

TRANSKRIPTIOITTEN KÄYTTÄMINEN RUMPUJEN SOITON OPISKELUSSA

Raimo Väyrynen

Pedagoginen opinnäytetyö
Syyskuu 2010

Ammatillinen opettajakorkeakoulu





Tekijä(t) VÄYRYNEN, Raimo	Julkaisun laji Pedagoginen opinnäytetyö (5 op)	Päivämäärä 28.9.2010
	Sivumäärä 16	Julkaisun kieli suomi
	Luottamuksellisuus () saakka	Verkojulkaisulupa myönnetty (X)
Työn nimi TRANSKRIPTIOIDEN KÄYTTÄMINEN RUMPUJEN SOITON OPISKELUSSA		
Koulutusohjelma Opettajan pedagogiset opinnot musiikin ja tanssin alalla		
Työn ohjaaja(t) HANNULA, Kaija		
Toimeksiantaja(t)		
Tiivistelmä <p>Opinnäytetyössä tarkastellaan rumpujen soiton opiskelua käytännönläheisesti transkriptioita käyttäen. Aluksi esitellään lyhyesti rumpujen soiton historiaa ja perussoittotekniikoita sekä improvisaatioita.</p> <p>Rumpujen soiton oppimista ja ohjausta käsitellään sekä kognitiivisen että kokemuksellisen oppimisen paradigmasta käsin ja tullaan siihen johtopäätökseen, että molemmat lähestymistavat ovat luontevia ja perusteltuja rumpujen soiton oppimisessa ja opettamisessa.</p> <p>Työssä kuvataan tekijän rumpujen soiton opetusta käyttäen lähtökohtana Engeströmin täydellisen oppimisprosessin mallia.</p> <p>Opinnäytetyön lopussa kirjoittaja arvioi omaa opetustyötään tukeutuen mm. opiskelijapalautteisiin.</p>		
Avainsanat (asiasanat) kognitiivinen oppiminen, kokemuksellinen oppiminen, rumpujen soiton opettaminen, transkriptiot		
Muut tiedot		

SISÄLTÖ

1 KUINKA OPETTAA RUMPUJEN SOITTOA KÄYTÄNNÖNLÄHEISESTI TRANSKRIPTIOITA APUNA KÄYTTÄEN	3
2 RUMPUSETTI JA RUMPUJEN SOITTAMINEN	4
2.1 Rumpusetin kehittyminen	4
2.2 Rudimenttien historiaa	5
2.3 Kapulatekniikan perusteita	6
2.4 Improvisaatio rumpujen soitossa	7
3 RUMPUJEN SOITON OPPIMINEN JA OHJAUS	9
3.1 Kognitiivinen suuntaus ja kokemuksellinen paradigma	9
3.2 Kognitiivisuus ja kokemuksellisuus opetustyössäni	10
4 TÄYDELLISEN OPPIMISEN VAIHEET OPETUSTYÖSSÄNI	12
4.1 Motivoituminen	12
4.2 Orientoituminen	12
4.3 Sisäistäminen	12
4.4 Ulkoistaminen	13
4.5 Arviointi	13
4.6 Kontrolli eli itsereflektio	13
5 OMAN OPETUKSENI ARVIOINTI	14
LÄHTEET	15
LIITTEET	
Liite 1. NARDin listaamat keskeiset rudimentit	
Liite 2. NARDin listaamat lisärudimentit	
Liite 3. Rumpunotaatit	
Liite 4. Transkriptio Vinnie Colaiutan soitosta	
Liite 5. Transkriptio Bill Stewartin 12 tahdin sooloista	

1 KUINKA OPETTAA RUMPUJEN SOITTOA KÄYTÄNNÖNLÄHEISESTI TRANSKRIPTIOITA APUNA KÄYTTÄEN

Olen opettanut rumpujen soittoa Jyväskylässä vuodesta 1982 lähtien, jolloin Jyväskylän kaupungin musiikkikoulu perustettiin. Musiikkikoulun puitteissa aloitti osana kokonaisuutta myös niin sanottu rock/jazz-linja. (Tätä nimitystä haluttiin silloin käyttää). Torsten Lindfors oli hankkeen puuhamiehenä ja hänestä tuli myös musiikkikoulun rehtori. Olin soittanut hänen kanssaan eri jazz-kokoonpanoissa, joissa hän soitti trumpettia, ja soitin myös Jyväskylä Big Band -orkesterissa, mitä hän silloin johti. Tämä musiikillinen taustani johti siihen, että pääsin rumpujen soiton opettajana mukaan uuden oppilaitoksen toimintaan. Vuonna 1982 olimme Oulunkylän pop-jazz- opiston ohella Suomessa toinen oppilaitos, missä tarjottiin mahdollisuus opiskella myös pop- ja jazz- musiikkia. Nyt oppilaitoksen nimi on jo monta kertaa vaihtunut: ensin nimi muuttui Jyväskylän kaupungin musiikkiopistoksi, myöhemmin nimi oli Suomalainen konservatorio. Viimeisen organisaatiouudistuksen jälkeen olen nyt opettajana Jyväskylän ammattiopiston hyvinvointi - ja kulttuuriyksikössä. Opetan pääasiassa toisen asteen ammattiopiskelijoita.

