Rytmisen käsittelyn pedagogiset mahdollisuudet

Laadullinen haastattelututkimus grooven ja svengin opettamisesta

Tutkielma (Maisteri)

[5.12.2024]

Severi Hietala

Musiikkikasvatuksen aineryhmä

Sibelius-Akatemia

Taideyliopisto

Tutkielman nimi	**Sivumäärä**
Rytmisen käsittelyn pedagogiset mahdollisuudet	64+4
Tekijän nimi	**Lukukausi**
Severi Hietala	Syksy 2024
Aineryhmän nimi	
Musiikkikasvatuksen aineryhmä	

Tutkimukseni kohteena on rytminen käsittely eli rytmiikan mikrotasoisen hahmotustaidon opettaminen pop-jazz-musiikissa. Tutkimuskysymykseni on: Miten rytmistä käsittelyä voidaan lähestyä pop-jazz-musiikin pedagogiikassa?

Tutkimukseni keskittyy rytmiseen käsittelyyn määrittelemällä käsitteitä groove ja svengi. Tutkimus tarkastelee myös autenttisuuden ja estetiikan käsitteitä rytmisen käsittelyn opettamisessa, sillä estetiikka ja autenttisuus vaikuttavat vahvasti opettamisessa tehtäviin valintoihin. Näiden lisäksi tutkimus hyödyntää kehollisuuden, kokemuksellisuuden, sosiaalisten suhteiden ja vuorovaikutuksen käsitteitä selittäessään rytmistä käsittelyä.

Keräsin aineistoni haastattelemalla neljää korkeakouluissa opettavaa pedagogia. Haastattelut olivat puolistrukturoituja yksilöhaastatteluita. Analysointiprosessi hyödynsi laadullisen sisältöanalyysin menetelmiä.

Tulokset osoittavat, että rytminen käsittely koostuu neljästä erilaisesta teemasta: käsitteellistäminen, rytmisen käsittelyn elementit, pedagoginen lähestyminen ja rytmiikan merkitys. Rytmistä käsittelyä määritellään muun muassa dynamiikan ja balanssin, kehollisuuden, yhteisöllisyyden ja analyyttisen lähestymisen käsitteiden kautta.

Tulosten perusteella esitän, että rytminen käsittely voisi korvata epämääräiset ’grooven’ ja ’svengin’ käsitteet. Rytminen käsittely antaa mahdollisuuden lähestyä mikrotasoista rytmiikan hahmottamista laajasta näkökulmasta, tarjoten konkreettisia keinoja tämän tunneperäisen ja haastavan kokonaisuuden opettamiseen ja oppimiseen. Tutkimukseni on musiikkikasvatuksen alalle merkittävä ja tärkeä, sillä aihetta ei ole tarkasteltu juurikaan pedagogisten näkökulmien kautta.

Hakusanat

bändisoitto, groove, musiikkikasvatus, pop-jazz-musiikki, rytmiikka, svengi

Tutkielma syötetty plagiaatintarkastusjärjestelmään

[6.12.2024]

Sisällys

1 Johdanto 6

2 Käsitteellinen viitekehys 10

2.1 Groove ja svengi 10

2.2 Rytmisen käsittelyn opettaminen 12

2.3 Estetiikan ja autenttisuuden käsitteet rytmisen käsittelyn taustalla 15

2.4 Rytmin kokemuksellisuus ja kehollisuus 19

2.5 Sosiaaliset suhteet ja vuorovaikutus osana rytmiikan kokemusta 22

3 Tutkimusasetelma 25

3.1 Tutkimustehtävä ja -kysymys 25

3.2 Metodologiset lähtökohdat 25

3.3 Aineistonkeruu 26

3.4 Aineiston analyysi 29

3.5 Tutkimusetiikka 30

4 Tulokset 32

4.1 Käsitteellistäminen 32

4.1.1 Vakiintumattomat määritelmät 32

4.1.2 Rytmisen käsittelyn määrittely 33

4.2 Rytmisen käsittelyn elementit 35

4.2.1 Dynamiikka ja balanssi 35

4.2.2 Yhteisöllisyys 37

4.2.3 Kehollisuus 39

4.2.4 Analyyttinen lähestyminen 41

4.3 Pedagoginen lähestyminen 42

4.3.1 Esimerkit ja opettajan esteettiset näkemykset 43

4.3.2 Metronomin käytön merkitys harjoittelussa 47

4.3.3 Muut pedagogiset lähestymistavat 49
4.4. Rytmisen käsittelyn ja rytmiikan merkitys pop-jazz- musiikissa 51
5 Päätelmät ja pohdinta 54
5.1 Johtopäätökset 54
5.2 Luotettavuustarkastelu 56
5.3 Tulevia tutkimusaiheita 57
Lähteet 59
Liite 1 65
Liite 2 66
Liite 3 67

1 Johdanto

> Musiikki on mukaansatempaavaa ja erittäin koukuttavaa – tuntuu kuin olisi ihan sen vankina. Huomaan kuinka kehoni alkaa värähdellä musiikin mukana, pakottaen vartaloni liikkumaan musiikin tahdissa. Ympärille katsoessani voin nähdä lähes koko yleisön liikkuvan jollakin tavalla musiikin rytmin tahdissa. Näin tekee myös itse yhtye, joka eläytyy esittämäänsä musiikkiin kehollisesti sen mukana ”jammaten”. Yhtyeen esitys vaivuttaa palvovan yleisön jonkinlaiseen ”ajattomaan hyvänolon tilaan”, jossa kaikki kokevat olevansa yhdessä. Mukaansatempaava keikka kuluu kuin siivillä ja encoren jälkeen olo on euforinen. Aistin keikan aikana energialatauksen, joka purkautui sinkoillen yleisön ja yhtyeen välillä. Mistä sähköinen tunnelma yleisön ja yhtyeen välille oikein muodostuu?

Useat meistä ovat kokeneet edellä kuvattuja kokemuksia jollakin itsellemme merkityksellisellä keikalla – väliä ei ole sillä, oletko itse yleisössä vai esiintymässä, sillä onnistunut musiikillinen kokemus voi saada aikaan valtavan hyvänolontunteen niin musiikin esittäjille kuin kuulijoillekin. Olen usein miettinyt musiikinopiskelijana musiikin herättämiä myönteisiä tuntemuksia ja yrittänyt analysoida suosikkisoittajieni tulkintaa. Minua on kiinnostanut erityisesti improvisointi ja siitä syntyvä vaikutuksen tila, kun muusikot kuljettavat soolonsa uusiin ulottuvuuksiin. Varsinkin nuorempana soittajana luulin musiikin taustalla olevan jopa mystistä tietoa, jonka avulla improvisointi onnistuu. Myöhemmin tutkin paljon solistien melodiakieltä, mutta se ei antanut tarpeeksi vastauksia, vaan yritin kuumeisesti etsiä muita tarkentavia vastauksia. Ymmärsin vasta myöhemmin, että kyse on solistin soiton rytmisestä puolesta – siitä kuinka hän käsittelee rytmiikkaa omalla instrumentillansa. Rytmiikka tekee esityksestä kiinnostavan ja tempaa kuulijan mukaansa. Tämä rytmiikan luoma liike-energia saa meidät tuntemaan hyvänolon tunnetta ja tekee esityksestä kiinnostavan.

Laadullinen tutkimukseni tarkastelee svengin ja grooven opettamista pop-jazz-musiikin kontekstissa. Tutkimuksen tarkoituksena on tutkia, kuinka eri pedagogit opettavat rytmin käsittelyä erilaisille oppijoille. Rytmin käsittelyn taito on jo pitkään kiinnostanut minua, sillä olen huomannut, että monilla ihmisillä on ollut hyvin erilainen ymmärryksen ja osaamisen taso: Joidenkin soittajien kyky havainnoida rytmisen käsittelyn hienovaraisia

vivahde-eroja on ollut mielestäni korkealla tasolla, mikä on inspiroinut minua. Erilaisten rytmisten tasojen havaitsemisen kyvyn on voinut huomata joissakin yhteissoittotilanteissa, joissa esimerkiksi kanssaopiskelijat ovat alkaneet analysoida soittomme rytmiikkaa ja sen toteutustapaa. En ollut välttämättä osannut pohtia näitä asioita, sillä oma huomioni oli keskittynyt usein johonkin muualle, kuten saundiin, melodian tulkintaan ja harmonian analysointiin. Voisiko olla, että osalle soittajista on ollut luontevampaa kuunnella eri soitinten välisen yhteissoiton rytmisiä tasoja, joita itse en ole taas saksofonistina ja kitaristina aina huomannut ajatella? Grooven ja svengin ymmärtäminen on tuntunut olevan monille rumpaleille ja basisteille paljon selkeämpää hahmottaa, kun taas itselleni on ollut luontevampaa keskittyä melodioihin ja erilaisten saundivärien tuottamiseen. Osalla kanssaopiskelijoista on ollut eri instrumentti tai opettaja kuin minulla, mikä on saanut minut myös pohtimaan aiheeseen liittyvää pedagogiikkaa ja opettajan merkitystä.

Svengi ja groove ovat käsitteitä, jotka liittyvät pop-jazz-musiikin rytmiikan ja rytmisen käsittelyn aihepiirin alle ja niillä kuvataan jokaisen soittajan ja laulajan persoonallista tapaa käsitellä rytmiikkaa. Iyer (2006) kuvaa tutkimuksessaan, kuinka vakaa pulssi on tärkeä osa kaikkea pop-jazz-musiikkia. Tämä teoreettisesti vakaa pulssi antaa pohjan, jonka päälle harjaantuneet muusikot voivat asetella nuottinsa millisekuntien tarkkuudella joko ennen vallitsevaa pulssia, juuri pulssin kohdalle tai sen jälkeen. Tarkalla rytmiikan käsittelyllä muusikot voivat ilmentää erilaisia musiikillisia asioita ja jopa tunnelmia. (Iyer, 2006, 13.) Erilainen rytminen käsittely suhteessa pulssiin saa aikaan rytmisen jännitteen, johon koko tyylisuunta vahvasti perustuu. Grooven ja svengin ympärille on liittynyt paljon mystiikkaa, sillä grooven ja svengin kokemus ei ole pelkästään tiedollinen vaan myös hyvin kehollinen ja kulttuurinen ilmiö (Iyer, 2006). Mystistä ilmapiiriä ylläpitää osittain musiikki- ja muusikkokulttuuri: olen monesti kuullut, kuinka joku kehuu jotakin bändiä, esitystä tai muusikkoa niin, että kehu on osoitettu juuri tämän rytmiseen taitavuuteen. Olen kuullut sanottavan muun muassa ”se vaan groovaa niin hienosti” tai ”no se vaan niinku toimii tosi makeesti, siinä on semmonen hieno svengi” tai ”Jos rummut ja basso soittavat hyvin yhteen, biisiin tulee eteenpäin menevä tunnelma ja syntyy taianomainen svengi, jazzin groove.”, kuten rumpali Roope Kantonen sanoo Helsingin Sanomien jazzjamikulttuurista kertovassa blogitekstissä (Kallionpää, 2023). Keskustelun tasolla syvälle aiheeseen pääseminen sekä aiheen selittäminen voi olla haastavaa, sillä rytmiikan hienoja, mikrotasoisia vivahde-eroja on vaikea sanallistaa ja aiheen käsittely voi jäädä hyvin tunneperäiseksi.

Olen toiminut jo pitkään instrumenttiopettajana ja opettanut yli kymmenen vuotta eri instrumentteja ja yhteismusisointiryhmiä. Oman opetuskokemukseni mukaan groovea ja svengiä on haastava selittää ja demonstroida, sillä ne ovat niin kokemuksellisia ja subjektiivisia ilmiöitä. Groove on tutkimuksen mukaan hyvin subjektiivinen kokemus, johon liittyy vahvasti kehollisuus (Hosken, 2018). Se vaatii oppijalta tarkkaa havainnointikykyä, instrumenttiosaamista ja paljon pohjatietoa ja ymmärrystä musiikista, jotta grooven ja svengin voisi sisäistää mahdollisimman hyvin. Tutkimukseni tarkoituksena on analysoida, miten instrumenttipedagogit opettavat groovea, svengiä ja rytmiikkaa. Erilaiset opettajat käsittelevät aihetta omasta näkökulmastaan ja instrumenttinsa kautta. Tutkimus tarkastelee, miten pedagogiset lähestymistavat voivat vaihdella eri opettajien välillä. Tarkoituksena on analysoida, kuinka groovea, svengiä ja rytmiikkaa opetetaan ja perustuuko se esimerkiksi kuuntelemiseen ja imitointiin vai aiheeseen liittyvään musiikinteoriaan. Omat kokemukseni soittamisesta, sen opiskelemisesta ja opettamisesta perustuvat lähinnä saksofoniin ja kitaraan, minkä vuoksi olisi tärkeää kuulla myös muiden instrumenttien opettajien näkökulmia aiheeseen.

Groove ja svengi ovat musiikkikasvatuksen tutkimusalueelle tärkeä teema, sillä niitä ei ole vielä tutkittu kovinkaan paljon pedagogisesta näkökulmasta (lukuun ottamatta Wahlström, 2022; Lehto, 2021; Levy, 2014). Groovea on tutkittu enemmän vasta sen kannalta, mitä nämä käsitteet tarkoittavat ja mistä groove koostuu (Keil, 1987). Myös grooven estetiikkaa ja historiaa on tutkittu jonkin verran. Tutkimuksissa on tarkasteltu esimerkiksi sitä, miten kulttuurisidonnaista groove on ja onko groove lähtöisin Afrikan maista (esim. Abel, 2014; Iyer, 2002). Groovea on tutkittu myös kognition ja kehollisuuden näkökulmasta (esim. Abel, 2014; Duman, 2021; Iyer, 2002). Nykyään on saatavilla myös suomalaista korkeatasoista tutkimustietoa groovesta Deniz Dumanin (2023) ja Kristian Wahlströmin (2022) tuottamana. Esimerkiksi Dumanin väitöskirja käsittelee grooven kokemusta ja kokemisen erilaisia tasoja eli sitä mistä tämä kokemus muodostuu (Duman, 2023). Wahlström taas lähestyy groovea pedagogisesta näkökulmasta, sillä hän on tutkinut kehittämäänsä pedagogista opettamisen suuntausta ”Opiskelijalähtöinen musiikillinen asiantuntijuus*”* ja hyödyntänyt sitä grooven opettamiseen (Wahlström, 2022). Kaikki erilaiset svengin ja grooven muodot ovat myös osa yhtä pop-jazz-musiikin ydinasiaa, rytmiä. Täytyy myös muistaa, että tämän tyylisuunnan toinen nimi on rytmimusiikki, joka kertoo kuinka olennaisena rytmiä pidetään tästä musiikin tyylistä puhuttaessa. Kuten yhdessä swing-klassikossa sanotaan*”it don't mean a thing if it ain't got that swing”.*

Luku kaksi avaa tutkimukseni tärkeimpiä käsitteitä. Ensin kerron groovesta ja svengistä käsitteinä ja niiden käsitteellistämisen erilaisista näkökulmista. Tarkastelen myös autenttisuuden ja estetiikan, kehollisuuden ja kokemuksellisuuden käsitteiden merkitystä grooven ja svengin ymmärtämiseen ja oppimiseen liittyen. Lopuksi tässä luvussa arvioidaan sosiaalisten suhteiden ja vuorovaikutuksen merkitystä grooveen ja svengiin liittyen. Luvussa kolme esittelen tutkimustehtäväni ja -kysymykseni. Tämä luku avaa myös tutkimukseni metodologista taustaa, aineiston keruun ja analyysin prosesseja ja tutkimuseettisiä lähtökohtia. Luvussa neljä esittelen tutkimukseni tulokset ja luvussa viisi pohdin tuloksien merkitystä sekä tutkimuksen luotettavuutta ja jatkotutkimusaiheita.

2 Käsitteellinen viitekehys

Tässä luvussa tarkastelen aiheeseeni liittyvää aiempaa tutkimusta ja tutkimukseni kannalta tärkeimpiä käsitteitä. Luku avaa, kuinka haastava ’groove’ on käsitteenä, sillä sitä voi lähestyä hyvin moniulotteisesti useiden näkökulmien ja aihepiirien kautta. Tutkimuksessani tärkeitä käsitteitä ovat myös musiikin estetiikka ja autenttisuus, jotka voivat vaikuttaa siihen, miten groove ja svengi ymmärretään. Kuunteleminen ja soittaminen voidaan kokea vahvasti kehollisina kokemuksina, jonka vuoksi tarvitsen myös kehollisuuden ja kokemuksellisuuden käsitteitä analyysissäni.

2.1 Groove ja svengi

Groove ja svengi ovat käsitteitä, joille ei ole olemassa vakiintunutta tai tarkkaa määritelmää ja niillä tarkoitetaan yleensä samaa asiaa. Käsitteet groove ja svengi sisältävät jo oletuksen musiikista, sen tunnelmasta ja tyylistä. Esimerkiksi ”groove” saatetaan yhdistää johonkin tyylilajiin, jossa kahdeksasosanuotit soitetaan tasaisina ja tämän lisäksi sen alla saattaa olla vielä tiheämpänä alajakona kuudestoistaosanuotit. Groovesta puhuessa ajatukset voivat yhdistyä myös vahvaan rytmiseen ”imuun”, jolloin musiikissa on havaittavissa vahvaa eteenpäin vievää rytmistä energiaa – jossain tapauksissa ehkä jopa pientä kiilaamista. Tämän voi havaita esimerkiksi Tower of Powerin kappaleessa ”What is Hip” tai Earth, Wind & Firen ”In the Stone” -kappaleessa.

Groove-termillä kuvataan pop-jazz-musiikissa ilmenevää rytmistä ”kudosta”, joka muodostuu soittajien tavasta käsitellä rytmiä yhdessä. Abelin mukaan sillä voidaan myös kuvata tiettyä rytmistä tunnetta (Abel, 2014, 18). Groove yhdistetään yleensä rytmisesti tasajakoiseen musiikkiin kuten funk-, soul- ja pop-musiikkiin. Vaihtoehtoinen termi groovelle on svengi, jota käytetään enemmän kolmimuunteisesta jazz-musiikista puhuttaessa (Abel, 2014, 66; Madison, 2006, 207). Svengi on johdettu sanasta swing, joka viittaa kolmimuunteisiin, svengaaviin kahdeksasosiin. Prögler (1995, 21) toteaa tutkimuksessaan swing-käsitteen tarkoittavan jazz-musiikin groovea, pulssia tai tunnetta (eli ’feel’, johon palaan myöhemmin tässä luvussa).

Groovella ja svengillä kuvataan hyvin usein musiikista välittyvää energiaa, jota toteutetaan tyylisidonnaisesti rytmistä ajoitusta säätämällä (Zagorski, 2007, 6–7). Grooven ja svengin lisäksi käytetään feel-käsitettä, joka kuvaa hyvin aiheen subjektiivisuutta ja sen

kehollisuutta (Hosken, 2018). Wahlström (2022) tuo väitöskirjassaan esiin, että kaikilla musiikin tyylilajeilla on oma groovensa. Groovea ei tarvitse yhdistää vain osaksi afroamerikkalaisia musiikkityylilajeja, vaan sillä voidaan viitata kaikkiin eri tyylilajeihin, joilla kaikilla on oma tyypillinen groovensa. (Wahlström, 2022.) Sen lisäksi, että jokaisella tyylilajilla on oma groovensa, on Iyerin (2006, 19) tutkimuksen mukaan myös jokaisella muusikolla oma ”groovensa” eli tapa käsitellä musiikin rytmiikkaa persoonallisella tavalla. Koska aihepiirin terminologia on hyvin monimerkityksellinen, olen itse kehittänyt tässä tutkielmassa rytmisen käsittelyn käsitteen, jolla tarkoitetaan rytmiikan mikrotasoista syvällistä osaamista ja hallintaa, johon voidaan myös groovella ja svengillä viitata.

Hosken toteaa artikkelissaan, että groove on käsitteenä haastava määritellä, vaikka yleensä kaikilla on luontainen kyky havaita se kuulonvaraisesti todella lyhyessä ajassa (Hosken, 2018). Sen määrittelyyn vaikuttaa myös se, että eri musiikin opiskelijoille, ammattilaisille ja harrastajille tulee siitä mieleen monia erilaisia asioita ja määrittelytapoja. Tutkimuksessa on havaittu, että grooven kokemuksessa yhdistyy liike, immersiivisyys, nautinto ja sosiaalinen kokemus, johon liittyy tietyn tyylinen musiikki, esitys ja yksilön henkilökohtaiset mieltymykset (Duman ym., 2021). Toisen tutkimuksen (Senn ym., 2018) mukaan yksilön henkilökohtaiset mieltymykset ja musiikin asiantuntijuus korostuivat, kun tutkittiin yksilöiden grooven kokemuksia. Tämä tutkimus haluaa haastaa ”perinteisen” groove-tutkimuksen, sillä tutkimusryhmä ei löytänyt selkeitä universaaleja yhteyksiä sille, mikä musiikin laadullinen seikka saisi kuulijoissa aikaan grooven kokemuksen. Edellä mainittujen seikkojen lisäksi kokemukseen vaikuttavat kulttuuriset tekijät kuten se, missä kuulija on kasvanut, minkälaista musiikkia hän arvostaa, miten hän tuntee musiikkia ja niin edelleen. (Senn ym., 2018, 27.)

Musiikin tutkija Keil (1987) väittää jazzin swingin syntyvän rumpalin komppauksen pienestä epätarkkuudesta. Sama pieni epätarkkuus voidaan havaita myös basistin ja rumpalin välillä ja solistin ja komppiryhmän välillä. Keil sanoo tämän pienen epätarkkuuden rytmiikassa saavan meidät osallistumaan eli olemaan aktiivisessa tilassa kuulijoina. (Keil, 1987, 277.) Keilin väite herättää kysymyksen, voisiko epätarkkuudet olla mitattavissa eli voisiko groove ja svengi olla matemaattisesti havainnoitava asia? Musiikin rytmiikkaa on tutkittu myös mittaamalla matemaattisesti aika-arvojen kestoja, jonka jälkeen näitä mittaustuloksia on analysoitu. Muun muassa suomalaissaksalainen tutkimusryhmä on tutkinut huippurumpaleiden soittoa ja saanut selville, että rumpaleiden soitossa ilmenee fraktaalista epätarkkuutta eli soitto ei ole koko ajan metronomisessa pulssissa vaan siinä on

pieniä, täsmällisesti toistuvia epätarkkuuksia, jotka saavat soiton kuulostamaan hyvältä (Räsänen ym., 2015). Näitä samoja epätarkkuuksia havaittiin jo paljon aikaisemmassa tutkimuksessa, kun Prögler tutki jazz-komppauksen ride-symbalin ja bassonuottien suhdetta metronomiseen pulssiin (Prögler, 1995). Mittaaminen on toki yksi tapa lähestyä aihetta, mutta ”kylmä” ja ”tieteellisen järjellinen” käytettäväksi ainoana tutkimustapana, sillä grooveen ja svengiin siihen liittyy niin paljon monia muita asioita, joita ei voi suoraan mitata. Nämä asiat ovat usein tunnekokemukseen liittyä seikkoja, kuten musiikin herättämät emootiot ja kehollisuus ja muut edellisessä kappaleessa mainitut asiat (Duman ym., 2021). Jos groove olisi ilmiönä selitettävissä pelkästään matemaattisesti, ei sen ympärille varmastikaan olisi muodostunut samanlaista mystiikkaa ja kasvavaa tieteellisen tutkimuksen kenttää.

Työssäni puhun rytmisestä käsittelystä ja groovesta viitaten rytmiseen kudokseen, joka syntyy mikrotason tarkasta äänten asettelusta. Toisin sanoen rytmisellä käsittelyllä kuvaan rytmiikan hienovaraista hallintaa, jota ei voi kirjoittaa auki nuoteiksi, sillä tämä tapahtuu niin pienissä aika-arvoissa, ettei nuottikirjoitus onnistu sitä kuvaamaan. Groove merkitsee tämän rytmisen käsittelyn lopputulosta eli rytmistä kudosta, jossa erilaiset äänet on aseteltu millisekuntien tarkkuudella suhteessa toisiinsa.

