

METSÄKUKKIA JUURINEEN
HARMONIKANSOITON DIDAKTIikka AIKUISOPETUKSESSA

Sami Varvio
Musiikkikasvatuksen
kandidaatintutkielma
30.5.10
Jyväskylän yliopisto
sami.varvio@kolumbus.fi

TIIVISTELMÄ

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO, humanistinen tiedekunta

Musiikin laitos

Musiikkikasvatus

VARVIO, SAMI: Metsäkukkia juurineen. Harmonikansoiton didaktiikka aikuisopetuksessa

Kandidaatintyö 30 sivua

Toukokuu 2010

Asiasanat: Didaktiikka, pedagogiikka, aikuisopetus

Didaktiikka musiikinopetuksessa on perinteisesti lähtenyt lapsen kautta pohtimaan oppimista ja lahjakkuutta. Tämän tutkielman tehtävänä on etsiä didaktista peruskiveä, joka auttaisi aikuista harmonikansoiton harrastajaa motivoitumaan, harjoittelemaan oikein ja hallitsemaan paremmin instrumenttiaan. Tutkielmassa käydään läpi harmonikan syntyvaiheita, sen musiikillisen kehityksen historiaa, rakennetta ja soittoteknisiä mahdollisuuksia. Mukana on myös analyysi harmonikansoiton oppimateriaalien aikaisemmista tutkimuksista ja kolmesta harmonikansoiton oppimateriaalista.

Didaktisia harjoituksia analysoitaessa ei saisi turvautua uskomuksiin hyvästä opetuksesta tai jokaisen oppilaan kohdalla käyttää vain keskiarvoihin perustuvia opetusmenetelmiä. Perustotuus harmonikansoiton oppimisessa on keskittynyt harjoittelu, mutta pitkän aikavälin oppimisessa tulee esiin myös muita tekijöitä. Aikuisopetuksessa on otettava huomioon oppilaan persoonallisuus, mielipiteet ja fyysiset mahdollisuudet saavuttaa päämäärä.

Tutkimuksen tehtävänä oli parantaa oppilaan soittotekniikkaa. Tutkimuskohteiden yhteisenä harjoituksena oli polyrytmisten kuvioiden onnistuminen kahdella kädellä soitettaessa. Menetelmänä käytettiin kosketusharjoittelua, jossa soittotyylä muutettiin legatosta staccatoksi. Tutkimuksessa selvisi, että oikeiden harjoittelutapojen löytyttyä vaikeiksi koetut asiat muuttuvat helpommiksi.

SISÄLLYS

1 JOHDANTO	4
2 HARMONIKAN HISTORIA JA RAKENNE.....	7
2.1 Esihistoria.....	7
2.2 Vapaalehdykkä	8
2.3 Nykyharmonikka	8
2.3.1 Palkeet.....	9
2.3.2 Diskantti.....	10
3 HARMONIKKAMUSIIKIN HISTORIAA	11
3.1 Harmonikkamusiikin syntyvaiheet.....	11
3.2 Melodiabassoharmonikan vaikutus harmonikkamusiikin kehitykseen	12
3.3 Frosini ja Deiro.....	13
3.4 Suomalainen perintö.....	14
3.5 Harmonikkamusiikin tyyllilajit	15
3.6 Harmonikkamusiikin tyyliuuntia eri harmonikkamalleilla.....	15
4 NÄKÖKULMIA HARMONIKANSOITON DIDAKTIikkaAN	17
4.1 Didaktiikasta yleisesti.....	17
4.2 Analyysi harmonikansoiton oppimateriaalien aikaisemmista tutkimuksista	19
4.3 Harmonikansoitin oppimateriaalien analyysi	21
4.4 Aikuisopetus.....	23
4.4.1 Aikuisopetuksen haasteet.....	23
4.4.2 Ikäihminen oppilaana.....	24
4.5 Opetuskokeellinen tutkimus	25
4.5.1 Tutkimuksen toteutus ja tulokset.....	26
5 LOPUKSI.....	28
LÄHTEET	29

1 JOHDANTO

Harmonikansoiton didaktiikka tai musiikin didaktiikka ylipäättään on kuin outo mysteeri, jota tekisi mieli verrata Schrödingerin kissaan. Esimerkin ideana oli, että fyysikon on oltava filosofi, jotta hän pystyy tekemään työtään. Samoin kuin musiikkipedagogin olisi ymmärrettävä oppimisen käytännön ja teorian perusteet, toimi kissa Schrödingerille esimerkkinä arkiajattelun ja klassisen fysiikan välisistä suhteista. Kissaa kuitenkin tarkemmin pohtimatta, sen tarkoituksena oli alun perin toimia esimerkkinä kvanttifysiikan tutkimuksen epätäydellisyydestä. (Lindroos 2000.) Musiikkiteknologisessa mielessä musiikin kvanttitason perusyksikkönä on siniaalto, joka on harmonisen värähtelyn perusmuoto. (Mäkinen 2008). Akustiset äänet syntyvät kaikki siniaalloista, jotka jaetaan kahteen pääkategoriaan, hälyyn tai säveliin. (Joutsenvirta 2008.) Esittävän musiikin perusyksikkönä on yksittäinen sävel, joka kvanttitason näkökulmasta katsottuna on jo suhteellisen suuri kokonaisuus. Yksittäinen sävel voi olla siis akustisena muotona joko hälyä tai harmoniaa, mutta tarkemmin katsottuna se voi sisältää jo hyvin paljon informaatiota. Yhdellä sävelellä voidaan muodostaa rytmejä ja sävyjä eli nyansseja, jolloin siihen sisältyy metri, rytmi, dynamiikka ja sointiväri. Sävelellä on myös taajuus eli sävelkorkeus, joka määrittelee kuinka korkeana ääni aistitaan. Musiikin harjoittelussa usein unohdetaan yksittäiset instrumentinhallinnan perusteet ja keskitytään vain teosten taitteiden ja kokonaisuuden harjoitteluun. Periaatteena tavoitteellisessa harjoittelussa ja opetustilanteessa täytyisi pitää aina mukana instrumenttikohtaiset didaktiikan perusteet ja instrumentin vaatimat normit harjoittelun johdonmukaisuudesta. Hallitun yksittäisen äänen muodostaminen vaatii harmonikansoitossa soittajalta jo paljon fysiikkaa, mutta pedagogisessa mielessä yksittäiseen ääneen keskittyminen turhauttaa helposti pienen soittajan jo nopeammin kuin Schrödingerin kissaa ehtii sanoa. Siksi didaktiikassa täytyy ottaa huomioon myös pedagogiikka, ihmisen ikä ja fyysiset kyvyt, eli henkiset voimavarat, motoriikka ja tekniikka.

Tavoitteena tässä musiikin didaktiikan tutkielmassa on lähestyä harmonikansoiton kautta musiikin perusajatuksia ja opetusmenetelmien mahdollisuuksia. Elämän täydelliseen ymmärtämiseen tarvitaan kaikki maailman informaatio, eikä lopputulos luultavasti silloinkaan ole yhdellä tavalla selitettävissä. Musiikin didaktiikassa lähtökohta on samankaltainen. Informaation ja harjoittelun kautta syntyy taitoa ja hallintaa, joka johtaa väistämättä osaamiseen. Yksittäisen soittajan absoluuttinen omistautuminen musiikille ja sen myötä usein korkeatasoinen taitotaso on kuitenkin vain yhdenlainen totuus musiikista. Harmonikansoiton didaktiikassa perimmäisen kysymyksen täytyy liittyä osaamiseen, eli tavoitteellisessa harjoittelussa on hyvä katsoa ympärilleen ja kysyä:

”Miten mestarisoittaja on oppinut soittamaan”? Jos kysymys halutaan oikeasti ymmärtää, sen täytyy pitää sisällään uusia kysymyksiä. Mikä on ollut kyseisen muusikon lähestymistapa musiikkiin? Miksi hän on jaksanut harjoitella paljon, jos oletetaan että hän on ylipäättään harjoitellut paljon? Onko mestarisoittajan muisti hyvä? Onko hänellä poikkeuksellisen hyvä motoriikka vai onko hänen tekniikkansa kovan harjoittelun tulosta? Millaisia keinoja ja harjoituksia hän on käyttänyt? Kuinka suuri merkitys hänen musiikillisella hahmottamiskyvyllään on? Vaikka vastaukset näihin kysymyksiin löytyisikin, ei tulos välttämättä selitä vielä musiikillisia valintoja tai tulkinnan musikaalisuutta. Siksi musiikki on tiukasti kiinni elämän filosofiassa, jolloin sen täydellinen ymmärtäminen on tasapainon löytämistä, säveliä ja hälyä, järjestystä ja epäjärjestystä. Aina kuitenkin molempia, koska mitä olisi musiikki, jos sen rakenne olisi puhtaasti vain järjestystä tai epäjärjestystä? Jos katsotaan taulua, jossa on vain järjestyksessä olevia muotoja, jonka muodotkin ovat symmetrisiä, ei mielikuvitukselle juurikaan jää tilaa. Tietokonemusiikilla ja musiikkiteknologeilla saattaa olla tulevaisuudessa suuri merkitys musiikin ja musiikillisen älyn ymmärtämisessä, varsinkin jos keinoäly mahdollistaa luovan musiikin tuottamisen ilman ihmisen apua. Taiteessa pelkkä järjestys itsessään ei tuo filosofista harmoniaa, vaan epäjärjestyksen ja järjestyksen tasapaino tekee siitä inhimillistä ja merkittävää.

Didaktiikka musiikinopetuksessa on perinteisesti lähtenyt lapsen kautta pohtimaan oppimista ja lahjakkuutta. Tässä tutkimuksessa etsitään didaktisten harjoitusten peruskiveä, joka auttaisi aikuista harmonikansoiton harrastajaa harjoittelemaan oikein, hallitsemaan soittotekniikkaa paremmin ja motivoitumaan harjoittelusta. Tutkimuksen tarkoituksena on myös analysoida harmonikansoiton oppikirjoja ja tutkia niiden menetelmiä harmonikansoitossa.