Eri formaateilta nuotinnettun materiaalin käyttäminen oppimistilanteissa on mielestäni osoittautunut vuosien varrella erittäin tehokkaaksi opetusmenetelmäksi. Tuotan siis opetusmateriaalia tehden transkriptioita levyiltä, videoilta ja DVD-tallenteilta. Kuultu tai sen lisäksi visuaalinen esimerkki näyttää motivoivan opiskelijoita tehokkaasti. Transkriptioita tekemällä ja niitä soittamalla myös oma musiikillinen kompetenssini päivittyy jatkuvasti. Opiskelijat saavat käytännöllistä materiaalia työstettäväkseen, esimerkkeinä mm. maailman parhaiden soittajien tuotokset. Tietenkään tarkoitus ei ole kopioida toisten tekemisiä sellaisenaan, vaan saada niistä ideoita omaan improvisaatioon. Tutkimalla ja opettelemalla tulkitsemaan mestareiden tuotoksia oppii samalla tyyliä ja ymmärrystä siitä, millä tavoin tuotokset ovat syntyneet. Toisin sanoen pääsee tarkastelemaan lähemmin sitä, millaisia tekniikoita ja ideoita on käytetty.

Tässä opinnäytetyössä tarkastelen eri musiikkitalenteilta, kuten äänilevyiltä sekä video- ja DVD-materiaalista, tehtyjen transkriptioiden eli nuotinnosten käyttöä rumpujensoitonopetuksessa kokemuksellisen oppimisen näkökulmasta.

2 RUMPUSETTI JA RUMPUJEN SOITTAMINEN

2.1 Rumpusetin kehittyminen

Rumpujen soiton kehittymiseen vaikutti aikanaan paljon se, että afrikkalaiset orjat eivät saaneet Pohjois-Amerikassa käyttää perinteisiä rumpujaan - toisin kuin muun muassa Karibian meren maissa tai Brasiliassa. Syynä kieltoon oli se, että pelättiin heidän viestittävän niillä toisilleen. (Esim. Stearns 1963, 24.) Afrikkalaiset vaalivat kuitenkin perinteitään ja saivat rytmejä aikaan mm. oman kehon ja erilaisten arkipäivän esineiden, kuten pesulautojen ja kattiloiden avulla. Tuolloin kehittyi myös steppaus. (Smith 2002)

Orjuus loppui USA:ssa vuonna 1865 juuri sisällissodan päätyttyä ja sen seurauksena ilmapiiri oli vapaa uusien ilmiöiden puhkeamiselle. Sisällissodan jäljiltä maassa myös oli paljon soittokunnilta jääneitä soittimia, joten instrumentteja oli saatavilla. (Paksula & Alanko 1994, 85; Smith 2002.)

Afrikkalaisperäiset muusikot rupesivat yhdistelemään 1800- luvun lopulla ja 1900- luvun alkupuolella eri rumpuja yhden henkilön soitettavaksi (esim. Paksula & Alanko 1994, 85). Aluksi bassorumpua soitettiin vain potkimalla, mistä jäänteenä on nimi kickdrum, joka on vieläkin käytössä. Myöhemmin rumpujen valmistaja Ludwig kehitti bassorummun pedaalin sekä pedaalin, millä voitiin soittaa yhteen lyötäviä lautasia. (Nicholls 1997, 56; Smith 2002.)

Aluksi käytetyn pedaalin varsi oli lyhyt ja lautaset eli symbaalit olivat matalalla. Sitten keksittiin laittaa symbaalin pedaaliin pitkä, korkea varsi ja näin syntyi high hat eli hi-hat (mm. Paksula & Alanko 1994, 97). Nyt yhteen lyötäviä lautasia voitiin soittaa myös käsin. Kehitys jatkui niin, että virveli- eli pikkurumpu asetettiin telineeseen ja seuraavaksi bassorummun päälle asetettiin penaaleja ja lehmänkelloja sekä pieniä symbaaleja. Myöhemmin settiin lisättiin niin kutsuttuja tomtom- rumpuja. Niin sanottu pikkutomi asetettiin bassorummun viereen tai osittain sen päälle telineeseen ja iso- eli lattiatomi soittajan oikealle puolelle lattialle seisomaan omilla jaloillaan. Seuraavassa vaiheessa yleistyi ison säestys- eli komppisymbaalin (ride symbol) käyttö. Se asetettiin telinee-

seen bassorummun oikealle puolelle. Ennestään oli jo käytössä pienempiä efekti- ja aksenttisymbaaleja. (Esim. Smith 2002.)

Rumpusetti kehittyi siis vähitellen, ja sen voidaan nykyisin katsoa olevan yksi instrumentti, kuten viulu, huilu, saksofoni tai mikä tahansa muu soitin. Myös rumpujen soittotekniikka on kehittynyt vuosikymmenien kuluessa. Tämän työni yhteydessä puhuttaessa rumpujen soitosta tarkoitetaan aina edellä mainitun rumpusetin soittamista. Rumpusetti on aika pitkälle säestyssoitin, mutta etenkin jazzmusiikissa rumpuja on käytetty paljon myös soolosoittimena.

2.2 Rudimenttien historiaa

Ennen rumpusetin kehittymistä marssirummun soittotekniikalla oli olemassa jo pitkät perinteet. Rumpua soitettiin kapuloilla, ja koska marssirumpua kannettiin sylissä vinoittain oikealle kallistettuna, täytyi vasemmassa kädessä käyttää poikkioetta, jotta soittoasento olisi luonnollinen. Tällaista otetta sanotaan *traditionaaliseksi kapulaotteeksi*. Myös rumpusetin soittajat käyttivät aluksi poikkeuksetta tätä otetta, vaikka se ei olisi ollut enää välttämätöntä, koska rummut voitiin asettaa telineeseen mihin asentoon hyvänsä. Perinteellä oli kuitenkin suuri vaikutus, ja myös varsinainen soittotekniikka rumpusettiä käytettäessä perustui vanhaan marssirummun soittotekniikkaan. Myöhemmin on yleistynyt myös niin sanottu *match grip* -ote, missä molempia kapuloita pidetään samalla tavalla. (Esim. Mayer 2007.)

