

Afroamerikkalainen musiikki yläkoulun musiikin oppikirjoissa 1969–2004

Tutkielma (Maisteri)

7.4.2026

Lauri Hongisto

Musiikkikasvatuksen aineryhmä

Sibelius-Akatemia

Taideyliopisto

Tutkielman nimi	Sivumäärä
Afroamerikkalainen musiikki yläkoulun musiikin oppikirjoissa 1969–2004	65
Tekijän nimi	Lukukausi
Lauri Hongisto	Kevät 2026
Aineryhmän nimi	
Musiikkikasvatuksen aineryhmä	
<p>Tutkielma tarkastelee, miten afroamerikkalaisen musiikin yleistymisen ja vakiintuminen osaksi länsimaista musiikkikulttuuria on heijastunut koulujen oppimateriaaleihin Suomessa. Tutkimuksen aineistona on yhdeksän yläkoulun musiikin oppikirjaa, jotka ovat ilmestyneet vuosina 1969–2004. Tutkielma on toteutettu laadullisena sisällönanalyysinä. Tutkimuskysymykset ovat:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Miten afroamerikkalaisen musiikin tarjonta on kehittynyt musiikin oppikirjoissa vuosina 1969–2004? 2. Miten afroamerikkalaisen musiikin aineiston sointumerkintätapa on kehittynyt kyseisissä oppikirjoissa? <p>Tutkielmassa selvisi, että afroamerikkalaisen musiikin aineisto lisääntyi merkittävästi ja sen laatu parantui tarkastelujakson aikana. Sointumerkinnät kehittyivät niin, että aluksi niitä ei ollut lainkaan, sitten ne olivat vaikeasti tulkittavia ja epäjohdonmukaisia, kunnes ne vakiintuivat yleisen standardin mukaisiksi.</p>	
Hakusanat	
kasvatus, peruskoulu, yläkoulu, oppikirjat, afroamerikkalainen musiikki, populaarimusiikki	
Tutkielma syötetty plagiointitarkastusjärjestelmään	
8.4.2026	

Sisällys

1 Johdanto	5
2 Afroamerikkalainen musiikki.....	8
2.1 Populaarimusiikki.....	8
2.2 Blues ja jazz.....	11
2.3 Latinalaisamerikkalainen musiikki.....	11
2.4 Jazziskelmä Suomessa.....	12
2.5 Hip hop ja rap	12
3 Afroamerikkalaisen musiikin asema koulutuksessa.....	14
4 Oppikirja afroamerikkalaisen musiikin opetuksessa.....	17
5 Tutkimusasetelma	19
5.1 Tutkimustehtävä ja tutkimuskysymykset	19
5.2 Tutkimusmenetelmät	19
5.3 Tutkimuseettisiä näkökohtia.....	20
6 Tulokset.....	21
6.1 Oppikirjojen analyysi	21
6.1.1 Musica III: Musiikin maailma (1969).....	21
6.1.2 Musiikki 7–9 (1978)	23
6.1.3 Musiikki 7-9 (1983).....	26
6.1.4 Koulun musiikki 7 (1985).....	29
6.2.5 Selvät sävelet 7 (1993).....	31
6.1.6 Selvät sävelet 8–9 (1997).....	35
6.1.7 Musikantti 7 (1999)	46
6.1.8 Musiikin mestarit 7 (2003)	49
6.1.9 Musiikin mestarit 8–9 (2004)	52
6.2 Yhteenveto.....	55

7 Pohdinta.....	57
7.1 Johtopäätökset	59
7.1.2 Afroamerikkalaisen musiikin sointumerkintätavat	60
7.2 Luotettavuuspohdinta	60
7.3 Tulevia tutkimusaiheita	61
Lähteet.....	62

1 Johdanto

Tämä tutkimus käsittelee afroamerikkalaisen musiikin sisältöjä suomalaisen yläkoulun musiikin oppikirjoissa. Lauri Väkevän (2001) mukaan afroamerikkalainen musiikki on nimensä mukaisesti syntynyt Amerikassa afrikkalaisten orjien keskuudessa. Termin laajimmassa merkityksessä se on musiikkia, jossa on kuultavissa sekä afrikkalaisen että eurooppalaisen musiikin tyylipiirteitä. (Väkevä 2001.)

Eurooppalaisten massojen ulottuville ja täten myös suomalaiseen kouluun afroamerikkalainen musiikki on tullut vasta kaupallisen jakelun myötä. Musiikin kaupallistumisen mahdollisti edistysaskeleet informaatioteknologiassa. Ilman elokuvan, äänityksen, radion, television ja videon kehittymistä ja yleistymistä afroamerikkalainen musiikki ei olisi voinut nousta globaaliksi ilmiöksi, joka se nykyään on. (Wall 2013, 54.)

Afroamerikkalainen musiikki tuli osaksi perusopetuksen opetussuunnitelmaa 1970-luvun alussa (POPS 70). Siihen asti kansakoulussa ei ollut juurikaan käsitelty tätä musiikkiperinnettä. Vuonna 1969 ilmestynyt Erkki Pohjolan ja Egil Cederlöfin *Musiikin Maailma: Musica III* oli ensimmäinen suomalainen musiikin oppikirja, johon oli sisällytetty afroamerikkalaisen musiikin materiaalia muun musiikin rinnalle. Afroamerikkalaiselle musiikille osoitettu sivumäärä oli kuitenkin vain nimelliset kolme sivua 272 sivun oppikirjassa. Aineiston vähäisyyttä selittänevät länsimaisen taidemusiikin pitkät perinteet, joita Suomen oppineisto piti suuressa arvossa. Afroamerikkalainen musiikki taas liitettiin tuolloin vahvasti nuorisokulttuuriin. Marja-Leena Juntusen kirjoittamassa elämäkerrassa *Kaiken lisäksi nainen* (2013) Sibelius-Akatemian entinen rehtori, musiikkipedagogi ja koulumusiikin osaston johtaja Ellen Urho kuvaa nuorisokulttuurin syntyä seuraavasti:

Tapahtui valtava maailman laajentuminen. Amerikasta tulivat filmit ja musikaalit, ja koko tämä niin sanottu kevyt musiikki, jazz ja pop. Esimerkiksi Elvis ja Beatles merkitsivät jotakin aivan valtavaa. Syntyi nuorison oma musiikki. Se tuli semmoisella voimalla, että yks kaks se valloitti koko eurooppalaisen nuorison joka maassa. Muistan, että jokaisessa seminaarissa pohdittiin sitä, mitä pitäisi tehdä koulussa, kun nyt oli tullut tällainen nuorison oma musiikkimaailma ja koulussa oli kuitenkin omat, lähinnä klassiseen musiikkiin perustuneet musiikinopetuksen tavoitteet. Tämä oli ongelma jo heti silloin. (Juntunen 2013, 78.)

Afroamerikkalainen musiikki kuuluu nykyään erottamattomana osana musiikin oppitunneille peruskoulussa. Tämä näkyy sekä omassa kokemuksessani että kansainvälisesti jopa siinä määrin, että voitaneen puhua musiikkikasvatuksen paradigman muutoksesta (Smith, Moir, Brennan, Rambarran ja Kirkman 2017, 5). Suomen koulujen musiikin opettajien koulutukseen kuuluu bändisoiton perusopinnot sekä pakollinen tasosuoritus pop/jazz-instrumentista (opintoopas.uniarts.fi). Vielä 1960-luvulla musiikin opetus koostui lähinnä laulamisesta ja musiikin teoriasta (Kosonen 2012).

Aiheesta on aikaisemmin tehty yksi maisterintutkielma vuonna 1990 (Kettunen). Lisäksi Henna Riihimäki on vuonna 2008 tarkastellut musiikin oppikirjojen kehitystä 1920-luvulta 2000-luvulle.

Minua ohjattiin lapsena vahvasti klassisen musiikin pariin, vaikka oma intohimoni kohdistui jo varhain afroamerikkalaiseen musiikkiin. Aloitin sellonsoiton opinnot musiikkiopistossa seitsemänvuotiaana, mutta noin kymmenvuotiaana ryhdyin opettelemaan kitaransoittoa äitini tarjoamien laulukirjanuottien avulla. Opettelin lauluja myös kuulonvaraisesti, mutta laadukkaat nuotit sointumerkkeineen olivat kehitykselleni kitaristina ensiarvoisen tärkeitä. Yläasteelle siirryttyäni olin aktiivinen soittaja musiikintunneilla. Käytimme oppikirjoja kappaleiden soittamiseen, mutta hyödynsimme myös muista lähteistä kopioituja nuotteja sekä opettajan itse laatimia sovituksia. Sain itse kasvaa koulussa, jossa kiinnostustani afroamerikkalaiseen musiikkiin tuettiin. Tutustuessani vanhempaan oppimateriaaliin ymmärsin kuitenkin, ettei tilanne ole aina ollut samanlainen. Tämä tutkielma pyrkiikin vastaamaan siihen, miten afroamerikkalaisen musiikin aineisto on vähitellen päätynyt koulujen oppisisältöihin.

Ollessani kouluikäinen afroamerikkalainen musiikki näyttäytyi edelleen ensisijaisesti nuorisomusiikkina. Omien vanhempieni ikäpolvessa länsimaista taidemusiikkia pidettiin korkeakulttuurina, kun taas afroamerikkalaiseen traditioon kuulunutta musiikkia pidettiin alempiarvoista. Länsimaisen taidemusiikin muusikoita arvostettiin taitavampina, kun taas afroamerikkalaisia muusikoita saatettiin stereotypisesti pitää ”näpertelinöinä”, joiden toiminnan ajateltiin keskittyvän treenikämpillä tapahtuvaan hauskaan yhdessäoloon pikemmin kuin ahkeraan ja päämäärätietoiseen harjoitteluun. Helsingin Sanomien mielipidepaltalla kirjoitettiinkin 26.8.2007, että ”klassisen musiikin taitojen saavuttaminen on paljon vaativampaa kuin viihdemusiikin valmiuksien omaksuminen” (Allo 2007). Tämä mielikuva vaikuttaa nykyään selvästi vanhentuneelta. Afroamerikkalainen musiikki on sittemmin integroitunut kiinteäksi osaksi yhteiskuntaa ja sitä arvostetaan laajasti eri yhteiskunta-

ja ikäryhmissä. Samanaikaisesti länsimainen taidemusiikki näyttää kokeneen arvonalennuksen: orkesterikonserttien yleisöt ovat pienentyneet, ja joissakin tapauksissa on jouduttu pohtimaan jopa orkestereiden lakkauttamista. Minulle afroamerikkalainen musiikki merkitsi nuoruudessani jonkinasteista kapinaa ja pesäeroa omien vanhempieni ikäluokan musiikkimieltymyksistä. Tämä henkilökohtainen vastakkainasettelu oli yksi tutkimusaiheeni alkuperäisistä inspiraation lähteistä. Tehtyäni tätä tutkielmaa yli kymmenen vuoden ajan käsitykseni ovat kuitenkin muuttuneet. Tällä hetkellä vaikuttaa siltä, että afroamerikkalainen musiikki on saavuttanut vahvan kulttuurisen aseman eikä tarvitse erityistä puolustajaa, kun taas länsimaiseen traditioon perustuva musiikki näyttää tarvitsevan tukea ja uudelleen asemoitumista nykyisessä kulttuurisessa ympäristössä.

Tutkin yhdeksää yläkoulussa käytössä ollutta oppikirjaa, jotka on julkaistu vuosina 1969–2004. Kaikki kirjat yhtä lukuun ottamatta ovat Otavan julkaisemia. Halusin tarkastella vain yhden kustantajan julkaisemia kirjoja, jotta voisin havaita yhteiskunnan tasolla tapahtuneet muutokset parhaiten. Kirjojen toimituskunnat koostuvat osittain samoista ihmisistä, joten kirjojen sisällössä voidaan olettaa olevan myös paljon yhtäläisyyksiä. Tällöin myös muutokset tekijöiden tiedoissa ja asenteissa saattavat myös erottua kirjan sivuilta selvimmin.

2 Afroamerikkalainen musiikki

Lauri Väkevän (2001) mukaan afroamerikkalaisella musiikilla tarkoitetaan laajassa mielessä kaikkea musiikkia, jossa on kuultavissa afrikkalaisen ja eurooppalaisen musiikin tyyli-
piirteitä. Sen lisäksi siihen on sekoittunut myös muun muassa aasialaisia ja arabialaisia vaikutteita (Väkevä 2001). Afroamerikkalaiseen musiikkiin kuuluu lukematon määrä tyy-
lilajeja eli genrejä, joista esittelen seuraavissa alaluvuissa tutkimukselleni olennaisimmat.

Afrikan mantereelta ryöstettiin ihmisiä Pohjois- ja Etelä-Amerikkaan orjiksi vuosina 1600–
1800-luvuilla. Väkevän (2001) mukaan yhdysvaltalaisilta orjilta kiellettiin rumpujen sekä
afrikkalaisten puhaltimien käyttö, kun taas eurooppalaisten instrumenttien käyttöön heillä
oli lupa (Väkevä 2001). Poikkeuksena oli kielisoitoin banjo, joka oletettavasti afrikkalaista
alkuperää (Charry 1996, 28). Ne orjat, jotka oppivat soittamaan eurooppalaisia soittimia,
saattoivat päästä salonkimuusikoiksi tai palvelijoiksi. Heitä saatettiin tämän myötä jopa
vapauttaa, joten orjilla oli monia syitä opetella isäntiensä musiikkia. (Väkevä 2001.)

Tässä tutkimuksessa käsiteltävää musiikkia kutsutaan nykyään useilla eri nimityksillä.
Näitä ovat muun muassa rytmimusiikki, kevyt musiikki, populaarimusiikki, viihdemusiikki
ja afroamerikkalainen musiikki. Kullakin näistä termeistä on omat rajoitteensa; voidaanhan
esimerkiksi rytmillisyyttä havaita muissakin musiikin lajeissa kuin rytmimusiikissa. Sa-
moin musiikin äärellä voi viihtyä, vaikka se ei kuuluisikaan viihdemusiikin genreen. Kut-
sun tästä lähin tämän pääjakson kaikkia tyyliä yhteisellä nimityksellä afroamerikkalainen
musiikki. Samalla tiedostan, että tämä termi viittaa nykyään enemmän musiikinlajin histo-
riaan, kuin sen tekijöihin; tehdäänhän afroamerikkalaista musiikkia niin Suomessa, Aust-
raliassa kuin Koreassa, vaikka sen tekijät eivät olisi afrikkalaista syntyperää eivätkä kos-
kaan käyneetkään Amerikassa.

2.1 Populaarimusiikki

On perusteltua olettaa, että sosiaalisesti kerrostuneissa yhteiskunnissa vallitsi ennen afro-
amerikkalaisen musiikin syntyä jonkinasteinen hierarkia myös eri musiikinlajien välillä.
Suurimmassa osassa Eurooppaa ja Pohjois-Amerikkaa musiikkia on jaoteltu sosiaalisen
luokan perusteella jo pitkään (engl. *popular vs. elite*). Stanley Sadien toimittaman *The New
Grove Dictionary of Music and Musicians* -teoksen mukaan (Middleton & Manuel 2001,

128–166) jo keskiaikainen teoreetikko Johannes de Grocheio kirjoitti 1300-luvulla teoksessaan *De Musica*, että polyfoninen motetti ei soveltunut tavalliselle kansalle, “koska he eivät ymmärrä sen hienovaraisia piirteitä eivätkä saa nautintoa sen kuulemisesta ... [sitä] tulisi esittää oppineille” (kirjoittajan suomennos).

1800-luvun lopulla länsimaiden kasvava keskiluokka oli vaurastunut siinä määrin, että yhä useammalla oli varaa hankkia kotiinsa piano, joita myös pystyttiin tuottamaan aiempaa enemmän ja halvemmalla. Teollistuminen mahdollisti samalla nuottien kasvaneeseen kysyntään vastaamisen. Myös tavallisten ihmisten mahdollisuudet osallistua musiikin julkisiin esitystilaisuuksiin lisääntyivät: tanssisalit, teatterit ja pienet konserttisalit (engl. *concert rooms*) yleistyivät ja kansalla oli ensi kertaa historiassa mahdollisuus nauttia ammattilaisten esittämästä kaupallisesta musiikista. Samoihin aikoihin New Yorkiin muodostui lauluntekijöiden ja musiikkikustantajien yhteisö nimeltä Tin Pan Alley. Alueella toimi useita nuottikustantamoja pienissä toimistoissaan, ja kaupallinen populaarimusiikin tuotanto nousi ennennäkemättömään kukoistukseen, kun kustantajat palkkasivat lauluntekijöitä, sekä kehittivät tuotanto- ja jakeluketjujaan. (Middleton & Manuel 2001, 128–166.)

Vuonna 1888 yhdysvaltalainen Thomas Edison toi markkinoille ensimmäisen musiikkitalenteiden soittamiseen kykenevän laitteen, ‘fonografin’, joka soitti vahalieriön pintaan kai-verrettua ääntä. Samoihin aikoihin Columbia julkaisi samantapaisen laitteen, ‘graphophonen’. Kuusi vuotta myöhemmin saksalaissyntyinen, Yhdysvaltoihin muuttanut Emile Berliner kehitti pyöreitä äänilevyjä soittavan laitteen, jota hän kutsui ‘gramofoniksi’. Noin kaksikymmentäviisi vuotta myöhemmin levy voitti lieriön kilpailussa yleisön suosioista. (Sanjek 1988; Ennis 1992.)

1920-luvulla radio laajensi musiikin levittämismahdollisuuksia edelleen; 1927 noin neljännes amerikkalaisista omisti radion. 1950-luvun alussa käytännössä kaikissa amerikkalaiskodeissa oli vähintään yksi radio. (Sanjek 1988; Ennis 1992.)

Nykyaikaisen populaarimusiikin juuret voidaan ulottaa 1800-luvun lopun musiikkiin, jota Colin Larkin (1998, 17–24) kutsuu pseudo-orjamusiikiksi. Pseudo-orjamusiikin taustalla olivat orjien työlaulut, joissa yhdistyivät kahden kulttuuripiirin kansamusiikkiperinteet: afrikkalainen ja eurooppalainen.

Larkinin (1998) mukaan ensimmäinen selkeästi tunnistettava popmusiikin tyyli oli Scott Joplinin kehittämä pianolla soitettava ragtime, joka nousi Pohjois-Amerikassa suureen suosioon 1900-luvun taitteessa muun muassa automaattipianojen (player piano) välityksellä. Sittenkin Joe 'King' Oliver and The Original Dixieland Jazz Band kehittivät ragtimea edelleen ja veivät ”jazzin ilosanomaa” Eurooppaan ensimmäisen maailmansodan aikana viihdyttäessään ”ympärysvallat” -liittouman sotilaita. (Larkin 1998.)

Larkin (1998) kirjoittaa, että samaan aikaan myös espanjalaiset vaikutteet olivat läsnä New Orleansissa, jossa jazzin väitetään syntyneen. Tällä nuorella ja nopeasti suosituksi nousseella musiikinlajilla oli merkittävä rooli Yhdysvaltain köyhien mustien keskuudessa: sitä ei ollut tarkoitettu konserttisaleihin kuunneltavaksi, vaan tanssittavaksi. Sen kuunteleminen antoi mahdollisuuden unohtaa estot ja unohtaa hetkeksi myös köyhyyden realiteetit. Jazzin tahdissa saattoi juopua, nauraa ja rakastua. Populaarimusiikkiin liitettiin lisäksi mielikuvia alkoholista, seksistä, huumeista ja kapinasta. (Larkin 1998, 17.)

Koska populaarimusiikin juuret ovat Amerikan mustien työlauluissa, se on nähty myös suoraan sydäimestä spontaanina tulevana musiikkina. Orjuutetulla puuvillanpoimijalla ei ollut mahdollisuutta hankkia muodollista koulutusta, mutta hän pystyi laulamaan vaistonvaraisesti sydäimestään. Sydäimestä laulaminen oli kyky, jota yhdessäkään musiikkioppilaitoksessa ei voi opettaa; tällaista laulajaa ei voi opettaa tuntemaan oloaan surulliseksi (*blue*), eikä myöskään laulamaan kyseistä tunnetilaa ilmentäen. Tämä sydäimestä tuleva ihanne vaikuttaa popmusiikissa edelleen: popmusiikissa ovat tuttuja spontaanit ja alkuvoimaiset huudahdukset. Vastavoimana tälle alkuvoimaiselle tunteenilmaisulle jotkut popmusiikin tekijät pyrkivät siloiteltuun ja puhtaaseen tyyliin. (Larkin 1998, 18.)

