



MUSIIKKIA KORVAKUULOLTA

Mika Vähärautio

Opinnäytetyö

Toukokuu 2005



**JYVÄSKYLÄN
AMMATTIKORKEAKOULU**
Ammatillinen opettajakorkeakoulu

Tekijä(t) VÄHÄRAUTIO, Mika	Julkaisun laji Opinnäytetyö 3 ov	
	Sivumäärä 20	Julkaisun kieli Suomi
	Luottamuksellisuus Salainen _____ saakka	
Työn nimi Musiikkia korvakuulolta		
Koulutusohjelma Opettajan pedagogiset opinnot musiikin ja tanssin alalla		
Työn ohjaaja(t) Eeva Hyvönen		
Toimeksiantaja(t)		
Tiivistelmä <p>Opinnäytetyöni aiheena oli korvakuulolta soittaminen.</p> <p>Työ jakautuu viiteen osaan. Se alkaa kuuntelemista käsittelevällä osalla, jonka jälkeen käydään läpi oppimiskäsityksiä jotka liittyvät korvakuulolta soittoon. Kolmas osa käsittelee muun muassa kuulonvaraista soittamista lasten näkökulmasta. Neljännessä osassa tutkitaan sointufunktioita ja niiden liittymistä toisiinsa. Viimeisenä on pohdinta.</p>		
Avainsanat (asiasanat) Korvakuulolta oppiminen, mestari-kisälli –malli, musisointi		
Muut tiedot		

Author(s) VÄHÄRAUTIO, Mika	Type of Publication Bachelor's Thesis 3 for	
	Pages 20	Language Finnish
	Confidential Until	
Title Playing by ear		
Degree Programme Pedagogical studies for music and dance teachers		
Tutor(s) Eeva Hyvönen		
Assigned by		
Abstract <p>The subject of my thesis was playing by ear.</p> <p>My thesis consist of five parts, beginning with listening. After which it handles the different concepts of learning which deal with playing by ear. Among other things the third part handles the playing by ear from a childs perspective. The fourth part re-researches the chord functions and their connentions with each other. The last part is the contemplation.</p>		
Keywords Learning by ear, master-journeyman –shape, make music		
Miscellaneous		

SISÄLTÖ

1 JOHDANTO	5
2 KUUNTELEMINEN MUSIIKIN ESITTÄMISESSÄ	6
3 OPPIMISKÄSITYS	8
4 KUULONVARAINEN MUSISOINTI	9
4.1 Kuulonvaraisen musiikin sisältyy tulkintaa	9
4.2 Lapset ja musisointi	10
4.3 Suzuki-metodi	12
5 SOINTUFUNKTIOIDEN MERKITYS	14
5.1 Duuriasteikkoiset soinnut	15
5.2 Molliasteikkoiset soinnut	17
6 POHDINTAA	19
Lähteet	20

1 JOHDANTO

Pohdin soittoharrastukseni alkuaikoja ja sitä kuinka aloitin pianon soittamisen ja minkälaisia keinoja soitonopetteluun käytin. Soittaminen ei alkanut suoraan nuottien opettelulla ja siirtymällä sitä kautta nuotintetun musiikin harjoitteluun vaan useampi vuosi meni korvakuulolta soittaessa. Myöhemminkin olen joutunut soittamaan korvakuulolta kun ei ole ollut nuotteja tai kappaleen melodia on tuttu ja sen on osannut esimerkiksi hyräillä, mutta nuottia ei ole ollut saatavilla.

Soittoharrastus alkaa useilla nuorilla korvakuulolta soittamisella, jolloin kuunnellaan paljon omien esikuvien levytyksiä, myös kavereiden soittamista matkitaan ja heiltä opitaan uusia kappaleita. Kappaleista opetellaan ensimmäisenä sointukiertoja ja rytmejä jonka jälkeen alkaa melodian tapailu. Vasta-alkajien soittamat kappaleet ovat useasti heidän radiosta kuulemia suosikki kappaleita, kansanlauluja jne. Aloittelijat ja miksi ei pidemmällekin ennättäneet soittajat opastavat eli neuvovat toisiansa ja pyytävät neuvoja paremmilta soittajilta joka tapahtuu usein esimerkin kautta näyttämällä. Musiikin alkeisopetuksessa käytetään hyväksi jonkin verran korvakuulolta soittoa ja jäljittelyä. Annu Tuovilan (2003) tutkimuksen mukaan lapset puhuvat kuulonvaraisesta musisoinnista vapaana soittamisena. Kun oppilas alkaa soittamaan nuotintettua musiikkia niin korvakuulolta soittaminen vähenee merkittävästi tai jää kokonaan pois. Korvakuulolta soitto voi olla myös improvisointia jolloin soitetaan omia ideoita tai ennalta kuultuja fraaseja.

