

PALAPELIÄ PIANOLLA

Havainnotja pianokomppien olemuksesta
vapaan säestyksen opetusmateriaalissa
formulateorian valossa.

Musiikkikasvatuksen
pro gradu-tutkielma
kevät 2000
Jyväskylän yliopisto
Musiikkitieteen laitos

Pekka Björninen

Jyväskylän yliopisto	
Tiedekunta Humanistinen tiedekunta	Laitos Musiikkitieteen laitos
Tekijä Pekka Björninen	
Työn nimi Palapeliä pianolla. Havaintoja pianokomppien olemuksesta vapaan säestyksen opetusmateriaalissa formulateorian valossa.	
Oppiaine Musiikkikasvatus	Työn laji Pro gradu -tutkielma
Aika Kevät 2000	Sivumäärä 89
Tiivistelmä - Abstract	
<p>Populaarimusiikin säestystyyli eli kompit ovat merkittävä osa pianon vapaan säestyksen opetusta ja opetusmateriaalia. Musiikinopettajan keskeinen taito on tuntea eri säestystyylien rakenne ja hallita niiden käyttö erityisesti silloin, kun säestetään laulua ilman täydellistä nuottikuvaa esimerkiksi pelkästään melodiaa ja sointumerkkejä apuna käyttäen.</p> <p>Tässä tutkimuksessa selvitetään sitä, miten eräät vapaan säestyksen opetusmateriaaliin sisältyvät komppimallit vastaavat metriseltä rakenteeltaan kulloisenkin musiikkityylin keskeisiä piirteitä. Komppimallit valittiin kolmesta vapaan säestyksen opiskeluun tarkoitettusta oppikirjasta. Eri komppimallien piirteitä tarkasteltiin siten, että niitä verrattiin lyömäsoitinkomppien metrisiin rakenteisiin ja joidenkin populaarimusiikin lajien bassonsoittotyyliin.</p> <p>Pianokomppien analyysi pohjautui formulateoriaan. Musiikin formulat voidaan määritellä musiikissa usein toistuviksi kuvioiksi ja fraaseiksi. Niiden ilmenemismuoto voi vaihdella musiikkityylistä riippuen suuresti. Tässä tutkimuksessa formulaksi on määritelty pianokomppimalli. Tutkimuksessa havainnointiin erityisesti pianokomppien rytmisiä formuloita ja niiden analogiaa lyömäsoitinkomppien formuloiden kanssa.</p> <p>Tutkimuksen tulosten tarkastelussa selvisi, että monien pianon vapaassa säestyksessä käytettyjen komppien metrisissä rakenteissa on nähtävissä yhtäläisyyttä saman tyyllisuunnan lyömäsoitinkomppien metristen rakenteiden kanssa. Pianokompit pyrkivät ilmentämään tiivistetyssä muodossa eri musiikkityyleille keskeisiä rytmisiä ja harmonisia piirteitä. Tosin vastaavasti joidenkin pianokomppien yhteys lyömäsoitinkomppeihin voi olla ohut ja suuresti tulkinnanvarainen.</p> <p>Tutkimuksen tuloksesta voitiin kuitenkin päätellä, että pianonsoiton opiskelijan kannattaa tutustua analyttisesti eri musiikkityylien rakenteisiin vaikkapa lyömäsoitinkomppien formuloita havainnoiden. Vapaata säestystä opiskeleva saa tällä tavoin aineksia ja valmiuksia tyylinmukaisen ja sujuvan pianosäestyksen laatimiseksi.</p>	
Asiasanat Vapaa säestys, komppi, komppimalli, formula, musiikin metrinen rakenne, syke, rytmikaavio	
Säilytyspaikka Musiikkitieteen laitos	
Muita tietoja	

SISÄLTÖ

1 JOHDANTO	3
2 AIEMPIÄ TUTKIMUKSIA	6
3 TEOREETTINEN TAUSTA	9
3.1 Vapaan säestyksen olemuksesta	9
3.2 Formulateoria	11
3.3 Vapaa säestys kognitiivisena taitona	12
3.3.1 Tietorakenteen käsite	14
4 VAPAA SÄESTYS	17
4.1 Vapaan säestyksen käsitteistöä	17
4.1.1 Säestys	17
4.1.2 Vapaa säestys	18
4.1.3 Sointu	19
4.1.4 Sointumerkintä	21
4.1.5 Rytmi	21
4.1.6 Komppi	22
4.1.7 Fraseeraus	23
4.1.8 Transponointi	23
4.1.9 Improvisaatio	24
4.2 Vapaan säestyksen opetuksesta	25
4.2.1 Opetuksen tavoitteet	26
4.2.2 Opetuksen sisältö ja laajuus	27
4.2.3 Suoritukset ja arviointi	28
4.2.4 Vapaan säestyksen opetusmateriaalista	29
5 TUTKIMUSMATERIAALIN ANALYYSI	31
5.1 Tutkimuksen kulku ja tutkimusmenetelmät	31
5.2 Tahdin metrisen rakenteen käsite	32
5.3 Rytmissen formulän käsite	33
5.4 Analyysiaineiston kuvaus	35
5.5 Pianokomppien formula-analyysi	38
6 TULOSTEN TARKASTELUA	65
LÄHTEET	76
LIITTEET	80

1 JOHDANTO

Pianon nuottitelineellä oleva laulumelodia sanoineen ja pelkkine sointumerkkeineen voi olla suuri haaste tai pahimmillaan painajainen musiikinopettajalle. Käytössä olevista aineksista tulisi loihkia opetustilanteessa mahdollisimman tyylinmukainen ja yhteismusisointiin kannustava säestys. Oppilaat, varsinkin yläasteella ja lukiossa, osaavat odottaa opettajalta menevää ja ryhdikästä pianokomppia yhteislaulujen säestykseksi.

Vapaa säestystaito on yksi musiikinopettajan keskeisimmistä taidoista. Sitä tarvitaan silloin, kun opetetaan lauluja oppilaille ja säestetään pianolla. Oppikirjojen nuottimateriaali julkaistaan lähes poikkeuksetta pelkästään melodialla ja sointumerkeillä varustettuna. Tällöin opettajan tulee pystyä keksimään sopiva säestys ”omasta päästään”. Säestyksen tulisi tukea laulettua tai soitettua melodiaa, täyttää luontevasti melodiassa olevat taukopaikat ja lisäksi vielä säestyksen olisi hyvä olla tyylin mukainen, mutta samalla myös vaihteleva. Jotta näin mallikkaaseen tuotokseen päästäisiin, tulee soittajan hallita runsaasti eri musiikkityyleille luonteenomaisia rytmisiä ja harmonisia rakenteita.

Musiikinopettajien koulutuksessa pianon vapaa säestys on oppiaine, johon olennaisena osana kuuluu myös eri musiikkityylien rytmisten ja harmonisten tunnusmerkkien opiskelu. Tähän sopivaa opiskelumateriaalia ovat esimerkiksi tässä tutkimuksessa analysoidut vapaan säestyksen oppikirjat. Sitä, opitaanko vapaata säestystä pelkästään kirjoista säestyskuvioita opettelemalla - jota ainakin itse epäilen - en tässä tutkimuksessa pohdi. Totean kuitenkin, että soittamaan oppimisessa suuri merkitys on myös kuulemalla opituilla malleilla ja niiden matkimisella.

Tämän tutkimuksen teon aikoihin toimin pianon vapaan säestyksen opettajana Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitoksella. Työssäni pohdin usein sitä, mikä avaisi opiskelijalle tien tuohon merkilliseen ”säestyksen keksimisen maailmaan”; edessä on melodia ja sointumerkit, mutta mieleen ei oikein tahdo putkahtaa mitään minkä hän saisi käsien­sä kautta soimaan. Tietoisena siitä, että kuunteleminen ja sen jäljitte­minen ovat kyllä varsin verraton tapa omaksua uusia asioita, jouduin kuitenkin valitsemaan metodiksi jotakin kättä pitempää. Rajallisten opetustuntimäärien puitteissa kuunteluun ei voi käyttää kovin paljon aikaa. Samalla kun suosittelin opiskelijoille tutustumista eri musiikki­tyyleihin omalla ajalla tapahtuvan kuuntelun avulla, päädyin oppitun­neilla käyttämään monen kirjavan koulukirjalauluston ohella muuta­mia nimenomaan vapaan säestyksen opiskeluun tarkoitettuja oppikirjo­ja. Niissä erityisesti eri musiikkityylien komppimallit olivat tutustumi­sen kohteena - jos niiden kautta vaikka avautuisi ovi säestyksen keksi­miseen? Rinnastin pianokomppeja varsin johdonmukaisesti vastaaviin lyömäsoitinkomppeihin. Tämän tutkimuksen aihe poiki tästä asetelmas­ta.

Tarkastelen tässä työssä kolmen pianon vapaan säestyksen opiske­luun tarkoitettun oppikirjan komppimalleja. Valitsin kirjat niiden saata­vuuden ja yleisyyden perusteella; jokaista niistä oli tutkimuksen teon ai­koihin tarjolla sekä kirjakaupoissa että kirjastoissa ja näin ollen opiskeli­joiden saatavissa. Erityisesti pyrin arvioimaan sitä, miten kirjoissa esite­tyt säestysmallit vastaavat eri musiikkityyleille ominaisia stereotypioita. Annan tässä tutkimuksessa käsitteelle stereotypia positiivisen sisällön. Stereotyypisyyteen sisältyvällä kaavamaisuuden piirteellä voi tällöin siis määritellä nasevasti jonkin musiikkityylin ilmenemismuotoja ja esiintymiskäytäntöjä. Erityisesti populaarimusiikin säestysmalleissa tämä toteutuu usein siten, että niissä tuodaan esiin vain jotkut, kenties

karakteristisimmat piirteet kyseisestä musiikkityylistä. Näitä voivat olla esimerkiksi jollakin lyömäsoittimella soitettava metrinen rakenne ja bassokitaran äänenkuljetus. Musiikin rakenteiden hahmottaminen on kuitenkin varsin subjektiivinen tapahtuma ja siksi asioiden näin voimakkaaseen yksinkertaistamiseen liittyy eräitä ongelmia, joihin palaan tarkemmin käsitteenmäärittelyn yhteydessä.

Tulkitsen säestysmallit musiikin formuloiksi. Formulot ovat opittuja, jossain määrin vakiintuneita ja säännönmukaisia musiikillisia rakenteita, joita soittaja käyttää soiton aikana joko tietoisesti tai tiedostamattaan. Pyrin löytämään erityisesti rytmisiä formuloita, joilla on tietty analogia joidenkin yleisesti tunnettujen musiikin tyyliuuntien rytmisten ominaispiirteiden kanssa. Rytmiset formulot olen tässä tutkimuksessa määritellyt nuottien aika-arvojen suhteellisten kestojen kombinaatioiksi. Vertailumateriaalina käytän joitakin lyömäsoitinoppikirjoja ja joissakin tapauksissa myös bassonsoiton oppikirjoja. Tutkimuksessani en pyri luokittelemaan enkä mittaamaan rytmisiä formuloita; ne eivät siten saa absoluuttista ja yksiselitteistä hahmoa. Näin ollen tutkimusote on pikemminkin kuvaileva ja selittävä. Tutkimuksen tuloksen perusteella voidaan päätyä toteamaan, että pianon vapaan säestyksen säestysmallien ja monien populaarimusiikin tyyliuuntien lyömäsoitinkomppien välillä on runsaasti yhteisiä piirteitä. Tämä tieto saanee lyömäsoitinkomppit vapaan säestyksen opiskelijan silmissä uuteen valoon ja tutkimisen arvoiseksi.

2 AIEMPIÄ TUTKIMUKSIA

Vapaata säestystä ja siihen liittyviä aiheita, kuten vapaan säestyksen opettamista ja oppimista, on tutkittu jonkin verran. Vapaalle säestykselle läheisiä taitoja ja ilmiöitä ovat myös prima vista-soitto ja improvisointi. Näin ollen referoin myös eräitä näihin aihepiireihin liittyviä tutkimuksia. Tässä tutkimuksessa pyrin kuvailemaan ja selittämään vapaan säestyksen opetusmateriaalia lähinnä formulateorian kautta. Tämän vuoksi tuon esille myös joitakin aiemmin tehtyjä musiikin formula-analyysejä.

Musiikinopettajiksi opiskelemaan aikovilla on yleensä takanaan jonkin verran pianonsoiton opiskelua. Enimmäkseen taitoja on karttanut nimenomaan klassisen musiikin alueella. Vapaata säestystä on saatettu opetella lähinnä itsekseen, jolloin aiheesta oleva tieto voi olla hajanaista ja jäsentymätöntä. Tästä syystä vapaa säestys koetaan mielekkääksi ja tarpeelliseksi oppiaineeksi musiikinopettajiksi opiskelevien keskuudessa (Väyrynen&Rinkinen 1991). Myös musiikinopettajan työssä nuottikuvasta riippumaton soittotaito koetaan tärkeäksi taidoksi, johon halutaan jo opiskeluaikana paneutua mahdollisimman hyvin (Lehtinen 1991, 47).

Vapaa säestys on pyritty määrittelemään musiikilliseksi ajatteluksi (Ketovuori 1998, 1.), jossa soittosuoritus nähdään affektiivisena, motorisena ja kognitiivisena kokonaisuutena. Tutkimus antaa myös viitteitä siitä, että osa soittajista lähestyy soittotehtäviä analyttisesti, kun taas osa heistä antaa enemmän tilaa intuitiolle.

Intuitiivinen soittaja antaa musiikin tulla "selkäytimestään". Soittaja käyttää hyväkseen aikaisemmin harjoittelemaansa ja oppimiaan musiikkityylien kliseitä osittain tiedostamattaan. Tässä mielessä vapaa säestys ja improvisointi ovat soittotapahtumana ja -prosessina hyvin lähellä toisiaan. Konowitzin mukaan (1973, 1) improvisointi on spontaania

toimintaa, jossa yhdistyvät esittäminen, varioiminen ja luovuus. Nämä sopisivat mainiosti myös hyvän vapaan säestystaidon tuntomerkeiksi. Tässä yhteydessä voinee tuoda esiin myös Heikki Laitisen lanseeraaman uudissanan, impro, jonka hän erottaa improvisaatio käsitteestä. Laitinen (1993, 35.) määrittelee impron muusikon pakon ja vapauden väliseksi avaruudeksi. Laitisen mukaan silloin, kun muusikolla on jonkin musiikillisen osatekijän suhteen esimerkiksi sävelen tai rytminkin verran valinnanvaraa tai valinnan oikeus ja hän käyttää tätä oikeutta esityksessään, on se improa.

Musiikkia harrastavia koululaisia koskevassa tutkimuksessa todetaan, että taito soittaa korvakuulolta ja improvisoida korreloi selvästi kykyyn, josta tutkimuksessa käytetään ilmaisuja "think in sound". (McPherson 1995, 157.) Soittaja ikään kuin kuulee etukäteen päässään aikaisemmin oppimiaan ja kuulemiaan musiikillisia rakenteita, joita hän pyrkii toteuttamaan soiton aikana.

Vapaata säestystä ja improvisointia nimenomaan kognitiivisina ilmiöinä voinee pitää niin läheisinä toisilleen, että joitakin kognitiotieteenalan tutkimuksia on syytä siteerata tässä yhteydessä. Eräs niistä on keinoitekoisia hermoverkkoja kognitiivisten prosessien mallintamiseen käyttävä tutkimus. Sen mukaan (Toiviainen 1996, 39) joitakin musiikillisia toimintoja ei voi kielellisesti kuvata. Esimerkiksi soittamaan oppiminen tapahtuu enimmäkseen esimerkin avulla tai matkimalla sen sijaan, että opettelisimme suuren joukon kyseiseen musiikkityyliin liittyviä eksplisiittisiä sääntöjä.

Soittajan aiemmin oppimat musiikin rakenteet ja stereotypiat ovat eräänlainen musiikin sanavarasto, jota hän käyttää uuden tuotoksen rakentelussa. Improvisoidessaan soittaja reagoi ympärillä oleviin ääniin ja kuulee puuttuvia osia mielikuvituksessaan (Harbison 1988, 65). Tämän musiikillisen sanavaraston kartuttaminen ja samalla säestystaitojen

kehittyminen on tutkimuksen mukaan selvässä yhteydessä siihen käytettyyn opiskelun ja harjoittelun kanssa (Ketovuori 1998, 1).

Vaikka edellä mainittu seikka pitää varmaankin paikkansa, jää silti mielestäni suureksi kysymykseksi se, että miksi joku oppii harjoittelun ja työn kautta juuri nimenomaan "vain" matkimaan mallin mukaan, kun taas toinen sen lisäksi pystyy lisäämään soivaan tuotokseensa jotain itse keksittyä. Tosin itse keksittykään ei välttämättä ole ennenkuulumatonta, vaan nimenomaan yksilön musiikillisesta sanavarastosta ammennettua ja aiemmin opittua tietoa. Molemmissa tapauksissa siis soittaja toistaa aiemmin oppimaansa, mutta jälkimmäinen tekee sen jotenkin "luovemmin".

Musiikillisten formuloiden esiintymistä gregoriaanisen ajan kirkkolaulussa on Treitler (1974, 352-353) todennut, että melodian osista on vähitellen muodostunut kyseisen tyylin "stereotypioita", joita laulaja esitystilanteessa yhdistelee oman tietämyksensä ja kykyjensä mukaan. Yksilön kyvyllä muistaa formuloita on tässä prosessissa merkitystä.

Kansansävelmien toisintoja analysoidessaan ja luokitellessaan Louhivuori (1988) on havainnoinut niissä esiintyviä musiikin formuloita. Tässä tutkimuksessa formulat ovat usein toistuvia, redaktiosta (vähintään kahden toisinnon muodostama kokonaisuus) toiseen siirtyviä melodisia ja rytmisiä elementtejä.

