



# Yhtyepeirissä korvat aukeavat

Säveltapailua improvisoiden ja imitoiden

Pop/jazzmusiikin koulutusohjelma  
Pedagogin suntautumisvaihtoehto  
Opinnäytetyö  
26.5.2010

---

Erno Aalto

## TIIVISTELMÄSIVU

Koulutusohjelma Pop/jazzmusiikki		Suuntautumisvaihtoehto Pop/jazzmusiikkipedagogi (teorianopettaja)	
Tekijä Aalto Erno			
Työn nimi Yhtyeiirissä korvat aukeavat – säveltapailua improvisoiden ja imitoiden			
Työn ohjaaja/ohjaajat Jukka Väisänen, Markku Nikula			
Työn laji Opinnäytetyö	Aika 26.5.2010	Numeroidut sivut + liitteiden sivut 44 + 16	
<p><b>TIIVISTELMÄ</b></p> <p>Opinnäytetyössä kartoitettiin mahdollista vaihtoehtoa rytmimusiikkioppilaitoksien tarjoamille säveltapailukursseille. Länsimaisen taidemusiikin pedagogiikkaan pohjautuva rytmimusiikin säveltapailuopetus ei välttämättä paranna muusikon musiikillisia valmiuksia työelämän suhteen. Työn keskeinen tutkimusongelma on säveltapailun harjoittelumetodien uusintaminen sekä niiden integroiminen osaksi yhtyesoittoa luontevalla ja musiikin kuulonvaraista hahmottamista tehostavalla tavalla.</p> <p>Työssä selvitettiin säveltapailun nykikäytäntöjä suhteessa jazzperinteen mukaiseen musiikin opiskeluun. Imitaation ja improvisaation luontevuutta ja käyttömahdollisuuksia tarkasteltiin osana säveltapailun harjoittelumetodeja, sekä listattiin improvisoitavat musiikilliset elementit. Työssä tutkittiin erityisesti laulamisen sekä soittamisen kautta tapahtuvan improvisoinnin merkitystä uusien musiikillisten hahmojen kuulonvaraisessa opettelussa, tunnistamisessa ja ilmentämisessä.</p> <p>Yhdistettäessä säveltapailu, improvisaatio, imitaatio sekä yhteytyöskentely, syntyy yhtyeiiriksi nimeämäni säveltapailun työmuoto. Yhtyeiiriin kantavana ideana on tutustuttaa piiriin osallistuvat muusikot uusiin musiikillisiin ilmiöihin heidän oman laulamisensa, soittamisensa, improvisaationsa sekä imitaationsa avulla. Yhtyeiiri luo siis oman säveltapailumateriaalinsa. Imitoimalla muiden muusikoiden improvisaatioita ryhmän kuulonvarainen hahmottaminen selkiytyy ja kehittyy. Yhtyeiiriin toteutetaan sessioluontoisesti. Yksi sessio koostuu sekä improvisaatio-imitaatiocyklistä, jossa tutkitaan jokin musiikillista elementtiä, että samaan musiikilliseen elementtiin liittyvän kappaleen kuulonvaraisesta opettelusta ja soittamisesta.</p> <p>Tutkimuksen perusteella kehitettiin yhtyeiiriin ohjeisto sekä piiriin osallistuvalla muusikolle että piiriä ohjaavalle pedagogille. Ohjeisto on laadittu siten, että yhtyeiiriä voidaan käyttää monipuolisesti eritasoisten ryhmien ja yhtyeiden ohjaamiseen. Piiriin ensisijainen käyttötarkoitus on vastata muusikoiden korvakuuloharjoittelun tarpeisiin.</p> <p>Yhtyeiirissä pyritään musiikillisten hahmojen tunnistamiseen, oppimiseen ja hallintaan jazzperinteessä käytettyjen imitaation ja improvisaation keinoin. Tämä lähestymistapa voi asettaa nykyisen säveltapailupedagogiikan mielekkyyden kyseenalaiseksi. Yhtyeiiriin osana säveltapailulla on mahdollisuus tulla muusikolle merkittäväksi ja käyttökelpoiseksi musikaalisen taidon kehittäjäksi.</p>			
Teos/Esitys/Produktio			
Säilytyspaikka Metropolian kulttuurialan kirjastopalvelut, Aralis -kirjastokeskus			
Avainsanat Säveltapailu, ear training, korvakuulo, improvisaatio, imitaatio, yhtyesoitto, vertaisoppiminen			

Degree Programme in Pop/Jazz Music		Specialisation Music Education
Author Erno Aalto		
Title Band Circle Opens the Ears – Introducing Improvisation and Imitation into Ear Training		
Tutor(s) Jukka Väisänen, Markku Nikula		
Type of Work Bachelor's Thesis	Date May 2010	Number of pages + appendices 44 + 4
<p><b>ABSTRACT</b></p> <p>The objective of this thesis is to find a more effective alternative to ear training courses currently offered at music schools. Pop/jazz ear training that is based on the pedagogy of western classical music is not optimal for providing musicians with the musical skills needed in working life. The main research problem of this study is to renew the practising methods of ear training and integrating them into the context of ensemble playing.</p> <p>The thesis addresses and compares the modern conventions of ear training pedagogy to the learning tradition of jazz music, discusses the possibility of using imitation and improvisation as methods of ear training and introduces musical elements, which can be improvised. Special attention is given to the importance of singing and playing in an improvisational setting and its effects on learning, identifying and expressing musical structures.</p> <p>By combining ear training, improvisation, imitation and ensemble playing, we get what I call a 'Band Circle'. The basic idea of the Circle is to familiarize the group's musicians with new musical structures through singing, playing, improvising and imitating. So in a sense, the Circle creates its own ear training material. Imitating other musicians' improvisation develops the members' aural awareness. The Band Circle is carried out in successive sessions. One session consists of an Improvisation-Imitation Cycle and the learning and playing of a tune by ear.</p> <p>As a result of the study I developed two sets of Band Circle guidelines, one for the musicians and one for the leader of the group. The guidelines were designed to be extremely flexible so that they can be used to lead a group of any skill level. The primary use of the Circle is to address the ear training needs of the musicians.</p> <p>The Band Circle teaches musicians to identify, learn and master musical structures through imitation and improvisation methods of the jazz tradition. This kind of approach to ear training questions the meaningfulness of traditional aural training pedagogy. The method of integrating ear training into Band Circle practice, has the potential to become a significant and handy tool in developing musicians' musical skills.</p>		
Work / Performance / Project		
Place of Storage Metropolia University of Applied Sciences /Metropolia Resource Library for Arts and Culture, Aralis Library and Information Centre		
Keywords solfège, ear training, aural awareness, improvisation, imitation, ensemble playing, peer group learning		

## SISÄLLYS

1	JOHDANTO .....	3
2	MUSIIKIN KUULONVARAINEN HAHMOTTAMINEN.....	5
2.1	Säveltapailu .....	5
2.1.1	Laulamisen merkitys ja tarpeellisuus säveltapailussa.....	6
2.1.2	Säveltapailu musikaalisena taitona .....	7
2.1.3	Säveltapailun pedagogiikka.....	9
2.1.4	Diktaatti .....	13
2.2	Transkriptio.....	14
2.3	Imitaatio.....	16
3	IMPROVISAATION KÄYTTÖ SÄVELTAPAILUSSA.....	17
3.1	Improvisaation määritelmä .....	17
3.2	Improvisaatio säveltapailun harjoitusmetodina .....	18
3.3	Improvisoitavat musiikilliset elementit .....	19
3.3.1	Syntaktiset elementit .....	20
	Rytmi.....	20
	Melodia .....	20
	Harmonia .....	21
3.3.2	Ei-syntaktiset elementit.....	21
	Akustinen Sointi.....	21
	Muut ei-syntaktiset elementit .....	22
4	YHTYEPIIRIN TOIMINTAPERIAATE .....	23
4.1	Yhtyetyöskentely .....	23
4.2	Yhtyepiirin toimintamuodot.....	25
4.2.1	Improvisaatorakenne .....	25
4.2.2	Improvisaatio-imitaatiocykli.....	27
4.2.3	Kappalelähtöisyys.....	29
4.2.4	Ennakkotehtävät .....	30
4.2.5	Kommunikaatio yhtyepiirissä .....	31
4.2.6	Palaute.....	33
5	POHDINTA.....	35
	LÄHTEET.....	40
	LIITTEET .....	44

# 1 JOHDANTO

Opinnäytetyöni keskiössä on vaihtoehto perinteiselle musiikin kuulonvaraisen hahmottamisen opetukselle musiikkioppilaitoksissa. Säveltapailuna tunnettu oppiaine ja sen opetuskäytännöt eivät mielestäni vastaa musiikinopiskelijoiden tarpeita mitä tulee musiikillisen kuulemisen harjoittamiseen. Säveltapailun opetuskäytäntöjen ollessa pääsääntöisesti notaatiokeskeistä diktaattien ja nuoteista laulamisen muodossa, säveltapailun tunneilla aikaa käytetään mittavat määrät juuri nuotteja lukiessa tai kirjoitettaessa. Olen kehittänyt säveltapailun työmuodon jossa on tarkoitus keskittyä pelkästään musiikin soivan muodon hahmottamiseen, toistamiseen ja ilmentämiseen sekä laulaen että soittaen. Kutsun tätä työmuotoa *yhtyepiiriksi*.

Yhtyepiirin toimintatapa on muunnelma jazztradition ns. aurallisesta imitaatiosta<sup>1</sup>. Yhtyepiirissä muusikot laulavat sekä soittavat tiettyjä musiikillisia ilmiöitä, jotka vähitellen sisäistetään osaksi muusikoiden *kuulokuvaa* imitatiivisen toiston kautta. Tätä kuulokuvaa testataan ja kehitetään edelleen piirissä soittamalla rytmimusiikin keskeisiä sävellyksiä ja kappaleita pelkästään kuulonvaraisesti.

Kyse on siis säveltapailusta yhtyekontekstissa. Toisaalta säveltapailuun liittyvien kirjavien mielikuvien vuoksi halusin kehittämäni toimintamuodon kantavan juuri yhtyepiirin nimeä. Piiri viittaa yhtyepiirin toteutusmuodostelmaan, osallistujien avoimeen vuorovaikutukseen ja tasa-arvoon sekä lukio- ja yliopistomaailman opintopiireihin, joissa pääpaino on yhteisöllisellä oppimisella. Yhtye tarkoittaa tässä rytmimusiikkia soittavaa, 3–6 muusikosta koostuvaa kokoonpanoa. Yhtyepiiri viittaa siis kokoonpanoon, ryhmän muodostelmaan sekä yhteisölliseen oppimiseen. Mutta koska tämä toimintamuoto on tarkoitettu musiikin kuulonvaraisen hahmottamisen harjoitteluun, yhtyekonteksti nousee vielä keskeisempään asemaan. Piiriin osallistuvat muusikot ilmentävät sekä imitoivat musiikillisia elementtejä ensin omalla äänellään laulaen ja sitten omilla instrumenteillaan. Tällainen lähestymistapa opettaa muusikoita ensinnäkin ilmaisemaan itseään ja kommunikoimaan musiikillisia ilmiöitä laulullisesti ja toiseksi tutustuttaa heidät yhtyeessä soitettavien erilaisten instrumenttien sointeihin ja yleisimpiin soittotapoihin.

Yhtyepiirissä käytettävä säveltapailumateriaali ei pohjaudu ennalta laadittuihin säveltapailuharjoitteisiin tai -oppikirjoihin. Säveltapailumateriaalin rajoittaminen tiettyjen

---

<sup>1</sup> Kuulonvarainen musiikin sävelkielen opettelu.

määreiden, kuten käytettävän oppikirjan, saatavilla olevien nuottien, opettajan mieltymyksien, jne. mukaan mielestäni korostaa säveltapailun opiskelijoihin kohdistuvia paineita ja odotuksia. Käytetty säveltapailumateriaali voi olla lisäksi osin vajavaista oppilaiden tarpeisiin ja mieltymyksiin nähden: materiaali voi olla joko liian helppoa, vaikeaa tai toisinaan niin triviaalia, että oppilaan mielenkiinto ja motivaatio säveltapailun harjoitteluun saattaa heiketä. Yhtyeipiirissä harjoitettava musiikillinen materiaali koostuu yleisistä musiikillisista elementeistä (rytmi, melodia, harmonia ja sointi), joita ilmennetään improvisatorisesti jonkin rytmimusiikin keskeisen sävellyksen viitekehystä käsin.

Tämä tarkoittaa siis jonkin rytmimusiikin keskeisen sävellyksen olennaisimman musiikillisen elementin tutkimista erilaisten improvisointitekniikoiden avulla. Sävellyksen teema, rytmikka, harmonia tai soittotapa voidaan eristää omaksi ns. säveltapailuharjoitukseksi, jonka puitteissa voidaan toteuttaa improvisaatiota. Rajaamalla musiikillisen elementin improvisoitavan riittävän tarkasti yhtyeipiirissä voidaan harjoittaa hyvinkin spesifejä ilmiöitä, kirjallisten säveltapailuharjoitteiden tapaan. Syy, miksi yhtyeipiirissä säveltapailumateriaali improvisoidaan on mielestäni varsin yksinkertainen: muusikon oma näkemys (improvisaatio) voi muodostua jonkin musiikillisen elementin vahvaksi viitekehyyksi, jonka avulla tämä muusikko kykenee havainnoimaan ja ilmentämään kyseistä elementtiä luovasti monimuotoisissa musikaalisissa tilanteissa. Ennalta luotuun säveltapailuharjoitukseen on mielestäni paljon hankalampi muodostaa elävää suhdetta: nuoteista luettaessa musiikki ei ikään kuin ala soida.

Yhtyeipiirin tarkoitus ei ole tehdä kaikista piirin jäsenistä taitavia säveltapailijoita vaan monipuolisia ja omalaatuisia muusikoita, jotka kykenevät tekemään luovia sekä perusteltuja musiikillisia ratkaisuja kuulemansa musiikillisten ärsykkeiden perusteella. Musiikkioppilaitosten säveltapailukurssit eivät mielestäni tähän pyri. Työni on suunnattu kaikille musiikkipedagogeille, jotka haluaisivat toteuttaa musiikin kuulonvaraisen hahmottamisen opetusta käytännönläheisemmin sekä oppilaslähtöisemmin. Tarjoan yhtyeipiiriä erityisesti yhtyeenohjaajille. Musiikin ollessa pääsääntöisesti kuulolla aistittava taiteenlaji, on tärkeää että sitä soittavat muusikot ymmärtävät kuulemaansa ja soittamaansa mahdollisimman syvällisellä ja musikaalisella tasolla. Uskon yhtyeipiirin olevan tehokas keino tuon tavoitteen saavuttamiseksi.

## 2 MUSIIKIN KUULONVARAINEN HAHMOTTAMINEN

Tässä luvussa taustoitan ja tuon esiin musiikin kuulonvaraisen hahmottamisen käytäntöjä ja millaisia elementtejä niistä on mielestäni syytä korostaa merkityksellisen ja käytännöllisen kuuntelutaidon kehittymiseksi. Määrittelen säveltapailun yleistä luonnetta sekä yksittäisiä taitoja, joita termillä säveltapailu tarkoitetaan. Käsittelem erityisesti näistä taidoista laulamista, transkription laatimista, diktaattikäytäntöä sekä imitaatiota. Tuon esille säveltapailun nykypedagogiikkaa ja mielestäni sen suurimpia ongelmakohtia. Näihin ongelmakohtiin ja niiden mahdollisiin ratkaisuihin paneudun lähemmin yhtyeipiirin toimintaperiaatteessa (luku 4) sekä pohdinnassa (luku 5).

### 2.1 Säveltapailu

Suomen ammatillisten musiikkioppilaitoksien opetussuunnitelmissa säveltapailu on yksi keskeinen osa-alue muusikoiden ja musiikkipedagogien perusopinnoissa. Säveltapailulla tarkoitetaan yleisesti kykyä hahmottaa, eritellä ja ilmentää musiikillisia ilmiöitä kuulonvaraisesti. Säveltapailun merkitys muusikolle on keskeinen. Koska ihminen kokee musiikin pääsääntöisesti auralisesti, siis kuulolla havainnoiden, ns. *sisäisen kuulon* kehittämisellä on suora vaikutus musiikin hahmottamiseen ja erittelykykyihin. Esim. muusikon laulaessa melodiaa nuoteista hän kuvittelee notaation ilmentämän soivan hahmon ja sitten realisoi tuon kuvitelmansa äänellään (Paraczký 2009, 69). Sisäisellä kuulemisella pyritään siihen, että muusikko tietää *ennalta*, miltä jokin laulettu tai soitettu musiikillinen ilmiö kuulostaa suhteessa muuhun musiikilliseen ympäristöön.

Tilanteet, jossa muusikko tai musiikkipedagogi tarvitsee sisäistä kuuloa, ovat moninaisia: mm. muusikon opetellessa uutta kappaletta levytyksen avulla, yhtyeenjohtajan ohjatessa yhtyettä ilman nuotteja, säveltäjän luodessa uusia melodioita ja sointuyhdistelmiä sekä musiikinopiskelijan kirjoittaessa rytmidiktaattia. Kukin näistä tilanteista vaatii erilaisia käytäntöjä sekä hahmotustaitoja ja silti kaikkia nimitetään säveltapailuksi. Onkin hyvä eritellä säveltapailun yleisempiä tilanteita ja käytäntöjä, jotta olisi helpompi tarkastella niissä tarvittavia taitoja. Kuitenkin kaikelle säveltapailulle yhteistä on laulaminen – joko ääneen tai sisäisesti.

### 2.1.1 Laulamisen merkitys ja tarpeellisuus säveltapailussa

Yleistäen voidaan sanoa, että kaikki ihmiset kuulevat (ja osaavat kuvailla) tiettyyn pisteeseen asti musiikin peruselementtien, melodian, harmonian, rytmin ja soinnin ominaisuuksia. Musiikkioppilaitoksissa tätä kuulemisen taitoa kehitetään edelleen sekä painotetaan myös musiikillisen muistin ja ymmärryksen kehittämistä. Laulamisen on todettu vahvistavan näitä musikaalisia kykyjä: Pembroke (1987, 165), Karpinski (2000, 69) ja Brink (1983, 79) ovat havainneet laulamisen kehittävän melodian tunnistuskykyä, melodista muistia sekä yksittäisten sävel-aikailmiöiden ymmärtämistä. Melodian laulaminen ääneen vahvistaa kuulokuvaa ja tätä kautta lisää melodian ymmärrettävyyttä sekä muistettavuutta. Musiikillisen ärsykkeen pituus ja monimuotoisuus vaikuttavat hahmottamisen tasoon; säveltapailupedagogit voivatkin soveltaa laulua oppitunneillaan tehokkaimmin laulattamalla oppilaillaan ensin lyhyitä ja yksinkertaisia musiikkikatkelmia tai musiikillisia ideoita. Oppilaiden musiikillisen muistin ja hahmotuskyvyn kehittyessä säveltapailupedagogit siirtyvät pidempien ja moninaisempien ilmiöiden laulattamiseen.

