

716

# Jazz luonnollisena systeminä

Fenomenologis-semioottinen tutkielma jazzin  
merkityksestä

Musiikkitieteen lisensiaattityö

*Mikko Toivanen*

Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitos 1997

# SISÄLLYS

## Abstract

<b>1. Esipuhe</b>	<b>1</b>
<b>2. Johdanto</b>	<b>2</b>
<b>2.1. Yleistä</b>	<b>2</b>
<b>2.2. Yleistä fenomenologisesta metodista</b>	<b>14</b>
<b>2.3. Yleistä semiotiikasta</b>	<b>31</b>
<b>3. Jazzin fenomenologia</b>	<b>41</b>
<b>3.1. Formaalin muoto</b>	<b>41</b>
<b>3.1.1. Yleistä</b>	<b>41</b>
<b>3.1.2. Syke -metrinen laskutapa</b>	<b>53</b>
<b>3.1.3. Sykkeen lisäkomponentit</b>	<b>54</b>
<b>3.1.4. 'Metronomitajunta'</b>	<b>61</b>
<b>3.2. Jazzharmonia</b>	<b>68</b>
<b>3.3. Jazzmelodian käytännölliset muodot</b>	<b>82</b>
<b>3.3.1. Yleistä</b>	<b>82</b>
<b>3.3.2. Lineaarinen tyyli</b>	<b>89</b>
<b>3.3.3. Lineaarisuuden historiaa</b>	<b>93</b>
<b>3.3.4. "Riffin" olemuksesta</b>	<b>98</b>
<b>3.3.5. Kehittely - "rakentaminen"</b>	<b>104</b>
<b>3.3.6. 'Käytännöllisyydestä'</b>	<b>111</b>
<b>3.4. Swing analyttisesti ja historian valossa</b>	<b>118</b>
<b>3.4.1. 'Swing'-artikulaatio: rytmistä "demokratismia"</b>	<b>118</b>
<b>3.4.2. "Kolmimuunteisuus"</b>	<b>124</b>
<b>3.4.3. 'Swingin' historiaa</b>	<b>136</b>
<b>3.5. Sääntö: säännönmukaisuuden rikkominen</b>	<b>141</b>
<b>3.5.1. Yleistä</b>	<b>141</b>
<b>3.5.2. Synkopointi</b>	<b>153</b>
<b>3.5.3. Polyrytmiikka</b>	<b>159</b>

<b>3.6. Teknosysteemi - elämä</b>	<b>198</b>
3.6.1. Musiikki ja teknosysteemi	198
3.6.2. Elämä 'ilmauksena'	206
3.6.3. Vitaalisuus - sentimentaalisuus - romantiikka	214
3.6.4. Mielihyvä-periaate	224
3.6.5. Huomioita jazzin estetiikasta	227
3.6.6. "Imperfect art"	238
<b>3.7. Yksilö - yhteisö?</b>	<b>245</b>
3.7.1. Jazzyhteisö - organisaatioanalyysi	245
3.7.2. Protesti	248
3.7.3. Idealisaatio ja samastuminen	258
3.7.4. Identtisyys - identiteetti	267
3.7.5. Dialogisuuden tausta	274
<b>3.8. Psykoanalyttinen näkökulma jazziin</b>	<b>285</b>
3.8.1. Improvisaatio symbolisena prosessina	285
3.8.2. Improvisaatio terapiana	291
3.8.3. Jazzin ruumiillisuus	297
3.8.4. Jazz kuvina	301
3.8.5. Jazz liikkeenä	304
3.8.6. Jazz siltana lapsuuteen	307
3.8.7. Jazz meditaationa	309
3.8.8. Inspiraatio luovuuden lähteenä	328
3.8.8.1. Hengitys - oleminen	329
3.8.8.2. Toiminta	332
3.8.8.3. Hetkellisyys - aika	334
3.8.8.4. Yhteisöllisyys - vuorovaikutus	335
3.8.8.5. Musiikkikonteksti	337
3.8.8.6. Soittimellisuus	338
3.8.9. Jazz tapana hahmottaa maailmaa	345
3.8.10. Luovuus ja ahdistus	349
<b>3.9. Jazz ja aivotutkimus</b>	<b>354</b>
3.9.1. Sattuma luovuuden palveluksessa	354
3.9.2. Jazz ja huumeet	361
<b>3.10. Jazzin etiikka</b>	<b>371</b>
3.10.1. Yleistä	371
3.10.2. Kollektiivinen etiikka	376
3.10.3. Psykoanalyttinen näkökulma	381
3.10.4. Subjektin ongelma	385

<b>4. Jazzin myytit</b>	<b>391</b>
<b>4.1. Myytit jazzin sisällössä</b>	<b>391</b>
4.1.1. Yleistä	391
4.1.2. Arkkityyppi	396
4.1.3. Jazzin sisällön myyttisyys	404
4.1.4. Myytistä taiteeksi?	415
4.1.5. Jazzin individualismi - miten?	421
4.1.6. Kaksi kulttuuria - kaksi aikaa	436
<b>4.2. Jazzin rakenteellinen myyttisyys</b>	<b>449</b>
4.2.1. Yleistä	449
4.2.2. Jazzin myyttiset seemit	463
4.2.2.1. Maagisuus, demonisuus ja primitivismi	464
4.2.2.2. Dialogisuus	467
4.2.2.3. Eleellisyys	470
4.2.2.4. Seksuaalimyyttisyys	471
4.2.2.5. Sankarimyyttisyys	471
4.2.2.6. Balladimaisuus	472
4.2.2.7. Arkaaisuus	472
4.2.2.8. Eksoottisuus	474
4.2.2.9. Ylevä	475
4.2.2.10. Traaginen	478
4.2.2.11. Sakraalisuus	479
4.2.2.12. Mystisyys	480
4.2.2.13. Kansallis- musiikillisuus	481
<b>5. Jazzin kerronnan periaatteet</b>	<b>483</b>
<b>5.1. Jazz kielelliseltä kannalta</b>	<b>483</b>
5.1.1. Rytmin syllabinen hahmottaminen	483
5.1.2. Afrikkalaista taustaa	488
5.1.3. ”Jazzkielen” segmentointi	501
<b>5.2. Jazzin kuvallisuus - ikonisuus</b>	<b>509</b>
5.2.1. Yleistä	509
5.2.2. Jazzin kertomus kuvalliselta kannalta	513
5.2.3. Harmonian luonteesta	521
5.2.4. Harmoninen yläsävelsarja	533
5.2.5. Eleet kuvien taustalla	554
<b>6. Päätäntä</b>	<b>566</b>
<b>7. Lähteet</b>	<b>594</b>



# JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

<b>Tiedekunta</b> <b>HUMANISTINEN</b>	<b>Laitos</b> Musiikkitiede
<b>Tekijä</b> Mikko Toivanen	
<b>Työn nimi</b> Jazz luonnollisena systeeminä. Fenomenologis-semioottinen tutkielma jazzin merkityksestä.	
<b>Oppiaine</b> musiikkitiede	<b>Työn laji</b> lisensiaattityö
<b>Aika</b> 14.3.1997	<b>Sivumäärä</b> 616
<b>Tiivistelmä - Abstract</b> <p>Tutkielmassa analysoidaan laajasti jazzmusiikin merkityksen aspektia pyrkimyksenä palauttaa jazz inhimillisen olemassaolon ja havainnoinnin antropologiselle perustasolle; tästä tutkielman nimi 'Jazz luonnollisena systeeminä'. Samalla jazz kulttuurisena ilmiönä pyritään yhdistämään tähän samaan skeemaan hyväksikäyttäen fenomenologian ja semiotiikan eri traditioiden perusolettamuksia.</p> <p>Punaisina lankoina läpi tutkielman ovat heideggerilainen eksistentiaalinen näkökulma (oleminen ja aika) sekä toisaalta jazz kollektiivisena kulttuurina ja individualistisen aineksen esiintyminen siinä (yhteisö/minän myytti).</p> <p>Tutkielma noudattaa rakenteeltaan seuraavaa kolmijakoa: 1. 'Jazzin fenomenologiassa' luodaan merkityksen tarkastelulle deskriptiivinen perusta kuvailemalla jazzin perustavaa laatua olevia piirteitä mm. hahmopsykologiasta, jazzin esityskäytännöstä ja sen afrikkalaisesta taustasta, fenomenologiasta ja analyttisestä kielifilosofiasta, informaatioteoriasta, kehityspsykologiasta, psykoanalyttisestä teoriasta sekä aivotutkimuksesta selitystaustaa hakien. Kahdessa viimeisessä pääluvussa taas painottuu semiotiikan näkökulma seuraavaan tapaan: 2. Jazzin myyttien tarkastelussa erotetaan luonnolliseen elämään viittaava merkitystaso ja rakenteissa esiintyvä muodollinen merkitystaso. 3. Jazzin merkityksen kerronnallinen taso puolestaan jakautuu kielelliseen ja kuvalliseen aspektiin, joiden välille ('sana' ja 'kuva') on jazzissa löydettävissä tietty tasapaino. Jazzin läheinen sukulaisuus luonnollisiin kieliin vahvistaa edelleen käsitystä 'luonnollisesta systeemistä'.</p>	
<b>Asiasanat</b> jazz; merkitys; fenomenologia; semiotikka	
<b>Säilytyspaikka</b> Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitos	
<b>Muita tietoja</b>	

## 1. Esipuhe

Käsillä oleva tutkielma on ensimmäinen versio tekijän yritykseksi kartoittaa jazzmusiikin *merkityksen* aspektia. Tarkoitukseni on ankkuroida diskurssi kiinteäksi osaksi länsimaista tieteenfilosofian traditiota; Tässä mielessä tutkielma edustaa vanhahtavaa, erikoistumatonta kokonaissynteesiin tähtäävää pyrkimystä, jolla epäilemättä on myös omat heikkoutensa. Koska monet ”suuret teoriat” on kuitenkin jo keksitty, en voi sivuuttaa niitä, vaan minun tehtäväkseni jää istuttaa jazz näihin teorioihin. Näyttää siltä, että nykyajan erityistieteiden tavoitteena on sanoa ”yhä vähemmästä yhä enemmän”. Mielestäni merkitysten analyysissa on meneteltävä toisin ja pidettävä mahdollisimman monet tieteelliset ajatustraditiot yhtäaikaan ”auki”, koska ei ole olemassa yhtä ratkaisevaa mallia tai teoriaa, jolla ’merkitys’ voitaisiin tyhjentävästi selittää. Tutkimuskohde siis määrää metodin. Tutkielman - näen että se huolellisessa tarkastelussa sittenkin osoittautuu yhtenäiseksi temaattiseksi kokonaisuudeksi - koossapitävä voima on tekijän ’kartesiolainen minä’ periaatteena ”näin olen sen kokenut”. Uskon, että fenomenologia ja semiotiikka voidaan tietyin edellytyksin jopa yhdistää, kuten tulen ”maailmanmallissani” esittämään. ”Malliani” voidaan epäilemättä soveltaa mitä moninaisimpiin (musiikillisiin) ilmiöihin. Joka tapauksessa koen, että nyt on aika lähettää tutkielma maailmalle kommentointia ja palautetta varten. Saatu palaute sitten määrää jatkokehittelyn suunnan.

Tutkielmani ei olisi tässä vaiheessa eikä näin pitkällä ilman professori Matti Vainion eräissä ratkaisevissa vaiheissa antamaa erittäin merkittävää taustatukea ja kannusta, mistä parhaat kiitokseni. Edelleen ilman Suomen Akatemian ja työnantajani Kuopion konservatorion johtokunnan myöntämää ”lukulomaa” vuodelle 1995 olisin luultavasti vielä aivan alussa opinnoissani. Myös tästä suuret kiitokseni. Ja kiitokset vaimolleni Leenalle kaikesta tähänastisesta - paljon olet kestänyt!

Kuopiossa 14.3.1997



**Motto:**

Aale Tynni: Lasinen vuori (katkelma):

Valhetta, valhetta, valhetta on  
kaikki laulut maan.

Valhetta, valhetta vain ne on -  
mutta ne lauletaan.

