävelille. Kaikille muille paitsi duuriasteikon seitsemännelle sävelle muodostuu duuri- tai mollisointu, lastenkielellä niin sanottu iloinen tai surullinen sointu. Seitsemännen asteen vähennetyin kolmisoinnun sisältämän vähennetyn kvintti-intervallin vuoksi sointu ei juuri käytännössä esiinny, vaan yleisimmin se edustaa viidennen asteen dominanttisoinnun ylimpiä säveliä. (ks. esim. Tabell 2004, 25.) Kyseisen soinnun kuulokuva on erilainen muiden asteiden duuri- ja mollikolmisoinnuista, joten ilman teoriapohjaisia perusteluitakin se voidaan jättää alkeistasolla sivuun. Näinollen jäljelle jää vain duuri- ja mollikolmisointuja.

SOINTU: DUURI      MOLLI      MOLLI      DUURI      DUURI      MOLLI      VÄHENNETTY

KUVIO 2. Kolmisoinnut duuriasteikon sävelille.

Nämä kolmisoinnut sisältävät vain vallitsevan duurisävellajin säveliä. Jos kolmisoinnussa esiintyy sävellajin ulkopuolisia säveliä, myös sointu ponnahtaa esiin ”vääränä” sointuna.

SÄVELLATIN  
ULKOPUOLINEN  
SOINTU

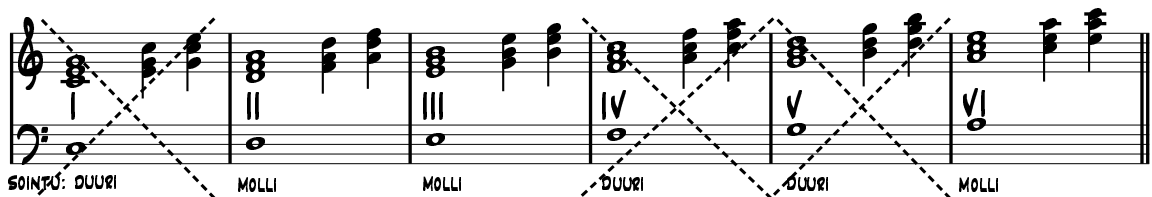
KUVIO 3. Duurisävellajin ulkopuolinen kolmisointu.

Tämän kautta on edelleen tarkoitus vahvistaa oppilaan hahmotusta duurisävellajista, sekä eroista sen sisällä ja ulkona tapahtuvista harmonia- ja melodialiikkeistä, korvakuuloa käyttäen.

Näiden länsimaisen tonaalisen musiikin peruselementtien luomiseen ei vaadita pitkää teoriapohjaista opetusta lähestyttäessä asiaa korvakuulolta pianon kautta, valkoisilla koskettimilla aloittaen. Oppilaan teoriaosaamisesta ei tietenkään ole haittaa, kunhan teorianäytystä käytetään vain korvakuulotaidon tukena. Tilanteeseen, jossa oppilas soittaa mielestään teorianäytteen pohjautuen ”oikein” (ns. matemaattinen ajatusmalli), mutta samalla itse kuulee soittonsa kuulostavan ”väärältä”, tulisi puuttua painottamalla sitä tärkeintä - soivaa kuulokuvaa. Näissä tapauksissa oppilas ei ole vielä täysin sisäistänyt teorianäytteen ohjeistusta.

### 4.3 Sointujen laadut ja paikat sävellajissa

Oppilaan tunnistuessa sävellajin sisäisen yksittäisen soinnun joko duuri- tai mollisoinnuksi hän oppii yksinkertaisella logiikalla poissulkemaan tietyt sointuasteet perustuen pelkistettyyn teorianäyttykseen duuriasteikolle rakentuvista sointutyypeistä. Näinollen nyt mukana olevista kuudesta sointuasteesta heti alkuun poistuu jo puolet.

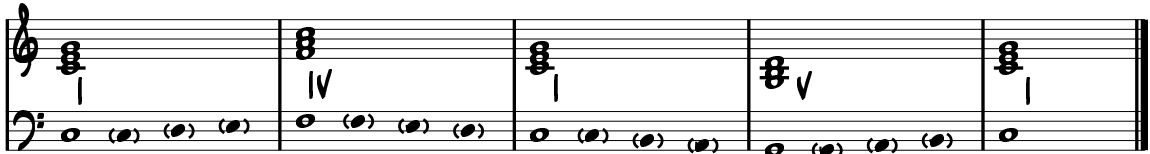


KUVIO 4. Kuultava sointu on tunnistettu mollisoinnuksi, jolloin I IV V aste ei tule kyseeseen.

Nämä perusasiat eivät muutu kolmisointuja laajennettaessakaan, joten tämä on yksi niistä olennaisimmista, mutta samalla yksinkertaisimmista, asioista oppilaan ymmärtää. Jos soinnunlaatua muutetaan duurista molliin tai päinvastoin, muuttuu myös samalla kuulokuva (väliaikaisesti) vallitsevasta sävellajista. Opettaja voi soittaa tästä oman harmonialiike-esimerkin oppilaalle ja antaa oppilaan itse kuvailla soivaa kuulokuvaa omilla adjektiiveilla.

#### 4.4 Horisontaalinen liike bassossa

Hyvä lähtökohta on oppia kuuntelemaan bassosävelen liikettä. Harmonian edetessä se muodostaa eräänlaisen itsenäisen horisontaalisen melodian, jota kuuntelemalla saa vihjettä harmonialiikkeestä.



KUVIO 5. I – IV – I – V – I sointukulku, jossa basso liikkuu asteittain ylös/alas sävellajin sävelten mukaisesti.

Yksinkertaisimmillaan tämä basson liike voi olla asteittaista liikettä sävellajin sävelillä. Tässä esimerkissä suluisissa olevat sävelet ovat sävellajin mukaisia asteittain eteneviä säveliä, joita voi käyttää apuna harmonialiikkeiden tunnistamisessa, joko soittaen tai laulaen.

Sävellajin hahmottaminen on tärkeää. Sävellajin ensimmäinen aste eli kotisävel ei saa kadota oppilaan mielestä. Opetuksessa tulisi edetä oppilaan ehdoilla opettajan varmistaessa, että oppilas todella kuulee ja kykenee päättämään, missä sävellajin sävelessä milloinkin bassosävel liikkuu. Bassosävelten laulaminen olisi erittäin suotavaa.

Bassoliikkeissä saatetaan käyttää myös soinnun perussävelen lisäksi muitakin säveliä, kuten soinnun terssiä ja kvinttiä. Myös asteittaiset liikkeet kohti seuraavaa sointua ovat yleisiä. Olennaista on ymmärtää, että soinnun vaihtuessa bassosävel on useimmiten soinnun perussävel. (ks. esim. Heikkilä, Halkosalmi 2005, 154-155.)

#### 4.5 Melodia- ja bassolinjan yhdistäminen

Harmonialiikkeitä tutkiessa olisi käytännönläheisyys hyvä ottaa huomioon siten, että mukana olisi myös jokin melodialinja. Tässä työssä ei kuitenkaan varsinaisesti keskitytä melodialinjan säveltapailutaitoihin. Sen sijaan tarkastellaan miten melodialinja ja harmonialiikkeet liittyvät toisiinsa.

### 4.5.1 Horisontaalinen ajattelu.

Tonaalisessa musiikissa melodia on usein soinnun vaihtuessa jokin sointusävelistä tai se on menossa sointusäveleen muodostaen pidätyspurkaus-ilmion. Kolmisoinnuista puhuttaessa tämä tarkoittaa intervaleina priimiä, terssiä tai kvinttiä. Näistä intervaleista sointulaatua kuvaa parhaiten terssi. Seuraavassa esimerkissä käytetään tätä ilmiötä hyväksi.

The musical notation consists of two systems of staves. The first system shows a treble clef staff with a 3-measure rest, followed by a bass clef staff with a 3-measure rest. The second system shows a treble clef staff with a 3-measure rest, followed by a bass clef staff with a 3-measure rest. The notation includes various intervals and rests, illustrating the concept of horizontal thinking in harmony.

