

Sellisti rytmimuusikkona

Neljän sellistin näkemyksiä rytmimuusikkona
ja rytmimusiikin sellonsoiton opettajana toimimisesta

Maisterin tutkielma

Kesä 2017

Maria Wilkus

Musiikkikasvatuksen aineryhmä

Sibelius-Akatemia

Taideyliopisto

Tutkielman nimi Sellisti rytmimuusikkona – Neljän sellistin näkemyksiä rytmimuusikkona ja rytmimusiikin sellonsoiton opettajana toimimisesta	Sivumäärä 70+2 sivua
Tekijän nimi Maria Wilkus	Lukukausi Kesä 2017
Koulutusohjelman nimi Musiikkikasvatuksen aineryhmä	
Tiivistelmä Tutkimus käsittelee neljän sellistin näkemyksiä rytmimuusikkona ja rytmimusiikin sellonsoiton opettajana toimimisesta. Se on laadullinen tapaustutkimus, jonka aineisto kerättiin yksilöteemahaastatteluilla. Tutkimuksen tavoitteena oli nostaa rytmimusiikin sello -ilmiötä esiin ja tuoda rytmimuusikkoina toimivien sellistien ääni kuuluviin. Tutkimukseni teoreettinen osuus jakautuu sellostä ja rytmimusiikista kertoviin kahteen päälukuun. Erikseen näistä on tarjolla paljon tutkimustietoa, mutta yhdessä niitä ei ole tutkittu vielä juurikaan. Siksi tutkimuksen tekemiseksi tarvittiin tiedon yhdistelyä ja musiikin kuuntelua. Selloluku esittelee selloa ja sen soittotapoja sekä sitä, millä eri tavoin selloa on rytmimusiikissa käytetty. Rytmimusiikkiluvussa paneudutaan siihen, mitä ovat rytmimusiikki ja rytmimuusikkous monissa muodoissaan. Luku kertoo rytmimuusikoiden musiikillisesta toiminnasta – soittamisesta, säveltämisestä ja sovittamisesta sekä opettamisesta. Haastateltavilla oli erilaisia näkemyksiä ja kokemuksia rytmimusiikin sellistin toiminnasta, mutta kaikkia yhdisti halu tehdä merkityksellistä työtä ja luoda uutta. Kaikilla oli intoa tehdä selloa tunnetuksi ja vakiinnuttaa sen asemaa monenlaisen musiikin parissa – raja-aitoja pidettiin tarpeettomina. Myös sellonsoiton opetuksen toivottiin voivan monipuolistua entisestään. Haastateltavat pohtivat omaa rooliaan suhteessa perinteisempien bändisoitinten soittajiin ja toisaalta länsimaisen taidemusiikin sellisteihin. Vaikka tien raivaaminen koettiin välillä työlääksi, nähtiin sellon rytmimusiikin kentällä vakiintumaton asema myös mahdollisuutena.	
Hakusanat Sello, rytmimusiikki, rytmimuusikko, soittaminen, säveltäminen, sovittaminen, opettaminen	
Lisätietoja	

Sisällysluettelo

1 JOHDANTO	5
2 SELLO	7
2.1 SELLOSTA JA SEN SOITTOTAVOISTA.....	7
2.2 SELLO RYTMIMUSIIKISSA.....	8
2.2.1 Sellon käytöstä rytmimusiikissa.....	9
2.2.2 Rytmimusiikin erityiset soittotavat sellolla.....	11
2.2.3 Sello elektroakustisena soittimena.....	12
3 RYTMIMUUSIKKO	14
3.1 RYTMIMUSIIKKI JA RYTMIMUUSIKKO.....	14
3.1.1 Rytmimusiikki.....	14
3.1.2 Rytmimuusikko.....	15
3.2 RYTMIMUUSIKKOUS AMMATTINA.....	16
3.3 RYTMIMUUSIKKO SOITTAJANA.....	17
3.4 RYTMIMUUSIKKO SÄVELTÄJÄNÄ JA SOVITTAJANA.....	18
3.5 RYTMIMUUSIKKO OPETTAJANA.....	19
3.5.1 Opettajan rooli rytmimusiikin opetuksessa.....	19
3.5.2 Itsenäinen oppiminen.....	20
3.5.3 Kuulemalla oppiminen.....	20
3.5.4 Vertaisoppiminen ja ryhmässä oppiminen.....	21
3.5.5 Epämuodollinen oppiminen.....	22
4 TUTKIMUSASETELMA	24
4.1 TUTKIMUSKYSYMYS.....	24
4.2 LAADULLINEN TAPAUSTUTKIMUS.....	24
4.3 AINEISTON HANKINTA JA HAASTATELTAVIEN VALINTA.....	25
4.4 LAADULLINEN SISÄLLÖNANALYYSI.....	26
4.5 TUTKIMUSETIIKKA.....	28
5 SELLISTI RYTMIMUUSIKKONA	30
5.1 HAASTATELTAVIEN ESITTELY.....	30
5.2 SOITTIMEN VALINTA.....	31
5.3 RYTMIMUSIIKKI-INNOSTUS.....	33
5.4 MITÄ SISÄLTYY SELLISTIN TOIMINTAAN RYTMIMUUSIKKONA.....	36
5.4.1 Soittaminen keikoilla ja studiossa.....	36
5.4.2 Säveltäminen ja sovittaminen.....	37
5.4.3 Opettaminen osana rytmimusiikin sellistin toimintaa.....	40
5.4.4 Harjoittelu.....	42
5.4.5 Ei-musiikillinen työ.....	43
5.5 SELLO RYTMIMUSIIKISSA HAASTATELTAVIEN MUKAAN.....	44
5.5.1 Rytmiiikka ja groove.....	44
5.5.2 Akustiset soundit.....	45
5.5.3 Äänen vahvistaminen, efektit ja sähkösello.....	45
5.5.4 Soittotekniikka.....	47
5.5.5 Ilmaisun vapaus.....	48
5.5.6 Sellon rooli rytmimusiikkia soittavissa kokoonpanoissa.....	49
5.5.7 Ennakkoluulot ja rytmimusiikin sellistin identiteetti.....	50
5.6 RYTMIMUSIIKIN OPETUS SELLOLLA.....	52
5.6.1 Oppilaslähtöisyys.....	52

5.6.2 Oppimistavat.....	53
5.6.3 Ohjelmisto.....	55
6 POHDINTA.....	57
6.1 TULOSTEN TARKASTELU JA JOHTOPÄÄTÖKSET.....	57
6.2 TUTKIMUKSEN LUOTETTAVUUS.....	59
6.3 JATKOTUTKIMUSAIHEET.....	61
LÄHTEET.....	63
LIITTEET.....	71
LIITE 1.....	71
LIITE 2.....	72

1 Johdanto

Sello rytmimusiikissa tuo monelle mieleen lähinnä pitkiä linjoja herkkien suvantopaikkojen taustalla. Voidaanko sillä kuitenkin tehdä muutakin? Voiko sellolla olla oma, itsenäinen rooli rytmimusiikkia soittavassa yhtyeessä? Voisiko sellisti jonain päivinä saapua keikkapaikalle vailla tarvetta selitellä tunteettomalle miksaajalle, että sellonlinjankin voisi nostaa kuuluviin?

Rytmimusiikkia soittavana sellistinä joudun usein selittämään sitä, mitä oikein teen. Rytmimuusikoiden saattaa olla vaikea ymmärtää, että vaikei sellon kuulukaan perinteiseen bändikokoonpanoon, sellisti voi ja haluaa kantaa kokonaisuudesta yhtä paljon vastuuta kuin muutkin, ja voidakseen ottaa luovan paikkansa yhtyeessä myös sellistin on kuuluttava yhtyeeseen kiinteästi. Monet länsimaisen taidemusiikin parissa kasvaneet puolestaan ihmettelevät, mitä sellisti oikein soittaa, jos ei perinteistä ohjelmistoa. Joskus minusta on tuntunut, etten ole sellistinä olemassakaan, jos en ole erityisen kiinnostunut tietystä perinteisestä repertuaarista. Sillä, miten muut minut näkevät tai millainen muusikkoidentiteettini on, on merkitystä, sillä muusikkous on sosiaalisesti rakennettu nimike. Koko sosiaalinen ympäristö ja etenkin se, miten ihmiset suhtautuvat ja samaistuvat muihin ihmisiin ympärillään, vaikuttaa ”muusikkona olemiseen”. (McPherson & Welch 2012, 132–134)

Vaikeus kuvitella, mitä kaikkea sellon rytmimusiikin kokoonpanossa voisi tehdä, johtuu monesti puhtaasti esimerkkien puutteesta. Sello rytmimusiikissa on kuitenkin noussut suuren yleisön tietoisuuteen ensin sellon-rock-yhtye Apocalyptican ja aivan viime vuosina YouTubessa suurta suosiota saavuttaneiden ThePianoGuys ja 2CELLOS -yhtyeiden myötä. Vaikka sellolla on perinteisesti soitettu lähinnä länsimaista taidemusiikkia, eivät sellon mahdollisuudet rajoitu pelkästään siihen. Sen ihmisääntä muistuttava sointiväri on täyteläinen ja lämmin ja tekniset mahdollisuudet monipuoliset (Oramo & al. 1991, osa 5, 200), ja sillä on mahdollista toteuttaa suuri skaala erilaisia soundeja, tunnelmia ja dynamiikkaa (Mancini 1973, 213–241). Rytmimusiikissa sellon on usein käytetty tuomaan syvyyttä jonkun muun bändin jäsenen tekemiseen – täydentämään, kasvattamaan ja rikastamaan bändin soundia. Voisiko sellon rooli myös rytmimusiikissa kehittyä itsenäiseksi ja monipuoliseksi?

Rytmimusiikkia on tutkittu paljon. Sitä määrittävät tyylien moninaisuus ja yleensä vahvat rytmiset ainekset (Mäkelä 2011, 23). Yhteisinä nimittäjinä voidaan pitää myös improvisointia, perinteen kuulonvaraista välittymistä ja afroamerikkalaista rytmiiikkaa (Pop & Jazz Konservatorion Säätiö & al 2005). Rytmimusiikin käsite on alati muuttuva eikä mitenkään selkeästi rajattu. Siitä voidaan puhua monin eri sanoin: erimerkiksi afroamerikkalainen, populaari-, kevyt- ja viihdemusiikki ovat paljon käytettyjä. (Mäkelä 2011, 19–25) Varsinaista tieteellistä tutkimusta sellosta rytmimusiikissa tai sellisteistä rytmimuusikkoina en ole löytänyt. Aiheen tutkimattomuuden vuoksi sen kartoittamiseksi oli yhdisteltävä tutkimustietoa sellosta ja rytmimusiikista ja tehtävä myös paljon omaa kuuntelutyötä. Ennen kaikkea olin kiinnostunut tuomaan esiin sitä hiljaista tietoa (esim. Toom & al. 2008), jota rytmimusiikin sellisteillä on tästä ilmiöstä. Rytmimusiikin opetusta on tutkittu paljon (esim. Allsup 2011, Green 2002, Mans 2009, Rodriguez 2009) ja näkemykseni mukaan tutkimustieto on hyödynnettävissä myös rytmimusiikin sellonsoiton opetuksessa. Opetuksen kehittäminen mahdollistaisi tuleville rytmimusiikin sellisteille helpomman tien alalle.

Tutkimukseni tarkoituksena oli selvittää neljän haastateltavan sellistin näkemyksiä rytmimuusikkona ja rytmimusiikin sellonsoiton opettajana toimimisesta. Halusin tutkia niin esiintymistä ja studiosoittoa, säveltämistä ja sovittamista, opettamista kuin myös sitä, mitä rytmimusiikin sello oikeastaan tarkoittaa ja mitä sen erityiset soittotavat ovat. Valitsin haastateltaviksi Elias Kahilan, Juho Kanervon, Mila Laineen ja Eicca Toppisen. He ovat kaikki rytmimusiikki-orientoituneita sellistejä, joiden toiminnassa oman, luovan muusikkouden etsiminen ja toteuttaminen ovat tärkeitä. Rytmimusiikille on ominaista, ettei se tukeudu ylhäältä ohjattuihin instituutioihin, vaan perustuu yksilön omaan, rohkeaan ja innovatiiviseen itseilmaisuun. Luova rytmimuusikko kokoaa musiikillista sisältöä sävellyksen tiettyjen raamien ja muotorakenteiden päälle. (Pop & Jazz Konservatorion Säätiö & al 2005) Minulle oli huojentavaa huomata, että vaikka sellistin asema rytmimuusikkona usein tuntuu aika yksinäiseltä, oli haastateltavilla paljon yhteistä sanottavaa ja yhteneviä mielipiteitä. Ehkä rytmimusiikin sellistin nykyisellään yksinäisellä uralla voisi tulevaisuudessa olla enemmän yhteisöllisyyttä.

2 Sello

Tämä luku kertoo sellostä. Luku 2.1 käsittelee selloa yleisesti: sen historiaa, ominaisuuksia ja perinteisiä soittotapoja. Luvussa 2.2 esittelen selloa rytmimusiikissa. Luvun kirjoittamiseksi olen yhdistellyt yleistä tutkimustietoa sellostä rytmimusiikin tutkimukseen sekä kuunnellut ja analysoinut rytmimusiikkia, jossa selloa on käytetty. Sellolle rytmimusiikissa ei ole vielä vakiintunut mitään tiettyä käsitettä. Käytän tutkimuksessani termiä rytmimusiikin sello. Siitä, miksi olen valinnut juuri rytmimusiikki-sanana, kerron luvussa 3.1.1.

2.1 Sellostä ja sen soittotavoista

Sello on jousisoitin, joka on monipuolisuutensa vuoksi yksi länsimaisen taidemusiikin suosituimmista konserttisoittimista. Sen sointiväri on täyteläinen ja lämmin, ja sen on usein kuvailtu muistuttavan paljon ihmisääntä. Sellon ääniala on laaja (viritys C, G, d, a) ja tekniset mahdollisuudet monipuoliset. Sen alkuperästä ei olla täysin selvillä, mutta todennäköisimmin se on syntynyt 1500-luvulla, kun viuluperhettä on haluttu laajentaa myös bassorekisteriin. Alun perin selloa käytettiin säestämiseen ja basson vahvistamiseen, mutta pian siitä tuli myös suurten lavojen solisti ja olennainen osa orkesteria ja monia kamarimusiikkikokoonpanoja. (Oramo & al. 1991, osa 5, 200) Myöhemmin myös pelkistä selloista koostuville yhtyeille on sävelletty paljon, tunnetuimpana esimerkkinä Villa-Lobosin *Bachianas brasileiras No. 5* (1947) laulajalle ja kahdeksalle sellolle. Monen soittimen kohdalla tämä ei olisi mahdollista – tai ainakaan niin antoisaa.

Varsinaista opasta rytmimusiikin sellonsoittoon ei vielä löydy, joten pohjana rytmimusiikin sellon ymmärtämiselle toimivat perinteiset sello-oppaat. Henry Mancini on sovitussoppaassaan kuvaillut jousisoittimien vivahteikkautta ja erilaisia soittotapoja (Mancini 1973, 213-241). Mancini oli alun perin tanssimuusikko ja sittemmin kansansuosioita näyttäneen elokuvamusiikin säveltäjä, siis mitä suurimmassa määrin rytmimusiikkimusiikko (Oramo & al. 1991, osa 4, 173). Erilaiset soittotavat ovat paljolti tyyliuunnasta riippumattomia, mutta Mancinin mainitsemia kiinnostavia juuri tämän tutkimuksen kannalta. Jousisoittimet eivät ole kovin kovaäänisiä, mutta niillä on silti mahdollista tehdä vaivattomasti suuria ja

nopeita dynamiikan vaihdoksia. Niin hennot ja ilmavat, leveät ja kuulaat kuin surumieliset ja synkätkin äänenvärit ovat kaikki toteutettavissa; jousisoitinten draamallinen skaala on rikas. *Legatolla* tai jousen kaarilla sävelten sitominen toisiinsa mahdollistaa pitkät linjat ja herkän, tunteikkaan sävyn. Jousilajeja on kymmeniä erilaisia. Ne kaikki tuovat soittimesta esiin erilaisia vivahteita ja mahdollistavat monenlaisia rytmisiä elementtejä. Laulavien linjojen lisäksi voidaan soittaa varsin iskevästi ja rytmikkäästi (esim. *spiccato*, *staccato*). *Sul tasto* on hellä ja läpikuultava, *détaché* dramaattinen efekti tempossa kuin tempossa ja *ponticellolla* saadaan aikaan hyytävä sävy. Myös vivahteikkailla *vibratoilla* ja *glissandoilla* voidaan värittää soittoa. Jännitystä luovat *tremolot* ja *trillit*, joiden toteuttaminen on mutkatonta, kuten myös huiluäänten. *Sordinolla* saadaan aikaan riipaiseva, ontto sävy. (Mancini 1973, 213–241)

2.2 Sello rytmimusiikissa

Rytmimusiikin opetuksesta sellolla löytyy ainakin kaksi opinnäytetyötä: Pop/jazz –sello-opetus verkossa (Kahila 2011) ja Sellonsoitonopiskelijan motivointi populaari- ja elokuvamusiikin avulla (Jalkanen 2008). Lisäksi sellon käyttöä rytmimusiikissa käsittelee Apocalypticin levytyksiin pohjautuva Lötjösen (2006) opinnäytetyö Sellon käyttö elektroakustisena soittimena. Varsinaista tieteellistä tutkimusta sellosta rytmimusiikissa tai sellisteistä rytmimusiikkoina ei kuitenkaan vielä ole.

Aiheen tutkimattomuuden vuoksi sen kartoittamiseen tarvittiin paljon musiikin kuuntelua. Rytmimusiikin tutkijan aineisto on usein soivaa materiaalia. Siihen voidaan paneutua musiikkianalyysin avulla eli tutkimalla musiikin rakenteita – tyypillisimmin melodiaa, harmoniaa, rytmiä ja muotorakenteita sekä niiden välisiä suhteita (Lilja 2007, 132). Musiikkianalyysi ei yksinään vielä anna tutkimustuloksia, mutta se voi tarjota tutkijalle tietoa musiikkiesityksen luonteesta ja linkeistä muihin sekä musiikillisiin että kulttuurisiin kokonaisuuksiin. Musiikin tarkastelu on myös varmin keino tehdä tutkimuksesta merkittävää myös akateemisen maailman ulkopuolella. (Suutari 2007, 111–113) Jokaisen rytmimusiikin parissa toimivan sellistin on itse luotava näkemyksensä siitä, mihin ja miten selloa voi käyttää. Vaikka selloa on käytetty paljon herkkänä tausta-aineksena, monessa kappaleessa se huolehtii musiikin peruselementeistä – näitä ovat rytmi, melodia, harmonia

ja sointiväri (Oramo & al. 1991, osa 5, 96) – siinä missä muutkin, perinteisemmät bändisoittimet.

2.2.1 Sellon käytöstä rytmimusiikissa

Tässä luvussa kuvailen musiikkiesimerkkien avulla, miten selloa on käytetty rytmimusiikissa. Kuten jo mainitsinkin, todennäköisesti tunnetuin tapa kirjoittaa rytmimusiikkia sellolle ovat melodiset, lyyriset ja sentimentaaliset soolot tai lead-laulun ympärillä pyörivät saman sävyiset stemmat. Ne ovat selkeimmin muusta bändistä erottuvia ja näin myös mieleenpainuvampia kuin muuhun yhtyeeseen enemmän sulautuvat ainekset. Muun muassa Damien Rice käyttää musiikissaan paljon tällaisia laulavia selloelementtejä, ja sellolla on ilmeinen, kiistaton paikkansa hänen bändissään (esimerkiksi O-albumin, 2003, kappaleet Delicate ja Volcano). Sellon (Vyvienne Long) soundi – luonteenomainen sointi tai sointikuva (Oramo & al. 1991, osa 5, 309) – tuo tässä erityisen, huomattavan lisänsä yhtyeen sointiin.

Sellon alarekisteriä hyödynnetään usein bassonomaisesti pohjaa luomassa, perustana. Hyvä esimerkki tästä on Oasis-yhtyeen Wonderwall (1995). Siinä sello soittaa bassolinjaa lähes koko kappaleen. Pitkiä linjoja ja säveliä, joilla on selkeä suunta, on helppoa soittaa jousella. Samantapainen tehtävä sellolla on myös One Republicin Apologize-kappaleessa (2005), jossa se on osana jousisektiota. Rytmimusiikissa onkin tyyppillistä käyttää jousiyhtyettä kokonaisuutena, jossa eri soittimilla ei ole varsinaisia omia, itsenäisiä rooleja. Tästä löytyy kuitenkin erilaisia variaatioita. Esimerkiksi The Beatlesin Eleanor Rigbyssä (1996) jouset soittavat paikoin pitkää yhteistä linjaa, paikoin komppaavat rytmikkäästi ja toisinaan taas eri soittajilla on lyhyitä sooloja. Soundit, soittotavat ja roolit vaihtuvat nopeasti – välillä sulaudutaan muihin, välillä soitetaan selvästi muista erottuvia sävelkulkuja.

Robbie Williamsin Supreme (2000) lähtee käyntiin selloriffillä – lyhyellä, melodisesti nasevalla fraasilla, joka toistaa itseään kuitenkin sointuvaihdosten mahdollisesti vaatimin muutoksin (Oramo & al. 1991, osa 5, 45) – joka kuljettaa ja kannattelee komppia koko kappaleen ajan. Riffejä käytetään aineksina säveltämisessä, sovittamisessa ja improvisoinnissa niin suurten orkesterien kuin pikkuyhtyeidenkin musiikissa ja hyvin

vaihtelevissa tyyliyhteyksissä. Useat jazz- ja blues-teemat perustuvat yksinkertaisiin riffeihin. (Emt., 45) Rytmimusiikissa sello voi soittaa bassoriffiä, kuten Williamsin Supremessa tai kitarariffinomaisemmin korkeammalta.

Nelihenkinen sello-rock-yhtye Apocalyptic on varmasti kaikkein tunnetuin esimerkki sellosta rytmimusiikissa. Se aloitti toimintansa Metallica-covereilla ja on uransa aikana tehnyt mitä erilaisimpia projekteja. *Coverilla* tarkoitetaan esitystä tai äänitettä kappaleesta, jonka on aiemmin äänittänyt toinen esittäjä (Weinstein 2013). Nykyään Apocalyptic soittaa lähinnä omia kappaleitaan. Selloa käytetään hyvin monipuolisesti; koko musiikki kootaan vain selloilla. Huomattava osa sooloista ja melodialinjoista on soitettu perinteisellä klassisella tekniikalla ja tavalla. Sen sijaan pohjariffit ja harmoniat ovat vaatineet paljon sellonsoittotapojen uudistamista. (Lötjönen 2006, 11) Yhtyeen musiikissa on tiettyjä hevimusiikille tyypillisiä piirteitä, kuten tasajakoinen kvinttiriffipoljento. Apocalypticin lisäksi sello on muutenkin saanut suosiota raskaamman musiikin parissa. Siitä on niin tunnelmanluojaksi, rytmiseksi komppaajaksi kuin erilaisten melodioiden ja soundien esittäjäksi – esimerkiksi System of a Downin Aerialsissa (2002).

Rytmimusiikin parissa toimivat sellistit jakaantuvat kahteen eri ryhmään. Toiset ovat länsimaisen taidemusiikin perinteisen koulutuksen saaneita sellistejä, jotka tekevät klassisen uransa ohessa myös rytmimusiikkia. He eivät välttämättä tunne rytmimusiikkia kovin ammattimaisesti. Sitten on rytmimusiikin asiantuntijoita, jotka tuntevat genren ja soittavat tyylinmukaisesti, mutta harvalla heistä on ammattisellistin koulutusta.

Maailmankuulun länsimaisen taidemusiikin koulutuksen saaneen sellistin Yo-yo Man yhteistyöprojekti laulaja-lauluntekijä-kitaristi James Taylorin kanssa on mielenkiintoinen. Duon musiikki rakentuu yhtä paljon Man kuin Taylorinkin varaan; sello on keskeisessä asemassa kautta linjan. Bostonin Berklee College of Music -yliopistoa lukuun ottamatta rytmimusiikin koulutusta sellisteille ei käytännössä ole tarjolla.