Opinnäytetyössäni on tavoitteena pohtia kuinka korvakuulolta soittaminen saataisiin osaksi jokaisen soittajan (pop/jazz-musiikki) taitoja. Ammattikorkeakoulun tutkintovaatimuksiin on jo sisällytetty korvakuulolta soittotehtävä, mutta itse en saanut tätä varten minkäänlaista konkreettista opetusta. Osana opinnäytetyötä esittelen myös käytännön mahdollisuuksia korvakuulolta soiton harjoitteluun. Pohdin asiaa pop/jazz musiikin näkökulmasta koska tässä musiikkityylissä ei olla niin tiukasti sidoksissa nuottikuvaan. Mielestäni korvakuulolta soitto on tärkeää kappaleiden nopean ulkoa opettelun ja sisäistämisen kannalta.

2 KUUNTELEMINEN MUSIIKIN ESITTÄMISESSÄ

Soittaessani yhtyeen kanssa korvakuulolta tai nuoteista tulee ensimmäisenä mieleeni tempon eli kappaleen pulssin kuunteleminen. Tempo olisi hyvä saada jo mieleen ja kehoon ennen kappaleen aloittamista. Toinen hyvin tärkeä asia on nyanssit, eli erilaiset äänen voimakkuudet ja mahdolliset voimistuvat ja hiljentyvät jaksot. Yritän myös kuunnella soittaessani kappaletta niin sanotusti ”ulkopuolelta”, eli ajatella kuuntelevani kappaletta siten etten itse soittaisikaan sillä hetkellä omaa soitintani vaan kuvittelen, että sitä soittaisi joku muu henkilö. Tätä keinoa on käytetty useasti keskittymiseen parantavasti vaikuttavana keinona.

Musiikin harjoittamisessa kaikista tärkein on musiikin kuunteleminen. Musiikin erilaiset muodot, vaikkapa esittäminen, jazz-improvisoiminen ja säveltäminen pohjautuvat kuuntelemiseen. Kuuntelija suuntautuu musiikkiin intentionaalisesti ja haluaa jäsentää kuulemaansa. Musiikki ei välity kuuntelijan tietoisuuteen kuitenkaan suoraviivaisesti, lopullisena hahmona, vaan epäsuorasti, kuuntelijan mielensisäisen prosessin seurauksena. Prosessi pitää sisällään useita erilaisia kognitiivisia tapahtumia, joiden seurauksena soiva musiikki jäsentyy hahmoiksi ja erillisiksi osiksi joilla on musiikillinen merkitys. Tähän jäsentymiseen vaikuttaa ratkaisevasti kuuntelijan omaksumat tietorakenteet musiikista ja niiden pohjalta kehittyneet odotukset. Niinpä ammattiviulisti, harrastelijapianisti ja koululaiskonserttiin osallistuva ala-asteen oppilas ja kuulevat saman teoksen hyvin eri tavoin musiikillisten kokemustensa ja niiden sävyttämien odotusten seurauksesta. (Ahonen 2004, 109.)

Ihmisen tiedonkäsittelyjärjestelmällä on luontainen tendenssi luokitella ulkomaailmasta välittyvää informaatiiovirtaa paitsi havaintoluokkien avulla, myös erottelemalla sitä järkeviksi kokonaisuuksiksi. Tätä informaatiovirran erottelua erillisiksi kohteiksi tai järkeviksi kokonaisuuksiksi kutsutaan ryhmittelyksi. Ryhmittelyn seurauksena musiikista havaitaan esimerkiksi melodisia tai rytmisiä muotoja, motiiveja, säkeitä. (Ahonen 2004, 128.)

Äänimaiseman jäsentely tapahtuu kahden erilaisen, primitiivisen ja skeemaohjatun eli opitun prosessin tuloksena. Primitiivinen luokittelu eli ”luonnollinen kuuleminen” pohjautuu musiikin pintatasolla tapahtuviin muutoksiin. Muutos missä tahansa parametrissa (äänen kesto, tasossa, dynamiikassa, sointivärissä) johtaa rajakohdan muodostumiseen musiikin virtaan ja rajan erottelemien ryhmien havaitsemiseen. Esimerkiksi nopea äänenvoimakkuuden muutos tarkoittaa rajakohtaa ja näin ollen uuden havaintoyksikön syntyä. Musiikin virran leikkaava tauko puolestaan lopettaa edellisen havaintoyksikön ja johtaa uuden alkamiseen. Toinen ryhmittelyprosessi, opittu eli skeemojen ohjaama ryhmittely eroaa primitiivisestä ryhmittelystä siten, että aikaisemmat kokemukset säätelevät hahmottamista.(Ahonen 2004, 128.) Skeemojen ohjaamassa ryhmittelyssä yksilö vertaa kuulemaansa aikaisemmin opittuihin asioihin.

