



# **KLASSISEN MUSIIKIN MUUSIKON ONGELMIA RYTMIMUSIIKISSA**

Krister Ojanen

Opinnäytetyö  
Toukokuu 2015  
Musiiikin koulutusohjelma  
Musiiikkipedagogi

TAMPEREEN AMMATTIKORKEAKOULU  
Tampere University of Applied Sciences

## TIIVISTELMÄ

Tampereen ammattikorkeakoulu  
Musiikin koulutusohjelma  
Musiikkipedagogin suuntautumisvaihtoehto

OJANEN, KRISTER

Klassisen musiikin muusikon ongelmia rytmimusiikissa

Opinnäytetyö 45 sivua, joista liitteitä 5 sivua  
Toukokuu 2015

---

Klassinen muusikko törmää nykypäivänä työssään yhä enenevässä määrin myös rytmimusiikkiin. Esimerkiksi musiikin alalle opettajaksi opiskelevien työllistymiseen vaikuttavat yhä enemmän monipuoliset tiedot ja taidot musiikin eri genreistä. Jo työssä olevien musiikin alan opettajien työnkuvaan saattavat vaikuttaa uusitut opetussuunnitelmat, joiden mukaan esimerkiksi improvisaation opettelun pitäisi sisältyä musiikkikasvatukseen musiikkiopistoissa.

Tämän opinnäytetyön tavoitteena on tuoda esille niitä ongelmia, joita klassisen musiikin soittaja kohtaa rytmimusiikin parissa. Tavoitteena on myös antaa näkökulmia siitä, kuinka nämä kaksi genreä erilaisuuksistaan huolimatta tukevat toisiaan. Tarkoituksena on myös herättää keskustelua rytmimusiikin osaamisen tarpeesta osana ammattimuusikoukta.

Työssä esitellään aluksi klassisen musiikin ja rytmimusiikin eroja ja yhtäläisyyksiä sekä käydään läpi musiikin koulutusjärjestelmää Suomessa. Työn varsinaisen ytimen muodostaa kyselytutkimus, joka suoritettiin Pirkanmaan musiikkiopistolla järjestetyn gospel-koulutuksen lopuksi kurssille osallistuneiden kirkkomuusikoiden parissa.

Tämän tutkimuksen pohjalta suurimpia ongelmia koettiin improvisoimisessa, korvakuvolta soittamisessa, fraseerauksessa, rytmien hahmottamisessa, harmonioiden hahmottamisessa ja sointujen käytössä.

## **ABSTRACT**

Tampereen ammattikorkeakoulu  
Tampere University of Applied Sciences  
Degree programme in Music  
Option of music pedagogy

OJANEN, KRISTER

Issues that a classical musician will face with popular music

Bachelor's thesis 45 pages, appendices 5 pages

May 2015

---

A classical musician of today runs more and more frequently into popular music. For example students training to become music teachers find their employment opportunities increasingly affected with all-round know-how of different music genres. At the same time job descriptions of the music teachers in music schools may be affected by renewed curriculums, which, for example, require that learning improvisation should be a part of music education.

The goal of thesis is to highlight issues that a classical musician will face with popular music. Another objective is to offer views of how classical and popular music support each other, regardless of how different the styles may be. The thesis also tries to bring about discussion on the need to master popular music as part of music professionalism.

The thesis starts with an introduction to the differences and similarities of classical and popular music along with a presentation of the music education system in Finland. The key issue of the paper is however a survey, which was conducted in Pirkanmaa Music Institute with the church musicians that took part in a gospel music class.

The most important issues that this survey suggests were experienced in improvisation, playing by ear, phrasing, conceptualization of rhythms and harmonies and usage of chords.

---

Key words: classical music, popular music, music education system

## SISÄLLYS

1	JOHDANTO.....	5
2	MUSIIKIN YLEISIÄ ELEMENTTEJÄ .....	7
2.1	Asteikoista ja moodeista kevyen musiikin kontekstissa .....	7
2.2	Tyypillisiä harmonioita ja sointuja maustettuna sointivärillä.....	9
2.3	Rytmit, joiden pitäisi svengata ja groovata.....	11
2.4	Klassisen ja rytmimusiikin muotojen eroista ja yhtäläisyyksistä .....	13
2.5	Äänenkuljetuksen perusteita jazzmusiikissa.....	16
3	MUSIIKIN OPPIMINEN JA KOULUTUS SUOMESSA.....	19
4	TUTKIMUS .....	23
4.1	Tutkimusaineisto ja analyysi .....	23
4.2	Tutkimusetiikka ja luotettavuus .....	24
5	TUTKIMUSTULOKSET.....	25
5.1	Haasteet kevyen musiikin soittamisessa .....	25
5.2	Tutkimuksen avoimet kysymykset .....	32
6	POHDINTA.....	34
	LÄHTEET.....	39
	LIITTEET .....	41

## 1 JOHDANTO

Omaa aikaamme leimaavat osaltaan hektisyys ja muoti-ilmiöt. Tämä luonnollisestikin vaikuttaa myös musiikin sektorilla. Sosiaalisen median yleistymisen sekä internetin käyttö esimerkiksi musiikin jakelukanavana ovat luoneet uudet puitteet musiikin levittämiselle. Tämä on luonnollisesti vaikuttanut ihmisten kuuntelutottumuksiin ja monien eri musiikin genren yleistymiseen. Varsinkin nuorison musiikin kuuntelutottumusten radikaalit muutokset viimeisten vuosikymmenien aikana ovat luoneet haasteita suomalaiselle musiikin koulutusjärjestelmälle, joka ei ole ehkä pysynyt aivan kaiken tämän perässä.

Musiikin opetus elää siis murroskautta ja se näkyy muun muassa musiikkiopistojen rytmimusiikin tarjonnassa. Sen osuutta on lisätty, vaikka se onkin vielä verrattain pieni. Klassisen musiikin koulutus kattaa silti vielä suurimman osan musiikkiopistojen musiikin koulutustarjonnasta. Nykyään musiikin alalle aikovan työllistymistä saattaa kuitenkin edesauttaa tietoisuus useammasta musiikin genrestä (Holvas & Vähämäki 2005, 125-130). Pohjannoro (5/2010, 4) painottaa, että myös uudet opintosuunnitelmat tukevat musiikillista suuntautumista eri genreihin. Edellä mainittujen näkemysten pohjalta koen tärkeäksi, että tutkittaisiin enemmän niitä perustavanlaatuisia ongelmia, joita klassinen muusikko kohtaa astuessaan rytmimusiikin sektorille. Työssäni klassisella muusikolla tarkoitan muusikkoa, jolla on klassisen musiikin koulutustausta.

Opinnäytetyöni tavoite on tuoda esille niitä ongelmia, joita klassinen muusikko kohtaa rytmimusiikin parissa. Tavoitteenani on myös antaa näkökulmia siitä, kuinka rytmimusiikki ja klassinen musiikki erilaisuuksistaan huolimatta tukevat toisiaan. Haluan myös herättää keskustelua rytmimusiikin osaamisen tarpeesta osana ammattimuusikkoutta. Pyrkimykseni on, että tästä työstä olisi hyötyä sellaisille klassisen musiikin ammattilaisille, joita kiinnostaa minkälaisia haasteita ja vaikeuksia saattaa kohdata astuessaan rytmimusiikin sektorille. Oletan, että työni lukijoilla on jo ennestään kokemusta klassisen musiikin koulutuksesta, enkä pyri tässä työssä syventymään klassisen musiikin koulutuksen opintosuunnitelmiin.

Tutkimukseeni liittyvän teoreettisen pohjan voi luontevasti jakaa kahteen osaan. Ensimmäinen osa käsittelee musiikin yleisiä elementtejä ja sitä, kuinka ne eroavat käyttö-

tavoiltaan niin klassisessa musiikissa kuin rytmimusiikissakin. Musiikin elementit on hyvin laaja käsite, mutta tarkastelen niitä tässä työssä lähinnä pop/jazz-lajityyppien näkökulmasta viitaten klassisen musiikin vastaaviin ilmiöihin. Klassisella musiikilla tässä tutkimuksessa viitataan länsimaisen taidemusiikin muotoihin, joiden musiikilliset elementit ja esittämiskäytännöt eroavat pop/jazz-lajityyppien vastaavista. Klassisen musiikin määrittäminen on kuitenkin vaikeaa. Tämän takia rajaan sen tässä työssä käsittämään pääasiassa perinteistä tonaalista klassista musiikkia barokin ajasta romantiikan aikaan. Työssäni käyttämäni termit rytmimusiikki sekä kevyt musiikki tarkoittavat samaa. Näillä termeillä tarkoitan klassisen musiikin genreen kuulumattomia rytmimusiikin sekä kevyen musiikin tyylilajeja. Tutkimukseni teoriapohjan toinen osa perehtyy musiikin oppimiseen ja koulutukseen Suomessa. Uskon rytmimusiikin harrastamisessa esiintyvien vaikeuksien ja haasteiden johtuvan osaksi suomalaisesta musiikin koulutusjärjestelmästä.

Tutkimukseni kyselylomakkeen teetin toukokuussa 2013 Pirkanmaan musiikkiopistolla järjestetyn gospel-koulutuksen lopuksi kurssille osallistuneilta kirkkomuusikoilta. Tutkimusjoukoksi valikoitui sattuman kautta nimenomaan kirkkomuusikot, sillä aineisto oli helppo kerätä heiltä kurssin yhteydessä. Itse kurssi ja sen sisältö ei siis liity tutkimukseeni oleellisesti, vaan tarkastelen tutkimuskysymyksiä yleisen teorian valossa. Työni tarkoitus ei siis ole ollut tutkia juuri erityisesti kirkkomusiikon ongelmia rytmimusiikissa, vaan yleisesti klassisen koulutuksen saaneen muusikon ongelmia rytmimusiikissa. Tutkimusjoukosta johtuen aineistossa saattaa kuitenkin esiintyä kirkkomusiikon näkökulmia. Myös monivalintakysymysten vastauksissa voi osaksi esiintyä niitä vaikeuksia ja haasteita, joita kirkkomuusikot kohtaavat työssään. Kirkkomusiikin koulutusohjelma on osa klassisen musiikin koulutusohjelmaa, mutta sillä on omat erityispiirteensä.

En ole löytänyt kovinkaan montaa tutkimusta, joka olisi käsitellyt opinnäytetyöni aihetta. Se on luonut omanlaiset haasteensa tehdä tätä opinnäytetyötä, sillä käytössäni on ollut hyvin rajallinen määrä lähdemateriaalia juuri klassisen muusikon ongelmista rytmimusiikin parissa. Eräänä lähdteenäni käytän Max Tabellin vuonna 2004 kirjoittamaa teosta *Jazz musiikin harmoniaa*.

## 2 MUSIIKIN YLEISIÄ ELEMENTTEJÄ

### 2.1 Asteikoista ja moodeista kevyen musiikin kontekstissa

Tabelin (2004) mukaan musiikin peruselementtejä kuten rytmiä, melodiaa ja harmoniaa ei voi täysin erottaa toisistaan. Ilman melodiaa kun ei voi olla rytmiä, eikä harmoniaa ilman melodiaa. (Tabell 2004, 69.) Musiikin teoreetikko Jorma Kontunen (1992) on sitä mieltä, että kuulijan kannalta musiikin helpoimmin tunnistettavat elementit ovat rytmi ja melodia. Ne ovat helposti toistettavissa ilman apuvälineitä. Pelkkä melodia yksinäänkin voidaan kokea usein riittävän täydelliseksi musiikiksi. (Kontunen 1992, 13.) Tabell (2004) kuvailee melodioiden muodostuvan asteikoiden sävelistä. Tietyllä tavalla ajateltuna sointu ja asteikko voidaan kokea saman asian eri ilmenemismuotoina, sillä sointumerkistä saa selville sointua vastaavan asteikon. Sointumerkintä ei sinänsä välttämättä kerro kaikkea informaatiota, kuten esimerkiksi mahdollisesti lisättäviä lisäsäveliä. Sointumerkin tärkein tehtävä on antaa solistille työkalut improvisoida melodialinjoja soinnun päälle. On tärkeää, ettei improvisoinnissa käytetä liian tiukkoja raameja, vaan solistilla on vapaus tehdä erilaisia valintoja. Näillä valinnoilla pyritään luomaan jännitteitä ja purkauksia sointuihin sekä melodialinjoihin. (Tabell 2004, 69.)

Melodialinjojen improvisoimiseen vaikuttaa oma kokemus kyseisestä musiikin tyylistä. Musiikkitieteilijä Risto Kukkonen (2008) mukaan melodioihin lainataan usein sävelmateriaalia jo olemassa olevista melodioista. Melodialainoja on löydettävissä melkein loputon määrä ja tarkemman kuuntelun myötä niitä voi löytää koko ajan lisää. Usein esimerkiksi suosituista populaarimelodioista löytyy sävelmateriaalia tai musiikillisiä ideoita yhdestä tai useammasta eri sävelmästä. Tuttujen ainesten kierrättäminen ei sinänsä liene yllättävää, koska tuttuus on olennainen osa populaarimusiikin olemusta. (Kukkonen 2008, 89.)

Esimerkiksi jazzmusiikille tunnusomaista on rytmisten elementtien korostaminen sekä improvisointi. Johtuen jazzmusiikin improvisatorisesta luonteesta, se on melko viitteellisesti nuotinnettua. Yleinen tapa on kirjoittaa melodia nuoteilla ja harmonia sointumerkeillä. Jazzesityksissä esitellään yleensä ensin sävellyksen melodia, joka on harmonisoitu jollain sointukierrolla. Tämän jälkeen jazzyhtyeen jäsenet improvisoivat soolon, joka perustuu tähän sointukierto. Ideana on, että solisti luo ikään kuin uuden melodian

pohjautuen alkuperäiseen sointukiertoon. Varhaisissa jazzesityksissä improvisointi oli suurimmaksi osaksi kappaleen teeman rytmistä variointia sekä sen koristelua. Tästä se kehittyi eri tyylien kautta enemmän abstraktiksi ja vapaaksi improvisoinniksi. Läpi jazzmusiikin historian jazzmuusikot ovat mielellään soveltaneet omia musiikillisia ideoitaan aikansa iskelmämusiikkiin. (Tabell 2004, 13.)