Laulamisen todistetun (ks. Pembroke 1987, 165, Karpinski 2000, 69 ja Brink 1983, 79) vaikutuksen musiikillisen muistin, hahmottamisen ja ymmärtämisen tehostamisen vuoksi se on mielestäni monipuolinen ja arvokas työkalu musiikin kuulonvaraisen hahmottamisen harjoittelussa. Rytmimusiikin ja erityisesti jazzin ollessa laulupohjaista musiikkia (Carter 2008, 16), laulamisella avulla voidaan ilmentää lähes jokainen rytmimusiikissa esiintyvä musiikillinen ilmiö. Termi *kuulonvarainen transkriptio* (aural transcription) viittaa kykyyn toistaa (laulaen) musiikillinen katkelma toisintaen sille kaikki ominaiset tyylilliset piirteet. Tällainen lähestymistapa valmentaa jazzmusiikin opiskelijoita sisäistämään jazzmusiikin sävelkielen samalla kun he oppivat tekemään sointuprogresio- ja soolotranskriptioita. (Brent 2008, 28.) Tämä edelleen kehittää muusikon kykyä hahmottaa ja manipuloida jazzmusiikin perusrytmiikkaa, muoto- sekä sointurakenteita, joka on edellytyksenä johdonmukaiselle improvisointi-ideoiden kehittelylle (Backlund 1983, 20–21).

Trumpetisti ja orkesterinjohtaja Thad Jonesin tiedetään opettaneen oman yhtyeensä trumpettisektiolle stemmoja esityksen aikana – laulamalla. Eli nämä trumpettistit kuulivat oman stemmansa ulkoisesta lähteestä (laulu), kykenivät mieltämään sen soittimillaan toteutettavaksi (sormitus) sekä soittamaan sen. Mielestäni laulamisen käyttö tällaisella varsin intuitiivisella pedagogisella tavalla on mielekästä ja sitä tulisi soveltaa säveltapailun opettamiseen. Kuulonvarainen transkriptio säveltapailussa keskittyy mielestäni olennaisimpaan: musiikillisen ilmiön hahmottamiseen ja toisintamiseen. Yhtyeipiirissä tätä



toimintatapaa tehostetaan entisestään rajaamalla musiikilliset ilmiöt siten, että piirin jäsenet ymmärtävät ja hahmottavat laulamansa ilmiöt sekä teoreettisesti että notaatiolla. Äskeinen esimerkki viittaa myös siihen, että jos jonkin musiikillisen ilmiön kykenee laulamaan, pystyy sen myös soittamaan. Yhtyeipiiri toteuttaa tätä oletusta toisiinsa liittyvillä laulu- sekä soittoharjoituksilla (ks. kohta 4.2.2).

### 2.1.2 Säveltapailu musikaalisena taitona

Edellä lueteltiin esimerkkejä käytännön tilanteista, joissa musiikinopiskelija tai muusikko joutuu käyttämään säveltapailua selvittääkseen itselleen kuulemansa musiikin rakenteen ja koostumuksen. Kuulokuvalla on tärkeä merkitys myös erinäisten teoreettisten käsitteiden ja ilmiöiden sisäistämisessä. Karpinski (2000, 4) toteaaakin muusikoiden, jotka opiskelevat rudimentteja, harmoniaa, kontrapunktia ja muita musiikin teorian alalajeja ilman edeltävää tai samanaikaista tarkoituksenmukaista korvakuuloharjoittelua, olevan usein tuomittuja ajattelemaan *musiikista* oppimatta ajattelemaan *musiikissa*.

Jokaisen ihmisen musiikillinen kuulokuva kehittyy häntä ympäröivän kulttuurillisen perimän sanelemana. Tähän kuulokuvaan liittyy kyseisen ihmisen käsitykset siitä, miltä musiikki voi ylipäänsä kuulostaa. Nämä *tyylilliset normit* muodostavat musiikillisen sanavaraston, joka vaikuttaa kuuntelutottumuksiin, odotuksiin ja musiikilliseen muistiin. Vaikuttaakin siltä, että esim. melodian tehokas muistaminen vaatii paljon tiettyä tietoa kyseisestä musiikin tyylistä. (Karpinski 2000, 68.) Myös tyylilajin yleisimpien sointuprogressioiden kuulonvarainen opettelu ja harjoittelu tehostavat kyseisten ilmiöiden tunnistettavuutta kuultuna saman tyylilajin ennalta tuntemattomissa kappaleissa (Coker 1997, 8).

Leaver ja Harpernin (2004) tutkimukset viittaavat kuitenkin mahdollisuuteen kuulokuvan mukautuvuudesta myönteisissä olosuhteissa vahvasta kulttuurillisesta perimästä huolimatta. Leavern ja Harper osoittivat tutkimuksissaan duurimelodioiden olevan yhtä helppoja tunnistaa kuin mollimelodioiden, vaikka mollimelodiat ovat populaarimusiikissa harvinaisempia kuin duurimelodiat. Mollimelodioiden harmoninen monimuotoisuus ei sekään näyttänyt vaikuttavan melodian tunnistamisen vaikeuteen. Tutkimusryhmää kuitenkin harjoitettiin soittamalla heille eri melodioita ja kehoitettiin antamaan kuulluille melodioille tunnetilaa kuvaava lokerointisana kuten iloinen ja surullinen. Tällaisella säveltapailuharjoituksella oli positiivinen vaikutus melodian tunnistamiseen. Vaikuttaisi siis

siltä, että tarkoituksenmukaisesti lokeroidut ja tunnesisällöllisesti merkatut melodiat ovat helpommin tunnistettavissa myöhemmin ja näin ollen helpompia palauttaa mieleen.

Musiikin kuuntelutaidon kehittyessä muusikko oppii erilaisia kuuntelutekniikoita. Ns. *poimiva kuunteleminen* (extractive listening) on huomion keskittämistä tiettyyn musiikilliseen ärsykkeeseen muusta ympäröivästä musiikista huolimatta. Tällä kuuntelutekniikalla muusikko kompensoi rajallista lyhytaikaista muistiaan ja kykenee käsittelemään pitkiäkin musiikkikatkelmia jakamalla ne helpommin omaksuttaviin osiin. *Kimpaloinnissa* (chunking) muusikko kykenee jo hahmottamaan suurempia kokonaisuuksia kuulemastaan. Esim. asteikkokuljetukset, kolmisoinnut sekä tonaaliset tehot jäsenyvät muusikolle helposti muistettaviksi kimpaleiksi, joten hän voi kohdistaa huomionsa kuullun musiikin muihin kohtiin. Kimpaleittain kuunteleva muusikko ajattelee analyttisesti, funktionaalisesti ja musiikillisesti ja näin ollen kykenee laajentamaan lyhytaikaisen muistinsa kapasiteettia. (Karpinski 2000, 71–77.)

Tyylillisten normien sekä erilaisten kuuntelutekniikoiden hallitseminen nousevat pääosaan erityisesti jazzmusiikin kuuntelemisessa ja hahmottamisessa. Jazzmusiikin improvisatorinen luonne johtaa siihen, että on useita tapoja toteuttaa rytmisiä, melodisia, harmonisia sekä soinnillisia ilmiöitä. David Baker (1976 ja 1977) korostaa jazzmusiikille keskeisen (melodisen ja rytmisen) materiaalin harjoittamista sekä hahmottamista kuunnellen, laulaen sekä soittaen. Tällä tavoin muusikko oppii havainnoimaan ja ilmentämään jazzmusiikin tyylillisiä normeja kuulonvaraisesti. Baker on laatinut perusteelliset korvakuuloharjoitukset jazzmusiikin eri ilmiöistä. Hän käsittelee harjoitusäänitteissään mm. intervaleja (1981a), kolmisointuja (1981b), nelisointuja (1981c), sekä jazzin yleisimpiä melodisia kuvioita. (1981d ja 1981e.) Nämä harjoitukset mallintavat melko tarkasti jazzmusiikin käytäntöjä. Melodiat esitetään saksofonilla pianon säestäessä. Äänitteiden suurin puute on basso- ja rumpusäestyksen puute. Tämä ei osaltaan kehitä muusikon kuulokuvaa kyseisten soittimien merkityksestä ja roolista jazzmusiikissa.

Leaverin ja Harpernin (2004) tutkimus duuri- ja mollimelodioiden toisistaan erottamisen vaikeudesta on merkittävä. Tutkimus esittää mielestäni yhden tärkeän jatkokysymyksen: kuinka vaikeaa on erottaa mitä tahansa tasavireisen viritysjärjestelmän moodia toisesta? Eikö tehokkaalla lokeroinnilla ja tunnepitoisella merkitsemisellä voisi harjoittaa vieraampia melodisia ilmiöitä siten, että ne tulisivat lopulta yhtä luonnollisiksi kuin duuri ja molli? Tällaista lähestymistapaa sovelletaankin jo tietyssä mielessä säveltapailun pedagogiikassa,

mutta mielestäni Karpinskin (2000, 68) viittaamaan tyyllisten normien vaikutukseen muusikon kuuntelutaitoihin ei ole kiinnitetty riittävästi huomiota. Yhtyepeirissä tällainen musiikillisiin ärsykkeisiin tutustuminen ja totuttelu toteutetaan ns. ennakkotehtävien (ks. kohta 4.2.4) avulla, joiden parissa piirin jäsenten on tarkoitus mieltää ja lokeroida tietty musiikillinen ärsyke omalla tavallaan.

### 2.1.3 Säveltapailun pedagogiikkaa

Kuten edellä todettiin, säveltapailu on auralinen keino hahmottaa musiikillisia rakenteita. Tämän hahmon kommunikoimiseksi muille muusikot käyttävät ennalta sovittuja merkkijärjestelmiä, yleisimmin notaatiota ja joskus jotakin ns. solmisaatiojärjestelmää. Säveltapailun pedagogiikka keskittyy sekä uusien musiikillisten rakenteiden tutustuttamiseen oppilaille että niiden kirjaamiseen muistiin notaation avulla. Karpinski (2000, 88) onkin havainnut säveltapailuopetuksen usein sisältävän ”vaivattoman nuotintamisen” harjoittelemista musikaalisen kuulemisen, muistin ja ymmärtämisen harjoittelemisen ohella.

Saadakseen jonkinlaisen käsityksen säveltapailun opetusmenetelmistä niin länsimaisen taidemusiikin kuin rytmimusiikinkin alueella, on syytä tutustua alan oppikirjallisuuteen. Ashley (1984, 99–100) luettelee kolme eri säveltapailun oppikirjojen arkkityyppiä: (1) *äidinkieli*, (2) *atomistinen* sekä (3) *analyttinen*. Ashley'n tutkimuksiin on sisältynyt lähinnä länsimaisen taidemusiikin säveltapailuoppikirjoja, mutta hänen luokitteluaan voidaan soveltaa tietyin varauksin myös rytmimusiikin säveltapailukirjallisuuteen. Äidinkieli-tyyppinen säveltapailu viittaa oppikirjassa käytettyyn laulumateriaaliin, joka (alkeistasolla) koostuu yleisesti tunnetuista lasten- ja kansanlauluista. Lähestymistapa on pääsääntöisesti tonaalinen käytetystä materiaalista johtuen. Atomistinen säveltapailuoppikirja keskittyy melodian pienimpiin yksityiskohtiin, intervalleihin. Tämän lähestymistavan kantava ajatus on harjoittaa muusikko kuulemaan ja laulamaan intervallit niin sulavasti ettei kuullun tai nähdyn musikaalisen ärsykkeen tonaalisuus, modaalisuus tai atonaalisuus ole ärsykkeen nuotintamiseen tai laulamiseen vaikuttava tekijä. Analyttinen säveltapailu pyrkii hahmottamaan musiikkia analyysin keinoin suuremmista hahmoista (muoto, tahtimäärä jne.) pienempiin (tonaalisuus, melodiassa käytetyt sävelet jne.).

Edellä mainituista säveltapailuoppikirjojen arkkityypeistä äidinkieli on yleisin (Ashley 1984, 100). Tähän tyyppiin voidaan mielestäni lukea unkarilaisen musiikkitieteilijän Zoltan Kodály'n (1882–1967) mukaan nimetyn metodin edustajat, esim. Seija-Sisko Raition ja

David Bakerin säveltapailukirjat. Raitio harjoittaa tonaliteettia tuttujen motiivien tai sävelmien avulla (1994, 67) kun taas Baker (1976, 1977 ja 1981a-e) esittää (nauhoitteella) jazzidiomin keskeisiä melodisia kuvioita tunnetuista jazzsooloista. Atomistista koulukuntaa edustavat mm. McGaughey (1961) sekä Berklee College of Music:ssa pitkään käytetyt LaPortan (1970), McCormickin ja Peckhamin (1989) sekä Monroen (1976) oppikirjat. Kyseisissä kirjoissa säveltapailuharjoitteet pyrkivät tutustuttamaan lukijalle yksittäisiä melodisia ja rytmisiä ilmiöitä. Oppikirjojen tavat edetä käytetyssä säveltapailumateriaalissa on vaihtelevat suuresti: esim. intervalleista Laporta käyttää pelkästään suurta sekuntia ensimmäisissä melodiaharjoituksissa (1970, 5–7) kun taas McGaughey esittää ne kaikki kahdessa intervalliharjoituksessa (1961, 68–69). McCormick ja Peckham sen sijaan työllistävät lukijan duuripentatonisella asteikolla usean eri tehtävän ajan (1989, 1–24).

Analyttinen säveltapailukirjallisuus on itsessään harvinaista (Ashley 1984, 102), mutta tähän koulukuntaan voidaan lukea mielestäni ne musiikin oppikirjat, jotka käsittelevät musiikin teoriaa ja säveltapailua samanaikaisesti rinnakkain etenevinä ja toisiaan tukevina oppiaineina. Ghezzon (1980) oppikirja on oiva esimerkki yksittäisten musiikin rakenteiden hahmotusharjoitteiden järjestämisestä musiikin teoriaa, notaatiota, intonaatioharjoituksia sekä säveltapailua käsitteleviin pieniin kokonaisuuksiin. Mielestäni myös soitto-opas voi toimia säveltapailuoppikirjana: Mark Levine on muotoillut oppikirjansa *Jazz Piano Book* (1989) siten, että aina uuden opittavan soittotekniikan tai sointuasettelun yhteydessä Levine kehottaa lukijaa soittamaan sekä kuuntelemaan tietyltä jazzlevyltä soivan esimerkin opeteltavasta aiheesta. Myös Saarinen, Romanowski ja Lampinen (1988) käyttävät tunnettuja lauluja teoreettisten viitekehysten opettamiseen, joten heidän oppikirjansa voidaan katsoa kuuluvan myös analyttiseen säveltapailukirjallisuuteen. Ashley (1984, 102) määritelmä sopii mielestäni erityisen hyvin Heikkilän ja Halkosalmen (2005) tekemään *Tohtori Toonikaan*. Kyseinen kirja on edustava esimerkki Ashley määrittelemästä analyttisestä säveltapailuoppikirjasta.

Prosser esittää säveltapailuoppikirjassaan *Essential Ear Training* (2000) erään säveltapailuharjoituksen, jota en ole käsitellyissä tai yleisimmissä säveltapailukirjallisuudessa kohdannut. Prosser kutsuu tekniikkaa nimeltä *visual improvisation*. Harjoitus tapahtuu soittimen kanssa ja sen tarkoitus onkin helpottaa eri säveltasojen hahmottamista soittimen sävelien sijainnista saatavan visuaalisen tiedon avulla. Harjoituksessa improvisoitu melodia visualisoidaan (soittimella), lauletaan (solmisaationimin) ja tarkistetaan soittamalla (Prosser 2000, 21–22).

Improvisaation harvinaisuus säveltapailuoppikirjoissa on mielenkiintoista siihen nähden, kuinka olennainen osa-alue improvisaatio on rytmimusiikissa. Kysyttäessä kuuden maineikkaan Pohjois-Amerikan musiikkiyliopiston ja -oppilaitoksen säveltapailuosaston johtajilta improvisaation merkityksestä säveltapailun opetuksessa, kaikki pitivät korvakuulon kehittämistä improvisatorisissa olosuhteissa äärimmäisen tärkeänä (Brent 2008, 33). Mutta improvisaation johdonmukaista sekä laajempaa sisällyttämistä säveltapailuoppikirjallisuuteen musiikin hahmottamisen harjoittamiseksi ei selvästikään ole vielä onnistuttu toteuttamaan tyydyttävällä tavalla.

Ennen kuin musiikkiyliopistot ja -oppilaitokset tarjosivat jazzmusiikin muodollista opetusta, jazzmusiikin opiskelijat oppivatkin jazzin musiikillisen kielen kuulonvaraisen imitaation keinoin, siis levytyksiä ja muita soittajia kuunnellen ja matkien. Jazzmusiikilla on edelleen hyvin vahva kuulonvarainen traditio, joka vaatii jazzin opiskelijoilta musiikin opettelemista levytyksiltä ja äänitettyjen esityksien toistamista omilla soittimillaan. (Brent 2008, 2.) Toisaalta kun jazzmusiikin pedagogiikka kehittyi ja yleistyi Pohjois-Amerikan musiikkioppilaitoksissa ja kouluissa, se otti mallia suoraan länsimaisen taidemusiikin pedagogiikasta opetuksen keskittyessä yleensä ensin teoriaan ja nuotinlukuun ennen kuulonvaraisten taitojen kehittämistä. Tämä järjestys on käänteinen perinteiseen epämuodolliseen jazzmusiikin opetukseen verrattaessa. Jotkut jazzmuusikot jopa karttavat nuottien käyttöä omassa työskentelyssään (vrt. Charles Mingus). (Neder 2002, 70.)

Säveltapailun asema musiikkioppilaitoksien opetuksessa ja kurssitarjonnassa muuttuu jatkuvasti. Brinkin (1983, 32) silloisten huomioiden perusteella musiikkiopistojen teoriaopinnot jakautuivat yleisesti analyysiin sekä korvakuuloharjoitteluun. Vaikka kumpikin aine sisältyi teoriaopintoihin, analyysiä kutsuttiin yleisesti "teoriaksi" kun taas korvakuuloharjoittelua kutsuttiin "säveltapailuksi". Brinkin mukaan tällainen kurssien nimikkeistä osaltaan poikkeava käytännön terminologia heijastelee analyysin ja korvakuuloharjoittelun keskinäisen suhteen hämärtyneisyyttä. Säveltapailun ja teorian yhteenkuuluvuutta korostetaan nykyään esimerkiksi Helsingin Pop & Jazz Konservatorion perusopetuksessa: oppitunneilla oppilaat opiskelevat samanaikaisesti sekä teoriaa että säveltapailua edellä mainitun *Tohtori Toonika* -oppikirjan avulla. Vertailun vuoksi Berklee College of Music:n 33:n eri säveltapailukurssin kuvauksessa vain kuudessa oli maininta analyysin olevan yksi kurssin työtavoista (Berklee Ear Training Courses, www).