2.2 Rytmisen käsittelyn opettaminen

Pedagogisesti rytmistä käsittelyä on yleensä kokemukseni perusteella lähestytty kuuntelemisen ja imitoinnin kautta, jota hyödynnetään niin formaaleissa kuin informaaleissakin oppimisympäristössä. Varsinkin aikana ennen pop-jazz -musiikin opetuksen alkamista suurin osa muusikoista oli itseoppineita, jotka oppivat taitonsa kuuntelemalla äänitteitä ja imitoimalla niitä (Green, 2016). Myöhemmin imitointia on alettu hyödyntämään myös pop-jazz -musiikin koulutuksessa. Kuuntelemisen ja imitoinnin hyöty oppimiselle on valtava: musiikki ei ole luonnollinen ilmiö, vaan sen täytyy mukautua historiallisesti rakentuneisiin normeihin, jotka koskevat niin musiikin sisäisiä prosesseja, muotoja ja äänenlaatua kuin sen tuotannon tapoja, kuten Green (2016, 76) kirjoittaa. Kuuntelemisen ja imitoinnin avulla oppija niin sanotusti adaptoituu osaksi musiikin historiallista aikajanaa. Kuuntelemiseen ja imitointiin perustuva oppimisen muoto on paljon merkittävämpi kuin pop-jazz -musiikin oppikirjallisuudesta saatava oppi (Green, 2016, 97).

Olen itse saanut opettajiltani kuuntelusuosituksia, jotka ovat tähdänneet rytmiikan harjoittelemiseen. Minun on pitänyt keskittyä kuuntelemaan tallenteella esiintyvän soittajan rytmistä käsittelyä ja analysoida sitä – esimerkiksi miettiä, kuinka tallenteella soittava saksofonisti soittaa sooloa komppisektioon nähden. Tätä kuunteluvaihetta seuraa yleensä imitointivaihe. Imitoinnilla tarkoitetaan matkimista ja kopioimista, esimerkiksi jäljittelemällä alkuperäistä esitystä mahdollisimman tarkasti (Perkiömäki, 1999). Tarkoituksena on saada oma soitto muistuttamaan niin paljon alkuperäistä esitystä, että oma ja tallenteen esitys on vaikea erottaa toisistaan. Jäljelle jää ikään kuin yksi ääni. Imitoinnin jälkeen soittaja on yleensä oppinut jotain jäljittelemänsä soittajan rytmisestä käsittelystä ja voi hyödyntää oppimaansa soveltamalla sitä omaan tekemiseensä. Tästä voi seurata myös uuden oman tyylin kehittelyä.

Tähän aiemmin selittämääni opetusmenetelmään liittyvät yleensä kaikki oppimiskäsitykset, joissa oppija on aktiivinen, mutta parhaiten tätä voidaan soveltaa oppijalähtöisyyden kautta. Oppijalähtöisyydellä tarkoitetaan opetusmenetelmää, joka fokusoituu oppijan aktiiviseen rooliin. Oppijalähtöisyydelle tärkeitä arvoja ovat oppijan motivaatio, aktiivisuus ja vastuu (Spooner, 2015, 73–77). Oppijalähtöisyydelle ei ole yhtä selkeää ja vakiintunutta määritelmää. Oppijalähtöisyyttä käsitellessä käytetään myös sen kuvaamiseksi hyvin erilaisia käsitteitä kuten oppilaslähtöinen oppiminen, yksilöllinen oppiminen, oppilaskeskeinen opetus, oppijakeskeinen koulutus, kokemuksellinen oppiminen, mukautuva oppiminen ja progressiivinen koulutus. (Wahlström, 2022, 18.)

Oppijalähtöisyyden keskiössä ovat oppijan kiinnostuksen kohteet, tarpeet, taustat ja oppilaalle parhaiten sopivat oppimistavat (Spooner, 2015, 73–77). Opettajalla on vastuu selvittää tämä tarvittava taustatieto, jotta hän voi suunnitella opetuksesta sellaista, joka tukee ja ohjaa oppijaa parhaiten (Wahlström, 2022, 32). Opettajan tehtävä on luoda oppijalle optimaalinen oppimisympäristö, joka edistää oppijan kehittymistä hänen laatimiaan tavoitteita kohti.

Opettajan rooli ei siis ole passiivinen vaan erittäin aktiivinen: opettajan täytyy saada oppija sitoutumaan, motivoitumaan omista tavoitteistaan, antaa työkaluja oppimiselle, edistää yhteistyötä ja saada oppija reflektoimaan omaa oppimistaan (Weimer, 2013, 15). Oppija tarvitsee ennen kaikkea opettajan tukea, jotta hän jaksaa työskennellä aktiivisesti ja itsenäisesti kohti tavoitteitansa. Edellä mainituista syistä opettajaa voidaan pitää ammattilaisena, joka fasilitoi oppijan luovia ja taiteellisia prosesseja, oppimista ja ilmaisua (Huhtinen-Hildén & Pitt, 2018, 7).

Oppijalähtöisyydessä haasteeksi voi tulla perinteisen hierarkkisen opettaja-oppilas-asetelman purkaminen. Opettajalla ja oppijalla täytyy olla hyvä vuorovaikutus, jotta tunneilla voidaan toteuttaa vuoropuhelua, jonka perusteella oppijalähtöisyyttä voidaan toteuttaa. Näin oppija ja opettaja voivat rakentaa yhdessä tietoa niin sanotun dialogisen prosessin kautta, johon liittyvät oppiminen ja tieto (Huhtinen-Hildén & Pitt, 2018, 6.) Opettaja voi myös kontrolloida oppimistilanteita liikaa, mikä voi viedä fokuksen pois oppijasta. Opettajan on muistettava, että hänen täytyy toimia oppimistilanteessa ikään kuin tukea antavana asiantuntijana, joka jättäytyy tarvittaessa taka-alalle. Opettajan toiminta ei saa tulla oppijan autonomisen ja aktiivisen toiminnan ja toimijuuden kehittymisen tielle (vrt. Spooner, 2015, 73–77).

Oppilaslähtöisyyttä voidaan soveltaa esimerkiksi aiemmin mainittuun kuuntelemiseen ja imitoimiseen perustuvaan oppimismenetelmään. Opettaja voi kuunnella oppijan soittoa ja verrata sitä imitoitavaan lähteeseen. Oppijan kannalta on hyvä, että opettaja toimii ”ulkopuolisina korvina” ja antaa rakentavaa palautetta sellaisista asioista, joita oppija ei välttämättä itse pysty havainnoimaan. Juuri tämä oppijan työskentelyn seuraaminen ja palautteenanto ovat tärkeä osa opettajan tehtävää oppijalähtöisyydessä. (Weimer, 2013, 60). Opetus keskittyy oppijan mielenkiinnon kohteisiin eli häntä kiinnostavan soittajan kuuntelemiseen ja imitoimiseen. Toki opettaja voi myös antaa esimerkkejä ja vaihtoehtoja siitä, millaisia muusikoita oppijan olisi hyvä kuunnella ja imitoida oppiakseen.

Rytmisen käsittelyn hallintaan liittyy vahva kokemus sisäisestä pulssista (Abel, 2014, 25). Muusikolla täytyy olla valmiudet ylläpitää pulssia ja ilmentää sitä vahvasti omalla tekemisellään. Vakaa pulssikäsitys mahdollistaa äänten mikrotasoisen asettelun, sillä tämä tapahtuu suhteessa vallitsevaan pulssiin. Ylipäätään afroamerikkalaisperäinen rytmimusiikki perustuu rytmiseen jännitteen luomaan energiaan. Jännite syntyy siitä, kun muusikot soittavat tai laulavat hieman eri kohtaan pulssia. Perustana on yleensä rumpujen ja basson välinen jännite, jonka päälle muut sijoittavat oman rytmisen tulkintansa. Rumpujen ja basson välinen jännite syntyy, kun toinen instrumenteista soittaa hieman edempänä ja toinen taaempana suhteessa pulssiin (englanniksi saatetaan ilmiötä kuvata käsitteellä ”push and pull”, kuten Butterfield asiaa kuvaa). (Butterfield, 2010, 158.) Pop-jazz-musiikin hierarkiassa juuri komppisoittimilla, eli rummuilla, bassolla, kitaralla, pianolla ja muilla perkussiivisilla instrumenteilla, on tärkeä rooli tuottaa kappaleelle ominainen groove eli rytminen kudos. Näistä soittimista on mahdollista aikaansaada niin selkeä ja terävä äänen aloke, että pienimmätkin eriaikaisuudet on helppo kuulla ja muodostaa oikeanlainen rytminen kudos. Muiden instrumenttien tehtävä on seurata näiden soittimien

pulssin käsittelyä ja siitä syntyvää groovea, mikä on klassiselle musiikille melko vierasta, sillä sinfoniaorkesterin hierarkia toimii päin vastoin. Tästä seuraa se, että pop-jazz-musiikissa esimerkiksi puhaltimien täytyy soittaa aggressiivisemmassa kielityksessä kuin klassisessa perinteessä on totuttu. (Abel, 2014, 31.)

Soiton tai laulun suhdetta pulssiin kuvataan yleensä kolmella tavalla: Kun joku soittaa pulssin takana, käytetään usein laid-back-käsitettä. Jos muusikko taas soittaa pulssin edellä saatetaan puhua ”puskemisesta tai nokittamisesta”. Taas pulssin kanssa ”metronomisessa taimissa” soittoa kuvataan niin, että puhutaan ”biitin päällä soittamisesta”. (Câmara, 2020, 1.) Näillä kolmella tavalla muusikoiden on helppo jakaa ajatuksiaan musiikin tulkinnasta ja soittotavasta johonkin kappaleeseen, fraasiin tai jopa säveleen liittyen.

2.3 Estetiikan ja autenttisuuden käsitteet rytmisen käsittelyn taustalla

Autenttisuus-sanan alkuperä vie Antiikin Kreikkaan ja se on tarkoittanut alkujaan ”itsetehtyä”. Määritelmä tuo ilmi hyvin autenttisuuden määritelmän, sillä yleensä autenttisuudella tarkoitetaan taiteen yhteydessä sitä, että taiteilija on luonut työnsä itse mahdollisimman omaperäisellä toteutuksella. ”Autenttinen on asia, joka on on riisuttu epäaidoista aineksista”, kuten filosofian parissa sitä määritellään (Tieteen termipankki: filosofia:autenttisuus, 2024). Autenttisuudesta puhutaan nykyään taiteen piirissä todella paljon ja käsitteellä pyritään selittämään monta hyvin erilaista autenttisuuden lähestymistapaa (Anttonen, 2019, 63). Autenttisuudella tarkoitetaan eri aikakausien ja tyylilajien yhteydessä eri asioita. Vanhan musiikin parissa autenttisuudella tarkoitetaan lähinnä esitystapoihin liittyviä käytäntöjä ja esitykseen käytettävän soittimiston alkuperäisyyttä, kuten esimerkiksi barokkisoittimien käyttöä barokkimusiikkia esitettäessä. Nykymusiikista puhuttaessa käsite viittaa enemmänkin taitelijan persoonalliseen tyyliin.

Nykyisen autenttisuuskäsityksen juuret ovat 1800-luvun romantiikan ajalta, jolloin taiteilijan omaperäisyyden merkitystä alettiin korostaa (Anttonen, 2017, 59). Tähän käsitykseen liittyy myös toisteisuuden ja imitoinnin vastustaminen (Anttonen, 2019, 78). Tämän lisäksi on myös huomattava, että jokaisella musiikin tyylilajilla on omat genrerajansa ja sääntönsä, joita tarkasti noudattamalla voi päätyä lopputuloksiin, jotka voivat johtaa epäautenttisiin tuloksiin eli musiikki saattaa kuulostaa kliseiseltä ja jopa kopioidulta.

”Postmodernissa taiteessa tällainen autenttisuuden käsite on kuitenkin kyseenalaistettu”, sillä imitointi ja ”muuntaminen ovat olennainen osa taidetta” (Tieteen termipankki: kirjallisuudentutkimus:autenttisuus, 2024). Muusikoille tärkeää on osata soittaa ”tyylin mukaisesti” eli soittaa kappaleita genrelle ominaisella tavalla, huomioiden genren saundimaailman, fraseerauksen, rytmiikan, harmonian ja melodiakielen. Freelancerina itsensä työllistävän muusikon täytyy tuntea paljon erilaista musiikkia ja näiden eri tyylien soittotapoja. Erityisen tärkeää on ymmärtää, miten oma instrumentti käyttäytyy rytmisellä tasolla, jotta oman soittonsa voi asettaa tarkoituksenmukaiseen kohtaan rytmistä kudosta. (Green, 2016, 33.) Tähän laajaan eri tyylilajien tuntemukseen tähdätään yleisesti muusikon koulutuksessa ympäri Suomen (ks. Metropolia, 2024; Musiikkialan perustutkinnon perusteet, 2022). Eri tyylilajit täytyy saada kuulostamaan tarpeeksi autenttisilta, jotta lopputulos toimii kuulijalle halutulla tavalla (Green, 2016, 33–34). Tyylinmukaisuudessa haastavaa on se, että muusikon pitäisi silti kuulostaa yksilölliseltä ja omalta itseltään.

”Autenttisuus” on populaarimusiikin parissa melko uusi käsite. Siihen saatetaan viitata, vaikka ei käytettäisikään suoraan termiä autenttisuus, vaan usein tämä tapahtuu arvioimalla musiikin uskottavuutta, aitoutta ja rehellisyyttä (Anttonen, 2019, 67). Autenttisuuden yksi tärkeä ulottuvuus on kysymys artistin tai yhtyeen kaupallisuudesta. Monesti autenttisen populaarimusiikin katsotaan olevan irrottautunut kaupallisuudesta, ikään kuin tämän musiikin tekijät voisivat irrottautua tästä kaupallisen kulttuurin muodosta (Anttonen, 2019). On paljon kaupallisesti menestyneitä artisteja ja yhtyeitä, mutta miten nämä artistit voitaisiin jakaa ”hyviin ja huonoihin”, jos nämä molemmat ovat myyneet yhtä paljon albumeita ja saaneet yhtä paljon striimauskertoja? Kaupallinen menestyminen ei voi toimia autenttisuuden arvioimistapana, sillä on olemassa paljon musiikkia, joka on menestynyt kaupallisesti, mutta saanut myös laajaa arvostusta kriitikoilta ja musiikkiyhteisöiltä.

Autenttisuus kytkeytyy käsityksiin musiikin estetiikasta, jolla kuvataan ihanteita. Estetiikka on filosofian suunta, joka tutkii taidetta ja estetiikan kokemusta käsitteellisesti ja teoreettisesti (Levinson, 2003, 3). Estetiikan juuret voidaan yhdistää antiikin aikaan, mutta omaksi filosofiseksi suunnakseen se kehittyi vasta 1700-luvulla Alexander Baumgartenin toimesta. Hän johti estetiikkakäsitteen kreikan kielen sanasta αἰσθητικός, joka tarkoittaa havaitsemista. (Oramo, 1991.)

Musiikin estetiikka on keskittynyt perinteisesti länsimaisen, klassisen musiikin tutkimukseen, mutta se on laajentunut nykyään myös pop-jazz-musiikin suuntaan. Suuri osa

tutkijoista kokee populaarimusiikin laajana ja esteettisesti rikkaana alana, jonka tutkimus voisi haastaa taidefilosofisia normeja. (Gracyk, 2024.) Musiikin saralla on olemassa vahvoja esteettisiä käsityksiä, jotka ohjaavat musiikin tekijöitä ja kuluttajia. Estetiikka ei kuitenkaan rajoitu vain pelkkään ihanteiden kuvaamiseen, kuten arkipäiväisessä puheessa usein ajatellaan, vaan sillä voidaan tarkoittaa paljon suurempaa kokonaisuutta, kuten esimerkiksi John Dewey ajattelee. Kai Alhasen kirjoittamassa kirjassa ”John Deweyn kokemusfilosofia”, hän kertoo siitä, kuinka Dewey näkee esteettisyyden kokemuksen arkipäiväisenä kokemusketjujen jatkumona, jossa ihminen joutuu muodostamaan uuden kuvan itsestään suhteessa ympäröivään maailmaan. Nämä kokemukset tapahtuvat joko tietoisesti tai tiedostamatta ja muokkaavat ihmisen kokemusmaailmaa ja sitä, kuinka ihminen kokee myöhempiä asioita elämässään. (Alhanen, 2013, 181–192.) Eli se miten yksilö kokee musiikin rytmiikan, on pitkän kokemusjatkumon muodostama esteettinen näkökulma, joka on jatkuvassa muutoksessa.

Musiikin esteettisiä tyyliseikkoja opitaan paljolti kuuntelemisen kautta (Green, 2016). Yksilö havainnoi erilaisia musiikin esteettisiä ilmiöitä musiikista ja tekee niiden pohjalta havaintoja kuulemansa perusteella. Näiden kuuntelukokemusten lisäksi opettajilla, perheellä ja muilla ympärillä olevilla ihmisillä ja heidän näkökulmillaan on merkitys, sillä ranskalaisen sosiologin Bourdieun mukaan yksilön esteettisiin valintoihin vaikuttavat yksilön koulutus ja sosioekonominen asema. Toinen hänen mainitsemansa esteettiseen näkökulmaan vaikuttava tekijä on se, kuinka ihmiset kategorisoivat maailmaa. Jokainen yksilö niputtaa erilaisia esteettisiä ominaisuuksia tietyiksi kokonaisuuksiksi eli kategorioiksi, joista jokaisella on oma arvonsa. Bourdieun mukaan jokaisen oma tapa kategorisoida tekee yksilöistä tietynlaisia persoonia (Grenfell, 2014, 71, 104). Tämän taustan jatkoksi voidaan lisätä käytännön kokemukset musisoimisesta: se kuinka yksilö kokee oman musiikillisen tekemisensä erilaisissa harjoitus- tai esiintymistilanteissa, vaikuttaa hänen esteettiseen ajatteluunsa. Yksilö muodostaa oman musiikin tekemisen esteettisen näkökulman kokemustensa pohjalta. Esimerkiksi se, kuinka hän on kokenut yhteissoittotilanteessa rytmisen paikkansa tai millaista palautetta hän on siitä saanut, vaikuttaa siihen, kuinka hän rytmisen asettelun toteuttamisen mieltää. Näistä kokemuksista muodostuu Dewyn mainitsema kokemusjatkumo, johon oma näkemyksemme estetiikasta perustuu. Kuten Deweyn tekstistä voi todeta, on jokaisen esteettinen näkemys jatkuvassa muutoksessa. (Alhanen, 2013, 181–192.) Arvioimme esteettisiä arvoja aina edellisiin kokemuksiimme pohjaten, jonka vuoksi myös opettajan esteettisillä valinnoilla on merkitystä. Pedagogit voivat vaikuttaa omilla sanomisillaan ja esimerkeillään oppilaiden esteettiseen

arvomaailmaan ja autenttisuuskäsitykseen. Sanoilla on paino, joka voi vaikuttaa jopa loppuelämän ajan. Sillä, miten musiikista puhutaan oppilaille, on suuri merkitys.

Pop-jazz-musiikin autenttisuuden ja estetiikan muodostumiseen vaikuttaa afroamerikkalaisen musiikin kehityskulku ja afrikkalaisista kulttuureista saadut vaikutteet. Afrikkalaisesta musiikkiperinteestä lähtöisin olevia tärkeitä musiikillisia ilmiöitä ovat rytmi (muun muassa polyrytmit ja synkopointi), polyfonia (call and response), improvisointi ja mikrotonaalisuus (tyypillistä bluesille, että äänten viritystä muokataan hetkessä mikrotasoisesti) (Hersch, 2008, 138–143). Näitä voi edelleen kuulla modernissa pop-jazz-musiikissa. Bakara puhuu esseessään bluesestetiikasta, joka on muodostunut afrikkalaisten orjien perinteestä, muun muassa heidän työ- ja surulaulujen pohjalta, varsinaisen orjuuden ajan jälkeen. Blues ei ole vain musiikin tyylilaji, jolla on omat tyylipiirteensä, vaan se on osa kokonaisvaltaista afroamerikkalaista estetiikkaa. Afroamerikkalainen kulttuuri on läntisen pallonpuoliskon kulttuuri, jonka perintö ja historia ovat lähtöisin sekä Afrikasta että Amerikasta. Bluesissa voi kuulla orjien kokeman surun uudella mantereella. Panafrikkalaisuutta on arvosteltu erittäin stereotyyppisesti ja rasistisesti. Afroamerikkalaisten kulttuuria on vähätelty sanomalla, että ”he osaavat vain tanssia ja laulaa”, vaikka se kuuluu olennaisesti heidän kulttuuriinsa. (Bakara, 2009, 19–23.)

Nykyinen populaarimusiikki sai perustansa bluesista. Bluesista kehittynyt rhythm and blues oli tyylilaji, josta jatkojalostui rock and roll. Populaarimusiikin kehitykselle tärkeää oli äänilevytuotanto, joka mahdollisti musiikin leviämisen laajoille alueille (Mäkelä, 2011). Äänilevyt olivat se lähde, josta aiemman polven muusikot ovat pääasiassa oppineet musiikin ja siihen liittyvän estetiikan (Green, 2016). Amerikasta lähtenyt populaarikulttuuri kansainvälistyi ja levisi Eurooppaan, jossa se kehittyi uuteen suuntaan. Kehittyi laaja rintama brittiläisiä pop-rock-yhtyeitä, joista korkeimmalle nousi *The Beatles*. Puhuttiin ”brittiläisestä invaasiosta”, sillä nämä yhtyeet saivat niin suuren suosion. Nämä muusikin uudet ilmiöt olivat niin suuria, että alettiin puhua massakulttuureista, joiden ympärille liittyi itse musiikin lisäksi myös muita ilmiöitä ja estetiikkaa kuten muoti. (Mäkelä, 2011.)

Estetiikan alle voidaan kytkeä useita musiikin osa-alueita, kuten balanssi ja dynamiikka, fraseeraus ja äänenväri eli saundi. Näistä erityisesti balanssi ja dynamiikka vaikuttavat paljon rytmisen käsittelyn muodostumiseen. Balanssi muodostuu eri äänilähteiden välisistä äänenvoimakkuuden eroista (Gillis, 2009). Balanssi voidaan jakaa kahteen tasoon: 1) makrotasolle, jota toteutetaan pidemmän aikavälin, kuten kappaleen jonkin osan tai

fraasin sisällä ja 2) mikrotasolle, jota toteutetaan lyhyemmällä ajanjaksolla, kuten sävelten välillä. Mikrotason dynamiikka liittyy vahvasti artikulointiin, sillä artikuloinnilla vaikutetaan siihen, mitkä sävelet nousevat esiin tai mitkä jäävät enemmän taka-alalle sisällä. Mikrotason balanssiin vaikuttaa myös kappaleen tahtilajin ja musiikkityylin mukaiset painotukset. Mikro- ja makrotason balanssit eivät kumpikaan ole staattisia, vaan ne voivat muuttua useaan otteeseen kappaleen sisällä (Berndt & Hähnel, 2010, 2–4.)