ThePianoGuys on viime vuosina saanut valtavan suosion (YouTube-profiilia katsottu 876 802 937 kertaa 24.2.2016) ja saattanut sellon rytmimusiikissa kaiken kansan tietoisuuteen. Sello-pianoduo toteuttaa omia versioita erilaisista kappaleista genererajoista huolimatta. Rudolph (2009) esittelee YouTubeen mahdollisuuksia musiikkikasvatuksessa. Sen kautta kenellä tahansa on saatavilla valtava musiikki- ja videokirjasto. Suurin osa materiaalista on kotitekoista ja vaihtelevaa, mutta myös kasvatuksellisiin tarkoituksiin sopivien videoiden

määrä kasvaa koko ajan. (Rudolph 2009) Ehkä oppia rytmimusiikin sellonsoittoon voi jo lähitulevaisuudessa hankkia internet-kanavilta, jotka tarjoavat palveluita maailmanlaajuisesti.

2.2.2 Rytmimusiikin erityiset soittotavat sellolla

Rytmimusiikki eroaa länsimaisesta taidemusiikista peruselementeiltään, joita ovat melodia, harmonia, rytmi ja sointiväri (Oramo & al. 1991, osa 5, 96). Monelle länsimaista taidemusiikkia soittamaan tottuneelle sellistille voi aluksi olla erityisen haastavaa löytää soittoonsa *groovea*. *Groove* syntyy muuttamalla musiikin osasten ajoitusta ja dynamiikkaa hiukan oletetuista. Se seuraa musiikillista prosessia, joka liitetään usein elinvoimaiseen *draiviin* ja musiikin rytmikkääseen etenemiseen. *Groove* tarkoittaa kussakin genressä tyylinmukaisen rytmisen intensiteetin luomista. Muusikot tulkitsevat pulssia hieman eri tavoin – sen aistiminen on subjektiivista, ei objektiivista. Eri muusikoiden erilaisten tulkintojen mukainen pulssin liikkuvuus kasvattaa musiikin jännitettä ja luo kokemuksen *groove*sta. (Whittall 2016) Rytmisektion jäsenenä, joka soittaa rytmisesti tarkasti, johdonmukaisesti ja sujuvasti, voidaan sanoa olevan ”hyvä *time*”. *Timen* käsitettä käytetään löyhästi kuvaamaan tahtilajia, rytmiä ja tempoa. (Finlay 2002) Sekä *groovea* että hyvässä *timessa* soittamista voidaan oppia musiikkia kuuntelemalla ja itse soittamalla. Sellistille tämä on erityisen tärkeää, sillä sellon ääni ei itsestään selvästi syty yhtä nopeasti kuin monen perinteisemmän rytmimusiikin soittimen. Perinteisesti sellolla on keskitytty enemmän pitkien linjojen kuin rytmikkään sykkeen hakemiseen. Rytmimusiikkia soittavan sellistin on kiinnitettävä erityisesti huomiota siihen, että soittaa tarkasti samassa *timessa* muiden kanssa.

Lötjönen (2006) tarkastelee Apocalypticin länsimaisen taidemusiikin ja rytmimusiikin väliltä löytämiä soittoteknisiä eroja. Kun täytyy jaksaa soittaa raskaita riffejä ja pitkiä keikkoja, jousikäden rentous ja käden painon hyödyntäminen ovat ratkaisevia. Syvempi ote jousesta antaa lisää kestävyyttä ja voimaa. Joskus jousessa saatetaan käyttää bassohartsia. Siinä on parempi pito ja äänet on helpompi sytyttää. Jos halutaan luoda uutta sointia ja sävyjä, on uskallettava luopua totutuista linjoista ja kokeiltava ennakkoluulottomasti uusia, mahdottomiltakin vaikuttavia asioita. (Lötjönen 2006, 12–13) Kahila (2011) on kehittänyt shuffle-jousitekniikkaa, joka helpottaa kolmimuunteisen

rytmiikan toteuttamista sellolla (ks. luku 5.5.1). Rytmimusiikissa hyvin tyypillinen kolmimuunteinen perussyke tarkoittaa, että alijakojen iskulliset sävelet tulkitaan kestoaltaan iskuttomia säveliä pidemmiksi (Tabell 2007).

Sellistin vasen käsi määrittää, miltä korkeudelta sello soi. Vasemman käden käytössä voidaan hyödyntää rytmimusiikin kirjallisuutta muille soittimille. Esimerkiksi pentatonisten ja blues-asteikkojen harjoittelusta voi löytyä aineksia sooloihin, melodioihin ja riffeihin. Sellon kvinttivire (C, G, d, a) asettaa haasteita etenkin harmonioiden soitolle. Monet hajotukset edellyttävät sormilta paljon voimaa ja notkeutta. Kielet ovat sellossa selvästi korkeammalla otelaudasta kuin esimerkiksi kitarassa, ja kaikkien neljän kielen yhtäaikaista soittamista on hankalaa. Etäisyydet otelaudalla ovat pitkiä ja eri sointujen väliset asemanvaihdot usein hankalia. Luontevimmat ja toimivimmat sointutuotteet ja sormitusideat kvinttivireiselle sellolle on kehitettävä alusta alkaen itse.

2.2.3 Sello elektroakustisena soittimena

Kaikki soittimet ovat olleet alun perin akustisia. Sellon äänen muokkaaminen sähköisesti ei ole sen ihmeellisempää kuin basson tai kitaran, mutta kehityksessä ei olla vielä yhtä pitkällä. Liittämällä akustiseen selloon kontaktimikrofoni sen ääntä voidaan muokata sähköisesti samaan tapaan kuin sähköbasson tai sähkökitaran ääntä menettämättä sellon akustisia ominaisuuksia. Tuloksena on elektroakustinen soitin, jolla pystytään laajentamaan perinteistä klassista ilmaisuskaalaa kohti rock-estetiikkaa. (Lötjönen 2006) Elektroakustiikalla tarkoitetaan sähköisten signaalien käyttöä akustisten signaalien – äänen – siirrossa, tallennuksessa tai muokkauksessa (Oramo & al. 1991, osa 2, 145).

Elektroniset (*electric*) soittimet eroavat elektroakustisista siinä, että niiden tuottama värähtely ei välttämättä ole lainkaan korvin kuultavissa. Niissä on sisäänrakennetut mikrofonit, joiden avulla huojunta vahvistetaan ihmiskorvalla aistittavaksi. Sähkösello on tällainen sähköinen versio akustisesta sellostä. Siinä ei ole kaikukoppaa, vaan ainoastaan hoikka, umpinainen vartalo otelaudan ympärillä. Yleensä sähkösellon vartalon muotoilu ja samankokoinen otelauta mahdollistavat silti samankaltaisen soittotuntuman kuin akustisellakin sellolla. Sähkösellot ovat kuitenkin usein akustisia painavampia. (Davies 2016) Suomen kielessä sähkösoittimilla tarkoitetaan yleensä soittimia, joiden ääni joko

syntyy sähköisesti, tai joiden ääntä muokataan tai vahvistetaan sähköisesti (Oramo & al. 1991, osa 5, 396), eli sekä elektronisia että elektroakustisia soittimia.

Sähköselloissa on sisäänrakennettu mikrofoni, mutta akustisiin selloihin se on erikseen liitettävä. Mikrofonit muuttavat akustiset signaalit eli ilmassa olevan äänen värähtelyn sähköiseksi. Mikrofoneja on lukemattomia erilaisia ja niitä jaotellaan eri tyyppisiin niiden toimintaperiaatteen sekä suuntaominaisuuksien mukaan. (Oramo & al. 1991, osa 4, 258–259) Mikityksen jälkeen sähköinen signaali on vielä vahvistettava ennen kuin se on mahdollista kuulla äänenä kaiuttimesta (Davies 2016). Tähän käytetään vahvistimia, joiden tehtävä on lisätä jännitettä, tehoa tai kestoja sekä vahvistaa erityyppisiä signaaleja (Oramo & al. 1991, osa 5, 557). Vahvistettu signaali ohjataan kaiuttimeen, joka muuttaa sähköisen signaalin vastaavaksi akustiseksi signaaliksi. (Oramo & al. 1991, osa 3, 320)

Äänen muuttaminen sähköiseksi mahdollistaa erilaisten ääntä muokkaavien efektien ja säröjen käyttämisen (Lötjönen 2006). Monet rytmimuusikot haluavatkin laajentaa mahdollisuuksia soittimensa soundin muokkaamiseen erilaisten ulkoisten laitteiden avulla. Nämä efektilaitteet muuntelevat soittimen lähettämää signaalia eri tavoin. Yleisimmin käytettyjä efektejä ovat esimerkiksi särö, erilaiset kaiut (tietyn lyhyen ääninauhan *looppaaminen* eli toistaminen tai digitaalinen kaiku tai viive), erilaiset *filterit* eli suodattimet, *chorus*-efekti, jolla voidaan tuoda sointiin syvyyttä, tremololaitteet ja *reverb* eli jälkikaiku. (Davies 2016) Uusien käyttötapojen avulla voidaan tehdä uudenlaista musiikkia. Vaikka jo nyt on löydetty paljon mahdollisuuksia jousisoitinten elektroakustiseen käyttöön, on siinä vielä paljon opittavaa. (Lötjönen 2006)

3 Rytmimuusikko

Tässä luvussa käsittelen rytmimuusikkoutta. Luvussa 3.1 kerron, mitä tarkoitan, kun puhun rytmimusiikista ja rytmimuusikoista ja miksi olen valinnut tutkimukseeni juuri nämä termit. Tutkimuksessani olennaisinta on haastateltavien sellistien kokemus rytmimuusikkoudestaan, ei niinkään rytmimusiikin tai rytmimuusikkouden tarkka määrittely. Luvussa 3.2 esittelen rytmimuusikon ammattiin liittyviä erityispiirteitä. Muusikkous on sosiaalisesti ja kulttuurisesti määritelty käsite, eikä rajoitu vain muodolliseen pätevyyteen. Muusikoksi itseään kutsuvilla voi olla hyvin erilaisia työnkuvia ja koulutustaustoja. Luvuissa 3.3–3.5 käsittelen rytmimuusikkoa soittajana, säveltäjänä ja sovittajana ja opettajana. Rytmimuusikon työ saattaa sisältää monia muitakin puolia, mutta nämä nousivat haastateltavien sellistien puheessa erityisesti esiin.

3.1 Rytmimusiikki ja rytmimuusikko

3.1.1 Rytmimusiikki

Rytmimusiikkiin kuuluvat kaikki jazz-, rock-, pop-, iskelmä-, tanssi- ja kansanmusiikiksi mielletyt tyylilajit lukuisissa muodoissaan. Suurina yhteisinä nimittäjinä voidaan pitää afroamerikkalaista rytmiiikkaa, kuulonvaraista tradition välittymistä ja improvisointia (Pop & Jazz Konservatorion Säätiö & al 2005). Rytmimusiikki on venyvä ja muuntuva käsite. Siitä voidaan puhua monin eri sanoin; esimerkiksi populaari-, afroamerikkalainen, kevyt- ja viihdemusiikki ovat paljon käytettyjä nimityksiä. (Mäkelä 2011, 19–25) ”Kevyt” musiikki ei usein ole luonteeltaan mitenkään kevyttä, viihde on viihdettä tyylistä riippumatta, eikä kaikki populaarimusiikki ole suosittua tai suosittu musiikki populaarimusiikkia. Ei-arvottavana terminä on alettu käyttää rytmimusiikkia – vaikka toki rytmiä löytyy muustakin musiikista. (Tolvanen & Pesonen 2010, 6)

Historiallisesti rytmimusiikki syntyi kansanmusiikin ja taidemusiikin väliin 1800-luvulla teollistumisen ja kaupungistumisen myötä (Oramo & al. 1991, osa 4, 621). Se on saanut vaikutteita monista eri suunnista. Afrikkalaiset siirtolaiset toivat Yhdysvaltoihin mustan musiikin, jonka mukana tuli rytmimusiikissa hyvin olennainen sykkivä ja rytmisen pulssi. Myös Euroopasta tulleiden juutalaisten maahanmuuttajien musiikkiperinne vaikutti uuden

tyylin syntyyn. (Floyd 1995, 5–6) Rytmimusiikille on tyypillistä musiikillisen muodon hybridisyys eli moninaisuus ja tyyllisten rajojen häviö (Frith 2001, 167–182). Pohjoismaissa rytmimusiikki-termiä käytetään, kun tarkoitetaan yhdysvaltalaisen kulttuurin vaikutuksessa, afrikkalaisten ja eurooppalaisten musiikkiperinteiden sekoittumisalueella kehittyneitä populaarimusiikin muotoja (*rytmisk musik*). Termillä on pitkät perinteet suomalaisessa kulttuurissa: jo 1940-luvulla puhuttiin ”rytmin voittokulusta” ja vuonna 1970 ilmestyi Erkki Melankosken toimittama teos Rytmimusiikki. (Tolvanen & Pesonen 2010, 6)

Rytmimusiikkia kuunnellaan erityisesti massamedioiden kautta ja koetaan kuuntelemisen lisäksi myös sosiaalisuuden ja kehollisuuden välityksellä. Sitä tuotetaan kaupalliseen käyttöön tietyssä tekijänoikeus- ja taloudellisessa järjestelmässä käyttäen jatkuvasti muuttuvaa tallennetekniikkaa. (Frith 2007) Populaarikulttuurin tutkija Janne Mäkelä on tiivistänyt populaarimusiikin – jota voidaan pitää jokseenkin synonyymina rytmimusiikille – määritelmän seuraavaan: ”Populaarimusiikki on pääosin laajoille markkinoille tarkoitettua musiikkia, jonka tekemiseen, levittämiseen ja kokemiseen käytetään kunkin ajan uusinta teknologiaa ja jota määrittävät tyylien moninaisuus ja useimmiten vahvat rytmiset ainekset” (Mäkelä 2011, 23).

3.1.2 Rytmimuusikko

Termi muusikko on sosiaalisesti ja kulttuurisesti määritelty käsite. Muusikkoutta ei saavuteta yksinkertaisesti vuosien harjoittelulla ja teknisten taitojen kehittämisellä. Sitä ei omaksuta pelkästään muodollisen pätevyyden kautta, kuten monissa muissa ammateissa, vaan termi on ammattinimikettä epämääräisempi ja moniselitteisempi. Muusikkous ei välttämättä riipu loppututkinnoista tai säännöllisistä tuloista. Olennaista on sosiaalinen aspekti ja oma kokemus muusikkoudesta. Esimerkiksi jazz-muusikot käyttävät ”ammattimaisen jazz-muusikkouden määrittelemiseen” enemmän elämäntapavalintoihin liittyviä elementtejä. Muusikkoina voivat pitää itseään täysin kouluttamattomat ihmiset, jotka kuitenkin esimerkiksi esiintyvät bändinsä kanssa ja harjoittelevat joka päivä. Muusikkous on sosiaalisesti rakennettu nimike. Sosiaalinen ympäristö ja erityisesti se, miten ihmiset suhtautuvat ja samaistuvat muihin ihmisiin ympärillään, vaikuttaa ”muusikkona olemiseen”. (McPherson & Welch 2012, 132-134)

Kun jo muusikkouden määrittelemine on monimutkaista, on rytmimuusikkouden määrittelemine vielä mutkikkaampaa. Tässä tutkimuksessa olennaista on se, että haastateltavat itse kokevat olevansa sekä sellistejä että rytmimuusikoita. Termi ei määrittele ammattia: haastateltavat työskentelevät (ainakin osittain) muusikkoina ja sellisteinä, ja mahdollisesti muunkin kuin rytmimusiikin parissa. Heillä ei ole koulutusta suoranaisesti rytmimusiikin sellisteiksi, sillä sellaista ei ole Suomessa ainakaan vielä saatavilla. Rytmimusiikille on ominaista, ettei se nojaa ylhäältä johdettuihin instituutioihin, vaan pohjautuu yksilön ja persoonan omaan, innovatiiviseen ja rohkeaan itsensä toteuttamiseen. Luova rytmimuusikko rakentaa musiikillista sisältöä sävellyksen tiettyjen raamien ja muotorakenteiden päälle. (Pop & Jazz Konservatorion Säätiö & al 2005) Tässä tutkimuksessa haastateltavat ovat rytmimusiikki-orientoituneita sellistejä, joiden toiminnassa olennaisessa osassa on oman, persoonallisen muusikkouden etsiminen ja sen toteuttaminen.

3.2 Rytmimuusikkous ammattina

Kuten edellä on esitetty, muusikkoutta on hankala nähdä yksinkertaisesti ammattina. Kuitenkin muusikot tekevät musiikkia ammattimaisesti tavoitteenaan elättää sillä itsensä. Monet muusikoiden työllistäjistä ovat itsekin muusikoita. Tämä mutkistaa muusikon ja musiikin kuluttajan – kysynnän ja tarjonnan – erottamista toisistaan. (Frith 2017) Rytmimuusikoiden työllistyminen eroaa monella tapaa muiden musiikinlajien esittäjien ja tekijöiden työllistymisestä. Suomessa valtio, kunnat tai kirkko eivät juurikaan tue rytmimusiikkia, vaan toimiala rakentuu erilaisten yritysten varaan. Rytmimusiikin ala perustuu muusikoihin, jotka hankkivat työnsä ja toimeentulonsa itse. (Tolvanen 2011)

Ala muuntuu jatkuvasti kaupallisten olosuhteiden muuttuessa ja teknologian kehittyessä. Muusikin teko ja musiikkikulttuuri ovat läheisessä yhteydessä kaupallisiin prosesseihin ja siihen, missä muodoissa musiikkia levitetään. (Wall 2013, 153–170) Esimerkiksi ääniteteollisuuden historiaa ovat hallinneet suurten ja pienten levy-yhtiöiden väliset suhteet sekä kiistat siitä, mihin fyysiseen muotoon äänitteet kopioidaan. (Kärjä 2007)

Musiikkiteollisuus ja -tuotanto ovat erottamaton osa musiikin esittämistä ja äänittämistä sekä musiikin tekemistä, ja nämä kaikki vaikuttavat toisiinsa erilaisissa suhteissa.

Musiikkikulttuuri on nähtävä vastavuoroisena, aktiivisena tapahtumana, joka muovaa taloudellisia ja poliittisia prosesseja – samoin kuin ne muovaavat musiikkikulttuuria. (Shuker 1994, 250) Tässä tutkimuksessa on keskitytty rytmimuusikkouden musiikillisiin puoliin – niihin, jotka ovat suoraan yhteydessä selloon ja sellonsoittoon. Viime vuosina keskustelussa rytmimuusikoiden osaamistarpeista on noussut esiin erityisesti monipuolisuus. Kysyntää on joustaville monen asian ja alan osaajille. (Tolvanen & Pesonen 2010)

3.3 Rytmimuusikko soittajana

Siitä, mitä muusikot tekevät – töitä vai soittavat (*work or play*), ollaan monta mieltä. Samoin keskustelua herättää, ovatko muusikot ”työntekijöitä” (*musician as worker*) vai ”luovia artisteja” (*musician as creative artist*). Kulttuurissamme elää vahvana ajatus, että musiikki ja musiikin teko ovat itsessään hauskaa ja nautinnollista toimintaa, eikä niitä tulisi pitää työnä. Rakkaus musiikkia kohtaan on syy sille, että ihmiset ovat valmiita maksamaan musiikista, mutta se myös mahdollisesti tarkoittaa, etteivät he välttämättä pysty näkemään työntekoa musiikin takana. Musiikkia arvostetaan muista syistä. (Frith 2017) Periaatteessa muusikot voitaneen jakaa kahteen ryhmän: niihin, jotka musisoivat saadakseen rahaa ja niihin, jotka musisoivat joka tapauksessa. Käytännössä muusikot eivät tietenkään yleensä edusta kumpaakaan ääripäätä, vaan musiikki ammattina voi toimia tapana yhdistää erilaisia intressejä ja vaatimuksia. (Kurkela 1994, 53–57)

Yksinkertaistettuna musiikissa on aina kyse teoksesta ja sen esittämisestä – joko elävänä, jonkin viestimen kautta tai tallenteena (Karhumaa & al. 2010 27–62). Perinteisesti suurin osa rytmimuusikoiden tuloista on tullut esiintymisestä. Vain harvat ovat elättäneet itsensä vain säveltämällä, sanoittamalla tai sovittamalla. Tyypillistä on, että rytmimuusikot tekevät töitä useissa eri kokoonpanoissa – tosin usein yksi näistä on muita tärkeämmässä roolissa. (Tolvanen 2011)

Rytmimusiikin soittajia saatetaan jaotella alaryhmiin eri perustein. Woodyn (2013) mukaan instrumentalistit voidaan jakaa karkeasti neljään ryhmään: nuottien lukijat (*readers*), jäljittelijät (*fakers*), perinteiden taitajat (*historians*) ja mestarit (*masters*). Nuottien lukijat turvautuvat täysin painettuihin nuotteihin. Jäljittelijät eivät osaa lukea nuotteja, mutta

pystyvät soittamaan korvakuulolta taitavasti. Perinteiden taitajat muistavat hyvin ulkoa nuotteja ja kuulemaansa musiikkia, mutta eivät varioi tai improvisoi musiikkia. Mestarit hallitsevat nämä kaikki taidot ja jopa enemmän. He pyrkivät jatkuvasti ja innolla kehittämään musiikillista osaamistaan, taiteellista ilmaisuaan ja luovuuttaan. (Woody 2013, 114–117)

3.4 Rytmimusiikko säveltäjänä ja sovittajana

Vielä 1950-luvulla oli tavallista, etteivät rock-muusikot säveltäneet esittämiään kappaleita itse, vaan niistä vastasivat erilliset laulukirjoittajat. 1960-luvulla The Beatlesin myötä tämä muuttui. Tuli yhä tavallisemmaksi, että kappaleet syntyvätkin studiossa samalla kun niitä äänitettiin sen sijaan, että studioon mentäisiin esittämään valmiita lauluja. Paperille kirjoitettujen nuottien ja sanoitusten merkitys väheni. Sävellystuotteina alettiin pitää enemmän singlejä tai raitoja albumeilla. (Shumway 2003, 188–198)

Nykyäänkään muusikot eivät välttämättä tee kaikkea itse. Yhtyeen ulkopuolisten laulukirjoittajien käyttö ja *co-writing-sessiot* – *collaborative songwriting* eli kahden tai useamman säveltäjän yhteistyö (Bennett 2010, 4–5) – ovat yleisiä. Selvää rajaa rytmimusiikin säveltäjien ja esittäjien väliltä on vaikea löytää. Rytmimusiikot ovat artisteja – sekä musiikkinsa säveltäjiä, että sen esittäjiä. (Rojek 2011, 151) Kehitys on 2000-luvulla mennyt siihen suuntaan, että rytmimusiikin tekijät ja esittäjät ovat enenevässä määrin samoja ihmisiä – oli kyse sitten jazzista, countrysta, folkista tai lopulta myös popista ja rockista (Frith 2017).