KUVIO 6. Melodia ja basso luo harmoniaa.

Melodialinjassa on paljon asteittaista liikettä säveltapailun tukena. Sävellajin hahmotuksen kannalta on laulaessa hyvä luoda näitä asteittaisia liikkeitä silloinkin kun melodia todellisuudessa liikkuu hyppäämällä. Esimerkin bassolinjassa nämä kuviteltavat nuotit ovat suluissa.

Soinnun vaihtuessa vahvalla tahdinosalla on melodiasävelenä terssi. Näinollen harmonialiike tulee esiin jo pelkästään melodia- ja bassolinjaa soittaessa; kvintin ollessa soinnun vähiten karakterisin sävel sen voi jättää pois kuulokuvan radikaalisti muuttumatta. Nämäkin asiat on helposti todettavissa korvakuulon kautta.

Tämän tiedon perusteella tulisi tehdä harjoituksia siten, että oppilas, taitojensa mukaan, luo sointukulkuja duurisävellajin asteille, joihin yhdistää samalla yksinkertaista melodiaa asteittaisella liikkeellä yllämainitulla tavalla. Olennaista on muodostaa kohde seuraavasta soinnusta ja liikuttaa melodialinjaa johonkin kohdesoinnun kolmesta äänestä.

Painotus on oppilaan omassa ajatustyössä, jonka tuloksena oppilas pystyy luomaan tonaalista musiikkia vallitsevassa duurisävellajissa. Alkeisoppilaalle tässä on monesti haastetta jo pysyteltäessä vaikkapa C-duurisävellajissa eli pianon valkoisilla koskettimilla.

### 4.5.2 Vertikaalinen ajattelu

Musiikinteoriassa pidemmälle edenneiden oppilaiden kanssa voi pohtia miten kolmisointutasollakin ympäristö antaa vinkkejä vallitsevasta sointuasteesta. Melodian liikkuaessa sävellajin sävelillä se saattaa pidätyksineen ja purkauksineen kertoa selkeästi missä duurisävellajin asteella vallitseva duuri- tai mollisointu sijaitsee.



KUVIO 7. Duurisointu, jossa melodiassa #4 vahvalla tahdinosalla.

Tämänkaltaisten kuulokuvien hyväksikäyttämisen etuna on se, että tilanne erotetaan ilman horisontaalista suhdetta toonikaan, johtuen jälleen tonaalisen musiikin odotuksista; millään muulla duurisävellajin asteella, jolle muodostuu duurikolmisointu, ei esiinny #4 –säveltä melodiassa. Jos näin tapahtuisi, siirtyisi soiva kuulokuva kauemmas vallitsevasta sävellajista.

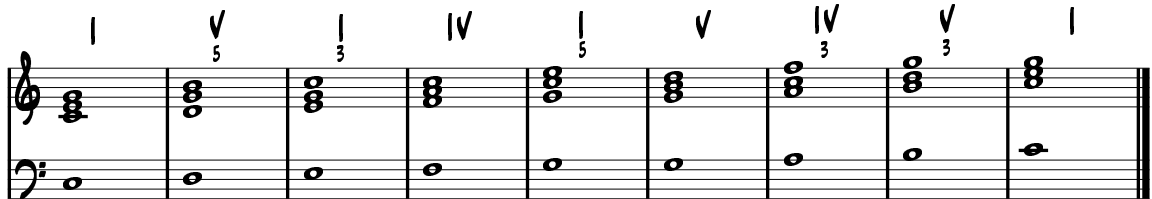
### 4.6 Sointukäännökset ja asteittainen bassosävelen liike

Harmoniafunktioiden teoriansalysimerkintänä on yleensä käytetty roomalaisia järjestysnumeroita eli "tolppia". Sama merkintämuoto on käytössä tässäkin työssä, tosin klassisesta musiikinteoriasta tutut sointukäännösmerkinnät olen yksinkertaistanut alkeisopetusta silmälläpitäen. Sointukäännökset ovat merkitty tolppamerkinnän alapuolelle arabialaisin numeroin. Kolmisointutasolla käännöksiä on vain kolme ja peruskäännöksen ollessa oletuksena, jää jäljelle vain terssi- ja kvinttikäännökset, merkintänä 3 tai 5. Nuorille oppilaille roomalaiset numerot saattavat olla vieraita, joten niiden tilalla voi käyttää myös arabialaisia numeroita. Kysymys on vain merkintätavasta.

Nuottikuvan ollessa vain eräänlainen suositus soivasta kuulokuvasta, koen täsmällisiä sointukäännöksiä tärkeämmäksi aluksi sointutehojen hahmottamisen. Päämäärän ollessa soveltavuudessa, lopullisen soivan kuulokuvan ei ole tarkoituskaan täysin vastata nuottikuvaa.



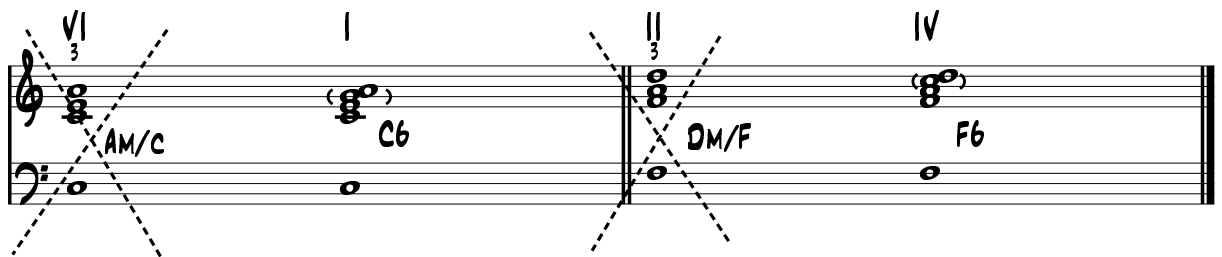
Sointukäännösten avulla saadaan vaihtelua sointukulkuihin. Soinnun pysyessä samana saadaan bassosävelen muutoksella soinnusta eri käännös, jolloin muodostuu vaikutelma soinnun vaihtumisesta. Pitämällä bassosävel paikallaan soinnun vaihtuessa toiseen sointuun, joka sisältää edellisen soinnun bassosävelen, saadaan aikaan huomaamattomampi sointuvaihdos. Käännöksillä saadaan myös astettaista liikettä bassosäveleen. (ks. esim. Heikkilä, Halkosalmi 2005, 194.)



KUVIO 8. Asteittainen bassonliike päätehoilla sointukäännöksiä käyttäen.

Olennaista on ymmärtää, että sointuteho ei pääsääntöisesti muutu, vaikka käännös vaihtuukin. Ylläolevan esimerkin voi soittaa perusmuotoisilla soinnuilla kuulokuvan ratkaisevasti muuttumatta.

Teoriatieto antaa hyvän mahdollisuuden yleistää ilmiötä, mutta tietyissä tapauksissa se saattaa kääntyä itseään vastaan tuottaen kuulokuvaa hankalemman vastauksen. Kolmisointutasolla nämä tilanteet, joissa kuulokuva ei vastaakaan teoriamerkintää, johtuvat usein sointujen laajenemisesta nelisoinnuiksi.



KUVIO 9. Teoriatieto muodostaa kuulokuvaa hankalamman merkinnän.

Duuritonaalisessa ympäristössä edellä olevan esimerkin soinnut eivät muodosta merkintänsä mukaista kuulokuvaa; mollisointu kuulostaa laajennetulta duurisoinnulta. Populaarimusiikille tyypillisen säestystavan vuoksi käännös määräytyy käytännössä bassosävelen mukaan huolimatta sointuhajoituksesta. Juuri näiden tilanteiden vuoksi kuulokuvaa tulee pitää teoriapohdintaa tärkeämpänä.