Harmonikansoiton harjoittelu vielä 2000-luvullakin on osittain kuin perimätietona siirtyvää kansanperintöä. Harmonikkaoppaiden harjoitukset ovat muuttuneet vain vähän viimeisen viidenkymmenen vuoden aikana, eikä niiden toimivuutta pedagogiikassa juurikaan perustella. Aloittelijoille tarkoitetuissa kirjoissa tekniikkaharjoitusten osuus näyttäisi jopa vähentyneen. Marjo Sulonen (2008) Pro gradu tutkielmassaan toteaa, ettei kovinkaan moni harmonikkakoulu sovellu lasten opetukseen lisäten, että kirjoissa ei harmonikansoiton harjoitteluohjeita käytännössä ole. Kuitenkin kirjojen perimmäinen tarkoitus on ollut auttaa aloittelevien soittajien harjoittelua, joten on väistämättä myös kysyttävä, että miksi sitten muunlaisia kirjoja ei ole tehty?

Tässä tutkielmassa käydään läpi harmonikan syntyvaiheita ja sen musiikillisen kehityksen historiaa. Tutkielmassa tarkastellaan myös harmonikan perusosia ja soittoteknisiä mahdollisuuksia sekä pohditaan, mitkä tekijät ovat vaikuttaneet harmonikkamusiikkiin ja sen kehitykseen.

Harmonikkamusiikin historiaa -luvussa katsotaan millainen oli suhtautuminen harmonikkamusiikkiin Suomessa 1900-luvun alussa, käydään läpi harmonikalle tyypillisiä soittotapoja ja musiikkityylejä ja tutustutaan tietyille harmonikkamalleille ominaisiin musiikin tyyliuuntiin. Näkökulmia harmonikansoiton didaktiikkaan -luvussa pohditaan didaktiikkaa yleisesti ja käydään lyhyesti läpi aikaisempien tutkimusten ja oppimateriaalien sisältöjä. Opetuskokeellinen tutkimus -luvussa kerrotaan yhden polyrytmisen harjoituksen didaktisesta tutkimuksesta ja sen tuloksista.

2 HARMONIKAN HISTORIA JA RAKENNE

2.1 Esihistoria

Ensimmäiset viittaukset harmonikan kaukaiseen sukulaiseen löytyvät kiinalaisesta tarustosta tuhansien vuosien takaa. Tarun mukaan keisari Nyn-Kwa teki Fenix-lintua symbolisoivan soittimen, jossa oli linnun nokkaa muistuttava suukappale, vartalona ilmakammio ja pillit siipinä. Taru tuskin pitää täysin paikkaansa, mutta sen tarkoituksena on luultavasti ollut kuvata symbolisesti uuden soittimen keksimisen prosessia. Kuitenkin ensimmäiset todelliset maininnat tällaisesta soittimesta löytyvät noin 1000–2000 vuotta ennen ajan laskun alkua, jolloin suu-urkuina tunnetusta soittimesta on löytynyt mainintoja kiinalaisissa teksteissä. Harmonikan esimuotoina pidetyt soittimet ovat olleet hyvin erilaisia tämän päivän soittimiin verrattuna. Tunnetuimmat nimet ja mallit ovat kiinalainen sheng ja japanilainen sho. Niiden perusosana toimii malja, joka valmistettiin hedelmän kuoresta. Kaislasta siihen valmistettiin putki, jonka sisällä oli tavallisesti bambusta tehty vapaalehdykkä. (Kymäläinen 1994, 21.) Shengiä pidetään harmonikan todellisena esi-isänä, koska sen kielisovellus on hyvin samankaltainen kuin nykyisissä harmonikoissa. Sheng on kehittynyt jo kivikaudella keksitystä ja luonnonmateriaaleista tehdystä munniharpusta, joka syntyi Kaukoidässä ja kehitti muotojaan Kiinassa. Munniharput jaetaan kahteen ryhmään, joista idioglottinen, yhdestä osasta tehty munniharppu on yksinkertaisin ja vanhin munniharppumuoto ja nykyisen vapaalehdykkäkielen ensimmäinen esimuoto. Idioglottisia munniharppuja soitetaan erilaisin puhallustekniikoin. Heteroglottiset munniharput puolestaan ovat kahdesta tai useammasta osasta tehtyjä soittimia, joita soitetaan näppäilemällä. (Mannerjoki 2010.)

2.2 Vapaalehdykkä

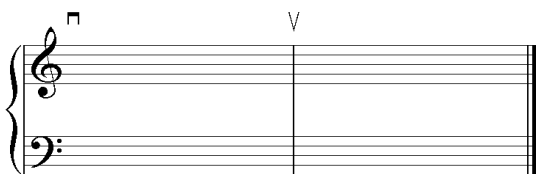
Perinteisesti harmonikka luokitellaan polyfonisiin puhallinsoittimiin urkujen ja urkuharmonin tavoin (Kymäläinen 1994,13). Harmonikka luokitellaan myös vapaalehdykkäsoittimiin, joissa vapaalehdykkäkieli värähtelee paikallaan olevassa värähtelyvälissä. Vapaalehdykkäsoittimiin kuuluvat soittimet, joiden äänenmuodostus tapahtuu ensisijaisesti ilman tuottamalla värähtelyllä. Vapaalehdykkä tarvitsee siis ilmaa voidakseen värähdellä ja tuottaa ääntä, jolloin se kuuluu puhallinsoittimien tavoin aerofoneihin. Harmonikassa ääni syntyy mekaanisen palkeen kautta äänen kulkiessa kieleen, joka alkaa värähdellä palkeiden tuottamasta ilmanpaineesta johtuen. Yleisesti on huomattava, että bandoneonia, yksi, kaksi tai viisirivistä harmonikkaa yhdistää samankaltainen kielipenkki, kielet ja äänikerrat, jolloin niiden ominaisuudet ovat myös hyvin samankaltaiset. Vapaalehdykkää kutsutaan yleiskielessä yksinkertaisesti kieleksi, urkuterminologiassa sana vapaalehdykkäkieli on synonyymi läpilyöville kielille. (Mannerjoki 2010.)

2.3 Nykyharmonikka

Harmonikassa on kolme perusosaa: palkeet, diskantti- ja bassosormio. Harmonikan runko on puinen ja sen kannet ovat tavallisesti muovilla päällystettyä kevytmetalliseosta (Kymäläinen 1994, 13). Harmonikan mallista riippuen, siinä voi olla 3000 – 7000 osaa, joiden materiaaleja ovat mm. alumiini, selluloidi, teräs, pahvi, huopa ja nahka. Nykyharmonikan ulkoasu alkoi saada muotonsa 1920-luvulla ensimmäisen ihmisen keksimän synteettisen muovin eli selluloidin keksimisen myötä. Ennen sitä oli pintamateriaalina käytetty puuta, mutta selluloidi antoi mahdollisuuden tehdä harmonikan pintaan helpommin värejä ja kimalteita. Perusosien lisäksi harmonikassa on uruista tuttuja rekistereitä eli äänikertoja. Niitä on harmonikassa ollut jo 1840-luvulta lähtien, mutta 1900-luvun toisella vuosikymmenellä rekisterikoneisto kehittyi ja muuttui nykyharmonikan kaltaiseksi. Äänikertojen kehittymisen myötä harmonikan paino kasvoi ja nykyisin konserttiharmonikka saattaa painaa jopa 15 kilogrammaa. (Mannerjoki 2010.) Harmonikkojen painon kasvun myötä oli ja on tärkeää kehittää myös soittotekniikoita, jolloin nuorten ja kevytrakenteisten soittajien on helpompaa harrastaa harmonikansoittoa, eikä käsiin tai selkään synny vammoja.

2.3.1 Palkeet

Palkeet toimivat harmonikan keuhkoina, jotka antavat soittimelle äänentuottamiseen tarvittavan ilmanpaineen. Palkeen runko koostuu pahvista, joka on poimutettu yhdestä pahviarkista, mutta rakennusmateriaalit ja menetelmät harmonikkamallista riippuen vaihtelevat. Palkeen kulmat on tehty nahasta ja kulmaraudoista, jolloin metalliset palat tiivistävät palkeen ja tekevät siitä tukevan ja jäykän. Palkeiden avulla voidaan toteuttaa harmonikkamusiikille perinteiseksi muodostuneita paljetekniikoita. Erilaiset aksentit, dynamiikkavaihtelut ja paljetremolot ovat taitavan harmonikansoittajan taidonnäytteitä, joiden harjoittaminen ja tekninen suoritus ovat helpompaa laadukkaasti rakennetuilla palkeilla. Joidenkin harmonikkojen palkeiden etuosassa saattaa nähdä paljenauhoilla kirjaillun tekstin, jonka lisäys soittimeen oli muodissa 1930–1950-luvuilla. Harmonikan palkeet kuitenkin kuluvat ja niiden ilmanpaineen tarve ja sietokyky on jokaisessa mallissa yksilöllinen. Normaalisessa käytössä palkeen keskimääräinen ikä on 20–30 vuotta, mutta oikeanlaisella käytöllä ja huollolla sen käyttöikä voidaan pidentää. Paljetta voi varovasti putsata pitkäharjaisella harjalla ja kostealla rätillä kuitenkin sitä kastelematta, koska kosteus saattaa heikentää paljetta. (Mannerjoki 2010.) Didaktisessa ja pedagogisessa oppimisympäristössä palkeella on suuri merkitys harmonikansoitolle. Kun harmonikka on saatu aloittavan harmonikansoiton harrastajan syliin oikeaan asentoon ja ensimmäiset äänet ovat harmonikasta syntyneet, on väistämättä kiinnitettävä jo huomio palkeen hallintaan. Tasaisen äänen tuottamiseksi on harmonikalla kyettävä hallitsemaan palkeen käyttö, jolla harmonikassa luodaan äänenvoimakkuus, tasaiset legatot, artikulaatiot, dynamiikka, sekä jo aikaisemmin mainitut paljetremolot ja palkeen suuntien eli kääntöjen rauhallinen ja tasainen käyttö. Nuottiesimerkissä palkeen käännöt merkitään useimmissa harjoituskirjoissa kyseisellä tavalla. Ensimmäisessä tahdissa paljetta vedetään ulospäin ja toisessa tahdissa työnnetään sisään (Kuva 1).



KUVA 1. Nuottiesimerkki 1.

