

Timo Roiko-Jokela

**KOLMEN ERITYYLLISEN KEVYEN MUSIIKIN ORKESTERIN HAR-  
JOITTELUTAVAN VERTAILU**

# **KOLMEN ERITYYLLISEN KEVYEN MUSIIKIN ORKESTERIN HAR- JOITTELUTAVAN VERTAILU**

Timo Roiko-Jokela  
Opinnäytetyö  
Kevät 2021  
Taiteen tekijä ja kehittäjä  
(YAMK)  
Oulun ammattikorkeakoulu

## TIIVISTELMÄ

Oulun ammattikorkeakoulu  
Taiteen tekijä ja kehittäjä, YAMK

---

Tekijä: Timo Roiko-Jokela

Opinnäytetyön nimi: Kolmen erityylisten kevyen musiikin orkesterin harjoittelutavan vertailu

Työn ohjaaja: Jouko Tötterström

Työn valmistumislukukausi ja -vuosi: Kevät 2021

Sivumäärä: 57 + 3

---

Tässä opinnäytetyössä tutkittiin, löytyykö kolmen erityylisten kevyen musiikin orkesterin harjoittelutavassa yhtäläisyyksiä, ja jos, saako niistä koottua yleismallista harjoittelutapaa, joka toimisi monessa eri kokoonpanossa. Tutkimuksen alla olevat orkesterit ovat hyvin erilaisia. Guardia Nueva on iso viihdeorkesteri, jota johtaa kapellimestari. Micke Björklöf & Blue Strip on rock-tyylinen blues/rock-yhtye, joka harjoittelee genrelle tyypillisesti ilman nuotteja. Kolmantena on oma jazz-yhtyeeni Big Bad Trio, joka soittaa myös omia sävellyksiäni. Tietoperustana on ryhmän toimintaa tutkivia teoksia, musiikkipsykologian teoksia, ulkomaisia tutkimuksia ja orkesterin toimintaa/johtamista käsitteleviä tutkielmia. Tässä työssä pohditaan vuorovaikutusta orkesterissa, niissä käytettyjä harjoitustapoja ja voisiko jotain tehdä paremmin?

Opinnäytetyö on empiirinen toimintatutkimus, jossa yhdistyy sekä työskentely että tutkimus. Olin osallisena jokaisen yhtyeen harjoituksissa ja äänitin sekä merkitsin ylös tapahtumien kulun yhteneväisyydet että eroavaisuudet. Yhden harjoittelupäivän alkupätkän olen kirjoittanut puhtaaksikirjoitettuna liitteeseen.

Tutkimus paljasti, että jokaisella kokoonpanolla on tietynlainen harjoittelutapa, joka on muotoutunut vuosikymmenien aikana, ja on toimiva kyseisessä formaatissa. Yhteneväisiä harjoitustapoja löytyi lopulta hyvin vähän. Kun osa yhtyeistä käytti nuotteja ja osa ei, oli harjoittelutavan perusta jo hyvin erilainen. Samoin Micke Björklöf & Blue Strip -yhtyeen tapa säveltää/sovittaa yhdessä kappale loppuun säveltäjän kehittämän sävellyssaihion pohjalta eroaa muista selvästi.

Jatkotutkimus olisi luontevaa tehdä Micke Björklöf & Blue Strip -yhtyeen hyvin erilaisesta tavasta säveltää ja sovittaa yhdessä. Tämä tapa eroaa niin paljon tavanomaisesta säveltämisestä ja sovittamisesta tyylistä, että tämä mahdollistaisi seuraavan tutkimuksen tekemisen. Tässä tutkimuksessa luotiin jo hyvä pohja tälle.

---

Asiasanat: Musiikki, harjoittelu, vuorovaikutus, ryhmädynamiikka, SWOT

## ABSTRACT

Oulu University of Applied Sciences  
Master's Degree Programme in Artistic Development

---

Author: Timo Roiko-Jokela

Title of thesis: Comparison of the practice of three different types of light music orchestra

Supervisor: Jouko Tötterström

Term and year when the thesis was submitted: Spring 2021

Number of pages: 57 + 3

---

The purpose of this thesis is to investigate whether there are similarities in the practice of three different types of light music orchestras, and if so, whether they can be assembled into a general practice that would work in many different ensembles. The orchestras under study are very different, the Guardia Nueva is a large entertainment orchestra conducted by a conductor. Micke Björklöf & Blue Strip is a rock-style blues/rock-band that practices for the genre typically without notes. Third one is my own jazz band Big Bad Trio, which also plays my own compositions. The knowledge base is based on works on group activities, works on music psychology, foreign studies and dissertations on the orchestra activities/conducting. This work considers the interaction in the orchestra, the practices used in them, and could something be done better?

The thesis is an empirical action research that combines both work and research. I have been involved in the rehearsals of each band and recorded both the similarities and differences in the course of events. I have written the beginning of one training day in a transcript in an appendix.

The study revealed that each orchestra has a certain type of training that has evolved over the decades and is functional in that format. In the end, very few consistent rehearsing methods were found. When some of the bands used sheet music and some did not, the basis of the rehearsing was already very different. Similarly, Micke Björklöf & Blue Strip's way on composing and arranging the song working together on the composer's idea is very different from the others.

Further research would naturally lead to Micke Björklöf & Blue Strip's way of composing and arranging. This way differs so much from the usual style of composing and arranging that this would allow the following research to be done. This study already laid a good foundation for this.

---

Keywords: Music, rehearsing, interaction, group dynamics, SWOT

## SISÄLLYS

1	JOHDANTO .....	6
2	TUTKIMUSMENETELMÄT .....	8
2.1	Tekninen toimintatutkimus .....	8
2.2	Ryhmädynamiikka .....	9
2.3	Roolit .....	10
2.4	SWOT-analyysi .....	11
3	YHTYEIDEN ESITTELY .....	12
3.1	Micke Bjorklof & Blue Strip .....	12
3.2	Guardia Nueva .....	13
3.3	Big Bad Trio .....	14
4	TYÖSKENTELYKUVAUKSET .....	15
4.1	Micke Bjorklof & Blue Strip .....	15
4.1.1	Ensimmäinen harjoitus .....	15
4.1.2	Välityöskentely .....	21
4.1.3	Toinen harjoitus .....	22
4.1.4	Rooleja ja SWOT-analyysia .....	28
4.2	Guardia Nueva .....	30
4.2.1	Ensimmäinen harjoitus .....	30
4.2.2	Läpimeno harjoitus .....	37
4.2.3	SWOT-analyysi ja yhteenvetoa .....	40
4.3	Big Bad Trio .....	43
4.3.1	Ensimmäinen harjoitus .....	43
4.3.2	Toinen harjoitus .....	47
4.3.3	SWOT-analyysi ja yhteenvetoa .....	48
5	VERTAILEVA TUTKIMUS ORKESTEREIDEN EROISTA .....	51
6	POHDINTA .....	54
	LÄHTEET .....	56

# 1 JOHDANTO

Työni käsittelee kolmen eri kevyen musiikin orkesterin harjoittelu-/työskentelytapaa. Orkesterit ovat hyvin erilaisia jokainen, ja tapa harjoitella myös. Joukkoon mahtuu niin jazztrio, blues/rock -yhtye, kuin myös kuudentoista hengen ammattimaisesti toimiva viihdeorkesteri, jota johtaa kapellimestari. Eroja löytyy sekä materiaalien työstämisessä että harjoitustavassa. Koronasta johtuen aineistonkeruu-aika jäi toivottua lyhyemmäksi. Aineisto koottiin aikavälillä 12.6.2020–28.10.2020 ja purettiin talven 2020/kevään 2021 aikana.

Jazztrio soittaa sekä Esbjörn Svenssonin, että minun tekemiä sävellyksiä, viihdeorkesteri sille valmiiksi sovitettuja sävellyksiä ja blues/rock -yhtye työstää yhden soittajan säveltämän alkuaihion valmiiksi kappaleeksi. Jazztrion harjoittellessa minä annan paljon toiveita ja ehdotuksia, kuinka soittaa kappaletta sekä pyrimme nopeasti oppimaan ulkoa soitettavat kappaleet. Viihdeorkesterin harjoituksissa meillä on tarkka aikataulu taukoineen ja soitamme nuoteista kapellimestarin antamilla ohjeilla. Micke Björklöf & Blue Strip on tyypillinen viiden hengen blues/rock-yhtye, jonka dynamona on Micke itse. Harjoittellessa ja uusia kappaleita työstettäessä roolit muuttuvat, jokainen on tasavertainen jäsen ja ottaa kantaa tasavertaisesti.

Työ muuttui koronan takia alkuperäisestä kaksi kertaa, ja lopullinen työni käsittelee kolmen erilaisen kevyen musiikin yhtyeen harjoitustapaa ja niiden vertailua. Aluksi olin suunnitellut tekeväni kehittämistehtävän, jossa vertailisin muutosta opettajasta esiintyväksi taiteilijaksi ja kuinka ryhmän toiminta eroaa kiertue-elämästä normaaliin opetuselämään verrattuna. Tutkimuskysymykseni olisi ollut seuraava: Kuinka ryhädynamiikka muuttuu siirryttäessä opetusyhteisöstä tiiviseen kiertue-elämään? Micke Björklöf & Blue Strip -yhtyeellä oli tulossa Saksan kiertue toukokuussa 2020, mutta korona perui sen.

Toisena aiheena oli sitten levytys koronan varjossa. Kuinka onnistuu harjoittelu levytystä varten ja itse levytys ryhmäsäveltämisellä? Kesä 2020 näytti menevän

hyvin; harjoittelimme kesä-heinäkuussa kolme kertaa ja saimme hyvää materiaalia aikaan. Tarkoitus oli äänittää parin kappaleen erissä, hyödyntäen Micken isoa treenikämpää. Syksy tuli ja synkkiä pilviä alkoi taas kasaantua, ei löytynyt yhteisiä viikonloppuja ja korona vei loput.

Lopulta muuntautumiskyky vei maaliin, ja tutkimuksen aiheeksi tuli kolmen eri kevyen musiikin yhtyeen harjoitustapojen vertailu. Tutkimuskysymyksenä on, löytyykö eri tavoista harjoitella yleispäteviä havaintoja, joita voi hyödyntää kaikissa kolmessa eri harjoitustavassa. Teen alkuun koosteen näistä kolmesta eri harjoitustavasta jokaisen kokoonpanon osalta, ja tutkimuksessa selvitän, pitävätkö nämä omat mielikuvani paikkaansa, vai voiko jotain tehdä paremmin?

Esittelen aluksi tutkimuksen kohteena olevat kolme eri yhtyettä ja oman roolini niissä. Tutkimuksen perusratkaisuksi tekniseen toimintatutkimuksen, jossa käsitelen myös ryhmän toimintaa. Teen jokaisesta kokoonpanosta SWOT-analyysin työskentelyn perusteella ja pyrin siitä vetämään johtopäätöksiä kaikille kokoonpanoille sopivista käytänteistä.

## 2 TUTKIMUSMENETELMÄT

Työni on empiirinen toimintatutkimus, jossa samanaikaisesti sekä työskentelen yhtyeiden kanssa että tutkin niiden työskentelyä. Tutkittavana oli kolmen erityyppisen kevyen musiikin yhtyeiden harjoitustavat sekä selvitettävänä, kuinka parhaimmat käytänteet saataisiin siirretyksi tyylirajojen yli toisiin kokoonpanoihin. Käytän tässä apuna eri tutkimusmenetelmiä, joita avaan alla. Äänitin jokaisen orkesterin harjoitukset ja myöhemmin litteroin ne paperille, joista tein sitten havaintoja.

### 2.1 Tekninen toimintatutkimus

Toimintatutkimus on pääosin laadullisen tutkimuksen suuntaus, mutta siinä sekä tutkitaan että yritetään muuttaa vallitsevia käytäntöjä. Tutkimuksen avulla etsitään ratkaisuja ongelmiin. Olennaista on se, että tutkittavat eli käytännöissä toimivat ihmiset otetaan aktiivisiksi osallisiksi tutkimukseen mukaan. (Saaranen-Kauppinen & Puusniekka 2006.) Kelo ja Koski toteavat toimintatutkimuksessa olevan karkeasti lajiteltuna olevan kolme eri lähetysmistapaa; *Tekninen tai tekninen ja osallistava, tieteellistekninen ja positivistinen toimintatutkimus, Yhteistoinnallinen ja käytännönläheinen, vapauttava toimintatutkimus* sekä *Emansipatorinen toimintatutkimus* (Kelo & Koski 2019, viitattu 18.9.2020).

Koppa puolestaan kuvaa toimintatutkimusta seuraavasti:

*Toimintatutkimus tarkoittaa pienimuotoista interventiota todellisen maailman toimintaan ja myös tämän intervention vaikutuksen tutkimista. Tutkija yrittää vaikuttaa tutkittavien todellisiin elämäntilanteisiin osallistumalla sekä heidän tavoitteidensa asettamiseen että niihin johtavien keinojen etsimiseen. Tutkija myös toimii tiiviisti yhdessä ryhmän jäsenten kanssa. Samoin ryhmän jäsenet ovat keskenään yhteistyössä. Itse asiassa toimintatutkimus käsittää kaksi tutkimusta: alussa kartoittava survey-tutkimus ja lopussa evaluaatiotutkimus. (Koppa 2019, viitattu 17.4.2020.)*



Omassa työssäni hyödynnän teknistä ja osallistavaa tapaa eli työskentelen yhdessä kuvaamieni orkestereiden kanssa ja äänitän harjoituksia, jotta voin sitten purkaa jokaisen kokoonpanon käytänteet paperille ja sitä kautta löytää parhaimmat tavat harjoitteluun.

## 2.2 Ryhmädynamiikka

Ryhmädynamiikka tulee väistämättä vastaan, kun olen itse mukana tutkimuksessa. Se vaikuttaa suuresti siihen, kuinka eri ryhmissä toimitaan ja mikä on kunkin toimijan rooli. Kopakkala (2005, 36) toteaa ryhmän yhteisesti rajatun tavoitteen erottavan ryhmän yhteisöstä, verkostosta ja satunnaisesta ryhmästä sekä roolien syntyvän nopeasti vuorovaikutuksen kautta. Dunderfelt (2012, 82) näkee haasteena työelämästä käynnistyneen suunnan, jossa töitä tehdään enemmän ryhmissä ja tiimeissä. Ihminen ei enää toimi vain yhdessä roolissa, vaan sama työpaikoilla harjoitettava tiimi- ja projektityöskentely on nopeasti yleistynyt myös yhdistystoiminnassa.

Soikkanen (2012, 70) näkee ryhmässä toimimisen ikään kuin näyttämönä ja katsomona, jotka muodostavat kokonaisuuden, jossa toinen edustaa rooleihin eläytymistä ja toinen mahdollisuutta ottaa etäisyyttä havainnointiin. Juuti (2006, 121) puolestaan toteaa jokaisen ryhmän olevan abstraktio, joka koostuu yksilöiden mielikuvista ja se, mikä pidetään ryhmänä, on yksilöiden sisäisten mielikuvien summa. Roolien merkitys tuntuu korostuvan näiden lähteiden mukaan. Muina osatekijöinä vaikuttavat vuorovaikutus, mielikuvat, eläytyminen ja havainnointi.

Ryhmädynamiikka kiinnostaa minua siksi, että orkesterit ovat hyvin erilaisia ja haluan nähdä, kuinka paljon ryhmädynamiikka vaikuttaa itse harjoittelutilanteessa. Ison orkesterin hierarkkinen rakenne varmaan vaikuttaa ryhmädynamiikkaan harjoitustilanteessa, mutta kuinka paljon?

## 2.3 Roolit

Roolit ryhmässä ovat Kopakkalan (2005, 108) mukaan yhdistelmiä sosiaalisesta ja persoonallisesta roolitasosta. Alkuun ne ovat niitä rooleja, joissa henkilö on aiemmin onnistunut, ja vasta kun ryhmän *turvallisuus* on riittävä, alkavat roolit tulla joustavammiksi ja persoonallisemmiksi. Siinä vaiheessa, kun roolit ovat muodostuneet osaksi ryhmän roolien kokonaisuutta, ei yhtä roolia voi muuttaa elleivät muut hyväksy muutosta.

Juuti (2006, 133) puolestaan näkee käyttäytymistapoja rooleissa, jotka liittyvät statuseroihin; kun toiset roolit ovat tärkeämpiä, niin aiheuttaa erikoistuminen erilaista sosiaalisessa asemassa. Hänen mukaansa ryhmässä vallitsevat roolit on jaoteltu kolmeen ryhmään: 1) tehtävärooleihin, 2) ylläpitäviin rooleihin, ja 3) yksilöllisiin rooleihin (Juuti 2006, 136).

Tutkimukseni kannalta olen kiinnostunut eri rooleista ryhmätilanteessa. Näitä rooleja tiimissä ovat seuraavat; *keksijä, tiedustelija, tekijä, takoja, viimeistelijä, arvioija, diplomaatti ja kokoaja* (Kopakkala 2005, 109; Soikkanen 2012, 55). Kopakkala erottaa ryhmän ja tiimin toisistaan toteamuksella: ”Omaehtoinen yhteisvastuullinen sitoutuminen yhteiseen tavoitteeseen erottaa tiimin ryhmästä” (Kopakkala 2005, 39). Dunderfelt (2012, 89) näkee tyyppiirteisiin liittyvät henkilökemialliset yhteistyökatkoksien syiden johtuvan kahdesta eri syystä: *projisoinnista ja varjoprojisoinnista*. Projisointia tapahtuu, kun ihminen ärsyyntyy tai pettyy toiseen ihmiseen siksi, että tulkitsee tämän toimintaa omista lähtökohdistaan epäedullisella tavalla. Varjoprojisoinnissa ihminen on taas itse juuttunut tietyn tyyliseen toimintaan ja aiheuttaa omalla yksipuolisuudellaan hankaluuksia.