Kuullun analysoimisen yleisin ilmentymä säveltapailun pedagogiikassa on erilaisten *solmisaatiojärjestelmien* käyttö. Nämä järjestelmät mallintavat länsimaisen musiikin tonaalisia funktioita ja hyvin taidettuna helpottavat toonikan hahmottamista ja luovat kiinnostavan tonaalisen musiikin kuulemiselle ja esittämiselle (Karpinski 2000, 57–58). Kaksi useimmiten käytettyä solmisaatiojärjestelmää ovat uudempi sävelastenumerot sekä perinteinen solmisaatiotavut. Solmisaatiotavuista on olemassa kaksi ensisijaista varianttia, *absoluuttinen* (ns. fixed do, jossa do-tavu nimeää aina sävelen c) sekä *relatiivinen* (ns. movable do, jossa do-tavu nimeää vallitsevan tonaliteetin toonikan). Kummassakin järjestelmässä jokaiselle kromaattisen asteikon säveltasolle annetaan oma tunnistus (joko numero tai tavu). Säveltasot, jotka ovat tonaalisia ja siten funktionaalisia, tulevat solmisaatiojärjestelmän käyttäjälle tutuiksi juuri laulettujen funktionimien kautta. Säveltapailija kykenee analysoimaan kuulemaansa nimeämällä säveltasot solmisaationimillä tai laulamaan nuoteista melodia-analyysin sekä solmisaationimien avulla. (Karpinski 2000, 57–58.)

Rytmiikan ja rytmikuvioiden analysoimiseen ja havainnollistamiseen on myös olemassa rytmisolmisaatiojärjestelmiä, joskaan ne eivät ole niin laajalti käytettyjä suomalaisessa rytmimusiikin pedagogiikassa. Rytmilukuun itsessään on kehitetty eri rytmien jakoyksiköiden tunnistamista ja lausumista helpottavia tavuja mm. taa, ti-ti, ti-ri-ti-ri (Raitio 1994). Jotkin rytmisolmisaatiojärjestelmät pyrkivät mallintamaan nuottien aika-arvoja ja kestoja suhteessa niiden metriseen sijaintiin siten, että tietyssä kohtaa tahdissa oleva rytmi nimetään aina samalla tavulla. Yksi esimerkki tästä on englanninkielinen numerojärjestelmä: one, one and, one and a, one ee and ah jne. (Karpinski 2000, 81.)

Rytmimusiikin säveltapailun pedagogiikka mallintaa perinteisestä länsimaisen taidemusiikin säveltapailun pedagogiikkaa, varioimalla tiettyjä käytäntöjä rytmimusiikin tarpeisiin sopivammiksi. Esim. musiikillisen muistin harjoittaminen on suuremmissa roolissa erilaisten kysymys-vastaus-harjoitusten muodossa. Esim. LaPortan (1970, 2–3, 7) kuvailemassa diktaattikäytännössä toistetaan nuotintamisen sijaan kuullut musiikilliset hahmot. Tehtävät suoritetaan parityöskentelynä sekä laulaen. Myös rytmimusiikin melodiikan ja harmonian monimuotoisuus tulevat ilmi jazzmusiikin korvakuuloharjoituksissa: Aebersoldin (1989) lauluharjoituksista ensimmäisenä on kromaattinen asteikko.

Säveltapailu on Michael Rogersin määrittelemänä ”sisäisen musiikillisen havainnoinnin kehittämistä – [se on] taito kuulla suhteita tarkasti ja ymmärryksellä.”<sup>2</sup> (Hedges 1999, 28.) Voidaan kysyä, tähtääkö nykyinen säveltapailun pedagogiikka sisäisen musiikillisen havainnoinnin kehittämiseen mielekkäillä ja tehokkailla keinoilla. Jos koulutetut ammattimuusikot kokevat säveltapailutunneilla tehdyt harjoitukset irrelevantteina heidän ammatinharjoittamistaan ajatellen (Paraczký 2009, 67), voidaanko säveltapailun pedagogiikan sanoa olevan epäonnistunut tehtävässään? Yhtyeipiiri pyrkii tuomaan säveltapailun harjoittelun ensinnäkin pois peruskoulumaisesta ympäristöstä (luokkahuone, opettaja luokan edessä, oppilaat istuvat pulpettien äärellä) ja tarjota piiriin osallistuvalla muusikolle mahdollisuuden kehittää oman mielekkään tavan ilmentää ja omaksua säveltapailutunneilla opeteltavia musiikillisia rakenteita, joskin improvisaation keinoin (ks. kohta 3.2).

#### 2.1.4 Diktaatti

Keskeisimmät työmuodot säveltapailun pedagogiikassa ovat nuoteista laulaminen sekä diktaatti. Nuoteista laulaessa oppilaat ulkoistavat *luetusta musiikista* sisäistämänsä hahmon omilla äänillään. Diktaatti on harjoitus, jossa musiikin oppilaat ulkoistavat *kuullusta musiikista* sisäistämänsä hahmon notaation keinoin. (Hedges 1999, 37.) Työskentely on siis notaatiokeskeistä. Otollisimmassa tilanteessa musiikkioppilaitoksessa säveltapailuharjoitteet sekä teoriaopinnot tukevat toisiaan, siis käsittelevät samoja aiheita siten, että oppilaille syntyy käsiteltävästä aiheesta toisiinsa linkitetyt teoreettinen malli sekä kuulokuva.

Diktaatin yleinen toimintaperiaate on seuraavanlainen: musiikillista ärsykettä (usein lyhyt katkelma) kuunnellaan useita kertoja (soiva kuulokuva), prosessoidaan kuultu informaatio (ymmärtäminen) ja lopulta merkataan muistiin paperille notaation keinoin (symbolit) (Hedges 1999, 147–149). Käytännöt vaihtelevat jonkin verran tällaisesta perusmallista tehtävästä annettujen esitietojen, kuuntelukertojen ja apukeinojen määrässä. Oppilaat joutuvat käsittelemään diktaattien sisältämää musiikillista ainesta usealla eri tasolla. Ensin esim. melodiadiktaatti kuullaan, sitten muistetaan. Nyt oppilaan täytyy ymmärtää musiikin temporaalinen ulottuvuus (pulssi, tahtilaji jne.) sekä säveltasot (toonika, aloitussävelen

---

<sup>2</sup> Michael Rogers defines “ear training” as the development of “internal musical perception—the ability to hear relationships accurately and with understanding.”

sävelaste jne.) jonka jälkeen oppilas nuotintaa kaiken mitä hän on kuullut, muistanut sekä ymmärtänyt. (Karpinski 2000, 102.)

Diktaattikäytäntö on hyvinkin voimakas ja perinteinen ilmiö musiikin pedagogiikassa. Kaikissa musiikin koulutusasteissa musiikkiopistotasosta lähtien aina Sibelius-Akatemiaan asti diktaatit ovat osa säveltapailun opetusta. Tämä on ongelmallista sillä säveltapailu toimintana (ja musikaalisuus yleensä) on kuitenkin abstrakti käsite (Hedges 1999, 154). Tämän vuoksi notaation ja erityisesti diktaattikäytännön kautta saatuja tuloksia musiikin opiskelijoiden säveltapailuharjoituksen etenemisestä ja hyödyistä on vaikea arvioida. Kuulonvaraisen hahmottamisen tason (ja joskus jopa musikaalisuudenkin) mittaaminen diktaattikäytännön hallitsemisen perusteella tuntuu tässä valossa perusteettomalta. Paraczky'n tutkimukset, vaikkakin ne keskittyvät pieneen ja rajattuun populaatioon (39 länsimaisen taidemusiikin muusikkoa), tukevat Hedgesin huomioita: ”merkittävän suuri osa aktiivimuusikoita ei uransa aikana koe minkäänlaista hyötyä säveltapailutuntien harjoituksista.” (Paraczky 2009, 67.)

## 2.2 Transkriptio

Transkriptio tarkoittaa joko soivan musiikillisen ilmiön muistiinmerkitsemistä jonkin koodijärjestelmän, esim. notaation keinoin tai jonkin olemassa olevan musiikkiteoksen orkestroimista alkuperäisestä poikkeavalla tavalla. Termillä käsitetään myös mm. etnomusikologian pyrkimyksiä merkitä muistiin kansanmusiikin suullista perimää tai jopa luonnonäänien nuotinnusta (vrt. Olivier Messiaen). Yleisesti transkriptio tarkoittaa myös musiikillisen ilmiön nuotinnettua lopputulosta (Tucker & Kernfield s.a., [www](#)).

Jazzmusiikissa muistiin merkitsevällä transkriptiolla on erityinen asema. 1900-luvun alussa traditionaalisen musiikkikoulutuksen puuttuessa muusikot olivat pakotettuja opettelemaan jazzmusiikin kieli ja käytännöt joko kokeneempien muusikoiden esiintymisiä tai saatavilla olevia levytyksiä kuunnellen. 1927 julkaistut nuotit ”50 Hot Choruses for Cornet” ja ”125 Jazz Breaks for Cornet” ovat oletettavasti Louis Armstrongin soolojen transkriptioita. Tämä oli ensimmäinen ”oikea” soolotranskriptiojulkaisu siten, että Armstrongin soolot oli nuotinnettu äänitteeltä sen sijaan että artisti olisi aiemman käytännön mukaan kirjoittanut soolon nuoteille itse (Tucker & Kernfield s.a., [www](#)).

Nuotinnettut transkriptiot antoivat muusikoille mahdollisuuden sekä tutkia aikakauden tärkeimpien ja edistyksellisten soittajien tyyliä. Soittajat alkoivatkin laatia omia



transkriptioitaan heitä kiinnostavien soittajien erityisistä soloista tai kuviosta. Nyt muusikoiden oli mahdollista verrata toistensa laatimia transkriptioita ja keskustella niiden musiikillisesta sisällöstä helposti ja konkreettisesti. Transkriptioiden välitön tarkoitusperä on imitointi mutta korkeimpana päämääränä niillä pyritään hallitsemaan musiikin ”kieli” ja luomaan sillä kielellä jotakin uutta (Rawlins & Bahha 2005, 165).

Transkriptiokäytännöt ovat moninaisia ja ne voivat vaihdella tilanteen ja tarpeen mukaan. Levine (1995, 252) esittää kaksi tapaa soolotranskription laatimiseksi: (1) soolon kuuntelu ja nuotintaminen sekä (2) soolon kuuntelu, soittaminen ja nuotintaminen. Ensimmäinen tapa on käyttökelpoinen mikäli transkriptiolla halutaan tutkia yksittäisen solistin soittotyyliä syntaktisesti, siis notaatiolla ilmaistavan tiedon kautta. Toisella transkriptiotavalla pyritään sisäistämään nimenomaisen solistin tyyllillisiä piirteitä imitoinnin avulla. Imitoidessa solistin tyyliä muusikko toisintaa myös solistin ei-syntaktiset elementit, siis fraseerauksen, soinnin, vibraton jne. Kuuluisa jazzpedagogi Jamey Aebersold (Parker 1976, iv) kehottaakin kehittyviä muusikoita etsimään imitoinnin kautta mielekkäitä fraaseja, artikulaatioita, kuvioita jne. joita he haluaisivat sisällyttää omaan soittoonsa.

Transkription laatiminen on periaatteessa samanlainen prosessi kuin yleinen diktaattikäytäntö (ks. kohta 2.1.4). Transkription prosessin kaksi vaativinta toimintoa ovat musiikin kuulonvarainen hahmotus ja tuon hahmon muuntaminen notaatiosymboleiksi. Koska kukin ihminen hahmottaa kuulemaansa eri tavalla (Hedges 1999, 161), voidaan olettaa kunkin ihmisen (tässä muusikko) kuullun hahmon muuntamisen notaatioksi olevan myös erilainen. Tämä on mielestäni tärkeä oletus, sillä se implikoi diktaattikäytännön sisältävän liikaa muuttujia ollakseen tehokas säveltapailun ryhmäopetusväline.

Nuotintaminen, siis transkription laatiminen kuullusta musiikillisesta ärsykkeestä eri muodoissaan on tärkeä taito muusikolle. Musiikillisten ideoiden, ilmiöiden ja harjoitteiden esittäminen notaation keinoin on joskus tehokkain tapa välittää informaatiota muusikolta toiselle. Mutta nuotinnustaidon harjoittamisen ei pitäisi tapahtua *säveltapailun* oppitunneilla vaan *transkription* oppitunneilla. Yhtyepiirissä kiintopisteen ollessa musiikin kuulonvaraisessa hahmottamisessa ja tuon hahmotuksen pohjalta tapahtuvassa musiikillisessa reagoinnissa, nuotteja ei pääsääntöisesti käytetä piirin harjoituksissa. Tosin notaatio voi olla yhtyepiirin yksi apukeinoista monimuotoisten musiikillisten ilmiöiden hahmottamisen helpottamiseksi.

### 2.3 Imitaatio

Musiikissa imitaatio on yleisesti jonkin musiikillisen motiivin joko eksaktia tai muunneltua toistoa, vrt. kaanon ja fuuga (Cusick, s.a., www). Imitaatio on keskeisessä asemassa musiikin yleisessä pedagogiikassa. Kuten edellä mainittiin, 1900-luvun alusta asti jazzmuusikot ovat opetelleet musiikin sävelkielen, tyylipiirteet ja käytännöt kuuntelemalla aikansa merkittävimpien soittajien levytyksiä kuuntelemalla. Jazzperinteeseen kuuluu aikakauden merkittävimpien muusikoiden soiton tyylipiirteiden imitointi, joskus jopa heidän pukeutumistaan ja elämäntyyliään myöten. Muusikot muokkaavat näitä imitaation keinoin opeteltuja kuvioita lopulta osaksi omaa sävelkieltään. (Neder 2002, 62.)

Myös soitonopetuksen pedagogiikassa imitaatiolla on vahva asema. Perinteisessä kisällioppipoika-tyyppisessä soitonopetuksessa opettaja soittaa ja oppilas imitoi. Imitaatio, joka on aina uudelleen luomista (joskin alkeellisella tasolla), onkin oppimisen lähtökohta (Neder 2002, 61). Toisaalta, imitaatio tai mekaaninen toisto ei tarkoita esim. musiikillisen kokonaisuuden sisällön ymmärtämistä, ellei imitoija kykene manipuloimaan imitoimaansa myöhemmin merkitykselliseksi rakenteeksi (Brink 1983, 80). Musiikkioppilaitoksissa soitonopetusta järjestetäänkin yleisimmin musiikin hahmotusaineiden kanssa samanaikaisesti, tarkoituksenaan tukea oppilaan soitonopetusta sekä yleistä musiikillista sivistystä.

Säveltapailussa imitaatiota käytetään pääsääntöisesti kysymys-vastaus-tyyppisissä harjoitteissa. Jazzperinteen mukainen tiettyjen soittajien kuuntelu ja imitointi levyiltä on vähäistä. Syykin on selvä: säveltapailua voidaan harjoitella ilman imitatiivista lähestymistapaa. Brink vertaa tässä suhteessa säveltapailua uuden kielen opettelemiseen: henkilö voi saavuttaa lukutaidon sekä kuullun ymmärtämisen taidon ilman että hän olisi pätevä tai sujuva puhumaan kyseistä kieltä. Puhuminen (tässä soittaminen tai laulaminen) ei ole siis edellytys lukemiselle (notaation hallinta) ja kuuntelemiselle (ymmärtävä hahmotus). (1983, 36.) Mutta eikö säveltapailussa juuri pyritä siihen, että muusikot tulisivat musiikin kielen sujuviksi ja päteviksi puhujiksi? Yhtyepiirissä imitaatio on keskeinen työväline musiikin hahmottamisen kehittämisessä. Imitaation kautta piirin muusikot voivat oppia toisiltaan tapoja ilmentää erilaisia musiikillisia elementtejä sekä tutustuvat eri soittimien sointeihin, mahdollisuuksiin ja rajoitteisiin.

### 3 IMPROVISAATION KÄYTTÖ SÄVELTAPAILUSSA

#### 3.1 Improvisaation määritelmä

Coker, Casale, Campbell ja Greene (1970, i) määrittelevät improvisaation jazzissa musiikin spontaaniksi luomiseksi jazzin tyylin mukaisesti. Toisaalta improvisaatio on käsityötaito siinä missä säveltäminenkin: se vaatii erilaisten valmiuksien omaamista ja kasvattamista musiikillisten periaatteiden mukaisesti. Vasta tämän ennakkovalmistelun jälkeen improvisaatiota voidaan toteuttaa ammattimaisella tasolla.

Improvisoiija kuulee ennalta mielessään seuraavan musiikillisen tapahtuman ja esittää sen tunnelatauksen kera. Spontaanisuus improvisoinnissa on toisaalta hetken mielijohteesta tehty musiikillinen ratkaisu, mutta juuri musiikillinen kasvatus määrää, millaisiin musiikillisiin arvoihin tehty ratkaisu pohjautuu. Esitettävän musiikin tyyli sisältää omat musiikilliset arvonsa, historiansa, käytäntönsä sekä esittäjänsä. Tästä historiallisesta yhteydestä voidaan johtaa improvisoidun musiikillisen ratkaisun omaperäisyys (tai sen puute). Coker (1997, 7) korostaa improvisoijan taitoa kuulla (ennalta) mitä hän soittaa, sekä taitoa soittaa mitä hän kuulee perustellun ja tehokkaan musiikillisen ilmaisun saavuttamiseksi.

Improvisointi on siis tiettyjen musiikillisten ilmiöiden, kuten melodiikan, rytmiiikan jne. opettelua ja niiden luovaa muuntelua mielekkäässä kontekstissa (tässä rytmimusiikki). Mayn (2003, 255) kehittämä teoreettinen malli instrumentaalisen jazzimprovisaation opetukselle sisältää (1) jazzmusiikin teoreettisen tiedon, kuuloharjoitteet sekä kuulonvaraisen imitaatiokyvyn, (2) idiomisidonnaisten melodiikan sisäistämisen kappaleiden ulkoa opettelun kautta, (3) kokeiluja melodisen ja rytmisen kehittelyn kanssa sekä (4) ekspressiivisten elementtien manipulointia. Näitä aihealueita voidaan mielestäni soveltaa yleisen (siis tyylipiirteistä riisutun musiikin) improvisaation harjoitteluun. Mm. fraasien osat, kokonaiset fraasit muodostavat improvisoinnin raakamateriaalin josta muuntelujen kautta on saatavilla loputtomasti eri variaatioita (Neder 2002, 62). Näistä musiikillisista ilmiöistä välittyvä kuulokuva on työkalu, jolla muusikot voivat arvioida kyseisen ilmiön tunnesisällön ja soveltuvuuden vallitsevaan kontekstiin (vrt. tyyllilliset normit, kohta 2.1.2). Musiikillisten ilmiöiden hallinta niin soittaen kuin kuulonvaraisesti mahdollistaa soittajan *kontrolloidun ja tarkoituksenmukaisen* improvisoinnin.

Improvisaation yhtenä keskeisenä elementtinä on muusikon oma tulkinta. Esim. melodian esittäminen, sointuprogession ilmentäminen yksiaanisella linjalla, dynamiikan luova käyttö, persoonallinen sointi jne. ovat kaikki tavalla tai toisella muusikon tulkinnanvaraisia muuttujia, joihin muusikko ns. joutuu ottamaan kantaa soitossaan. Jokaisen muusikon tulkinta sisältää aina historiallisen kontekstin. Parhaimmillaan uudet tulkinnat uusintavat jo olemassa olevaa traditiota (Crook 1999, 18) ja rikastuttavat muusikon omaa musiikillista sanavarastoa.