2.3.2 Diskantti

Harmonikassa diskantti tarkoittaa oikealla kädellä soitettavaa osaa, joten kyseistä sormiota kutsutaan harmonikan diskanttipuoleksi. Diskantin runkoon on rakennettu näppäinten ja rekistereiden koneistot ja kielipenkit. Diskantin ilmatiiviin sisäosan ulkopuolella olevia osia ovat kahva, sekä näppäimistö siihen sijoitettuna. Harmonikan näppäimiä kutsutaan sormioksi tai klaviatuuriksi, jotka eri harmonikkamalleista riippuen on rakennettu joko näppäinsormioksi tai pianonkoskettimistöksi. Lisäksi diskantissa on rekisterit eli äänikertojen valintanäppäimet ja läppä, joka peittää ilma-aukon välipohjassa. Muihin harmonikkoihin verrattuna Cassotto-malleissa on vielä hiukan erilainen ns. Cassotto-kuilurakenne. Cassotto on italiaa ja tarkoittaa äänikuilua tai äänikammiota. Sen kielipenkit on normaaliin harmonikkaan verrattuna käännetty pystysuorasta asennosta kyljelleen, jolloin äänenväri on pehmeämpi ja äänikertojen käytön mahdollisuus monipuolisempaa. Cassotto-harmonikan käyttö on tyylinmukaista esimerkiksi jazz-musiikissa. (Mannerjoki 2010.)

Monille harmonikoille luonteenomaista on usein hidas äänen syttyminen, jolloin aluksi diskantista kuuluu ensin vain ilmavirran ääni, sitten huiluäänimäinen korkea sävel ja vasta sen jälkeen puhdas dynaaminen sointi. Äänen syttymisen herkkyyttä ja sointiväriä on aina yritetty kehittää harmonikan rakenteellisilla muutoksilla, sekä soittoteknisillä harjoituksilla. (Mannerjoki 2010.) Soittajan näkökulmasta tärkeintä on kuitenkin osata hyvä soitto- ja paljetekniikka, jolloin hiukan hitaasti syttyvänkin äänen omaava harmonikka toimii peruskäytössä hyvin.

3 HARMONIKKAMUSIIKIN HISTORIAA

3.1 Harmonikkamusiikin syntyvaiheet

Harmonikan ja harmonikkamusiikin kehitys on jatkunut koko sen lähes kaksisataavuotisen historian ajan. Harmonikan rakenteellisilla muutoksilla on jatkuvasti pyritty monipuolistamaan sen käyttöä ja mahdollisuuksia eri musiikkigenreissä. Yksi- (rivisten) ja kaksirivisten harmonikkojen jälkeen tulleet viisiriviset harmonikat yleistyivät harrastajien keskuudessa nopeasti 1900-luvun alun jälkeen, mutta senkin jälkeen soitin on jatkuvasti ollut soitinrakentajien kokeellisen musiikin koekaniinina.

Harmonikkamusiikin synnyttäjänä voidaan pitää kauppiaiden Eurooppaan mukanaan tuomien suurkujen herättämää kiinnostusta 1800-luvun alussa. Vapaalehdykkäsoittimien sointia pidettiin ajan hengen mukaisena ja soitinrakentajat aloittivat kehitystyön, jonka myötä harmonikkakin syntyi. Aluksi oppimateriaali syntyi transkriptioista, jotka eivät harmonikkamusiikissa olleet nuotteja. Notaatio oli numerokirjoitusta tai otekirjoitusta, jolloin merkinnät tarkoittivat joko tiettyä näppäintä, palkeenkäytön suuntaa tai nuotin pituutta. Harmonikalle tehdyt transkriptiot olivat aluksi lähinnä suosittuihin sävelmiin perustuvia. Joitain originaalisävellyksiä ilmeisesti tehtiin, mutta säveltäjät eivät halunneet laittaa nimiään sävellyksiin. Luultavasti harmonikalle säveltäminen oli samanlaisten ristiriitojen sävyttämää, kuin esimerkiksi viihdemusiikin ja taidemusiikin kesken on monesti historian aikana ollut. 1830-luvulla harmonikkamusiikki oli jo hyvin monimuotoista. Silloin harmonikkaoppikirjoja löytyi jo Accordion-mallille ja Concertinalle, joista Concertinalle sävellettiin jopa soolo- ja kamarimusiikkiteoksia. (Kymäläinen 1994, 22–30.)

Tutkimuksia harmonikkamusiikin kehityksestä on Euroopassa tehty lähinnä Ranskassa, Saksassa ja Englannissa. Kuitenkin harmonikkamusiikki oli hyvin suosittua myös muissa Euroopan maissa. Musiikkityyliin muuttuessa eri vuosikymmeninä säveltäjät ja harmonikansoittajat ovat tehneet transkriptioita ja sovituksia sopiviksi harmonikan soittajille. Suomessa harmonikkamusiikki oli aluksi kansanmusiikkia, jota soitettiin yksi- ja kaksirivisillä soittimilla. (Kymäläinen 1994.)

Harmonikan teknisen kehityksen myötä soitin otettiin käyttöön eri maissa 1800-luvun puolivälistä lähtien. Yhdysvalloissa diatoniset harmonikat olivat käytössä afroamerikkalaisessa kirkkomusiikissa ja amerikkalainen Texmex-musiikki kehittyi 1890-luvun jälkeen saksalaisten

siirtolaisten mukanaan tuomien harmonikkojen myötä (Mannerjoki 2010). Etelä-Amerikassa Buenos Airesissa kehittyi 1800-luvun lopussa tangomusiikki, joka osiltaan muutti harmonikan maineen pienoisuruista huonomaineisemmaksi rahvaan soittimeksi (Virtanen 1994). Argentiinalaisen tangomusiikin pääinstrumenttina toimivan Bandoneónin ensimmäinen kehitysvaihe voidaan nähdä Englannissa kehitetyssä Concertinassa, josta Saksassa kehitettiin Chemnitzer-Conzertina. Bandoneón kulkeutui siirtolaisten mukana Etelä-Amerikkaan ja muuttui myöhemmin osaksi argentiinalaista tangomusiikkia. (Mannerjoki 2010.)

3.2 Melodiabassoharmonikan vaikutus harmonikkamusiikin kehitykseen

Melodiabassoharmonikan synty on luultavasti johtunut 1800-luvulla olemassa olevan sävelletyn musiikin esittämisen mahdollistamiseksi. Vaikka melodiabasson esimuoto Concertina oli ollut olemassa 1900-luvulle tultaessa jo pitkään, syntyi varsinainen melodiabassoharmonikka vasta vuonna 1906 Pariisissa (Mannerjoki 2010). Melodiabassoharmonikka yleistyi kuitenkin vasta 1950-luvulla Tanskalaisen harmonikkasäveltäjä Mogens Ellegaardin vaikutuksesta (Kymäläinen 1994, 34–36). Ellegaard esiintyi melodiabassoharmonikalla vuodesta 1954 lähtien innoittaen nuoria harmonikansoittajia tarttumaan melodiabassoharmonikkaan. Pigini-tehdas tuotti soittimia pohjoismaihin Ellegaard-Special nimellä, joten Ellegaardilla ja Pigini-tehtaalla on ollut myös osaltaan huomattava merkitys harmonikkamusiikin historiassa. (Väyrynen 1997, 11.) Melodiabassoharmonikkojen sarjatuotanto aloitettiin 1960-luvulla, jolloin myös nuorille tarkoitetut melodiabassoharmonikat yleistyivät (Kymäläinen 1994, 42).

Kromaattisen näppäinharmonikan diskantilla eli oikealla kädellä soitettavassa osassa riittää periaatteessa kolme näppäinriviä kaikenlaisen musiikin esittämiseen. Silti on joskus tehty jopa kuusirivisiä kokeellisia näppäinharmonikkoja ja soittimia, joissa on sekä pianonkoskettimisto että kromaattinen näppäimistö. Vaikka melodiabassoharmonikka onkin monelle harrastajasoittajalle vieras, ei sen osuutta harmonikkamusiikin kehitykseen voida kuitenkaan vähätellä. Melodiabassoharmonikka, jota joskus on kutsuttu myös basettiharmonikaksi, mahdollistaa diskanttipuolen tavoin polyfonisen musiikin soittamisen. Melodiabassoharmonikalla tuli mahdolliseksi myös klassisen musiikin esittäminen. (Mannerjoki 2010.) Muusikoiden tarve musiikin kehittämiseen on aina toiminut soittimia kehittävänä elementtinä ja siksi elävä musiikki

onkin toiminut käytännön musisoinnin ja soittimien kokeilukenttänä. Tulevaisuuden musiikkiteknologia tuo varmasti uusia innovaatioita harmonikkamusiikkiin, mutta elävän musiikin kehitys saattaa pysähtyä, jos harmonikkamusiikki muuttuu pääsääntöisesti elektrofoniseksi eli sähköiseksi ja sen myötä elävän musiikin kautta tapahtuva akustisten soitinten kehitys on vaarassa pysähtyä.

3.3 Frosini ja Deiro

Yhdysvaltalaiset Pietro Frosini (1885–1951) ja Pietro Deiro (1888–1954) tekivät merkittävimmät ensimmäiset sävellykset harmonikalle 1900-luvun ensimmäisinä vuosikymmeninä. Ajankuvalle tyypilliseen tapaan hekin ottivat mallia tutuista oopperoista ja operettisävelmistä. Deiro perusti jopa harmonikkaopiston ja kirjoitti oppikirjoja. (Kymäläinen 1994, 36–37.) Heidän sävellyksensä ovat edelleen harmonikansoiton oppituntien ohjelmistovalikoimissa ja toimivat hyvinä soittotekniikkaa edistävinä harjoituksina nuorille harmonikansoittajille. Niissä voidaan nähdä myös useita esimerkkejä taidokkaasta harmonia-ajattelusta ja säästyksellisestä taidosta. Esimerkiksi Dallapén, Leander Norrbackin, Onni Laihasen ja Toivo Mannisen ohjelmistoon kuului Frosinin ja Deiron musiikkia (Kymäläinen 1994, 61). Nykyään vapaan säästyksen periaatteissa helposti ajatellaan, että perinteisessä harmonikkamusiikissa ei tarvita kuin kolmi- tai nelisointujen yhdistelmiä (Hakala 2007). On kuitenkin huomattava, että melodiasäestyksessä eli ostinatoja sisältävässä säestyksessä on pystyttävä hahmottamaan jopa nelisointuja suurempien sointujen suhteita ja käyttötapoja, jolloin säästys tukee melodian harmoniaa paremmin.