Eräs improvisaatiossa paljon käytetty asteikko on nimeltään blues-asteikko. Tabellin (2004) mukaan se on ottanut vaikutteita muun muassa arabialaisen musiikkikulttuurin mikrointervalleihin perustuvista asteikoista. Blues-asteikon rakenteesta vallitsee monia käsityksiä, mutta nykyisin yleisesti hyväksytty muoto blues-asteikolle on mollipentatoninen asteikko, johon on lisätty ”blue note” eli vähennetty kvintti. Käytännössä blue note-äännet ovat kuitenkin mikrointervalleja. Blues-melodiikan rakenteellisuus neljän tahdin mittaisine fraaseineen juontaa juurensa eurooppalaisesta musiikkikulttuurista. Blues-rakenne noudattaa afrikkalaista perua olevaa kysymys-vastaus-perinnettä, jolloin neljä ensimmäistä tahtia muodostavat kysymyksen sointutehon pysyessä toonikana. Tahdeissa 5–8 kysymys kerrataan joko identtisenä tai varioituna harmonian vaihtuessa IV asteelle, josta se palaa toonikaan tahdeissa 7–8. Neljä viimeistä tahtia muodostavat vastauksen, jota tehostetaan V asteen soinnulla, joka purkautuu IV asteen kautta toonikaan. Blues-melodia voi olla myös riffi-pohjainen, jossa neljän ensimmäisen tahdin fraasia toistetaan läpi koko sointukierron. Uudemmissa blues-melodioissa on saatettu luopua bluesin perinteisestä kysymys-vastaus-ideasta. (Tabell 2004, 54–56.)

Improvisoinnissa voidaan käyttää myös moodeja. Tabellin (2004) mukaan modaalisuutta voidaan pitää yhtenä musiikin varhaisista muodoista. Vielä nykyäänkin monien alkuperäiskansojen perinteinen musiikki on asteikkopohjaista. On tutkittu, että länsimainen musiikkikulttuuri olisi haarautunut antiikin kulttuureista. Niistä olisivat periytyneet moodit eli kirkkosävellajit, joita käytettiin varhaisessa kirkkomusiikissa. Samat moodit ovat edelleen perustana useissa musiikkityyleissä. Kirkkosävellajeista nousi vähitellen johtavaan asemaan jooninen ja aiolinen moodi. Näin alkoi duuri-mollitonalismin valtakausi. Moodi tarkoittaa asteikon käännöstä. Kirkkosävellajit ovat kaikki duuriasteikon käännöksiä eli moodeja. Muut improvisoidessa yleisesti käytettävät asteikot voi jakaa seuraaviin ryhmiin: melodinen sekä harmoninen molli ja näiden moodit, symmetriset asteikot, pentatoniset asteikot, bluesasteikot ja synteettiset asteikot. Voidakseen tuoda soinnun karakteri-säveliä esille improvisoinnissaan on hyvä tietää kuinka sen parhaiten toteuttaa. Tabellin (2004) mukaan jazzmusiikin bebop-tyylikauden muusikot loivat syn-



teettisen asteikon. Se on keinotekoisesti johonkin harmoniseen tilanteeseen rakennettu asteikko. Sen idea on, että kun improvisoidessa soitetaan kahdeksasosalinjoja, saataisiin soinnun pääsävelet iskullisille tahdin osille. Kaksi yleisintä bebop-ajan asteikoista ovat toonika-bebop ja dominantti-bebop asteikot. Synteettisen asteikon voi myös rakentaa korostamaan haluttua sävyä. (Tabell 2004, 70–76, 106.)

## 2.2 Tyypillisiä harmonioita ja sointuja maustettuna sointivärillä

Kukkosen (2008) mukaan musiikillisesta materiaalista väljemmin puhuttaessa, se aines jota on käytetty sekä klassisessa että kevyessä musiikissa, on pitkälle yhteistä. Molemmilla on pitkälti yhteiset juuret. Kysymys ei kuitenkaan ole niinkään musiikillisen materiaalin yhtäläisyyksistä kuin tämän yhteisen perinteen käyttötavoista. Tämä ero on olennaisen tärkeä, koska ilman käyttötapoihin liittyviä eroja olisi vaikea puhua musiikillisista tyyleistäkään. Tyylilliset seikat kertovat myös vaikutteiden ensisijaisesta lähteestä. (Kukkonen 2008, 83–84.)

Voidaksemme puhua harmonisista ilmiöistä meidän pitää ensin kuvailla sen perusyksikköä, sointua. Tabell (2004) kuvailee jazzmusiikin sointuja seuraavasti. Jazzmusiikkia käsittelevässä teoriassa soinnun perusmuoto on nelisointu, joka rakentuu pohjasävelestä, terssistä, kvintistä ja septimistä tai sekstistä. Soinnun ei tarvitse sisältää kvinttiä ja soinnun perustyyppin määrittelemiseen riittävät pohjasävel, terssi ja septimi. Soinnut voivat olla toonika tai dominanttityyppisiä. Sointua ei yleensä kirjoiteta perinteisellä nuottikirjoituksella, vaan se merkitään sointumerkillä. Sointumerkkeihin merkitään myös esimerkiksi mahdolliset muunnetut sävelet, pidätysäännet ja käännökset. (Tabell 2004, 14–17.)

Sointuhajotuksessa soinnun säveliä on sijoitettu eri järjestykseen ja eri oktaavialoihin. Sointuhajotuksilla on jazzmusiikissa tärkeä rooli, sillä sointuja ei käytetä perusmuotoisina juuri koskaan. Sellaisessa tapauksessa, jossa halutaan joku sointu soitettavaksi tarkasti tietynlaisessa muodossa, se kannattaa kirjoittaa ulos nuotteina, sillä sointumerkinästä voi tulla turhan monimutkainen ja hankalasti luettava. Jazzmusiikissa käytetään alkuperäisen soinnun korvaavia sointuja. Alkuperäisen soinnun voi korvata soinnulla, jolla on paljon yhteisiä säveliä alkuperäisen soinnun kanssa. (Tabell 2004, 14–17, 35–37.)

Tabellin (2004) mukaan jazzsävelmät noudattivat 60-luvulle saakka länsimaisesta taidemusiikista omaksuttua tonaalista duuri- tai molliasteikoille rakentuvaa harmoniaa. Tonaalisessa musiikissa harmonia rakentuu toonikan eli ensimmäisen asteen ympärille. Sointukulut tähtäävät usein toonikaan, sillä se luo sointujaksolle luontevan päätöksen. Länsimaisen taidemusiikin suosima IV-V-I -kadenssi on omaksuttu jazzharmoniaan korvaamalla IV aste II asteen soinnulla. Tuloksena on jazzharmonian peruskadenssi II-V-I. Sointuasteilla on kullakin omanlainen tehonsa, ja ne johtavat harmoniaa tiettyyn suuntaan. Kadenssi on sarja yhteen sopivia sointuja, jotka vievät harmonista jännitettä yleensä kohti lepotehoa eli ensimmäistä astetta. (Tabell 2004, 18–20, 39.)

II-V-I -kadenssin ohella kvinttikierro on eräs paljon käytetyistä sointukuluissa musiikissa. Kukkonen (2008) mukaan sitä on käytetty jo barokkimusiikissa sekä muissa klassisen musiikin tyyliuunnissa. Kvinttikierrosta on myös lyhyempi muoto, joka koostuu esimerkiksi seuraavista soinnuista A-mollissa. Am-Dm-G<sup>7</sup>-C. Kun typistetyn kvinttikierroksen rinnalle lisätään esimerkiksi tonaalisia tehoja, koostuen asteista I-IV-V ja esimerkiksi väldominantti V/V, ovat muun muassa iskelmäaineiston tärkeimmät harmoniset peruspilarit suurin piirtein koossa. (Kukkonen 2008, 136.)

Kadenssien ohella eräs tärkeimmistä jazzmusiikin harmonisista aineksista on varmasti väldominantti. Tabellin (2004) mukaan väldominantti on dominanttitehoinen sointu, joka toteuttaa dominanttipurkauksen jollekin muulle sointuasteelle, kuin ensimmäisen asteen soinnulle. Purkaussointu voidaan ajatella väliaikaiseksi toonikaksi. Väldominantti voi myös purkautua toiseen väldominanttiin ja muodostaa väldominanttiketjun. Se voi myös tehdä harhapurkauksen. Väldominanteilla pyritään vahvistamaan harmonian liikettä soinnulta toiselle ja rikastuttamaan alkuperäistä harmoniaa. Harmonian pitempiaikaisesta pysymisestä uuden toonikan ympärillä käytetään nimitystä modulaatio. Harmonia moduloidessa, eli sen pysyessä pitempään uuden toonikan ympärillä, voi olla selkeämpää analysoida soinnut uudessa sävellajissa. Modulaatio tapahtuu yleensä esimerkiksi väliosassa. Luontevin ja samalla harmonisesti yllätyksettömin modulaatio on neljännelle asteelle. Siirryttäessä jazzmusiikissa esimerkiksi bebop-kaudelle, tiheästi vaihtuvat tonaaliset keskukset olivat jo arkipäivää. Varsinaisesti usean toonikan järjestelmästä voidaan puhua John Coltranen (1926–1967) vuonna 1959 julkaistussa sävellyksessä *Giant Steps*, joka perustui uudenlaiseen, symmetriaan perustuvaan harmoniaan. Coltranen tiedetään tutkineen Nicholas Slominskyn (1894–1995) 40-luvun lopulla jul-

kaistua kirjaa *Thesaurus of Scales*, jossa käsitellään modernin klassisen musiikin melodisia ja harmonisia ilmiöitä. Tässä kirjassa olevasta harmonisointiesimerkistä hän todennäköisesti sai ajatuksen rakentaa harmonia niin, että sen toonikat ovat suuren terssin päässä toisistaan. Tämä idea taas saadaan, kun jaetaan oktaavi kolmeen yhtä suureen osaan. (Tabell 2004, 32–34, 37, 48–53.)

Jazzmusiikissa modaalisuus löydettiin 50-luvun lopulla lähinnä Miles Davisin ja John Coltranen toimesta. Runsaiden sointuvaihdosten katsottiin kahlitsevan soittajan improvisointia. Tämän takia syntyi tarve luoda jotain uutta ilmaisemaan musiikillisiä muotoja. Improvisoinnin pohjaksi valittiin sointujen sijasta moodi, jota kappaleen melodia myötäili. Sointuja ei välttämättä ollut ollenkaan, vaan kappaleen alussa saattoi olla vain moodia karakterisoiva sointu kuten  $Dm^{11}$ . Länsimaisen taidemusiikin puolelta modaalisesta muuntelusta hyvänä esimerkkinä mainittakoon Picardyn terssi, joka tarkoittaa mollisävellyksen lopettamista I asteen duurisointuun. Jazzmusiikissa modalismi sai innokkaan vastaanoton ja kehittyi nopeasti omaksi monimuotoiseksi suuntaukseksi, joka vaikuttaa tänä päivänä voimakkaasti esimerkiksi moderniin jazzajatteluun. (Tabell 2004, 91, 106.)

### 2.3 Rytmit, joiden pitäisi svengata ja groovata

Afrikkalais-amerikkalaisessa musiikissa rytmiiikka on keskeisessä asemassa. Tämän vuoksi onkin tärkeää tarkastella siihen liittyviä svengin ja grooven ilmiöitä. Floydin (1995) mukaan rytmiiikka on keskeisessä osassa afrikkalais-amerikkalaisessa musiikissa. Sen erityispiirteet perustuvat monitasoiseen ja päällekkäisiin rytmikuvioihin. (Floyd 1995, 66.) Chernoffin (1981, 40–42) mukaan länsimaisessa musiikissa rytmi ilmenee melodialle alisteisena ja se koetaankin taustalla tapahtuvana metristen iskujen mukaisena musiikin kestona. Backlundin (1983, 52) ajatuksen mukaan iskualat, heikot ja vahvat iskut, liittyvät oleellisesti eurooppalaiseen tahdinmäärittelyyn ja ohjaavat musiikin tulkintaa. Tästä esimerkkinä 4/4-tahtilaji, jossa tahdin ensimmäistä iskua kutsutaan pääiskuksi ja kolmatta iskua sivuiskuksi.

Brownellin (2002) painottaa, että juuri groove on se rytmisen lähtökohta, johon kaikki afrikkalaisperäinen populaarimusiikki perustuu. Hänen mukaansa groove syntyy soitto-tilanteessa, johtuen soittajien fraseerauksellisista eroavaisuuksista sekä fraseerauksellis-

ten asioiden rytmisestä yhteydestä säestyskuvioihin ja rytmipohjaan. (Brownell 2002, 16, 18.) Tabell (2007) taas pitää jazzrytmiikan erityispiirteenä nimenomaan kolmimuunteista fraseerausta. Morrison (1999) on asiasta kuitenkin toista mieltä. Hän painottaa, että jazzrytmiikka ei perustu ainoastaan iskujen triolipohjaisille alijaoille. Olennaista on muun muassa, ettei pääiskua korosteta. (Morrison 1999, 88–91.) Schullerinkin mukaan (1986, 7–8) jazzmusiikin svengi syntyy tahdinosan heikkojen iskujen korostuksesta.

Svengin ja grooven tarkastelemiseen liittyy myös ongelmia. Pesosen (2009) mukaan itse pulssin käsitettä olisi syytä käsitellä tarkemmin, sillä svengin ja grooven käsitteiden kuvailussa korostetaan sen merkitystä, miten soitetut nuotit tulisi ajallisesti sijoittaa suhteessa musiikin havaitun sykkeen eli pulssin iskuihin nähden. Pulssi havaitaan musiikin poljentoiskujen perusteella. Tarkastelemalla soitettua musiikkia kuitenkin jo yksittäisen iskun käsite saattaa muodostua monitulkintaiseksi. (Pesonen 2009, 21–22.) Omaan soitkokemukseeni nojaten yhdyen Wahlströmin (2010) näkemukseen siitä, että paremman svengin saavuttaminen voi tapahtua vain siihen kasvamalla eli musiikkia sisäistämällä, jolloin omaksuminen tapahtuu soittamisen, kuuntelemisen ja omakohtaisen oivaltamisen kautta. Rytmimusiikin ehkä tärkeintä elementtiä ei siis voi kerralla harjoitella ja saada valmiiksi eli suorittaa. On myös selvää, että svengiä tai groovea ei voi kirjaimellisesti opettaa toiselle. Sen suuntaa voi tietenkin ohjailla. (Wahlström 2010, 42.)