Erikoisemmissä tapauksissa kontekstin merkitys nousee ja tilanteita voi pohtia monelta eri suunnalta. Esimerkiksi populaarimusiikissa monesti käytetyt urkupisteet saattavat muodostaa kuulokuvan kolmisointuja laajemmista soinnuista ja teoriamerkintöihin muodostuu monia erilaisia ”oikeita” vaihtoehtoja. Myös I asteen kvinttikäännös, edetessään I asteen peruskäännökseen suoraan tai V peruskäännöksen kautta, on todelliselta kuulokuvaltaan V asteen pidätyssointu.

Olen pyrkinyt pelkistämään tämän työn harjoituksia siten, että ilmiöt esiintyvät mahdollisimman selkeinä. Pelkistettyjen tilanteiden hahmottamisen jälkeen on helpompi siirtyä erikoisempiin tilanteisiin.

#### 4.7 Väärin asetetut sointuasteet ja sävellajin rikkominen

Tässä osiossa keskitytään tonaalisen musiikin odotuksiin. Ideana on osoittaa, miten kolmisointutasollakin melodia voi ohjata tuttujen tonaalisten ilmiöiden kautta kuulijaa olettamaan musiikin jatkuvan tiettyyn suuntaan. Asian syvälliseen hahmottamiseen tosin vaaditaan oppilaalta jo laajempaa teoriaosaamista.

Seuraavana esimerkkinä on pieni sävellys reaalisoituneen sekä tolppa-analysineen, jossa melodia ja harmonia pysyy täysin duurisävellajin sisällä.

The image shows a musical score for a piece in C major. The melody is written in a treble clef with a 7/8 time signature. The bass line is written in a bass clef with chord diagrams below the notes. The chords are: C (I), Em (III), F (IV), Am (VI), Dm (II), G (V), and C (I). The piece ends with a double bar line.

KUVIO 10. Sävellys melodian merkityksestä sointuasteille.

Sävellystä voisi kuvata tavanomaiseksi harmonisessa ja melodisessa mielessä. Sävellaji on vahvasti erotettavissa eikä kuulokuvassa ole ”mikään vialla”.

Seuraavassa esimerkissä saman sävellyksen melodiaa muutetaan etumerkein. Sointujen pysyessä samoina vallitseva sävellaji kuitenkin kuulostaa muuttuvan hetkittäin.

The musical score for Figure 11 consists of two systems of music. The first system has four measures with the following chords and bass line annotations: C (G: IV), Em (B: VI), F (F: I), and Am (B: III). The second system has three measures with the following chords and bass line annotations: Dm (Bb: III), G (D: IV), and C (C: I). The melody is written in treble clef with a 7/8 time signature.

KUVIO 11. Sama sävellys muutettuna versiona.

Nyt sävellys kuulostaa yksinkertaisesti väärältä. Yksittäisiä esimerkkiin merkittyjä osioita analysoidessa tosin huomataan, ettei niissä ole ilmiöitä tonaalisuuden ulkopuolelta. Vahvoilla tahdinosilla olevat melodiasävelet ovat kaikki sointusäveliä, mutta väliinjäävät sävelet luovat oletuksen tietystä sävellajista. Oma sisäinen kuulokuva haluaa sävellyksen jatkuvan melodian antamista vihjeistä harmonisesti toiseen suuntaan. Sävellajimuutoksia on totuttu kuulemaan dominantin pohjustamana, joten yhtäkkiset jatkuvat modulaatiot eivät enää tuota kuulokuvaa tonaalisuudesta.

Jotta tonaaliseen musiikkiin tottunut korva olisi tyytyväinen, voisi yksittäisien osien tonaaliset purkaukset olla esimerkiksi tämän tapaisia:

The musical score for Figure 12 shows four measures with single-measure chord changes. The chords are C (G: IV), Em (B: VI), D (F#: V), and G (B: I). The melody is written in treble clef with a 7/8 time signature.

KUVIO 12. Yksittäisten alueiden esimerkkipurkaukset, tahdit 1-2.

Musical notation for KUVIO 13. The top staff shows a melodic line in treble clef with a 7/8 time signature. The bottom staff shows a bass line in bass clef. Chords are indicated above the staff: F, Am, Bb, C, and F. Roman numerals are shown below the bass line: F: I, III, IV, V, and I.

KUVIO 13. Yksittäisten alueiden esimerkkipurkaukset, taudit 3-4.

Musical notation for KUVIO 14. The top staff shows a melodic line in treble clef with a 7/8 time signature. The bottom staff shows a bass line in bass clef. Chords are indicated above the staff: Dm, Eb, F, and Bb. Roman numerals are shown below the bass line: Bb: III, IV, V, and I.

KUVIO 14. Yksittäisten alueiden esimerkkipurkaukset, tahti 5.

Musical notation for KUVIO 15. The top staff shows a melodic line in treble clef with a 7/8 time signature. The bottom staff shows a bass line in bass clef. Chords are indicated above the staff: G, A, and D. Roman numerals are shown below the bass line: D: IV, V, and I.

KUVIO 15. Yksittäisten alueiden esimerkkipurkaukset, tahti 6.

Nämä muunnellun esimerkin yksittäisien osioiden jatkettua harmonialiikkeitä noudattavat melodian antamaa vihjettä vallitsevasta sävellajista, jolloin kuulokuva on jälleen täysin tonaalinen.

Melodiassa muuttuneet sävelet ovat siis kolmisointujen sointusävelien väliin jääviä vallitsevan duurisävellajin asteikon säveliä, joiden avulla tiettyjä sointuja voisi myös jatkossa laajentaa neli- ja viisisoinnuiksi. Tämä oppilaalle teoreettisesti kaikessa laajuudessaan vaikea aihe on kuitenkin hyvin helposti todettavissa korvakuulolla. Käytännön tasolla siirrytään vain kauemmas vallitsevasta sävellajista. Vaikka neli- ja viisisoinnut liittyvät jo vahvasti jatkotason teoria- ja säveltapailukursseille, on jatkon kannalta jo kolmisointutasollakin hyvä ymmärtää näiden sointusävelten väliin jäävien sävelten merkitys tonaliteetille - ne kaikki tulevat vallitsevasta sävellajista.

Duuriasteikon moodeihin asti ehtineiden oppilaiden kanssa voi lisäksi pohtia moodien liittymistä sävellajiin seuraavan esimerkin kautta:

MOODI: ASTE: KOLMISOINTU: "KIRKKAAT"↑

LYD IV DUURI

ION I DUURI

MIX V DUURI

DOR II MOLLI

AIO VI MOLLI

PHRYG III MOLLI

LOC VII VÄHENNETTY

"TUMMAT"↓

KUVIO 16. Duuriasteikon moodit.

Tässä esillä on duuriasteikon moodit kirkkausjärjestyksessä, josta on selkeästi nähtävillä eri moodien väliset erot. Sovelluskelpoisuus ilmenee siis paremmin muun muassa sointulaajennuksissa kuin alkeistasolla, mutta tonaalisuuden vahvistamisen kannalta on pidemmälle ehtineiden oppilaiden hyvä palata pohtimaan perusteita. Sointulaajennuksien yhteydessä oppilaat helposti unohtavat tonaalisuuden asettamat rajoitukset ja tekevät tahattomia sävellajista poikkeavia sointulaajennusratkaisuja.

#### 4.8 Funktionaalisuus ja sävellajin päätehot

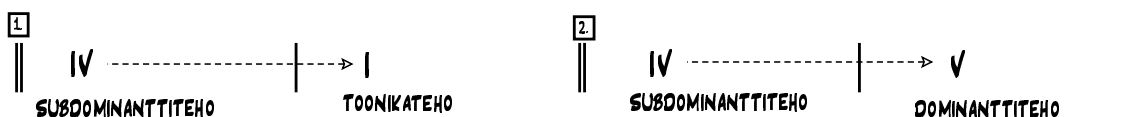
Tonaalinen funktionaalinen harmonia rakentuu lepotehoisen soinnun, toonikan, ympärille. Jokaisella sointuasteilla on omanlainen pyrkimys luoda jännitteitä ja purkauksia suhteessa joko suoraan toonikaan tai muihin asteisiin. Seuraavaksi käydään läpi duuritonaliteetin tutut pääfunktiot.