Marssirumpu juontaa juurensa keskiajan eurooppalaisesta *tabor*- nimisestä rummusta, jota soitettiin unisonossa kolmireikäisen pillin (huilun) kanssa. Se oli kaksikalvoinen rumpu, missä alakalvon poikki kulki naru. Tästä saatiin myöhemmin nimi *snare drum*, suomeksi *virveli*. Ottomaanien armeija käytti sotilastarkoituksessa 1500-luvulla samantapaisia rumpuja, mistä taas sveitsiläiset palkka-armeijan rumpalit saivat vaikutteita. Sotilastarkoitukseen kehittynyt *marssirumpu* (englanniksi *field drum*) oli syvempi, kuin *tabor* ja sitä oli helppompaa kantaa marssiessa. Marssirumpujen käyttö armeijoissa yhdessä korkeäänisten huilujen kanssa yleistyi. Näitä käytettiin tiettyjen signaalien anta-

misessa, kuten kutsuna aamutoimiin tai kutsuna ruokailuun. (History of the Snare Drum 2006.)

Marssirummun soittamisen yleistyessä kehittyivät myös rudimentit. Rumpalit kehittivät iskusarjoja, joille he antoivat nimet. Baselissa Sveitsissä on havaintojen mukaan kirjoitettu ensimmäinen rudimentti vuonna 1610 (History of the Snare Drum.). Seuraavana kehittyivät nyttemmin N.A.R.D:n (National Association of Rudimental Drummers) listaamat 13 keskeistä rudimenttia (ks. liite 1) ja 13 lisärudimenttia (ks. liite 2), joista muodostuvat 26 amerikkalaista standardirudimenttia, sekä näiden ohella Percussive Arts Society'n kansainväliset rudimentit, jotka ovat osittain samoja kuin edellä mainitut. (N.A.R.D. rudiments.)

Usein näitä rudimentteja kuitenkin soitetaan mielestäni liikaa ainoastaan harjoituskirjoista perusmuodossa, jolloin ei vielä käytetä hyväksi kaikkia niiden suomia mahdollisuuksia ja saada aikaan koko rummustolle ominaista ilmaisuja. Esimerkiksi *paradiddle*, joka on 4+4 iskun sarja, voidaan aloittaa yhteensä kahdeksasta eri kohdasta. Jokainen seuraavista esimerkeistä voidaan lisäksi aloittaa myös vastakkaisella kädellä: OvooVovv (iso kirjain tarkoittaa tässä aksentoitua iskua ja o = oikea, v = vasen) voidaan soittaa myös ovvOvooV, ooVovvOv tai oVovvOvo. Voidaan myös käyttää hyväksi koko rumpusetiä ja käden iskuja voidaan korvata jalkojen iskuilla. Hyvät rumpalit hallitsevat rudimentit todella hyvin ja voivat yhdistellä niitä mielin määrin

2.3 Kapulatekniikan perusteita

Kapuloilla soitettava rumputekniikka perustuu muutamaankin perusasiaan. Sveitsiläinen rumpali Jojo Mayer (2007) on tehnyt DVD-muodossa rumpukäsittekniikkaa tyhjentävästi esittelevän opetuspaketin SECRET WEAPONS FOR THE MODERN DRUMMER, jota käytän tämän kapulatekniikkaa käsittelevän tekstikappaleeni päälähteenä.

Kapulatekniikasta soittajan on tiedettävä joitakin perusasioita. Jokaista ranneliikettä kohden on yksi lyönti, ja niin sanottu tuplalyönti syntyy siten, että ran-

neliike tekee ensimmäisen iskun ja sormet tekevät kapulan pompusta toisen iskun. Lisäksi on olemassa niin sanottu *flam stroke* eli yhden iskun etuhele. *Moeller-stroke* syntyy puolestaan siten, että ranteella tehdään isku samaan tapaan kuin heitettäisiin palloa ja yhden, kahden tai kolmen iskun annetaan pompahtaa kontrolloidusti. (Esim. Mayer 2007.)

Soittajan on myös ymmärrettävä liikkeen ja äänenmuodostuksen välinen yhteys: korkealta lähtee kova ääni ja matalalta hiljainen ääni. Hänen on tärkeää myös hallita kontrolloitu kapulan kiinniotto. Jos esimerkiksi kovan, korkealta lähtevän iskun jälkeen pitää soittaa hiljainen, matala isku, on kapula saatava jäämään matalaan asemaan, jotta hiljaisen lyönnin tuottaminen olisi mahdollista. Jos taas on soitettava kaksi kovaa iskua peräkkäin, kannattaa hyödyntää niin sanottua *free strokea*. Tällöin toisin sanoen annetaan vastavoiman hallitusti tuoda kapula ylös toista kovaa lyöntiä varten, sen sijaan, että otettaisiin lyönti kiinni alas ja tehtäisiin turha työ viemällä kapula taas ylös. Käytännössä tämä tarkoittaa pompun kontrolloitua hallintaa. (Esim. Mayer 2007.)