Jousisoittajien rooli rytmimusiikissa ei ole perinteisesti ollut kovin luova. Kristen Pellegrino (2014) tutki neljän jousisoitinopettajan säveltämisen (*music making*) ja opetuksen yhtymäkohtia. Tulokset osoittivat, että opettajien oman musiikin tekemisestä oppituntien ulkopuolella oli tutkittaville sekä henkilökohtaista että ammatillista hyötyä; tutkittavat kuvailivat sen lisäävän innostusta, kasvattavan myötätuntoa oppilaita kohtaan, sujuvoittavan pedagogisten ongelmien ratkaisua ja ylläpitävän kykyä näyttää asioita oppilaille malliksi. Musiikin tekeminen oppituntien aikana auttoi opettajia olemaan enemmän läsnä opetuksessaan. Säveltäminen innosti sekä opettajia että oppilaita ja auttoi oppilaita keskittymään. (Pellegrino 2014) Luova musiikin tekeminen ei ole

soitinsidonnaista. Siitä voivat hyötyä myös jousisoittajat, vaikkeivät he perinteisesti olekaan tottuneet sitä tekemään. Yksi Pellegrinon haastateltavista kuvaili musiikin tekemisen kasvattavan häntä ja pitävän hänen taiteensa elossa: ”Musiikin tekeminen inspiroi minua opettamaan”. (Pellegrino 2014, 137)

3.5 Rytmimusiikko opettajana

Rytmimusiikin opetuksessa itseilmaisuus ja oman musiikin tekeminen ovat keskeisiä. Jokaiselle oppilaalle etsitään omaa, luontevaa tapaa ilmaista itseään musiikillisesti – tiettyjen olemassa olevien ihanteiden täyttämisen sijaan. (Rodriguez 2009)

3.5.1 Opettajan rooli rytmimusiikin opetuksessa

Rytmimusiikin oppiminen pohjautuu omaehtoisuuteen ja oppijan itsensä motivointiin. Se on useimmiten itsenäistä, itseohjautuvaa ja itsearvioivaa. (Green 2002) Rytmimusiikin opetuksessa oppijat ovat itse vastuussa oppimisestaan. Tässä suhteessa rytmimusiikin oppiminen eroaa niin länsimaisen taidemusiikin kuin myös kansanmusiikin oppimisesta. (Green 2014)

Opettajan rooli rytmimusiikissa on sen epämuodollisista oppimiskäytännöistä johtuen herättänyt paljon keskustelua. Demokraattisessa opetuksessa opettaja on läsnä ja tavoitettavissa, mutta oppilaat kääntyvät hänen puoleensa vain tarvittaessa. Opettaja asettaa musiikillisia haasteita, sovittelee keskusteluja ja esittää kysymyksiä, jotka vaativat kriittistä ajattelua. (Allsup 2011) Opettaja ei varsinaisesti johda tilannetta, mutta on valmiina auttamaan. Opettajan rooli rytmimusiikin opetuksessa on lähempänä neuvonantajaa kuin perinteistä opettajaa. Pidemmälle edenneessä opetuksessa opettaja voi antaa tarkempia ohjeita ja käytännön vinkkejä johdattaen oppilaita kohti uusia haasteita. (Väkevä 2009, 13–14)

Vaikka opetus onkin oppilaslähtöistä, rytmimusiikin sellon opetussuunnitelma luonnollisesti tukisi opettajien suunnittelutyötä. Myöskään kattavaa oppimateriaalia ei ole julkaistu. Rytmimusiikkia opettava sellisti joutuu luomaan ison osan opetuksestaan aivan itse omien

näkemyksensä ja taitojensa pohjalta. Opettamiseen sisältyy oppilaan toiveiden huomioimisen lisäksi paljon sopivan opetusmateriaalin etsintää ja sovittamista.

3.5.2 Itsenäinen oppiminen

Rytmimusiikin opetuksessa oppilaslähtöisyys on olennaista. Nuoret rytmimuusikot opettelevat etupäässä musiikkia, johon he ovat enkulturoituneet – ympäröivän yhteiskunnan musiikilliseen maailmaan hiljalleen uponneet (Mans 2009, 84), ja johon he identifioituvat. Varsinkin silloin, kun opeteltavana on oppilaan itse valitsemaa musiikkia, voi hänelle harjoittelun myötä muodostua sisäinen motivaatio oppia (Väkevä 2009, 13–14).

Rytmimuusikoiden harjoitteluun sisältyy sekä tietoista että tiedostamatonta treenaamista. Pääpaino on itsenäisessä soittamisessa. Vaikka suuri osa rytmimuusikoista käykin ainakin jossain vaiheessa uraansa soittotunneilla, moni ryhtyy tavoitteelliseen ja suunnitelmalliseen harjoitteluun vasta ammattivaiheessa. Toki heillä on kaikenlaista, vähemmän tiedostettua ja käytännön kokemuksen tuomaa osaamista paljon jo ennestään. (Green 2002, 84–86)

Äänitteiden itsekseen kuunteleminen ja niiden jäljitteleminen ovat etenkin aloittelevan soittajan ensisijainen oppimistapa. Näitä ei välttämättä nähdä varsinaisena harjoitteluna vaan pikemmin omana pikku puuhasteluna. (Green 2002, 59–76) Rytmimuusikoiden harjoittelutottumukset eroavat paljon toisistaan, eikä siihen kuinka paljon tai mitä pitäisi harjoitella ole tarkkoja sääntöjä. Oikeastaan rytmimusiikissa ei edes tunneta *harjoittelun* käsitettä erotettuna *soittamisesta*. Soittotunnillekin tullaan ensisijaisesti nauttimaan ja jammailemaan. Monet suosivat ”oikeaa musiikkia” skaalojen ja muiden teknisten harjoitteiden sijaan. Treenaaminen riippuu myös mielialasta, muusta elämästä ja ulkomusiikillisista seikoista. (Green 2002, 86–93)

3.5.3 Kuulemalla oppiminen

Musiikin kuunteleminen ja kuullun imitoiminen ovat aloittelevan soittajan tärkeimmät oppimistavat. Kuulemalla oppiminen kehittää teknistä osaamista, luovuutta ja

sävellystaitoja. Matkimisen ja cover-versioiden teon kautta omaksutaan musiikin peruseriaatteita ja tyylinmukaisuutta, joiden avulla voidaan luoda omaa, uutta musiikkia. (Green 2002, 59–76)

Kuuntelutapoja on kolme erilaista: määrätietoinen (*purposive*), tarkkaavainen (*attentive*) ja ei-niin-keskittynyt (*distracted*). Määrätietoinen kuuntelutapa tarkoittaa, että tiettyä katkelmaa musiikissa toistetaan päättäväisesti, kunnes se alkaa sujua. Tarkkaavaiseen ja ei-niin-keskittyneeseen kuunteluun saatetaan viitata ”ihan vain kuuntelulla” (*”just listening”*). Ne eivät ole niinkään yhteydessä mihinkään kurinalaiseen tai johdonmukaiseen oppimisprosessiin, vaan ennemminkin enkulturaatioon (ks. luku 3.4.2). (Green 2002, 59–76)

Rytmimusiikin opetuksessa nuotteja ei käytetä välttämättä ollenkaan tai jos käytetäänkin, ne ovat vain viitteellisiä (Green 2002, 86–93). Rytmimusiikin ominaispiirteitä opitaan isoksi osaksi ”vain kuuntelemalla”, ei niinkään tietoisesti harjoittelemalla. Tyypilliset muodot kuten säkeistöjen ja kertosaakeiden vuorottelu, melodiakuvioiden toisto ja muuttumisen vaihtelu (esim. Wall 2013, 173–183) opitaan käytännön kautta.

3.5.4 Vertaisoppiminen ja ryhmässä oppiminen

Vaikka itsenäistä oppimista ja vertaisoppimista käytetään eri genreissä, ne ovat tyypillisimpiä nimenomaan rytmimusiikissa. Nämä epämuodolliset oppimistavat vaikuttavat siihen, kuinka tieto ja taito siirtyvät rytmimusiikin kentällä. (Green 2014)

Yhdessä tekeminen on rytmimusiikille hyvin tyypillistä ja motivaatio muiden kanssa soittamiseen pienestä saakka korkea. Oman harjoittelun lisäksi soitetaan paljon ystävien, sisarusten ja muiden vertaisoppijoiden kanssa. Vertaisoppiminen on oppimista, jossa yksi ryhmän jäsenistä selkeästi opettaa muita – esimerkiksi tutustuttaa muut uuteen likkiin eli lyhyeen, tunnistettavan melodiseen motiiviin tai fraasiin (Witmer 2002) tai sointuun. Ryhmässä oppimisesta taas puhutaan kun ”opitaan kenenkään opettamatta” toinen toisiltaan. Kumpaakin näistä voi tapahtua joko kahden kesken tai isommissa ryhmissä ja joko harjoituksissa tai niiden ulkopuolella. Rytmimuusikot muodostavat bändejä jo ennen kuin juurikaan hallitsevat omaa soitinta – ennen kuin soinnuista, skaaloista tai

rytmikuvioista tiedetään paljoakaan. Ryhmässä luodaan ja kehitetään sävellys- ja improvisaatioideoita. Tähän on monenlaisia tapoja: muiden tarkkailu harjoitusten ja esiintymisten aikana, tekniikkaan tai teoriaan liittyvien neuvojen antaminen ja vastaanottaminen sekä yleisesti musiikista puhuminen. Nuoret rytmimuusikot pitävät ystävyyttä ja yhteistä musiikkimakua suuressa arvossa ja ne vaikuttavat voimakkaasti oppimisprosesseihin. (Green 2002, 76–83)

Lebler (2008) selvitti opiskelijoiden kykyä opiskella vertaisryhmissä eräässä australialaisessa musiikin ammattioppilaitoksessa. Kävi ilmi, että opiskelijat olivat erittäin vastaanottavaisia vertais- ja ryhmässä oppimiselle. He kykenivät myös antamaan hyödyllistä palautetta koulutusohjelman rakenteista ja siitä, miten uusia oppimistapoja voitaisiin jatkossa hyödyntää. (Lebler 2008)

3.5.5 Epämuodollinen oppiminen

Epämuodollisella oppimisella (*informal music-learning practices*) tarkoitetaan vakiintuneiden opiskeluinstituutioiden, esimerkiksi musiikkiopistojen, ulkopuolella tapahtuvaa opetusta. Epämuodollisen oppimisen ydin on ongelmanratkaisussa. Oppija itse valikoi asioita, joita haluaa oppia ja etsii niihin ratkaisuja. Ympäröivä yhteiskunta rajoituksineen ja tarpeineen vaikuttaa tietysti näihin, mutta mikään yksittäinen auktoriteetti ei rajaa opeteltavia sisältöjä. (Green 2002)

Muodollisessa oppimisessa instrumentin soittotekniikkaa harjoitellaan yleensä aivan soittotaipaleen alusta asti. Epämuodollisessa oppimisessa tekniset asiat tulevat mukaan vasta myöhemmin, jos silloinkaan. Käytännöt voivat vaihdella ja muovautuvat iän ja kypsytyden mukaan. (Green 2002)

Rytmimuusikkojen oppimistavoista – keinoista, joilla rytmimuusikot ovat hankkineet tietotaitonsa – on vallalla rajoittuneita käsityksiä. Viime aikoina rytmimusiikkia on alettu ottaa myös muodollisen opetuksen piiriin. (Green 2002) Muodollista ja epämuodollista oppimista ei välttämättä nähdä enää kilpailevina ja toisensa poissulkevinä oppimismuotoina, vaan ne voivat myös täydentää toisiaan (Mans 2009, 81–82).

Toisaalta esiin nousee kysymys siitä, miksi edes tuoda epämuodollista opetusta muodollisen opetuksen piiriin, ellei opettajan haluta ohjaavan oppimisprosessia. Uusien oppimistapojen käyttöönotto parhain mahdollisin tuloksin vaatisi koko musiikinopettajankoulutuksen uudelleen järjestämistä. (Rodriguez 2009, 38–39)

Epämuodollisten oppimistapojen hyödyntäminen voi olla vaikeaa opettajille, joilla on itsellään täysin muodollinen koulutus, eikä omakohtaista kokemusta epämuodollisesta oppimisesta (Green 2002).

4 Tutkimusasetelma

Tässä luvussa esittelen tutkimuskysymyksiäni sekä tutkimuksen toteutukseen liittyviä asioita.

4.1 Tutkimuskysymys

Tutkimukseni tarkastelee neljän sellistin näkemyksiä rytmimuusikkona ja rytmimusiikin sellonsoiton opettajana toimimisesta. Rytmimusiikin parissa toimivat sellistit ovat alansa pioneereja. Sello ei kuulu perinteisiin bändisoittimiin, vaan se mielletään lähinnä klassisen musiikin instrumentiksi. Olen ollut erityisen kiinnostunut siitä, mitä erityispiirteitä liittyy sellistien toimintaan rytmimuusikkoina.

Tutkimuskysymykseni on:

Millaisia näkemyksiä sellisteillä on rytmimuusikkona ja rytmimusiikin sellonsoiton opettajana toimimisesta?

4.2 Laadullinen tapaustutkimus

Tapaustutkimusta tehdään, kun halutaan ymmärtää tiettyä ilmiötä perusteellisesti ja ottaa huomioon siihen liittyvät olosuhteet ja taustat. Useimmiten tavoitteena ei ole yleistettävä tieto, vaan tapauksen mahdollisimman tarkka, totuudenmukainen ja syvälinen kuvaus. (Saaranen-Kauppinen & Puusniekka 2009, 43–44) Tapaustutkimuksessa tutkitaan valittua ilmiötä luonnollisessa ympäristössään (Uusitalo 2001, 76). Tutkittavana olevia tapauksia pyritään kuvailemaan ja selittämään erityisesti miten- ja miksi- kysymysten avulla (Saaranen-Kauppinen & Puusniekka 2009, 43–44). Minua kiinnostivat erityisesti sellistien kokemukset ja näkemykset rytmimuusikkona toimimisesta sekä miten ja miksi he ovat päätyneet tähänhetkiseen työtilanteeseensa ja haluavat tehdä työtään.

Tutkimukseni on laadullinen eli kvalitatiivinen tapaustutkimus. Halusin ymmärtää, mitä on olla *sellisti* rytmimuusikkona, ja juuri tietyn ilmiön ymmärtäminen on usein laadullisen

tutkimuksen tavoitteena. Ihanteena on joustava, vapaa ja perinpohjainen tutkittavaan ilmiöön syventyminen. (Strauss & Corbin 1998, 40) Laadulliseen tutkimukseen sisältyy useita erilaisia traditioita, lähestymistapoja ja menetelmiä, joiden avulla ihmistä ja ihmiselämää tutkitaan. Se on yksi tapa tutkia, ei minkään tietyn tieteenalan tutkimusote. (Saaranen-Kauppinen & Puusniekka 2009, 5) Kaikkea laadullista tutkimusta yhdistää ihmisten välisen ja sosiaalisten merkitysten maailman tarkastelu. Tavoitteena ei ole löytää totuutta, vaan ”tavoittaa ihmisen omia kuvauksia koetusta todellisuudesta”. (Vilka 2015, 118–122)

Laadullisen tutkimuksen tekeminen tuntui luontevimmalta vaihtoehdolta muun muassa siksi, että rytmimusiikin parissa toimivia sellistejä olisi ollut vaikea löytää riittävästi määrällisen tutkimuksen tekoon. Koska haastateltavia on vain neljä, voidaan katsoa, että tutkimuksessa on neljä erillistä tapausta. Kaikki kuitenkin kertoivat samasta asiasta, sellismistä rytmimusiikissa, joka on vielä etenkin Suomessa melko tuntematon ja varsinkin tieteellisesti tutkimaton ilmiö. Jo yhdenkin tapauksen syvälinen tutkiminen voi tuottaa tietoa, joka ”ylittää yksittäistapauksen”. (Saaranen-Kauppinen & Puusniekka 2009, 43–44) Valmiita koulutusväyliä rytmimusiikoiksi haluaville sellisteille ei ole Suomessa vielä olemassa. Niiden kehittämiseksi on tärkeää kuulla, miten rytmimusiikoiksi tästä huolimatta päätyneet sellistit ovat kokeneet taipaleensa rytmimusiikin parissa. Toivoisin, että tutkimukseni tulokset voisivat rohkaista pohtimaan laajemmin sellistien tulevaisuutta rytmimusiikkoina.

4.3 Aineiston hankinta ja haastateltavien valinta

Kun halutaan tietoa ihmisten elämästä, on usein viisasta kysyä asioita heiltä itseltään (Saaranen-Kauppinen & Puusniekka 2009, 53). Päätin kerätä tutkimusaineistoni sellistien näkemyksistä haastatteluilla. Valitsin aineistonkeruumenetelmäksi yksilohaastattelun, sillä halusin keskittyä rauhassa jokaisen haastateltavan kanssa käytävään keskusteluun. Omakohtaisten kokemusten tutkimiseen soveltuu parhaiten yksilohaastattelu (Vilka 2015, 123). Arvelin myös, että haastateltavilla saattaisi olla eriäviä näkemyksiä ja kokemuksia, ja toivoin niiden kaikkien tulevan kuulluiksi. Tutustuttuani aihepiiriin valmistelin teemoja ja niiden alle suuntaa-antavia haastattelukysymyksiä. Haastateltavat saivat liikkua teemojen sisällä melko vapaasti. Haastattelumuotoa voi kuvailla teemahaastatteluksi, josta

käytetään myös nimitystä puolistrukturoitu haastattelu. Siinä tutkimusongelmasta kootaan keskeiset aiheet tai teemat, joiden käsittely haastattelussa olisi välttämätöntä tutkimusongelmaan vastaamiseksi. Haastattelutilanteessa teemojen käsittelyjärjestyksellä ei ole merkitystä. Keskeistä on, että haastateltava saa tilaa antaa kaikista teemoista oman kuvauksensa itselleen luontevassa järjestyksessä. (Vilkkä 2015, 124) Vaikka minulla oli mielessä tiettyjä asioita, joista halusin tietoa, pyrin antamaan haastateltaville tilaa puhua siitä, mitä he itse pitivät tärkeänä. (Saaranen-Kauppinen & Puusniekka 2009, 55–56)

Valitsin haastateltaviksi neljä sellistä, joilla on omakohtaisia kokemuksia ja näkemyksiä tutkimastani aiheesta. Haastateltavien valinta on mielekästä tehdä joko teemaa tai tutkittavaa asiaa koskevan kokemuksen tai asiantuntemuksen perusteella (Vilkkä 2015, 135). Suomessa rytmimusiikin sellistejä ei ole kovin paljoa, mikä helpotti haastateltavien valintaa. Suurin osa on ainakin jossain määrin tuttuja toisilleen. Lähetin valitsemilleni tutkittaville viestin ja kaikki olivat kiinnostuneita osallistumaan tutkimukseeni. Haastattelut toteutettiin tammi-maaliskuussa 2017. Äänitin kaikki haastattelut. Kaikki haastateltavat olivat innostuneita aiheesta ja keskustelu eteni niin luontevasti, että oli haastavaa yrittää pitää haastattelujen kesto suunniteltuna. Toisaalta halusin suunnilleen pitää kiinni haastattelurungostani, toisaalta antaa tilaa haastateltavien asiantuntemukselle.

4.4 Laadullinen sisällönanalyysi

Analyysilla tarkoitetaan huolellista tutustumista aineistoon ja sen uudelleenjärjestelyä ja luokittelua. Tavoitteena on löytää aineistosta jotain tietoarvoltaan suurempaa, kuin mitä siitä sellaisenaan on nähtävissä. Merkittävää tiedon jäsentelyssä on vuoropuhelu teorian, empirian ja tutkijan oman pohdinnan välillä. (Saaranen-Kauppinen & Puusniekka 2009, 73–74) Analyysissa halutaan rakentaa luovaa, perusteellista ja aukotonta kuvaa tutkittavasta ilmiöstä. Siihen vaaditaan herkkyyttä havainnoida aineistoa ja kykyä tunnistaa, milloin tutkijan tai tutkittavien ennakoasenteet vaikuttavat analyysiin. (Strauss & Corbin 1998, 99) Karkeasti katsoen aineiston analyysi voidaan jakaa kolmeen osaan: luokitteluun, analysointiin ja tulkintaan. Todellisuudessa nämä vaiheet eivät kuitenkaan seuraa järjestyksessä toinen toistaan, vaan tapahtuvat osittain samanaikaisesti ja limittäin. (Ruusuvoori & al. 2010, 11–12)

Aloitin analyysin haastattelujen litteroinnilla eli niiden kirjoittamisella tekstimuotoon. Vaikka litterointi oli työlästä ja sivuja kertyi lopulta 88, koin sen lisäävän vuoropuheluani aineiston kanssa. Haastattelut tulivat tutuiksi, mistä oli hyötyä määriteltäessä aineiston riittävyttä ja sen tulkintaa tutkimusongelman kannalta. (Vilkkä 2015, 137) Kielenkäyttö tai vuorovaikutus haastattelussa eivät olleet tutkimukseni keskiössä, joten pyrin tekemään tekstistä selkeää ja helposti ymmärrettävää. Jätin täytesanoja pois, enkä kirjannut ylös erityisiä äänenpainoja tai pohdintahetkiä. Litteroinnin tarkkuus riippuu tutkimuksen tavoitteista ja analyysitavoista (Vilkkä 2015, 137–138).

Litteroinnin jälkeen jaottelin kaikkien haastateltavien vastaukset laatimieni teemojen alle haastattelurunkoa apuna käyttäen. Teemojen muotoutumiseen vaikuttivat niin omat kokemukseni aiheesta kuin tutkimusta varten lukemani kirjallisuus. Toisaalta haastattelujen pohjalta esiin nousi myös uusia teemoja, joita en ollut osannut odottaa. Teemoittelussa onkin tavoitteena löytää ja erotella aineistosta kohoavia teemoja. Niiden avulla voidaan sitten muodostaa vastauksia tutkimuskysymyksiin. (Eskola & Suoranta 1998, 175–176). Teemoittelun avulla pystyin helposti vertailemaan vastauksia niin toisiinsa kuin aihetta käsitteleviin tutkimuksiin ja lisäämään myös omaa pohdintaa niiden yhteyteen. Vähitellen kävin läpi eri teemoja ja kysymyksiä niiden sisällä ja rajasin pois niitä, jotka eivät olleet tutkimukseni kannalta olennaisimpia. Lopulliset teemat olivat:

- Soittimen valinta
- Rytmimusiikki-innostus
- Soittaminen keikoilla ja studiossa
- Säveltäminen ja sovittaminen
- Harjoittelu
- Rythmiikka ja groove
- Akustiset soundit
- Äänen vahvistaminen, efektit ja sähkösoitot
- Soittotekniikka
- Ilmaisun vapaus
- Sellon rooli rytmimusiikkia soittavissa kokoonpanoissa
- Ennakkoluulot ja rytmimusiikin sellistin identiteetti
- Opettaminen
- Ei-musiikillinen työ

Sisällönanalyysia voidaan tehdä joko aineisto- tai teorialähtöisesti. Tätä tutkimusta voisi kuvailla aineistolähtöiseksi, mutta kuitenkin teoriasidonnaiseksi. Aineistolähtöisessä analyysissä olennaista on, että aineistoa tiivistetään tai pilkotaan osiin, ja sen jälkeen ryhmitellään uudeksi johdonmukaiseksi kokonaisuudeksi. Uusi ryhmittely tehdään sen mukaan, mitä tutkimusaineistosta halutaan löytää. Analyysissä keskitytään aineistoon ja sieltä löytyvään informaatioon, mutta se jatkuu tarkastelemalla tulkintaa teoreettisen viitekehyksen avulla. Teoriasidonnaisuus tarkoittaa tässä tutkimuksessa sitä, että olin lukenut aiheesta paljon jo ennen haastattelujen tekoa. Se, mitä halusin haastateltavilta kysyä ja miten itse käsittelin aihetta, nojasi aiempaan tutkimus- ja teorian tietoon. (Vilka 2015, 163–171)

Laadullisessa tutkimuksessa aineiston hankinta, käsittely ja analyysi saattavat lomittua toisiinsa. Analyysivaiheessa voi käydä ilmi, että aineistoa on täydennettävää. Aineiston rajat ovat avoimet ja voivat muuttua tutkimuksen edetessä (Uusitalo 2001, 79–80). Olin varautunut ottamaan haastateltaviin uudelleen yhteyttä ja tarkentamaan joitakin asioita, mutta aineisto vastasi tutkimuskysymykseen mielestäni sellaisenaan, eikä lisäkysymyksille tullut tarvetta.