3 TEOREETTINEN TAUSTA

3.1 Vapaan säestyksen olemuksesta

Vapaa säestys sekä taitona että soittosuorituksena on läheinen improvisoinnin kanssa. Keskeistä molemmissa on soiton aikana tapahtuva musiikillinen kekseliäisyys; aikaisemmin omaksuttuja tietoja ja taitoja toteutetaan reaaliaikaisesti ja valmistamatta, kukin kykyjensä mukaan. Aikaisemmin opitut musiikin tiedot ja taidot voivat koostua monista palasista ja ideoista, jotka esittäjän mielessä liittyvät kulloiseenkin musiikin tyyliin tai -lajiin.

Toisaalta improvisointi on aina myös alitajuista toimintaa, jossa taustalla vaikuttavat monimutkaiset kognitiiviset toiminnot; reaaliaikaisessa soittotapahtumassa soittaja ei ehdi laskelmoidusti valikoida käyttämiään musiikillisia elementtejä, vaan ne tulevat käyttöön osittain tiedostamatta (ks. Toiviainen 1996, 39; Järvinen 1997, 116-117).

Vapaan säestyksen opiskelun alkuvaiheessa opiskelija tutustuu eri musiikin lajeihin niille tyypillisten rytmisten, melodisten ja harmonisten stereotyyppien kautta. Pianon vapaan säestyksen opetusmateriaali on usein laadittu siten, että säestysmallit on esitetty lyhyinä, tahdin tai kahden mittaisina kaavoina. Nämä lyhyet musiikin osat, kaavat ja kuviot pyrkivät pelkistetyesti ilmentämään kyseisen musiikkityylin tyypillisiä rakenteita ja piirteitä. Tällaisten musiikillisten kaavojen ja pienten osien tutkimista, luokittelua ja analysointia on useissa tutkimuksissa lähestytty *formulateorian* kautta.

Olen rajannut tutkimukseni säestystapoihin, joita pianon vapaan säestyksen oppikirjoissa pidetään eri musiikin tyyleille tyypillisinä. Käytän näistä säestystavoista nimitystä *komppimalli*. Useimmiten ne ovat yhden tai kahden tahdin mittaisia rytmisiä kuvioita, joissa voivat yhdis-

tyä kulloisenkin musiikkityylin sekä lyömäsoittimilla soitettava että basson äänenkuljetuksen metrinen rakenne. Tutkimuksessani formuloilla tarkoitan näitä eri musiikkityyleille luonteenomaisia rytmisiä ja äänenkuljetuksellisia stereotyyppioita, jotka niiden metrisen rakenteen perusteella voidaan määritellä kuuluviksi johonkin musiikkityyliin. Pianon vapaan säestyksen opetusmateriaalissa ne usein voimakkaasti yksinkertaistaen ilmentävät kyseessä olevan tyylin ominaispiirteitä pianosäestykseen sovellettuna.

Tutkimuksessani pyrin selvittämään sitä, kuinka paljon yhteisiä musiikin formuloiksi tulkittavia metrisiä rakenteita on joidenkin pianokomppien ja rumpukomppien välillä. Jo tutkimusta aloittaessani tiedostin tämän tyyppisen musiikkianalyysin vaikeuden; joitakin musiikin rakenteita on vaikea määritellä yksiselitteisesti. Esimerkiksi eri lyömäsoittajat soittavat saman nimisen kompin jokainen hieman eri tavalla artikuloiden ja siitä huolimatta komppi on karkeasti ottaen tunnistettavissa. Ei siis liene yhtä ”oikeaa” tapaa myöskään soittaa pianolla jotain tiettyä komppia.

Oppikirjoissa usein asiat kuitenkin rajataan ja yksinkertaistetaan. Tällöin päädytään yleensä melko yleispätevään, helposti omaksuttavaan, mutta samalla toimivaan ratkaisuun. Näin on myös pianon vapaan säestyksen opetusmateriaalissa olevien komppimallien kanssa. En siis ole jäänyt kovin paljon pohtimaan sitä, onko jokin pianokomppi juuri tuollaisena paras mahdollinen. Olen tyytynyt oppikirjojen tarjoamiin malleihin ja analysoin niitä sellaisenaan.

Tarkastelen seuraavaksi formulateoriaa sekä siihen läheisesti liittyviä tietorakenne-käsitettä ja skeema-käsitettä. Kaksi viimeksi mainittua ovat keskeisiä käsitteitä kognitiivisen psykologian tutkimuksen piirissä (ks. Louhivuori 1988, 58-60 ja Gjerdingen 1988, 4-8.). Jos formuloiksi määritellään musiikin pienet osatekijät, kuten monenlaiset rytmiset ja melo-

diset kuviot, niin niistä koostuvia laajempia rakenteita voidaan kutsua tietorakenteeksi, eräänlaiseksi hierarkkiseksi systeemiksi. Jotta musiikin formuloita voisi mielekkäästi käyttää ja yhdistellä, tulee tuntea myös suurempia musiikillisia kokonaisuuksia ja rakenteita.

Skeemat puolestaan voidaan käsittää muodostuvan jo opituista formuloista. Oppijalla tai tässä tapauksessa soittajalla on sekä tietoisuudessaan että alitajunnassaan erilaisia skeemoja aikaisemman oppimisen seurauksena. Uuden tiedon, vaikkapa rytmisen formulan omaksumista ohjaa tämä aiempi tieto ja käsitys asioista (vrt. Kari 1987, 29-30). Gjerdingen mukaan (1988, 5) skeemat ovat muuntuvia ja toisiinsa yhdistyviä. Hänen mukaansa skeemat edustavat meidän abstraktia tiedon tasoa ja ne ovat kaikki se, mitä me tiedämme. Kuten Gjerdingen ilmaisee: "our schemata *are* our knowledge".

3.2 Formulateoria

Musiikilliset formulat muistuttavat kielenkäytön fraaseja. Sanojen tietty säännönmukaisuus sekä lauseiden vakiintunut tai sovittu metrinen rakenne auttaa lukijaa tai kuulijaa ymmärtämään sanoman sen esittäjän haluamalla tavalla. Fraasien sujuva ja monipuolinen hallinta puolestaan antaa kuvan puhujan pätevyydestä. Varsinkin improvisoidessa eli ennalta valmistamattomassa esityksessä on tärkeää hallita suuri joukko kerrasta toiseen toistuvia fraaseja. (Louhivuori 1988, 48-53.)

Formula-käsite sai alkunsa kielen tutkimuksen piirissä 1930-luvulla. Formula-käsitettä on myöhemmin sovellettu myös musiikin tutkimiseen. Louhivuoren mukaan (1988, 48) Albert Lord on soveltanut formulateoriaa jugoslavalaiseen sankarirunouteen. Laulajat kuulevat oppimisvaiheessa runsaasti erilaisia, mutta toistuvia formuloita. Opittuaan

riittävästi formuloita ja niiden yhdistämissäntöjä, kansanlaulaja kykenee "säveltämään" perinteiseen tyyliin ja tuottamaan jopa tuntikausia jatkuvasti muuttuvaa musiikkia.

Vapaalla säestyksellä on ilmiönä paljon yhteistä improvisoinnin kanssa. Molemmissa tarvitaan runsas musiikillinen formulavarasto, jonka avulla soittaja voi tuottaa halutun kaltaista musiikkia. Tämän lisäksi soittajan olisi hyvä tuntea myös kulloisenkin musiikkityylin soittokäytänteisiin liittyvä historia ja kulttuuri.

Pianon vapaan säestyksen materiaali, jota tässä tutkimuksessa analysoin, edustaa erästä mahdollisuutta kartuttaa soittajan formulavarastoa. Kuva musiikista ja sen monimuotoisuudesta jäänee kuitenkin varsin yksipuoliseksi, jos asioita opitaan vain kirjoista. Musiikin kuuntelua ja sitä kautta tulleiden mallien jäljittelyn merkitystä oppimiselle ei voine liikaa korostaa .

3.3 Vapaa säestys kognitiivisena taitona

Kognitiivisilla toiminnoilla tarkoitetaan psykologiassa ihmisen aivoissa tapahtuvia tiedon saamiseen, käsittelyyn ja käyttöön liittyviä tapahtumia (Louhivuori 1988, 57). Vapaasti säestämisessä tarvitaan myös näitä toimintoja. Olennaista siinä on se, miten nopeasti soittaja saa aivoistaan siellä jo olevaa informaatiota, kuinka hän pystyy käsittelemään tietoa ja käyttämään sitä soiton aikana.

Skeeman voi myös ymmärtää olevan kaiken aiemmin omaksutun tiedon summa. Tämä tieto on jäsentynyt kunkin yksilön ajatusmaailmassa siihenastisen ymmärryksen mukaan eri asteisiksi käsityksiksi musiikin osatekijöiden olemuksesta (ks. Kari 1987, 29). Voi siis ajatella,

että vapaan säestyksen oppimateriaalin käyttäjä ymmärtää lukemaansa aina omista lähtökohdistaan katsoen. Musiikin oppikirjoissa ja erityisesti vapaan säestyksen oppikirjoissa esitellään kustakin musiikkityylistä vain lyhyitä näytteitä tai esimerkkejä. Lukijan, tai tässä tapauksessa soittajan, tulee niiden perusteella pystyä jatkamaan ja täydentämään ne valmiiksi musiikillisiksi kokonaisuuksiksi. Aikaisemmin opitusta on tässä prosessissa suuri etu; valmiit skeemat tukevat uutta informaatiota ja niissä yhdessä muodostuu uusia kokonaisuuksia. Nämä taas voivat joskus myöhemmin täydentyä jälleen uudella informaatiolla, jolloin oppijan käsitys aiheesta joko jälleen lisääntyy tai muuttuu jopa toiseksi. Oppimisprosessi on siten jatkuvaa.

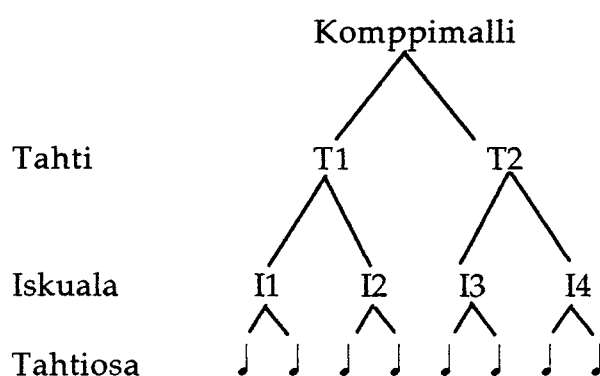
Tapa oppia on hyvin yksilöllistä. Samaan, vai olisiko parempi sanoa yksilön kannalta hyvään lopputulokseen voidaan päästä monia eri teitä. Karin mukaan (1987, 30) skeema ottaa huomioon yksilöllisen toimintaorientaation. Niinpä skeemat voivat edustaa vaikkapa eri tilanteisiin liittyviä odotusrakenteita ja toimintaskemoja, joissa yksilölliset päämäärät ja tavoitteiden saavuttaminen kohtaavat toisensa. Tekstin oppimisen juoni perustuu siihen tosiasiaan, että tekstin muokkaaminen on mitä suurimmassa määrin riippuvainen opiskelijan yksilöllisistä intresseistä ja päämääränasettelusta.

Vapaa säestys on taito, jota opitaan nimenomaan yksilön omasta orientaatiosta käsin. Toinen tarvitsee eteensä kirjoitettuja malleja eli nuotteja enemmän kuin toinen, joka pystyy omaksumaan musiikillisia rakenteita kuuntelun perusteella. Sitä, kumpi tapa on parempi, ei tarvitse pohtia - hyvään lopputulokseen voi päästä monia teitä.

3.3.1 Tietorakenteen käsite

Yksi kognitiivisen psykologian tutkimuksen osa-alue on tietorakenteiden psykologia. Se nousi tutkimuksen kohteeksi 70-luvulla. Kokeellinen tutkimus osoitti, että yksilön aikaisemmat kokemukset ohjasivat havaintoaineuksen oppimista ja muistamista. Tietorakenneteoria pyrki selvittämään, mikä ohjaa tiedon käsittely-, tulkinta- ja ohjausprosessia. Tiedon käsittelyyn vaikuttavista sisäisistä rakenteista ryhdyttiin käyttämään Sir Frederic Bartlettin (1967) skeeman käsitettä. Tietorakenteelle on ominaista hierarkkinen rakenne. Kukin hierarkian taso pitää sisällään edelliselle tasolle alisteisen hierarkian (Louhivuori 1988, 58). Tietorakennetta voi kuvata puumallilla (kuvio 3.3.1.1), jossa alempana olevat tasot ovat ylemmän tason alakäsitteitä.

Kuvio 3.3.1.1 Pianokomppimallin puudiagrammi



Kuvion 3.3.1.1 mukaan pianokomppimalli voi jakaantua kahdeksi tahtiksi (T1 ja T2) ja nämä taas neljäksi iskualaksi (I1, I2, I3 ja I4), jotka puolestaan pitävät sisällään tahtiosat. Tahtiosat voivat ilmetä eri mittaisina

nuottien aika-arvoina. Eri musiikkityylien komppimalleissa tahtien metrinen rakenne vaihtelee riippuen siitä, mitkä tahtiosat korostuvat ja missä kohti tahtia ja iskualaa tahtiosat sijaitsevat. Tässä tutkimuksessa pyrin löytämään juuri näitä eri musiikkityyleissä korostuneita tahdin osia, joiden perusteella niistä muodostettu pianokomppi voidaan määrittellä kyseisen tyylin ilmentäjäksi. Tahdinosat eli hierarkkisen mallin alakäsitteet eivät siis sellaisenaan vielä ilmaise tiettyä musiikkityyliä, vaan tyyli voi hahmottua vasta sitten, kun tahdin osat esiintyvät jonkinlaisena sarjana tietyn aikayksikön puitteissa.

Kognitiivisessa oppimispsykologiassa erityisesti Ausubel (1963) on korostanut sitä, että alakäsitteiden oppiminen edellyttää hierarkian ylemmän tason hyvää hallintaa. Tämän näkemyksen mukaan sävelmä opitaan sitä helpommin, mitä paremmin sävelmän rakenteen ylätasot hallitaan, esimerkiksi sävelmän säerakenne (Louhivuori 1988, 58.).

Vapaasti säestäessään soittaja valitsee reaaliajassa tiedossaan olevasta formulavarastosta kuhunkin soittotilanteeseen sopivia musiikillisia aineksia ja muodostaa niistä kykyjensä mukaan mahdollisimman sujuvan säestyksen (vrt. Vuori 1991, 3-4.). Säestyksen laatu riippuu siis siitä, mitä ominaispiirteitä soittaja on omaksunut aikaisemmin kyseisestä musiikkityylistä ja kuinka tehokkaasti hän pystyy siirtämään ne soittotahtumaan. Ausubelin mallia soveltaen pianon vapaata säestystä harjoittavan tulee hallita riittävän hyvin hierarkian ylätaso. Käytännössä se tarkoittaa sitä, että hän on tutustunut kuuntelemalla moniin musiikin tyyliin ja on sitä kautta jossain määrin jo sisäistänyt tyyliin rytmiset, melodiset ja harmoniset rakenteet ja ominaispiirteet. Opettajan ja opetusmateriaalin avulla oppilas voi tutustua tyyliin yksityiskohdaisemmin harjoittelemalla vaikkapa vain tahdin tai parin mittaisia rytmijä sointukuvioita.

Analyysini kohteena oleva pianon vapaan säestyksen opetusmateria-

riaali on laadittu niin pelkistetyksi, että niitä soittavan opiskelijan on välttämätöntä perehtyä kyseisiin musiikkityyleihin myös muulla tavoin. Nimittäin pelkästään erilaisia komppaustapoja ulkoa opettelemalla ei voine oppia laatimaan kovin musikaalista säestystä. Se edellyttää myös soivaa mielikuvaa aina kulloisestakin tyylistä. Tämän on todennut myös Sloboda (1990, 143.) tutkiessaan jazz-improvisointia: jazzmusiikin eri tyyleille tunnusomaiset piirteet, kuten tietyt melodiset, rytmiset ja harmoniset tunnusmerkit muodostavat yhdessä suuremman kokonaisuuden, eräänlaisen sanavaraston. Improvisointitaidon kehittäminen ei Slobodan mukaan kuitenkaan ole näiden kliseiden sanakirjamaista opettelua, vaan suuri merkitys on musiikin kuuntelulla ja toisten kanssa yhdessä soittamisella.

4 VAPAA SÄESTYS

4.1 Vapaan säestyksen käsitteistöä

Seuraavissa kappaleissa on selitetty joitakin musiikin teoriaan liittyviä käsitteitä, jotka ovat keskeisiä myös pianon vapaassa säestyksessä. Käsitteet olen valinnut sillä perusteella, miten yleisesti ne esiintyvät analysoimassani opetusmateriaalissa. Käsitteet, kuten sointu, sointumerkintä, komppi, transponointi, improvisointi sekä fraseeraus esiintyvät vapaan säestyksen oppikirjojen teksteissä ja niihin liittyvissä nuottiesimerkeissä sekä harjoituksissa. Termeihin on lisäksi otettu mukaan käsite, rytmi, joka myös on tarpeen määritellä tarkemmin. Yleisessä kielenkäytössä rytmi usein sekoitetaan käsitteisiin tempo tai komppi. Tällöin saatetaan puhua esimerkiksi nopearytmisestä musiikista, vaikka tarkoitetaan, että musiikin tempo on nopea.

4.1.1 Säestys

Säestys, (it. *accompagnamento*, ransk. *accompagnement*, engl. *accompaniment*, saks. *begleitung*), on laulettun tai soitettun melodian myötäilyä tavallisesti harmonisesti täydentävässä muodossa, joka koostuu joko yksinkertaisesta soinnutuksesta tai täyteläisestä sointukudoksesta. Säestyksellä on sanan varsinaisessa merkityksessä merkittävä rooli eri populaarimusiikin lajeissa; usein siihen liittyy pitkälle viety sovitustekniikka. Tällaisessa yhteydessä esittäjältä vaaditaan usein kykyä improvisoida lajin- ja tyylinmukainen säestys (Bengtson 1978).