Hauskanpidon, lihallisuuden ja huumorin ohella populaarimusiikki voi myös ilmetä rauhoittavana ja vakaana gospelmusiikkina. Gospel syntyi, kun pelloilla laulettu työlaulu tuotiin kirkkoympäristöön. Gospel ja sen alalaji negro spiritual on myös läheisessä yhteydessä jazziin ja bluesiin. Gospel vaikutti myös 1950-luvulla suosittuun doo-wop -musiikin taustalla. Kyseisessä musiikinlajissa keskeisessä roolissa on puhdas moniääninen laulu, mikä on periytynyt edelleen muun muassa the Beach Boysin, the Holliesin, the Mamas And The Papasin sekä Crosby, Stills & Nashin musiikkiin. (Larkin 1998, 17.) Samoihin aikoihin jazzmusiikin kehittyessä syntyi Yhdysvaltain valkoisten keskuudessa musiikkityyli nimeltä ”country and western”, (tai bluesgrass). Vaikka se on vahvasti valkoisten tekemään ja esittämään, on se saanut vaikutteita afroamerikkalaisesta musiikista (Tolvanen 1990, 49).

2.2 Blues ja jazz

Blues polveutuu osaltaan luultavasti Länsi-Afrikkalaisten griotti-trubaduurien esittämästä musiikista. Heidän kielisoittimilla säestetyissä lauluissaan kuului afrikkalaisen rytmikan lisäksi myös arabilais-islamilaista melodisia vaikutteita. Blues lienee kuitenkin saanut tärkeimmät vaikutteensa peltotöissä työskennelleiden mustien modaalisisista peltokuoroista ja työlauluista, jotka kehittyivät vähitellen persoonallisiksi ilmaisumuodoiksi. Koska afrikkalaisten rumpujen ja puhaltimien käyttö oli orjilta kielletty, banjosta muodostui varhaisille bluesmuusikoille tärkeä kielisoitin. (Väkevä 2001.) Banjon puolestaan oletetaan polveutuvan eräästä afrikkalaisesta viisikielisestä soittimesta nimeltä *halam* tai *xalam* (Charry 1996, 28).

Schuller (1968) kertoo jazzin kehittyneen vuosien 1895 ja 1917 välillä New Orleansissa muun muassa minstrel-musiikin, pianovetoisen ragtimen ja afroamerikkalaisen väestön keskuudessa syntyneen bluesasteikon pohjalta. Vuonna 1917 termi ”jazz” oli jo yleisesti käytössä, ja Original Dixieland Jazz Band julkaisi varhaisimmat jazzlevytykset. Jazz on vahvasti yhteisöllistä ja improvisointiin ja melodian koristeluun perustuvaa musiikkia. Jazzin suurimpia nimiä ovat muun muassa solistit Louis Armstrong, Earl Hines, Coleman Hawkins, Lester Young, Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Miles Davis, John Coltrane ja Ornette Coleman, sekä erityisesti säveltäjinä arvostetut Jelly Roll Morton, Duke Ellington, Thelonius Monk, John Lewis, George Russell ja Charlie Mingus. (Schuller 1968.)

2.3 Latinalaisamerikkalainen musiikki

Roberts (1999) kirjoittaa, että latinalaisamerikkalainen musiikki on syntynyt kolmen suuren kulttuurin vaikutuksesta: afrikkalaisen, eurooppalaisen ja Amerikan alkuperäisväestöjen kulttuurien. Vaikka eri maiden musiikkityylejä on runsaasti, niillä on kuitenkin niin paljon yhteisiä piirteitä, että ne voidaan käsittää yhdeksi kulttuurilliseksi kokonaisuudeksi. Harva näistä musiikkityyleistä on kuitenkaan vaikuttanut suoraan Pohjois-Amerikan afroamerikkalaiseen musiikkiin. Ne tyylit, joiden vaikutus on kuultavissa, ovat peräisin neljästä valtiosta: Kuubasta, Brasiliasta, Argentiinasta ja Meksikosta. Näistä kuubalaisen musiikin vaikutus on ollut merkittävin. (Roberts 1999.)

Tutkielmassani tarkastelen oppikirjoista ainoastaan sitä sisältöä, joka käsittelee edellä mainittujen valtioiden (Kuuba, Brasilia, Argentiina ja Meksiko) musiikkia. Muut latinalaisamerikkalaisen musiikin tyylit jätän tarkastelun ulkopuolelle, koska niiden vaikutuspiirit ovat olleet paikallisemmat.

2.4 Jazziskelmä Suomessa

Koska tämä tutkimus kertoo musiikin opetusmateriaalista Suomessa, on tarpeen huomioida myös afroamerikkalaisen musiikin vaikutus suomalaiseen iskelmään. 1950- ja 60-luvuilla Suomessa tehtiin iskelmämusiikkia, jossa oli selviä vaikutteita jazzista. Sen ensimmäisiä onnistuneita levytyksiä sanotaan olleen Brita Koivusen Suklaasydän vuodelta 1963, joka on suomeksi käännetty versio jazzkappaleesta Mama's Pearls. Jazziskelmässä voidaan kuulla seuraavia jazzille ominaisia elementtejä: swingrytmiikka, walking bass, jazzharmonia, puhallinsovitukset, latinalaisamerikkalaisen rytmimusiikin vaikutteet, naissolisti, laulutapa, improvisointi, jazzillinen ilmaisutapa sekä solistin jazzrepertuaari. (Poutiainen & Kukkonen 2011.)

Jazziskelmää on Haaviston (1994) mukaan kutsuttu myös iskelmäjazziksi, foxiksi tai pelkistetysti tanssimusiikiksi. Haavisto luonnehtii Sibelius-Akatemian koulutusjulkaisuksi laatimassaan vihkosessa jazziskelmän tanssiorkesterijazziksi. Jazziskelmiä hän kutsuu piilojazziksi. (Haavisto 1994, 32–33.)

Jazziskelmätuotanto vaikutti myös suomalaisen rock'n'rollin tuotantoon. Kuten Mattiesko Hytönen Helsingin Sanomissa 17. toukokuuta 1981 kirjoittaa, jazzmuusikko Onni Gideon julkaisi ensimmäisen suomalaisen rocklevyn *Hawaiian rock* vuonna 1957.

2.5 Hip hop ja rap

Jennifer Keeleyn (2001) mukaan hip hop sai alkunsa 1970-luvulla New Yorkissa Bronxin kaupunginosassa. Hip hop -kulttuuriin kuuluu kolme alun perin itsenäistä taidemuotoa: graffiti, breakdancing ja rap. Kulttuurin kehityksessä olennaisia olivat myös ulkoilmajuhlat, joita afroamerikkalainen ja latinalaisamerikkalainen nuorisoyhteisö järjestivät. Juhlissa esiintyi levysoittajia eli DJ:itä (engl. *disc jockey*), jotka soittivat muun muassa discomusiikkia.

Erityisessä roolissa olivat levyiltä katkeamatta kerratut katkelmat, joita ruvettiin kutsu-
maan nimellä *break*. DJ:t loivat näin uutta musiikkia olemassa olevien äänitteiden pohjalta.
(Keeley 2001.)

Breakien tahtiin ryhdyttiin myös tanssimaan kilpaa, mistä muodostui breakdancingiksi kut-
suttu tanssityyli. Edellä mainituissa ulkoilmajuhlissa esiintyi toisinaan myös ihmisiä, joi-
den tehtävä oli ylläpitää tunnelmaa huudahdellen ja puhuen yleisölle. Heitä kutsuttiin ni-
mellä *master of ceremony* eli MC. MC:t keksivät alkaa puhua mikrofonin improvisoitua
riimiteltyä tekstiä rytmikkäästi breakien säestyksellä. Näin syntyi puhelaulutyylillä nimeltä
rap. (Keeley 2001.)

3 Afroamerikkalaisen musiikin asema koulutuksessa

Suomen ensimmäinen opettajaseminaari perustettiin vuonna 1863. Sen ensimmäinen johtaja Uno Cygnaeus piti suuressa arvossa soitto- ja laulutaitoa, joita hän edellytti myös kansakoulujen opettajilta. Seminaariin pyrkijällä täytyi olla ”taipumus lauluun tai musikaalinen korva”. (Pajamo 2009, 36.)

Laulunopettajien systemaattinen koulutus sai alkunsa 8.-9.1.1909 järjestetyssä laulunopettajien yleiskokouksessa. Silloin katsottiin, että koulutus tulisi toteuttaa Helsingin Musiikkiopiston ja Helsingin yliopiston yhteistyönä niin, että yliopistossa opiskeltaisiin kasvatusteorian ja musiikkiopistossa soitinaineita, pakollisia musiikkiaineita, pedagogiaa ja kuorolaulua. Laulunopettajien koulutus aloitettiin kuitenkin vasta vuonna 1921 Helsingin musiikkiopiston toimesta. Laulunopettajien seminaari toimi Helsingin musiikkiopistossa (1924 eteenpäin Helsingin konservatorio) vuosina 1921–1938 sekä vuosina 1939–1957 Sibelius-Akatemiassa, jonne toiminta siirtyi konservatorion muuttuessa korkeakouluksi. Vuonna 1957 laulunopettajaseminaari muutettiin koulumusiikkiosastoksi. (Tikkanen & Väkevä 2009, 424–426.)

Koululaitoksen perustamisesta 1960-luvulle asti koulujen musiikinopetus koostui lähes yksinomaan laulusta ja musiikin teoriasta (Muukkonen 2010). Sen jälkeen koulumusiikki alettiin nähdä oppiaineena, jolla tulisi olla kasvatuksellinen merkitys. Täten musiikintunteja ryhdyttiin monipuolistamaan muun muassa rytmikasvatuksen avulla Emile Jaques Dalcrozen sekä Carl Orffin oppien mukaisesti. (Suomi 2009, 74.) Koulumusiikki koki voimakkaita muutoksia 1960- ja 1970-lukujen vaihteessa. Afroamerikkalainen musiikki tarjosi mahdollisuuden yhdistää oppilaiden musiikkikokemuksia sekä koulun sisällä että sen ulkopuolella. Jotkut akateemisen oppineiston edustajat kuitenkin vastustivat afroamerikkalaisen musiikin tuloa kouluihin. Esimerkiksi säveltäjä Joonas Kokkonen piti Jyväskylän Kesä -tapahtumassa vuonna 1964 esitelmän, jota Aimo Moilanen (1964) siteeraa Rondo-lehteen kirjoittamassaan artikkelissa.

Viime aikoina on näkynyt pyrkimystä siihen suuntaan, että sellainen musiikkiin kuuluva ilmiö kuin iskelmämusiikki pitäisi ottaa koulujen musiikinopetuksen palvelukseen. - - Tämä on ilmiö, johon on mielestäni suhtauduttava mitä jyrkimmin negatiivisesti. Kysymys ei ole loppujen lopuksi vain musiikkikasvatuksen ongelma, vaan koko kysymys on kulttuurin perusasi-

oista, siitä että kaikessa kulttuuria luovassa työssä on keskeisimmässä asemassaan aina kvaliteetti. Kaikkialla pitäisi nuorisoa kasvattaa juuri tuon hierarkian ymmärtämiseen. Jos lähdetään siltä pohjalta, että jokin elämys ja kiinnostuksen aste on määräävä, silloin mielestäni ollaan väärillä jäljillä. (Moilanen 1964, 11–12.)

Kokkonen esitti useita julkisia kannanottoja afroamerikkalaista musiikkia vastaan. Hän kirjoittaa Rondo-lehden numerossa 1/1965 The Beatles -yhtyeen nauttimasta suosiosta seuraavasti:

Minulla ei tosin ole kovin suurta kokemusta Beatles-yhtyeestä: olen pari kertaa joutunut sitä kuulemaan transistori-sävelradion pakkosyöttämänä, ja kerran olen televisioperheessä vieraillessani nähnyt välähdyksen yhtyeen konsertista. Sen perusteella toteaisin sivumennen, että Beatles-yhtyeen ja Bachin messun tarjoaman elämyksen välillä on ainakin se periaatteellinen ero, että Bachin messu on elämyksen saamiseksi todella kuultava – Beatles-yhtyeen esitys ei taas näytä sitä lainkaan vaativan. - - Beatles-mania on tietysti sinänsä harmiton, pian ohi menevä ja nopeasti jollakin uudella manialla korvautuva ilmiö. Ja kukoistakoon minun puolestani iskelmäteollisuus ja tuottakoon mieluummin hyviä kuin huonoja iskelmiä, koska tällaistaakin musiikkia tarvitaan. Vaarallisiksi nämä ilmiöt kasvavat vasta sitten, kun niitä ryhdytään rinnastamaan taiteeseen ja tässä mielessä fanaattisesti puolustamaan, jopa aletaan vaatia iskelmien mukaan ottamista koulujen musiikin opetukseen. En ymmärrä, miksi iskelmiä pitäisi opetella vielä koulussa, kun sävelradio opettaa niitä kotona jokseenkin ympäri vuorokauden. (Kokkonen 1965, 10–12.)

Samassa lehdessä julkaistiin myös Pekka Gronowin vastine Kokkosen kirjoitukseen. Kirjoituksessaan Gronow puolustaa popmusiikkia Joonas Kokkosen mielipiteiltä, mutta toteaa kuitenkin, että "hyvät sinfoniat ovat epäilemättä parempia kuin hyvät iskelmät". Hän kuitenkin päättää tekstinsä toteamalla, että iskelmän asemaa nyky-yhteiskunnassa on miltei mahdotonta sivuuttaa. Tämän vuoksi sitä tulisi käyttää kouluissa väylänä oppilaiden musiikillisten raja-aitojen murtamiseen. (Gronow 1965, 12–13.)

Myös Sibelius-Akatemian rehtori Taneli Kuusisto otti samoihin aikoihin kantaa afroamerikkalaiseen musiikkiin. Hän kirjoitti aiheesta 23.5.1964: ”Samalla kun sana ’pop’ on levinnyt käytäntöön ja saanut käsitteenä määrätymppää sisältöä, joka on jokseenkin yhtäpitävä ’epätaiteen’ kanssa, lienee selvinnyt, että sille [--] voitaneen suoda sijaa kyllä taidelaitoksenkin pikkujouluissa ym. kahvitilaisuuksissa, kun sille sen sijaan ei voida omistaa arvostusta vakavana taiteena, jonka hyväksi olisi syytä jotain uhrata”. Hän otti myös lukuvuoden avajaispuheessaan 7.9.1964 kantaa, tulisiko jazzmusiikki sisällyttää Sibelius-Akatemian opetusohjelmaan, nimittäen jazzia ”ajanvietemusiikiksi”. (Dahlström 1982, 206.)

Sibelius-Akatemiassa koulutustarjonta reagoi myös yhteiskunnan musiikkielämän muutokseen tarjoamalla uusia kursseja ja oppiaineita musiikin opettajaksi opiskeleville. 1970-luvun alussa jazz sai pienen jalansijan koulumusiikin koulutusohjelmassa musiikin kuuntelussa sekä jazzbaletissa. 1970-luvulla koulutusohjelmaan lisättiin erikoistumiskursseja muun muassa kansanmusiikissa, pop- ja jazzmusiikissa (yhteistyössä Oulunkylän Pop & Jazz -opiston kanssa) sekä musiikkiliikunnassa Ellen Urhon aloitteesta, joka oli vuonna 1970 valittu Sibelius-Akatemian koulumusiikin osaston johtajaksi. (Pajamo 2007, 105–106.) Urho myös rekrytoi säveltäjä Ilkka Kuusiston opettamaan improvisointia, sekä Inkeri Simola-Isakssonin ja Kimmo Hakasalon vapaan säestyksen opettajiksi (Juntunen 2013, 107).

Samanaikaisesti opetusministeriö tarjosi Sibelius-Akatemialle kahta sivutoimisen lehtorin virkaa, joita akatemia ei ollut koskaan anonut, aineina jazz-musiikki ja etnomusikologia. Sibelius-Akatemia kuitenkin esitti, että näiden lehtoraattien opetusalueiksi tulisivat lyömäsoittimet ja koulumusiikkiosaston erikoisaineet. Näistä lyömäsoitinopettajan tuli kuitenkin opettaa myös ”uudempaa lyömäsoitintekniikkaa” ja koulumusiikkiopettajan pitää silmällä kansanperinnettä ja jazz-improvisaatiota. (Dahlström 1982, 261.)

Sibelius-Akatemialle perustettiin myös jazz-studio vuonna 1973, johtajanaan Heikki Sarmanto, sekä Big band Pertti Pekkasen johdolla (Dahlström 1982, 262). Sibelius-Akatemiaan perustettiin erilliset kansanmusiikin ja jazz-musiikin osastot vuonna 1983 (Tikkanen & Väkevä 2009, 431). Afroamerikkalaisen musiikin koulutustarjonta lisääntyi merkittävästi vuonna 1989, jolloin kurssivalikoimaan lisättiin kurssit *Afroamerikkalainen musiikki*, *Big band*, *Jazzmusiikin historia*, *Nykyjazz*, *Suomalaisen populaarimusiikin historia* sekä *Jazzpedagogiikka*. Uutena syventymiskohteena mukaan tuli pop- ja jazzmusiikki (Sibelius-Akatemian opinto-opas 1989–91. 1989). Vuonna 1995 suotiin mahdollisuus jazzinstrumenttien tai laulun opiskeluun pääinstrumenttina, sekä afroamerikkalaisten instrumenttien ja -laulun opiskeluun sivuinstrumentteina (Sibelius-Akatemian Opinto-opas 95–96, 1995.)

4 Oppikirja afroamerikkalaisen musiikin opetuksessa

Lucy Greenin (2002) mukaan lapsille on luontaista kopioida ympäröivää maailmaansa. He kopioivat aikuisten ja ikätoveriensa käyttäytymistä, sekä tekevät kopioita esineistä [piirtämällä ja, askartelemalla ja muovailemalla]. Koska elävää musiikkia kuulee nykyaikana verrattain harvoin, ihmiset ovat kosketuksissa musiikkiin pääosin äänitteiden kautta niin kotona, koulussa, työpaikalla, julkisilla paikoilla, kuin yleisötapahtumissakin. Greenin mukaan afroamerikkalaisen musiikin opiskelu ja omaksunta tapahtuu aloittelevalla muusikolle pitkälti musiikkiäänitteitä kuulonvaraisesti kopioiden. (Green 2002, 84.)

Siinä missä länsimaisen taidemusiikin perinteessä alkuteoksena nähdään säveltäjän itse kirjoittama nuotti, afroamerikkalaisessa musiikissa se on musiikkiesitys tai äänite (Lilja 2014, 163–164). Oppikirja ei tästä syystä ole paras mahdollinen lähde afroamerikkalaisen musiikin opiskeluun, varsinkin kun kirjoissa olevat nuotinnokset sisältävät usein virheitä ja vaikuttavat kiireessä tehdyiltä. Kun nuotinnukset on suunnattu koululaisille, niiden laadinnassa täytyykin tehdä valintoja sovitukseen ja transkription suhteen. Onhan aivan eri asia tehdä transkriptio esityskäyttöön kuin tutkimusta varten. Lilja (2014) erottelee nämä transkriptiotavat termeillä *deskriptiivinen* ja *preskriptiivinen*. Preskriptiivisestä nuotinnoksesta on jätetty paljon yksityiskohtia pois, mikä edellyttää esittäjältä ja/tai tulkitsijalta ”hiljaista tietoa”. Deskriptiivinen nuotinnos pyrkii sen sijaan kuvaamaan mahdollisimman tarkasti sen, miltä kappale kuulostaa. (Lilja 2014, 164–166.) Preskriptiivisessäkin nuotissa on tärkeää, että sen sointumerkit ovat paikkansapitäviä. Jere Laukkanen (2007) kertookin sointumerkintäoppaassaan, että sointumerkkien täytyy olla mahdollista tulkita vain yhdellä tavalla.

Laadukkaan opetuksen toteutuminen nojaakin paljon opettajan ammattitaitoon afroamerikkalaisen musiikin alueella. Green (2002) teki väitettä tukevan havainnon tutkiessaan musiikkikasvatusta Iso-Britanniassa vuonna 1982. Valtaosa hänen haastattelemistaan musiikinopettajista keskittyi opetuksessaan klassiseen musiikkiin, kun vain pieni vähemmistö ilmoitti laulattavansa oppilaillaan afroamerikkalaista musiikkia. (Green 2002, 137–139.)

Green (2002) kirjoittaa, että populaarimusiikki oppivat suurelta osin informaalisti (Green 2002, 84). Sitä vastoin perinteinen klassinen koulutus perustuu enemmän tekniseen, opettajajohtoiseen harjoitteluun. (Green 2002, 157–158.)

5 Tutkimusasetelma

Tässä luvussa esittelen tutkimustehtävän ja tutkimuskysymykset. Tarkastelen myös tutkielmassa käytettyä tutkimusmenetelmää ja tutkielmaani liittyviä eettisiä kysymyksiä.

5.1 Tutkimustehtävä ja tutkimuskysymykset

Tavoitteenani on selvittää, miten afroamerikkalaisen musiikin yleistyminen ja vakiintuminen osaksi koulujen musiikinopetusta on heijastunut koulujen oppimateriaaleihin Suomessa.

Tutkimuskysymykseni ovat:

1. Miten afroamerikkalaisen musiikin tarjonta on kehittynyt musiikin oppikirjoissa vuosina 1969–2004?
2. Miten afroamerikkalaisen musiikin sointumerkintätapa on kehittynyt kyseisissä oppikirjoissa?