KUVIO 17. Duurisävellajin päätehot.

I asteen sointu on toonikatehoinen eli lepotehoinen. Se on useimmiten sävelmän ensimmäinen ja viimeinen sointu eikä vaadi purkautumista.

IV asteen sointu on subdominanttitehoinen. Se toimii niin sanottuna välittäjäsointuna ohjaten sävelmää joko toonikaa tai dominanttia kohti. Sen purkautumisesta toonikaan käytetään myös termiä plagaalinen kadenssi.



KUVIO 18. Subdominantin funktio.

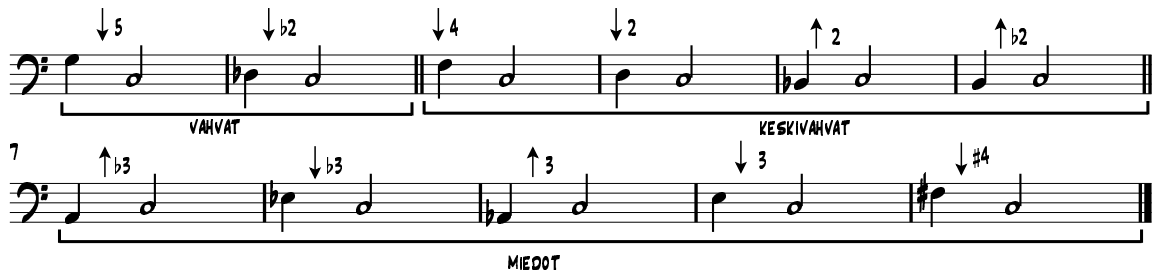
V asteen sointu on dominanttitehoinen. Se pyrkii vahvasti eteenpäin, purkautuen yleensä toonikaan suoraan tai subdominantin kautta. Suoraan purkautuvasta dominantista käytetään myös termiä autenttinen kadenssi.



KUVIO 19. Dominantin funktio.

Kolmisointutasolla puuttuu dominantille tuttu purkautumista vaativa tritonus intervalli, mutta se sisältää kuitenkin sävellajin johtosävelen, joka useimmiten pyrkii purkautumaan sävellajin perussäveleen. Populaarimusiikissa V asteen sointu esiintyy niin kolmisointuna kuin nelisointunakin, joten soinnun dominanttifunktio ei aina tule niin vahvasti esiin.

Sointukulkujen pohjasäveliikkeit ovat myös keskeinen osa funktionaalisuutta. Vahvat pohjasävelkulut vaativat voimakkaasti purkautumista seuraavaan sointuun. Lopullinen tähtäin on yleensä lepoteho eli toonikateho.



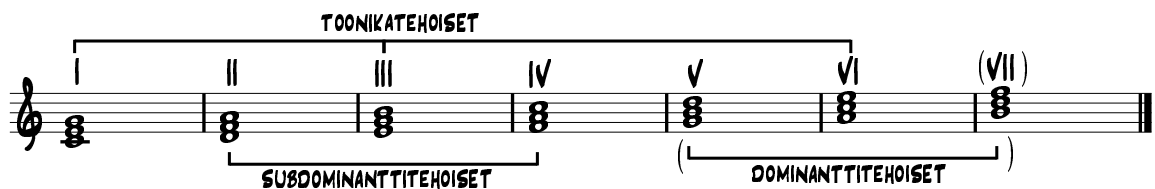
KUVIO 20. Pohjasävelliikkeet.

Nämä päätehot saattavat olla oppilaalle kuulokuvana hyvin tuttuja. Funktionaalisuuden kautta tulisi kehittää oppilaan korvakuulopohjaista päättelykykyä. Esimerkiksi kuullessaan purkausta vaativat soinnun hän oppii vähitellen yhdistämään sen dominanttitehoon eli sävellajin viidenteen asteeseen. Tämän yhteyden jälkeen teoriapohjaiset työkalut antavat vasta sovelluskelpoista apua.

#### 4.9 Päätehojen korvaukset, harhapurkaukset ja melodian merkitys

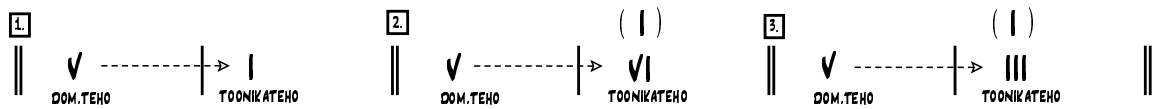
Loput sointuasteet: II, III, VI ja VII rinnastuvat korvausten kautta päätehoille.

Funktionaalisessa mielessä kuulokuva ei ratkaisevasti muutu päätehoja korvattaessa näillä sointuasteilla. Sointukulku etenee ratkaisevasti vasta kun siirrytään pääteholta toiselle. Näillä korvaavilla asteilla saadaan usein myös voimakkaampi tunne harmonialikkeestä kvinttisuhteisia pohjasävelliikkeitä käyttämällä.



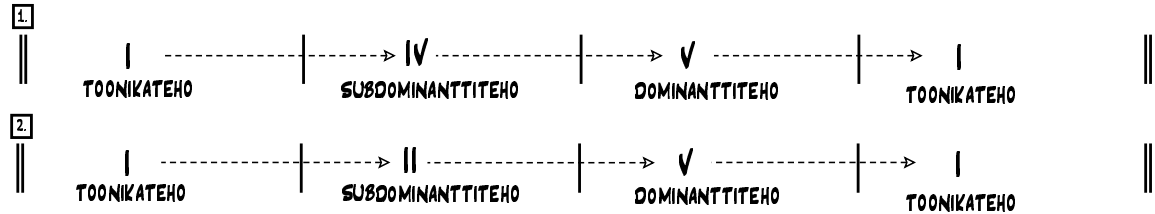
KUVIO 21. Kaikkien sointuasteiden funktiot.

Toonikatehoisia sointuasteita ovat siis myös III ja VI. Dominantin purkauksen kohde voi näin ollen vaihtua toonikasta toiseen toonikatehoiseen asteeseen. Teoriatерmejä käyttäen purkaus III asteelle on I asteen medianttikorvaus ja purkaus VI asteelle on submedianttikorvaus.



KUVIO 22. Toonikan submediantti- ja medianttikorvaukset.

Subdominanttitehoisia sointuasteita on IV:n lisäksi myös II. Teoriatermein puhuttaisiin IV asteen submedianttikorvauksesta.



KUVIO 23. Subdominantin submedianttikorvaus.

Dominanttitehoiselle V asteen soinnulle on myös korvaussointu, VII, mutta tämän ollessa käytännössä laajennetun V asteen dominanttisoinnun ylärakenne, se yleensä ajatellaan V asteen soinnun terssikäännökseksi. Nelisoinnuksi laajennettunakin VII asteen sointu esiintyy sellaisenaan hyvin harvoin myös jazz musiikissa.

Näiden soiva kuulokuva on jälleen monelle oppilaalle tuttu, varsinkin jos esimerkkeinä käyttää oppilaalle entuudestaan tuttuja sävelmiä. Asian sovellettavuus pitää tuoda heti esiin vaihtamalla tuttujen sävelmien sointukulkuja opitulla tavalla. Seuraavaa esimerkkiä voi soinnuttaa käyttämällä päätehoja tai niiden korvauksia.



KUVIO 24. Päätehojen korvausharjoitus 1.

Tehtävässä on monia ”oikeita” ratkaisuja ja näiden kuulokuvallisia eroja tulisi tutkia yhdessä oppilaan kanssa. Vahvat pohjasävellikkeet esimerkiksi muodostavat joistakin sointukuluista voimakkaammin purkausta tavoittelevia. Funktionaalisuuden kannalta on olennaista oppia tunnistamaan korvakuulolla päätehot, vaikka kyseessä olisikin korvaus. Seuraavassa pidemmässä esimerkissä tarkoituksena on tehdä oma soinnutus, jossa päätehoja saa korvata oman mielen mukaan.