3.4 Suomalainen perintö

Suomessa harmonikkamusiikki oli 1800-luvun puolivälissä kansanmusiikkia, jota kyläpelimannit esittivät korvakuulolta. 1880-luvulla harmonikka yleistyi pelimannimusiikissa ja 1890-luvulla siitä tuli tärkein tanssimusiikin soitin, koska se oli saatavilla torvisoittokuntaa helpommin. (Jalkanen 2003, 250.)

Suomessa harmonikka yhdistettiin jo varhain synnilliseen toimintaan ja se onkin aikojen saatossa saanut useita lempinimiä. Sen varhaisimpia lempinimiä oli mm. ”Pirun keuhkot” ja asennetta sen ”raakaääniseen renkutukseen” luonnehdittiin esimerkiksi Kaarlo Sovijärven (1908) sanoin: ”Laulua ja musiikkia rakastava nuoriso ruvetkoon taisteluun ja ankaraan sotaan tuota julmaa hanurijärjestelmää vastaan...”. Suomenruotsalaisista kansanvalistajista Otto Andersson sanoi: ”Harmonikka hävittää koko kansan musikaaliset taipumukset, tuhoaa kuulon ja vetää alas musikaalisen maun. Älkää pitäkö niitä kodeissanne. Polttakaa ne.” (Jalkanen 2003, 250.) Harmonikka jakoi ihmiset kahteen leiriin, jolloin harmonikkamusiikki muuttui rahvaan soittimeksi yläluokan pitäessä sitä räikeänä ja liian meluisana soittimena. 1970-luvun loppupuolelle asti harmonikkaa käytettiin vain kansantapahtumissa, kuten häissä ja tansseissa. Kuitenkin Suomalaisen harmonikan kulta-ajaksi voidaan kutsua 1930–1950-lukujen välistä aikaa, jolloin harmonikasta tuli tuon ajan pop-musiikin tyypillisin instrumentti. Syynä suosioon oli harmonikan soveltuvuus säestykseen, kuten tangoihin ja foxtrottiin. (Kymäläinen 1994, 61.) Myös ulkomailla, kuten esimerkiksi Englannissa harmonikan rooli orkesterien vakiojäsenenä yleistyi. Asenne harmonikkamusiikkia kohtaan oli usein myös hyvin samankaltainen kuin Suomessa. Englannissa kuuluisaksi muodostuikin lause: ”Herrasmies on se, joka osaa soittaa harmonikkaa, muttei soita.” (Whitehouse 2001.)

Suomalaisen popmusiikin historian kannalta merkittävin tanssiorkesteri on ollut 1920-luvulla perustettu Dallapé-orkesteri, jonka solistina monet pohjoismaiset harmonikkakilpailut voittanut Viljo Vesterinen (1907-1961) useasti esiintyi. 1900-luvun alkuvuosikymmeninä harmonikansoittajien nuotinlukutaito oli kuitenkin olematonta, siksi myös Vesterinen harjoitteli korvakuulolta kilpailukappaleitaan. Vesteristä harjoittelussa avusti Dallapé, joka saattoi antaa Vesteriselle paljon etua moneen muuhun tuon ajan soittajaan verrattuna. (Kymäläinen 1994, 61.)

3.5 Harmonikkamusiikin tyylilajit

Harmonikalla soitettavat tyylilajit määritellään perinteisesti kolmeen perustyyppiin: Taide-, populaari- ja kansanmusiikkiin (Juvonen 1994, 41–42).

1. Kansanmusiikki voidaan määritellä tanssittavaan, muiden maiden kansanmusiikkiin ja maailmanmusiikkiin (Juvonen 1994, 41–42).
2. Populaarimusiikkiin lukeutuu tanssimusiikki ja viihdemusiikki, mutta myös perinteinen harmonikkamusiikki ja rock- ja jazz-musiikki. Populaarimusiikkiin luokitellaan myös heavy metal ja Astor Piazzollan musiikki. Musiikkia ei aina kuitenkaan voi tarkkaan lokeroida, koska esimerkiksi Piazzollan tapauksessa musiikki on yhtä paljon taidemusiikkia kuin populaarimusiikkia. (Juvonen 1994, 41–42.)
3. Taidemusiikki jaetaan harmonikalle sävellettyyn taidemusiikkiin, muille instrumenteille sävellettyihin, kosketinsoittimille sävellettyihin ja harmonikalle sovitettuihin orkesteriteoksiin (Juvonen 1994, 40).

Perinteinen luokittelu kuitenkin saattaa jo olla vanhanaikainen tai lähiaikoina muuttua sellaiseksi, koska populaarimusiikin luonne ja käyttötarkoitus on viimeisen vuosikymmenen aikana ehtinyt muuttua radikaalisti. Kansanmusiikki on ainakin osittain tullut osaksi populaarimusiikkia, jolloin käsitteenä nuoret ovat alkaneet ajatella kansanmusiikkia eri tavoin kuin vanhempi sukupolvi. Kansanmusiikki sellaisena kuin sen esimerkiksi 50-luvulla syntynyt sukupolvi kokee, on nykyään merkitykseltään ehkä lähempänä perinнемusiikkia kuin modernia tämän päivän kansanmusiikkista.

3.6 Harmonikkamusiikin tyylisuuntia eri harmonikkamalleilla

Harmonikkamusiikin tyylinmukaista esittämistä voidaan määritellä esimerkiksi erimallisten soittimien kautta. Esimerkiksi pianoharmonikkaa soittavat usein muusikot, joiden pääinstrumentti on piano. Ranskalaista musiikkia esitetään tyylinmukaisesti Musette-harmonikalla ja argentiinalaisia tangoja Bandoneónilla. Suomalaista tanssimusiikkia kannattaa soittaa pienikokoisella ja kevyellä standardibassoharmonikalla, koska esiintymiset usein ovat pitkiä ja on

tyylinmukaista seisoa harmonikkaa soittaessa. Tanssiorkesterissa harmonikan vasemmankäden käyttö on vähäistä tai sitä ei tarvita lainkaan, jolloin vähemmillään äänikerroilla varustettu harmonikka on riittävä täyttämään tanssimusiikin harmonikkaosuudet.

Taidemusiikkia soitetaan usein melodiabassoharmonikalla ja kansanmusiikkia diatonisilla yksi- tai kaksirivisillä soittimilla. Maailman muuttuessa digitaaliseksi ei seurauksilta voinut välttyä myöskään harmonikka, kun vuonna 2004 Roland julkaisi täydellisesti digitaalisen harmonikan (Mannerjoki 2010.) Digiharmonikalle tyylinmukaista musiikkia on hankala määritellä, mutta soittimen tarkoituksena on laajentaa edelleen harmonikansoittajien musiikillisia mahdollisuuksia. Digiharmonikka on jälleen askel eteenpäin harmonikkojen kehityshistoriassa. Mielenkiintoista nähdä miten se tulevaisuudessa vaikuttaa harmonikkamusiikkiin.

4 NÄKÖKULMIA HARMONIKANSOITON DIDAKTIikkaAN

4.1 Didaktiikasta yleisesti

Didaktiikka peruskäsitteenä tarkoittaa opetusoppia. Ennen kuin didaktiikka-termi yleistyi, opetusoppi jaettiin opetusmenetelmäoppiin ja opetussuunnitelmaoppiin eli miten opetetaan ja mitä opetetaan (Uusikylä & Atjonen 2005, 27). Musiikinopetuksen peruskäsitteenä ovat äänen ominaisuudet, eli voimakkuus, kesto, taso ja sointiväri. Äänen ominaisuuksista johdetaan muut musiikinkäsitteet kuten rytmi, melodia ja harmonia. (Joutsenvirta 2005.) Millaisia didaktisia malleja tai käytäntöjä harmonikansoiton opetus voisi käyttää hyödykseen? Deskriptiivinen didaktiikka etsii opetusoppinsa teoriapohjasta, kun taas normatiivinen didaktiikka hyvän opetuksen kautta tapahtuvasta oppimisesta. Didaktiikan yleinen perusongelma on kuitenkin didaktisten teoriamallien näkemysten välisen suhteen epäselvyys. (Uusikylä & Atjonen 2005, 31–32.) Normatiivisuuden ja deskriptiivisyyden kaksiulotteisessa kaaviossa ne muodostavat kaksiulotteisen kehän, jossa opusteoriaa seuraavat opetusohjeet, sitten opetustapahtuma, johtopäätökset ja jälleen opusteoria. Opetusohjeet sisältävät loogisen ajattelun ja opetuksen suunnitellut ollen näin normatiivisia. Johtopäätökset puolestaan sisältävät opetuksen tutkimuksen ja teorian tarkistuksen. (Linnankivi, Tenkku & Urho 1988, 8-9.) Mielenkiintoista olisi nähdä millaisia kasvatustieteen teorioista tulisi, jos niiden kaksiulotteinen malli siirrettäisiin kolmiulotteiseen avaruuteen. Useimpia kasvatustieteellisiä näkemyksiä kuvataan kirjoissa kaksiulotteisilla malleilla, kuten esimerkiksi Tony Dunderfeltin Elämänkaaripsykologiassa ihmisen elämänkaarta, Albert Banduran sosiaalis-kognitiivista teoriaa sekä didaktiikan ja teorian yhteyttä kirjassa Musiikin didaktiikka (Dunderfelt 1999, 26; Bandura 2002, 13; Linnankivi, Tenkku & Urho 1988, 8).