Itsekin laulan, vaikka en  
usko sanaakaan.<sup>1</sup>

## 2. Johdanto

### 2.1. Yleistä

Käsillä olevan tutkielman kaikkein perimmäinen lähtökohta oli oikeastaan alunperin subjektiivinen ihmettely: miksi harrastan jazzmusiikkia, mitä merkitystä ko. musiikilla on minulle? Ryhtyminen tieteelliseen kirjoittamiseen laajensi pian kysymyksen yleiselle tasolle: miksi jazzmusiikkia yleensä harrastetaan? Mitä merkityksiä se yleisesti ottaen voi sisältää? Tässä vain hyvin lyhyesti muotoiltu subjektiivinen kysymyksenasettelu ohjasi minut kuin vaistomaisesti opiskeluaikani filosofian harrastuksen ja siellä erityisesti fenomenologian pariin, jonka klassiset kysymyksenasettelut tulivat väistämättä mieleeni. Ehkä kaikkein ensimmäinen lähtökohta käsillä olevan tutkielman kysymyksenasetteluun olikin tämä: Esiymmärrykseni mukaan jazz on hyötyä korostavassa nyky-yhteiskunnassamme edelleen niin marginaalinen alue, että loogisessa mielessä kenenkään ei tulisi harrastaa sitä: siitä saa heikosti toimeentulon; jos haluaa kuuluisaksi, on parempi valita rock, sillä jazz ei enää vetoa suuriin massoihin kuten vielä 1940- ja 50-luvulla; sen ammattilaisia ja harrastajiakin on viime vuosikymmeniin saakka vieroksuttu eri yhteyksissä eri syistä - entisessä Neuvostoliitossa jopa vainoon saakka jne. Ja kuitenkin moni kokee sen harrastamisen ja harjoittamisen arvoiseksi, jopa elämäntehtäväksi tai -tavaksi? Ja on kiistämätön tosiseikka, että afro-amerikkalaista musiikkia harrastetaan tänä päivänä kaikkialla enemmän kuin mitään muuta musiikkia koskaan aiemmin. Jari Muikun kannanotto

<sup>1</sup> Tynni, Aale (1964): *Kootut runot* (Kyntäjänsydän, 1938), toinen painos, WSOY, Porvoo, s. 239.

populaarimusiikin tutkimukseen on samoilla linjoilla minun ajatusteni kanssa: ”Tärkeintä populaarimusiikin tutkimuksessa mielestäni on kuitenkin nähdä, että se on olennainen osa kulttuurin tutkimusta. Populaarimusiikilla on näkyvä ja merkittävä rooli yhteiskunnassa sekä ihmisten jokapäiväisessä elämässä. Populaarimusiikin yhteydessä täytyy muistaa se, että emme puhu ainoastaan musiikista vaan ilmiöstä, johon kietoutuu tärkeitä sosiaalisia ja taloudellisia tekijöitä.”<sup>2</sup>

Sosiaalisia ja taloudellisiakaan tekijöitä sivuuttamatta tarkoitukseni siis tuli tutkielmassani osoittaa, että jazz ei ole ”pelkkää musiikkia” vaan tekijöilleen jotakin paljon enemmän<sup>3</sup>. Heräsi kysymys, mitä jazz sitten on, jos se ei ole vain ”pelkkää musiikkia”. Lähdin etsimään vastausta jazzin teleologiasta, sen päämääristä, harjoittajiensa motiiveista ja intentioista, intohimoista, alitajunnallisista prosesseista, ”rivien välistä”, voitaisiin sanoa. Sinne taas katsoin voivani päästä käsiksi ainoastaan fenomenologisen menetelmän avulla. Motiivien ja intentioiden tutkiminen on nimittäin erittäin hankalaa ilman fenomenologista lähestymistapaa. Walter Biemel kirjoittaa:

Phenomenology may well be qualified not only to become a bridge for better international communication in philosophy but also to shed new light on philosophical problems old and new, to reclaim for philosophy parts of man's everyday life-world that have been abandoned by science as too private and too subjective, and, finally, to give access to layers of man's experience unprobed in everyday living, thus providing deeper foundations for both science and life.<sup>4</sup>

Tässä on juuri olennainen osa minun ”fenomenologiaani”: pyrin tekemään tiedettä arkipäiväisiltä näyttävistä asioista ja ilmiöistä ympärilläni lähtien omasta kokemus- ja harrastuspiiristäni, omista subjektiivisista kokemuksistani ja huomioistani, mikä ei sinänsä varmaankaan ole kovin poikkeuksellista. Jazz sen sijaan on tänä päivänä luullakseni hyvin monille täysin arkipäiväinen, harmiton ja ongelmaton ilmiö, ehkä väline johonkin, toisin kuin pienelle harrastajajoukolleen. Otin siis jazzin ”vakavasti” -

---

<sup>2</sup> Muikku, Jari (1990): Populaarimusiikin tutkimus - mitä, missä ja miksi?, *Musiikin suunta* nro 1/1990, s. 65.

<sup>3</sup> Minä puolestani olisin voinut tässä väittää, että teen tulevan opinnäytetyön juuri tästä po. aiheesta; muussa tapauksessa tutkielman teko ei kiinnostanut minua lainkaan.

<sup>4</sup> Biemel, Walter (1987): Phenomenology: Conclusion (Philosophical Schools and Doctrines), *The new Encyclopaedia Britannica vol 6*, 15th edition, Enc. Britannica, Inc., Chicago, s. 639.

hyvin heideggerilainen ajatus, johon pian palataan.

'Yhteisen' tutkiminen on vaikeampaa kuin 'erilaisen'. Tutkielman nimi "Jazz luonnollisena systeeminä" kehkeytyi vasta kirjoitusprosessin aikana, mutta ei mitenkään sattumalta. Tähän vaikutti nimenomaan semiotiikan näkökulman mukaantulo tutkielmaani. Ymmärtääkseni jazzimprovisointi on kaikessa välittömyydessään jollakin tapaa hyvin alkuperäinen ja primäärinen - tekisi mieli sanoa "luonnollinen" - musiikin ja minkä tahansa taiteellisen tuottamisen tapa. Alfred Snitkeä lainatakseni, hän puhuu varsinaisesti säveltämisestä - säveltämisessä ja improvisoinnissa ei käsittäkseni kuitenkaan ole eräässä mielessä mitään olennaista eroa:

Puhuessamme säveltämisestä prosessina meidän tulee tajuta sen erittäin mutkikas luonne. Sävellystapahtumaa ei voida tarkastella ainoastaan puhtaasti teknisestä näkökulmasta, kuin ei myöskään poeettiseen ja filosofiseen luonnehdintaan tyytyen. On välttämätöntä muistaa, taiteellisen idean ikäänkuin sytyttää eräänlainen käsittämätön, alitajuinen ajatustaso. Juuri tämä sisäinen voima saa taiteilijan ryhtymään työhön, sisäistämään teoksen idean, puolustamaan sitä, etsimään sen muodon, löytämään tekniset keinot idean toteuttamiseksi, kirjoittamaan nuotit paperille, toisin sanoen realisoimaan ideansa.<sup>5</sup>

Ja vielä Snitkeltä viittaus musiikkiin ikäänkuin se olisi aina ollut olemassa: "Kaikki musiikki on virheellistä verrattuna luonnon alkuperäiseen ideaaliin ajatukseen". Huomasin tutkimukseni kuluessa luisuneeni työssäni jossakin määrin samoille linjoille Charles Taylorin kanssa, jonka "mukaan modernin minän ontologinen viitekehys palautuu kolmeen lähteeseen: ensiksi, ihmisen sisäisen ulottuvuuden tajun kehitykseen, toiseksi yksilöllisyyden ja minuuden käsitteiden syntyyn, ja kolmanneksi luonnon näkemiseen moraalilähteenä", Juha Sihvola<sup>6</sup> kirjoittaa Taylorin suomennetun teoksen *Autenttisuuden etiikka* esipuheessa.

Snitke-sitaatista tuli joka tapauksessa tärkeä lähtökohta käsillä olevalle työlleni. Kysymys on jostakin hyvin syvällisistä motiiveista, joista kaikki inhimillinen toiminta kasvaa. Millaiset "luonnolliset mekanismit" ovat jazzin takana? Entä mitä niissä tapahtuu? Miten tiedot, taidot ja

---

<sup>5</sup> Didenko, Tatjana (1989): "Kriittisyys ja usko. Keskustelu säveltäjä Alfred Snitken kanssa", *Concerto*, Helsingin kaupunginorkesterin ohjelmalehti 4/1989, suomentanut Marianna Kankare-Loikkanen, Helsinki.

<sup>6</sup> Taylor, Charles (1994): *Autenttisuuden etiikka*, suomentanut Timo Soukola, esipuhe Juha Sihvola, Gaudeamus, Helsinki, s. 17.

kokemukset reagoivat tähän sisäiseen ärsykkeeseen, entä ulkoisiin? Mitä improvisaatioissa oikeastaan tapahtuu, mistä siinä on kyse? Mitkä ovat improvisaation itseilmaisulliset mahdollisuudet periaatteellisessa mielessä? Mitä rajoituksia yhteiskunnalliset, sosiologiset, tyyllilliset tms. seikat asettavat? Mitä merkitystä improvisaatiolla on tekijälleen? Ja vihdoin, tieteellisessä mielessä, *mitä oikeastaan tarkoitetaan* puhuttaessa improvisaatiosta?

En ole suinkaan tässä luonnosteltavaksi tulevan tutkimusotteen pioneeri, vaan kuten Jorma Heikkilä on todennut (suluissa olevat lisäykset minun):

Aivopuoliskojen (vasemman ja oikean) toimintaero tai kahden erilaisen ”mielen” esiintyminen on saattanut monet arvelemaan, että juuri oikean aivopuoliskon prosessointi on luovassa tuottamisessa merkittävä. Useat väittävät, että oikean aivopuoliskon toiminnassa selittävät löydökset saman tien rikastuttavat tietämystämme ihmisen sielunelämän esitietoisien ja tiedostamattoman kerroksen toiminnasta ja merkityksestä luovassa toiminnassa. Samaan aikaan tutkijat ovat alkaneet selvittää muuttuvia tietoisuuden tiloja ja niiden joustavaa käyttöä luovuutta kehitettäessä. Tällöin on erityisesti ollut tutkimuksen kohteena huumeiden käyttö, hypnoosi, affektiiviset mielisairaudet, eriaisteiset meditaatiot, rentoutuminen, fantasioiden käyttö, päiväunelmat, transsi, hengitysharjoitukset, suggestiivisuus, loitsut, monotoninen musiikki jne. Kiinnostusta on herättänyt näiden yhteys intuitiiviseen luovaan voimaan, energisyyteen, mielen tasapainoon, persoonallisen eheyden löytämiseen ja kokonaispersoonallisen syvyysaspektin keksimiseen.

Kun selvitämme korkeatasoista tiedostamista painottavaa luovuutta, tulee muistaa, että pääsääntöisesti tätä voi ymmärtää vain itse kokemalla (introspektio). Rationaaliset ja juuri tässäkin parhailaan tapahtuvat kielelliset kuvailut vääristävät intuitiivisen ja tavanomaisesta poikkeavan tietoisuuden tilan ainutkertaisuutta. Kokemuksen aitoutta on mahdotonta välittää rationaalisin kuvailuin. Tästä syystä syväpersoonallista kokemusta on toisen henkilön, joka ei saavuta samaa tietoisuuden tilaa, usein mahdotonta ymmärtää ja myös arvostaa.<sup>7</sup>

Vasta tämän luettuani uskalsin lopullisesti ryhtyä työhön sen tematiikan pohjalta, jota olin mielessäni hautonut jo vuosia. ”Todellinen luovuus alkaa siitä, missä kieli loppuu” - tai ”todellinen musiikki alkaa siitä, missä

---

<sup>7</sup> Heikkilä, Jorma (1985): ”Luovuuden osa-alueet ja niiden kehittäminen”, teoksessa *Luovuuden ulottuvuudet*, 2. painos, toimittaneet Ritva Haavikko ja Jan-Erik Ruth, Weilin+Göös, Espoo, s. 109 - 110.

kieli loppuu”. Tämän ajatuksen pyrin osittamaan todeksi tutkielmani loppupuolella.

Näin improvisaatio-tutkimukseni laajeni käsittelemään improvisaatiota yleensä, sen ehtoja ja probleemeja, muusikon alitajuntaa, intentioita ym “hämäriä alueita”, joista ei aiemmin ole musiikkitieteessä liiemmalti kirjoitettu. Empiirisen metodin jäädessä taka-alalle tässä korostui välttämättä eräänlainen introspektiivinen ja spekulatiivinen metodi, myös fiktio, jolloin täydellisen kokonaiskuvan saamiseksi afro-amerikkalaisen musiikin estetiikasta sen filosofis-psykologinen ja jopa terapeutinen aspekti tulivat mukaan tutkielmaani. Aineksia musiikkiterapeutiseen näkökulmaan olen saanut ennen muuta apulaisprof. Kimmo Lehtosen lukuisista kirjoituksista. Lisäksi käytän tukenani kirjallista aineistoa, muistelmia ja edustavia haastatteluita, myös säveltäjiä koskevaa aineistoa.