### 3.2 Improvisaatio säveltapailun harjoitusmetodina

Jazzperinteessä kehittyvä muusikko kuuntelee ja imitoi tiettyjen artistien tyylikeinoja ja soittotapoja, ajan kuluessa sisäistää ne ja lopulta alkaa tuottaa tuon opitun sävelkielen pohjalta omaa tulkintaansa kyseisestä tyylistä. Trumpetisti Clark Terry esittää prosessin yksinkertaisesti *imitoi, assimiloi, innovoi* (Crook 1999, 18). Käytännössä tämä tarkoittaa useiden joko auralisten tai kirjallisten transkriptioiden laatimista ja niiden soittamista jazzin sävelkielen ja tyylikeinojen oppimiseksi ja sisäistämiseksi. Tätä tietoutta testataan ja sovelletaan säveltämällä omia sooloja, kappaleita ja "koukkuja". Muusikon omaksuttua jazzin sävelkielen ja tyylipiirteet hän voi ilmentää niitä "spontaanisti" improvisoiden sekä tehdä tietoista tradition kehittämistä tai koristelua (Crook 1999, 18). Samankaltaista prosessia voi soveltaa mielestäni myös säveltapailuharjoitteluun.

Transkriptio ja etäisesti myös oman materiaalin kehittäminen kuuluvat säveltapailupedagogiikan nykykäytäntöihin. Improvisoinnin liittäminen osaksi säveltapailun opiskelua on ilmiönä melko uusi. Pohjois-Amerikan musiikkiyliopistojen ja -oppilaitosten (jazz)säveltapailukursseilla panostetaan oppilaiden kykyyn ilmentää jazzmusiikin rakenteita lauluimprovisaation keinoin (Brent, 33). Oppilaiden tulee mm. esittää laatimiaan soolotranskriptioita laulaen, improvisoida laulaen solo blues-rakenteeseen ja laulaa joko kysymys-vastaus-tyylisiä fraaseja tai imitoida heille soitettuja musiikillisia katkelmia. Opintoihin sisältyy myös omien soolojen valmistelua ja laulamista.

Improvisaation sisällyttäminen säveltapailuopetukseen tapahtuu siis samalla tavalla kuin improvisaatiota opetellessa. Musiikillinen tapahtuma tutustutetaan oppilaalle kuulokuvan (äänite) kautta, siitä laaditaan teoreettinen malli (transkriptio tai teoreettinen tietotaito) jonka perusteella oppilas on kykenevä ilmentämään ja varioimaan kyseistä musiikillista ilmiötä. Teoreettisella tietotaidolla on merkittävä osuus tässä prosessissa, sillä oppilaan tulee osata nimetä kuulemansa musiikilliset rakenteet yleisen terminologian puitteissa.

Improvisoinnin käyttöä säveltapailumateriaalin luomiseen voi verrata oppilaan itse säveltämiin sooloihin tai etydeihin. Oppilaan omaa mielenkiintoa ja tarpeita palveleva harjoitus musiikillisten ilmiöiden hallitsemiseen on parhaimmillaan hyvinkin tehokas. Mikäli musiikillinen ilmiö on riittävän tarkasti rajattu, siitä on mahdollista laatia useita variaatioita ilman notaation apua: näin säveltapailun opiskelija kykenee tutkimaan ilmiötä useista eri näkökulmista improvisoinnin keinoin. Voidaan olettaa, että useiden improvisaatiotoistojen jälkeen muusikko alkaa kehittää henkilökohtaista viitekehystänsä improvisoitavasta musiikillisesta ilmiöstä. Tätä voi verrata suoraan instrumentalistien ns. kuviovarastoon (*licks*<sup>3</sup>). Aivan kuten instrumentalistien kyky ilmentää erilaisia musiikillisiä ilmiöitä selkiytyy ja kehittyy improvisaation harjoittelun edetessä, säveltapailijan kuulokuva erilaisista musiikillisista ilmiöistä selkiytyy ja kehittyy improvisoinnin määrän ja laadun kasvaessa.

### 3.3 Improvisoitavat musiikilliset elementit

Mikäli muusikko haluaa kehittyä improvisoijana, hän tietysti harjoittelee, siis improvisoi. Mutta mikäli muusikolla ei ole selkeää päämäärää tai tavoitetta, hänen improvisointikykynsä ei välttämättä kehity mielekkäällä tavalla jäsentämättömien improvisaatioharjoitteiden suorittamisesta. Tutustuminen improvisoitavissa oleviin musiikillisiin elementteihin selkeyttää niiden painoarvoa tutkittaessa niin levytettyä improvisoitua musiikkia kuin omaa musisointiakin. Elementtien kartoittaminen antaa hyvän lähtökohdan eri osa-alueiden yksittäisten improvisointiharjoitusten laatimiseen ja sitä kautta järjestelmällisesti etenevän harjoitussuunnitelman suunnittelemiseen ja toteuttamiseen.

Musiikilliset elementit jakautuvat kahteen pääluokkaan, syntaktisiin ja ei-syntaktisiin (Perkiömäki 2001). Syntaktiset musiikilliset elementit tarkoittavat niitä musiikin määreitä, joita kyetään merkitsemään notaation keinoin. Tämän luokan alalajit ovat musiikin rytmi, melodia ja harmonia. Tätä luokkaa voisi myös kuvailla sanallisesti *mitä* soitetaan. Ei-syntaktisiin elementteihin kuuluvat ne musiikilliset ilmiöt, joita perinteisellä notaatiolla on hankala tai mahdoton ilmaista tarkasti. Tässä luokassa tärkein alalaji on sointiväri. Muita ei-syntaktisia ilmiöitä ovat esim. erilaiset äänenmuokkaustekniikat. Sanallisesti tätä luokkaa voisi kuvailla *miten* soitetaan.

---

<sup>3</sup> Persoonallinen, tunnistettava sävel- tai rytmikuvio esim. Charlie Parkerin C<sup>7b9</sup> lick.

### 3.3.1 Syntaktiset elementit

#### *Rytmi*

Mikäli säveltasolla käsitetään musikaalisten äänien taajuuksien asettelua ja luonnetta, rytmillä tarkoitetaan näiden äänien kestoja ja kestollisten kuvioiden kuvailemista ja ymmärtämistä. Nämä kestot voivat olla enemmän tai vähemmän säännöllisiä, luoda tai olla luomatta tuntemuksen tasaisesta sykkeestä tai temposta, sekä olla enemmän tai vähemmän jatkuvaa, mutta kaiken musiikin sisältäessä kestoja, kaikessa musiikissa on pakostakin jonkinlainen rytmi (London s.a., www).

Rytmi on korostuneessa asemassa rytmimusiikissa. Usein rytmimusiikin artistien ja yhtyeiden musisointia kuulee kuvailtavan sanonnoilla "komppi istuu", "hyvä taimi" tai "groovessa on hyvä imu" ja "älytön drive". Vaikka kaikki nämä sanonnat kuvaavat jotakin rytmin tai rytmiikan ominaisuutta, käytetään niitä kuvaamaan myös muiden kuin lyömäsoittajien rytmisiä taitoja.

Improvisoinnin kannalta rytmiä voidaan varioida mm. seuraavilla tavoilla: tiheys (aika-arvot), erilaiset viitekehukset (tahtilajit) sekä tyylisidonnaisien rytmisten kuvioiden (esim. *charleston*) luova käyttö ja muuntelu.

#### *Melodia*

Melodiaa voidaan kuvailla säveltasollisina ääninä musikaalisessa ajassa tai sarjana eri säveltasoisia nuotteja joilla on järjestelmällinen ja tunnistettava muoto. Pienin melodis-rytmisen yksikkö on motiivi, joka koostuu vähintään kahdesta erillisestä säveltasosta. Motiivinen materiaali järjestäytyy fraaseiksi, joista voidaan eritellä kyseisen melodisen tyylin esim. *barokki, swing, modal* yleiset ominaisuudet. (Ringer s.a., www.)

Rytmimusiikin melodioiden tyylisidonnaisuutta ei voi korostaa liiaksi. Pelkästään jazzmusiikista puhuttaessa voidaan erottaa lukuisia eri melodisia tyylejä; *Dixieland, stride, bop, free, fusion, latin jazz* jne. Yhden tyylilajin sisällä voidaan tarkastella melodian tulkitsijoita, solisteja, joiden soitto- tai laulutyyliä (melodiikkaa) pystytään edelleen erittelemään ja analysoimaan.

Melodian improvisointia voi lähestyä joko valmiiksi sävelletyn aineiston varioinnilla tai kokonaan uuden materiaalin luomisella. Improvisatorisia mahdollisuuksia tai muuttujia kummassakin tapauksessa ovat mm. käytettävissä olevat säveltasot, melodian kaari sekä rekisteri.

### *Harmonia*

Harmoniolla tarkoitetaan sävelten yhdistämistä (soimista) samanaikaisesti sointujen muodostamiseksi. Useasta soinnuista voidaan edelleen johtaa sointuprogressioita tai -kulkuja. Termiä harmonia käytetään kuvailevasti ilmaisemaan juuri edellä mainitulla tavalla yhdistettyjä nuotteja ja sointuja sekä kuvailemaan tällaisen yhdistelyn rakenteellisten periaatteiden järjestelmää (Dahlhaus s.a., [www](#)).

Rytmi-musiikin harmonian konsonoivuus tai dissonoivuus on sekin tyyllisidonnaista. Tämän dissonanssitason mielekäs kontrollointi ja ilmentäminen on tärkeää: harmoniasta ei pääsääntöisesti saa muodostua musiikin keskeinen elementti melodian kustannuksella.

Harmonian osittainen tai täydellinen improvisointi on haastavaa sillä yleensä varsinkin pienyhtyejazzissa rytmis-harmoninen muoto toimii lähtöalustana melodiselle ja rytmiselle improvisaatiolle. Tosin harmonian eri osa-alueita voi asettaa improvisaatiolle alttiiksi. Yksittäisistä soinnuista voidaan varioida dissonanssitasoa, asettelua, rekisteriä sekä lisäsäveliä kun taas sointuprogressioista voidaan varioida sointujen lukumäärää, tonaliteettia, modaliteettia, muuttaa sointutehologiikkaa jne.

### 3.3.2 Ei-syntaktiset elementit

#### *Akustinen Sointi*

Soinnilla kuvaillaan tavallisesti musikaalisten äänien tai niitä tuottavien soittimien ominaisuuksia. Musikaalinen ääni koostuu useasta samanaikaisesti soivasta taajuudesta, jotka ihmisen kuuloaistimus käsittää yhdeksi äänilähteeksi sekä äänenväriksi riippuen soivien taajuuksien välisistä voimasuhteista. Tällä tavalla on mahdollista erottaa äänellisiltä ominaisuuksiltaan erilaiset soitinperheet toisistaan, harjoittelun avulla jopa yksittäisiä instrumentteja toisistaan (Borwick s.a., [www](#)).

Rytmimusiikin historiassa soinnilla ja äänenvärillä on ollut mittava merkitys yksittäisten artistien, levyjen ja jopa levy-yhtiöiden menestyksessä ja tunnistettavuudessa. Esim. Elvis Presleyn omintakeinen laulutyyli, joka perustui afro-amerikkalaisten perinнемusiikin idiomiin; Pink Floydin albumissa *Dark side of the moon* ekstensiivinen syntetisaattoreiden ja erilaisten studiotekniikoiden käyttö; Motown-levy-yhtiön tapa käyttää samoja lauluntekijöitä, tuottajia, muusikoita ja studiota pääsääntöisesti jokaisella levyllä.

Improvisatorisesta näkökulmasta sointi jää taka-alalle ymmärretysti; muusikot haluavat erottua massasta juuri omintakeisella soinnillaan. Toisaalta oman instrumenttinsa sointiväriin variointi voi tuottaa uudenlaisia lähestymistapoja oman identiteetin hahmottamiseen ja musisointiin. Soinnin variointimahdollisuudet ovat instrumenttisisidonnaisia: esim. vaskipuhaltimien sointia voi muokata yksinkertaisesti suukappaletta vaihtamalla, mutta flyygelin soinnin muokkaamista varten tarvitsee käsitellä koskettimien vasaroiden huovitusta.

### *Muut ei-syntaktiset elementit*

Muita ei-syntaktisia improvisoitavia elementtejä ovat erilaiset instrumentin soitto- ja äänenkäsittelytekniikat, jotka muokkaavat tavalla tai toisella musikaalisen äänen sointia, säveltasoa tai rytmiä hienojakoisemmaksi.

Soittodynamiikka on keskeisin tapa vaikuttaa soinnin ominaisuuksiin. Toisaalta soittimien erilaisten ja joskus epäsovinnaisienkin soittotapojen käyttö tuottaa totutusta poikkeavia sointeja; esim. kielisoittimien soittaminen tallan tai satulan "väärältä puolelta", pianon tai flyygelin preparointi, ylipuhallustekniikat puhallinsoittimissa jne. Tutuimmat säveltasoa muokkaavat soitto- ja äänenkäsittelytavat ovat vibrato ja glissando. Myös hienovire on muokattavissa oleva elementti, vrt. *blue note*<sup>4</sup>. Rytmiiin ja rytmiiikkaan vaikuttavat variaatiot ovat fraseeraus ja väliaikaiset temporaaliset vaihtelut.

---

<sup>4</sup> Mm. blues- ja jazzmusiikissa säveltasoa, joka lauletaan tai soitetaan ilmaisullisesti hieman "epävireisesti" tasavireiseen viritysjärjestelmään verrattuna.



## 4 YHTYEPIIRIN TOIMINTAPERIAATE

Tässä luvussa esittelen yhtyeipiiriin kuuluvat työmuodot ja käytännöt, jotka olen tiivistänyt ohjeiksi ohjaajalle sekä piiriin osallistuvalla muusikolla (ks. LIITE 1 ja 2). Pohjustan yhtyeipiirin toimintaa ensin selvittämällä yhteisöllisen oppimisen hyötyjä ja mahdollisuuksia puhuttaessa säveltapailun harjoittelemisesta.

Yhtyeipiirin työmuoto koostuu

- improvisaatorakenteesta
- improvisaatio-imitaatio-tyyppistä
- kappalelähtöisyydestä
- ennakotehtävistä
- kommunikoinnin harjoittelemisesta ja toteuttamisesta sekä
- kehittävän palautteen antamisesta ja saamisesta.

Olen laatinut neljän eri musiikillisen elementin harjoittamisen esimerkit kappaleineen, improvisointirakenteineen sekä ennakotehtävineen (ks. LIITE 3).

### 4.1 Yhtyetyöskentely

Rytmimusiikki on tavanomaisesti pienyhtyemusiikkia; jopa soloartistit esiintyvät taustayhtyeen kanssa. Koska pienyhtyeillä ei ole kapellimestaria joka ohjaisi yhtyeen soittoa ja näyttäisi yhtyeelle rakenne- tai soolotaitteita, tulee yhtyeen jäsenten, muusikoiden olla sekä itse tietoisia musiikin sisäisistä rakenteista että kyetä välittämään niistä tietoa toisilleen soiton aikana. Tiedyt rytmimusiikin tyylit vaativat enemmän yhtyeen sisäistä kommunikointia kuin toiset ja kommunikaation luonne voi olla joskus hyvinkin vähäeleistä: hyvin yksityiskohtaisesti sovitetun popkappaleen soittaminen vaatii enemmän nuotinlukutaitoa kuin kommunikaatiota, kun taas ennestään tuntemattomien muusikoiden kanssa soittaminen jonkinasteinen kommunikaatio muusikoiden välillä on ehto edes siedettävän musiikin toteutumiselle.

Rytmimuusikoiden soittaessa useita eri musiikkityylejä useissa eri kokoonpanoissa samanaikaisesti on vaikea välttyä ajatukselta muusikoiden olevan ”jatkuva jamisessiossa”. Muusikot oppivat soitettavan musiikin soittamisen ja keskinäisen neuvonpidon avulla (Neder 2002, 80). Juuri yhtyesoitossa muusikot testaavat ja pelaavat

oman harjoittelunsa tuloksia itse soivaan musiikkiin; mikäli he huomaavat soittonsa ja musiikin välillä epäyhteneväisyyden, muusikot kohdistavat tulevan harjoittelunsa juuri tuohon havaitsemaansa epäkohtaan. Saksofonisti John Coltranen tiedetään alkaneen harjoitella erään kappaleen hankalaa sointuprogressiota studiossa kesken äänityssession (Russell 2001, 178). Toimiessaan eri kokoonpanoissa muusikoiden tulee tulla toimeen useiden eri ihmisten kanssa.

Nykyään musiikinopiskelijoilta vaaditaankin useita hyvän yhteytoiminnan mahdollistavia sosiaalisia taitoja, mm. kollegiaalisten suhteiden luomista, päätöksenteko- ja ongelmanratkaisuvastuiden jakamista sekä tuen ja avunannon tarjoamista työnteossa (Kaplan & Stauffer 1994, 4). Yhtyettä voikin verrata vaikkapa konttorityön projekteihin, joissa on yhteiset säännöt, tavoitteet, aikataulut sekä henkilökohtaiset että ryhmäkohtaiset toimeksiannot. Aivan kuten konttorityön aivoriihessä, yhteytoiminnassa on mahdollista saavuttaa älyllisesti rikkaampaa työskentelyä verrattuna joko yksin suoritettavaan tai kilpailuhenkiseen työskentelyyn. Yhteistyössä oppilaiden pohtiessa toistensa mielipiteitä ja esittämällä paljon kysymyksiä, he kehittävät usein luovia ratkaisumalleja sekä käyttävät laajempaa tietoperustaa (Kaplan & Stauffer 1994, 4–5).

Yleensä yhtyeessä vain muutamalla jäsenellä on vastuu kappaleiden opettamisesta yhtyeelle. Tämä on sääli, sillä musiikillisen materiaalin opettelu siten, että on kykenevä opettamaan sitä muille, johtaa tiedollisesti korkeatasoisempaan oppimiseen. Tämä myös mahdollistaa sen, että muusikot joutuvat yhdessä toimiessaan pohtimaan ongelmakohtia useista eri näkökulmista, johtaen edelleen korkeatasoisempaan päättelyyn ja tiedolliseen kasvuun. (Kaplan & Stauffer 1994, 6.) Oppiessaan havainnoimaan yksittäisten jäsenien sekä koko ryhmän etenemistä yhteistyöskentelyn jäsenet oppivat tukemaan jokaisen osallistujan oppimista. Sosiaalisia taitoja, joita muussa tilanteessa jäisivät aktivoitumatta, alkaa ilmetä kun jäsenet oppivat auttamaan ja tukemaan toisiaan (Kaplan & Stauffer 1994, 8).

Kaplan ja Stauffer (1994, 6–7) kiteyttävät mahdollisimman tehokkaan yhteistyöskentelyn viiden ehdottoman elementin toteutumiseen: (1) myönteinen keskinäinen riippuvuus (kilpailun vastakohta), (2) henkilökohtainen vastuu (kaikki osallistuvat), (3) vuorovaikutusta kasvotusten, (4) yhteistoiminnallisten taitojen kehitys sekä (5) aikaa ryhmän työstämisen tarkkailuun. Lisäksi yhteistyöskentelyyn osallistuvien jäsenten menestys sekä suhtautuminen on myönteistä jos varsinainen sekä yhteistoiminnallinen päämäärä ovat luontaisesti kiinnostavia, jäsenet voivat saavuttaa nämä päämäärät oman

työskentelynsä kautta sekä työn tulokset ovat välittömästi havaittavissa (Kaplan & Stauffer 1994, 12).