4.1.2 Vapaa säestys

"Vapaa säestys (engl. keyboard harmony) on valmistamatta, improvisoiden pianon ääressä syntyvä sävelmän soinnutus." (Suuri Musiikkitietosanakirja 6 1992, 207.) Pidän tietosanakirjan määritelmää varsin voimakkaasti yleistävänä ja rajaavana. On tietenkin tilanteita, jossa soittaja voi joutua ilman harjoittelua säestystehtävään. Valmisteluiksi voinee kuitenkin aina laskea kaikki se aiemmin hankittu tieto eli skeemat, jotka soittajalla on käytettävissä. Myös "improvisoitu soinnutus" on mielestäni liian paljon poissulkeva ilmaus. Yksiääninen melodian soittokin muutamalla soinnulla höystettynä voinee joskus olla aivan toimiva ja vaikkapa laulua tukeva säestys.

Jyväskylän yliopiston ja Sibelius-Akatemia pianon vapaan säestyksen opettajille suunnatussa haastattelututkimuksessa (Pekkarinen 1996, 31-32) haastateltavat määrittivät vapaan säestyksen seuraavasti:

- "Vapaa säestys on soittamista ja säestämistä ilman nuotteja tyylin mukaan. Se on sovittamista ja soveltamista spontaanisti ilman nuotteja."
- "Vapaa säestys on melodian säestystä vapaasti sekä sointumerkeistä että omasta päästä. Se on säestämistä improvisoiden."

Musiikinopettajia valmistavissa korkeakouluissa, kuten Sibelius-Akatemiassa, Jyväskylän yliopistossa ja Oulun yliopistossa pianon vapaan säestyksen tutkintovaatimuksissa ilmaistaan joitakin keskeisiä käsityksiä vapaan säestyksen olemuksesta sekä tavoitteista, joihin opetuksella pyritään. Sibelius-Akatemian opinto-opas (Siba 1991): "Opiskelija vapautuu nuottikuvaan sidotusta soittamisesta ja pystyy pianolla säestämään

koululauluja sointumerkeistä sekä korvakuulolta ilman sointumerkkejä” . Oulun yliopiston musiikkikasvatuksen www-sivu (Oulu 1999): ”Opiskelija perehtyy käyttömusiikin ohjelmistoon ja sen tulkintaan sekä saa riittävät valmiudet esiintymiseen ja käytännön työskentelyyn yksin ja ryhmässä”.

4.1.3 Sointu

Soinnuksi sanotaan vähintään kolmen, yhtäaikaan soivan sävelen kokonaisuutta. Perinteisessä länsimaisessa musiikissa soinnun perusmuoto koostuu päällekkäisistä tersseistä. Tavallisimmin soinnussa on kolme tai neljä eri säveltä. Sävelten lukumäärän mukaan näitä sointuja kutsutaan kolmi- tai nelisoinnuiksi. Musiikissa esiintyy myös niitä laajempia viisi- kuusi- ja seitsensointuja, mutta varsinkin suurimmat niistä ovat itsenäisinä sointumuotoina harvinaisia. Soinnun sävelet voivat soida yhtä aikaan tai peräkkäin (Kontunen 1990, 76).

Backlundin mukaan (1983, 10.) kolmisoinnun lajeja on neljä (duuri, molli, vähennetty, ylinouseva) ja ne ovat riippuvaisia soinnun päällekkäisten terssien suhteista (nuottiesimerkki 4.1.3.1). Duuri ja molli ovat peruskolmisointuja ja vähennetty ja ylinouseva ovat näiden muunnettuja muotoja.

Nuottiesimerkki 4.1.3.1 Kolmisointutyyppejä



Edellä olevista soinnun määritelmistä on syytä todeta, että ne tukevat lähinnä ns. länsimaisen musiikkitradition käytäntöjä. Joissakin ulkoeurooppalaisissa musiikkikulttuureissa duuri- ja mollikäsitteitä ei ole ja tästä syystä siellä myös käsitys "soinnuista" poikkeaa meidän käsityksestämme. Moisalan mukaan (Moisala&Kuitunen 1985, 24.) esimerkiksi intialainen taidemusiikki perustuu lähinnä kolmeen tekijään: melodiseen linjaan, rytmiin ja urkupisteenomaiseen pohjasointiin. Tästä kudoksesta muodostuu sointimaailma, jonka "sointuja" ei voi välttämättä merkitä ja ilmaista länsimaisen musiikin keinoin yksiselitteisesti.

Länsimaisen musiikin soinnun määrittely on riittävä ainakin tämän tutkimuksen yhteydessä, koska pianon vapaan säestyksen opetusmateriaali käsittää vain lähinnä eri populaarimusiikin tyyliä. Backlund jatkaa (1983, 11-24): nelisointutyyppejä on neljä (nuottiesimerkki 4.1.3.2): perusduurisointu ja perusmollisointu, jolloin kolmisointuun on lisätty seksti (nuottiesimerkki 4.1.3.2.a) tai suuri septimi (nuottiesimerkki 4.1.3.2.b) sekä molliseptimisointu (nuottiesimerkki 4.1.3.2.c) ja dominanttiseptimisointu (nuottiesimerkki 4.1.3.2.d), jolloin kolmisointuun on lisätty pieni septimi. Kun sointutyyppejä ja niiden laajennuksia määritellään ja sointuja muunnellaan, perustana ovat nelisoinnut. Nelisointuja laajemmat soinnut (nuottiesimerkki 4.1.3.3) muodostetaan lisäämällä niihin pohjasävelestä lukien yhdeksäs (nooni), yhdestoista ja kolmastoista sävel.

Nuottiesimerkki 4.1.3.2 Nelisointutyyppejä



Nuottiesimerkki 4.1.3.3 Nelisointuun on lisätty 9., 11. ja 13. sävel.



4.1.4 Sointumerkintä

Sointujen tunnistamiseen käytetään ns. pohjasävelmerkintää, jossa soinnun perussävel kirjoitetaan isolla kirjaimella ja sen muut sävelet tarvittaessa intervallinumerona perussäveleen nähden (nuottiesimerkki 4.1.4.1). Intervalleja ei numeroida perussävelestä alkavan diatonisen duuriasteikon mukaan, vaan duuriasteikon, jossa seitsemäs askel on alennettu. (Backlund 1983, 9.)

Nuottiesimerkki 4.1.4.1 Pohjasäveleen perustuva sointumerkintä



4.1.5 Rytmi

Rytmi (it. ja esp. ritmo, ranska. rythme, engl. rhythm, saks. Rhythmus < kreik. rhythmo's = mitattu liike, mitta < rhein = virrata) on antiikin ajoista ollut länsimaisen musiikinteorian keskeisiä käsitteitä. Platon määritteli rytmin "järjestäytyneeksi liikkeeksi". Perinteisesti rytmiä on melodian, harmonian, eräissä tapauksissa jopa sointivärien ohella pidetty

yhtenä musiikin peruselementeistä. Tällainen jaottelu ei ole ainoastaan kaavamainen, vaan osittain myös harhaan johtavakin, koska sävellyksen elementit vaikuttavat toisiinsa tavalla, jota yhteenkään niistä ei erikseen sisälly. Rytmii on toisin sanoen jossain määrin sidoksissa niin melodiaan, harmoniaan kuin sointiväriinkin (Bengtsson 1978).

Bengtssonin (1978) mukaan arkikielessä sanaa rytmii käytetään usein synonyymisesti tahdin kanssa, sekoitetaanpa se toisinaan jopa tempoon tai komppiin. Ammattikielessäkin puhutaan usein aika-arvojen ja korkosuhteiden muodostamista mallikaavoista, kuten "sambarytmistä, "siciliano-rytmistä" tai daktyylirytmistä. Tässä tutkimuksessa käytän ilmaisuja, "rytmiiinen formula" ja "tyylin rytmiset ominaispiirteet". Tällöin rytmiiin käsite ilmaisee lähinnä juuri näitä aika-arvojen ja korkosuhteiden muodostamia mallikaavoja.

Rytmiielämys tai rytmikäs käyttäytyminen näyttää edellyttävän jonkinlaista ajan strukturointia, johon sisältyy myös rytmitystä ja painotuseroja. Rytmii liittyy läheisesti kehon motoriikkaan ja kinesteettisiin havaintoihin. Ilmiö koskee sekä rytmiiintuottamista että sen kokemista. Tyypillistä on, että moni kuulija alkaa esim. jatkuvaa ja tasaista rytmiiinaputusta kuullessaan tehdä ns. subjektiivista rytmiiijaottelua kaksi-, kolmi- tai nelijakoisiin rytmiiihin, vaikka mitään tähän viittaavaa ei äänisarjaan sisälly. (Bengtsson 1978).

4.1.6 Komppi

Komppi (lyh. engl. sanasta accompaniment tai ruots. ackompanjement = säestys), säestys, säestysryhmä. Lyhennelmää käytetään myös ruotsin kielessä (ett komp); käytössä on myös siitä muodostettu verbimuoto, kompata (ruots. kompa, engl. to comp = säestää). Termiiä käytetään ennen

kaikkea jazz-, pop-, ja iskelmämusiikissa joko musiikillisesta säestyksestä yleensä tai rytmiryhmästä. Komppaaminen edellyttää muusikolta tiettyä improvisointikykyä, ts. hänen on pystyttävä esittämään laji- ja tyyllieheitä komppia esimerkiksi sointumerkkien pohjalta (Silen 1978).

4.1.7 Fraseeraus

Fraseeraus (kreik. phrasis = sanonta, fraasi; engl. phrasing; ruots. frase-ring), (säe)jäsentely, säerakenteen selvennys musikaalisessa esityksessä. Fraseeraus toteutetaan sekä dynaamisin ja agogisin keinoin että erottamalla säkeet toisistaan lyhyellä, usein lähes huomaamattomalla katkolla. (Bengtsson 1978.)

Backlundin mukaan (1983, 48-49) fraseeraus on soiton jäsentelyä, mutta sen yksiselitteinen merkitseminen nuottien yhteyteen on vaikeaa. Tämä johtuu siitä, että nuottikirjoitus on kehittynyt myöhemmin kuin fraseeraus ja improvisointi.

4.1.8 Transponointi

Transponointi (lat. trans = yli, toiselle puolelle, ponere = asettaa), sävellyksen siirto toiseen säveltasoon (duurimollitonaalisessa musiikissa: toiseen sävellajiin) nuotein kirjoittamalla tai suoraan esittämällä. (Iso musiikkitietosanakirja 1978.) Transponointi on pianon soittajalle varsin vaativa tehtävä erityisesti silloin, kun transponoidaan vaikkapa kahdelle nuottiriville kirjoitettua molemmin käsin soitettavaa säestystä. Transponointi on yleensä sitä vaativampaa mitä kauemmaksi alkuperäisestä sävellajista siirrytään. Hyvä transponointitaito edellyttää sujuvaa nuotinlukua ja nopeaa rakenteiden hahmottamista nuottikuvasta.

4.1.9 Improvisaatio

Improvisaatio (ransk. improvisation; lat. improvisus = ennalta näkemätön, odottamaton). Improvisaatio ei luonnollisesti koskaan ole täysin vapaata. Esittäjän lähtökohtana ovat aina tietty musiikillinen perusmateriaali ja enemmän tai vähemmän tietoiset musiikilliset konventiot kuten sävelvarasto, soitinten tekniset mahdollisuudet, melodinen ja rytmisen perusaineisto (Dahlstedt 1987). Laitisen mukaan (1993, 32) improvisaatio on muusikon näkökulmaa edustava käsite. Siinä päähuomio kiinnittyy esityshetkeen. Ennestään tuntemattomasta musiikkiesityksestä kuulijan on mahdoton sanoa onko se improvisaatio vai ei. Kuulija on siis muusikon armoilla ja improvisaatio jää muusikon salaisuudeksi, Laitinen jatkaa.

Toin aiemmin teoreettisen taustan käsittelyn yhteydessä esiin vapaan säestyksen ja improvisoinnin välisen läheisyyden ja samankaltaisuuden. Se voisi ilmetä edellä mainitulla tavalla vaikkapa yhteislauluti-laisuudessa, kun säestäjällä on nuotinnatut säestykset edessään. Kuulija ei silti välttämättä ole aina täysin varma siitä, milloin säestäjä soittaa "omiaan" ja milloin tarkasti nuottien mukaan.

4.2 Vapaan säestyksen opetuksesta

Tutkimustani varten olen tutustunut Jyväskylän yliopiston, Sibelius-Akatemian ja Oulun yliopiston musiikkikasvatuksen koulutusohjelmien opetussuunnitelmiin. Tiedot ovat saatavissa sekä oppilaitosten julkaisemista opinto-oppaista että oppilaitosten www-sivuilta. Opetussuunnitelmia tarkastelemalla voi todeta, että eri oppilaitosten käyttämät pianon vapaan säestyksen opetusmenetelmät ja opetuksen sisällöt ovat monilta osin samansuuntaisia. Ainoan merkittävän poikkeuksen tekee Sibelius-Akatemian vapaa säestys 3 ja vapaan säestyksen pedagogiikka. Kahdella muulla oppilaitoksella ei ole näihin verrattavia opintojaksoja. Sibelius-Akatemian vapaa säestys 3:een pääsee vain lautakunnan suosituksesta ja vapaan säestyksen pedagogiikka antaa valmiuksia vapaan säestyksen opettamiseen.

Tutkimuksessani en vertaile eri oppilaitosten vapaan säestyksen opetuksen sisältöjä keskenään, vaan poimin sisällöistä kaikille oppilaitoksille yhteisiä ja keskeisiä opetuksen sisällön piirteitä. Eroja on lähinnä opintojaksojen nimityksissä, laajuuksissa sekä opetusryhmien koossa. Käytän luettelossa lyhenteitä: Siba, Sibelius-Akatemia; Jyu, Jyväskylän yliopiston musiikkikasvatus; Oulu, Oulun yliopiston musiikkikasvatus.

4.2.1 Opetuksen tavoitteet

- Opiskelija vapautuu nuottikuvaan sidotusta soittamisesta ja pystyy pianolla säestämään koululauluja sointumerkeistä sekä korvakuulolta ilman sointumerkkejä (Siba 1991).
- Monipuolisten valmiuksien luominen pianon käyttöön opetustyössä. Vapautuminen nuottikuvaan sidotusta soittamisesta ja erilaisten vapaitten säestystapojen hallitseminen (Jyu 1999).
- Opiskelija on valmis musiikilliseen ilmaisuun ilman täydellistä muotokuvaa (Oulu 1999).
- Opiskelija perehtyy käyttömusiikin ohjelmistoon ja sen tulkintaan, sekä saa riittävät valmiudet esiintymiseen ja käytännön työskentelyyn yksin ja ryhmässä (Oulu 1999)
- Opiskelija monipuolistaa käytännön muusikon valmiuksiaan. Opiskelija pystyy kehittämään ja toteuttamaan monipuolisia säestysideoita. Opiskelija saa mahdollisuuden erikoistumiseen (Siba 1991).

Edellä olevissa pianon vapaan säestyksen opetuksen tavoitteissa on yhteisenä, ja kenties keskeisenä pyrkimyksenä ilmaista se, että opiskelija vapautuisi nuottikuvaan sidotusta soittamisesta ja pystyisi itse keksimään vaihtelevia ja monipuolisia säestystapoja. Kuitenkin eräät ilmaisut kaipaisivat täsmennystä. Esimerkiksi tarkoitetaanko "muotokuvalla" tässä yhteydessä kenties musiikin muotorakenteita, nuottikuvaa vai mitä? Samoin on ilmaisun "käyttömusiikki" kanssa. Onko se siis musiikkia, jota käytetään koulussa, kotona, radiossa jne? Miten ja mihin sitä käytetään? Mikä tekee musiikista juuri käyttömusiikkia? Tutkimukseni kannalta näillä epätarkkuuksilla ei ole merkitystä, mutta yleensä ottaen korkeakoulujen julkaisema opintoja koskeva informaatio tulisi olla selkeää ja yksiselitteistä.

4.2.2 Opetuksen sisältö ja laajuus

Sisältö:

- Sointumerkkisatsin transponoiminen
- Melodian soinnuttaminen sointumerkeistä sekä ilman sointumerkkejä
- Melodian soinnuttaminen eri tyyeissä monipuolisoin soinnuin.
- Melodian laulaminen samalla säestäen
- Improvisointi
- Prima vista-soitto
- Kevyen musiikin sointurakenteisiin perustuva soitto
- Diatoninen kvinttiympyrä duurissa ja mollissa
- Perinteiset tanssikompit
- Soivan musiikin imitoiminen ja nuotintaminen
- Transponointia kaikilla intervaleilla
- Prima vista-soittoa myös useammalta viivastolta

Laajuus:

Jyväskylän yliopiston musiikkitieteenlaitoksen musiikkikasvatuksen koulutusohjelma.

Vapaa säestys 1	Vapaa säestys 2
2 ov	2 ov

Sibelius-Akatemian musiikkikasvatuksen koulutusohjelma.

Vapaa säestys 1	Vapaa säestys 2	Vapaa säestys 3
2 ov	2 ov	3 ov

Oulun yliopiston musiikkikasvatuksen koulutusohjelma.

Vapaa säestys 1

Vapaa säestys 2

3 ov

3 ov

4.2.3 Suoritukset ja arviointi

Suoritukset:

Pianon vapaan säestyksen kuulusteluissa voi olla seuraavia osa-alueita:

- Prima vista-tehtävä.
- Annetun melodian soinnuttaminen.
- Melodian laulaminen samalla sointumerkeistä säestäen.
- Melodian ja säestyksen transponoiminen.
- Improvisointia.