Tutkielmassani - edetessäni yleiselle tasolle “idealisoivan abstraktion” avulla - tarkastelen “hyvää” improvisaatiota, sille otollisia olosuhteita, jotka mahdollistavat inhimillisen alitajunnan uutta luovan “sattumageneraattorin” toiminnan, ym. meditatiivisia seikkoja ts. terapiaa vaihtoehtona monille itsetuhoisille tajunnan laajentamisen konventionaalisille keinoille. Nämä ns. “doping”-aineet, alkoholi, huumeet, piristeet ym., ovat olleet osa taiteen (ja tieteenkin) tekemisen arkipäivää mitä useimmilla taiteen aloilla, eikä ainoastaan jazzin piirissä. Esimerkiksi kirjallisuuden tutkimuksesta on löydettävissä viitteitä tästä. Näin myös aivotutkimuksen näkökulma on diskurssissani mukana.

Musiikin ja tanssin yhteydet ovat työni kannalta mitä ilmeisimmät, ja teen viittauksia myös tähän hyvin kokonaisvaltaiseen taiteenalaan. Kehollisuus, musiikilliset eleet, musisoinnin taktiilinen tuntoaisti ovat käsittääkseni hyvin merkityksellisiä myös jazzimprovisaation kannalta - tämän tulen seikkaperäisesti selvittämään.

Vihdoin, uuden musiikkipedagogisen ajattelutavan siemen - ajattelutavan, joka on tämän tutkielman laatijalle tullut hyvin läheiseksi - on Joachim Berendtin lausuma, jonka mukaan sekä eurooppalaisen taidemusiikki-improvisaation että jazzin improvisaation taustalla on kaikille musiikkikulttuureille yhteinen konseptio, jonka mukaan ”musiikin omakohtainen tekeminen on tärkeämpää kuin muiden tekemän musiikin

kuunteleminen”<sup>8</sup>. Näin ’*tekeminen*’ filosofisena käsitteenä saa erityisen suurta kantavuutta tutkielmassani; tutkimuksen kytkeminen toiminnalliseen filosofiaan: toiminta on ’annettu’, tullaan monessa yhteydessä toteamaan.

Vähitellen, jazzin henkiseen aspektiin - josta ei paljonkaan ole kirjoitettu - liittyen päämääräkseni tuli selvittää jazzmusiikin kokonaisstruktuuriin liittyviä keskeisimpiä hahmotuksellisia tekijöitä. Nyt pyrin osoittamaan, että kaikki fenomenologiset periaatteet sulkeistamisineen, kuvio/tausta-periaatteineen ym. ovat itse asiassa sisäänrakennettuna koko jazzin ajattelutapaan. Fenomenologiseen analyysiin ja hahmoteoriaan pohjaava mielenkiintoni kohdistuu aluksi suuressa määrin jazzin rytmisiin tekijöihin, jotka ovat jollakin tapaa sen ensisijaisia mutta samalla usein alitajuisia ja tiedostamattomia tekijöitä, koska kaikki improvisoitu musiikki on usein luonteeltaan korostuneesti ”tekijän tietoa”. On mahdollista ajatella, että tähän ”tekijän tietoon” voidaan kuitenkin päästä käsiksi ainoastaan fenomenologian avulla tuomalla empiirisen aineiston rinnalle päivänvaloon myös *muusikkonäkökulma*. Tämän käsityksen mukaan jazzia ei kannata tutkia olematta siinä eräässä mielessä ”sisällä”. Käsitykseni mukaan mikään musiikkikielen murre ei ole ”lelu”, joka voidaan haluttaessa ottaa pinnallisesti tarkasteltavaksi ja sitten sanoa siitä jotakin merkityksellistä perehtyvättä siihen syvällisesti muusikko(säveltäjä/tekijä)-keskeisesti, prosessin näkökulmasta. Frank Tirro on kirjoittanut: ”Although the products of artistic creation are reverently studied and savored, the process of artistic creation receives much less attention because it is seldom documented”<sup>9</sup>.

Käytännöllisessä mielessä lähestyn esityksessäni jazzyhtyeen tuottamaa rytmistä kokonaisstruktuuria sen tiettyjen elementtien kerrostumana - tätä kautta ajauin tarkastelussani lopullisesti semiotiikan alueelle. Dosentti Henri Bromsin lukuisat kirjoitukset toimivat tässä merkittävänä herätteenä. Lähtökohta on siis eräänlainen jazzin rytmisen monikerroksisuuden, päällekkäin asetettujen suhteellisen itsenäisten komponenttien idea, jonka lopullisesti sain John Meheganin esityksestä<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> Mäkelä, Tomi (1988): ”Improvisaatio, tulkinta ja virtuoottisuus, musiikillisen toiminnan muodot esittävässä säveltäiteessä”, *Synteesi*, 1 - 2/1988, s. 144.

<sup>9</sup> Tirro, Frank (1974): ”Constructive Elements in Jazz Improvisation”, *Journal of American Musicological Society* 1974, s. 285.

<sup>10</sup> Mehegan, John (1973): *Jazzimprovisation II. Jazz Rhythm and the Improvised Line*, neljäs painos, Watson-Guption Publications, New York.



Keskeistä ideassa on jazzin kolme "rytmistä" tasoa, säännöllinen syke, harmoninen rytmi ja melodinen rytmi. Siten tutkielman tarkoituksena on selvittää jazzimprovisaation muotoon ja yleensä jazzin kokonaisstruktuuriin liittyviä keskeisimpiä hahmotuksellisia tekijöitä. Tätä verhoa pyrin raottamaan tutkielmassani samalla kun pyrin löytämään rytmin ensisijaisuuden väitteelle katetta jazzin "perkussiivisesta menneisyydestä" hakemalla tiettyjä yhteyksiä jazzin ja eräiden afrikkalaisen musiikin omalaatuisten ominaispiirteiden välille. Kuitenkin päämääränä on modernin jazzin kokonaisuuden ymmärtäminen - myös sen melodinen ja harmoninen aspekti huomioonottaen. Semiotiikan näkökulma, jonka merkitys korostuu kohti tutkielman loppua, tulee lähes yksinomaan prof. Eero Tarastin lukuisista kirjoituksista, jotka inspiroivat minua omiin jazzinomaisiin sovelluksiini.

Näin päädyin lopulta semiotiikka apunani jazzin materiaalisten seikkojen erittelyyn sen tietyistä henkisistä periaatteista käsin. Tällöin myös tyyllilliset seikat oli otettava tarkastelussa huomioon. Tyyllillisesti olen rajoittanut tässä luonnehtimani jazzin mallin suunnilleen vuosina 1930 - 1960 soitettuun jazziin ns. 'swing'-jazzin valtatradiitioon, joka on jazzin valtavirtauksen perustana vielä tänäkin päivänä. Jazzin apulaisprofessori Jukkis Uotila jakaa pääaineen, jazzimprovisoinnin opiskelun Sibelius-Akatemian jazzosastossa kolmeen eri tyylialueeseen: 1. 1940 - 60-lukujen amerikkalaiseen jazziin, josta opiskellaan rytmiiikkaa, melodiikkaa ja harmoniaa, 2. rhythm and blues tai rock-vaikutteiseen musiikkiin, jossa on jazziin verrattuna erilainen rytmiiikka ja melodiakäsitys 3. sekä vapaaseen improvisointiin eli free'hen, jossa on taas erilaiset rytmikäsitukset ja omat harmoniansa.<sup>11</sup> Tämä rajausta sopii myös minun tarkoituksiini, joskin tarkastelen diskurssissani varsinaisesti vain ensimmäisen kohdan valtatradiitiota.

James Kent Williams puolestaan viittaa esityksessään tiettyyn bebopin renessanssiin, joka oli vallalla jo 1980-luvun alkupuolella. Monet bopin avainhahmoista elivät vielä tuolloin ja vaikuttivat soitollaan suuresti ympäristöönsä; esimerkkinä hän mainitsee Dizzy Gillespien ja Dexter Gordonin, joiden uusia ja vanhempia levytyksiä julkaistiin säännöllisesti. Williamsin mukaan bebop on edelleen myös vakavan jazzin opiskelun lähtökohta. Williamsin mukaan:

<sup>11</sup> Laitakari, Timo (1986): "Jukkis Uotila - jazzlehtori", *Rondo* 8/86, Helsinki, s. 17.

... the term "bebop" seems to have taken on a broader meaning. Instead of referring only to the style of Parker, Gillespie, and their circle in the middle forties, it now refers to a wider range of styles of the forties and fifties which are characterized by functional chromatic harmony, standard tonal forms (e.g., 12-measure blues and various 32-measure schemes, notably AABA and ABAC), and a steady, swinging pulse. These styles of playing are by no means outmoded; collectively, they comprise a common practise from which other styles have evolved and to which they can be compared.<sup>12</sup>

Nykyisin ei siis ole liioiteltua ajatella, että modernin jazzin klassinen vaihe tavallaan alkaa bebopista. Nykyinen bebop ei mielestäni ilmennä pelkästään nostalgiaa, vaan kyse on pikemminkin jazzin "klassisesta muotokielestä" jonka puitteissa on ehkä edelleen mahdollista ilmaista itseään vanhaa toistamatta, kieli tosin muuntuu ja kehittyy. Eräässä mielessä bebop ja sen johdannaiset ovat edelleen tämän päivän jazzin valtavirtaus. Musiikin materiaalisella tasolla tutkimuskohde siis on konventionaalinen mainstream - ei hybridit tms. Muutoin jazzin motiivien ja intentioiden tutkimisen suhteen tyyliä eivät ole erityisen määrääviä; Kaikenkaikkiaan pidän jazzmusiikkia eräässä mielessä hyvin yhtenäisenä ilmiönä - myös kaikki sen historialliset kehitysvaiheet ja tyyliuunnat huomioonottaen.

Tutkielmani on luonteeltaan teoreettinen - tai pitäisikö sanoa 'käytännöllis-teoreettinen", koska kysymys on jazzmusikista - ja lähdemateriaalina olen käyttänyt enimmäkseen vain kirjallisia lähteitä. Empiiristä aineistoa on siten käytetty hyvin vähän, vain muutamissa nuottiesimerkeissä. En ole nähnyt erityisen tarpeelliseksi korostaa tätä puolta, koska voin viitata ainakin muutamiin nähdäkseni varsin edustaviin kirjallisiin lähteisiin (esim. Owens ja Tirro), joissa myös empiriaan on kiinnitetty tarpeellista huomiota. Työhöni olen ottanut lähteeksi kaikenlaista aineistoa kriteerinä ainoastaan se, valottaako lähde totuutta - mikä se sitten onkin. Yksikin lähde - jos se on mielestäni valaissut asiaa - on ollut minulle riittävä. Olen myös tehnyt viittauksia lukuisiin muihin tutkimuksiin ja artikkeleihin menemättä alkuperäislähteisiin silloin, kun olen katsonut, että ko. problematiikkaa on kirjoituksessa riittävästi selvitetty. Käytän siis diskurssissani paljon myös ns. "toisenkäden"

<sup>12</sup> Williams, James Kent (1982): *Themes composed by jazz musicians of the bebop era: a study of harmony, rhythm and melody vol. I*, Indiana University, s. 3 - 4.

lähteitä: minua kiinnostavat lähinnä johtopäätökset - monet spesifit tulkinnat olen jättänyt ao. alan spesialistien tehtäväksi.

Metodini esityksen suhteen noudattaa aluksi perinteisiä musiikkitieteen muotoja, joista keskeisin on yksinkertaisesti aiheen kuvailu, joskin teen myös vertailuja, sekä länsimaisen musiikkitradition suuntaan - se on tässä teemalleni eräänlainen "kontrasubjekti" - että erityisesti länsi-afrikkalaiseen musiikkiin ja kulttuuriin, josta pyrin hakemaan kestäväää selityspohjaa ajatuksilleni. Toisaalta lähestymistapaani voidaan pitää strukturalistisena siinä mielessä, että tarkoitukseni on myös selittää jazzin eri elementtien toimintaa hallitsevan säännösten keskeisiä periaatteita, eräänlaista jazzin 'sisäistä merkitystä' ja tässä piilevää "luonnollista aspektia", myös tiedostamatonta. Toisaalta "strukturalismini" on geneettistä laatua siinä mielessä, että pyrin selittämään ja ymmärtämään ilmiöitä niiden historiallisesta ja jopa yhteiskunnallisesta taustasta käsin. Diskurssini otsikko "Jazz luonnollisena systeeminä" on ehkä liian kunnianhimoinen, mutta kerran sen löydettyäni en voinut siitä luopuakaan.