Kuinka paljon roolit vaikuttavat näiden ryhmien työskentelyyn ja onko se hyvä vai huono asia? Käsitykseni on, että roolit ovat läsnä harjoittelussa, mutta nähtäväksi jää, kuinka suuri merkitys rooleilla on loppujen lopuksi. Samoin Juutin jaottelu kolmeen eri ryhmään rooleissa kiinnostaa. Löytyykö kaikkia kolmea tyyppiä jokaisen yhtyeen osalta?

## 2.4 SWOT-analyysi

Käsite SWOT-analyysi juontaa juurensa 1960-luvulle Yhdysvaltoihin, mallin alkuperäisestä kehittäjästä ei ole yksimielisyyttä. Se on luonteeltaan yhteenvetävä synteesinomainen analyysi, joka kehitettiin aluksi liikkeenjohdon työkaluksi. SWOT-analyysia on sittemmin käytetty hyvin monella alalla. Se kuvaa toimintaa neljän eri mittarin avulla: *vahvuudet*, *mahdollisuudet*, *heikkoudet* ja *uhat*. Asioiden kuvaaminen SWOT-analyysissa on aina subjektiivinen valinta eli jotkin asiat saattavat olla samanaikaisesti sekä vahvuuksia että uhkia. Sen tarkoitus on tuottaa ensinnä analyysia, ja sitten valintoja. (Vuorinen 2013, viitattu 19.5.2021.)

SWOT-analyysiä on usein käytetty apuna strategisessa suunnittelussa arviointimenetelmänä. Sitä voidaan käyttää myös jonkun idean hyödynnettävyyden arviointiin, koska se on niin helppokäyttöinen. Se on helppo toteuttaa, eikä vie paljon resursseja. Ongelmana voi nähdä, että se vaatii tarkkaa ohjeistamista. (Opintokeskus Sivis, viitattu 19.5.2021.)

Tulen käyttämään SWOT-analyysiä harjoittelun hyvien ja huonojen puolien vertailuun. On mielenkiintoista nähdä, löytyykö kaikilta kokoonpanoilta samanlaisia vahvuuksia ja mahdollisuuksia. Entä löytyykö niistä kaikkia eri tyyllisiä kokoonpanoja hyödyttäviä havaintoja? Heikkoudet ja uhat kiinnostavat siltä osin, löytyykö kaikilta tutkimiltani orkestereilta jotain sellaista heikkoutta, joka olisi hyvä huomioida yleisesti.

### 3 YHTYEIDEN ESITTELY

Seuraavaksi esittelen tutkimuksessani mukana olevat yhtyeet. Ensimmäinen, Micke Bjorklof & Blue Strip, on viisihenkinen blues/rock -yhtye. Toisena esiteltävä Guardia Nueva on tango- & viihdeorkesteri ja kolmantena esiteltävä Big Bad Trio on kolmen hengen jazzyhtye.

#### 3.1 Micke Bjorklof & Blue Strip

**Laulaja Micke Björklöf** perusti Blue Strip -yhtyeen 1990-luvun alussa basisti Seppo Nuolikosken kanssa. Muutaman miehistövaihdoksen myötä kokoonpano vakiintui vuonna 1998 ja on edelleen sama; Micke Björklöf laulu/kitara/huuliharppu, Ville ”Lefty” Leppänen kitarat, Seppo Nuolikoski basso, Teemu Vuorela rummut ja Timo Roiko-Jokela perkussiot/MalletKAT. Alkuaikoina yhtyeen ohjelmisto koostui lähinnä rock- ja blues-lainakappaleista. Nykyään tuotanto on omaa ja tyylilajiksi on vakiintunut blues/rock -musiikki. Yhtyeen nimi muuttui muotoon Micke Bjorklof & Blue Strip vuonna 2013 ilmestyneen After The Flood-levyn myötä, kun tähtäimeksi tulivat ulkomaiset markkinat. Tästä syystä käytän kyseistä kirjoitusmuotoa kirjoittaessani kyseisestä yhtyeestä.

Blue Strip on pyrkinyt vuodesta 1998 saakka tekemään omannäköistä ja uutta luovaa musiikkia. Yhtyeen sävelkielestä vastaa pääosin kitaristi Ville Leppänen, basisti Seppo Nuolikosken täydentäessä lopun materiaalin. Yhtyeen omintakeisen soundin takana on kitaristi Leppäsen laaja kitara-arsenaliini, aina slidekitarasta resonaattorikitaraan asti, sekä lyömäsoittaja Roiko-Jokelan harvemmin tässä genressä kuultu MalletKAT, joka korvasi aiemmin käytetyn vibrafonin. Rumpali Vuorelan ja perkussionisti Roiko-Jokelan vuoropuhelu luo jännittävän rytmisen pohjan muulle yhtyeelle.

Bändin *“Three times seven is...”* albumi valittiin vuoden 2002 kotimaiseksi blues-levyksi Radio Suomen Bluesministeri-ohjelman vuosiiänestyksessä. Levy sai

runsaasti positiivista huomiota sekä kotimaisessa että kansainvälisessä mediassa. Levyltä lohkaistu single *"Ray Needs A Mojo Hand"* voitti Amsterdamissa järjestetyn Song Expo 2002 -sävellyskilpailun. Vuonna 2015 yhtye valittiin vuoden yhtyeeksi Finnish Blues Awards -palkintogaalassa ja vuonna 2016 yhtyeen kappale *"Last Train to Memphis"* valittiin vuoden kappaleeksi samassa gaalassa.

Yhtye on tehnyt uransa aikana kuusi studiolevyä, joista kolme viimeisintä on äänitetty ulkomailla; Lontoossa, Walesissa ja New Orleansissa. Viimeisimmän studiolevyn tuotti grammy-palkittu tuottaja John Porter. Uusin levy on livelevy, joka on äänitetty Baltic Blues-festivaalilla kesällä 2017. Se sisältää melkein koko konsertin, parin kappaleen jäätyä pois epäviireisen kitaran vuoksi.

### **3.2 Guardia Nueva**

Kyseinen orkesteri on Kokkolan ylpeys, jota johtaa Raimo Vertainen. Hän perusti Guardia Nueva -orkesterin Kokkolassa vuonna 2001. Orkesterin musiikillisena runkona on ollut tunteikas tango- ja viihdemusiikki. Orkesteri koostuu kompista (piano, kitara, kontrabasso ja lyömäsoittaja), viulusektiosta (kahdeksan viulistia) sekä harmonikkasektiosta (neljä harmonikan soittajaa).

Ohjelmisto on tiukasti sovitettua ja kapellimestarina Vertainen tuo selkeän eron harjoitustapaan verrattuna Micke Björklöf & Blue Strip -yhtyeeseen. Orkesterin sovittajarinki on laaja; muun muassa Jaakko Kuusisto, Petri Ikkela, Marzi Nyman, Mika Paasivaara, Juha Yli-Kotila, Ilkka Kuusisto, Matti Murto, Mikko Hassinen, Kari Veisterä, Teemu Honkanen, Raimo Vertainen ja Jarmo Tinkala ovat sovittaneet orkesterille. Kaikki he ovat luoneet orkesterille oman, tunnistettavan erilaisen soinnin.

### 3.3 Big Bad Trio

Tämä kokoonpano sai alkunsa vuosi sitten joulukuussa, kun pyysin paria oppilastani mukaan uuteen triokokoonpanoon. Silloin tämä oli vielä nimeltään Big Band Trio. Basisti Samuli Kiiverin lähdettyä Helsinkiin opiskelemaan pyysin Egon Veevoa liittymään kokoonpanoon ja samalla kokoonpanon nimi vaihtui Big Bad Trioksi. Trion kolmas osapuoli on rumpali Joni Paananen.

Yhtyeen idea sai alkunsa, kun olin kuunnellut Esbjörn Svensson Trion musiikkia. Se on muuten tyypillinen jazzpianotrio, mutta kaksi asiaa erottaa heidät perinteisestä pianotriosta, heidän sävellyksensä ja efektien käyttö. Nämä asiat saivat minut miettimään, voisiko saman toteuttaa vibrafonitriolla?

Ensimmäisellä keikalla soitimme vain Esbjörnin kappaleita. Ohjelmistoon valitsimme sellaisia kappaleita, jotka sopivat vibrafonille. Osa hänen sävellyksistään on hyvin pianistisia, joten niiden toteuttaminen vibrafonilla ei ollut mahdollista. Koronan hyydyttäessä esiintymiset, käytin ajan omien sävellysten ja kokonaiskonseptin luomiseen.

## 4 TYÖSKENTELYKUVAUKSET

### 4.1 Micke Bjorklof & Blue Strip

Olimme valinneet yksitoista kappaletta esituotantovaiheeseen, ja toukokuun alussa oli tarkoitus pitää ensimmäinen viikonloppusessio, mutta se peruuntui Micken toisen triokokoonpanon uuden levyn julkaisun takia. Esituotanto tarkoittaa sitä, että kokoamme ideoista toimivimmat ja teemme sovitukset kappaleista niin valmiiksi kuin mahdollista. Yhtä tärkeää on myös harjoitella kappaleet niin hyvin, että studiossa voimme keskittyä oleellisimpaan eli soittamiseen. Itse tein jo omaa esituotantoa kappaleisiin etsimällä ja muokkaamalla sopivia kosketinsoitinsoundeja Mainstage 3 -ohjelmalla ja miettimällä rytmikudoksia perkussioilla.

#### 4.1.1 Ensimmäinen harjoitus

Ensimmäinen sessio oli 12.–14.6.2020. Kokoonnuimme Kauhavalla Micken luona, koska hänellä on soittotila, joka on kooltaan 60 neliömetriä. Todennäköisesti teemme myös äänitykset tässä samassa tilassa. Perjantai-iltana palautimme mieliin kappaleita ja niiden versioita. Aloitimme *Long Ago* -nimisellä kappaleella, joka henkii Bruce Springsteen -tyylistä rockia. Soitimme sitä ensin läpi, ja meistä tuntui siltä, että jotain uupuu. Kuuntelimme vuoden 2018 elokuun version ja huomasimme, että rumpali soitti siinä motown-pohjaista komppia, mutta lisäsi yhden rollin jokaiseen tahtiin saaden siitä mielenkiintoisemman kuuloisen. Lisäsin omaan urkusoundiini lisäksi pianosoundin, jotta synkoopit erottuvat paremmin.

Toisena kappaleena palautimme mieleen *Are You Realin*. Tässä menikin enemmän aikaa, koska olimme jossain välissä vaihtaneet sävellajiksi E-duurin ja minä olin harjoitellut G-duurista. Aika meni minun osaltani lähinnä kappaleen opetteluun toisessa sävellajissa.

Kolmantena otimme käsittelyyn *Get Out* -nimisen kappaleen. Kyseisestä teoksesta meillä on kolme eri versiota: funk-versio, second line -marssi ja jazz-versio. Päädyimme työstämään second line -marssi versiota. Pidensimme ja lyhensimme osia, mutta jokin tuntui silti puuttuvan. Tämä kappale piti selkeästi ottaa työn alle seuraavana päivänä.

Seuraavaksi työstimme *Two In Love* -nimistä kappaletta. Tästä sävellyksessä Micke halusi voimallisemman, jotta se tukisi paremmin sanoitusta. Kitaristimme Ville ehdotti, että alkupuoli kappaleesta olisi rauhallinen, jotta Micke voisi laulaa matalalta ja kertovalla sävyllä. Puolesta välistä alkaisi sitten intiaanityylinen tomi-komppi yhdessä bongojen kanssa, ja Micke alkaisi laulamaan oktaavia ylempää. Tämä yhdessä virvelin lisäämisellä loppuun toiselle ja neljännelle iskulle toimi hienosti. Äänityksellä kuuluu Micken ”Heiii!”-huuto viiden ja puolen minuutin kohdalla, kun kappale alkaa oikein kulkemaan. Illan päätteeksi pidimme kuunteluseSSION päivän tuotoksista ja suunnittelimme seuraavan päivän ohjelmaa. Ne, joille ehdottomasti pitäisi tehdä jotain olivat *Running Shoes*, *Get Out*, *Highway*, *Highway* ja *Into The Fire*.

Tässä vaiheessa ryhmän toiminnassa alkoi erottua eri tehtävärooleja. Micke yhteen keulakuvana käyttää laajempaa vuorovaikutusta ja on useammin aloitteentekijä vuorovaikutuksessa eli hän antaa ryhmälle uusia ajatuksia ja ehdotuksia. Ville on myös aloitteentekijä ja ehdottaa monesti uusia ratkaisuja, jotka vievät teoksia aivan uusille urille. (Ks. Juuti 2006, 142.)

Lauantaina aloitimme päivän *Running Shoes* -kappaleella, Micke piti nykyistä versiota liian Silja Line -tyylisenä, eikä suinkaan hyvässä mielessä. Olimme jo edellisillan kuunteluseSSION aikana miettineet eri vaihtoehtoja ja ensin kokeilimme yhtä niistä eli kebappikomppia. Kyseinen termi tulee siitä, millä tavoin tuon kebappi-sana kuvaa hyvin kyseisen kompin rytmistä ilmentymää. Micke oli nimennyt tämän ”arabic style” -versioksi tallenteelle. Rummut soittavat tässä kevyttä virvelin kantti/pikkutomi/lattiatomi-yhdistelmää ja bongot *tresillo*-pohjaista rytmiä.

*Another common creole contradance rhythm is that which Cuban musicians call the tresillo, which could be represented as 3-3-2 or “one-*



*two-three-one-two-three-one-two” (or, less fluidly, “one-and-two-and-three-and-four-and”). (Manuel 2009, viitattu 7.2.2021.)*

Basso soittaa hyvin lyhyitä neljäsosa nuotteja ensimmäiselle, kolmannelle ja neljännelle iskulle. Kertosäkeessä lisäsin rytmiseen kudokseen *shekere*-perkussion tuomaan lisäväriä.

*Shekere on perkussiosoitin, joka kuuluu idiofonien soitinluokkaan. Se on valmistettu kuivatusta kurpitsasta, jonka ympärille on punottu verkko, johon on pujotettu pieniä simpukankuoria. Soittimen ääni syntyy simpukankuorten osuessa onttoon kurpitsaan. (Kulttuuriosuuskunta Uulu 2020, viitattu 5.12.2020.)*

Toisena ehdotuksena oli ZZ Top -tyylinen versio. Se on hidas 1/16-pohjainen blues/funk, jossa kitaralla on selkeä *riffi* säkeistössä ja avoimempi komppityyli kertosäkeessä. Basso soittaa vastakkaista riffiä koko ajan, ja minun soittama Mallet-KAT fillejä/mattoa.



KUVA 1. Mallet-KAT. (Kuva: Timo Roiko-Jokela)

Sointumatto on Suomen musiikintekijöiden mukaan ”akustisin tai elektronisin soittimin tuotettu harmoninen tausta, jossa ei ole havaittavaa äänten itsenäistä liikettä. Sointumatolla voi olla tärkeä värittävä ja tunnelmaa luova merkitys, mutta taitamattomasti tai liikaa käytettynä sillä voi olla latistava vaikutus. (Suomen musiikintekijät 2019, viitattu 15.8.2020.) Riffin Suomen musiikintekijät-sivusto määrittelee näin: ”Riffi (egl. riff), lyhyt, muutamasta sävelestä tai soinnusta koostuva aihe. Riffillä voi olla suuri merkitys kappaleen identiteetille. Riffit ovat yleisiä bluesissa sekä jazz- että rockmusiikissa” (sama 2019, viitattu 25.5.2021). Introssa, väliskeissä ja lopussa minä sekä Micke soitimme välisoiton. Nämä versiot ovat hyvin erilaisia, joten meidän piti nyt kuunnella ja pohtia, kumpaa näistä alamme kehittämään eteenpäin.

Sitten keskityimme Get Out -kappaleeseen. Basistimme Seppo ehdotti jo perjantai-iltana, että ottaisimme G-sus -soinnun mukaan. Soolo menisikin sen alla ja se soitettaisiin hyvin räjähtävällä kosketinsoitinsoundilla. Aloin hakea sopivaa soundia MainStage 3 -musiikkiohjelmasta. Päädyin Modern classic sähköpianosoundiin, johon lisäsin Fuzz-pedaaliefektin. Sillä sain soundista hyvin raa’an ja säröisen kuuloksen. Tämä tuntui antavan kappaleelle sen kaipaaman potkun, joten äänitimme version heti talteen.

Seppo on useammassa tehtäväroolissa yhtyetyöskentelyssä. Kun käymme läpi hänen säveltämänsä kappaletta, on hän silloin aloitteentekijä sekä tiedonetsijä. Tiedonetsijällä tarkoitan sitä, että hän pyytää muita selventämään ehdotuksiaan. Muulloin hän on enemmän mielipiteiden selventäjä eli pyrkii selventämään ryhmän arvoja ja asenteita. Tämän kappaleen työskentelyssä oma roolini oli tietojen antaja eli tarjosin omaa näkemystäni sähköpianosoundiksi. (Ks. Juuti 2006, 136–137.)