Arviointi:

Lautakunta kuuntelee suoritukset ja arvioi ne joko asteikolla hyväksytty - hylätty, tai numeroilla 0-3

Pianon vapaan säestyksen opetuksen sisältö on varsin kattava. Samoin tenteissä vaadittavat suoritukset mielestäni mittaavat koulutyössä tarvittavia vapaan säestyksen keskeisiä taitoja. Jos kaikkia sisällössä mainittuja pianonsoiton osa-alueita onnistutaan opetuksella vahvistamaan, niin opiskelija, ainakin periaatteessa on opettajaksi valmistuttuaan riittävällä vapaan säestyksen perustaidoilla varustettu. Myös suorituksista saatujen opintoviikkojen määrä on mielestäni kohdallaan. Tosin jos asiaa kysytään opiskelijalta, niin kaksi opintoviikkoa vuoden työstä tuntuu luultavasti liian vähältä. Musiikinopettajan työn kannalta kuitenkin lienee

oleellisempaa se, mitä taitoja opiskelussa on saavutettu, kuin se, paljonko opintoviikkoja kertyi eri oppiaineista. Tästä huolimatta on varmasti aika ajoin paikallaan pohtia sekä vapaan säestyksen opetuksen sisältöjä että suorituksista saatujen opintoviikkojen määrää. Kenties tiiviimpi yhteistyö musiikinopettajia valmistavien oppilaitosten kesken olisi harkinnan arvoinen asia. Yhteistyöllä voisi saada aikaan tiettyä yhteismittaa vapaan säestyksen opintokokonaisuuksien kesken.

Vaikka tässä tutkimuksessa en tämän tarkemmin pohdi opetuksen ja suoritusten sisältöä, jää kuitenkin eräs ongelma vaivaamaan mieltäni. Miten auttaa opiskelijaa löytämään "itse keksimisen" ja "omasta päästä" soittamisen tie? Kaiken opiskelun jälkeenkin tilanne saattaa pahimmillaan olla se, että opiskelija osaa vain toistaa sen mitä tunneilla tehtiin. Opitun soveltaminen toisenlaisiin yhteyksiin tuottaa vaikeuksia. Miten siis pianon vapaan säestyksen sisältöä ja työtapoja tulisi kehittää, että myös tämä asia korjautuisi?

4.2.4 Vapaan säestyksen opetusmateriaalista

Pianon vapaan säestyksen opetuksessa käytettävä materiaali vaihtelee melko paljon eri oppilaitosten ja opettajien kesken. Vaihtelevuutta lisää myös se, että jokaiselle oppilaalle pyritään löytämään lähtötasoa vastaava materiaali. Aloittelevalle vapaan säestyksen opiskelijalle riittää haastetta ala-asteen oppikirjojen lasten- ja kansanlauluissa, kun taas edistyneimmät ja jo perusasiat hallitsevat opiskelijat saavat työskenneltäväkseen vaikkapa jazz-soinnutuksen ja improvisoinnin oppimateriaalia. Säestys-harjoitusten materiaalina käytetään uusimpia koulujen *musiikin oppikirjoja*. Niissä on tarjolla monipuolinen ja tyyllillisestikin kattava lauluvalikoima sointumerkeillä ja joskus jopa säestysohjeilla varustettuna.

Toivelaulukirjat vastaavasti tarjoavat hyvin laadittuja valmiita säestysmalleja. Varsinaisista *vapaan säestyksen oppikirjoista* löytyy tarkempia ohjeita eri komppityyleistä ja niille tyypillistä rytmistä ja äänenkuljetuksellisia rakenteista. Tämän lisäksi vielä voidaan perehtyä yksityiskohtaisemmin eri musiikkityyleihin kuten jazz, rock ja blues, niitä esittelevien *soitto-oppaiden* avulla.

5 TUTKIMUSMATERIAALIN ANALYYSI

5.1 Tutkimuksen kulku ja tutkimusmenetelmät

Ilmiötä vapaa säestys eli taitoa soittaa etukäteen valmistamatta suhteellisen kelvollista musiikkia jollakin soittimella, voi lähestyä monella tavalla. Improvisointi lienee yksi likeisimmistä musiikillisista ilmiöistä vapaan säestyksen kanssa. Sekä vapaan säestyksen että improvisoinnin opetusmateriaaleilla on jonkin verran yhteisiä piirteitä. Molemmissa asiaa lähestytään pienten musiikillisten palasten kautta. Improvisoinnin opiskelussa palaset ovat vaikkapa eri musiikkityyleille tyypillisiä sointukulkuja ja niihin sopivia melodian pätkiä ja asteikkoja, kun taas vapaan säestyksen opiskelussa tämän lisäksi harjoitellaan eri musiikkityyleille tyypillisiä säestystapoja eli komppeja.

Kiinnostuin pianon säestystyylien yhteydestä eri populaarimusiikin tyyllilajien tunnusmerkkeihin ja stereotypioihin. Olin havainnut, että monissa vapaan säestyksen kompeissa oli pyritty yhdistämään sekä kyseisen musiikinlajin rytmiset että melodis-harmoniset erityispiirteet. Olin myös todennut, että tuntiessani jonkin musiikin lajin lyömäsoitin-kompin ja lisäksi vaikkapa joitakin kyseiselle tyyliä tyypillisiä basson äänenkuljetuksia, saatoinkin niillä perusteilla muodostaa myös kutakuinkin tyylinmukaisen pianokompin. Päätelin, että tämän analogian tiedostamisesta voisi olla hyötyä myös vapaan säestyksen opiskelussa. Ajattelin, että vapaan säestyksen oppikirjojen tekijät ovat säestysmalleja laatiessaan pyrkineet saamaan niihin kunkin musiikin tyyliunnon tunnusmerkit pelkistetyssä ja ytimekkäässä muodossa.

Päädyin siis etsimään musiikin formuloita, pieniä musiikin osia ja mahdollisia yhteisiä nimittäjiä, jotka liittäisivät eri musiikkityylien keskeiset piirteet pianon vapaan säestyksen soittotapoihin.

Varsinkin populaarimusiikissa on eri tyyleille tyypillisiä rytmisiä ja äänenkuljetuksellisia kuvioita, joista kyseisen tyylin voi varsinkin alaan perehtynyt tunnistaa. Tosin on myös todettava, että populaarimusiikki on laaja musiikin alue, jolle on tyypillistä tyylien muuntuminen, sekoittuminen ja uusien ilmiöiden syntyminen. Tällöin eri tyylien välinen rajanveto saattaa joissakin tapauksissa olla keinotekoisista ja onnistuessaankin se olisi varsin subjektiivista tulkintaa. Lisäksi vielä johtopäätösten tekeminen ja eri musiikkityyleihin kategoriointi pelkän kompin perusteella voisi olla häतिकöityä. Tästä syystä tyydyin rajaamaan tutkimukseni jo olemassa oleviin ja jollakin tavalla vakiintuneisiin populaarimusiikin tyyliin ja niistäkin nimenomaan niihin, jotka oli esitetty näissä tutkimukseeni valitsemissani oppikirjoissa.

5.2 Tahdin metrisen rakenteen käsite

Bengtssonin mukaan (1978) rytmielämys tai rytmikäs käyttäytyminen näyttää edellyttävän jonkinlaista ajan strukturointia, johon sisältyy myös rytmitystä ja painotuseroja. Rytmii liittyy läheisesti kehon motoriikkaan ja kinesteettisiin havaintoihin. Ilmiö koskee sekä rytmin tuottamista että sen kokemista.

Kuitenkin rytmii, tahti ja jopa tempo ovat arkikielessä helposti sekoitettavia käsitteitä. Niitä saatetaan käyttää toistensa synonyymeinä, vaikka kukin niistä tarkemmin määriteltynä tarkoittaa eri asiaa. Lisäksi metri, musiikinteorian käsitteenä, sekoittaa pakkaa entisestään. Oksalan mukaan (1973, 63.) metrisen rytmii järjestyä lähinnä kahden tai kolmen sykkeen eli tahtiosan ryhmiksi. Näitä ryhmiä nimitetään vakiintuneen käytännön mukaan tahdeiksi. Tämä määrittely edustaa saksalaista tahtiopin käsitystä. Oksalan mukaan sen sijaan italialaisen, ranskalaisen ja

englantilaisen tahtiopin käsityksen perusteella tahtiin kuuluu kaksi, kolme tai neljä sykettä. Tahdin ajattelu myös neljästä sykkeestä koostuvaksi on monissa tapauksissa nuotin lukua ja tahdin rakenteen hahmottamista helpottava valinta.

Tahdin metrinen hahmottaminen on varsin subjektiivinen ja yksilöllinen ilmiö. Hahmopsykologian tutkimuksen piirissä on tehty havaintoja siitä, että yksilö hahmottaa rytmiset ärsykkeet malleiksi, jotka muodostavat erilaisia suhteita rytmisen kuvion ja sen taustan välillä (Kolinski 1973, 498-499). Lee (1970, 151-152) taas määrittelee metrin sykähäteleväksi peruskuvioksi, joka pitää vaihtelevat ja muuntuvat osat yhdessä. Tällöin esimerkiksi neljästä sykkeestä koostuvassa peruskuviossa kunkin tahtiosan erilainen painotus tai korostus antaa metrille erityisen intensiteetin ja jonkinlaisen kehittymisen vaikutelman. Yksilö tulkitsee kuulemaansa metriä näiden korostusten summana ja kategorioi sen mahdollisesti johonkin aikaisemmin määritellyyn formaattiin kuuluvaksi. Lopputuloksena voi tällöin olla metrisen rakenteen tulkitseminen vaikkapa humppa- tai valssikomiksi. Käytän tämän tutkimuksen analyysiosassa käsitettä *metrinen rakenne* ja tarkoitan sillä nimeen omaan Leen määrittelemää sykkeistä koostuvaa kuviota, jossa eri tahtiosat saavat eri painotuksia.

5.3 Rytmisen formulan käsite

Tutkimuksessani tarkastelen vapaan säestyksen oppikirjojen rytmisiä formuloita. Rytmiset formulat olen tässä tutkimuksessa määritellyt nuottien aika-arvojen suhteellisten kestojen kombinaatioiksi. Sävelkorkeudella ei tällöin aina ole sille kuuluvaa merkitystä. Pianon vapaan

säestyksen oppikirjojen esittämät säestys- ja komppimallit muistuttavat usein metriseltä rakenteeltaan kyseessä olevan musiikkityylin lyömäsoitinkompeja. Juuri tätä samankaltaisuutta pyrin tässä tutkimuksessa havainnoimaan. Komppimalleilla on vapaan säestyksen oppimateriaaleissa usein sama nimi kuin rumpu- ja lyömäsoitinkirjallisuudessa. Yleensä nimen vastaavuus löytyy myös saman nimisen tanssityylin kanssa kuten Jenkka, Rumba, Cha-cha-cha ja Samba. Käytännössä edellä mainittuun säestyskuvioon ja tanssityylin nimeen liitetään pianosäestyksen yhteydessä sana *komppi*. Tällöin puhutaan jenkkakompista, rumbakompista jne. Eri komppien ero on pelkistetyksi sitä, että niissä korostuu se tahdin osa tai ne osat, jotka ovat kuultavissa korostuneena ja leimallisena myös saman nimisessä musiikkityylissä (vrt. Lee 1970, 150-152).

Yleisesti ottaen voinee sanoa, että musiikkia luokitellaan eri tyyliin kulloisenkin tyylin luonteenomaisten piirteiden perusteella. Piirteinä voivat olla juuri tietyt melodiset ja rytmiset aiheet eli formulat. Louhivuoren (1988, 52) mukaan lyhytkin musiikillinen aihe voidaan tulkita formulaksi silloin, kun aiheen karakteristisuus ja toistuminen erottaa sen muista aiheista.

Vertaan vapaan säestyksen oppikirjoissa olevia pianokompeja rumpu- ja lyömäsoitinkirjallisuudessa oleviin samannimisiin kompeihin. Pianokomppi on siis tässä tutkimuksessa rytmisen formula. Olen verrannut pianokompeja myös joihinkin bassonsoiton oppikirjoihin. Niistä olen pyrkinyt löytämään yhtäläisyyksiä samannimisen musiikkityylin pianon vasemman käden äänen kuljetuksen kanssa.

Formulan pituus voi vaihdella muutamasta nuotista useisiin tahteihin musiikkityylistä ja -kulttuurista riippuen. Tässä tutkimuksessa formula on yhden tai kahden tahdin mittainen, koska pianokompit on analysoimissani kirjoissa esitetty sen mittaisina. Yhden tahdin mittaisissa formuloissa tyylille tyypilliset metriset korostukset tulevat esille jo

Bruksklaver-vihkosarjan kolmanteen osaan kuulu myös kuuntelunauha, jossa on lyhyet esimerkit eri pianokomppityyleistä.

Seuraavaksi luonnehdin lyhyesti kunkin teoksen yleistä ilmiä, sisältöä ja rakennetta. Päätelmät perustuvat kirjojen esipuheissa ilmeneviin sisällön linjauksiin ja kirjoja selailemalla tehtyihin havaintoihin. Olen päätenyt tässä vaiheessa yleisluontoiseen, lyhyeen ja tiivistettyyn kuvaukseen, koska tässä tutkimuksessa en analysoi ja luokittele näiden oppikirjojen koko sisältöä. Yksityiskohtaisemmat sisällysluettelot ovat nähtävissä tämän tutkimuksen liiteosassa.

Vapaa säestys I. Kirja alkaa aivan musiikin teorian perusteista. Siinä esitellään ensin duuri- ja molliasteikkojen ero intervallisuhteineen ja tämän jälkeen eri intervallit yksityiskohtaisemmin. Myös intervallien purkaussääntöjä esitellään havainnollisesti. Kaikkiin näihin aihepiireihin liittyy myös harjoitustehtäviä kuten kirjan muihinkin myöhemmin seuraaviin aiheisiin. Kaikki teoria-asiat on havainnollistettu nuottiesimerkein ja niiden yhteydessä on varsin paljon tekstiä ts. kutakin aiheita on selitetty sanallisesti melko perusteellisesti. Vapaa säestys I:ssä pitäydään lähinnä kolmisointuharmoniassa poikkeuksena kuitenkin yhden nelisointutyypin, dominanttiseptimisoinnun esittely. I-osan esipuheessa todetaan, että se sisältää Sibelius-Akatemian vapaan säestyksen I-kurssin vaatimukset. Näin asia oli siis ainakin vuonna 1983 ja kenties siitä muutama vuosi eteenpäin.

Vapaa säestys II -kirjassa esitellään nelisoinnut ja sitä laajemmat soinnut sekä erilaiset muunnosoinnut. Eri musiikkityylien säestystapoja ja -malleja esitellään vasta kirjan lopussa. Mallit eivät liity mihinkään olemassa oleviin sävellyksiin, vaan ne ovat ilmeisesti Seppo Hovin itsensä säveltämiä.

Vapaasti pianolla on lähtökohdiltaan aivan toisenlainen kuin Seppo Hovin *Vapaa säestys-kirjat*. Kirjan esipuheessa todetaan, että se ei ole musiikkiteorian eikä soinnutuksen oppijakso, koska näihin tarkoituksiin on jo olemassa runsaasti materiaalia. Kirjan tavoitteeksi mainitaan korvan kehittäminen ja sointumerkkien käyttö kuulonvaraisesti. Kirjassa on silmämääräisesti arvioituna huomattavan vähän tekstijaksoja. Nuottien yhteydessä on hyvin lyhyet ja tiivistetyt ohjeet kyseisen soittotehtävän suorittamiseksi. Kirja on kaksikielinen; kaikki tekstit ovat sekä suomeksi että ruotsiksi. Myös kirjan nimi on muodossa *Fritt fram på piano*. Useat kirjan tehtävät on laadittu siten, että ne ovat osa kirjan soitto-ohjelmistoa. Joissakin tehtävissä laulun melodia alkaa sointumerkeillä varustettuna, mutta jatkuu sitten ilman niitä. Soittajan täytyy itse keksiä puuttuvat soinnut apunaan tehtävän alkupuolen esitelty sointumaailma. Tehtävät ovat varsin monipuolisia ja loppua kohti edetessä myös haasteellisia. Eri musiikkityyleihin sopivia, muutaman tahdin mittaisia säestysmalleja eli komppeja on esitelty kirjan puolivälissä kolmen sivun verran. Niiden yhteydessä on viittaukset sivuille, joista löytyy säestysmalliin sopiva sävellys tai laulu. Soittotuntien piristykseksi kirjan lopussa on lisäksi yksitoista nelikätistä sovitusta eräistä varsin tunnetuista teoksista, kuten Scott Joplinin *The Entertainer*, Leonard Bernsteinin *Tonight* ja J. S. Bachin *Air*.

Bruksklaver on kolmiosainen ruotsalainen pianon vapaan säestystyksen oppikirjasarja. Se poikkeaa melko paljon jo laajuutensa puolesta kahdesta edellä esitellystä teoksesta. Vaikka kirjassa on runsaasti musiikin teoriaa, niin tekstiosiot eivät ole pitkiä. Soittamaan ryhdytään varsin pian. Kirjasarjan ohjelmisto on erittäin runsas ja tyyllisesti laaja. Kirjan sisältö rakentuu siten, että kukin aihepiiri alkaa lyhyellä teoriaosuudella ja säestysesimerkeillä. Niitä seuraa laaja ohjelmisto eri vaikeusastetta olevia kappaleita, joihin soittajan tulisi soveltaa alussa esiteltyjä teoria-

asioita ja säestysohjeita. Sarjan kolmanteen osaan liittyy ääninauha kasettina, jossa on kaikkiin 38:een vihkossa esiteltyyn musiikkityyliin säestysmallit. Pianolla soitetut säestysmallit ovat samassa järjestyksessä kuin vihkossa ja niitä edeltää lyhyt puhuttu esittely siitä, mikä tyyli ja monesko esimerkki kulloinkin on kyseessä. Mielestäni soittonäytteet ovat liian lyhyitä; vain noin neljän tahdin mittaisia. Nauhaa on siten hieman hankala käyttää esimerkiksi jäljittelemällä oppimiseen, koska kasettia pitäisi kelata taaksepäin vähän väliä.