Toimiva ja tarkoituksenmukainen balanssi saa kokonaisuuden kuulostamaan hyvältä niin rytmisesti kuin äänenvärinkin puolesta. Se muodostuu aktiivisen kuuntelemisen kautta: jokaisen muusikon täytyy sovittaa oma osuutensa osaksi kokonaisuutta ja säätää dynamiikka sen mukaiselle tasolle, että tämä toteutuu. Opettaja voi ohjata oppilaidensa balanssikäsitystä useilla tavoilla, muun muassa 1) äänittämällä heidän omaa soittoansa ja analysoimalla sitä, 2) kuuntelemalla balanssin kannalta onnistuneita levytyksiä, 3) ehdottaa, että oppilas käy katsomassa live-esiintymisiä tai 4) riippuen hieman instrumentista ja musiikillisesta tilanteesta, mutta soittamalla itse esimerkkejä balanssiin liittyen. (Gillis, 2009.) Balanssiin vaikuttaa myös se, millaisessa tilassa soitetaan, onko äänentoistoa ja onko paikalla millainen miksaaja. Huono äänentoisto tai miksaaja voi pilata lopputuloksen ja saada sen kuulostamaan epätarkoituksenmukaiselta. Myös kappaleiden sovitukset ja sovitukselliset elementit vaikuttavat balanssiin. Eri instrumentit käyttäytyvät hyvin eri lailla, mikä vaikuttaa paljon siihen miten lujaa tai hiljaa ne kuuluvat suhteessa toisiinsa nähden. Esimerkiksi huilu on paljon pehmeä-äänisempi soitin kuin trumpetti. Balanssin rakentumisen kannalta rummut ovat ehkä merkittävin soitin, sillä ne voivat määrätä paljolti mikä on vallitseva dynamiikka. (Sussman & Abene, 2012, 367–368.) Rummut on soitin, jota bändit muutenkin seuraavat rytmisen kudoksen muodostumisen mielessä (Senn ym., 2018). Erityisesti basistin ja rumpalin vuorovaikutus on merkityksellistä toimintaa, johon muut soittajat mukauttavat oman tulkintansa (Butterfield, 2010.) Taitamaton rumpali voi pilata kokonaisuuden balanssin suhteen. Nämä erot täytyy ottaa huomion oikeanlaisen balanssin aikaansaamiseksi. (Sussman & Abene, 2012, 367–368.)

2.4 Rytmin kokemuksellisuus ja kehollisuus

Grooveen ja svengiin ja niiden oppimiseen ja opettamiseen liittyy vahvasti ihmisten omat subjektiiviset kokemukset musiikista ja sen laadusta (Danielsen, 2010). John Dewey toteaa, että taiteen tekeminen vaatii taiteilijalta taitoa hyödyntää omaa kokemusjatkumoansa (Alhanen, 2013). Musiikin mikrotasolla tapahtuva rytminen käsittely vaatii

pidempää kokemusjatkumoa, jossa sen tekijä on tutustunut musiikkiin jo pidemmän aikaa. Kuuntelemista ja soittotaitoa täytyy harjoitella systemaattisesti, jotta näin herkkien vivahteiden hahmottaminen onnistuu. Lisäksi jokaista yksilöä miellyttää juuri tietynlainen rytminen käsittely ja kaikki kokevat itseään miellyttävän grooven eri lailla. Joidenkin kokemuksissa voivat painottua esityksen laadulliset seikat, toisella kehollisuus ja kolmannella sen immersiivisyys (Duman ym., 2021).

Uusia musiikillisia ilmiöitä voidaan lähestyä kehollisten kokemusten kautta. Liikettä voidaan ensin harjoittaa mielikuvin ja sitten toteuttaa konkreettisesti liikkeenä. Myöhemmin näitä liikekokemuksia voidaan johtaa taas mielikuviksi ja hyödyntää muuhun tekemiseen, kuten nuotinkirjoitukseen, säveltapailuun tai muuhun vastaavaan. (Juntunen, 2009.) Liikkeen lisääminen laajentaa oppisen kokemusta monikanavaisemmaksi ja tehostaa sitä. Kehollisuuden näkökulma on tärkeä osa oppimista, sillä ihminen rakentaa omaa ajatteluansa ja käsityksiään ympäröivästä maailmasta kehollisten kokemusten kautta (Anttila, 2022). Kehollinen näkökulma on tästä syystä tärkeä jokaisen pedagogin huomioida omassa opetuksessaan.

Dumanin tutkimuksen (2021) mukaan monet ovat kuvanneet, että groovaava ja svengaava musiikki saa heidät liikkumaan musiikin mukana: joko tanssien, heiluen, hytkyen, nyökäten tai jotenkin muuten liikkuen. Osalla taas tämä jää pelkän tunteen tasolle eli he kokevat vain tunteen halusta liikkua. Rytmisesti koukuttava musiikki saa kuulijat dynaamiseen tilaan. (Duman ym., 2021.) Koska liikkeen kokemukset ja kehollisuus tukevat oppimista ja itse musiikki myös herättää kehollisia ja liikkeen tuntemuksia, on kehollisuuden ja liikkeen hyödyntäminen rytmisen käsittelyn opettamisessa todella perusteltua.

Grooven ymmärtämisen liittyy vahvasti käsitys pulssin ymmärtämisestä ja hallinnasta. Anna Danielsenin (2010) mukaan tanssiminen, taputtaminen ja jalan polkeminen ovat tärkeitä tapoja ilmentää omaa sisäistä kokemusta pulssista. Tämän pulssin hahmottaminen on tärkeä osa grooveihin perustuvan musiikin soittamista, sillä jos joku ei hahmota musiikin pulssia oikean mukaisella tavalla voi groove muuttua radikaalisti tai jopa hajota. (Danielsen, 2010.)

Kehollisella kokemuksella on suuri merkitys grooven ja svengin tuntemuksessa – on kyse sitten musiikin soittamisesta tai kuuntelemisesta. On havaittu, että ihminen voi kehollisen kokemuksen kautta ymmärtää musiikkia syvemmin, sillä ihminen havaitsee musiikin, tunteiden ja ajatusten välisen yhteyden parhaiten juuri kehon kautta, on kyseessä sitten tiedostettu tai tiedustamaton toiminta (Juntunen, 2009). Kuunteleminen tapahtuu

fyysisenä tuntemuksena ja liikkeenä: ihmisen keho ottaa vastaan musiikkia ääniaaltoina, jotka värähtelevät kehossa. Musiikin kuunteleminen ja soittaminen on kokonaisvaltaista toimintaa, johon osallistuu koko keho. Siksi kehollisilla kokemuksilla on suuri merkitys, kun mietitään musiikin kuuntelemista ja opiskelemista. Oppimista voidaan edistää kiinnittämällä huomion liikkeisiin ja liikkeen tuntemuksiin.

Joidenkin määritelmien mukaan kehollisuus ja sen kokeminen on hyvin kulttuurisidonnaista. Iyer (2002) esittää, että toisissa kulttuureissa ihmiset kokevat kehon merkityksen vahvempana kuin toisissa. Tämän eron voi huomata tarkastelemalla eri kulttuurien tanssin ja musiikin välistä suhdetta (Iyer, 2002). Afrikan mantereen eri kulttuureissa voidaan huomata, kuinka kehollisuus koetaan hyvin vahvasti musiikin kautta, sillä tanssi ja musiikki kulkevat käsikädessä, toisin kuin meillä Euroopassa, jossa tämä yhteys on osittain unohtunut. Afrikkalaisessa musiikissa rytmi keskeisessä osassa ja se ymmärretään tanssin eli kehollisuuden kautta. Tässä musiikissa melodia on erottamaton sen rytmistä, tanssista ja lopulta myös tilanteesta ja yhteisöstä, jonka osana se on. (Hersch, 2008, 139.) Kokemus musiikista on hyvin kokonaisvaltainen, kaikkien elementtien ollessa liittyneitä toisiinsa[1]. Myös Danielsen kertoo tutkimuksessaan (2010) kuinka liikkeellä ja tanssilla on suuri merkitys musiikin kokemiselle. Ihmiselle on luontaista reagoida musiikin luomaan ärsykkeeseen kehollisesti, mukauttaen toimintansa musiikin pulssiin. Tanssitraditiot perustuvat yleensä siihen, että tanssin eri liikkeet ovat sidoksissa musiikin pulssiin, vaikka poikkeuksiakin löytyy. Moniin tansseihin kuuluu, että tanssi polveilee musiikin metriikan mukaan ja eri iskualoille on omat liikkeensä. Yleensä myös epämuodollisemmasta tanssista, joka voisi tapahtua esimerkiksi klubilla tai yökerhossa, on tanssin liikekielestä havaittavissa musiikin pulssi.

Musiikin rytmiikan kokemuksissa saatetaan joskus puhua flow'sta (suom. 'virtaavuus') tai immersiosta (suom. 'uppoutuminen'). Joskus kokemuksissa puhuttaessa saatetaan myös käyttää käsitteitä kuten ajattomuuden tunne, transsi tai voodoo. Kaikille näille erilaisille käsitteille yhteistä on musiikin syvä ja vahva kokemuksentila, jossa musiikin

[1] Käyttömusiikkia on myös eurooppalaisessa ja suomalaisessa perinteessä, mutta tämä perinnekulttuuri ei ole enää yhtä läsnä meidän arjessamme eikä se vaikuta enää meihin voimakkaasti kuten ennen, jolloin perinnemusiikkia saattoi kuulla kaikissa juhlissa, kuten häissä, tansseissa ja arkipäiväisissä tapahtumissa. Suomalainen kansanmusiikin asema muuttui 1900-luvulle tultaessa, kun yhteiskunta modernisoitui. Perinnekulttuurista tuli suuremmassa mittakaavassa harrastustoimintaa 1960-luvulta alkaen. (Asplunt, 2006.)

kokija uppoutuu musiikin mukaan unohtaen ajankulun. Flow-käsitteen kehittänyt tutkija Mihaly Csikszentmihalyi kertoo flow-tilan syntyvän, kun ihminen ohjaa voimavaransa vapaehtoisesti oman päämääränsä saavuttamiselle. Flow, josta puhutaan usein myös optimaalisena tilana tai virtaavuutena, on syväkeskittymisen tila, joka mahdollistaa aktiivisen toimimisen, jotta yksilö voisi toteuttaa haastavan, mutta realistisen tavoitteensa. Flow'n kokemus saa aikaan mielihyvän kokemuksen, joka tekee ponnistelusta mielekästä ja koukuttavaa. (Csikszentmihalyi, 1990.) Immersio on flowhun verrattuna tuoreempi käsite, jonka tarkoitus on kuvata ihmisen kokonaisvaltaista uppoutumista ja sitoutumista johonkin koettavaan asiaan kuten vaikka musiikkiesitykseen, jossa ihmisen tietoisuus itsestään ja kuluvasta ajasta voi himmetä (Mystakidis & Lympouridis, 2023, 1). Transsi ja voodoo ovat käsitteitä, jotka liittyvät enemmän rituaalien kokemiseen. Näitä käsitteitä käytetään usein vanhempiin traditioihin liittyen, kuten luonnonuskontojen liittyvistä kokemuksista puhuttaessa. Transsilla voidaan kuvata ihmisen kokemaa tilaa, jossa hän kokee hurmoksellisia kokemuksia uskonnollista toimintaa harjoittaessaan (Nissinen, 2017). Voodoo taas on länsiafrikkalainen uskonto, joka on levinnyt afrikkalaisten orjien mukana Amerikan mantereille (Tarvainen, 2002, 8). Voodoo on vaikuttanut vahvasti New Orleansissa, josta se on levinnyt myös amerikkalaiseen populaarikulttuuriin (Roberts, 2012). Voodoon vaikutusta voidaan nähdä muun muassa pop-jazz-musiikin kappaleiden nimistä ja sanoituksista, kuten esimerkiksi Jimi Hendrixin "Voodoo Child" -kappaleen nimestä.

2.5 Sosiaaliset suhteet ja vuorovaikutus osana rytmiikan kokemusta

Rytmiikan kokemukseen vaikuttaa merkittävästi ihmisten välinen vuorovaikutus ja sosiaaliset suhteet. Musiikin ja sen rytmiikan kokemusta voidaan selittää käsitteellä "entrainment", joka tarkoittaa kahden tai useamman itsenäisen ääntä tuottavan lähteen välistä rytmistä synkronoitumista. (Clayton ym., 2004, 3–4.) Tämä ilmiö näkyy siinä, miten ihmiset ja jotkin eläimet pystyvät ilmentämään kuulemansa äänen pulssia. Crossin (2014, 3) mukaan ihmisillä on synnynnäinen kyky reagoida rytmiin ja mukautua siihen. Jo pienet vauvat osoittavat mielenkiintoa musiikkia kohtaan ja liikkuvat sen rytmissä. Tämä viittaa siihen, että synnymme mukautuvien musikaalisten taitojen kanssa, jotka ovat olleet merkityksellisiä ihmisen kehityksen kannalta (Trevarthen, 1999, 159). Ihmisille on siis luontaista toimia rytmisessä synkronissa toistensa kanssa ja he automaattisesti pyrkivät tähän – jopa täysin tiedostamatta.

Musiikkia ei yleensä koeta yksin – ei soittaessa eikä kuunneltaessa sitä. On tutkittu, että rytmisesti koukuttava musiikki ikään kuin kutsuu ihmiset yhteen ja saa heidät osallistumaan. (Duman ym., 2021, 27.) Musiikin kuuntelutilanne ja ympärillä olevien ihmisten läsnäolo voi vaikuttaa voimakkaasti musiikkikokemukseen, sillä ihmiset ovat herkkiä aistimaan toisten tunteita ja kokemuksia, mikä muokkaa myös yksilön tuntemuksia kuunneltavasta tai soitetusta musiikista (McDonald ym., 2002, 11–12). Kuultava musiikki koetaan usean eri aivo- ja hermotoiminnan summana, johon osallistuvat muun muassa peilisolut ja monimutkainen tunnevaste. Juuri peilisolut auttavat yhdistämään eri aistikokemukset yhdeksi kokonaisuudeksi. (Molnar-Szakacs & Overy, 2006.)

Soittaminen on aina yhteistyötä, johon liittyvät vuorovaikutus ja soittajien väliset sosiaaliset suhteet. Zagorski vertaa yhteisoiton grooven syntyä vuoropuheluun, jossa muusikot ovat keskenään vuorovaikutuksessa. Merkityksellinen vuoropuhelu soittajien kesken saa aikaan grooven. (Zagorski, 2007, 6–7.) Eri ihmisten kanssa soittaminen on erilaista, ja oma soitto voi kuulostaa erilaiselta riippuen kanssasoittajista. Tätä yhteissoiton kokemusta on kuitenkin vaikea – ellei jopa mahdotonta – simuloida soittotunneilla, joissa mukana on vain opettaja ja oppilas. Yhteissoitonopiskelu rajoittuu usein levyjen kuuntelemiseen ja taustanauhojen päälle soittamiseen. Vaikka sosiaalinen vuorovaikutus on olennainen osa musiikillista kokemusta, se ei kuitenkaan täysin ratkea näin yksinkertaisilla menetelmillä, ja aihetta on tärkeä pohtia laajemmin ja pidemmälle.

Se miten musiikkia yhdessä koetaan, liittyy vahvasti kulttuuriin, jossa ihmiset elävät. Rytmistä käsittelyä ja rytmiikan tuntemuksia ymmärrystä muodostettaessa, on muistettava, että pop-jazz-musiikin taustalla vaikuttaa afroamerikkalainen kulttuuri, joka on hyvin erilainen kulttuuri kuin vaikka suomalainen kulttuuri. Afroamerikkalainen kulttuuri on muotoutunut lähinnä länsiafrikkalaisista vaikutteista, koska suurin osa Pohjois-Amerikkaan joutuneista orjista tuotiin juuri tältä läntiseltä alueelta kolonialistisen orjankaupan aikana. Tähän oman vaikutteensa on tehnyt eurooppalaisista kulttuureista saadut vaikutteet, jotka ovat muovanneet siitä oman kulttuurinsa.

Afroamerikkalaisen kulttuurin muodostumista on kutsuttu kreolisoitumiseksi, jolla tarkoitetaan toisilleen vieraiden kulttuurien sekoittumista uudeksi kulttuuriksi. Se oli seurausta siitä, kun omaa kulttuuria ei voinut enää samalla tavalla harjoittaa itselleen vieraassa ympäristössä. ”Afrikasta Amerikkaan viedyt orjat ylläpitivät ja loivat kulttuurisia rakenteita, jotka ovat itsestäänselvyyksiä myös tämän päivän suomalaisten elämässä”, kuten Kananoja mainitsee. (Kananoja, 2021, 13–16.) Afrikkalaisten kulttuurien

vaikutteet voidaan edelleen havaita monissa amerikkalaisen kulttuurin osissa: musiikin sanastossa, pukeutumisessa, ruoassa, yhteisöllisyydessä ja monissa muissa yhteyksissä.

Afrikkalaisissa lukuisissa kulttuureissa musiikki on ennen kaikkea käyttömusiikkia, joka on läsnä arkipäiväisissä askareissa kuten hirssin polkemisessa, mutta myös erilaisissa juhlissa ja rituaaleissa. Musiikin tarkoitus on lujittaa yhteisöllisyyden tunnetta. (Nketia, 1974, 151–152.) Yhteisöllisyyden lisäksi kokemusta voidaan kuvata kollektiiviseksi, toiminnalliseksi ja sosiaaliseksi (Bakara, 2009, 23). Tämä yhteisöllisyys näkyy myös afroamerikkalaisessa kulttuurissa ja sitä voidaan havaita esimerkiksi gospel-musiikista.

3 Tutkimusasetelma

Tämä luku käsittelee tutkimusprosessin etenemistä. Ensimmäinen alaluku esittelee tutkimustehtävän ja -kysymyksen. Toinen alaluku kertoo tutkimuksen metodologisista lähtökohdista. Kolmas alaluku tarkastelee aineistonkeruun ja neljäs aineistoanalyysin menetelmiä ja prosesseja. Viimeinen alaluku käsittelee tutkimusetiikkaa.

3.1 Tutkimustehtävä ja -kysymys

Tutkimukseni tarkoituksena on analysoida, miten instrumenttipedagogit ymmärtävät grooven, svengin ja rytmiikan käsitteet. Tutkimus tarkastelee, miten rytmistä käsittelyä koskevat pedagogiset lähestymistavat voivat vaihdella eri opettajien välillä. Tarkoituksena on analysoida, kuinka groovea, svengiä ja rytmiikkaa opetetaan ja perustuuko se esimerkiksi kuuntelemiseen ja imitointiin vai aiheeseen liittyvään musiikinteoriaan.

Tutkimuskysymykseni on: Miten rytmistä käsittelyä voidaan lähestyä pop-jazz-musiikin pedagogiikassa?

3.2 Metodologiset lähtökohdat

Empiirinen tutkimukseni edustaa laadullisen tutkimuksen suuntausta. Laadullinen tutkimus on laaja käsite, joka pitää sisällään hyvin erilaisia laadullisen tutkimuksen muotoja ja perinteitä (Tuomi & Sarajärvi 2018, 7–8). Kvalitatiivisen tutkimuksen lajeja on kymmeniä ja ”jokaisella tieteen alalla on omat kvalitatiivisen tutkimuksen traditionsa” (Hirsjärvi ym., 2018, 162). Tutkimussuuntauksen tehtävä on tutkia, selittää ja kuvailla tutkimusaihetta.

Muodostamani tutkimustehtävä ja -kysymys ohjasivat valitsemaan laadullisen tutkimuksen suunnan, koska se keskittyy ihmisten erilaiseen käsitykseen tutkittavasta aiheesta (vrt. Leavy, 2017, 9). Käsitykseen liittyvät ihmisten omat kokemukset ja havainnot, minkä lisäksi tutkijoita kiinnostaa ihmisten omat tulkinnat ja itse antamansa merkitykset näitä havaintoja ja kokemuksia kohtaan (Merriam & Tisdell 2015, 6). Näitä kokemuksia ja havaintoja vertailemalla muodostetaan aineisto, jota analysoidaan. Analysoinnin pohjalta rakentuu tutkimuksen tulos.

Laadullisen tutkimuksen yksi keskeinen ajatus on pitää kysymyksenasettelu mahdollisimman avoimena aineistonkeruuvaiheessa, jotta mahdollisimman monet erilaiset käsitykset tutkittavasta aiheesta tulisivat ilmi. Jokainen yksilö tulkitsee asioita ja tilanteita omien tietojensa ja kokemustensa kautta. Tulkintojen pohjalta muodostuu subjektiivinen käsitys asioista, joita voi olla merkityksellistä tutkia. Laadullisessa tutkimuksessa olennaista on tutkijan osallisuuden läpinäkyvä tarkastelu, ”sillä tietäjä (tutkija) ja se, mitä tiedetään, kietoutuvat saumattomasti toisiinsa”, kuten Hirsjärvi, Remes ja Sajavaara toteavat (Hirsjärvi ym., 2018, 161). Omat valintani tutkijana vaikuttavat tutkimuksen tuloksen syntyyn ja jokaiseen edeltävään vaiheeseen.

3.3 Aineistonkeruu

Valitsin tutkimukseni aineistonkeruumenetelmäksi haastattelun, joka on yksi laadullisen tutkimuksen käytetyimmistä aineistonkeruunmenetelmistä (Leavy, 2017, 139). Haastattelun määritelmänä voidaan pitää tilannetta, jossa haastattelija kysyy haastattelukysymykset henkilökohtaisesti, taltioimalla samanaikaisesti vastaukset (Tuomi & Sarajärvi, 2018, 85). Haastattelemisen tarkoitus on kerätä tietoa ihmisten ajattelusta eli ihmiset ovat tiedonkeruun välineenä (Leavy, 2017, 139). Haastatteleminen on hyvä tapa tutkia sellaisia elämän osa-alueita, joista olisi muuten mahdoton saada tietoa. ”Haastattelu on aina vuorovaikutusta, tilanteista ja siksi myös avointa yllätyksille”, kuten Hyvärinen kertoo. (Hyvärinen, 2017, 12–13.)

Haastattelua on jonkin verran kritisoitu tutkimusmenetelmänä sen haasteellisuuden ja riskialttiuden takia. Esimerkiksi Hyvärinen kritisoi ihmisten suhtautuvan haastattelemiseen liian kevyesti: hyvä haastattelu ei synny pelkästään kysymyspatteristoa läpikäyden, vaan tilanne vaatii hyviä vuorovaikutustaitoja (emt.) Sen paras ominaisuus on joustavuus, sillä kysymyksen voi aina toistaa ja sitä voi tarvittaessa avata haastateltavalle (Tuomi & Sarajärvi, 2018, 85). Tilanne mahdollistaa myös vuoropuhelun ja hetkessä esiin nousevat mahdolliset lisäkysymykset.

Valittuani aineistonkeruumenetelmäksi haastattelun, täytyi minun ensimmäisenä rajata haastateltavien määrä. Päätin valita neljä haastateltavaa, koska arvioin neljän haastattelun luovan tarpeeksi laajan aineiston tutkimuksen toteuttamista varten, jotta voisin lähestyä tutkimustehtävää ja -kysymystä tarpeeksi monipuolisesti ja kattavasti. (Vuori 2021.) Mielessäni oli useampia pedagogeja, joilla uskoin olevan sanottavaa rytmisen käsittelyn

opettamisesta. Rajasin mahdollisia haastateltavia luomalla listan, johon kirjoitin heidän nimensä ja instrumenttinsa. Sen jälkeen järjestin heidät sen mukaan, ketä haluaisin lähestyä ensimmäisenä. Tukeuduin tässä vaiheessa myös omaan opiskelija- ja muusikkokollegiooni keskustelemalla monien kanssa siitä, ketkä voisivat olla tutkimukseni kannalta sopivia haasteltavia. Harkitsin tarkkaan valittavat haastateltavat sen perusteella, miten hyvin jokainen haastateltavaksi pyydettävä sopisi osalliseksi tähän tutkimukseen niin minun itseni kuin myös kollegoiden mielestä.

Tämän prosessin myötä sain muodostettua alustavan listan haastateltavista, minkä mukaan aloin lähestyä heitä. Ajatukseni oli, että jos listani ensimmäinen ehdokas ei pystyisi osallistumaan, niin jatkaisin listaa eteenpäin niin kauan, että löytäisin ensimmäisen henkilön, jonka kanssa voisin sopia haastattelun. Tarkoitukseni oli kysyä ensimmäiseltä tutkimukseen osallistuvalta ehdotusta seuraavasta haastateltavasta eli käyttää niin sanottua lumipallometodia haastateltavien valitsemiseksi (Leavy, 2017).