3 OPPIMISKÄSITYS

Kuulonvarainen oppimisprosessi on kaikilta osin mallioppimista. Mallioppimisessa yhdistyy niin kognitiivisenkin kuin konstruktiiivisen oppimiskäsityksen pääkohdat. Kaiken kaikkiaan pohjana tälle korvakuulolta oppimismallille on kognitiivinen mestari-kisälli-ajattelu. Oppimistilanteessa mestarina toimii opettaja tai ohjaaja, joka omien kokemustensa pohjalta opettaa kisälliä eli oppilasta. Vuorovaikutussuhteessa kisälli omaksuu mestariltaan erilaisia taitoja ja tietoja, sekä olennaisia arvoja ja ajattelutapoja. Tätä mentorointiin perustuvaa oppimistapaa on käytetty musiikin opiskelussa menestyksekkäästi. (Uutinen, 2004, 8.)

Konstruktiiivista ajattelutapaa edustaa oppijan oman toiminnan merkitys. Taito ja tieto perustuvat aikaisemmin opitun pohjalle. Opettajan tarkoituksena on luoda raamit hyvälle oppimiselle. Merkityksellisiä oppimisen kannalta ovat myös oppijan omat aikaisemmat kokemukset. (Uutinen, 2004, 9.) Eräs konstruktivismiin tarkoituksista on totuuden kyseenalaistaminen. Joka tarkoittaa sitä, että asioita on mahdollista tehdä eri tavoilla, eikä musiikin harjoittamiseen ole vain yhtä ja ainoa tapaa. Tämä on erittäin tärkeä asia musiikin harjoittamisessa, ja se antaa hyvät mahdollisuudet oppilaalle kartuttaa omia musiikillisia taitojaan esimerkiksi improvisoinnin ja muun vapaan musisoinnin kautta.

Oma opettajani Markku Hietala on opiskellut Intiassa sitarin soittoa ja hän kertoi sikäläisestä mestari-kisälli suhteesta, että kisälli on samalla oppilas kuin myös mestarin palvelija. Kisälli joutuu asumaan mestarin kanssa samassa asunnossa ja hän joutuu muunmuassa siivoamaan, laittamaan ruokaa ja jo pesemään mestarin vaatteita. Intiassa mestari-kisälli suhde saattaa kestää useita vuosia jonka aikana kisälli oppii niin soittotaidon kuin myös uusia suhtautumistapoja musiikkiin ja elämään..

4 KUULONVARAINEN MUSISOINTI

Ilman nuotteja oppiminen on opetteluvaiheessa paljon hitaampaa kuin nuoteista soittaminen. Kappaletta harjoitellaan lukemattomia kertoja toistaen fraasi fraasilta, aluksi hitaasti ja myöhemmin oppimisen kautta nopeammin. Motivaatio ja vireystila vaikuttavat oppimisen nopeuteen. Kuulonvaraisesti musisoimalla oppijan on kuitenkin helpompaa sisäistää musiikilliseen kieleensä muuntelua ja improvisaatiota kuin suoraan nuotista soittaen

4.1 Kuulonvaraisen musiikin sisältyy tulkintaa

Musiikin esittämistä pidetään yleensä pelimanni ja kansanmuusikoiden harjoittamana musisointi ilmiönä. Vaikkakin se on olennainen osa kansamusiikin traditiota mielestäni se kuuluisi osaksi, myös hyvän pop- ja jazzmuusikon taitoja. Perustuihan 1900-luvun alkupuolen jazzmuusikoiden soittotaitojen kehittäminen pääosin kuulonvaraiseen musiikin havainnointiin. Jazzmusiikissa kappaleissa on ennalta kirjoitettu teema, jonka solisti soittaa, eli tulkitsee ja muodostaa siitä itsensä kuuluisen tulkinnan. Soittajalla täytyy olla mielessään kuulokuva, jonka pohjalta hän alkaa varioimaan melodiaa, myös soolojen improvisoimisessa täytyy olla kuulokuva, miltä haluaa kuulostaa. Myös suoraa nuottikirjoitusta on joskus muutettu tahallaan vallitsevien ihanteiden mukaisiksi tai yksinkertaistettu helpommin omaksuttaviksi. (Uutinen, 2004, 8).

Laurence Bergreenin (1997, 224) kirjassa Louis Armstrong, kuvaillaan hänen soittoaan muun muassa, että hän keksi sävelmiä sävelmien sisään ja käytti eri rytmejä päällekkäin. Hänen soittoonsa sisältyi huomautuksia, Murahduksia tunteesta, ajatuksista ja tajunnalla tulevalla omalla yksityisellä musiikin kielellään Hän oli musiikillisesti raaka, herkkätuntoinen ja surumielinen. Louis Armstrong muutti jokaisen soitettavan kappaaleen hänen oman minuutensa ulokkeeksi.