5.2 Tutkimusmenetelmät

Suoritan tutkimuksen laadullisena sisällönanalyysinä. Laadullisessa tutkimuksessa on hyvä valita tutkittavaksi jokin rajattu, kapea aihepiiri, jota pyritään tarkastelemaan mahdollisimman kattavasti. Kaikki sellainen materiaali, josta haluaisi kirjoittaa, mutta joka ei sovi tähän rajattuun aihepiiriin, on syytä jättää seuraavaan tutkimukseen. (Tuomi & Sarajärvi 2009, 92.)

Valitsin tutkimukseen pelkästään yläkoulun oppikirjoja yhtä teosta lukuunottamatta samalta kirjakustantajalta, jotta tutkittavan aineiston määrä pysyisi vertailukelpoisena. Oli

myös mielekästä rajata alakoulun oppikirjat pois, sillä itse sain innoituksen opiskella afroamerikkalaista musiikkia teini-iän alakoulun viimeisillä luokilla.

Sisällönanalyysi on tutkimustapa, jolla analysoidaan dokumentteja systemaattisesti ja objektiivisesti. Tässä yhteydessä dokumentti voi olla lähes mikä tahansa kirjallinen materiaali, kuten esimerkiksi kirja, artikkeli, päiväkirja tai litteroitu keskustelu tai haastattelu. Sisällönanalyysillä pyritään luomaan tiivis kuva tutkittavasta ilmiöstä. Siihen sisältyy johtopäätösten tekeminen tuotetusta aineistosta. Menetelmä mahdollistaa joitakin käsitteellisiä vapauksia, mutta tietyt rajoitteet täytyy hyväksyä sisällönanalyysiä tehdessä. (Tuomi & Sarajärvi 2009, 103.)

Laadullisessa analyysissä on kaksi vaihetta: havaintojen pelkistäminen ja arvoitusten ratkaiseminen. Ne ovat kuitenkin käytännössä sidoksissa toisiinsa. Alasuutarin mukaan myös pelkistäminen voidaan jakaa kahteen eri osaan, jotka ovat aineiston tarkastelu ja havaintojen yhdistäminen. (Alasuutari 2011, 39–40.) Itse pelkistin havainnot luokitusyksikköihin, joissa tarkastelin jokaisen kirjan sisältöä yksittäisenä kokonaisuutena. Näin pystyin tarkastelemaan oppikirjojen sisällön kehitystä kronologisesti.

5.3 Tutkimuseettisiä näkökohtia

Ajankuva näkyy musiikkivalintojen lisäksi myös kirjojen kielessä. Vielä vuonna 1985 julkaistussa oppikirjassa käytetään rasistista ilmaisua ”neekeri”. Kyseisen sanan käytöstä vanhoissa oppikirjoissa voidaan tehdä tulkinta, että kirjojen tekijät ovat suhtautuneet rasistisesti myös afroamerikkalaiseen musiikkiin. Olen valinnut säilyttää lainaukset alkuperäisessä kirjoitusasussaan, mutta omassa tekstissäni en käytä rasistisia sanoja tai ilmauksia.

Pyrin tutkielmassani esittämään ja käsittelemään tietoa luotettavasti ja rehellisesti, kuten Tutkimuseettisen neuvottelukunnan julkaisussa (2023) kehoitetaan. Kohtelen tutkielmaseminaarin kurssitovereitani ja lähdemateriaaliani kunnioittavasti, sekä kannan vastuun kirjoittamastani tekstistä ja tutkielman valmistumisesta. (TENK 2023.)

Olen tutkielmaa kirjoittaessani käyttänyt tekoälysovellus Chat GPT:tä tiedonhakuun. En ole kuitenkaan käyttänyt sitä tieteellisen tiedon lähteenä, kuten Taideyliopiston koulutusta ja opiskelua koskevissa eettisissä ohjeissa (2023) kielletään tekemästä.

6 Tulokset

Tässä luvussa esittelen ja analysoin tutkimuksen kohteena olevat musiikin oppikirjat.

6.1 Oppikirjojen analyysi

Olen valinnut tähän tutkimukseen yhdeksän oppikirjaa, jotka ovat yhtä lukuun ottamatta Otavan julkaisemia. Vanhin kirja on Musiikki Fazerin (nyk. F-kustannus) julkaisema, mutta nykyään Otavan omistuksessa. Olen sisällyttänyt sen tähän tutkimukseen, koska se on ensimmäinen peruskouluun tarkoitettu musiikin oppikirja.

- Musica III: Musiikin maailma (Musiikki Fazer, 1969)
- Musiikki 7–9 (Otava, 1978)
- Musiikki 7–9 (Otava, 1983)
- Koulun musiikki 7: Selvät sävelet (Otava, 1985)
- Selvät sävelet 7 (Otava, 1995)
- Musikantti 7 (Otava, 1999)
- Selvät sävelet 8–9 (Otava, 2000)
- Musiikin mestarit 7 (Otava, 2003)
- Musiikin mestarit 8–9 (Otava, 2004)

6.1.1 Musica III: Musiikin maailma (1969)

Tässä kirjassa on kaksi osiota, jotka voidaan luokitella afroamerikkalaista musiikkia käsitteleviksi. Näistä ensimmäinen on osio nimeltä *Jazz*. Osion alussa esitetään lyhyt yleistietopaketti Jazzista, jonka jälkeen seuraavat tiiviit kuvaukset swingistä, bebopista ja modernista jazzista.

Jazzmuusikoista mainitaan Louis Armstrong, Duke Ellington, Benny Goodman, Charlie Parker, Dizzy Gillespie ja John Coltrane. Toisella sivulla on luettelo "Jazzista puhuttaessa usein käytettyjä sanoja", jossa on selitetty viisi jazziin mielletävää termiä: jam session, beat, svengi, chorus ja sektio.

Jazzin jälkeen kirjoitetaan lyhyesti bluesista. Tämän jälkeen mainitaan George Gershwin ja hänen sävellyksensä *Rhapsody in Blue*, josta on irrotettu ja nuoteiksi kirjoitettu viiden tahdin katkelma sivulla 53. Kun oppikirjassa puhutaan bluesista, on huomionarvoista,

että esille ei ole nostettu musiikkia afroamerikkalaisilta muusikoilta, vaan liettualais-venäläis-juutalaiset juuret omaavalta länsimaisen taidemusiikin säveltäjältä.

Jazzosiossa annetaan myös yksinkertainen transkriptio siitä, millä tavalla jazzyhtyeen rumpali voisi soittaa.



Kuva 1. Musica III: Musiikin maailma (Pohjola, E. & Cederlöf, E. 1969. 52)

Popmusiikistakin kirjoitetaan, mutta vain lyhyesti. Kyseiselle musiikinlajille on osoitettu kirjasta vain yksi sivu. Noin kolmasosan sivun alasta vie kuva The Beatles -yhtyeestä. Kappaleen tekstiosiossa kerrotaan popmusiikista seitsemän virkkeen verran. Alla on teksti kuvattuna kokonaisuudessaan.

Popmusiikki (populääri = suosittu) on kansanmusiikin nykyaikainen seuraaja. Aikaisemmin kansanlaulut olivat hyvin suosittuja, tällä vuosisadalla niiden tilalle on tullut iskelmämusiikki. Iskelmän suosio on tavallisesti lyhytaikainen. Sävelmiä, jotka jäävät elämään, kutsutaan *evergreeneiksi* (ikivihreiksi) - - Popsävelmien sanat, varsinkin Suomessa, ovat hyvin yksinkertaisia ja kertovat enimmäkseen rakkaudesta. Eräät säveltäjät ja laulajat ovat kuitenkin kirjoittaneet lauluja myös monenlaisista ajankohtaisista aiheista. Niitä kutsutaan *kabareelauluiksi* tai *protestilauluiksi*.

Kirjan ainoa afroamerikkalaista musiikkia kuvaava laulunuohti on katkelma The Beatles-yhtyeen kappaleesta *All My Loving*. Nuotti kattaa kappaleen ensimmäisestä säkeistöistä puolet. Kappaleen kertosäettä nuottiin ei ole sisällytetty lainkaan, muista säkeistöistä puhumattakaan. Nuotissa ei ole myöskään sointumerkkejä. Paul McCartneyn nimi on kirjoitettu väärin kirjoittamalla Mc ja Cartney erilleen toisistaan.

6.1.2 Musiikki 7–9 (1978)

Kirjassa on musikaalille oma kappale sivulla 153, jossa mainitaan muun muassa: "Amerikkalainen musikaali käyttää hyväkseen jazzin ja iskelmämusiikin aineksia." Kappaleen yhteydessä on nuotit musikaalikappaleista *Edelweiss*, *Tonight*, *Nousee päivä, laskee päivä* sekä *Puukko-Mackie*.

Puhallinmusiikki-osiossa viitataan jazzyhtyeisiin seuraavasti sivulla 214:

Puhallinmusiikin kannalta vailla merkitystä ei ole jazz-yhtyeiden erilaiset kokoonpanot. Vaikka niiden runkosoittimina ovatkin piano, kontrabasso ja rummut, niihin useimmiten kuuluu yksi tai useampi puhallin, joista käytetyimpiä ovat klarinetti, saksofonit, trumpetti ja pasuuna. Jazz-musiikin kehitys on avartanut puhallinsoittimien ilmettä mm. voimakkaalla improvisoinnilla ja laajalla väriasteikolla.

Kirjassa on populaarimusiikille oma kappale (s. 228–241). Kappaleen alkusivussa kerrotaan lyhyesti kaikista seuraavista populaarimusiikin lajeista: folk, kantri, jazz, blues, rock, rumba, samba ja calypso. Popmusiikkia kuvataan seuraavasti:

Koska neekeriorjien Uudella mantereella harrastamassa musiikissa sulautuivat yhteen lähes erottamattomasti sekä mustat että valkoiset vaikutteet, tätä musiikkia ja kaikkia siitä kehittyneitä muotoja on ryhdytty kutsumaan nimellä *afroamerikkalainen musiikki*. Sen tärkeimmät muodot ovat *jazz* ja *blues* sekä 1950-luvulla syntynyt *rock*.

Vaikka tekstin otsikko on populaarimusiikki, kappaleessa käytetään myös termiä kevyt musiikki. Seuraava otsikko on *Jazzin alkulähteet*. Tekstin alla on lyhyt näyte nuotinnetusta orjien työlaulusta *Hammer and Ring* (s. 229). Seuraava otsikko on nimeltään *Jazz*. Kappaleessa kerrotaan jazzin historiasta ylimalkaisesti ja tiiviisti, esimerkiksi "Louis Armstrong oli improvisoinnin kehittäjä ja solistisen tyylin luoja" (s. 231). Tekstin lomassa on näytteitä nuotinnetuista jazz-improvisaatiosta. Bluesille on myös oma otsikko, jonka alla kerrotaan lyhyesti bluesin syntyhistoriasta. Seuraava aukeama (s. 234–235) koostuu lähes yksinomaan bluesnuotinnuksista, joissa on katkelmia muutamasta blueskappaleesta. Sivulla 236 ja 237 kerrotaan Latinalaisen Amerikan musiikista sekä folkista ja kantrista.

Kirjassa on kappale elektronisesta musiikista, jossa mainitaan sivuilla 268–269 Chick Corea ja Herbie Hancock, jotka käyttivät elektronisia soittimia.

Sivulla 250 osiossa Viihde- ja tanssimusiikki on kappale *Miten jazzbasilli istutettiin*, jossa kirjoitetaan seuraavasti:

Ensimmäisen maailmansodan jälkeen *ragtime* ja *jazz* valtasivat Euroopan. Kuuluisa amerikkalainen The Original Dixieland Jazz Band valloitti Lontoon Tiger Ragillaan vuonna 1919. Pariisista tuli kansainvälinen jazz-keskus, ja tunnetut neekeri-jazz-bändit vierailivat Berliinin pahamaineisissa kabareeteattereissa. Suomeen jazz tuli omia teitään, omia aikojaan.

Kappaleessa kerrotaan jazzin tulosta Eurooppaan ja Suomeen. Dallapé-yhtyeestä on kerrottu vajaan kolmen sivun kappaleessa Dallapén tarina. Kappaleessa *Suklaasydän, tinakuoret* kerrotaan jazzin hiljaiselosta Suomessa ja kuinka se muuntautui Suomessa nykyisin tunnettavaksi iskelmäksi.

Seuraava kappale on nimeltään *Twist and Shout*, ja siinä kerrotaan rock 'n rollin synnystä sekä sen kehityksestä pop- ja rockmusiikiksi. Kappaleessa mainitaan nimeltä muun muassa yhtyeet The Shadows, The Beatles sekä Rolling Stones. Lisäksi esiin tuodaan suomalaisia muusikoita ja yhtyeitä, kuten Hasse Wallin ja Eero Koivistoisen Blues Section sekä Jim Pembroken ja Pekka Pohjolan Wigwam.

Populaarimusiikki-osion yhteydessä ei ole ainuttakaan kappalenuotinnosta, mutta sivuilla 309–355 on Ikivihreitä-lauluosio, jossa on useita afroamerikkalaisen musiikin vaikutuspiiriin luettavia kappaleita: *Pariisin taivaan alla*, *Kuolleet lehdet*, *Adios Muchachos*, *Heili Karjalasta*, ja *Minne tuuli kuljettaa*.

Kirjan sointumerkit hakevat vielä muotoaan: merkit ovat kursivilla kirjoitettuja ja mukana on vakiintumattomia merkintätapoja, jotka nykyään katsotaan virheellisiksi:

- *dm dim*
- *B* (tarkoittaa sointua B \flat)
- *G7-3*
- *B3*
- *Fm6-5* (nykyään Fdim)
- *Cm3*
- Sivulla 42 on sekä *B* että *B \flat* , jotka tarkoittavat kuitenkin samaa sointua.
- *Dm5*
- *F3* ja *F5*
- *C+6*
- *Am6-6*
- *H7-7*

Kirjan takana sivulla 388 on lyhyt kappale *Kitaralla säestäminen*. Siinä kerrotaan seuraavasti:

Kitaralla säestetään pääasiassa kahdella tavalla, joko *näppäillen* tai käyttäen *plektraa*. Näppäilyssä tapahtuu tavallisimmin siten, että peukalo ottaa yhden bassokielistä ja etu-, keski- ja nimetön sormi kukin yhden

diskanttikielistä. Täten näppäilyssä riittää, kun kitaran neljä kieltä muodostavat vaadittavan soinnun. Plektralla säestettäessä kaikki kuusi kieltä on saatettava tarvittavaan sointuun.

Kun kitaralla otetaan jonkin soinnun ote, sormien on oltava kohtisuorassa otelautaan, jotta ne eivät sammuta viereistä kieltä. Poikkeuksen tekee *barreéote*, joka tarkoittaa, että etusormi jokseenkin koko pituudeltaan painaa kaikkia kieliä. Näin kitaran viritys tavallaan muuttuu. Sama asia saadaan aikaan *capotastolla*, laitteella, joka kiristetään otelaudan yli tarvittavaan kohtaan. Capotaston käyttö kuitenkin rajoittaa sointujen vaihtamista. Onkin syytä harjoitella barreé-otetta.

Seuraavat kolme sivua (s. 389–391) on omistettu kitaran soinnuille, jotka on jaettu ”näppäilysoitto”- ja ”plektrasoitto” -kategorioihin. Näppäilysoittokategoriassa on 78 eri otetta. Otteet on järjestetty riveittäin duurisävelläjien mukaan niin, että kullakin rivillä on I, V, IV, VI, III (dominantti) ja II asteet. Kyseiset sävellajit ovat C, G, D, A, E, H, F, B \flat , E \flat , A \flat ja D \flat . Plektrasoittokategoriassa on soinnuille kaksi alaotsikkoa, duurisoinnut (C, G, D, A, E, F, B \flat , E \flat ja A \flat) ja mollisoinnut (A m , E m , H m , F $\sharp m$, C $\sharp m$, D m , G m , C m ja F m). Näistä D m -kaavio on esitetty virheellisenä.

Aukeama 392–393 alkaa otsikolla ”Pianosäestyksen rytmimalleja”. Siinä on esitelty seuraavat kompit:

Marssi tai jenkka
Valssi
Wienervalssi
Poloneesi
Polska
Blues
Boogie Woogie (Blues)
Beguine
”Obladee”
Rumba

Pianokomppiaukeaman jälkeen aukeamalla 394 on "Rumpurytmejä"-niminen kappale. Siinä on esitelty seuraavat rumpukompit:

- Foksi
- Beat
- Shuffle
- Bossa-nova
- Paso-doble (Amer. & Espanj.)
- Beguine
- Cha-cha
- Samba
- Baion

Rumpukomppien jälkeen on vielä "Rytmejä bongoille -otsikko, jonka alla on komppiesimerkit seuraavista tyyleistä:

- Rumba
- Rumba - bolero
- Calypso
- Mambo

6.1.3 Musiikki 7–9 (1983)

Kirjassa on enemmän vaikutteita ja asiaa afroamerikkalaisesta musiikista kuin varhaisemmissa kirjoissa. Sointumerkit ovat nykyisten standardien mukaisia, ja ne sijaitsevat viivaston yläpuolella.

Afroamerikkalaista aineistoa on kirjassa useassa paikassa: kirjasta löytyy tietoa melko monipuolisesti eri afroamerikkalaisen musiikin tyyleistä ja siitä vaikutteita saaneista suuntauksista. Myös elektroninen musiikki mainitaan kirjassa.

Oppiirjassa on oma 20 sivun mittainen osio jazz- ja rockmusiikille, joka jakautuu seuraavasti:

- JAZZ- JA ROCKMUSIIKKI 254
- Jazz 255
- Traditionaalinen jazz 256
- Swing 258
- Bebop 259
- Cool 260
- Free jazz 260

Sähköinen rockjazz 260
Soul 260
Diskosoul 260
Latinalainen Amerikka 262
Euroamerikkalainen musiikki 263
Rock 263
Underground 265
Suomalainen rautalankamusiikki 267

Kirjassa on myös oma lyhyt kappale afroamerikkalaiselle musiikille kansanmusiikkia käsittelevän laajan osion sivuilla 83–84. Siinä kerrotaan lyhyesti bluesin, jazzin ja rockin historiasta. Seuraavalla sivulla on nuottiesimerkki kappaleesta *Sugar babe blues*. Samalla sivulla on myös pieni bluesin estetiikasta kertova teksti, sekä blueskaava D-duurissa.

Seuraavalla sivulla on kappale nimeltä Amerikkalainen musiikki, jossa kerrotaan kantrimusiikista ja esitetään nuottiesimerkki kappaleesta *Where Have All The Flowers Gone*.

Kirjassa on myös oma osionsa negrospirituaaleille. Sivuilla 88–90 on nuotit kappaleista *Sometimes I feel like a Motherless Child*, *Massa dear* ja *Go, Tell it on the Mountain*, sekä kuva laulaja Mahalia Jacksonista.

Sivulla 91 on yksinkertainen sukupuu amerikkalaisen kansanmusiikin suuntauksista.

Kirjassa on myös Soitinmusiikki -niminen osio, jossa käsitellään pääasiassa eurooppalaista kamari- ja orkesterimusiikkia. Big bandeista kerrotaan kuitenkin omassa lyhyessä kappaleessaan. Lainauksesta voidaan havaita, että teksti on lähes sama kuin kirjan aikaisemmassa painoksessa:

Puhallinmusiikin kannalta ovat merkittäviä myös *jazzy*htyeiden erilaiset kokoonpanot. Vaikka niiden runkosoittimia ovatkin piano, kontrabasso ja rummut, kuuluu niihin useimmiten yksi tai useampi puhallin. Jazz-musiikin kehitys on avartanut puhallinmusiikin ilmettä mm. voimakkaalla improvisoinnilla ja laajalla väriasteikolla.

Sivulla 211 kerrotaan amerikkalaisesta operetista eli musikaalista. Seuraavilla sivuilla on lauluja eri musikaaleista.

Sivulta 228 alkavassa *Viihdemusiikki*-osiossa on kappale nimeltään *Suomalainen viihde- ja iskelmämusiikki*. Siinä todetaan seuraavasti:

Moderni *hot*, New Orleans- ja Chigago-tyylinen tanssimusiikki, kiinnosti nuoren polven sotilassoittajia ja koululaisia, jotka kopioivat korva tarkkana uutuuskappaleita Lontoon radiolähetyksistä. [-] Hot-miesten kärkinimiä oli Eugen Malmstén, sotilassoittokoulutuksen saanut kornetinoittaja, josta 1930-luvulla tuli *Rytmi-Pojat* -nimisen suuren tanssiorkesterin solisti ja johtaja.

Haitarijatsille on oma lyhyt kappale sivulla 229. Seuraavalla sivulla on kuva Lahden rautatieläisten soittokunnasta vuodelta 1904 sekä kuva Dallapé-yhtyeestä.