4.5 Tutkimusetiikka

Tutkimusetiikalla tarkoitetaan tutkijoiden ammattietiikkaa. Siihen kuuluvat eettiset periaatteet, normit, arvot ja hyveet, joita tutkijan tulee ammattia harjoittaessaan noudattaa. (Kuula 2011, 276) Tutkimuseettinen neuvottelukunta on esitellyt hyvän tieteellisen käytännön lähtökohtia. Niiden edellyttämällä tavalla toteutettu tutkimus voi olla luotettavaa ja eettisesti kelpavaa ja sen tulokset vakuuttavia. Ohjeiden soveltamisen rajat määrittelee laki, mutta soveltaminen on paljon myös tutkijayhteisön itsesääntelyä. Lähtökohtia ovat muun muassa rehellisyys ja huolellisuus kaikissa tutkimuksen vaiheissa, pyrkimys eettisyyteen tutkimusmenetelmiä valittaessa, tutkimuksen suunnittelu, toteutus ja raportointi tieteellisen tutkimuksen kriteerien mukaisesti ja avoimuus ja vastuullisuus tuloksia julkaistaessa. (TENK 2012)

Tieteen etiikassa tärkeä peruskysymys on *millaista on hyvä tutkimus*. Etenkin laadullisessa tutkimuksessa, joka on hyvin monimuotoista, tähän on vaikeaa löytää yksiselitteistä

vastausta. Merkittävinä hyvän tutkimuksen kriteereinä voidaan pitää tutkimuksen sisäistä johdonmukaisuutta sekä tutkimuksen eettistä kestävyyttä. (Tuomi & Sarajärvi 2012, 125–133) Olen pyrkinyt tutkimuksessani perustelemaan erilaisia tutkimuksen tekoon liittyviä valintojani mahdollisimman kattavasti.

Haastateltavat osallistuivat tutkimukseen vapaaehtoisesti. Jokaiselta edellytettiin asiaan perehtyneesti annettu suostumus (*informed consent*). Se annettiin haastattelun yhteydessä allekirjoittamalla laatimani *Suostumus tutkimukseen osallistumisesta* (ks. Liite 2). Perehtyneisyyden periaatteiden mukaisesti haastateltaville kerrottiin siinä, mihin tutkimuksella pyritään, mitä haastattelutilanteessa tapahtuisi ja mihin haastateltavat ovat oikeutettuja ja velvoitettuja. Termi suostumus tarkoittaa henkilön olevan pätevä tekemään rationaalisia ja kypsiä arviointeja ja että osallistuminen on vapaaehtoista. Haastateltavat eivät suoraan hyötäneet tutkimukseen osallistumisesta – he eivät saaneet palkkiota tai muutakaan ilmeistä hyötyä. Tutkimukseen osallistumiseen ei sisältynyt suurta riskiä. Haastateltavien luvalla he esiintyivät tutkimuksessa omilla nimillään. (Hirsjärvi & al. 2009, 25)

5 Sellisti rytmimuusikkona

Tässä luvussa esittelen neljän sellistin näkemyksiä rytmimuusikkona ja rytmimusiikin sellonsoiton opettajana toimimisesta. Aluksi esittelen lyhyesti haastattelemi sellistit ja luvuissa 5.2–5.4 he kertovat, miten ja miksi ovat päätyneet rytmimusiikin sellisteiksi ja kuvaavat, mitä heidän toimintaansa sisältyy. Luku 5.5 käsittelee haastateltavien näkemyksiä siitä, mitä on sello rytmimusiikissa ja mitkä ovat rytmimusiikin sellon erityispiirteitä. He pohtivat, mistä eri elementeistä rytmimusiikin soitto sellolla koostuu ja miten se eroaa perinteisemmästä sellomusiikista. Erityisesti tämän alaluvun sisällöistä tutkimustietoa on vain vähän, joten teksti koostuu lähinnä haastateltavien kertomuksista. Luvussa 5.6 esittelen sellistien näkemyksiä rytmimusiikin opettamisesta sellolla. Haastateltavien sitaatit on kursivoitu ja yli kolme virkettä pitkät sitaatit myös sisennetty.

5.1 Haastateltavien esittely

Elias Kahila

Elias Kahila (1984–) on sellisti ja Jyväskylän ammattikorkeakoulusta valmistunut musiikkipedagogi. Pääprojektinaan hän soittaa perustamassaan Elias Kahila Band -nimisessä pop/groove/funk -yhtyeessä. Muita Kahilan projekteja ovat kotimaan metallimusiikista Antony Parviainen Trio ja Marco Hietala sekä Ruotsin blues- ja soulartistit Bill Öhrström ja Kiralina Salandy. Kahila on kehittänyt sellolle bluesiin pohjaavaa soittotekniikkaa, joka helpottaa kolmimuunteisen rytmiiän toteutusta sellolla. Hän opettaa Jyväskylän musiikkiopistossa perinteistä ja rytmimusiikin soittoa sellolla.

Juho Kanervo

Juho Kanervo (1985–) on sellisti ja sähköbasisti sekä musiikkikasvatuksen opiskelija Sibelius-Akatemiasta. Hän on aiemmin opiskellut sellonsoittoa Kuopiossa sekä bassonsoittoa Pop & Jazz Konservatoriossa Helsingissä. Kanervo soittaa useissa eri kokoonpanoissa, mm. Johanna Kurkelan, Laura Närhen, Yonan ja Jarkko Aholan yhtyeissä. Hän on myös kokenut *sessiomuusikko*, joka soittaa, sovittaa ja säveltää

studioissa (The New Grove Dictionary of Jazz 2002). Kanervo on aiemmin opettanut Loimaan musiikkiopistossa ja opettaa nykyisin sellonsoittoa yksityisesti.

Mila Laine

Mila Laine (1984–) on sellisti ja musiikkikasvatuksen opiskelija Sibelius-Akatemiasta. Aiemmin hän on opiskellut myös Metropolia ammattikorkeakoulussa. Laine työskentelee Suomen Kansallisteatterilla muusikkona ja musiikin tekijänä. Lisäksi hän soittaa mm. Anna Erikssonin yhtyeessä. Laine on työskennellyt monipuolisesti eri genrejen parissa ja soittanut paljon *crossover*-musiikkia eli eri tyylien välillä liikkuvaa tai niitä yhdistelevää musiikkia (Stilwell 2016). Hän tekee freelancerina erilaisia keikkoja, studio- ja sovitus töitä eri artisteille ja produktioille. Laine on opettanut Lauttasaaren musiikkiopistossa, toiminut sijaisena ja opettaa tällä hetkellä sellonsoittoa yksityisesti. Hän tekee aktiivisesti niin muusikon kuin opettajankin töitä erilaisissa kansainvälisissä projekteissa, viimeksi Mosambikissa ja Angolassa.

Eicca Toppinen

Eicca Toppinen (1975–) on sellisti ja sello-rockia maailmanlaajuisesti tunnetuksi tehneen Apocalyptican perustajajäsen. Lisäksi hän on säveltänyt musiikkia mm. Suomen Kansallisteatterin Rikos ja rangaistukseen, Petri Kotwicen ohjaamaan Musta jää -elokuvaan, Wagner-juhluvuoden kunniaksi järjestettyyn suurprojektiin Wagner Reloadediin sekä Suomen Kansallisoopperan Indigoon. Toppinen on toiminut myös tuottajana ja soittaa rumpuja Cherry & The Vipers -yhtyeessä.

5.2 Soittimen valinta

Kaikki haastateltavat ovat aloittaneet sellonsoiton jo lapsena, eikä soittimen valinta silloin ole ollut välttämättä kovin harkittua. Toppinen kertoo päätyneensä selloon pitkälti sattumalta ja aloittaneensa samaan aikaan myös rumputunnit. Myös Kahila paukutteli jo pienenä kattiloita ja kasasi rumpusetiä. Kanervoa kiinnosti sellonsoiton fyysisyys ja

heiluminen verrattuna klarinettia soittavan isänsä staattiseen soittoasentoon. Laineen äiti puolestaan piti kovasti klassisesta musiikista, millä oli suuri vaikutus siihen, että hän aloitti sellotunnit. Muidenkin alkutaipaleella vanhemmat ovat olleet tärkeässä roolissa tutustuttamassa musiikkimaailmaan ja muistuttamassa harjoittelusta. Toppisen *faija on ollut semmonen intohimonen musiikin kuuntelija* ja Kanervon *äiti ja isä sano et teeppä soittoläksyt* ja hän sitten soitti.

Kaikki aloittivat sellonsoiton musiikkiopistossa ja opettajilla on ollut musiikkiopistoaikoina iso merkitys soittoharrastukselle. *Yks asia minkä takia mä oon oikeestaan tässä nii on se mun ensimmäinen opettaja*, Kahila toteaa. *Tosi paljon opin häneltä! Kehityin tosi tosi tosi paljon!* Kanervo muistelee konservatorion opettajaansa. Rytmimusiikin sellonsoiton opetusta kukaan ei tuolloin saanut, eikä sitä ole vielääkään virallisesti mahdollista opiskella missään musiikkioppilaitoksessa Suomessa. Useissa suomalaisissa pop/jazz –opetusta tarjoavissa musiikkiopistoissa minkä tahansa soittimen alkeet on ensin opeteltava jossain muualla, ja pop/jazz –tunneille on mahdollista päästä vasta ne hallitessaan (esim. Espoon musiikkiopiston pop/jazzlinja Ebeli 2017). Pop/jazzopetuksen aloittamiselle saattaa myös olla korkeampi ikäraja kuin länsimaisen taidemusiikin opetukselle (esim. Lahden konservatorio 2017). Tämä on kuitenkin muuttumassa ja alkuopetusta on alettu tarjota myös pop/jazzmusiikissa (esim. Turun konservatorio 2017). Rytmimusiikin opetuksesta musiikkioppilaitoksissa puhuttaessa on käyttöön vakiintunut termi pop/jazz, ja siksi käytän sitä tässä.

Nykyään haastateltavilla on paljon perusteluja sille, miksi he haluavat soittaa juuri selloa. Monet niistä liittyvät sen muuntautumiskykyyn ja sointiväriin sekä äänialaan (esim. Oramo & al. 1991, osa 5, 200).

Toppinen: *Sellon siisteimpii juttuja on se monipuolisuus. — Se voi olla rock-bändissä, se voi olla mis tahansa musiikissa, se voi olla solistinen instrumentti, se voi olla värittävä soitin, se voi olla rytmin tuova, se voi olla ikään ku bassoinstrumentti myös. Se pystyy olee kaikkee ja se soittimen karaktäärikirjo on mieletön! — Siit saa semmost rumuutta ja sit ääretöntä kauneutta.*

Laine mainitsee monivivahteisen sointiväriin ja sellon muunneltavuuden ja jatkaa: *Sello on hallitseva, jos sen haluaa olevan hallitseva. Se on jotain muuta! Se on syvä, siin on monta tasoo, se on tosi herkkää vastakkaisuutena vaikka bändikokoonpanolle.* Kaikki haastateltavat puhuvat sellon laajasta äänialasta. *Pääsee ylös ja varsinki pääsee niin alas!*

Kahila kiittelee. Toppisen mukaan *keskeistä on se rekisteri. — Basso on yhden asian soitin ja viulu kans vähän yhden asian soitin. Sello voi olla niin monimuotoinen!*

Haastateltavat puhuvat myös erilaisista soittotavoista. *Sä voit käyttää sitä bassona tai pizzicatona... Siin on monii tapoi soittaa!* Laine kuvailee. Kahila kehuu esimerkiksi *blues-slaidaamisen* – vasemman käden sormien sijaan kieltä painetaan esimerkiksi *slide-putkella* tai muulla esineellä (Bacon 2016) – olevan paremman kuuloista sellolla kuin kitaralla, kun sellossa ei ole nauhoja. Sellossa ei myöskään tarvita slide-putkea.

5.3 Rytmimusiikki-innostus

Sello ei kuulu tyypillisimpiin rytmimusiikin soittimiin, ja kaikkien haastateltavien kiinnostus rytmimusiikkiin onkin lähtenyt käyntiin jotenkin muuten kuin sellon parissa. Kanervoa *puraisi musalukiossa jazzkärpänen*, ja hän innostui kovasti isältään lahjaksi saamansa sähköbasson soitosta. Sello kulki rinnalla vahvasti mukana, mutta tunneilla soitettiin perinteistä klassista ohjelmistoa. Kanervo haaveili orkesterimuusikon urasta, eikä vielä Sibelius-Akatemiaan hakiessaankaan tullut ajatelleeksi, että voisi soittaa sellon kanssa ensisijaisesti jotain muuta kuin länsimaista taidemusiikkia. Kahila inspiroitui rytmimusiikista nähtyään the Eagles -yhtyeen comeback-keikan. Aluksi hän alkoi opetella yhtyeen kappaleita kitaralla, koska niiden siirtäminen sellolle tuntui hankalalta. Monilla rytmimuusikoilla ensimmäinen kipinä soittoon on syntynyt heidän kuullessaan suosikkisoitintaan soitettavan heitä inspiroivalla tavalla tai ylipäättään innostavaa musiikkia kuunneltaessa (Green 2002). *Mä oisin halunnu sellolla tehdä niitä ja mul oli taitoja kertyny siihen mutta en kuitenkaan osannu – tai ongelma oli se ettei ollu semmosta opettajaa*, Kahila pohtii. Rytmimusiikin oppimisessa olennaista on, että oppilailta on mahdollisuus soittaa musiikkia, josta ovat itse kiinnostuneita, johon identifioituvat ja johon he ovat enkulturoituneet (esim. Green 2002, 96). Kahilan lisäksi muutkin haastateltavat kertovat kaivanneensa opettajiltaan tukea rytmimusiikkikokeiluihinsa. Laine kertoo tukea saaneensakin:

Laine: *Jossain vaihees tuli sellanen fiilis et mä en jaksa soittaa sitä klassista ku se ei tuntunu mulle niin omalta. Mä rakastin sitä, joo, mut mun motivaatio ei riittäny semmoseen niin suureen panostukseen. Sit mun opettaja oli jotenki sillee aika fiksu et sit se rupes tarjoo vähän niinku et jos sä oot kiinnostunu täst... tai et se ei halunnu selkeestikään et mä jättäisin sitä harrastusta, enkä*

mä itekään halunnu sitä jättää koska mä olin kiinnostunu musasta mut se mun sellointressi itsessään oli vähän sellanen hapuileva.

Toppinen kuvailee eri musastailien olleen hänelle aina tasavertaisessa asemassa. Idea siitä, että sellobändillä voitaisiin soittaa kaikenlaista musiikkia, juontaa juurensa Total Cello Ensembleen. Yhtye koostui alkujaan Hannu Kiisken Sibelius-Akatemian selloluokan opiskelijoista. *Oli jotain Akatemian bileitä ja me käytiin skulaa aina muutama biisi. Ei me aateltu siit mitään sen kummempaa, se oli hauskaa!* Toppinen muistelee. Hän oli jo nuoresta asti ollut kiinnostunut metallimusiikista, ja ensimmäiset rytmimusiikkisovitukset selloyhtyeelle syntyivät musiikkileirin iltaohjelmaan ihan vaan hivin vuoksi. Tästä sai alkunsa myöhemmin maailmanlaajuiseen suosioon noussut Apocalyptic. Greenin tutkimuksessa (2002) kaikki haastateltavat puhuvat nautinnon merkityksestä harjoittelussaan. He ovat tempautuneet rakastamansa musiikin mukaan ja työnteko on tapahtunut ainakin alkuaikoina ikään kuin huomaamatta. Olennaista on, että muusikot ovat saaneet valita itse, mihin musiikkiin haluavat syventyä. (Green 2002)

Rytmimusiikki on läpeensä sosiaalista. Musiikilla on erityinen kyky vaikuttaa sosiaaliin suhteisiimme, eikä se ole sidoksissa vain musiikin opittuihin merkityksiin. (Shepherd 2003, 164) Rytmimusiikin kokeminen ei rajoitu vain kuuntelemiseen, vaan sitä nautitaan myös sosiaalisuuden ja kehollisuuden kautta (Frith 2007). Yhdessä tekeminen on kaikille haastateltaville merkityksellistä heidän toiminnassaan rytmimusiikin sellisteinä. *Se on mulla ollu paljon lähtökohtana siihen rytmimusasellistiks alkamiseen et mä saan yhes tehdä asioita, mä pääsen yhdessä luomaan ja se on sosiaalista!* Laine kertoo. Myös Kanervo kuvailee rakastavansa soittaa ihmisten kanssa ja jatkaa: *Mä ainaki koen että mä oon oppinu tosi ison osan niistä asioista mitä mä osaan nii tyypeiltä joiden kaa mä oon tehny musaa. — Tai et on niin siistiä soittaa yhdessä ja kuulla muiden soundia.* Laine pohtii, että toki länsimaisen taidemusiikinkin parissa pääsee musisoimaan muiden kanssa, muttei juurikaan itse luomaan. *Sinänsä orkkasoittamisessa paljon tehään yhdessä mut sit sielt ei pääse koskaan nousemaan sillee et mä haluunki tehdä tähän tämmösen jutun et annattekste mulle vähän tilaa?* hän kuvailee. (ks. luku 5.5.5)

Kaikki haastateltavat puhuvat halusta luoda jotain uutta ja tehdä työtä, jolla on tarkoitus. *Mun duunissa on parasta se et saa kokee tekevänsä jotain mil on merkitystä,* Toppinen kertoo. Kahila kokee rytmimusiikin sellisiin sisältyvän *uudenlaisen tyylin raivaamisen*

palkitsevana: *Must on jotenki todella spesiaalia duunaa tota sellomatskua ja tuntuu et siinä on jotenki sellanen tarkotus. — Se on vähän poikkeavaa ja eri tavalla kiinnostavaa!* Laine kertoo musiikin elävän sisällä hänessä ja hänen tunteissaan, ja että sitä on mahdotonta irrottaa niistä. *Jos sanoo et hengitän musiikkia nii mul on myös tarve pystyy tuomaan sitä esille jotenki siinä tilanteessa et miltä must tuntuu. Vaikka sitä voi tehdä semmoses perinteises klasarissakin nii se on kuitenkin hirveen eri tavalla määriteltyy,* hän kuvailee. Kanervo puhuu myös luomisen haasteista: *Mä toivon et must tulee amerikkalaisempi ja uskallan kysyy ihmisiä soittaa mun kaa! Uskallan tehdä omaa juttua! Ehkä saan joku päivä vielä ihan oman bändin aikaseks.* Yksi rytmimusiikin ominaispiirre onkin, ettei se tukeudu ylhäältä johdettuihin instituutioihin. Rytmimuusikkous perustuu omaan, persoonalliseen ja luovaan itsensä toteuttamiseen. (Pop & Jazz Konservatorion Säätiö & al 2005)

Sen lisäksi, että musiikki palkitsee sellistejä itseään, he pitävät tärkeänä myös, että kuulijat saavat siitä jotakin. *Ku konserttitilanteessa kokee sen yleisön fiiliksen et ne on oikeesti saanu jonkun mullistavan kokemuksen nii... mun mielest tää on niinku palveluammatti. Ei sillee et meiän pitäis vaan miellyttää ihmisii, mut me ollaan yleisöä varten,* Toppinen kiteyttää. Kanervo miettii, että usein kuulijaa voivat koskettaa yllättävätkin asiat: *Vaikka tuntuis tosi kornilta joku huiluääni sinne tai joku möräkkä karhun murahdus tänne nii se saattaa olla kuulijalle tosi mielenkiintonen et vau! Onpa siistii et selloo käytetään noin ja et joku tuolla vähän revittelee. Nii yleisölle ku ehkä bändikavereilleki semmoset vau-elämykset on aika makeita.* Kahilan mielestä on hienoa kuulla yleisön ajatuksia keikkojen jälkeen. *Meil on jengi tullu puhumaan keikan jälkeen et mul oli kyllä tosi kovia ennakkoluuloja et mä aattelin et eihän tämmönen homma voi toimia — tai et mä en ois voinu kyllä ikinä kuvitella et sellolla voi soittaa tollasta musaa!* hän kuvailee paljon kuulemaansa palautetta. ”Kenelle soitamme?” on musiikillisen viestin välittämisen kannalta keskeinen kysymys. Se antaa muusikoille sekä vastuuta että mahdollisuuksia. Muusikin lisäksi muusikko voi tarjota yleisölle itsensä: kiinnostuksensa toisiin ihmisiin ja heidän tilanteeseensa, huumorin, lämmön, tunteet, mielikuvituksen ja osaamisensa. (Irvin 2004, 18–22)

5.4 Mitä sisältyy sellistin toimintaan rytmimuusikkona

5.4.1 Soittaminen keikoilla ja studiossa

Haastateltavat soittavat kaikki useissa eri kokoonpanoissa. Yhteensä niiden kirjo on valtava. Rytmimuusikoille on tyypillistä työskennellä monissa eri yhtyeissä, joskin usein yksi niistä on muita isommassa roolissa (Tolvanen 2011). Toppisen Apocalyptica ja Kahilan EKB eli Elias Kahila Band ovat vakituisia omia projekteja. Kanervo on soittanut pitkään Johanna Kurkelan yhtyeessä sekä duossa laulaja Stina Koistisen kanssa, ja Laineella on pitkä historia Anna Erikssonin ja Jesse Kaikurannan yhtyeissä. Näiden lisäksi kaikki keikkailevat myös muuten. Sello on haluttu erityisesti joulukiertueilla. Toppinen *saattaa tehdä jotain feat-juttuja satunnaisesti*, Kahila *soittaa erinäisissä pop/rock – poppoissa* ja Laine mainitsee mm. yhteistyön Cheekin ja Sannin kanssa sekä erilaisia teatteriproduktioita. Välillä yhtye saatetaan koota vain yhtä esiintymistä varten. Monesti jouset otetaan mukaan vain televisio- tai festivaalikeikoille ja pienemmät esiintymiset toteutetaan ilman niitä. Rytmimusiikin ala rakentuu muusikoista, jotka suurimmaksi osaksi luovat itse työpaikkansa ja toimeentulonsa. Valtio, kunnat tai kirkko eivät tue rytmimusiikkia samassa määrin kuin esimerkiksi länsimaista taidemusiikkia, ja myös siksi rytmimuusikot ovat pitkälti markkinavoimien liikuteltavissa. (Tolvanen 2011)

Keikkojen lisäksi kaikkien haastateltavien toimintaan sisältyy myös studiosoittoa. Osa siitä on perinteistä sektiosoittoa esimerkiksi jousikvartetissa tai –duossa, mutta välillä sello halutaan käyttää myös monipuolisemmin. Kanervo kertoo nauttivansa vapaudesta studiossa: *Tuottajat ei ehkä nykyään jaksa tehdä nuotteja ku on kiire tehdä sessioita nii yleensä ne tehään midinä ihan vaan korvakuulolta. Mut sit ku halutaan sitä oikeeta sellosoundia ja rahinaa ja pörinä, nii sitte mut on soitettu paikalle.* Toppinen pohtii, miksi tiettyjä soittajia pyydetään studioon: *Rytmimusas tietty on tyypillistä se et jos pyydetään studioon soittaa nii sit studiossa myös aina sovitetään. Hyvis projekteissa on aina tilaa luovuudelle!* hän toteaa. Toppisen mukaan rytmimusiikin soittajan on pystyttävä käsittelemään instrumenttiaan kokonaisuutena sähköän kanssa: *Sillon siit pystyy luomaan sellasii soundei ja sellasii karaktäärejä, jotka voi olla tuottajalle tai tilaajalle kiinnostavii, siin on se oma tyyli, siihen se perustuu kellä tahansa et pitää löytää se oma tyyli. — Semmonen ajattelu ehkä viel ei oo sillee kunnolla tähän ”jousisoittimet rytmimusiikissa” -*

hommaan tullu. Laine kuvailee tyypillistä studiosessiota melko avoimeksi: *Ollaan menty studioon ja sit vedetään tää biisi molemmat niinku vähän improillen siihen jotain.*

Rytmimusiikin ala on jatkuvassa muutoksessa mm. kaupallisten olosuhteiden muutosten ja teknologian kehityksen vuoksi (Wall 2013). Kysyntää on erityisesti luoville ja sopeutuvaisille moniosaajille (Tolvanen & Pesonen 2010), jotka pystyvät joustavasti mukautumaan kunkin projektin tarpeisiin. Woody (2013) käyttää tällaisista instrumentalisteista nimitystä mestarit (*masters*). He hallitsevat niin nuottien luvun, korvakuulolta soittamisen kuin improvisoinninkin ja pyrkivät jatkuvasti kehittymään musiikillisen osaamisen, taiteellisen ilmaisun ja luovuuden saralla. (Woody 2013, 114–117)

Kanervon toinen instrumentti sellon lisäksi on sähköbasso, ja hän soittaa usein bändeissä molempia *rinta rinnan*. *Sit ku mä siirryn selloon nii jompikumpi synan soittajista ottaa sen bassovastuun*, hän kuvailee soitintensa vuorottelua Johanna Kurkelan yhtyeessä.