Mietin haastateltavia vielä monta kertaa keväällä 2023 ja vielä myöhemmin saman vuoden alkusyksyllä. Samaan aikaa aloin valmistella jo mahdollisia haastattelukysymyksiä, jotta ne olisivat hyvissä ajoin valmiina ennen haastatteluita (Hyvärinen, 2017, 37). Pohdimme mahdollisia kysymyksiä myös kevään 2023 seminaarissa, josta saamani palautteen perusteella kehitin niitä vielä pidemmälle. Myöhemmin syksyllä muodostin näiden pohdintojen perusteella lopullisen haastattelurungon (liite 1), jonka totesimme yhdessä ohjaajani kanssa valmiiksi haastatteluja varten. Rungon muodostivat kolme teemaa: 1) haastateltavan omat kokemukset groovesta ja svengistä, 2) grooven ja svengin opettaminen ja 3) grooven ja svengin määritteleminen. Haastattelurungon lisäksi minun täytyi miettiä, miten lähestyisin haastateltavia ja miten esittelisin itseni sekä tutkimukseni. Päätin lähestyä haastateltavia ensin hieman vähemmän formaalisti joko puhelimitse tai viestitse, esitellen itseni ja tutkimukseni lyhyesti. Puhelun jälkeen hyväksyvän vastaanoton saatuani lähetin haastateltavalle kutsukirjeen, jossa toistin puhelussa mainitsemat asiat ja tarvittavan lisäinformaation. (Leavy, 2017, 33.) Tämän lisäksi kerroin heille tutkimuksen tietosuojasta ja tutkimukseen suostumisen ehdoista (liite 2 ja 3) eli pidin huolta tutkimuksen hyvistä eettisistä käytänteistä (Hyvärinen, 2017, 38).

Toteutin tutkimuksen haastattelututkimuksena, ja haastattelut toteutettiin puolistrukturoituna. Minulla oli valmiita kysymyksiä, joiden ympärillä haastattelu eteni. (Hirsjärvi & Hurme, 2022.) Taltioin haastattelut kahdella laitteella: Zoom H1 -audiotallentimella ja puhelimen sanelimella, jotta taltiointi ei olisi pelkästään yhden laitteen varassa, jos

laitteista toinen ei toimisikaan koko haastattelun ajan. Onneksi teknisiltä ongelmilta vältyttiin ja haastattelut saatiin taltioitua laadukkaasti kahdella laitteella. Tämän jälkeen valmiit äänitteet saivat jäädä odottamaan litterointia kahdelle eri kovalevylleni.

Ensimmäiseksi haastateltavaksi valikoitui kitarapedagogi, joka suostui oitis mukaan haastateltavaksi. Haastattelu toteutettiin Helsingin keskustassa syyskuussa 2023. Olin valmistautunut siihen, että oma positioni tutkijana olisi osallistuvampi, mutta asetuin luontevasti haastattelijan rooliin, ja esitin suunnitellut kysymykset ja haastattelutilanteessa mieleeni nousseet lisäkysymykset ja tarkennukset. Omaan oletukseeni positiostani haastattelijana vaikuttivat aiemmat kokemukseni haastattelemisesta. Kokemusteni mukaan haastattelijan täytyy – tilanteesta riippuen – joskus osallistua enemmän ja viedä keskustelua eteenpäin. Toivoin kuitenkin, että haastateltavat asiantuntijat saisivat olla äänessä mahdollisimman paljon. Haastattelu sujui lopulta hyvin ja haastateltava osoitti asiantuntemuksensa ja vastasi kysymyksiin kattavasti, joten tehtäväni haastattelijana oli tällä kertaa vain haastattelukysymysten ja tarkentavien lisäkysymysten esittäminen.

Toinen haastateltava valikoitui samanaikaisesti ensimmäisen kanssa. Tämä pedagogi oli myös monien suosittelema henkilö tutkimukseen osallistujaksi. Tämä onnistunut haastattelu järjestettiin Zoom-palvelun kautta. Zoomin käytön hyödyksi osoittautui vastausten selkeys, sillä etänä vastaukset täytyy ilmaista paljon ytimekkäämmin, kun vuorovaikutus on erilaista verrattuna kasvotusten tapahtuvaan. Myös tämä haastattelu sujui jouhevasti eikä minun tarvinnut osallistua yhtään enempää kuin ensimmäisessä haastattelussa. Kysyin kysymykset ja tarkentavat lisäkysymykset. Haastateltava laulupedagogi toi esiin juuri lauluinstrumenttiin liittyviä näkökulmia, mikä monipuolisti ja laajensi aineistoani.

Kolmas haastateltava oli rumpupedagogi, jota haastattelin eräässä pohjoishelsinkiläisessä ravintolassa. Oma ennakkoajatukseni kolmannesta haastattelusta oli jo erilainen, sillä kaksi ensimmäistä haastattelua olivat sujuneet hyvin ja olin saanut pitää oman positioni. Koin oloni jo paljon varmemmaksi ja mieleni oli hyvin luottavainen. Myös kolmas haastattelu sujui hyvin ja tunnelma oli sopivan rento. Rumpupedagogi toi esiin todella erilaisia näkökulmia verrattuna kahteen ensimmäiseen asiantuntijaan, mikä oli todella palkitsevaa ja tutkimuksen kannalta merkittävää.

Neljännen haastateltavan valinta olikin haastava, sillä vaihtoehtoja oli niin paljon. Jokainen edellisistä haastateltavista oli ehdottanut hieman eri henkilöitä, mikä teki valinnasta vielä vaikeampaa. Tutkimukseen osallistuvien asiantuntijoiden rekrytoimisen tausta-ajatuksena oli löytää eri instrumenttien opettajia, joten otanta oli jo tässä vaiheessa laaja eikä

liian samankaltaisista yksilöistä koostuva. Päädyin lopulta kysymään neljänneksi haastateltavaksi erästä kokenutta rumpupedagogia, joka onnekseni suostui osallistumaan tähän tutkimukseen. Neljäs haastattelu järjestettiin erään korkeakoulun tiloissa tammikuussa 2024. Myös neljäs haastattelu sujui hyvin ja se tuotti vielä uusia näkökulmia tutkimusainestoani varten. Totesin aineistoni olevan nyt jo tarpeeksi monipuolinen analyysin tekoa varten.

3.4 Aineiston analyysi

Tutkimukseni edustaa laadullisen tutkimuksen suuntaa, jonka tarkoituksena on tarkastella ihmisten erilaista käsitystä valitusta tutkimusaiheesta (Leavy, 2017, 124). Analysointitavaksi valikoitui teemoittelu, sillä se tuntui parhaalta tavalta saada vastaus tutkimustehtävään ja -kysymykseen (Hirsjärvi ym., 2018, 224). Teemoittelu kuuluu osaksi laadullisen tutkimuksen analyysimenetelmiä ja sen tarkoituksena on selvittää aineiston seasta teemoja, jotka vastaavat tutkimusongelmaan. Nämä teemat syntyvät analyysin myötä ja ovat aineistossa toisteisia. (Juhila, 2021.)

Ennen varsinaista analyysia litteroin haastattelut Word-ohjelman litterointi-työkalulla. Tämän jälkeen litteroidut haastattelut piti oikolukea, sillä varsinkin vierasperäiset sanat Wordin litterointiohjelma kirjasi yleensä väärin. Myös tekstin selkeyden taso vaihteli ja sitä täytyi jäsennellä uudelleen. Seuraavaksi kuuntelin haastattelut alusta loppuun, samanaikaisesti korjaten ja siistien litteroituja tekstejä. Litteroitua aineistotekstiä kertyi lopulta yhteensä 63 sivua. Litteroinnin ohella pseudonymisoin kaiken aineistomateriaalin eli mistään aineistomateriaalista ei voi päätellä tarkalleen ketä olen haastatellut. Käytin pseudonymisointiin ”kategorioimisen” tekniikkaa, jossa kaikki tiedot on tuotu yleisemmälle tasolle. (Ranta & Kuula-Luumi, 2017, 419–420.)

Luin valmiiksi litteroidut tekstit useaan kertaan hahmottaakseni aineiston lähempää ja tarkemmin. Parin läpilukukerran jälkeen päätin järjestää aineiston Excel-taulukkoon, poimien jokaisesta haastattelusta tutkimustehtävän ja -kysymyksen kannalta tärkeitä lainauksia ja lisäten ne taulukkoon. Tämän jälkeen luin aineistoista muodostuneen tiedoston useamman kerran ja aloin luoda niiden pohjalta koodeja, kuten esimerkiksi ”feel-käsite” tai ”demoaminen”. Näitä koodeja analysoimalla aloin saada syvemmän kuvan aiheesta. (Hirsjärvi ym., 2018, 222.)

Loin uuden tiedoston, johon aloin teemoittelemaan aiemmin aineistosta esiin nostamiani lainauksia ja niistä johdettuja koodeja. Näistä koodeista muodostui tulosten neljä pääteemaa, jotka ovat käsitteellistäminen, mistä rytminen käsittely muodostuu, pedagogiikka ja rytmiikan merkitys. Näiden teemojen alle muodostui myöhemmin useampia alaotsikoita, kuten dynamiikka ja esimerkkien käyttö opetuksessa.

3.5 Tutkimusetiikka

Hyvän ja luotettavan tutkimuksen tekeminen edellyttää tekijältään tutkimuseettisten seikkojen tarkkaa huomioimista. Tutkijana minun on tunnettava hyvän tieteellisen käytännön periaatteet ja toimittava näiden mukaan tutkimustyötä tehdessäni. Vastuu hyvän tutkimusetiikan noudattamisesta jää jokaiselle tutkijalle itselleen. (Hirsjärvi, Remes & Sajavaara 2018.) Tutkimukseni noudattaa Taideyliopiston tutkimuseettisiä ohjeita (Taideyliopisto, 2023) ja Tutkimuseettisen neuvottelukunnan hyvän tieteellisen käytännön ohjeita (TENK 2019; TENK 2023). Tiedostin, että vastuuni huolehtia hyvistä tutkimuseettisistä käytänteistä alkaa heti tutkimuksen suunnitteluvaiheessa ja jatkuen läpi tutkimusprosessin. Olen tutkijana pyrkinyt olemaan mahdollisimman rehellinen, tarkka ja huolellinen jokaista tutkimuksen vaihetta suorittaessani, noudattaen Taideyliopiston (2023) ”hyvän tieteellisen käytännön mukaisia vastuullisia tiedonhankinta-, tutkimus- ja arviointimenetelmiä.” (Taideyliopisto, 2023.) Tutkimustyöni toteuttamista ovat ohjanneet TENK:n hyvän tieteellisen käytännön perusperiaatteet: luotettavuus, rehellisyys, arvostus ja vastuunkanto. Nämä perusperiaatteet pohjautuvat eurooppalaisiin perusperiaatteisiin. (TENK 2023, 11-12.)

Koin tärkeäksi pohtia omaa positiotani tutkijana mahdollisimman tarkkaan erityisesti aineistonkeruutilanteissa. Mietin sitä miten paljon voin itse osallistua haastattelutilanteessa keskusteluun asiantuntijan kanssa vai olenko enemmän taustalla, esittäen vain kysymykset ja mahdolliset tarkennukset ja lisäkysymykset. Aiemmat kokemukseni haastattelemisesta muistuttivat siitä, kuinka olin ehkä joutunut olemaan enemmän äänessä, joka tietysti vaikutti haastattelujen lopputulokseen: kun osallistuu itse enemmän, niin silloin helposti saattaa tuoda enemmän esiin omia näkemyksiään vaikka tarkastelun kohteena ovat haastateltavat asiantuntijat. Positioni pysyi neutraalina ja asiantuntijat saivat käyttää ääntänsä.

Aiheen valintaan vaikutti oma henkilökohtainen kiinnostus sitä kohtaan ja tarve saada uutta tutkimustietoa aiheesta. Rytmisen käsittelyn ympärillä on ollut paljon mystiikkaa

liittyen siihen, voiko sitä opettaa. Oman hypoteesini mukaan sitä voi opettaa ja halusin tutkimuksen kautta haastaa tämän vanhan näkemyksen, jonka mukaan sitä ei voisi opettaa. Tutkimuksia tarvitaan vanhojen näkemysten haastamiseksi, joita asiantuntijat, ympäröivä kulttuuri ja henkilökohtaiset kokemukset ovat meille luoneet (Leavy, 2017, 4–5).

Tutkimuksessa käyttämäni kirjallisuus on vertaisarvioitua. Olen hyödyntänyt niin kotimaisia kuin kansainvälisiä tutkimusjulkaisuja (artikkelit, kirjanluvut, väitöskirja ja muut tekstit). Olen kohdellut muiden jo tekemää tutkimustyötä kunnioittavasti käyttämällä selkeitä lähdeviitteitä ja erottamalla omat havainnot ja tulkinnat viitatuista tutkimuksista (TENK 2023, 15).

TENK:n mukaan ”Ihmiseen kohdistuvan tutkimuksen peruslähtökohta on tutkittavien henkilöiden luottamus tutkijoihin ja tieteeseen”. Tämä luottamus säilyy, kun tutkija kunnioittaa tutkimukseen osallistuvien ihmisarvoa ja oikeuksia kunnioitetaan. (TENK 2019, 10.) Ennen varsinaisia haastatteluja, pyysin haastateltavia täyttämään tietosuoja- ja suostumuslomakkeet (TENK 2023, 13). Informoin haastateltavia tutkimuksesta virallisella tiedotteella, jossa avasin tutkimuseettisiä lähtökohtia. Korostin, että osallistumisen tutkimukseen olevan täysin omaehtoista, ja että haastateltavat voivat vetäytyä pois tutkimuksen toteutuksesta prosessin kaikissa vaiheissa. Toimitin lomakkeet sähköisenä ja tarvittaessa myös paperisina, jotta niiden allekirjoittaminen olisi mahdollisimman helppoa haastateltavalle. Tässä yhteydessä haastateltavia informoitiin tutkimuksen anonymiteettisyydestä eli siitä, että haastateltavien nimet ja muu informaatio heistä jätetään salaisiksi eikä niitä julkaista tässä tutkimuksessa.

Pyrin mahdollisimman rehelliseen, avoimeen ja objektiiviseen tarkasteluun tutkimusta tehdessäni. Olen tiedostanut, ettei tutkimusta tehdessä saa tulla sokeaksi omalle aineistolleen, vaan sen sisältöön on suhtauduttava kriittisesti. Tässä suurena apuna on toiminut seminaariyhteisömme, jolle on voinut esittää omia päätelmiä ja keskustella niistä. Seminaariyhteisö on mahdollistanut avoimen ilmapiirin, jossa on voitu keskustella tutkimuksen suunnitteluun ja toteuttamiseen liittyvistä kysymyksistä. Kaksi vuotta kestäneen seminaarivaiheen suurin hyöty oli vertaisarviointi, joka nosti tutkimusten luotettavuutta ja uskottavuutta. Osalle vertaisista oma aiheeni saattoi olla tutumpi ja osalle vieraampi, mikä mahdollisti tutkimuksen tarkastelun todella erilaisista näkökulmista. (Merriam & Tisdell, 2016, 249–250.) Toinen tärkeä tapa pysyä avoimena ja objektiivisena omassa tutkimustyössä on ollut työn tauottaminen ja tekeminen osissa. Tämä prosessikirjoittaminen on auttanut asioiden käsittelyssä ja jäsentelyssä. (Kniivilä ym., 2017, 27.)

4 Tulokset

Tässä luvussa esittelen tutkimukseni keskeisimmät tulokset. Ensimmäinen alaluku selittää rytmiseen käsittelyyn liittyvää käsitteellistämistä. Ensin avataan vakiintumattomia määritelmiä ja tämän jälkeen luodaan uusi määritelmä. Toinen alaluku avaa sitä, mistä elementeistä rytminen käsittely koostuu. Kolmas alaluku kertoo rytmisen käsittelyn pedagogista lähestymisestä. Viimeinen eli neljäs alaluku perustelee rytmisen käsittelyn ja rytmiikan merkitystä pop-jazz-musiikin kontekstissa. Haastateltavat on pseudonymisoitu muotoon *haastateltava 1, 2, 3 ja 4.*

4.1 Käsitteellistäminen

4.1.1 Vakiintumattomat määritelmät

Tulokset osoittavat, että rytmisen käsittelyn opettamiseen liittyy aiheen käsitteellistäminen. Aihetta lähestytään usein käsitteillä ”groove” ja ”svengi”, joilla ei ole selkeää ja vakiintunutta määritelmää. Myös haastateltavat määrittelivät ne eri tavoin: Haastateltava 1 ajatteli niiden tarkoittavan samaa, haastateltava 2 ei halunnut käyttää niitä ollenkaan kun taas haastateltavat 3 ja 4 mielsivät niille hieman eri käyttötarkoitukset. Haasteltava 2 avaa näkemystään seuraavasti:

> En käytä niitä eri merkityksissä mitenkään erityisesti ja ehkä mä itse asiassa pyrin olemaan käyttämättä tämmöisiä termejä ihan hirveästi, jos en mä kerran pysty määrittelemään sitä. Että mä puhun enemmän sitä just, että mikä on se rytminen paikka ja kohta ja miten se oman instrumentin linja rakennetaan siinä kyseisessä rytmiikassa ja mitkä ovat olennaisia aksentoitavia rytmisiä elementtejä siinä kudoksessa ja niin poispäin. Että mä varmaan aika paljon puhun enemmän näin kun että tässä on tämmöinen groove tai tämmöinen svengi. Ne on musta vähän niin yleisiä termejä, että en ehkä paljon käytäkään niitä.

Haasteltava 3 näkee grooven viittaavan rytmiseen kudokseen. Svengi-käsitteen hän rinnastaa feel-käsitteeseen. Feel-käsite kuvaa rytmisesti toimivaa soittotapaa ja korostaa tämän kokemuksen yksilöllisyyttä ja kehollisuutta (Hosken, 2018). Haastateltava 3:

> Groovesta monesti vaan saatetaan sanoa että hyvä komppi, että jos keksii jonkun hyvän kuuloisen kompin. Mä koen myös, että niin kun feel – ainakin tuota Jenkeissä puhutaan paljon – että feel, good feel. Jos on hyvä feel niin silloin on myös hyvä svengi.

Haastateltava 4:lle käsitteet groove ja svengi merkitsivät erilaista rytmistä ilmaisutapaa: svengi viittaa kolmimuunteisuuteen (kuten myös Abel asian määrittelee) ja groove tyylilajeihin, jossa kahdeksasosanuotit ovat suoria (Abel, 2014, 66). Näillä käsitteillä hänen mukaansa erotetaan vaan eri tyylilajit toisistaan:

> Mä ehkä tykkäisin tai käytän ehkä ihan selkeyden vuoksi tässä svengaavuus, svengi-termiä tilanteessa, jossa meillä on swinging notes tai swinging phrasing elikkä jos puhutaan vaikka siitä, että se on kolmimuunteinen. Joo, mutta ei sillä ole mun mielestä suurta merkitystä. Mutta ehkä se on jotenkin se liittyy jazz-musaan perinteiseen jazz-musaan pariin toi svengaavuus ja se groove liittyy johonkin semmoiseen tilanteeseen missä on back-beat. Ihan missä yhteyksissä näet että kun mistäkin musasta yleisesti puhutaan, niin käytetään niin varmaan johtuen vaan siitä.

Haastateltavat päätyivät määrittelemään grooven ja svengin käsitteet hyvin eri tavoin, joka osoittaa hyvin niiden määrittelyn olevan haastavaa, kuten Hosken tutkimuksessaan (2018) kertoo (Hosken, 2018). Grooven ja svengin käsitteitä tulee käyttää varauksella, sillä ne voidaan määritellä useilla tavoilla, kuten haastateltavien 1–4 vastauksista voi huomata. Pedagogina toimiessa on hyvä avata ja määritellä käsitteet, jos grooven ja svengin käsitteitä haluaa käyttää. Muuten niiden käyttäminen voi olla haasteellista, jos ei ole varma siitä, kuinka eri ihmiset grooven ja svengin käsitteet ymmärtävät.

4.1.2 Rytmisen käsittelyn määrittely

Aineistonanalyysi osoitti, että rytminen käsittely koostuu useammasta kokonaisuudesta. Kaikki neljä haastateltavaa mainitsivat ensimmäisten asioiden joukossa pulssin hallinnan. Muusikon täytyy ymmärtää ja hahmottaa musiikin pulssi, sillä sen päälle kaikki tekeminen rakentuu (Danielsen, 2010). Tähän liittyy myös pulssin ilmentäminen omalla instrumentilla, kuten haastateltava 1 asian määrittelee: ”Mä oon määrittänyt itse sellaisen, että se on rytmiikan hienosäätöä ja sykkeen ilmentymistä.” Sykkeen ilmentämiseen liittyy perkussiivisuus, joka syntyy soittamalla niin sanottuja ghost-nuotteja tai muita sivuääniä.

Näiden äänten sävelkorkeudella ei ole väliä, koska niiden merkitys on ainoastaan ilmentää rytmiä. Esimerkkinä tästä voisi olla funk-kitarakomppauksessa paljon käytetyt perkussiiviset äänet, jotka soitetaan kitaran sammutetuilla kielillä.

Sen lisäksi, että muusikko hallitsee pulssin, täytyy tekemisestä välittyä eteenpäin vievä liike. Tämä eteenpäin vievä liike on energiaa, joka kuljettaa musiikkia, luoden sille ominaisen tunnelman (Zagorski, 2007, 6-7). Haastateltava 1 summasi eteenpäin vievän liikkeen merkitystä ja mainitsee haastattelussa, että se on kaikille musiikin tyylilajeille ominaista eikä se liity pelkästään pop-jazz-musiikkiin:

> ---vaan kyllä aina musassa pyritään eteenpäin vievään liikkeeseen, mikä on käytännössä varmaan ihan koko ajan. Siis aina, vuosituhannet, niin kauan kun ihminen on ollut olemassa ja se on aina tuottanut musaa ja aina siinä on pyritty varmasti siihen, että se tavalla tai toisella kuljettaa eteenpäin ja silloin jos halutaan tosi pysähtyneen vaikutelma niin se on nimenomaan efekti. Musalle luontaista on kuitenkin eteenpäin kuljettaminen ja silloin voidaan puhua groovesta tai pyrkimyksestä siihen. Se ei ole mun mielestä syntynyt minkään afroamerikkalaisen musiikin myötä vaan se on ollut aina näin.

Tulokset osoittavat myös muita merkittäviä asioita, jotka vaikuttavat hyvän rytmisen käsittelyn syntyyn, kuten instrumenttitekniset asiat ja musiikin tuntemus, josta voidaan johtaa näkemyksen käsite. Jokaisen muusikon täytyy tuntea musiikki ja siihen liittyvä estetiikka ja löytää oma näkemys siitä, miten musiikkia haluaa soittaa. Voidaan ajatella, että näkemys syntyy musiikillisesta kokemussarjasta ja tästä kokemuksesta johdetuista esteettisistä valinnoista (Alhanen, 2013). Haastateltava 4 kertoo siitä, kuinka muusikolla tulee olla jonkinlainen mielikuva omasta paikastaan musiikin rytmisessä kudoksessa ja tietää mihin kohtaan kudosta omat äänensä ja fraasinsa istuttaa:

> Siihen liittyy tosi monta asiaa: sen musan historian tuntemuksesta, pulssin hahmottamisesta, instrumentin hallinnasta, kuuntelusta kyllä, että siinä on niin paljon niitä asioita jotka pitää ikään kuin loksahtaa kohdalleen. Ja sitten se semmoinen tietynlainen näkemys siitä oman niin kun nuotin asettamisesta.

Rytminen käsittely syntyy useista kokonaisuuksista, joista voidaan nostaa kolme pääasiaa: pulssin hahmotus, eteenpäin vievä energia ja näkemys. Kyse on siitä, miten asettelee sävelet suhteessa pulssiin, eli kuinka ilmaisee itseään musiikin mikrorytmisellä tasolla. Tästä rytmisestä tulkinnasta syntyy energiaa, joka luo musiikille ominaisen

tunnelman ja energiatason. Ilmaisun taustalla täytyy olla näkemys siitä, kuinka sävelet haluaa asetella pulssiin nähden.