Tauon jälkeen keskityimme Highway, Highway -kappaleeseen. Kuuntelimme ensin viimeisimmän version kappaleesta. Ville ehdotti, että ennen sooloa mentäisiin kappaleen alun mukaiseen puolitempoon rumpujen osalta ja tehtäisiin synkoop-pilähtö sooloon, joten testasimme ensin sen toimivuutta ja menoa takaisin kertosäkeeseen. Samoin lopun kertausta muutettiin Villen ehdotuksesta niin, että kaksi ensimmäistä kertausta meni rumpujen ja koskettimien osalta suoraan, ja

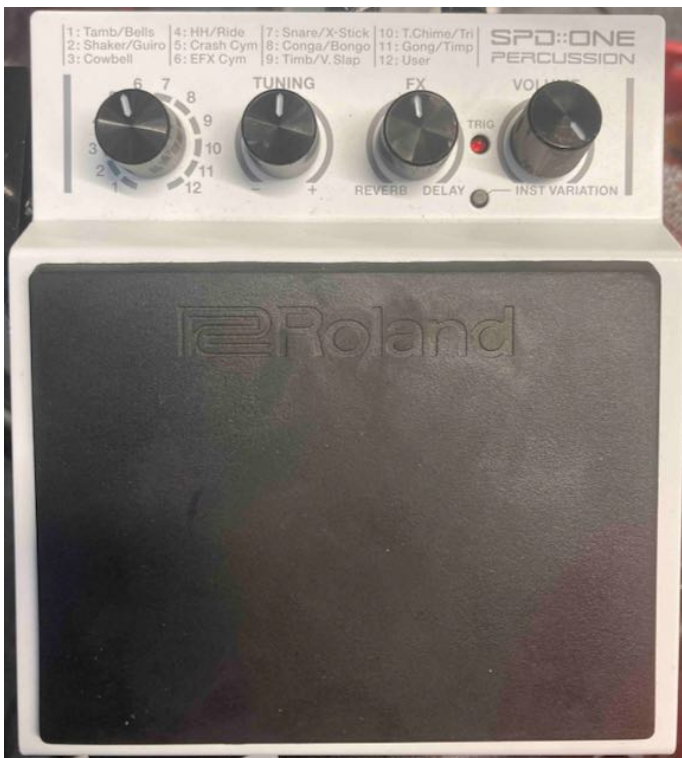
vasta kolmannella kerralla ne ottivat synkoopit mukaan. Rumpalimme Teemu ehdotti, että lyhyen lopetuksen sijaan jättäisimme soimaan pitkän riitaisen soinnun, päädyimme kuitenkin lyhyeen lopetukseen. Lopuksi äänitimme kyseisen version muistiin.

Seuraavaksi otimme käsittelyyn *Missing My Woman* -kappaleen. Kuuntelimme taas edellisen version ja mietimme, mitä tehdä sen kanssa. Kappale itsessään on rock/funk -tyylinen rypistely, jossa olen treeneissä soittanut vain tamburiinia. Keskitimme huomion bassolinjaan, koska Micken mielestä siinä on liian paljon tavaraa. Ehdotin Sepolle, että ensimmäinen ääni on pitkä ja sen perään tulee lyhyitä synkopoituja ääniä. Seppo soittaa luontaisesti niin, että bassolinjat ovat 1/8-pohjaisia, jotka alkavat tai päättyvät synkoopilla. Hän ei tahtonut ensin ymmärtää, että tarkoitin yksittäisiä toisista irrallaan olevia synkopoituja ääniä. Sanelimella lauloin hänelle esimerkiksi ja Teemu sanallisti asian sanomalla ”jätä vain downbeatit pois”. Kun asia selvisi hänelle, saimme kokeiltua ideaa. Tämä tuntui auttavan asiaa, joten äänitimme tämän version muistiin.

Tässä edellisessä teoksessa Micke oli aloitteentekijä ja toimintojen suuntaaja eli määrittelee, kuinka olemme päässeet tavoitteisiin. Minä olin puolestaan aloitteentekijä ja koordinaattori eli pyrin yhdistämään muiden ehdotuksia. Teemu oli rooliltaan tietojen antaja, joka tarjoaa asiantuntemustaan, ja Seppo oli tiedon etsijä. (Ks. Juuti 2006, 136–137.)

Tauon jälkeen jatkoimme harjoituksia ja puhuimme siitä, että vaikka meillä on useampia versioita kappaleista, niin pyrkisimme pitämään mukana myös niiden versioiden hyvät jutut, jotka hylkäämme. Sitten aloimme työstämään *Into The Fire* -kappaletta. Sen perkussio-/rumpuvälike ei tuntunut toimivalta, Micke halusi siitä mahtipontisemman. Minusta se oli levyä ajatellen liian päälleliimattu. Aiemmin siinä oli urkunosto tilalla eli pari tahtia ennen kertosäettä alkaa nousta sointu uruilla, sen toimivuudesta studiossa käytiin sitten keskustelua. Kokeilimme sitä soittamalla, mutta porukan mielestä se jäi aika laimeaksi. Rumpali Teemu ehdotti progekohtaa tilalle, tyyliin 7/8-tahtilajiissa. Se ei saanut kannatusta, mutta Micken mielestä rumpuvälike herättää paremmin kuin nousu uruilla. Päätimme sitten muokata olemassa olevaa rumpuvälikettä.

Teemu kokeili rumpujuttua ja kysyi sitten minulta, että haluaisinko soittaa siihen jonkun neljän tahdin sävelletyn fillin. Ehdotin rytmistä unisonoa, johon Teemu totesi, että loppupuolella kokonaisuutta voisi olla unisono. Tohtori Toonika -oppi-kirja (Halkosalmi & Heikkilä 2007, 250) määrittelee unisonon näin: ”unisono = samankorkuisten sävelten yhteissointi, laulu tai soitto yksiäänisesti (tai oktaaveissa). Sanoin, että kuulen siinä silloin timbales-saundin ja Teemu oli samaa mieltä. Teemu kokeili komppipohjaa filleille, minä kaivoin esiin Rolandin SPD One Percussion –pädin, koska minulla ei ollut oikeita timbaleksia mukana. Kyseinen laite on pieni sähkökontrolleri, jossa on valmiina kaksitoista erilaista perkussio-osaundia.



KUVA 2. Roland SPD One Percussion (Kuva: Timo Roiko-Jokela)

Teemu kehitteli unisonofillejä minun säätäessä pädiä toimintakuntoon. Tämän jälkeen Teemu demosi rumpuiskut, ja soitin ne timbales-saundilla samalla lailla. Himmailukohta, jossa mennään dynaamisesti ihan alas, oli Micken mielestä vielä ongelmallinen. Lisäsimme siihen kaikenlaisia avaruusääniä ja se tuntui paremmalta. Micke puhui sen kohdan hiljaisella äänellä, joten siitä tuli vielä hienompi.

Lyhensimme unisonon fillejä niin, että ne loppuivat neljännen tahdin toiselle iskulle, jotta kertosäe alkaisi tehokkaammin. Tämän jälkeen soitimme ja äänitimme koko version.

Tämän kappaleen kohdalla Teemu ja minä olimme rooleiltamme aloitteentekijöitä ja tietojen antajia. Micke oli taas toimintojen suuntaaja, tässä yhteydessä tekemällä yhteenvetoa muutoksista, muiden pysytellessä taka-alalla. (Ks. Juuti 2006, 136–137.)

#### **4.1.2 Välityöskentely**

Kuten jo harjoituksissa puhuimme, teki Micke meille uudet kansiot Dropboxiin kappaleistamme. Siellä on nyt järjestyksessä kansiot nimillä ”valittujen eri versiot” ja ”viimeisimmät valitut versiot”. Nyt ei käy enää niin, että joku tulee harjoituksiin väärässä sävellajissa kappaleen harjoitelleena, kuten minulle kävi. Samoin ei ole enää sitä tunnetta, että mikä kappale tämä oli, kun oli kuunnellut kaikkia mahdollisia versioita.

Omalta osaltani jouduin miettimään uusiksi kappaleiden sovituksia, koska olin harjoitellut jonkun kappaleen perkussioilla ja sitten versio, jota kävimme läpi, sisälsikin mallet-KAT -juttuja ja päinvastoin. Miettimäni Mainstage-soundit menivät täten osittain uusiksi. Perkussiorytmejä ja niiden toimivuutta yhdessä rumpusetin kanssa kuuntelin myös ja tein muokkauksia seuraaviin harjoituksiin. Aloin miettiä myös jo päällesoitto-rytmejä eri perkussioilla ja lisäriffejä sekä -harmonioita kosketinsoitinsoundeilla.

Jokaisella oli lisäksi tehtävänä kuunnella valittujen kappaleiden eri versioita ja poimia jokaisesta niistä käyttökelpoisia juttuja. Kuunnellessani huomasin myös tempoeroja eri versioiden välillä ja jokin tempo oli selvästi istuvampi. Are You Real ja Long Ago olivat suurennuslasin alla sen takia, että kukaan ei oikein muistanut edellisessä sessiossa, kuinka ne menivät.

### 4.1.3 Toinen harjoitus

Seuraava treenisessio pidettiin 11.–12.7.2020. Olimme jälleen Micken isossa treenitilassa Kauhavalla. Jokainen oli tehnyt sovittuja asioita väliaikana, joten pääsimme helposti alkuun lauantapäivänä. Aloitimme harjoitukset Sepon tekemällä kappaleella *Feel It In My Bones*, jota olimme soittaneet edellisen session loppuksi neljästään, kun rumpalimme oli jo lähtenyt pois. Kitaristimme Ville oli soittanut bassoa tässä versiossa, Micke rumpuja ja minä mallet-KAT:lla harmoniaa. Ensin Teemu ja Seppo soittivat hetken keskenään komppia. Sitten Ville alkoi soittamaan sitä riffiä, mitä olin soittanut edelliskerralla mallet-KAT:lla, minä puolestaan aloin kehitellä vastariffiä mallet-KAT:lla Villen riffille. Seppo alkoi sitten laulaa demolaulua, Mickena ollessa aluksi vain kuunteluoppilas.

Soiton tauottua Micke totesi, että siinä demonauhalla oli mielenkiintoinen bassolinja. Ville sanoi, että hän oli soittanut välisosan soinnut soinnutettuna bassolla, Micken mielestä se oli hauska efekti. Seppo halusi, että kulku viidennelle asteelle menee kromaattisesti/diatonisesti. Kokeilimme soittaa sen kaikki yhdessä. Seppo halusi lisäksi, että pohja olisi myös hyvin yksinkertainen ja kitaran rooli Missisippimäisen rouhea, mutta sitä olisi vähän. Itse olin tehnyt tähän kappaleeseen Mainstagella yhdistelmäsoundin, jossa oli päällekkäin wurlitzer- ja vibrafonisoundeja. Tunnelma kappaleessa muuttui paljon slidekitaran soittaessa harvemmin ja pidempiä ääniä verrattuna mallet-KAT:n riffiin. Micke ehdotti, että mallet-riffi esiintyisi harvemmin, vain joka toisessa tahdissa säkeistössä. B-osassa soitin pidempää sointumattoa. Olen litteroinut tämän kohdan äänitteeltä liitteeseen (LIITE 1).

Sitten soitimme versiota niin, että Micke lauloi mukana. Soiton tauottua Seppo tähdensi vielä, että lopetetaan viidennelle asteelle menevä nousu tahdin kolmoselle. Rumpujen osalta Seppo totesi, että kahdeksasosasarjat voisivat olla tietyllä rytmillä jossain kohtaa. Säkeistöjä on vain kaksi, joten leijuva kohta saisi tulla heti toisen säkeistön perään. Micke halusi vielä kuunnella leijuvan osan tallenteelta ja kysyi sitten, että mitä siinä tapahtui. Ville sanoi, että kaava on I – IV – I – III – IV -sointuasteina. Sitten kokeilimme leijuvaa osaa niin, että Seppo soitti pelkät pohjäänet, minä ja Ville soinnut. Micke totesi, että säkeistön pitää olla erottuva, se

ei saa olla liian leijuva. Hänen mielestään siinä pitäisi olla enemmän lekameininkiä. Ehdotin että soitetaan äänityksissä erillinen raita, jossa on metallilooppi. Teemu ehdotti, että voisiko bassolinja olla tosi staccatomainen kahdeksasosalinja? Ei vain yhtä ääntä, vaan jokin kuvio.

*Staccato (piste) on sävelten soittamista lyhyinä ja eroteltuna selvillä tauoilla (orkesterikone 2015, viitattu 5.12.2020).*

Seppo ja Ville kokeilivat yhdessä hakea sopivaa riffiä. Minä sanoin, että olisi parempi, jos riffissä on taukoja välissä, koska muilta soittimilta tulee jatkuvaa kahdeksasosalinjaa. Seppo kokeili eri versioita riffistä, mikä istuisi parhaiten kokonaisuuteen. Sopivan rifiin löydyttyä Micke halusi vielä muuttaa mallet-KAT:n soundia pehmeämmäksi. Löysin sellaisen sähköpianosoundin, joka vaihteli kuulokuvassa mukavasti. Tämän jälkeen äänitimme tämän version kappaleesta ja siirryimme eteenpäin.

Tämän kappaleen tehtäväroolit olivat hieman erilaisia, koska kappaleen oli säveltänyt basisti Seppo. Hän toimi nyt aloitteentekijänä, mutta myös arvioijana, joka vertasi saavutuksia siihen mielikuvaan, jonka hän kuuli mielessään. Micke oli aloitteentekijä ja toimintojen suuntaaja. Minä ja Teemu olimme aloitteentekijöitä ja tietojen antajia. Villen rooli oli lähinnä tietojen antaja. (Ks. Juuti 2006, 136–137.)

Tämän jälkeen siirryimme *Colours of Jealousy* -kappaleeseen. Heti kun lopetimme kappaleen soittamisen, huudan sanelimen äänityksessä, että ”ei hidastusta, kun minulla ja Mickellä on triolirytmii lopetuksessa!”. Olimme soittaneet tätäkin kappaletta pari kertaa keikoilla ja molemmilla kerroilla minua oli häirinnyt se, että komppi tekee hidastuksen minun ja Micken soittaessa samaan aikaan triolikuviota.

Micken mielestä väliosa voisi olla pidempi, kun kappaleessa ei ole sooloa. Sillä hetkellä se soitettiin kaksi kertaa. Minä ehdotin, että soitetaan kolme kertaa, ja kolmannella kerralla lopetetaan eri ääneen. Micke ehdotti lisäksi, että soitetaan kahdella ensimmäisellä kerralla vain riffin alku ja kolmannella kerralla vasta koko

riffi, joka loppuu triolikuviioon. Lopulta päädyimme siihen, että minä soitan äänet stemmoissa. Ensimmäisellä kerralla soitettiin riffi ilman häntää, toisella kerralla hännän kanssa, kolmannella kerralla häntä oktaavia ylempää ja neljännellä kerralla ilmaa häntää, koska laulu lähtee koholla. Teemu ehdotti vielä, että kaikki lopettavat siihen triolirytmiiin, mikä minulla ja Mickellä on riffissä. Äänitimme version tehtyämme tarpeelliset muutokset ja kuuntelimme sen lopuksi analysoiden.

Tämän kappaleen kohdalla olin selvästi kriitikko ja aloitteentekijä. Olen useimmiten tietojen antaja ja osa-aloitteentekijä, mutta tällaisissa tärkeissä asioissa otan määräävämmän roolin. Micke oli selkeä aloitteentekijä kuten myös Teemu. Tässä tilanteessa toimimme aktiivisesti ja hyvässä yhteistyössä, jossa jokainen lisäsi ehdotukseen jotain uutta. (Ks. Juuti 2006, 136–137.) Soikkanen (2012, 103) toteaaakin, että ryhmän toimintaa, kulkua ja dynamiikkaa ei voi selittää vain yhdellä mallilla. Tähän vaikuttaa muun muassa ryhmän intensiteetti, toiminnan taso ja ryhmän työskentelyn ilmasto.

Seuraavana aloimme työstää *I Thought You Were Mine* -nimistä sävellystä. Se on rouheva ja hidas Texas-tyylinen bluesrock-kappale. Jammaillimme sitä aluksi palauttaaksemme sävellyksen muistiimme. Micke ehdotti, että ottaisim pistävän urkusaundin tilalle Wurlitzer-tyyppisen saundin, kun kappaleessa on jo kaksi särökitaraa. Micken mielestä se laajentaisi kokonaisuutta. Säveltäjä Seppo puolestaan halusi säkeistön kohdalla joka toiseen tahtiin iskevät neljäsosaiskut: (yy)-kaa-koo-nee.

Soitimme teoksen läpi kunnolla, ja aloimme sitten purkamaan sitä. Micken mielestä ei haittaa, vaikka loppu pitempi, kun siinä on kunnan ”raivo” (meno) päällä. Minä ehdotin, että lisätään Wurlitzer-saundiin hieman phaser-efektiä ja se sopi muille. Seppo mietti iskujen paikkaa ja ne tuntuivat meistä sopivilta, joten soitimme kappaleen uudestaan läpi. Ville soitettua loppuun ufoääniä, muistutti Micke Villeä, että sinne leijuvaan väliosaan tarvitaan niitä efektiääniä toisella kitaralla. Micke ehdotti, että alkuriffi siirrettäisiinkin loppuun. Lisäksi mietimme basson osuutta riffin ”niekkuun”. Kokeilimme kielen taivutusta, jotta saisimme halutun efektin (KUVA 3.). Päätimme äänittää nämä muutokset talteen. Soiton tauottua



Ville ehdotti, että kitara häipyä pois lopussa. Tämä laitettiin vielä muistiin ja lähdimme tauolle.



KUVA 3. Basson "niekku". (nuotinnus: Timo Roiko-Jokela)

Tämän kappaleen työstämisessä tehtäväroolit olivat toisenlaisia. Seppo oli säveltäjänä aloitteentekijä kuin myös tiedon etsijä. Micke oli edelleen aloitteentekijä ja myös motivoija, joka kannustaa parantamaan ehdotusten laatua. Minun roolini oli osittain aloitteentekijä, mutta myös tietojen antaja. Ville ja Teemu toimivat lähinnä tietojen antajan roolissa. (Ks. Juuti 2006, 136–137.)