## 4.2 Yhtyeiirin toimintamuodot

### 4.2.1 Improvisaatorakenne

Musiikillinen improvisaatio tapahtuu lähes aina joidenkin ennalta sovittujen parametrien tai rajojen sisällä. Nämä rajat määrittävät soitetun musiikkityylin, instrumentaation ja muusikoiden mieltymysten mukaan. Mikäli improvisaatiota halutaan käyttää yhtenä säveltapailun harjoittelumenetelmistä, tulee kaikkien musiikillisten elementtien olla improvisoitavissa (ks. kohta 2.5).

Rajat, joissa improvisaatio tapahtuu, täytyy määrittää hyvin tarkasti silloin kun improvisaatiota käytetään pedagogisena menetelmänä esim. yhtyeiirissä. Liika vapaus ei anna ryhmän jäsenille riittävän selkeitä rajoja improvisaation toteuttamiselle ja yleensä tästä seuraa sattumanvaraisia tai suuntaamattomia musiikillisiä ratkaisuja. Toisaalta liian ahdas rajaus sitoo ryhmän innovatiivisuutta ja luovaa työskentelyä. Improvisaation rajojen määrittämiseen, siis *miten* improvisoidaan, vaikuttaa myöskin se *mitä* improvisoidaan. Improvisaation pituutta, eli *milloin* soitetaan, säädellään selkeällä tahtimäärällä ja improvisaatiojärjestyksellä: näin jokainen piirin jäsen improvisoi yhtä usein ja yhtä paljon.

Ryhmän ohjaajan tehtävä on valita harjoiteltava musiikillinen elementti ja valita mielekkäät rajat sen improvisoinnille. Crook (1991 ja 1995) on eritellyt laajalti musiikillisten elementtien eri ilmenemismuotoja sekä improvisaatiotekniikoita. Lisäksi Crook esittelee improvisaatioon käytettävän harmonisen, temporaalisen sekä säestyksellisen taustaelementin; harmonia on joko staattinen (yksi sointu), sointuprogressio tai määrittelemätön (vrt. *time - no changes*<sup>5</sup>); tempo on joko *medium*, niin hidas tai nopea kuin mahdollista soiton tehokkuuden kärsimättä tai vapaapulsatiivinen (*rubato*); säestyksenä voi olla joko säestysnauha (*play-along*<sup>6</sup>), metronomi, toinen muusikko tai ei säestystä. (Crook 1991, 13–14.)

---

<sup>5</sup> Jazzmusiikissa tapa soittaa selkeää pulssia (time) ilmentämättä ennalta määrättyä harmoniaa (changes).

<sup>6</sup> Esim. Jamey Aebersold: *How To Play Jazz And Improvise* (1992). Sis. äänitteen, jossa on piano-, basso- sekä rumpusäestykset jazzmusiikin keskeisistä kappaleista. Muusikon on mahdollista harjoitella kappaleiden teemoja ja jazzimprovisointia äänitteen säestyksellä.

Yhtyepiirin tarpeisiin näistä ympäristötekijöistä voidaan valita sellaisenaan harmoninen sekä temporaalinen taustaelementti. Harmoninen taustaelementti selkiyttää aina harjoiteltavan melodian tai soinnun hahmoa ja suhdetta säestykseen. Yhtyepiirissä tätä elementtiä voidaan ilmentää joko session alussa muusikoiden toimesta tai improvisaation aikana piirin ohjaajan toimesta. Temporaalisen elementin ilmentäminen toteutetaan piirissä naputtamalla perussykettä (mikäli sellainen on). Yhtyepiirissä säestyksellistä elementtiä ei tarvita edellä mainitussa roolissa piirissä tapahtuvan imitaation takia. Säestys voisi vaikuttaa sekä improvisointiin että imitointiin häiritsevällä tavalla, joten pääsääntöisesti yhtyepiirissä käytettävä ainoa säestys on peruspulssin (mikäli se on tasainen) kevyt naputus. Tästä käytännöstä voidaan luopua edistyneiden ryhmien kanssa jotka harjoittelevat kysymys-vastaus-tyyppistä reagointia, jossa imitaatiota ei enää esiinny eksaktissa muodossa.

Improvisaatorakenne sanelee yhtyepiirissä tapahtuvan improvisoinnin sisällön, luonteen ja keston. Ryhmän ohjaaja laatii harjoiteltavalle musiikilliselle elementille ainakin seuraavat määreet:

- § tempo
- § tahtilajiosoitus
- § tahtimäärä
- § käytettävissä olevat yksiköt (äänet, rytmit, äänenmuokauskeinot jne.)
- § mahdollisesti yksiköiden lukumäärä, muoto, tiheys jne.

Tempon, tahtilajiosoituksen sekä tahtimäärän määrittäminen on olennaista kun ryhmä harjoittelee tasaisen sykkeen omaavaa musiikkia. Vapaata improvisaatiota harjoitellessa voidaan näistä rajoista osin luopua ja sallia improvisoitujen fraasien sisäisen pulssin ja pituuden määrittää improvisoinnin keston. Käytettävissä olevat yksiköt viittaavat harjoiteltavan musiikillisen elementin osiin. Pääsääntöisesti melodia viittaa säveltasoihin, rytmin käsittäessä erilaiset rytmikuviot ja aika-arvot. Harmonia voidaan jakaa sointutyyppeihin ja perussävellikkeeseen, sekä sointi, joka sisältää eri äänenmuokkaustekniikat.

Improvisaatorakennetta voi tarkentaa vielä enemmän rajaamalla yksiköiden eri ominaisuuksia. Melodiaa voi harjoittaa vaikkapa vain tietyllä rytmillä. Rytmin hahmotukseen voi käyttää ennalta annettua melodiaa. Esim. jokin tunnettu rytmis-

melodinen sävelaihe voi toimia hyvänä harjoitusalueena vaikkapa fraseeraukselle. Yhtyeisiin ohjaaja laatii mielekkään improvisaatorakenteen, joka pohjautuu olemassa olevaan musiikilliseen ilmiöön. Yhden session tarpeisiin voi olla tarpeellista laatia vaikeustasoltaan erilaisia improvisaatorakenteen variantteja. Mikäli ensisijainen rakenne on liian helppo tai vaativa, rakenteen variaatioita voidaan ottaa tarvittaessa käyttöön. Ohjaajan kannattaa laatia myös esimerkkejä ryhmän jäsenille siitä, miten tutkittavaa musiikillista elementtiä voi ilmentää annetussa rakenteessa.

#### 4.2.2 Improvisaatio-imitaatio-isykli

Yhtyeisiin tavoitteita, musiikin kuulonvaraista hahmottamista, improvisoinnin ja musiikillisen kommunikoinnin kehittämistä, harjoitellaan *improvisaatio-imitaatio-isyklissä*. Termi kuvaa yhtyeisiin toimintatapaa harjoitella musiikin kuulonvaraista hahmottamista: piirin jäsenen improvisaatiota seuraa sen imitaatio ja tämä toiminto toistuu piirissä kiertävällä tavalla. Seuraavassa on esitetty improvisaatio-imitaatio-isyklin vaiheittainen eteneminen.

- 1) Yhtye asettautuu piiriin siten, että kaikilla on näköyhteys toisiinsa. Valitaan improvisaatio-imitaatio-isyklin pyörimissuunta.
- 2) Piirin ohjaaja antaa aloitustempon (mikäli harjoituksessa on tasainen syke) ja aloittaa improvisaatio-imitaatio-isyklin improvisoimalla valittua musiikillista elementtiä sovitussa improvisointirakenteessa.
- 3) Vuorossa seuraava piirin jäsen imitoi äskeisen improvisaation ja esittää oman improvisaationsa, sykkeen ja sovitun improvisointirakenteen häiriintymättä.
- 4) Improvisaatio-imitaatio-isykli jatkuu vastaavalla tavalla.

Ryhmän asettautuminen piiriin palvelee kommunikaation harjoittelun tarkoitusta. Samalla kun ryhmän jäsenet oppivat musiikillisiä kommunikointikeinoja laulamalla ja soittamalla, täytyy heidän osata musisoidessaan kommunikoida keskenään ilmeillä, eleillä tai jopa omilla äänillään. Katsekontakti on tällaisen kommunikaation lähtökohta. Syklin pyörimissuunnan määrittäminen ennalta mahdollistaa ryhmän kunkin jäsenen huomion ja tarkkaavaisuuden suuntaamisen tärkeään paikkaan: kenen improvisointia hänen tarvitsee imitoida. Tätä kiertosuuntaa voi varioida monella eri tavalla. Syklin suunnan vaihtamisen lisäksi jokaiselle ryhmän jäsenelle voidaan sopia 2–3:een ns. vastaanottajaa, joille jollekin heistä he suuntaavat improvisointinsa katsekontaktin avulla. Mikäli ryhmä on todella

edistynyt, voi syklin suunta olla täysin ryhmän manipuloitavissa: seuraava imitoija ja improvisoija määräytyy pelkästään katsekontaktin välityksellä.

Rytmimusiikkia ja sen eri elementtejä harjoitellessa jonkinlaisen rytmisen pulssin ilmentäminen on tarpeellista. Tämän sykkeen ylläpitämisen vastuu kannattaa jakaa ryhmän jäsenten välillä siten, että improvisoija sekä häntä imitoiva jäsen naputtavat kevyesti musiikin sykettä joko sormin tai jalalla. Hyvä käytäntö 4/4-tahtilajissa pop-, jazz- tai rockmusiikissa on naputtaa ns. *backbeatia*<sup>7</sup>. 3/4-tahtilajissa naputus tulee toiselle ja kolmannelle iskulle, muissa kolmijakoisissa tahtilajeissa joissa iskutus on pisteellisen aika-arvon mittainen, voidaan naputtaa tuota iskutusta. Afrokuubalaisessa musiikissa kannattaa naputtaa asiaankuuluvaa *clavea*<sup>8</sup>. Vaihtoiskuisissa tahtilajeissa ryhmän ohjaaja esittää tilanteeseen parhaiten sopivan naputuskaavan.

Kaikki piirissä syklin aikana tapahtuva improvisaatio määräytyy piirin ohjaajan ennalta laatiman improvisaatorakenteen mukaan. Ryhmän jäsenten on tarkoitus ilmentää harjoiteltavaa musiikillista elementtiä mahdollisimman tarkasti ja musikaalisesti annetuissa puitteissa ja näin oppia käsittelemään erilaisia musiikillisia ilmiöitä monipuolisesti. Mikäli improvisoitava elementti tai improvisointirakenteet ovat vieraita ryhmän jäsenille, he voivat käyttää ohjaajan tarjoamia improvisaatioesimerkkejä lähtöpisteenä omille improvisoinneilleen.

Syklissä tapahtuvan imitaation tarkoituksena ei ole olla eksakti kopio edellisen improvisoijan esittämästä musiikista. Imitaatiolla pyritään tehostamaan muusikon musiikillisesta ilmiöstä havainnoimansa hahmon piirteitä, siis vahvistamaan itse kuulokuvaa. Varsinkin tällaiseen musiikilliseen imitointiin tottumattomilta muusikoilta ei tarvitse vaatia kovinkaan tarkkaa imitointia; tarkkuus ja hienojakoisuus kehittyvät harjoituksen edetessä. Mikäli imitaatio sisältää alkuperäisen musiikillisen ilmiön kaltaisen melodian hahmon, rytmiikan, sointutehon tai soinnin, on se riittävän tarkka.

Ryhmän ohjaajan tulee keskeyttää sykli, jos ryhmän jäsen ei kykene joko improvisoimaan rakenteiden puitteissa tai imitoimaan kuulemiaan hahmoja perustasolla. Epätarkkuuden ollessa imitaatiossa, edellinen improvisoija (tai ohjaaja) toistaa improvisaationsa

---

<sup>7</sup> Esim. pop- tai rockmusiikissa rumpalin tapa lyödä virvelirumpua tahdin toiselle ja neljännelle iskulle.

<sup>8</sup> Tietty rytmikuvio, joka määrää kappaleen rytmisen viitekehysten vrt. 2-3 son-clave.

tarvittaessa hitaammin, kunnes imitointi on riittävän tarkka. Jos improvisaatio sisältää epätarkkuuksia, ohjaaja kysyy ryhmän jäseneltä hänen laulamansa yksittäiset säveltasot, joko nuotti- tai solmisaationimin. Ryhmän jäsenen tulisi näin huomata ristiriita improvisaationsa ja improvisaatorakenteen rajoitusten välillä. Ohjaajan tehtävä on saattaa muusikot entistä tietoisemmaksi siitä mitä he laulavat tai soittavat. Sykli jatkuu siitä mistä ohjaaja sen keskeytti.

Ryhmän kyetessä toteuttamaan ja imitoimaan improvisaatorakenteessa määriteltyä musiikillista elementtiä laulaen, voivat he alkaa toteuttamaan improvisaatio-imitaatio-syklin toista "kierrosta" soittamalla. Tämä soittimin toteutetun syklin tempo kannattaa olla aluksi hieman hitaampi, sillä instrumentaalinen toisto (imitaatio) vaatii korkeamman tason käsityskykyä kuin imitaatio omalla äänellä (Brink 1983, 81). Ajan kuluessa tempo voidaan nostaa ensimmäisen syklin tasolle. Lauletuksessa syklissä käytettyä rekisteriä voidaan muuttaa eri soittimien rekistereiden ja transponoivuuden myötäilemiseksi.

#### 4.2.3 Kappalelähtöisyys

Musiikin keskiössä on aina jokin kappale, sävellys tai teos. Säveltapailun, korvakuulon sekä improvisaation harjoittelu kappaleesta sekä toisistaan erillisinä aihealueina voi luoda muusikolle tiettyjä rajoitteita. Pelkästään improvisaatiota harjoitteleva muusikko ei välttämättä opi soittamaan kappaleita korvakuulolta tai pelkän säveltapailun harjoittaminen ei edistä improvisointitekniikkaa. Näiden kykyjen soveltaminen kappaleisiin tulisi aloittaa musiikin opiskelun mahdollisimman varhaisessa vaiheessa. Vielä tärkeämpää on että säveltapailu-, korvakuulo- sekä improvisaatioharjoitteet ovat johdettuja juuri tutkittavan musiikin keskeisestä ohjelmistosta idiomien ominaisuuksien sisäistystä varten. Useat eri rytmimusiikin (ja miksei taidemusiikinkin) kappaleet ovat omaleimaisia juuri jonkin musiikillisen elementin erityislaatuisen ilmentymisen johdosta. Mikäli nuo vahvat ilmentymät voisi valjastaa säveltapailuopetuksen käyttöön, muusikoilla olisi oiva mahdollisuus hyödyntää tunnettuja kappaleita musiikillisten ilmiöiden kuulonvaraisessa hahmottamisessaan.

Yhtyepiirissä tutkittavat sekä improvisoitavat musiikilliset elementit ovat kappalelähtöisiä. Piirin ohjaaja valitsee ryhmälle jonkin rytmimusiikin idiomien keskeisen kappaleen, josta hän selvittää sen olennaisimman musiikillisen elementin. Tämä valittu elementti on piirin improvisaatio-imitaatio-syklin aihe. Ohjaaja luo elementille vielä kappaleen mukailevan improvisaatorakenteen.

Jotta yhtyeipiirin improvisaatio ei jäisi pelkäksi muusikon työelämästä irralliseksi harjoitteluksi, tulee se liittää johonkin mielekkääseen kontekstiin, eli kappaleeseen. Säveltapailun ollessa yhtyeipiirin perusidea, kappaleet opetellaan sekä korvakuulolta että laulaen. Kappaleiden opettelu sijoittuu yhtyeipiirissä improvisaatio-imitaatiocyklin jälkeen, jossa muusikoiden korvat ovat jo tottuneet käsiteltyyn musiikilliseen materiaaliin. Piirin ohjaajan tehtävä on opettaa (laulamalla) ryhmän jäsenille kappaleet elementti kerrallaan, eli melodia, rytmi, harmonia, bassolinja jne. Tällä tavoin jokainen muusikko oppii kappaleen kokonaisvaltaisesti, ei vain omaa stemmaansa.

Kun piirin jäsenet osaavat kappaleen elementit ulkoa laulaen, soitetaan se muutamaaan otteeseen ”raakaversiona” ilman improvisoituja jaksoja. Mikäli kaikki muusikot soittavat kappaleen yleishahmon riittävän tarkasti, ohjaaja antaa yhtyeelle täyden vapauden esittää kappale parhaaksi katsomallaan ja kuulemallaan tavalla. Tämän ns. loppujamin tarkoituksena on korostaa kuulonvaraista soittamista ja ryhmän jäsenten välistä kommunikaatiota sekä reagoitua. Tässä kohtaa ohjaaja tarkkailee, millaisin keinoin muusikot käsittelevät kappaletta, millä estetiikalla he sen toteuttavat ja esiintyykö improvisaatio-imitaatiocyklissä käsitellyn aiheen ilmentymiä muusikoiden soittossa.

#### 4.2.4 Ennakkotehtävät

Uusien musiikillisten ilmiöiden kuulonvarainen tunnistaminen, opettelu ja improvisointi ovat kaikki hitaita prosesseja. Mikäli näitä kykyjä on tarkoitus harjoittaa ja opetella jonkin instituution, kuten koulun tai yhtyeipiirin parissa, tulee nämä prosessit käynnistää mahdollisimman aikaisin. Mikäli muusikot ovat jo jonkin verran tietoisia tulevan harjoitussession sisällöstä, heidän on mahdollista saada yhtyeipiiristä maksimaalinen hyöty. Juuri tämän takia piirin ohjaajan on syytä laatia ryhmän jäsenille seuraavaksi harjoiteltavaa musiikillista elementtiä käsitteleviä ennakkotehtäviä.

Ennakkotehtävät voivat olla äänitteitä, nuotteja, transkriptioita sekä rytmimusiikkia käsittelevää kirjallisuutta. Tehtävien tarkoitus on esittää tutkittavaa musiikillista elementtiä mahdollisimman luontevassa kontekstissa. Esim. tietyt säveliköt, soinnut, sointuhajoitukset, rytmit sekä soinnit ovat helposti jokaisen kuultavissa äänitteiltä. Rakenteellisia muotoja ja sovituksellisia ratkaisuja voi tarkastella kappaleiden nuoteista eri levytettyjä versioita kuunnella. Transkriptiot voivat selventää jonkin yksittäisen artistin tyyliomenteita tai jotakin soittoteknisesti hankalaa musiikillista rakennetta. Kirjallisuus voi



olla vaikkapa elämäkertoja, haastatteluita, kolumneja, levyarvosteluja jne. joiden kautta muusikko oppii rytmimusiikin historiasta, sen soittajista sekä näiden soittajien ajatuksista rytmimusiikkia (ja elämää) koskien.