Musiikin groovaamiseen saattaa Morrisonin (1999) mukaan vaikuttaa myös jazzrytmikassa fraseeratut rytmiset kuviot, jotka saattavat varioida suorista kahdeksasosista trioleihin ja pisteellisiin kahdeksas- ja kuudestoistaosiin. Tempolla on myös oleellisen suuri vaikutus alijakojen tulkintaan. (Morrison 1999, 88–91.) Rytmimusiikissa voidaan käyttää myös polyrytmiikkaa. Tällä tarkoitetaan kahta tai useampaa samassa tahtilajissa esiintyvää päällekkäistä rytmikuviota, joiden aksentit osuvat eri tahdinosille (Padilla 2000, 20). Tabellin (2004) mukaan rytmimusiikissa kappaleen perusrytmi ja tempo on usein kirjoitettu nuotin alkuun esimerkiksi termein ”fast swing” tai ”medium bossa nova”. Tästä alun merkinnästä komppiryhmän, kuten esimerkiksi rumpalin, pianistin, kitarristin ja basistin, pitäisi tietää millä tyylillä kyseinen kappale tulisi soittaa. Tapauksessa, jossa kappaleeseen halutaan joku tietynlainen bassokuva, sointuhajotus tai rytmisen jako, merkitään se käyttäen perinteistä nuottikirjoitusta. (Tabell 2004, 13–14.) Brownell (2002, 206–207) kuitenkin painottaa, että länsimainen notaatio johtaa helposti esimerkiksi groove-musiikin rytmisten ilmiöiden väärinymmärtämiseen.

Oman haasteensa rytmimusiikin soittamiseen luovat erilaiset metriikkaa manipuloivat rytmimotiivit, joita käytettiin paljon esimerkiksi 1890–1950 -luvun välisenä aikana amerikkalaisessa populaarimusiikissa. Periaatteessa samanlaista rytmiiikkaa, johon on lisätty synkooppeja, käytetään kuubalaisessa musiikissa, sekä myöhemmin Yhdysvalloissa kuubalaisen musiikkiperinnön johdannaisena syntyneessä salsa-tyylissä. Tässä takaperoisen painotuksen omaavassa synkopoidussa musiikissa tahdin pääisku ohitetaan bassokuviossa useimmiten kokonaan. Tämän takia kuulija, joka ei ole aikaisemmin tutustunut erityisesti tähän musiikin lajiin, saattaa sijoittaa pääiskun helposti neloselle eli täysin väärälle paikalle, vaikka rytmikapuloilla soitettava claves-rytmi pitää sisällään myös kahden tahdin välein napautettavan pääiskun, ykkösen. (Kukkonen 2008, 144–145.)

Populaarimusiikissa on erityisen tärkeää sointujen laadun ja sävelten lisäksi sointurytmi, josta on muodostunut pikku hiljaa oma tärkeä rytmiiikanlajinsa. Sointujen metristä sijaintia, heikot ja vahvat tahdinosat, ei pidä siis yksioikoisesti sekoittaa sointujen laatuun. Kappaleissa voi esiintyä samanlainen sointurytmi, vaikka soinnut olisivat täysin erilaisia. Käytännössä niin soinnut kuin sointurytmikin nivoutuvat yhteen, mutta niitä voi tarkastella myös erikseen. Sointurytimiä ajatellen esimerkiksi 12-tahdin blues-muoto AAB on erikoinen tapaus, koska sen sointurytmi tihenee asteittain koko ajan. Yksinkertaisimmillaan ensimmäisen neljän tahdin aikana saattaa esiintyä vain yksi sointu, seuraavan neljän tahdin aikana kaksi sointua ja viimeisen neljän tahdin aikana neljä sointua. (Kukkonen 2008, 148–150.)

#### **2.4 Klassisen ja rytmimusiikin muotojen eroista ja yhtäläisyyksistä**

Hahmottaakseen musiikkia, on tärkeää tietää sen muotorakenteista. Murtomäen (1993) mukaan musiikin muotoanalyysi on aineena nuori, vaikka ilmiönä se on ollut jo pitkään olemassa. Aineena muotoanalyysin synnyn voi ajoittaa 1700-luvun jälkipuoliskolle. Muotoanalyysi oli aluksi kiinteä osa sävellysooppia, mutta irtaantui omaksi itsenäiseksi aineekseen 1800-luvun puolivälissä. Muodollisen tarkastelun myöhäiseen syntyyn vaikutti muun muassa se, että suurin osa renessanssin ja barokin ajan musiikista oli vokaalista ja tekstin jäsentely määräsi kokonaisuuden osiutumisen. Soitinmusiikki oli pitkään myös alisteista vokaalimusiikille. Muodollisen tarkastelutavan murtautuminen esiin 1700-luvun lopussa johtui rationalistisesta ajattelutavasta sekä itsenäisen soitinmu-

siikin syntymisestä. (Murtomäki 1993, 5.) Myös rytmimusiikissa tekstin jäsentely määräsi aluksi kokonaisuuden osiutumisen. Tabellin (2004) mukaan esimerkiksi alkuaikojen blues oli sointusäestyksetöntä, laulettua musiikkia, joka pohjautui blues-asteikkoon ja jonka muodon määräsi teksti. Myöhemmin sointusoittimeksi vakiintui kitara. Sointua vaihdettiin silloin, kun se tekstiin sopi tai esittäjän tuntuman mukaan. Muoto alkoi hahmottua, kun blues-musiikkia alettiin soittaa isommilla kokoonpanoilla ja tämän vuoksi syntyi tarve sopia yhteisestä rakenteesta. (Tabell 2004, 55.)

Tabellin (2004) mukaan on tutkittu, että nautinnollisessa musiikkikokemuksessa on sopivassa suhteessa ennalta arvattavuutta ja odottamatonta. Hänen mukaansa ihmisillä on myös taipumusta symmetrisyyteen. Musiikissa tämän voi havaita erilaisina muotorakenteina, rytmikuvioina ja komppeina. Populaarimusiikissa noudatetaan monesti 2, 4 tai näiden kerrannaisten tahtimääräisiä rakenteita, joista muodostuvat yleensä 8, 12, 16 tai 32 tahtia pitkät sävellyksen eri osat. Tämä lisää ennalta arvattavuutta ja tekee sävellykset helpoiksi hahmottaa. Tabell (2004) painottaa, että myös jazzsävelmät ovat usein rakenteellisesti yksinkertaisia. Niiden tahtilaji on yleensä 4/4 ja ne koostuvat usein neljän tai kahdeksan tahdin jaksoista. Harmonia etenee yleensä koko- tai puolinuoteissa ja melodialinjat perustuvat kahdeksasosanuotteihin. Osaksi tästä johtuen musiikin ammattilaiset kokevat välillä symmetriset rakenteet liian ennalta arvattavina ja pyrkivät rikkoamaan niitä. Hyviä keinoja rikkoa perinteisiä rakenteita ovat muun muassa perinteisiä tahtirajoja rikkovat melodialinjat, tahtilajien vaihdokset osien taitteissa, tahtien yli venytetyt tai ennen tahdin alkua alkavat sointukadenssit, lopputeeman venyttäminen kertamalla paria viimeistä tahtia, lopukkeen eli codan käyttäminen tai rytmisten elementtien kuten polyrytmiikan käyttö. (Tabell 2004, 13, 151–152.)

Murtomäen (1993) mukaan jo barokin ajan musiikin suljetuissa muodoissa esiintyy erilaisia muototyyppejä, kuten laajoille muodoille ominainen Fortspinnung-tyyppi ja säännöllisempi lied-tyyppi (Murtomäki 1993, 87–90). Kontunen (1992) luonnehtii Lied- eli laulumuotoa yleisesti monien pienten erilaisten sävellysmuotojen yleisnimitykseksi. Tyypillisimmillään laulumuoto koostuu kahdesta erilaisesta taitteesta ja niiden mahdollisesta toistosta. Yleisiä laulumuotoja ovat esimerkiksi A B A ja A B A B. (Kontunen 1992, 34–35.)

Muita yleisiä länsimaisen taidemusiikin käyttämiä muotoja ovat muun muassa rondo-muoto, joka on luonteeltaan kevyt ja rytmikaltaan tanssinomainen. Siinä päätaite ker-

tautuu erilaisten sivutaitteiden jälkeen. Rondot voivat olla esimerkiksi A B A C A tai A B A C A B A -muotoisia. Variaatiomuoto sisältää yleensä alussa esitettävän teeman ja joukon teeman pohjalta tehtyjä muunnelmia. Sonaattimuoto koostuu esittely-, kehittely- ja kertausjaksosta, jossa kertausjakso on suurimmaksi osaksi esittelyjakson toistoa. Kaanon-muoto koostuu täydellisestä imitaatiosta. Fuuga-muoto on kehittynein polyfoninen sävellysmuoto. Fuuga rakentuu imitaatioperiaatteiden mukaan yleensä yhdelle teemalle ja siinä on tavallisesti kolmesta viiteen ääntä. Preludi on johdantomainen soitinsävellys. Se voi olla myös itsenäinen sävellys, mutta esiintyy usein laajemman sävellyskokonaisuuden alkusoittona. Erilaisissa tanssimuodoissa keskeistä ei ole sävellyksen rakenne, vaan sen rytmi. Eri tanssien liikunnalliset sekä liikesarjalliset lähtökohdat heijastuvat tanssien tyypilliseen sykkeeseen ja rakenteeseen. Varhaisimpien tanssien alkuperäinen luonne on saattanut taiteellisemmassa hahmossa jonkin verran muuntua. (Kontunen 1992, 42–43, 51, 61, 82–84, 99, 106–107.)

Samalla tavalla kuin sonaattimuoto on eräs länsimaisen taidemusiikin perusmuodoista, on blues-rakenne sellainen rytmimusiikin puolella, vaikka muodot eivät keskenään olekaan samanlaisia. Blues-rakenne on oleellinen osa jazzmusiikin historiaa sen syntyajoista nykypäivään saakka. Blues-musiikin syntyhistoria voidaan katsoa olevan koko jazzmusiikin syntyhistoria. Blues-musiikki syntyi Yhdysvalloissa eurooppalaisten maahanmuuttajien ja orjien mukanaan tuomien afrikkalaisten musiikillisten elementtien synteesinä. Afrikkalaista alkuperää ovat pentatoniset melodiat, polyrytmiikka, harmoniasäestyksen puuttuminen ja niin sanottu kysymys-vastaus -rakenne, jossa esilaulaja laulaa tai soittaa kysymyksen tai väittämän, johon muu ryhmä vastaa. Afrikkalaisiin elementteihin liitettiin eurooppalaisen musiikkikulttuurin omaksumat sointutehot kvinttipohjaisine purkauksineen.

Bluesin muodoksi vakiintui 12-tahdin rakenne I, IV ja V asteen sointutehoineen. Tämä 12-tahdin rakenne jakautuu vielä neljän tahdin jaksoihin. Myöhemmin bluesin muoto kehittyi erilaisiin rakenteisiin, joista tässä muutama esimerkki. AA<sup>1</sup>-rakenne, missä A on blues-kierto ja A<sup>1</sup> on sen kertaus hieman varioituna. AABA, jossa A on perinteinen blueskierto ja B täysin erilainen väliosa, bridge, erilaisine sointukulkuineen. Perinteistä 12-tahdin mittaa varioitiin myös esimerkiksi 16 ja 14 tahdin mittaisiksi. Myös erilaisia tahtilajeja sovellettiin blues-kiertoon. (Tabell 2004, 54–56, 64.)

Keveyen musiikin muodot voivat juontua klassisen musiikin muodoista sekä päinvastoin. Esimerkiksi Murtomäen (1993, 87–90) mukaan lied-tyyppi on peräisin kansantanssi- ja laulumelodioista, kun taas Kukkosen (2008, 54) mukaan valtaosa vanhoista amerikkalaisista miljoonahiteistä perustui nimenomaan eurooppalaisen musiikin valssi-traditioon. Kukkosen (2008) mukaan vielä 1700- ja 1800- lukujen vaihteessa amerikkalainen populaarimusiikki oli soololaulettua ja säkeistömuotoista. Se koostui useista verse-osista, joiden lopussa oli tavallisesti yksi tai kaksi kertosaettä. Aina 1890-luvulle saakka amerikkalainen populaarimusiikki koostui edelleen säkeistömuotoisesta soololaulusta, jossa oli useita verse-osia ja joko kuoron tai kvartetin esittämä chorus-osa. Mitä lähemmäs vuotta 1890 päästiin, sitä tasaisemmiksi pituudeltaan verse- ja chorus-osat muuttuivat. Vuosien 1890–1920 välisenä aikana varhainen populaarimusiikki oli muodoltaan edelleen pääasiassa säkeistömuotoista soololaulua. Siihen kuului kolme tai neljä verse-osaa ja soololaulajan esittämä chorus-osa jokaisen verse-osan jälkeen. Verse- ja chorus-osat olivat suurin piirtein yhtä pitkiä ja tärkein melodinen aines löytyi chorus-osasta. Vuosien 1920–1955 välisenä aikana säkeistömuotoinen soololaulu vaihtui verse/chorus- muotorakenteeseen ja koostui yhdestä tai kahdesta verse-osasta. Rakennetyypeinä hyvin yleisiä olivat rakenteet AABA sekä ABAC. Tärkein melodia-aines oli edelleen chorus-osassa ja sävelmät saattoivat olla versettämiä. (Kukkonen 2008, 54–55.)