Sunnuntaipäivä alkoi Into the fire -sävellyksen läpisoitolla. Kappale keskeytyi minun ja Teemun rumpuvälikkeeseen, kun emme muistaneet sitä. Tarkistimme sen ja soitimme koko kappaleen uudelleen. Ville totesi, että tässä kappaleessa on samanlainen leijuntaosa kuin I Thought You Were Mine -teoksessa, mutta ehkä se ei haittaa, kun se on erityyppinen teos. Teemu sanoi, että voihan siellä olla alla joku pienimuotoinen komppi. Teemusta myös pidempi soolo toimi paremmin. Micke taas mietti, onko koko puheosa alkuunkaan hyvä idea. Hänestä siinä pitäisi olla jotain sanottavaa, jos sellainen tehdään, sama säkeistö ei kelpaa. Teemu ehdotti, että voisihan se mennä enemmän laulamalla, mutta hiljaa.

Taustalla Ville alkaa hyräilemään hiljaa jotain juttua, ja sitten hän liittyy keskusteluun mukaan. Hän ehdotti, että jos se olisikin yhdessä laulettu juttu, ja unohtaisi sen suvantojutun. Villen ehdotuksessa laulaisimme kaikki selkeällä rytmillä "Into the fire" sen sijaan, että Micke laulaa matalalta. Minä totesin tähän, että se johtaisi paremmin myös rummut-/perkussiovälikkeeseen. Ville taas ajatteli, että sitä ei tulisi ollenkaan, vaan tuosta ryhmälaulusta mentäisiin suoraan kertosaakeeseen,

Teemu oli yllättäen samaa mieltä. Micke ehdotti, että ne olisivat päällekkäin, mutta Teemun mielestä se menisi sekavaksi. Kokeilimme tätä ja minä totesin, että ei oikein sytytä.

Seppo ehdotti, että me tekisimme kuitenkin sen rumpu-/perkussiovälikkeen, mutta rankempana. Minä sanoin, että rummut voisi pitää ryhmälaulun alla 1/4-sykettä virvelin kanttisaundilla ja 1/8-sykettä hihat-symbaaleilla. Micke puolestaan halusi siihen saman kompin kuin kitarasoolossa. Teemu tarttui ryhmälaulun rytmiiikkaan, se ei hänen mielestään svengannut rumpusoolon alla. Minä ja Seppo ehdotimme, että se sama komppi olisi siinä rumpu-/perkussiovälikkeessä, jotta se kasvaisi riittävästi kertosaakeeseen palatessa. Pääsimme jonkinlaiseen yhteisymmärrykseen asiasta ja kokeilimme soittaa nuo osat. Tämä tuntui hyvältä, joten äänitimme muistilapun tästä.

Edeltävän kappaleen työstäminen muutti tehtävärooleja isosti. Teemu oli selkeästi enemmän esillä, sekä aloitteentekijänä että kriitikkona, jolloin hän kyseenalaisti tehtyjä ehdotuksia. Myös Micke oli enemmän kriitikko kuin aloitteentekijä. Villen puolestaan oli säveltäjänä aloitteentekijä sekä koordinaattori. (Ks. Juuti 2006, 136–137.) Minä ja Seppo olimme parhaamme mukaan kompromissintekijöitä eli ehdotimme tehtyjen ratkaisuehdotusten yhdistämistä niin, että kaikki voisivat sen hyväksyä. Kriitikko on Juutin mukaan ryhmää ylläpitävä rooli.

Running Shoes oli seuraava työstettävä teos. Edellisessä sessiossa olimme jääneet siihen, että piti valita mitä versiota alkaisimme työstämään eteenpäin; Arabic- vai ZZ Top-versiota. Jammaillimme ensin Arabic-versiota ja Micke sanoi Teemulle, että lisäisi komppiin sen ”tsa-ta-ta-ta” eli neljä iskua lattiatomiin. Seppo ehdotti, että tempo olisi hitaampi. Micke ei selvästikään tykännyt ajatuksesta ja sanoi, että kuunnellaan sitä ZZ Top-versiota. Se tuntui vähän nopealta ja Seppo ehdotti, että kertosaakeen rumpukomppi olisi erilainen. Micke kokeili hidastaa ZZ Top-version tempoa hidastusohjelmalla ja se tuntui luonnolliselta.

Seppo kaipasi edelleen jotain muutosta riffiin kertosaakeessa. Minä kokeilin tarjota erilaisia riffejä mallet-KAT:lla. Kaksi ensimmäistä tahtia pitäisi olla Sepon mie-

lestä pitkää sointua laulun takia ja sitten joku eri riffi. Kokeilimme kuinka keksi-mäni riffi toimi sähkökitaralla soitettuna. Micken mielestä mallet-KAT:n tilalla voisi olla congat tai bongot, joka soittaisi jatkuvaa 1/8-rytmiä. Seppo puolestaan ehdotti laskevaa bassolinjaa kertosaäkeen ensimmäiseen tahtiin. Kokeilimme sitä, mutta se ei tuntunut hyvältä. Kokeilimme sitten nousevaa bassolinjaa ja se tuntui paremmalta. Äänitimme tämän version, jossa soitin introssa ja väliskeissä väli-soitot mallet-KAT:lla yhdessä sähkökitaran kanssa ja muuten conga-rumpuja.

Soiton tauottua Micke sanoi, että conga-rytmi voisi olla joku erilainen, ei se perinteinen. Hänellä oli mielikuva jostain, jonka oli kuullut jossain kappaleessa. Tarjosin eri vaihtoehtoja ja Micke pyysi hakemaan jotain luoppimaisempaa. Päädyin Caballo-tyyliseen kuvioon, joka matkii hevosen laukkaa (KUVA 4). Soitimme jälleen kokeeksi. Soiton päätyttyä Teemu sanoi kokevansa version pitkästyttävänä. Versio toimi Teemun mielestä hyvin alussa, mutta ei sitten kehittynyt mihinkään. Micke oli aivan eri mieltä asiasta. Hän tykkäsi Villen tekemästä oktaavi-riffistä jossain kohtaa versiota. Jammaillimme lisää ja Micke ehdotti lopuksi, että jättäisimme mallet-KAT:n pois, koska Colours of Jealousy:ssa on myös kitara/mallet-KAT unisono. Lopuksi äänitimme talteen tämän version sekä Modulaatio-version, jossa kappale moduloi kolme kertaa.



KUVA 4. Caballo-rytmi congarummuilla soitettuna (nuotinnos: Timo Roiko-Jokela)

Tämän kappaleen työstämisessä huomasi jo pitkän harjoituksen vaatiman veron väsymyksenä. Yhtyeen jäsenten välille alkoi tulla suurempia näkemyseroja. Teemu oli selvästi kriittinen ja Micke puolestaan mielipiteen ilmaisija. Micke oli myös aloitteentekijä ja toimintojen suuntaaja. Seppo oli aloitteentekijä ja tiedon

etsijä. Minä olin tietojen antaja ja aloitteentekijä. Ville, Seppo ja minä olimme kaikki koordinaattoreita tämän kappaleen kohdalla. (Ks. Juuti 2006, 136–137.)

#### 4.1.4 Rooleja ja SWOT-analyysia

Miettiessäni roolejamme yleisemmin palasin Kopakkalan ja Soikkasen esittämään Ruth Belbin kategoriointiin. Tässä erotellaan roolit tiimissä seuraavasti: *keksijä, tiedustelija, tekijä, takoja, viimeistelijä, arvioija, diplomaatti ja kokoaja* (Kopakkala 2005, 109–110; Soikkanen 2012, 55). Micke Bjorklof & Blue Strip -yhtyeessä nämä jakaantuvat seuraavasti: Micke on ilmiselvää takoja ja arvioija sekä kokoaja. Hän puskee, maanittelee, ehdottelee, ja arvioi, saaden koko bändin työskentelemään paremmin. Ville on keksijä ja tiedustelija, koska säveltää pääosan meidän teoksistamme. Seppo on myös tiedustelija ja diplomaatti, Teemu on tekijä ja arvioija, minä olen tiedustelija ja tekijä, ja kaikki ovat viimeistelijöitä.

Tein SWOT-analyysin (TAULUKKO 1) yhtyeen toiminnasta harjoituksista tallentamieni äänitysten perusteella ja löysin seuraavia asioita niistä. Osa havainnoista on useammassa osiossa. Tämä löytyy siis, pätäkä harjoituksista, litteroituna liitteessä (LIITE 1).

*TAULUKKO 1. Demokraattisen viiden miehen blues/rock-yhtyeen SWOT-analyysi. (Timo Roiko-Jokela)*

Demokraattinen viiden miehen blues/rock-yhtye	
<b>Vahvuudet</b>	<b>Heikkoudet</b>
Päästään hyvin yksityiskohtaisesti musiikkiin kiinni	Työskentelyn hitaus, kun kukaan ei selkeästi päätä
Yhteissovittaminen	Vaikeus päättää, mikä versio on paras kappaleesta
Monen eri tyylin kokeileminen kappaleeseen	Harjoituksia vain harvoin, koska soittajat asuvat eri paikkakunnilla
Harjoittelu kohdistuu juuri siihen, mikä ei toimi	Nuottittomuus-> hidastaa harjoittelua, jos joku ei ole harjoitellut kyseistä
Pitkät harjoitukset (pari kolme päivää kerrallaan)	versiota tai on harjoitellut väärässä sävellajissa ja monimutkaiset sovitukset
Kappaleista saadan paras versio kokeilemalla useita eri tyyliä	vievät paljon harjoitusaikaa
Jokainen soittaja saa merkittävästi muokata omaa juttuaan	Osa soittajista ei lue nuotteja
Jokainen soittaja vaikuttaa tulkintaan	
Vaikka kaikki eivät lue nuotteja, ovat kaikki musiikillisesti samalla tasolla	
<b>Mahdollisuudet</b>	<b>Uhat</b>
Kappaleista saadan paras versio kokeilemalla useita eri tyyliä	Monen eri tyylin kokeileminen yhteen kappaleeseen vie paljon aikaa
Yhteissovittaminen	Nuottittomuus <> harjoitukset vain harvoin
Jokainen soittaja saa merkittävästi muokata omaa juttuaan	Työskentelyn hitaus <> harjoitukset vain harvoin
Jokainen soittaja vaikuttaa tulkintaan	Harjoituksia vain harvoin, koska soittajat asuvat eri paikkakunnilla

Vahvuuksina tässä kokoonpanossa on hyvin yksityiskohtainen musiikin työstäminen, yhteissovittaminen, monien eri tyylien mahdollinen kokeileminen kappaleeseen ja pitkät harjoitukset. Lisäksi teoksista saadaan paras versio kokeilemalla useita eri tyylejä, koska jokainen soittaja vaikuttaa tulkintaan ja voi merkittävästi muokata omaa osuuttaan, sekä harjoittelu kohdistuu juuri siihen, mikä ei toimi. Jokaisen aktiivinen osallistuminen ja oma motivaatio on siis tärkeää. Kosonen (2010, 297) näkee, että soittamisen motivaatio on primäärimotiivien mukaan ryhmiteltäviä erilaisia motivaatiotyyppejä, joista tärkeimmät ovat soittamisen ilo ja elämykset.

Heikkouksina taas ovat työskentelyn hitaus, vaikeus päättää mikä on paras versio teoksesta, pitkät välit harjoitusten välillä ja nuotittomuus. Hitauteen vaikuttaa myös se, kun kukaan ei selkeästi päättää, että tämä on hyvä/riittää. Saarinen (2019, 9) toteaa, että Roope Salminen & Kulkukoirat -yhtyeen yhteistyötä auttaa se, että he tuntevat toisensa jo pitkältä ajalta.

*Valtaosa yhtyeemme jäsenistä tuntee toisensa peruskouluajoilta. Yhteisen kommunikoinnin tavat ovat vuosien aikana hioutuneet sellaisiksi, että asioista voidaan puhua tarvittaessa erittäin suoraan. Yhtyeen sisäisiä vuorovaikutustilanteita ovat harjoitukset, joissa keskustellaan kappaleiden soittamisesta, settilistojen rakenteista ja muista organisaation toimintaa koskevista ajankohtaisista asioista. Mahdolliset väittelyt on aina selvitetty ennen kuin harjoitukset ovat päättyneet. (Saarinen 2019, 9.)*

Lisäksi kun harjoituksia on harvoin, on työskentelyn hitaus selkeä uhka. Nuotittomuus johtuu siitä, että osa soittajista ei lue nuotteja. Tämä hidastaa isojen rakenteiden oppimista, jolloin tällaiset kappaleet pitää opetella jo ennen harjoituksia. Yhtyeen työskentelyn vahvana puolena voidaan pitää yhdessä sovittamista, jolloin jokainen soittaja vaikuttaa tulkintaan ja voi tällöin muokata omaa osuuttaan. Etuna voidaan nähdä myös se, että kappaleista saadaan usein aikaan paras versio kokeilemalla yhdessä eri tyyllilajeja. Samoin musiikillisesti olemme samalla tasolla, vaikka osa ei lue nuotteja.

Uhkia tällaisella kokoonpanolla on erityisesti kaksi. Kun soittajat asuvat eri paikkakunnilla, on harjoituksia harvoin. Samalla työskentelyn hitaus yhdessä sen kanssa, että harjoituksia on harvoin, on ongelma. Tähän pyritään vastaamaan

siten, että harjoituksissa äänitetään aina viimeisimmät versiot ja harjoitusten välillä jokainen kuuntelee, ja analysoi, miten kappaletta voisi parantaa. Hakala (2013, 51) tosin toteaa näin: ”Äkkipäätä mieleeni ei tule ainuttakaan tilannetta, jossa luovuus kaipaisi tuekseen nimenomaan vauhtia, saati kiihdytystä.” Myös se, että nuotteja ei voi käyttää kaikkien kanssa, heikentää väliajan työskentelyä.

Yhteenvetona voi sanoa, että Micke Bjorklof & Blue Strip on primaariryhmä, jolloin kaikki jäsenet ovat läheisessä vuorovaikutuksessa keskenään ja kontaktit ovat henkilökohtaisia. Yhtyeessä on myös voimakas yhteenkuuluvuuden tunne. (Ks. Juuti 2006, 136–137.) Soikkanen (2012, 103–104) toteaa, että hyvin toimiva ryhmä muodostaa rooleja, jotka tukevat ryhmän suoriutumista, jolloin ryhmästä muodostuu toimiva kokonaisuus. Tämä pohjaa Bruce Tuckmanin vuonna 1966 tekemään yhteenvetoon ryhmän kehitysvaiheista. Dunderfelt (2012, 88) nostaa esiin, että Beatles käy hyvänä esimerkkinä siitä, kuinka jokaisella tyypillä on omat vahvuutensa, joita tarvitaan luodessa toimivan ja hyvän kokonaisuuden. Tämän myötä tätä kokoonpanoa voi sanoa tiimiksi, koska tiimillä on tietoisesta sitoutumisesta korkeampi kuin ryhmällä (Kopakkala 2005, 39).

## **4.2 Guardia Nueva**

Orkesteri harjoitteli pitkän tauon jälkeen Kokkolan Venetsialaistapahtumaa varten elokuun toiseksi viimeisenä viikonloppuna. Ohjelmiston olimme saaneet jo hyvissä ajoin sähköpostitse. Se oli tällä kertaa hyvin laidasta laitaan, marssista aina heviin saakka. Laulusolistiksi konserttiin oli tulossa Jennie Storbcka.

### **4.2.1 Ensimmäinen harjoitus**

Lauantaina 22.8 harjoittelimme kappaleet ilman laulusolistia. Marssi Kokkolalle, Astor Piazzollan Libertango ja Rainbow-yhtyeen hevikklassikko I Surrender eivät voisi olla kauempana toisistaan tyylillisesti. Tähän orkesteriin olen ottanut käyt-

töön suomalaisen Loota-setin. ”Loota on käsityönä koivusta valmistettu rumpusetti, jossa on bassorumpu, virveli sekä symbaaliteline ja Crasher” (Lootapercussion 2020, viitattu 23.8.2020). Tämä akustinen pienten tilojen setti on toimiva vaihtoehto tähän orkesteriin, koska osa kappaleista on selkeästi rumpusettikappaleita, mutta kapellimestari Raimo Vertainen ei halua oikeaa rumpusettiä (KUVA 5).



KUVA 5. Loota-rumpusetti. (Kuva: Timo Roiko-Jokela)

Harjoitukset alkoivat kello 11.00 ja menimme alkuun ne kappaleet, joissa lyömäsoittimet olivat mukana. *Marssi Kokkolalle* mentiin nopeasti läpi, koska sitä oli soitettu edellisessä konsertissa. Tässä käytin oikeaa virvelirumpua ja Lootan bassorumpua sekä symbaalia. Kappaleessa on selkeä tempo koko ajan, joten keskityimme lähinnä kertausten ja dynamiikan huomioimiseen. Kapellimestari Vertainen pyysi minua soittamaan kasvavan tremolon loppusäikeistön neljään ensimmäiseen tahtiin päättyen isoon symbaali-iskuun.

Seuraavaksi soitimme *Libertangon*, jossa soitin Loota-settiä niin, että soitin Loota-virveliä käsillä ja poljin pedaalilla Loota-bassorumpua. Alussa soitin efektejä pienillä efektisoittimilla ja hakien Loota-setistä erilaisia soundeja. Tahdistä 21 lähti komppi, joka on synkopoitu. Tässä kappaleessa tehtäväni on soittaa svengaavaa komppia ja fillailla sopivassa määrin, huomioiden iskut ja dynamiikat. Kappaleessa on paljon iskuksia ja tahtilajin muutoksia, joten tarkkana pitää olla koko ajan. Ensin soitimme koko kappaleen läpi, sitten harjoittelimme pariin kertaan paria pahaa isku-/tahtilajinmuutospaikkaa. Kapellimestari Vertainen muistutti minua varsinkin tahdin 37 isosta symbaali-iskusta. Lopun rock-asenteesta Vertainen muistutti kaikkia.