Yhtyepiirin ohjaajan tehtävä on jakaa piirin session päätteeksi seuraavan session aiheeseen liittyvää materiaalia sanallisten ohjeiden kera. Ohjaajan pitää kertoa mitä annetulla aineistolla tulee tehdä. Pääsääntöisesti levytyksiä käytetään musiikillisten ilmiöiden kuuntelemiseen ja imitointiin, mutta ohjaajan on hyvä korostaa myös musiikin tunnelman tarkkailua ja tuohon tunnelmaan samaistumista. Nuotit kertovat helposti kappaleiden tai soolojen melodiikan, harmonian ja rakenteen, mutta niistäkin on hyvä saada kuulokuva. Ohjaajan tulee rohkaista ryhmän jäseniä hankkimaan ja kuuntelemaan kappaleista eri versioita sovituksellisten ja tulkinnallisten elementtien tutkimista varten. Elämäkerta- ja aikakausikirjallisuudella, esiintymisnauhoituksilla ja elokuvilla muusikoita voi yrittää saada kiinnostumaan rytmimusiikin historiasta ja sen estetiikasta.

On tärkeää, että yhtyepiirin jäsenet tutustuvat tarjottuun materiaaliin oman musiikillisen sivistyksensä kartuttamiseksi. Tarkasteltavaa levymateriaalia tulisi aina lähestyä ensin pelkästään kuunnellen, sitten eri instrumenttien soittoa laulamalla imitoiden ja lopulta soittaen. Nuottimateriaalia käsitellään pitkälti samalla tavoin: ensin tutustutaan pelkästään musiikin yleishahmoon, sitten eksaktisti laulaen ja lopulta soittaen. Muu kirjallisuus voi osoittautua lopulta ennakkotehtävistä kaikista vaikutusvaltaisimmaksi; soittajien tositarinat, myytit ja aikakausikuvaukset voivat vaikuttaa muusikon tapaan ajatella *musiikista*, joka saattaa johtaa uusiin tapoihin ajatella *musiikissa*.

#### 4.2.5 Kommunikaatio yhtyepiirissä

Kuten missä tahansa muussakin sosiaalisessa kanssakäymisessä, yhtyepiirissäkin esiintyy sekä sanallista että sanatonta kommunikaatiota. Saumattoman piirin toimimisen edellytyksenä on, että kaikki ryhmän jäsenet puhuvat samaa kommunikatiivista kieltä. Tämä ei tietenkään tarkoita varsinaisesti puhutun kielen yhdenmukaisuuden vaatimusta, vaan tiettyjen yleisten sanallisten ja sanattomien käytänteiden hallintaa.

Sanallisen kommunikaation sisällöstä olennaisimmaksi nousee musiikin yleisen terminologian taitaminen ja sujuva käyttö. Ohjaajan ja ryhmän jäsenten keskustellessa piirissä syntyvästä musiikista, yhdenmukaisten ja ymmärrettävien termien käyttö voi parhaimmillaan laajentaa muusikoiden musiikillista tietämystä. Hankalia, outoja sekä

muusikon työelämään kuulumattomia termejä tulee tietenkin välttää. Notaatiota voidaan käyttää apukeinona joidenkin musiikillisten aiheiden käsittelyssä, joten notaation perusteet tulisi olla jokaisella hallussa. Ohjaaja voi käyttää McGrainin notaatio-oppikirjaa *Music Notation* (1966) työkirjamaisena apuvälineenä, mikäli muusikoiden notaatitietämyksessä on puutteita. Huomionarvoista on, että musiikillinen termistö koostuu suomen, englannin ja italian kielestä eri käytäntöjen vuoksi. McGrainin eurooppalaisperäiset termit (1966, 199–207) tarvitsevat ohien sekä englanninkielisen (Harrison 1995a, 281–295 sekä 1995b, 347–370) että suomenkielisen (Tabell 2008, 158–163) termistölistan (ks. LIITE 4).

Toinen tärkeä sanallisen kommunikaation sisällöllinen elementti liittyy musiikin rakenteiden kuvailuun. Piirissä tulee olla konsensus siitä, miten säveltasoja, sointuja sekä rytmejä ilmentetään *sanallisesti*. Säveltasot voidaan lausua kahdella tavalla, joko sävelnimin tai solmisaationimin. Sävelnimien systemaattinen lausuminen voi vahvistaa ryhmän yleistä musiikillista hahmottamista siten, että nimettyjen sävelien tapailu ja paikallistaminen instrumenttien avulla on helppoa. Toisaalta tämä lausumistapa ei kerro mitään nimettyjen nuottien tonaalisesta funktiosta. Solmisaationimet ovatkin käyttökelpoisempia tässä suhteessa, mutta ne eivät vastaavasti kerro nuottien tarkkaa sijaintia millään instrumentilla. Piirin ohjaajan tulee kartoittaa ryhmän jäsenten valmiudet nuottien nimeämisen suhteen ja valita ryhmälle sopivin kommunikaation tapa. Molempia keinoja voi käyttää samanaikaisesti tai sitten vuorotella järjestelmästä toiseen sessioittain.

Sointujen ilmentäminen sanallisesti tulee olla yhdenmukaista ja vain yhdellä tavalla ymmärrettävää. Mikäli on tarve ilmentää spesifejä käännöksiä tai asetteluja, ne lausutaan joko alimmasta äänestä ylimpään tai ylimmästä äänestä alimpaan. Rytmisten ilmiöiden sanallinen lausuminen on mahdollista mutta omien kokemusteni perusteella vain pieni osa rytmimuusikoista käyttää hyväkseen jotakin rytmisolmisaatiotekniikkaa. Ettei yhtyeipiirissä rytmeistä puhuminen muuttuisi rytmisolmisaation harjoitteluksi, rytmit voidaan havainnollistaa tarvittaessa notaation keinoin.

Yhtyeipiirin improvisaatio-imitaatiocyklissä muusikot kommunikoivat keskenään musiikillisella kielellä. Improvisoija välittää tietoa imitoijalle. Tämän musiikillisen kommunikaation helpottamiseksi ryhmän jäsenten on hyvä hallita myös tiettyjä sanattoman kommunikaation keinoja. Sanattomasta kommunikoinnista katsekontakti on tärkein joten yhtyeipiiri toteutetaan aina nimenomaan piirissä, missä kaikilla ryhmän jäsenillä on katsekontakti sekä toisiinsa että piirin ohjaajaan.

Muita tehokkaita sanattoman kommunikaation välineitä ovat erilaiset keholliset eleet ja merkit. Esim. käden liikkeillä voi ilmentää sävelkorkeuden tai dynamiikan summittaista astetta tai sitten osoittaa rytmiiän tai kappaleen rakenteellisten osien etenemistä kapellimestarin elkein. Kuten sanallisenkin kommunikaation kanssa, sanattomalla kommunikaatiolla yhtyeipiirissä pyritään "keskustelemaan" musiikista mahdollisimman jouhevasti ja mutkattomasti. Improvisaation tuodessa säveltapailuharjoitteluun spontaanin elementin, tulee musisoinnin aikana käydyn kommunikaation olla hyvin yksiselitteistä, selkeää ja nopeasti toteutettavissa.

Kaikki kommunikaatio yhtyeipiirissä tähtää siihen, että muusikot oppisivat reagoimaan toistensa välittämiin viesteihin (niin musiikillisiin kuin ei-musiikillisiinkin) mahdollisimman luontevasti. Rytmimusiikin luonteeseen kuuluu tietty "hetkessä eläminen" siten, että musiikkia ei esitetä joka kerralla aivan samalla tavalla. Tämä tietysti vaihtelee suuresti rytmimusiikin tyylistä riippuen, mutta rytmimusikon voidaan sanoa tarvitsevan musikaalista reagointikykyä soittaessaan. Yhtyeipiiri voidaan jopa valjastaa reagoitaitojen harjaannuttamiseen siten, että muusikot määräävät katsekontaktillaan improvisaatio-imitaatioisyklin suunnan.

#### 4.2.6 Palaute

Jotta yhtyeipiiri toimisi parhaalla mahdollisella tavalla ja kehittyisi edelleen palvelemaan piirin muusikoiden kuulonvaraisen hahmottamisen harjoittelun tarpeita, ohjaajan tulee järjestää jokaisen yhtyeipiirisession lopuksi palautekeskustelu. Palauteosiossa kerrataan aluksi sanallisesti session aikana harjoitettu musiikillinen elementti, improvisaatio-imitaatioisykli sekä opeteltu ja soitettu kappale.

Palautekeskustelun tarkoituksena on antaa piirin muusikoille puheenvuoro session tapahtumista. Piirin ohjaaja johtaa keskustelua mutta sananvalta on ryhmän jäsenillä; mikä tuntui erityisen helpolta/haastavalta/tylsältä/palkitsevalta jne. Mitä enemmän muusikot käyvät vuoropuhelua keskenään, sen parempi. Tässä muusikoilla on jälleen mahdollisuus oppia toistensa musiikillisesta ajatusmaailmasta, tällä kertaa puhumisen välityksellä. Ohjaaja voi kysyä ryhmältä tarvittaessa apukysymyksiä keskustelun aloittamiseksi ja ylläpitämiseksi. Ryhmän kannattaa keskustella ainakin session aiheen mielekkyydestä, soitetun kappaleen merkittävydestä ja toteutustavasta, ennakkotehtävien selkeydestä jne.

Piirin ohjaajan tulee myös antaa henkilökohtaista palautetta jokaiselle piiriin osallistuneelle muusikolle. Koska improvisaatio-imitaatio-aihe ei ole välttämättä tyyllisidonnainen, ei ole perusteltua kritisoida varsinaisia improvisaatioita minkään idiomien estetiikan mukaan; palautteen tulisi keskittyä siihen, kuinka selkeästi ja luovasti muusikko kykenee ilmentämään harjoiteltavaa musiikillista elementtiä. Imitaatioiden tarkkuuteen ei myöskään kannata kiinnittää liiaksi huomiota, piirin toiminnan jatkuvuuden kannalta ohjaajan on tärkeämpää tarkkailla ja kannustaa piirissä tapahtuvaa positiivista jäsenten välistä kommunikaatiota. Muusikoille tulisi välittää viestiä yhteysoiton mielekkyydestä; oikeissa olosuhteissa yhdessä musisoimalla muusikot voivat auttaa toisiaan nousemaan hetkellisesti oman osaamistasonsa huipulle tai jopa sen yli.

## 5 POHDINTA

Työssäni olen käsitellyt säveltapailun opetuksen nykykäytäntöä, eri säveltapailuun vaikuttavia elementtejä, improvisointia, imitointia sekä yhtyetyöskentelyä. Tarkoitukseni oli tuoda esille yhtäältä perinteisen säveltapailun ja musiikin kuulonvaraisen hahmottamisen opetuksen ongelmakohtia ja toisaalta esittää omat ratkaisuni näihin ongelmiin yhtyeipiirin muodossa. Pohdin tässä hieman lähemmin mielestäni säveltapailun pedagogiikan haastavimpia kysymyksiä ja miten yhtyeipiirin toimintatavat kykenisivät vastaamaan niihin. Erittelen vielä lopuksi yhtyeipiiriin käytännön ongelmia ja kysymyksiä sekä jatkotutkimuskohteita tällaiselle säveltapailun työmuodolle.

Perinteisessä säveltapailuopetuksessa huomioni kiinnittyy aluksi opetusmiljööseen. Useimmiten säveltapailua opetetaan peruskoulumaisessa opetustilanteessa jossa opettaja on luokan edessä ja oppilaat istuvat pulpettien äärellä. Tämä asetelma on mielestäni ikävä jäännös behavioristisesta opetusfilosofiasta, jossa opettaja toimii tiedon jakelijana ja oppilaat sen passiivisina vastaanottajina. Yhtyeipiirissä ei ole ensinnäkään esteitä (pulpetteja tai nuottitelineitä) piirin ohjaajan ja jäsenten välillä. Toiseksi, piirimuodostelman vuoksi kaikki piiriin osallistuvat, ohjaaja sekä jäsenet, ovat asemaltaan tasa-arvoisia; ei enää voida sanoa jonkun olevan ns. eturivin oppilas tai takarivin häirikkö. Tällainen avoin ympäristö sallii mielestäni avoimemman ja keskustelupainotteisemman lähestymistavan sekä opetukseen että ohjaajan ja oppilaiden väliseen kommunikaatioon.

Toinen suuri ongelma on säveltapailutunneilla tehtävien harjoitusten monimuotoisuus. Nuoteista laulaminen sekä diktaattitehtävä koostuvat kahdesta monimutkaisesta ja laajasta kokonaisuudesta, soivan kuulokuvan sekä notaation hallitsemisesta. Tässä on mielestäni yksi muuttuja liikaa tehokkaan oppimisen edellyttämiseksi. Koska sekä nuoteista laulamisen että diktaatin käytännön prosesseissa on monta eri vaihetta, mahdollisten ongelmatilanteiden, ns. väärin vastausten, ilmetessä oppilaan tai opettajan on usein vaikeaa todeta mistä syystä ongelmatilanne oikeastaan johtuukaan. Tästä syystä myöskään ongelmien ratkaisuja tai säveltapailuharjoittelun tarkempaa kohdistamista ei voida määritellä tarkasti.

Eräs keino välttää tällainen konflikti olisi musiikin kuulonvaraisen hahmottamisen, diktaattikäytännön sekä nuotinluvun eriyttäminen omiksi oppiaineikseen. Kursseilla voitaisiin keskittyä ainekohtaisesti keskeisimpiin hahmotustaitoihin (auraalinen sekä symbolinen) ja luopua mielestäni taidollisesti liian raskaasta säveltapailutuntien

nykyrakenteesta. Tällainen muutos musiikkioppilaitosten säveltapailukursseihin olisi tietysti merkittävä sekä haasteellinen: kurssien sekä kurssisuorituksien toteutus ja oppilaiden osaamistason mahdollinen arviointi jouduttaisiin rakentamaan perusteellisesti uudelleen. Yhtyepiirin rooli tällaisessa kolmijaossa olisi pelkästään auralisten kykyjen kehittämis- ja testausympäristö. Piirin jäsenet opiskelisivat musiikkia itsenäisesti ennakkotehtävien muodossa ja testaisivat sekä kehittäisivät omaa osaamistaan ja hahmotuskykyään edelleen piirin puitteissa.

Tärkeimpänä ongelmana pitäisin säveltapailussa kuitenkin diktaattikäytännön ehdollistavaa vaikutusta niin oppilas- kuin oppilaitostasolla. Diktaattien esitystapa, instrumentaatio, pituus ja yhteys levytettyyn musiikkiin (ns. elävä musiikki) saattaa olla ajoittain monimuotoista, vaihtelevaa, useisiin eri musiikillisiin tilanteisiin sovellettavaa tai jopa nautinnollistakin. Mutta onko se sitä? Esitetäänkö useimmat diktaatit pianolla keskirekisteristä tai rytmittävää lausua? Onko jokaisen diktaatin pituus korkeintaan kolmen itsenäisen fraasin mittainen? Esiintyvätkö kuullut melodiat ja harmoniat sellaisenaan elävässä musiikissa? Käytetäänkö elävää musiikkia? Omien havaintojeni perusteella rytmimusiikin säveltapailun pedagogiikka kylläkin edustaa monimuotoisempaa linjaa klassisen musiikin pedagogiikkaan verrattuna, mutta mielestäni diktaattien tekeminen ja harjoittelu kehittää pelkästään diktaatin ”oikein” suorittamiseen ja diktaattitilanteen (kuuntelukerrat, notaatio, mahdollinen stressi) hallitsemiseen liittyviä taitoja. Oppilaitostasolla diktaatin ehdollistava vaikutus on vieläkin suurempi. Suomen musiikkioppilaitosten pääsykokeissa soittonäytteen lisäksi suoritetaan sekä teoria- että säveltapailutesti. Tähän säveltapailutestiin kuuluu luonnollisesti nuoteista luettu tehtävä sekä jonkinlainen diktaatti. Jos tätä musiikkioppilaitosta alemmat koulutusasteet päättäisivät luopua diktaattikäytännöstä osana säveltapailun opetusta, jäisivät näiden oppilaitoksien oppilaat selvään altavastaajien asemaan hakuprosessissa: he eivät olisi saaneet harjoitusta pääsykokeiden yhtä merkittävää osiota varten. Tämä nostaa esiin vakavan kysymyksen: mikäli diktaattikäytäntö osoittautuisi lisätutkimuksilla vajavaiseksi työmuodoksi musiikin kuulonvaraisen hahmottamisen opettamisessa, mitä sitten säveltapailutunneilla tehtäisiin?

Yhtyepiirissä tällainen kaavamaisuus yritetään välttää sessioittain muuttuvalla aiheella ja muokattavissa olevalla improvisaatorakenteella. Rajattu, mutta oman tulkinnan salliva säveltapailuympäristö voi mielestäni ruokkia sekä mahdollistaa monimuotoisia ja luovia musiikillisia ratkaisuja. Yhtyepiirin yhtyekonteksti voi taata muusikoille useiden erilaisten soitinten, soittotyörien ja soittotekniikoiden tarkkailumahdollisuuden. Yhtyepiirin toiminta

perustuukin ryhmän jäsenten keskinäiseen *vuorovaikutukseen* siinä määrin missä musiikin harjoitteluun. Piirin todellinen päämäärä on saada ryhmän jäsenet oppimaan ei vain itseltään ja itsestään vaan toisiltaan ja toisistaan. Tämä on mielestäni jotakin enemmän kuin licken vaihtoa: tärkeintä on tiedostaa *miksi* muusikko tekee tiettyjä musiikillisia ratkaisuja. Jos esim. basisti oppii ymmärtämään rumpalin time-käsitystä, hän kykenee käyttämään tätä tietoa hyväkseen omassa soitossaan tai jos laulaja oppii basistilta walking bass-ilmion perusteet, hän kykenee seuraamaan sointuprogressioita pelkän bassolinjan varassa. Piirin ohjaajan rooli on olla vain ohjaaja: hänelle jäsenten ei tarvitse "suorittaa" mitään.

Tosin kuin musiikin ammatillinen opiskelu, yhtyeipiiri voi olla osa jokaisen musiikkia harrastavan tai harjoittavan musiikillista koulutusta. Koska piirin säveltapailumateriaali on sen jäsenten improvisaation kautta luotua, voidaan yhtyeipiirin katsoa olevan muokattavissa mille tahansa tasoryhmälle sopivaksi. Esimerkiksi musiikkiopistoissa voisi järjestää helpostikin yhtyeipiiritoimintaa muun soitonopetuksen lisäksi. Konservatorioiden sekä musiikkikorkeakoulujen oppilaat voisivat myös hyötyä yhtyeipiiriin osallistumisesta. Ratkaistavaksi ongelmaksi jää kuitenkin yhtyeipiirin mahdollinen sisällyttäminen opetussuunnitelmiin; onko yhtyeipiiri pelkkä säveltapailukurssi vai säveltapailun, transkription, soittamisen sekä ohjelmistotyöpajan opintokokonaisuus vai koko perinteisen säveltapailukurssin korvaaja?

Säveltapailua on harjoiteltu ennenkin ryhmissä, improvisoiden sekä imitoiden. Miksi se silti tuntuu ajoittain tylsältä itse musiikkiin liittymättömältä aiheelta? Syy on mielestäni *leikin* puutteessa. Yhtyeipiiri tuo säveltapailuun sen kaipaaman yhteisöllisen yhdessä musiikin kanssa "telmimisen". Se on kuin jamisessio mukavien ystävien kanssa. Jos pohtii yhtyesoiton keskeisintä olemusta vaikkapa jonkin germaanisen kielen kautta: *spielen, spela, to play*, soitto voidaan kääntää sanalla leikki. Lisäksi säveltapailusta puuttuu selkeä vuoropuhelu, siis vuoroleikki, edelleen *interplay*. Eikö yhtyesoitossa parhaimmillaan olekin kyse leikistä ja vuoroleikistä? Siinä ympäristössä on oiva mahdollisuus harjoittaa säveltapailua.