1  
TOONIKATEHO

5  
TOONIKATEHO

9  
SUBDOMINANTTITEHO

13  
DOMINANTTITEHO

KUVIO 25. Päätehojen korvausharjoitus 2.

Olennaista on hahmottaa korvakuulon kautta miten harmonia etenee varsinaisesti vasta toonikatehoisilta sointuasteilta siirryttäessä subdominanttitehoisille sointuasteille. Vastaavasti dominanttisoinnulle siirryttäessä sointukulku saa pyrkimyksen purkautua takaisin kohti lepotehoisia sointuja. Esimerkin melodialinja on laadittu konsonoimaan kaikkien korvaussointujen kanssa. Näin ei tietysti aina tapahdu, joten olemassa oleva melodia tulee ottaa huomioon sointukorvauksissa. Tästä esimerkkinä yksi populaarimusiikista useasti löytyvä ilmiö.

V

DOMINANTTITEHO

OIKEIN

VÄÄRIN

TOONIKATEHO

3

b2

KUVIO 26. Melodian merkitys soinnutuksessa.

Näiden tilanteiden teoreettinen pohtiminen on jälleen kuulokuvaa monimutkaisempaa, joten tässäkin kohtaa selitykseksi riittää pelkkä kuuntelu. Tilanne kuulostaa joka tapauksessa I asteen terssikäännökseltä. Esimerkin B (H) sävelen mukaanottaminen ei vaikuta sointufunktion osalta ratkaisevasti kuulokuvaan; sointu vain laajenee nelisoinnuksi, reaalisointumerkkinä Cmaj7/E.

Näiden harhapurkauksiin perustuvat myös relatiiviset kadenssit, joiden ilmentymät laajennetuilla soinnuilla voivat olla hankalia pidemmälle ehtineille oppilaillekin, etenkin jos

perusteet eivät ole kunnossa. Aiheen tarkastelu vaatii kuitenkin laajempaa teoriaosaamista, joten aihe jää tämän työni ulkopuolelle.

#### 4.10 Välidominantti

Välidominantti on yksi funktionaalisen harmonian peruselementeistä. Se toimii dominantin tavoin, mutta purkauksen kohteena on jokin muu kuin I aste. Sillä on tarkoituksena vahvistaa harmonialiikkeitä soinnulta toiselle rikastuttaen samalla alkuperäistä harmoniaa.

Tässä yhteydessä on pakko viimeistään siirtyä nelisointupohjaisiin sointuihin, jotta jokaiselle sointuasteelle muodostetun dominantin dominanttiluonne tulee todella esiin. Näin ollen en koe järkeväksi sisällyttää tätä ilmiötä laajemmin työhöni, vaan asia käsitellään nelisointumaailmaan siirtymisen pohjustuksena.

Välidominantti on kuitenkin ymmärrettävissä melko helposti dominantin-toonikapurkauksen pohjalta. Sama ilmiö tapahtuu nyt vain jollekin toiselle sävellajin asteelle, joita voi vallitsevalla hetkellä ajatella toonikaksi. Varsinaisen modulaation vaatiessa pidempää pysymistä uuden toonikan ympärillä voidaan tätä ilmiötä kutsua tonikisaatioksi. Terminologiasta välittämättä kuulokuva kertoo ilmiön olevan samankaltainen kuin dominantti-toonikapurkaus, kohde vain muuttuu.

The diagram shows a musical staff with two lines (treble and bass clefs) and a key signature of one flat (B-flat). Above the staff, three chords are indicated: I, V/Vi, and Vi. Below the staff, the first measure is labeled 'TOONIKA', the second 'VÄLIDOMINANTTI', and the third 'KOHDE'. An arrow points from the V/Vi chord to the Vi chord, indicating the resolution path.

KUVIO 27. Välidominantti.

Esimerkissä on sointukulkuun I – Vi lisätty välidominantti. Merkintätapana käytetään usein V merkintää osoittamaan soinnun dominanttifunktiota ja kautta-merkin jälkeen merkitään purkauksen kohde. Jotta välidominantti kuulostaisi purkautuvan oikein, tulee sen purkautua dominantin tapaan uuteen toonikaan tai sen korvaukselle muodostaen joko autenttisen tai relatiivisen kadenssin.

Jo näiden tietojen pohjalta voi päätellä aiheen saavan lukuisia ilmentymismuotoja. Tästä johtuen aiheen sisällyttäminen alkeisopetukseen on hieman kyseenalaista, etenkin kun

tarkoituksena on syvälinen oppiminen ja sovellettavuuskelpoisuus. Pidemmälle ehtineiden oppilaiden kanssa, perusasioiden ollessa hallussa, voi tätä aluetta lähteä syventämään.

Tämän työn viimeinen harjoitus pohjustaa tätä väldominantti-ilmiötä. Lisätessä väldominanteille vielä vastaava subdominanttiteho, avataan portti jazz-musiikista tuttuihin II-V-I sointukulkuihin.

## 5 Harjoittelun tarkastelua

Tässä osiossa tarkastelen mitä työni aiheen monipuolinen harjoittelu voisi pitää sisällään. Pohdin myös sovelluksia liitteenä oleville harjoituksille.

### 5.1 Harjoittelun yleisiä asioita

Työni aiheen liittyessä vahvimmin ajatustason kehittämiseen tulisi harjoituksissa keskittyä määrän sijasta laatuun. Tämä vaatii paljon keskittymistä opetustilanteessa sekä oppilaalta että myös opettajalta. Harjoitusten tulisi kannustaa oppilasta aktiiviseen ajatustyöhön ja yksittäisten valmiiden ratkaisujen antamista tulisi harkita tarkoin.

Yhtenä tärkeimpänä seikkana opetustilannetta pohdittaessa pidän oppilaan ja opettajan yhdessä tekemistä. Opettajan mallia seuraten oppilas huomaa erilaisia ajattelumalleja ja oppii, ettei harjoituksiin aina ole vain yhtä oikeaa ratkaisutapaa. Jo pelkästään tämä tieto pistää oppilaan ajatustyön alulle. Kysymyksiä herää ilmaan ja niille etsitään yhdessä ratkaisumalleja.

Koko työssäni en ole puhunut soittamiseen liittyvistä säästystyyleistä ja nämä asiat jätänkin opettajan päätettäväksi tilannekohtaisesti. Omien piano-oppilaitteni kanssa olen käyttänyt muun muassa seuraavanlaista harjoitetta:

*Harjoitus rajataan aluksi tiettyyn duuri-asteikkoon ja sen sisältämiin sointuasteisiin. Valitaan jonkinlainen säästystapa oppilaan kykyjen mukaan. Yksinkertaisimmillaan oikea käsi soittaa kolmisointuja peruskäännöksillä neljäsosanuotein ja vasen käsi soittaa oktaavia alemmaa sointujen perussäveliä puolinuotein. Tästä muodostuvaa rytmiä pidetään yllä koko harjoituksen ajan. Oppilas saa keksiä itse sointukulun, mutta tämä tehdään soitettaessa. Säästys jatkuu tiettyssä sointuasteessa paikallaan niin kauan kun oppilas on päättänyt seuraavan soinnun. Ajatustyön varmistamiseksi oppilas sanoo ääneen opettajalle seuraavaksi haluamansa sointuasteen numeroin, jonka jälkeen hän siirtyy kyseiselle sointuasteelle. Ennen siirtymistä päätetylle sointuasteelle olisi oppilaalla pyrkimyksenä saada muodostettua jonkinlainen sisäinen kuulokuva tulevasta harmonialiikkeestä. Vastaavasti*

*liikkeen jälkeen tulisi pohtia vastasiko liike omia odotuksia. Harjoitus jatkuu samalla tavalla edeten rytmin säilyessä ehjänä.*

Tässä harjoituksessa osattavia asioita on vähän: duuriasteikko, kolmisoinnut asteille ja numerot yhdestä kuuteen. Näin ollen oppilaalle jää paljon tilaa keskittyä auditiiviseen oppimiseen. Opettaja voi myös tukea kuulokuvaa soittamalla improvisoitua yksinkertaista melodialinjaa oppilaan keksimiin sointuihin. Tästä muodostuva kuulokuva vastaa jo ihan kokonaisia sävellyksiä.