Kolmantena soitimme *Don't Cry For Me Argentinan*, jossa soitin mallet-KAT:lla marimbaosuuden ja virvelirumpua. Tässä kappaleessa on haasteena lähtö marimbaosuuteen, joka lähtee hidastuksen jälkeen tempossa A-osaan. Marimba-*stemma* vuorottelee lomittain muiden instrumenttien kanssa, joten muiden soittimien kuuluvuuden pitää olla hyvä. ”Stemmaksi kutsutaan myös nuottia, joka käsittää partituuriin perustuvan yksittäisen soittajan osuuden” (Suomen musiikintekijät 2019, viitattu 23.8.2020). Kapellimestaria pitää seurata tarkoin ja kuunnella samalla ”isoilla korvilla”. Otimme joitakin kohtia uudestaan, kun kapellimestari halusi kuulla harmonikat ja marimban sekä pianon vuorottelun paremmin. Kappaleen loppupuolella stemma siirtyy virvelirummulle, joka soittaa marssimaiset trioli-iskut kappaleen kohokohdassa. Tässäkin kapellimestarin seuraaminen ja muiden kuuntelu on olennaista, koska osa sisältää hidastuksia ja *a tempo* -kohtia. ”*A tempo* = tempossa (esim. *rubaton* jälkeen)” (Laukkanen 2008, viitattu 23.8.2020).

Juuti (2006, 121) toteaa, että ryhmä on virallinen, jos organisaatio on perustanut sen jonkin tietyn päämäärän aikaansaamiseksi ja virallisissa ryhmissä ryhmän johtajalle on annettu melko paljon valtaa. Tämä kuvaus sopii hyvin Guardia Nuevaan. Kapellimestarilla on selkeä johto ja orkesteri eli organisaatio jakaantuu aluekohtaisiin ryhmiin. Orkesterissa on kolme sektiota eli ryhmää: jousisektio, harmonikkasektio ja komppisektio. Jousi- ja harmonikkasektiossa on selkeä sektiojohtaja, ykköspaikan soittaja. Kompissa sen sijaan ei ole selkeää sektiojohtajaa, vaan me kaikki olemme vastuussa. Kompin roolin merkitys näkyy siinä, että



meistä jokainen on hieman enemmän esillä, vuorovaikutuksessa kuin riviviulisti tai riviharmonikansoittaja.

Seuraavat kolme kappaletta hyppäsimme yli, koska niissä ei ollut lyömäsoittimilla roolia. Niinpä soitimme seuraavaksi *Malacumba*-nimisen kappaleen. Se on Ernesto Lecuonan säveltämä kappale, jonka on sovittanut Kari Veisterä. Se alkaa symbaali-iskuilla muun orkesterin kanssa, jota seuraa ykkösviulun pitkä *cadenza*. ”Cadenza on kadenssi, lopuke” (Perkiö 2010, viitattu 23.8.2020). Tempo alkaa A-osassa hiljalleen kiihtyvänä, saavuttaen oikean tempon B-osan alussa. Siellä bongot lähtevät soittamaan vapaata rytmikudosta 3/4-tahtilajissa. B-osan viimeisen tahdin ensimmäiselle iskulle tulee pysähdys. C-osa alkaa kapellimestarin näytöstä nopeammalla tempolla 4/4-tahtilajissa. Tämän otimme pari kertaa, ennen kuin kapellimestari oli tyytyväinen. Ennen H-osaa tulee koko orkesterin yhteiset iskut, jotka on merkitty termillä ”play as written” bongostemmaan. Lopussa tulee lyhyt bongo-filli, joka pitää soittaa tarkasti, koska se päättyy viimeiseen iskuun, mikä tulee koko orkesterilta. Vertainen halusi lopetuksen pari kertaa uudestaan, ennen kuin oli tyytyväinen lopputulokseen.

Äskeisessä kappaleessa työskentelyn taso oli Soikkasen (2012, 103) mukaan *tehtävälähtöisten toimintojen asiataso*. Tämä erittely perustuu saksalaisen Karl schattendorfin esitykseen. Asiataso tulee esiin lähinnä siinä, kuinka kapellimestari johtaa ryhmässä. Soikkanen (2012, 102) toteaa ryhmän haasteiden vaikuttavan ryhmän kehittämiseen. Näitä jaoitellaan seuraaviin, a) tavoitteet ja tarkoitus, b) ryhmän vastuut, roolit ja säännöt, c) ryhmän luottamus, vuorovaikutus, kommunikointi ja yhteistyö sekä d) ryhmän yksilöiden osaaminen ja taidot. Guardia Nuevan kohdalla haasteisiin voidaan lukea kohta c), koska vuorovaikutusta ja kommunikointia ei ole niin paljon kuin Micke Bjorklof & Blue Strip -yhtyeen kohdalla. Tämä koskee harjoitustilannetta, tauon aikana Guardia Nueva on yhtä vuorovaikutteinen ja kommunikoiva kuin Micke Bjorklof & Blue Strip.

Seuraava kappale oli Rainbow-yhtyeen tunnetuksi tekemä *I Surrender*-sävellys. Tämän kappaleen hankaluus on omalta osaltani se, että se ei saa kuulostaa rumpusettimäiseltä, tämä on kapellimestari Vertaisen tahto. Samanaikaisesti vahva rumpukomppi kuljettaa kuitenkin alkuperäistä versiota eteenpäin. Olen ratkaissut

tämän ongelman soittamalla meidän version intron rumpusettimäisesti kuten alkuperäisellä versiolla. Käytän tässä sovituksessa Loota-settiä ja pyrin soittamaan niin, että muuten sovitusta kuulosta ilmavammalta. Säkeistössä soitan neljäsosasykettä Loota-bassorummulla ja Loota-virvelillä huomioin kompilta ja harmonikoilta tulevia aksentteja. Kertosäkeessä soitan kevyttä kuudestoistaosa-sykettä Loota-virveliini, ja Loota-bassorummulla seuraan kontrabasson linjaa. Ensimmäinen läpisoitto meni yllättävän hyvin, koska kaikilla oli tämä versio hyvin muistissa. Ennen toista läpisoittoa kapellimestari Vertainen pyysi viuluja soittamaan kertosäkeessä hiljempaa, jotta harmonikkojen juoksutukset kuuluvat selkeämmin. Soitimme kappaleen uudestaan ja menimme sitten eteenpäin, kun tämä oli niin hyvin muistissa kaikilla.

Tämän jälkeen harjoittelimme *Criminal*-nimisen Gotan Project -yhtyeen teoksen. Tämä on modernia elektrotangoa, jossa harmonikat pääsevät esiin. Ensimmäinen otto meni loppuun asti, mutta loppu otettiin saman tien uudestaan, koska se mennyt yhteen. Lopussa minä soitan komppia alle, kun harmonikan soittajilla ja viulisteilla on oma tähtihetkensä, ja tulen mukaan iskuihin vasta kahdessa viimeisessä tahdissa. Harjoittelimme tämän kuntoon ja sitten kapellimestari otti kitarasoolon lopun puheeksi. Hän halusi viulujen soittaman synkooppikuvion terävämmäksi ja pyysi myös minua soittamaan sen terävämmin sekä kasvaen. Otimme sävellyksen uudelleen ja soiton tauottua kapellimestari Vertainen sanoi, että hän halusi kitarasoolon jälkeen tulevien viuluvastauksien iskut samoin terävämmiksi. Kokeilimme vielä tätä ennen kuin siirryimme eteenpäin.

Sitten oli vuorossa tuttu *Myrskyluodon Maija*. Tähän sovitukseen oli tehnyt kapellimestari itse. Tarkistin ensin häneltä, että missä kohdin soitin vispilöillä ja missä kalvotamburiinilla. Aloimme soittaa alusta, mutta se keskeytyi heti, kun kapellimestari pyysi minua tekemään suuremman symbaalinousun ensimmäiseen tahtiin. Lähdimme uudestaan alusta, kunnes soitto keskeytyi noin puolessa välissä teosta. Siinä kohdin mennään jazz-valssiin ja tulee improvisoitu soolo. Kohdasta tekee vaikean vaihtuvat tahtilajit, joiden päälle soolo soitetaan. Kapellimestari pyysi minua aloittamaan osan vihjailulla jazz-valssiin ja vasta viidennessätoista tahdissa menemään selkeästi jazz-valssiin. Otimme tästä kohdin uudestaan ja pääsimme nyt loppuun asti. Seuraavaksi harjoittelimme siirtymän alun hitaasta

4/4-tahtilajin temposta nopeaan 3/4-tahtilajin tempoon. Tässä kohdin minun täytyy lopettaa vispilöillä soittaminen tahtia ennen vaihdosta, jotta ehdin vaihtaa takaisin tamburiiniin. Lopuksi harjoittelimme menon soolosta takaisin a tempoon. Kapellimestari Vertainen halusi isomman nousun koko orkesterilta. Kun hän oli tyytyväinen muutoksiin, menimme teoksen vielä kerran kokonaisuudessaan läpi.

Näissä edellisissä kappaleissa kommunikointia olikin jo enemmän, koska jokainen soittaja ehdotti eri vaihtoehtoja kapellimestarille ja tapahtui myös tahatonta komiikkaa, kun minä tiputin tamburiinin lattialle vaihtaessani sitä vispilöihin. Näin Soikkasen (2006, 102) kuvaama perustehtävä ja Kopakkalan (2005, 18) lanseeraama sosiaalinen oheistehtävä nousevat enemmän esiin. Oheistehtävä on juuri huumorin, yllättävien ideoiden ja luovuuden lähde. Luovuus edellyttää turvallista leikillisyyttä. Juutin (ks. 2006, 127) mukaan työryhmästä tulee kiinteä, mikäli jäsenet ovat toisistaan riippuvaisia yhteisen päämäärän saavuttamiseen.

Seuraavana oli vuorossa hidas *Amar Pelos Dois* -sävellys, se oli Portugalin kilpailukappale Euroviisuissa vuonna 2017. Minä soitan siinä vain pehmeää shakeeria ja hieman tuulikelloja efektiksi. Aloimme soittamaan kappaletta, mutta se keskeytyi heti alkuunsa, kun kohotahdin kuudentoistaosajuoksutus ei mennyt yhteen. Sitä harjoiteltiin pari kertaa läpi ja sitten aloimme soittamaan teosta uudelleen. Soiton jälkeen kapellimestari otatti uudestaan orkesterin välisoiton, johon hän halusi lisää kasvua, ennen harmonikkojen ja kitaran soolomelodioita. Loppupuolella tulevaan suvanto-osaan kapellimestari halusi rauhallisen tempon ja tarpeeksi hiljaisen säestyksen laulajaa varten. Laulaja ei ollut tällä kerralla paikalla, joten teoksesta katsottiin vain orkesterin lähtöjä ja välisoittoja.

Viimeisenä minun osaltani harjoittelimme Marzi Nymanin sovituksen *Can't Take My Eyes Off You* -sävellyksestä. Tämä on tosi haastava sovitus, jossa tempo vaihtuu monta kertaa ja tunnelma vaihtuu laidasta laitaan. Minulla on tässä kappaleessa käytössä kontrabasson nuotti, koska siitä käy selvemmin esiin kokonaisuus (KUVA 6). Olen vain lisännyt tarvittavat rumpujutut lyijykynällä tähän nuottiin.

Otimme ensimmäisen oton, jonka saimme soitettua loppuun. Kapellimestari Vertainen halusi ottaa uudestaan loppupuolella olevan lähdön, joka alkoi haitarilla ja sitten siihen liittyi muita soittimia, kunnes minä soitan virvelillä tahdin trioleita kasvavalla voimakkuudella. Sitten olemme hitaassa dixieland meiningissä, jossa minä soitan symbaali-iskuja satunnaisesti. Osa päättyy kovaa soitettuun fermaattiin. Sitten tulee erikoinen huuto-osa, jossa minä soitan Loota-bassorummulla ensimmäisen ja kolmannen iskun sekä symbaaleilla toisen ja neljännen iskun. Kokonaisuus päättyy kenraalipausssiin. Sitten jatketaan kertosäkeeseen, jossa on nopea tempo, ja jonka kapellimestari laskee homman käyntiin kovaan ääneen: "YY, KAA, KOO, NEE!". Harjoittelimme tätä pari kolme kertaa, kunnes kapellimestari oli tyytyväinen.

4 Upright Bass

**BRIDGE** ♩=80 DIRTY'N'HEAVY SWING!

173 *Acc. 1.* *virveli: 3 3 3*  
*poco Accel..*

177 *♩=96* *symb.-iskut satunnaisesti*  
*ff* *rit.*  
 Eb/G F#° Fm7 Bb7 Fm7 Bb7 Ab/C Bb/D Eb° C(13#9)

183 *Loud Inhale!* ♩=70 FESTIVO & BERSERK  
*"HHHH.. fff* *Shouting & Violent Ad Lib Playing*

191 *G.P.* **In Tempo (Straight 8's)** ♩=160  
**SOMEBODY COUNT!**

**Chorus** *loota* *ONE TWO THREE FOUR!*  
 194 Dm7 G7 Cmaj7 Am7  
*ff con Brio!*

KUVA 6. Can't Take My Eyes Off You –basso-/rumpunuotti. (sovitus: Marzi Nyman)

Soitimme sitten tästä osasta loppuun asti. Soiton tauottua kapellimestari halusi vielä minun soittavan loppupuolella olevat iskut selkeämmin. Tämän jälkeen aloimme soittamaan sovitusta uudelleen. Kapellimestari keskeytti pian ja otatti alun uudestaan, hän halusi viulujen soiton tarkemmaksi ennen harmonikan melodiaa ja sanoi myös, että melodian pitää tulla selkeästi sekä orkesterin seurata

näyttöä paremmin. Jatkoimme eteenpäin, kunnes pysähdyimme Bridge-osaan. Pari tahtia ennen Bridge-osaa on synkooppietju kaikilla ja kapellimestari halusi saada sen toimimaan. Tämän harjoiteltuamme menimme Bridge-osan hitaasti tapahtuvaa nopeutusta aina kertosäkeen alkuun saakka. Kun saimme kaiken kuntoon, menimme toisen oton alusta loppuun. Nyt kapellimestari oli tyytyväisempi ja minä sain luvan alkaa purkamaan soittimiani.

Tämän päivän harjoitusten anti sai minut miettimään yhtä selkeää eroa Guardian ja Micke Bjorklof & Blue Strip -yhtyeen välillä. Micken yhtye on selvästi primaarinen ryhmä. Guardia Nueva taas on sekundaarinen ryhmä, jossa on organisaatio taustalla, kirjoitetut säännöt ja valitut johtajat. (Ks. Juuti 2006, 122–123). Molempia yhdistää se, että työryhmästä tulee kiinteä, mikäli jäsenet ovat toisistaan riippuvaisia yhteisen päämäärän saavuttamiseen (ks. Juuti 2006, 127).

#### **4.2.2 Läpimeno harjoitus**

Orkesterilla oli ollut jo pitkät treenit edeltävänä iltana ja nyt oli vain läpimeno harjoitus solisti Jennie Storbackan kanssa. Olin paikalla jo alusta asti, vaikka minulla ei ollut kaikissa kappaleissa soittamista. Harjoitukset alkoivat Kokkola-marssilla, jonka soitimme läpi ja jatkoimme lyhyen ohjeistuksen jälkeen eteenpäin. Seuraavana oli vuorossa orkesterin numero Libertango. Soitimme sen kokonaan ja kävimme sitten ongelmapaikkoja läpi. Soitimme B-osan Tutti-paikasta seuraavan osan alkuun, jota ennen oli iskuja vaihtuvilla tahtilajeilla. Kapellimestari Vertainen halusi minun soittavan selkeän fillin, joka johtaa seuraavaan osaan. Tämän jälkeen menimme kappaleen lopun, jossa koko orkesterilla on tutti ja siinä pitää soittaa rytmisesti tarkasti (KUVA 7). Sitä mentiin pari kertaa, ennen kuin kapellimestari oli tyytyväinen.



KUVA 7. Ote A. Piazzollan säveltämän *Libertangon* sovituksesta (sovitus: Raimo Vertainen)

Tämän jälkeen lavalle saapui Jennie Storbacka ja menimme hänen kappaleensa *Don't Cry For Me Argentina*, jonka hän lauloi ruotsiksi. Emme päässeet kovin pitkälle alusta, kun kapellimestari Vertainen keskeytti teoksen. Hän halusi kuulla viulumelodian paremmin introssa ja pyysi bassoa sekä kitaraa soittamaan varovaisemmin. Lähdimme uudestaan alusta, kunnes kapellimestari keskeytti uudestaan. Hän halusi kuulla monitooriinsa enemmän minun soittamaa marimbasaunia. Otimme uudestaan alusta ja nyt pääsimme loppuun. Kapellimestari kysyi jälleen Jennien toiveita kappaleeseen liittyen. Sitten hän antoi ohjeita orkesterille. Toisen säkeistön alla pitäisi soittaa hiljempaa, jotta orkesteri ei jyräisi Jennietä. Samoin marimban ja pianon vuorottelun pitäisi olla tarkempaa, joten säädimme hetken aikaa monitorikuuntelua. Lopun orkesterikohtaan kapellimestari halusi lisää voimaa. Tämän jälkeen menimme teoksen kokonaisuudessaan uudestaan.

Äänentoisto tuo oman lisänsä orkesterin harjoitteluun. Edellisessä teoksessa harjoittelu keskeytyi, jotta saimme säädettyä kuuntelun kohdilleen monitoorisamme. Nämä tilanteet ovat normaaleja silloin, kun orkesteri on vahvistettu ja ne on tehtävä, jotta harjoittelu sujuu hyvin.