Kirjaan on painettu monia erityylyisiä tanssimusiikin kappaleita: *Tulipunaruusut*, *Kyyhky-nen (La Paloma)*, *Hymni rakkaudelle*, *Sellainen ol' Viipuri*, *Vihreät niityt*, *Lennä mun lempeeni laulu*, *Satumaa*, *Minne tuuli kuljettaa*, *Kuolleet lehdet*, *Taas on aika auringon*, *Kultainen nuoruus*, *Viimeinen kevät* sekä *Heili Karjalasta*.

Jazz- ja rockmusiikille on varattu 19 sivua, mikä on 6 sivua enemmän kuin aikaisemmassa oppikirjassa. Osion alussa on tietopaketti bluesin ja jazzin synnystä, sekä notaatioesimerkki bluesista. Koko jazz- ja rock -osio on jaettu seuraavasti: Jazzille on omistettu 5 sivua, alaotsikoilla *Traditionaalinen jazz*, *Swing*, *Bebop*, *Cool*, *Free jazz* ja *Sähköinen rock-jazz*. Soul-musiikille oppikirjasta on osoitettu yksi sivu. Sivulla 261 on kokonaisen sivun täyttävä aikakaavio afroamerikkalaisesta ja siitä vaikutteita saaneesta musiikista. Latinalaisen Amerikan musiikille on yhden sivun mittainen kappale, jonka jälkeen tulee 10 sivun osio nimeltään Euroamerikkalainen musiikki. Johdannon jälkeen osiossa kirjoitetaan rock-musiikista, alaotsikoilla *Underground* ja *Suomalainen rautalankamusiikki*. Osiossa on nuotit neljästä afroamerikkalaisesta teoksesta: *Raindrops keep falling*, *I wanna be your man*, *Starman*, sekä *You better move on*.

Kirjan lopussa, sivulla 304, on sointumerkit kitaralle. Duuri- ja mollisointuja on kutakin yhdeksän, septimisointuja 12. Nelisoinnuista mainitaan dominanttiseptimisoinnut.

Kitarasointujen jälkeen takasivuille on mallinnettu vielä esimerkit seuraavista pianolla soittavista afroamerikkalaisen musiikin tyylien kompeista:

Blues
Boogie Woogie
Gospel
Beguine
"Obladee"
Rumba

Sivulla 307–308 on Rumpurytmejä-kappale, jossa esitellään seuraavat rumpukompit:

- Foksi
- Beat
- Shuffle
- Bossa-nova
- Paso-doble” (amerikkalainen & espanjalainen)
- Beguine
- Cha-cha
- Samba
- Baion

Sivulla 308 esitellään vielä bongorytmejä seuraavista latinalaisamerikkalaista tyyllilajeista:

- Rumba
- Rumba-bolero
- Calypso
- Mambo

6.1.4 Koulun musiikki 7 (1985)

Sisällysluettelon jälkeen ensimmäisellä aukeamalla on nuotti kappaleesta *Toivotaan, toivotaan (Che sarà)*, joka on alun perin italialainen iskelmä. Aukeamalla on myös komppi-esimerkit kappaleeseen kitaralle, bassolle ja rummuille.

Sivulla 136 alkaa osio latinalaisamerikkalaisesta musiikista, jossa kerrotaan calypsosta, sonista ja sambasta. Tekstissä kirjoitetaan afroamerikkalaisesta musiikista seuraavasti:

Musiikissa on afrikkalaisen ja eurooppalaisperäisen musiikin vaikutusta. Myöhemmin, 1920-luvulta lähtien calypsoon voimakkaasti vaikuttanut yhdysvaltalainen populaarimusiikki ja jazz. [- -] Jamaikalaista, kansanomaisiin lauluihin pohjautuvaa populaarimusiikin muotoa sanotaan myös calypsoksi. Tämä calypsomusiikki tuli tunnetuksi Harry Belafonten laulamana 1950-luvun puolivälissä, kun levytuottajat halusivat löytää rock and rollin jälkeen uuden, yhtä suositu muotivillityksen.

Osio on 12 sivua pitkä ja siitä löytyy infotekstit jokaisesta edellä mainituista musiikkityyleistä. Suurin osa sivutilasta on kuitenkin varattu nuotinnoksille. Nuotinnettuja afroame-

rikkalaisiksi luokiteltavia kappaleita on yhteensä viisi: *Hi-dee-roon*, *Kultainen saari (Island In The Sun)*, *Guantanamera*, *Kai, kai (Cáe, Cáe)*, *Maailman samba* (jalkapalloilija Pelén kirjoittama *Meu Mundo É Uma Bola*)

Välittömästi latinalaisamerikkalaisen musiikin jälkeen alkaa osio euroamerikkalaisesta musiikista. Osiossa käsitellään country- ja folkmusiikkia Pohjois-Amerikassa, ja siihen sisältyy seitsemän afroamerikkalaisia vaikutteita sisältävän kappaleen nuotit: *Sinun vain (I Walk The Line)*, *Mie ja Bobby McGee (Me And Bobby McGee)*, *Tämä maa on minun (This Land Is Your Land)*, *Minne joutui kukkaset (Where Have All The Flowers Gone)*, *Lohikäärme Puff (Puff The Magic Dragon)*, *Tuulelta vastauksen saan (Blowin' In The Wind)* ja *Lähtö (Leaving On A Jet Plane)*.

Sivulla 172 alkaa osio rock and rollista. Se on kaksikymmentäneljä sivua pitkä ja sisältää neljän sivun tekstijakson. Loppuosio koostuu pelkistä laulunoteista. Osion alussa kerrotaan bluesmusiikista kahdella lauseella seuraavasti:

Blues syntyi neekereiden peltohoilotuksista ja brittiläisistä balladeista. Tavallinen blues-säkeistö on 12 tahdin mittainen. Se jakaantuu kolmeen neljän tahdin mittaiseen osaan.

Tämän jälkeen samalla aukeamalla on nuotti blueskappaleesta *Wee Baby Blues* komppiesimerkkeineen. Nuotin jälkeen selonteko bluesista jatkuu seuraavalla aukeamalla: ”Bluesmelodiassa joidenkin sävelten taso on liukuva. Duuriasteikkoon verrattuna asteikon kolmas ja seitsemäs sävel (joskus myös viides) ovat tasoltaan epämääräisiä.” Tämän jälkeen bluesista kerrotaan seikkaperäisemmin. Aukeamalla 174–175 on myös värikuvat Bill Haleysta, Elviksestä ja bluesmuusikko B.B. Kingiä erehdyttävästi muistuttavasta kitaristista, jonka nimeä ei kuitenkaan mainita. Seuraavalla sivulla on koko sivun kokoinen kuva Chuck Berrystä. Sivulla 177 on lähes koko sivun mittainen kappale Beatlesistä, jossa kerrotaan sen voimakkaasta vaikutuksesta populaarimusiikkiin. Samalla sivulla on myös kuva yhtyeestä. Sivuuilla 178–196 on nuotit kymmenestä rock- ja popkappaleesta: *Memphis Tennessee*, *Moikataan, kun tavataan (See You Later Alligator)*, *Rehtorin luiseva Salli (Long Tall Sally)*, *Lollipop*, *Rokki tuli jäädäkseen (Rock And Roll Is Here To Stay)*, *Jää illaks luokseni (I Need Your Love Tonight)*, *Olet rakkain (And I Love Her)*, *Elämältä en halua enempää (Ob-La-Di, Ob-La-Da)*, *Vieraat huoneet (It's a Heartache)* ja *Tunne hellin, voimakkain (Love Me Tender)*.

Kirjan loppuosioista *Lyhyt musiikkiopin kertaus* on omistettu 8 sivua kitaran soitto-ohjeille ja virittämiseksi. Ensimmäinen aukeama kitaraosioista sisältää kuvan kitarasta sekä muuta

yleistä informaatiota kitaran soitosta. Toisella aukeamalla esitellään 15 eri avosointua kitaralle valokuvien kera. Seuraavilla sivuilla puhutaan barré-soinnuista sekä näppäilysoitosta. Viimeisellä aukeamalla kerrotaan lyhyesti melodian soittamisesta. Viimeinen sivu on omistettu kitaran virittämiselle. Aivan kirjan viimeisillä sivuilla (s. 234–235) on laajempi lista kitaran sointuja, joka sisältää duuri-, molli, duuriseptimi- ja molliseptimisoinnut jokaiselle sävelasteelle. Myös seuraavat soinnut löytyvät: A7sus4, E7sus4, Dsus4, Gm6/D, Em6, F#°7, D#°7, A#°7, G#°, D°7 ja D+. Näiden lisäksi esitellään myös vaihtoehtoiset otteet soinnuista C, D, F, Dm, D7 ja Dm7.

6.2.5 Selvät sävelet 7 (1993)

Selvät sävelet 7 on päivitetty laitos edellisvuosikymmenen kirjasta Koulun musiikki: Selvät sävelet 7 (Otava 1985). Jo kirjan kansikuvitus vihjaa sen sisältävän afroamerikkalaista aineistoa. Kuvassa on inhimillistetysti kuvattuna afroamerikkalaiseen traditioon kuuluvia instrumentteja: virvelirumpu ja symbaali, saksofoni, tamburiinia soittava kontrabasso sekä aurinkolaseihin ja lierihattuun pukeutunut harmonikka.

Ensimmäinen laulu on aikaisemman laitoksen tavoin käänösversio italialaisesta kappaaleesta *Toivotaan, toivotaan (Che sarà)*. Soitto- ja lauluesimerkit ovat myös samat. Kappaaleen yhteydessä mainitaan sen alkuperäinen tekstittäjä Francesco Migliacci, joka on jätetty vanhemmasta laitoksesta kokonaan pois.

Sivulla 14 on kuvilla varustettu tietoisuus: Mikrofonilaulun tekniikkaa. Teksti kuvailee mikrofonin laulamista seuraavasti:

Mikrofonin lauletaessa laulu täytyy kohdistaa suoraan mikrofonin. Orkesterin ja laulajan äänen voimakkuus vaikuttaa siihen, kuinka lähellä tai kaukana mikrofonista laulaja voi olla. Kiinteä mikrofoni rajoittaa esiintyjän liikkumista. Kuvassa rocklaulaja Aija Puurtinen.

Langattomaan mikrofonin kuuluu vyötäröllä pidettävä lähetin ja vastaanotin. Kun esiintyjä käyttää pantamikrofonia, hän voi liikkua vapaasti. Tanssivat rocklaulajat kuten esim. Michael Jackson käyttävät langatonta mikrofonia.

Kun mikrofoni on kädessä, äänen väriä ja voimakkuuksia on helpointa säädellä pitämällä mikrofonia joko lähempänä tai kauempana suusta (ns. mikrofonitekniikka).

Sivuilla 15–17 esitellään kitaraa ja sen soittotekniikkaa. Sivulla 16 on esitelty D-duurin sointuote, sekä lähikuvat otelaudalla sointuotteessa olevasta vasemmasta kädestä ja plekt-
raa pitelevästä oikeasta kädestä kitaran kielten tuntumassa. Sivulla on myös kuva rock- ja bluesmuusikko J. Karjalaisesta. Sivulta löytyy vielä lyhyt selostus, miten kitaran komppi voidaan merkitä notaatiolla.

Sivulla 16 esitellään sähkökitara vahvistimineen. Piirroksessa on mainittu ”lisälaitteita”, sekä vahvistimen osat eriteltynä: 1 KAIUTIN 2 SISÄÄNMENO 3 ÄÄNENVÄRIN SÄÄ-
TIMET 4 VIRTAKYTKIN.

Sivulla 22 on nuotti kappaleesta *Kulman kundit*, joka on käänös amerikkalaisen rockyh-
tye Creedence Clearwater Revivalin kappaleesta *Down on the Corner*. Yhtyeen nimeä tai lyhennettä CCR ei mainita nuotin yhteydessä. Kappaleen alkuperäinen nimi ja tekijä John Fogerty on merkitty.

Kappaleessa 4 Moniäänistä laulua käsitellään kuorolaulua, mutta sivulla on kuva suoma-
laisesta jazzlaulu-yhtyeestä How Many Sisters?. Kirjan julkaisuaikaan kyseistä ryhmää voi-
tiin pitää jazzperinteestä ammentavana iskelmälaulu-yhtyeenä, sillä sen ensimmäinen (ja
kirjoitushetkellä ainut) albumi *How Many Sisters?* (1983) koostuu suomalaisista fox-iskel-
mistä jazzbändin säestyksellä.

Sivuilla 39–41 kerrotaan country-, bluegrass- ja folkmusiikista. Vaikka country ja folk
ovatkin vahvasti eurooppalaiseen perinteeseen nojaavia, ovat ne myös saaneet vaikutteita
afroamerikkalaisesta musiikista ja kuuluvat täten tähän kategoriaan. Sivulla on kuvat suo-
malaisesta pedal steel -kitaristi Olli Haavistosta, amerikkaisesta folkyhtyeestä Peter, Paul
& Mary, sekä amerikkalaisista folklaulajista Bob Dylan ja Joan Baez. Tekstissä esitetään
tiivistetysti countryn & bluegrassin ja folkin historia, sekä todetaan yleisellä tasolla, että
”steel-kitarasta tuli countryn keskeinen tunnuspiirre”.

Seuraavilla aukeamilla (s. 42–43) on nuotit amerikkalaisista kansanlauluista *Jesse
James* ja *Oon kotona taas* (*Home on the Range*), jotka sellaisenaan eivät välttämättä lä-
päisisi afroamerikkalaisen musiikin seulaa. Nuotteja tutkimalla voi kuitenkin havaita *Jesse
Jamesin* melodiasta afroamerikkalaiselle musiikille tyypillistä synkopointia ja tahdin 2. ja
4. iskun rytmistä korostuneisuutta. Myös soitto-ohjeet kitaralle, rummuille ja bassolle ker-
tovat afroamerikkalaisista vaikutteista. *Oon kotona taas* -kappaleesta synkopointi puuttuu,

mutta rummuille ja kitaralle on kirjoitettu soitto-ohje swing/shufflerytmillä, joka kuuluu taas erottamattomasti jazziin.

Sivuilla 46–57 on lisää afroamerikkalaisvaikutteisia lauluja: *Tuulelta vastauksen saan* (*Blowin' in the Wind*), *Lohikäärme Puff* (*Puff The Magic Dragon*), *Minne joutui kukkaset?* (*Where Have All the Flowers Gone?*), *Mä viime yönä unta näin* (*Last Night I Had the Strangest Dream*), *Lähtö* (*Leaving on a Jet Plane*) ja *Varrella virran* (*Down by the River*).

Kirjan kappale 6 on omistettu rock'n'rollille. Kappaleessa kerrotaan myös Bluesista. Avaussivulla esitellään kahdeksansävelinen asteikko, joka on nimetty blues-asteikoksi. Se ei täysin vastaa nykykäsitystä bluesasteikosta, mutta on kuitenkin oikeansuuntainen. Tekstissä todetaan, että ”Blues-melodiassa joidenkin sävelten taso on liukuva. Duuriasteikkoon verrattuna asteikon kolmas ja seitsemäs sävel (joskus myös viides) ovat tasoltaan epämääräisiä”. Blues-aukeamalla on tekstin ohella nuotti blueskappaleesta *Wee Baby Blues* (*Arkiaamu on maanantain*). Sivulle 60 on painettu iso kuva bluesmuusikko Skip Jamesista, mutta tätä ei ole nimetty lainkaan. Sivulla on myös kuva orjakauppajulisteesta, jota ei selitetä tekstissä mitenkään. Tekstistä löytyy myös seuraavanlainen tulkinta rock'n'rollin synnystä:

[Elvis] Presleyn ja [Bill] Haleyn innoittamana myös monet mustat laulajat ryhtyivät levyttämään yksinkertaistettuja rhythm and blues –kappaleita. Näistä mustista laulajista **Chuck Berry** oli etevimpiä. Hänen mielikuvitukselliset sanoituksensa ja musiikillinen muuntautumiskykynsä ovat vaikuttaneet myös englantilaisten The Beatles ja The Rolling Stones –yhtyeiden musiikkiin.

Tekstissä vaikuttaa olevan nähtävissä hierarkkinen asetelma, jonka mukaan mustat muusikot olisivat matkineet rock'n rollin valkoisilta muusikoilta, vaikka aiemmin kirjassa on esitetty juuri päinvastainen kehityskulku:

Mustat muusikot olivat jo pitkään tehneet blues-levytyksiä. Nämä levyt oli tarkoitettu mustalle yleisölle, ja niistä käytettiin nimitystä ”race records” (rotulevyt). Yhä useammat nuoret kiinnostuivat näistä rytmikkäistä, vauhdikkaaseen tanssiin houkuttelevista levyistä. Jotta myös valkoiset nuoret olisivat ostaneet niitä, nimike ”race records” muutettiin muotoon rhythm and blues. ... Kapinoivaa nuorisoa viehätti enemmän mustien vauhdikas musiikki. Levyjuontaja Alan Freed ryhtyi suosituksessa radio-ohjelmassaan käyttämään tästä musiikista nimitystä rock and roll.

Aukeaman kuvissa hierarkia on kuitenkin erilainen: mustan muusikon Chuck Berryn kuva on isompi kuin valkoisten kollegoittensa Bill Haleyn ja Elvis Presleyn.

Seuraavalla aukeamalla on kuvat Little Richardista, Jerry Lee Lewisista, The Beatlesista ja Eric Claptonista. The Beatles -yhtye on saanut tekstiä melkein kokonaisen palstan verran, kun seuraavalla palstalla tilan saavat jakaa yhtyeet Chicago, The Eagles, AC/DC, Led Zeppelin ja Deep Purple. Myös musikaalisäveltäjä Andrew Lloyd Webber saa oman maininnan 'uuden musikaalin uranuurtajana'. Aukeamalla 64–65 on hieman tekstiä ja viisi kuvaa seuraavista rockyhtyeistä: Neljä Ruusua, J. Karjalainen yhtyeineen, Leevi and The Leavings, Pet Shop Boys (kuvakaappaus musiikkivideolta) ja Metallica.

Sivuilla 66–87 on nuotit kahdestatoista rock'n'roll -kategoriaan sopivasta laulusta: *Tunnista toiseen (Rock around the Clock)*, *Moikataan, kun tavataan (See You Later, Alligator)*, *Diana, Yellow Submarine (Keltainen jäänsärkijä)*, *Kynttilöitä (Sixteen Candles)*, *Tunne hellin, voimakkain (Love Me Tender)*, *Sailing (Seilaan)*, *Lapin poika, Red River Rock, Wonderful Tonight, Kolme Cowboyta ja Rin-Tin-Tin*.

Kirjan kappaleet 7, 8, 9 ja 10 käsittelevät eurooppalaisen perinteen taidemusiikkia, mutta Itsenäisyyspäivä-osiossa on Maamme-laulun lisäksi nuotti Jukka Kuoppamäen kirjoittamasta iskelmästä *Tämä taivas, tämä maa*.

Kirjan jouluosiossa on mukana eurooppalaisen perinteen sävellyksien lisäksi seuraavat afroamerikkalaisia piirteitä sisältävät laulunuoitit: *Mä kanssa Paimenten, Joulun suuri salaisuus, Joulu joka päivä, Petteri Punakuono (Rudolph the Rednosed Reindeer), Valkoparta (Mister Santa)* sekä *Rokaten niin, rokaten näin (Rockin' around the Christmas Tree)*.

Kappale 13 (s.140–151) on nimeltään ”Calypso, son ja samba”. Siinä kerrotaan kahden palstan verran Trinidadin, Jamaikan ja Kuuban perinteisistä afroamerikkalaisen musiikin tyyleistä. Teksti kertoo muun muassa seuraavaa: ”Musiikissa on afrikkalaisen ja eurooppalaisperäisen musiikin vaikutusta. 1920-luvulta lähtien calypsoon on voimakkaasti vaikuttanut yhdysvaltalainen populaarimusiikki ja jazz.” Myös Sonista kerrottaessa todetaan, että se on ”sulauttanut yhteen espanjalaisen musiikin ja nigerialaisen joruba-musiikin. Mukana on jonkin verran myös muiden Euroopan ja Afrikan maiden vaikutusta”. Kyseisien tyylien lauluja on nuotteina kolme: *Kultainen saari (Island in the Sun)*, *Malaika* ja *Guantanamo*. Sivulla 148 kerrotaan yhden sivun verran myös sambasta. Seuraavilla sivuilla on nuotit kappaleista *Kai, kai (Cáe, Cáe)* ja *Saravá Bahía*.

Kirjan sointumerkinnät ovat saavuttaneet modernin tason: kirjassa on rinnakkain germaanisen perinteen H sekä angloamerikkalaisen perinteen Bb. Niteen loppupuolella on laaja teoriaosuus, josta löytyy kuvitetut sointuotteet avosoinnuille D, G, A7, Am, Dm, E7, E, A, C, F, Em, H7, D7, C7, G7 ja barré-soinnulle F. Sivulla 263 sointutaulukko, johon on kuvattu kitaraotteet kaikkien sävelasteiden duuri- molli, duuriseptimi- sekä molliseptimisoinnuista, kahdesta “mollikutossoinnusta” ja ylinousevasta soinnusta, sekä neljästä vähenneystä soinnusta. Kosketinsoittimille löytyy vastaavanlainen taulukko, johon on merkitty nuotit ja sormien sijainnit koskettimilla.