Pidemmällä olevien oppilaiden kanssa samaa harjoitusta voi vaikeuttaa lisäämällä opettajan osuus eli melodialinja oikealle kädelle sointukäännöksen ylimmäksi ääneksi. Melodialinjan luomiseen riittää kun oppilas ymmärtää liikuttaa melodiaa sävellajin sävelillä kohti seuraavan soinnun sointusäveliä. Tämä tietysti kuormittaa ajatustyötä paljon enemmän.

Tämänkaltaisten luovuutta kehittävien harjoitusten lisäksi on hyvä tehdä olemassa olevien sävellysten kanssa sovelluksia. Oppilasta voisi esimerkiksi ohjata kyseenalaistamaan eri sävelmien sointukulkuja kehittäen tilalle omia versioita sointukuluista vaikkapa (sub)medianttikorvauksilla. Näiden kautta opittujen taitojen soveltamisesta tulee itsestäänselvyys.

Harjoittelu ei aina vaadi edes soitinta. Korvakuulotaidon kehittäminen onnistuu siellä missä musiikkia on kuultavissa. Tärkeää on vain aktivoida oma ajatustyö. Uskallan väittää, että jos kuuntelee mitä tahansa populaarimusiikkia soittavaa radiokanavaa vaikkapa tunnin ajan, ehtii tässä ajassa kuulla suuren osan työssäni läpikäydyistä duuritonaalisista ilmiöistä. Hyvä puoli on myös se, että oman instrumentin puuttuessa on korvakuulolla epävarmoissa tilanteissa pyrittävä löytämään vahvistusta muualta, kuten esimerkiksi juuri teorian tiedoista. En kokenut järkeväksi sisällyttää tähän työhön erillisiä korvakuuloharjoitusmateriaalia juuri siitä syystä, että oppimateriaaliksi kelpaa lähes mikä vaan esimerkiksi radiosta kuultava duurisävellajissa soiva populaarimusiikkikappale.

Opittuja asioita laajemmin soveltava harjoitus voisi edetä vaikka seuraavalla tavalla:

- Kuunnellaan lyhyekö osa jotakin kappaletta.
- Pohditaan sointukulkua korvakuuloa käyttäen ilman soitinta.
- Kirjoitetaan sointukulku paperille tolppamerkein.

- Tarkastetaan kirjoitettu nuotti soittamalla.
- Pohditaan päätehojen korvauksia ja muodostetaan paperille variaatio sointukulusta.
- Soitetaan varioitu versio transponoiden useisiin sävellajeihin.
- Muutetaan vielä alkuperäinen rytmi toisenlaiseksi, esimerkiksi valssiksi.
- Soitetaan varioitu lopputulos luoden samalla omaa melodialinjaa.

Näiden tehtävien läpäiseminen vaatii syvällistä asioiden hallintaa. Tällä tasolla voidaan huoletta puhua *taitavasta osaamisesta*.

Asioiden sovellettavuustaso riippuu tietysti paljon oppilaan osaamisesta, joten opettajan vastuulle jää arvioida millä tasolla on vielä mahdollista saavuttaa syvällisemmän tason oppimista. Asioiden liiallisella kiirehtimisellä saadaan usein aikaan vain tilanteita, joissa jatkuvasti palataan takaisin perusasioiden pariin.

## **5.2 Liitteiden harjoitukset**

Olen jakanut harjoitteet viiteen eri alueeseen (Liite 1). Harjoituksissa on ensin valmiita esimerkkejä sointukuluista käsiteltävillä sointuasteilla, jonka jälkeen on tarkoituksella tilaa oppilaan tai opettajan omille sointukuluille. Sointukulut ovat lyhyitä muistamisen helpottamiseksi, jonka avulla oppilas kykenee keskittymään muiden alueiden kehittämiseen.

Soittaessa olisi tärkeää säilyttää rytmi soittotavasta riippumatta. Tämän tukemiseksi tulisi käyttää metronomia, rytmikonetta tai taustanauhaa (Liite 2).

Harjoituksissa käytän roomalaisia numeroita sointuasteista ja arabialaisia numeroita sointukäännöksistä. Tolppamerkkejen viereen voi tarvittaessa kirjoittaa sointuasteet myös arabialaisin numeroin nuorien oppilaiden avuksi.

Liitteenä on myös tähän työhön säveltämiäni kokonaisia harjoituskappaleita, jotka ovat tarkoitettu tuomaan harjoitteluun käytännönläheisyyttä (Liite 2). Harjoituksista on taustanauha kaikissa sävellajeissa ja nuotti tolppamerkinöin. Nämä viisi harjoitusta etenevät samalla logiikalla, joten niitä voi käyttää liitteen 1 harjoitusten tukena.

Pohdin seuraavaksi liitteen 1 harjoitusten mielestäni olennaisempia asioita.

### 5.2.1 Sointutehot I IV V

Nämä kuusi erilaista neljän tahdin sointukiertoharjoitusta esiintyvät lukuisissa populaarimusiikkikappaleissa. Päätehojen hallinta on olennaista jatkoharjoitusten syvemmän soveltamisen kannalta, joten tästä aiheesta kannattaa tehdä monia harjoituksia. Käyttämällä aitoja kappaleita opetustilanteessa auttaa oppilaan motivaation säilymistä. Vanha totuushan on, että hyvään kappaleeseen tarvitaan vain kolme sointua!

### 5.2.2 Sointutehot I IV V VI

Rajaus juuri näihin neljään sointuun ennen loppujen sointuasteiden mukaanottamista johtuu näiden sointujen lukemattomista käyttökerroista populaarimusiikissa. Jos lähestytään aihetta hieman epämusikaalisesti matematiikan kautta niin huomataan, että näiden sointujen järjestämiseen muodostuu 24 erilaista variaatiota. Tästä huolimatta kaikki nämä neljän tahdin pituiset sointukulut löytyvät populaarimusiikin historiasta. Erityisesti sointukierro I – V – VI – IV on hyvin yleinen listahiteissä.

Duurisävellajin kuudennen asteen soinnun ollessa samalla myös rinnakkainen molli, voidaan tällä soinnulla alkavaa sointukulkua lähestyä analysoinnissa myös mollisävellajin kautta. Asioiden pelkistämisen kannalta olen rajannut tämän lähestymisen kuitenkin pois. Esimerkeissä ei esiinny myöskään mollitonoliteettia vahvistavaa V asteen dominanttisointua.

### 5.2.3 Sointutehot I II III IV V VI

Kaikkien asteiden ollessa mukana, seitsemättä astetta lukuunottamatta, voidaan ottaa mukaan sovelluksia päätehojen korvauksista. Tarkastelun alle kannattaa ottaa myös pohjasävelliikkeiden vahvuuserot. Niin sanottu kvinttikierro on yleisempi mollisävellajista, etenkin iskelmämusiikissa, mutta sitä käytetään lyhyemmässä mittakaavassa myös duurisävellajissa. Sointukuluista tulee haastavampia niiden pituuden vuoksi ja niiden muistamiseen tarvitaan yhä monipuolisemmin opittuja taitoja.

### **5.2.4 Sointujen käännökset, basson asteittainen eteneminen**

Näissä harjoituksissa on olennaista ymmärtää sointufunktioiden riippumattomuus sointukäännöksestä. Niiden avulla voidaan muodostaa vaikutelma useammista soinnuista tai vähennetään sointuvaihdoksen voimakkuutta pitämällä pohjasävel paikallaan. Lisäksi niillä saadaan aikaan pohjasäveleen asteittaista liikettä. Huomionarvoista on myös se, että juuri päätehojen käännöksiä käytetään useimmin. Tämä johtuu mollisointuasteiden terssikäännösten muuttumisesta suursektisoinnuksi.