Täytyy myös huomioida, että rumpusetin eri osien pomppuominaisuus on toisistaan poikkeava. Jos matalan, hiljaisen lyönnin jälkeen pitää tuottaa kova, korkealta lähtevä lyönti, on kapula tietenkin vietävä ylös. Myös sormitekniikkaa käytetään, toisin sanoen kapulan pompahdusta autetaan jatkumaan sormilla (mm. Mayer 2007.)

2.4 Improvisaatio rumpujen soitossa

Soitettaessa tapahtuvaa improvisointia voidaan verrata vaikka puhumiseen. Jokapäiväisen elämän puhumista vartenhan meillä yleensä ei ole ennalta kirjoitettua käsikirjoitusta. Meillä on muistivarastossa sanoja, joista muodostamme lauseita ja lauseista isompia kokonaisuuksia, tarinoita. Puhuminen normaaleissa elämän tilanteissa on improvisointia tässä hetkessä. Rumputekstuurissa voisi rudimentteja verrata sanoihin. Rudimentteja yhdistelemällä voidaan saada aikaan fraaseja ja niistä isompia kokonaisuuksia.

Rumpusetti-improvisaatiossa on mahdollista ja suotavaa myös melodinen

ajattelu. Afrikkalaista perintöä yleensä jazz-musiikissa ja sen seurannaisissa on polyrytmiikan käyttö ja ymmärtäminen. Jos esimerkiksi 4/4 tahtilajissa soitetaan vaikka neljän tahdin mittainen linja ja soitetaan $\frac{3}{4}$ fraasia sen sisällä, lähtee ensimmäinen $\frac{3}{4}$ fraasi ensimmäisen tahdin ensimmäiseltä, toinen $\frac{3}{4}$ fraasi ensimmäisen tahdin neljänneltä iskulta, kolmas toisen tahdin kolmannelta iskulta ja neljäs kolmannen tahdin toiselta iskulta. Kolmannen tahdin ensimmäisellä iskulla tahtilajien vahvat iskut taas kohtaavat, mutta jos meidän täytyy hahmottaa neljä tahtia 4/4 tahtilajissa, on kiertoa vielä jatkettava. Ensimmäinen tahti $\frac{3}{4}$ fraasia tulee uudestaan, mutta se ei pääty seuraavan tahdin ensimmäiselle iskulle, jolloin neljän tahdin linja olisi valmis, vaan neljännen tahdin neljännelle iskulle. Jäljelle jää vielä ensimmäinen neljäsosa $\frac{3}{4}$ fraasista. Myös pitemmissä kuin neljän tahdin linjoissa polyrytmiikka pitää hallita. Parillisten aiheiden kanssa synkopoivat parittomat aiheet ja päinvastoin. Jos soitetaan $\frac{7}{8}$ aihetta 4/4 tahtilajissa, kestää seitsemän 4/4 tahtia ennen kuin fraasin ensimmäiset iskut kohtaavat.

Transkriptioiden käyttäminen myös rumpuimprovisaation opiskelussa on mielestäni tehokkain tapa kehittää rumpalin sanavarastoa sekä tyyli- että muoto-tajua. Transkriptioita tekemällä, tutkimalla ja soittamalla voidaan tavallaan kääntäen opetella teknisiä asioita, kuten rudimentteja ja muita ilmiöitä, rakenteita, muotoja ja tyyliä käytännön läheisesti sen sijaan että soitettaisiin vain harjoituskirjoista. Tämä ei tietenkään tarkoita, ettei harjoituskirjoja kannattaisi ollenkaan käyttää, vaan niiden rinnalla olisi hyödyllistä käyttää transkriptioita. Nämä eivät ole toisiaan pois sulkevia opetusmenetelmiä. Transkriptioita soittamalla saadaan aikaan heti toimivaa ilmaisua, koska transkriptiota tulee tietenkin tehdyksi parhaista esityksistä.

Liitteenä on esimerkkejä tekemistäni nuotinnoksista, joiden ymmärtämiseksi olen esitellyt liitteenä (liite 3) myös yleisesti käytetyt rumpunotaatit (esim. Leppänen 2006). Transkriptioesimerkeistä toisen (liite 4) olen tehnyt Zildjian Day in NY - konsertin videotallenteesta vuodelta 1983, solistina on rumpali Vinnie Colaiuta. Toisessa esimerkissä (liite 5) taas olen nuotintanut CD-levyltä rumpali Bill Stewartin 12 tahdin sooloja kappaleessa Soul Cowboy, jonka esittää Pat Metheny trio.

3 RUMPUJEN SOITON OPPIMINEN JA OHJAUS

Näihin päiviin saakka länsimaissa, etenkin perinteisessä musiikin opiskelussa, opetus on perustunut behavioristiseen oppimisteoriaan. Tieto ja taito on ollut auktoriteetilla eikä siihen ole ollut vastaansanomista. Tämä varmaankin tosin on tuottanut tuloksiakin. Liian usein nähdäkseni kuitenkin nuorten opinnot keskeytyvät motivaation puutteen vuoksi, ehkä siitä syystä, että heidän omia mieltymyksiään ei huomioida tarpeeksi.

Muistan elävästi tilanteen, jossa itse kuulin ensimmäisen kerran rumpujensoittoa. Se oli minulle sanoin kuvaamaton elämys. Näin kuvittelen omieni oppilaittenkin joskus kokeneen ja mielestäni minun on helppo ajatella itseni heidän kokemusmaailmaansa. Tässä mielessä voisi opetustilannetta lähestyä kokemusperäisen oppimisen näkökulmasta, upeita tunnereaktioita aikaansaavana tapahtumana, ei niinkään entisten oppimiskokemusten perustalle rakentuvana opiskeluna. Kokemus voi tietenkin olla myös tässä hetkessä.