4.2 Rytmisen käsittelyn elementit

Tulokset osoittavat, että rytminen käsittely koostuu useista erilaisista elementeistä. Nämä elementit ovat niin suuria ja vaihtelevia kokonaisuuksia, että niistä voidaan johtaa todella monenlaisia yhdistelmiä. Rytmistä käsittelyä on myös hyvin monenlaista. Rytmisen käsittelyn erilaiset osa-alueet koostuvat dynamiikasta ja balanssista, yhteisöllisyydestä, kehollisuudesta ja analyyttisestä lähestymisestä.

4.2.1 Dynamiikka ja balanssi

Lähes kaikki haastateltavat käsittelivät dynamiikkaa ja balanssia, kun puhuttiin yhteissoitosta ja sen rytmisestä puolesta. Musiikin rytmiseen lopputulokseen vaikuttaa myös muusikoiden oman osuuden äänenvoimakkuus suhteessa muihin instrumentteihin. Live-tilanteessa muusikoiden täytyy aktiivisesti kuunnella oman osuutensa dynamiikkaa ja suhteuttaa oman stemman volyymi kokonaisuuteen sopivaksi (Gillis, 2009). Usein miksauksessa voidaan vaikuttaa siihen, mitkä asiat korostuvat tai jäävät enemmän taka-alalle kokonaisuudessa. Rytmiikan hienovaraiset rytmiset tasot vaativat myös tarkkaa balanssia, jotta kuulokuva kuulostaa ulospäin kuulijoille ”oikealta”. Rytmisesti toimiva kokonaisuus voi kuulostaa jopa rytmisesti ”väärältä”, jos balanssi eri instrumenttien kesken ei ole kohdalla. Rytminen kuulokuva kuulostaa hyvältä, kun balanssi on hyvä. Haastateltava 4 avasi omakohtaisesti kokemustaan balanssista:

> Mulla on tämmöisiä kokemuksia, että on ollut keikka- tai levyäänitys, joka on tehty ja se on näin. Ja sitten se miksattu huonosti tai sitten ei ole miksattu ollenkaan, balanssi on väärä. Joo niin se ei toimi ollenkaan. Ja sitten pelkästään muuttamalla instrumenttien välistä balanssia, niin yhtäkkiä saattaakin svengaa. Eli tää on tosi tärkeä, ihan tosi tosi tärkeä joo. --- ei pelkästään ne soundit, mutta myöskin se balanssi, että miten se semmoinen kudos syntyy. Että jos sulla on basso on liian lujalla tuossa noin, se on eri kuuloinen. Tai mikä tahansa joku pieni yksityiskohta pomppaa sieltä. Se vaikuttaa, se syö tiettyjä taajuuksia ehkä liikaa. Ja niinpä ja tota että siihen tuli semmoinen rullaavuus ja kepeys, niin on balanssi on ihan tosi tosi tärkeä joo.

Balanssiin ja dynamiikkaan vaikuttaa tekijöiden näkemys musiikin estetiikasta ja autenttisuudesta. Eri tyylilajeilla on ominaispiirteitä liittyen balanssiin ja dynamiikkaan, mutta loppujen lopuksi se on tekijöiden päätettävissä millaista dynamiikkaa käytetään. Muusikoilla voi olla todella erilaisia mielipiteitä siitä, mitä he haluavat musiikin kokonaisuudessa korostaa. Myös haastateltava 1 puhui useaan otteeseen dynamiikan merkityksestä. Dynamiikalla ja balanssilla voidaan vaikuttaa suuresti kappaleen rytmiseen tunnelmaan, koska dynamiikka on hyvin vahvasti sidoksissa artikulointiin. Artikulointi liittyy mikrotason dynamiikkaan, jossa äänten painotus on sidoksissa siihen millaisella äänenvoimakkuudella sävel soitetaan (Berndt & Hähnel, 2010, 2–4). Haastateltava 1:n mukaan dynamiikka on yksi neljästä asiasta, jotka vaikuttavat soiton rytmiseen käsittelyyn:

> Että niin kun siihen tarvitaan siis jotain muuta ja se jotain muuta on sitten niitä paljon hienovaraisempia asioita kun mihin nuottikirjoitus pystyy ja mihin aika-arvo pystyy, ettei kolmaskymmeneskahdesosat riitä siihen vaan että sitten puhutaan paljon pienemmästä ja siinä tullaan just sitten taimiin, fraseeraukseen, time feeliin ja dynamiikkaan.

Keskustelu haastateltava 3:n kanssa kääntyi myös dynamiikkaan ja hänen omaan mieltymykseensä soittaa rumpuja hiljaa: ”Ja sitten tota mun mielestä kyllä svengiin ja grooveen vaikuttamaan myös sitte se dynamiikka. Kuinka, miten, minkälaisilla, kuinka hiljaa sä joskus kehtaat soittaa ja esimerkiksi niin sitä, että soitetaan hiljaa. Hiljaa soitto on semmoinen mistä mä tykkään.” Rumpali voi soitollaan vaikuttaa valtavasti kappaleen dynamiikan tasoon ja balanssin syntymiseen, sillä rummut ovat niin hallitseva soitin rytmillisesti ja dynaamisesti (Senn ym., 2018; Sussman & Abene, 2012) Hiljaa soittaminen mahdollistaa laajemman dynamiikan käytön ja antaa mahdollisuuden soittaa tarvittaessa lujaa, mikä korostaa sen vaikuttavuutta efektinä.

Haastateltava 3 jatkoi puhumalla painottamisesta eli mitä ääniä kuviossa korostetaan. Hänen esimerkkinsä koskee rumpujen hi-hat-symbaalien soittamista, joihin soitetaan yleensä tyylistä riippumatta jotain tiheämpää jakoa. Tässä esimerkissä kyse on beat-kompista, jossa hi-hat soittaa kahdeksasosia: ”Joo ja miten sitä sitten painottaa että tai sitten ei painota ollenkaan. Eikö siis painottaa, mutta se on sellaista (ääniesimerkki voimakkaasta, tasaisesta kahdeksasosanuotti sarjasta), dynamiikkaa on siinä, että tässä ei ole dynamiikkaa.” Haastateltava avaa tämän yksinkertaisen hi-hat-kuvion merkitystä, jota muokkaamalla saadaan aikaan useita erilaisia variaatioita, jotka vaikuttavat kappaleen energiaan ja tunnelmaan. Pelkästään dynamiikkaa säätämällä saadaan aikaan jo monta variaatiota tästä kuviosta. Haastateltava 3 jatkaa kertomalla dynamiikan merkityksestä:

”vaikkei soittaisi niinku taimillisesti eteenpäin niin jos niitä soittaa vähän lujempaa niin se saattaa jollekin jo tuntua siltä, että nyt tää menee vähän eteenpäin”. Huomioitavaa on, että kaikki edellä mainittu on haastateltavan mukaan todella tyylisidonnaista ja sitä varioidaan vallitsevan estetiikan mukaan.

4.2.2 Yhteisöllisyys

Musiikilla on merkittävä rooli yhteisöissä ja ihmisten välisessä kohtaamisessa, sillä musiikilla on ollut kyky lujittaa yhteisöllisyyden tunnetta, vaikka ihmiset olisivatkin keskenään erilaisia ja ajattelisivat asioista eri lailla (Cross, 2014, 10–12). Musiikin ja sen rytmiikan kokeminen on yhteisöllistä: musiikin esittäjät, tanssijat ja kuuntelijat ovat kaikki vuorovaikutuksessa keskenään. Tällaista musiikillista vuorovaikutusta voi havaita esimerkiksi Afrikan mantereen eri heimojen ja yhteiskuntien musiikkielämässä, jossa musiikki kytkeytyy osaksi sosiaalista elämää ja pitää yhteisöt koossa. (Nketia, 1974, 151–152.) Afroamerikkalaisen musiikin juuret perustuvat vahvasti afrikkalaiseen musiikkiperinteeseen. Tämä perinne nousi ilmi usean haastateltavan kanssa, mutta seuraavan luonnehdinnan kertoi haastateltava 1:

> Se on ehdottomasti yhteisöllinen kokemus kyllä ja jos miettii historiallisesti niin varmaan sitten voidaan – ei ole kauhean väärin ottaa tässä esille vaikka afrikkalaista rytmiikkaa ja rummutusta. Ja se että Afrikassa on useita kieliä joissa ei ole mun tietääkseni ainakaan tai mun tietääkseni on näin, että tanssi ja musiikki, että ei ole kahta sanaa niille erikseen vaan että on yksi sana joka kuvaa molempia. Eli aina kun soitetaan niin myös tanssitaan.

Musiikin tanssillisuudesta puhuu myös haastateltava 4, joka lisää mukaan hypnoottisuuden käsityksen, joka voidaan rinnastaa immersiivisyyden ja flow-tilan kokemuksia. Tämän kokemuksen taustalla on afrikkalaisten kulttuurien vaikutus, jossa musiikki ja tanssi ovat yhtä. Musiikki on syntynyt tarpeesta olla yhdessä ja lujittaa yhteisöllisyyttä vahvan kollektiivisuuden, toiminnallisuuden ja sosiaalisuuden kautta, jonka yhdessä koettu musiikki ja tanssi mahdollistavat (Nketia, 1974, 151–152; Bakara, 2009, 23). Haastateltava 4 näkee juuri tanssin ja vahvan kokemuksellisuuden, jota hän kuvaa hypnoottisuudeksi, tärkeiksi lähtökohdiksi sille, miksi afroamerikkalainen musiikki on muodostunut sellaiseksi kuin me sen nykyään tiedämme:

> Kun se on ikään kuin semmoinen lähtökohta rytmimusalle ja siis nyt puhutaan afroamerikkalaisesta rytmimusiikin. Niin se on semmoinen hypnoottisisuus kautta tanssillisuus. Se on ihan siellä juurisyistä mistä tää musan kehitys on lähtenyt. Siinä on olemassa se elementti, se on sisäänrakennettu tähän musaan. Että tässä musassa ne asiat, jota me pyritään välittämään, niin tapahtuu sen sisällä. Siis suureksi osaksi. Totta kai on olemassa erilaisia tyylisuuntia missä toi asia ei ole oleellinen. Mutta jos me puhutaan tän musan kehityksestä ja sieltä historiaa ja perinnettä niin se on ihan täysin täysin oleellinen kyllä, että miten tän musan kautta pystytään ilmaisemaan niiden merkityksellisiä musiikillisia asioita.

Afroamerikkalaisessa musiikissa yhteisöllisyydellä on tärkeä rooli, joka näkyy musiikin tanssittavuudessa. Musiikki on tapa olla kokea yhteisöllisyyttä (emt.). Musiikin soittaminen on yhteisöllistä tekemistä, jossa korostuu yksilöiden välinen musiikillinen kommunikointi. Yksin soittaessa voimme itse viedä musiikkia haluamaamme suuntaan ja määritellä itse miten haluamme sitä tehdä. Yhteissoitossa korostuu kommunikointi, joka tapahtuu siinä hetkessä yleensä sanattomasti muiden soittoon reagoiden, kuten haastateltava 4 asiaa määrittelee:

> Mutta sitten siihen tulee hyvin nopeasti heti mun mielestä pitää ottaa mukaan siihen se yhteissoitto ja kommunikointi.--- Mä voin määrittää sen silloin täysin itse, että nyt se on tässä. Ja tää on mun mielestä tässä, nää rytmiset elementit on nyt kohdallaan, mutta sitten kun mä soitan muiden ihmisten kanssa, niin meidän pitää yhdessä määrittää se. --- Ja se on mun mielestä kanssa hieno asia siinä yhteisössä, että se ei ole vaan minä, joka sen määrittää vaan se on yhteispäätös ja se tapahtuu toivon mukaan hyvin nopeasti se, että sitä, että kun jos joku laskee kappaleen käyntiin, niin siinä ei saisi mennä montaa tahtia, eikä siis itse asiassa montaa iskua kunnes kaikki ymmärtäisi sen samalla tavalla.

Yhteissoitto vaatii yhteistyötaitoja ja kykyä sopeutua ja mukautua osaksi yhtyettä. Soittajien tulee löytää yhteinen tapa käsitellä musiikkia ja pulssia. Yhteinen pulssikäsitys on ihmisille luontaista: ihmiset aistivat rytmin ja mukautuvat osaksi sitä, kuten Cross tutkimuksessaan toteaa (Cross, 2014, 3). Rytminen käsittely on yhteistyön tulosta, johon koko muusikkoyhteisö luontaisesti pyrkii.

4.2.3 Kehollisuus

Tulokset osoittavat kehollisen tuntemuksen olevan merkittävässä roolissa rytmiikan kokemisessa ja tekemisessä. Haastateltavat näkivät sen merkittävänä osatekijänä koko rytmisen käsittelyn ilmiön syntymiselle. Vahvan yhteisöllisyyden lisäksi meihin vaikuttaa omat keholliset kokemuksemme rytmiikasta. Kehollisuus voi ilmetä monin eri tavoin: pään nyökyttelyllä, keinumisena tai ”kylminä väreinä”, kuten haastateltava 3 kertoo. Rytmisesti toimiva musiikki saa aikaan dynaamisen tilan, joka voi ilmetä meissä liikkeenä tai vain pelkkänä liikkumisen halun tunteena (Duman ym., 2021). Kehollinen kokemus on joidenkin tutkimusten mukaan kulttuurisidonnaista, jonka voi havaita siitä millainen rooli musiikilla ja tanssilla eri kulttuureissa on (Iyer, 2002). Haastateltava 2 kuvaa sitä miten koko rytmiikan kokemus lähtee liikkeelle kehollisuudesta eikä mistään älyllisestä prosessista:

> Mun mielestä se on ennen kaikkea kehollista, ei älyllistä tai siinä sen opiskelussa voi olla jonkunlainen älyllinen vaihe, mutta tälleen tietysti kun mä katson asiaa, niin jos katson varsinkin pääinstrumenttini eli laulun niin kun näkökulmasta niin sen täytyy olla kehollista. Mut kyllä musiikki noin lähtökohtaisesti on mulle aika kehollinen kokemus.

Musiikin tekeminen erityisesti lauluinstrumentilla on ennen kaikkea kehollista, sillä laulaja on itse instrumentti, jota hän itse säätelee. Toki myös muihin instrumentteihin liittyy kehollinen kokemus, mutta laulun näistä erottaa juuri ulkoisen instrumentin puute. Laulaja ei voi tukeutua ulkoiseen instrumenttiin, jonka kautta omaa tekemistä on ihan erilaista arvioida, kuten haastateltava 2 asian kertoo: ”Ja että kun instrumentti on abstrakti eli se ei näy, sitä ei voi koskea --- Ja siitä ei saa motorista feedbackia.” Monet muut instrumentit – kuten esimerkiksi rummut, basso, kitara ja piano – on soittajan mahdollista nähdä ja tuntea niitä soittaessaan: soittaja voi katsellaan ja tuntoaistillaan havaita, kuinka instrumentin ääni syttyy ja sammuu. Soittajalle voi jäädä melko tarkkakin aistimus ja mielikuva omasta rytmisestä ajoituksesta, jonka perusteella soittaja voi muuttaa omaa ajoitustaan tarpeen mukaan erilaiseksi. Näillä instrumenteilla on mahdollista luoda pop-jazz-musiikin mikrotasoista rytmiikkaa, sillä niiden tuottamat sävelet ovat niin selkeäitä, erottuvia ja perkussiivisia. (Abel, 2014, 31.) Laulun osalta tämä kokemus on hieman erilainen, kuten haastateltava 2 luonnehti. Puhallinsoittimet taas jäävät näiden kahden soitinryhmän välimaastoon, koska äänenmuodostus tapahtuu pidemmän tapahtumaketjun kautta. Tähän liittyy huulten asennon (eli ansatsin tai huuliotteen) ja hengitys- ja puhallustekniikan

lisäksi värähtelevän äänilähde, joka riippuu instrumentista (Fuks & Fadle, 2002, 319–330). Ulkoisen instrumentin lisäksi puhallinsoittamien soittamiseen tarvitaan monia fysiologisia toimintoja, joista edellisten lisäksi merkittäviä rytmisen ilmaisun kannalta ovat kielitystekniikka ja sormitustekniikka (pasuunassa vedot). Kielitystekniikan tarkoituksena on, että kieli artikuloi sävelet haluttuun muotoon, mikä sen tehtävä on myös puheessa ja laulussa. Sormitekniikka on samankaltaista soittimen teknistä hallintaa kuin vaikka pianon koskettimistoon liittyy. Soittajan täytyy huolehtia, että sormien liike ajoittuu niin, että haluttu sävel voi syttyä juuri oikea aikaisesti. (Hofmann & Goebl, 2016.)

Lauluinstrumentin ollessa jo lähtökohtaisesti todella kehollinen, kannattaa tätä kehollisuutta myös hyödyntää mahdollisimman paljon, esimerkiksi taputtelemalla harjoiteltavan musiikin rytmejä kehollisesti, kuten haastateltava 2 kertoo: ”Aika usein tehdään jotain kehollista taputtelua, että hahmotetaan että tuossa olisi tommoinen juttu”. Ihminen muodostaa uusia käsityksiä liikkeen ja kehollisten kokemusten kautta, mikä tekee niistä tärkeän osan oppimista (Anttila, 2022). Siksi kaikkien opettajien kannattaa lisätä liikettä ja kehollisuutta osaksi rytmisen käsittelyn opetusta.

Haastateltavat 1 ja 2 kohdensivat rytmiikan kokemuksen tuntuvan jossain syvällä keskivartalossa. Tämä rytmiikan tuntemus voi tietysti levitä kehon ääreisosiin ja näkyä hyppimisenä, tanssimisena, hytkymisenä, keinumisena, käsien heiluttamisena, pään nyökyttelemisenä tai jalan polkemisena (Duman ym., 2021). Musiikin kokemus on kehollista, ja siihen yhdistyy myös vahva mielihyvän tuntemus (Witek ym., 2014). Musiikin tekemisen täytyy tuntua hyvältä, jotta se voi myös kuulostaa siltä. Haastateltava 1 kertoo, että hyvään soittokokemukseen yhdistyy myös mielekkyys ja luontevuus:

> No itse mä ajattelen, että se ensimmäinen tulee mielekkyydestä, että silloin kun se homma on paikallaan, niin se tuntuu vaan ihan järjettömän hyvältä ja se kun sen toteuttaminenkin tuntuu todella hyvältä. Se kuulostaa hyvältä, mutta se on tavallaan vähän ulkopuolinen ajatus siitä, että se kuulostaa hyvältä. Se on ulkopuolinen ajatus, mutta se todella voi tulla semmoinen kehollinen kokemus, jolloin ikään kuin asiat istahtaa paikalleen. Ja löytää sen rytmisen kohdan rytmisen tavan olla siinä musiikillisessa ympäristössä, joka on äärimmäisen luonteva ja tässä tullaan ehkä siihen, että eri asiat on eri ihmisille luontevia.

4.2.4 Analyyttinen lähestyminen

Haastateltava 2 kertoo, että jokaisen oppijan täytyy päästä käsiksi siihen kuinka rytmiikkaa voisi itse analysoida musiikista. Vaikka rytmiikan kokemus on hyvin kehollinen, analyyttinen lähestyminen rytmisen käsittelyn opettamisessa auttaa oppilaita rakentamaan omaa ymmärrystä aihetta kohtaan analysoimalla erilaisia musiikin tyylilajeja ja niiden rytmiikkaa ja rytmistä tulkintatapaa. Haastateltava 2 kuvaa myös sitä, miten tärkeää on ymmärtää instrumenttikohtainen rytminen paikka, johon omat äänensä asettelee:

> Uskon, että tietyllä lailla sen purkaminen, sen rytmin ja sitten rytmin ja rytmeistä ja erilaisista variaatioista syntyvän grooven purkaminen jotenkin niin, että ihminen oppii hahmottamaan niitä ja oppii hahmottamaan oman rytmisen roolinsa siinä kudoksessa, niin mä pidän sitä tosi tärkeänä.

Haastateltava 2 jatkaa kertomalla siitä, miten analysointi alkaa pulssin ja tahtilajin tunnistamisella, jonka jälkeen voidaan miettiä mikä kunkin instrumentin rooli vallitsevassa rytmisessä kudoksessa on. Tämä voidaan viedä oppijalähtöisyyden kautta erittäin hedelmälliseksi prosessiksi, joka antaa oppijalle mahdollisuuden työskennellä yhdessä opettajan kanssa luoden tietoa vuorovaikutteisena prosessina (Huhtinen-Hildén & Pitt, 2018, 6.). Opettaja voi ohjata oppilaan huomion rytmiikan kannalta merkityksellisiin asioihin, minkä myötä oppija voi itse hyödyntää samaa lähestymistä itsenäisesti haluamaansa musiikkiin. Jos muusikolla ei ole tapoja toimia jossakin musikaalisessa ympäristössä, täytyy hänen jotenkin pystyä lähestyä tätä asiaa itsenäisesti oman, olemassa olevan tiedon käsittelemisen kautta. Täytyy löytää tapa lähestyä musiikkia jotenkin älyllisesti ja rakentaa oma tapa toimia vieraassa musiikillisessa kehyksessä. Haastateltava 2:

> Sieltä löytyy semmoinen luonteva tapa ja silloin mun tausta-ajatus tässä on se, että silloin kun se on tietoista toimintaa, niin sitä pystyy myös muuntamaan, sitä pystyy korjaamaan, sitä pystyy varioimaan. Mutta jos se ei ole tietoista, niin sitten vaihtoehtoina on, että sä laulat niin kuin laulat tai sä et laula, joka jättää laulajan sillä lailla vähän aseettomaksi. Mä osaan tehdä tälleen jos ei tää ole nyt jees, niin sitten mulla ei ole välineitä tehdä sille mitään.

Musiikin rytmiikan lähestyminen analyyttisesti täytyy toteuttaa oppijan osaamistason mukaan käyttäen hyödyksi erilaisia opetustapoja, eli viedään analyyttinen lähestyminen käytäntöön, kuten haastateltava 2 kertoo: ”Joskus ihan visuaalisesti, joskus kinesteettisesti. Totta kai auditiivisesti, että me kuunnellaan sitä, mutta joskus voi olla ihan hyvä

idea piirtää kuva.” Erilaiset opetustavat tukevat erilaisten oppijoiden vahvuuksia oppijoina. Oppijoiden vahvuuksien hyödyntäminen on tärkeä osa oppijalähtöisyyttä. (Spooner, 2015, 73–77.) Kaikki tunneilla tapahtuva pitää suhteuttaa aina oppijoille sopivaksi, kuten haastateltava 2 kertoo: ”Mutta tää on totta kai tämmöinen korkea-asteen työskentelytapa, että en tietenkään harrastajien kanssa ehkä välttämättä työskentele ihan samalla lailla.”

4.3 Pedagoginen lähestyminen

> ---mutta joiden svengi mun on pitänyt vähän enemmän opetella eli että mä en lähtökohtaisesti tajua sitä, vaan että mä joudun analysoimaan mitä sieltä tapahtuu ja pohtimaan vähän tarkemmin, että mitkä asiat sijoittuu siinä rytmisessä kudoksessa minnekin, että mä sitten pystyn sitä tekemään ja nautin siitä valtavan paljon. --- Mä huomaan, että ne on esimerkiksi mulle henkilökohtaisina prosesseina tosi erilaiset.

Haastateltava 2 kuvaa sitä miten erilaisten tyylilajien oppiminen voi olla hyvin erilainen prosessi. Jos tyylilaji on ennestään vähemmän tuttu eikä siihen löydy pitkää kuunteluhistoriaa, joutuu sen kanssa läpikäymään usein hyvin erilaisen prosessin kuin sellaisen musiikin, jota on vaikka lapsesta asti kuunnellut. Tämä on yksi seikka, joka opettajan on hyvä muistaa, kun arvioi oppijan lähtökohtia jonkin musiikingenren rytmiikan oppimista varten. Oppijalähtöisyydessä kiinnitetään huomio juuri näihin oppijan omiin lähtökohtiin (Spooner, 2015, 73–77).