Tässä suhteessa tutkielmani teoreettinen perusrakenne on samantapainen kuin Gino Stefanin 'musiikillisen kompetenssin' teoriassaan<sup>13</sup> esittämä:

1. Yleiset koodit: havainto- ja loogiset skeemat, inhimillisen havaitsemisen ja tulkinnan antropologiset toiminnot ja peruskaavat. Tämä on minun "luonnollisen systeemin" perustaso: yleinen psyykinen ja myyttinen sekä fenomenologiaan perustuva hahmopsykologinen perusta, fenomenologinen antropologia, luonto, arkkityypit jne.

2. Määrätyt sosiaaliset käytännöt: minun diskurssissani jazzkulttuuri, jazz elämänmuotona ja sosiaalisena ilmiönä.

3. Musiikilliset tekniikat: minun diskurssissani 'jazzin systeemi', sen peruselementit, -muodot ja -ajattelutavat.

4. Tyyli ja erityistavat toteuttaa musiikillisia tekniikoita, sosiaalisia käytäntöjä ja yleisiä koodeja: minun esityksessäni jazzin tyyli, joihin

<sup>13</sup> Stefani, Gino (1985): *Musiikillinen kompetenssi, miten ymmärrämme ja tuotamme musiikkia*, Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitoksen julkaisusarja A: tutkielmia ja raportteja 3/1985, s. 12.

paneudun vain viittauksenomaisesti sen verran, kuin on välttämätöntä diskurssini varsinaisten ”punaisten lankojen” ymmärtämiseksi.

5. Yksittäiset, yksilölliset, ainutkertaiset musiikkiteokset: minulla tietyn jazzmuusikon tuottama yksityinen improvisaatio.

Tosin etene diskurssissani tässä nimenomaisessa järjestyksessä. Perusajatukseni on, että ”yksilöllisyys elää ylärakenteissa”, niin Stefanin hengessä ajateltuna kuin myöskin Meheganin jazzin elementtiajattelun näkökulmasta asiaa tarkasteltuna. Jazz on peruslähtökohdiltaan hyvin voimakkaasti *kollektiiviseen* kulttuuriin painottuvaa - tarkoitukseni on tutkielmassani valottaa, miten *individualismi* saattaa toteutua näissä kollektiivisissa muodoissa.

Yleinen työskentelymetodini toivottavasti sietää päivänvalon: se nimittäin oli jo vuosia jatkunut dialogi eri tieteellisten tekstien kanssa - pidän lukemisesta, ja työ syntyi kirjojen ja lehtileikkeleitten sivuille ja marginaaleihin. Sanomalehtien lukeminen on yksi intohimoni: päivälehtiä olen käyttänyt lähteenä runsaasti; mutta toisaalta miten muuten saada tietoa ajankohtaisista käsityksistä ajassa liikkuvista ilmiöistä?

Myös *psykoanalyttinen teoria* on tutkielmassani keskeisellä sijalla. Kun perinteisen käsityksen mukaan ihmissielin keskeisimmät piirteet olivat tajuisuus ja järjellisyys, selitti Sigmund Freud päinvastoin, että psyyke koostui pääasiassa tiedostamattomista prosesseista. Psyyke oli hänen mukaansa kuin näyttämö, jossa tietoisuudella ja järjellä oli vain sivuroolit, kun taas pääosaa esittivät vietit, joita Freud nimitti olemuksemme varsinaiseksi perustaksi. Tärkeimpiä viettiryhmiä oli psykoanalyttisen teorian mukaan kaksi; ensimmäistä voitiin kuvata käsitteillä *seksuaalivietti*, *libido* sekä *Eros*, ja toista käsitteillä *tuhomainen*, *aggressiiviset* ja *Thanos*. Toisin sanoen, kysymys on ensinnäkin ihmisen elämää säilyttävistä vieteistä, jotka Freud kuvainnollisesti asetti kreikkalaisen lemменjumalan, Eroksen, alaisuuteen. Toisekseen kysymys oli ihmisen tuhoamis- ja kuolemanvieteistä, jotka kuvainnollisesti kuuluivat kuoleman haltijan, Thanoksen, maailmaan. Ensiksi mainittua ryhmää näistä vieteistä olen käsitellyt luvussa ’Jazzin vitaalisuus’ ja jälkimmäistä lähinnä luvussa ’Jazzin etiikka’.

Jazzin psykologiaan olen paneutunut lähinnä Norman Margolisin kirjoitusten kautta. Margolis kirjoittaa artikkelissaan nimenomaan amerikkalaisen jazzin psykologiasta. Hänen teesinsä on, että tutkimalla amerikkalaisen jazzin kohtaloita sen omassa amerikkalaisessa kulttuurissa - hyljeksintää ym. - voidaan tehdä joitakin johtopäätöksiä jazzista itsestään, myös sen psykologiasta yleisesti esimerkiksi taidemuotona<sup>14</sup>. Margolisin perusajatus on, että jazz kaikenkaikkiaan rakentuu korostuneesti ambivalentille psykologialle, joka ilmenee jazzissa monilla eri tasoilla. Perusajatus on vastakulttuurisuus - tai yleensä 'vastustus'. Ehkä myös tällainen psykologinen ambivalenssi on yksi ilmentymä jazzin 'binaarisesta' luonteesta; tämä ajatus nousee hyvin keskeiseksi tutkielmani loppupuolella. Margolisin mukaan tällainen kaksiarvoisuus voi ilmetä jazzissa paitsi sen varhaisten yhteyksien (orjuus, rotusorto, painostavat yhteiskunnalliset olot, protestin kanavoituminen promiskuiteettiin, päihteiden käyttöön ja väkivaltaan) kautta, myös musiikissa itsessään, sanokaamme sen rakenteessa<sup>15</sup>. Tämän mielenkiintoisen huomion kautta ajauduin yhä syvemmälle jazzin rakenteen tarkasteluun semiotiikan näkökulmasta.

Miksi tutkimusotteeni on niinikin laaja kuin on? Ilpo Saastamoinen vahvasti lopullisesti uskoani kehittää tutkielmaani juuri siihen suuntaan kuin se sitten kehittyi todetessaan mm., että kansanmusiikkia ja *uskontoa* ei voi erottaa toisistaan - toista ei voi ymmärtää ilman toista<sup>16</sup>. Näen tässä ajatuksessa tiettyä analogiaa myös jazzin tutkimuksen suuntaan.

Todettakoon vielä epäselvyyksien välttämiseksi, että jazzmusiikki edelleen - huolimatta monista kriittisistä huomioista, joita tulen esittämään - on mielimusiikkiani. Näen diskurssini pikemminkin *luonnoksena jazzin periaatteelliseksi tarkastelutavaksi* kuin perinteisenä musiikin, improvisaation tms. analyysinä. Joku on sanonut, että mieli kadotetaan kun se ohjelmallisesti löydetään. Tämän ajatuksen suhteen olen eri mieltä. Tällaisen diskurssin rakentaminen on *minun tapani* - tai yksi niistä - puuhastella minulle läheisen aiheen parissa. Kuva on tietenkin subjektiivinen - epäilemättä joku toinen olisi kirjoittanut samasta aiheesta hyvin erilaisen tutkielman.

<sup>14</sup> Margolis, Norman H. (1954): "A Theory on the Psychology of Jazz", *The American Imago*, vol. 11 no 1/1954, s. 263 - 264.

<sup>15</sup> Margolis (1954) s. 288.

<sup>16</sup> Hortamo, Tuula (1995): "Etnomusiikin puolestapuhuja", *Kotimaa no 32*, 11.8.1995.

Tähän ajatukseen haen tukea musiikintutkija Jeff Titonilta, jonka mukaan ”Hyvä lähtökohta musiikin tutkimiselle on tutkijan omassa kokemuksessa musiikista: *knowing people - making music.*”. Titonin mukaan ”tärkeät kysymykset ovat jollakin tavalla tekemisissä musiikin kokemuksen kanssa. Millaisista lähtökohdista erilaiset ihmiset tekevät musiikkia? Mitkä tekijät selittävät musiikin kokemusta?” Tieteellisessä tutkimuksessa Titon on valmis siirtymään luokittelevasta, malleja rakentavasta tutkimuksesta yhä enemmän tulkinnan tielle. Hän korostaa vahvasti narratiivisuuden roolia etnomusikologisen tutkimuksen kirjoittamisessa: ”Ihminen kertoo luonnostaan tarinoita. Ne ovat vain niin jokapäiväisiä, ettemme enää itsekään huomaa sitä. Minusta etnomusikologit voisivat purkaa kenttätöidensä tuloksia entistä enemmän kertomusten muotoon.” ... ”Tämä synnyttää tiettyjä ongelmia, mutta myös avaa valtavia mahdollisuuksia.” Yksi suurimmista ongelmista on tietenkin luotettavuus: jos tiede kertoo kertomuksia, mihin rationaalinen länsimainen ihminen enää voi uskoa. Titonin mielestä tutkijan kertomuksen uskottavuuden punnitseminen pitää luottaa lukijan harteille. ”On hyväksyttävä se, että on olemassa erilaisia versioita todellisuudesta. Siitähän elämässä joka tapauksessa on kyse.”<sup>17</sup> Näihin Titonin ajatuksiin minun on ollut omassa työssäni helppo samastua.

Henry Bacon on kirjoittanut ”mielimusiikki-teemasta” vielä seuraavaan tapaan:

Siinä missä klassisen musiikkitieteen harjoittajaa usein motivoi enemmän tai vähemmän tiedostettu tarve todistella tutkimuskohteensa erinomaisuutta ja ainutkertaisuutta, etnomusikologi pyrkii ainakin periaatteessa pikemminkin hahmottamaan tietystä ympäristössä luodun musiikin yleisempiä piirteitä sekä niiden kautta tuon musiikin tuotantoa ja vastaanottoa ohjaavia tekijöitä. Mutta tutkija ei voi tätä prosessia ymmärtää, ellei hän ainakin jollakin tasolla kykene arvostamaan tuota musiikkia. Tutkijan ei siis hyödytä teeskennellä yltävänsä täyteen objektiivisuuteen. Subjektiivisuus ei ole mikään tieteellinen pahe, vaan olennainen osa tutkimusprosessia. Objektiivisuus voidaan maksimoida vain ottamalla tämä huomioon.<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup>Kotirinta, Pirkko (1993): ”Eläytyminen on hyvä lähtökohta musiikintutkimukselle”, *Helsingin Sanomat* 4.4.1993.

<sup>18</sup>Bacon, Henry (1993a): ”Taiteen tutkimuksella on kaksi päätä - Yleinen musiikkitiede ja etnomusikologia eivät sulje toisiaan pois vaan suorastaan vaativat toisiaan”, *Rondo* 4/93, Helsinki.

## 2.2. Yleistä fenomenologisesta metodista

Ensin lyhyt yleiskatsaus fenomenologian traditioon sen tärkeimpien klassikkojen valossa siinä hengessä kuin esim. Lauri Olavi Routila on asian esittänyt<sup>1</sup>. Analyyttisen filosofian ja uusmarxilaisuuden ohella fenomenologinen filosofia on yksi kolmesta vuosisatamme filosofisesta pääsuuntauksesta. Fenomenologian perustaja on saksalainen Edmund Husserl (1859 - 1938), jonka työn pohjalta hänen oppilaansa myöhemmin kehittivät *eksistentialismiksi* kutsutun filosofisen suuntauksen, jota nykyisin voidaan pitää yhtenä fenomenologian erityismuotona. Husserlin ympärille muodostui fenomenologinen koulukunta, jonka piiristä kuitenkin versoi monissa tärkeissä kysymyksissä toisitaan huomattavastikin poikkeavia käsityksiä. Eräät merkittävät teoriat ovat syntyneet jopa Husserl-kritiikistä.