3.1 Kognitiivinen suuntaus ja kokemuksellinen paradigma

Behaviorismin rinnalle alkoi 1950-luvulla kehittyä kognitiivinen suuntaus. Kognitiivisen suuntauksen edustajat eivät pyrkineet muotoilemaan mitään yhteistä kaiken oppimisen kuvaamiseen soveltuvaa teoriaa, koska he korostivat jokaiseen oppimistilanteeseen kulloinkin vaikuttavien tekijöiden merkitystä oppimisessa. Oppijan oma toiminta ja hänen sisäiset prosessinsa käsitettiin keskeisiksi oppimisen kannalta. Yksi kognitiivisen oppimisteorian keskeisiä käsitteitä on niin sanottu *täydellinen oppiminen* (Engeström 1982, 45, 49). Se sisältää kuusi eri vaihetta: motivoituminen, orientoituminen, sisäistäminen, ulkoistaminen, arvionti ja kontrolli eli itsereflektio. Keskeinen osa Engeströmin täydellisen oppimisen mallia on orientaatioperusta, jonka joko opettaja tai opettaja ja oppilas yhdessä rakentavat uuden aiheen opiskelun alussa. Orientaatioperustan rinnalla toinen Engeströmin keskeinen käsite on *alkusolu* tai *alkuidea*. Opettajan tehtävä on pelkistää opeteltavaa asiaa. Alkusolu tarkoittaa jonkin ilmiön perusyksikköä, joka sisältää kaikki järjestelmän kehitykselle ja toiminnalle välttämättömät ainekset. (Engeström 1982, 25.) Alkusolun löytä-

minen ja käyttäminen opetuksessa on hyödyllistä, sillä se auttaa opiskelijaa ymmärtämään monimutkaisen systeemin toimintaa. Aika pitkälle voisin kuvitella perustavani opetukseni edellä kuvattuun kognitivistiseen paradigmaan höystettynä kokemusperäisen oppimisen mallilla. Tunteiden merkitys korostuu musiikin opiskelussa tiedon prosessoinnin yhteydessä toisin kuin kognitivistisessä paradigmassa yleensä käsitetään.

Kokemuksellinen paradigma perustuu humanistiseen psykologiaan. Humanistinen psykologia ei ole yhtenäinen koulukunta, vaan pikemminkin suuntaus, jossa korostetaan ihmisen arvoa, ainutlaatuisuutta ja luovuutta. Suuntauksen edustajia ovat olleet muun muassa Abraham Maslow, Charlotte Buhler ja Carl Rogers. Keskeisiä käsitteitä humanistisessa psykologiassa ovat Maslowin tarvehierarkia ja niin sanotut *flow*-kokemukset. Maslowin mallin mukaan ihmisen tarpeet muodostavat hierarkian. Alempien motiivien (biologiset perustarpeet) tultua tyydytetyksi, tarpeet siirtyvät aina seuraavaksi ylemmälle tasolle. Motiivihierarkian huipulla on itsensä toteuttamisen motiivi, aidoin inhimillisen toiminnan tarve. (Opettajan tehosalkku vuodesta 2003.)

Avainkäsitteenä humanistisessa psykologiassa on *elämyksellinen* tai *kokemuksellinen oppiminen*. Siinä korostetaan henkistä kasvua ja oman identiteetin lujittamista, normeista vapautumista ja ns. *flow*-kokemuksen etsimistä. *Flow*-kokemus on niin voimakas hetkellinen uppoutuminen johonkin tilanteeseen, että henkilöltä katoaa ajan ja paikan taju ja fyysisten perustarpeiden tyydyttäminen unohtuu (esim. nälkä). Esim. taiteilijat ja tutkijat saattavat saada tällaisia kokemuksia oikein syventyessään itsensä toteuttamiseen mieluisan aiheen parissa. *Flow*-kokemuksissa Maslowin tarvehierarkia romuttuu. (Opettajan tehosalkku vuodesta 2003.)

Kokemuksellisessa oppimisessa tavoitteena on usein toimintatapojen uudistaminen ja erilaisten menetelmien kokeilu sekä elämysten ja kokemusten tuottaminen. (Opettajan tehosalkku vuodesta 2003.)

3.2 Kognitiivisuus ja kokemuksellisuus opetustyössäni

Käytännössä *flow*-kokemus on huomattavassa osassa työssäni. Usein opiske-

lijani tuovat omia levyjään tunnille ja haluavat tietää, miten esim. jokin heidän mielestään mahtavankuuloinen rumpubreikki menee. Flow-kokemus on jo koettu ja sitä on helppo jatkaa. Opettaja tekee breikistä transkription samalla näyttämällä esimerkkiä siitä, miten transkriptio tehdään. Joskus pistän heidät itse tekemään transkriptioita samalla neuvon erilaisia työskentelyä helpottavia niksejä. Ihannetilanteessa opettaja tekee itsensä tarpeettomaksi. Tietenkin opiskelijalla on oltava tietoa myös eri teknisistä asioista, jotta hän ymmärtää, miten breikki soitetään. Toisin sanoen siitä, miten se luontevasti tehdään, käyttäen hyväksi esim. rumpurudimentteja.