## 2.5 Äänenkuljetuksen perusteita jazzmusiikissa

Äänenkuljetus tarkoittaa sointusatsin äänen sujuvaa liikkumista soinnulta toiselle. Äänenkuljetuksen perussääntöihin kuuluu, että sointusävel pyritään viemään seuraavan soinnun lähimpään ääneen. Klassisessa musiikissa äänenkuljetuksessa on hyvin tiukkoja sääntöjä, joiden juuret ovat luultavasti laulumusiikissa. On selvää, että suuret intervallihypyt ovat vaikeampia laulaa kuin pienet intervallihypyt. Samalla satsin puhtaus saattaa myös kärsiä. Jazzmusiikin puolella säännöstö on löyhempi ja monet klassisen musiikin äänenkuljetuksessa kielletyt asiat ovat jopa toivottavia. Hyvänä esimerkkinä tästä voidaan mainita vaikka rinnakkaisten kvinttien ja oktaavien käyttö. Äänenkuljetukseen liittyy myös oleellisena osana käsite sointuhajotus. (Tabell 2004, 94, 99.) Kontunen (1994) kuitenkin muistuttaa, että jo esimerkiksi keskiaikaisessa musiikissa käytettiin rinnakkaiskvintti- ja oktaavikulkuja, ennen kun ne kiellettiin vasta 1400-luvulla. Myös esimerkiksi impressionismin ajan klassisessa musiikissa rinnakkaisliikkeet olivat sallit-



tuja, jopa suotavia, sillä niillä haluttiin korostaa perinteisen äänenkuljetuksen puuttumista. (Kontunen 1994, 20, 138.)

Jazzmusiikissa sointuja ei yleensä soiteta tai kirjoiteta pinoamalla äänet järjestyksessä päällekkäin terssipinoiksi, vaan ne pyritään hajottamaan, eli soinnun sävelet järjestellään tietyllä tavalla. Usein äänten väliset intervallit noudattavat jotain kaavaa. Pianistien käyttämät hajotukset ovat hyvä perusta äänenkuljetukselle, sillä hyvin soiva pianosatsi toimii usein myös sellaisenaan orkestroituna. Pianistit myös soittavat sointuhajotuksia usein ilman bassoääntä. Tämä mahdollistaa sen, että yhtyeen basisti saa vapaammat kädet muotoilla bassolinjoja haluamallaan tavalla. Sointuja pyritään rakentamaan usein niin, että ne koostuvat kvartti- ja kvintti-intervalleista. Näin hajotetut soinnut ovat hyvin soivia ja ”jazzmaisista”. Terssittömät kvarttipohjaiset soinnut ovat modaalisen musiikin perusta, sillä ne hämärtävät sopivasti duuri-molli-tonaalisuutta. (Tabell 2004, 94, 97.) Tämä huomattiin myös klassisessa musiikissa esimerkiksi impressionismin aikana. Kontusen (1994, 138) mukaan impressionismin ajan uutuutena normaalikäyttöön tulivat kvintti-kvartti-rakenteiset soinnut.

Tabellin (2004) mukaan soinnun septimit pyritään monesti purkamaan oikeaoppisesti alas, kuten tehdään myös klassisen musiikin äänenkuljetuksessa. Johtosäveltä ei välttämättä pureta, vaan se saattaa jäädä paikalleen tai purkautua alaspäin. (Tabell 2004, 100.) Kontusen (1994) mukaan kuitenkin esimerkiksi impressionismin ajan musiikissa pieni septimi, suuri sekunti ja nooni sekä tritonus käsiteltiin konsonansseina ja näin ollen ne eivät tarvinneet purkausta. Myös sointuseptimit jätettiin yleisesti purkamatta. (Kontunen 1994, 138.)

Äänenkuljetuksessa ei aina voida välttää väliäänten hyppyjä. Melodiaa soinnutettaessa se vaikuttaa sointuhajotuksiin. Laajat hyppyt melodialinjassa aiheuttavat ongelmia väliäänikuluissa. Melodian liikkeitä voi tasapainottaa bassoäänen vastaliikkeillä. Satsin määrän vaihdellessa viisiäänisestä soinnusta neliääniseen sointuun, täytyy miettiä mitkä äänet olisi hyvä yhdistää unisonoksi. Tämä on luonnollisesti välttämätöntä, jos satsi on tarkoitettu esimerkiksi jonkin soitinryhmän soitettavaksi. (Tabell 2004, 100–101.)

Tutkiessani sekä klassisen musiikin että rytmimusiikin elementtejä, olen huomannut niissä paljon yhteisiä piirteitä, mutta myös perustavanlaatuisia eroja. On täysin ymmärrettävää, että rytmimusiikin tullessa yhä suosittumaksi, on nähty tarve aivan erityiselle

rytmimusiikin ammattimuusikkouteen tähtävälle koulutusohjelmalle. Seuraavaksi tarkoituksenani onkin käsitellä musiikin koulutusta Suomessa.

### 3 MUSIIKIN OPPIMINEN JA KOULUTUS SUOMESSA

Kansainvälisesti katsottuna Suomen koulutusjärjestelmää voi pitää tasokkaana. Niin peruskoulutusta kun musiikkikasvatustakin pidetään laadultaan tasokkaana. Molemmat on todettu toimiviksi hyvien oppimistulosten perusteella. (Salo 2009, 190.) Suomalaisessa valtion tuntiperusteisen avun piirissä olevissa musiikkiopistoissa opiskelee yli 53 000 lasta, heistä 80 % opiskelee laajan oppimäärän mukaisesti. Musiikkiopistolaitosjärjestelmä on virallistettu jo vuonna 1968, kun ensimmäinen musiikkioppilaitoslaki astui voimaan. Opetussuunnitelmat olivat alusta asti laajoja ja ammattiopintoihin tähtääviä. (Muukkonen, Pesonen ja Pohjannoro 13/2011, 10.) Puhuttaessa nimenomaan musiikin perusopetuksesta, se on määritelty opetushallituksessa näin: ”Taiteen perusopetuksen musiikin laajan oppimäärän mukaisen opetuksen tulee luoda edellytyksiä hyvän musiikkisuhteen syntymiselle ja musiikin elämänikäiselle harrastamiselle sekä antaa valmiudet musiikkialan ammattiopintoihin.” (Pohjannoro 5/2010, 4.) Pohjannoron (5/2010) mukaan eri musiikin genrejen opetus jakautui vuonna 2008 seuraavasti: klassisen musiikin opetusosuus musiikkiopistoissa oli 89 %, rytmimusiikin opetusosuus 8 % ja kansanmusiikin opetusosuus 3 % (Pohjannoro 5/2010, 17). Tutkimus on seitsemän vuotta vanha, mutta uudempia tutkimuksia aiheesta ei ollut saatavilla. Uskon tutkimuksen kuitenkin heijastavan nykypäivän tilannetta.

Nykyään uusien opintosuunnitelmien sisällöllinen väljyys kuitenkin rohkaisee oppilaitoksia profiloitumaan erilaisten valinnaiskursseiden, työpajojen, periodiopetuksen ja projektien muodossa. Lisäksi painotetaan muun muassa yhteisöön tärkeyttä. Oppilaitoksia rohkaistaan esimerkiksi kuuntelukasvatukseen, esiintymiskoulutukseen sekä musiikin perusteiden opetuksen yhdistämistä yhteisöön sekä instrumenttiopetuksen kanssa. Uudet opintosuunnitelmat tukevat myös musiikillista suuntautumista eri genreihin, esimerkiksi kansan-, pop/jazz- tai vanhan musiikin alueille. Myös kuulonvaraista musiikkikulttuuria ja improvisointia osana opetusta suositellaan osana opetusjärjestelyä. (Pohjannoro 5/2010, 4, 9.)

Soitonopettajat ovat oman soittimensa erityisosaajia. Taidemusiikkia on opetettu kohtuullisen tiukkojen alan standardien mukaisesti. 2000-luvulle tultaessa instrumenttiopetuksen oppisisältö on laajentunut kattamaan myös vapaan säestyksen ja improvisaation. Perinteiseen soitonopettajan koulutukseen ei ole kuulunut vapaan säestyksen tai impro-

visoinnin opetusta. Tästä johtuen koulutuksen tarve on ilmeinen. (Pohjannoro 5/2010, 38–39.) Moniosaaminen ei kuitenkaan yleensä tarkoita, että yksi opettaja hallitsisi eri musiikin genrejä: esimerkiksi sekä klassisen että pop/jazz-musiikin lajit. Pohjannoron (5/2010) mukaan kahden genren syvällistä osaamista pidetään lähes mahdottomana. Tämän takia tulevaisuudessakin tulee olemaan erillisiä klassisen ja pop/jazz-musiikin virkoja. Riittäväksi koetaan pieni asenteellinen valmius rajanylityksiin oppilaiden ohjelmistopuolella. Nuorison koetaan myös siirtyvän sujuvasti eri musiikin lajista toiseen, ilman jaottelua klassinen-kevyt-akselilla. Tällä hetkellä näyttää myös siltä, että pop/jazz-opetus ei tule lisääntymään merkittävästi. Tämä johtuu nykyisten pääasiassa klassisen koulutuksen saaneiden rehtorien ”portinvartijan” roolista, jota opetusministeriön vuonna 2009 myöntämä lisäys musiikkiopistojen valtionosuustunteihin tukee. (Pohjannoro 5/2010, 62.)

Holvaksen ja Vähämäen (2005) mukaan musiikin alalla monipuolisen osaamisen kysymys on noussut esille viime vuosien aikana. On ollut vastakkainasettelua vanhan ja uuden työn välillä. Uudessa työssä etsitään ennen kaikkea monen alan, monen asian osajia, jotka osaavat lähes kaikkea ja ovat myös joustavia töidensä suhteen. (Holvas & Vähämäki 2005, 125–130.)

Rytmimusiikin koulutushistoria on Suomessa yli kolmen vuosikymmenen mittainen. Alan koulutuksesta ja populaarimusiikin asemasta yhteiskunnassamme keskusteltiin jo 1960-luvulla. (Rautiainen 2001, 160.) Suomen Jazzliiton vuoden 1969 selvityksen mukaan havaittiin tarve pop/jazzmusiikin koulutukselle. Pop/jazzmusiikin koulutussuunnitelma kirjoitettiin vuonna 1972 ja pian tämän jälkeen Helsingin Oulunkylän Pop Jazz Opisto käynnistyi Klaus Järvisen johdolla. (Tolvanen ja Pesonen 7/2010, 8.) Lakisääteisen valtionavun piiriin Oulunkylän Pop Jazz Opisto pääsi vuonna 1980. Konservatorion opisto muuttui vuonna 1986. Vuonna 2000 vakinaistettiin jako Konservatorion ja Stadian eli nykyisen Metropolian ammattikorkeakouluopetuksen kesken. (Luopajarvi 2001, 8.) Sibelius-Akatemiolla koettiin lopuksi jazzin ja kansanmusiikin asema niin merkitykselliseksi, että valtiollistamisen yhteydessä vuonna 1983 siellä käynnistettiin sekä jazzmusiikin että kansanmusiikin koulutusohjelmat (Tolvanen ja Pesonen 7/2010, 8). Dahlströmin (1982, 261–262) mukaan tämä sai aluksi kuitenkin kovaa vastustusta.

Rytmimusiikin ammatillista koulutusta annetaan nykyään ympäri Suomea kolmella eri tasolla: konservatorioissa ja muissa toisen asteen ammatillisissa koulutuksissa, ammat-

ti korkeakouluissa sekä yliopistoissa. Koulutusalojen rakennetta voidaan kuvata pyramidina, jossa perustasona on musiikkiopistotaso, sitten ammatillinen peruskoulutus, ammattikorkeakoulutaso ja ylimpänä yliopistotaso. Klassisen musiikin alalla pyramidi on ammatilliselta osuudeltaan lähes kärjellään seisova: ammatillisessa peruskoulutuksessa on vähemmän koulutettavia kuin yliopistotasolla. Rytmimusiikin koulutuksessa pyramidi on ainakin osassa tyyleistä oikein päin: pop- ja jazz-musiikissa perustutkintoa suorittavia on paljon suhteessa yliopistotasoon. Kaiken kaikkiaan rytmimusiikin sektorilla ylin taso ei ole tasapainossa peruskoulutuksen kanssa: ylimmällä tasolla on vielä tilaa. (Tolvanen ja Pesonen 7/2010, 9.)

Kevyen musiikin koulutuksen lisäämiselle on myös vastustajansa. Orkesterien intendenttien mielestä musiikkiopistoissa opetetaan liikaa kevyttä musiikkia ja korostetaan musiikin harrastamista ammattiin pyrkivien perusvalmiuksien harjoittamisen sijasta. Suomalaiset orkesterit ovat myös ilmaisseet huolensa suomalaisen muusikkokoulutuksen tasosta. Orkestereiden muusikkovakanssien avautumisen kansainväliselle kilpailulle katsotaan pienentäneen suomalaisten mahdollisuuksia kiinnittyä orkestereihin. (Muukkonen, Pesonen ja Pohjannoro 13/2011, 5.) Pohjannoron (13/2011, 5) mukaan syyllisinä voidaan pitää osaksi Sibeliuksen Akatemiaa, osaksi muita musiikkioppilaitoksia. Niiden nähdään tuottavan heikompi tasoista musiikkiyliopistoon pyrkivää ainesta. Rytmimusiikin osuus musiikkiopistoissa on Toive-hankkeen selvityksen perusteella kuitenkin vain alle kymmenen prosenttia. Uusista vuonna 2002 annetuista opetussuunnitelmista, jotka korostavat konstruktiivista oppimiskäsitystä sekä oppilaan myönteistä musiikkisuhdetta, on vaikea löytää syytä tason heikkenemiselle, sillä ne perustuvat edelleen yksiselitteisesti ammattiin riittävien perusvalmiuksien saavuttamiselle. Muukkonen ym. (13/2011) mukaan tulisikin kysyä, miten nuorison arvomaailma, kulttuurinen ilmapiiri ja musiikillisen sivistyksen kokonaisuus mahdollistavat muusikon ammattiin suuntautumisen ja muusikkona kehittymisen. (Muukkonen, Pesonen ja Pohjannoro 13/2011, 5.)