Muusikkojen pöytäkeskusteluissa on usein aiheena käytännön ja teorian yhdistämisen ongelma, teoreettisen didaktiikan ollessa monien mielestä sopimatonta käytännön opetukseen (Uusikylä & Atjonen 2005, 34). Jos kuitenkin etsitään jonkinlaista didaktista yhtenäisteoriaa, on sen onnistuakseen käytännössä oltava osittain sekä teoriaa että käytäntöä, mutta myös soveltavaa ja luovaa toimintaa. Didaktiikan on siis otettava huomioon sekä kasvatustieteen filosofia että empiirinen tutkimus (Uusikylä & Atjonen 2005, 32). Ihmiskäsitysten ja oppimiskäsitysten teoreettisesta maailmasta on välillä helpompaa lähestyä didaktiikkaa suoraan käytännön humanistisesta

näkökulmasta. Hiukan jopa vanhanaikaisesti voisi ajatella Ihmisen olevan didaktisten tapahtumien keskipiste, jolloin opetusopin on löydettävä ihmisestä itsestään. Tällaisessa ajattelussa jokainen oppija on oma didaktinen universuminsa, josta opettaja rakentaa jokaiselle yksilöllisesti didaktisten mallien yksityiskohdat. Empiirisessä tutkimuksessa ei hyviä tuloksia luultavasti saavuteta, ellei havaintojen ja mittauksen ohella oteta huomioon tutkittavan kohteen eli ihmisen sen hetkistä oppimiskykyä tai tutkimustilanteen psykologista vaikutusta. Konstruktivistisen oppimisen painottaessa itseohjautuvuutta ja aktiivisuutta unohdetaan välillä myös tärkeitä ihmisen luontaiseen kehitykseen liittyviä ilmiöitä, kuten assosiaatio-oppiminen ja mallioppiminen (Uusikylä & Atjonen 2005, 24).

Opetustilanteen ja empiirisen tutkimuksen kannalta on luultavasti järkevää lähteä etsimään didaktisia periaatteita normatiivisen didaktiikan pohjalta. Musiikissa, tässä tapauksessa harmonikansoitossa, saattaa siis olla luokkatilanteessa tapahtuvaa opetusta eettisempää noudattaa tarkkoja normatiivisia opetuskokeiluja ja harjoituksia. Esimerkiksi soittoasennon ei kovinkaan paljon tarvitse liittyä teoreettiseen tutkimukseen tai mielipiteeseen oppilaan näkökulmasta. Inhimillisessä maailmassa käytäntö saattaa tällaisessakin tilanteessa tuoda esille kuitenkin yllättäviä asioita.

Harmonikansoiton aikuisopetuksessa tapaa silloin tällöin itseoppineita harrastajia, joilla on vähintäänkin ”erikoisia soittotapoja”. Todellisuudessa on ollut tilanteita, jossa eläkeiän saavuttanut, usein miespuolinen oppilas, tulee iloisella mielellä tunnille ja toteaa olevansa jo kokenut harmonikansoittaja ja on tullut vain hakemaan lisäoppia soittotunnilta, kun kerrankin siihen on aikaa. Tunnin jälkeen oppilas on henkisesti täysin murtunut, koska mikään hänen soittotekniikoistaan ei ole ollut opettajan mielestä oikeanlaista. Toisaalta opettaja on saattanut vilpittömin mielin ja rauhalliseen sävyyn ohjata oppilasta ja mielestään antaa hyviä vinkkejä harjoitteluun, soittoasentoon ja tekniikkaan. Mitään ratkaisevaa didaktista normia ei tällaisessa tilanteessa ole helppo löytää. Luultavasti helpointa opettajan kannalta olisi antaa harrastajan säilyttää ”persoonallinen” otteensa harmonikasta. Toisaalta haasteita pelkäämätön opettaja voi kysyä oppilaalta, haluaako hän yrittää etsiä uusia teknisiä soittotapoja ja sitä kautta löytää entistä paremman tekniikan. Vaarana jälkimmäisessä tilanteessa on, että oppilaan soittotekniikka menee sekaisin ja hän turhautuu harmonikansoittoon ja piilottaa soittimensa komeroon.

Nykyinen tiede tuntuu päivittäin astuvan askeleen kohti yhä pienempiä tutkimuskohteita saaden niistä yhä tarkempia tuloksia maailmankaikkeuden koostumuksesta. Samalla periaatteella didaktisia harjoituksia analysoitaessa ei voida enää vain turvautua uskomuksiin hyvästä opetuksesta tai

jokaisen oppilaan kohdalla käyttää vain keskiarvoihin perustuvia opetusmenetelmiä. Deskriptiivisen didaktiikan tutkimuksen funktioiksi on siksi lisättävä myös opetusharjoitusten yksilökohtainen tutkimus, eli miten harjoitukset soveltuvat kullekin oppijalle. Yksinkertainen perustotuus harmonikansoiton oppimisesta on harjoittelu, mutta pitkän aikavälin oppimisessa tulee esiin myös muita tekijöitä. Harmonikansoittoa voidaan verrata ammattina jopa huippu-urheilijan ammattiin (Kuparinen & Markkula 2008). Vaikka harmonikansoiton harrastajalla ei tähtäimessä olekaan ammattiin tähtääminen, ei kehonhuollon merkitystä pitäisi sivuuttaa. Urheiluharrastajatkään eivät yleensä verryttelemättä aloita suoritustaan. Musiikilla itsellään on henkiseen terveyteen positiivisesti edistävä vaikutus, jolloin fyysisen kehonhuollon onnistuessa musiikkiharrastuksesta tulee kokonaisvaltaisesti onnistunut kokemus.

Perinteisesti peruskurssitasoisen harmonikansoiton oppimateriaalina soittotunneilla käytetään nuotteja, joissa on joko harmonikan standardibassolle tai melodiabassolle sovitettuja sävellyksiä. Vaikka melodiabassoharmonikka on käytössä lähinnä taidemusiikissa, sillä voidaan kuitenkin soittaa musiikkia monipuolisemmin kuin standardibassoharmonikalla. Käytännössä harmonikansoiton harrastajat käyttävät standardibassoharmonikkaa, mutta musiikkiopistoissa, ammattikorkeakouluissa ja Sibelius-Akatemiassa opiskelijat soittavat pääsääntöisesti melodiabassoharmonikalla. Joissakin koulutusohjelmissa on kuitenkin mahdollista soittaa vain standardibassoharmonikalla.

4.2 Analyysi harmonikansoiton oppimateriaalien aikaisemmista tutkimuksista

Harmonikkakoulujen sopivuuden arviointi on hyvin suhteellinen käsite. Lähtisin ennemminkin katsomaan kirjojen sopivuutta tarkastellen, motivoiko kirjan sisältö oppilasta harjoittelemaan ja sen myötä oppimaan erilaisia teknisiä asioita. Seuraavaksi käydään läpi joitakin harmonikansoiton tutkimusten sisältöjä, joiden avulla voidaan paremmin ymmärtää nykyisiä harjoittelutapoja ja -asenteita.

Marjo Sulosen (2008) mukaan kvantitatiivisessa sisällönanalyysissä harmonikansoitonoppikirjat jaetaan pääpiirteittäin soittoasentoon, tekniikkaan, musiikilliseen ilmaisuun ja tyyliin, opettamiseen ja harjoitteluun, sekä musiikin teoriaan ja soitin huoltoon. (Sulonen 2008.) Tekniikka -osion Sulonen (2008) jakaa oikean ja vasemman käden tekniikkaan sekä paljetekniikkaan. Musiikillisen

ilmaisun ja tyylin hän jakaa dynamiikkaan, fraseeraukseen, tyyliin ja tulkintaan. Hän jatkaa analyysia jakamalla opettamisen ja harjoittelun opettamiseen, pedagogisiin ohjeisiin ja harjoitteluun. Muusikin teorian ja soitinhuollon hän määrittelee muuksi harmonikansoittoon liittyväksi kategoriaksi. Hän myös toteaa, että harmonikansoitonoppimateriaalia tehtäessä on otettava huomioon kohderyhmä ja kiinnitettävä huomiota lasten kokemusmaailmaan. Koulujen nykyisissä musiikinkirjoissa on hänen mukaansa materiaalia, joita ei hyödynnetä muualla. (Sulonen 2008.)

Marjo Sulonen (2008) toteaa gradussaan, että Vesterisen ja Godzinskyn harmonikkakoulu (1957) ei sovellu lainkaan lapsille ja jatkaa toteamalla, että kirjan harjoitukset ovat liian vaikeita. Tavoitteellisessa ja eteenpäin pyrkivässä harjoittelussa on kuitenkin tavoitteena oppia myös vaikeiksi koettuja harjoituksia, jolloin tiettyjen, esimerkiksi polyrytmisten elementtien, oppimista ei voida suoraan määritellä lapsille sopimattomiksi. Jos motivoinnissa onnistutaan ja päästään keskittymään tiukkaan didaktiikkaan eli keskitytään pääasiassa oppimis- ja opetusmenetelmään, niin on mahdollista toteuttaa myös Vesterisen ja Godzinskyn (1957) harjoituksia vaikka alle kymmenenvuotiaille harmonikansoiton harrastajille. Etsittäessä sopivan tasoisia harjoituksia, eikä ensin olisi katsottava oppilasta ja hänen motoriikkaansa ja henkistä valmiuttaan opetella jossain mielessä hankalia teoksia ja harjoituskappaleita. Vesterisen ja Godzinskyn (1957) kirjassa oppitunnilla 28 harjoitellaan foxtrot -rytmin kautta synkopoivaa rytmia. Harjoitus muistuttaa vapaan säestyksen ajatusta monimuotoisen sisältönsä vuoksi. On outoa, että 2000-luvun harjoituksissa ja vapaa säestys -ajattelussa kyseiset harjoitukset koetaan liian vaikeiksi, vaikka ne pitävät sisällään taidokkaan soittamisen perusteet.

Terhi Romu (2006) etsii Pro gradussaan vastausta harmonikansoittoon eri kehitysvaiheiden ymmärtämisen kautta. Kehitysvaiheet ovat varmasti yksi tulevaisuuden musiikkipedagogiikan edelleen kehittyvä tutkimuskohde, joiden tutkimuksesta varmasti hyötyvät kaiken ikäiset musiikin harrastajat. Romun (2006) mielestä harmonikalle suunniteltua pedagogista materiaalia on edelleen hyvin vähän. Todellisuudessa harmonikalle soveltuvaa oppimateriaalia on kyllä aivan riittävästi. Kyse on ennemminkin mielipiteestä ja harmonikan käyttötarkoituksesta sekä siitä, mitä oikeastaan tarkoitetaan käsitteellä pedagoginen materiaali.