Soivan musiikin tuottaminen ei ole vain pelkkää sointujen ja asteikoiden ennalta opittua järjestelmällistä soittamista vaan siihen sisältyy voimakas emotionaalinen lataus. Soittaminen lähtee tunteista, omista kokemuksista ja kuulokuvista.

Pop, rock ja jazz musiikissa on lukematon määrä sävellyksiä, jotka on tehty samoilla muoto rakenteilla mainittakoon näistä vaikka A-A-B-A- tyyppinen muotorakenne, jolloin A-osissa toistuu samat sointukierrot ja B-osa on niin sanottu kertosaakeistö. A-B – tyyppinen muotorakenne on myös hyvin yleinen.

Myös sävellyksien tahtimäärät ovat ennakoitavissa. Populaarimusiikissa sävellykset kulkevat neljäntahdin pätkissä, jolloin on helppo ennakoiden soitettavan kappaleen eri taitteisiin menot, mutta tämä vaatii yleensä useamman vuoden harjaantumista. Useimmin käytettyjä tahtirakenteita ovat 16 ja 32-tahtia. Jazzmusiikissa voi olla poikkeavampia tahtimääriä (yleensä parittomia tahtimääriä).

4.2 Lapset ja musisointi

Lapsilla on luonnollinen taipumus harrastaa vapaata musisointia. Annu Tuovila on jaotellut 7-13-vuotiaiden lasten musiikin harjoittamisen kolmeksi toisiinsa vaikuttavaan tapahtumasarjaan. Perustavin näistä kolmesta prosessista on lasten omaehtoinen musiikin harjoittaminen, jonka tutkimukseen osallistuneet lapset ovat nimenneet vapaaksi musisoinniksi. Toinen keskeinen musiikkiin perehtymisen muoto on tuttavien ja sukulaisten opastama musiikin harjoittaminen. Kolmas tapa ja erittäin merkittävä keino musiikin harjoittamisessa on opiskella musiikkia koulussa, kuoroissa, kerhoissa, yksityistunneilla ja musiikkioppilaitoksissa (Tuovila, 2003, 120). Kaikkia näitä musiikinopiskelun osa-alueita voi opiskella korvakuulolta, riippuen tietenkin ohjaajan tai opettajan omista näkemyksistä ja opetuskeinoista. Jokaisessa musiikin harjoittamisen osa-alueessa tulee korvakuulolta musisointi ilmi enemmän tai vähemmän.

Lasten vapaaseen musisointiin kuuluu tanssimista, musiikin kuuntelua, soittamista muillakin soittimille kuin esimerkiksi omalla soittimella, sekä laulamista ja ennen kaikkea sellaista laulamista, jossa he *laulavat kuulemaansa* ja omia lauluja. He myös soittavat eri soittimia *korvakuulolta improvisoiden* ja itse säveltäen. Toisinaan soittamiseen käytetään apuna kirjoitettua nuottitekstuuria. Tärkeätä vapaassa musiikin harjoittamisessa on ilmaisumuodosta riippumatta korvakuulolta kokeileva, omaksi huviksi tapahtuva ja

onnistumisen tunteita tarjoava musiikki. Mikäli aikuiset ryhtyvät harjoituttaa lapsia, vapaa musiikin harjoittaminen muuntuu harjoitteluksi ja musiikki kadottaa vapaan sisäl-
tönsä. (Tuovila, 2003, 120).

Tuttavien opastama musiikin harjoittaminen on eräänlaista vapaamuotoista musiikin opiskelua. Siinä lapset pyytävät tarvitsemaansa apua varsinkin soittokavereilta, mutta myös perheenjäseniltä, tutuilta ja sukulaisilta. Pyytäminen pohjautuu siihen, että lapsi itse tahtoo oppia jotain hänelle tärkeää. Tällöin kyseessä saattaa olla vaikkapa jonkin soittimen perustaitojen, sointujen, nuottien, tietyn mielenkiintoisen kappaleen tai vaikkapa musiikkiin yhdistyvän leikin oppiminen. Tuttavien neuvoma musiikin harjoittaminen tapahtuu silloin, kun opastusta tarvitaan. Neuvovista tuttavista voi myös tulla lapselle tärkeitä musiikin harjoittamisen kumppaneista. Lasten keskeinen toveriapu on useastikin molemminpuolista, kun taas opastavat aikuiset ovat neuvojen antajia ja lapset niiden saajia. Lasten pyytämä ja antama epävirallinen opastus on merkittävää paitsi lasten vapaan musiikin harjoittamisen auttajana myös virallisen opiskelun apuna. Koska tuttavien opastus tapahtuu virallisten opetustilanteiden ulkopuolella ja useasti vieläpä lasten kesken, sen vaikutus lapsen oppimiseen voi jäädä havaitsematta. (Tuovila, 2003, 121).