Sähköbasson soitto-ohjeille on neljä sivua, joilla on myös kolme harjoituskappaletta nuotein ja sointumerkein: *Balladi Karjapaimenesta*, *Jesse James* ja *Wee Baby Blues*.

Seuraavaksi kirjassa on rumpuopas, jossa on kuva rumpusetistä, rumpalin perusharjoituksia ja rumpunuottitranskriptiot seuraavista rumpukompeista: funk (kolme eri variaatiota), rock shuffle ja suora komppi. Myös rumpufillien informaaliin opetteluun ohjeistetaan seuraavasti: ”Kaikkien komppien yhteydessä voidaan soittaa fillejä. Niitä ei yleensä kirjoiteta nuotteihin, sillä nuottikuvasta tulee hankalasti luettava. Harjoittele joitakin tyypillisiä fillejä. Lisää opit kuuntelemalla ja matkimalla.”

6.1.6 Selvät sävelet 8–9 (1997)

Kirjan kansikuvasta näkyy vahvasti afroamerikkalaisen musiikin vaikutus. Kuvassa on tummaihoisen naisen soittamassa sähköbassoa. Nainen on ottanut käyttöön kuulosuojaimet ja korvatulpat, jotka kuvassa ovat juuri lentäneet hänen korviltaan pois. Kuvan muusikosta saa mielikuvan R&B-tyylilajin soittajasta. Myös sisällysluetteloä katsomalla voi havaita afroamerikkalaisen aineiston läsnäolon. Kirja alkaa luvulla ”SOITETAAN BÄNDISSÄ”, jota seuraavat luvut ROCKIN VAIHEET sekä MUSIIKKI JA TEKNIikka. Sivuuilla 75–90 kirjoitetaan eurooppalaisen tradition taidemusiikista luvussa ERI AIKAKAUSIEN SÄVELTÄJIÄ, jonka jälkeen palataan afroamerikkalaiseen musiikkiin luvussa JAZZISTA ISKELMÄÄN. Kyseisessä luvussa on jazzia käsittelevät kappaleet *Jazzin suurmiehiä* ja *Jazzia Suomessa*, kaksi kansanmusiikkikappaletta, sekä lopuksi *Suomalaisen iskelmän taikaa*. Luku MUSIIKKIA NÄYTTÄMÖLLÄ käsittelee niin afroamerikkalaisvaikutteista musikaalia kuin eurooppalaista oopperaa. (ks. kuva alla.)

SISÄLLYS	
SOITETAAN BÄNDISSÄ 5	JAZZISTA ISKELMÄÄN 91
Bändi - saumatonta yhteistyötä 7	Jazzin suurmiehiä 92
Rummut 8	Jazzia Suomessa 95
Basso 13	Kansanmusiikki elää ja muuttuu 96
Sähkökitara 17	Musiikkia vihreältä saarelta 98
Kosketinsoitimet 22	Suomalaisen iskelmän taikaa 101
Lyömäsoitimet 28	
Laulu 34	MUSIIKKIA NÄYTTÄMÖLLÄ 105
Äänen vahvistaminen 38	Tehdään musikaali 106
Huolto- ja hoito-opas 42	Eeva Kiviharju: Kuuntele mua 108
	Oopperan kummitus 118
	Carmen 119
ROCKIN VAIHEET 49	OHJELMISTO 123
Rakkautta ja rauhaa 60-luvulla 50	
- The Beatles 53	KOMPPIMALLIT 220
70-luvulla rock monipuolistui 54	
- Queen 56	KOSKETINSOITINTEN
Sähköisiä soundeja 80-luvulla 57	SOINTUTAULUKKO 223
- Dire Straits 60	
90-luvulla trendiralli kiihtyi 61	KITARAN
- Aikakone 62	SOINTUTAULUKKO 229
MUSIIKKI JA TEKNIikka 63	ASIA- JA HENKILÖHAKEMISTO 233
Tietokone - musikon apuväline ja soitin 64	
Musiikin äänittäminen 67	LAULUHAKEMISTO 240
Trio Riffi julkaisee levyä 70	
ERI AIKAKAUSIEN SÄVELTÄJIÄ 75	
Vivaldin Vuodenajat 79	
Pleni yösoitto - viihdemusiikkia 1700-luvulta 81	
Tšaikovskin Juhla-alkusoitto 1812 83	
Pjotr Tšaikovski - venäläinen romantikko 84	
Baletteja venäläiselle balettiseurueelle 85	
Igor Stravinsky - 1900-luvun merkittävimpiä säveltäjiä 86	
Sibelliuksen läpimurto säveltäjänä 87	
Pohjoisten lintujen ääniä sävellyksessä 89	

Kuva 2. Sisällysluettelo kirjasta *Selvät sävelet* 8–9 (s. 3)

Afroamerikkalaisuus huomioidaan myös kirjan esipuheessa, minkä voi havaita seuraavista virkkeistä: ”Eri musiikinlajeihin tulisi suhtautua ennakkoluulottomasti ja antaa itselle mahdollisuus kokeilla monenlaisia asioita.” sekä ”Aikamme musiikkiteknologia on tuonut ympärillemme kokonaan uusia sointimaailmoja. Teknologia tarjoaa erilaisia mahdollisuuksia musiikin tekemiseen ja kuuntelemiseen.”. (Kangas, Kasper, Lampila, Paavilainen & Suomela 1997, 4.)

Samalla sivulla on myös alla kuvattu luettelo, jossa afroamerikkalaisuus näkyy englanninkielisinä termeinä ja bändi-instrumentteina, kuten drs, bass, elg, g, pno, keys ja niin edelleen eurooppalaiseen perinteeseen kuuluvien italiankielisten termien joukossa.

KIRJASSA KÄYTETYT LYHENTEET

drs.	drums	rummut
bass		basso
elg	electric guitar	sähkökitara
g	guitar	(akustinen) kitara
pno		piano
keys	keyboards	kosketinsoittimet
tamb.	tambourine	tamburini
congas		congat
shaker		hiekkaputki, rytmimuna
sax.	saxophone	saksofoni
rim		virvelrummun reunaan kapulalla lyöty isku
INTRO		alkusoitto
A		A-osa, yleensä kappaleen säkeistöosa
B		B-osa, yleensä kappaleen kertosäkeistö
C, D jne.		lisäosia, erilaisia kuin A- ja B-osat
INTERLUDE		välisoitto
D. S.	Dal segno	kertaus segno-merkkiin
D. S. al Coda		kertaus segno-merkin kautta CODAan
D. C.	Da capo	kertaus kappaleen alkuun
D. C. al Fine		kertaus alusta Fineen saakka
senza rep.	senza replica	ilman kertausta
con rep.	con replica	kertauksen kanssa
sim.	simile	samoin, samalla lailla
rit.	ritardando	hidastuen
break (engl.)		"breikki", tauko
tacet (it.)		tauko
x times		x kertaa, sopimuksen mukaisesti
comp		komppiryhmä tai esim. breikin jälkeen kompin jatkuminen
fill		"fill", lyhyt soolo. Fill in/out, esim. drs fill (in)
solo		soolo-osa, jossa ei ole laulumelodiaa, vaan jokin soitin on pääosassa.
tinkle		vapaa "rymistys" kappaleen lopussa
ad lib.	ad libitum	vapaasti
G. P.	General Pause	kenraalipaussi, kaikki ovat hiljaa

Kuva 3. Lyhenneluettelo kirjasta *Selvät sävelet* 8-9 (s. 4)

Kirjan ensimmäinen kappale on nimeltään **BÄNDI – SAUMATONTA YHTEISTYÖTÄ**. Kappaleen johdantoaukeamalla on piirroskuva, jossa on muusikoita soittamassa afroamerikkalaiselle musiikille tyypillisiä instrumentteja: sähkökitara, koskettimet, rummut ja sähköbasso. Aukeamalla on myös piirroksuvia ihmisistä, joiden voi olettaa tässä yhteydessä olevan musiikilliselta identiteetiltään afroamerikkalaisia. Yksi heistä pitelee rumpukapuloita ja soittaa eräänlaista elektronista perkussiosoitinta, toinen on pukeutunut hip hop -tyylisesti, ja kolmas soittaa itsetehdyn näköistä kielisoitinta löysiin vaatteisiin, aurinkolasihin ja pioon pukeutuneena, antaen vaikutelman reggaeartistista.

Johdantoteksti on selvästi vivahteikkaampi kuin vanhemmissa kirjoissa. Teksti esittää vertauksen bändimusiikista (lue: afroamerikkalaisesta musiikista) talona, jossa jokaiselle instrumentille on osoitettu oma roolinsa talon rakentamisessa.

Joskus kuulee sanottavan: Bändi toimii! — Verrataanpa musiikkia rakennukseen. Talossa on lattia, seinät ja katto. — Rumpalin ja basistin saumaton yhteistyö on lattia eli perusta kaikelle yhteismusisoinnille. — Hyvä esimerkki musiikin lattian tärkeydestä on 80-luvun lopulta

muodissa ollut hip-hop. Se on mustaa musiikkia, lähinnä rummuilla ja bassolla syntyvää sven- gaavaa komppia, jonka päälle puhutaan ja lauletaan. Kitara, kosketinsoittimet ja muut soitti- met, esim. puhallinryhmät (torvisektiota) muodostavat musiikkitalon seinät. -- Vaikka kitaristi ja pianisti soittavat soinnut oikein, on lopputulos sekava, elleivät he ole keskenään sopineet soittamistaan rytmeistä. -- Musiikki tavoitsee vielä katon, joka on laulu tai soitinsoolo. -- Bän- disoitossa kaikki riippuu yhteistyöstä. Hyvä kitaristikaan ei yksin voi pelastaa huonoa bändiä. Bändi onkin usein verrattu kettinkiin. Se koostuu monista osista, ja jos ketjussa on yksikin heikko lenkki, se ei kestä, vaan hajoaa. (Kangas, Kasper, Lampila, Paavilainen & Suomela 1997, 7.).

Kirjassa on soitto-ohjeita sivuilla 8–35 rummuille, bassolle, sähkökitaralle, koskettimille, lyömäsoittimille (tamburiini, shaker, lehmänkello & congat) ja laululle. Soitto-ohjeiden lo- massa on yksi soittokappalenuotti jokaista soitinta kohden.

Huomionarvoista on, että tässä kirjassa afroamerikkalaisesta musiikista käytetään nimen- omaan termiä ”afroamerikkalainen”, kun vanhemmissa oppikirjoissa sitä on kutsuttu pop- musiikiksi, populaarimusiikiksi tai rytmimusiikiksi:

Hän kävelee rumpujen luo, istuu tuolille ja vaistomaisesti asettaa oikean jalkansa bassorum- mun pedaalille sekä vasemman jalkansa hi-hat -pedaalille. -- Hän on löytänyt peruskompin, johon perustuu suurin osa afroamerikkalaisesta musiikista. -- Afroamerikkalaisen musiikin painotus on 2. ja 4. iskulla. Tästä syystä ne ovat erittäin tärkeitä iskuja, niiden tulisi kuulua soitossa selvästi. (Kangas, Kasper, Lampila, Paavilainen & Suomela 1997, 9.)

Yksin rumpuja käsittelevä osio ulottuu neljälle sivulle. Teksti on musiikinkirjojen konteks- tiin nähden todella seikkaperäinen. Varsinaisten soitto-ohjeiden jälkeen on pitkä tekstikap- pale, jossa annetaan rumpalille muita rumpalille hyödyllisiä ohjeita:

Rumpujen asema bändissä on merkittävä kahdestakin syystä: rumpalin tehtävä on pitää tarkasti huolta, että bändin ”time eli *tempo* säilyy, mutta hän ei silti saa soittaa liian ”konemaisen tar- kasti”, jotta kappale voisi *svengata* ja elää. Toinen tärkeä asia ovat rummuilla soitettut ”fillit”, joilla rumpali kertoo, ”merkkää”, muulle bändille osasta toiseen siirtymiset. -- Fillejä ei tar- vitse olla paljon, kunhan ne ovat oikeissa paikoissa, oikean pituisia ja oikean tyyllisiä: **vähän on usein paljon!** -- Rumpalin harjoituksiin kuuluvat: komppi- tekniikka- ja independence- eli raajojen riippumattomuusharjoitukset. -- Rumpujen viritys on tärkeä asia, koska rumpujen kes- kinäisen vireen pitää olla hyvä. Viritys on pitkälti maku-, tila- ja tyylikysymys. -- Rumpu- jen demppaus tarkoittaa rummun liiallisen jälkisoinnin vaimentamista. Rummut voi dem- pata teippaamalla kalvon päälle pienen pumpulikangaspalan tai pehmeän paperinpalan. (Kan- gas, Kasper, Lampila, Paavilainen & Suomela 1997, 12–13.)

Bassosta kertova osio on lyhyempi kuin rumpujen vastaava. Kolmelle sivulle on painettu muutama tekstikappale, basson rakennekuva, ja basson viritysohje (ks. kuva alla).

VIRITYS

Bassossa on useimmiten neljä kieltä: E, A, D, G. Kielten viritystapoja on erilaisia. Tässä kaksi tapaa: viritys nauhoilta ja viritys huiluäänillä. ■ = kieltä painetaan sormella, □ = huiluääni, joka saadaan aikaan asettamalla sormi kevyesti kuvassa olevaan kohtaan. Sormella E1 paineta, se vain koskettaa kevyesti kieltä.

Painetaan kieltä 5. nauhalta ja verrataan sitä seuraavaan vapaaseen kieleen. Sävelkorkeuden tulisi olla sama.

Otetaan huiluääni 5. nauhan päältä ja verrataan sitä seuraavan kielen 7. nauhan päältä saatavaan huiluääneen.

Kuva 4. Basson viritysohje (Kangas, Kasper, Lampila, Paavilainen & Suomela 1997, 15).

Sähkökitaran esittelyyn on osoitettu 2 sivua. On huomionarvoista, että tässä kirjassa kitara esitellään sähköisenä eikä akustisena, kuten varhaisemmissa musiikinkirjoissa on ollut tapana. Sähkökitarakappaleessa ei mainita klassista kitaraa, eikä sen oikean käden sormilla tapahtuvaa soittotekniikkaa. Kitaraa sanotaan soitettavan ”yleensä plektralla”. Akustinen kitara kuitenkin mainitaan sähkökitarakappaleen yhdessä virkkeessä:

Kitaralla soitetään pääasiassa sointuja. Kitarassa on kuusi kieltä: E, A, D, G, H ja E, joita soitetään yleensä plektralla. Akustisessa kitarassa värähtelevien kielten äänen vahvistaa kaikkokoppa, sähkökitarassa ääni kulee mikrofoniin kautta johtoa pitkin vahvistimeen. (Kangas, Kasper, Lampila, Paavilainen & Suomela 1997, 17.)

Sähkökitaraosiossa on kuva sähkökitarasta, jossa sen eri osat on nimetty. Osiossa esitellään ”rokkikvintti” ja ”tabulatuuri”:

Rokkikvintiksi kutsutaan avosointua, jota kitaransoitossa käytetään varsin paljon. Soinnun pohjasävel määrää etusormen paikan otelaudalla. Nimetön laitetaan seuraavalle kielelle (lattiaan päin mentäessä) ja sormien väliin jätetään yksi tyhjä nauha. Vain niitä kieliä, joilla sormet ovat, soitetään. Intervalli, joka muodostuu, on kvintti. Oikean käden ulkosyrjällä dempataan soitettavia kieliä, ja plektra osuu kieliin vain ylhäältä

alaspäin mentäessä. Tämä soittotapa on yleinen rockissa, ja niinpä soundissakin tulee olla säröä. (Kangas, Kasper, Lampila, Paavilainen & Suomela 1997, 18.)

Rokkikvinttikappaleen oheen on laadittu myös seuraava kaavio:

Esimerkkejä rokkikvinteistä

sointu	etusormi	nimetön
E(m)	A-kieli, 7. nauha	D-kieli, 9. nauha
A(m)	E-kieli, 5. nauha	A-kieli, 7. nauha
D(m)	A-kieli, 5. nauha	D-kieli, 7. nauha
G(m)	E-kieli, 3. nauha	A-kieli, 5. nauha

Kuva 5. Esimerkkejä rokkikvinteistä (Kangas, Kasper, Lampila, Paavilainen & Suomela 1997, 18).

Tabulatuurista kirjoitetaan seuraavasti:

Tabulatuuri on käytännöllinen merkintätapa perinteisen nuottikirjoituksen yhteydessä. Se kertoo tarkkan sävelten paikan kitaran tai basson otelaudalla. Jokaista nuottia vastaa tabulatuurissa numero, joka kertoo kaksi asiaa: **1. millä kielellä soitetaan** ja **2. miltä nauhalta soitetaan**. Kitaratabulatuurissa käytetään 6-viivaista viivastoa, joka on graafinen kuvaus kitaran otelaudasta. Yksi viiva vastaa kutakin kieltä siten, että ylin viiva on 1. kieli eli ylin E. Seuraava viiva on 2. kieli eli H jne. Numero kielen päällä kertoo, että sitä kieltä soitetaan. Numero kertoo myös, miltä nauhalta kieltä soitetaan, esim. 5. nauhalta. Numero 0 tarkoittaa vapaata kieltä. Numerot eivät kerro, millä sormella kieliä tulisi painaa. Tabulatuuri ei kerro rytmistä mitään, joten se täytyy luke varsinaisesta nuottikuvasta. (Kangas, Kasper, Lampila, Paavilainen & Suomela 1997, 18).

Tekstin ohessa on graafinen esimerkki tabulatuurista osana nuottikuvaa. (ks. kuva alla).

1. E
2. H
3. G
4. D
5. A
6. B

Dm B \flat /D Dm C

Kaksi ensimmäistä nuottia soitetään siis 5. kieleltä, 5. nauhalta ja kolmas nuotti 4. kieleltä, 7. nauhalta.

1. E
2. H
3. G
4. D
5. A
6. B

(0) 5 5

Kuva 6. Tabulatuuri (Kangas, Kasper, Lampila, Paavilainen & Suomela 1997, 18).

Kitaraosion lopussa on viritysohje, joka on laadittu samaan graafiseen tyyliin kuin bassoosiossa. (ks. kuva alla)

VIRITTÄMINEN

Myös kitara voidaan virittää sekä nauhoilta että huiluaänillä, kuten bassokin.

■ = kieltä painetaan sormella
□ = huiluaäni (katso basson viritys)

Painetaan kieltä 5. nauhalta ja verrataan sitä seuraavaan vapaaseen kieleen. Poikkeuksena on h-kielen viritys, joka tapahtuu 4. nauhalta.

Otetaan huiluaäni 5. nauhan päältä ja verrataan sitä seuraavan kielen 7. nauhan päältä saatavaan huiluaäneen. Poikkeuksena on h-kielen viritys, joka tapahtuu samoin kuin nauhoilta viritettäessä.

Kuva 7. Kitaran viritysohje (Kangas, Kasper, Lampila, Paavilainen & Suomela 1997, 22).

Seuraavana kirjassa on kosketinsoittimia käsittelevä osio. Osiossa on valokuvat syntetisaattorista ja sen takapaneelistä, sekä piirroskuva kosketinsoittajasta ”työpisteellään” viiden kosketinsoittimen ympäröimänä. Tekstissä kerrotaan aluksi lyhyesti, mitä soittimia kosketinsoittimiin kuuluu:

Kosketinsoittimet eli koskettimet (engl. *keyboard*) on yleisnimitys soittimille, joissa on pianon koskettimisto. Tällaisia ovat pianon lisäksi esimerkiksi cembalo, klavinetti, urut, sähköpiano ja syntetisaattorit. Näistä rockissa käytetään pianoa, sähköpianoa ja syntetisaattoreita. (Kangas, Kasper, Lampila, Paavilainen & Suomela 1997, 22.)

Tämän jälkeen kerrotaan, miten koskettimien soittaminen eroaa perinteisestä pianonsoitosta:

Koskettimien soittaminen on erilaista kuin perinteinen pianonsoitto. Yleensä nuotteihin ei ole merkitty erikseen nuotti nuotilta koskettimien osuutta. Soittajan tulee itse pystyä valitsemaan kappaleeseen sopiva soundi, ja hänen on ratkaistava, mitä hän soittaa. Sointujen perusteellinen tunteminen on tärkeää. (Kangas, Kasper, Lampila, Paavilainen & Suomela 1997, 22.)

Vaikka tekstissä mainitaan kuusi eri kosketinsoitinta, osion kuvissa esiintyy enimmäkseen syntetisaattoreita. Yhdessä kuvassa näyttää olevan sähköpiano. Sen tunnistaminen on tosin epävarmaa, sillä kuva on rakeinen, soitin kuvattu varsin korkeasta katselukulmasta ja se on rajautunut osittain kuvan ulkopuolelle. Koko kirjassa on vain kaksi kuvaa, jossa esiintyy muita kosketinsoittimia kuin syntetisaattoreita. Sivulta 64 löytyy piirros nimeämättömästä soittimesta, joka muistuttaa pianon edeltäjää clavicordia (ks. kuvat alla).