Rumpurudimentit voisi ajatella rumpaleiden skeemoiksi. Tässä vaiheessa olisi helppoa edetä kognitiivisen paradigman pohjalta: motivoituminen ja orientoituminen on jo tapahtunut. Ristiriita uuden aiheen ja aikaisemman tiedon välille syntyy rumputekstuurissa yleensä aina, koska rumputekniikka luo mahdollisuuden tuottaa niin nopeita kuvioita, että niitä on mahdotonta hahmottaa. Nykyään analysointiin on käytettävissä teknisiä apuvälineitä, ja hidastamalla soitettavaa tallennetta analysointi tulee mahdolliseksi. Tarkasteltavasta aiheesta voidaan löytää ns. alkusolu tai alkuidea, kuten jokin rudimentti tai rytminen luuranko, minkä ympärille breikki rakentuu. Tietenkin alkusoluja voi olla useampiakin. Tapahtuu sisäistämistä, ja palat kasataan kokonaisuudeksi. Onnistuminen tuottaa taas hyviä kokemuksia ja ahaa-elämyksiä, jolloin liikutaan taas kokemuksellisen paradigman puolella.

Seuraavaksi opittu asia ulkoistetaan esim. soittamalla äänitteiden mukana ja lopputulosta arvioidaan sillä hetkellä. Sisäistäminen tietenkin jatkuu koko ajan, kuten myös ulkoistaminen ja itsereflektio. Tehokkain tapa itsereflektioon on tehdä omasta soittamisestaan tallenteita ja kuunnella niitä.

Edellä kuvatussa tilanteessa käsittelyyn otettu aihe tuli opiskelijalta. Koen kuitenkin mielekkääksi käyttää tallenteita oma-aloitteisestikin motivoidessani opiskelijoitani tai saadakseni heille flow-kokemuksen. Sitä kautta on helppo selittää, miksi eri teknisiä asioita ja rudimentteja on harjoiteltava. Flow-kokemus on helppo saavuttaa jopa vasta-alkajaoppilaan kanssa pyytämällä häntä tekemään perässä tiettyjä asioita, joista muodostuu helposti hyväkuuloinen kokonaisuus.

Edellä mainittujen esimerkkien perusteella voisi yhteenvedona ajatella, että toimin opetustilanteissa pääsääntöisesti kognitiivisen ja kokemuksellisen paradigman keinoin.

4 TÄYDELLISEN OPPIMISEN VAIHEET OPETUSTYÖSSÄNI

4.1 Motivoituminen

Transkriptioiden käyttäminen opetusmateriaalina on osoittautunut tehokkaaksi motivaation herättäjäksi. Nuotinnosten käyttäminen auttaa ymmärtämään teoriaa ja soittotekniikkaa, mutta myös innostaa ja motivoi opiskelijaa erilaisiin musiikillisiin kokeiluihin (ks. myös opiskelijoiden kommentit kohdassa 5).

Opiskelijat ovat erilaisia yksilöitä, ja pyrinkin räätälöimään jokaisen opiskelijan tarpeita mahdollisimman hyvin palvelevia oppimistilanteita.

Jyväskylän ammattiopiston hyvinvointi ja kulttuuriyksikön musiikkilinjalle opiskelemaan pyrkivällä täytyy olla jo musiikkiopistotason suorittaneen opiskelijan taidot. Musiikkilinjalle on paljon vaikeampi päästä opiskelemaan kuin monille muille ammattilinoille. Oppilaitokseemme sisään otetut opiskelijamme ovatkin yleensä jo perusasenteeltaan hyvin motivoituneita opiskeluun.

4.2 Orientoituminen

Ammattiopiskelijat ovat yleensä jo hyvin orientoituneita tullessaan opiskelemaan. He ovat pääpiirteissään selvillä siitä, millaista opiskelu on ja heillä on jonkinlainen käsitys muusikon työstä. Opinto-ohjaajan kanssa käydyissä keskusteluissa selviää lisäksi aika pitkälle kokonaiskuva opiskeltavasta asiasta. Workshopeissa eli työpajamuotoisessa yhteytyöskentelyssä taas muodostuu kuva osaamisesta käytännössä. Itse olen tukena soitinkohtaisessa opiskelussa ja käyn myös seuraamassa opiskelijoiden työskentelyä workshopeissa.

4.3 Sisäistäminen

Tähän vaiheeseen kuuluu rutiininomainen työskentely asiaan syventyen. Rumpujensoitossakin voidaan puhua puhekielen oppimisesta, ja kaikki fraasit tulisikin laulaa mielessään, esim. tats-ta-ka-ta-ka-ta-ka-taa-taa-taat-ta. Tähän vaiheeseen liittyy myös teknisten asioitten ja musiikillisten rakenteiden ymmär-

täminen. Myös alkusolun merkitys korostuu. Voidaan ottaa esim. jokin rytmisen "luuranko" eli rytmisen aihe, jota sitten koristellaan liikemuistin avulla erilaisin helein ja täytöin ajatuksen pitäytyessä kuitenkin vain perusaiheessa. Sisäistämisvaiheessakin nuotinnosten käyttö auttaa opiskelijaa perehtymään syvemmin kulloinkin tarkastelun kohteena olevaan asiaan.

4.4 Ulkoistaminen

Opittuja asioita kerrataan ja sovelletaan soitettaessa käytäntöön. Opiskelijat laativat itse transkriptioita ja saavat niistä uusia ideoita myös omaan soittamiensa. Palautetta siitä, kuinka hyvin ulkoistaminen on onnistunut ja siis oppiminen edistynyt, saan workshoppeja ohjaavilta opettajilta sekä käydessäni itse seuraamassa workshoppeja. Valmista jälkeä nähdään niin sanotuissa näytöissä eli näyttökonserteissa.