Haastateltava 2 kertoo myös, kuinka opettajat yleensä toimivat ja opettavat sitä, mitä he itse tekevät, mikä saattaa sivuttaa opiskelijan tarpeet ja hänelle sopivat opetustavat: ”--ja ihmiset tuppaavat opettamaan sitä mitä itse tekevät. Mikä ei kuitenkaan pedagogisesti ole kauhean toivottavaa, koska siinä on kyse siitä oppilaasta eikä siitä opettajasta.” Keskiössä pitäisi olla oppilas ja hänen henkilökohtaiset tarpeensa (emt.). Opettajan täytyy olla taitava pedagogian soveltaja, joka pystyy opettamaan erilaisia muusikin tyylilajeja ja sen rytmistä käsittelyä opiskelijalle sopivilla opetustavoilla.

Nykypäivänä pop-jazz-musiikin sateenvarjon alle kuuluu hyvin paljon erilaista musiikkia ja tyylilajeja on valtavat määrät (pelkästään MySpace -palvelulla oli valittava 122 erilaista genreä, joilla muusikot pystyivät määrittelemään oman musiikkinsa tyylin, kertoo pop-jazz-musiikin genrejen kompleksisuutta tutkinut tutkimus vuodelta 2016) (Silver

ym., 2016, 7). Sen lisäksi, että tyylilajeja on jo ennestään paljon, kehittyy uusia jatkuvasti lisää. Pedagogina saattaa päätyä tilanteeseen, jossa opiskelija haluaa oppia jotain itselle vierasta tyylilajia. Opettajalla täytyy olla kykyä analysoida itselleen vieraampaa musiikkia ja soveltaa omaa osaamistaan erilaisen musiikin opettamiseen. Tämä tapahtuu tietysti tiettyjen rajojen puitteissa, sillä uuden musiikin omaksuminen on pitkä prosessi. Tässä tilanteessa oppijalähtöisyys voi olla suuri voimavara, sillä opettaja voi siirtää oppijan aktiivisempaan rooliin, koska hän varmasti tuntee jo tämän musiikin genren paremmin. Opettaja itse voi toimia ikään kuin tukea antava asiantuntijana, joka fasilitoi oppijan tekemistä. (Huhtinen-Hildén & Pitt, 2018, 7.)

Rytmiikan opettaminen on haastavaa ja opiskelijat täytyy osata ohjata oikeiden asioiden pariin, mikä mahdollistaa haluttujen oppimistulosten saavuttamisen lyhyemmässä ajassa kuin opiskelijan tai yhtyeen itsenäisellä harjoittelulla. Haastateltava 1 kertoo siitä, kuinka rytmisen käsittelyn opettamista saatetaan kritisoida ja kommentoida negatiivisesti, että ”eihän sitä voi ollenkaan opettaa”. On olemassa paljon bändejä ja soittajia, jotka ovat tehneet kovan työn yksin treenikämpällä harjoittelemalla ja tuloksia on tullut: muusikot ovat löytäneet luontevan tavan ilmaista itseään rytmisesti – ilman, että kukaan on heitä sen parissa ohjannut. Tätä prosessia voidaan silti nopeuttaa auttamalla oppijoita keskittymään oikeisiin asioihin. Opettajan tehtävä on antaa täsmällistä palautetta asioista, joiden kvaliteettiin opiskelija voi keskittyä parantaakseen omaa rytmistä käsittelyään.

4.3.1 Esimerkit ja opettajan esteettiset näkemykset

Kaikissa haastatteluissa nousi esiin rytmiikan havainnollistaminen oppilaille soivien esimerkkien kautta. Kaikki mainitsivat myös itse soittavansa tai laulavansa esimerkkejä. Haastateltava 4 kertoo, että hän on huolella valikoinut tunneilla käyttämänsä esimerkit, joita hän oppilaillaan kuunteluttaa. Hän korostaa kokemuksen ja kollegion merkitystä valinnoissaan. Kuuntelunäytteiden takana ei ole pelkästään hänen oma näkemyksensä estetiikasta, vaan kyseessä on suuremman yhteisön luoma kokonaisuus. Valitun estetiikan takana on myös joku musiikillinen idea, joka halutaan välittää ja havainnollistaa kuuntelemisen kautta. Haastateltava 4:n mukaan esimerkkien käyttöä on hyvä valikoida tarkkaan ja miettiä niiden käytölle perusteluita:

> ---soivat esimerkit minkä kautta mä sitä yritän opettaa niin ne on semmoisia mistä mä oon itse huomannut saavani paljon apua tai inspiraatiota. Ja myöskin semmoisia yleisesti tän yhteisön ja kollegion ja kokeneempien jazz-

> muusikoiden haastatteluiden kautta saamiani esimerkkejä. Että mä oon paljon kiinnittänyt huomiota siihen mitä mä siellä soitan. Joo ja mikä niiden pointti aina on. Ja sitten se että mä koitan todellakin pureutua ja selittää esimerkiksi fraseerauksen.

Haastateltava 3 näkee, että rytmistä käsittelyä ei voi kenellekään suoraan opettaa, mutta oppilas voidaan ohjata oikeiden asioiden äärelle. Opettaja voi hyödyntää tähän levyltä poimittuja esimerkkejä tai soittaa itse. Tärkeintä on ohjata oppilas kuuntelemaan oikeita asioita, jotka ovat rytmisen käsittelyn kannalta merkittäviä:

> ---groovea tai svengiä. Sitä ei pysty kukaan kenellekään opettamaan. Mä oon ihan samaa mieltä. Ainoastaan voidaan ohjata niin kun ehkä, tai ei ehkä, vaan voidaan esimerkkien, näytteiden kautta, että kuuntele tästä. Tässä on tällainen biisi, ne kundit soittaa näin. Miltä se kuulostaa? Mitä tässä voisi tapahtua? --- No jos sä sanoit että tää kuulostaa ainakin hyvältä. Sä tykkäät tästä niin, mikä tästä tekee hyvän? Ja sitten jos hän kuulee samoja asioita kuin mä, niin sitten on valoa tunnelin päässä. Tai sitten, että kun kuunnellaan jonkun rumpalin tai basistin soittoa, että kuuletko sä nyt hän soittaa näin, virveliä vähän ehkä takanapäin, niin tuntuuko se hyvältä vai jättääkö se liikaa vai mitä se tekee? Että opetuksessa esimerkkien kautta. Ja sitten toki yritän itsekin soittaa – metronomin kanssa tai ilman metronomia tai jonkun pelkän basson raidan kanssa – ja sitten sanon no miten sä kuulet tän, että onko tässä jonkinlaista imua? Tai onko tää tällaista täysin staattista tai onko tää tämmöistä, että nyt vähän laahataan perässä päin? Se että, ihmisillä olisi niinku korvaa.

Haastateltava 3 puhuu kyvystä havaita rytmiikan paikkaa suhteessa pulssiin. Äänten paikka suhteessa pulssiin voidaan jakaa karkeasti kolmeen: voidaan soittaa pulssin takana (laid-back), pulssin edellä (”puskeminen tai nokittaminen”) tai sitten metronomisessa taimissa eli ”pulssin päällä soittamisesta” (Câmara, 2020, 1). Tämä näkökulma tulee hyvin esiin opettajan itse soittamana tai laulamana. Opettajan on hyvä muistaa käyttää soittoesimerkkiensä taustalla jotakin soivaa äänilähdettä, jotta vallitseva suhde pulssiin voi tulla ilmi oppilaalle. Näin oppilas voi havainnoida opettajan rytmistä käsittelyä kuunneltavaan taustaan. Haastateltava kokee esimerkkien käytön tärkeäksi ja mainitsee esimerkkien käytön uudestaan, lisäten mukaan dynamiikan merkityksen ja oman kokemuksensa soittamisesta:

> Se sama mitä mä sanoin, että tässä on tää tämmöinen levy, tällainen biisi, tää ja nää ja nää. Kuuntele tästä nyt ja tunnetko onko svengi läsnä vai onko svengin oireita vai mitä. Eli esimerkkien kautta. Mutta kyllä mä yritän soittaa itsekin, että mä soitan näin, mä tunnen näin ja mä koen, että tää pitää olla balanssi rummuissa, mikä raajoista ajaa ja niin mikä ankkuroi vaan ja minkälainen on dynamiikka.

Haastateltava 2 puhuu myös esimerkkien käyttämisestä. Hän on poiminut listan esimerkkikappaleita, joissa jokin opeteltava asia on selkeästi esillä. Hän myös painottaa kuuntelemista teorian sijaan: ”Mä lähden yleensä aina musiikista liikkeelle. En todellakaan mistään teoria puolelta vaan että kuunnellaan --- on kerännyt biisiesimerkkejä, joissa joku ilmiö on kauhean selkeästi esillä.” Haastateltava korostaa musiikin kuuntelemisen merkitystä, koska se on helpoin tapa havainnollistaa rytmiikan ilmiöitä. Myös tutkimus korostaa kuuntelemisen merkitystä musiikin opiskelussa (Green, 2016).

Myös haastateltava 1 mainitsi esimerkkien olevan tärkeä osa grooven ja svengin opettamista ja hän myös jakoi haastattelussa monia itse käyttämiään esimerkkejä Black Sabbathista The Police -yhtyeen tuotantoon:

> Black Sabbath, jossa tyypillisesti – mun havainnon mukaan ainakin – rummut on vähän taaempana kun muut soittimet eli soittaa ikään kuin pikkaisen myöhemmin, joka saa aikaan sen, että rummut kuulostaa laahaavilta ja raskaalta, joka heijastuu koko yhtyeen soundiin, joka leventää sitä. Kun kaikki ei olekaan mikrorytmisesti just samassa tarkoituksellisesti tai vastakohta The Police -yhtye ja sen varhaistuotanto, jossa vaikkapa ”Next to you” -kappaletta mä oon käyttänyt opetuksessa, jossa rummut ajaa ja varsinkin haitsu on edempänä kuin muut soittimet, vaikka kaikilla on sellainen ja ajava fiilis. Mutta eritoten rummuilla, jolloin siellä on yksi sellainen ajokoira ikään kuin joka luo energisen ja hektisen fiiliksen, joka sekin heijastuu koko bändin soundiin. Ja sitten lisäksi saa aikaan – kun ne kaikki ei oo ihan samassa – niin se saa aikaan sellaista pientä kitkaa ikään kuin ja pientä elävyyttä ja se leventää meidän kokemusta sykkeestä, kun kaikki ei ole samassa paikassa.

Näiden levyiltä poimittujen esimerkkien lisäksi haastateltava 1 kertoo soittavansa paljon esimerkkejä omille oppilailleen itse omalla instrumentillansa. Itse soitettu esimerkki on paljon helpompi havainnollistaa kuin sanallinen selitys:

> Verbalisoi ja demoa sen esimerkin sillä tavalla että nyt mä soitan niin että sitä ilmiötä ei ole tuossa ja nyt mä soitan sellaisen että se ilmiö on ja sitten ne huomaa sen eron sitä kautta. --- Demoaminen on pedagogisena keinona hirveän paljon, paitsi sanoit että niin kun selkeämpi, niin se on tosi paljon nopeampi, koska kaikki hiffaa sen heti että aijaa tota tarkoitetaan.

Haastateltava 3 nosti esiin myös soitinkohtaisia esteettisiä näkökulmia rytmisen käsittelyn opettamiseen. Yleensä swing-pohjaisessa musiikissa rytminen käsittely kohdistuu rumpusetin symbaaleista syntyviin ääniin, kun taas beat-pohjaisessa musiikissa se keskittyy basso- ja virvelirummun äänten asetteluun. Rumpalin on tärkeä tietää mihin rumpusetin osiin huomio täytyy keskittää oikealaisen rytmisen kudoksen muodostumiseksi:

> Sitä toteutetaan niin, että musatyylistä riippuen. Jossain musatyylissä se svengi lähtee, englanniksi sanotaan niinku bottom to up eli alhaalta ylöspäin tai niin tap down joskus sanotaan. Että se lähtee ylhäältä alas eli siinä tarkoittais sit, että sitten se on ride-symbali/hi-hat. Sitten kun tullaan bottom to up niin bassorumpu/virveli.

Esimerkkien käyttäminen opetuksessa nostaa esille myös opettajan vastuun siitä, millaisia esteettisiä valintoja hän tekee jakaessaan soivia esimerkkejä musiikista, jossa rytminen käsittely on kohdallaan. On tärkeä muistaa perustella, miksi kyseinen kappale on valittu esimerkiksi. Onko sen taustalla opettajan omat mieltymykset vai onko se jonkin suuremman kollegion arvostama? Bourdeun mukaan koulutus on yksi merkittävä esteettiseen näkemyksen kehittymiseen vaikuttava tekijä (Grenfell, 2014, 104). On tärkeä tuoda esiin, että niin paljon kuin on erilaisia tyylejä, kappaleita ja musiikin esittäjiä, on myös erilaisia tapoja toteuttaa musiikin rytmistä ilmaisua. Haastateltava 1 sanoi tästä seuraavasti:

> Itse kannustan esimerkiksi opiskelijoita näkemään asian niin, että ei ole ainoastaan että joku musa svengaa joku toinen ei tai että tää svengaa ja tää ei, joka on vähän semmoinen arvolatautunut. Ja että tää on hyvä ja toi on huonoa, vaan mun mielestä pikemminkin voi puhua siis siitä, että jotkut musiikit tai jotkut esitykset, jotkut versiot, jotkut tulkinnat svengaa eri tavalla.

Samanlaisia ajatuksia jakaa haastateltava 2, joka näkee rytmisen käsittelyn vaihtelevan todella paljon myös tyylin sisällä. Ei ole oikeaa tai väärää tapaa toteuttaa rytmiikkaa, mutta epätarkoituksenmukaisia tapoja on. Tyylilajeissa on omia lainalaisuuksia, jotka muusikon on hyvä tuntea ja soveltaa käytäntöön (Green, 2016):

> ---että hyvää groovea ihan samassa kontekstissa voi olla tosi erilaista. Lähtökohtaisesti mä en itse tykkää sanoista oikea ja väärä. Mä vältän niitä viimeiseen asti. Ei mikään ole oikein tai väärin, mutta se voi olla ehkä epätarkoituksenmukainen jossain tietyssä musiikillisessa ympäristössä.

Tuloksista voidaan havaita, kuinka jokainen haastateltava koki esimerkkien käytön olevan tärkeä osa rytmisen käsittelyn opettelua. Musiikin estetiikkaa opitaan kuuntelemalla ja siksi juuri soivat esimerkit ovat tärkeitä (Green, 2016). Suuri osa tunneilla käytetyistä esimerkeistä on valittu tarkkaan havainnollistamaan tiettyä näkökulmaa rytmiikan toteuttamisesta. Tuloksista voidaan huomata opettajalla olevan suuri merkitys oppilaan esteettisen näkemyksen kehittymiselle. Sillä on aina merkitystä millaisia kappaleita tunnilla soittaa ja millaisin sanakääntein niitä kuvaa. Pedagogi voi omalla toiminnallaan ohjata oppijan johonkin tiettyyn ajatusmalliin siitä, millainen jokin tietty tyylilaji, artisti, yhtye ja kappale oikein on (Grenfell, 2014). Rytminen käsittely on osa musiikin estetiikkaa ja autenttisuutta. Kyse on siitä mikä koetaan aidoksi, rehelliseksi ja arvokkaaksi. Nämä ovat erittäin yksilöllisiä kokemuksia, joissa kannattaa korostaa sitä, että kyse on joko opettajan henkilökohtaisista mieltymyksistä tai jonkun tietyn yhteisön näkökulmasta. Voi olla sekä opettajalle että oppilaalle helpompaa, jos puhutaan enemmän musiikillisista faktoista kuin omista musiikillisista arvoista.

4.3.2 Metronomin käytön merkitys harjoittelussa

Tutkimus nosti esiin metronomin käytön merkityksen harjoittelussa. Haastateltavat näkivät pulssin ymmärryksen ja vahvan pulssin ilmenemisen tärkeänä asiana, jonka päälle kaikki muu rytminen tekeminen rakentuu. Myös Mark Abel näkee pulssikäsityksen merkitykselliseksi osaksi afroamerikkalaista musiikkia. Tämä pulssi, jota kuvataan myös erittäin metronomiseksi, luo musiikille struktuurin. (Abel, 2014, 25–26). Tästä syystä pulssin käsittelyä on hyvä harjoitella metronomia hyödyntäen. Metronomisella pulssilla ei tarkoiteta kumminkaan sitä, että kaikki rytmit täytyisi istuttaa niin sanottuun ”gridiin[2]” eli

[2] Gridi (engl. grid, ristikko tai ruudukko) on DAW:ssa (digital audio workstation) käytettävä ominaisuus, jossa ääniaallot voidaan nähdä matemaattisesti määritellyllä ruudukolla, jossa metronomin iskut jakavat ruudukon tasa-arvoisiin osiin. Tämä mahdollistaa ääniraitojen metrisen asettelun muokkaamisen eli äänet voidaan ”pakottaa” asettumaan haluttuihin pakkoihin esimerkiksi kahdeksasosanuotin tarkkuudella. (Kilchenmann ja Senn, 2015, 4.)

matemaattisen tarkasti eri iskualoille, vaan metronomiseen pulssiin voidaan viitata epäsuorasti (Iyer, 2002, 13). On tärkeää purkaa rytmit oikeisiin pakkoihin ja ilmentää tällä tavoin ymmärryksensä siitä, että tuntee missä musiikin pulssi liikkuu. Kyse on juuri Keilin ja Pröglerin mainitsemista pienistä poikkeamista muusikoiden rytmisessä tulkinnassa, joka luo jännitettä (Keil, 1987; Prögler, 1995). Haastateltava 2 avaa tähän liittyvää omaa näkemystään lauluinstrumentin näkökulmasta: ”Mikä on sen laulajan groove, mihin se istuttaa, mitkä asiat se kiinnittää siihen rytmiseen kudokseen, mitkä jää ehkä irrallisemmaksi, koska laulaja ei välttämättä niin kun kaikkia linjojansa täysin rytmisesti kiinnitä siihen vaan että siellä on ne kiintopisteet.” On siis muistettava, että tätä toteutetaan todellakin instrumenttikohtaisesti eikä siihen ole yhtä oikeaa näkemystä, vaan erilaisia persoonallisia tapoja. Rytmisellä käsittelyllä voidaan vaikuttaa myös siihen, millaista tunnetta halutaan välittää, kuten Iyer tutkimuksessaan toteaa (Iyer, 2002, 13). Myös haastateltava 1 puhuu metronomin käytöstä ja painottaa, ettei musiikin tarvitse olla aina metronomisessa taimissa, mutta omaa hahmotusta ja soittotaitoa metronomisessa pulssissa toimimiselle on tärkeää kehittää:

> Mutta siis mä käytän klikkiä paljon opetuksessa – ja ehdottomasti pitää se niillä saatesanoilla, että se on ikään kuin erinomainen renki, mutta huono isäntä tai miten sen nyt haluaisi sanoa. Se ei tarkoita sitä, että kaiken musiikin pitää olla metronomisessa taimissa, mutta se on oppimisprosessina siis se että käy sen prosessin läpi, että viilaa metronomin avulla kuntoon taimin, niin mä käytän sitä tosi paljon. Se on erittäin tehokasta.

Metronomin kanssa harjoitteleminen kehittää siis soittajan pulssin ymmärrystä ja tekee pulssin käsittelystä johdonmukaista. Harjoittelu luo pohjan muusikolle toimia erilaisissa musiikillisissa ympäristöissä ja antaa mahdollisuudet toteuttaa omaa rytmistä käsittelyään mahdollisimman vapaasti, itseään ilmaisten ja musiikillisia vuoropuheluja muodostaen (Zagorski, 2007). Haastateltava 3 kertoo käyttämästään metronomiharjoituksesta, jossa metronomi iskee koko ajan synkoopeille. Harjoitus tähtää siihen, että muusikko löytää oman paikkansa swing-rytmiikassa ja fraseerauksesta tulisi mahdollisimman yhdenmukaista:

> Ja sitten, että koitetaan kaikki noin kahdeksasosafraasit, kohot ja fraasien lopetukset, että ne osuis ja pysyttäisiin koko ajan tässä taskussa, synkooppitaskussa mitä toi metronomi lyö. Niinku ajan myötä johtaisi siihen, että jokaisen omat synkoopit, mihin ne sitten – kuinka edessäpäin ne on tai kuinka

> takanapäin ne on niin – ne muuttuisi niin kun yhdenmukaiseksi, --- mutta että ne synkoopit on samassa kohtaa koko ajan ja se taas sitten musassa herättää sellaista, että svengi on läsnä enemmän. Näin mä kelaan.

Harjoittelemisesta seuraavasta johdonmukaisuudesta on helpompi tehdä variaatioita ja muokata omaa rytmistä käsittelyään tilanteeseen sopivaksi. Tämän lisäksi samaa harjoitusta voisi hyödyntää myös tasajakoisessa rytmiikassa tai vaikka eri aika-arvojen harjoittelussa kuten esimerkiksi kuudestoistaosien parissa.

Yleensä metronomia käytetään niin, että se iskee kaikki tahdin sisältämät iskut, jolloin soittajan on helpompi hahmottaa vallitseva syke. Haastateltava 1 kertoi tästä johdetusta harjoituksesta, missä iskujen määrää harvennetaan. Esimerkiksi 4/4-tahtilajissa voitaisiin säätää metronomi iskemään iskuille kaksi ja neljä. Tämä korostaisi heikkoja iskuja, antaen soittajalle tunteen eteenpäin vievästä liikkeestä (Zagorski, 2007, 6-7). Vastaavasti metronomi voisi lyödä myös vain iskulle neljä, mikä siirtäisi pulssin ylläpitämisen vastuuta enemmän soittajalle itselleen. Tämän kaltaiset harjoitukset ovat tehokkaita myös siksi, että ne ruokkivat soittajaa kuvittelemaan puuttuvan musiikin ja muun bändin ympärilleen, kun tukena on ainoastaan metronomin lyömät iskut, jotka edustavat virvelirumpujen iskuja tai muuta vastaavaa elementtiä.

Danielsin mukaan juuri pulssin hahmottaminen on tärkeää, jotta voidaan ymmärtää erilaisia rytmisiä kudoksia ja toteuttaa niitä omalla instrumentilla (Danielsen, 2010). Metronomi on tutkimuksen tulosten mukaan loistava työkalu, jota käyttämällä voi aikaansaada hyviä tuloksia niin yksilöllisessä kuin yhtyeenkin harjoittelussa. Metronomin kanssa harjoitteleminen parantaa pulssin hahmottamisen taitoa ja pulssin ilmentämistä omaa instrumenttia soittamalla. Tulosten mukaan rytmisen käsittelyn muut osa-alueet rakentuvat tämän hyvän pulssin hahmottamisen taidon päälle. Esimerkkinä tästä toimii Zagorskin mainitsema tyylisidonnainen äänten asettelu vallitsevaan pulssiin, mitä ei voi tehdä, jos muusikko ei hallitse vallitsevaa pulssia (Zagorski, 2007, 6–7).

4.3.3 Muut pedagogiset lähestymistavat

Tutkimuksessa ilmenee myös muita pedagogisia lähestymistapoja rytmisen käsittelyn opettamiseen. Näitä tapoja ovat liioittelu, toisto ja opetus ilman soittimia. Liioittelun merkitys on tärkeä, sillä kuten haastateltava 1 sanoo: ”Ne erot on niin hirveän pieniä, että se melkein pitää mennä äärilaitojen kautta, jotta pääsee siihen sopivaan määrään.” Tällä

haastateltava tarkoittaa musiikin mikrorytmisiä tasoja, joiden löytäminen oppilaiden kanssa voi olla haastavaa ilman liioittelun tuomaa mahdollisuutta ”osua oikeaan” ja löytää haluttu rytminen paikka.