Kuva 8. Nimeämätön soitin (Kangas, Kasper, Lampila, Paavilainen & Suomela 1997, 64).



Kuva 9. Clavicord. images.metmuseum.org

Kirjan ainoa kuva akustisesta pianosta löytyy sivulta 95. Kyseessä on valokuva, jossa esiintyy suomalainen jazztyöryhmä Trio Töykeät äänitysstudiossa. Piano on kuvattu matalalta ja sivusta ja rajautuu osittain kuvasta ulos.

Kosketinsoitinosa ulottuu kokonaisuudessaan neljälle sivulle ja tekstissä selostetaan vielä, miten ”kompataan”, mitä tarkoitetaan ”sointumatolla” ja ”yhdistelmäsoundeilla”. Osion päätteenä on nuottiesimerkit, miten sointumatto soitetään *Levoton Tuhkimo* -kappaleeseen, sekä kyseisen kappaleen solistinen osuus kosketinsoittimille.

Seuraava osio, LYÖMÄSOITTIMET, alkaa tekstikappaleella, jossa kerrotaan aiheesta lyhyesti:

Erilaiset lyömäsoittimet (engl. *percussion*) muodostavat laajan soitinryhmän, joka rikastuttaa bändin sointimaailmaa ja tekee rytmistä iskevän. Lyömäsoitinperhe on musiikin laajin ja vanhin soitinryhmä. Lyömäsoittimeksi kelpaa melkein mikä tahansa esine, josta kapulalla lyömällä tai käsin ravistamalla saadaan aikaan ääni. Rockissa käytetyt lyömäsoittimet ovat pääosin kotoisin Latinalaisesta Amerikasta. (Kangas, Kasper, Lampila, Paavilainen & Suomela 1997, 28.)

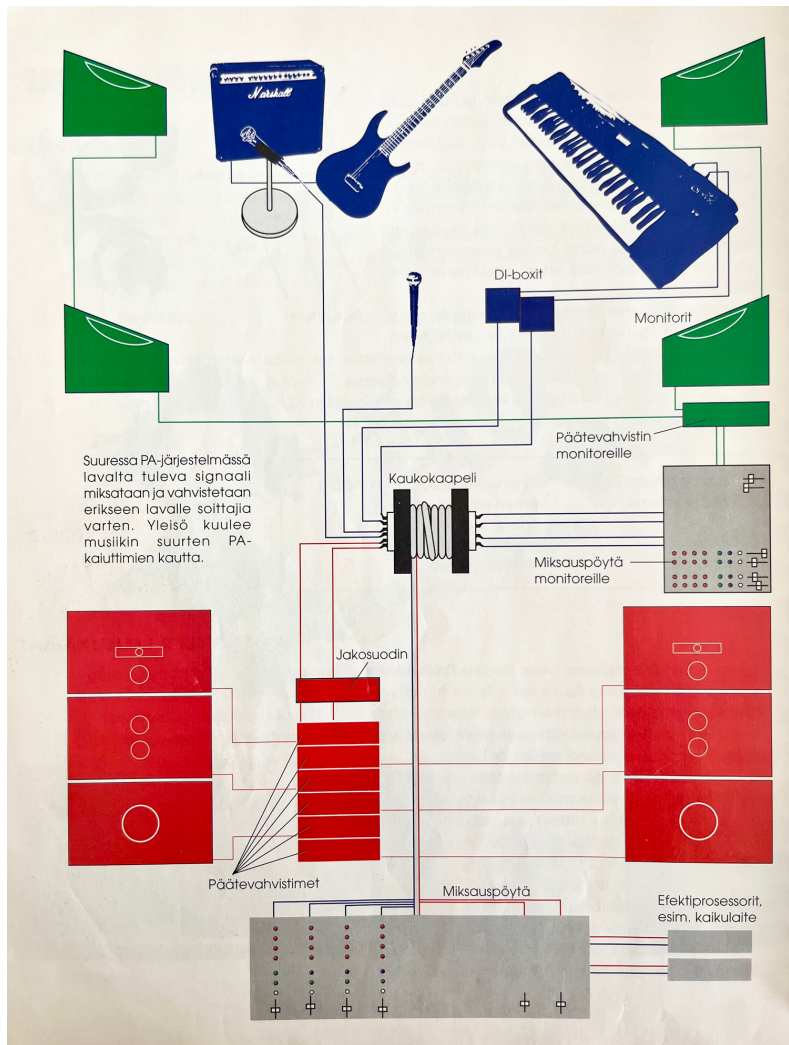
Tämän jälkeen kirjassa neuvotaan kuvin ja tekstein, minkälainen on tamburiinin, hiekkaputken, lehmänkellon ja congarumpujen sopiva soittotapa Pekka Ruuskan kappaleessa *Rafaelin enkeli*. Teksti myös kertoo hieman yleistietoa kustakin soittimesta.

Lyömäsoitinten jälkeen seuraa osio nimeltä LAULU. Osio alkaa yleiskuvauksella, minkä jälkeen Kangas, Kasper, Lampila, Paavilainen ja Suomela (1997, 34–35) kirjoittavat ”mikrofonilaulusta”. Tekstissä mainitaan rockbändi ja sen alla on kuva rocklaulaja Ismo Alangosta:

Pääsääntönä on, että jos laulaja tarvitsee lavamonitorit kuullakseen oman suorituksensa, on käytettävä dynaamista mikrofonia. Näin on yleensä silloin, kun laulajaa säestää rockbändi. (Kangas, Kasper, Lampila, Paavilainen & Suomela 1997, 34.)

Tekstissä kerrotaan myös, että ”poplaulussa rytmi lähtee tekstistä ja sen rytmisestä käsitte-lystä” (Kangas, Kasper, Lampila, Paavilainen & Suomela (1997, 35), mikä on suora viittaus afroamerikkalaiseen musiikkiin. Lisäksi kerrotaan, että ”poplaulussa käytetään soololaulun lisäksi usein myös stemma- eli taustalaulua” ja ”Poplaulussa ei ole yhtenäistä äänihannetta.” (Kangas, Kasper, Lampila, Paavilainen & Suomela (1997, 35.)

Kirjassa on oma osionsa äänen vahvistamiselle, jossa afroamerikkalaiset vaikutteet näkyvät heti johdantotekstissä: ”Sähkökitarassa ja -bassossa ei ole kaikukoppaa ollenkaan, toisin kuin akustisissa sukulaisissaan.” (Kangas, Kasper, Lampila, Paavilainen & Suomela (1997, 38). Tekstissä kerrotaan myös sähkökitaran ja -basson vahvistimista ja miten kitarasoundissa usein käytettävä särö saadaan aikaan. Lisäksi lukijaa ohjeistetaan, miten piuhoja tulisi käsitellä ja miten äänenvoimakkuuteen on hyvä suhtautua. Sivulla 40 on kaavio suuren PA-järjestelmän rakentamisesta, minkä kuvitukseen on sisällytetty sähkökitara vahvistimiseen sekä syntetisaattori (ks. kuva alla).



Kuva 10. Kaavio suuresta PA-järjestelmästä (Kangas, Kasper, Lampila, Paavilainen & Suomela (1997, 40)

Kirjassa neuvotaan myös, kuinka pitää huolta eri afroamerikkalaiseen musiikkiin liitetystä soittimista. Sähkökitaran ja -basson kielten vaihto esitellään sivulla 44 ja kaksi sivua myöhemmin neuvotaan, kuinka sähkösoittimien kanssa käytettäviä piuhoja ”koilataan” eli kääritään.

Rockmusiikille on osoitettu oma osionsa, jossa on tietoa ja kuvia 60-luvulta 90-luvun afroamerikkalaisesta musiikista. Vaikka osion nimi on ”Rockin vaiheet”, sisältää se kuitenkin myös kolmen virkkeen katsauksen hip-hop -kulttuuriin ja rapiin.

Seuraava laajempi osio kirjassa on ”Jazzista iskelmään”. Siinä on neljä sivua tekstiä ja kuvia jazzista sekä yksi sivu irlantilaisesta rockista osana kansamusiikkikatsausta. Edellä mainittujen jälkeen seuraa neljä suomalaisesta iskelmästä kertovaa sivua.

Myös musikaalille on varattu oma osionsa, jossa on kolme laulunuohtia kotimaisesta afroamerikkalaisesta musiikista sisältävästä musikaalista ”Kuuntele mua”.

Kirjan lopussa on erillinen ohjelmisto, jossa on nuotit 49 afroamerikkalaisesta kappaleesta. Kaiken kaikkiaan kirjassa on 58 afroamerikkalaista laulunuoottia. Oppikirjan ohella on myös julkaistu erillinen ohjelmistovihko, jossa on 33 afroamerikkalaisen musiikin laulunuoottia. Kun nämä lasketaan mukaan, laulunuoottien kokonaismäärä nousee 92 laulunuoottiin.

6.1.7 Musikanntti 7 (1999)

Kirjan kannessa on nainen soittamassa bongorumpuja ja pianisti, joka muistuttaa jazzpianisti Iiro Rantalaa. Kirjan ensimmäisellä sivulla heti kansilehden jälkeen on sointumerkki-
taulukko, jossa selostetaan yleisimmät avo-otteiset soinnut sekä barré-otteet.

Sivulla 13 on kuva yhdysvaltalaisesta The Manhattan Transfer -lauluyhtyeestä sekä suomalaisesta How many sisters? -lauluyhtyeestä. Aukeama 28–29 on omistettu kitaralle. Siinä on kuva kitaristista, joka soittaa nailonkielistä kitaraa afroamerikkalaiseen tyyliin luonteenomaisessa asennossa. Kitaran osat on nimetty erikseen. Samalla sivulla on myös kuva Leningrad Cowboys -rockyhtyeelle ominaiseen tyyliin pukeutuneesta sähkökitaristista. Sähkökitaran osat on nimetty. Aukeamalla on kuusi avo-otetta (A-duuri, E-duuri, G-duuri, E-molli ja A-molli) sekä kolme erilaista komppausesimerkkiä. Samalla aukeamalla on myös viiden sanan kitarasanasto:

riffi	1–4 tahdin mittainen samanlaisena toistuva sävelkuvio
plektra	(pleku) ohut, usein kolmionmuotoinen pieni muovin pala, jolla soimitetaan kitaran kieliä
komppi	säestysrytmi
komppaaminen	kappaleen säestäminen säestysrytmillä sointujen mukaan
demppaaminen	(nuoteissa p.m. = palm mute) kitaran kielten osittainen sammuttaminen; soittokäden kämmenen takaosa osuu kieliin ja estää kielten soimisen vapaana

Seuraavalla aukeamalla kerrotaan bassonsoitosta. Siinä on myös kuva bassonsoittajasta ja basson osat on nimetty. Aukeaman ensimmäisellä sivulla on teksti ”Sähköbasso on toiselta nimeltään bassokitara. Basson ja sähkökitaran osat ovat samannimisiä.”

Aukeaman jälkimmäisellä sivulla on soitto-ohjeita bassolle ja seuraavanlainen sanasto:

peukuttaminen	erityisesti funk-musiikissa käytettävä soittotapa, jossa kieliä lyödään soittokäden peukalolla
slap	peukuttamalla aikaansaatu erilainen äänenväri eli soundi
kvinttibasso	bassokomppi, jossa soitetaan vuorotellen soinnun pohjasäveltä ja sen ylä- tai alapuolella olevaa soinnun kvinttiä; tyypillinen esim. humpassa ja valssissa
walking bass	yleensä neljäsosanuotein liikkuva bassokuvio; yleinen esim. 1950-luvun rock'n'roll -kappaleissa ja jazzmusiikissa

Aukeamalla 32–33 kerrotaan rummuista. Ensimmäisellä sivulla on kuva rumpalista rum-pusetteineen. Rumpujen osat on nimetty sekä virallisin nimin että kutsumanimin:

1. pikku tom-tom (pikkutomi)
2. pikku tom-tom (keskitomi)
3. virvelirumpu (virveli, snare)
4. iso tom-tom (isotomi, lattiatomi)
5. bassorumpu (bassari)
6. hi-hat (haisu)
7. aksenttilautanen (crash)
8. komppilautanen (ride)

Rumpuaukeamalla on rumpunotaatiolla merkittynä ”rock-”, ”beat-” ja ”soul” -kompit sekä neljä filliesimerkkiä. Aukeamalla on edeltävien kitara- ja basso-osioiden tapaan lyhyt sanasto:

ständi	teline, johon esim. eri symbaalit kiinnitetään; myös mikrofoniteline, ”mikkiständi
spedu	pedaali eli poljin; esimerkiksi bassorummun pedaali
rim	(myös lat. rim) rummunsoittotapa; kapula asetetaan pitkittäin rummun päälle siten, että toinen pää koskettaa kalvoon ja ääni saadaan aikaan lyömällä kapulalla rummun vanteeeseen
fill	(filli) lyhyt soolo, jolla korostetaan musiikillisia taitteita

Aukeamalla 34–35 kerrotaan kosketinsoittimista. Kappale alkaa tekstillä ”Kosketinsoittimissa on pianon koskettimisto. Tällaisia ovat esimerkiksi syntetisaattori (syntikka, syna), sähköurut ja sähköpiano. Niitä voidaan kutsua myös koskettimiksi.” Sivulla on nuotein ja graafisin kuvin esitetty A, D, Am, E, G ja Em -soinnut neljässä eri asemassa. Osio päättyy edellisten instrumenttiosioden tapaan sanastoon:

syntetisaattori	(myös syntikka, syna) sähkösoitin, jossa on pianon koskettimisto ja jolla voidaan soittaa erilaisia sähköisesti tuotettuja ääniä ja äänitehosteita
soundimoduli	syntetisaattori ilman koskettimia
sähköurut	usein jalkiolla varustetut kaksisormioiset urut, jossa on myös automaattisia säestystoimintoja
sähköpiano	soitin, jossa on useimmiten täysimittainen pianon koskettimisto ja jonka ääni tuotetaan sähköisesti; usein muitakin soundeja kuten cembalo ja urut
sampleri	kuten syntetisaattori, mutta soitettavat äänet ovat sampleja, näytteitä oikeista instrumenteista

Sivuilla 35–37 on lyömäsoittimista kertova osio. Siinä kerrotaan hiekkaputken, tamburii-
nin, lehmänkellon, triangelin, guiron, clavesin, congien ja bongojen soitosta. Jokaiselle
soittimelle on soittoesimerkit. Lopussa on sanasto:

perkussiot	lyömäsoittimet
perkussionisti	lyömäsoittaja
aksentti	(< -merkki nuottiin liitettynä) korostus; muita nuotteja voimakkaampi isku
pattern	yhden tai kahden tahdin mittainen, samanlaisena toistuva rytmikuvio

Sivuilla 38–52 on useita afroamerikkalaisia laulunuohteja: *Get Up Stand Up*, *Iko Iko*, *Only You*, *Oli simmarit*, *sammarit*, *kummarit ja pipo*, *Learning to fly* ja *Earth Song*.

Sivuilla 54–84 kerrotaan bluesista ja rock and rollista.

Kaiken kaikkiaan kirjassa on 11 afroamerikkalaisen laulun nuottia.

6.1.8 Musiikin mestarit 7 (2003)

Kirjan kannessa on kaksi teini-ikäiseltä vaikuttavaa poikaa ja Väinämöistä muistuttava hahmo suuren pianonkoskettimiston päällä. Toinen pojista soittaa sähkökitaraa ja toinen elehtii samalla tavalla. Hän soittanee niin sanottua ilmakitaraa. Väinämöistä muistuttavalla hahmolla on yllään paita, jossa lukee ZZ-TOP.

Sisällyksen jälkeen ensimmäinen aukeama sisältää afroamerikkalaisvaikutteisen kappaleen *Kun lomat loppuu*. Toisella aukeamalla, sivulla 6–7, on ”johdatus musiikkiin”. Sitä koristaa kuva, jossa on afroamerikkalainen musiikki vahvasti edustettuna. Kuva esittää myymälää, jossa kauppiaan hyllyssä on eri musiikkityylejä myynnissä. Afroamerikkalaisista tyyli- ja lajeista on mainittu seuraavat: J-pop, techno, house, trance, euro pop, goottirock, jazz (alatyylit: acid jazz, bebop, fuusio, bossa nova ja big band), rock (alatyylit: akustinen, groove, rockabilly ja glam), metal (alatyylit: heavy, nu, doom ja black), lollipop, latino (alatyylit: tex mex, mambo, salsa ja mariachi), hip hop (alatyylit: free style, east coast, old skool ja new skool) ja punk (alatyylit: emo, garage, surf ja skate).

Sivulla 12 on Michael Widmerin kappale *Move your body* Samalla aukemalla on myös Doug Goodkinin vartaloperkussiosävellys *Body Rap*. Sivulla 15 on Queen-yhtyeen *We will rock you*, johon Harri Setälä on tehnyt suomalaiset sanat. Kappaleen suomalainen nimi on *Jaakko Kulta -rap*. Sivulla 16 on kolme erilaista lämmittelylaulua, jotka ovat katkelmia tunnetuista afroamerikkalaisvaikutteisista kappaleista. Nämä laulut ovat *Nannaa*, (Risto Asikaisen laulusta *Viimeinen*), *Amarillo* sekä *Poing, poing, poing*. Sivulla 17 on nuotti kappaleesta nimeltä *Duubadap daa*.

Sivulla 23 on kappale nimeltään *SAMA SOITIN KAIKILLA*, jossa kerrotaan lauluäänestä. Sivulla on kuvat räppäri Pikku G:stä, lauluyhtye Club For Five:sta, ja jazzmuusikko Louis Armstrongista. Aukeamalla 26–27 on Bobby McFerrinin kappale *Don't Worry, Be Happy*. Sivulla 28 on esiteltynä lyömäsoittimia kuten congat, bongot, tamburiini, claves ja quiro, joita hyödynnetään afroamerikkalaisessa musiikissa. Sivulla 30–33 esitellään rytmejä, joita näillä soittimilla voi soittaa.

Aukeama 34–35 kertoo rumpusetistä ja rumpujen soitosta otsikolla *RUMPALIN PALIKAT*. Rumpusetistä on havainnollinen valokuva ja sen kaikki osat on numeroitu ja nimetty. Kuvauksesta löytyy osien sekä viralliset nimet että kutsumanimet:

1. *pikku tom-tom (pikkutomi)*
2. *pikku tom-tom (keskitomi)*
3. *virveli (snare)*
4. *iso tom-tom (lattiatomi)*
5. *bassorumpu (bassari)*
6. *hi-hat (häitsu)*
7. *aksenttilautanen (crash)*
8. *komppilautanen (ride)*

Aukeamalla kuvataan rumpunotaatio ja 15 eri komppiesimerkkiä rummuille rumpunotaatiolla kirjoitettuna: Beat 1-5, Twist, Trioli 1-2, Shuffle 1-2, Reggae 1-2, Humppa, Valsi ja Tango. Osion lopussa on kaksi filliesimerkkiä beatkomppiin ja lause ”Rumpufilli (engl. fill in) korostaa tai täyttää kappaleen eri osien, esim. A B taitekohtia.”

Aukeamalla 36–37 esitellään sävelasteikko. Aukeamalla on bluesvaikutteiset harjoituskappaleet *Duurissa joraa* ja *Mollissa joraa*. Sivulla 37 annetaan komppi- ja säestysvinkkejä pianonsoittoon.

Sivuilla 37 ja 81 kuvituksessa esiintyy kirjan kannesta tuttu väinämöishahmo, jolla on paidassaan tällä kertaa teksti ZZ-POP aiemman ZZ-TOP:in sijasta..

Aukeamalla 38–39 on kappale *Groovy kind of love*, jonka ohessa on soitto-ohjeistukset pianolle, kellopelille, perkussiosoitimmille, rummuille ja bassolle.

Sivu 40 on omistettu bassolle. Luonnollisen sävelasteikon jokainen sävel on kuvassa sijoitettu otelaudalle. Soittoasentoon löytyy kuvalliset ohjeet. Bassonsoittoa ohjeistetaan sanallisesti näin: ”Basson kielet ovat samat kuin kitaran neljä paksuinta kieltä, mutta ne soivat oktaavia alemmaa. Bassolla soitetään vain yhtä säveltä kerrallaan, yleensä se on soinnun pohjasävel.” ja ”Kauttasoinnuissa (esim. C/G) basisti soittaa viivan oikealla puolella olevan sävelen.”