### **5.2.5 Välidominantti**

Välidominantti tuo mukanaan sävellajin ulkopuolisia säveliä, joten kuulokuvakin siirtyy hetkittäin kauemmas vallitsevasta sävellajista. Olennaista olisi ymmärtää välidominantin kohteen merkitys. Välidominantin voi usein poistaa sointukulusta kappaleen kuulokuvan ratkaisevasti kärsimättä, mutta kohteen poistamisella koko rakenne romahtaa. Tätä voi tutkia tarkemmin sopivilla aidoilla kappaleilla.

Näiden harjoitteiden soittaminen kaikista sävellajeista on jo aikaa vievä urakka, mutta tämän jälkeen vaikkapa jazzmusiikkiin tutustuttaessa niin sanonut kakkosvitokset, II-V-I, avautuvat huomattavasti selkeämmin.



## 6 Pohdinta

Työssäni olen pyrkinyt tuomaan esiin ajatustyön tärkeyden soittotilanteessa. Pidän näiden harmonia-asioiden syvällistä ymmärtämistä osana soittajan yleistä musikaalisuutta.

Kokeneilta ammattimuusikoilta kysyttäessä joustavuutta vaatineen soittotilanteen jälkeen minkälaisen ajatustavan kautta päädyit juuri tekemääsi ratkaisuun saattaa vastaus monesti olla hyvin epäselvä: ”En minä tiedä, minä vain soitin”. Tekemiseen perustuvan kokemuksen kautta opittuja asioita on vaikea pukea sanoiksi. Koin työtä kirjoittaessa samankaltaisia ongelmia. Päädyin ratkaisemaan vastaavat ongelmat käyttäen soivaa kuulokuvaa perusteluina. Jos kuulokuva ei riitä perusteluiksi, ongelma saattaa olla pikemminkin kuulijassa.

Käytän itse tarvittaessa kaikkia työssäni esiteltyjä työkaluja ammattimuusikkona toimiessani. Huomasinkin tekeväni tutkimusta samalla omasta ajatustyöstäni. Pohdittuani omaa kehitystäni varsinkin korvakuuloon liittyvissä asioissa, totesin saavuttaneeni nykyisen taitotason lähinnä määrätietoisella harjoittelulla. Yhtenä motivaattorina toimi aikanaan esiintymiset harrastetason tanssiorkesterin kanssa. Nuottien puute pakotti toimimaan korvakuulolta ja tästä muodostuneet ongelmat päätin ratkaista siten, että totutan itseni kuuntelemaan sointuasteita jokaisesta vastaantulevasta kappaleesta. Pitkällä aikavälillä tämän aktiivisen ajatustyön tuloksena korvakuulotaito parani huomattavasti. Jälkeenpäin ajatellen asianmukainen ohjaus olisi varmasti nopeuttanut kehitystä.

Motivaationa työhöni olivat siis omat kokemukset ja varsinkin aihetta käsittelevän opetusmateriaalin vähyys. Tuntui, että tätä aihetta opetetaan todellakin isältä pojalle – periaatteella. Musiikkikoulutuksessa tekeminen rajataan usein eri oppiaineisiin esimerkiksi olosuhteiden pakosta. Nämä alueet eriytyvät toisistaan eikä alkeisoppilaat totu yhdistämään taitoja keskenään. Tämänkaltaisen tekemisen vastuu jää oppilaalle itselleen.

Rytmimusiikin näkökulma on vahvasti esillä koko työssäni. Vaikka joustavuuteen tähtäävän opetuksen ollessa rytmimusiikin puolella erittäin hyvin perusteltavissa, tulee aiheen soveltamista pohtia myös niin sanotun taidemusiikin osalta. Jos päämääränä pidetään virtuoosimaista instrumentin hallintaa, on ymmärrettävää, että harjoittelu painottuu soittoteknisiin asioihin. Tämän työn tapaiset yleismusikaaliset ilmiöt saattavat jäädä oppilaan oman tarkastelun varaan.

Syvälliseen osaamiseen tähtäävää opettamismuotoa voi perustella tyyllilajeista riippumatta ainakin sillä, että opituilla taidoilla on monia sovelluksia ja taitojen unohtaminen on vaikeaa. Korvakuuloon ja teorian tietoon perustuva ajatustyö pysyy aktiivisena pelkästään jo kuuntelemalla musiikkia.

Työni yhtenä suurimpana ongelmana koin aihealueen rajaamisen. Alkuperäiseen suunnitelmaan kuului mollisävellaji, lainat toisesta sävellajista, II-V kuviot ja duuri-mollitonalityteen rikkovat kolmisoinnut. Näiden perusteellinen tutkiminen olisi laajentanut työtä valtavasti, joten päädyin käsittelemään vain duuritonaalisia harmoniaailmiöitä kolmisointupohjalta.

Toinen ongelma oli löytää tutkimusmateriaalia tukemaan työni perusolettamuksia. Nuorten tonaalisen musiikin ymmärtämisen kehitystä on tutkittu vasta viime vuosien aikana. Omat kokemukseni aiheesta ovat kuitenkin samankaltaisia löytämieni tutkimuksien kanssa.

Työlläni toivon herättäväni lukijassa ajatuksia harmoniaailmiöiden opettamisesta ja niiden laaja-alaisesta soveltamisesta. Työssäni pyrkimyksenä oli pohtia enemmän opettamiseen liittyviä asioita kuin luoda opetusmateriaalia. Parhaimpana palautteena pidänkin sitä jos tämän työn innoittama syntyy uutta harmoniaan liittyvää alkeistason opetusmateriaalia.

Lopuksi haluan vielä antaa haasteen kysymyksen muodossa kaikille pedagogeille, instrumentista huolimatta; olisiko tämän työn harjoitusten sujuvasta osaamisesta hyötyä omassa opetuksessasi?

## Lähteet

Ahonen Kari. 2000. *Tonaaliset odotukset musiikin oppimisessa* [verkkodokumentti]. Joensuun yliopisto. Savonlinnan opettajankoulutuslaitos. saatavissa: <http://sokl.joensuu.fi/verkkojulkaisut/kipinat/PDFt/KariA2.pdf> (luettu 22.11.2008)

Asikainen Kaisu. 2004. *Soivan ja teorian erillisyyden ongelma ja säveljonon hallinnan vaikeudet* [verkkodokumentti]. Helsinki: Sibelius-Akatemia. Saatavilla: [http://dept.siba.fi/documents/sate/Kaisu\\_Asikainen.pdf](http://dept.siba.fi/documents/sate/Kaisu_Asikainen.pdf) (luettu 22.11.2008)

Heikkilä Pasi, Veli-Matti Halkosalmi. 2005. *Tohtori Toonika*. Keuruu. Otavan Kirjapaino Oy. ISBN 951-1-19922-6

Ilomäki Lotta. 2004. *Säveltapailu ja käytännön taitavuus: miten päästä syvään ja sovelluskelpoiseen oppimiseen?* [verkkodokumentti]. Helsinki: Sibelius-Akatemia. Saatavilla: [http://dept.siba.fi/documents/sate/lotta\\_ilomaki.pdf](http://dept.siba.fi/documents/sate/lotta_ilomaki.pdf) (luettu 22.11.2008)

Jaakkola Inkeri. 2006. *"Luin tota nuottia päässäni ja kuulosti iloselta", Käsitteellisen ajattelun ilmeneminen 11 - 12 -vuotiaiden lasten musiikinoppimistilanteessa* [verkkodokumentti]. Avoin Yliopisto. Helsinki. Proseminaarityö. Saatavissa: <http://www.avoin.helsinki.fi/opetus/materiaalit/kasvatustiede/jaakkola.pdf> (luettu 22.11.2008)

Pätäri Minna. 2008. Internetartikkeli: Soittimien käyttö musiikin alkuopetuksessa. Helsinki: Sibelius-Akatemia. Saatavuus: <http://www2.siba.fi/aleatori/index.php?id=250&la=fi> (luettu 20.11.2008)

Suomen musiikkioppilaitosten liitto ry. 2006. *Pianon vapaa säestys, Tasosuoritusten arvioinnin perusteet* [verkkoliite]. Saatavuus: <http://dms.musiikkioppilaitokset.org/file.php?fid=268> (luettu 22.11.2008)

Suurpää Lauri. 2003. *Tonaalisen musiikin analyysi: historiaa ja lähtökohtia* [verkkodokumentti]. Sibelius-Akatemia. Saatavilla: <http://dept.siba.fi/documents/sate/Lauri2003.pdf> (luettu 22.11.2008)

Tabell Max. 2004. *Jazz musiikin harmonia*. Helsinki. Yliopistopaino. ISBN 951-570-578-9

## Liitteet

Liite 1. *Harmoniaprogressioharjoituksia* - 5 sivua.