Kanervon intohimo on soittaa yhtyeissä, joissa hänellä on tilaa ottaa vastuuta. Yleensä sitä löytyy sitä enemmän, mitä vähemmän instrumentteja kyseisessä kokoonpanossa on.

Toppinen toteaa, että saadakseen oman, luovan tontin *sellistin pitää kuulua bändiin ja olla osa sitä prosessii*. Haastateltavat painottavat oman luomisen merkitystä soittamisen merkityksellisyyden kokemiselle. Siitä, ovatko muusikot työntekijöitä vai luovia artisteja, ollaan montaa mieltä (Frith 2017). Haastateltavien puheesta kumpuaa mahdollisuus olla molempia yhtä aikaa. Myös Kari Kurkela (1994) kirjoittaa: ”Onnellinen se muusikko, joka tekee sitä, mitä tekisi joka tapauksessa – aidosti ja vailla yleisön mielistelemisen pakkoa – ja jonka tuotannolla on kysyntää niin, että taiteilijakin saa osansa. Tällöin musiikki ei ole pelkästään väline taloudellisen tai muun edun tavoittelussa; kuitenkin se palkitsee tekijäänsä *myös* antamalla mahdollisuuden arkitodellisuudessa selviämiseen.” (Kurkela 1994, 55)

5.4.2 Säveltäminen ja sovittaminen

Toppinen kertoo työhönsä sisältyvän paljon *sävellyshommaa*. Apocalypticassa hän vastaakin paljolti säveltämisestä ja sovittamisesta ja mahdollisuuksien mukaan säveltää myös muille. *Mä koen et se oma musiikki, tai Apocalyptica on yhdistelmä rujoutta ja kauneutta, siin on sellasta raakaa voimaa, mikä on tavallaan tosi rytmistä ja vähän väkivaltasta. Ja sit toisaalta siin on se extreme-kauneus ja lyyrisyys*, Toppinen kuvailee.

Hän kertoo sävellystyöhön liittyvän jatkuvia pohdintoja siitä, mihin on tultu, mitä omat vahvuudet ovat ja mitä seuraavaksi halutaan tehdä. *Nykyään ei kyl oikeestaan joudu kelailee sillee et haluisin tehdä tällasen jutun, mut tätä ei pysty tekeen sellolla*, Toppinen lisää erotuksena Apocalypticin alkuaikojen painiskeluille. Myös Kahila säveltää omalle EKB-yhtyeelleen. *Jos me soitetaan 1,5h jossain baarissa nii ei siel oo ketään automaattisesti liputtamassa sellon puolesta, et se pitää tehdä kiinnostavaks. Siin on oppinu ihan törkeesti ton bändin kautta sekä säveltämisestä että sovittamisesta*, Kahila kuvailee.

Laine on innostunut säveltämisestä erityisesti ihan viime aikoina: *Mä oon just ehkä nyt siinä tilassa et mä oon siirtymässä semmosen oman luovuuden puolelle. — Mut se on vieny tosi kauan ja mä oon käyny tosi paljon kriisei sen kaa et haluunksmä olla niinku muusikko, työntekijänä tässä bändissä. Ja jos oon sitä niin kuinka mä voin tuoda siihen omaa itseeni*. Säveltäminen liittyy erottamattomasti rytmimuusikkouteen, eikä selvää rajaa rytmimusiikin säveltäjien ja esittäjien väliltä voi löytää. (Rojek 2011, 151) Toppinen kertoo aloittaneensa säveltämisen *oikeestaan vähän vahingossa*. Pieni rumpalipoika –kappaleen sovituksesta tuli niin *vapaa originaalista et sit mä aattelin et miks mä en kokeilis tehdä jotain ihan omaa. Siit se niinku lähti! — Mä aloin pikkuhiljaa tekee niit omii biisejä ja sit mä hiffasin et ku mä kirjotan ite nii saan enemmän irti tost bändistä*.

Tarve säveltää ja sovittaa uutta rytmimusiikkia sellolle syntyy jo siitä, ettei valmista materiaalia juurikaan löydy. Kun tekee itse, saa juuri sitä mitä haluaa. *Oon säveltäny vaikka viis selloo poppisbiisiin, tehny sellasen satsin, jolla on merkittävä osa siitä biisistä, tai sit esim yhdessä Johanna Kurkelan biisissä on avainasemassa vaan sello ja laulu. — Eikä Stinankaan kanssa se oo aina komppii vaan se voi olla myös melodaa!* Kanervo kuvailee. Myös Kahila puhuu materiaalin puutteesta: *Ei oo oikein vastaavanlaisia bändejä, jos niitä ois nii sit vois blokkaila. Nuottimatskuu ei nyt ainakaan oo. Vaikkei jousisoittajien rooli rytmimuusikkoina ole perinteisesti ollut kovin luova, niin nimenomaan jousisoittajilta luovuutta vaaditaan esikuvien vähäisyyden vuoksi*. Pellegrinon (2014) tutkimuksessa jousisoitinopettajat kertoivat säveltämisen mm. kasvattavan innostustaan ja inspiraatiotaan musiikkiin niin henkilökohtaisella kuin ammatillisella tasolla (Pellegrino 2014).

Säveltämiseen ei ole yhtä oikeaa tapaa. Toppinen kuvailee prosessin alkavan *sillee et mä vaan otan soittimen käteen ja lähen tsekkailee. Se on piano tai kitara tai sello, tai kiipparit*.

*Vähän riippuu et minkä soittimen ottaa nii et mikä soundi ja minkä tyyppist musaa. Kanervolle sello on erittäin tärkeä työväline myös sävellystyössä. Sellon kanssa mä aina sävellän, hän toteaa ja jatkaa, että sellolla lopulta soitettavat kappaleet on helpointa kirjoittaakin sellon kanssa. Toppinen kertoo tehneensä myös aika paljon co-writeja ammattikirjoittajien kanssa: *nehän menee usein sillee et ei oo ku joku idean tynkä ja sitä lähetään vaan pallottelee. Hyväl tsägäl päivän päätteeks on biisi kasassa!* Laine toteaa, ettei säveltäminen ole mikään muusta muusikkoudesta irrallinen osa, vaan *kokonaisvaltainen asia. Mulle se säveltäminen on sitä et mä oon menny muusikoks mun ystävien kaa johonki projektiin mitä me on alettu rakentaa ja sit mun rooli on ollu jotenki epäselvä. Mä oon menny eka sillee et mä soitan ehkä pari biisii –tyyppisesti ja sit oonki päätyny säveltää sen koko homman!**

Kanervo innostuu sovittamisesta erityisesti silloin, kun instrumentteja ei ole kovin paljoa ja yksittäisen soittajan vastuu tietyssä määrin kasvaa: *Hei mähän voisin soittaa vähän sointuja ja arpeggioita, sooloja tai näppäillen! Mähän voin soittaa bassoo tällä sellolla et tavallaan sitte se sellon käyttötarkotus siinä muuttuu ja sit on tilaa soittaa.* Kanervo kokeekin vahvuudekseen sovittamisen ja paineen ja aikatauluhiillostuksen alla toimimisen. *Teen mieluiten semmosta musaa missä on tilaa. Meininki voi mennä tosi vapaaks välillä, ei sitä perinteistä terssij ja seiskaa ja kaunista stemmaa laululle vaan enemmän semmosta improvisointii ja elämän kuulosta!* Usein sello tai jousisektio pyydetään irrallisena osana mukaan bändiin jollekin isolle keikalle. Silloin aikaa yhdessä sovittamiselle harvemmin on ja jousisoittajat soittavat valmiita sovituksia. *Periaattees sellol voi tehdä ihan mitä vaan mut sit se et mikä on tarkotuksenmukasta...* Toppinen pohtii sellon sovituksellisia mahdollisuuksia ja jatkaa: *Miten hyödynnetään parhaiten ne soittimen kvaliteetit?*

Kahila kertoo tietyistä sellon asettamista rajoitteista: *ku on yks sello käytössä nii ei voi samaan aikaan soittaa vaik riffiä ja melodias. — Paljon pitää käyttää aikaa sovittamiseen.* Laine mainitsee, että sellon ääni syttyy eri tavalla kuin kitara, basso, kiippari – *siin on niin paljon sustainia siin itse äänessä. Se on haaste, koska sellossa haetaan linjaa ja rytmimusassa haetaan sykettä!* Kanervon mukaan *sun pitäis sillä sun soittimella tuoda siihen kappaleeseen jotain lisää, jotain merkitystä. Sitä silmällä pitäen pitää sovittaa, että sä saat jotenki tehtyä ittes tärkeeks,* hän selvittää. Kanervon mielestä itseään ei saa päästää liian helpolla, vaikka annettaisiinkin vapaat kädet. *Jotenkin sun pitää perustella*

itelles et ei riitä et mä nyt vaan soitan tässä jotain! – Mikä se tarkoitus on nii sun pitää hiffata ite.

Haastateltavat ovat opetelleet rytmimusiikin säveltämistä ja sovittamista, varsinkin sellolle, lähinnä itse. Kahila on *ite opiskellu ja bändien kanssa tehny omaa matskua nii on sitte yrityksen ja erehdyksen kautta päässy eteenpäin. Ja sit ku soittaa erilaisissa kokoonpanoissa nii sieltä saa erilaisia vivahteita, mitä ei ois ehkä ite osannu ajatella.* Kanervo kertoo oppineensa paljon jazzimprovisaation kautta: *seksit ja terssit on kauniita, septimi menee terssiin, kaikki ne väliäännet on kauniita jos halutaan rikastaa... Niitä mä ehkä vaistomaisesti mietin koska niitä on pitäny bassollaki sooloa soittaessa mieltä.* Toppinen kertoo löytäneensä oman tavan säveltää: *teen sillee mikä mun mielestä soundaa hyvältä eikä sillee miten se pitäis olla. — Sillee mun mielestä oppii ku ottaa tasoonsa vaikeempii tehtävii vastaan. Aina ne on jotenki onnistunu.* Myös Laine kuvailee sovittavansa hyvin paljon sellasta musaa mikä vaan kuulostaa musta hyvältä! — *Tai oon aina ollu sillee et emmä nyt tiiä tarpeeks nii en viitti lähtee sovittaa mitään tai muuta, mut nyt sit tuntuu et viime aikoina se on vähän menny sillee et ei mun tarvii tietää, mä lähen vaa duunaa!*

5.4.3 Opettaminen osana rytmimusiikin sellistin toimintaa

Kuten jo esittelyissä mainitsin, haastateltavista kaikki paitsi Toppinen opettavat säännöllisesti. Kahila opettaa Jyväskylän musiikkiopistossa. Myös Laine ja Kanervo ovat opettaneet musiikkioppilaitoksissa: Laine Lauttasaaren ja Kanervo Loimaan musiikkiopistossa. Nykyään molemmilla on yksityisoppilaita. Laine on myös toiminut sijaisena paljon. Toppisella on opettamiskokemusta vain vähän ja vuosien takaa, mutta hän kertoo, että *aika useinki ollaan kyl mietitty Apoilla (Apocalyptica) et meidän pitäis luoda semmonen viikonlopputyypinen mestarikussi, semmonen kahen-kolmen päivän juttu mikä voitais toteuttaa mis päin maailmaa vaan.*

Varsinaista rytmimusiikin selloa ei Suomessa ole tarjolla missään musiikkioppilaitoksessa. Toisin kuin sähköbassolle, sähkökitaralle, huilulle, klarinetille, laululle, saksofonille, rummuille ja trumpetilille, sellolle ei ole myöskään Suomen musiikkioppilaitosten liiton rytmimusiikin tasosuoritusohjeita. Osaan vuoden 2005 länsimaisen taidemusiikin sellon

tasosuoritustavoitteita on otettu vaikutteita rytmimusiikin puolelta. Tavoitteiksi mainitaan mm. improvisoimaan ja säveltämään rohkaistuminen, musiikin kuuntelusta kiinnostuminen ja kuulonvaraiseen soittamiseen valmiuksien saaminen. (SML 2005) Tämän tutkimuksen kirjoitushetkellä työn alla ovat uudet, päivitetty tasosuoritusohjeet ja musiikkioppilaitosten opetussuunnitelman muutos. Aiempaa oppilaskeskeisempi opetustapa, kuulonvarainen oppiminen, improvisointi ja sävellys tulevat painottumaan entistä enemmän myös länsimaisen taidemusiikin opetuksessa. (Opetushallitus 2017)

Virallisten rytmimusiikin sellon opetusohjeiden puuttumisesta huolimatta Kanervo, Laine ja Kahila sisällyttävät kaikki opetukseensa myös rytmimusiikkia. Toisin kuin taiteen perusopetusta, yksityisopetusta eivät sido valtakunnalliset arvot ja tavoitteet. (SML 2007) *Se et mä kyselen oppilaan mielipidettä nii on paljon mun omaa pedagogiikkaa, oli genre mikä tahansa, mut toki siihen vaikuttaa se et mä teen paljon rytmimusaa. Sillon mun lähtökohta musan tekemiseen ylipäättään korostuu myös mun pedagogiikassa. — Muusikkous ja opettajuus on aika erottamattomat*, Laine pohtii. Kanervo kuvailee lasten innostumista rytmimusiikista: *Pienten oppilaiden kaa se on niin mahtavaa ku ne on niin vaikuttuneita ku saa soittaa jotain ränttätänttää sellolla. ”Miten sä ton teet?!”* Kanervo kertoo käyttävänsä rytmimusiikin keinoja paljon myös klassisten ja teknisten asioiden opettelussa. Hän kokee, että rytmisyys on monen oppilaan heikko kohta, ja pitää sen työstämistä tärkeänä musiikkityylistä huolimatta. Kanervo on myös innostunut säveltämisestä ja improvisoinnin kautta oivaltamisesta yhdessä oppilaiden kanssa.

Myös musiikkioppilaitosten sisällä on mahdollista opettaa rytmimusiikkia, vaikkei se varsinaiseen tarjontaan kuuluisikaan. Kahila pyrkii opetuksessaan Jyväskylän musiikkiopistossa välttämään raja-aitoja. Hän kertoo lähes kaikkien oppilaidensa olevan kiinnostuneita rytmimusiikin soittamisesta. Kahila on innostunut rytmimusiikin sellopedagogiikan kehittämistä ja luonut erilaisia nimenomaan rytmimusiikin sellisteille tarkoitettuja harjoitteita. *Rytmimusiikin sellon opetus on semmonen vähitellen tuleva juttu ja vaatii paljon kokemusta. Mul on siinä semmonen tavote, että mä joskus tekisin – itekseni tai yhteistyössä – sellolle rytmimusiikin ohjelmiston ihan alusta*, Kahila haaveilee. Monipuolisen musiikinopetuksen eduista on viime vuosina puhuttu paljon – genrestä riippumatta. ”Täyteläinen opetus” (*a full music program*) sisältää kaikenlaisen musiikin kuuntelua ja kokeilemista. Parhaimmillaan se on oppilaiden aktiivista osallistumista,

kasvavaa musiikin ymmärtämistä ja siitä nauttimista sekä oppilaiden omien musiikillisten valintojen mahdollistamista. (Bamberger 2013, 186)

5.4.4 Harjoittelu

Kanervo pitää klassista musiikkia sellistille tietynlaisena välttämättömyytenä.

Kanervo: *Ehkä sama ku jotkut nuoremmat tai vanhemmatki jazzmuusikot aattelee et beppia pitää osata koska se on vähän semmosta etydinomaista, saa sit työkaluja siihen omaan luomiseen, opit niitä likkejä, opit ne sointuvaihdokset. Samalla tavalla klassinen musiikki auttaa tutkimusmatkalla sellon tuntemukseen. Mistä kohtaa kannattaa soittaa, kun hakee tietty soundia ja näin. — Sellasen perinteisen melodiasoiton hallinta on otettavissa sieltä.*

Kanervo kertookin harjoitteluunsa sisältyvän perinteisiä rutiineja kuten asteikkojen soittoa, metronomin kanssa treenaamista ja joskus myös oman soiton äänittämistä ja kuuntelemista. Kahila on käyttänyt paljon aikaa erityisesti shuffle-jousitekniikan opetteluun ja paneutuu muutenkin rytmimusiikkiin sopivan soittotekniikan hiomiseen. Rytmimuusikoilla on kovasti toisistaan poikkeavia harjoittelutottumuksia, eikä mitään tarkkoja sääntöjä siihen, mitä tai minkä verran pitäisi harjoitella, ole olemassa (Green 2002, 86–93). Tyypillisesti aloittelevat soittajat eivät juurikaan tietoisesti harjoittele, vaan tavoitteellinen ja suunnitelmallinen treenaaminen astuu kuvaan vasta ammattivaiheessa (Green 2002, 84–86).

Rytmimuusikoille tietoista harjoittelua tyypillisempää on ”vain kuuntelemalla” tai ”ikään kuin vahingossa” soitellessa oppiminen (Wall 2013, 173–183). Varsinaista eroa *harjoittelun* ja *soittamisen* välillä ei oikeastaan edes tunneta (Green 2002, 86–93). Toppinen ja Laine sanovat treenaavansa itsekseen vain vähän. *Jos mä teen musaa nii mä soitan tai jos mä teen demoit tai feattaan johonki äänitteelle himas nii sit mut sellast perinteistä soittamista himas nii ei...* Toppinen kertoo ja jatkaa: *Mä tykkään soittaa ja näin mut mä en tarvii tässä hommassa sellast perinteistä soittotatsii juurikaan. — Meikäläisen rooli on se et mä hoidan enemmän noit riffitonttei nii se muistuttaa enemmän lapiointii ku jotain perinteist sellonsoittoa.* Myös Laine pohtii, että *mun pitää treenaa sitä klasarisoundii tai pitää sitä yllä koska mä käytän mun instrumenttii vähän eri tavalla.* Haastateltavat näkevät koko harjoittelun konseptin monipuolisempana kuin perinteisenä yksin kopissa tapahtuvana

hiomisena. *Mulle treeni on myös sitä et mä kuuntelen jotain tosi hyvää muusikkoo tai tosi hyvää musaa mist mä saan fiiliksen ja sit mä oon sillee et hei mä haluan luoda tota samaa fiilistä!* Laine kuvailee. Rytmimusiikin luovan luonteen vuoksi ei ole kovin hyödyllistä harjoitella omia osuuksia yksityiskohtaisesti huippuunsa ennen yhteisiä treenejä. Yhteinen sovittaminen ja tunnelmien ja tunteiden etsiminen muodostavat ison osan treenistä. *Se on aika vähän semmost yksin harjotteluu. Toki sitäki pitää keikkojen alla tehdä, et mitä mä soitan täs biisis, mitä asteikkoo käytän tai näin,* Laine pohtii.

5.4.5 Ei-musiikillinen työ

Suomen musiikkimarkkinat ovat pienet. Monet artistit ovat itse perustaneet ohjelmatoimistoja hoitamaan talouttaan. (Brusila 2007) *Välillä tuntuu et mun työajasta ei oo ees 5 % soittamista. Firmojen pyörittämistä tai sitä koko paletin kasassa pitämistä,* Toppinen kuvailee.

Toppinen pohtii rytmimusiikin sellistien työllistymistä: *Niittenhän pitää ite luoda itelleen työpaikka mikä on must tavallaan taiteilijana terve lähtökohta ja mikä on rytmimusiikin puolella itsestään selvää aina, kautta sen historian! — Sun täytyy tehdä itsestäs tarpeellinen, et joku on kiinnostunu käyttää sua muusikkona.* Rytmimusiikot hankkivat työnsä ja toimeentulonsa pitkälti itse (Tolvanen 2011). Työ- ja elinkeinoministeriön (2017) tutkimus osoittaa, että itsensä työllistämässä koetaan olevan paljon hyvää. Vastaajat kiittelivät työn vapautta, joustavuutta ja omaa päätäntävaltaansa. Toisaalta tyytymättömyyttä esiintyy eniten nimenomaan taide-, viihde- ja virkistysaloilla. (Työ- ja elinkeinoministeriö 2017)

Toppinen kertoo kritisoineensa jo opiskeluaikoinaan sitä, ettei koulussa tunnustettu työllistymisen vaikeutta ja sitä, ettei huippukova soittotaito välttämättä riitä työpaikan saamiseksi. *Mä oon sitä mieltä et soittajan pitää soittaa ja pitää tehdä töitä. — Rytmimusiikin puolella se on tyypillistä et jengi tekee 6 tai 7 päivää viikos duunia ja tekee koko ajan sitä työtä! Et se muusikkous on tietys mieles elämäntapa,* Toppinen kuvailee. Laine on kieltäytynyt projekteista, jotka eivät tunnu omilta: *Kyl mulle on tärkeätä se mul on jotain omaa ambitioo siinä.* Parhaimmillaan freelancerina toimiminen mahdollistaa sen, että pääsee valitsemaan itseään kiinnostavia töitä.

5.5 Sello rytmimusiikissa haastateltavien mukaan

5.5.1 Rythmiikka ja groove

Kanervo pohtii rytminkäsittelyn eroja länsimaisen taidemusiikin ja rytmimusiikin välillä. *Monesti klasarihommissa sit ku on sinne ylös meneviä pitkiä juoksutuksia, nii niit saaki vähän kiirehtiä mut rytmimusassa se saattaaki haitata! Sen mä oon huomannu et helposti ennemmin kiilaan ku sleebaan, hän miettii. Taimin ja rytmin käsittelyn pitää olla hallussa,* Kanervo toteaa. Laineen mielestä *juuri tarkka rytminkäsittely ja tekninen taito sen suhteen on hyvin tärkeä osa sellistin ammattitaitoa rytmimusiikin soittajana ja sen pitää olla tiukka.*

Toppinen: *Rytmimusan soittaminen vaatii erilaisen mindsetin. — Tai ku soittajat väittää et tää on niin vaikee soittaa rytmissä, nii rytmisoittaminen on ensisijaisesti päästä kiinni et miten sä hahmotat rytmiä, miten sä käsittelet rytmiä! — Ihmiset on tyytyväisiä siihen et ne yleensä kiilaa ja sit jos halua soittaa taimissa nii aivojen ja fysiikan pitää tehdä se työ sitä luontaista vastaan. Ja sit siit tulee luontasta.*

Toppinen kertoo nauttivansa kovasti rytmin hiomisesta. Hänen mukaansa monen jousisoittajan tylsinä pitämät rytmistemmat voivat olla todella kiehtovia, kun ottaa haasteeksi soittaa ne niin hyvin kuin ikinä pystyy: *Mikä tahansa rumpalin se groove onki, jos se svengaa se juttu, nii mä koitan soittaa nii et mun riffi svengaa ihan täsmälleen samalla lailla!* (ks. luvut 2.2.1 ja 2.2.2)

Kahila on kehittänyt kolmimuunteiseen musiikkiin oman shuffle-jousitekniikan. Se sai alkunsa Toton Rosanna-kappaleesta, jonka rumpukomppia Kahila halusi imitoida sellolla. *Halusin saada tosta jousesta rytmikkäämmän jutun aikaan sillee et se ois groove-pohjanen ja yhteensopiva kolmimuunteisen triplet-homman kanssa. Sit mä rupesin miettimään et aika monessa biisissä on itseasiassa taustalla tämmöstä kolmimuunteista juttua!* hän kertoo. Kahila toteaa *kaiken mustan musiikin ja bluesiin pohjautuvan musiikin perustuvan kolmimuunteisuudelle,* minkä vuoksi shuffle-jousitekniikka onkin vaikuttanut valtavasti hänen soittoonsa.