5.5 Pianokomppien formula-analyysi

Seuraavaksi esittelen kaikkien kolmen kirjasarjan komppimallit aakkosjärjestyksessä sen nimisinä kuin ne kirjoissa esiintyvät. Osa komppimallien nimityksistä on enemmän musiikkityylin yleisnimiä kuin yksittäisen kompin tarkkoja nimiä tai määritelmiä. Esimerkiksi nimet gospel, blues ja pop viittaavat laajempiin musiikin tyyliuuntiin tai soittotapoihin kuin pelkkään yhteen pianokomppaus- ja säestystapaan. Näissä tapauksissa musiikkityylin nimityksen takana voi olla useita tyylikerrostumia johtuen kyseisen tyylin pitkästä kehityskaaresta ja historiasta. Näin on esimerkiksi käsitteiden pop ja blues kohdalla. Kirjoista löytyy malli myös laulelma-romanssi, berceuse, sonaatti ja cocktail-piano säestystavoille. Nimitykset viittaavat myös laajoihin ja varsin subjektiivisesti määriteltyihin musiikin käsitteisiin ja soittotyyleihin. Niihin ei myöskään yksiselitteisesti liity mitään tiettyä komppaustapaa, joten en ole ottanut niitä mukaan tähän formula-analyysiin.

Nuottiesimerkit on laadittu yhden tai kahden tahdin mittaiseen partituurimuotoon. Siinä pianon nuottiesimerkin alla ovat rumpu tai lyömäsoitinkompin nuottirivit. Lyömäsoitinnuotteihin olen valinnut

vain ne soittimet, joiden metrisen rakenteen nuottien aika-arvoina määriteltyinä katsoin olevan havaittavassa yhteydessä pianokomppiin. Todellisuudessa koko lyömäsoitinpartituuri erityisesti eräissä latinalais-amerikkalaisissa kompeissa olisi soitinmäärältään vähintään kaksinkertainen. Lyömäsoitinkomppien lähdeveksena käytän Birger Sulsbrückin vuonna 1985 laatimaa kirjaa *Latinamerikansk Percussion*. Rumpujensoiton lähdeveksina käytän Mike Finkelsteinin, Sandy Gennaron ja Joe Testan vuonna 1996 laatimaa *Drum Basics* sekä Matti Oilingin vuonna 1969 laatimaa *Rumpalin ABC*-kirjaa. *Latinamerikansk Percussion*-kirjaan päädyin siksi, että se on asiantuntevasti laadittu ja sisällöltään kattava teos. Havainnollisesti esitettyjen nuottiesimerkkien lisäksi siinä on kuvat soittimista soitto-ohjeineen. Lisäksi eri tyyleistä on lyhyt luonnehdinta ja historia. *Drum Basics*-kirjaan päädyin lähinnä sen uutuuden takia. Yleisimpien populaarimusiikin komppien suhteen, kuten esimerkiksi beat, rock, blues jne. suhteen oleellista eroa sen ja *Rumpalin ABC*-kirjan välillä ei ole. Eroa on lähinnä nuottien merkitsemistavoissa ja komppivaihtoehtojen määrässä. *Rumpalin ABC*-kirjassa on kuitenkin yleisimpien populaarimusiikin komppien lisäksi myös joitakin latinalais-amerikkalaisen musiikin komppeja rumpusetille sovellettuna. Kaiken kaikkiaan rumpu- ja lyömäsoitinkirjoja on saatavan runsaasti. Eri julkaisuissa on paljon yhtäläisyyksiä itse komppien metrisen rakenteen suhteen. Lähestymistapa ja pedagoginen näkökulma vaihtelee enemmän. Tutkimukseni kannalta katsoin olevan lähes sama, mistä lähteestä rumpukomppien perusrakenteet otan. Käytännössä rumpalit kuitenkin luultavasti soittavat eri komppeja kukin "omalla käsialallaan."

Joissakin nuottiesimerkeissä olen hakenut pianonkomppin vasemmalla kädellä soitettuun äänenkuljetukseen vertailukohteen bassonsoitonoppikirjasta. Tähän tarkoitukseen valitsin kaksi monipuolista teosta,

joissa on esitetty bassonsoiton perusasiat ja eri soittotyyleille tyyppilliset kuviot tiiviissä muodossa. Ensimmäinen on Rock Bass Basics-kirja. Sen ovat laatineet Bogart, Tim & Nigro, Albert vuonna 1996. Toinen, erityisesti latinalais-amerikkalaiseen musiikkiin keskittyvä teos on Antonio Adolfon laatima Brazilian Music Workshop.

Nuottien aika-arvoihin perustuva formula-analyysi on laadittu siten, että pianon nuottiesimerkissä ja lyömäsoitin nuottiesimerkissä toisiinsa vastaavat metriset rakenteet on kehystetty viivalla ja merkitty samalla kirjaimella. Käytän nuottiesimerkkien yhteydessä kirjojen nimistä seuraavia lyhenteitä: Vs = Vapaa säestys, Vp = Vapaasti pianolla ja Bk = Bruksklaver. Kirjasarjan nimen lyhenteen jälkeen ovat sarjan osan numero sekä nuottiesimerkin sivunumero (esim. Bk 3, 68.). Lisäksi käytän lyhenteitä: o.k. = oikea käsi, v.k. = vasen käsi. Rumpukomppien ja bassonuottien yhteydessä on viittaus lähdeluetteloon. Jotkut analysoimani komppimallit ovat kaikissa kirjoissa, osa taas vain joissakin niistä. Komppimallin nimen yhteydessä on viittaus tässä tutkimuksessa mukana oleviin vapaan säestyksen oppikirjoihin, joissa komppimalli esiintyy (esim. Humppa Vp, 63; Vs 1, 40). Lyömäsoittimien nimistä ja niiden soittotavoista on selvitys liiteosassa.

Baion, Vapaa säestys 1, s. 42

Baion on latinalais-amerikkalainen tasajakoinen tanssi, brasilialaisen samban hitaampi muunnos. 1950-luvulla italialaisten elokuvien vaikutuksesta baion oli muotitanssi (Suuri musiikkitietosanakirja 1, 1992).

Nuottiesimerkki 5.5.1 Baion

The musical score for Baion is presented in four staves. The top two staves are for the piano: the right hand (Piano o.k.) in treble clef and the left hand (Piano v.k.) in bass clef. The bottom two staves are for percussion: the top one for the snare drum (Lehmänkello) and the bottom one for the bass drum (Bassorumpu) and hi-hat (Hi-hat). The score is in 2/4 time. The piano parts are marked with 'Vs 1, 42.'. The percussion parts feature accents (>) on the snare drum and 'x' marks on the hi-hat. Two vertical boxes labeled 'a' and 'b' highlight specific rhythmic patterns in the piano right hand. Two ovals labeled 'c' and 'd' highlight specific notes in the piano left hand. The source is cited as 'Oiling 1969, 54.'

Baion-rumpukompissa korostuvat tahdin 2. ja 4. isku. Viroelirummulla näillä iskuilla on kaksi aksentoitua (>) lyöntiä. Lisäksi hi-hat korostaa myös tahdin 2. ja 4. iskua. Pianon oikean käden metrisessä rakenteessa korostuvat myös tahdin 2. isku (a) ja tahdin 4. isku (b). Pianon vasemman käden kuvio on tyypillinen vaihtobassorakenne. Siinä tahdin 1. iskulla (c) on soinnun pohjasävel (toonika) ja 3. iskulla (d) soinnun kvintti (dominantti) .

Beat, Vapaa säestys 1, s. 40; Bruksklaver 3, s. 50 (ks. myös Pop-komppi)

Beat (engl. isku, lyönti), mm. bluesin, jazzin, pop- ja rockmusiikin metrinen perussyke (usein 2/4- tai 4/4-tahtilajinen). Beatin ydin on yleensä rytmiryhmä: rummut, kitara ja basso. Beat on saksankielessä synonyymi sanoille popmusiikki tai rock (Suuri musiikkitietosanakirja 1, 1989). Rumpukomppina beat kaikkine variaatioineen on yksi yleisimmistä pop- ja rock-musiikin kompeista. (Finkelstein, Gennaro & Testa 1996, 20.)

Nuottiesimerkki 5.5.2 Beat

The musical score is for a beat rhythm in 4/4 time, featuring piano and drums. It consists of three staves:

- Piano o.k.** (Right hand): Shows two specific beats labeled 'a1' and 'a2' with vertical lines indicating their positions in the measure.
- Piano v.k.** (Left hand): Shows a rhythmic pattern labeled 'b1' with a vertical line indicating its position.
- Hi-hat, Virveli, Bassorumpu** (Drums): Shows a rhythmic pattern labeled 'b2' with a vertical line indicating its position.

The score is attributed to Finkelstein, Gennaro, Testa 1996, 21. A reference 'Bk 3, 50' is also present.

Beat-kompissa pianolla korostuvat samat tahdinosat kuin rumpukompissa virveli- ja bassorummulla. Tahdin toinen isku (a1) ja tahdin neljäs isku (a2) ovat samanaikaisia sekä pianokompin oikean käden säestyskuviossa että virvelirummulla. Pianokompin vasemman käden kuvio (b1) korostaa samoja iskuja bassorummun (b2) kanssa.

Beguine, Vapaa säestys 2, s. 69; Vapaasti pianolla, s. 61, 62; Bruksklaver 3, s. 4

Beguine, afroamerikkalainen rumbansukuinen tanssi Länsi-Intiasta. 1920-luvulla suosittu seurataanssi, jolle tunnusomaista on nuottiesimerkin 5.5.3.a ja 5.5.3.b mukaiset metriset rakenteet (Suuri musiikkitietosanakirja 1992).

Nuottiesimerkki 5.5.3 a ja b Beguinen perussyke.



Nuottiesimerkki 5.5.4 Beguine

Tahdin alkuosa (a1) pianolla soitetuna kuulostaa synkoopilta. Virvelirummun metrinen rakenne vastaavassa kohdassa (a2) muistuttaa myös synkooppia soittotavasta ja fraseerauksesta riippuen. Synkoopin keskiosa (b) voi tällöin korostua. Tahdin kolmas isku (c) pianon vasemman ja oikean käden vuorottelussa hahmottuu kahtena 1/8-nuottina ja samalla iskulla on korkean tom-tomin kaksi 1/8-lyöntiä. Vastaava metrinen rakenne toistuu tahdin neljännellä iskulla (d) matalan tom-tomin kanssa. Pianon vasemman käden kuvio on tyypillinen bassokulku joissakin latinalais-amerikkalaisen musiikin tyyliissä (vrt. Rinta-Pollari 1996).

Blues, Vapaa säestys 2, s. 66; Bruksklaver 2, s. 41

Blues on afroamerikkalaisen musiikin muoto, joka syntyi 1800-luvun puolivälissä Yhdysvaltain etelävaltioiden maatalousalueilla mustan väestön keskuudessa. Blues vaikutti jazzin syntyyn ja kehitykseen. Ominaispiirteistä tärkeimmät liittyvät melodiaan, muotoon, rytmikkaan ja sointiväriin (Jalkanen 1989).

Nuottiesimerkki 5.5.5 Blues

Piano o.k.

Piano v.k.

Hi-hat
Virveli
Bassorumpu

Bk 2, 46.

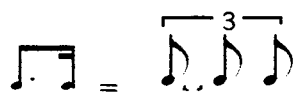
a1

a2

Oiling 1969, 41.

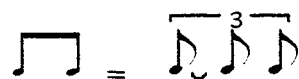
Nuottiesimerkissä 5.5.5 pianon vasemman käden ostinomainen äänenkuljetus (a1) on metriseltä rakenteeltaan sama kuin rumpusetin hi-hatin syke (a2).

Bluesin fraseerausohje (Suuri musiikkitietosanakirja 6, 1992) voi olla joko



kuten nuottiesimerkissä 5.5.5 kohdalla on

tai



kun teos on kirjoitettu tasaisina 1/8-nuotteina.

Bolero, Vapaasti pianolla, s. 62

Bolero (esp.) on espanjalaista alkuperää oleva tanssi. Latinalais-amerikkalaisissa muunnoksissa samanlainen kuin kaksijakoinen kuubalainen bolero. Boleron ja afrokuubalaisen musiikin sulautumisesta on syntynyt joukko uusia kansanomaisia tansseja kuten Beguine, Rumba ja Cha-cha-cha. (Suuri musiikkitietosanakirja 1, 1989)

Nuottiesimerkki 5.5.6 Bolero

Piano o.k.

Piano v.k.

Claves

Maracas

Conga
Tumba

Em Am H7³

a b

Vp, 62

++ s + + o o o + + s + + o o o
v v o v v o v o v v o v v o v o

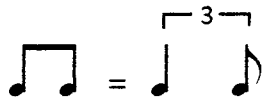
Sulsbrück 1985, 119

Pianolle sovitetusta Bolero-kompista voi vasemman käden äänenkuljetuksesta (a) löytää yhteneväisyyttä basson äänenkuljetuksen kanssa (vrt. Rinta-Pollari 1996). Muuten yhtäläisyydet ovat vähäiset. Sama metrinen rakenne on toisen tahdin alussa (b) sekä pianon vasemmassa kädessä ja clave-soittimella.

Boogie-woogie, Bruksklaver 1, s. 19 ja 37; Bruksklaver 2, s. 42

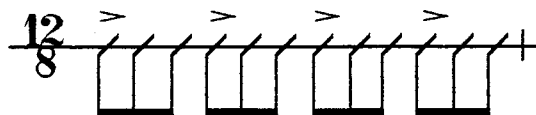
Boogie-woogie on bluesista kehittynyt pianonsoittotyyli. Tyypillistä sille on vasemman käden ostinato, joka toistuu sellaisenaan tai hieman muunneltuna vaikkapa bluesin sointuasteilla. Yksinkertaisimmillaan bluesin sointuasteet ovat I-aste (toonika), IV-aste (subdominantti) ja V-aste (dominantti). Boogie-woogien fraseeraus on kolmimuunteinen, jolloin kirjoitettu kahden kahdeksasosan sävelkulku soitetaan saman kestoisena triolikulkuna (nuottiesimerkki 5.5.7). Tästä syystä boogie-woogien tahtilaji on usein myös 12/8 nuottiesimerkin 5.5.8 mukaisesti (Bogart & Nigro 1996, 32).

Nuottiesimerkki 5.5.7 Kolmimuunteinen fraseeraus.



Myös swing-tyylille on tyypillistä nuottiesimerkin 5.5.7 mukainen fraseeraus. Esimerkiksi kaikki jazz-nuotit on kirjoitettu tasaisina kahdeksasosanuotteina, vaikka ne käytännössä soitetaan kolmimuunteisina.

Nuottiesimerkki 5.5.8 12/8-tahtilaji.



jatkuu

Boogie-woogie jatkuu

Nuottiesimerkki 5.5.9 Boogie-woogie

Piano o.k.

Piano v.k.

Hi-hat
Virveli
Bassorumpu

Bk 2, 44

Oiling 1969, 47.

Nuottiesimerkissä 5.5.9 vasemman käden bassokulku on tässä tyyliässä tavallinen ostinatokulku ja se muistuttaa intervallisuhteiltaan läheisesti nuottiesimerkin 5.5.10 bassomelodiaa, joka on melko tyypillinen boogie-woogiessa (Bogart&Nigro 1996, 33).

Nuottiesimerkki 5.5.10

basso

Bogart&Nigro 1996, 33

Bossa nova jatkuu

Bossa novan clave (esim. 5.5.11, edell. sivu) voidaan soittaa myös pianokompin (nuottiesimerkki 5.5.13) oikealla kädellä (a1-a5). Sillä on sama metrinen rakenne kuin virvelirummulla. Pianokompin vasemman käden soittama kuvio on tässäkin mallissa metriseltä rakenteeltaan sama kuin bassorummulla. Tällainen suora rumpukompin imitointi on myös hyvin toimiva tapa kompata bossa novaa pelkällä pianolla.

Nuottiesimerkki 5.5.13. Bossa novan clave pianokomppina

Piano o.k.

Piano v.k.

Hi-hat
Virveli
Bassorumpu

Toiviainen 1992

Oiling 1969, 50.

Calypso, Bruksklaver 3, s. 17

Calypso on Etelä- ja Itä-Karibian alueella esiintyvä samba muistuttava musiikkityyli, joka polveutuu afrikkalaisesta ja länsi-intialaisesta musiikista (Suuri musiikkitietosanakirja 2, 1990).

Nuottiesimerkki 5.5.14 Calypso

The musical score consists of five staves. The top two staves are for piano: the right hand (Piano o.k.) in treble clef and the left hand (Piano v.k.) in bass clef. The bottom three staves are for percussion: Claves, Maracas, and Conga/Tumba. The Claves staff shows a rhythmic pattern with notes and rests. The Maracas staff shows a steady eighth-note pattern with 'O' and 'V' markings below. The Conga/Tumba staff shows a pattern of eighth notes with 'O' and '+' markings below. Annotations include 'a' in the Claves staff, 'b1' in the piano right hand staff, 'b2' in the Conga/Tumba staff, 'c1' in the piano right hand staff, and 'c2' in the Conga/Tumba staff. A reference 'Bk 3, 17' is placed near the piano left hand staff.

Sulsbrück 1985, 172

Pianokompin vasemman käden kuviolla ja claves-soittimella on sama metrinen rakenne (a). Pianon oikean käden synkooppi (b1) saa hieman tukea congan suljettujen (+) ja avoimien (o) lyöntien vuorottelusta (b2). Tahdin neljäs isku muodostuu matalaviritteisen tumban ja sitä korkeamman congan 1/8-kulusta (c 2). Vastaavasti pianolla samalla iskulla on 1/8-kulku vasemman ja oikean käden vuorotteluna (c 1).

Cha-cha-cha, Bruksklaver 3, s. 22

Cha-cha-cha on rytmisesti yksinkertaisin, mutta myös kenties tunnetuin ja suosituin kuubalaisista rytmeistä. (Sulsbrück 1985, 100.)