Fenomenologinen ohjelmajulistus tapahtui 1911, jolloin Husserl julkaisi kirjoituksensa *Philosophie als strenge Wissenschaft* (Filosofia ankarana tieteenä), jossa hän luonnosteli omaa filosofista perustiedettään teoreettiseksi kulmakiveksi tieteiden järjestelmälle kartesiolaisen rationalismin hengessä. René Descartesin (1596 - 1650) tapaan Husserlin tavoitteena oli tieto, joka on ehdottoman varmaa, ns. apodiktisen tiedon idea. Lähtökohtana tässä on ns. cogito-teesi, jonka Descartes esitti: ”Cogito ergo sum” (”ajattelen - siis olen olemassa). Tämän tiedon perustana ovat mm. loogiset lainalaisuudet. Introspektiivisen tutkimusmenetelmän avulla pyritään tajunnalle välittömästi esiintyvät ilmiöt kuvaamaan sellaisenaan ja mahdollisimman tarkasti turvautumatta tieteellisiin teorioihin niiden selvittämiseksi. Georg Henrik von Wright kirjoittaa näin:

”Hiukan naiivisti ja vahvasti yksinkertaistaen voisi ehkä fenomenologisen filosofian ydinkohtaa kuvata seuraavasti: Filosofin tulee nähdä jokainen asia sellaisena kuin se on, koettaa ymmärtää sen sisäinen laatu eikä pyrkiä pelkistämään sitä joksikin muuksi. Tällainen ohje kenties vaikuttaa selviöltä. Sitä se ei kuitenkaan ole, ei filosofiassa eikä kokemukseen pohjautuvissa tieteissä. Monet tieteen historian suuret edistysaskeleet ovat päinvastoin aiheutuneet siitä, että jokin todellisuuden alue on johdettu toisesta tai palautettu toiseen. ... Esimerkkejä on runsaasti. Myös filosofiassa on vastaava pyrkimys

---

<sup>1</sup> Esitykseni perustuu pääosin seuraavaan lähteeseen: Routila, Lauri Olavi (1986): *Mitteen tiedettä taiteesta, johdatusta taiteentutkimukseen ja taiteen teoriaan*, Clarion, Keuruu, s. 23 - 24.

- pyrkimys *monismiin*, voisimme sanoa - esittänyt merkittävää osaa. Sen ilmauksia ovat sekä idealistinen että materialistinen filosofia.

Pyrkimys yksinkertaistamiseen ja pelkistämiseen on läheisessä yhteydessä itse filosofisen järjestelmän ajatukseen. Siten fenomenologian ohje, että asiat on nähtävä sellaisina kuin ne ovat, on eräässä mielessä systematiikan vastainen. ... Myöhemmän kehityksen valossa voimme luonnehtia Brentanon ja Husserlin fenomenologista metodologiaa sen menettelytavan edeltäjäksi, jota nykyisin sanoisimme *loogiseksi analyysiksi*.”<sup>2</sup>

Esa Saarisen mukaan fenomenologia on oppia tietoisuuden eri toimintojen merkitysrakenteesta; analyttisen filosofian kielellisiä merkitysrakenteita koskeva tutkimus on fenomenologian eräänlainen erikoistapaus. Analyttinen filosofia on painottanut niitä merkityssisältöisiä toimintoja, jotka ovat kielellisiä. Fenomenologian tutkimuskohteena ovat taas olleet kaikki intentionaaliset (merkityssisältöiset) aktit. Siten intentionaalisuuden käsite, josta myöhemmin on puhe, toimii tärkeänä siltana fenomenologian ja analyttisen filosofian välillä.<sup>3</sup>

Fenomenologian perusajatus on *reduktio*, jolla tarkoitetaan jokin komplisoidun asiantilan palauttamista yksinkertaisiin osiin, jotka *konstituovat* eli muodostavat komplisoidun asiantilan. Tutkittava asiantila palautetaan siihen itseensä sellaisena kuin se todella ilmenee tai näyttäytyy tutkijalle. Ei kuitenkaan niinkuin loogisessa atomismissa, jonka mukaan kokonaisuus on “osiensa summa”, vaan eliminoimalla kohteesta kaikki, mikä ei kuulu siihen itseensä. Voidaan nimittäin olettaa, että kohteeseen saattaa sisältyä sellaista, joka ei varsinaisesti kuulu siihen, mutta jonka tarkastelija syystä tai toisesta on tottunut siihen yhdistämään<sup>4</sup>. Tästä subjektiivisesta epäluotettavuudesta fenomenologia pyrkii eroon menetelmällisesti varmennetulla, “puhtaalla” havainnolla. Havaintomme ei nimittäin ole mekaaninen, passiivinen tapahtuma vaan aktiivinen,

---

<sup>2</sup> von Wright, Georg Henrik (1970): Tilanne filosofiassa, teoksessa *Filosofian tila ja tulevaisuus* (toim. Jaakko Hintikka ja Lauri Routila), Weilin&Göös, Tapiola, s. 13 - 14. Husserlin fenomenologian pääkohdat tulevat esille hyvin keskitetyssä muodossa esim. teoksessa Husserl, Edmund (1995): *Fenomenologian idea, viisi luentoa*, suomennos Juha Himanka, Jänita Hämäläinen ja Hannu Sivenius, Loki-kirjat, Helsinki.

<sup>3</sup> Saarinen, Esa (1986): *Vuosisatamme filosofia*, WSOY, Juva, s. 116.

<sup>4</sup> Otan aiheeseeni liittyvän karkean esimerkin: Vaikkapa 1940-luvun New Yorkissa useimmat eturivin jazzmuusikoista käyttivät alkoholin lisäksi runsaasti huumeita. Nuorten muusikkojen keskuudessa syntyi itsepintainen käsitys, jonka mukaan hyvän soittotaidon salaisuus piili juuri herooinissa ym. Näin jazz ja huumeet joutuivat pitkäksi aikaa evättämättömään yhteyteen toistensa kanssa.



päätelmänomainen *akti*, jossa voi myös harjaantua. Muisti ja odotus ovat tässä keskeiset tekijät.

Fenomenologian mukaan tutkimuksen on keskityttävä tarkasteltaviin asioihin itseensä toisaalta eliminoimalla totunnaiset havaintoaktin päätelmät, jotka eivät välittömästi ole havaittavissa, toisaalta palauttamalla havaintokohde siihen itseensä. Husserlin "puhtaan katselun" (*theoria* kreikk. "katselu") periaate on, että tutkimus suunnataan yksinomaan kohteeseen ja eliminoidaan kaikki, mikä ei ole välittömästi havaittavissa. Koska tämän "teoreettisen asenteen" on määrä suuntautua yksinomaan "fenomeeniin" eli välittömästi havaittavaan ilmiöön, ei tieteellisillä hypoteeseilla ja päätelmillä, tutkimusperinteellä tai tutkijan subjektiivisilla asenteilla ja etukäteisotaksumilla saa olla mitään vaikutusta kohteeseen itseensä tai tapahtumien kulkuun. Myös hyötynäkökohdat ovat poissuljetut "puhtaasta katselusta". Sen sijaan esimerkiksi käytännön elämän päämääristä ja arvoista fenomenologi voi hankkia teoreettista tietoa.

Olellainen ajatus Husserlilla on *sulkeistaminen*, tutkimuskohteen osien eliminoiminen, mikä ei tarkoita sitä että ne kokonaan jätettäisiin vaille huomiota. Sulkeistettu aines vain siirretään syrjään tilapäisesti, kunnes tutkija on saanut varman otteen fenomeenista. Tällöin tutkija voi siirtää huomionsa sulkeistamaansa ainekseen ja mahdollisesti soveltaa siihen edelleen fenomenologista menetelmää<sup>5</sup>. *Tutkimusintressi* puolestaan sanelee, mitkä seikat on otettava huomioon ja mitkä sulkeistettava - tässä mielessä fenomenologisen reflektion subjekti ei ymmärtääkseni koskaan voi olla ns. "puolueeton päältäkatsoja", vaikka tämä onkin pyrkimys<sup>6</sup>. Sulkeistavaa eliminointia Husserl nimitti *epookiksi* (epokhe, εποχη); termi periytyy antiikin skeptikoilta tarkoittaen mielipiteen ilmaisusta pidattäytymistä, esimerkiksi mitä tulee jonkin asian tai ilmiön *reaaliseen olemassaoloon*.

Puhtaasti deskriptiivistä, fenomeeneja kuvailevaa menetelmää Husserl täydensi ns. *eideettisellä reduktiolla*. Negatiivisen epookin jälkeen - sehän pyrkii pääasiassa kieltämään - tämä positiivinen käänne pyrki

---

<sup>5</sup> Jatkan edellä aloittamaani esimerkkiä: Ilmiö (huumeiden ja alkoholin runsas käyttö ym.) oli todellakin niin yleinen, ettei sitä voi sivuuttaa huomiotta. Palaan myöhemmin ilmiön "eidokseen" yrittäen löytää sille luontevia selityksiä.

<sup>6</sup> Ehkä diskurssini tietty yleisesityksellinen sävy pohjimmiltaan johtuu eräänlaisesta "pedagogisesta intressistä", vaikka kuinka vaatimattomasta, josta en ole päässyt eroon.

havaintokohteen *eidoksen* eli olemuksen (Wesen) teoreettiseen kuvaukseen sekä samalla tunkeutumaan tajunnan rakenteeseen. "Olemuksen katselussa" (Wesensschau) tutkija *varioi* fenomeenia, kuvittelee sen mahdollisimman monissa erilaisissa ilmenemismuodoissa. Eidos eli olemus on se, joka säilyy kaikissa variaatioissa. Tällaista välitöntä havainnointia ja samanaikaista rationaalista kuvittelua nimitetään *ideoivaksi abstraktioksi* (ideierende Abstraktion). *Fiktio* eli kuvitelma sai näin metodista kantavuutta.

Fenomenologia on *olemustiedettä*: tutkimuskohteen tosiasiallinen olemassaolo ei ole ainoastaan sivuseikka, vaan se kuuluu sulkeistettavien seikkojen joukkoon. On periaatteessa yhdentekevää, onko välittömässä havainnossa tarkasteltava asiantila todellisuudessa olemassa vai ei<sup>7</sup>. Eidoksen tai struktuurin kuvaus ei edellytä fenomenologiassa asiantilan tosiasiallista olemassaoloa päinvastoin kuin empirismissä, jonka lähtökohta ovat aina tosiasiat, ja tutkimus koskee aina jotakin sellaista, joka on tosiasiallisesti olemassa. Muutoin objektiivisuus - ainakin aluksi - ja *välitön havainto* ovat hyveitä molemmissa menetelmissä.

Tässä tullaan siihen, että strukturalismin (semiotiikka) tapaan myös fenomenologia etsii välttämättömiä, muuttumattomia olemus- ja rakennesisältöjä - mutta sulkeistaen tutkimuskohteen tosiasiallisen olemassaolon, sillä jonkin asiantilan tosiasiallisesta olemassaolosta ei seuraa, että se olisi *välttämättä* sellainen kuin se on.

Seuraavaksi Husserl kehitti ns. transsendentaalisen fenomenologian, jonka menetelmänä oli *transsendentaalinen reduktio*. Myöhemmin hän luonnosteli vielä ns. absoluuttisen fenomenologian, joka tutkii tajunnan eli "minän" (ego) olemuksellisia piirteitä. Transsendentaalisessa fenomenologiassa Husserl redusoi olemukset (eidokset) niitä vastaaviin tajunnan akteihin. Husserl kehitti ajatusta tajunnan *intentionaalisuudesta*: sen mukaan tajunta on aina *tarkoittaen suuntautunut* johonkin. Käsite pohjaa Husserlin opettajan Franz Brentanon (1838 - 1907) alunperin esittämiin ajatuksiin. Tajunnan intentionaaliset aktit konstituivat eli rakentavat tajunnan kohteet. Akti antaa tajunnan kohteelle tietyn

---

<sup>7</sup> Esimerkki: Lester Youngin kerrotaan improvisoidessaan ajatelleen merkittävästi improvisaationsa pohjana olevan sävelmän sanoja; Fenomenologian kannalta on itse asiassa samantekevää, oliko näin. Hän olisi joka tapauksessa voinut tehdä näin, ja sillä olisi voinut olla vaikutusta improvisaation kulkuun.

*merkityksen* eli mielen (Sinn). Nyt on erotettavissa toisistaan “esine, jota tarkoitan” ja “esine, niinkuin sitä tarkoitan”; Jo tässä on esillä klassinen jako ”mikä”-tietoon ja ”miten”-tietoon, jonka myös semiotiikka on problematisoinut. Esine saa eri merkityksiä tajunnan intentionaalisilta akteilta sen mukaan, miten tajuntamme intentoi eli tarkoittaa sitä<sup>8</sup>. Tätä ajatustapaa voidaan pitää dramaattisena käänteinä *subjektivismiin* ja itse asiassa hyvin lähelle idealismia, jonka mukaan ulkoinen maailma ei määrää tajuntaamme vaan tajuntamme ulkoista maailmaa. Husserl kiisti idealismin korostaen fenomenologian olemuksia ja merkityksiä tutkivaa puolta.