Ehkä harmonikansoitolle suunnitellun oppimateriaalin tilanne on lähinnä sellainen, että oppimateriaalit eivät ole odotuksiin nähden kehittyneet, eivätkä siksi ole ajanmukaisia tai siitä, että esimerkiksi Lasse Pihlajamaan kaltaisia harmonikkamusiikin säveltäjiä ja kehittäjiä ei tällä hetkellä Suomessa ole riittävästi. Totta on, että 1980-luvun ja 2000-luvun välillä sävellettyä pop-musiikkia

ei kovin paljon harmonikalle ole sovitettu pedagogiseen käyttöön. Vanhempaa musiikkia toisaalta kyllä löytyy, kuten taidemusiikkia. Helga Kymäläisen väitöskirjassa oli listattu 2194 harmonikalle sävellettyä taidemusiikin teosta (Kymäläinen 1994, 204). Nuorilta harmonikansoiton opiskelijoilta kysyisin, kehittääkö nykyinen suuntaus oikeasti harmonikkamusiikkia vai viekö se sitä alaspäin? Kannattaisi ehkä kuunnella vanhojen harmonikkavirtuoosien levytyksiä ja vertailla niitä nykyisiin.

Mika Hakala (2007) kirjoittaa Pro gradussaan, että harmonikansoitonopetus on Suomessa kehittynyt valtavasti yleistyttyään musiikkiopistoissa. Hänen mukaansa kuitenkin vapaan säestyksen opetus Suomessa on kuitenkin vasta alussa. Hakalan (2007) mukaan tutkimuksissa todetaan, että vapaa säestys on käytännön tilanteissa hyödyllistä, mutta oppimateriaalia ei harmonikansoittajille ole. (Hakala 2007.) Vapaan säestyksen ongelma kuitenkin on ennemminkin sen häilyvässä olemuksessa, kuin oppimateriaaleissa tai opetuksessa. Milloin musiikki sitten on vapaata säestystä? Tutkimuksessa todetaan sen olevan vapaata, improvisoitua säestystä, joka seuraa sävelmän soinnutusta auttaen kuitenkin irtautumaan nuottisidonnaisuudesta (Hakala 2007). Oppimateriaalien analyysiluvussa tarkastellaan Hakalan (2007) tutkimuksesta tehtyä, Ari-Matti Sairan tekemää vapaan säestyksen oppimateriaalia paremmin.

4.3 Harmonikansoitin oppimateriaalien analyysi

Soiton oppiminen tarkoittaa useimmiten sitä, että harjoittelu alkaa nuottikuvan antamasta informaatiosta (Olsonen 1998). Vaikka kuulohavainnon merkitystä pidetään musiikissa tärkeimpänä oppimista edistävänä tekijänä (Linnankivi, Tenkku & Urho 1988, 28), on nuottien käyttö opetustilanteessa monestakin syystä tarpeellista, jolloin esimerkiksi visuaaliset oppijat muistavat näkemänsä paremmin. Opettajan näkökulmasta nuottien käyttö opetustilanteessa on tarpeellista useimmiten muistuttaakseen kappaleen alkuperäisestä ilmaisusta ja tyylistä.

Harmonikansoiton tasosuoritusuudistuksessa (2005) painotetaan opettajan ja oppilaan yhteistyötä ohjelmiston suunnittelussa. Harjoittelun ja ohjelmiston on kehitettävä oppilaan varmuutta ja ilmaisukykyä ja autettava oppilasta etsimään itse uusia tavoitteita. Oppilaan on myös opittava hallitsemaan tunteitaan suoritustilanteessa ja tekemään itsearviointia. (Harmonikka 2005.)

Matti Rantasen ja Alpo Pohjan (1976) *Harmonikansoitto musiikkiopistoissa* on jo suhteellisen vanha, mutta aikanaan erittäin hyvä harmonikkaopas. Kirja kiinnittää huomiota harjoittelun suunnitteluun ja tavoitteiden asettamiseen, tehokkaaseen ja jaksotettuun harjoitteluun. Pedagogisia ohjeita kirjassa ovat vaihtelevassa tempossa, legatossa, ja staccatossa harjoittelu. Kirjassa ei huomioida oppilaan persoonallisuutta, mutta ohjelmiston suunnittelu ja positiivinen palaute koetaan tärkeiksi oppimisen elementeiksi. Palkeen käyttö ja paljetremolo ovat myös tärkeässä asemassa kirjan harjoitusohjeissa, kun taas uudemmissa harmonikkaoppaissa paljetremoloharjoituksia ei ole juuri lainkaan. Muusikkona Matti Rantasen ohjelmistovalinnoissa paljetremolo oli ja on luultavasti edelleen kuitenkin tärkeässä roolissa, joka osaltaan selittää paljetremolon merkityksen myös hänen pedagogiikassaan. (Rantanen & Pohja 1976.) Tyylliltään kirjasta voi aistia pioneerityön hengen, joka asiasisällöltään on harkittua, perustuen taitavien harmonikansoittajien ammattitaitoon.

Veikko Ahvenaisen *Harmonikkakoulu III*:ssa (1979) pyritään monipuolisuuteen kappalevalinnoissa ja avartamaan musiikillista näkemystä (Ahvenainen 1979). Kirjasta löytyy yllättäen joitakin piirteitä sointujen vapaasäestykselliseen ajatteluun, mutta harjoitusten ja kappaleiden käyttötarkoitukset tuodaan suhteellisen vaatimattomasti esille. Vaikka monipuolisen ohjelmiston harjoittelu on hyvä asia, ei kirjan sisältö tarjoa kovinkaan helppoa tarttumapintaa ainakaan nykyisille harmonikansoiton harrastajille. Vaikka kaikilla on oikeus persoonalliseen harmonikansoiton käsittelyyn, on laadukkaan pedagogiikan oltava kriittistä myös omia tyylejä ja tapoja kohtaan. Ahvenaisen kirjassa toistuvana ongelmana ovat sormitusten erikoiset ratkaisut, joihin täytyisi kiinnittää yleisestikin enemmän huomiota didaktiikassa. Hyvät sormitukset löytyvät erilaisten sormitustapojen kokonaisuuksista. Sattumanvaraisia sormituksia ei pitäisi käyttää, vaan on etsittävä erilaisia sormitustapoja, joilla lopulta kaikki suhteellisen hankalatkin melodia- ja harmonialiikkeet on mahdollista soittaa hyvillä sormituksilla. Lähtökohtana sormituksissa on, että jos vähintään yhden melodian säkeen pystyy soittamaan legatossa, ollaan sormituksissa oikeilla jäljillä. Kirjan rytmisessä notaatioissa on myös parantamisen varaa. Kirjan oppitunti nro.16 käsittelee tanssimusiikkia Ahvenaisen säveltämän Miami Beach Boogie kappaleen avulla (Ahvenainen 1979, 60). Rytmii on sävellyksessä kirjoitettu pisteellisin kahdeksasosanuotein ja kuudestoistaosanuotein, kun oikeanlainen merkintätapa tässä tyyllilajissa olisi pelkästään kolmimuunteisten kahdeksasosanuotteiden käyttö. Kirjassa olevat notaatio-ongelmat eivät ole pelkästään Ahvenaisen kirjassa esiintyviä, vaan kyseisenlaisia virheellisiä merkitsemistapoja esiintyy monissa muissakin harmonikkanuoteissa.

Ari-Matti Sairan (2007) tekemässä kirjassa pyritään opettamaan vapaan säestyksen perusteet ja yleiset musiikkityylit sekä antamaan eväät vapaan säestyksen taitojen kehittämiseksi. Kirjassa myös

todetaan, että vapaa säestys vaatii toimiakseen perustekniikkaa, asteikkojen hallintaa, sävellajien ja kadenssien tuntemusta. (Saira 2007, 2.) Hyvin tehdyn kirjan suurimmaksi ongelmaksi muodostuu jo aikaisemmin mainittu vapaan säestyksen varsinaisen luonteen opettaminen. Kirja kyllä kuvaa perusteet, mutta helposti ymmärrettävät pedagogiset tai didaktiset vapaan säestyksen harjoitukset ja vinkit ovat kateissa. Sairan (2007) tekemä kirja on mielestäni vasta kuin aapinen varsinaisessa harmonikansoiton vapaan säestyksen harjoittelussa ja opiskelussa. Aito vapaa säestys on soivaa musiikkia, joka elää. Siinä on rytmiä, sykettä ja svengiä. Säestys on usein teknisesti ja musiikillisesti jopa vaikeampaa kuin solistin suorittama esitys. Vapaan säestyksen ei tarvitse olla helppoa. Kaikilla on oikeus sitä harjoitella, mutta sen oppiminen ja hallinta vaatii paljon työtä. Kunnollisia, soivia, jopa taiteellisesti merkittäviä oppimateriaaleja kyllä pystyttäisiin tekemään, mutta ilmeisesti ihmisillä on nykyään liian kiire tehdä musiikista vuosisatoja kestävä taidetta.

Näyttää siltä, että uudemmat harmonikansoiton oppikirjat ovat luonteeltaan menossa entistä enemmän kohti viihteellisempää suuntaa. Uusien harmonikansoitonopettajien silmissä monet käytössä olevat harmonikansoitonoppimateriaalit ovat myös sisällöltään vanhentuneita. Tyylilajien ja kappalevalintojen suosimisen ongelmana on yksipuolinen näkemys siitä mikä on hyvää musiikkia. Olivat sävellykset sitten hyviä tai huonoja, niin ehkä paras tapa etsiä oppimateriaaleja (tai tehdä sellaisia itse) olisi yrittää löytää käyttökelpoisia sovituksia, jotka ovat oppilaan tason mukaisia ja saavat heidät innostumaan. Usein luullaan, että oppilaan motivaation kasvu tapahtuu tiettyjen sävellysten avulla, mutta hyvät sovitukset ovat luultavasti paljon merkittävämpi tekijä motivoinnin onnistumisessa. Mielenkiintoisen nuottikirjan tekemisessä lähtökohtana voisi olla vaikka yksinkertaisten melodioiden etsiminen, ja niihin eritasoisten sovitusten kirjoittaminen ja sitä kautta löytää yksilöllisesti sopivia, trendikkäästi ja ajanmukaisesti nopeasti opittavia musiikkikappaleita.