Ohjattu musiikin opiskelu esimerkiksi musiikkioppilaitoksissa, perustuu pohjimmiltaan vapaan ja neuvotun musiikin harjoittamisen varaan, mutta poikkeaa molemmista näistä prosesseista huomattavasti. Ensimmäkin ohjattu opiskelu on aina opettajan luotsaama tapahtuma toisin kuin vapaa ja tuttavien neuvoma musiikin harjoittaminen. Toinen ero on, että ohjatulla opiskelulla on tiedossa olevat sovitut puitteet eikä se siten ole samalla tavalla lapsen vapaa-aikaa kuin muu musiikin harjoittaminen. Kolmanneksi ohjatun opiskelun työskentely tavat ovat eriytyneitä ja poikkeavat omalta osaltaan lasten kokonaisvaltaisesta vapaasta musiikin ilmaisusta. Lapset joko soittavat, kuuntelevat tai laulavat ensisijaisesti vain aikuisten ohjaamisessa opetustilanteissa. Muuten he laulavat soittaessaan jotakin instrumenttia, tanssivat laulaessaan ja laulavat ja soittavat musiikkia kuunnellessaan. Neljäs ero miksi ohjattu musiikki eroaa muusta musiikista on se, että tämänkaltainen opiskelu edellyttää ainakin lapsen, vanhempien sekä opettajan välistä sopimusta ja usein myös opetusta tarjoavan oppilaitoksen kanssa tehtyä sitoumusta.

Eräs merkittävä ero muuhun musiikkiin on se, että ohjattu opiskelu on maksullista opetusta, kun taas muu musiikin harjoittaminen tapahtuu ilmaiseksi tai on tietojen vaihtoa. Viides ero on se, että ohjattu musiikin opiskelu edellyttää usein opetukseen pyrkimistä ja tietynlaisia musikaalisia taitoja ja valmiuksia. Myös eräs huomattava ohjatun musiikin opiskelun ja muun musiikin harjoittamisen ero on se, että ohjatussa musiikin opiskelussa tärkeintä näyttäisi olevan aikuisten säveltämän traditionaalisen nuottirepertuaarin

opiskelu, kun taas muuten lapset kuuntelevat mielellään eritoten populaarimusiikkia ja musisoivat pääasiassa korvakuulolta improvisoiden. Vaikkakin musiikkiopistojen opetus perustuu suurimmilta osin nuottien oppimiseen, kuulonvarainen musiikkiin perehtyminen on edelleen lasten tärkeimpiä musiikin harjoittamisen alueita.

Annu Tuovilan tutkimuksen mukaan joka viides tutkimukseen osallistunut lapsi lauloi ja soitti aina korvakuulolta paitsi oppitunneilla ja harjoitellessaan. Melkein joka toinen lapsi soitti läksyjen lisäksi joskus muitakin nuotteja, mutta muuten musisoi aina korvakuulolta. Vain joka neljäs lapsista soitti yhtä paljon sekä kuulonvaraisesti että nuoteista, joskin tässäkin ryhmässä laulettiin etupäässä korvakuulolta. Ainoastaan seitsemän lasta kuudestakymmenestäkuudesta soitti aina nuoteista, mutta nämäkin lauloivat jonkin verran korvakuulolta.

4.3 Suzuki-metodi

Shinzi Suzukin nimeä kantavalla opetusmenetelmällä on yhtenä tavoitteena, että oppilas soittaa kappaleet ulkomuistista. Soitonopiskelu tulisi aloittaa mahdollisimman aikaisessa vaiheessa ilman nuotinlukua. Eräs merkittävistä tämän opetusmenetelmän piirteistä on se, että kappaleet soitetaan ulkoa. Nuotinlukuun ohjaavat kappaleet ovat aluksi tekniseltä vaikeustasoltaan paljon yksinkertaisempia kuin ulkoa soitettava ohjelmisto, mutta ne hankaloituvat vähitellen. Lapsen teknistä taitoa harjoitetaan varsin pitkälle, vaikka lapsi ei vielä hallitsisikaan nuotinlukua. Näin luodaan pohjaa myöhemmälle musiikilliselle tulkinnalle. (Hongisto-Åberg, Lindberg-Piironen, Leena Mäkinen 1993, 192.)

Kappaleiden ulkoa opettelussa voi käyttää korvakuulosoittoa osana kappaleiden harjoittelua. Kappaleet täytyy osata hyräillä jonka jälkeen melodiaa voi alkaa tapailmaan.

Tietenkin korvakuulolta ”kokeilussa” tulee aluksi paljon väärää ääniä, mutta sitten kun melodia-äänet alkavat löytyä niin kappale alkaa olla ulkomuistissa. Toisin kuin nuottitekstuurista soitettaessa kappaleet eivät jää muistiin kuin vasta usean kymmenen toistokerran jälkeen.