Seuraava teos, jossa minulla oli soittamista, oli *Malacumba*. Se soitettiin ensin kokonaan läpi ja sitten kävimme ongelmakohtia. Otimme lähdön C-osaan uudestaan, koska siinä muuttuu tempo nopeammaksi. Kapellimestari Vartainen halusi

edellisen osan parin viimeisen tahdin iskut tarkoiksi, jotta tempon muutos sujuu paremmin. Sitten menimme E-osan, jossa minulla on soolopätkät perkussioilla. Kapellimestari halusi minun soittavat siinä selkeästi, jotta muut soittajat eivät pu- toa kärryiltä. Kun hän oli tyytyväinen tähän osaan, kävimme vielä kappaleen lo- pun kunnolla. Siellä on juoksutukset viuluilla ja harmonikoilla, joka päättyy yhden tahdin mittaiseen perkussiofiliin ja sitten tulee kaikilta isku tahdin ykköselle. Ka- pellimestari otatti tämän kohdan pariin kertaan, ennen kuin oli tyytyväinen viulu- jen ja harmonikoiden yhteissoittoon.

Seuraavaksi menimme Jennien kanssa I Surrender -kappaleen. Soitimme sen ensin kokonaisuudessaan ja sitten kapellimestari kysyi Jennieltä, oliko jotain tiet- tyä kohtaa, jonka hän haluaisi kokeilla, vai mennäänkö toisen kerran läpi. Samalla hän sanoi orkesterille, että halusi kuulla lopun haitarijuoksutukset paremmin. Sa- moin orkesterikohdassa hän halusi kuulla viulujen melodian selkeämmin. Kom- pille hän ohjeisti, että voisimme soittaa hieman hiljempaa näissä kohdin. Näillä huomioilla menimme teoksen uudelleen läpi.

Sitten menimme loput Jennien esittämät teokset läpi. Ensimmäinen oli Myrsky- luodon Maija. Teos soitettiin alusta loppuun ja kapellimestari kysyi Jennien toi- veita. Orkesterille hän muistutti, että alun säestyksen pitäisi olla hiljaisempi sekä lähdön jazz-valssiin tapahtuvan asteittain. Näillä evästyksillä menimme teoksen uudelleen läpi. Kapellimestari halusi vielä ottaa kappaleen loppuosan uudestaan siitä kohdasta, jossa solo loppuu ja mennään takaisin alun 4/4-osa tunnelmaan. Tämä mentiin vielä kertaalleen ja sitten vaihdoimme kappaletta.

Jennien viimeinen teos oli Amar Pelos Dios. Tarjosin kapellimestarille eri vaihto- ehtoja shaker-saundiksi, ennen kuin aloimme soittamaan kappaletta. Soitimme teoksen alusta loppuun ja sitten kapellimestari Vertainen kysyi Jennien toiveita. Pianistille kapellimestari sanoi, että on tarkkana laulusäestyksen kanssa ensim- mäisessä säkeistössä. Orkesterivälikkeeseen hän pyysi kunnan nousun ja leijun- taosan viulujen tremoloon varovaisuutta. Sitten menimme teoksen uudestaan ja sekä kapellimestari että Jennie olivat tyytyväisiä.

Guardia Nueva -tyylisessä orkesterissa vuorovaikutus ilmenee selkeämmin solistin ja kapellimestarin välillä. Heidän välisensä kommunikointi on selkeämmin vuoropuhelua kuin kapellimestarin ja orkesterin kesken. Kapellimestarin ja orkesterin välillä vuoropuhelua käydään enemmän sektiojohtajien kanssa eli solisti on eräänlainen sektiojohtaja. Gaunt ja Treasy (2020, 12, Viitattu 18.4.2021) toteavat, että tämä on tyypillistä isommille kokoonpanoille: *“Larger ensembles may open up more possibilities for interdisciplinarity/transdisciplinarity, but they also reduce potential for intensity of interaction between participants.”* He huomauttavat kuitenkin, että vaikka jokaisella soittajalla on oma yksittäinen tavoite, on heillä kuitenkin yhteinen perusta jaetuissa tavoitteissa. Pitkään toimineista orkestereista he toteavat, että on myös merkittäviä esimerkkejä pitkäaikaisista yhteisöistä, jotka tuovat erilaisia taiteilijoita tutkimaan vallankumouksellista visiota ja keksimään taiteellisen käytännön perusnäkökohtia. (sama 2020, 11–12, viitattu 18.4.2021.)

#### **4.2.3 SWOT-analyysi ja yhteenvetoa**

Peilattessani orkesterin työskentelyä rooleihin tiimissä (Kopakkala 2005, 109; Soikkanen 2012, 55) ja Juutin ryhmässä vallitsevien roolien jaottelun kolmeen ryhmään (ks. Juuti 2006, 136), huomasin niiden toimimattomuuden Guardia Nuevan kohdalla. Roolittaminen oli vaikeaa Guardia Nuevan kohdalla, koska ne eivät istu tämäntyyliin hierarkiseen kokoonpanoon. Tällaisen ison orkesterin johtosuhte on selkeä, kapellimestari johtaa ja antaa ohjeistuksia sektiojohtajille, ja nämä ohjeistavat rivisoittajia. Tässä valossa normaali ryhmän vuorovaikutus näyttyy hyvin vähäiseltä. Tosin Gaunt ja Treasy (2020, 18, viitattu 18.4.2021) huomauttavat, että tutkan kaltaisen monen aistinvaraisen ruumiillistetun prosessin on kuvattu olevan välttämätön yhtyeiden tulosten kannalta. He nostavat myös esiin selkeän ja epäsuoran hajautetun johtajuuden ja sen suhteen yksilöiden ja yhtyeen välisiin luoviin jännitteisiin (sama 2020, 20, viitattu 18.4.2021).



Tekemäni SWOT-analyysi (TAULUKKO 2.) näyttää erilaiselta verrattuna Micke Bjorklof & Blue Strip -yhtyeen vastaavaan. Jotain yhtäläistä on myös havaittavissa. Alla taulukko Guardia Nuevan SWOT-analyysistä.

*TAULUKKO 2. Ison orkesterin SWOT-analyysi. (Timo Roiko-Jokela)*

Iso orkesteri ja kapellimestari	
<b>Vahvuudet</b>	<b>Heikkoudet</b>
Tehokkuus harjoituksissa	Kapellimestari päättää
Sovittu musiikki	Yksityiskohtiin ei ole niin paljon aikaa
Nuottien käyttäminen	Harjoitukset vain pari kolme kertaa ja sitten esiintyminen
Selkeästi tauotetut harjoitukset	Osa sovittajista ei osaa sovittaa kaikille soittajille hyvin
Kapellimestari johtaa	Ringissä useampi soittaja per soitin -> onko kaikilla soittajilla samat merkinnät?
Myös soittaja voi ehdottaa jotain liittyen omaan stemmaansa	Tulkinnasta päättää kapellimestari -> kapellimestari kyllä kuuntelee ehdotuksia, mutta tekee omat päätöksensä -> eivät aina tyydytä soittajaa
Ringissä useampi soittaja per soitin -> aina on joku vapaana keikalle	
Tulkinnasta päättää kapellimestari	
Saadaan isokin ohjelmisto kuntoon parilla kolmella harjoituksella	
<b>Mahdollisuudet</b>	<b>Uhat</b>
Saadaan isokin ohjelmisto kuntoon parilla kolmella harjoituksella	Urautuminen, tulee tietty tapa soittaa sovituksia
(edellyttää sitä, että jokainen soittaja on harjoitellut oman stemman)	Ringissä useampi soittaja per soitin -> onko aina toimiva soittajisto kompissa?
Eri sovittajien käyttö mahdollistaa sovitusten monimuotoisuuden	Saadaan isokin ohjelmisto kuntoon parilla kolmella harjoituksella -> Saadaanko paras mahdollinen irti ohjelmistosta?
Ringissä useampi soittaja per soitin -> eri soittajat tuovat eri ideoita	Osa sovittajista ei osaa sovittaa kaikille soittajille hyvin
Tulkinnasta päättää kapellimestari	Tulkinnasta päättää kapellimestari -> kapellimestari kyllä kuuntelee ehdotuksia, mutta tekee omat päätöksensä -> eivät aina tyydytä soittajaa
Kapellimestari johtaa	Nuotit nopeuttavat harjoituksia, mutta myös kahlitsevat -> kun on iso orkesteri, ja sovitettua musiikkia, ei ole muuta mahdollisuutta
Sovittu musiikki	
Nuottien käyttäminen	

Vahvuuksia löytyy monta. Ensinnäkin kapellimestari saa orkesterin toimimaan tehokkaasti ja johtaa sekä päättää tulkinnasta. Toiseksi musiikki on sovitettua ja käytetään nuotteja, tämä nopeuttaa paljon työskentelyä. Tauot ovat selkeissä paikoissa sinfoniaorkesterien tyyliin (LIITE 2), ja myös soittaja voi vaikuttaa omaan stemmaansa, mutta selkeästi rajatummin kuin Micke Bjorklof & Blue Stripin kohdalla. Lisäksi useampi soittaja per soitin helpottaa harjoitusten ja keikkojen järjestämistä, aina on joku saatavilla.

Heikkoutena on sen sijaan musiikillisella puolella se, että kapellimestari tekee lopulliset päätökset tulkinnasta ja esityksestä. Samoin se, että orkesteri harjoittelee vain pari kolme kertaa ennen esiintymistä, tällöin ei jää yksityiskohtiin riittävästi aikaa. Vahvuutena kapellimestarin johtamassa orkesterissa on luonnollisesti se, että kaikki lukevat nuotteja, jolloin jokaisessa soittimessa on vähintään tuplamiehitys. Tämä mahdollistaa sovitettujen kappaleiden käytön ja sen, että aina on joku lähdössä esiintymään, jos pääsoittaja ei pääse. Vanonen (2012, 6) huomauttaa, että soittajien pitää olla pitkällä ja osata seurata kapellimestarin näyttöä, jotta kapellimestarista on selkeästi hyötyä.

*Orkesteri koostui arviolta noin 10 – 13-vuotiaista soittajista, joista useimmat olivat soittaneet orkestereissa jo ainakin muutaman vuoden. Olisi voinut luulla, että he näin ollen tietävät jotain siitä, mitä orkesterin johtaja heidän edessään viestittää, ja osaavan reagoida edes kappaleen aloitukseen... Tarkistin aluksi, että näen kaikki soittajat. Tiesin, että sillä tavalla soittajistosta suurin osa näkee myös minut. Päätin, että minun täytyy olla eleissäni korostetusti niin yksiselitteisen selkeä, ettei yhdellekään soittajalle jää epäselväksi, milloin on aika soittaa. Esitettävä teos oli tahtilajiltaan kaksi neljäsosaa. Annoin eteen kokonaisen tahdin: ensin pienen, passiivisen varjolyönnin ja sitten aktiivisesti lyönnin pohjasta pomppaavan, tarkoituksellisen voimakkaasti näytetyn valmistavan iskun. Käteni laskeutui ykköselle, siitä kohti kakkosta... eikä yksikään oppilas soittanut. Minut valtasi hölmistynyt tunne. Suuri osa soittajista seisoj paikallaan soittovalmiina ja katsoi nuottejaan. Osa heistä katsoi myös minua, ja näin heidän kasvoiltaan sekä kummastusta että myös kysyviä ja odottavia ilmeitä, jotka tuntuivat viestittävän: ”Milloin soitamme?” (Vanonen 2012, 6.)*

Mahdollisuutena on se, että isokin ohjelmisto saadaan kuntoon nopeasti. Myös monen sovittajan käyttäminen elävöittää sovitettua musiikkia, ja kun ringissä on monta soittajaa per soitin, tuo heistä jokainen ideoita soittoon. Uhkana on puolestaan seuraavia asioita: mahdollinen urautuminen ja sovitukset soitetaan aina samalla tavalla. Kun ringissä on useampi soittaja, herää myös kysymys, onko kompissa aina toimiva kokoonpano? Vaikka kaikki soittajat ovat hyviä, voi eri kokoonpano toimia huonommin siksi, että joidenkin soittajien yhteispeli ei toimi parhaalla mahdollisella tavalla.

Vahvuus, että saadaan isokin ohjelmisto kasaan vain parilla harjoituksella, on samalla uhka. Saadaanko paras mahdollinen irti ohjelmistosta? Nurmi (2019, 120) näkeekin, että uhka on juuri ihmisen oppimiskapasiteetissa, erään arvion mukaan se on noin neljä tuntia päivässä. Tämä arvio löytyi myös Erja Joukamo-Ampujan nettiartikkelista. *“The brain researchers say the optimal time of learning daily is around 4 hours”* (Joukamo-Ampuja 2021, luettu 13.5.2021). Samoin sovittajien epätasaisuus on uhka. Soittajat kyllä ehdottavat parannuksia huonoonkin sovitukseen, mutta eivät ne muuta huonoa sovitusta paremmaksi. Samoin uhkana on se, että kapellimestari tekee päätökset tulkinnasta, vaikkakin kuuntelee myös soittajien mielipiteitä. Nuotit ovat myös sekä mahdollisuus että uhka. Uhkana niissä on niiden kahlitsevuus. Tulkintaan voi aina puuttua, mutta nuotit pysyvät samoina.

### 4.3 Big Bad Trio

Yhtye oli sopinut parit harjoitukset 4.11. ja 14.11. esiintymisiä varten. Ensimmäinen harjoituskerta oli keskiviikkona 21.10. ja toinen kerta oli keskiviikkona 28.10. Molemmilla kerroilla oli käytössä kolme tuntia, joten meillä oli selkeä järjestys harjoiteltaville kappaleille. Rumpali Joni ja basisti Egon olivat saaneet uusien sävellyksieni nuotit sekä demonauhat jo syyskuun loppupuolella, jotta heillä oli aikaa ottaa uudet kappaleet haltuun. Egonille olin lähettänyt muut soitettavat kappaleet jo syyskuun alussa.

#### 4.3.1 Ensimmäinen harjoitus

Aloitimme harjoitukset *Jotakin*, *Jossakin*, *Jonnekin* -sävellykselläni (LIITE 3). Aikaa meni ensin luupin kuuluville saamiseen ja äänentason hakemiseen. Egon ehdotti, että bassosaundissa olisi oktaaveri mukana teemassa, tuomassa jyvyyttä. Minusta tämä oli hyvä idea. Sitten soitimme kappaleen kokonaisuudessaan läpi. Sanoin muille, että alkuvamppi voi olla määrittelemätön, koska ajatuksenani oli, että kaikki tulevat lavalla yksi kerrallaan luupin soidessa, minun tullessa lavalle viimeisenä.

**Vamppi** (engl. vamp, vamping), kappaleeseen sisältyvä lyhyt, parin tahdin mittainen säestävä jakso, jota kerrataan esim. improvisoidun soolon tai puheen taustaksi. Kertauksien määrä voi olla ennalta sovittu tai kappaletta voidaan jatkaa tilanteen mukaan merkistä. Kappale voidaan myös lopettaa vamppiin. (Suomen musiikintekijät 2019, viitattu 22.4.2021.)

Jonille sanoin, ettei fillaisi tomeilla niin paljon B-osan bassoteeman päälle. Hän ehdottikin, että soittaisi siinä enemmän symbaaleja. Egon ehdotti, että C-osan loppua pidennettäisiin kahdella tahdilla ja sitten vasta mentäisiin sooloon. Tämä tuntui toimivan, joten lisäsimme pari tahtia C-osan loppuun. Soitimme teoksen uudestaan näillä muutoksilla ja otimme samalla ajan. Kappaleen kestoksi tuli seitsemän minuuttia. Soitin sävellyksen ilman nuotteja ja sanoin muillekin, että opetelevat ensi kerraksi sävellyksen ulkoa.

Seuraavaksi otimme työn alle toisen uuden kappaleeni; *What Was?* Tässäkin on mukana luuppi, joka kulkee läpi kappaleen. Olin sähköpostissa kirjoittanut Egonille, että jos C-osan melodia menee liian korkealle kontralla, niin hän voisi soittaa sen oktaavia alemmaa. Egon kysyi, että voisiko hän soittaa tämän kappaleen nauhattomalla sähköbassolla, se sopisi hänestä paremmin tähän teokseen. Sanoin, että se sopii oikein hyvin. Tähän kappaleeseen halusin lisäksi bassosoolon. Egon ehdotti, että se olisi vibrafonisoolon jälkeen, kun palataan takaisin A-molliin. Minusta se sopi hyvin ja kokeilimme tätä saman tien. Soitimme teoksen kokonaisuudessaan läpi ja otimme samalla ajan. Tämä kappale kesti yhteensä neljä minuuttia neljäkymmentä sekuntia. Bassosoolo tuli sopivasti tuomaan lisää pituutta sävellykseen. Joni pähkäili samalla, kuinka kehittää rumpukomppia soolon edessä. Sanoin että se kuulosti ihan hyvältä, mitä hän oli tehnyt. Annoin hänelle ohjeen soittaa vain symbaaleja soolon alkupuolella efektien alla ja alkaa soittamaan rumpukomppia vasta, kun siirryn soittamaan vibrafonia. Soitimme teoksen uudelleen ja olimme tyytyväisiä kokonaisuuteen.

Tässä kokoonpanossa vuorovaikutus oli aluksi varovaista ja oltiin asioista samaa mieltä. Juutin (ks. 2006, 136–137) tehtävärooleista minulla oli aloitteentekijän, tietojen antajan, koordinaattorin, toimintojen suuntaajan ja motivoijan roolit edellisissä teoksissa. Egonin roolit olivat aloitteentekijä ja tietojen antaja, Jonin tehtäväroolien ollessa osa-aloitteentekijä ja tietojen antaja. Tämä oli ensimmäinen kerta, kun harjoittelimme yhdessä. Minä tunsin Egonin hyvin, koska olin soittanut hänen kanssaan muissakin kokoonpanoissa ja tuntenut jo vuosia. Joni sen sijaan nuorena kaverina tunsii Egonin vain pintapuolisesti. Tämä aiheutti sen, että Joni oli aika varovainen ja hiljainen, eikä osallistunut kappaleiden kommentointiin muuta kuin siinä tapauksessa, jos häneltä kysyi suoraan. Kopakkala (2005, 110–111) sanookin, että henkilö muuttuu ryhmän tarpeiden mukaisesti, mutta melko rajatusti. Puheliaasta henkilöstä ei tule hiljaista, vaikka siirtyisikin toiseen ryhmään.