4.5 Arviointi

Jokainen opiskelija arvioi omaa kehitystään ja tekee omia johtopäätöksiään asioista ja ilmiöistä etsien omia rajojaan opittujen asioiden soveltamisessa käytäntöön. Esimerkiksi transkriptioita käytettäessä opiskelija itse kokeilee ja arvioi menetelmän soveltuvuutta työskentelyynsä ja tämän perusteella joko ottaa metodin käyttöönsä tai toimimattomana hylkää sen. Opettajana voin henkilökohtaisesti vaikuttaa asioiden toimivuuteen käytännössä käymällä seuraamassa heidän workshoppejaan.

Pääsääntöisesti tapaan opiskelijani yksilötunneilla, mutta tarkoitus olisi myös vieraila opiskelijoiden workshoppeissa ja antaa palautetta ja mahdollisesti saada aiheita yksilötunnilla käsiteltäviksi. Noudatan opetuksessani myös jatkuvan arvioinnin periaatetta, eli kommentoin opiskelijan edistymistä yksilötuntien yhteydessä antamassani suullisessa palautteessa.

Opiskelu kestää meillä yleensä kolme vuotta, ja sinä aikana opiskelijamme tekevät meillä kaksi näyttöä. Näytöt ovat käytännössä konsertteja. Ne arvostella paikalla oleva raati ennalta kirjattujen kriteerien perusteella; arvosteluasteikko on 1 - 3. Jokainen oppilas arvioidaan opintojen loppuvaiheessa eriaihekohtaisesti, tällöin arvioijana on koko opettajakunta. Näiden arvioiden yhteenvedona syntyy oppilaan kokonaisarvosana 1 - 3. Opiskelija tekee myös

itsearvioinnin, mihin opettajien arvioita verrataan.

4.6 Kontrolli eli itsereflektio

Niin sanotun täydellisen oppimisen mallissa esiin nousseiden ongelmien ja ristiriitojen voittaminen ja niihin ratkaisun löytäminen on asian ydin. Itse olen omasta mielestäni onnistunut tehtävässäni, jos olen saanut oppilaassa aikaan itsereflektiota. Toisin sanoin hän tutkistelee omia tekemisiään ja ongelmiensa ratkaisumalleja, käytännössä tässä tapauksessa käyttää korviaan. Tallenteiden tekeminen omasta soitosta ja sen analysointi on muusikolla kaikkein paras itsereflektoinnin tapa.

5 OMAN OPETUKSENI ARVIOINTI

Opetukseni suunnittelu perustuu pitkälti kokemuksiini käytännön muusikointi- töissä. Olen saanut olla sinfoniaorkesterin soittajana, rock-, jazz-, teatteri-, salsa-, ja yleistanssimuusikkona käytännön töissä 15-vuotiaasta lähtien, ja tätä kokemuksen kautta kertynyttä osaamista ja tietämystä pyrin jakamaan opiskelijoilleni. Olen myös aikamani opiskellut eri opettajien johdolla ja saanut heiltä hyviä opetusmetodeja, joita olen myöhemmin itse jalostanut tai jotka ovat käytännön opetustilanteissa jalostuneet. Tämän lisäksi olen halunnut koko ajan kehittyä soittajana ja sitä kautta myös opettajana. Ammattiopiskelijat saavat opiskelunsa päättyessä mittavan palautelomakkeen, millä he voivat arvioida muun muassa saamaansa opetusta. Parasta palautetta saan usein ”puskaradion” kautta. Toistaiseksi oppilaitokseemme on haluttu tulla opiskelemaan eri puolelta Suomea.

Seuraavassa on kahden opiskelijani kommentteja ja käsityksiä siitä, mitä hyötyä transkriptioiden käytöstä rumpujensoiton opetuksessa on. Kumpikin opiskelijoista näkee oppineensa transkriptioiden avulla todella paljon paitsi rumpujensoiton tekniikasta ja teoriasta, myös musiikista yleensä. Lisäksi he kokevat saaneensa transkriptioiden käytöstä myös lisää innostusta ja kannustusta omaan soittoonsa.

Itse olen kokenut, että transkriptioiden käyttö opetusmateriaalina oli yksi parhaista tavoista kehittyä rumpalina. Mielestäni transkriptioiden käyttö ja kirjoittaminen on lähestulkoon välttämätöntä rumpujensoiton opiskelussa. Transkriptioiden kanssa työskentelemisessä yhdistyy hyvin monta osa-aluetta keskenään; nuotinlukutaito, kirjoitustaito (itse transkriptiota tehdessä), soittotaito, tekniikka, rudimentaalin- & käsijärjestyksiin liittyvä osaaminen, independency ym ym. Transkriptiot ovat myös tehokas tapa tutustua musiikkiin ja löytää uusia yhtyeitä ja rumpaleita. Laaja kattaus rumpusooloja ja rumpujensoittoa eri vuosikymmeniltä avartaa myös käsitystä rumpujen, rumpaleiden sekä musiikin evoluutiosta ja historiasta. Suuri osa harjoittelustani pohjaa edelleen transkriptioihin ja niiden pohjalta luotuihin harjoituksiin. (Opisk. 1)