5 SOINTUFUNKTIOIDEN MERKITYS

Sointujen soitto on ehkä hyödyllisempää ja helpompaa kuin melodiasoitto korvakuulolta. Toisin kun melodiassa harmoniassa on tiettyjä lainalaisuuksia jotka toistuvat kappaaleesta toiseen. Kun joutuu bändin kanssa soittamaan tuntematonta kappaletta niin soinnut on ainoa asia jota voi edes yrittää tapailla. Sointujen tuntemus ja taito kuulla ennakoon mihin niillä on taipumus mahdollisesti purkautua, saavutetaan vasta useamman vuoden musiikkiopintojen jälkeen. Musiikinteorian opiskelu kuuluu olennaisena osana tähän musisointi ilmiöön. Täytyy tietää säännöt että niitä voi käyttää.

Joitakin tyypillisiä sointukiertoja populaarimusiikissa.

I-IV-V-I

I-VI-IV-V-I

I-VI-II-V-I

I-III-IV-V-I

Jazzmusiikissa esiintyvät tyypilliset sointukierrot.

- 12-tahdin Blues-kierto, sekä sen eri variaatiot

F-blues: F7/F7/F7/F7/Bb7/Bb7/F7/F7/C7/Bb7/F7/(C7)

- Molliblues-kierto, sekä sen eri variaatiot

Gm-blues: Gm/Gm/Gm/Gm/Cm/Cm/Gm/Gm/D7/Cm/Gm/D7

- 32-tahdin Rhythm changes – kierto.
- Sekä II-V-I kadenssiin pohjautuvat sointukierrot.

Tonaalisen musiikin kuuntelussa aluksi kannattaa yrittää selvittää kappaleen sävellaji tai ainakin kulkeeko kappale duurissa vai mollissa, jonka jälkeen voidaan keskittyä sointuasteiden kuulemiseen ja analysointiin. Kullakin sointuasteella on omanlaisensa teho,

joka pyrkii viemään harmoniaa määrättyyn suuntaan. Sointufunktioiden ymmärtäminen ja korvan kehittyminen kuulemaan sointutehoja on perusedellytys soinnuttamisessa ja harmonisten ilmiöiden tutkimisessa. Tabell (2004, 20-32) kertoo teoriakirjassaan sointufunktioista seuraavasti:

5.1 Duuriasteikkoiset soinnut

I aste: I asteen sointu on harmonian lepoteho, toonika. Se on yleensä koko sävellyksen harmonian päämäärä. Se asettaa ikään kuin pisteen harmoniselle lauseelle, sillä I asteen soinnulla ei ole taipumusta purkautua mihinkään suuntaan. Tästä piirteestä myös seuraa, että miltei mikä tahansa sointu voi seurata I asteen sointua. Tyypillisessä funktionaalisessa kadenssissa I astetta edeltää useasti V aste.

II aste: II astetta seuraa useimmiten V aste. Voimakkaisiin kvinttisuhteisiin pohjasävelkuljetuksiin pohjautuva kadenssi II-V-I on jazzharmonian perusta. Suurin osa traditio-naalisista jazzsävellyksistä rakentuu tavalla tai toisella tähän kadenssiin. II-V -kadenssia voi seurata toinen tai useampia II-V -kadensseja joko samassa tai eri sävellajissa ennen lopullista purkautumista I asteelle.

II astetta seuraa useasti bII-sointu (V7:n tritonuskorvaus), joko maj7 tai dom7. IIm7-sointu voi korvata IVmaj7-soinnun, koska se sisältää vastaavanlaisia sointusäveliä. Tällöin sitä kutsutaan IV:n submediantti korvaukseksi. IIm7 on useasti sivusointuna siirryttäessä Imaj7:lta IIIIm7:lle.

III aste: III astetta seuraa useasti VI aste, koska funktionaalinen harmonia pohjautuu vahvoille (kvinttisuhteisille) pohjasävelkuluille. III-VI -kadenssia seuraa monta kertaa II-V-kadenssi. IIIIm7-sointu voi korvata Imaj7-soinnun, sillä ne sisältävät yhteisiä sointusäveliä. IIIIm7 on tällöin Imaj7:n medianttikorvaus. Diatonisessa harmoniassa IIIIm7 toimii sivusointuna mentäessä I asteelta IV asteelle. Tämä on eräs tunnusmerkillisimmistä sointukuljetuksista populaarimusiikissa.