Haastateltava 1 puhuu myös toiston merkityksestä. Usein bändiharjoituksissa ja yhteissoittotilanteissa on tiukat aikataulut, jotka eivät mahdollista sitä, että kappaleiden rytmikudoksia voisi harjoitella rauhassa toistamalla. Toiston kautta on mahdollista saavuttaa syvempi osaamisen taso ja saada aikaan luonteva ja miellyttävä tunne näiden rytmikudosten soittamiseen. Grooven oppimisessa tärkeää on juuri se, että soittaminen tuntuu hyvältä ja luontevalta, sillä silloin se yleensä kuulostaa myös hyvältä. Groovea rinnastetaan usein ”feel”-käsitteeseen eli hyvä groove tuntuu hyvältä (Hosken, 2018; Iyer, 2002). Iyer kertoo tutkimuksessaan (2002), että jokaisella soittajalla on oma ”feel”, jonka kautta groove rakentuu ja jonka kautta viestitään musiikillisesti (Iyer, 2002, 13), Haastateltava 1 on mahdollistanut komppisoittajille opetustilanteen, jossa voidaan keskittyä pelkästään yhteissoittoon ja toistoon, jotta rytmiseen käsittelyyn voidaan kunnolla keskittyä ja päästä jopa flow-tilan tuntemuksiin:

> Me soitetaan jotain yhtä riffiä, joka sitten kestää vaikka 2 tahtia niin 10 minuuttia. Niin kun että siinä tulee se tietynlainen voodoo-kokemus --- se on niin kun tärkeä juttu, että miten saada joku svengaa ja se ei ole vaan se että no soitetaan tää kaks tahtia muutama kerta.

Flow ja feel on käsitteinä helppo yhdistää, sillä molemmat sisältävät oletuksen, että tekeminen on mielekästä ja palkitsevaa (Csikszentmihalyi, 1990; Hosken, 2018; Iyer, 2002). Flow, josta puhutaan myös virtaavuutena, kuvaa hyvin myös rytmistä käsittelyä: kun rytminen tulkinta onnistuu, on musiikki virtaavaa ja katkeamatonta. Voidaan olettaa, että rytmisen käsittelyn onnistuessa siihen yhdistyy flow’n kokemus ja hyvä ”feel”.

Haastateltava 4 taas kertoo opettavansa ryhmälle rytmiikkaa ilman soittimia, hyödyntäen kinesteettistä lähestymistapaa. Asetelma rytmiikan opiskelusta ilman soittimia tasapäistää ryhmän ja asiaan voidaan pureutua muuten kehollisesti ja älyllisesti. Opetuksessa hyödynnetään uusien asioiden opetteluun Juntusen mainitsemaa kehollista lähestymistä (Juntunen, 2009, 6). Harjoituksissa haetaan syvempää ymmärrystä taputtamalla ja polkemalla erilaisia taustarytmejä, lausuen päälle erilaisia rytmikuvioita. Haastateltava 4 kommentoi tätä koko prosessia seuraavasti:

> Tuossa on se hauska puoli, että tuossa on vähemmän sitä semmoista tekniikkaa tuolla – että okei, tosin siinä on koordinaatioasioita, jotka voi olla haastavia mutta tota – mutta se on tavallaan hyvin palkitsevaa toi tommoinen ilman instrumenttia opiskelu että me ei olla kiinni siinä sen asettamissa haasteissa.

Tulokset osoittavat, että rytmistä käsittelyä voidaan lähestyä hyvin erilaisista näkökulmista ja hyödyntää monenlaisia opetustapoja kuten soivia esimerkkejä, metronomia tai toistoa. Kaikista näkökulmista ja opetustavoista huolimatta voi sen oppiminen silti olla haastavaa. Rytmisen käsittelyn oppiminen on pitkä prosessi, jota voidaan jatkaa läpi ammattiuran. Näkemyksemme on jatkuvassa murroksessa ja muutoksessa, kuten Dewey toteaa (Alhanen, 2013). Voimme aina kehittää omaa rytmistä käsittelyämme paremmaksi ja uudistua. Haastateltava 4 kertoo omista kokemuksistaan, kuinka opiskelijat ovat saattaneet tulla kiittelemään vuosienkin jälkeen saamastaan opetuksesta, kun he ovat viimein oivaltaneet jotakin tärkeää:

> Että sitä mä toivon kaikille. Joo mistä ikinä se tulee ja se voi tulla tosiaan tosi paljon myöhemmin niin kun milloin sä oot käsitellyt sitä asiaa vaikka intensiivisesti sun opettajan kanssa. Vaikka kaksi vuotta. Se ei välttämättä vielä tule silloin. --- Että tällä kurssilla nyt oon saanut semmoisia palautteita joskus oppilaalta vuosien jälkeen että hei että kiitos kiitos, että mä nyt vasta jotenkin hiffasin sen jutun.

4.4. Rytmisen käsittelyn ja rytmiikan merkitys pop-jazz-musiikissa

Kaikki haastateltavat kokivat rytmiikan ja rytmisen käsittelyn musiikillisesti todella tärkeäksi ilmiöksi. Rytminen tulkintatapa tekee musiikista mielenkiintoista ja herättää mielenkiintomme (Keil, 1987). Se on saundin eli äänenvärin lisäksi varmasti yksi tärkeimmistä tekijöistä, joka saa jokaisen muusikon kuulostamaan uniikilta, omalta itseltään (Iyer, 2002). Heikko rytminen käsittely ei saa huolella valittuja, harmoniaan sopivia ääniä kuulostamaan hyvältä, mutta tarkoituksenmukainen rytminen käsittely saa dissonoivat sävelvalinnat kuulostamaan improvisoidessa hyvältä. Rytmi tulee musiikin hierarkiassa ennen sävelvalintoja, kuten haastateltava 1 tästä kertoo:

> Ja sen huomaa improvisoinnin yhteydessä esimerkiksi, että vaikka soittaisi, niin kun ei ehkä sanota vääriä ääniä, mutta niin kun harkitsemattomia ääniä

> tai niitä mitä ei tarkoiteta ---, mutta hyvällä soundilla, hyvällä groovella niin jos sen vaikka purkaa vielä lopuksi oikein niin se todella voi toimia. Se on vaan jännitteisen kuuloista, mutta se parhaimmillaan voi toimia, kun taas toisin päin, että meillä on oikeat harkitut äänet ja ne on niin kun harmonisesti korrektit ja näin, mutta vaikka fraseeraus on heikkoa tai taimi ei ole hyvä, niin se ei kuulosta silloin hyvältä. Tää mun mielestä osoittaa aika hyvin, että se merkitys on siinä hierarkiassa musiikin toimivuuden kannalta suuri, jos ei jopa suurin.

Myös haastateltava 3 mainitsi hyvän esimerkin rytmisen käsittelyn tärkeydestä. Hän mainitsee kuinka lähivuosina ammattiopiskelijoiksi on valittu rumpaleita, joilla on ollut ”hyvät valmiudet soittaa erilaisia komppeja ja kuulostaa hyvältä”, mutta joiden ”rumputekninen osaaminen ei ole niin hyvällä tasolla, mutta se on ihan ok. Niin sitä pystyy kehittämään, mutta jos ei ole tuollaista, niin kun komppi ei kuulosta hyvältä niin se on hälyttävää.” Tärkeämpää on siis hyvä rytmisen käsittelyn luontainen taito, sillä sitä on haastavampi opettaa: ”siis tärkeintä on svengi ja että komppi kuulostaa hyvältä”, kuten haastateltava 3 asian kiteyttää.

Pop-jazz-musiikin ammattiopiskelijat ovat kiinnostuneita groovesta ja svengistä ja he ymmärtävät rytmiikan olevan keskeisessä roolissa. Haastateltava 2 kertoo oppilaiden suhtautuvan grooveen ja svengiin suurella mielenkiinnolla, arvostaen sen merkitystä: ”En ole vielä törmännyt ainakaan siihen, että joku ajattelisi, että ei tää ole niin merkityksellistä. Päinvastoin he suorastaan janoaa niitä työkaluja.” Myös muut haastateltavista mainitsivat samanlaisista kokemuksista siitä, että oppilaita kiinnostaa kehittää omaa rytmistä käsittelyään ja saada tähän sopivia harjoituksia omalta opettajaltaan. Myös rytmisen käsittelyn lähestyminen oppilaiden kanssa on koettu helpoksi: ”Että kyllä mä rumpalien osalta koen, että se on helppo lähestyä ja mä uskon, että jokaiselle se on se tärkein asia”, kuten haastateltava 3 kertoo.

Rytminen käsittely on tärkeä osa jokaista muusikkoa ja muusikkona toimista, sillä rytmisesti toimiva musiikki saa aikaan hyvänolontunnetta (Hosken, 2018; Witek ym., 2014). Haastateltava 3 kertoi kuinka svengin ja grooven tuntemukset soittaessa ovat tärkeitä kokemuksia: ”Se on palkitsevaa, kun komppauksen päälle joku asettelee hienosti sointuhajotuksia tai melodioita.” Hän kuvasi osuvasti näiden kokemuksien olevan tärkeä ”osa työhyvinvointia”, joka auttaa jaksamaan. Yhteissoitto tähtää aina hyvään rytmiseen

lopputulokseen: ”Mutta toivottavasti silloin kun itse saa koota porukan, niin silloin se svengi olisi aina läsnä”.

Rytminen käsittely on merkityksellinen ja monitasoinen asia, jonka merkitys pop-jazz-musiikissa on valtava, ehkä jopa merkittävin. Kuten Iyer mainitsee, saa se toisteisen, yhdestä soinnusta ja vähästä melodisesta materiaalista koostuvan James Brownin kappaleenkin kantamaan ja tuntumaan merkittävältä kokemukselta (Iyer, 2002, 3). Rytminen käsittely on mahdollista määritellä ja sitä voi opetella. On pedagogisesti merkityksellistä vähentää sen ympärillä olevaa mystiikkaa ja avata oppilaille sen eri osa-alueita. Haastateltava 4 sanoi seuraavaa:

> En mä nyt sano että se on abstrakti, mutta siinä on niin paljon muuttujia. Siinä on niin tosi paljon muuttujia, että se voi olla vaikea hahmottaa ikään kuin että mitä me nyt tässä yritetään tehdä, mitä mun nyt pitäisi tehdä kautta mihin mun pitäisi suhteuttaa mun tekeminen.

Pedagogian tehtävä on avata rytmisen käsittelyn eri osa-alueita ja tehdä siitä ymmärrettävämpää. Opettajat voivat ohjata oppilasta lähestymään rytmistä käsittelyä useiden osa-alueiden kautta, kuten tulokset kertovat: 1) määrittelemällä mistä on kyse ja millaista kulttuuria rytmisen käsittelyn ympärille liittyy, 2) selittämällä mistä elementeistä rytminen käsittely koostuu: balanssi ja dynamiikka, yhteisöllisyys ja kehollisuus 3) lähestymällä rytmistä käsittelyä laajasti, erilaisin pedagogisin näkökulmin, kuten esimerkkien ja estetiikan, metronomiharjoitteiden ja muiden menetelmien kautta. Lisäksi voidaan perustella rytmiikan merkitystä pop-jazz-musiikissa. Rytmi saa musiikin liikkeelle, antaen sille ominaisen tunnelman.

5 Päätelmät ja pohdinta

Tässä luvussa esitän tutkimukseni tuloksiin perustuvat päätelmät. Toinen alaluku tarkastelee tutkimuksen luotettavuutta. Kolmas alaluku esittelee jatkotutkimusaiheita tähän tutkimukseen liittyen.

5.1 Johtopäätökset

Tutkimukseni tarkasteli rytmistä käsittelyä ja sen opettamista. Tutkimukseni tarkoituksena oli analysoida, miten instrumenttipedagogit ymmärtävät grooven, svengin ja rytmiikan käsitteet. Tutkimus tarkasteli, miten rytmistä käsittelyä koskevat pedagogiset lähestymistavat voivat vaihdella eri opettajien välillä. Tarkoituksena oli myös analysoida, kuinka groovea, svengiä ja rytmiikkaa opetetaan ja perustuuko se esimerkiksi kuuntelemiseen ja imitointiin vai aiheeseen liittyvään musiikinteoriaan. Tutkimuskysymykseni on: Miten rytmistä käsittelyä voidaan lähestyä pop-jazz-musiikin pedagogiikassa?

Grooven ja svengin käsitteet osoittautuivat tutkimukseni tulosten mukaan hyvin monitulkinnallisiksi. Jokainen haastateltavani määritteli nämä kaksi käsitettä hieman eri lailla eikä yhtä selkeää määritelmää voi vastausten pohjalta tehdä. Pelkästään tämä on jo yksi merkittävä näkökulma, joka kannattaa jokaisen pedagogin työssään huomioida: jos opettaa rytmiikkaan liittyviä taitoja, täytyy grooven ja svengin käsitteet avata ja ehkä mainita niiden tulkinnassa olevan variaatioita. Toinen vaihtoehto on, ettei muusikko tai pedagogi käytä näitä käsitteitä ollenkaan, jotta erilaisilta tutkintatavoilta voidaan välttyä. Tutkimukseni käsitteli rytmisen käsittelyn opettamista, joka viittaa (mikrotason) rytmiikan syvälliseen käsittelytaitoon, jota ei voi yleensä nuotintaa. Kehitin tämän käsitteen juuri siitä syystä, että grooven ja svengin käsitteet ovat monitulkintaisia. Rytminen käsittely on uusi ja ymmärrettävä käsite, jolla voidaan osittain korvata epämääräisiä käsitteitä. Tutkimus on aina avoin kritiikille, mikä mahdollistaa sen kehittymisen. Rytmisen käsittelyn käsitettä voidaan kehittää jatkotutkimuksessa ja katson, että konseptissa on potentiaalia vakiintuneeseen käyttöön alalla.

Tuloksissa ilmeni rytmisen käsittelyn kehollisuus. Musiikin rytmiikka tunnetaan ennen kaikkea kehollisesti eikä älyllisesti, kuten Roholt toteaa (Roholt, 2014). Tulosten mukaan kehollisuutta koetaan usein jossain syvällä ylemmässä osassa keskivartaloa, josta se ohjautuu muihin kehon osiin kuten jalkoihin, käsiin ja päähän. Musiikin rytmin tuottama

mielihyvän kokemus saadaan kehollisen kokemuksen kautta, joka voidaan yhdistää hyvään rytmiseen tulkintaan: jos musiikin esittäminen ei tunnu hyvältä, ei se välttämättä myöskään kuulosta niin hyvältä. Kyseistä ajatusta avattiin tuloksissa myös feel-käsitteen kautta, joka kuvaa miltä rytmiikan kokemus tuntuu. Rytmistä käsittelyä ja sen opettamista kannattaa lähestyä kehollisesti erilaisten harjoitteiden kautta. Pop-jazz-musiikin rytmiikkaan on vaikuttanut vahvasti afrikkalaisperäiset kulttuurit, jonka vuoksi siihen voidaan yhdistää mukaan jorubalainen ajatus kahdesta järjestä: sydämen ja pään järjestä. Jorubat ovat ymmärtäneet yhdistää ihmisen kaksi erilaista katsomusta eli järjellisen ja tunteellisen, jotka eivät sulje toisiaan pois, vaan enemmänkin täydentävät toisiaan. Tästä toisena esimerkkinä voidaan pitää länsimaalaisia ihmisiä, jotka yrittävät joskus väkisin ajatella kaiken mahdollisimman pragmaattisesti ja tieteellisesti, vaikka kyse on tunteesta. Tunne vaikuttaa joka tapauksessa kaiken taustalla, vaikka toisin väitettäisiin. (Salami, 2020.) Kehollisuuden merkitys rytmiikan kokemisessa on niin valtava, että on todella vaikea kuvitella tilanne, jossa rytmiikka voitaisiin selittää täysin järjellisesti.

Tutkimuksen johdannossa mainittiin se, kuinka rytmistä käsittelyä on haastava avata sanallisesti ja kuinka se keskusteluissa jää hyvin tunneperäiseksi. Tulosten mukaan musiikki koetaan ensin tunneperäisesti: rytminen käsittely havaitaan ennen kaikkea kehollisesti ja vasta sen jälkeen älyllisesti. Rytmisesti toimiva musiikki havaitaan kehollisen vasteen kautta ja se tuottaa ennen kaikkea mielihyvän tunnetta (Witek ym., 2014).

Vaikka groove ja svengi koetaan hyvin tunneperäisesti, ovat tutkimuksen tulokset osoittaneet sen olevan muutakin. Rytminen käsittely mahdollistaa myös älyllisten prosessien hyödyntämisen. Rytmisen käsittelyn ympärille liittyy erityisesti pulssin hahmotus, eteenpäin vievä energia ja näkemys. Rytminen käsittely syntyy siitä, kuinka muusikko luo ja käsittelee musiikin liike-energiaa omalla instrumentillansa. Energian tasoon vaikuttaa sävelten asettelu suhteessa vallitsevaan pulssiin, ja muusikko toteuttaa sävelten asettelun oman näkemyksensä kautta. Näkemyksen taustalla vaikuttavat muusikon estetiikan ja autenttisuuden käsitykset, jotka ohjaavat tekemään musiikillisia valintoja.

Tulokset avasivat myös kehollisuuden ja yhteisöllisyyden vaikutusta rytmisen käsittelyn syntyyn. Myös esteettiset näkemykset, kuten balanssi ja dynamiikka, ovat merkittäviä osatekijöitä, joilla rytmistä käsittelyä voidaan selittää. Rytmistä käsittelyä voidaan avata myös analyyttisesti useiden erilaisten käsitteiden kautta, joka tekee siitä saavutettavamman ja lähestyttävämmän ilmiön havainnoida, opettaa ja ymmärtää.

Haluan huomioida yhden tärkeän näkökulman, jonka haastateltava 1 toi esiin:

> Miten kaunis asia se olisi jos grooven opettaminen yleistyisi sillain niin kun improvisoinnin opettaminen --- sillä varauksella että siitä ei tulisi semmoinen, että kuka tahansa, jolla on musiikkipedagogin paperit niin kun alkaisi opettaa groovea --- Se, että näitä asioita pystyy käsittelemään niin edellyttää mun mielestä omakohtaisen kokemuksen, muusikon kokemuksen niistä.

Haastateltavan mukaan grooven opettamisen soisi yleistyvän improvisoinnin opetuksen lailla, mutta senkin opettaminen vaatii opettajalta asiaan perehtymistä. Toivon itse, että oma tutkimukseni voisi edistää jollakin tavalla grooven ja svengin opetusta ja saada pedagogit kohdistamaan omaa osaamistaan ja opettamistaan rytmisen käsittelyn pariin. Tutkimukseni tuo esille, kuinka merkittävä asia rytminen käsittely on: se dominoi muita musiikin elementtejä ja tekee itsestään musiikin tärkeimmän elementin äänenvärin eli saundin lisäksi. Tuloksissa ilmenee, kuinka hyvässä rytmissä soitetut, vallitsevaan harmoniaan sopimattomat sävelet voivat kuulostaa hyvältä, kun taas huolella valitut äänet voivat kuulostaa huonolta, jos ne soitetaan epätarkasti, ilman selkeää rytmistä käsittelyä.

5.2 Luotettavuustarkastelu

Laadullinen tutkimus on erittäin laaja tutkimusperinne, jonka alle sijoittuu todella monenlaisia tutkimuksen suuntia. Tästä syystä myös tutkimuksen luotettavuutta voidaan arvioida hyvin eri lailla riippuen mistä tutkimuksen suunnasta on kyse. Laadullisen tutkimuksen luotettavuuden tarkasteluun ei ole olemassa yhtä valmista vastausta. (Tuomi & Sarajärvi, 2018, 158.) Tutkijan täytyy silti jotenkin osoittaa tutkimuksen olevan aito eikä tutkimuksen tulos saa näyttää siltä, että otanta on valittu sen mukaan, millainen tulos on haluttu muodostaa (Silverman, 2000, 176). Laadullista tutkimusta kuvaava kirjallisuus arvioi tutkimuksen luotettavuutta monista eri näkökulmista. (Tuomi & Sarajärvi, 2018, 158.)

Tutkimukseni perustuu tieteelliseen vertaisarvioituun kirjallisuuteen: artikkeleihin, kirjoihin, väitöskirjoihin ja muihin julkaisuihin. Pyrkimykseni oli löytää aina mahdollisimman tuoretta kirjallisuutta ja valita uudistettuja laitoksia arvostetuista ja paljon käytetyistä teoksista. Kiinnitin huomiota kirjallisuuden laadun lisäksi myös sen käyttöön. Kunnioitin tiedeyhteisön työtä käyttämällä selkeitä lähdeviitteitä läpi tutkimukseni, ettei oma ääneni sekoitu muiden tutkijoiden työn tuloksiin (TENK, 2023).

Aineiston keruu toteutettiin huolellisesti: valmistumiseen käytettiin paljon aikaa, haastateltavat valikoitiin tarkasti, aineistoa käsiteltiin ja säilytettiin vastuullisesti. Ennen haastatteluja minun täytyi myös lähestyä haastateltavia ja lähettää heille kutsukirjeet, joka informoi tutkimuksen taustoista. Tämän lisäksi huolehdin tutkimusetiikasta lähettämällä heille tiedotteen tutkimuksen tietosuojasta ja tutkimukseen suostumisen ehdoista (Hyvärinen, 2017, 38).

Haastattelut olivat onnistuneita, sillä haastateltavat vastasivat selkeästi kaikkiin kysymyksiin. Jos jokin kysymys jäi epäselväksi, he osasivat kysyä tarkennuksia kysymyksiini. Esitin myös itse tarkentavia kysymyksiä saadakseni tarpeeksi kohdennettuja vastauksia. Haastateltavista huokui pitkä kokemus opettamisesta ja asiantuntijuus rytmisen käsittelyn aihetta kohtaan. Mikään suunniteltu kysymys ei jäänyt ilman varteenotettavia vastauksia, sillä kaikki osasivat vastata niihin omiin näkökulmiin ja kokemuksiinsa pohjaten.

Luotettavuutta lisäsi tutkijatriangulaatio, jonka tarkoituksena on hyödyntää muiden tutkijoiden näkemyksiä tutkimuksen toteutuksen teossa (Leavy, 2017, 153). Tämä tutkimus sai paljon tukea muilta seminaariryhmäni jäseniltä, jotka olivat mukana pohtimassa erilaisia kokonaisuuksia, kuten haastattelukysymyksiä, tutkimuksen eri vaiheisiin liittyen. Vertaisteni antama palaute toi esiin uusia, merkittäviä näkökulmia, joiden pohjalta työstin tutkimustani eteenpäin. Myös seminaariryhmämme ohjaaja antoi tälle tutkimukselle suuren panoksen antamalla palautetta, kannustamalla ja johdattaen minut kohtia uusia näkökulmia. Saamani palaute on auttanut lisäämään tutkimukseni luotettavuutta.

Toteutin tutkimukseni huolellisesti pitkällä aikavälillä, joka auttoi jäsentämään tutkimukseni suuntaa ja mahdollisti sen, että jokainen tutkimuksen vaihe sai tarpeeksi toteutusaikaa. Perehdyin jokaiseen vaiheeseen huolella ja noudatin Taideylipiston ja TENK:n tutkimuseettisiä ohjeita (Taideyliopisto, 2023; TENK, 2023; TENK, 2019).

5.3 Tulevia tutkimusaiheita

Tutkielmani herätti itsessäni paljon ajatuksia siitä, miten tärkeää rytmiikka musiikissa on: sen merkitys itselleni on vain kasvanut ja haluaisin tutkia sitä ehdottomasti lisää. Rytmiikalla on suuri merkitys, sillä hyvä rytmiikka kumoaa yleensä kaiken muun, kuten heikot sävelvalinnat improvisoidessa. Tämä tutkielma on rajattu niin kapeasti, ettei se voinut vastata kaikkiin itseäni pohdituttaviin ja aiemman tutkimuskirjallisuuden perusteella tarpeellisiin tutkimuskysymyksiin.