Pohjannoron (5/2010) mukaan lapsen tyytyväisyydellä opetukseen on suuri merkitys kasvavissa muusikontaidoissa. Tähän liittyy tietenkin olennaisesti se musiikki ja ne musiikkityylit, joita opettajan johdolla opiskellaan. Yhdyn Pohjannoroon (5/2010), jonka mukaan ”Se, että lapsi nautti soittamisesta ja oli tyytyväinen opetukseen, saattoi vaikuttaa opetusratkaisuihin, sekä se, että lapsi menestyi opinnoissaan hyvin, vaikutti siten että halusi hän jatkaa kauan opintojaan ja opiskeli oma-aloitteisesti ja itseään arvostaen. Turhauttavaksi koetulle opiskelulle oli tyypillistä vanhempien ja opettajien ja toisaalta

lapsen omien tavoitteiden ristiriitaisuus. Lapsi ei arvostanut soittotunneilla soitettua musiikkia eikä teoriaopetusta, ei voinut juurikaan vaikuttaa opetusratkaisuihin, menestyi opinnoissaan edellytyksiään heikommin.” (Pohjannoro 2010, 8–9.)

Musiikkiopistojen sisällöllinen kehitys, pohjautuen Toive-hankkeen selvityksiin, on dynaamisessa tilassa. Pedagogisen, yhteiskunnallisen ja kulttuurisen kehityksen haasteisiin pyritään vastaamaan määrätietoisesti. Musiikkiopistojen pitäisi pystyä huolehti-  
maan sekä tulevien ammattilaisten kouluttamisesta että oppilaiden ja heidän vanhemp-  
ensa tarpeesta asettaa yksilöllisiä tavoitteita. Lisäksi kohdataan kritiikkiä musiikkioppi-  
laitosten väitetystä erityislahjakkuuksien valikoinnin kulttuurista ja sen tuomasta demo-  
kратиavajeesta. Musiikkiopistot ovat edelleen välttämätön pohja alan ammatilliseen kou-  
lutukseen pyrkiville. Näin on erityisesti klassisen musiikin kohdalla, mutta yhä enene-  
vässä määrin myös rytmimusiikin piirissä. Musiikkiala yhdessä tanssialan kanssa on  
yksi niistä harvoista poikkeuksista, joissa peruskoulu ja lukio eivät anna valmiuksia  
korkeakouluopintoihin eivätkä yleensä edes toisen asteen opintoihin. Juuri laaja oppi-  
määrä on se väylä, joka mahdollistaa osallistumisen edelleen varsin kovaan kilpailuun  
musiikkialan yliopisto- ja korkeakoulupaikoista. (Muukkonen, Pesonen ja Pohjannoro  
13/2011, 6, 10–11.)

## 4 TUTKIMUS

### 4.1 Tutkimusaineisto ja analyysi

Tutkimuksen aineisto kerättiin toukokuussa 2013 Pirkanmaan musiikkiopistolla järjestetyn gospel-koulutuksen lopuksi kurssille osallistuneilta kirkkomuusikoilta. Vastaajia oli yhteensä kaksitoista, joista naisia oli kymmenen ja miehiä kaksi. Iältään vastaajat olivat 33–55-vuotiaita. Kaikilla vastaajilla oli jo usean vuoden työkokemus taustallaan.

Useammalla vastaajalla oli aikaisempaa soittokokemusta uruista ja pianosta. Lisäksi yksittäiset vastaajat mainitsivat omaavansa kokemusta nokkahuilusta sekä poikkihuilusta, harmonikasta, viulusta sekä alttoviulusta, sahasta, kitarasta sekä sähkökitarasta, perkussio-soittimista, trumpetista, klarinetista ja klavikordista. Lisäksi useampi vastaajista kertoi kokemusta olevan myös laulusta ja kuoronjohdosta. Melkein kaikilla vastaajista oli aikaisempaa kokemusta esimerkiksi messumusiikin sekä kuoromusiikin sovittamisesta. Muutamat vastaajista myös mainitsivat soinnuttaneensa virsiä. Yleisimmät kuuntelutottumukset olivat klassinen musiikki ja iskelmämusiikki.

Kaikki vastaajat olivat valmistuneet joko kirkkomuusikoiksi tai musiikin maistereiksi. Useimmilla oli tämän lisäksi taustallaan monia erilaisia kursseja sekä täydennyskoulutuksia. Kaikkien vastaajien työkokemukseen kuului kanttorinviran tai kanttorinviran sijaisuuksien hoitamista. Osa oli toiminut myös kuoronjohtajina, pianonsoiton opettajina, musiikin varhaiskasvattajina ja musiikin teoriaopettajina. Osalla hakijoista oli työkokemusta myös muilta kuin musiikin aloilta.

Varsinaisina tutkimusongelmina selvitin, minkälaisia haasteita vastaajat ovat kohdanneet kevyempää musiikkia soittaessaan, suurimmat erot tai haasteet kevyen musiikin soittamisessa verrattuna klassiseen musiikkiin, kevyen musiikin taitojen tarpeellisuus vastaajien työssä sekä koulutuksen vastaavuus työelämän haasteisiin. Kysymyksinä käytin sekä avoimia kysymyksiä että monivalintakysymyksiä.

Analyysimenetelmänä käytin teemoittelua, sillä tulokset eivät ole tarkasti mitattavissa, enkä halunnut tutkia niitä määrällisesti. Näin teemoittelun hyvänä ratkaisuna työn ko-

konaisuuden ja luettavuuden kannalta. Teemoittelussa jaoin aineiston aihepiirien mukaan ja valitsin aineistosta tutkittavaksi tutkimusongelmaa käsitteleviä sitaatteja.

## **4.2 Tutkimusetiikka ja luotettavuus**

Tutkimus suoritettiin täysin anonymisti ja se oli vastaajille täysin vapaaehtoinen. Tutkimus tehtiin Pirkanmaan musiikkiopiston teorialuokassa, jossa kaikki saivat vastata kysymyksiin omassa rauhassaan. Vaikka tutkimus tehtiin anonymisti, kurssilaiset olivat minulle kuitenkin jo tuttuja kurssin ajalta. Vastaajien pienestä määrästä johtuen anonymiteetti ei välttämättä ole täysin toteutunut. Tästä huolimatta uskon kaikkien vastaajien pystyneen vastaamaan rehellisesti joka kohtaan. Mikäli kyseessä olisi ollut arkaluontoinen asia, tutkimus olisi kannattanut järjestää toisella tavalla – esimerkiksi iän ja sukupuolen olisi voinut jättää kysymättä.

Jotta tutkimuksesta voisi vetää päteviä ja yleistettäviä johtopäätöksiä, tulisi tutkimusjoukon olla suurempi. Pidän tutkimustuloksia ja päätelmiäni kuitenkin hyvin suuntaa antavina ja uskottavina. Tutkimustuloksissa pitää kuitenkin huomioida myös se, että tutkimusjoukko koostui pelkistä kirkkomuusikoista. Tutkimuksen tavoite on onnistunut ja tutkimus on vastannut aluksi asetettuihin tutkimusongelmiin. Olen pyrkinyt siihen, etteivät omat käsitykseni aiheesta ole vaikuttaneet tutkimuksen vastausten tulkintaan.



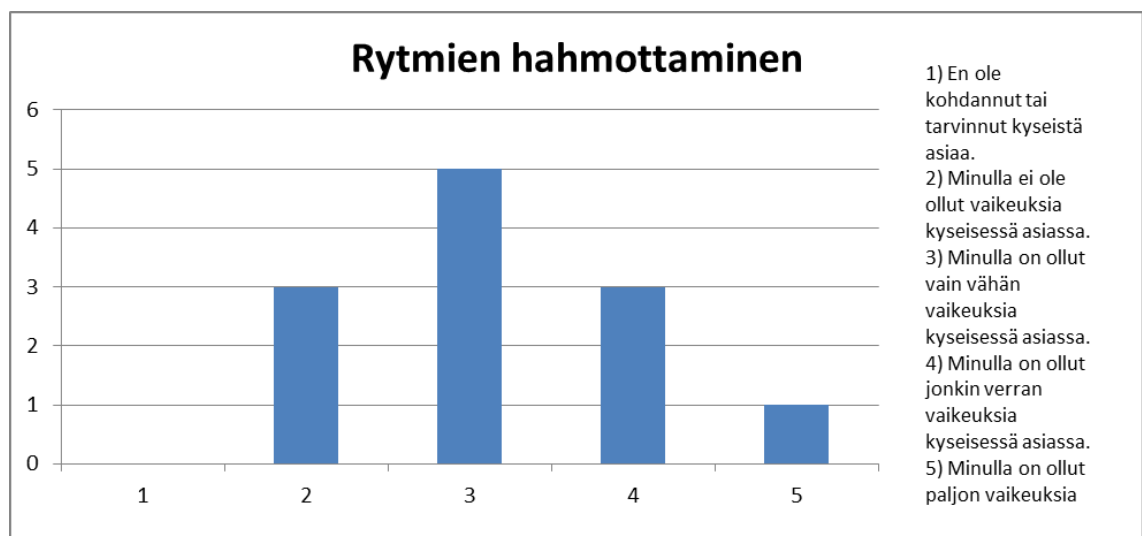
## 5 TUTKIMUSTULOKSET

### 5.1 Haasteet kevyen musiikin soittamisessa

Tutkin kevyen musiikin soittamisessa esiintyviä haasteita monivalintakysymyksillä. Vastausvaihtoehdot kunkin kysymyksen kohdalla olivat seuraavat:

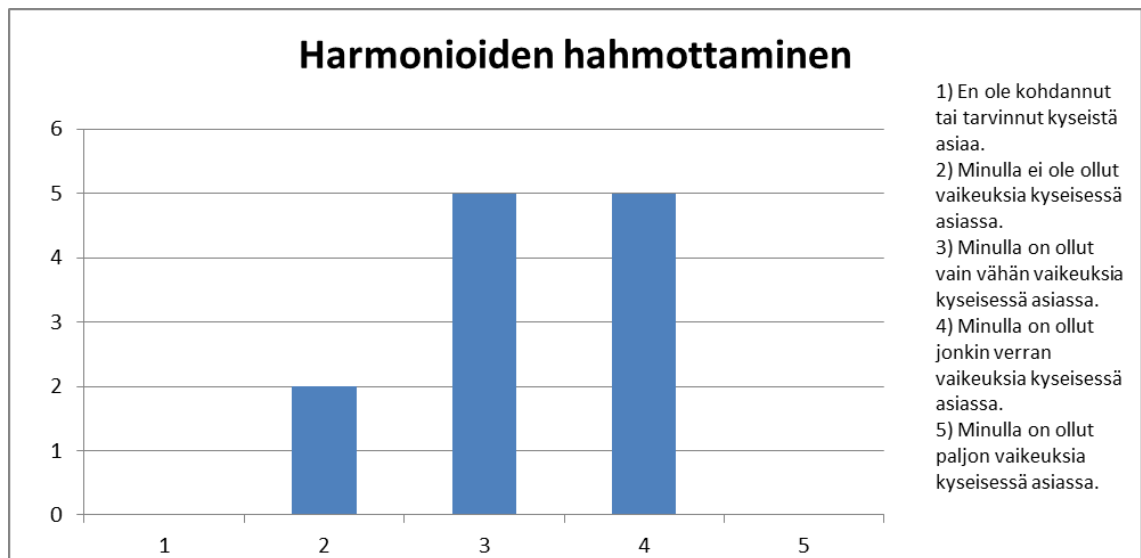
- 1 En ole kohdannut tai tarvinnut kyseistä asiaa.
- 2 Minulla ei ole ollut vaikeuksia kyseisessä asiassa soittaessani kevyempää musiikkia.
- 3 Minulla on ollut vain vähän vaikeuksia kyseisessä asiassa.
- 4 Minulla on ollut jonkin verran vaikeuksia kyseisessä asiassa.
- 5 Minulla on ollut paljon vaikeuksia kyseisessä asiassa.

**TAULUKKO 1. Rytmien hahmottaminen**



Yksi vastaajista koki itsellään olleen paljon vaikeuksia rytmien hahmottamisessa. Vastaajista kolme kertoi itsellään olleen jonkin verran vaikeuksia hahmotuksessa. Vain vähän vaikeuksia kyseisessä asiassa koki kohdanneensa viisi vastaajista. Kolmella vastaajista ei ole ollut vaikeuksia rytmien hahmottamisessa. Kukaan vastaajista ei valinnut vastausvaihtoehtoa yksi, ettei ole kohdannut tai tarvinnut kyseistä asiaa.

## TAULUKKO 2. Harmonioiden hahmottaminen



Viisi vastaajaa kertoi heillä olleen jonkin verran vaikeuksia harmonioiden hahmottamisessa. Viisi vastaajaa kertoi heillä olleen vain vähän vaikeuksia hahmottamisessa. Kaksi vastaajaa vastasi, ettei heillä ole ollut vaikeuksia kyseisessä asiassa. Kukaan ei valinnut vaihtoehtoa yksi tai viisi.

## TAULUKKO 3. Sointujen käyttö



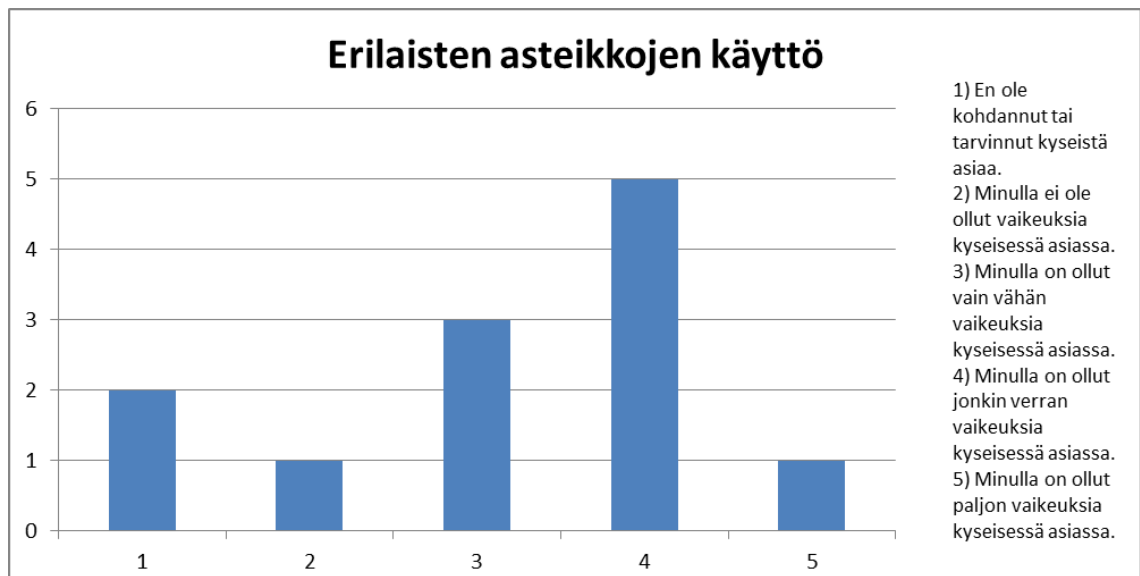
Viisi vastaajaa kertoi heillä olleen jonkin verran vaikeuksia sointujen käytössä. Kolmella vastaajista on ollut vain vähän vaikeuksia kyseisessä asiassa. Neljä vastaajaa kertoi,

ettei heillä ole ollut vaikeuksia kyseisessä asiassa. Kukaan ei valinnut vaihtoehtoja yksi tai viisi.