Sitten siirryimme Esbjörn Svenssonin säveltämään *Seven Days* -kappaleeseen. Halusin käydä tämän sävellyksen jo ensimmäisessä harjoituksessa sen takia, että tämä teos on haastava kontrabassolle. Egonin täytyy välillä lisätä efektejä saundiin ja soittaa samalla jousella. Soitimme ensi kappaleen läpi, mutta emme

päässeet loppuun asti, koska Joni unohti bassosoolon. Sanoin samalla Jonille yhden jutun, jonka muistin ensimmäiseltä keikalta. Silloin kävi niin, että B-osan lopussa, jossa kontra jäi soittamaan yksin pitkää ääntä jousella, oli meno A-osaan epäonnistunut, koska alla ei ollut mitään rytmistä tukea. Otimme teoksen uudelleen ja samalla ajan kokonaisuudesta. Tällä kerralla kappale kesti tasan seitsemän minuuttia. Halusin B-osan kasvavan vielä enemmän, Egon sanoi, että hän ei pysty sitä kasvattamaan, joten vastuu jäi minulle ja Jonille. Soitimme teoksen vielä B-osasta loppuun ilman sooloja.

Viimeisenä kappaleena harjoittelimme Esbjörnin teoksen nimeltään *Behind the Yashmak*. Tämä on tosi pitkä ja moniosainen kappale, joten aloitimme harjoittelun ensin alusta soolon alkuun saakka. Ihan alussa on paljon efektejä kontralla, mallet-KAT:lla ja symbaaleilla sekä Roland SPD SX -perkussiokontrollerilla (KUVA 5). Sanoin Jonille, että hi-hat -komppi voisi alkaa heti, kun olen soittanut tietyn harmonisen jutun ja demosin tämän hänelle. Egon kysyi, että voiko laittaa paljon tilaa bassosaundiin. Pyysin häntä näyttämään esimerkin ja sanoin sitten, että se sopii. Kokeilimme soittaa ihan alusta soolon alkuun asti ja se toimi hyvin. Menimme tämän jälkeen loppuosaa, jossa dynamiikka ja intensiteetti kasvavat rumpusoolon myötä. Sanoin muille, että lopetetaan kappale pysähtymällä loppuvampin ensimmäisen tahdin neljännelle iskulle. Yritimme saada tämän toimimaan, mutta kun se ei onnistunut, niin muutimme lopetusta. Teimme loppuun ison fermaatin, jossa kaikki soittavat mitä mieleen tulee. Se sopii hyvin ajatellen teoksen kokonaisuutta.



KUVA 8. Roland SPD-SX -perkussiokontrolleri. (Kuva: Timo Roiko-Jokela)

Tämän jälkeen menimme sooloa ja kuinka siirrymme B-osaan. A-osa tulee vielä tämän lisäksi ja sitten mennään bassosooloon. Bassosoolon loputtua mennään Outroon eli loppusoittoon, joka kasvaa asteittain eri melodioilla ja lopuksi kasvavalla rumpusoololla basso- ja vibrafoniriffin päälle. Pyysin Jonia aloittamaan rumpusoolon rauhallisesti komppisoolona ja hiljalleen kehittään täyteen rumpusooloon. Kun olimme saaneet eri osat kuntoon, harjoittelimme teoksen kokonaisuutena, mitaten samalla ajan. Kappaleelle tuli pituutta kaksitoista minuuttia viisikymmentä sekuntia, aikamoinen teos ollakseen jazz-sävellys.

Näissä harjoituksissa Egonin ja Jonin tehtäväroolit kasvoivat vielä tietojen etsijän roolilla ja minun roolini lisääntyivät tiedon etsijä ja arvioijan rooleilla (ks. Juuti 2006, 136–137). Vuorovaikutus ja osallistujien rohkeus kasvoi pitkin harjoitusta, mutta kommentointi oli vielä aika varovaista. Ryhmän aloitusvaiheita Kopakkala (2005, 111) kuvaakin, että henkilöillä on niissä suosikkivaiheensa, mikä tulee ilmi siten, että joku on hyvä aloittaja ja nauttii uudesta tilanteesta. Näin oli Egonin tapauksessa.

### 4.3.2 Toinen harjoitus

Tällä kerralla aloitimme Esbjörn Svenssonin säveltämällä *From Gagarin's Point of View* -kappaleella. Tässä teoksessa hyvin mystinen tunnelma ja rummuilla sekä kontrabassolla on hyvin staattinen komppi A-osassa. B-osassa rumpuasetti jatkaa samaa staattista juttuaan, mutta kontrabasso soittaa ensimmäisellä kerralla pitkää ääntä jousella efektin kera. Toisella kerralla kontrabasso soittaa sooloa B-osassa. Vibrafoni soittaa A-osassa joka kerta samaa melodiaa, mutta varioiden. B-osassa soitan erilaisia efektejä mallet-KAT:lla. Olin jo miettinyt lopetusefektin kappaleen loppuun ja esittelin sen muille. Ideana efektissä on, että se syttyy hitaasti, mutta puhkeaa kukkaan neljän tahdin aikana ja häipyä hiljalleen pois.

Otimme ensimmäisen oton ja keston kappaleelle, se oli noin neljä minuuttia. Kysyin Jonilta, että mitä efektejä hän käytti B-osassa, jotta en käyttäisi itse samantaisia. Egon tarjosi erästä efektiä toisen B-osan sooloon, joka oli minusta hyvä. Hioimme kappaleen lopetusta, jotta käyttämäni loppusaundi tulee kokonaisuudessaan esiin ja ehtii loppua, ennen kuin Joni lopettaa rumpukompin. Tämän jälkeen menimme kappaleen vielä toiseen kertaan läpi.

Seuraavaksi menimme Esbjörn Svenssonin säveltämän *Tide of Trepidationin*. Kävimme ensin rakennetta lävitse, koska levyllä A-osa tulee ensi pelkästään pianolla ja rummuilla, ja sitten vasta alkaa kirjoitettu nuottikuva. Esittelin tämän Egonille Jonin kanssa. Egon kysyi, voisiko hän soittaa tämän kappaleen nauhatomalla sähköbassolla ja sanoin, että kyllä se käy. Aloimme soittamaan teosta, mutta emme päässeet vibrafonisooloa A-osaa pidemmälle, kun olimme jo eri osissa. Egon olisi mennyt ilman kertausta B-osaan. Otimme uudestaan vibrafonisoolon alusta ja nyt pääsimme loppuun saakka. Sanoin muille, että se on merkkinä lopetuksesta, kun alan soittamaan bassoriffiä. Pyysin Egonia ottamaan jonkun efektin mukaan viimeiseen ääneen, jotta se kestäisi pidempään. Itse lisäsin kaikua iPadin säätimestä viimeiseen ääneen. Soitimme kappaleen uudestaan ja oitimme samalla ajan, tämä versio kesti kuusi minuuttia neljäkymmentäviisi sekuntia.

Tämä oli nyt toinen harjoitus, jossa Egon oli mukana ja vuorovaikutus jäsenten kesken tuli luontevammaksi. Jonikin uskalsi jo kommentoida enemmän tapahtumia, eikä vain istunut hiljaa. Meidän uusi ryhmämme oli siis pääsemässä hyvään vauhtiin ryhmän muodostumisvaiheessa, joka on Bruce Tuckmanin vuonna 1966 tekemän tutkimuksen ensimmäinen vaihe ryhmän kehitysvaiheessa (Soikkanen 2012, 105). Minä olin se auktoriteetti, johon muut luottivat aluksi, mutta nyt keskinäinen vuorovaikutus lisääntyi myös. Spontaanisuus alkoi lisääntyä, kun luottamus soittajien kesken lisääntyi ja odotus hyvien asioiden suhteen lisääntyi (Kopakkala 2005, 116). Luovuus alkoi kukkia. Luovuuden ehtoina on mainittu muun muassa seuraavia asioita: siihen liittyy aina jotakin ennalta määrittelemätöntä ja tyyppillisestä poikkeavaa, pitää säilyttää kyky ihmetellä, älä usko muita, ota välillä loppoaikaa ja innostu omista ajatuksistasi (Nurmi 2019, 107; Kopakkala 119).

Tämän jälkeen menimme Esbjörnin säveltämän balladin *Believe, Beleft, Below*. Se on jazz-balladi, jonka soitimme ilman mitään efektejä akustisessa trioformaatissa. Tässäkin kävimme ensin rakenteen läpi Egonin takia, sillä levyllä mennään soolosta suoraan B-osaan. Lisäksi viimeisellä kerralla 2/4-tahti muuttuukin 4/4-tahdiksi, kun basisti soittaa levyllä hienon melodiapätkän tähän kohtaan. Koska tätä ei lue nuotissa, pyysin Egonia opettelemaan sen seuraavaksi kerraksi. Sitten lähdimme soittamaan teosta läpi. Lähtö B-osaan ei mennyt hyvin, joten otimme viimeisen A-osan sooloa ja sitten uudestaan B-osaan. Tällä kerralla se meni paremmin. Otimme seuraavaksi kokonaisen oton ja ajan. Kappaleen kokonaiskestoksi tuli neljä ja puoli minuuttia. Pyysin kaikkia soittamaan koko kappaleen ajan vähän, jotta tunnelma säilyy. Tämän jälkeen soitimme kaikki kappaleet esiintymisjärjestyksessä ja otimme kokonaisajan, joka oli noin viisikymmentäviisi minuuttia.

### **4.3.3 SWOT-analyysi ja yhteenvetoa**

Meidän vuorovaikutuksemme ja roolit pysyivät samoina loppuajan, joten vertailua viiden hengen blues/rock-yhtyeen välillä on vaikea tehdä, kun toinen kokoonpano on kolmenkymmenen vuoden ikäinen, ja toinen kolmen viikon ikäinen. Se nousi



esiin molemmissa yhtyeissä, että kaikkien täytyy olla tehtävärooliltaan aloitteen-tekijöitä, muuten ei synny hedelmällistä vuorovaikutusta (TAULUKKO 3). Juuti (ks. 2006, 146) huomauttaa, että joka kerta kun ryhmä kokoontuu, se uudistuu. Eli vaikka kokoonpano on jo kolmekymmentä vuotta tehnyt yhteistyötä, silti se uudistuu. Tämä uudistumisprosessi on kuitenkin jokaisessa ryhmässä erilainen. Yhtyeen harjoitusten äänitteitä kuunnellessani tein seuraavia huomioita.

*TAULUKKO 3. Oman kolmen hengen jazz-yhtyeen SWOT-analyysi. (Timo Roiko-Jokela)*

Oma kolmen hengen jazz-yhtye	
<b>Vahvuudet</b>	<b>Heikkoudet</b>
Työskentely nopeaa, koska työskennellään sekä nuottien kanssa että ilman	Kun on oma yhtye, voi helposti ohjata liikaa muiden soittajien soittamista
Kun osa kappaleista on omia, voi selkeästi ohjeistaa muita siitä, mitä haluaa	Kun osa kappaleista on omia, voi ohjata liikaa sen suhteen, mitä itse haluaa
Harjoitellaan silloin kun on keikka tulossa ja niin monta kertaa, kuin on tarvetta	Saadaan isokin ohjelmisto kuntoon parilla kolmella harjoituksella ->
Harjoitusten pituus vaihtelee tarpeen mukaan	voi olla välillä houkutus pitää vain parit treenit ison ohjelmiston kanssa
Päätösten tekeminen helpompaa, kuin viiden hengen kokoonpanossa	
Myös muut soittajat ehdottavat paljon omaan soittoonsa liittyviä asioita	
Osittainen yhteissovittaminen	
Saadaan isokin ohjelmisto kuntoon parilla kolmella harjoituksella	
Mukautuvuus muutoksiin	
Jokainen soittaja vaikuttaa tulkintaan	
<b>Mahdollisuudet</b>	<b>Uhat</b>
Teosten isokin muuttaminen mahdollista	Kun on oma yhtye, voi helposti ohjata liikaa muiden soittajien soittamista
Työskentelyn nopeus	Kun osa kappaleista on omia, voi ohjata liikaa sen suhteen, mitä itse haluaa
Harjoitusten pituus vaihtelee tarpeen mukaan	Saadaan isokin ohjelmisto kuntoon parilla kolmella harjoituksella
Saadaan isokin ohjelmisto kuntoon parilla kolmella harjoituksella	Teosten iso muuttaminen
Myös muut soittajat ehdottavat paljon omaan soittoonsa liittyviä asioita	
Jokainen soittaja vaikuttaa tulkintaan	

Vahvuuksina omalla triolla olivat seuraavat asiat: työskentelyn nopeus, kun käytetään sekä nuotteja että ollaan ilman, voi helposti ohjeistaa muita omien teosten osalta, mukautuminen muutoksiin (harjoitellaan kun on tarvetta ja niin monta kertaa kuin on tarve, harjoitusten pituus vaihtelee tarpeen mukaan), saadaan isokin ohjelmisto kasaan parilla harjoituksella, soittajat voivat ehdottaa paljon omaan soittoonsa ja tulkintaansa liittyviä asioita sekä osittainen yhteissovittaminen.

Mahdollisuudet ovat triolla samoja kuin vahvuudet: teosten iso muuttaminen on mahdollista, työskentelyn nopeus, harjoitusten pituuden vaihtelu, isokin ohjelmisto saadaan kokoon parilla harjoituksella sekä muut soittajat voivat vaikuttaa omaan tekemiseensä/tulkintaansa. Samoja asioita löytyy myös viiden miehen blues/rock-yhtyeen sekä ison orkesterin vahvuuksista ja mahdollisuuksista.

Heikkouksina ja uhkina löytyi trion työskentelyssä seuraavia asioita: voi helposti ohjata liikaa, kun kyseessä on oma yhtye; voi ohjata omia teoksia liikaa siihen suuntaan, kuinka haluaa kuulla ne; saadaan helposti kasaan isokin ohjelmisto, ja teosten iso muuntelu. Kopakkala (2005, 88) toteaaakin, että ohjaajan merkitys ryhmän toiminnassa on tärkeä: ”Se edellyttää häneltä ryhmän tarpeiden herkkää aistimista ja kyky havaita ja muuttaa omia käyttäytymistapojaan tarvittaessa.” Varsinkin musiikillisessa kontekstissa ohjaajan merkitys on hyvin tärkeä, koska musiikin vaikutus tunteisiin on osoitettu kiistatta, ja musiikin voimakas merkitys tunteisiin selittyy sillä, että se kykenee tavoittamaan tunnekokemuksiin liittyviä rakenteita monitasoisesti (Saarikallio 2010, 282).

## 5 VERTAILEVA TUTKIMUS ORKESTEREIDEN EROISTA

Kokosin SWOT-analyysien tulokset yhteen ja vertailin niitä ryhmän sekä tiimin käsittelyn kautta. Harjoitteluäänityksiä purkaessani huomasin, että vuorovaikutus Guardia Nuevan kohdalla oli harjoitustilanteessa muita paljon huonompi. Tämä selittyy orkesterin organisatorisella rakenteella, jossa jokaisella soitinsektiolla on oma sektiojohtaja, jotka kommunikoivat harjoituksessa pääosin kapellimestarin kanssa. Tämä ei tosi päde komppisektion kohdalla, jossa ei ole selkeää sektiojohtajaa.

Tämä tutkimus paljasti selkeitä eroavaisuuksia eri orkestereiden välillä lähtien kokoonpanon koosta, nuottien käytöstä, käytössä olevasta ajasta aina kapellimestariin saakka. Merkittävin asia oli kapellimestari, hän toi selkeää struktuuria ja ajankäytön hallintaa harjoitukseen. Pienen kokoonpanon etuja on taas mukautuvuus. Vaikka nuotteja käytetään, niitä voi kuitenkin helposti muuttaa, kun musiikki ei ole niin valmiiksi sovitettua kuin isossa kokoonpanossa. Viiden hengen demokraattisessa kokoonpanossa päästään taas hyvin yksityiskohtaiseen työkentelyyn, joka on sekä mahdollisuus että uhka. Kun kukaan ei selkeästi päättä, että tämä kohta menee nyt näin, voi pienenkin kohdan harjoittelussa mennä paljon aikaa. Samoin kun nuotteja ei käytetä, voivat kappaleet unohtua rakenteiden ja sointujen osalta pidemmän tauon kohdalla.

Yhdistäviä tekijöitä oli vaikea löytää kaikkien kokoonpanojen välillä. Enemmän niitä löytyi viiden hengen ja kolmen hengen yhtyeistä. Näissä kokoonpanoissa yhteisiä vahvuuksia olivat, että soittajat voivat vaikuttaa paljon omaan tekemiseensä ja tulkintaansa sekä yhteissovittaminen. Tässä kohdin samat asiat löytyvät myös mahdollisuuksista ja lisäksi kolikon eri puolet; viiden hengen yhtyeen ”kappaleista saadaan paras versio kokeilemalla eri versioita” versus trion ”kappaleiden isot muutokset ovat mahdollisia”. Ison orkesterin vahvuuksissa oli yhteneväistä muiden yhtyeiden kanssa vain se, että soittajat voivat ehdottaa jotain liittyen omaan stemmaansa, mutta ei ollenkaan niin paljon kuin näissä pienemmissä kokoonpanoissa.