4.4 Aikuisopetus

4.4.1 Aikuisopetuksen haasteet

Aikuisoppilaissa saattaa olla soittajia, jotka eivät halua soittaa nuoteista. Heillä ei ehkä ole aikaa tai mahdollisuuksia harjoitella ja syy tunneilla käymiseen on lähinnä vain mielikuva mukavasta harrastuksesta. Opetussuunnitelman sisältö ja opetustilanne on heille haasteellinen ja selkeän

opetustavan löytäminen on joskus hankalaa. Opettajan on tiedostettava, että aikuisoppilaan harrastus on vapaa ehtoista, silti sille tulisi asettaa myös tavoitteita vaikka taidot eivät olisikaan suuret. Oppilaat ovat yksilöitä ja opetus on mitoitettava oppilaan kykyjen mukaan. Hienotunteisuus, johdonmukaisuus ja oikeudenmukaisuus ovat hyvän opetuksen lähtökohtia. (Siirola 2009, 179.)

4.4.2 Ikäihminen oppilaana

Musiikin opettamisessa tai oppimisessa ei ongelmana läheskään aina ole tekniikka, motoriikka, musiikillinen äly tai motivaatio. Sen täytyy olla myös leikkiä, johon kaikilla on oikeus (Siirola 2009, 172). Vaikka opetuksen ja harjoittelun kautta pyritään oppimiseen, sen on mahdollista olla myös hauskaa. Tavoitteellisessa oppimisessa pyritään nuorempien oppilaiden kanssa usein korkeatasoisiin tuloksiin. Jolloin didaktisten menetelmien täytyy olla laadullisesti hyviä. Myös harrastajatoiminnassa tai ikäihmisten opettamisessa on mahdollisuus tavoitteelliseen oppimiseen, mutta opettajan on huomioitava yksilön mahdollisuudet saavuttaa päämäärä.

Opettajan on otettava oppilaan mielipiteet huomioon, mutta myös heidän kognitiiviset kyvyt: kuinka hyvin oppilas kykenee vastaanottamaan opittavan kappaleen tai asian. Heikentyneet kognitiiviset kyvyt ilmenevät muistiin painamisen ja muistista haun vaikeutumisenä, jolloin tietojen jäsentäminen, muistiin painaminen ja muistista haku tulevat vanhuudessa yhä haasteellisemmiksi, mutta myös tärkeämmiksi harjoitettaviksi osa-alueiksi. Oppimisen esteeksi muodostuvat usein myös fyysiset rajoitukset, kuten liikuntarajoitteisuus tai näön ja kuulon huononeminen. Kuulo-ongelmat ovat miehille vielä yleisempiä kuin naisilla. Ikäihmiset tarvitsevat oppimiseen hyvät strategiat, olosuhteet, menetelmät ja yksilöllisesti sopivan opiskelutahdin. (Siirola 2009 176–179.)

Tasapainoinen opetustilanne luo sosiaalisen vuorovaikutuksen, jolloin musiikkitoiminta tuottaa ikääntyneellekin oppilaalle iloa, hallintakokemuksia, vuorovaikutusta ja vanhojen taitojen ylläpitämistä (Siirola 2009, 173). Parhaimmillaan opetustilanne voi ikäihmiselle olla tapahtuma, jossa hän saa omana itsenään toimia ja muistella menneitä. Oppilaan täytyy saada puhua ja häntä kannattaa kuunnella, koska ikäihmisten sanoista löytyvät usein toiminnan motiivit, oppimisen esteet ja musiikillisen kiinnostuksen kohteet. Riittävän kokenut opettaja saattaa pystyä antamaan hyviä ohjeita, joilla oppilas pystyy harjoittamaan muistia ja motoriikkaa. Tärkeintä on kuitenkin etsiä sopivia harjoituksia yhdessä oppilaan kanssa ja auttaa rohkeasti oppimaan.

4.5 Opetuskokeellinen tutkimus

Tutkimuksen tarkoituksena oli pystyä opettamaan hankala soittotekninen harjoitus aikuiselle harmonikansoiton harrastajalle, jonka nuotinlukutaito ja harmonikansoiton kokemus on vähäistä ja harjoittelu-aika rajallista. Jokaisen soittotunnin peruskivenä on ollut löytää motivaatio harjoiteltavaa asiaa kohtaan, eli yhdessä pohtia mitä hyötyä esimerkiksi tekniikkaharjoituksesta voisi olla. Aikuisten oppilaiden suhtautuminen kokeellisiin didaktisiin menetelmiin on ollut pääsääntöisesti hyvin positiivista. Keskusteluissa kävi ilmi, että useimmat harmonikansoiton harrastajat ovat innolla tulossa mukaan kokeellisten harmonikansoiton tekniikkaharjoitusten tutkimuksiin.

Tutkimuksen tehtävänä oli oppilaan soittotekniikkaa parantavana harjoituksena toimiminen, itse harjoituksen toteuttaminen. Sen kohteena oli kolme keski-ikäistä miespuolista harmonikansoitonharrastajaa, joilla kaikilla oli ongelmia tietyissä harmonikansoiton asioissa. Harmonikansoittoa he olivat kukin harrastaneet parista vuodesta yli kymmeneen vuoteen, joten harjoituksen oli oltava aidosti soittotekniikkaa parantava, jotta siitä olisi hyötyä enemmän soittaneelle harrastajalle. Tutkimustilanne tapahtui tavallisessa luokkahuoneessa, jossa ensin etsittiin oppilaan kanssa yhdessä hänen ongelmaksi kokemansa soittotekninen yksityiskohta. Ongelmien löydyttyä tartuttiin yhteen tärkeäksi tai vaikeaksi koettuun asiaan. Ongelman käsittelyn jälkeen luotiin metodi harjoituksen toteuttamiseen.

Huomasin, että tutkimuskohteille löytyi yllättävän helposti yhteisiä soittoteknisiä ongelmia, jotka olivat samankaltaisia riippumatta harrastusvuosista tai harjoittelumääristä. Vaikuttaa siis siltä, että on olemassa tiettyjä perusasioita, joka ovat yleisiä ihmisten motoriikalle. Yleisiä kokemuksia soittoteknisistä puutteista olivat palkeenkäytössä, kosketuksessa, sormituksissa ja soiton sujuvassa hallinnassa. Halusin kuitenkin tehdä harjoituksesta täsmällisen ja tarkan, jolloin keskityin yhden, pienemmän ongelman ratkaisemiseen. Tutkimuskohteet eivät tienneet toistensa soittotavoista, ongelmista tai taidoista mitään. Yleisenä tekniikkaongelmana kaikilla soittajilla oli molempien käsien käyttö soitettaessa kummallakin kädellä samaan aikaan. Tarkemmin tekniikkaongelmat paljastuivat, kun molemmilla käsillä soitettiin rytmisesti erilaisia asioita, esimerkiksi oikealla kädellä legatossa (sitoen) ja vasemmalla kädellä staccatossa (lyhyesti, terävästi) samaan aikaan.

Tutkimuskohteiden yhteisenä harjoituksena oli polyrytmisten kuvioiden onnistuminen kahdella kädellä soitettaessa. Harjoitus oli teoriassa haasteellinen ja tutkimuskohteiden ennakoasenne oli onnistumisen suhteen epäilevä. Kuitenkin tutkimuksen idea syntyi oppilailta itseltään. Oppilaat olivat huomanneet, että nelijakoisen kompin lisäksi melodiassa oleva neljäsosanuotein kirjoitettu

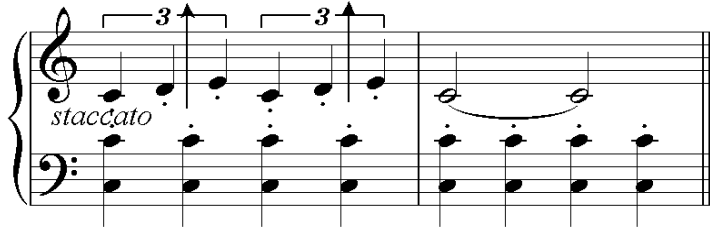
triolikuvio ei tahdo onnistua sujuvasti ja rytmisesti oikein. Kyseessä oli kappaleen yksittäinen tahti, jossa vasen käsi toimii komppina soittaen neljä neljäsosanuottia ja oikea käsi kaksi kolmeen jakautuvaa triolia. Vaikeustasoa lisää se, että triolikuvio useimmiten soitetaan legatossa kun taas bassokuvio soitetaan vasemmalla kädellä staccatossa. Oppilas oli suurella innolla harjoitellut esimerkin kaltaista kappaletta, mutta sävelet eivät tahtoneet osua oikeisiin paikkoihin eivätkä oikeaan aikaan.

4.5.1 Tutkimuksen toteutus ja tulokset

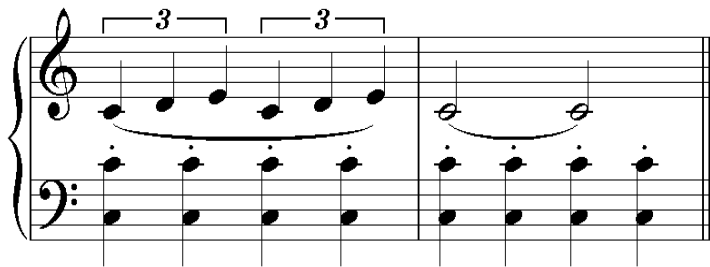
Tutkimuksessa havaittiin että staccato-kosketusta hyväksi käyttäen polyrytmisen harjoituksen tekninen suorittaminen muuttui huomattavasti helpommaksi kuin muilla tekniikoilla. Harjoituksen alussa käytettiin ensin vain oikeaa kättä. Harjoituksessa soitettiin staccato -kosketuksella triolikuviota hitaassa tempossa. (Polyrytmisen harjoittelu onnistuu käytännön harmoniasoitossa niille, jotka jo kykenevät sävelten hallintaan ja soittimen perusasioiden suorittamiseen. Polyrytmistä harjoittelua ilman soittimen hallintaa voi tehdä myös rumpukapuloilla erilaisiin siihen tehtävään tarkoitettuihin pintoihin.) Trioli-kuvion rytmin onnistuessa oikein on mahdollista lisätä harjoitukseen enemmän tempoa. Kuvion staccato -rytmin sujuessa hyvin eri tempossa, yhdistetään vasemman käden nelijakoinen sointurytmi oikean käden triolikuvioon. Ilman aika-arvoja kolmen äänen peräkkäinen melodia muuttuu vain kolmeksi peräkkäiseksi säveleksi ilman triolirytmien sisältämää ajatusta.