Kaikenkaikkiaan tämä subjektivistinen käänne kuitenkin merkitsi uutta avausta ihmistä ja inhimillistä kulttuuria tutkivissa tieteissä: Ihmisen eksistenssi, hänen intentionaalisuutensa ja inhimilliset merkityksensä, joita hän asettaa, saattoivat nyt nousta keskeisiksi tutkimuksen kohteiksi ja subjektiiviset tulkinnat mahdolliseksi. Husserlin myöhäisfilosofian punaisena “lankana” on se oivallus, että kaikki tieto nojaa tietyssä mielessä *esiteoreettiseen* kokemukseen. Tätä esiteoreettisen kokemuksen maailmaa hän kutsuu *elämismaailmaksi* (Lebenswelt). Husserlin oppilas Martin Heidegger (1889 - 1976) liitti hermeneuttisessa fenomenologiassaan fenomenologian piiriin ymmärtämistä ja tulkittamista koskevat aiheet. Heideggerin mukaan *elämismaailmamme* on “mahdollisuuksien pelitila”, jonka ihminen luo tulkinnoillaan. *Hermeneuttinen reduktio* edellyttää asiantilan palauttamista johonkin maailmantulkintaan, johonkin “pelitilaan”. Kohde muuttuu näin relatiiviseksi pelitilan suhteen: yhdellä ja samalla asiantilalla voi olla useita mahdollisia täsmällisiä kuvauksia. Tähän vielä Heideggeria lainatakseni - tämä on Arto Haapalan tulkintaa aiheesta: ”Elämismaailman kannalta ei ole olennaista se, mitä todella on olemassa, vaan se mihin asioihin ihmiset uskovat ja mitä he arvostavat. Uskomusten ja arvostusten perusteella ihmiset joka tapauksessa toimivat ja niiden kautta määrittäytyy se todellisuus, jossa he elävät. ’Maailman perustaminen’ tarkoittaa Heideggerilla sitä, että jokin asia on jossakin yhteisössä niin

---

<sup>8</sup> Esimerkiksi kuuntelen jonkin klassisen sävellyksen levytystä. Toisinaan se tempaa minut mukaansa, ja eläydyn jokaiseen säveleen ja nyanssiin niinkuin itse soittaisin - tässä en nyt tarkoita mitään ”puberteettista haaveilua” ms. Jonakin toisena kuuntelukertana kokemani teoksen jähmeä muutumattomuus, havaitsemani suhteellisen pitkälle viety ennaltamääräytyneisyyden idea tunnelman, muodon, sävelten, agogiikan ja dynamiikan nyanssien suhteen tekee minut hieman apeaksi ja surulliseksi: Tätäkö on luova ja kehittyvä musiikkikulttuuri, vai olenko museossa, jossa on paljon vanhoja esineitä, joista ei kuitenkaan tiedetä, miten ne toimivat? Muistiini palaa jokin muusikkojen verinen kiistely niistä tai näistä tulkinnallisista detaljeista jne.

keskeisessä asemassa, että siihen suhteutetaan monet muut asiat.” Kaikella taiteella näyttää siis olevan paljon syvempi tarkoitus kuin yleensä tajutaankaan: taide - ainakin ns. ”suuri taide” - strukturoi todellisuutta, jossa elämme. Taide ei ole todellisuudesta irrallaan estetiikkaa ja mielihyvän kokemuksia, vaan itse asiassa paljon enemmän. Taideteos, taiteellinen toiminta perustaa maailman: se asettaa tietylle yhteisölle - ja sitä kautta myös yksilölle - merkityksellisen kokonaisuuden josta asiat saavat tarkoituksensa, ja myös ylläpitää sitä. Näin ”teoksissa tapahtuu totuus”, ja tämän vuoksi elämme maailmassa, jossa asioilla on merkitystä.<sup>9</sup>

\*\*\*

Pari selvennystä on nyt paikallaan. En ensiksikään kirjoita ”klassista” fenomenologiaa siinä mielessä, että hylkäisin diskurssissani muut tieteelliset traditiot, teoriat ja ajattelutavat ja loisin puhtaasti ”oman maailmani” tms. Enkä myöskään missään vaiheessa sovello diskurssiini fenomenologista ”apparaattia” mekaanisesti, vaikka teenkin diskurssissani monenlaisia ”reduktioita” pyrkiessäni palauttamaan monia jazzin ilmiöitä yksinkertaisiin peruseräiteisiin. Pikemminkin näen oman fenomenologiani eräänlaisena perusasenteena, näkökulmana, joka ei suuresti muutu työn kuluessa. Mielestäni tämä näkökulman valinta johtuu tutkimuskohteesta itsestään, sen perusluonteesta. *Esiymmärrykseni*, oivallukseni mukaan nimittäin *sisältönsä* puolesta jazzimprovisaatio - kaikesta kaavamaisesta ennaltamääräytyneisyydestään huolimatta - sisältää aina ainakin periaatteellisen *muutoksen* mahdollisuuden. ”Asiat voidaan aina sanoa myös toisin”, on *jazzin perushenki*. Eero Tarasti on pohtinut improvisaation luonnetta - eräänlaista jazzin sisäisen tiedon mahdollisuutta - samantapaisia kysymyksiä asettaen: onko joltakin annetulta perustalta lähtevä improvisaatio esim. deduktiota, induktiota vai ehkä abduktiota? Tarastin mukaan aukoton *deduktiivinen päättely*, kun säännöt tunnetaan, tuottaa tietenkin aina ”oikeita” tuloksia, jotka valitettavasti vain ovat tautologioita eli trivialiteetteja - elävästäkin elämästä tähän voisi hakea esimerkkejä. *Induktiivista päättelyä* Tarasti pitää yhtä vieraana aidolle improvisoinnille: se, että yritettäisiin mieleen jääneistä fragmenteista haalia kokoon ”mestarisooloa” - tosin tämä kyllä on mielestäni perinteisen

---

<sup>9</sup> Haapala, Arto (1989): ”Väline ja taideteos Heideggerin filosofiassa”, *Synteesi* 1 - 2/1989, s. 64 - 66. Heideggerin taideteoriaan voi perehtyä seikkaperäisesti teoksesta Heidegger, Martin (1995): *Taideteoksen alkuperä*, suomennos Hannu Sivenius, Kustannusosakeyhtiö Taide, Helsinki.

jazzsoolon yksi mahdollinen lähtökohta, koska annettu perusta edellyttää jotakin todella 'annettua'. Mutta koko mekanismi ei voi olla induktiossa. Näiden sijaan Tarasti päätyy ajatukseen, että onnistunut, aito improvisaatio on ehkä määriteltävissä *abduktioksi* <sup>10</sup>, jota Lauri Olavi Routila puolestaan on luonnehtinut seuraavasti: "Abduktio on älyn välähdys, kirkkaan hetken oivallus, joten varsinaisia sääntöjä ja ohjeita ei voi antaa opiksi niille, jotka pyrkivät osuviin abduktioihin."<sup>11</sup>

Sitäpaitsi, mikä on 'jazzimprovisaation merkityksen' objekti, jota tutkia: sointukaavio, äänite, nuotinnettu transkriptio soolosta, konserttiarvostelu, jazzmuusikon haastattelu, jotakin muuta? Kaikki nämä kyllä omalta osaltaan valottavat kokonaisuutta, mutta ne eivät yksin ole sitä. Käsittääkseni viimekädessä vastausta on haettava koko siitä elämismaailmasta, johon kyseinen tuotos pohjaa. Tämä on tietenkin hyvin heideggerilainen ajatus. Ja Tarastin mukaan improvisoidun musiikin temporaalinen kategoria - tietty aikasidonnaisuus - liittyy nimenomaan improvisaation kaikkein perimmäisimpään ideaan: "Improvisaation tuntomerkkejähän on, että se tehdään kuin hetken oikusta, vailla ennakkosuunnitelmaa - ja että tulosta ei voi sellaisenaan toistaa: toistettaessa se ei enää ole improvisaatio. ... Tämän takia mikään ei ole paradoksaalisempaa kuin nuotinnettu tai äänitetty improvisaatio. Tällöin kuulemme tai näemme enää toisen puolen improvisaatiosta: koemme sen lausumana, emme lausumisena."<sup>12</sup>

Nyt en voi ajatella, että olisin tehnyt yleisiä johtopäätöksiä vaikkapa kuinka lukuisista yksittäistapauksista, vaikka tämä on perinteisesti tieteen metodi: mallioppiminen ympäristöstä inhimillisen abstrahointikyvyn, induktion avulla. Jazzin kohdalla ns. "induktion riski" on liian suuri; aina voi tulla solo, jossa 'annetut' asiat on oivallettu "jotenkin toisin". Mutta kuten Routila samassa yhteydessä huomauttaa: toisaalta "on varmasti totta, että vain empiirisen aineiston täsmällinen havainnointi yhdistyneenä laajaan tieteelliseen sivistykseen luo suotuisat edellytykset abduktiivisille oivalluksille".

Merkitysten *kokeellinen* tutkimus on samaan tapaan ongelmallista; Eero Tarastin mukaan:

<sup>10</sup> Tarasti, Eero (1994a): "Improvisaation merkkikieli", *Musiikkitiede* 1-2/1994, s. 16.

<sup>11</sup> Routila (1986) s. 28.

<sup>12</sup> Tarasti (1994a) s. 17 - 18.

Musiikin merkitystä on sinänsä sängen hankala tutkia kokeellisesti johtuen yksinkertaisesti siitä, että tiettyjen merkitysten olemassaoloa musiikissa on mahdotonta todistaa millään objektiivisella kokeella niille, jotka eivät näitä merkityksiä tajua. Hyvin usein musiikkiillisen merkityksen tunnistamisen ainoa metodi on ostensio: tämä sävellyksen taite tarkoittaa sitä ja sitä.. Vasta tämän jälkeen voidaan tarkemmin analysoida, mitkä piirteet musiikissa erityisesti saavat aikaan kyseisen merkitysvaikutelman.<sup>13</sup>

Esimerkiksi tutkielman loppupuolella luonnehtimani jazzin merkityksiä kuvaavat ”seemikategoriat” ovat löytyneet lähes puhtaasti ’*osoittamalla*’ - tosin Tarastin taidemusiikkia koskevien esimerkkien pohjalta soveltaen. Minulle lohdullinen on se kyberneetikkojen ajatus, että varmaa tietoa saadaan usein vain triviaaleista asioista. Tarastin mukaan ”sen sijaan meitä epäilemättä kiinnostaa saada tietoa olennaisista asioista, olkoonkin että tämä tieto ei olisi vielä yhtä varmaa” - näin on usein juuri laita merkityksen ongelmakenttää pohtivassa musiikin tutkimuksessa.<sup>14</sup>

Edellä mainittiin fenomenologinen reduktio yhtenä sen ”apparaatin” olennaisena osana. Reduktiot, joita teen, ovat toteutetut yhtä paljon Heideggerin kuin Husserlinkin hengessä, joskin Heidegger rakensi oman metodologiansa paljolti Husserlin luomalta pohjalta. Husserlin tapaan Heidegger porautuu omassa kolmivaiheisessa reduktio-metodissaan olevaisen olemistavan selvittelyyn lähtökohtana ”asiat sellaisena kuin ne ovat”. Ensimmäisessä vaiheessa, fenomenologisessa reduktiossa epäolennainen sulkeistetaan ja huomio käännetään naivisti ymmärretystä ”vahvasta todellisuudesta”, olevaisesta sen itse olemistapaan, pois siitä, mikä ”näky suoraan päältä”, kuten Kimmo Lehtonen on asiaa luonnehtinut. Toinen vaihe, fenomenologinen konstruktio, pyrkii Lehtosen mukaan (kursivointi minun) ”taakse jätetyn olevaisen olemisen valaisemiseen ja sen *ymmärtämiseen oman historiansa tuloksena* ja kunkin hetkisenä kehitysvaiheena. Adekvaatti asioiden omalle luonteelle uskollinen ja niitä vääristämätön lähestymistapa on Heideggerin mukaan se, että ilmiötä ei pakoteta mihinkään ennalta sovittuun muottiin. Tässä vaiheessa pyritään valaisemaan sitä historiallista taustaa, mikä tarkastellellulla objektilla on. ... Kysymys on ensi sijassa

<sup>13</sup> Tarasti, Eero (1986): ”Musiikkitiede humanistisena tutkimusalana”, *Musiikki* 1/1986, s. 7.

<sup>14</sup> Tarasti (1986) s. 7.

tutkimuksellisesta asenteesta, jossa pyritään häivyttämään synkroninen (tässä ja nyt) tarkastelu jonkin historiallisesti syvemmän ja ”todellisemman” diakronisen tarkastelutason edestä”. Kolmas vaihe, fenomenologinen destruktio, on tarkasteluprosessissa koko ajan mukana tiettyinä kriittisenä asenteena. Destruktion idea on Lehtosen mukaan siinä, että tavallisia ”valmiina otettuja” käsitteitä, teorioita ja selityksiä tarkastellaan koko ajan kriittisesti, että ne eivät asettuisi ”asian itsensä” ja tarkkailijan väliin estämään asioiden näyttäytymistä ”omasta itsestään käsin”.<sup>15</sup> On huomattava, että diskurssissani kaikki nämä ”vaiheet” kuitenkin koko ajan - käytännöllisistä syistä - limittyvät.