Ison orkesterin harjoittelussa näen selkeitä yhteneväisyyksiä Soikkasen esittämään ideaan ryhmätyöskentelyn jakautumisesta näyttämöön ja katsomoon, soittajien ollessa tässä tapauksessa siellä näyttämöllä ja kapellimestarin ollessa katsomossa. Kapellimestari peilaa soittajien esiintymistä rooleihinsa ja johdattaa siten heidät uuteen näytökseen.

Trion ja ison orkesterin kesken löytyi yllättäen muutama yhteinen vahvuus ja mahdollisuus. Yhteisiä vahvuuksia ja mahdollisuuksia olivat nuottien käyttö ja sitä myötä sovitettu musiikki. Isolla orkesterilla harjoittelun tehokkuus ja triolla työskentelyn nopeus, kolikon eri puolet siis ja molemmilla kokoonpanoilla saadaan isokin ohjelmisto harjoitettua nopeasti kuntoon. Yhtyeiden välillä oli myös tapoja, jotka tuntuivat olevan selvästi kyseisen tyyppiselle kokoonpanolle ominaisia, esimerkiksi Guardia Nueva soittaa aina sille nimenomaan sovitettuja teoksia. Triolla taas harjoitusten pituus vaihtelee tarpeen mukaan. Guardia Nuevalla puolestaan eri sovittajien käyttäminen rikastuttaa soivaa materiaalia.

Trion kohdalla näkyi uuden kokoonpanon takia Kopakkalan ryhmän luonnehdinta selvänä; yhteinen rajattu tavoite, mahdollisuus tavoitteesta seuraavaan työnjakoon, vuorovaikutus, roolit ja johtajuus, joista johtajuus näkyi vahvana, koska kyseessä oli oma uusi kokoonpano. Samoin yhteinen rajattu tavoite oli vahva, roolien alkaessa vasta vahvistua. Vuorovaikutuskin lisääntyi parin harjoituskerran aikana huomasti, Jonin ja Egonin päästessä ensijännityksestä eroon.

Jokaisella kokoonpanolla oli harjoitustapoja, jotka olivat tyyppillisiä vain sille. Guardia Nuevalla näitä olivat selkeästi tauotetut harjoitukset sinfoniaorkesterin tapaan, kapellimestari johtaa orkesteria, ringissä on useampi soittaja per soitin sekä sovittajien käyttäminen. Micke Bjorklof & Blue Strip'n kohdalla puolestaan se, että osa soittajista ei lue nuotteja, mikä on tyyppillistä rock-musiikissa. Samoin monen eri tyylin kokeilu samaan kappaleeseen, mennään hyvin yksityiskohtaisesti kiinni musiikin tekemiseen ja on pitkät harjoitusviikonloput. Trion kohdalla kyseeseen tuli nuottien käyttäminen harjoituksissa ja sitten pois jättäminen, teosten isokin muuttelu ja omien teosten ohjaaminen haluttuun suuntaan.

Micken yhtyeen kohdalla voidaan puhua jo tiimistä. Olemme tunteneet toisemme jo kohta 25 vuotta, mikä näkyy harjoituksissa yhteenottoina ja kinasteluna, litte-roidussa tekstissä toisen lauseen päättämisenä ja toisen ajatusten lukemisena, mikä tulee hyvin ilmi liitteessä yksi. Jos vain lukisi sitä, olisi todennäköisesti aivan mahdotonta seurata mistä puhutaan, koska se on melkoista tajunnanvirtaa.

Kaikille yhteisiä harjoitustapoja löytyi loppujen lopuksi hyvin vähän. Jokaisessa yhtyeessä soittajat voivat tehdä ehdotuksia omaan soittoonsa, isossa orkesterissa selvästi vähiten. Samoin oli tulkinnan laita, jokaisessa yhtyeessä soittajat pystyvät vaikuttamaan siihen, mutta isossa orkesterissa vähiten. Siellä kapellimestari tekee lopulta tulkinnan, huomioiden soittajien ehdotukset. Tehokkuus näyttäytyy jokaisessa kokoonpanossa eri lailla. Isossa orkesterissa se näkyy sovitettuna musiikkina, jota harjoitellaan kurinalaisesti säännöllisin tauoin. Blues/rock-yhtyeessä asia tulee esiin siten, että harjoittelu kohdistuu juuri siihen, mikä ei toimi. Esimerkkinä yhtyeen harjoitukset sunnuntaina 12.7.2020, kun harjoittelimme Into The Fire -kappaleen suvanto/perkussiovälikettä, johon meni pelkästään 30 minuuttia. Tällöin päästään kiinni musiikkiin hyvin yksityiskohtaisesti, mutta aikaa menee paljon. Trion kohdalla työskentely on nopeaa, koska käytetään nuotteja tarvittaessa, lopulta ne jätetään pois.

## 6 POHDINTA

Tämä tutkimus yllätti hieman siinä suhteessa, että yhteneviä asioita harjoitustavassa kaikkien kesken löytyi niin vähän. Enemmän yhteisiä tapoja löytyi viiden miehen blues/rock-yhtyeen ja trion välillä, ja toisaalla ison orkesterin ja trion välillä. Mistä tämä sitten johtuu? Micke Bjorklof & Blue Strip -yhtyeen tapa säveltää ja sovittaa kappaleita yhdessä eroaa selkeästi muiden orkestereiden työskentelytavasta. Sekä iso orkesteri että trio käyttävät nuotteja apuna, jolloin työskentely on automaattisesti nopeampaa kuin blues/rock-yhtyeen ”rakennetaan yhdessä” -tapa. Tämä kollektiivinen tapa menee hyvin syvälle musiikin tekemiseen, jolloin välillä hiotaan yhden iskun paikkaa tahdissa. Samalla se on myös iso vaaratekijä, mikä käy ilmi edellisessä luvussa. Vaikka on koko viikonloppu aikaa harjoitella, kuluu se nopeasti, jos yhden kappaleen muutaman tahdin pätkää hiotaan puoli tuntia. Tässä suhteessa demokraattinen yhtye on heikompi harjoittelun tehon ja nopeuden osalta.

Toisaalta ison orkesterin koko vaatii jo sen, että ohjelmisto on sovitettua, jotta jokaisella soittajalla on järkevää soitettavaa. Silloin nuottien käyttäminen koko ajan on määräävä tekijä. Soittajat eivät voi isossa orkesterissa vain heittää nuotteja menemään, niin kuin on mahdollista tehdä pienessä triossa. Pieni trio on näistä kokoonpanoista kaikista joustavin sen takia, että harjoituksissa voidaan käyttää nuotteja ja jättää ne sitten pois, kun kappale on opittu kunnolla. Lisäksi trio voi muokata sovitusta hyvin paljon, kuten myös blues/rock-yhtye. Tähän ei isossa orkesterissa pystytä, koska silloin jokaisen soittajan nuotti muuttuisi niin paljon, että se pitäisi antaa sovittajan tehtäväksi.

Harjoitusaikataulussa olivat isoimmat erot. Ison orkesterin sinfoniaorkesterilta kopioitu harjoittelutapa jaksotettuine taukoineen on hyvin erilainen kuin muilla kokoonpanoilla. Blues/rock-yhtyeen on pakko harjoitella yhteisesti sovittuna viikonloppuna, koska kaikki asuvat eri paikkakunnilla ja osalla soittajista on päivätyö. Tästä johtuen yhtyeen SWOT-analyysin tuloksia ei voi yleistää. Trio puolestaan voi muuttaa harjoitusten pituutta tarpeen mukaan. Tästä pääsemme siihen, että

mitä pienempi kokoonpano on, sitä helpompaa on toiminta ylipäätään, mikäli soittajat vain asuvat samalla paikkakunnalla.

Uhkien joukosta ajattelin löytyvän yhteisiä asioita kaikkien kesken, mutta blues/rock-yhtyeen erilaiset työskentelytavat ja nuotittomuus tekivät juuri sen verran eroa, että yhteisiä uhkia löytyi vain trion ja ison orkesterin kesken. Se hämmästytti, että triolla ja blues/rock-yhtyeellä heikkoudet ja uhat olivat niin erilaisia. Tähän näen merkittävänä syynä oman trion suhteellisen lyhyen toiminta-ajan ja että basisti vaihtui kesällä sekä blues/rock-yhtyeen erilaisen toimintatavan.

Ison orkesterin ja trion kesken yhteisiä uhkia olivat juuri nuottien käyttöön liittyviä seikkoja. Vaarana molemmilla on, että harjoitellaan iso ohjelmisto esityskuntoon parilla harjoituksella. Tämä siitä syystä, näin ei välttämättä saada täysin valmista ohjelmistoa aikaiseksi. Jos jokin kohta jossakin kappaleessa vaatisikin enemmän työtä, aikaa ei tällöin ole. Jostain pitäisi löytää aikaa ylimääräiselle harjoitukselle, mikä on haaste varsinkin ison orkesterin kohdalla. Guardia Nuevan kanssa olemme joskus joutuneet pitämään ylimääräisen komppiharjoituksen, jotta teoksen rytminen pohja on saatu kuntoon.

Tutkimuksen lopputulos on, että jokaiselta kokoonpanolta löytyi hyviä harjoituskäytänteitä, jotka ovat koko ajan muutoksessa, johtuen alan ja pedagogiikan kehittymisestä. Yhteisiä hyviä käytänteitä ei löytynyt niin paljon, johtuen eroista orkestereiden kesken. SWOT-analyysien pohjalta voi nostaa esiin jokaisen yhtyeen vahvuudet ja heikkoudet. Nämä olisi hyvä viedä tiedoksi ja näkyväksi jokaisen orkesterin toimintaan.

Tämä tutkimus antaisi hyvän perustan Micke Bjorklof & Blue Strip -yhtyeen käyttämän yhteissäveltämisen ja -sovittamisen jatkotutkimukselle. Kyseinen tapa on uniikki ja eroaa selvästi tavanomaisesta säveltämisestä. Innovatiivisella tutkimusotteella tästä saisi varmaan paljon irti.

## LÄHTEET

Dunderfelt, T. 2012. Tunnista temperamentit. Juva: Bookwell.

Gaunt, H & Treacy, D. Ensemble practices in the arts: A reflective matrix to enhance team work and collaborative learning in higher education [verkkoartikkeli]. Viitattu 18.4.2021. <https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/1474022219885791>

Halkosalmi, V-M & Heikkilä, P. 2007. Tohtori Toonika – Musiikin teorian, säveltapailun ja nuottikirjoituksen oppikirja. Keuruu: Otavan Kirjapaino.

Hakala, J.T. 2013. Luova laiskuus – anna ideoille siivet. Juva: Bookwell.

Joukamo-Ampuja, E. 2021. Planning the practicing [verkkojulkaisu]. Viitattu 13.5.2021. <http://web.uniarts.fi/practicingtipsformusicians/articles/planning-the-practicing/index.html>

Juuti, P. 2006. Organisaatiokäyttäytyminen. Keuruu: Otavan Kirjapaino.

Kelo, M. & Koski P. 2019. Toimintatutkimus menetelmänä [verkkojulkaisu]. Viitattu 18.9.2020. <https://blogit.metropolia.fi/masterminds/2019/09/30/toimintatutkimus-menetelmana/>

Kopakkala, A. 2005. Porukka, jengi, tiimi. Helsinki: Edita.

Kosonen, E. 2010. Musiikkiharrastusten motivaatio. Teoksessa Louhivuori, M. & Saarikallio, S. (toim.) Musiikkipsykologia. Jyväskylä: Atena, 295–309.

Kulttuuriosuuskunta Uulu. Shekere. Viitattu 5.12.2020. <http://uulu.fi/soitinkokoelma/soitinkokoelma/soitin/147>

Laukkanen, Jere. 2008. Notaatio: tempo, tyyli ja agogiikka. Viitattu 23.8.2020. <http://www.jerelaukkanen.com/materials/notaationperusteet/tempo.html>

Lilja, Mika. Lootapercussion. 2020. Viitattu 23.8.2020. <https://lootapercussion.com>

Manuel, P. 2009. Creolizing Contradance in the Caribbean edited by Manuel, P. Philadelphia. Temple University Press.

Nurmi, M. 2019. Mitä musikaalisuus on? Tampere: Vastapaino.

Opintokeskus Sivis. SWOT-analyysi [verkkojulkaisu]. Viitattu 19.5.2021. <https://www.ok-sivis.fi/jarjestoarvioinnin-ilmansuuntia/arvioinnin-tiedonkeruun-menetelmia/swot-analyysi>

Orkesterikone. 2015. Viitattu 5.12.2020. <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2015/11/26/muita-esitysmarkintoja>



Perkiö, M. 2010. Musiikkisanasto 2 – musiikin perusteet. Viitattu 15.8. & 23.8.2020. [http://musiikkiopisto.fi/mupe/?page\\_id=298](http://musiikkiopisto.fi/mupe/?page_id=298)

Saaranen-Kauppinen, A. & Puusniekka, A. 2006. KvaliMOTV - Menetelmäopetuksen tietovaranto [verkkajulkaisu]. Tampere: Yhteiskuntatieteellinen tietoarasto [ylläpitäjä ja tuottaja]. Viitattu 11.6.2020. <<https://www.fsd.tuni.fi/menetelmaopetus/>>.

Saarikallio, S. 2010. Musiikin tunnemerkitykset arkielämässä. Teoksessa Louhivuori, M. & Saarikallio, S. (toim.) Musiikkipsykologia. Jyväskylä: Atena, 279–293.

Saarinen, O. 2019. Toimittaja bändipomona: Organisaation sisäinen viestintä yhteisessä. Opinnäytetyö. Haaga-Helia ammattikorkeakoulu. Viitattu 11.4.2021. [https://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/168225/Saarinen\\_Ossi.pdf?sequence=2&isAllowed=y](https://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/168225/Saarinen_Ossi.pdf?sequence=2&isAllowed=y)

Soikkanen, A. 2012. Toimiva kuva kaaoksessa – Toiminnalliset ja visuaaliset kehittämismenetelmät organisaatioiden muutosmyrskyssä. Kopijyvä: Jyväskylä.

Suomen musiikintekijät. 2019. Sovittamisen terminologiaa. Viitattu 15.8. & 23.8.2020 ja 25.5.2021. <https://musiikintekijat.fi/neuvonta/sovittaminen/sovittamisen-terminologiaa/>

Vanonen, J. 2012. Musiikkiopistojen maestrot. Oppilasorkesterinjohtajan taidot ja niiden kehittäminen. Opinnäytetyö YAMK. Metropolia ammattikorkeakoulu. Viitattu 11.4.2021. [https://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/44391/Vanonen\\_Janne.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/44391/Vanonen_Janne.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

Vuorinen, T. 2013. Strategiakirja: 20 työkalua [e-kirja]. Viitattu 19.5.2021. <https://centria.finna.fi/Record/colibri.72971>

Päivä alkoi *Feel It In My Bones* -kappaleen läpisoitolla.

Micke: ”Joo tuossa oli ihan hauska se bassohässäkkä siinä, kun tuli ne soinnut, mitä siinä tapahtukaan”.

Seppo: ”Ää, se tapahtu?”

Micke: ”Se oktaaviääniä ja jotain.”

Ville: ”Mä soitin sellasen niinku soinnun bassolla siinä, soitin sointuja bassolla niinku siinä.”

Micke: ”Siinä oli ihan...”

Timo: ”... hauska efekti.”

Micke: ”Niin.”

Seppo: ”Oliko siinä vaan niinku se loppusointu, että se ei menny niinku viitoseen, se ei oo tavallaan niinku? –” soittaa esimerkiksi.

Seppo: ”Ettei tulis joka väliin...”

Micke: ”Mitkä äänet kaikki? Mitkä soinnut?” Seppo ja Timo soittavat esimerkiksi äänitteellä.

Seppo: ”Se oli niinku...”

Micke: ”Jotain pois vai?”

Seppo: ”Tulis vaan G. Jos se Gis jätettäis pois, siinois breikki. Sois vain niinku, vedetään siihen...” Soittaa jälleen.

Micke: ”...virveli?” Soittoa taustalla.

Ville: ”Mut onks toi muuten nyt sitä, mitä kaivataan?”

Seppo: ”Täytyy nyt vaan kattoa, miten tuo, ku ei pysytä...Joo, jotain aika yksinkertaista. Että pohja ois aika simppele, että nyt vaan minkälaisen, Mississippi-tyylisen... kuinka isoa se...että mikä se kitaramailma siinä on sitten tavallaan.”

Micke: ”Niin siinä vois olla aika rouhea, mutta vähän. Oisko se pitänyt olla slaidi (kitara)? Sähköslaidi?”

Seppo: ”Joo, tää on nyt vähän kilttiä.”

Micke: ”Sellasta pitkiä (ääniä) ja aika vähällä...”

Seppo: ”...G-kieltä.”

Teemu tokaisee: ”Mean Willie Green!”

Jammailu jatkuu.

**Harjoitusaika 5 h per harjoituspäivä**

**a)** harjoitukset alkavat täsmällisesti sovittuna kellonaikana.

**b)** harjoitusaikataulu ja rakenne esim.

11.00–13.00 harjoitus

13.00–13.30 tauko

13.30–14.45 harjoitus

14.45–15.00 tauko

15.00–16.00 harjoitus

Konserttipäivän harjoitus on noin kolme tuntia.

JOSSAKIN, JOTENKIN, JOTAKIN; SOMEWHERE, SOMEHOW, SOMETHING

♩ = 140 TIMO R-J

**INTRO** LOOPIN JA RUMPUJEN KANSSA

VIBRAPHONE

ACOUSTIC BASS

9 **A** 1&2 1

Vib.

A. BASS

15 2. **B**

Vib.

A. BASS

22

Vib.

A. BASS

30 **C** **C**

Vib.

A. BASS