Trioli-ajatuksen ymmärtäminen vaatii opetuksessa joko metronomin tai tempossa tapahtuvan käsillä tai jaloilla tehtävän rytmin. Ilman triolin erillistä hallintaa ei polyrytmistä harjoitusta kannata tehdä, koska erikseen tehtävät rytmit yhdistetään myöhemmin toisiinsa ja siten niistä muodostuu polyrytmisen kokonaisuuden. Oppija harjoittelee itsenäisesti rytmien yhdistämistä staccatossa ja opettaja huolehtii vain tempon säilymisestä. Vasta kun harjoitus alkaa sujua molemmilla käsillä eli kädet yhdessä samaan aikaan, kannattaa oikean käden soittotapa muuttaa legatoksi. Legatossa tapahtuvan oikean käden- ja staccatossa tapahtuvan vasemman käden kosketus muodostavat musiikillisen kokonaisuuden, jolloin polyrytmisen vaikutelman lisäksi musiikki muuttuu monitasoiseksi kokonaisuudeksi, jossa vasen käsi on orkesteri ja oikea käsi solisti. Vasen käsi soittaa itsenäistä rytmiä näennäisesti erillään oikean käden tapahtumista ja oikea käsi maalaa solistina erilaisia rytmejä ja melodioita.

Ylemmässä nuottiesimerkissä nähdään kuinka harjoitteluvaiheessa G-avaimella soitettavat sävelet ovat staccatossa ja kuinka vasemman käden toisen neljäsosaiskun on tultava triolikuvion toisen sävelen jälkeen. Alemmassa nuottiesimerkissä (Kuva 3) harjoitteluvaihe on edennyt jo lopulliseen muotoonsa, jossa vasenkäsi soittaa staccatossa ja oikea käsi legatossa.



Kuva 2. Nuottiesimerkki 2.



Kuva 3. Nuottiesimerkki 3.

5 LOPUKSI

Jos halutaan määritellä harmonikkaoppilaan kykyjä ja mahdollisuuksia kehittyä soittajana, on ensin sekä kuunneltava häntä soittajana että opittava tuntemaan hänet ihmisenä. Musiikin didaktiikassa perimmäiset kysymykset helposti unohdetaan, kuten jopa syy ja seuraussuhteen merkitys lopputulokseen. Ihmisen toiminnan syyt eivät ole kuitenkaan koskaan yhdensuuntaisia, eli jos oppilas tuntee tarvetta soittaa harmonikkaa, ei hän aina itsekään tiedä miksi hän sitä haluaa.

Vaikka harmonikansoitto on 1930-luvun kulta-ajoista paljon muuttunut ja opiskelijamäärät näyttävät vähenevän, ei didaktista tai pedagogista kunnianhimoa kannata unohtaa. Mitä olisi harmonikansoitto kahdenkymmenen vuoden kuluttua, jos intohimoisia harmonikansoiton kehittäjiä ei enää olisi? Maailman muuttuessa muuttuvat myös taiteen suuntaukset. Kaikki puhuvat kestävästä kehityksestä ja silti samaan aikaan tuotteet muuttuvat musiikissakin yhä enemmän kertakäyttöisemmiksi. Musiikin ja harmonikansoiton didaktiikan olisi nyt hiljennyttävä katsomaan mitä sillä olisi maailmalle tarjottavana ja sitä kautta saada harmonikan ääni kuuluumaan entistä voimakkaampana opetussuunnitelmissa ja harmonikansoiton pedagogiikassa.

Aikuisten harmonikansoittoharrastuksen aloittaminen perustuu usein mielikuvaan nostalgisesta kesämaisemasta, jossa saunanterassilla soivat vanhan suomalaisen harmonikkaperinteet ikivihreät kappaleet. Useimmiten varsinkin eläkeikäisten harmonikansoiton harrastus kiteytyy lauseeseen: ”Voi kun oppisi soittamaan kappaleen Metsäkukkia”. Tulevaisuuden sukupolvilla ei välttämättä enää ole samanlaista mielikuvaa. Suurena kysymyksenä, ehkä jopa ongelmana harmonikkamusiikin tulevaisuudelle näkisin, mitä tarjottavaa harmonikalla on niille nuorille, jotka innokkaina haluaisivat aloittaa soittoharrastuksen?

Tutkimuksessa selvisi, että oikeiden harjoittelutapojen löydyttyä saattavat hankalatkin harjoitukset onnistua. Millaisilla mittareilla onnistumista sitten pitäisi analysoida? Jokainen opettaja päättäköön sen itse. Musiikissa totuutta ei löydetä mittareilla, vaan siitä ilosta, minkä soittaminen tai laulaminen tuottaa.

LÄHTEET

- Ahvenainen, V. 1979. Harmonikkakoulu III Näppäin- ja pianoharmonikalle. 2. painos. Helsinki: Musiikki Fazer.
- Bandura, Albert. 2002. Sosiaalis-kognitiivinen teoria. Teoksessa Vasta, R. (toim.) Kuusi teoriaa lapsen kehityksestä. Kustannusosakeyhtiö Puijo, 13–82.
- Dunderfelt, T. 1999. Elämänkaaripsykologia Lapsen kasvusta yksilön henkiseen kehitykseen. Porvoo: WSOY.
- Erkinheimo, L. 2009. Harmonikansoiton tasosuoritusuudistus. Jyväskylän ammattikorkeakoulu. Opinnäytetyö.
- Grunwald, D. 1996. Anna Persoonallisuutesi puhua. Esiintymisen ja esittämisen psykologiaa. Suom. Helasvuo, A., Alkuperäinen teos 1989. Helsinki: Helsinki University Press.
- Hakala, M. Vapaa säestys harmonikalla. 2007. Musiikkikasvatuksen Pro Gradu. Musiikin laitos. Jyväskylän yliopisto.
- Harmonikka. Tasosuoritusten sisällöt ja arvioinnin perusteet. 2005. Suomen musiikkioppilaitosten liitto ry 2005. Luettu 10.5.2010. www.musicedu.fi
- Jalkanen, P. 2003. Autonomian ajan Suomi. Tingeltangel. Teoksessa Suomen musiikin historia. Populaarimusiikki. Porvoo: WSOY, 240–251
- Jalkanen, P. 2003. Haitari ja jazz: Vuodet 1918–44. Teoksessa Suomen musiikin historia. Populaarimusiikki. Porvoo: WSOY, 253–339.
- Joutsenvirta, A. 2005. Akustiikan perusteet. [www-dokumentti]. Päivitetty 24.2.2009. Luettu 28.8.2009. <http://www2.siba.fi/akustiikka/index.php?id=14&la=fi>
- Juvonen, A. 1994. Hanurilla moneen makuun. Harmonikan soitonharrastajat Suomessa. Joensuun yliopisto. Kasvatustieteiden tiedekunnan tutkimuksia.
- Kuparinen, V. & Markkula, H. 2008. Tuki- ja liikuntaelimestön kuormituksen tasaaminen harmonikan soittotyössä. Opinnäytetyö. Fysioterapian koulutusohjelma. Helsingin ammattikorkeakoulu stadia.
- Kymäläinen, H. 1994. Harmonikka taidemusiikissa. EST-julkaisusarja. Helsinki: Hakapaino Oy.
- Lindroos, O. 2000. Nostetaan kissa pöydälle. Pro gradu tutkielma. Fysiikan laitos. Helsingin yliopisto.
- Linnankivi, M., Tenkku, L. & Urho, E. 1988. Musiikin didaktiikka. Juva: WSOY.

- Lips, F. 2005. In memory of: Mogens Ellegaard. Luettu 28.2.2010.
http://accordions.com/memorials/mem/ellegaard_mogens/index.shtml
- Mannerjoki, V. 2010. Vapaalehdykkä – harmonikan erikoissivusto. Luettu 1.3.2010.
<http://www.vapaalehdykka.net/index.php?k=soittimet/harmonikka&sivu=historia>
- Mäkinen, E. 2008. Yläsävelsarjan fysiikkaa. Luento. Pedagoginen foorumi. 29.9.2008. Pirkanmaan ammattikorkeakoulu. Tampere.
- Nurkkala, V.-M. 2007. Luistaako lukeminen liikkuvalla. Biomekaniikan Pro Gradu. Liikuntabiologian laitos. Jyväskylän yliopisto.
- Olsonen, M. 1998. Soiton oppimisprosessin malli – mielikuvien käyttö muodon hahmottamisen orientaatioperustana. Musiikkitieteen Pro Gradu. Musiikkitieteen laitos. Jyväskylän yliopisto.
- Rantanen, M. & Pohja, A. 1976. Harmonikansoitto musiikkiopistoissa. Peruskurssit 1 ja 2. Helsinki.
- Romu, T. 2006. Harmonikkaviikarit musiikkimaassa: Colourstrings–menetelmän soveltamisperiaatteita harmonikalle. Pro gradu tutkielma. Musiikkikasvatuksen osasto. Sibelius-Akatemia.
- Saira, A.-M. 2009. Anna mennä vaan. Vapaan säestyksen perusteet harmonikalle. Jokioinen: AMS-production.
- Siirola, E. 2009. Musiikin elinikäinen oppiminen. Teoksessa Louhivuori, J., Paananen, P. & Väkevä L. (toim.) Musiikkikasvatus. Näkökulmia kasvatukseen, opetukseen ja tutkimukseen. Vaasa: Ykkös-Offset Oy, 171-188
- Sulonen, M. 2008. Palkeet puhkumaan – Harmonikansoiton alkeisoppimateriaali lapsille. Musiikkikasvatuksen Pro Gradu. Musiikin laitos. Jyväskylän yliopisto.
- Uusikylä, K. & Atjonen, P. 2005. Didaktiikan perusteet. Helsinki: WSOY
- Vesterinen, V. & Godzinsky, G. 1982. Joka miehen harmonikkakoulu näppäin- ja pianoharmonikalle. 8. painos. Helsinki: Musiikki Fazer.
- Virtanen, T. 1994. El tango – ilotaloista maailman estradeille. Teoksessa Hautamäki T. (toim.) Musiikin suunta 3/1994. Helsinki: Hakapaino Oy, 4-14
- Väyrynen, M. 1997. Mestarikurssi. Harmonikansoiton teknisiä periaatteita. Urjala: Urjalan offsetpaino.
- Whitehouse, E. The Accordion bands. 2001. Luettu 3.4.2010.
<http://www.accordions.com/index/art/bands.shtml>