1. Harjoituksia I IV V -sointuasteilla
2. Harjoituksia I IV V VI -sointuasteilla
3. Harjoituksia I II III IV V VI -sointuasteilla
4. Harjoituksia sointukäännöksillä
5. VäliDominanttiharjoituksia

Liite 2. *Biisimuotoisia harjoituksia* - 5 sivua ja 1 usb-muistitikku.

1. Harjoituskappale 1, I IV V -sointuasteilla
2. Harjoituskappale 2, I IV V VI -sointuasteilla
3. Harjoituskappale 3, I II III IV V VI –sointuasteilla
4. Harjoituskappale 4, sointukäännökset
5. Harjoituskappale 5, väliDominantti

Harjoituskappaleet löytyvät myös usb-muistitikulta pdf –formaattissa. Lisäksi muistitikulla on kappaleista play-along harjoittelutaustat mp3 –formaattissa kaikissa sävellajeissa.

1		IV		I		V	
---	--	----	--	---	--	---	--

2		IV		V		IV	
---	--	----	--	---	--	----	--

3		V		IV		V	
---	--	---	--	----	--	---	--

4		I		V		I	
---	--	---	--	---	--	---	--

5		V		I		I	
---	--	---	--	---	--	---	--

6		IV		I		I	
---	--	----	--	---	--	---	--

| | | | |

| | | | |

| | | | |

| | | | |

| | | | |

1	{	I		VI		IV		V	}
---	---	---	--	----	--	----	--	---	---

2	{	I		VI		V		IV	}
---	---	---	--	----	--	---	--	----	---

3	{	I		V		VI		IV	}
---	---	---	--	---	--	----	--	----	---

4	{	I		IV		VI		V	}
---	---	---	--	----	--	----	--	---	---

5	{	IV		I		V		VI	}
---	---	----	--	---	--	---	--	----	---

6	{	IV		I		VI		V	}
---	---	----	--	---	--	----	--	---	---

--	--	--	--	--

--	--	--	--	--

--	--	--	--	--

--	--	--	--	--

--	--	--	--	--

1 | I | VI | II | V | )

2 | I | IV | II | V | )

3 | IV | V | III | VI | )

4 | III | VI | II | V | )

5 | I | III | IV | V | )

6 | I | II | IV | V | )

7 | I | V | VI | III | |

| IV | I | V | V | )

8 | I | III | VI | V | |

| IV | I | II | V | )

| | | | |

| | | | |

| | | | |

| | | | |



1	I	I <sub>3</sub>	IV	V	
2	I	V <sub>3</sub>	VI	V	
3	I	V <sub>5</sub>	I <sub>3</sub>	IV	
4	IV	I <sub>3</sub>	II	V	
5	IV <sub>3</sub>	V <sub>3</sub>	I	I	
6	I	IV <sub>5</sub>	I <sub>5</sub>	V	
7	I	V <sub>3</sub>	VI	I <sub>5</sub>	
	IV	I <sub>3</sub>	II	V	
8	I	V <sub>5</sub>	I <sub>3</sub>	IV	
	I <sub>5</sub>	V	IV <sub>3</sub>	V <sub>3</sub>	

1	I	V/II	II	V	
2	I	V/II	V/V	V	
3	I	V/VI	VI	V	
4	I	V/IV	IV	V	
5	V/VI	V/II	V/V	V	
6	I	V/III	III	V/II	
	II	V	I	V	
7	I	V/VI	VI	V/IV	
	IV	V/II	II	V	

<b>INTRO</b>					
<b>A</b>		v	v		
		v	v		
<b>B</b>	IV	IV			
	IV	IV		v	
<b>C</b>	IV		v		
	IV		v		
<b>D</b>	v	IV	IV	v	
	v	IV	IV	v	
<b>C</b>	IV		v		
	IV		v		
<b>RIT.</b>					
	IV		v		

**INTRO** DRUMS ONLY

**A1** §

I	V	VI	IV

**A2**

I	V	VI	IV

VI	V		

**B1** 3x

IV	I	V	VI

IV	I	VI	V
		IV	IV

FINE

**A3**

I	V	VI	IV

VI	V		

**B2** 3x

IV	I	V	VI


IV	I	VI	V
		IV	IV

**C** SOLO

-	VI	IV	I
			V

VI	IV	I	VI
			V
		IV	IV

§

<b>INTRO</b>	I	I	3x   I	I	7 -	
<b>A</b>	I	I	IV	IV		
	II	II	V	V		
<b>B</b>	III	VI	II	V		
	III	VI	II	V		
<b>C</b>	IV	II	VI	V		
	IV	II	VI	V	(  )	
	IV	II	VI	V		
	IV	II	V	V		
<b>C3</b>	IV	II	VI	V		
	IV	II	V	V		
<b>OUTRO</b>	I	I	3x   I	I	7 -	

CON REP

**INTRO**  $\left( \begin{array}{l} 4 \\ 4 \end{array} \right) I \quad \underset{3}{I} \quad | \quad IV \quad \checkmark \quad | \quad I \quad \underset{3}{I} \quad \overset{2}{4} \quad | \quad IV \quad \overset{4}{4} \quad | \quad \checkmark \quad ||$

**A**  $|| \quad I \quad \underset{3}{\checkmark} \quad | \quad VI \quad \underset{5}{I} \quad | \quad IV \quad \underset{3}{I} \quad | \quad || \quad \checkmark \quad |$


$| \quad I \quad \underset{3}{\checkmark} \quad | \quad VI \quad \underset{5}{I} \quad | \quad IV \quad \underset{3}{I} \quad | \quad || \quad \checkmark \quad I \quad \underset{3}{\checkmark} \quad ||$

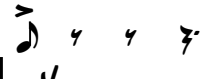
**B**  $|| \quad VI \quad \underset{3}{\checkmark} \quad | \quad I \quad || \quad | \quad \underset{3}{I} \quad IV \quad | \quad \checkmark \quad ||$

**C**  $|| \quad IV \quad \underset{3}{I} \quad | \quad || \quad I \quad | \quad \underset{3}{\checkmark} \quad VI \quad | \quad || \quad \checkmark \quad |$

$| \quad IV \quad \underset{3}{I} \quad | \quad || \quad \underset{3}{I} \quad | \quad IV \quad \underset{3}{I} \quad \overset{2}{4} \quad | \quad || \quad \checkmark \quad :||$

**OUTRO**  $|| \begin{array}{l} 4 \\ 4 \end{array} I \quad \underset{3}{I} \quad | \quad IV \quad \checkmark \quad | \quad I \quad \underset{3}{I} \quad | \quad IV \quad \checkmark \quad | \quad I \quad ||$   
*RIT.*


**INTRO**  $\frac{6}{8}$  

	I		V/II		II		V	
	I		V/II		II		V 	

**A** ||

	I		V/VI		VI		V/IV	
	IV		I <sub>3</sub>		V/V		V	
	I		V/VI		VI		V/IV	
	IV		I		II V		I	

**B** ||

	IV		I		V/VI		VI I <sub>5</sub>	
	IV		I		V		I	
	IV		I		V/VI		VI I <sub>5</sub>	
	IV		I		V		V	

**OUTRO** ||

	I		V/II		II		V	
	I		V/II		II <i>RIT.</i>		V	
	I		V/II		II		V	