Asiat on kaikissa tapauksissa peilattu oman kokemusmaailman kautta, jolloin introspektiokaan tiedonhankinnan metodina ei ole poissuljettu - niin vanhanaikaiselta kuin se kuulostaakin. Tällöin fenomenologinen ajattelutapa tuo käsittelyyn tiettyä syvyyttä pelkkään deskriptioon verrattuna, samalla kun se antaa tiettyä liikkumatilaa, kun voin ajatella, miten asiat voisivat muutoin olla. Tässä on mielestäni fenomenologisen tutkimusotteen ydin: tietty asenne, jolloin myös fiktio voi saada metodista kantavuutta, kuten edellä todettiin. En näe tätä ajatustani minään jazzin ”ideologisena ohjelmajulistuksena”, vaan ymmärtääkseni se on osa jazzin ’eidosta’ ”sisältöpäin” nähtynä. Toisaalta, jotta en kahlitsisi itseäni ”liian vahvaan todellisuuteen”, minun on oltava aina tarvittaessa valmis menemään ”ulos” kohteestani; C.G. Jungin sanoin:

Me tarvitsemme aina ulkopuolista tarkastelupaikkaa voidaksemme arvostella asioita kriittisesti. Tämä pitää aivan erityisesti paikkansa psykologisiin asioihin, joissa olemme itse subjektiivisesti paljon enemmän mukana kuin missään muussa tieteessä. Kuinka voisimme esimerkiksi tulla tietoisiksi kansallisista erikoispiirteistä, ellei meillä koskaan olisi tilaisuutta nähdä omaa kansaamme ulkopuolelta? Ulkopuolelta, toisin sanoen jonkin toisen kansan näkökulmasta. Sitä varten miedän on hankittava riittävästi tietoa tuosta vieraasta kollektiivisesta sielusta, ja tämän assimilaatioprosessin aikana me kohtaamme kaikki ne erityispiirteet, jotka muodostavat kansalliset ennakkoasenteet ja kansallisen ominaislaadun.<sup>16</sup>

Eero Tarastilta on peräisin seuraava ajatus, joka täydentää edellä sanottua

---

<sup>15</sup> Lehtonen, Kimmo (1987): ”Musiikki, kieli ja kommunikaatio. Musiikiterapian estetiikka”, *Musiikki* 1-2/1987, s. 99 - 101.

<sup>16</sup> Jung, Carl Gustav (1990): *Unia, ajatuksia, muistikuvia*, 2. painos, suomentanut Mirja Rutanen, WSOY, Juva. s. 267.

(suluissa oleva lisäys minun):

Musiikkitiede on se alue, jolla kaikki musiikkia koskeva voidaan asettaa kyseeseen ja tutkimuksen kohteeksi riippumatta mahdollisesta kosketuksesta käytännön tasoon. Jos musiikkitiede tämän unohtaisi, se lankeaisi ilmiöön nimeltä konservatoriopositivismi, joka ottaa musiikin todellisuuden annettuna suureena ja jonka päämäärä on musiikin tekeminen (esim. musiikin teorian tapaan), ei musiikin reflektointi. <sup>17</sup>

\*\*\*

Vaikka perusasenne jazzin tarkasteluuni tuleekin kartesiolaisesta perinteestä, on minun kuitenkin sovellettava diskurssiini fenomenologiaa edellä lyhyesti luonnosteltua laajemmin. Tällöin näkökulmaksi tulee ns. *fenomenologisesti suuntautunut antropologia*, missä ihmistä tarkastellaan hänen suhteessaan maailmaan: ihminen voidaan määritellä näiden suhteiden perusteella ”miten me olemme maailmassa”. Keskeisiä käsitteitä, jotka saavat fenomenologisen merkityksen, ovat tällöin ’*aistiminen*’ ja ’*kehollisuus*’. Kyse on tässä itseasiassa kartesiolaisuuden kritiikistä; Nyt voidaan ajatella päinvastoin kuin Descartes, että ihminen suuntautuessaan maailmaan ei jakaudu joksikin henkiseksi ja fyysiseksi, vaan kokemus on jakamaton ja *kokonaisvaltainen*. Ja sama kokonaisvaltaisuus vaikuttaa myös siinä, kun kohtaamme *toisen ihmisen* kehollisena olentona. Tämän fenomenologisesti suuntautuneen antropologian perustajia ovat mm. viime vuosisadan puolivälissä vaikuttanut Ludwig Feuerbach ja oman aikamme ajattelijoista erityisesti Maurice Merleau-Ponty, jonka ajatuksista Timo Laine kirjoittaa edelleen:

Kritiikki on kohdistunut pääasiassa filosofiseen traditioon, jota Merleau-Ponty nimittää intellektualismiksi. Elämänfilosofia on tyypillisesti juuri anti-intellektualistista: se kritisoi ihmisen maailma-suhteen näkemistä liian järkipäisenä ja tietoisuuden johtamana tai käsittämänä. Perusmallin kritiikin kohteeksi tarjoaa Descartesin filosofia. Intellektualismissa ihmisen maailma-suhdetta tarkastellaan tieto-opillisen mallin perustalta: minän tietoisuutta on vastassa ulkoinen, fyysinen maailma. <sup>18</sup>

Ei-kartesiolaisen fenomenologian mukaan me emme koe elämässä jakautuvamme kahteen eri maailmaan, kuten kartesiolainen dualismi

---

<sup>17</sup> Tarasti (1986) s. 1.

<sup>18</sup> Laine, Timo ja Kuhmonen, Petri (1995): *Filosofinen antropologia*, Atena kustannus Oy, Saarijärvi, s. 39 - 40.



eräissä mielessä staattisesti olettaa. Timo Laine kirjoittaa (kursivointi minun): ”Antropologia, aistisuus, havainto ... ja Feuerbach liittää näihin vielä yhden avainkäsitteen, jonka kautta ne kaikki ilmentävät samaa alaa - *elämän*.” Hylätessään antropologiassaan ihmisen subjektiivisen ja/tai objektiivisen puolen tutkimuksen kartesiolaisessa mielessä Feuerbach nostaa ”kolmannen tien” ydinkäsitteeksi ’aistisuuden’. Se tarkoittaa hänellä materiaalisen ja henkisen olemassaolevaa ykseyttä, ”se on siis siten suunnilleen sama kuin todellisuus”. Laineen tulkinnan mukaan ”ihmisen aistinen suhde maailmaan on jakamaton ykseys, nimenomaan siis ei henkistä *tai* materiaalista. Ihminen ei suuntaudu maailmaan toisaalta fysiologisesti ja toisaalta henkisesti, ikäänkuin kahdella kanavalla”, vaan tämä suhde siis on jakamaton ykseys. Nyt keskeisimmäksi ajatukseksi Feuerbachilla nousee kysymys, ”miten ihmisyksilöt *elävät* todellisuudessaan, ja miten tuo todellisuus *heille* on.”<sup>19</sup>

Laineen Feuerbach-tulkinnan mukaan ”ihmisen aistimisen todellisuus on elämää, käytännöllistä, eritasoisesti tiedotonta ja tietoista.” ’Elämä’ on tässä nyt ensisijaisesti fenomenologinen eikä objektiivinen, biologinen käsite: ”Olen itselleni ’elävä subjekti’, näin on jokainen. Elämä on ’minun elämäni’. Vain toiselle voin olla pelkkä objekti, hän voi ainakin yrittää asennoitua minuun siten.” Mutta Laineen mukaan:

Aisteille ei ole annettuna vain luonto, vaan - ja tämä on tuoreimpia Feuerbachin ideoiden joukossa - myös ’henki’. Myös toiset ihmiset, toiset subjektit ovat olemassa meille aistisesti. Elämä on elämänilmaisua, sanoo Feuerbach. Toinen ihminen on olemassa minulle hänen elämänilmaisunaan. Näin myös kaikki ’henkisinä’ pidetyt ilmaisut ovat olemassa vain aistivalle ihmiselle.<sup>20</sup>

Mm. Erwin Strausin mukaan aistimista ei siis pidä ymmärtää kartesiolaisittain tiedostamisena, jossa jakauduttaisiin subjektiin ja objektiin. Sen sijaan aistiminen on elämää, missä liikutaan hyvin usein ’sanattoman’ alueella, myös esiloogisissa elämysten sfääreissä. Strausin mukaan jako sisäiseen ja ulkoiseen ei toimi, koska elämme kiinni kohteessa, eräänlaisessa *kommunikatiivisessa* suhteessa sen kanssa. Näin aistiminen voidaan ymmärtää subjektin merkityshakuiseksi suuntautumiseksi ympäristöön. Timo Laine kirjoittaa edelleen:

---

<sup>19</sup> Laine ja Kuhmonen (1995) s. 41 - 44.

<sup>20</sup> Laine ja Kuhmonen (1995) s. 45.

Elämistemme on maailmaan suuntautumista. Tuo suuntautuminen tapahtuu aistisuuden ja kehollisuuden piirissä. Aistisuus ei ole noussut fenomenologisesti suuntautuneen antropologian keskiöön siksi, että se olisi tärkeämpi kuin esimerkiksi jalat, kädet tai ajattelu, tai jokin muu ihmisen ominaisuus. Sitä ei aseteta lainkaan samalle tasolle muiden 'ominaisuuksien' kanssa ikään kuin ihmisen läpileikkauskuvaan. Sen merkitys nousee sen funktiosta ihmisen maailma-suhteessa. Se on siis suhde-käsite, ei mitään objektiivista: aistimista me voimme vain kokea ja elää, ja me voimme yrittää puhua niistä - muuten niitä ei ole.<sup>21</sup>

"Aistiminen kietoutuu *kehollisuuteen*, ihmisen suhde maailmaan on aistis-kehollista, aistivaa, havainnoivaa, liikkuvaa, toimivaa", Timo Laine kirjoittaa. Keho on tässä fenomenologinen käsite, jolla määritellään Merleau-Pontyn mukaan subjektin suhdetta maailmaan. Keho on siis fenomenaalinen, kokemuksellisesti ilmenevä ruumis erotuksena objektiivisesta ruumiista, joka olisi luonnontieteellisesti asennoituvan tutkijan tutkimuskohde.<sup>22</sup> Laineen mukaan:

Aistimisen ja havaitsemisen tavoin on myös kehollisuus kokonaisuudessaan luonteeltaan *merkityshakuisesti maailmaan suuntautunutta*.

Kehollinen oleminen on 'perspektiivistä olemassaoloa', se on aina jokin määrätty suuntautuminen, joka sulkee ulkopuolelleen muut mahdolliset perspektiivit todellisuuteen. Näin ollaan luomassa käsitystä fenomenaalisen maailman perusasioista, siitä mitkä seikat tekevät maailmastamme sellaisen kuin se meille on.

Kehollinen subjekti on aina määrättyssä tässä ja nyt tiluatiiossa, josta hän voi kohota laajempiin perspektiiveihin toisten ihmisten perspektiivien omaksumisen, ajattelun tai mielikuvituksen kautta.

Kehollisuus on siis aina jossain suhteissa, havainnoivana ja liikkuvana - ei staattisena. "Ja vaikka kehollisuuteen ja aistisuuteen kuuluu suhteellisen pysyvä ykseys ja samuus (yksilön identiteetti) muuttuu kehollisuus tiluatioittensa mukaisesti samalla niitä luoden ja niiden luomana", Laine kirjoittaa.<sup>23</sup> Ehkäpä edellä esillä ollut alaviitteen 6 esimerkki kelpaisi esimerkiksi myös kehollisten tiluatioitten erilaisista tiloista - siis

<sup>21</sup> Laine ja Kuhmonen (1995) s. 46 - 48.

<sup>22</sup> Laine ja Kuhmonen (1995) s. 49.

<sup>23</sup> Laine ja Kuhmonen (1995) s. 51 ja 53.

muutoksista mm. asenteissani.