IV aste: IV asteen sointua kutsutaan subdominanttitehoksi. Sillä on kaksi keskeistä tehtävää funktionaalisessa harmoniassa. Ensimmäinen on *plagaalinen kadenssi*, jossa IV

aste purkautuu I asteelle. Toinen IV asteen tehtävä on toimia tilapäisenä lepotasona, sillä se on Imaj7:n ohella ainoa maj7-tehoinen sointu duuriasteikossa ja kuulostaa siksi lepoteholta. IV asteelle mennään useasti välidominantin kautta. IV aste on II asteen medianttikorvaus. Populaarimusiikille ominaisessa diatonisessa harmoniassa voidaan II-V -kadenssiin lisätä IV aste.

V aste: V7-soinnulla on voimakas taipumus purkautua I asteelle. Tämä vahvaan pohjasävelkulkuun perustuva sointukulku on ollut funktionaalisen harmonian peruskivi vuosisatoja länsimaisessa taidemusiikissa, sekä sittemmin myös populaarimusiikissa. V-I -kadenssia kutsutaan *autenttiseksi kadensiksi*. V7-soinnun jännitteen saa aikaan vähennetty kvintti-intervalli (tritonus), joka pyrkii purkautumaan sisäänpäin terssi-intervalliksi. C-duurissa G7-soinnun tritonus (B-F) pyrkii purkautumaan C-duurin terssiin (C-E). V asteen sointukäännöksessä tritonus tulkitaan ylinousevaksi kvartiksi, joka pyrkii purkamaan ulospäin seksti-intervallin.

II-V-I -kadenssi on funktionaalisen jazzharmonian peruselementti. Siksi on ensisijaista oppia kuulemaan ja huomaamaan nämä kadenssit luonnostaan sointusatsista.

V7-sointu voi myös tehdä harhapurkauksen. Tällöin sointu ei pura odotetusti I asteelle, vaan tämän medianttikorvaukselle (III_m7) tai submedianttikorvaukselle (VI_m7).

V asteen dom7-sointu esiintyy usein V7sus4-muodossa. Tällöin soinnun terssi (3) on korvattu kvarttipidätyksellä (4). Soinnulla on edelleen dominanttifunktio, vaikkei se enää sisällä tritonusintervallia. Voidaan myös ajatella, että V7sus4-sointu sisältää sekä II että V asteen soinnut. Se usein kirjoitetaankin muotoon II_m7/V tai IVmaj7/V. Kun IVmaj7/V-sointu purkautuu I asteelle, tällöin toteutuu ikään kuin kaksi pohjasävelkulkua soinnun ylärakenteen purkaessa kvinttisuhteessa (plagaalinen kadenssi) ja bassoäänien purkaessa kvinttisuhteessa (autenttinen kadenssi).

VI aste: VI aste purkautuu usein II asteelle, ja edeltävä sointu on usein III aste. VI aste on IV asteen medianttikorvaus ja I asteen submedianttikorvaus. Se on myös rinnakkaismolli ja tarjoaa usein tilapäisen toonikan duurisävellyksessä. I-VI-II-V -kadenssi on tyypillinen ns. turn around -kadenssi, joka sointukierron lopussa johdattelee harmonian

kierron alkuun, jos ensimmäinen sointu on I asteen sointu. populaarimusiikissa I-VI-IV-V –kadenssi lienee käytetympi.

VII aste: VII asteen sointu on V7 –soinnun ylä rakenne ja VII $m7b5$ on V9:n ylä rakenne. Tritonusintervallista johtuen sillä on taipumus purkautua I asteelle, ja siksi se voi korvata V:n asteen soinnun. Jazzsävellyksissä kuitenkin harvoin esiintyy VII $m7b5$ -I –sointukulkua. Tällainen harmoninen tilanne ajatellaan yleensä V9:n terssikäännöksenä.

5.2 Molliasteikkoiset soinnut

I aste: I aste on myös mollissa lepoteho. Jazzmusiikissa I aste otetaan yleensä melodisesta mollista. Funktio on sama kuin duurin I asteella. Tämä voidaan korvata mmaj7-soinnulla, joka on kuitenkin I asteeksi epävakaa sointu ja pyrkii purkamaan m7:iin tai m6/9:iin. Im6/9 korvataan joskus Im7:llä, joka on lainasointu luonnollisesta mollista.

II aste: II asteen soinnulla on mollissa sama funktio kuin duurissa. Se esiintyy yleisimmin IIm7b5, melodisessa mollissa m7. Mollisointuun purkavassa II-V-I-kadenssissa käytetään mieluiten IIm7b5-sointua, koska se korostaa kadenssin molliluonnetta. II aste on IV asteen submedianttikorvaus.

bIII aste: bIII asteen sointu on luonnollisessa mollissa maj7-sointu, harmonisessa ja melodisessa mollissa maj7#5. bIII toimii mollissa rinnakkaisduurina ja usein väliaikaisena toonikana, koska se on tyypiltään maj7-sointu. Tällöin sitä edeltää yleensä väldominantti. bIII astetta seuraa usein bVI aste. bIII aste on I asteen medianttikorvaus. Se voi olla sivusointuna siirryttäessä I asteelta IV asteelle.