5.5.2 Akustiset soundit

Kanervo on kiinnostunut etsimään soittimestaan erilaisia akustisia soundeja: *Sellolla saa niin paljon soundeja ihan akustisesti, ilman mitään looppipörinää ja säröjä!* Hän toteaa, että itselle kornilta tuntuvat jutut saattavat olla kuulijalle todella mielenkiintoisia. Sähköisten efektien sijaan Kanervo on kiinnostuneempi etsimään akustisia vaihtoehtoja perinteiselle sellonsoitolle. *Missä sä soitat jousella, missä sä soitat kepillä, missä sä soitat röökiperillä, rautalangalla, näppäillen, plektralla...* hän pohtii. Kanervo toteaa, että tärkeintä on saada sellon ääni kuuluviin ja *hyvässä timessa. Vireellä ja vibratolla voi sitten leikkiä.*

Toppinen alleviivaa oman, henkilökohtaisen soundin tärkeyttä: *Sillä perusteellahan halutaan joku tietty soittaja tiettyyn prokkikseen koska se soundaa tietyltä; sil on tietty tapa soittaa!* — *Kyl sellolla pystyy bändisoundia muokkaamaan ja tekee siit originaalimman kuulosta.* Laine kuvailee sellon soundia vangitsevaksi ja hallitsevaksi ja pohtii tyyliä olevan rytmimusiikin sellistin tärkein ominaisuus teknisesti taitavan rytmikan käsittelyn lisäksi: *Sä voit olla vaikka kuinka hyvä soittaja mut jos ei sul oo sitä tajuu siit et mikä on liikaa...* hän pohtii ja jatkaa toteamalla, että sello vie helposti huomion muilta soittimilta. Hienoa olisi, jos se voisi olla bändin kiinteä, erottamaton osa: *Jos sä ajat sen instrumentin sisään sillee et se on koko ajan läsnä eikä sillei et sil on ne soolopätkät vaan niin sillon se soundi ei välttämättä tunnu niin oudolta.*

5.5.3 Äänen vahvistaminen, efektit ja sähkösello

Haastateltavilla on käytössä erilaisia laitteita sellon äänen vahvistamiseksi ja soundin muokkaamiseksi. Toppisen mukaan *aina ku laitetaan mikki soittimeen, nii se väistämättä muuttaa sen soundin. Eli se voi mitätöidä täysin sen mitä sä soitannollisesti teet soundilla ellet sä oo prosessoinu sitä ketjuu sillai et se kuulostaa mahdollisimman soittimelta eikä pelkältä narinalta.* Toppinen kertookin Apocalyptican tekevän jatkuvaa kehitystyötä laitteistonsa kanssa. Heidän kohdallaan haaste on siinä, että keikkakalustoa pitää kuljettaa ympäri maailmaa ja isoja vahvistimia on hankala siirtää. *Nyt ollaan vihdoon löydetty tollaset Kemperit, joilla mallinnettiin meidän Blackstar-styrkkarit ja se kuulostaa täysin samalta mut sit se on vaan yks semmonen laatikko ja siin on efektejä ja kaikkee ja sit meil on kaikkii*

pedaaleja ja muuta, Toppinen selittää. Monesti ongelmia tulee nimenomaan siinä, että keikkapaikan äänimiehet eivät ole tottuneita toimimaan sellojen kanssa. *Jos sä soitat vahvistettuu selloo nii sul pitäis itellä olla se soundi eikä sillee et sä meet vaan mikin kans sinne ja toivot et joku äänimies loihtii sulle hyvän soundin koska se ei oo helppoo!* Toppinen sanoo. Myös Kahila mainitsee valmiin soundin keikkapaikalle tuomisen tärkeäksi.

Kanervo käyttää DPA:n joutsenkaulaista kondensaattorimikrofonia, jonka soundia kuvailee *aika luonnolliseksi*. Mikrofonin paikkaa vaihtamalla saa muutettua soundia: *laittaako f-aukon eteen bassopuolelle niin saa tosi paljon sitä ilmapatsasta ja kontramaista pöhinää, sit ku pistää kanteen kiinni nii tulee semmosta aika puisevaa ja sit jos halua sitä hartsia vaikka studiosoitossa nii pistää kielten päälle*. Toppinen käyttää toisinaan samaa mikrofonia, mutta toteaa, että *ku rummut tulee nii sit se DPA-mikki on täysin käyttökelvoton lavalla*. Aina joudutaan tekee kompromisseja, hän jatkaa ja kertoo, että usein Apocalypticassa *miksataan eri soundeja*. Myös Laineella on käytössä DPA-mikrofoni. *Sehän on niin akustinen mikki et ei se hirveesti vaikuta siihen miten mä soitan, jos ei oo mitään efektejä*. Kyllähän siinäki kuuluu se, *miten sä fraseeraat jousella ja painotat*, Laine kuvailee.

Kahila on kiinnostunut eri efektien käytöstä. Pitkän prosessiin tuloksena hän on bändikaverinsa avustuksella teettänyt kuusipedaalisen pedaalilaudan, joka on aina rytmimusiikin keikoilla käytössä. *Yhteishomma näis pedaaleissa on se et näitä ei saa käyttää liikaa! — tai et jengin pitää tunnistaa et se on sello vaikkei ne kattois lavalle*, Kahila toteaa. Myös Laineen mielestä vähemmän on enemmän: *Pidän efektien käytöstä, mutta siinä hommassa pitää olla tyylitaju mukana*. Toinen tilanne on taas silloin, jos teen töitä äänisuunnittelijan kanssa kuten teatterissa usein tehdään. *Silloin on mahtavaa päästä laajentamaan äänimaisemaa yhteistyössä äänisuunnitteluun erikoistuneen ammattilaisen kanssa*. Toppinen kertoo *efektien kanssa soittamisen vaikuttavan soittotapaan ihan tajuttomasti*. Hän painottaa, että haluaa lavalla kuulla koko ajan, miltä oma soitto kuulostaa.

Toppisella ja Kanervolla ei ole sähköselloista kovin paljon kokemusta. Toppisen mukaan sähköselon tuntumaa on eloton akustiseen selloon verrattuna: *mä tykkään et soitin resonoi ja mä tunnen sen*. Myöskään Kanervossa sähkösello ei herätä juurikaan

myötätuntoa: *se soundi on aina mallinnus, tai se on niinku eri soitin. Silleki on tosin paikkansa.* Kahilalla ja Laineella on omat sähkösellot. Myös Kahila pitää soundia silti heikompana ja soitin onkin mukana vain varasellona. Laineekin kertoo käyttäneensä sähköselloaan aika vähän. *Se vois olla cool mut se pitäis olla sit hyvin perusteltua jos mä haluisin käyttää sitä,* hän toteaa.

5.5.4 Soittotekniikka

Rytmimusiikin soittotekniikasta puhuttaessa jousikäsi saa eniten huomiota. *Sillon ku mä soitan sitä rytmipuolta ja riffejä ja tollasta nii mul on ihan täysin oma tekniikka siihen. Mä kohtelen selloa rytmisoittimena, lyömäsoittimena,* Toppinen kertoo. Hän kuvailee pitävänsä jousta kädessään melko samalla tavalla kuin rumpukapulaa ja soittavansa *tosi samanlailla ku jos mä soittaisin rumpuja. Se liike on tosi läheistä sukua.* Kanervo puhuu myös dynamiikasta: hän pyrkii soittamaan kovaa aina, *vaikka ois mikitettykin. Se kuulostaa erilaiselta.* Toppinen nostaa veto- ja työntöjousten eron kaikkein tärkeimmäksi tekniseksi asiaksi rytmimusiikin sellossa. Työntöjouseen pitäisi saada sama *”atakki, attack”* kuin vetojouseen. Tästä puhuu myös Laine: *Soittotekniikka on erilainen perinteiseen klasariin verrattuna. Jousen käyttö on lähtökohtaisesti paljon atakkimaisempaa ja rytmien tiukkuutta korostavaa, hyvää soundia unohtamatta.* Toppisen mukaan *melkein aina ku jousisoittajat soittaa rytmisii juttui nii se on sutimista.* Hän toteaa, Apocalyptican 20-vuotisen uran aikana on opittu paljon. *Sillon ku me alotettiin nii ei me voitu soittaa ees 20 minuuttia nii meil oli kädet ihan rikki, sudittiin vaan menee. Kaikki oli hyvii sellistei, ei siit ollu kysymys, taitavii soittajii, mut ne oli uudenlaisii juttui ja ei ollu olemas mitään ohjeita. Se oli ihan mahotonta,* hän muistelee. Jousikäden tekniikkaa harjoittaa myös Kahilan kehittämä shuffle-jousitekniikka (ks. 5.5.1).

Myös vasemmalla kädellä on rytmimusiikin soitossa erityispiirteitä. Kahila kertoo kehittäneensä oman sormitusjärjestelmän pentatonisten ja blues-asteikoiden soittoon. Toisin kuin esimerkiksi kitaralle, tällaisia ei sellolle ole valmiina olemassa (ks. 2.2.2). Toppinen toteaa, ettei perusasioista, kuten asteikoista pääse eroon, vaikka soittaisi mitä musiikkia.

Soittoasennon ihanteet saattavat rytmimusiikissa erota paljonkin länsimaisesta taidemusiikista. Toppinen kertoo Apocalyptivan soittavan melkein aina seisten, ja toteaa sen *olevan välillä jopa helpompaa. Mehän nyt soitetaan selloo mis tahansa asennossa nykyään! — Ei sil oo niin välii et mist suunnast se liike tulee.* Myös Kahila kuvailee seisaaltaan soittamisen eroavan istuen soittamisesta vain vähän. Toppisen mukaan *ylivoimaisesti keskeisin asia on kehon painopiste – sillä saa käsiin niin paljon massaa et ei tarvii puristaa muuta ku sillon ku halua sen attackin kaivaa esiin.* Myös Kanervo puhuu soittoasennon tärkeydestä: *Kyl semmonen lähtökohta soitolle on se et soittoasento on hyvä, muuten sä rikot kaikki paikat.*

5.5.5 Ilmaisun vapaus

Siitä, mitä improvisointi oikeastaan on, on kaikilla haastateltavilla oma näkemyksensä. *Jos improvisoinnilla tarkotetaan mitä tahansa itse luotua musiikkia niin sillä on aika isokin rooli mun soitossa,* Laine kertoo. *Mut mä en ehkä ihan sanois et se on improvisoitua jos mä lähen soittaa bändin kaa et on soinnut ja joku tyyli ja näin,* hän jatkaa. Säveltäessään ja teatterimusiikon töissä hän kuitenkin kertoo improvisoinnilla olevan iso merkitys. Toppinen ei mielestään osaa improvisoida *sillai jazzari-mielessä. Sitä ei oo tullu koskaan opeteltua sillai et mä oisin jotenki tosi suvereeni ja sujuva. Aina on kuitenkin sellasii tilanteita et vaik studiossa pitää joku ikään ku kitarasoolo leipasta nii kyl mä sellasen sit vetäsen niinku tyhjästä, muutamalla kokeilulla.* Toppinen kertookin joutuvansa paljon tilanteisiin, joissa pitää improvisoida ja harmittelee, ettei Sibelius-Akatemian opintoihin aikanaan kuulunut improvisointia. Kahilan omassa EKB-yhtyeessä kappaleet hiotaan melko valmiiksi ennen esiintymisiä, eikä keikka- tai studiotilanteeseen enää kuulu juurikaan improvisointia. Harjoitusvaiheessa sen sijaan improvisointi on tärkeää. Kanervon mielestä *improvisointi on mahtavaa. Soolosoitossa sun pitää olla hetkessä ja luoda koko ajan merkittävää sävellystä!*

Haastateltavat puhuvat hetkessä olemisesta. *Semmonen hetkessä olemisen jalo taito on rytmimusassa ja bändisoitossa tärkeä!* Kanervo kuvailee. Länsimaista taidemusiikkia soittavat sellistit ovat tottuneet toteuttamaan tarkasti nuottikuvaa. Rytmimusiikissa yksityiskohdista ei sovita välttämättä niin tarkasti ennalta, tai jos sovitaan, saatetaan eri keikoilla soittaa kuitenkin kovinkin eri tavoilla. *Fraasinkäsittely on tosi paljon vapaampaa,*

sä saat ite valita miten sä käsittelet sitä, Laine selittää ja jatkaa: *Jos mietin teatterimusaa tai tämmöst crossover-hommaa tai muuta itse luotua, nii se ehkä enemmän lähtee siitä näkökulmasta et unohda säännöt, mieti miten voit käyttää tätä instrumenttia!* Kanervo puhuu heittäytymisen merkityksestä. Vain kokeilemalla voi löytää uutta.

Improvisaatiokyky on kokonaisvaltaisten, monipuolisten muusikoiden (*masters*, Woody 2013) – ei vain rytmimusikoiden – tunnusomainen piirre. Vuosisatojen ajan improvisaatio on ollut luontainen osa länsimaista taidemusiikkia (esim. Bach, Mozart) ja amerikkalaisen jazzin kehittyessä se tuli määrittäväksi osaksi myös sitä. Lisäksi monien eri kulttuurien laulumusiikki nojaa improvisaatioon. Improvisoinnissa tarvitaan laajaa tunteiden, herkkyyden ja intohimon skaalaa. Psykologisesta näkökulmasta improvisaation vähättely historiallisin tai tiettyyn musiikkityyliin tai soittimeen pohjautuvin perustein näyttäytyy epäloogisena itsesuojeluyrityksenä. Toisin sanoen suvaitsemattomuus improvisaatiota kohtaan kumpuaa esiintyjän mielestä, ei muusikkoudesta. Pakkomielteinen musiikillisista rakenteista kiinnipitäminen asettaa esiintyjän musiikilliseen pakkopaitaan, joka estää luovuuden vapautumisen. (Woody 2013)

5.5.6 Sellon rooli rytmimusiikkia soittavissa kokoonpanoissa

Sello on must tosi monipuolinen! Sil voi olla monta roolii, Laine toteaa. *Se vaihtuu tosi paljon ja se riippuu soittajasta ja tyylistä ja vaik mistä*, hän jatkaa. Toppinen iloitsee siitä, että nykyään pelkästään jousien perustamat tai saman soittimen rytmimusiikkia soittavat yhtyeet ovat tavallisia. *Kyl se vaikuttaa silt et meil on ollu maailmanlaajusesti siihen huomattavan suuri merkitys*, hän pohtii Apocalyptican osuutta asiaan. *Sillon ku me alotettiin nii ei sellast tehny kukaan!*

Laine puhuu siitä, että sello on totuttu kuulemaan rytmimusiikissa tietynlaisena: *Nyt nää Coldplay-jouset tulee sisään...* Toisaalta hän mainitsee sellon käytön *pop/rock –osastolla* yleistyvän kuitenkin koko ajan. Se, että sellolla tai millä tahansa soittimella voi olla kiinnostava paikka rytmimusiikkia soittavassa yhtyeessä, edellyttää sen kiinteää kuulumista bändiin. *Sellolla täytyy olla joku luova tontti ja sen täytyy olla osa sitä orgaanista prosessii*, Toppinen sanoo. On eri asia pyytää jouset soittamaan valmiita sovituksia studioon. Silloin ei ole mahdollistakaan, että ne nousisivat kovin merkittävään

rooliin. *Täytyy päästä alusta asti mukaan kokoonpanoon, ettei sit vaan liimata siihen päälle, se tuntuu ihan tyhmältä*, Laine toteaa. Hän puhuu myös siitä, että mitä enemmän sellon ääneen ja jatkuvaan läsnäoloon totutaan, sitä vähemmän oudolta se kuulijoista tuntuu. Kahila mainitsee, että selloa on popmusiikissa totuttu pitämään vain värittävänä lisämausteena. Kun sillä onkin isompi rooli ja merkittäviä vastuita, ei tuntematon miksaaja välttämättä ymmärrä nostaa selloa kuuluviin. *Monta kertaa mul on tapahtunu se et ollaan oltu äänittää jotain, sit masterista tulee muka valmis matsku ja sit mä sanon et pistä puolet lisää tohon selloraitaan!* Kahila kertoo.

Sellolle ei ole rytmimusiikkia soittavassa yhtyeessä tarjolla yhtä selkeää roolia kuin perinteisemmille bändisoittimille, mutta persoonalliset soittajat luovat oman paikkansa yhtyeessä itselleen sopivaksi instrumentista riippumatta. *Kylhän rumpaliki voi tavallaan luoda sen oman soundin. Mut se tehtävä on silti se et sä pidät komppia. Sellistinä onki sit aika mehukas tontti tavallaa et sä voit tehdä mitä vaa!* Toppinen avaa. Välillä sello voi varastaa itselleen jonkun toisen bändisoittimen roolin tai imitoida jotakin perinteisempää bändisoitinta. *Jossain vaihees mä näin sen sellon roolin basson kautta tai sit semmosen niinku melodiainstrumentin ja sit toisaalta kitaran kautta...* Laine pohtii. Apocalyptic Metallica-covereita tehdessä Toppinen kertoo kehittäneensä tapoja toteuttaa muiden soitinten osuuksia selloilla. Erityisesti rumpustemmojen soitto selloilla oli alkuun haastavaa. Kanervon mielestä selloa ei ehdoin tahdoin kaikenlaiseen estetiikkaan kannatakaan tunkea: *Semmosen koneen ja konemusan jäljittelyyn nii on niin paljon parempi et on rumpali ja basisti, tai et sello on sit aina kompromissi.*

Kaikki haastateltavat ovat sitä mieltä, että sellon hyödyntäminen rytmimusiikissa on pitkälti soittajakohtaista. *Kyl sen pitää lähtee siitä et soittajalla on joku oma staili, pitää luoda itselleen se tontti ja tarjota sitä mitä osaa. — Hyvis projekteissa on aina tilaa luovuudelle. Se on rytmimusiikin siisteimpii juttuja!*, Toppinen sanoo.

5.5.7 Ennakkoluulot ja rytmimusiikin sellistin identiteetti

Kahila kertoo, että ennen keikkoja kuulijoilla on usein ennakkoluuloja selloa kohtaan. *En mä ois voinu ikinä kuvitella et sellolla voi soittaa tollasta musaa*, hän kuvailee tyypillistä palautetta.

Toppinen kokee, että muiden sellistien ennakkoluulot rytmimusiikin soittoa kohtaan ovat vuosien varrella vähentyneet. *Oli aikakausi ku ei meit oikein pidetty juuri minään. Meit pidettiin et me ollaan epäonnistuneit sellistejä*, hän muistelee.

Toppinen: *Must varmaan puhutaan kaikenlaista... Näin mä oon ymmärtäny. Mut me ollaan niin vakiintuneita Apojen kaa jo, et meil on niin paljon sitä rispektii, meil on sitä todistettuu ammattitaitoo et ei oikein enää voi kyseenalaistaa sitä osastoo. — Mut ehkä joskus sillon 2000-luvun alussa ku meiän arvostus ei ollu Suomessa mistään kotosin nii jengi oli sillee et mitä ne nyt siel kiertelee, miksei tuu tänne soittaa oikeet musaa? Asenteet on muuttunu tosi paljon.*

Myös Kahilan mielestä *tilanne on ehkä muuttumassa* ja rytmimusiikin sellistejä arvostetaan aiempaa enemmän. Toppinen kyseenalaistaa erilaisten soittajien tai musiikin paremmuusjärjestykseen asettamisen tarpeellisuuden. Rytmimusiikin soittamiseen sellolla tarvitaan erilaisia taitoja kuin länsimaisen taidemusiikin soittamiseen. *Se vaatii sen oman mindsetin et sä pystyt työskentelee tosi vaihtelevis ympäristöissä, erilaisilla työajoilla ja koko se asenne ja se paikan löytäminen. — Se vaatii niin erilaisii taitoi, klikkiin soittamiset, kuuntelut ja kaikki...* Toppinen kuvailee. *Ihan sama mikä rytmisoittaja sä oot (ei tarvii olla sellisti) nii tää on se rooliero suhteessa länsimaiseen taidemusiikkiin et täytyy löytää se oma tapa tehdä musaa*, Laine sanoo ja kertoo käyneensä kamppailua sen suhteen, mihin muusikkona identifioituu. *Viime aikoina on alkanu tuntuu et mä voin vain lähtee duunaa niinku vastoin sääntöjä – jos tää vaan kuulostaa mun mielestä hyvältä! Ehkä siin on niin paljon semmost identiteetin määrittelemää... Koska klasaripuolel klasari-instrumentti identifioi niin selkeesti sen, se on niin selkee et tää on se tulokulma, ni siit on vaikee päästä eroon myöskin.*

Vaikka ymmärrys genererajojen ylittämistä kohtaan on sellonkin kohdalla kasvanut viime vuosina, ollaan sen osalta silti monia muita soittimia jäljessä. Esimerkiksi H. Stith Bennett on jo 1980-luvulla tutkinut avoimuuden ja tietynlaisen rajattomuuden hyötyjä muusikoille. Uudenlaiset, joustavat muusikot tulevat muokkaamaan musiikin tulevaisuutta. He sukkuloivat nopeasti ja ennakkoluulottomasti erilaisten musiikillisen informaation lähteiden välillä (erilaiset merkintätavat tai ei nuotteja ollenkaan) ja ovat valmiita venymään omien alkuperäisten musiikillisten identiteettiensä ulkopuolelle. He ovat parhaassa asemassa kohtaamaan genererajoihin liittyviä organisaatio- ja ideologisia haasteita sekä

kommunikoimaan muusikoiden kanssa, jotka eivät koe itseään rytmi- eivätkä länsimaisen taidemusiikin muusikoiksi. (H. Stith Bennett 1983)

Laine: *Sellon kanssa on innostavaa lähteä tekemään musaa myös uusien musakulttuurien kanssa, koska silloin melkeen aina lähtökohta on se, että luon sellolla jotain aivan uutta, uuden kulttuurin musiikkia, uudella tavalla. Maailma on täynnä musiikkikulttuureja, miksi pitää vetää rajoja tyylien välille? Meidänhän muusikkoina pitäis just auttaa poistamaan rajoja globaalissa maailmassa. Mun mielestä myös kulttuurirajojen ylityksessä tällanen asenne on tosi tärkeä ja mä ainakin pyrin korostamaan sitä mun kansainvälisissä projekteissa. Niissä asioissa juuri musiikilla voi olla oma kieli ja se voi auttaa integroitumisessa muihin kulttuureihin, kun vain ei ole ”stuck” siinä omassa tavassaan.*

5.6 Rytmimusiikin opetus sellolla

5.6.1 Oppilaslähtöisyys

Laineen mielestä rytmimusiikissa lähetään enemmän siit omasta diggailusta ja siitä et mikä on oma näkökulma. Rytmimusiikin opetuksessa oppilaat ovat niin länsimaisesta taidemusiikista kuin kansanmusiikistakin poiketen itse vastuussa oppimisestaan (Green 2014). Laine toteaa kuitenkin, että oppilaslähtöisyys on paljon hänen omaa opettajuuttaan, eikä niinkään genresidonnaista. *Mut siihen toki vaikuttaa se et mä teen paljon rytmimusaa. Mun lähtökohta musan tekemiseen ylipäättään korostuu myös mun pedagogiikassa.*

Kanervo korostaa opettajan roolia tiedonantajana: *Tavotehan on aina jakaa sitä tietoo, kuljettaa oppilasta eteenpäin ja antaa avaimia. — Se ei riitä et sä vaan monotonisesti luettelet näitä sormijärjestyksiä kymmenen vuotta. Mä tein sillee yheksän vuotta ja se sai mut edistyy nopeesti, mut mä olin kopio on opettajasta eikä se ollu kovin luovaa.*

Rytmimusiikin opetukselle on tyypillistä etsiä kullekin oppilaalle omaa tapaa itseilmaisuuun ja musiikin tekoon sen sijaan, että pyrittäisiin täyttämään valmiita ihanteita (Rodriguez 2009). Kanervon mielestä se, minkä verran opettajan kannattaa aktiivisesti neuvoa ja minkä verran olla vain tarvittaessa tavoitettavissa ja kannustaa, riippuu paljon myös oppilaan kehitysvaiheesta. Samasta havainnosta kirjoittaa myös Väkevä (2009).