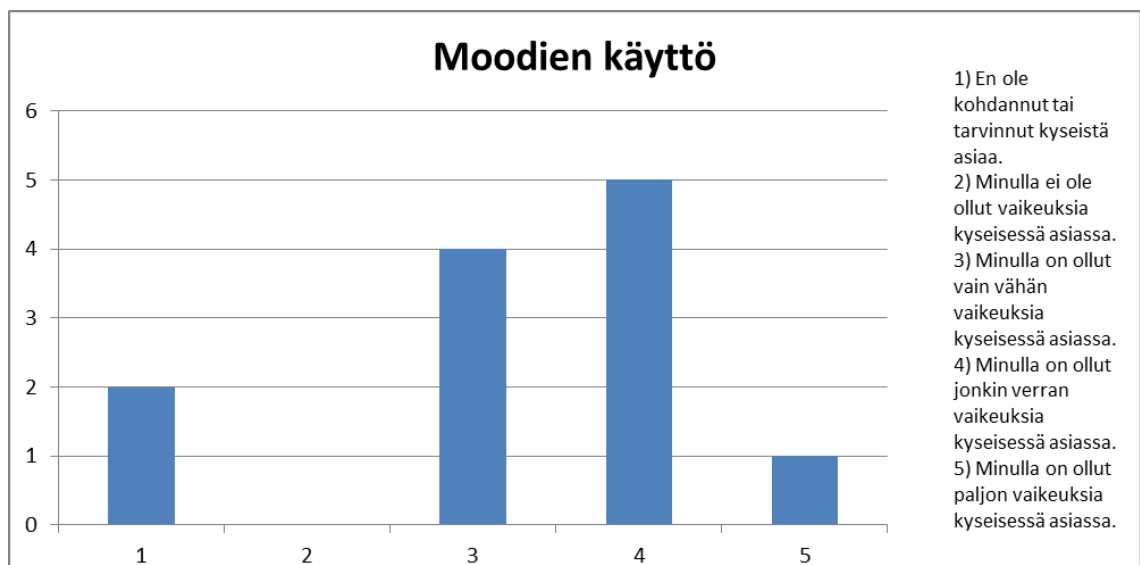
**TAULUKKO 4. Sointumerkeistä soittaminen ja vapaa säästys**



Yksi vastaaja koki kohdanneensa jonkun verran vaikeuksia sointumerkeistä soittamisessa ja vapaassa säästyksessä. Seitsemän vastaajista koki vaikeuksia olleen vain vähän. Neljä vastasi, ettei heillä ole ollut vaikeuksia kyseisessä asiassa. Kukaan ei valinnut vaihtoehtoja yksi tai viisi.

**TAULUKKO 5. Erilaisten asteikkojen käyttö**

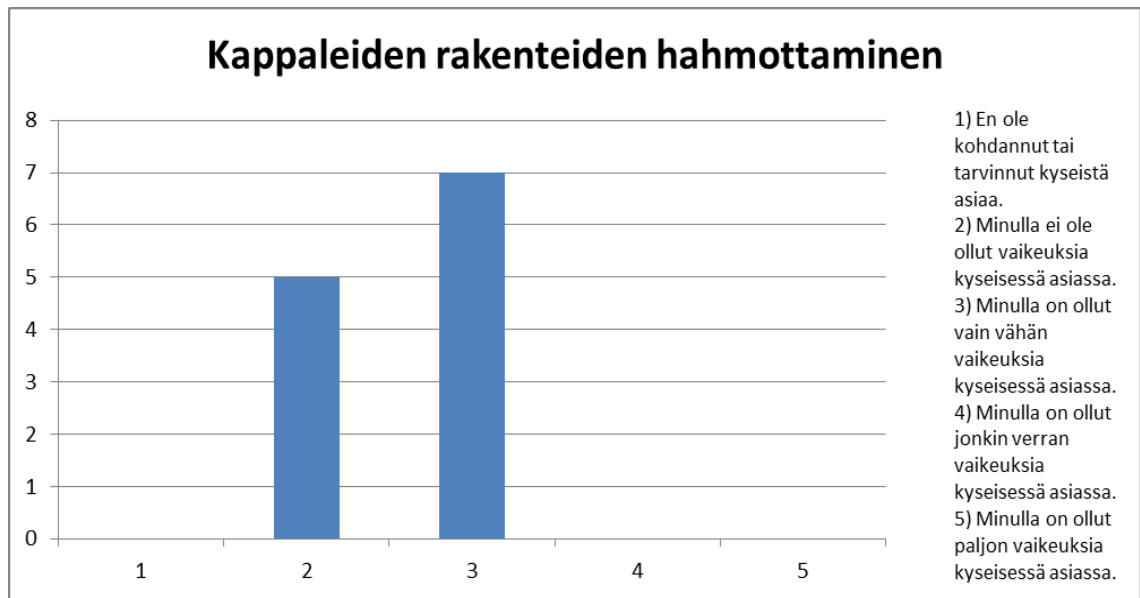
Yksi vastaaja koki kohdanneensa paljon vaikeuksia erilaisten asteikkojen käytössä. Viisi vastaajista koki kohdanneensa jonkin verran vaikeuksia asiassa. Kolme vastasi, että heillä on ollut vain vähän vaikeuksia. Yksi vastasi, ettei hänellä ole ollut vaikeuksia kyseisessä asiassa. Kaksi kertoi, ettei ole kohdannut tai tarvinnut kyseistä asiaa.

**TAULUKKO 6. Moodien käyttö**

Yksi vastaajista koki kohdanneensa paljon vaikeuksia moodien käytössä. Viisi vastaajista koki vaikeuksia olleen jonkin verran. Neljä vastaajaa kertoi heillä olleen vain vä-

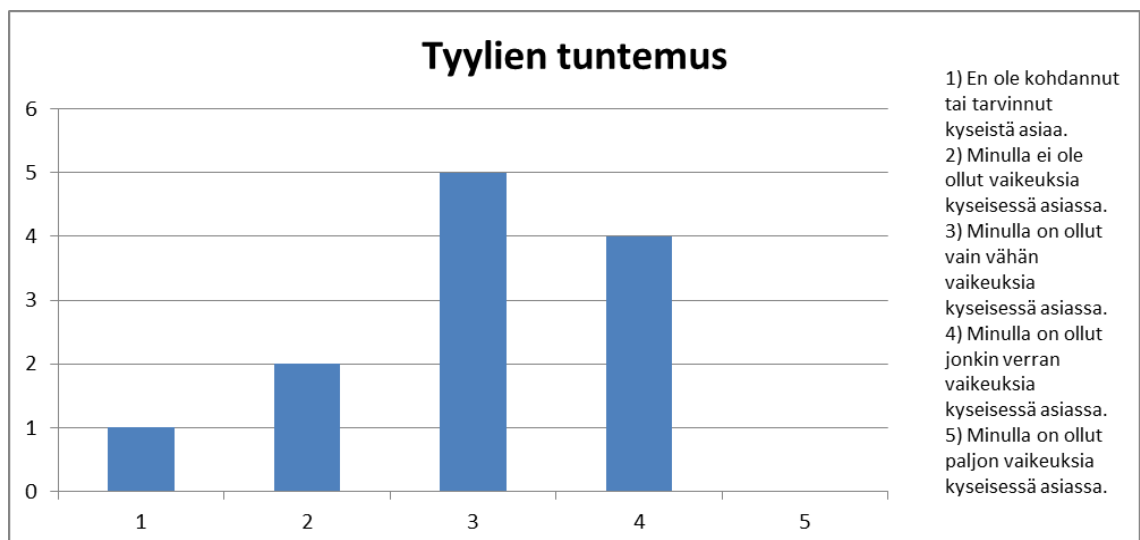
hän vaikeuksia. Kaksi vastaajista kertoi, ettei ole kohdannut tai tarvinnut kyseistä asiaa. Kukaan vastaajista ei valinnut vaihtoehtoa kaksi.

**TAULUKKO 7. Kappaleiden rakenteiden hahmottaminen**



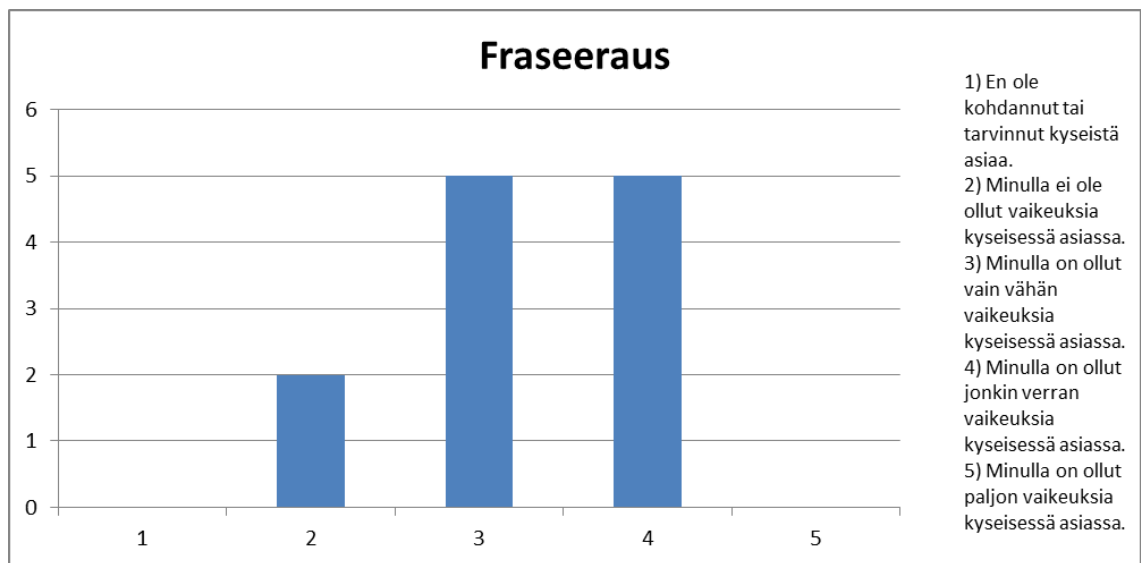
Seitsemän vastaajaa kertoi, että heillä on ollut vain vähän vaikeuksia kappaleiden rakenteiden hahmottamisessa. Viisi vastaajaa vastasi, ettei heillä ole ollut vaikeuksia kyseisessä asiassa. Kukaan vastaajista ei valinnut vastausvaihtoehtoja yksi, neljä tai viisi.

**TAULUKKO 8. Tyylien tuntemus**



Neljä vastaajaa vastasi heillä olleen jonkin verran vaikeuksia tyylien tuntemisessa. Viidellä vastaajista vaikeuksia oli ollut vain vähän. Kahdella vastaajista ei ole ollut vaikeuksia ollenkaan. Yksi vastaaja kertoi, ettei ole kohdannut tai tarvinnut kyseistä asiaa. Kukaan vastaajista ei valinnut vastausvaihtoehtoa viisi.

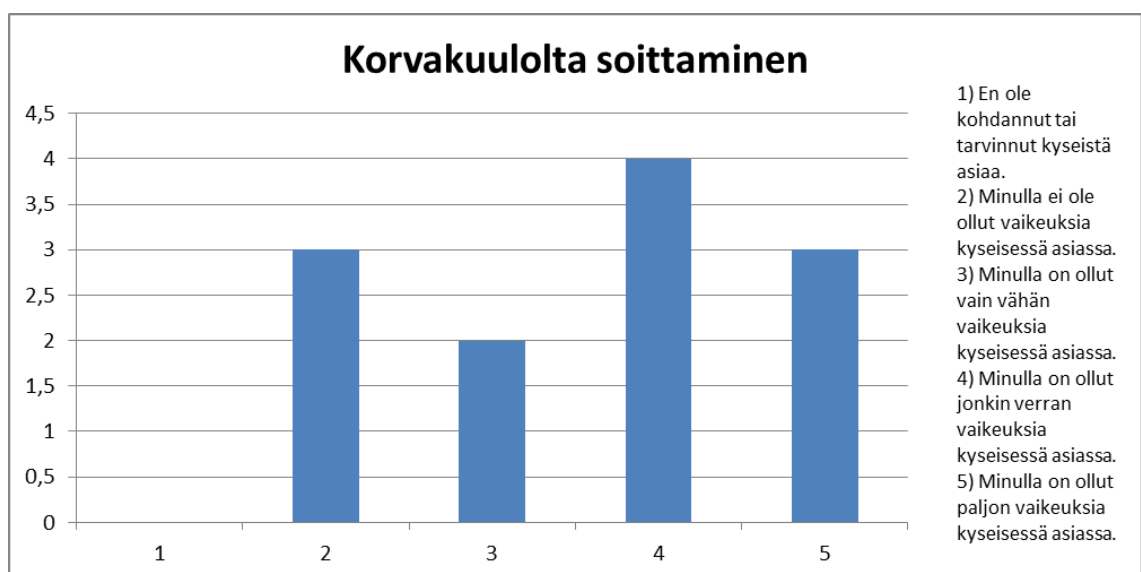
**TAULUKKO 10. Fraseeraus**



Viidellä vastaajista oli ollut jonkin verran vaikeuksia fraseerauksessa. Toiset viisi vastasivat, että heillä on ollut vain vähän vaikeuksia kyseisessä asiassa. Kaksi vastaajista ei ollut kohdannut vaikeuksia kyseisessä asiassa. Kukaan vastaajista ei valinnut vastausvaihtoehtoja viisi tai yksi.