Yhtyeipiirin kaltaisella toimintamuodolla on kuitenkin monta suurta kysymystä ratkaistavanaan ennen kuin sitä voitaisiin käydä soveltamaan laajemmin osaksi musiikkioppilaitoksien ja -opistojen opintotarjontaa. Tärkeimmät kysymykset liittyvät improvisoinnin soveltuvuuteen säveltapailun harjoitusmuotona, piirin ohjaajan ja jäsenten valmiuksiin sekä vaatimuksiin, yhtyeipiirin toimintatavan tehokkuuteen, tuloksien

todettavuuteen sekä mittaamiseen, siis voidaanko muusikoiden osoittaa oppivan musiikin kuulonvaraista hahmottamista mielekkäällä aikajanalla.

Improvisoinnin liittäminen osaksi säveltapailua saattaa tuntua aluksi melko radikaaliltakin idealta, mutta käytännössä tilanne on sama kuin soittaisi jamisessioissa itselleen tuntematonta kappaletta: korvat auki, yrittää parhaansa imitoidakseen kappaleen melodian ja sitten menoksi. Aluksi tulee mitä tulee, mutta lopulta korvat ovat kuulleet, havainnoineet ja välittäneet muusikolle riittävästi tietoa kappaleesta siten, että muusikon on mahdollista soittaa kappaletta ja kontrolloida omaa improvisointiaan mielekkäästi tuon tiedon varassa. Mikäli sekä improvisoitavaa ainesta että tämän aineksen improvisointikeinoja voidaan rajata mielekkäästi, improvisointi taipuu hyvinkin helposti säveltapailuopetuksen tarpeisiin. Yhtyepiirissä tämä rajausta toteutetaan juuri improvisaattorakenteen avulla. Piirin ohjaajan laatiessa mielekkäitä esimerkkejä musiikillisen elementin ilmentämisestä tämän rakenteen puitteissa, piiriin osallistuvilla muusikoilla on käytettävissään jokin referenssi (kuulokuva) tarkasteltavasta aiheesta. Yhtyepiirin jäsenet voivat turvautua näihin esimerkkeihin tarvittaessa oman kuulokuvansa vielä kehittyessä ja etsiessään omaa lähestymis- ja improvisointitapaansa.

Ohjaajan ammattitaito ja musiikillinen näkemys joutuvat koetukselle yhtyepiirin toiminnan eri vaiheissa: hänellä täytyy olla kykyä tunnistaa ryhmän heikkoudet ja vahvuudet, määrittää seuraavaksi harjoiteltava aihe, kasata ja valmistella ennakkotehtävien aineisto, osallistua improvisaatio-imitaatiosykliin, kuulla ja ymmärtää piirissä laulettu sekä soitettu musiikki, osata opettaa kappaleita vokaalisesti sekä antaa rakentavaa palautetta ryhmälle. Mikäli ohjaaja ei kykene toimimaan joillain näistä osa-alueista ryhmän tarpeiden mukaan, yhtyepiirin tehokkuus säveltapailun harjoitusmenetelmänä heikkenee.

Mutta yhtyepiiri on lopulta vain niin hyvä kuin sen jäsenet ovat: ryhmään luo oman opetusmateriaalinsa improvisaation kautta. Mikäli piirin jäsenet ovat kiinnostuneita oman musikaalisuutensa, korvakuulonsa, improvisaationsa sekä ohjelmistonsa harjoittamisesta, niin yhtyepiiri voi olla juuri oikea menetelmä näiden kaikkien taitojen opetteluun. Toisaalta, oppiakseen mitään syvällisesti ja kokonaisvaltaisesti, yhtyepiirin tulee olla (ainakin osittain) jatkuva prosessi. Jos ajatellaan yhden piirisession kestävän vaikkapa reilun tunnin, kuinka paljon voidaan todeta muusikoiden korvakuulon kehittyneen session aikana? Tai improvisaatiovalmiuden? Äänitetyn rytmimusiikin historian käsittäessä pian jo 100 vuotta, yhtyepiirissä tutkittava aineisto ei lopu aivan välittömästi kesken. Korvakuulo, tyyli- ja soittotaidot sekä musikaalisuus ovat hitaasti kypsyviä taitoja, joita täytyy kehittää jatkuvasti.



Siispä piirin osallistuvan muusikon perusedellytyksenä täytyvät olla korkea työmoraali sekä pitkäjänteisyys.

Yhtyeipiirissä syntyvän musiikin improvisatorisen luonteen takia muusikot eivät välttämättä muista session jälkeen, mitä tuli laulettua tai soitettua. Tämä osaltaan johtaa siihen, että yhtyeipiirin mahdollista vaikutusta ja tehokkuutta on vaikea osoittaa todeksi. Yhtyeipiirin sessioiden tallentaminen joko äänitteelle tai kuvanauhalle voi olla yksi ratkaisu tähän ongelmaan. Äänitteen tarkastelu tarjoaa piirin jäsenille jälleen tilaisuuden oppia muiden improvisoinneista sekä myös omasta soitostaan. Aktiivinen kuuntelija voi jopa laatia transkription parhaista hetkistä! Lisäksi äänite on ohjaajan opetuksen peili; sen avulla ohjaaja voi tarkastella, reflektoida ja toivottavasti kehittää omaa pedagogiikkaansa edelleen. Kuvatallenteelta voi tarkastella helposti ryhmän kommunikaatiotaitoja tai vaikkapa soittoasentojen ergonomiaa. Nauhoitteita sekä kuvatallenteita voi käyttää myös opetusvälineinä: jokin yhtyeipiirin sessio voisi jopa alkaa palautekeskustelulla, jonka aikana kuunnellaan tai katsotaan osa edellisestä sessiosta.

Mikäli yhtyeipiiri ei edistäisi muusikoiden korvakuulotaitoja, olisimme lähtöpisteessä. Yleisessä tiedossa olevaa vaihtoehtoa perinteisille säveltapailutunneille ei juuri olisi ja linkitys työelämän tarpeiden ja säveltapailuharjoitusten väliltä puuttuisi edelleen. Jos improvisaatio osoittautuisi kelvottomaksi ratkaisuksi luoda mielekästä säveltapailumateriaalia, olisimme muistiin merkityn musiikin ja harjoitteiden armoilla. Mutta yhtyeipiirin osoittautuessa tehokkaaksi säveltapailun opetusmuodoksi, asettaisi se säveltapailun nykyisen pedagogiikan vakavasti kyseenalaiseksi; jos musiikin kuulonvarainen hahmottaminen kehittyy yhtyeipiirissä, mitkä taidot kehittyvät säveltapailutunnilla?

Säveltapailun pedagogiikka kaipaa uudistamista ja mielestäni paras ratkaisu tämän uudistuksen toteuttamiseen on perinteisen auralisen imitoinnin nostaminen keskeiselle sijalle musiikin kuulonvaraisen hahmottamisen opetuksessa. Yhtyeipiirin kaltainen toimintamuoto, joka yhdistää säveltapailun, improvisaation ja yhteisöllisen vertaisoppimisen, vastaa mielestäni juuri niihin suurimpiin tarpeisiin joita nykypäivän musiikin harrastajalla tai musiikin opiskelijalla on. Uskon vakaasti että yhtyeipiirissä korvat voivat todella aueta.

# LÄHTEET

## Kirjallisuuslähteet

- Aebersold, Jamey 1989. *Jazz Ear Training*. New Albany: Jamey Aebersold.
- Aebersold, Jamey 1992. *How To Play Jazz And Improvise*. New Albany: Jamey Aebersold.
- Ashley, Richard Douglas 1982. *Toward a Theory of Instruction in Aural Skills*. Ann Arbor: United Microfilms United.
- Backlund, Kaj 1983. *Improvisointi pop/jazzmusiikissa*. Helsinki: F-Kustannus.
- Baker, David 1976. *A New Approach to Ear Training for the Jazz Musician*. Lebanon: Studio PR.
- Baker, David 1977. *Advanced Ear Training for the Jazz Musician*. Lebanon: Studio PR.
- Baker, David 1981a. *Ear Training for Jazz Musicians. Volume 1: Intervals*. Miami: Studio 224.
- Baker, David 1981b. *Ear Training for Jazz Musicians. Volume 2: Triads/Three Note Sets/Four and Five Note Sets*. Miami: Studio 224.
- Baker, David 1981c. *Ear Training for Jazz Musicians. Volume 3: Seventh Chords/Scales*. Miami: Studio PR.
- Baker, David 1981d. *Ear Training for Jazz Musicians. Volume 4: Major Melodies/Turnarounds/I VI7 Formulae*. Miami: Studio PR.
- Baker, David 1981e. *Ear Training for Jazz Musicians. Volume 5: II V7 Patterns*. Miami: Studio 224.
- Brent, Timothy 2008. *A Two-semester Course Sequence For Jazz Ear Training With Application For Vocal Improvisation*. Ann Arbor: University Microfilms International.
- Brink, Emily Ruth 1983. *A Cognitive Approach To The Teaching of Aural Skills Viewed as Applied Music Theory*. Michigan: Ann Arbor: University Microfilms International.
- Carter, Ronald 2008. *A Multicultural Approach to Jazz Education*. Toim. Miles, Richard – Carter, Ronald. *Teaching Music through Performance in Jazz*. Chicago: GIA publications. Sivut 13–25.
- Coker, Jerry 1997. *Hearin' the Changes*. Rottenburg: Advance Music.
- Coker, Jerry – Casale, Jimmy – Cambell, Gary – Greene, Jerry 1970. *Patterns For Jazz*. Lebanon: Studio P/R.
- Crook, Hal 1991. *How To Improvise: An approach to practising improvisation*. [S.I.]: Advance Music.
- Crook, Hal 1995. *How To Comp: A study in jazz accompaniment*. [S.I.]: Advance Music.

- Crook, Hal 1999. *Ready, Aim, Improvise!* [S.I.]: Advance Music.
- Ghezzi, Marta Árkossy 1980. *Solfège, Ear Training, Rhythm, Dictation, and Music Theory: A Comprehensive Course*. Alabama: The University of Alabama Press.
- Harrison, Mark 1995a. *Contemporary Music Theory: level one. A Complete Harmony and Theory Method for the Pop & Jazz Musician*. Milwaukee: Hal Leonard.
- Harrison, Mark 1995b. *Contemporary Music Theory: level two. A Complete Harmony and Theory Method for the Pop & Jazz Musician*. Milwaukee: Hal Leonard.
- Hedges, Don Perry 1999. *Taking Notes: The History, Practice, and Innovation of Musical Dictation in English and American Aural Skills Pedagogy*. Ann Arbor: United Microfilms United.
- Heikkilä, Pasi – Halkosalmi, Veli-Matti 2005. *Tohtori Toonika: Musiikin teorian, säveltapailun ja nuottikirjoituksen oppikirja*. Helsinki: Pasi Heikkilä/Veli-Matti Halkosalmi/Otava.
- Kaplan, Phyllis R. – Stauffer, Sandra L. 1994. *Cooperative Learning in Music*. Reston: Music Educators National Conference.
- Karpinski, Gary S. 2000. *Aural Skills Acquisition*. New York: Oxford University Press.
- LaPorta, John 1970. *Ear Training Phase 1*. Boston: Berklee Press.
- Leaver, Amber M. – Halpern, Andrea R. 2004. *Effects of Training and Melodic Features on Mode Perception*. *Music Perception* Vol. 22, No.1, Berkeley: University of California Press. Sivut 117–143.
- Levine, Mark 1989. *Jazz Piano Book*. Petaluma: Sher Music.
- Levine, Mark 1995. *Jazz Theory Book*. Petaluma: Sher Music.
- May, Lissa F. 2003. *Factors and Abilities Influencing Achievement in Instrumental Jazz Improvisation*. *Journal of Research in Music Education* Vol. 51, No. 3. Reston: National Association for Music Education. Sivut 245–258.
- McCormick, Scott – Peckham, Rick 1989. *Ear Training 1 Workbook*. Boston: Berklee College of Music.
- McGaughey, Janet McLoud 1961. *Practical Ear Training*. Boston: Allyn and Bacon.
- McGrain, Mark 1966. *Music Notation: Theory and Technique for Music Notation*. Boston: Berklee Press.
- Monroe, Larry 1976. *Ear Training 4 Workbook*. Boston: Berklee College of Music.
- Neder, Alvaro 2002. *Creativity In Education*. San Jose: Writers Club Press.
- Paraczky, Ágnes 2009. *Näkekö taitava muusikko sen minkä kuulee?* Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Parker, Charlie 1978. *Charlie Parker Omnibook for C Instruments*. Lynbrook: Atlantic Music.

- Pembrook, Randall G. 1987. The Effect of Vocalization on Melodic Memory Conservation. *Journal of Research in Music Education* Vol. 35, No. 3. Reston: National Association for Music Education. Sivut 155–169.
- Perkiömäki, Jari 2001. Sibelius-Akatemia Jazz Camp. Improvisoinnin perusteet - luentomuistiinpanot. Julkaisematon.
- Prosser, Steve 2000. *Essential ear training for the contemporary musician*. Boston: Berklee Press.
- Raitio, Seija-Sisko 1994. *Matka säveltapailun maailmaan*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Rawlins, Robert – Bahha, Nor Eddine 2005. *Jazzology: The Encyclopedia of Jazz Theory for All Musicians*. Milwaukee: Hal Leonard.
- Russel, George 2001. *Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization*. Brookline: Concept Publishing Company.
- Saarinen, Unto – Romanowski, Otto – Lampinen, Teuvo 1988: *Musiikkitaito 1. Musiikinteorian ja säveltapailun peruskurssin oppijakso 1/3*. Helsinki: Fazer.
- Tabell, Max 2008. *Jazzmusiikin harmonia*. Helsinki: Gaudeamus.

#### Verkkolähteet

- Berklee Ear Training Courses.  
<<http://www.berklee.edu/courses/deptlist.php?department=Ear+Training&viewbydept=View+Department>> (luettu 12.4.2010).
- Borwick, John s.a.. Acoustics. Oxford Music Online: Oxford University Press.  
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e53#e53.h1.7>> (luettu 12.4.2010).
- Cusick, Suzanne G. s.a.. Imitation. Grove Music Online: Oxford University Press.  
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/13731>> (luettu 12.4.2010).
- Dahlhaus, Carl s.a.. Harmony. Grove Music Online: Oxford University Press.  
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/50818>> (luettu 12.4.2010).
- London, Justin s.a.. Rhythm. Grove Music Online: Oxford University Press.  
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/45963#S45963>> (luettu 12.4.2010).
- Ringer, Alexander L. s.a.. Melody. Grove Music Online: Oxford University Press.  
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/18357>> (Luettu 12.4.2010).

Tucker, Mark – Kernfield, Barry s.a.. Transcription (ii). The New Grove Dictionary of Jazz (2nd edition): Oxford University Press.

<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/J454700>>

(luettu 12.4.2010).

## LIITTEET

LIITE 1. Ohjeet yhtyeisiin ohjaajalle

LIITE 2. Ohjeet yhtyeisiin jäsenelle

LIITE 3. Esimerkkejä yhtyeisiin käytettävästä aineistosta (4 kpl)

LIITE 4. Yhtyeisiin käytettävä musiikillinen sanasto

Erno Aalto, opinnäytetyö "Yhtyeipiirissä korvat aukeavat"

## LIITE 1.

### Ohjeet yhtyeipiirin ohjaajalle

#### *Ennen piiriä:*

- 1) Valitse ohjattavalle piirille mielekäs tarkasteltava musiikillinen elementti jonkin rytmimusiikin kappaleen pohjalta. Tarjoa valitusta elementistä relevantteja esimerkkejä levyjen, kappaleiden sekä soolotranskriptioiden ja muun kirjallisuuden muodossa.
- 2) Luo musiikilliselle elementille mielekäs improvisointirakenne 3–5:llä eri variaatiolla. Laadi myös esimerkkejä, miten valittua elementtiä voi ilmentää kyseisessä rakenteessa.
- 3) Opettele musiikillisen elementin sisältämä kappale siten, että pystyt esittämään kappaleen melodian, rytmikan sekä harmonian laulaen.

#### *Piirin aikana:*

- 1) Suorita äänen- sekä korvienavaus. Laulata ryhmää musiikilliseen elementtiin liittyvillä kuvioilla, asteikoilla, soinnuilla, transkriptioilla jne.
- 2) Esitä ryhmälle session musiikillinen elementti ja sen improvisointirakenne. Anna esimerkkejä siitä, miten elementtiä voi ilmentää ja tee muutama improvisointi-imitaatiosyklin "testikierros" varmistaaksesi, että jokainen ryhmässä on ymmärtänyt tehtävänannon.
- 3) Aloita ensimmäinen (laulu) improvisaatio-imitaatiosykli. Tarkkaile ilmentääkö ryhmän improvisoinnit harjoiteltavaa musiikillista elementtiä riittävän vahvasti ja ovatko ryhmän imitaatiot riittävän tarkkoja. Musiikin jatkuva luominen ja keskittyneisyys mutta rento ilmapiiri ovat kuitenkin ensisijaisia. Käytä improvisaatorakenteen eri variantteja tarvittaessa. Kun ryhmä kykenee ilmentämään ja imitoimaan harjoitettavaa elementtiä helposti, aloita toinen (instrumentti) improvisaatio-imitaatiosykli.
- 4) Ryhmän pystyessä improvisoimaan ja imitoimaan harjoitettavaa elementtiä sekä laulaen että soittaen, opeta heille kappale, josta valitsit musiikillinen elementin. Suorita kappaleen opettaminen laulaen kaikki kappaleen musiikilliset rakenteet yksitellen (rytmi, melodia, bassolinja, harmonia, muoto), kunnes ryhmä oppii ne kuulonvaraisesti. Tarvittaessa tiettyjä rakenteita voi merkitä muistiin. Anna ryhmän

soittaa kappaaleesta "testiversio", joka ei sisällä improvisoituja jaksoja ja varmista näin, että kaikki osaavat kappaaleen.

- 5) Anna ryhmän soittaa kappaletta itsenäisesti. Kuuntele miten ryhmä toteuttaa kappaaleen luonnetta ja tyyliä, miten ryhmän yksilöt improvisoivat ja miten muut reagoivat niihin, esiintyykö soitossa samoja ilmiöitä kuin improvisaatio-imitaatiiosykliissä ja tarkkaile millä tasolla ryhmän kommunikaatio toimii.

*Piirin jälkeen:*

- 1) Käynnistä palautekeskustelu. Kysy ryhmän jäseniltä ainakin seuraavat kysymykset: oliko harjoiteltavaa musiikillista elementtiä helppo/vaikea improvisoida ja imitoida sekä laulaen että soittaen, oliko jokin improvisaatio erityinen tai vaikuttava, kokivatko kaikki luoneensa musiikkia, oliko kappaaleen opettelu ja soittaminen kuulonvaraisesti helppoa/vaikeaa ja esittikö ryhmä kappaaleen musikaalisesti.
- 2) Anna jokaiselle ryhmän jäsenelle rakentavaa palautetta sessiosta, improvisaatio-imitaatiiosyklin tapahtumista, kappaaleen opettelusta ja sen soittamisesta. Keskity palautteessasi hyvin toteutuneisiin musiikillisiin ilmiöihin, ryhmän jäsenten omiin musiikillisiin näkemyksiin ja toimivaan kommunikointiin. Suorita palautteen antaminen dialogin muodossa jäsenelle kerrallaan.
- 3) Jaa seuraavan yhteypiirisesion aiheeseen liittyvä materiaali asianmukaisine ohjeineen.