Rytmimusiikin opettajan rooli muistuttaa neuvonantajaa. Kun opetuksessa edetään pidemmälle, mukaan alkaa tulla tarkempia käytännön ohjeita ja vinkkejä. (Väkevä 2009,

13–14) Demokraattisessa opetuksessa opettaja on aina paikalla, mutta oppilaat kääntyvät hänen puoleensa vain tarvitessaan apua (Allsup 2011).

Kahila pohtii opettajan ja oppilaan välistä suhdetta: *Miks siinä tarviis olla joku sellanen hirvee rako? Tai et vaik on tosi legendaarisiakin opettajia nii ne on silti ihan tavallisia ihmisiä. — Iteki tykkäsin kovasti ku meillä oli mun ekan opettajan kaa semmonen vähän niinku kaverillinen, humoristinen viha-rakkaus –suhde.* Kahila jatkaa miettien suhdetta omiin oppilaihinsa: *Itelle tuntuu et optimaalisinta ois ajatella niistä sillee frendeinä, joil on sama kiinnostuksen kohde. Varsinki aikuisoppilaiden kaa se aika helposti luonnistuu. Sit jos on joku pikkunen nii sit siinä on se kasvatusnäkökulma myös mut se on hirveen siistiä!*

Haastateltavat painottavat monipuolisuutta ja sen tärkeyttä, että oppilaat saavat itsenäisesti valita työstämäänsä musiikkia. Oppilaalle voi muodostua sisäinen motivaatio oppia erityisesti silloin, kun hän on itse saanut valita opeteltavan musiikin (Väkevä 2009, 13–14). *Et se ois semmosta kaiken musiikin kokemista ja näkemistä ja sitä kautta jokainen vois vähän itse hakee sitä et mitä halua tehdä,* Laine puhuu ihanteellisesta opetuksesta. *Mä sanoisin et ois tilausta semmosille hyville, monipuolisille opettajille jotka lähtee rakentaa sitä hommaa nimenomaan sen fiiliksen ja monipuolisuuden kautta!* hän jatkaa. Iso haaste olisi koittaa muuttaa musiikin opetusta niin, ettei se olisi vain musiikista oppimista (learning *about* music), vaan aina myös musiikin tekemistä (*doing* it) (Bamberger 2013, 186).

5.6.2 Oppimistavat

Haastateltavien mielestä selloa pitäisi olla mahdollista opiskella myös pop/jazz-opistoissa, eikä vain länsimaisen taidemusiikin oppilaitoksissa. *Eihän se et alkaa soittaa selloo tarkota et sun täytyy väkisin alkaa soittaa jotain tiettyä musiikkityyliä? — Monet ihmiset haluis soittaa selloo mut ei ne ees haaveile klassisen soittajan elämästä,* Toppinen sanoo. *Tai et jos soittaa rytmimusaa nii ei tarvii olla sellast tekniikkaa et pystyy soittaa jotain Prokofjevin Sinfonia concertantee, voi käyttää sen ajan muuhun sitte,* hän lisää. *Mä ajattelen et tilausta ois nimenomaan siihen et – en halua sanoo et klasarimusan koulutushistoriaa pitäis ollenkaan vähätellä – vaan tilausta ois siihen monipuolisuuteen et vois tehdä sitä kaikkee eikä niin et täs on nyt tämmönen koulu, tämmönen koulu ja tämmönen koulu,* Laine pohtii ja jatkaa: *Tuntuu hassulta et täytyy olla niin selkee se jaottelu klasari- ja*

pop/jazz –opistoihin. — Vaihtoehtojen tarjoaminen on jees. Kanervon mielestä ylipäättään kaikki uusien toteutustapojen etsiminen on hyödyllistä. Uuden opetussuunnitelman luonnoksessa on mukana paljon rytmimusiikin opetuksesta tuttuja arvoja, kuten oppilaslähtöisyys, itsenäinen oppiminen ja kuulemalla oppiminen (Opetushallitus 2017). Länsimaisen taidemusiikin ja rytmimusiikin opetuksen vastakkainasettelu on vähitellen väistymässä. Nyt puhutaan kokonaisvaltaisesta opetuksesta, johon kuuluu monenlaisen musiikin kuuntelua ja soittamista ja jossa painotetaan oppilaiden mahdollisuutta tehdä omia musiikillisia valintoja (Bamberger 2013, 186). Myöskään muodolliseen ja epämuodolliseen oppimiseen ei enää suhtauduta pelkästään vaihtoehtoisina, vaan jopa toisiaan täydentävinä oppimistapoina (Mans 2009, 81–82).

Haastateltavat puhuvat yhteissoiton merkityksestä oppilailleen.

Toppinen: *Mun mielestä varsinki nuorten soittomotivaation ylläpitämisessä keskeistä on yhteissoittaminen, sitä pitäis olla vaan entistä enemmän! Mulle ainaki itelle se oli täysin ratkasevaa et sai soittaa niin paljon kamarimusiikkii. Tavallaan tää Apocalypticaki on mulle nyt sitä kamarimusiikin rakastamisen jatkumoo. — Se yhdessä soittaminen on niinku se juttu ja bändisoittaminen on niinku kamarimusiikkii.*

Laineen tunneilla soitetaan paljon yhdessä. Hän käyttää säestyksessä muitakin soittimia kuin vain selloa. Myös Kanervo pitää yhteissoittoa tärkeänä: *Mul on sello lähes aina mukana tai jos ei oo nii sit soitan jotain muuta instrumenttia. Rummuissa vaikka atakki on mahtava, pystyy auttaa rytmisissä jutussa ja muutenki se on musta rikkaus myös et kuulee muutaki ympäristöö ku pelkkää toista selloo. Toki sillä ehkä parhaiten ja eniten pystyy antaa esimerkkiä.* Kanervo pohtii myös sitä, kuinka paljon on itse vuosien varrella oppinut soittokavereiltaan ja nauttinut yhdessä soittamisesta ja muiden soundien kuulemisesta. Yhdessä tekeminen on rytmimuusikoille hyvin tyypillistä ja se aloitetaan jo nuorena. Ryhmässä opitaan muita matkimalla, neuvoja antamalla, luomalla ja jakamalla sävellysideoita ja ihan vaan yhdessä soittamalla ja olemalla. (Green 2002)

Laine kertoo, että hänen opetuksensa lähtee yleensä liikkeelle korvakuulolla soittamisesta. Musiikin kuunteleminen ja kuullun imitoiminen ovat aloittelevan rytmimuusikon tärkeimmät oppimistavat (Green 2002, 59–76). Myös Kanervon tunneilla soitetaan ilman nuottia: *Ois jotenki hirveetä olla vaan sidottuna siihen nuottiin. Tai mullaki pitkään se nuotti oli kaiken A&O. Nii kyl jotenki tuntuu et se ois semmonen et vois sitte vaikka pikkuveljen kaa soittaa*

Robinin biisejä tai isosiskon kaa helppoo pianonuottia, vähän tapailla nuottia ja sit loput korvalla.

Vaikka rytmimusiikin oppimistavat jossain määrin eroavatkin perinteisistä oppimistavoista, tuskin rytmimusiikot pääsevät yhtään muita helpommalla. *Teknistä työstööhän molemmissa on ihan samalla tavalla. Ehkä se voi rytmimusassa olla enemmän sellanen yleinen pedagoginen kehitys et ihan kaikkialla koitetaan pitää sellanen et on mukavaa, ettei ihan hampaat irvessä tehdä,* Kahila miettii.

5.6.3 Ohjelmisto

Kahila kertoo, että hänen oppilaansa soittavat monipuolisesti genererajoja ylittävää ohjelmistoa. Tietyt sellon hallintaan liittyvät perusteet ovat aika lailla samat riippumatta siitä, mitä musiikkia soitetaan. *Aikanaan mä oon aatellu sillee et kyl sellistin pitää perusrepertuaari opiskella. Tai se perussellonsoitto, mutta miksei sitä vois opiskella jollain muullaki musiikilla ku perinteisellä klassisella,* Toppinen pohtii. Laine kertoo lähtevänsä liikkeelle siitä, mitä oppilas haluaa tehdä ja lisää, että yleismuusikkous on hänelle tavoitteena eri tyylien erottelua tärkeämpää. Kahila pitää rytmimusiikin asteittain vaikenevan oppimateriaalin puuttumista sellolle ongelmana: *Miten saada se sama ohjelmisto poprockiin mitä klararissa on nii ihan pienestä sinne ammattilaiseen asti? Onhan se tyhmää jos ei hyödyntäis sitä hirveen laajaa juttuu mitä siel klararimaailmassa on mut sit ois hienoo jos iso osa vois olla sitä rytmimusaa.* Laine kertoo miettineensä, että sellisteillä voisi olla kaksi soittotuntia. Toinen olisi luovuustunti, jolla tehtäisiin ”mitä vain” musiikkia ja toinen tekninen tunti, joka *ei ois välttämättä vain klassista mut myös sitä tekniikkatreenii monipuolisesti.*

Rytmimusiikin opetuksessa puhutaan paljon enkulturaatiosta, jonka kautta oppilas imee itseensä vaikutteita ympäröivästä musiikkimaailmasta ja kulttuurista (esim. Green 2002, 96). Olisi tärkeää, että oppilaat saavat kasvaa rytmimusiikin parissa ja kuulla sitä, vaikkei kaikkien harjoitteiden tai ohjelmiston välttämättä aina tarvitsekaan olla rytmimusiikkia. *Miten niille jotka on sit jo vähän edistyny nii saa sitä ihan oikeeta ohjelmistoo ja oikeeta hommaa, eikä vaan niin et soittaa jotain Viva la vidan melodias, popbiisin lauluhommaa ihan samalla tavalla niinku perinteisessäki sellomusassa,* Kahila pohtii ja lisää, että hänen

itse työstämänsä rytmimusiikkiharjoitteet ovat oppilaille isoksi osaksi vielä liian vaikeita. Kahilan haaveena olisikin vielä joskus koota ohjelmisto rytmimusiikin sellolle – julkaisu, jossa olisi monenlaista ja monentasoista, mielekästä soitettavaa. Hän on jo nyt tehnyt erilaisia harjoituksia, kappaleita ja kirjoittanut nuotteja oppilailleen, mutta työtä riittää.

Kahila, Kanervo ja Laine kertovat kaikki improvisoivansa ja luovansa uutta materiaalia oppilaiden kanssa yhdessä.

Laine: *Mä pyrin tekee sitä joka tunti vähän — koska se on se miten mä haluan tehdä musaa! Mä lähen siit näkökulmasta mikä mun mielestä motivoi. Totta kai mä kysyn oppilaalta myös et mitä hän haluaa tehdä mut opettajana mun pitää hakee niit inspiraation lähteitä myös sitä kautta et miten mä pystyn motivoimaan jotakuta – ja se lähtee silloin mun omasta inspiraatiosta.*

Kanervo: *Joillekin on vaikee olla paikallaan se puol tuntia, niin sit ollaan otettu mukaan liike, ja tarina, ja se on ihan mieletöntä, miten se opiskelija voi löytää improvisoinnin kautta juttuja suoraan, ihan tosta noin vaan! Nuotin kanssa ei millään löydy mut heti ku saa ite luoda sen nii yhtäkkiä that's it. Se oivaltaminen ja se palkitsevuus, et mä oon tehny jotain hienoa, mä oon tehny oman harjoituksen! Oman teoksen, oopperan! Se riemu ku sä iteki tajuut et ahaa, tää oliki helpoo. Kumpiki iloitaan siitä sitte.*

Kahila kertoo säveltämisen ja improvisoinnin sisällyttämisessä opetukseen olevan myös haasteita: *Siin pitää opettajanki saada ihan tosi paljon kokemusta ja tietää, mihin oppilas on valmis. Mut kyl mä tuun jokaisen oppilaan kanssa ennen pitkää tekee niitä* (improvisaatioharjoituksia) *ja heille se tulee toivon mukaan olemaan luonteva ja mielenkiintoinen osa sellotuntia.* Kahila kertoo kehittäneensä mm.

bluesimprovisaatioharjoituksia ja hankkineensa ihan pienille oppilaille eläinhahmoja improvisaation tueksi.

6 Pohdinta

Tässä luvussa tarkastelen tutkimuksen tuloksia ja niistä heränneitä ajatuksia. Käsittelen rytmimusiikin sellistin toimintaa sekä soittajana, säveltäjänä ja sovittajana että opettajana. Pohdin myös tutkimuksen luotettavuutta ja potentiaalisia jatkotutkimusaiheita.

6.1 Tulosten tarkastelu ja johtopäätökset

Tämän tutkimuksen teoriaosassa esittelin selloa ja sen käyttöä rytmimusiikissa sekä rytmimuusikkoutta eri osa-alueineen, erityisesti opettamista. Haastateltavat esittivät uusia näkemyksiä rytmimusiikin sellistin rooleista sekä näihin liittyvistä ennakkoluuloista. Sello rytmimusiikissa on kovin tutkimaton aihe, minkä vuoksi on erityisen arvokasta tehdä rytmimusiikin sellistien kokemus näkyväksi. Heillä on paljon hiljaista tietoa – toiminnan ja kokemuksen kautta kertynyttä intuitiivista ja usein ei-sanallista tietämystä (Toom & al 2008), jota ei muualta löydy. Rytmimusiikin opetusta on yleisesti tutkittu paljon. Siksi opettajuuteen liittyvien näkemysten peilaaminen teoriaan oli luontevaa, vaikka rytmimusiikin sellon opettamisesta ei ollut ennestään tutkimustuloksia.

Tutkimuskysymykseni oli, millaisia näkemyksiä sellisteillä on rytmimuusikkona ja rytmimusiikin sellonsoiton opettajana toimimisesta. Haastateltavien mukaan rytmimusiikin sellistin työn hallitseva piirre on esittämisen lisäksi oma luova työ. Kaikki haastateltavat säveltävät ja sovittavat. Siinä pääsee vahvimmin vaikuttamaan soivaan lopputulokseen. Monet asiat, kuten musiikkityylit, keikka- ja äänitystilanteet, kokoonpanot ja aikataulut vaihtelevat, mutta tärkeää on aina luoda ja tuoda esiin oma näkemys soitettavasta musiikista, ei vain toistaa jonkun toisen – esimerkiksi kappaleen säveltäjän tai keikan tilaajan – visiota. Kokemus oman työn merkityksellisyydestä liittyy vahvasti siihen, että minä teen tämän juuri omalla tavallani – keksin, kehitän ja ideoin – eikä kukaan toinen soittaisi samalla tavalla. Sen lisäksi, että rytmimusiikin sellisteillä on kova tarve itseilmaisuuksiin, tärkeänä pidetään myös viestin välittymistä yleisölle asti. Musiikkia ei tehdä kuulijoiden miellyttämisen toivossa, mutta yleisön saamat voimakkaat kokemukset palkitsevat myös muusikoita.

Rytmimusiikin sellistille ei ole bändissä tarjolla valmista roolia. Sellistiltä vaaditaan paljon oma-aloitteisuutta ja *tietylnlaista uskallusta ja hulluutta* – kuten Laine asian haastattelussaan ilmaisee – oman paikan löytämiseksi ja joskus myös oman paikan lunastamiseksi. Toisaalta persoonalliset soittajat luovat roolinsa itse joka instrumentissa. Pitkän historian ja vakiintuneiden käytäntöjen puute voidaan nähdä jopa mahdollisuutena. Sellisteihin ei välttämättä kohdistu niin tarkkoja odotuksia tai oletuksia kuin perinteisempien bändisoitinten soittajiin. Rytmimusiikin sellistinä on mahdollisuus yllättää kuulijat: kaikkea ei ole vielä nähty. Vakiintuneen roolin puuttumisen varjopuoli on se, että usein selloa pidetään vain värittävänä lisämausteena. Sellistit saattavat joutua puolustelemaan omaa asemaansa. Mitä enemmän selloa käytetään kiinteänä ja merkityksellisenä osana bändiä, sitä tutummaksi ajatus sellostä yhtenä, tasavertaisena yhtyeen jäsenenä tulee. Siksi on tärkeää, että rytmimusiikin sellistien ääni saadaan kuuluviin.

Sello voi tuoda rytmimusiikkiin paljon uusia ulottuvuuksia. Sen ääni koskettaa ja vangitsee ja sellostä voi kaivaa lukemattoman määrän erilaisia soundeja. Sellon avulla pystyy muokkaamaan koko bändin sointia ja tekemään siitä omaleimaisemman kuuloista. Sello voi myös imitoida muita bändisoittimia tai ottaa jonkin niistä roolin ja sukkuloida eri tehtävien välillä. Tyyliä on tärkeä rytmimusiikin sellistin ominaisuus – pelkkä taitavuus ei vielä tee kiinnostavaa rytmimusiikkia.

Luvussa 5.6 käsittelin rytmimusiikin opetusta sellolla. Yhteinen musiikin tekeminen on hyvin merkityksellistä haastateltaville. Yhteissoitto ja sen kytkeytyminen myös oppilaiden motivaatioon nousi aineistoissa vahvasti esiin. Rytmimusiikin opetus on hyvin oppilaslähtöistä. Se ei pohjautu kurinalaisuuteen tai systemaattisuuteen, ennemminkin soittamisesta halutaan nauttia – varsinkin soittoharrastuksen alussa. Ystävyyttä, yhteistä musiikkimakua ja kykyä kuunnella muita pidetään tärkeinä.

Rytmimusiikin opetus musiikkioppilaitoksissa on verrattain tuore ilmiö, ja monessa soittimessa siihen ei vielä ole syntynyt vakiintuneita käytäntöjä. Usein pop/jazz –opetusta tarjoavissa musiikkiopistoissa ei tarjota alkeisopetusta, vaan alkeissoittotaito on hankittava muualta ennen opistoihin hakeutumista. Niin kauan kuin ei kukaan ota asiakseen aloittaa rytmimusiikin sellon alkeiden opetusta, ei sitä myöskään ole tarjolla. Toistaiseksi ammattitaitoisia tekijöitä yksinkertaisesti puuttuu. Myös oppimateriaalista on pulaa, mikä

nostaa osaltaan opettajien kynnystä ryhtyä opettamaan rytmimusiikin sellonsoittoa. Vaikka ohjelmistoa ja yksittäisiä kappaleita onkin olemassa, asteittain vaikeutuva, yhteen koottu materiaali helpottaisi kovasti opettajien urakkaa.

Oppilaslähtöisyyden ja yhteismusisoinnin (vertais- ja ryhmässä oppimisen) lisäksi keskeisiä rytmimusiikin opetuksen menetelmiä ovat mm. itsenäinen oppiminen, kuulemalla oppiminen ja epämuodollinen oppiminen. Kiinnostavaa on, että rytmimusiikin opetustavat alkavat pikkuhiljaa hedelmöittää myös länsimaisen taidemusiikin opetuksen kenttää. Taiteen perusopetuksen opetussuunnitelmia uudistetaan parhaillaan, ja kaikki edellä mainitut voidaan löytää uusista suunnitelmista tavoitteina (Opetushallitus 2017). Muodollista ja epämuodollista opetusta ei välttämättä nähdä enää kahtena vaihtoehtona, joista valita, vaan ne voivat täydentää toisiaan rinnakkain. (Mans 2009, 81–82)

Haastateltavat haaveilevat laaja-alaisesta musiikkiopistoista, joissa voitaisiin opiskella rinnakkain monia eri musiikkityylejä. Rytmimusiikin sellistin näkökulmasta herääkin kysymys, mihin oppilaitoksen nykyiset musiikkityyliin väliset genererajat perustuvat ja kenen tarpeita ne palvelevat. Haastateltavien visioimassa musiikkiopistossa oppilas voisi osallistua erilaisten opettajien opetukseen, ja opettajilla voisi kaikilla olla erilaisia vahvuuksia. Myös sellon kohdalla olisi tilausta monipuolisille opettajille, joilla on valmiudet vastata oppilaiden toiveisiin.

6.2 Tutkimuksen luotettavuus

Laadullisen tutkimuksen luotettavuutta on usein hankala arvioida perinteisten, kvantitatiivisen tutkimuksen parissa syntyneiden luotettavuuden ja pätevyyden arviointien avulla. Silti sitä tulee aina arvioida jollakin tapaa. Tutkijan tarkka selostus tutkimuksen toteutuksen kaikista vaiheista parantaa tutkimuksen luotettavuutta. (Hirsjärvi & al. 2007, 226–228) Seuraavassa pohdin tutkimuksen luotettavuutta näiden kriteerien pohjalta.

Lähtökohta tutkimukselleni oli selvittää, millaisia käsityksiä sellisteillä on rytmimusiikkona ja rytmimusiikin sellonsoiton opettajana toimimisesta. Päädyin keräämään aineiston haastatteleamalla, koska halusin tutkia nimenomaan sellistien omia kokemuksia ja näkemyksiä. Haastattelussa ollaan suorassa kielellisessä vuorovaikutuksessa tutkittavan

kanssa ja aineiston keruuta voidaan säädellä tilanteen vaatimalla tavalla. (Hirsjärvi & al. 2007, 199–202) Toteutin populaarimusiikin opetusta sellolla käsittelevän kandidaatin tutkielmani (Wilkus 2016) kirjallisuuskatsauksena. Olin jo sitä tehdessäni haaveillut pääseväni kuulemaan, mitä sanottavaa rytmimusiikin sellisteillä itsellään on. Muusikkous on mielestäni erottamaton osa opettajuutta. Innostuin ajatuksesta, että voisin tutkia rytmimusiikin sellistin toimintaa monipuolisesti – niin soittamista, säveltämistä ja sovittamista kuin opettamistakin. Halusin haastatella sellistejä yksitellen, jotta jokaisen henkilökohtainen ääni tulisi varmasti kuuluviin. Halusin myös tutkimukseni keskittyvän muutaman sellistin näkemysten mahdollisimman syvälliseen ymmärtämiseen. Toisaalta rytmimusiikin sellistejä ei Suomesta kovin isoon tutkimukseen löytyisikään. Vaikka tutkimukseni onkin tapaustutkimus, arvioin jatkuvasti sitä, miten tekemieni erityisten havaintojen perusteella voidaan tehdä yleisempiä tulkintoja ja esittää näkökulmia ilmiön *sellisti rytmimuusikkona* luonteesta ja merkityksestä (Peltola 2007, 111).

Sello rytmimusiikissa on minulle läheinen ja tärkeä aihe. Pyrin olemaan johdattelematta haastateltavia haluamiini suuntiin ja analysoimaan aineistoa puolueettomasti, mutta omat ajatukseni aiheesta ovat silti saattaneet ohjata tutkimusta johonkin suuntaan. Pohdin päivittäin samoja kysymyksiä, joihin nyt hain haastateltavilta vastauksia, joten oli haastavaa säilyttää riittävä etäisyys. Haastattelutilanteissa olisi monesti tehnyt mieli yhtyä keskusteluun – varsinkin silloin, kun haastateltavien tunteet nousivat pintaan tai he innostuivat kovasti jostakin aiheesta. Tuntui, että aihe oli kaikille haastateltaville mieluisa, ja että he kertoivat mielellään näkemyksiään. Osa haastateltavista äityi pitämään palopuheita kiihdyttävistä aiheista, ja jotkut kommentit olivat sellaisia, ettei niitä oikein voisi tutkimuksessa käyttää. Ainakin osan haastateltavista puheista välittyi selvästi se, että he ovat joutuneet kovasti taistelemaan saadakseen tehdä sitä, mitä haluavat ja varsinkin saadakseen kokea tulevansa arvostetuiksi. Mielestäni onnistuin kaikesta huolimatta kohtuullisesti pysyttelemään tutkijan roolissani ja suhtautumaan haastateltavien kertomuksiin neutraalisti.

Olin jo ennen haastatteluja valinnut tiettyjä teemoja, joita halusin tutkimuksessani käsitellä. Tein haastattelut näitä teemoja seurailleen ja litteroituani ne aloitin myös analyysin näiden teemojen pohjalta. Pilkoin haastattelut osiin teemojen mukaan. Tulososiota kirjoittaessani koitin pysyä mahdollisimman tarkasti siinä, mitä haastatellut olivat sanoneet. Tämä helpotti tietyn etäisyyden ylläpitämistä. Asiantuntijuuteni ei ole voinut olla täysin vaikuttamatta

tapaani analysoida aineistoa. Olen tiedostanut tämän koko tutkimuksen teon ajan ja pyrkinyt neutraaliuteen.