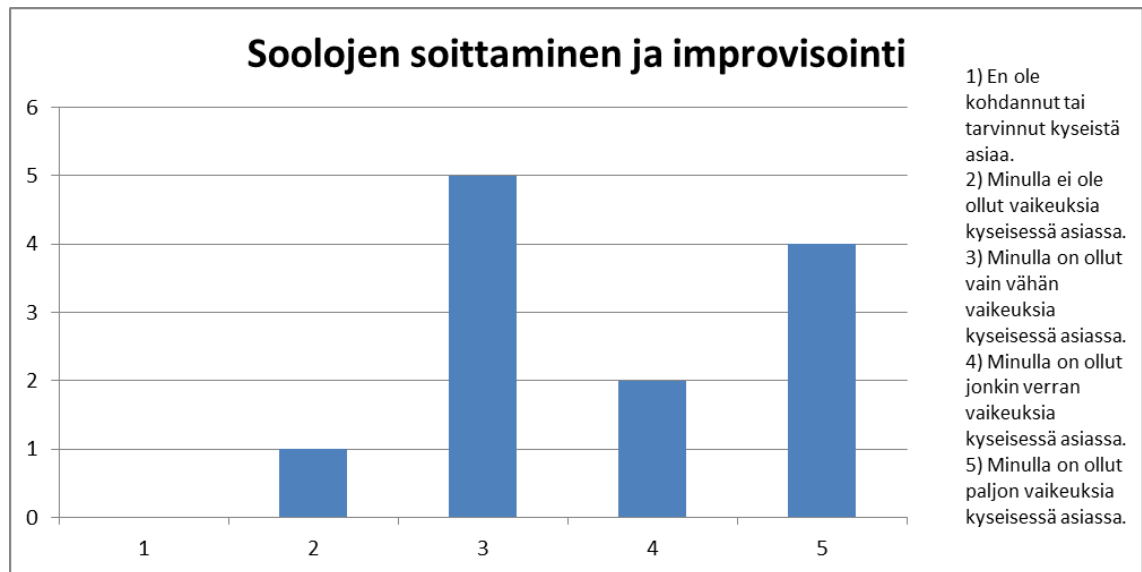
**TAULUKKO 11. Klassisesta musiikista eroavat merkintätavat**

Yksi vastaajista on kohdannut jonkin verran vaikeuksia merkintätavoissa. Kahdeksan vastaajaa on kohdannut vain vähän vaikeuksia kyseisessä asiassa. Kolme vastaajaa ei ole kohdannut vaikeuksia kyseisessä asiassa. Kukaan vastaajista ei valinnut vastausvaihtoehtoja yksi tai viisi.

**TAULUKKO 12. Korvakuulolta soittaminen**

Kolme vastaajaa on kohdannut paljon vaikeuksia korvakuulolta soittamisessa. Neljällä vastaajista vaikeuksia on ollut jonkin verran. Kahdella vastaajista on ollut vain vähän vaikeuksia kyseisessä asiassa. Kolme vastaajaa ei ole kohdannut vaikeuksia. Kukaan vastaajista ei valinnut vastausvaihtoehtoja yksi.

**TAULUKKO 13. Soolojen soittaminen ja improvisointi**



Neljä vastaajaa on kohdannut paljon vaikeuksia soolujen soittamisessa ja improvisoinnissa. Kahdella vastaajista vaikeuksia on ollut jonkin verran. Viisi vastaajaa kertoi heillä olleen vain vähän vaikeuksia kyseisessä asiassa. Yhdellä vaikeuksia ei ole ollut ollenkaan. Kukaan vastaajista ei valinnut vastausvaihtoehtoja yksi.

## 5.2 Tutkimuksen avoimet kysymykset

Eroina ja haasteina mainittiin improvisaatio ja rohkeus uskaltaa improvisoida, kevyen musiikin tyylilajit ja tyylinmukaisuus, fraseeraus, luonteva rytmiikka ja rytmin käsittely, nuottituksen tulkitseminen, soinnuttaminen, sovittaminen ja sointumerkeistä soittaminen, tarkasta nuottikuvasta soittamisesta irtaantuminen, komppaus sekä heittäytyminen.

11 vastaajista mainitsi tarvinneensa kevyen musiikin taitoja työelämässä. Yksi vastaajista ei osannut sanoa, onko tarvinnut kevyen musiikin taitoja työelämässä. Klassisen musiikin taustasta nähtiin olevan sekä hyötyä, että haittaa kevyen musiikin soittamisessa.



Hyötyä nähtiin olevan enemmän kuin haittaa. Hyötyinä mainittiin muun muassa soittamisen tekniikka, klassisen musiikin teoreettiset asiat esimerkiksi tehdessä sovituksia, taidot urku-improvisaatiossa sekä äänenmuodostustekniikka. Haittoina nähtiin klassisen koulutuksen rajaavan luovuuden ja improvisoimisen kehittymistä. Klassisen musiikin maneerien koettiin myös istuvan hyvin tiukassa esimerkiksi laulussa ja haittaavan kevyen musiikin tyyllillä esittämistä.

Seitsemän vastaajaa totesi saamansa koulutuksen vastaavan työelämän haasteisiin. Viisi vastaajaa kertoi, että koulutus ei ole täysin vastannut työelämän haasteisiin. Syitä koulutuksen riittämättömyyteen nähtiin useita. Kaikki viisi mainitsivat, että koulutukseen sisältyvät kevyen musiikin opinnot olivat vähäisiä, eivätkä vastanneet siihen tarpeeseen mitä he työssään kokevat. Erikseen kevyen musiikin tarvittavista taidoista mainittiin laulu, sovittaminen, bändisoittimet ja bändissä soittaminen. Lisäksi vastaajista kaksi toivoivat saavansa lisäkoulutusta pedagogiikasta sekä lasten, nuorten ja harrastajien ohjaamisesta ja heidän parissaan toimimisesta.

## 6 POHDINTA

On ollut mielenkiintoista tutkia niitä ongelmia, joita klassinen muusikko kohtaa astuesaan rytmimusiikin sektorille. Tutkimuksessani yli puolella vastaajista oli jonkun asteisia ongelmia rytmien hahmottamisessa. Rytmimusiikissa erilaiset rytmit, niiden hahmottaminen ja rytmien fraseeraukseen liittyvät asiat eroavatkin klassisen musiikin perinteestä. Se, että tutkittavassa ryhmässä vain yhdellä esiintyi suuria vaikeuksia hahmottaa rytmejä, saattaa johtua vähäisestä kokemuksesta esimerkiksi jazzmusiikin tai sen johdannaisten soittamisessa, jotka eroavat eniten rytminkäsittelyn osalta klassisesta musiikista. Käsitykseni mukaan tutkimukseni vastaajat joutuvat työssään tekemisiin lähinnä iskelmämusiikin sekä populaarimusiikin kanssa.

Suurimpina haasteina rytmimusiikin rytmien hahmottamisessa ja käsittelemisessä voidaan pitää kolmimuunteisuutta ja heikkojen tahtiosien korostusta. Ongelmia saattaa muodostua esimerkiksi saada oma soittonsa groovaamaan tai svengaamaan. Tämä vaatii paljon yhteismusisointi kokemusta, kirjoittamattomien sääntöjen kuten esimerkiksi sen, että synkoopin keskimmäinen nuotti fraseerataan lyhyenä, tuntemista ja soittamansa musiikin genren omaksumista kuuntelemalla. Tutkittavan ryhmän lievät ja keskisuuret ongelmat rytmien hahmottamisessa voivatkin johtua rytmimusiikin sektorin vähäisestä tutkimista ja eri musiikin genrejen kuuntelun puutteesta. Tämä näkyi tutkimuksessani tutkittavan ryhmän musiikinkuuntelu tottumuksina, joista kahtena suurimpana genrenä nousivat esiin klassinen musiikki ja iskelmämusiikki.

Tutkimuksessani noin puolella vastaajista oli keskisuuria tai lieviä ongelmia harmonioiden hahmottamisessa. Sointujen käytössä keskisuuria hankaluuksia oli noin puolella vastaajista ja lieviä hankaluuksia kolmella vastaajista. Tämä saattaa johtua esimerkiksi rytmimusiikin pohjautumisesta nelisointuihin verrattuna klassisen musiikin usein kolmisointupohjaisiin harmonioihin. Osansa hahmottamisen vaikeuteen saattaa tuoda esimerkiksi jazzmusiikissa vallitsevat löyhemmät säännöt harmonioiden muodostamisessa sekä lisäsävelsoinnut. Haasteena saatetaan myös kokea klassisessa musiikissa useammin esiintyvät perusmuotoiset soinnut verrattuna esimerkiksi jazzmusiikin sointuihin, joissa sointuhajotuksilla on tärkeä rooli, sillä sointuja ei käytetä perusmuotoisina juuri koskaan.

Perinteisemmän jazzmusiikin perustuminen lähinnä II-V-I kadenssin ympärille, klassisen musiikin I-IV-V-I kadenssin sijaan, saattaa myös aiheuttaa hahmottamisvaikeuksia. Harmonian hahmottamisvaikeuksiin vaikuttaa varmasti myös suppeat kuuntelutottumukset eri rytmimusiikin genreistä ja se, että sovituskokemusta löytyi suurimmaksi osaksi kirkkomusiikin saralta. Soinnuttamisen vaikeuksiin saattaa vaikuttaa vähäinen kokemus soinnuttamisesta, jota oli muutamalla vastaajista lähinnä virsien soinnuttamisesta. Virsien uudelleen sovittaminen saattaa oikeastaan olla hyvä lähtökohta tiellä kohti pop/jazz harmonioita. Saadakseen kuitenkin mainittavaa hyötyä esimerkiksi virsien uudelleen sovittamisesta, pitäisi siinä tukena olla perustiedot ja -taidot pop/jazz -musiikin perusteista. Rytmimusiikin harmonioiden hahmottaminen vaatii huomattavan määrän kuuntelemalla omaksumista, sovituskokemusta, soinnutuskokemusta sekä pop/jazz -musiikin perusteiden opiskelua.

Sointumerkeistä soittamisessa ja vapaassa säestyksessä koettiin vain vähän ongelmia. Tämä saattaa johtua siitä, että sointumerkeistä soittaminen on painottunut luultavasti gospel-, iskelmä- ja populaarimusiikin sektorille. Näillä sektoreilla pärjää ihan hyvin jo klassisen koulutuksenkin sisältämällä perustiedoilla soinnuista. Tätä tukee myös tutkimuksen kysymys, jossa kysyttiin ongelmia merkintätapojen eroissa klassisen musiikin ja rytmimusiikin välillä. Tutkimusjoukolla ei ollut suurempia ongelmia edellä mainitussa kysymyksessä, lukuun ottamatta yhtä vastaajaa.

Myöskään eri tyyllilajeille ominaisten komppien tarve ei ole vastaajille välttämätön, vaikka puutteet komppitietoudessa vaikuttavatkin soivaan lopputulokseen. Klassisen ja kevyen musiikin eroissa ja haasteissa mainittiin kuitenkin erikseen vielä sointumerkeistä soittaminen ja komppaus. Tämä voi johtua esimerkiksi siitä, että ei tunne hallitsevansa tarpeeksi rytmimusiikin eri genrejen kompeja. Säestyskuviona saattaa toimia sama säestyskuvio kappaleesta ja genrestä toiseen. Sointumerkeistä soittamisen vaikeudet näkyvät luultavasti esimerkiksi lisäsävelsointumerkeistä soittamisessa sekä siinä minkälaisen soinnun ja käännöksen lisäsävelineen milloinkin ottaa ja kuinka sointusävelet hajottaa. Nämä molemmat taidot vaativat hyvät perustiedot pop/jazz –musiikin teoriasta.

Erilaisten asteikkojen ja moodien käytössä noin puolella vastaajista oli selvästi ongelmia. Perinteisen klassisen musiikin sektorilla käytettäviä asteikoita on lukumääräisesti paljon vähemmän kuin esimerkiksi rytmimusiikin puolella. Luulen, että suppea asteik-

ko- ja mooditietous on osasyynä koettuihin ongelmiin. Toisena syynä voisi pitää klassisen musiikin nuoteista soittamisen perinnettä, jossa soitettava materiaali on yleensä tarkasti nuotinnettua. Rytmimusiikin puolella nuottikirjoitus on yleensä vain viitteellistä. Tämän takia pitäisi osata nuottia apuna käyttäen soittaa kappaleissa tyylinmukaista nuotintamatonta musiikillista materiaalia. Tämä on luonnollisestikin vaikeaa, jos ei omaa riittävää kuuntelu- sekä soittokokemusta rytmimusiikin eri genreistä. Riittävä kuuntelukokemus vaikuttaa myös melodialainojen käyttämiseen niin kappaleissa kuin improvisaatioissakin, joka on erittäin yleistä rytmimusiikin puolella. Tässä niin kutsutussa korvakuulolta soittamisessa yli puolella vastaajista oli ollut ongelmia. Korvakuulolta soittaminen saattaa aluksi olla hankalaa, varsinkin jos yrittää hahmottaa myös kappaleiden harmoniat. Tämä kuuluu myös taitoihin, jotka kehittyvät oikeastaan ainoastaan tekemisen kautta. Sitä auttaa myös paljon esimerkiksi eri rytmimusiikin genrejen tuntemus sekä tiedot rytmimusiikin teoreettisista asioista.

Rytmimusiikin puolella on tavallista improvisoida eli soittaa esimerkiksi sooloja. Soolojen soittamisen perusedellytyksenä voidaan pitää perustietoutta asteikoista sekä moodista. Myös fraseeraukselliset ja tyyllilajilliset seikat ovat erittäin tärkeässä roolissa. Improvisaatiossa ja soolojen soittamisessa vaikeuksia on ollut kaikilla muilla vastaajilla paitsi yhdellä. Tutkimuksessa ei myöskään käynyt ilmi, että kenelläkään tutkimukseen osallistuneista olisi kokemusta improvisaatiosta rytmimusiikin perspektiivistä katsottuna.