## LIITE 2.

## Ohjeet yhtyeipiirin jäsenelle

*Ennen piiriä:*

- 1) Tutustu ohjaajan antamaan materiaaliin ajatuksella. Levyjä kuunnellessa yritä päästä samaan tunnelmaan kuin olisit itse soittamassa. Nuotteja lukiessa yritä hahmottaa niistä välittyvä tunnelma. Kappaleita tarkastellessa yritä saada kuunnelluksi mahdollisimman monta eri versiota. Kirjallisuutta lukiessa yritä asettautua joko kirjoittajan tai tekstissä esiintyvien muusikoiden asemaan. Elä tekstiä!
- 2) Yritä laulaa materiaaleissa esiintyviä mielenkiintoisia kohtia. Yritä kuunnella ja imitoida levyiltä jokin "kova juttu" jokaiselta soittimelta. Laula annetuista kappaleista aina melodia ja pohjasävelliike (bassolinja).
- 3) Sama kuin kohta 2), mutta toista ilmiöt soittamalla<sup>1</sup>.

*Piirin aikana:*

- 1) Osallistu äänen- ja korvienavaukseen rennosti ja avoimin mielin. Yritä laulaa rohkeasti ja tunteella joka hetkessä. Jos et osaa laulaa, vihellä.
- 2) Tutustu session musiikilliseen elementtiin ohjaajan antamien esimerkkien kautta. Yritä sisäistää elementin olennaisin piirre improvisaatio-imitaatio-syklin "testikierroksen" aikana.
- 3) Ensimmäinen (laulu) improvisointi-imitaatio-sykli: Improvisoi musiikillista elementtiä annetuissa rajoissa ja pyri imitoimaan tarkasti muiden piirin jäsenten improvisointeja. Yritä olla mahdollisimman tietoinen piirissä syntyvästä musiikista, mutta muista rento asenne. Kuuntele jokaista ryhmän jäsenen improvisointia tarkkaavaisesti vaikka olisikaan sinun vuorosi imitoida! Toinen (instrumentti) improvisointi-imitaatio-sykli: Anna sormiesi "kuulla" imitoitavat linjat<sup>2</sup>. Jos laulaminen, joko ääneen tai mielessä auttaa improvisaation tai imitaation

---

<sup>1</sup> Huom! Laulajat sekä rumpalit: laulajien ja rumpaleiden on hyvä tapailla (joko piirin aikana tai muulloin) kuultuja ilmiöitä jollakin melodia- tai harmoniasoittimella, jotta kuultujen ilmiöiden ja rakenteiden sekä kuulonvarainen että teoreettinen hahmotus kehittyisi. Rumpalit voivat soittaa melodioiden suurpiirteisen hahmon (matala-keski-korkea) tai sointujen suurpiirteisen dissonanssitason (synkopoinnin tai poikkeusjakojen määrä tms.).

suorittamiseen, tee toki niin. Improvisoidessa pyri soittamaan se mitä sisäinen kuulosi sanoo kuin mitä sormesi sanovat.

- 4) Opettele ohjaajan esittämä kappale. Pyri laulamaan kappaleen eri rakenteet ennen niiden soittamista. Soittaessa kappaleen "testiversiota" yritä tuoda kappaleen rakenteita selkeästi esiin.
- 5) Esitä kappale ryhmässä. Sisällytä esitykseen improvisointia niin kuin parhaaksi katsot. Huomioi myös muiden musiikillinen panos. Tee mahdollisimman paljon musiikkia.

*Piirin jälkeen:*

- 1) Kerro palautekeskustelussa avoimesti muille ryhmän jäsenille session aikana kokeneistasi tuntemuksista. Ota rohkeasti puheenaiheeksi mahdolliset vaikeudet ja muista sanoa myös mikä oli helppoa. Mikäli mielestäsi joku ryhmän jäsen (tai sinä itse!) onnistui jossakin piirin osa-alueessa erityisen hyvin, tuo sekin esille.
- 2) Keskustele ohjaajan kanssa sessiossa tapahtuneista musiikillisista ja sosiaalisista (kommunikatiivisista) ilmiöistä. Kerro omat havaintosi toiminnastasi.
- 3) Tutustu seuraavan yhtyeipiirisession materiaaliin ohjaajan johdolla.

## LIITE 3.

Esimerkkejä yhtyeipiirissä käytettävästä aineistosta.

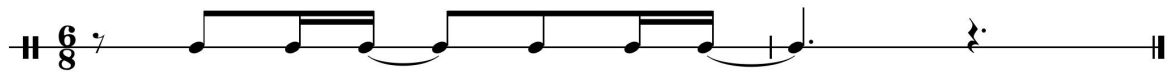
Tutkittava musiikillinen elementti: Melodia.

Kappale: DB (Dollar Brand), säv. Abdullah Ibrahim.

Improvisaatorakenne: Käytettävä sävelistö on G miksolyydin asteikko. Improvisoinnin pituus on kaksi tahtia ja käytettävä rytmikka on samankaltainen kappaleen melodian kanssa.

Ennakkotehtävät: Walkin' (Miles Davis All Stars: Walkin') sekä Blue Train (John Coltrane: Blue Train) kuuntelua varten, transkriptio Wes Montgomeryn soolosta kappaleessa Fried Pies (Wes Montgomery: Boss Guitar).

Lauluharjoitus: Erialaisten asteikkokuvioiden laulamista ja soittamista sointuasteille I<sup>7</sup>, IV<sup>7</sup> ja V<sup>7</sup>.



Käytettävä rytmi 1



Improvisaatioesimerkki 1



Lauluharjoitus 1

# DB (Dollar Brand)

Abdullah Ibrahim

The first system of music consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle staff is in treble clef with the same key signature and time signature, providing a harmonic accompaniment with chords and eighth notes. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a bass line with eighth and sixteenth notes.

The second system of music consists of three staves. It begins with a measure rest labeled '5'. The top staff continues the melodic line from the first system. The middle staff provides harmonic support with chords and eighth notes. The bottom staff continues the bass line with eighth and sixteenth notes.

The third system of music consists of three staves. It begins with a measure rest labeled '8'. The top staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle staff provides harmonic support with chords and eighth notes. The bottom staff continues the bass line with eighth and sixteenth notes.

Kappale 1

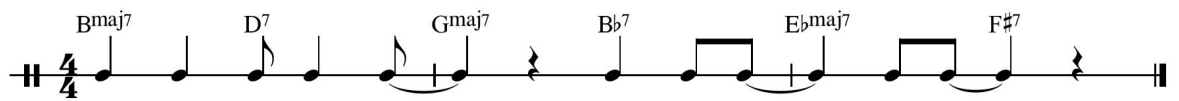
Tutkittava musiikillinen elementti: Harmonia.

Kappale: Giant Steps, säv. John Coltrane

Improvisaatiorakenne: Kolmen eri toonikan ja niiden dominanttien ilmentäminen sointuäänillä ajoittain synkopoivalla rytmillä. Improvisaation pituus on kolme tahtia.

Ennakkotehtävät: Kappaleiden Giant Steps ja Have You Met Miss Jones nuotit, transkriptio John Coltranen soolosta, sekä kuuntelua varten em. kappaleet sekä Countdown (John Coltrane: Giant Steps sekä Ella Fitzgerald: Ella Fitzgerald Sings the Rodgers & Hart Songbook).

Lauluharjoitus: Sekä toonika- että dominanttisointujen arpeggiokuvioiden laulamista kolmelle eri toonikalle.



Käytettävä rytmi 2



Improvisaatioesimerkki 2



Lauluharjoitus 2

## Giant Steps

John Coltrane

## Fast Swing

B $\flat$ maj7    D7    Gmaj7    B $\flat$ 7    E $\flat$ maj7    Am7    D7

5 Gmaj7    B $\flat$ 7    E $\flat$ maj7    F#7    Bmaj7    Fm7    B $\flat$ 7

9 E $\flat$ maj7    Am7    D7    Gmaj7    C#m7    F#7

13 Bmaj7    Fm7    B $\flat$ 7    E $\flat$ maj7    C#m7    F#7

Kappale 2

Tutkittava musiikillinen elementti: Rythmi.

Kappale: Take Five, säv. Paul Desmond.

Improvisaatiorakenne: Käytettävä sävelistö on es-mollipentatoninen asteikko. Tavoite on improvisoida luontevasti 5/4-tahtilajiin. Improvisaation pituus on kaksi tahtia.

Ennakkotehtävät: Four By Five (McCoy Tyner: The Real McCoy), Ahunk Ahunk (Thad Jones/Mel Lewis Orchestra: Consummation) sekä Take Five (Dave Brubeck Quartet: Time Out) kuuntelua varten.

Lauluharjoitus: kolmeen, neljään ja viiteen jaksottuvien melodiakuvioiden laulaminen 5/4-  
"vampin" säestyksellä.



Käytettävä rytmi 3



Improvisaatioesimerkki 3

jne.

The first system of music consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of three flats and a 5/4 time signature. It contains a melodic line with a slur over the first four notes and a repeat sign at the end. The middle staff is the right-hand piano accompaniment in treble clef, featuring a rhythmic pattern of eighth notes and rests. The bottom staff is the left-hand piano accompaniment in bass clef, featuring a melodic line with a slur over the first four notes and a repeat sign at the end.

jne.

The second system of music consists of three staves, identical in notation to the first system. It features a vocal line, a right-hand piano accompaniment, and a left-hand piano accompaniment, all in 5/4 time with a key signature of three flats.

jne.

The third system of music consists of three staves, identical in notation to the first two systems. It features a vocal line, a right-hand piano accompaniment, and a left-hand piano accompaniment, all in 5/4 time with a key signature of three flats.



## Take Five

Paul Desmond

$\text{Ebm}^7$   $\text{Bbm}^7$   $\text{Ebm}^7$   $\text{Bbm}^7$   $\text{Ebm}^7$   $\text{Bbm}^7$   $\text{Ebm}^7$   $\text{Bbm}^7$

5  $\text{Ebm}^7$   $\text{Bbm}^7$   $\text{Ebm}^7$   $\text{Bbm}^7$   $\text{Ebm}^7$   $\text{Bbm}^7$   $\text{Ebm}^7$  **Fine**

9  $\text{Cb}^{\text{maj}7}$   $\text{Abm}^6$   $\text{Bbm}^7$   $\text{Ebm}^7$   $\text{Abm}^7$   $\text{Db}^7$   $\text{Gb}^{\text{maj}7}$

13  $\text{Cb}^{\text{maj}7}$   $\text{Abm}^6$   $\text{Bbm}^7$   $\text{Ebm}^7$   $\text{Abm}^7$   $\text{Db}^7$   $\text{Fm}^7$   $\text{Bbm}^7$  **D.S. al Fine**

Kappale 3

Tutkittava musiikillinen elementti: Äänenmuokkaustekniikat, vibrato.

Kappale: Lonely Woman, säv. Horace Silver.

Improvisaatiorakenne: Käytössä oleva sävelistö ja rytmiikka on vapaavalintainen.

Improvisaation määrää rajoitetaan fraasien lukumäärällä, joka on kaksi. Imitaatioissa tarkoituksena on imitoida vain käytetyn vibraton luonne.

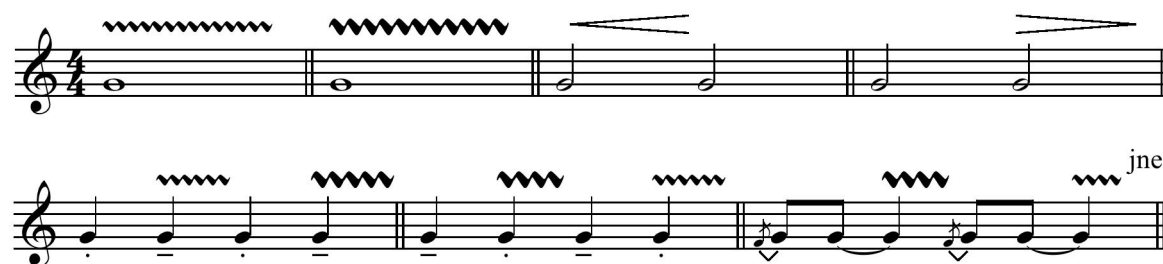
Ennakkotehtävät: You Don't Know What Love Is (John Coltrane Quartet: Ballads), The Look Of Love (Diana Krall: Live In Paris) ja Help The Poor (Robben Ford: Talk To Your Daughter) vibraton kuuntelua varten.

Lauluharjoitus: Eri vibraatiotekniikoita toteutettuna sekä pitkillä että lyhyillä äänillä.



Improvisaatio ja sen imitointi 1

Slow and "skinny" vibrato Fast and wide vibrato Gradually wider vibr. Gradually narrower vibr.



Lauluharjoitus 4

## Lonely Woman

Horace Silver

**A**

Ebm<sup>7</sup> Dbm<sup>7</sup> Cm<sup>7</sup>(b5) Cbmaj<sup>7</sup> Fm<sup>7</sup>(b5) Bb<sup>7</sup>(<sup>#</sup><sub>5</sub>) Ebm<sup>9</sup>

5 Fm<sup>7</sup>(b5) Bb<sup>7</sup>(<sup>#</sup><sub>5</sub>) A<sup>9</sup>(<sup>#</sup><sub>11</sub>) Fm<sup>7</sup>(b5) Bb<sup>7</sup>(<sup>#</sup><sub>5</sub>)

8 1. Ebm<sup>9</sup> Bb<sup>7</sup>(<sup>#</sup><sub>5</sub>) 2. Ebm<sup>9</sup> Bb<sup>7</sup>(<sup>#</sup><sub>5</sub>)

**B**

10 Ebm<sup>7</sup> Dm<sup>7</sup> C#m<sup>7</sup> F#13(<sup>#</sup><sub>9</sub>) Bmaj<sup>7</sup> Bb<sup>7</sup>(<sup>#</sup><sub>5</sub>)

**C**

13 Ebm<sup>7</sup> Dbm<sup>7</sup> Cm<sup>7</sup>(b5) Cbmaj<sup>7</sup> Fm<sup>7</sup>(b5) Bb<sup>7</sup>(<sup>#</sup><sub>5</sub>) Ebm<sup>9</sup>

**D.C. al Coda**

17 Fm<sup>7</sup>(b5) Bb<sup>7</sup>(<sup>#</sup><sub>5</sub>) A<sup>9</sup>(<sup>#</sup><sub>11</sub>) Fm<sup>7</sup>(b5) Bb<sup>7</sup>(<sup>#</sup><sub>9</sub>) Ebm<sup>9</sup> Bb<sup>7</sup>(<sup>#</sup><sub>5</sub>)

**Freely**

21 Fm<sup>7</sup>(b5) Bb<sup>7</sup>(<sup>#</sup><sub>9</sub>) Ebm<sup>9</sup> Bb<sup>7</sup>(<sup>#</sup><sub>5</sub>) Ebm<sup>9</sup> Bb<sup>13</sup>(b<sup>9</sup>) N.C.

**A Tempo**

24 Ebm<sup>7</sup> Dbm<sup>7</sup> Cm<sup>7</sup>(b5) Cbmaj<sup>7</sup> Fm<sup>7</sup>(b5) Bb<sup>7</sup>(<sup>#</sup><sub>5</sub>) Ebm<sup>11</sup>

## LIITE 4.

## Yhtyepiirissä käytettävä musiikillinen sanasto

Olen listannut yhtyeisiin tarkoitukseen keskeisimmät ja käyttökelpoisimmat musiikilliset termit. Lista on koottu neljästä eri oppikirjasta: *Music Notation: Theory and Technique for Music Notation* (McGrain, 1966), sekä taso 1 että 2 sarjasta *Contemporary Music Theory: A Complete Harmony and Theory Method for the Pop & Jazz Musician* (Harrison 1995a ja 1995b) ja *Jazzmusiikin harmonia* (Tabell 2005). Tämän listauksen tarkoituksena ei ole selittää jokaista termiä vaan antaa kuva siitä, millaisilla termeillä yhtyeisiin on tarkoituksenmukaista kommunikoida. Luettelin termit dynamiikan, esitystavan ja tempon, kappalerakenteiden, teoreettisten termien mukaan. Suomenkielistä termiä seuraa englannin- tai italiansinkielinen termi.

Termi suomeksi:

Termi englanniksi/italiaksi:

## Dynamiikka:

erittäin hiljaa	pianissimo
erittäin voimakkaasti	fortissimo
hiljaa	piano
hiljentyen	decrescendo
hiljentyen	diminuendo
voimakkaasti	forte
melko tai puoli	mezzo
melko hiljaa	mezzo-piano
melko voimakkaasti	mezzo-forte

## Esitystapa ja tempo:

alkuperäiseen sykkeeseen	a tempo
eritellen	staccato
hidastuen	rallentando
hidastuen	ritardando
kaikki	tutti
melkein, jonkin mukaan	quasi

murtosointu	arpeggio
nopeutuen	accelerando
pulssi, syke	tempo
sitoen	legato
tunteikkaasti	espressivo
vapaa tempo	rubato

#### Kappalerakenteet:

dominantti	dominant
kadenssi	cadence
kappaleen alusta	da capo
kappaleen lopetusjakso	coda
kappaleen loppu	fine
kolmisointu	triad
loppuun	al fine
merkistä	dal segno
merkkiin	al segno
modulaatio	modulation
nelisointu	four-part chord
ostinato	ostinato
pohjasävelkulku	root movement
riffi	riff
standardi	standard tune
subdominantti	subdominant
sävellaji	key
tonaalinen keskus	tonal center
toonika	tonic
urkupiste	pedal point
väldominantti	
väliosa	bridge

#### Teoreettinen termistö:

alennettu (kantasävel)	flat
asteikko	scale

blues-asteikko	blues scale
blues-muoto	blues form
diatoninen	diatonic
duuri (sointu)	major
enharmoninen	enharmonic
intervalli	interval
komppaus	comping
lisäsävelet	extensions
luonnollinen kantasävel	natural
molli (sointu)	minor
moodi	mode
muunnesointu	altered chord
pentatoniikka	pentatonism
pidätys	suspension
pieni (intervalli)	minor
polymetriikka	polymer
polyrytmiikka	polyrhythm
polysointu	polychord
puhdas (intervalli)	perfect
pulssi	pulse
purkaus	release
re-harmonisaatio	re-harmonisation
super impositio	superimposition
suuri (intervalli)	major
sointuhajoitus	chord voicing
sointumerkki	chord symbol
sointutyyppe	chord quality
tritonuskorvaus	tritone substitution
vinoviivasointu (ns. vääräbassosointu)	slash chord
vähennetty (sointu/intervalli)	diminished
ylennetty (kantasävel)	sharp
ylinouseva (sointu/intervalli)	augmented
yläsävelsarja	overtone series