IV aste: IV asteen sointu on luonnollisessa ja harmonisessa mollissa m7-sointu ja voi olla duurin tavoin osana plagaalista kadenssia (IV m -Im) mollissa. Se toimii myös väliaikaisena toonikana yleensä väldominantin saattelmana (Im-V7/IV-IV $m7$). IV aste on IIasteen medianttikorvaus.

V aste: V aste on myös melodisessa mollissa dominanttifunktiossa. Sillä on voimakas pyrkimys purkautua I asteelle. Yleensä molliin purkavissa II-V-I-kadensseissa käytetään

harmonisen mollin V astetta, sillä se vahvistaa kadenssin molliluonnetta. V asteella voidaan käyttää V7alt-sointua, jossa soinnun kaikki lisäsävelet on muunnettuja (lainsointu melodisen mollin VII asteelta). V7 sointu voi tehdä myös harhapurkauksen bVI asteelle. Luonnollisen mollin V aste on m7-sointu. Tällä soinnulla ei ole dominanttiluonnetta.

bVI aste: bVI aste toimii bIII tavoin väliaikaisena toonikana. Sitä seuraa usein V7 tai IIIm7b5-V7-kadenssi. bVI aste on IV asteen medianttikorvaus tai I asteen submedianttikorvaus.

VII aste: VII asteen sointu on melodisessa mollissa VIIm7b5, harmonisessa mollissa VII^o7 ja luonnollisessa mollissa bVII7.

6 POHDINTAA

Nuoteista soittaessa soittajan energia kuluu nuottien seuraamiseen ja oikeiden äänien hakemiseen. Olen huomannut että vasta-alkajilla ja ennen kaikkea lapsilla on nuoteista soittaminen todella vaikeaa vaikka he pystyisivät teoriassa hyvään nuotinlukuun. Länsimaisen taidemusiikkiin kuuluu hyvin olennaisena osana nuotintettu musiikki josta ei voi poiketa tai esittää omia näkemyksiä tai ideoita kyseisiin teoksiin. Varsinkin lasten opetuksessa voisi soveltaa korvakuulolta musisointia. Omasta mielestäni harrastuspohjaisessa ja vakava mieleisemmässäkin musiikin harjoittamisessa ei pitäisi vähätellä kuulonvaraisen musiikin tarpeellisuutta.

Olen omassa opetustyössäni rohkaissut oppilaitani soittamaan korvakuulolta. Tämä voi olla tarpeellista siinä tapauksessa jos oppilaassa on nähtävissä motivaation puutetta eli hän on kyllästynyt soittamaan tavanomaista nuotintettua musiikkia. Kuulonvarainen musisointi eli vapaa musisointi on todettu lapsien suosimaksi musiikin harjoittamisen osa-alueeksi. Valitettavasti aikuisten kuulonvaraisen musiikin harjoittamisesta on kovin vähän tutkimustietoa. Tietenkään ei saa unohtaa muita musiikin harjoittamisen muotoja, mutta yhdistelemällä näitä erilaisia prosesseja saavutetaan toivottavasti taidokas musiikallinen, eliniän kestävä soittotaito vaikkakin se olisi vain harrastuspohjaista. On tärkeää että musiikin opiskelu olisi mielekästä varsinkin lapsille, koska usein olen kuullut lapsista joiden vanhemmat olisivat halunneet lapsena aloittaa soittoharrastuksen mutta siihen ei ole ollut mahdollisuuksia, joten lapsi ei välttämättä haluaisi soittaa vaan isä tai äiti eikä lapsi välttämättä uskalla ilmaista asiaa. Jos tällainen soittohaluton lapsi saataisiin innostumaan vaikkapa kuulonvaraisen musiikin kautta jatkamaan soittoharrastusta

Lähteet

Bergreen, Laurence. 1997. Louis Armstrong. Helsinki: Art House Oy. Suomennettu.

Hongisto-Åberg, Marja. Lindberg-Piironen, Anne. Mäkinen, Leena. 1993. Musiikki varhaiskasvatuksessa. Espoo: Fazer Musiikki Oy.

Tabell, Max. 2004. Max. Jazzmusiikin harmonia. Helsinki: Yliopistopaino.

Tuovila, Annu. 2003. ”Mä soitan ihan omasta ilosta!” Pitkittäinen tutkimus 7-13-vuotiaiden lasten musiikin harjoittamisesta ja musiikkiopisto-opiskelusta. Studia Musica 18. Sibelius-Akatemia.

Uutinen, Kirsi. 2004. ”Oman pään soittaja” –korvakuulolta musisoinnin mahdollisuudet. Jyväskylä: Jyväskylän Ammatillinen opettajakorkeakoulu, opinnäytetyö.