Nuottiesimerkki 5.5.15 Cha-cha-cha

The musical score for Cha-cha-cha consists of six staves. The top two staves are for piano: the right hand (Piano o.k.) in treble clef and the left hand (Piano v.k.) in bass clef. The piano part is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The left hand part features a rhythmic pattern of eighth notes and a melodic line, with a specific eighth note marked with a circled 'a'. Below the piano staves are four percussion staves: Guiro, Conga, Tumba, and Bongot. The Conga and Tumba parts share a common rhythmic notation with symbols: '+' for Conga and 'o' for Tumba. The Bongot part has a rhythmic pattern of eighth notes. The score is attributed to Sulsbrück 1985, 100 and Bk 3, 22.

Cha-cha-cha-pianokompin yhteyttä lyömäsoitinkomppiin on vaikea näyttää toteen. Pianokomppi toimineekin parhaiten yhdessä lyömäsoittimien kanssa. Pianon vasemman käden rytmisen ja melodinen linja (a) noudattelee monille latalalais-amerikkalaisen musiikin tyyleille tyypillistä bassokuviota (ks. Adolfo 1993, 71).

Country-fox, Vapaa säestys 2, s. 71

Country and western (engl. maaseutu ja länsi), lyh. c & w, Yhdysvaltain eteläosien valkoisten keskuudesta lähtöisin oleva kansan- ja populaarimusiikin laji. Alkuaan nimitys oli hillbilly, myöhemmin country tai country & western (Tolvanen 1990).

Foxtrot (engl. ketun juoksu) nimitys on syntynyt mahdollisesti yhdysvaltalaisen Harry Foxin mukaan. Suom. myös fokstrot, foksi, yhdysvaltalainen tasajakoinen seurataanssi. Yleisnimitys tasajakoiselle jazz- ja swingvaikutteiselle tanssimusiikille. Eräät tutkijat pitävät foxtrotia schottiksen (Rheinländer, jenkka) ja polkan afroamerikkalaisena muunnoksena (Suuri musiikkitietosanakirja 2, 1990).

Nuottiesimerkki 5.5.16 Foxtrot

The musical score for Foxtrot is presented in four staves. The top staff is for the right hand piano (Piano o.k.) in treble clef, showing chords b1 and b2. The second staff is for the left hand piano (Piano v.k.) in bass clef. The third staff is for the drums, with parts for Hi-hat, Virveli, Bassorumpu, and Hi-hat (jalka). The bottom staff shows the bass drum part with notes a1 and a2. The score is attributed to Oiling 1969, 60 and is from Vs 2, 71.

Pianosovituksen vasemman käden iskut 1. ja 3. tahdinosalla ovat yhte-nevät bassorummun iskujen kanssa (a1 ja a2). Oikean käden iskut (b1 ja b2) ovat samanaikaisia virvelirummun kanssa. Tässä muodossa piano-komppi muistuttaa myös humppa- ja jenkkakomppia.

Gospel, Bruksklaver 3, s. 57

Gospel (engl. evankeliumi) on afroamerikkalaisen musiikin muoto, joka alkoi 1800-luvulla kehittyä ja leviää uusien kirkkokuntien myötä. 1900-luvulla gospel tuli vallitsevaksi mustien seurakunnissa. Gospelissa on aineksia monista 1900-luvun populaarimusiikin tyyli-suunnista. Tyypillistä on esilaulajan ja kuoron välinen kysymys-vastausvuorottelu. (Laipio 1990)

Nuottiesimerkki 5.5.17 Gospel

Piano o.k.

Piano v.k.

Hi-hat
Virveli
Bassorumpu

a1 a2

b1

b2

Bk 3, 57

Oiling 1969, 37

Rumpukomppi on beat (vrt. nuottiesimerkki 5.5.2), koska mitään yleistä "gospelkomppia" ei ole määritetty. Pianokompin oikea käsi korostaa tahdin toista (a1) ja neljättä (a2) iskua. Vasemman käden soittama sävelkulkukku (b1) muistuttaa myös beat-komppia (ks. nuottiesim. 5.5.2) ja on metrisesti lähes sama kuin bassorummulla (b2).

Gospel on moni-ilmeinen musiikin laji, jota ei voi määritellä pelkän kompin tai muun yksittäisen musiikillisen elementin perusteella. Tyylille tyypillistä on voimakas tulkinta ja laulujen uskonnolliset sanat.

Hambo, Bruksklaver 3, s. 76

Hambo on ruotsalainen kolmijakoinen paritanssi, jonka metrisessä rakenteessa paino on 1. ja 3. tahtiosalla. Tämä piirre erottaa sen valssikomppista, jossa paino on yleensä vain ensimmäisellä tahtiosalla. Hambo on lähisukua polskalle, joka voidaan tulkita hambon uudenaikaisemmaksi versioksi. (Palmqvist, Nilsson 1996, 76)

Nuottiesimerkki 5.5.18 Hambo

Piano o.k.

Piano v.k.

Hi-hat

Virveli

Bassorumpu

Bk 3, 76

Oiling 1969, 58

a1

a2

Pianonkompin vasemmalla kädellä soitettavassa kuviossa korostuvat tahdin ensimmäinen ja kolmas isku. Vastaavasti rumpukompissa ensimmäisellä iskulla (a1) on aksentoitu hi-hat-lyönti ja kolmannella iskulla (a2) aksentoitu virvelilyönti.

Humppa, Vapaa säestys 1, s. 40; Vapaasti pianolla, s. 63

Humppa, humppamusiikki, 1920-30-lukujen suomalaisten fokstrottien, laajemmassa mielessä tuon ajan kotimaisen tanssimusiikin tai sen jäljittelmien nimitys (Pekka Jalakanen 1990). Humppakomppi pianolla on hyvin samanlainen kuin fokstrot-komppi (ks. nuottiesimerkki 5.5.16 edellä).

Nuottiesimerkki 5.5.19 Humppa

The musical score for Humppa is presented in four staves. The top two staves are for piano accompaniment: the upper staff is labeled 'Piano o.k.' (right hand) and the lower staff is 'Piano v.k.' (left hand). The piano part consists of a simple rhythmic accompaniment with chords and single notes. The bottom two staves represent the drum set: 'Hi-hat', 'Virveli', 'Bassorumpu', and 'Hi-hat (jalka)'. The drum part features a consistent pattern of eighth notes and rests. Above the piano staves, there are labels 'b1' and 'b2' indicating specific chords or notes in the right hand. Above the piano left hand staves, there are labels 'a1' and 'a2' indicating specific notes. The score is attributed to 'Vs 1, 40' and 'Oiling 1969, 60'.

Pianokompin vasemman käden iskut ensimmäisellä ja kolmannella tahdinosalla ovat yhtenevät bassorummun iskujen kanssa (a1 ja a2). Pianokompin oikean käden iskut (b1 ja b2) ovat samanaikaisia virvelirummun ja jalalla soitetun hi-hatin kanssa.

Jazz-valssi, Bruksklaver 3, s. 44; Vapaa säestys 2, s. 68

Jazz-valssi on synkopoitu muunnos tavallisesta valssista. Tyypillistä on, että kahden tahdin mittaisessa metrisessä rakenteessa vuorottelevat synkopoitu 3/4-tahti ja tavallinen 3/4-tahti.

Nuottiesimerkki 5.5.20 Jazzvalssi

The musical score consists of four staves. The top two staves are for the piano: the right hand (Piano o.k.) in treble clef and the left hand (Piano v.k.) in bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piano part is divided into two sections, 'a' and 'b', indicated by vertical lines. Section 'a' covers the first two measures, and section 'b' covers the next two measures. The percussion part includes hi-hat and bass drum patterns, with 'x' marks indicating hits. The score is attributed to Oiling 1969, 66.

Nuottiesimerkissä 5.5.20 jazzvalssin pianokomppi rakentuu siten, että ensimmäinen tahti on synkopoitu ja toinen tahti on tavallinen kolmijakoinen valssikomppi. Rumpukompin ensimmäisessä tahdissa bassorumpun isku ja hi-hatin jalalla soitettu isku ovat samanaikaisia pianokompin vasemman ja oikean käden vuorottelun (a) kanssa. Ensimmäisen tahdin kolmannella tahtiosalla (b) pianokompin oikealla kädellä soitettu isku on samanaikainen hi-hatin kanssa.

Mambo, Bruksklaver 3, s. 41

Mambo on kuubalainen tanssi ja rytmi. Alkuperäisen mambon kehitti Orestez López danzón-sävellyksellään "Mambo" vuonna 1938. Mamboa käytettiin 1950-luvulla yleisesti kuubalaisperäisen tanssimusiikin synonyymina. (Suuri musiikkitietosanakirja 1991.)

Nuottiesimerkki 5.5.21 Mambo

The musical score for Mambo is presented in five staves. The top two staves are for Piano o.k. (right hand) and Piano v.k. (left hand), both in common time (C). The third staff is for Conga and Tumba, showing a rhythmic pattern with '+' and 'o' symbols. The bottom two staves are for Lehmänkello (cowbell) and Timbales, also in common time. Annotations 'a', 'b1', 'b2', and 'c' are placed above the piano parts. 'a' is at the start of the first measure. 'b1' is a circled group of notes in the second measure of the piano parts. 'b2' is a circled group of notes in the second measure of the percussion parts. 'c' is at the start of the third measure. A reference 'Bk 3, 41' is located to the right of the piano parts. The source 'Sulsbrück 1985, 109' is at the bottom right.

Ensimmäisen tahdin toisella tahtiosalla pianokompin oikean käden isku (a) korostuu timbales-kompissa. Tahdin loppuosan metrinen rakenne (b1) tulee esille myös lehmänkellon ja timbaleksen kuviossa (b2). Pianokompin toisen tahdin loppuosan rakenne (c) saa tukea myös congan ja tumban 1/8-nuottikuvioista sekä lehmänkellolla soitetusta 1/8-kuvioista.

Polkka, Bruksklaver 3, s. 82

Jenkka, Vapaa säestys 1, s. 43

Polkka on tasajakoinen, nopeatempoinen tanssi. Se yleistyi Böömissä 1830-luvulla. Polkka-nimitys lienee peräisin tsekin kielen sanasta "pulka", puoliaskel. (Hoppu 1991)

Nuottiesimerkki 5.5.22 Polkka

Jenkka on tasajakoinen paritanssi. Se pohjautuu saksalaiseen tanssiin "Rheinländer", josta käytetään myös nimitystä baijerilainen polkka. (Jalkanen 1990.)

Nuottiesimerkki 5.5.23 Jenkka

Polkka ja jenkka muistuttavat suuresti toisiaan, koska niillä on yhteinen syntyhistoria. Tavallisin säestystapa pianolla lienee vuorokäsin soitto; vasen käsi soittaa bassoäänien ja oikea soinnun sävelet (a). Vapaan säestystyksen oppikirjoissa polkalla ja jenkalla on hieman toisistaan poikkeava nuotinnostapa ja tahtilajimerkintä, joka voi antaa viitteitä esitystempostasta (vrt. nuottiesimerkit 5.5.22 ja 5.5.23).

Pop-komppi, Bruksklaver 3, s. 50 (ks. myös Beat-komppi)

Pop-musiikki > populaarimusiikki (lat. popularis = kansanomainen, suosittu) on käsite, joka tarkoittaa yleisnimityksenä suunnilleen samaa kuin kevyt musiikki, iskelmä- ja viihdemusiikki (Jalkanen 1992).

Nuottiesimerkki 5.5.24 Pop-komppi

The musical score consists of five staves. The top staff is for Piano o.k. (right hand), the second for Piano v.k. (left hand), the third for Hi-hat and Virveli, and the bottom for Bassorumpu. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). Annotations 'a1' and 'a2' are placed above the piano right hand staff, and 'b1' and 'b2' are placed below the piano left hand and bass drum staves respectively. The bass drum part shows a rhythmic pattern of quarter notes. The hi-hat and snare parts show a consistent rhythmic pattern. The score is attributed to Finkelstein, Gennaro, Testa 1996, 21.

Pop-kompissa pianolla korostuvat samat tahdinosat kuin rumpukompissa virveli- ja bassorummulla. Tahdin toinen isku (a1) ja tahdin neljäs isku (a2) ovat samanaikaisia sekä pianon oikealla kädellä että virvelirummulla. Pianokompin vasemmalla kädellä (b1) sovitetaan samat iskut bassorummun (b2) kanssa.

Samba, Bruksklaver 3, s. 38

Samba on yleisnimitys monille afrikkalaisperäisille brasialaisen tanssin ja musiikin lajeille (Karjalainen 1991). Samba on tunnetuin ja suosituin brasialaisen musiikin rytmeistä. Sambaa soitetaan monessa muodossa ja kaikissa tempoissa aina hitaan rauhallisesta hurjaan ja kiihkeään (Sulsbrück 1985, 148).

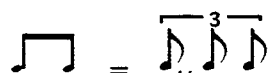
Nuottiesimerkki 5.5.26 Samba

The musical score consists of five staves. The top two staves are for Piano o.k. (treble clef) and Piano v.k. (bass clef). The bottom three staves are for Tamborim, Ago-go: Iso, and Pieni. The score is divided into measures labeled a1, b, c, and d. The Tamborim part includes a 2-measure rest (a2) and a box labeled 'Bk 3, 38'. The Pieni part includes a box labeled 'Sulsbrück 1985, 149'.

Näyttää siltä, että Samban pianokomppi noudattelee samaa synkopoitua rytminkäsittelyä kuin lyömäsoitinkomppi. Pianon ensimmäisen tahdin kolme ensimmäistä 1/4-nuottia (a1) toistavat tamborim-rummun vastaavat iskut (a2). Ensimmäisen tahdin lopusta alkaa synkooppikulku (b, c, d), joka jatkuu toiseen tahtiin. Pianokompissa korostuvat vastaavat iskut kuin lyömäsoitinkompissa tamborimilla (d) ja isolla agogolla (c).

Shuffle, Vapaa säestys 2, s. 64; Bruksklaver 1, s. 29

Shuffle (engl. laahata) on tanssitapa, jolle on ominaista laahaava askel. Shuffle on afroamerikkalaisen musiikin säestyskuvio. Shuffle on myös fraseeraustapa, jossa kaksi kahdeksasosanuottia soitetaan samankestoisenä triolikuviona seuraavasti:



tai



(Suuri musiikkitietosanakirja 6, 1992)

Nuottiesimerkki 5.5.27 Shuffle

Piano o.k.

Piano v.k.

Hi-hat
Virveli
Bassorumpu

Vs 2, 64

Oiling 1969, 40

Pianokompin vasemman ja oikean käden vuorottelu (a1) noudattelee samaa metristä rakennetta kuin rumpusetin hi-hat-pellin soittama komppi (a2). Tämä toistuu samanlaisena tahdin jokaisella pääiskulla. Pianokompin vasemman käden kulku on ns. "walking bass"- äänenkuljetus, joka on tavallinen joissakin jazzin tyyllilajeissa.

Tango, Bruksklaver 3, s. 63; Vapaasti pianolla, s. 62; Vapaa säestys 1, s. 41

Tango on alun perin argentiinalainen paritanssi ja siihen liittyvä musiikki. Tyypillinen afroamerikkalainen piirre on tasajakoisen perusrhythmin yllä liikkuva synkopointi, joka synnyttää kiihkeän ja dramaattisen ilmeen (Jalkanen 1992).

Nuottiesimerkki 5.5.28 Tango

Piano o.k.

Piano v.k.

Hi-hat
Virveli
Bassorumpu

a

a

Bk 3, 63

Oiling 1969, 56

Pianokompin vasemman käden metrinen rakenne (a) on samanlainen kuin virvelirummulla ja hi-hatilla (a). Pianokompin vasemmalla kädellä soitettava toinen ja kolmas isku on merkitty pikkunuoteilla, joka tarkoittaa sitä, että ne voidaan soittaa kevennetysti tai jättää kokonaan soittamatta. Nuottiesimerkin 5.5.28 mukainen tangon metrinen rakenne on tyypillinen esimerkiksi suomalaisen iskelmämusiikin yhteydessä. Sen sijaan argentiinalaiselle tangolle on tyypillistä myös nuottiesimerkin 5.5.29 mukainen metrinen rakenne.

Nuottiesimerkki 5.5.29

4/8

Valssi, Vapaasti pianolla, s. 61; Vapaa säestys 1, s. 42

Valssi (ransk. valse, engl. waltz, saks. walzer<walzen = pyöriä, pyörittää ympäri< ital. volta = käännös< lat. volvere = pyöriä, käännellä), on kansanomaista alkuperää oleva kolmijakoinen (3/4, 3/8 tai 6/8) keskieu-rooppalainen pari- tai seuratanssi 1700-luvun lopulta. Suomessa valssi omaksuttiin kansanmusiikkiin sekä tanssi- ja iskelmämusiikkiin 1800-luvulla. (Jalkanen 1992)

Nuottiesimerkki 5.5.30 Valssi

Piano o.k.

Piano v.k.

Hi-hat
Virveli
Bassorumpu

a b c

Vp, 61

Oiling 1969, 58

Valssikompille pianolla on tyypillistä, että soitto fraseerataan tahdin ensimmäistä iskua (a) korostaen. Lyömäsoitinkompissa vastaavasti ensimmäistä iskua korostavat bassorumpu ja hi-hat. Tahdin toinen isku (b) sekä kolmas isku (c) fraseerataan usein kevyempinä kuin tahdin ensimmäinen isku. (Vrt. Hambo, nuottiesimerkki 5.5.18, jossa korostuvat sekä 1. että 3. isku.)