Sivulta 41 alkaa kolmen sivun *KITARAKOULU* –niminen kappale. Sivulla 41 on koko sivun kokoinen kuva kitaran kaulasta portaina taivaaseen. Samalla sivulla on sointukaaviot C, G, A, D, E, Am, Dm ja Em. Seuraavalla aukeamalla on kuva nailonkielisestä kitarasta soittajineen. Soittaja pitää kitaraa sylissään tavalla, joka on ominainen afroamerikkalaisille muusikoille. Hän on myös ottanut vasemmalla kädellään D-duuriotteen kitaran kaulalta, joka viittaa sointumerkeistä soittamiseen. Kitaran osat on numeroitu ja nimetty seuraavasti:

1. *Otelauta*
2. *Nauhat*
3. *Satula*
4. *Kaula*
5. *Talla*
6. *Ääniaukko*

Sivulla 43 on kolmella kielellä soitettavat sointukaaviot Em ja G -soinnuille sekä viiden tahdin katkelma Johnny Lee Hookerin kappaleesta *Boom, Boom*. Sivulla 44 on kolmella kielellä soitettavat sointukaaviot C ja G7 -soinnuille ja seuraavanlainen teksti: ”Kitaraa on soitettu Euroopassa jo 1200-luvulta lähtien. Kielet valmistettiin eläimen suolista. Nykyään kitaran kielet valmistetaan nylonista ja teräksestä. Sähkökitaroita alettiin valmistaa 1940-luvulla. Kuuluisia sähkökitaran kehittäjiä olivat Leo Fender ja Les Paul.”

Aukeamalla 48–49 on Richard Pennimanin kappale *Keep on Knocking* soittoesimerkkeineen: Kitara 1-3, Basso 1-2, Koskettimet/ksylofoni 1-2, Urut sekä Rummut 1-2. Aukeamalta löytyy myös kaaviot soinnuille D ja A. Sivulla 49 on kuva bassonsoittajasta, joka sanoo: ”Täähän on sama rytmi kuin bassarissa!”

Aukeamalla 50–51 on Juice Leskisen kappale *Edestakaisin* soittoesimerkkeineen. Aukeamalla 52–53 on Eddie Cochranin & Jerry Capehartin kappale *Kesäduuniblues*, jonka suomenkieliset sanat on tehnyt Jussi Raittinen.

Sivulla 54 esitellään powersointu. Väinämöishahmo esiintyy jälleen kuvituksessa ja sanoo seuraavasti: ”Powersointua käytetään paljon bluesissa ja rockissa. Se soitetaan kahdella kielellä. Soita kaikki lyönnit alaspäin. Parhaimman saundin saat, kun soitat plektralla.” Samalla sivulla on Rokki-treeni –niminen harjoitus powersoinnulle. Seuraavalla sivulla on Jorma Kaleniuksen kappale *Mä tahdon rokata*.

Sivuilla 56–57 on koko aukeaman kokoinen sarjakuva, joka kertoo afroamerikkalaisen musiikin historiasta. Siinä kuvataan orjien matka Amerikkaan ja sisällissodan kautta vapautteen. Sarjakuva päättyy kuvaan, jossa on erilaisia afroamerikkalaisia muusikoita ja teksti ”Näiden historiallisien tapahtumien vaikutuksesta ovat syntyneet myös: BLUES, RAG-TIME, GOSPEL, RHYTHM AND BLUES, ROCK AND ROLL, SOUL, HEAVY, PUNK, TEKNO, HIPHOP ja RAP.”

Aukeamalla 58–59 on kappale nimeltä *Sweet home Chicago* ja walking bass-esimerkki. Aukeamalla 60–61 on kappale *Rokaten ympäri maailman (Rockin' All Over the World)*.

Sivulla 62 on John Lee Hookerin kappale *Boom, boom*, Aukeaman seuraava sivu on otsikoitu ”SOINTUKIERROT KAPPALEISIIN SWEETS FOR MY SWEET JA TWIST AND SHOUT”. Sivun sisältää komppiesimerkit otsikon kappaleisiin pianolle, kitaralle 1-2 ja bassolle.

Sivuilla 64–83 on nuotit seuraavista kappaleista: *Sweets For my Sweet, Twist and Shout, My Sweet Lily, Laakson lilja (Delta Dawn), Hey Jude, Knocking On Heaven’s Door, Poppa Joe, Pata Pata, Wimmoweh (Mbube), Tequila ja Batman*. Sivulla 92–103 on nuotit seuraavista kappaleista: *Kulkurin iltatähti, Kengät, Kourallinen hiekkaa, Elämä ikkunan takana, Ensisuudelma, Pyydä tähdet taivaalta, sekä Oula, ota Coca Cola*.

Aukeamalla 116 on son-kappale *Pähkinäkauppias (El Manisero)*. Seuraavalla aukemalla on cha-cha-kappale *Pyykkäri (La Batea)*.

Kirjan lopussa, sivuilla 132–137 on vielä nuotit kappaleista *Viikon verran sankareina (It Never Rains In California), Mama Loo* sekä *Be My Baby*.

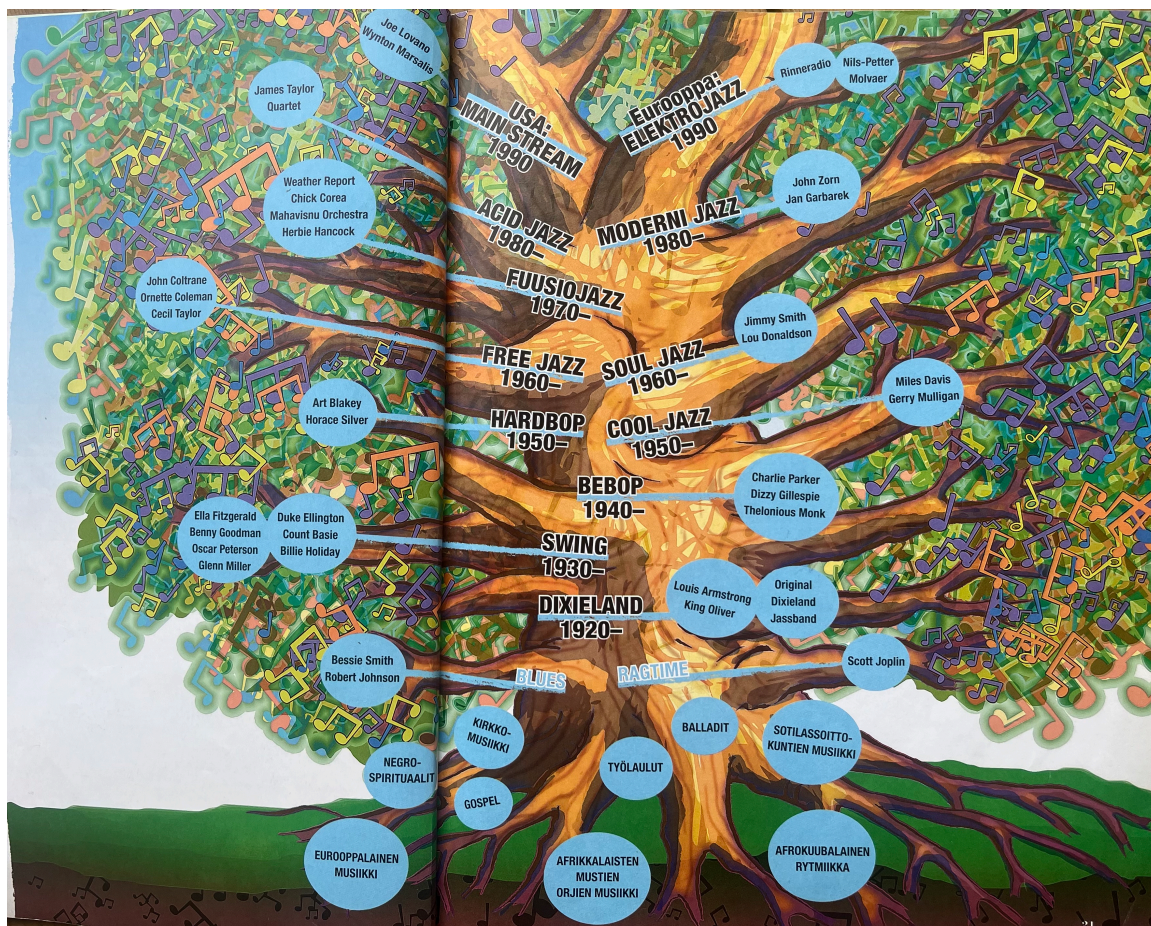
Viimeisellä sivulla ennen hakemistoa (sivulla 142) on kaikki kirjan lauluissa käytetyt sointutuotteet kitaralle.

Afroamerikkalaisen musiikin laulunuootteja on kirjassa kaikkiaan 41.

6.1.9 Musiikin mestarit 8–9 (2004)

Kirja alkaa viidellä laulunuootilla, jotka kaikki edustavat afroamerikkalaisia tyylilajeja. Yhteensä kirjassa on 55 laulunuoottia, jotka edustavat afroamerikkalaisia tyylilajeja.

Johdantokappaleen jälkeen kirjassa on kuvitettu aukeama ”Populaarimusiikin tyyliä”, jossa luetellaan tyyli- ja laajit jazz, proge, pop, rock, reggae, kantri, punk, disco, heavy, folk, konemusiikki ja soul. Edellä mainituista ensimmäisenä kirjassa kerrotaan jazzista. Tekstissä ei niinkään avata jazzin syntyhistoriaa, mutta sitä virkaa toimittaa sukupuu, joka on kuvattu alla.



Kuva 11. Jazzin sukupuu kirjassa Musiikin mestarit 8–9, s. 20–21

Jazzin jälkeen kirja esittelee afroamerikkalaisia tyyllilajeja, joista jokaiselle annettu kaksi kuvitettua sivua. Tyyllilajit esitellään seuraavassa järjestyksessä: soul, kantri, folk, disko, proge (progressiivinen rock), reggae, heavy, pop ja rock. Elektronisesta musiikista kerrotaan sarjakuvan keinoin sivuilla 96–97.

Kirjassa kerrotaan myös nigerialaisesta populaarimusiikin lajista ”Mbalax”. Tekstissä mainitaan, että ”**Mbalax** (äännetään mbalah) on - - populaarimusiikkia, jossa yhdistyvät senegalilainen musiikkitraditio ja länsimainen rock.” (Hyypä, Kangas & Suomela 2004, 126), joten sekin on osa afroamerikkalaisen musiikin kaanonin.

Kirjan loppupuolella afroamerikkalainen musiikki näyttäytyy osioissa ”Hengellinen musiikki – Suomi-Gospel” ja ”Negrospirituaalit”. Ensin mainitun osion tekstissä kerrotaan, että ”hengellisestä musiikista löytyvät kaikki samat musiikin tyyllilajit kuin yleensäkin [afroamerikkalaisesta] musiikista. On heviä, rappia, rockia, reggaeta, teknoa jne.” (Hyypä, Kangas & Suomela 2004, 188). Osion kuvituksessa esitellään artistit ja yhtyeet Pekka Simojoki, Turvakytin, Juha Tapio, Pekka Ruuska, Jaakko Löytty ja Nina Åström.

Kirjan kolmanneksi viimeinen tekstiosio ”Äänen monet mahdollisuudet” mainitsee afroamerikkalaisen musiikin seuraavissa virkkeissä: ”Yksin oman kulttuurimme sisällä laulutyylejä on monia aina kansanlaulusta iskelmään, rockiin, jazziin ja oopperaan.”, ”Populaarimusiikissa äänen ilmaisukyvyllä ja laulajan persoonalla on suuri merkitys.” ja ”Jazzlaulussa improvisoinnilla on merkittävä osuus. Käheä-ääninen Louis Armstrong toi ensimmäisenä scat-laulun eli sanattoman ääni-improvisaation suuren yleisön tietoisuuteen.” (Hyyppä, Kangas & Suomela 2004, 210).

Kirjan viimeinen viittaus afroamerikkalaiseen musiikkiin tapahtuu kuvatasolla. Osiossa ”Miten valmistaudun esitykseen?” kuvataan sarjakuvan keinoin, mitä tapahtuu rockbändin takahuoneessa ennen konserttia ja mitä asioita kannattaa ottaa huomioon konsertin aikana.

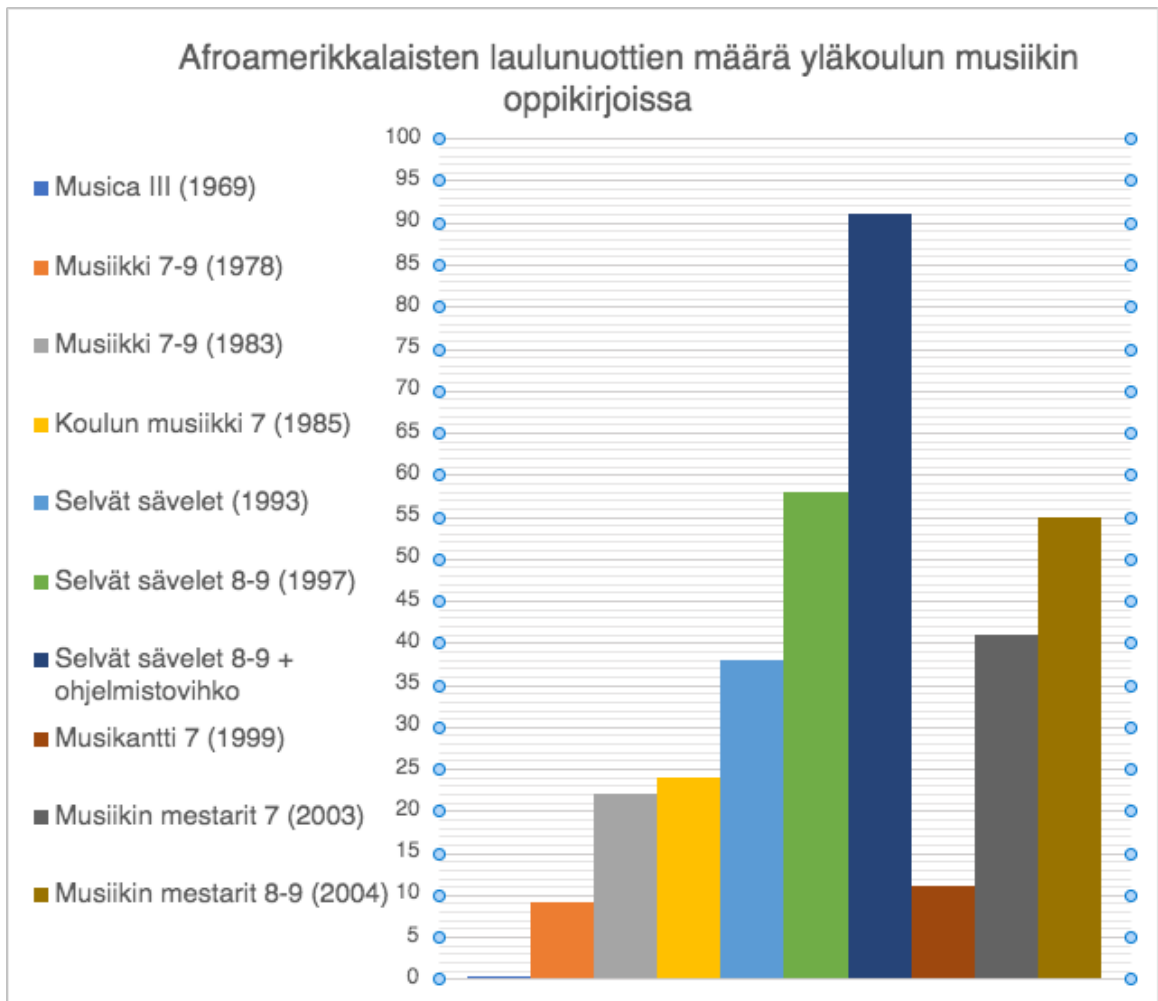
Kirjan sointumerkit ovat vakiintuneen nykystandardin mukaisia. Jopa länsimaisen taide-musiikin kappale-esimerkeissä, kuten W. A. Mozartin ”Klarinettikonsertto A-duuri K. 622” on sointumerkit, vaikka Mozartin elinaikaan reaalisointumerkintöjä tai vastaavia ei ollut vielä kehitetty.

Kirjan takasivuilla on kattavat otetaulukot pianolle ja kitaralle, sekä kaavio basson otelaudalta löytyvistä sävelistä.

6.2 Yhteenveto

Kuten tämän tutkielman lukija saattaa olettaa, afroamerikkalaisen musiikin määrä maamme yläkoulun musiikin oppikirjoissa kasvoi huomattavasti peruskoulun ensimmäisten 34 vuoden aikana. Aloitusta oli vaatimatonta; Musiikki Fazerin julkaisemassa kirjassa *Musica III: Musiikin maailma* afroamerikkalaisen musiikin aineiston osuus oli hyvin vähäinen (kolme sivua sivukoolla A5). Myöhemmissä kirjoissa afroamerikkalaisten kappaleiden nuotit lisääntyivät julkaisu julkaisulta.

Musica III:ssa ei ollut yhtään nuottia kokonaisesta kappaleesta, vaan ainoastaan kaksi katkelmaa: viisi tahtia George Gershwinin kappaleesta *Rhapsody in Blue* ja 12 tahtia The Beatlesin laulusta *All My Loving*. Aineiston toiseksi vanhimmassa kirjassa Musiikki 7–9 vuodelta 1978 nuottikappaleita nousi yhdeksään. Vuonna 1983 julkaistussa kirjassa (Musiikki 7–9) nuotteja oli jo kaksikymmentäkaksi ja kaksi vuotta myöhemmin julkaisussa Koulun musiikki 7:ssä (1985) kaksikymmentäneljä. Selvät sävelet vuodelta 1993 sisälsi kolmekymmentäkahdeksan afroamerikkalaisen laulun nuottia. Selvät sävelet 8-9:ssä nuotteja on 58+33 erillinen ohjelmistovihko mukaan lukien. Musikantti 7:ssä (1999) afroamerikkalaisten lauluja oli yksitoista, mikä on ensimmäistä kertaa pienempi määrä kuin edellisissä kirjoissa. Seuraava julkaisu, Musiikin mestarit 7 (2003), sisältää neljäkymmentä afroamerikkalaista laulua, mikä on taas merkittävästi enemmän kuin edellisessä kirjassa. Vertailun myöhäisimmässä kirjassa, Musiikin mestarit 8–9 (2004), lauluja on viisikymmentäviisi. Kaikkien laulujen lukumäärät on koottu alla olevaan taulukkoon.



Kaavio 1. Afroamerikkalaisten laulunuoottien määrä yläkoulun musiikin oppikirjoissa

Myös nuoteissa käytettävät sointumerkit kehittyivät monenkirjavista merkinnöistä yhdenmukaisiksi. Musica III:ssa sointumerkkejä ei ollut ollenkaan. Vuoden 1983 kirjassa Musiikki 7–9 sointumerkit olivat jo samanlaisia kuin mitä nykyaikana käytetään, kuten myös tätä myöhemmissä oppikirjoissa.

Uusimmista kirjoista löytyi soitto-ohjeita bändi-instrumenteille jopa sellaisista kappaleista, jotka eivät ole syntyjään afroamerikkalaisia. Afroamerikkalaista musiikkia käsittelevät tekstikappaleet muuttuivat myös tiedoiltaan kattavammiksi ja uskottavammiksi.

7 Pohdinta

Tässä luvussa pohdin aihetta omin sanoin, minkä jälkeen teen johtopäätöksiä tutkimukseni perusteella tutkimuskysymyksiini vastaten. Sen jälkeen pohdin tutkimukseni luotettavuutta. Lopuksi esitän jatkotutkimusaiheita.

Suomessa on jo pitkään voinut päästä kosketuksiin afroamerikkalaisen musiikin kanssa. Poutiaisen ja Kukkosen (2011) mukaan kyseinen musiikinlaji on ollut jo 1950–1960-luvuilla integroitunut osaksi Suomen musiikkituotantoa muun muassa jazziskelmän muodossa. Hytönen (1981) tukee tätä havaintoa todetessaan, että Suomen ensimmäinen kotimainen rock’n’roll-levy *Hawaiian rock* julkaistiin vuonna 1957 jazzmuusikko Onni Gideonin esittämänä.

Moilasen (1964) ja Kokkosen (1965) lehtikirjoitusten perusteella voi tehdä tulkinnan, että vielä 1960-luvun puolivälissä afroamerikkalainen musiikki herätti osassa kansalaisista vastustusta. Vaikka 1960-luvulla nähtiin myös afroamerikkalaista musiikkia puolustavia puheenvuoroja muun muassa Kuusistolta (1964) ja Gronowilta (1965), niissäkin on havaittavissa hierarkkinen näkemys, jonka mukaan afroamerikkalainen musiikki on taiteelliselta arvoltaan vähäisempää kuin länsimainen taidemusiikki. Tämä näkemys vaikuttaa heijastuvan aineistoni vanhimman oppikirjan (*Musica III: Musiikin maailma*, julkaistu vuonna 1969) sisältöön, sillä se on julkaistu vain muutama vuosi edellä mainittujen kirjoitusten jälkeen. Kokkosen (1964) ja Moilasen (1965) puheenvuorot heijastelevat yhteiskunnallista murrosta Suomen musiikkikulttuurissa. Tämä näkyy myös Ellen Urhon aikalaiskuvakuvausessa 1960-luvulta, jolloin afroamerikkalainen musiikki tuli Elvis Presleyn ja The Beatlesin johdolla Suomeen ”semmoisella voimalla, että yks kaks se valloitti koko eurooppalaisen nuorison joka maassa” (Juntunen 2013, 78).