Tutkimuksen ollessa lähes valmis lähetin sen haastateltaville luettavaksi ja tarjosin näin mahdollisuuden tarkistaa, että olen ymmärtänyt heidän sanomisensa oikein. Tässä vaiheessa tekstistä löytyi joitakin kohtia, joiden takana haastateltavat eivät sellaisenaan täysin voineet seistä. Pitkistä haastatteluista irrotetut yksittäiset lauseet saattoivat kuulostaa yksittäisinä erilaisilta kuin mitä haastateltavat olivat ne tarkoittaneet. Muokkasimme nämä kohdat yhdessä niin, että kaikki olivat tyytyväisiä.

Luvussa 4.5 käsittelin sitä, mikä on hyvä tutkimus. Lähtökohtia siihen ovat muun muassa rehellisyys ja huolellisuus, pyrkimys eettisyyteen, tutkimuksen suunnittelu, toteutus ja raportointi tieteellisen tutkimuksen kriteerien mukaisesti ja avoimuus ja vastuullisuus tuloksia julkaistaessa (TENK 2012) sekä tutkimuksen sisäinen johdonmukaisuus (Tuomi & Sarajärvi 2012, 125–133). Näiden mukaisesti olen pyrkinyt kuvailemaan tutkimusprosessia avoimesti ja huolellisesti. Olen myös koettanut toimia vastuullisesti haastateltaviani kohtaan ja kertomaan heidän näkemyksistään mahdollisimman totuudenmukaisesti.

6.3 Jatkotutkimusaiheet

Tämän tutkimus keskittyi haastateltavien omiin näkemyksiin ja kokemuksiin. Tutkimusta varten tekemäni neljä haastattelua antoivat mielestäni kattavan kuvan rytmimusiikin sellistinä toimimisesta. Olisi kuitenkin kiinnostavaa päästä havainnoimaan sellistien toimintaa käytännössä: seurata heitä työssään, kuunnella äänitteitä ja esiintymisiä. Tapaustutkimus jostakin kiertueesta tai levyntekoprosessista voisi antaa vielä konkreettisemmän kuvan siitä, mitä rytmimusiikin sellistiin toimintaan sisältyy.

Liiketoiminta, yrittäjäyys, verkostoituminen ja muut muusikon elämässä vahvasti läsnä olevat ei-musiikilliset asiat on jätetty tässä tutkimuksessa taka-alalle. Yksi jatkotutkimusaihe voisi olla se, miten rytmimusiikin sellolla voi elättää itsensä. Millainen elinkeino rytmimusiikin sellon on ja mitä erityispiirteitä tähän ammattiin liittyy? Voitaisiin tutkia sitä, kuka rytmimusiikin sellistiä työllistää ja miten sopivat muusikot erilaisiin projekteihin löytyvät. Minkälaisia ei-musiikillisiä taitoja rytmimusiikin sellisti tarvitsee?

Myös rytmimusiikin sellonsoiton opetuksen parista löytyy jatkotutkimusaiheita. Opetusmateriaalin kehittäminen helpottaisi kaikkien opettajien työtä. Olisi myös hyödyllistä kartoittaa, mitä harjoituksia erilaisten asioiden opetteluun on jo olemassa ja luoda uusia tarpeen mukaan. Oppimisen kannalta on tärkeää, että työstettävät harjoitteet ja kappaleet ovat vaikeustasoltaan sopivia. Oppimateriaalin tulisi siis olla selkeä ja sopivassa tahdissa vaikeutuva. Valmiita sävellyksiä rytmimusiikin sellolle ei ole olemassa kovin paljoa, joten opetusmateriaalin kokoamiseen tarvittaisiin myös sävellys- ja sovitusyötä.

Rytmimusiikin sellon opetuksen yleistymiseksi voisi olla hyödyllistä selvittää tarkemmin, mitä kaikkea sen järjestämiseen liittyy. Voitaisiin tutkia sitä, miten rytmimusiikin opetusta on järjestetty muille soittimille, etenkin ei-niin-perinteisille rytmimusiikin soittimille, joissa opetus on kuitenkin yleistynyt selloa nopeammin. Tutkimuksessa voitaisiin haastatella musiikkiopistojen päättäjiä ja rytmimusiikkia jo opettavia sellistejä siitä, miten opetus kannattaisi järjestää. Toisaalta olisi tärkeää myös kuulla, mitä oppilaat haluavat oppia. Voitaisiin haastatella sellistejä, jotka ovat saaneet opetusta rytmimusiikin sellonsoitossa ja toisaalta myös niitä, jotka eivät ole sitä saaneet, mutta olisivat kiinnostuneita, mikäli opetusta olisi tarjolla.

Lähteet

Allsup, R. E. 2004. Of concert bands and garage bands: creating democracy through popular music. In C. X. Rodriguez (Ed.) Bridging the gap. Popular Music and Music Education. Reston: MENC, 205-223.

Allsup, R. E. 2011. Popular Music and Classical Musicians – Strategies and Perspectives. Music Educators Journal.

Bacon, T. 2016. Slide. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.uniarts.fi/subscriber/article/grove/music/53951?q=slide&search=quick&pos=3&_start=1#firsthit. Luettu 14.7.2017.

Bamberger, J. 2013. Discovering the Musical Mind – A view of creativity as learning. New York: Oxford University Press.

Benneth, H. Stith. 1983. Notation and Identity in Contemporary Popular Music. Popular Music 2, 215–234. <http://www.jstor.org.ezproxy.uniarts.fi/stable/pdf/853101.pdf?refregid=excelsior%3A5865926599c1e2bbe2ff4542912800bc>. Luettu 31.5.2017.

Bennett, J. 2010. Collaborative Songwriting – The Ontology Of Negotiated Creativity In Popular Music Studio Practice. Bath Spa University. <http://researchspace.bathspa.ac.uk/864/1/Bennett%20-%20Collaborative%20Songwriting.pdf>. Luettu 14.7.2017.

Brusila, J. 2007. Musiikkiteollisuus. Teoksessa Aho, M. & Kärjä, A-V. Populaarimusiikin tutkimus. Tampere: Vastapaino.

The Beatles. 1966. Revolver (Remastered). Eleanor Rigby. Calderstone Productions Limited (a division of Universal Music Group).

Davies, H. 2016. Electronic instruments. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press.

<http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.uniarts.fi/subscriber/article/grove/music/08694pg1#S08694.1.2.1.3>. Luettu 13.7.2017.

Eskola, J. & Suoranta, J. 1998. Johdatus laadulliseen tutkimukseen. Tampere: Vastapaino.

Espoon musiikkiopiston pop/jazzlinja Ebeli. 2017. Hakuohjeet.

<http://www.emo.fi/fi/ebeli/hakuohjeet>. Luettu 11.7.2017.

Finlay, R. 2002. Time. The New Grove Dictionary of Jazz. Oxford Music Online. Oxford University Press.

http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.uniarts.fi/subscriber/article/grove/music/J449900?source=omo_gmo&search=quick&q=time&pos=1&_start=1#firsthit. Luettu 13.7.2017.

Floyd Jr, S. A. 1995. The Power of Black Music. New York: Oxford University Press.

Frith, S. 2017. Are workers musicians? Popular Music. Vol. 36/1. Cambridge University Press.

Frith, S. 2007. Towards and Aesthetic of Popular Music. Teoksessa S. Frith (toim.) Taking Popular Music Seriously. Selected Essays. Hampshire: Ashgate Publishing Limited.

Frith, S. 2007. Pop music. Teoksessa S. Frith (toim.). Taking Popular Music Seriously. Selected Essays. Hampshire: Ashgate Publishing Limited.

Green, L. 2002. How Popular Musicians Learn? A way ahead for music education. Aldershot, Hants: Ashgate Publishing Limited.

Green, L. 2014. Hear, Listen, Play! How to Free Your Students' Aural, Improvisation and Performance Skills. New York: Oxford University Press.

Hirsjärvi, S., Remes, P. & Sajavaara, P. 2009. Tutki ja kirjoita. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.

Hirsjärvi, S., Remes, P. & Sajavaara, P. 2007. Tutki ja kirjoita. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.

Irvin, D. 2004. Ammatti: muusikko. Helsinki: Yliopistopaino.

Jalkanen, H. 2008. Sellonsoitonopiskelijan motivointi populaari- ja elokuvamusiikin avulla. Jyväskylän ammattikorkeakoulu. Opinnäyte.

https://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/19748/jamk_1203506003_3.pdf?sequence=1.

Luettu 31.5.2017.

Kahila, E. 2011. Pop/jazz –sello-opetus verkossa. Jyväskylän ammattikorkeakoulu. Musiikin koulutusohjelma. Opinnäytetyö.

Karhumaa, M, Lehtman, L. & Nikula, J. 2010. Musiikki liiketoimintana. Helsinki: Teos.

Kurkela, K. 1994. Mielen maisemat ja musiikki. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Kuula, A. 2011. Tutkimusetiikka: aineistojen hankinta, käyttö ja säilytys. Tampere: Vastapaino.

Kärjä, A-V. 2007. Tuotannon teknologiaa. Teoksessa Aho, M. & Kärjä, A-V. Populaarimusiikin tutkimus. Tampere: Vastapaino.

Lahden konservatorio. 2017. Hakeminen. <https://www.concis.fi/harrastaminen/hakeminen2/>.

Luettu 11.7.2017.

Lebler, D. 2008. Popular music pedagogy: peer learning in practice. Music Education Research 10, 2, 193–213.

Lilja, E. 2007. Musiikkianalyysi. Teoksessa Aho, M. & Kärjä, A-V. Populaarimusiikin tutkimus. Tampere: Vastapaino.

Lötjönen, P. 2006. Sellon käyttö elektroakustisena instrumenttina. Helsinki: Sibelius-Akatemia. Opinnäyte.

Mancini, H. 1973. Sounds and scores: A practical guide to professional orchestration. New York: Northridge Music Inc.

Mans, M. 2009. Informal Learning and Values. Action, Criticism & Theory for Music Education 8, 2, 80–93. http://act.maydaygroup.org/articles/Mans8_2.pdf. Luettu 1.12.2015.

McPherson, G. E. & Welch, G. F. 2012. (toim.) The Oxford handbook of music education. Volume 1. New York: Oxford University Press.

Ma, Yo-yo. 2008. Songs of Joy & Peace. Sony Music Entertainment

Melankoski, E. 1970. Rytmimusiikki. Helsinki: Otava.

Mäkelä, J. 2011. Kansainvälisen populaarimusiikin historiaa. Vaasa: Suomen Jazz & Pop Arkisto.

The New Grove Dictionary of Jazz. 2002. Session. Oxford Music Online. Oxford University Press.
<http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.uniarts.fi/subscriber/article/grove/music/J403100>.
Luettu 14.7.2017.

Oasis. 1995. (What's The Story) Morning Glory. Wonderwall. Big Brother Recordings Ltd.

One Republic. 2007. Dreaming Out Loud (International Version). Apologize. Mosley Music/Interscope Records.

Opetushallitus. 2017. Taiteen perusopetuksen yleisen oppimäärän opetussuunnitelman perusteet. Luonnos.
http://www.oph.fi/download/181911_tpo_yleinen_oppimaara_perustetekstia_luonnos_15.3.2017.pdf. Luettu 12.7.2017.

Opetushallitus. 1998. Taiteen perusopetuksen lainsäädäntö.
http://www.oph.fi/saadokset_ja_ohjeet/lainsaadanto/taiteen_perusopetus. Luettu 18.3.2016.

Oramo, I., Jalkanen, P., Kurkela, V., Salmenhaara, E., Virtamo, K. & Väisänen, R. 1991. Suuri musiikkitietosanakirja. Keuruu: Weilin + Göös.

Pellegrino, K. 2014. Examining the Intersections of Music Making and Teaching for Four String Teachers. *Journal of Research in Music Education*. Vol 62 (2). 128–147.

Peltola, T. 2007. Empirian ja teorian vuoropuhelu. Teoksessa Laine, M., Bamberg, J. & Jokinen, P. (toim.) *Tapaustutkimuksen taito*. Helsinki: Yliopistopaino.

ThePianoGuys YouTube-sivu. <https://www.youtube.com/user/ThePianoGuys/about>. Katsottu 24.2.2016.

Pop & Jazz Konservatorion Säätiö, Suomen Jazzliitto ry, Umo Jazz Orchestra, Freelancemuusikot ry, Jazzmuusikot ry, Säveltäjät ja sanoittajat Elvis ry, Helsingin ammattikorkeakoulu Stadian pop/jazzmusiikin koulutusohjelma, Sibelius-Akatemian jazzmusiikin osasto, Sibelius-Akatemian kansanmusiikin osasto, Suomen kansanmusiikkiliitto, Elävän musiikin yhdistys ELMU ry, Suomen Muusikkojen liitto ry, Ohjelmatoimistojen liitto ry & Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus Fimic. 2005. *Rytmimusiikki 2010 -visio*.

<http://web.archive.org/web/20060405171206/http://www.rytmimusiikki2010.fi/dokumentit/rytmimusiikki2010-visio.pdf>. Luettu 14.7.2010.

Rice, Damien. 2003. O. Delicate ja Volcano. DRM under exclusive licence to 14th Floor Records.

Rodriguez, C. 2009. Informal Learning in Music: Emerging Roles of Teachers and Students. *Action, Criticism & Theory for Music Education* 8, 2, 36–45.
http://act.maydaygroup.org/articles/Rodriguez8_2.pdf. Luettu 1.12.2015.

Rojek, C. 2011. *Pop music, Pop culture*. Cambridge: Polity Press.

Rudolph, T. 2009. *YouTube in music education*. New York: Hal Leonard.

Ruusuvuori, J, Nikander, P. & Hyvärinen, M. 2010. Haastattelun analyysin vaiheet. Teoksessa Ruusuvuori, J., Nikander, P. & Hyvärinen, M. (toim.) Haastattelun analyysi. Tampere: Vastapaino, 9–36.

Saaranen-Kauppinen, A. & Puusniekka, A. 2009. Menetelmäopetuksen tietovaranto KvaliMOTV. Kvalitatiivisten menetelmien verkko-oppikirja. Yhteiskuntatieteellinen tietoarkisto. Verkkojulkaisu. http://www.fsd.uta.fi/fi/julkaisut/motv_pdf/KvaliMOTV.pdf.

Shepherd, J. 2003. Text. Teoksessa Horner, B. & Swiss, T. (toim.) Key terms in popular music and culture. Malden: Blackwell Publishing Ltd.

Shuker, R. 1994. Understanding Popular Music. London: Routledge.

Shumway, D. 2003. Performance. Teoksessa Horner, B. & Swiss, T. (toim.) Key terms in popular music and culture. Malden: Blackwell Publishing Ltd.

Strauss, A. & Corbin, J. 1998. Basics of Qualitative Research. Techniques and Procedures for Developing Grounded Theory. London: SAGE Publications.

Stilwell, R. J. 2016. Crossover. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press.

http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.uniarts.fi/subscriber/article/grove/music/40611?q=crossover&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit. Luettu 14.7.2017.

Suomen musiikkioppilaitosten liitto ry (SML). 2005. Sello: Tasosuoritusten sisällöt ja arvioinnin perusteet.

<http://www.musicedu.fi/easydata/customers/musop/files/tasosuoritukset/suomi/sello2005.pdf>. Luettu 21.2.2016.

Suomen musiikkioppilaitosten liitto ry (SML). 2007. Musiikinopetus Suomessa (MOS). <http://www.musiikinopetus.fi/fi/etusivu>. Luettu 16.4.2017.

Suutari, P. 2007. Musiikki arjen vuorovaikutuksessa. Teoksessa Aho, M. & Kärjä, A-V. Populaarimusiikin tutkimus. Tampere: Vastapaino.

System of a Down. 2002. Toxicity. Aerials. Sony Music Entertainment Inc.

Tabell, M. 2007. Afroimpro-sivusto. <http://www3.siba.fi/afroimpro/>. Luettu 18.2.2016.

TENK – Tutkimuseettinen neuvottelukunta. 2012. Hyvä tieteellinen käytäntö.

<http://www.tenk.fi/fi/htk-ohje/hyva-tieteellinen-kaytanto>. Luettu 12.3.2017.

Tolvanen, H. & Pesonen, M. 2010. ”Monipuolisuus on valttia” - Rytmimusiikkikentän muutos ja osaamistarpeet. Toive-hanke. Helsinki: Sibelius-Akatemian selvityksiä ja raportteja.

http://www.oph.fi/download/130356_Monipuolisuus_on_valttia.pdf. Luettu 12.10.2016.

Tolvanen, H. 2011. Pelisilmää ja monitaituruutta – Rytmimusiikin kentän muutos ja muusikoiden osaamistarpeet. Teoksessa Muukkonen, Pesonen & Pohjannoro (toim.) Muusikko eilen, tänään ja huomenna. Näkökulmia musiikkialan osaamistarpeisiin. Musiikkialan toimintaympäristöt ja osaamistarve – Toive, loppuraportti. Helsinki: Sibelius-Akatemian selvityksiä ja raportteja.

http://www2.siba.fi/toive/userfiles/media/Toive_loppuraportti_2011.pdf. Luettu 30.5.2017.

Toom, A, Onnismaa J, & Kajanto A. (toim.) 2008. Hiljainen tieto: tietämistä, toimimista, taitavuutta. Helsinki: Kansanvalistusseura ja Aikuiskasvatuksen Tutkimusseura.

Tuomi, J. & Sarajärvi, A. 2012. Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi. Vantaa: Hansaprint Oy.

Turun koservatorio. 2017. Hae taiteen perusopetukseen.

<http://www.turunkonservatorio.fi/hae/taiteen-perusopetus/>. Luettu 11.7.2017.

Työ- ja elinkeinoministeriö. 2017. Itsensätyöllistäminen ja jakamistalous työelämän murroksessa.

http://julkaisut.valtioneuvosto.fi/bitstream/handle/10024/79272/TEMjul_13_2017_verkkojulkaisu.pdf?sequence=1. Luettu 13.7.2017.

Uusitalo, H. 2001. Tiede, tutkimus ja tutkielma. Johdatus tutkielman maailmaan. Helsinki: WSOY.

Vilka, H. 2016. Tutki ja kehitä. Jyväskylä: PS-kustannus.

Väkevä, L. 2009. The World Well Lost, Found: Reality and Authenticity in Green's 'New Classroom Pedagogy'. *Action, Criticism & Theory for Music Education* 8, 2, 8–34.
http://act.maydaygroup.org/articles/Vakeva8_2.pdf. Luettu 1.12.2015.

Väkevä, L. & Westerlund, H. 2006. Demokratian ”metodi” musiikkikasvatuksessa. *Musiikkikasvatus* 9, 1–2, 33–38.

Wall, T. 2013. *Studying Popular Music Culture*. Thousand Oaks, CA: Sage Publications.

Weinstein, D. 2013. Cover song. *The Grove Dictionary of American Music*. Oxford Music Online. Oxford University Press.

http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.uniarts.fi/subscriber/article/grove/music/A2262167?q=cover&search=quick&pos=2&_start=1#firsthit. Luettu 14.7.2017.

Whittall, G. 2016. Groove. *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press.
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2284508>. Luettu 18.3.2016.

Wilkus, M. 2016. *Populaarimusiikin opetus sellolla*. Helsinki: Sibelius-Akatemia. Opinnäyte.

Williams, Robbie. 2000. Supreme. Single. Universal Island Records, a division of Universal Music Operations.

Witmer, R. 2002. Lick. *The New Grove Dictionary of Jazz*. Oxford Music Online. Oxford University Press.
http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.uniarts.fi/subscriber/article/grove/music/49259?q=lick&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit. Luettu 18.3.2016.

Woody, R. H. 2013. *Social Psychology of Musicianship*. Florida: Meredith Music Publications.

Liitteet

Liite 1

Gradun haastattelurunko

Haastateltavan ammatillinen tausta

- Sellonsoiton aloitus
- Ammattiopinnot
- Missä vaiheessa / miten rytmimusiikki tuli mukaan kuvioihin?
- Mitä sisältyy toimintaasi rytmimusiikkona? (keikat, studiot, treeni, sovitus, opetus, mitä muuta...?)

Sellisti rytmimusiikin soittajana

- Millaista musiikkia soitat?
- Miten soittamasi ohjelmisto valikoituu?
- Millainen on sellon rooli rytmimusiikissa? Mitä haasteita sen vakiintumaton asema tuo? Oletko törmännyt ennakkoluuloihin?
- Sovitatko tai sävellätkö kappaleita itse / miten sovitukset syntyvät / mistä materiaalia löytyy? Miten olet oppinut sovitusta?
- Minkälaisissa kokoonpanoissa soitat / olet soittanut?
- Minkälaisia keikkoja teet? Koetko, että sellistinä teet erilaista keikkaa kuin muut rytmimusiikot?
- Soitatko / oletko soittanut studiossa? Mitä erityistä rytmimusiikkia soittavan sellistin on huomioitava studiossa?

Sovituksista / sellon käytöstä

- Sun lemppareita rytmimusiikin sellistejä / bändejä, missä on sello? Miksi?
- Soveltuuko sello rytmimusiikkiin? Miksi? Mitkä ovat mielestäsi sellon parhaat ominaisuudet?
- Rytmimusiikin erityiset soittotavat? Soundi? Tekniikka? Ei-niin-tarkkaan määritelty sisältö? Groove?
- Äänen vahvistaminen, soundi, efektit, sähkösello?
- Minkälaista treeniä itse teet / suosittelisit erityisesti rytmimusiikkia soittavalle sellistille? Eroaako harjoittelusi siitä, jos tekisit klassista musiikkia? Miten?
- Millainen rooli improvisoinnilla on soitossasi?
- Voidaanko sellolla korvata muita rytmimusiikin soittimia / imitoida niitä? Miten?
- Mitkä ovat suurimmat haasteet rytmimusiikin sovittamisessa sellolle?

Sellisti rytmimusiikin opettajana

- Opetatko / oletko opettanut rytmimusiikkia sellolla? Missä ja miten päädyit sinne? Miksi?
- Improvisoidaanko / sävelletäänkö tunneilla omia kappaleita? Miten, miksi? Käytetäänkö nuotteja? Miksi?
- Minkälainen on opettajan rooli rytmimusiikin opetuksessa? Millainen on oppilaan rooli? Miten opetus eroaa klassisesta sellon opetuksesta?
- Opetellaanko asioita korvakuulolta? Miten?
- Sisältyykö opetukseen soittoa bändissä tai selloyhtyeessä? / vertaisoppiminen Millaista?
- Miten opetusta voitaisiin kehittää? Missä sitä tulisi tarjota?

Pidätkö työstäsi rytmimusiikin sellistinä? Mikä siinä on parasta? Mikä on haastavinta? Mitä haluaisit tehdä tulevaisuudessa? Millaiset tulevaisuudennäkymät sellolla on rytmimusiikissa? Mitä haluaisit muuttaa?

Liite 2

Suostumus tutkimukseen osallistumisesta

Osallistun haastatteluun Maria Wilkuksen maisterin tutkielmaa varten. Tutkimus pyrkii selvittämään, millaisia näkemyksiä haastateltavilla sellisteillä on rytmimuusikkona toimimisesta. Suostun haastattelun äänittämiseen ja ymmärrän, että haastatteluaineistoa voidaan käsitellä luottamuksella Marian seminaariryhmässä. Annan luvan käyttää sanomisiani omalla nimelläni. Haastattelumateriaali säilytetään huolellisesti ja tutkimuseettisten periaatteiden mukaisesti tutkielman teon ajan ja hävitetään sen jälkeen. Mikäli haluan, voin lukea haastattelustani tutkielmaan kootun materiaalin ja vaikuttaa siihen vielä ennen tutkielman palautusta.

Jyväskylässä 27.1.2017

Jyväskylässä 27.1.2017