Rytmistä käsittelyä ja laajemmin rytmiikkaa voisi tutkia hyvin erilaisista näkökulmista. Itseäni kiinnostaisi tutkia rytmistä käsittelyä taidelähtöisen tutkimuksen (ABR:n eli art-based researchin) kautta. Olisi mielenkiintoista tehdä musiikkia erilaisten muusikoiden kanssa ja analysoida jälkikäteen millaista rytmiikka jokainen taltioitu uusi taiteellinen tuotos sisältäisi ja mitä ajatuksia se muusikoissa herättäisi. Erityisesti kiinnostaisi seurata, miten yksittäisten muusikoiden rytminen käsittely muuttuu tai voi muuttua, kun he soittavat erilaisten muusikoiden kanssa.

Toinen kiinnostava jatkotutkimuksen muoto olisi tutkia, kuinka erilaiset oppijat kokisivat opetuksen, joka pohjautuisi tämän tutkimuksen tuloksiin. Olisiko opetus heistä laadukasta ja olisivatko erilaiset lähestymistavat heille mielekkäitä? Aihetta voisi tarkastella esimerkiksi narratiivisen analyysin (Johansson, 2024) tai fenomenografisen tutkimuksen menetelmin (Kettunen, 2021).

Lähteet

Abel, M. (2014). Groove: an Aesthetic of Measured Time. BRILL.

Alhanen, K. (2013). John Deweyn kokemusfilosofia. Gaudeamus.

Anttila. E. (2022). Kehollinen oppiminen. E. Anttila (toim.), *Ihmis- ja oppimiskäsitykset taideopetuksessa, Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 58*. Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu. https://urn.fi/URN:NBN:fi-fe20201221101868

Anttonen, S. (2019). Sunrise Avenue ja aitouden kaipuu – Autenttisuuden diskurssit populaarimusiikissa. https://doi.org/10.23985/evk.8127

Anttonen, S. (2017). A feel for the real – Discourses of authenticity in popular music cultures through three case studies. [Väitöskirja, Itä-Suomen Yliopisto]. http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-61-2557-2

Asplund, A. (2007). Kansanmusiikin paluu. Teoksesta Kerola-Innala, P., Lönnroth, L., Maasalo, K., Valkama, E., & Wessman, R. (toim.) Suomen Musiikin Historia – Kansanmusiikki. WSOY.

Bakara, A. (2009). Digging The Afro-American Soul of American Classical Music. University of California Press, Ltd.

Berndt, A., & Hähnel, T. 2010. Modelling Musical Dynamics. *In Proceedings of the 5th Audio Mostly Conference: A Conference on Interaction with Sound (AM '10). Association for Computing Machinery, New York, NY, USA,* Article 18, 1–8. https://doi.org/10.1145/1859799.1859817

Butterfield, M. (2010). Participatory Discrepancies and the Perception of Beats in Jazz. *Music Perception, 27* (3), 157-176. https://doi.org/10.1525/mp.2010.27.3.157

Câmara, G. S., Nymoen, K., Lartillot, O., & Danielsen, A. (2020). Timing Is Everything…Or Is It? Effects of Instructed Timing Style, Reference, and Pattern on Drum Kit Sound in Groove-Based Performance. *Music Perception, 38* (1), 1–26. https://doi.org/10.1525/mp.2020.38.1.1

Clayton M., Sager, R., & Will, U. (2004). In Time With the Music: The Concept of Entrainment and Its Significance for Ethnomusicology. *ESEM CounterPoint, 1*, 1–82.

Cross, I. (2014). Music and communication in music psychology. *Psychology of Music, 42*(6), 809-819. https://doi.org/10.1177/0305735614543968

Csikszentmihalyi, M. (1990). Flow : The Psychology of Optimal Experience. Harper & Row.

Danielsen, A. (2010). Here, There and Everywhere: Three Accounts of Pulse in D'Angelo's 'Left and Right'. Teoksesta A. Danielsen (toim.), *Musical Rhythm in the Age of Digital Reproduction* (ss. 19–35). Routledge.

Duman, D. (2023). What Makes Us Groove? [Väitöskirja, Jyväskylän yliopisto]. http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-39-9769-4

Duman, D., Snape, N., Toiviainen, P., & Luck, G. (2021). Redefining Groove. https://doi.org/10.31234/osf.io/mrp6v

Fuks, L., & Fadle, H. (2002). Wind Instruments. Teoksesta R. Parncutt, & G. McPherson (toim.), *The Science and Psychology of Music Performance : Creative Strategies for Teaching and Learning* (ss. 319–334). Oxford University Press.

Gillis, Glen. (2009). Ensemble Balance: Making Sound Decisions. *Canadian Winds : The Journal of the Canadian Band Association*; *Winnipeg, 7*(2), 67-68.

Gracyk, T. (2024). The Aesthetics of Popular Music. Internet Encyclopedia of Philosophy. https://iep.utm.edu/aesthetics-of-popular-music/

Green, L. (2016). How popular musicians learn a way ahead for music education. Routledge.

Grenfell, M. (2014). Pierre Bourdieu: Key Concepts. Taylor & Francis Group.

Hersch, C. (2008). Subversive Sounds : Race and the Birth of Jazz in New Orleans. University of Chicago Press.

Hirsjärvi, S., & Hurme, H. (2022). Tutkimushaastattelu: teemahaastattelun teoria ja käytäntö. Gaudeamus.

Hirsjärvi, S., Remes, P., & Sajavaara. P. (2018). Tutki ja kirjoita. Tammi.

Hofmann, A., & Goebl, W. (2016). Finger Forcesin Clarinet Playing. *Front. Psychol., 7*(1140). https://doi.org/10.3389/fpsyg.2016.01140

Hosken, F. (2018). The subjective, human experience of groove: A phenomenological investigation. *Psychology of Music, 48*(2), 182–198. https://doi.org/10.1177/0305735618792440

Huhtinen-Hildén, L., & Pitt, J. (2018). Taking a learner-centred approach to music education : pedagogical pathways. Routledge.

Hyvärinen, M. (2017). Haastattelun maailma. Teoksessa M. Hyvärinen, P. Nikander, P., & J. Ruusuvuori (toim.), *Tutkimushaastattelun käsikirja*. Vastapaino.

Iyer, V. (2006). Embodied Mind, Situated Cognition, and Expressive Microtiming in African-American Music. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal, 19*(3), 387–414.

Johansson, A. W. (2024). Narratiivinen metodi. Metodix. Saatavilla: https://metodix.fi/2014/05/19/johansson-narratiivinen-metodi/

Juhila, K. (2021). Teemoittelu. Teoksessa Jaana Vuori (toim.) Laadullisen tutkimuksen verkkokäsikirja. Tampere: Yhteiskuntatieteellinen tietoarkisto. Saatavilla: https://www.fsd.tuni.fi/fi/palvelut/menetelmaopetus/kvali/analyysitavan-valinta-ja-yleiset-analyysitavat/teemoittelu/, luettu 20.10.2024.

Juntunen, M.-L. (2009). Musiikki, liike ja kehollinen kokemus. Teoksessa J. Louhivuori, P. Paananen, & L. Välevä (toim.), *Musiikkikasvatus: näkökulmia kasvatukseen, opetukseen ja tutkimukseen* (ss. 245-257). FiSME.

Kallionpää, K. (2023). (8.6.2023). Jazz-keittiö blogi: Roope Kantonen laatii jamimanuaalin aloitteleville jazzdiggareille. Helsingin Sanomat.

Kananoja, K. (2021). Kahlitut – Orjuuden Historia Amerikan Mantereella. Gaudeamus.

Keil, C. (1987). Participatory Discrepancies and the Power of Music. *Cultural Anthropology, 2*(3), 275–283.

Kettunen, J. (2021). Fenomenografia. Teoksessa J. Vuori (toim.), *Laadullisen tutkimuksen verkkokäsikirja.* Tampere: Yhteiskuntatieteellinen tietoarkisto. Saatavilla https://www.fsd.tuni.fi/fi/palvelut/menetelmaopetus/kvali/teoreettis-metodologiset-viitekehykset/fenomenografia/

Kilchenmann, L. & Senn, O. (2015). Micro timingin Swing and Funk affects the body movement behavior of music expert listeners. *Front Psychol., 6*(1232). https://doi.org/10.3389/fpsyg.2015.01232

Kniivilä, S., Lindblom-Ylänne, S., & Mäntynen, A. (2017). Tiede ja teksti. Gaudeamus.

Leavy, P. (2017). Research design : quantitative, qualitative, mixed methods, arts-based, and community-based participatory research approaches. The Guilford Press.

Lehto, S. (2021). Groove elää! Pedagogisia näkökulmia rytmisen elastisuuden ja svengin opettamiseen. [Opinnäytetyö (ylempi AMK), Jyväskylän Ammattikorkeakoulu]. https://urn.fi/URN:NBN:fi:amk-2021121526018

Levinson, J. (2003). Philosophical aesthetics: An Overview. Teoksesta J. Levinson (toim.), *The Oxford Handbook of Aesthetic* (ss. 3–24). Oxford University Press.

Levy, A. (2014). Mä ite koen et mä en o mikään rytmityyppi : jazzlaulunharrastajien reflektointia oppimisestaan kolmimuunteisen rytmiikan parissa. [Maisteritutkielma, Taideyliopisto]. https://urn.fi/URN:NBN:fi-fe2018050923729

MacDonald, R., Hargreaves, DJ., & Miell, D. (2012). Musical identities mediate musical development. Teoksesta G. E. McPherson & G. F. Welch (toim.), *The Oxford Handbook of Music Education* (ss. 125–142). Oxford Handbooks Online. https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199730810.013.0008

Metropolia ammattikorkeakoulun muusikko- sekä musiikkipedagogi-koulutusten kuvaukset. (2024). Saatavilla: https://www.metropolia.fi/fi/opiskelumetropoliassa/amk-tutkinnot/musiikki, luettu 12.10.2024.

Merriam, S. B. & Tisdell, E. J. (2015). Qualitative Research : A Guide to Design and Implementation. Jossey-Bass.

Molnar-Szakacs, I. & Overy, K. (2006). Music and mirror neurons: from motion to 'e'motion. *Social Cognitive and Affective Neuroscience, 1*(3), 235–241, https://doi.org/10.1093/scan/nsl029

Musiikkialan perustutkinnon perusteet. (2022). Saatavilla: https://eperusteet.opintopolku.fi/#/fi/ammatillinen/7846219/tiedot, luettu 19.10.2024.

Mystakidis, S., & Lympouridis, V. (2023). Immersive Learning. Encyclopedia 2023. *Encyclopedia, 3*(2), 396–405. https://doi.org/10.3390/encyclopedia3020026

Mäkelä, J. (2011). Kansainvälisen populaarimusiikin historia. Suomen jazz & pop arkisto.

Nissinen, M. (2017). Prophecy and Ecstasy. Teoksessa M. Nissinen (toim.) *Ancient Prophecy: Near Eastern, Biblical, and Greek Perspectives* (ss. 171–200). Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/oso/9780198808558.003.0005

Nketia, J. H. K. (1974). The Musical Heritage of Africa. *Daedalus, 103*(2), 151–161. Saatavilla: http://www.jstor.org/stable/20024209

Oramo, I. (1991). Musiikin estetiikka. Muhi – Musiikinhistoriaa verkossa, Taideyliopiston Sibelius-Akatemia. Verkkoaineisto. Saatavilla: https://muhi.uniarts.fi/musiikin-estetiikka/ luettu 17.11.2024.

Perkiömäki, J. (1999). Lennie and Ornette searching for freedom in improvisation : observations on the music of Lennie Tristano and Ornette Coleman. [Väitöskirja, Taideyliopisto]. https://urn.fi/URN:NBN:fi-fe20031086

Prögler, J. A. (1995). Searching for Swing: Participatory Discrepancies in the Jazz Rhythm Section. *Ethnomusicology, 36*(1), 21–54.

Ranta, J., & Kuula-Luumi, A. (2017). Haastattelun keruun ja käsittelyn abc. Teoksessa M. Hyvärinen, P. Nikander, P., & J. Ruusuvuori (toim.), *Tutkimushaastattelun käsikirja*. Vastapaino.

Roholt, T. (2014). Goove: A Phenomenology of Rhythmic Nuance. Bloomsbury Academic.

Räsänen E., Pulkkinen O., Virtanen T., Zollner M., & Hennig H. (2015). Fluctuations of Hi-Hat Timing and Dynamics in a Virtuoso Drum Track of a Popular Music Recording. *PLOS ONE, 10*(6). https://doi.org/10.1371/journal.pone.0127902

Salami, M. (2020). Aistien Viisaus (alk. Sensous Knoledge). S&S Helsinki.

Senn, O., Kilchenmann, L., Bechtold, T., & Hoesl, F. (2018). Groove in drum patterns as a function of both rhythmic properties and listeners' attitudes. *PLOS ONE, 13*(6). https://doi.org/10.1371/journal.pone.0199604

Silver, D., Lee M. & Childress, C. (2016). Genre Complexes in Popular Music. *PLOS ONE, 11(*5). https://doi.org/10.1371/journal.pone.0155471

Silverman, D. (2000). Doing Qualitative Research – A Practical Handbook. Sage Publifications.

Spooner, E. (2015). Interactive Student Centered Learning : A Cooperative Approach to Learning. Rowman & Littlefield.

Sussman, R., & Abene, M. (2012). Jazz Composition and Arranging in the Digital Age. Oxford University Press.

Taideyliopisto. (2023). Taideyliopiston tutkimuseettisiä ohjeita. Saatavilla: https://www.uniarts.fi/yleistieto/taideyliopiston-eettiset-periaatteet/, luettu 10.6.2023

Tarvainen, S. (2002). Voodoo – Afrikkalainen menestys tarina. Yliopistopaino ja tekijät.

TENK. (2023). Tutkimuseettisen neuvottelukunnan hyvän tieteellisen käytännön ohjeet. Saatavilla: https://tenk.fi/sites/default/files/2023-03/HTK-ohje_2023.pdf, luettu 8.6.2023.

TENK. (2019). Tutkimuseettisen neuvottelukunnan hyvän tieteellisen käytännön ohjeet. Saatavilla: https://www.tenk.fi/sites/tenk.fi/files/Ihmistieteiden_eettisen_ennakko-arvioinnin_ohje_2019.pdf, luettu 8.6.2023.

Tieteen termipankki: Filosofia:autenttisuus. (2024). Saatavilla: https://tieteentermi-pankki.fi/wiki/Filosofia:autenttisuus, luettu: 3.12.2024.

Tieteen termipankki: Kirjallisuudentutkimus:autenttinen. (2024). Saatavilla: https://tie-teentermipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus:autenttinen, luettu: 3.12.2004.

Trevarthen, C. (1999). Musicality and the intrinsic motive pulse: evidence from huma psychobiology and infant communication. *Musicae Scientiae, 3*(1), 155–215. https://doi.org/10.1177/10298649000030S109

Tuomi, J., & Sarajärvi, A. (2018). Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi. Tammi.

Vuori, J. (2021). Aineiston tuottaminen. Teoksessa J. Vuori (toim.) *Laadullisen tutkimuk-sen verkkokäsikirja.* Tampere: Yhteiskuntatieteellinen tietoarkisto. Saatavilla https://www.fsd.tuni.fi/fi/palvelut/menetelmaopetus/kvali/laadullisen-tutkimuk-sen-prosessi/aineiston-tuottaminen/, luettu 10.10.2024.

Wahlström, K. (2022). Student-Centered Musical Expertise in Popular Music Pedagogy and Hard Rock Groove – a Design-Based and Psychodynamic Approach. [Väitöskirja, Helsingin yliopisto].

Weimer, M. (2013). Learner-Centered Teaching: Five Key Changes to Practice. Jossey-Bass.

Witek, M., Clarke, E., Wallentin, M., Kringelbach, M., & Vuust, P. (2014). Syncopation, Body-Movement and Pleasure in Groove Music. *PLOS ONE, 9*(4). https://doi.org/10.1371/journal.pone.0094446

Zagorski-Thomas, S. (2007). The Study of Groove. *Ethnomusicology Forum, 16*(2), 327–335. https://www.jstor.org/stable/20184599

Liite 1

Haastattelurunko

Haasteltevan omat kokemukset svengistä ja groovesta

Kerro jostain mielimusiikistasi, joka svengaa tai groovaa.

Miten koet svengin ja grooven? Koetko esimerkiksi jotain kehollisia tuntemuksia?

Miten groovea ja svengiä käsitellään ja toteutetaan instrumentillasi?

Miten groove ja svengi muodostuu?

Mikä on grooven ja svengin merkitys?

Grooven ja svengin opettaminen, pedagogiset näkökulmat

Opetatko groovea ja svengiä tietoisesti oppilaillesi vai onko se ”upotettu” muihin aiheisiin vai opetatko sitä ollenkaan?

Miten opetat svengiä ja groovea oppilaille? Käytätkö opetuksessasi jotain tiettyä opetusmateriaalia tai jotain hyväksi havaitsemaasi opetustapoja?

Miten havainnollistat groovea ja svengiä oppilaille?

Miten oppilaat kokevat grooven ja svengin ja sen opetuksen? Onko heidän helppoa lähestyä aihetta?

Svengin ja grooven määrittely

Miksi jokin svengaa tai groovaa?

Miten määrittelisit svengin ja grooven? Onko niillä jokin ero?
Vaihtoehto miltä se tuntuu?

Liite 2

SUOSTUMUS OSALLISTUMISEEN JA HENKILÖTIETOJEN KÄSITTELYYN

Maisterintutkielman toteutukseen osallistuminen

Olen tekemässä laadullista tutkimusta liittyen maisteriopintoihini Taideyliopiston Sibelius-Akatemian musiikkikasvatuksen aineryhmässä.

Henkilötietojen käsittelyn tarkoituksena on kerätä aineistoa maisteritutkielmaa varten aiheesta:

”Grooven ja svengin opettamisen salat – Rytmisen käsittelyn pedagogiset haasteet ja mahdollisuudet”

Sinut on henkilökohtaisesti kutsuttu osallistumaan tutkimukseen.

Henkilötietojen käsittely opinnäytetyössä

Kerään tutkimusaineiston haastattelemalla musiikkipedagogeja.

Toteutan aineiston keruun syys-lokakuussa 2023.

Tutkimuksen aikana esille tulevat haastateltavia koskevat tunniste-/henkilötiedot ovat luottamuksellisia. Niitä ei luovuteta ulkopuolisille.

Suostumus

- Olen lukenut ja ymmärrän saamani tiedot tutkimuksesta sekä liitteenä olevan tietosuojailmoituksen sisällön.
- Ymmärrän, että tutkimukseen kerätyt tiedot tullaan käyttämään tietosuojailmoituksessa kuvattuihin tarkoituksiin.
- Minulle on annettu mahdollisuus esittää kysymyksiä tutkimuksesta.
- Osallistun opinnäytetyön toteutukseen ja ymmärrän, että suostumukseni on vapaaehtoista. Minulla on oikeus milloin tahansa keskeyttää tutkimukseen osallistuminen. Minun ei tarvitse ilmoittaa keskeyttämisen syytä eikä siitä aiheudu minulle mitään seuraamuksia.
- Olen vähintään 18 vuoden ikäinen.

Suostumuksen peruuttaminen: Suostumuksen voi perua lähettämällä sähköpostia osoitteeseen severi.hietala@uniarts.fi

…… (paikka ja aika)

……..

(allekirjoitus ja nimenselvennys)

Liite 3

TIETOSUOJAILMOITUS

Maisterintutkielman toteutukseen osallistuminen

Olet osallistumassa laadulliseen tutkimukseen liittyen maisteriopintoihini Taideyliopiston Sibelius-Akatemian musiikkikasvatuksen aineryhmässä.

Tässä tietosuojailmoituksessa sinulle kerrotaan henkilötietojesi käsittelystä osana tutkimusta. Sinulla on oikeus saada nämä tiedot lain mukaisesti.

Henkilötietojen käsittelyn tarkoituksena on kerätä aineistoa maisteritutkielmaa varten aiheesta:

”Grooven ja svengin opettamisen salat – Rytmisen käsittelyn pedagogiset haasteet ja mahdollisuudet”

Sinut on henkilökohtaisesti kutsuttu osallistumaan tutkimukseen.

Henkilötietojen käsittely opinnäytetyössä / Opinnäytetyön toteutus

Tutkimusaineisto kerätään haastattelemalla eri pedagogeja, jotka toimivat pop/jazz-musiikin opetustehtävissä.

Haastattelut toteutetaan pääasiassa Helsingissä syys-lokakuussa 2023.

Tutkimuksen aikana esille tulevat haastateltavia koskevat tunniste-/henkilötiedot ovat luottamuksellisia. Niitä ei luovuteta ulkopuolisille.

Opettajien nimiä tai oppilaitostietoja ei tulla julkaisemaan missään yhteydessä.

Tutkimuksen toteuttamiselle tarpeettomat henkilötiedot poistetaan heti, kun se on mahdollista. Näistä mainittakoon esimerkkinä aineiston keruuvaiheessa tarvittavat suorat tunnisteet: Nimitiedot, osoitteet, puhelinnumerot, sähköpostiosoitteet ja muut yhteystiedot.

Henkilötietoja kerätään mahdollisimman rajatusti, vain välttämättömät tiedot tutkimuksen toteuttamiseksi. Henkilöiden nimet muutetaan peitenimiksi ts. pseudonyymeiksi.

Taustatietoja voidaan kerätä epäsuorista tunnisteista, joita ovat ikä, sukupuoli, oppilaitoksen sijainti ja työkokemus vuosissa. Nämä epäsuorat tunnisteet luokitellaan, jolloin tunnistaminen voidaan estää. Esim. ”ikä: 20-30 v.”, ”työpaikka: koulu kaupunkimaisessa kunnassa”, ”työkokemus alle 5 v.”, ”työkokemus yli 5 v.”.

Tutkimushaastatteluissa mahdollisten kolmansien henkilöiden tunnistetiedot harkinnanvaraisesti poistetaan, kategorisoidaan tai luokitellaan.

Henkilötiedot säilytetään ennen niiden poistamista salatulla / suojatulla tietokoneella tai ulkoisella kiintolevyllä ja/tai lukollisessa kaapissa niin, että ne ovat erillään litteroiduista haastatteluista.

Haastattelujen litterointi tuotetaan mahdollisimman pian haastatteluiden jälkeen. Äänitteet ja litteroinnit hävitetään 6 kk:n kuluttua tutkielman valmistumisen jälkeen.

Tutkimuksessa esille tulleet asiat raportoidaan niin, että tutkittavia, oppilaitoksia tai muita mainittuja henkilöitä ei voi välittömästi tunnistaa.

Tutkimuksen suorittava opiskelija on sitoutunut noudattamaan tutkimusraportoinnin eettisyyteen, tutkimusaineiston säilyttämiseen ja tietosuojalainsäädäntöön liittyviä ohjeita.

Henkilötietojen käsittelyn laillisena perusteena on sinun suostumuksesi.

Oikeutesi

- Voit vetäytyä osallistumisesta opinnäytetyön toteutukseen ilmoittamalla siitä kirjallisesti Severi Hietalalle (severi.hietala@uniarts.fi)
  Kaikkea ennen vetäytymistä pseudonymisoitua informaatiota (dataa, aineistoa) voidaan kuitenkin käyttää edellä mainittuihin tarkoituksiin.

- Sinulla on oikeus ottaa yhteys Taideyliopiston tietosuojavastaavaan, jos sinulla on kysymyksiä tai vaatimuksia liittyen rekisteröidyn oikeuksien toteuttamiseen.

Tietosuojavastaavan nimi ja sähköpostiosoite: Minna Eskola, tietosuoja@uniarts.fi

- Sinulla on oikeus tehdä valitus valvontaviranomaiselle, tietosuojavaltuutetulle, jos tietojasi on mielestäsi käsitelty vastoin tietosuojalainsäädäntöä (ks. lisää: tietosuoja.fi).

Lisätietoja ja vastauksia mahdollisiin kysymyksiin:

Opinnäytetyöhön liittyen: Severi Hietala (severi.hietala@uniarts.fi)
Tietosuojaan liittyen: tietosuoja@uniarts.fi