Aloitin rumpujen soiton opiskelun melko tyypilliseen tapaan, harjoittelemalla komppeja, fillejä ja rytmejä kirjoista sekä tietysti kuuntelemalla levyjä ja matkimalla levyillä soittaneita rumpaleita. Seuraavaksi mukaan tulivat opettajien tekemät komppi- ja fillitranskriptiot ja melko pian myös soolotranskriptiot. Ne toivat uutta potkua harjoitteluun. Erilaiset komppitranskriptiot ovat innostaneet keksimään omia komppeja ja soolopätkistä olen saanut mukavasti sanavarastoa omiin sooloihin ja filleihin. Transkriptioiden käyttö on mielestäni siksi ollutkin erittäin hyödyllistä. Mitä enemmän soolotranskriptioita on kahlannut läpi, sitä nopeammin on myös oppinut huomaamaan esimerkiksi tiettyihin sekvenssikuvioiden pohjautuvat ideat ja "myllytykset". Käsijärjestyksen valitseminen on myös nopeutunut ja helpottunut. Lähiaikoina onkin ollut ilo huomata, miten paljon enemmän hankalankin kuuloisista sooloista jo ymmärtää. Samat kuviot ja sekvenssithän niissä usein pyörivät, vaikka jokainen rumpali onkin muovannut ne hieman erilaisiksi. Rumpujen soiton opetuksessa transkriptioiden käyttö toimii mielestäni erittäin hyvin. Transkriptiot ovat usein haastavia ja mielenkiintoisia, joten ne myös antavat treenimotivaatiota ja lisäävät intoa keksiä vanhoihin kuvioihin uusia kikkoja. Vaikealta kuulostavat soolot ja kompit on usein helpompi käsittää, kun ne näkee paperille kirjoitettuna. Opettajien tekemät transkriptiot myös innostavat ja kannustavat oppilaita tekemään itse transkriptioita, mikä on hyödyllistä. Tärkeintä on kuitenkin se onnistumisen ilo, jonka vaikean soolotranskription tekeminen ja oppiminen antaa. (Opisk. 2)

LÄHTEET

Engeström, Y. 1982. Perustietoa opetuksesta. Helsinki: Valtiovarainministeriö. Valtion painatuskeskus.

History of The Snare Drum. Viitattu 30.8.2010. www.DrumMuffler.com.

Leppänen, L. 2006. Helsinki: Rokkaavat rummut. Selvät sävelet.

Mayer, J. 2007. Secret Weapons For The Modern Drummer - A Guide To Hand Technique. Hudson Music. DVD

N.A.R.D. Rudiments. Viitattu 30.8.2010 www.nard.us.com

Nicholls G. 1997. The Drum Book. A History of the Rock Drum Kit. San Francisco: Backbeat Books.

Paksula, K, Alanko J. 1994. Rummut. Rumpalin käsikirja. Porvoo: WSOY.

Smith, S. 2002. Drumset Technique. History of the U.S. Beat. DVD.

Stearns M. 1963. Jazzin historia. Helsinki: Otava.

Opettajan tehosalkku vuodesta 2003. Viitattu 20.10.2009.

<http://www.hut.fi>

The Thirteen Essential Rudiments of the National Association of Rudimental Drummers

No. 1
The Long Roll

No. 2
The Five Stroke Roll

No. 3
The Seven Stroke Roll

No. 4
The Flam

No. 5
The Flam Accent

No. 6
The Flam Paradiddle

No. 7
The Flamacue

No. 8
The Ruff

No. 9
The Single Drag

No. 10
The Double Drag

No. 11
The Double Paradiddle

No. 12
The Single Ratamacue

No. 13
The Triple Ratamacue

* All Rudiments are to be played Open and Close

25

A musical staff with ten measures of drum notation. The notation includes various symbols for different drum parts: a foot symbol for HI-HAT, solid black ovals for Bass Drum, solid black ovals with a vertical line for Snare Drum, solid black ovals with a vertical line for Rack Tom_1, solid black ovals with a vertical line for Rack Tom_2, solid black ovals with a vertical line for Floor Tom, a diamond symbol for Ride, a diamond symbol with a vertical line for Ride Bell, a vertical line with a crossbar for Hi-Hat (hand), a vertical line with a crossbar and a star for Crash on right hand, a vertical line with a crossbar and a star for Splash (fast crash), a vertical line with a crossbar and a star for China (or stash, trash), and a vertical line with a crossbar and a star for Crash on left hand.

HI-HAT (foot)

Bass Drum

Snare Drum

Rack Tom_1

Rack Tom_2

Floor Tom

Ride

Ride Bell

Hi-Hat (hand)

Crash on right hand

Splash (fast crash)

China (or stash, trash)

Crash on left hand

Liite 4

VINNIE COLAIUTA

AT ZILLOTIAN DAY IN NY

$\text{♩} = 100$

TRANSCRIBED BY SAMI VÄYRYNEN

The musical score consists of ten staves of music, each representing a different drum part. The notation includes various rhythmic symbols such as eighth notes, sixteenth notes, and triplets, along with dynamic markings like accents (>) and slurs. Fingerings are indicated by numbers 1-5 and 6. The score is organized into measures, with measure numbers 4, 7, 10, 13, 16, 18, 20, 22, and 25 clearly marked. The drum parts are highly technical, featuring intricate patterns of hits and rests. The notation is written on a single staff for each drum part, with the notes placed on the lines and spaces to indicate pitch and rhythm. The overall style is that of a professional drum transcription, focusing on the precise timing and articulation of each stroke.

BILL STEWART'S 12 BAR SOLOS

(PAT METHENY TRIO 99 → 00) ON SOUL COLLOBOY

$\text{♩} = \text{♩}^{\text{tr}} \text{♩}$

TRANSCRIBED BY RAIMO VÄYRYNEN

3

3

5

7

9

11

13

15

(A 5 A 5 A)

18

21

23

25

28

32

35

38

41

44