6 TULOSTEN TARKASTELU

Tutkimuksen tarkoituksena oli selvittää sitä, miten pianon vapaan säestyksen oppikirjoissa esitetyt säestysmallit kuvaavat ja ilmentävät eri musiikkityylien rytmisiä stereotyyppioita nuottien aika-arvoilla ilmaistuna. Monilla populaarimusiikin lajeilla on niille tyypillisiä rytmisiä, melodisia ja harmonisia piirteitä, joiden avulla musiikki voidaan karkeasti ottaen määritellä johonkin tyyliisuuntaan kuuluvaksi. Nämä piirteet on pyritty ilmaisemaan tiivistetysti ja voimakkaasti yksinkertaistaen myös pianon vapaan säestyksen oppikirjoissa esitetyissä säestysohjeissa, jotka on usein ilmaistu tahdin tai parin mittaisina komppimalleina. Tutkimuksessani tulkitsin komppimallit formuloiksi. Pyrin nimenomaan löytämään rytmisiä formuloita ja niissä havainnoin mahdollista analogiaa joidenkin yleisesti tunnettujen populaarimusiikin tyyliisuuntien rytmisten ominaispiirteiden kanssa.

Vapaan säestyksen oppikirjoilla, joita tutkimuksessa analysoin, on suuria eroja sekä aiheeseen lähestymistavan että kirjojen sisällön kannalta. Esimerkiksi Vapaa säestys-kirjasarja perehdyttää lukijansa laajasti musiikin teoriaan varsinaisen soitto-ohjelmiston jäädessä vähemmälle, kun taas Vapaasti pianolla-kirja sekä Bruksklaver-kirjasarja sisältävät runsaasti ohjelmistoa ja erilaisia säestysmalleja. Katsoin kuitenkin, että itse "pianokomppi" on niissä kaikissa käsitetty riittävän samalla tavalla. En siis nähnyt tarpeelliseksi vertailla eri kirjojen tarjoamia komppivaihtoehtoja ja muuta sisältöä sen enempää, vaan valitsin tutkimukseni näkökulmasta sopivimmat pianokomppimallit lyömäsoitinkomppeihin vertailua varten.

Musiikillisten ilmiöiden selittäminen, määrittelemine ja luokittelu on yleensä ongelmallista. Näin asian laita on etenkin silloin,

kun selittäminen, määrittely ja luokittelu pyritään tekemään jonkin yksittäisen musiikillisen aspektin, kuten vaikkapa pelkän kompian - mitä se sitten tarkoittaneekaan - tai tahdin metrisen rakenteen perusteella. Hyvään lopputulokseen pääsemiseksi olisi otettava huomioon koko joukko muitakin musiikin osa-alueita. Tästä syystä joidenkin analysoimieni pianokomppien metrisen rakenteen analogian perusteleva pelkästään lyömäsoitin- tai rumpukompeista johdetuksi olisi ollut keinotekoisia. Eräissä tapauksissa katsoin paremmaksi vertailla kyseessä olevan musiikkityylin muita ominaispiirteitä, kuten bassonsoiton kuvioita pianokompin vasemmalla kädellä soitettavan äänenkuljetusten kanssa.

Nuottiesimerkissä 6.31.a, on boogie-woogie pianokompin vasemman käden äänenkuljetus ja nuottiesimerkissä 6.31.b, samannimisen tyylin bassonsoittomalli. Niiden äänenkuljetuksen voidaan kyllä sanoa edustavan "saman henkistä ajattelua", mutta tarkalla analyysillä niistä löytyisi paljonkin eroja. Soitettuna fraseeraus boogie-woogiessa on tietenkin kolmimuunteinen (ks. 44 ja 46).

Nuottiesimerkki 6.31.a Boogie-woogie-komppi pianolla



Bk 2, 44

Nuottiesimerkki 6.31.b Boogie-woogie bassolla



Bogart&Nigro 1996, 33

Edellä esitetty on myös hyvä esimerkki musiikkityylistä, jossa monet muutkin musiikilliset tekijät pitää olla kohdallaan, jotta soiva lopputu-

los kuulostaisi siltä miltä pitää. Erityisesti tempolla ja fraseerauksella on suuri merkitys monien komppien kohdalla. Esimerkissä pianokompin vasemman käden äänenkuljetus muistuttaa bassonsoiton oppikirjan boogie-woogie-tyylin soittomallia. Tempoa ja fraseerausta en kuitenkaan tutkimuksessa ole ottanut huomioon, vaikka näiden seikkojen merkitys musiikissa olisi syytä mainita lähes jokaisen komppimallin yhteydessä. Pelkästään nuotein ilmaistu soitto-ohje antaa vain kalpean aavistuksen musiikin todellisista ulottuvuuksista. Lisäksi nuottien aika-arvoina määriteltynä nuottiesimerkin 6.31 mukainen rytmien formula tasaisena 1/8-nuottikulkuna voisi olla melkein mistä tahansa musiikkityylistä lähtöisin.

Tein analyysia tietoisena ongelmasta, että määritelmä "tahdin metrin rakenne" on jossain määrin subjektiivinen ja tulkinnanvarainen käsite. Jos näin on jo kirjoitetun nuottimateriaalin osalta, niin kuinka paljon enemmän se on sitä pelkästään kuuloon perustuvan havainnon perusteella. Soiva musiikki on varsin voimakkaasti sidottu aikaan, paikkaan ja kirjoitettu musiikki näiden lisäksi myös henkilöön, joka on siirtänyt musiikin nuoteille (Treitler 1973, 341). Kuitenkin analyysin edetessä vahvistui käsitys siitä, että tiettyjä samankaltaisuuksia ja yhtäläisyyksiä ovat varsin monet kirjoja tekevät muusikot, kuten Palmqvist & Nilsson Bruksklaver-kirjassaan, löytäneet pianokomppien ja joidenkin populaarimusiikin tyyliuuntien ominaispiirteiden välillä. Havaintoon oli tyytyminen, koska lähestymiskulma analyysiin oli lähinnä kuvaileva ja selittävä.

Toisinaan rytmisten formuloiden löytyminen ja niiden samankaltaisuus samannimisen lyömäsoitinkompin kanssa oli joidenkin tyylien kohdalla varsin yksiselitteistä. Esimerkiksi pianon beat-kompissa (nuottiesimerkki 6.32) jäljitellään varsin tarkkaan beat-rumpukompin (ks. myös s. 42) basso- ja virvelirummun iskuja.

Nuottiesimerkki 6.32 Beat

Samoin on tilanne vaikkapa humppakompin (ks. myös s. 55) kanssa. Napakalla otteella soittava pianisti tai harmonikan soittaja voi varsin vaihatta tanssittaa salin täyttä yleisöä vaikka yksinkin. Perushumppa lienee humppa vaikka sen "voissa paistaisi". Nuottiesimerkissä 6.33 nähdään miten humppakompissa vasemman ja oikean käden vuorottelu vastaa täysin bassorummun ja virvelirummun vuorottelua.

Nuottiesimerkki 6.33 Humppa

Jos edellä mainittujen komppien kanssa sainkin liikkua melko selvillä vesillä, niin vastaavasti monien pianokomppien vertailu latinalais-amerikkalaisen musiikin lyömäsoitinkompeihin ei ollut ongelmaton. Näille musiikkityyleille on tyypillistä monista soittimista koostuva rytmiryhmä, jonka vuoksi myös soiva rytmisen kudoksen saattaa kuulostaa varsinkin asiaan vihkiytymättömän korvaan monimutkaiselta. Musiikin metrinen rakenne on tästä syystä myös moniselitteinen. Yhdelle soittimelle, tässä tapauksessa pianolle laadittu komppi ei voine tuoda esille tyylille ominaista rytmistä moni-ilmeisyyttä. Kuitenkin vapaan säestyksen materiaalin tekijät ovat pianokompeja laatiessaan pyrkineet löytämään tästä rytmisestä kudoksesta joitakin siitä muita selvemmin esiin nousevia iskuja ja korostuksia, joita voisi kenties pianolla yrittää imitoida. Esimerkiksi bossa nova-kompin (nuottiesimerkki 6.34) ja sambakompin (nuottiesimerkki 6.35) kohdalla lopputulosta voi pitää varsin onnistuneena.

Nuottiesimerkki 6.34 Bossa nova (ks. myös s. 48)

The musical score for Bossa nova consists of three staves. The top staff is labeled 'Piano o.k.' and features a treble clef with a common time signature (C). It contains a series of chords and melodic fragments. The middle staff is labeled 'Piano v.k.' and features a bass clef with a common time signature (C), showing a rhythmic bass line. The bottom staff is labeled 'Hi-hat Virveli Bassorumpu' and features a common time signature (C), showing a complex rhythmic pattern with 'x' marks indicating specific drum hits.

Bossa nova-pianokomppi on nuottien aika-arvoihin perustuvan metrisen rakenteen perusteella yhtenevä rumpukompin kanssa. Pianokompin oikean käden syke on sama kuin virvelirummulla ja vastaavasti pianokompin vasemman käden syke noudattelee bassorummun sykettä.

Nuottiesimerkki 6.35 Samba (ks. myös s. 61)

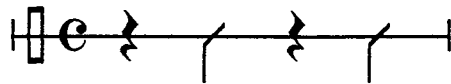
The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Piano o.k.' and features a treble clef and a 3/4 time signature. It contains a sequence of notes: a quarter note, followed by two eighth notes, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a quarter note. The bottom staff is labeled 'Tamborim' and shows a single eighth note followed by seven eighth notes, each numbered 1 through 7. The piano part's notes are aligned with the tamborim part's notes, illustrating the rhythmic correspondence between the two.

Pianon samba-kompissa oikealla kädellä soitetussa kuviossa korostuvat lähes samat iskut kuin tamborim-rummun kompissa. Yhteiset iskut on merkitty nuottiin numeroilla 1 - 7. Tässä yhteydessä on syytä kuitenkin huomata se, että tamborim-rumpu on vain yksi ja varsin vähäinen osa samban monikerroksista lyömäsoitinkomppia. Se, että kuuleeko tamborim-rummun aksentit kaikkien muiden yhtä aikaa soivien lyömäsoittimien joukosta juuri yllä olevan esimerkin mukaisesti, riippuu suuresti kuuntelijan asiantuntevuudesta. Tästä huolimatta nuottiesimerkin 6.35 mukainen metrinen syke on varsin tunnusomainen joillekin sambatyyleille.

Populaarimusiikin kompeissa vain harvoin pelkästään yksi soitin pystyy ilmentämään kompin metrisen rakenteen karakteristisia piirteitä. Käytännössä tämä tarkoittaa sitä, että kun kuulija kuulee usealla lyömäsoittimella soitettavaksi tarkoitettusta rytmisestä kudoksesta vain yhden soittimen osuuden, hänelle ei välttämättä hahmotu vielä se, mistä kom-

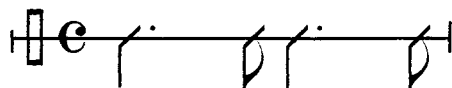
pista on kysymys. Kun esimerkiksi beat-kompista erotetaan pelkkä virvelirummulla soitettava syke (nuottiesimerkki 6.36), niin jo nuottikuvana se on varsin monimerkityksinen. Tällainen metrinen jaksotus voisi olla hyvin monestakin yhteydestä peräisin. Asia muuttuu vielä moniselitteisemmäksi, kun syke kuullaan soitettuna. Silloin sen hahmottamiseen vaikuttavat merkittävästi monet muuttujat: millä soittimella soitetaan, mitä sointuja käytetään, hahmottuvatko tauot juuri tahdin 1. ja 3. iskulle jne.

Nuottiesimerkki 6.36 Beat-kompin virvelisyke



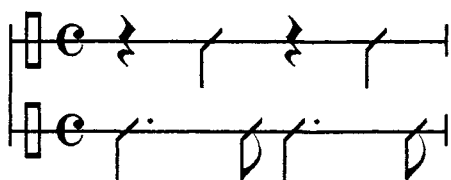
Samoin on tilanne beat-kompin bassorummun sykkeen kanssa (nuottiesimerkki 6.37). Myös tämä metrinen rakenne pelkästään tässä muodossa ei identifioi sitä yksiselitteisesti mihinkään tiettyyn komppiin kuuluvaksi. Samanlainen syke on yleinen monissa latinalais-amerikkalaisen musiikin kompeissa, kuten bossa novassa. Lisäksi esimerkin 6.37 kaltainen kuvio soitettuna tarjoaa suuren määrän variaatiomahdollisuuksia. Soivan tuotoksen hahmottamiseen vaikuttavat mm. soitinvalinta, mahdolliset sävelkorkeuden vaihtelut eri iskujen välillä, tempo ja monet muut seikat.

Nuottiesimerkki 6.37 Beat-kompin bassorummun syke



Vasta kun edellä esitetyt molemmat beat-kompille tyypilliset sykkeet yhdistetään (nuottiesimerkki 6.38), hahmottuu kuviosta varsinkin asiaan perehtyneelle jo paljon enemmän beat-komppiin viittaavia seikkoja (ks. s. 42). Tosin myös tämä kuvio soitettuna sisältää runsaasti muuttujamahdollisuuksia. Monen osa-alueen tulee olla kohdallaan niin tempon, fraseerauksen ja jopa soittimiston suhteen, jotta kuvio kuulostaisi beat-kompilta.

Nuottiesimerkki 6.38 Beat-kompin metrisen rakenteen kaavio



Joissakin pianon vapaan säestyksen oppikirjoissa, kuten tämän tutkimuksen kohteena olevassa Bruksklaver-kirjasarjan 1. osassa, on kompit kuvattu myös nuottiesimerkin 6.38 mukaisina rytmikaavioina. Niissä on pelkistetysti kuvattu kompin metrisen rakenne ilman, että kuvioista käy ilmi sille tarkoitettu mahdollinen soiva taso. Metrisen rakenteen kaaviot toiminevat parhaiten lähinnä eräänlaisina jo aiemmin opitun muistiinpalauttamishahmoina. Ilman tietoa siitä, mitä kullekin musiikikityylille tyypillisiä harmoniaan ja äänenkuljetukseen liittyviä seikkoja tulee ottaa huomioon, nuottiesimerkin 6.38 kaltaisia metrisen rakenteen kaavioita on kenties vaikea muuttaa musiikiksi.

Kuvaako edellä esitetyn kaltainen kaavio sitten *rytmistä formulaa*? Mielestäni kyllä. Nuottiesimerkin 6.38 mukainen metrisen rakenteen kaavio on toimiva tapa kuvata joidenkin populaarimusiikin komppien rytmisiä formuloita. Kaaviosta käy hyvin pelkistetyssä muodossa ilmi se, millä tahdinosilla musiikkityylille tyypilliset korostukset ovat. Riippuu sitten musiikkityylistä, miten monen soittimen metrinen rakenne tulee ottaa mukaan rytmisen formulon kaaviota laadittaessa.

Tutkimusasetelma, jossa tyydytään kuvailemaan ja selittämään tutkittavaa ilmiötä, voi olla ongelmallinen. Samasta materiaalista toisen henkilön tekemänä syntyy todennäköisesti hieman erilainen lopputulos. Tämä seikka on ilmeinen varsinkin musiikin tutkimuksen piirissä. Tutkijan oma tausta, tieto ja kokemukset ohjaavat myös lähestymistapaa tutkittavaan aiheeseen. Niinpä tämän tutkimuksen kohteena olleet rytmiset formulat voivat hahmottua toiselle tutkijalle eri tavalla. Kuitenkin nuottien aika-arvoilla mitattuna tahdin metrinen rakenne on tutkimuksen validiteetin kannalta melko selkeä mittari. Asian laita on näin, jos validiteetilla ymmärretään mittarin kykyä mitata sitä, mitä on tarkoitus mitata. Tähän tarkoitukseen nuottikirjoitus on länsimaisen musiikin merkitsemisessä riittävän yksiselitteinen ja tunnettu tapa.

Toisaalta kuitenkin on niin, että tämänkään tutkimuksen kohteena olevat pianon vapaan säestyksen oppikirjat eivät voi antaa kaiken kattavaa vastausta eri musiikkityylien piirteistä ja muodoista. Vaikka opiskelija oppisi toistamaan jokaisen komppimallin nuotintarkasti, saattaisi silti soivasta lopputuloksesta jäädä puuttumaan "se jokin". Kuulemalla opittujen mallien merkitystä ei siten voi koskaan liikaa korostaa. Niiden kautta soittajaa saattaa oppia jotain siitä "groovesta", joka tekee kustakin musiikkityylistä juuri oman näköisensä ja kuuloisensa.

Eri soittotyylien oppikirjat ovat aina vain yksi ja varsin rajallinen näkökulma asiaan. Kaikkea ei voi kansien väliin saada mahtumaan ja sekin, mitä siellä on, jää suuresti lukijansa tulkinnan ja ymmärryksen varaan. On kuitenkin hyvä, että soiton oppikirjoja tehdään. Osalle oppijoista nimittäin nuottikuvan näkeminen auttaa merkittävästi uuden asian hahmottamisessa. Toisille taas soivan mallin kuuntelu on helpompi tie oppimiseen. Oppikirjan mukana tuleva äänite, jossa on riittävän pitkät esimerkit harjoiteltavista tyyleistä, auttaa varmasti oppijaa hahmottamaan ja omaksumaan uutta tietoa. Tämän tutkimuksen kohteena olleista vapaan säestyksen oppikirjoista vain Bruksklaver 3 -kirjassa on mukana äänite. Tosin sen heikkous on siinä, että soittonäytteet ovat liian lyhyitä. Tutkimukseni loppuvaiheen aikoina olen huomannut nuottikauppojen ja kirjastoiden hyllyihin ilmestyneen yhä enemmän soitonoppaita, joissa on myös CD-levy mukana. Joitakin niistä kuunneltuani voin ilolla todeta kehitystä tapahtuneen suurin harppauksin. Joillakin levyillä on muutamien tahdin mittaisten soittonäytteiden lisäksi kokonaisia kappaleita, joiden mukana voi harjoitella nuoteista seuraten. Tämä on hyvä suunta.