Tarkasteluni alla olevista kirjoista voi kuitenkin tehdä havainnon, että eurooppalaisen taidemusiikin valta-asema verrattuna afroamerikkalaiseen musiikkiin heikkeni vuosien myötä. Tätä havaintoa tukee se tosiasia, että afroamerikkalaisten laulunuohtien määrä oli jokaisessa aineistoni oppikirjassa edellistä julkaisua suurempi vuosina 1969–1997. Osana kyseistä kehitystä voi nähdä myös afroamerikkalaiseen musiikkiin myönteisesti suhtautuneen Ellen Urhon valinta Sibelius-Akatemian koulumusiikin osaston johtajaksi vuonna 1970, kuten Juntunen (2013) kirjoittaa.

Afroamerikkalaisen musiikin osuus oppikirjojen sisällöissä saavutti huippunsa vuonna 1997. Tätä seuraavassa kirjassa afroamerikkalaisten laulujen määrä väheni noin viidesosaan edellisestä julkaisusta, mutta nousi heti seuraavassa julkaisussa totutulle kasvukäyrälle.

Koska afroamerikkalainen musiikki on syntynyt tummaihoisten ihmisten keskuudessa, on aiheellista myös pohtia mahdollisten rasististen asenteiden vaikutusta sen osuuteen oppikirjasisällöissä. Vuosina 1978, 1985 ilmestyneissä oppikirjoissa käytettiin sanaa ”neekeri”. Kyseisen nimityksen käyttöä ei kuitenkaan välttämättä paheksuttu tuohon aikaan samaan tapaan kuin nykyään, joten emme voi arvioida luotettavasti sen käyttäjien rasistisia asenteita. Sen sijaan rasismia voi yrittää havaita teosten muissa teksteissä ja kuvituksissa.

Vuoden 1985 oppikirjassa lukija saattaa nähdä rasismia tai ylenkatsetta, kun pellolla työskennelleiden tummaihoisten orjien ainutlaatuisen tärkeä kulttuurinen ilmiö, bluesmusiikin syntyyn vaikuttanut työlaulu, vähenee ”neekereiden peltohoilotukseksi”. Kirjassa myös käytetään afroamerikkalaisen bluesmuusikko B.B. Kingin kuvaa ilman, että häntä nimitetään kuvatekstissä. Vuonna 1978 julkaistussa kirjassa taas puhutaan ”jazzbasillista”, millä viitataan jazzin leviämiseen Eurooppaan ja Suomeen. Kyseinen kielikuva kuulostaa leikkisältä ja synnyttää mielikuvan vastustamattomuudesta, mutta toisaalta sana viittaa myös sairauteen. Aineiston vanhimmassa teoksessa (1969) bluesia ja jazzia käsittelevän osion ainoa nuottiesimerkki on amerikanjuutalaiselta länsimaisen taidemusiikin säveltäjältä, vaikka kyseiset musiikkityylit ovat syntyneet Yhdysvaltojen mustan väestön keskuudessa. Tätä voidaan tulkita siten, että oppikirjan laatijoiden näkökulma oli valkoihaisia suosiva. Kirjan julkaisuajankohtaan mennessä mustien muusikoiden esittämää ja levyttämää bluesia ja jazzia oli ollut saatavilla jo vuosikymmenten ajan, joten kyse tuskin oli tietämättömyydestä. Vielä vuonna 1993 ilmestyneessä oppikirjassakin on merkkejä, jotka kielivät ylenkatseesta tummaihoisia kohtaan. Teoksessa nimittäin esitetään, että mustat muusikot olisivat inspiroituneet soittamaan rock’n’rollia vasta kuunneltuaan menestyneitä valkoisia rock’n’roll-muusikoita. Vaikka epäilemättä matkimista on tapahtunut myös edellä mainitusti, tekstistä saa vaikutelman, että rock’n’roll olisi valkoihoiden keksimää.

7.1 Johtopäätökset

Tutkimuskysymykseni olivat seuraavat:

1. Miten afroamerikkalaisen musiikin tarjonta on kehittynyt musiikin oppikirjoissa vuosina 1969–2004?
2. Miten afroamerikkalaisen musiikin aineiston sointumerkintätapa on kehittynyt kyseisissä oppikirjoissa?

7.1.1 Afroamerikkalaisen musiikin tarjonta

Afroamerikkalaisen musiikin aineisto oli lähes olematon peruskoulun ensimmäisessä musiikin oppikirjassa *Musica III: Musiikin maailma* (Pohjola, E. & Cederlöf, E. 1969). Sivumäärällisesti mitattuna tarjontaa oli kolme sivua kokonaissivumäärän ollessa 272. Teoksessa ei ollut lainkaan laulettavaksi tarkoitettuja nuotteja. Kirjan ainut nuottiesimerkki bluesmusiikista oli amerikanjuutalaisen säveltäjän teoksesta, vaikka Väkevän (2001) mukaan blues polveutunee Länsi-Afrikkalaisten griotti-trubaduurien esittämästä musiikista ja lienee saanut tärkeimmät vaikutteensa peltotöissä työskennelleiden mustien modaalisisistä peltohuudoista ja työlauluista, jotka kehittyivät vähitellen persoonallisiksi ilmaisumuodoiksi. (Väkevä 2001). Oppikirjan sisältö näyttää kuvastavan 1960-luvun musiikkielämän vaikuttajien kirjoituksista ilmeneviä mielipiteitä (Moilanen 1964, 11–12; Kokkonen 1965, 10–12; Gronow 1965, 12–13; Dahlström 1982, 206).

Myöhemmin julkaistuissa teoksissa laulu- ja soittonuottitarjontaa oli julkaisu julkaisulta enemmän ja tarjottu yleistieto kattavampaa ja täsmällisempää. Vain yhdessä oppikirjassa laulujen määrä oli vähäisempi kuin sitä edeltävässä kirjassa.

Lucy Greenin (2002, 137–139) havainto, että Iso-Britannian musiikinopetuksessa vuonna 1982 harva opettaja käytti afroamerikkalaista musiikkia tunneillaan, on yhteensopiva suomalaisten oppikirjojen sisällön kanssa. Tuohon aikaan käytössä olleessa kirjassa 1978 oli vain yhdeksän afroamerikkalaista laulunuohtia. Nämä kaikki olivat kuitenkin musikaalisävelmiä ja ikivihreitä iskelmiä, eikä joukossa ollut ainuttakaan esimerkiksi pop- rock-, blues-, rhythm and blues- tai rock'n'roll -musiikkiin lukeutuvaa kappaletta.

Vaikka Liljan (2014) mukaan nuotti tai oppikirja ei ole paras lähde afroamerikkalaisen musiikin opiskeluun, on musiikki kuitenkin tarjottava oppilaille jossakin muodossa. Tätä tarjontaa ei vielä 1970-luvun oppikirjoissa juurikaan ollut. 1980- ja 1990-luvun oppikirjoissa tilanne muuttui ja afroamerikkalaisen musiikin tarjonta kasvoi vuoteen 1997 saakka. Oppikirjassa *Selvät sävelet 8–9* (Kangas & Kasper & Lampila & Paavilainen & Suomela 1997) afroamerikkalaisen musiikin osuus saavutti saturaatiopisteen, sillä teos oli vahvasti afroamerikkalaisteemainen ja enemmistö kirjan lauluista oli afroamerikkalaisia tai afroamerikkalaisvaikutteisia. Seuraavassa oppikirjassa *Musikantti* (Kangas, P. & Suomela, M. 1999) afroamerikkalaisen ja ei-afroamerikkalaisen musiikin painotussuhde oli palautettu 1970-luvun tasolle. Myöhemmissä kahdessa oppikirjassa *Musiikin mestarit 7* (Evijärvi Nikander & Oksanen 2003) ja *Musiikin mestarit 8–9* (Hyypä, Kangas Suomela & Tiainen 2004) afroamerikkalaisen musiikin tarjonta oli jälleen tarkastelujakson keskiarvoa suuremmat.

7.1.2 Afroamerikkalaisen musiikin sointumerkintätavat

Tarkastelujakson varhaisimmassa kirjassa (1969) sointumerkkejä ei ollut lainkaan. Seuraavassa kirjassa (1978) sointumerkkejä oli, mutta ne olivat epäjohdonmukaisia ja joukossa oli nykyään virheelliseksi katsottavia merkkejä. Yksi sointu on voitu merkitä kahdella eri tavalla, mikä on vastoin nykykäytäntöä. Kuten Laukkanen (2007) kirjoittaa, sointumerkit on voitava tulkita aina samalla tavalla. Vuoden 1983 oppikirjasta eteenpäin sointumerkit ovat nykystandardin mukaisia.

7.2 Luotettavuuspohdinta

Vaikka musiikin kuuntelulla ja harjoittamisella voidaan katsoa olevan universaalia merkitystä ihmisille, on muistettava, että musiikin oppikirjat ovat kaupallisten yritysten tuotteita. Näin ollen kustantajien on oletettavasti laadittava teoksensa myös myyntinäkökulmasta. Toimituskunnan – samoin kuin opetuspoliittisten päätöksentekijöiden – omat musiikilliset arvostukset heijastuvat väistämättä oppikirjoihin, mutta yhtä lailla näkyvät myös kaupalliset intressit.

Tässä valossa on vaikea arvioida, johtuiko afroamerikkalaisen musiikin korostuminen oppikirjoissa toimittajien omasta arvostuksesta vai kustantajan pyrkimyksestä sisällyttää materiaalia, jonka oletetaan kiinnostavan laajaa yleisöä. Näitä motiiveja on miltei mahdotonta

erotella, sillä toimittajat toimivat samassa yhteiskunnallisessa ympäristössä, jossa musiikin arvo kytkeytyy vahvasti myös kaupalliseen menestykseen: jos kuluttaja ostaa levyn, voidaan olettaa hänen arvostavan sen sisältöä. On toki mahdollista, etteivät ihmiset aina pidä rahojensa tai kiinnostuksensa kohteita yleisesti suositeltavina – kuten alkoholia tai pornografista materiaalia – mutta tällaisen sisällön sisällyttäminen lapsille suunnattuun oppimateriaaliin olisi vaikeasti perusteltavissa pedagogisista tai eettisistä syistä. Mikäli tällaista sisältöä yllättäen esiintyisi oppikirjassa, epäily kohdistuisi pikemminkin kaupalliseen tarkoitushakuisuuteen kuin hyveellisiin opetuksellisiin tavoitteisiin.

Koska aineistoni on verrattain suppea ja koostuu yhtä poikkeusta lukuun ottamatta yhden kustantajan oppikirjoista, tutkimustulokseni eivät ole yleistettävissä. Laadullisen tutkimuksen tavoitteena ei kuitenkaan ensisijaisesti ole yleistettävyys, vaan tarkasteltavan kohteen syvällinen ja yksityiskohtainen analyysi. Lähdeluetteloni voisi olla laajempi ja ajankohtaisempi, minkä vuoksi osa aiheeseen liittyvästä tiedosta ja näkökulmista on jäänyt tämän tutkielman ulkopuolelle. Lisäksi aineiston syvällisempi analyysi olisi todennäköisesti tuottanut vahvempia ja luotettavampia tuloksia.

7.3 Tulevia tutkimusaiheita

Tämän tutkielman materiaaleihin tutustuessa löysin kiinnostavia tutkimusaiheita, jotka täytyi jättää tämän tutkielman ulkopuolelle. Voisin esimerkiksi tutkia sointumerkkien käyttöä afroamerikkalaisessa musiikissa ennen vuotta 1969. Olisi myös mielenkiintoista haastatella kirjojen niitä tekijöitä, jotka ovat vielä elossa.

Tutkimustyö innoitti myös pohtimaan, miten Opetushallituksen ohjailu ja valtakunnalliset opetussuunnitelman perusteet ovat vaikuttaneet oppikirjojen sisältöön. Tutkielman kirjoitusprosessin aikana myös päätettiin valtakunnallisesti, että musiikista tulee ylioppilaskirjoitusaine. Voisinkin tutkia myös sitä, miten kyseinen muutos vaikuttaa oppimateriaaleihin.

Tutkimuksen arvoista olisi myös perehtyä ihmisten ajatuksiin ja kokemuksiin siitä, minkälaista on hyvä musiikki. Pohjaoletuksena tutkimukselle olisi, että universaalisti hyvää tai huonoa musiikkia ei ole olemassa. Olisikin mielenkiintoista etsiä ihmisten mieltymyksistä ja ajatuksista yhteneväisyyksiä, vaikka heidän musiikkimakujaan olisikin mahdotonta sovittaa yhteen.

Lähteet

- Alasuutari, P. 2011. Laadullinen tutkimus 2.0. Riika: Vastapaino
- Allo, M. Helsingin Sanomat 26.8.2007: Klassinen musiikki on vaativampaa kuin rock.
<https://www.hs.fi/mielipide/art-2000004506555.html>. Luettu 13.3.2026
- Charry, E. Plucked Lutes in West Africa: An Historical Overview. 1996. Oxford: The Galpin Society.
- Dahlström, F. Sibelius-Akatemia 1882-1982. 1982. Helsinki: Sibelius-Akatemian julkaisu
- Ennis, P.H. 1992. The Seventh Stream: The Emergence of Rockroll in American Popular Music. Hanover, Hollanti: Wesleyan University Press
- Evijärvi, P. Nikander, L. & Oksanen, T. Musiikin mestarit 7. 2003. Keuruu. Otava
- Green, L. 2002. How Popular Musicians Learn: A Way Ahead for Music Education. Bodmin, Cornwall, Iso-Britannia: Ashgate
- Gronow, P. Rondo musiikkilehti 1/1965: Sittenkin kriisi, 12-13.
- Haavisto, J. 1994. Suomijazzin vuosikymmenet: Jazzmusiikki Suomessa vuosina 1919-1969. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Hytönen, Mattiesko. Helsingin Sanomat 17.5.1981: Kun rock'n'roll tuli Suomeen – Kaikki alkoi kesällä 1955. https://nakoislehti.hs.fi/5df30b31-83a8-4495-bb0c-11945184fb90/23?T_ccs=sppd1-spcx1-spam1-spma1-spad1-spem1&q=rock%3Fgtmshogun%3Dd48749e55f84a07e4ecb3f9e7194c83d&from=signin. Luettu 17.3.2026
- Hyyppä, K. Kangas, P. Suomela, M. & Tiainen, A. 2004. Musiikin mestarit 8–9. Helsinki: Otava
- Jokinen, U. & Kiiski, P. & Polas, E. & Sonninen, A. 1981. Musiikki 7-9. Keuruu: Otava
- Juntunen, M-L. 2013. Kaiken lisäksi nainen – Ellen Urhon ammatillinen elämäkerta. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia: DocMus-tohtorikoulun julkaisu 5
- Kangas, P. & Kasper, E & Lampila, R. & Paavilainen, A. & Suomela, M. 1997. Selvät sävelet 8-9. Kustannusosakeyhtiö Otavan painolaitokset Keuruu: Otava
- Kangas, P. & Suomela, M. 1999. Musikantti 7. Helsinki: Otava

- Kasper, E. & Lampila, R. & Tikkanen, R. 1985. Koulun musiikki 7: Selvät sävelet. Keuruu: Otava
- Keeley, J. Rap Music. 2001. USA: Lucent Books. Inc.
- Kettunen, I. 1990. Kevyt musiikki peruskoulun musiikin oppikirjoissa vuosina 1969–89. Helsinki: Sibelius-Akatemia
- Kokkonen, J. Rondo musiikkilehti 1/1965: Taiteen tekijät ja sen vastaanottajat, 10–13.
- Kosonen, E. 2012. Kansakoulujen laulunopetus 1950–1960-luvuilla. <https://urn.fi/URN:NBN:fi:jyu-201203201457>. Luettu 12.8.2025
- Larkin, C. 1998. Popular music: an introduction. Teoksessa C. Larkin (toim.) The Encyclopedia of popular music. USA: Muze UK Ltd, 17–24
- Laukkanen, J. 2007. Notaation perusteet: sointumerkinnot. <https://www.jerelaukkanen.com/materials/notaationperusteet/sointumerkit.html>. Luettu 18.3.2026
- Lilja, E. 2014. Populaarimusiikin transkriptio ja analyttisen ajattelun kehittäminen. Etnomusikologian vuosikirja 2014, 162–191.
- Middleton, R & Manuel, P. 2001. Popular music. Teoksessa S. Sadie (toim.) The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Taunton, Massachusetts, USA: Macmillan Publishers Limited, 128–166
- Moilanen, A. Rondo musiikkilehti 5/1964: Iskelmäkö aina alennusmyynnissä?, 9–12.
- Muotio, L. 2022. Kuva-analyysi tutkimusmenetelmänä. <https://www.muotoilu.info/index.php/tutkiva-muotoilu/menetelmat/kuva-analyysi-tutkimusmenetelmana/>. Luettu 13.8.2025
- Muukkonen, M. 2010. Monipuolisuuden eetos. Helsinki: Studia Musica 42
- Pajamo, R. 2007. Musiikkiopistosta musiikkiyliopistoksi. Sibelius-Akatemia 125 vuotta. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Pajamo, R. 2009. Laulusta tulee kansakoulujen pakollinen oppiaine. Teoksessa J. Louhivuori, P. Paananen & L. Väkevä (toim.) Musiikkikasvatus – Näkökulmia kasvatukseen, opetukseen ja tutkimukseen. Suomen musiikkikasvatusseura Fisme ry., 31–49
- Pohjola, E. & Cederlöf, E. 1969. Musica III: Musiikin maailma. Musiikki Fazer
- Poutiainen, A. & Kukkonen, R. 2011. Suklaasydän, tinakuoret: Jazziskelmä Suomessa 1956–1963. Helsinki: Suomen Jazz & Pop Arkisto JAPA

- Roberts, J.S. 1999. *The Latin Tinge: The Impact of Latin American Music on the United States*. New York: Oxford University Press, Inc.
- Sanjek, R. 1988. *American Popular Music and its Business: the First Four Hundred Years*. New York: Oxford University Press
- Schuller, G. 1968. *Early Jazz – Its Roots And Musical Development*. New York: Oxford University Press
- Sibelius-Akatemian opinto-opas 1989–91. 1989. Helsinki: Sibelius-Akatemia
- Sibelius-Akatemian opinto-opas 95–96, 1995. Helsinki: Sibelius-Akatemia
- Smith, G. D. & Moir, Z. & Brennan, M. & Rambarran, S & Kirkman, P. 2017. *The Routledge Research Companion to Popular Music Education*.
- Sonninen, A. & Jokinen, U. & Kiiski, P. & Polas, E. 1978. *Musiikki 7-9*. Keuruu: Otava
- Suomi, H. 2009. Opetussuunnitelma ja muuttuva musiikinopetus. Teoksessa J. Louhivuori, P. Paananen & L. Väkevä (toim.) *Musiikkikasvatus – Näkökulmia kasvatukseen, opetukseen ja tutkimukseen*. Suomen musiikkikasvatusseura Fisme ry., 67–89
- Taideyliopiston koulutusta ja opiskelua koskevat eettiset ohjeet ja menettelyohjeet vilppi- ja kurinpitotapausten käsittelyyn: Tekoälysovellusten käyttäminen opiskelussa. <https://opiskelija.uniarts.fi/ohjeet/taideyliopiston-koulutusta-ja-opiskelua-koskevat-eettiset-ohjeet-ja-menettelyohjeet-vilppi-ja-kurinpitotapausten-kasittelyyn/#tekoalysovellusten-kayttaminen-opiskelussa>. Julkaistu 28.9.2023. Päivitetty 18.8.2025. Luettu 2.9.2025
- Taideyliopiston opinto-opas: Musiikkikasvatus, musiikin maisteri, 2024-. <https://opinto-opas.uniarts.fi/fi/ohjelma/15194>. Luettu 5.8.2025
- Tikkanen, R. & Väkevä, L. 2009. Musiikkikasvatuksen osasto eilen ja tänään. Teoksessa J. Louhivuori, P. Paananen & L. Väkevä (toim.) *Musiikkikasvatus – Näkökulmia kasvatukseen, opetukseen ja tutkimukseen*. Suomen musiikkikasvatusseura Fisme ry., 423–438.
- Tolvanen, H. 1990. Country and western. Teoksessa E. Elfving, I. Hämäläinen & K. Virtamo (toim.) *Suuri musiikkitietosanakirja*. Keuruu: Kustannusosakeyhtiö Otava, 49–50.
- Tuomi, J. & Sarajärvi, A. 2009. *Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi*. Vantaa: Tammi

- Tutkimuseettisen neuvottelukunnan julkaisuja 2/2023: Hyvä tieteellinen käytäntö ja sen loukkausepäilyjen käsitteleminen Suomessa. https://tenk.fi/sites/default/files/2023-03/HTK-ohje_2023.pdf. 2.9.2025
- Väkevä, L. 2001. Afroamerikkalaisen musiikin juuret. <http://www.edu.oulu.fi/muko/lvakeva/afrohis/roots.htm>. 26.3.2015.
- Wall, T. 2013. Studying Popular Music Culture. Sage Publications Ltd. Iso-Britannia