Eroina ja haasteina kevyen ja klassisen musiikin välillä mainittiin erikseen vielä esimerkiksi uskallus improvisoida ja heittäytyminen. Luulen, että eräs suurimmista improvisoinnin ongelmista liittyy juuri uskaltamiseen. Klassisen musiikin koulutuksen käyneenä ja monet vuodet musiikkia opiskelleena voi kynnykseksi muodostua juuri heittäytyminen tuntemattomaan. Uskallus improvisaatioon kasvaa pikku hiljaa improvisoidessa. Tämän takia luulen, että rima ehkä asetetaan heti aluksi liian korkealle, eikä muisteta, että myös rytmimusiikin muusikot joutuvat aloittamaan improvisoimisen ihan alusta.

Fraseerauksessa ja tyylien tuntemuksessa melkein kaikilla vastaajilla oli ollut jonkinasteisia ongelmia. Mielestäni edellä mainittuja asioita on erittäin vaikea opiskella. Voidaan analysoida esimerkiksi teoreettisesti niitä musiikillisia asioita ja ilmiöitä, mitä eri tyyllilajeissa esiintyy. Fraseerauksen perusasioita, kuten esimerkiksi heikkojen tahtiosien painottamista, voidaan tiettyyn pisteeseen asti opettaa. Fraseerauksen ja tyylien alkeiden

omaksumisen jälkeen pallo jää kuitenkin muusikolle itselleen. Rytmimusiikin tyylin mukaiseen fraseeraamiseen pääsee vain kokemuksen kautta. Täytyy soittaa paljon ja kuunnella rytmimusiikin eri genrejä vielä enemmän.

Kappaleiden rakenteiden hahmottamisessa vastaajilla oli ollut vain vähän tai ei ollenkaan ongelmia. Tämä johtuu varmasti siitä, että osassa tyypillisistä klassisen ja rytmimusiikin muodoista on havaittavaa samankaltaisuutta. Esimerkiksi amerikkalaisessa populaarimusiikissa esiintyviä yleisiä muotoja ovat AABA sekä ABAC ja yleisiä bluesin muotoja ovat muun muassa AAB ja AABA. Näitä rytmimusiikin muotoja voidaan verrata esimerkiksi klassisen musiikin lied-muotoon, joka on yleensä ABA tai ABAB muotoinen. Toisena esimerkkinä mainittakoon klassisessa musiikissa yleinen rondo-muoto, joka esiintyy monesti muodossa ABACA.

Tutkimuksessa klassisesta musiikinkoulutuksesta nähtiin olevan sekä hyötyä että haittaa rytmimusiikin puolella. Hyötyjä nähtiin kuitenkin enemmän kuin haittoja. Hyötyinä mainittiin muun muassa soittamisen tekniikka, klassisen musiikin teoreettiset asiat sekä taidot urkuimprovisaatiossa ja äänenmuodostustekniikassa. On totta, että klassista musiikkia soittamalla saa hyvät tekniset valmiudet myös soittaa rytmimusiikkia. Pitkästä klassisen musiikin soittamisesta saattaa toisaalta olla myös haittaa, sillä esimerkiksi fraseeraukselliset asiat kulkevat monesti käsi kädessä soittotekniikan kanssa. Saattaa olla vaikeaa luopua klassisen musiikin fraseeraamiseen liittyvistä asioista, vaikka tekniset taidot riittäisivätkin huipputasoisen rytmimusiikin esittämiseen.

Klassisen musiikin teoreettiset asiat ovat perustana myös rytmimusiikin teoreettisille asioille. Niiden hallitsemisesta on paljon hyötyä myös rytmimusiikin puolella, kunhan on valmis pitämään mielensä avoimena ja tarpeen tullen rikkomaan jo ehkä tutuksi tulleita sääntöjä. Klassisen teorian hallitsemisesta voi olla myös haittaa, jos siitä ei osaa päästää irti. Se voi esimerkiksi alkaa rajoittamaan liikaa improvisaatiota tai vaikkapa sovituksen äänenkuljetuksellisia asioita.

Klassisen musiikin koulutus nähtiin myös rajoittavana tekijänä esimerkiksi luovuuden ja improvisoinnin kehittymisessä. Tutkimuksen perusteella voisi kysyä pitäisikö myös klassisen musiikin koulutuksen tähdätä osaltaan esimerkiksi luovuuteen ja improvisaatioon. Johtuuko se, että klassisen musiikin koulutus nähdään rajoittavana tekijänä, itse koulutuksesta ja sen sisällöistä vai siitä yleisestä hengestä ja ilmapiiristä, jota klassisen

musiikin parissa toimivat muusikot edustavat. Myös ilmapiiri saattaa vaikuttaa siihen uskaltamiseen ja heittäytymiseen, joka on välttämätöntä improvisaatiolähtöiselle musiikille.

Tutkimukseen vastaajien ikähajonta on jokseenkin suuri ja tästä johtuen myös eri vuosikymmenten kirkkomusiikin koulutuksen sisällöt heijastuvat tähän tutkimukseen. Tutkimukseni avoimissa kysymyksissä kaikki, paitsi yksi vastaaja, mainitsivat tarvinneensa kevyen musiikin taitoja työelämässä. Vastaajista seitsemän koki saamansa koulutuksen vastaavan työelämän haasteisiin ja vastaajista viisi oli sitä mieltä, että koulutus ei täysin vastannut niihin. Koulutusohjelmaan toivottiin lisää kevyen musiikin koulutusta. Erityinen paino laitettiin sovittamiselle ja bändissä soittamiselle.

Edellä mainituista asioista voidaan päätellä, että kevyen musiikin taidot kuuluvat monesti myös klassisen muusikon työnkuvaan. Tämän takia olisi tärkeää pohtia tulevaisuudessa, pitäisikö kevyen musiikin koulutuksen määrää lisätä klassisen musiikin koulutusohjelmaan, vaikka vain vapaasti valittavien kurssien muodossa.

## LÄHTEET

- Backlund, K. 1983. Improvisointi pop/jazzmusiikissa. Helsinki: Warner/Chappell Music Finland Oy.
- Brownell, J. 2002. The Changing Same: Asummetry and rhythmic structure in repetitive idioms. Doctor of Philosophy dissertation. Toronto: York University.
- Chernoff, J.M. 1981. African Rhythm and African Sensibility: Aesthetic and Social Action in African Musical Idioms. Chicago, London: The University of Chicago Press
- Dahlström, F. 1982. Sibelius-Akatemia 1882-1982. Sibelius-Akatemian julkaisuja 1. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Floyd, S. 1995. The Power of Black Music. Interpreting Its History from Africa to the United States. New York, Oxford: Oxford University Press.
- Holvas, J. & Vähämäki, J. 2005. Odotustila. Pamfletti uudesta työstä. Helsinki: Teos.
- Kontunen, J. 1992. Musiikin kieli 2. Juva: WSOY.
- Kontunen, J. 1994. Musiikin kieli 3. Juva: WSOY.
- Kukkonen, R. 2008. Aavan meren täällä puolen. Helsinki: Suomen Jazz & Pop Arkisto.
- Luopajarvi, T. 2001. Rehtorin katsaus. Stadian vuosikertomus 2000. Helsinki: Stadia.
- Morrison, K. 1999. A polymetric interpretation of the swing impulse: rhythmic stratification in jazz. Doctor of Philosophy dissertation. Washington DC: University of Washington.
- Murtomäki, V. 1993. Skemaattisesta muoto-opista dynaamiseen muotoajatteluun. Helsinki: Sibelius-Akatemia Musiikin tutkimuslaitos.
- Muukkonen, M., Pesonen, M. & Pohjannoro, U. 13/2011. Muusikko eilen, tänään ja huomenna. Näkökulmia musiikkialan osaamistarpeisiin. Musiikkialan toimintaympäristöt ja osaamistarve – Toive, loppuraportti. Sibelius-Akatemian selvityksiä ja raportteja. Helsinki: Sibelius-Akatemia
- Padilla, A. 2000. Opa Opa, Siku ja Samba: Latinalaisen Amerikan Kansanmusiikki Lauluin ja Sävelin. Helsinki: Love Kustannus Oy.
- Pesonen, M. 2009. Svengi ja groove rytmimusiikissa – rytmiiikkaan ja hienorytmiiikkaan keskittyvä vertaileva musiikkianalyysi. Helsingin yliopisto, Taiteiden tutkimuksen laitos, musiikkitiede. Pro gradu -tutkielma.
- Pohjannoro, U. 5/2010. Soitonopiskelua joustavasti ja yhteisöllisesti. Musiikkioppilaitosten kehitysnäkymiä rehtoreiden arvioimana. Helsinki: Sibelius-Akatemia
- Rautiainen, T. 2001. Pop, protesti, laulu. Korkean ja matalan murroksia 1960-luvun suomalaisessa musiikissa. Tampere: Tampere University Press.

Salo, J. 2009. Musiikinopetusta vai erityismusiikinopetusta. Teoksessa Louhivuori, J., Paananen, P. & Väkevä, L. (toim.) Musiikkikasvatus. Näkökulmia kasvatukseen, opetukseen ja tutkimukseen. Vaasa: Suomen Musiikkikasvatusseura – FiSME ry

Schuller, G. 1989. The swing era: the development of jazz 1930-45. New York, Oxford: Oxford University Press.

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

Tabell, M. 2007. ”Kolmimuunteisuus”. Afroimpro. Luettu 30.4.2015.  
<http://www3.siba.fi/afroimpro/kolmimuunteisuus>

Tolvanen, H. & Pesonen, M. 7/2010. ”Monipuolisuus on valttia”. Rytmimusiikkikentän muutos ja osaamistarpeet. Musiikkialan toimintaympäristöt ja osaamistarve – Toive, osaraportti 8 Sibelius-Akatemian selvityksiä ja raportteja. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Wahlström, K. 2008. Oppilaan oikeat hakusanat: oppilaslähtöisyyden ja asiantuntijuiden yhteennivoutuminen rytmimusiikin kitaraopetuksessa ja opetussuunnitelman uudistamisessa. Helsinki: STADIA YAMK Opinnäytetyö.



**LIITTEET**

## LIITE 1: 1(5)

## KYSELYLOMAKE

Hyvä vastaanottaja,

teen tutkimusta klassisen musiikkikoulutuksen saaneiden muusikoiden vaikeuksista rytmimusiikissa. Opinnäytetyöni tavoite on herättää keskustelua klassisen musiikin ja rytmimusiikin eroista sekä saada ihmiset ymmärtämään kuinka eri musiikin lajit tukevat ja rikastuttavat toisiaan. Tavoitteeni on myös selvittää klassisen taustan omaavien muusikoiden yleisimpiä ongelmia rytmimusiikin hahmottamisessa ja löytää niille ratkaisumalleja. Tutkimus on osa opinnäytetyötäni Tampereen ammattikorkeakoulun musiikin koulutusohjelmaan. Tutkimus suoritetaan lomakekyselynä, ja vastaajina sillä ovat Pirkanmaan musiikkiopiston gospelkurssin opiskelijat. Tutkimus on laadullinen, joten tulosten kannalta olisi todella tärkeää saada vastaus mahdollisimman suurelta osalta kyselyn vastaanottajista. Kaikki vastaukset käsitellään täysin luottamuksellisesti.

Työni valmistuttua se on luettavissa sähköisessä muodossa osoitteessa <https://publications.theseus.fi>.

Ystävällisin terveisin,

Krister Ojanen

1. Sukupuoli
  - a. nainen
  - b. mies

2. Ikä  
\_\_\_\_\_ vuotta.

2(5)

3. Minkälainen on soittotaustanne? Mainitkaa pääasialliset instrumentit, bändit, klassiset kokoonpanot, kuorot yms.

---

---

---

---

---

---

---

---

4. Onko teillä kokemusta musiikin sovittamisesta? Jos on, niin kertokaa siitä lyhyesti.

---

---

---

---

---

5. Kertokaa lyhyesti, minkälaisen musiikin soittamisesta pidätte ja minkälaista musiikkia kuuntelette.

---

---

---

---

---

6. Minkälaisia haasteita olette kohdannut soittaessanne kevyempää musiikkia? Arvioikaa seuraavien haasteiden suuruutta.

1 En ole kohdannut tai tarvinnut kyseistä asiaa.

2 Minulla ei ole ollut vaikeuksia kyseisessä asiassa soittaessani kevyempää musiikkia.

3 Minulla on ollut vain vähän vaikeuksia kyseisessä asiassa.

4 Minulla on ollut jonkin verran vaikeuksia kyseisessä asiassa.

5 Minulla on ollut paljon vaikeuksia kyseisessä asiassa.

Rytmien hahmottaminen (esim. kolmimuunteisuus)	1	2	3	4	5
Harmonioiden hahmottaminen	1	2	3	4	5
Sointujen käyttö (soittaessa, sovittaessa yms.)	1	2	3	4	5
Sointumerkeistä soittaminen ja vapaa säestys	1	2	3	4	5
Erilaisten asteikkojen käyttö (esim. blues-asteikko)	1	2	3	4	5
Moodien käyttö	1	2	3	4	5
Kappaleiden rakenteiden hahmottaminen	1	2	3	4	5
Tyylien tuntemus	1	2	3	4	5
Fraseeraus	1	2	3	4	5
Klassisesta musiikista eroavat merkintätavat	1	2	3	4	5
Korvakuulolta soittaminen	1	2	3	4	5
Soolojen soittaminen ja improvisointi	1	2	3	4	5
Muu, mikä? _____	1	2	3	4	5

7. Mitkä ovat mielestänne suurimmat erot tai haasteet kevyen musiikin soittamisessa verrattuna klassiseen musiikkiin?

---



---



---



---

8. Mikä on koulutustaustanne? Mainitkaa tutkintonne, suoritusajankohdat ja mahdollinen täydennyskoulutuksenne.

---

---

---

---

---

9. Minkälainen on työhistorianne?

---

---

---

---

---

---

---

10. Oletteko tarvinnut kevyen musiikin taitoja työssänne? Jos olette, onko klassisen musiikin osaamisesta ollut hyötyä tai haittaa?

---

---

---

---

---

---

11. Vastaako saamanne koulutus mielestänne työelämän haasteita?

- a. Kyllä
- b. Ei. Mistä aiheesta toivoisitte saavanne lisäkoulutusta?

---

---

---

12. Muuta kommentoitavaa

---

---

---

---

---

---

---

---

Suuri kiitos vastauksistanne.