Tutkimuksen tulos antanee joitakin selityksiä sille, miksi pianon vapaan säestyksen opetusmateriaalien säestysmalleista voidaan käyttää samoja nimityksiä kuin joistakin populaarimusiikin tanssi- ja soittotyyleistä. Yhteisiä, nuottien aika-arvoilla mitattuja metrisiä rakenteita, rytmisiä formuloita, voidaan löytää melko paljon. Tämän seikan tiedostaminen on pianon vapaan säestyksen opiskelijalle hyvä lähtökohta uusien soittotyylien ja pianokomppien oppimiselle. Itseään kehittävän muusikon kannattaa siis olla monipuolinen ja avarakatseinen. Oppia voi hakea yllättävistä suunnista. Pianon vapaata säestystä opiskelevan on hyvä laajentaa näkökulmaansa myös lyömäsoitinkomppien suuntaan. Monen populaarimusiikin tyylin ydin on juuri niissä.

Soitonopiskelu on kaiken kaikkiaan sitkeyttä ja ahkeruutta vaativa, ihmisiän kestävä haaste. Uutta tietoa tulee koko ajan lisää ja uusia taitoja voi jokainen muusikko kartuttaa loputtomasti; usein kuulekin sanottavan: "mitä enemmän tietää sitä vähemmän huomaa tietävänsä". Tieto musiikista on palasina tai kenties formuloina siellä täällä. Muusikolla olisi kai hyvä olla jonkin verran myös keräilijän asennetta? Kerää koko sarja! - formuloita? Vai onko muusikon taitojen kartuttaminen eräänlaista skeemapalapeliä? Uusi ja aiemmin opittu tieto loksahavat yhteen ja jopa kohdalleen - ainakin silloin tällöin! No, oli niin tai näin, jazzmuusikko ja saksofonisti Charlie Parker on mielestäni osunut asian ytimeen todetessaan:

*"Musiikki on omia kokemuksia, ajatuksia, viisautta.
Jos niitä ei ole, niitä ei voi puhalttaa ulos."*

LÄHTEET

- Adolfo, Antonio 1993. Brazilian Music Workshop. Advance Music.
- Ausubel, D. P. 1963. The Psychology of meaningful verbal learning.
An introduction to school learning. New York.
- Backlund, Kaj 1983. Improvisointi pop- ja jazzmusiikissa.
Musiikki Fazer. Helsinki
- Bartlett, F. C. 1967. Remembering: A study in experimental and
socialpsychology. Cambridge.
- Bengtsson, Ingmar 1978. Iso musiikkitietosanakirja. Otava.
- Bogart, Tim & Nigro, Albert 1996. Rock Bass Basics. The Ultimate
Beginner Series. CPP Media Group. Warner Bros. Publications.
- Dahlstedt, Sten 1987. Iso musiikkitietosanakirja. Otava.
- Finkelstein, Mike & Gennaro, Sandy & Testa, Joe 1996.
Drum Basics. The Ultimate Beginner Series. CPP Media Group.
Warner Bros. Publications.
- Gjerdingen, Robert 1988. A Classic Turn of Phrase: Music and the
Psychology of Convention. University of Pennsylvania Press.
- Harbison, P. 1988. Have We Lost Touch With "The Roots".
Jazz Educators Journal. Vol. XX, No 4.
- Hoppu, Petri 1991. Suuri musiikkitietosanakirja. Otava.
- Hovi, Seppo 1983. Vapaa säestys 1. Musiikki Fazer. Helsinki.
- Hovi, Seppo 1986. Vapaa säestys 2. Musiikki Fazer. Helsinki.
- Iso musiikkitietosanakirja 1978. Kustannusosakeyhtiö
Otavan painolaitokset. Keuruu.
- Jalkanen, Pekka 1989-92. Suuri musiikkitietosanakirja. Otava.
- Jarvola, Jukka & Sarmanto-Neuvonen, Eeva 1994.
Vapaasti pianolla, Fritt fram på piano.
WSOY:n graafiset laitokset 1995. Porvoo.

- Jyu 1999. Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitoksen musiikkikasvatuksen koulutusohjelman opinto-opas.
- Järvinen, Topi 1997. Tonal Dynamics and Metrical Structures in Jazz Improvisation. Jyväskylä Studies in the Arts 58. University of Jyväskylä.
- Kari, Jouko 1987. Oppimateriaalitutkimuksen teoreettisia lähtökohtia. Teoriaa ja käytäntöä. Jyväskylän yliopisto. Kasvatustieteiden tutkimuslaitoksen julkaisusarja B.
- Karjalainen, Matti 1991. Suuri musiikkitietosanakirja. Otava.
- Ketovuori, Mikko 1998. Vapaat säestystavat- ja taidot. Tutkimus Savonlinnan Opettajankoulutuslaitoksen opiskelijoiden pianonsoittotaidosta. Jyväskylän yliopisto. Musiikkitieteenlaitos. Lisensiaatintyö.
- Kolinski, Mieczyslaw 1973. A cross-cultural approach to metrorhythmic patterns. Ethnomusicology 1973.
- Konowitz, B. 1973. Music improvisation as a classroom method; a new approach to teaching music. New York, Alfred publishers.
- Kontunen, Jorma 1990. Musiikin kieli 1. WSOY:n graafiset laitokset, Juva.
- Laipio, Matti 1990. Suuri musiikkitietosanakirja 2. Otava.
- Laitinen, Heikki 1993. Impron teoriaa. Musiikin suunta 3/1993. Suomen etnomusikologinen seura ry.
- Lee, Edward 1970. Music of the People. Barrie and Jenkins. Barrie Book Ltd. Bristol.
- Lehtinen, Anu 1991. Piano musiikinopettajan työvälineenä. Jyväskylän yliopisto. Musiikkitieteenlaitos. Pro gradu-tutkielma.
- Lord, Albert B. 1964. The Singer of Tales. Harvard Studies in Comparative Literature 24. Cambridge, Massachusetts.

- Louhivuori, Jukka 1988. Veisuun vaihtoehdot. AMF 16, Suomen Musiikkitieteellinen seura. Jyväskylä.
- McPherson, Gary 1995. The Assessment of Musical Performance: Development and Validation of Five New Measures. *Psychology of Music*. Vol. 23, No 2.
- Moisala, Pirkko & Kuitunen, Marja-Leena 1985. Kansojen musiikkia. Etnomusikologisia kuvauksia. Otava.
- Oiling, Matti 1969. Rumpalin ABC. Edition Fazer, Helsinki.
- Oksala, Yrjö 1973. Musiikin perusteet 2, Rytmioppi. Musiikki Fazer. Helsinki.
- Oulu 1999. Oulun yliopiston musiikkikasvatuksen koulutusohjelman kotisivu: musicedu oulu.fi
- Palmqvist, Hans & Nilsson, Carl-Gustaf 1996. Bruksklaver 1. Notposten AB. Moholm. Sverige.
- Palmqvist, Hans & Nilsson, Carl-Gustaf 1996. Bruksklaver 2. VISS, Vi sjunger och spelar. Boden. Sverige.
- Palmqvist, Hans & Nilsson, Carl-Gustaf 1996. Bruksklaver 3. VISS, Vi sjunger och spelar. Boden. Sverige.
- Pekkarinen, Leena 1996. Pianon vapaan säestyksen opetus musiikkikasvatuksen koulutusohjelmassa. Jyväskylän yliopisto. Musiikkitieteidenlaitos. Pro gradu-tutkielma.
- Rinta-Pollari, Markku 1996. Latinalais-amerikkalaisen musiikin erikoistumiskurssin opetusmoniste. Jyväskylän yliopisto. Musiikkitieteiden laitost.
- Siba 1991. Sibelius-Akatemian musiikkikasvatuksen koulutusohjelman opinto-opas.
- Silen, Lars 1978. Iso musiikkitietosanakirja. Otava.
- Similä, Juhani 1991. Iso musiikkitietosanakirja. Otava.

- Sloboda, J. 1990. *The Musical Mind; The Cognitive Psychology of Music*.
Oxford University Press, New York.
- Sulsbrück, Birger 1985. *Latinamerikansk Percussion. Rytmer og
rytmeinstrumenter fra Cuba og Brasilien. Den Rytmske
Aftenskoles Forlag. Edition Wilhelm Hansen, Copenhagen.*
- Suuri Musiikkitietosanakirja 1992. Otava
- Toiviainen, Petri 1992. *Yhtyesoiton opetusmoniste. Jyväskylän yliopisto.
Musiikkitieteidenlaitos.*
- Toiviainen, Petri 1996. *Modelling Musical Cognition with Artificial
Neutral Networks. Jyväskylä Studies in the Arts 51.
University of Jyväskylä 1996.*
- Tolvanen, Hannu 1990. *Suuri musiikkitietosanakirja. Otava.*
- Treitler, Leo 1973. *Homer and Gregory: The Transmission of Epic Poetry
and Plainchant. The Musical Quarterly.
G. Schirmer, Inc., New York*
- Vuori, Marja 1991. *Prima vista- soitto visuaalisena ongelmana.
Lasten nuotinlukutaidon tarkastelua pianonsoiton alkeistasolla.
Sibelius-Akatemia. Musiikin tutkimuslaitoksen
julkaisusarja, nro 8.*
- Väyrynen, Risto & Rinkinen, Johannes 1991. *Vapaa säestys ja
afroamerikkalaisen musiikin soitto Jyväskylän yliopiston
musiikinopettajakoulutuksessa.
Jyväskylän yliopisto. Musiikkitieteidenlaitos. Pro gradu-tutkielma.*

Liite 1: Seppo Hovi, Vapaa säestys I

Esipuhe

PERUSTEORIAA

1. Sävellajit
2. Intervallit
3. Kvinttiympyrä

KOLMISOINTU JA DOMINANTTISEPTIMISOINTU

1. Rakenne
2. Asteet
3. Asettelu
4. Käännökset
5. Dominanttiseptimisointu

SOINTUMERKIT JA NIISTÄ SOITTAMINEN

1. Sointumerkit
2. Sointumerkeistä soittaminen
3. Säestäminen
4. Transponointi
5. Improvisoinnista

SOINNUTUS

1. Pääsoinnut
2. Rinnakkaissoinnut
3. VäliDominantti, välitoonika
4. Sävelmän soinnuttaminen
5. Modulaatio

VASTAUKSIA

Liite 2: Seppo Hovi, Vapaa säestys II

Esipuhe

LAAJEMMAT SOINTURAKENTEET

1. Nelisoinnut
2. Viisisoinnut
3. Kuusisoinnut
4. Seitsemän soinnut
5. Laajat sointurakenteet vasemmalla kädellä
6. Yhteenveto sointujen laajenemisesta

LISÄÄ SOINNUTUKSESTA

1. Tonaaliset muunnesoinnut
2. Modaaliset muunnesoinnut
3. Kromaattiset muunnesoinnut

LISÄÄ IMPROVISOINNISTA JA SÄESTYKSESTÄ

1. Moodit
2. Melodia muodostus
3. Lisää asteikkoja
4. Introja ja säestysmalleja

FRASEERAUKSESTA

SÄVELKORVAN HARJOITTAMINEN

LÄHDEKIRJALLISUUTTA

VASTAUKSIA

Liite 3: Jukka Jarvola & Eeva Sarmanto-Neuvonen

Vapaasti pianolla

Esipuhe

Ideoita soittajalle

8 laulua: kansanlauluja ja lasten lauluja

Sointujen käännöksiä

26 laulua: kansanlauluja, liedejä, iskelmiä, lasten lauluja

kvinttiympyrä

Erilaisia 3/4-säestystapoja

4 laulua: kansanlauluja

Soita korvakuulolta koko melodia

12 tehtävää/melodian alkua: kansanlauluja ja lasten lauluja

Säestä korvakuulolta

12 tehtävää/ säestyksen alkua edellisiin lauluihin

36 laulua: kansanlauluja eri maista sekä iskelmiä, joihin erilaisia säestystehtäviä: säestyksestä puuttuu osia, jotka soittajan tulee itse lisätä.

Musiikkiarvoituksia

6 tehtävää, joissa viivastolle on kirjoitettu osia melodiasta ja soinnuista; soittajan tulee täydentää puuttuvat kohdat ja tunnistaa sävellys.

Joululauluja

17 laulua, lähinnä reippaita kansanlauluja ja lasten lauluja, joissa humppa- , valssi- tai jenkkakomppi.

Kaksi tapaa soinnuttaa sama melodia (Päivänsäde ja menninkäinen)

Erilaisia säestystapoja (5) kansanlauluihin

jatkuu

Jukka Jarvola & Eeva Sarmanto-Neuvonen, Vapaasti pianolla
jatkuu

Erilaisia säestystapoja: suomalainen iskelmä, valssi, slow fox, hidas valssi, beguine, laulelma-romanssi, slow fox 2, habanera-tango, suomalainen tango, beguine, bolero, cha-cha, nopea samba, humppa, triolisäestys, jazz-valssi.

26 laulua, joista joihinkin edellä mainituissa säestysmalleissa viitataan

Soita nuoteista:

16 teosta, joista sekä yksiääninen säestyksetön versio että säveltäjän (Malmsten, Merikanto, Sibelius, Sarmanto) oma säestyssovitus pianolle.

11 nelikätistä sovitusta erityylisistä teoksista (operetti , elokuvamusiikki, musikaali ja klassinen musiikki)

Sointutaulukko

Kirjan lopussa neljä tyhjää nuottiviivastosisivua

liite 4: Bruksklaver I

Esipuhe

Intervallit ja sointurakenteet

Säestys, toonika- ja dominanttisoinnut

8 laulua

Vaihtobasso/kvinttibasso

12 laulua

Melodiasoitto helpon vasemman käden säestyksen kanssa

Säestys sointukäännösten kanssa

Melodiasoitto perussävelbasson kanssa

Perussävelbasso ja melodia sointujen kanssa

Arpeggiosäestys

Melodian soitto

Boogie-Woogie-säestys

Säestys I-, IV- ja V-asteen soinnuilla

Vaihtobasso

Vaihtobasso - "Shuffle"

Calypso

Arpeggiosäestys ja melodian soitto

Sointuvaihdos tahdin aikana

Synkooppisäestys

Melodia + bassostemma (perussävel ja terssi)

Boogie-Woogie (Blues)

Molli

Murtosointusäestys 16-osa nuoteilla

Melodinen bassolinja

Synkooppisäestys

II-V-I sointuprogressio

Bruksklaver I jatkuu

Pop-komppi

I-VI-II-V -sointukierto

Toisenlainen valssikomppi melodian kanssa

VäliDominantti

VäliDominantti + vaihtobasso

Sointuvaihto harjoituksia

Erilaisia sointujen merkitsemistapoja

Komppiesimerkkejä

Aakkosellinen lauluhakemisto

Liite 5: Bruksklaver II

Esipuhe

Kvinttiympyrä

Soinnuttaminen kvinttiympyrän avulla

Säestäminen 6/8-tahtilajissa

Melodiasoitto

II-V-I -sointuprogressio

Sointuasemat- säestäminen - melodiasoitto

Kvinttiympyrä - harjoituksia

Sointuhajotuksia

Sointuhajotuksia + melodiasoitto

Sijaissoinnut

Soinnuttaminen "Oom-pah"-kompin kanssa, "walkinbass"

Soinnuttaminen laulusäestyksessä

Melodiasoitto - säestäminen

Molli - säestäminen - melodiasoitto

Sointukierto mollissa

12-tahdin blues

Boobie-Woogie-basso

Boobie-Woogie-harjoituksia

Walkingbass - melodiasoitto - säestäminen

Asteikkoja - miksolyydinen - blues

Improvisointi

Erilaisia sointujen merkitsemistapoja

Liite 6: Bruksklaver III

Esipuhe

Latinalais-amerikkalaisia komppeja:

Beguine, Bossa nova, Calypso, Cha-cha-cha, Rumba

Samba, Mambo

Blokkisoinnut

Jazzvalssi

Pop-komppi

Gospel

Tango

Vanhoja tansseja:

Valssi, Hambo, Polkka, Sottiisi

Äänite:

Kasettinauhalla on kaikkien III-osan komppien soittonäytteet.

Liite 7: Lyömäsoittimet nuottiesimerkeissä

Ago-go

Kaksi pienehköä lehmänkellon kaltaista soitinta yhdessä. Soitetaan rumpukapulalla.

Bassorumpu

Rumpusetin suurin rumpu. Soitetaan jalkapedaalilla.

Bongot

Kaksi yhteenliitettyä pientä käsirumpua. Soitetaan sormilla.

Cascara

Rytmi, joka soitetaan Timbales-rummun reunaan rumpukapulalla.

Claves

Kaksi pyöreää, kovasta puusta tehtyä, 15-20 cm pitkää ja 2-4 cm paksua kapulaa. Soitetaan lyömällä toisiaan vasten.

Conga

Hieman "pullea", alaspäin kapeneva, n. 70 cm korkea rumpu. Soitetaan käsin.

Cuiro

Alunperin Calabas-hedelmän kuoresta valmistettu soitin. Soitetaan puutikulla hangaten Cuiron karhennettua pintaa.

Hi-hat

Rumpusetin osa, jossa kaksi peltiä ovat vastakkain. Soitetaan jalalla ja rumpukapuloilla.

Lehmänkello

Metallinen, lieriön muotoinen soitin. Soitetaan rumpukapulalla.

Maracas

Pyöreä ja varrellinen soitin, jonka sisällä on pieniä kiviä, siemeniä tai kuulia. Soitetaan ravistamalla.

Tamborim

Pieni käsirumpu, jossa on nahkakalvo. Soitetaan rumpukapulalla.

Timbales

Kaksi metallikehäistä rumpua, joissa on kalvot vain yläosassa. Soitetaan rumpukapuloilla.

Tom-tom

Rumpusetin osa. Tom-tom-rumpuja on useaa eri kokoa ja niitä voi olla rumpusetissä useita.

Tumba

Suurikokoinen congarumpu.

Virvelirumpu

Rumpusetin keskeisin osa. Kalvot kehän molemmissa päissä. Soitetaan rumpukapuloilla.

Liite 8: Lyömäsoitinkomppien yhteydessä käytetyt lyhenteet**Bongorummut ja maracasit:**

o = oikea käsi
v = vasen käsi

Gongarummut:

+ = apulyönti
s = slap-lyönti (käsi sammuttaa kalvon)
o = open-lyönti (kalvoa ei sammuteta)