Edelleen Laineen mukaan elämä on meille alkuperäisesti refleктоimatonta, (onneksi) vain hyvin harvoin tarkkailemme itseämme ylhäältä käsin rationaalisen filosofin silmin. Näin havainto- ja elämismaailmamme on siis perspektiivinen. Emme katsele ”ylhäältä päin” vaan aina oman absoluuttisen pisteemme perspektiivistä, omasta kehollisuudestamme. Ja tämä on peruslähtökohtamme suhteessa maailmaan. Mutta transsendoituminen on myös meille mahdollista, voimme astua ulos tuosta lähtökohdasta mm. abstraktissa ajattelussa (tai esim. musiikissa huom. mt.). ”Fenomenologien mukaan ’korkeampien tietoisuuden muotojen’ juuria tulee kuitenkin etsiä refleктоimattomasta elämästä; kaikkea korkeampaa ymmärtämistä edeltää jo elämään kuuluva ’esiymmärtäminen’”.<sup>24</sup>

Fenomenologisessa antropologiassa *liikkuminen* on olennainen osa kehollisuutta. Mutta liikkuminen ei ole vain fyysistä, vaan sillä on myös fenomenaalinen ulottuvuutensa. Liikkuminen tapahtuu perspektiivisessä tilassa kehon merkityshakuisena suuntautumisena maailmassa. Subjektina toimii kehollinen minä, jolloin ’minä liikun’ koetaan kokonaisvaltaisena merkityshakuisuutena, kiinnostumisena ja lähestymisenä, kosketuksena jne. Keho on subjekti, ja tietoisuus on eräs sen ominaisuus. Siksi kehoa ei pidä Strausin mielestä fysiologisesti selittää, eikä liikunta ole ensisijaisesti fyysisen ruumiin liikettä; se on ihmisen kokonaissuhdetta maailmaansa - kehollisuuteensa. Edellä esitetystä seuraa, että en itse luo omaa todellisuuttani enempää henkisenä kuin kehollisenakaan subjektina, vaikka olenkin tässä toiminnassa vahvasti mukana. Tullaan tämän linjan antropologialle tyypilliseen kaksinaiseen määrittelykseen: ”yhteen sisältyykin kaksi”. Todellisuus ei ole tyhjiyttä, johon rakennetaan sisältö, eikä keho ole elämyksiä ym. kokemuksia tuollaisessa tyhjiydessä. Sekä keho että maailma yhdessä ”täyteliäällä tavalla” luovat fenomenaalisesti koetun todellisuutemme. Wilhelm Diltheyn tavoin monet tässä käsiteltävän ajatussuunnan edustajista käyttävät todellisuuden yhtenä tärkeänä perusmääreenä ’vastarinnan’ käsitettä. Laineen mukaan (suluissa oleva lisäys minun):

Se on kokemuksen muoto, joka ilmaisee minun käytännöllisen idealismini

---

<sup>24</sup> Laine ja Kuhmonen (1995) s. 53 - 54.

mahdottomuutta. Se on estämässä ja rajoittamassa merkityshakuista liikkumistani, se estää minua toteuttamasta kaikkea mitä minä tahdon. Se on (Diltheyn mukaan) kokemus 'tahdosta riippumattoman todellisuuden olemassaolosta. ... Feuerbach on käyttänyt 'riippuvuuden tunnetta' kuvaamaan tuota ihmisen vastavuoroista suhdetta maailmaan.<sup>25</sup>

*Dialogisuus* kulttuurin taustalla on tärkeä teoria, johon tulen diskurssissani useita kertoja palaamaan. Sen taustalla voitaneen nähdä fenomenologisen antropologian piirissä kehittynyt teoria 'Minästä ja Sinästä'. Kehollisuuden ohella suhteet toisiin ihmisiin ovat tärkeä osa ihmisen maailma-suhdetta. Käsitteet kietoutuvatkin toisiinsa, sillä toiset ihmiset ovat olemassa minulle aina vain kehollisina olentoina - samoin kuin minä olen toisille. Erityisesti Feuerbachin tuotannossa tämä teema tulee ensimmäisen kerran korostuneesti esiin, mutta myös mm. Dilthey, Husserl, Heidegger ja Merleau-Ponty ovat pohtineet tätä problematiikkaa. On huomattava, että 'Sinä'-käsitteen fenomenologinen merkitys on toinen kuin vain esim. sosiologisten käsitteiden 'yhteiskunta', 'luokka', 'ryhmä' tms.<sup>26</sup>

Transsendentaalisen idealismin lähtökohta esim. Descartesilla ja vielä Husserlillakin on Minä, joka konstituoii kohteensa: kohde rakentuu subjektin mukaisesti kohteen tiedostuksessa. Feuerbach ei halunnut tyystin hylätä tätä saksalaisen idealismin peruseriaa, jonka mukaan filosofian lähtökohta on ajatteleva Minä. Sen sijaan kartesiolainen transsendentaalisen filosofian malli "ylitetään" Feuerbachin mukaan seuraavasti:

Objekti, todellinen objekti, on minulle nimittäin annettuna vain siinä, missä minulle on annettuna minuun vaikuttava olento, missä minun itsenäisyyteni - ajattelun näkökannalta - löytää *rajan*, vastarintaa toisen olennon toiminnassa. Objektin käsite ei ole alunperin muuta kuin *toisen Minän* käsite.<sup>27</sup>

Laineen Feuerbach-tulkinnan mukaan ihmistä koskeva filosofia ei voi siis lähteä Minästä, vaan pienin mahdollinen tutkimuksen lähtökohta tai kohde on Minä-Sinä -yhdistelmä. "Minä on ehdottomasti jo alunalkaen kietoutunut ja sidottu toisiin sille vieraisiin minä-olentoihin.", Laine kirjoittaa, ja hän jatkaa:

<sup>25</sup> Laine ja Kuhmonen (1995) s. 56 - 58.

<sup>26</sup> Laine ja Kuhmonen (1995) s. 63.

<sup>27</sup> Alkuperäinen lähde: Feuerbach: Grundsätze, 33. teesi.

Toinen, Sinä kuuluu siis ihmisenä olemisen ehdottomiin perusrakenteisiin. En voi erottautua siitä, yhtä vähän kuin voin erottautua maailmasta yleensäkin. Tässä on ero Heideggerin ja Husserlin välillä. Aloittaa 'aina jo maailmassa olevasta' ihmisestä merkitsee sitä, että ensin ei ole erillinen minä joka etsii merkityksiä maailmalle, vaan tuo maailma, toiset ihmiset ja muu todellisuus ovat jo alunperin jokaisen ihmisyyksilön olemisen ehtoja. Minää ei ole ilman Sinää.

Tällöin on myös jo tehty hyppäys traditionaalisen filosofian 'transsendentaalisesta Minästä' 'äärelliseen Minään', tavalliseen elämäänsä elävään ihmiseen.<sup>28</sup>

Feuerbachin mukaan "Yksittäisellä ihmisellä ei sinällään ole *itsessään* ihmisen olemusta, *ei moraalisena, ei ajattelevana* olentona. Ihmisen *olemus* sisältyy vain yhteisöön, *ihmisen ykseyteen ihmisen kanssa - ykseyteen*, joka kuitenkin nojaa Minän ja Sinän *erilaisuuteen*."<sup>29</sup> Toisin sanoen tunnen riippuvaisuutta toisista ihmisistä, koska elän monessa suhteessa toisten ihmisten välityksellä saaden heiltä paitsi fyysisen myös henkisen olemassaoloni. Ihmisen perusolemukseen siis kuuluu *yhteisöllisyys*. Feuerbachin mukaan ihmisen henkinen olemus on nimenomaan kulttuurista perintöä; hänelle kaikki 'henkinen' on syntynyt ja kehittynyt ihmisten välisessä dialogissa. "Minän ja Sinän erolla halutaan korostaa idealismia vastaan sitä, että Sinä ei ole Minän tietoisuuden luomus, vaan todella jotakin Minästä eroavaa", Timo Laine kirjoittaa Feuerbachia tulkiten.<sup>30</sup>

Esillä olevaa ajatusrataa seuraillen voidaan ajatella, kuten Laine kirjoittaa, että lisäksi kuulun ajatusten ja elämysten suureen sielulliseen virtaan so. yhteisöön. Voin ymmärtää toista ihmistä, koska hän on jo tavallaan jossakin muodossa minussa, puheena ja ajatuksina<sup>31</sup> - jopa musiikkina.

Feuerbachin jälkeen yksi merkittävimpiä Minä/Sinä-ajatuksen kehittelijöitä oli Martin Buber. Hänen mukaansa ihmismaailma jakautuu monologiseen ja dialogiseen alueeseen. Se-suhdetta toiseen ihmiseen Buber kuvaa sanalla monologinen. Tämä on yhdensuuntainen suhde toiseen ihmiseen ja siten dialogisuuden, vastavuoroisuuden, molemminpuolisuuden vastakohta. Buberin mukaan kaikki kollektiivinen

<sup>28</sup> Laine ja Kuhmonen (1995) s. 65 - 67.

<sup>29</sup> Alkuperäinen lähde: Feuerbach: Tulevaisuuden filosofian 61. teesi.

<sup>30</sup> Laine ja Kuhmonen (1995) s. 67 - 68.

<sup>31</sup> Laine ja Kuhmonen (1995) s. 78.

elämä, josta on poistettu ihmisten välinen *persoonallinen yksilöllisyys*, on luonteeltaan epädialogista - esim. sosiaaliset roolit ilmentävät tätä. Sen sijaan todellinen Sinä-suhde edellyttää kahta yksilöä, kahta erilaista persoonaa, jotka välittömästi ja *nykyhetkessä* kohtaavat ”toiseuden” tunnustaen, tässä ja nyt läsnäolevana. Myös puhuminen, yksi kaikkein keskeisimmistä ihmissuhteiden ilmentäjistä, voi olla luonteensa puolesta dialogista tai monologista. Suhde Sinään on siis ainakin osittain välitön, siis refleктоimaton. Tällöin toisen erilaisuus voi näyttäytyä yllätyksellisyytenä ja ennakoimattomuutena - ja siis samanaikaisena dialogisena vastavuoroisuutena.<sup>32</sup>

Edelleen Sinä on minulle kokonaan *kehollista ilmaisua*, joka ei ilmene minulle vieraan ruumiin erilaisten fyysisten liikkeiden osien sarjana vaan pikemminkin yhtenä kokonaisuutena, kuvana, ilmaisuna - siis havaitsemme toisen *ilmaisujen kokonaisuutena* hahmopsykologian periaatteiden mukaisesti, kuten Laine kirjoittaa. Ja mikä tärkeintä, Feuerbachin ja Diltheyn hengessä tätä ilmaisukokonaisuutta ajatellen kyse on *elämänilmaisusta*, jotka olennaisella tavalla valottavat Minä/Sinä-suhteen yhtä puolta: kuinka Toinen on olemassa minulle ilmaisuna, ja kuinka minä hänelle? Eli miten henkiset ilmiöt, kieli, taiteet ja tieteet ym. toimivat tuon suhteen osina?<sup>33</sup> Feuerbachin mukaan:

Elämän olemus on elämänilmauksessa. Se miten jokin olento ilmentää itsensä hahmona aisteillesi, liikkeinä ja elämäntapana, vain se on hänen sielunsa ja olemuksensa. Ihmisen yksilöllisyys, henki ilmenee, ei vain hänen näkyvässä kävelytavassaan, vaan myös siitä kuuluvista äänistä. Tunneimme henkilön hänen pelkistä askelistaan, jo ennen kuin näemme hänet. Ja ihminen jakaa toisen kanssa sisimmät ajatuksensa, tunteensa ja taipumuksensa puheen välityksellä.<sup>34</sup>

Laineen mukaan ”tässä Feuerbach tuo omalla tyyllillään esiin ajatuksensa ihmisestä ilmaisuna: yksilön elämä todellistuu elämänilmauksina... . Elämänfilosofista elämänilmauksen käsitettä käytti myöhemmin myös Dilthey, jonka koko teoria ’objektiivisesta hengestä’ perustuu ilmaisun ja sen ymmärtämisen käsitteisiin.” Edelleen Laineen mukaan ”Dilthey

<sup>32</sup> Laine ja Kuhmonen (1995) s. 71 - 74.

<sup>33</sup> Laine ja Kuhmonen (1995) s. 70, 78 ja 80.

<sup>34</sup> Laine ja Kuhmonen (1995) s. 79 (alkuperäinen lähde: Feuerbach, Ludwig (1975): *Wider den Dualismus von Leib und Seele, Fleisch und geist, Werke 4, Frankfurt am Main, s. 182*).

tarkoittaa henkisellä yleensä ymmärrettävyyttä yhteisön sisällä. Ilmaisulla voi olla yleispätevyyden, laajan ymmärrettävyyden taso. Henkisyys tarkoittaisi siis merkitysten yhteisöllisyyttä ja yleisyyttä. Toisena ääripäänä ovat hyvin subjektiiviset elämykset yksilön 'syvyydestä, joita tietoisuus ei valaise', ja niiden ilmaisut, jotka ovat yleisyydeltään kovasti vähäisempiä kuin vaikkapa tieteen kieli tai suuret taideteokset.<sup>35</sup> Ellei sitten viimeksi mainitun seikan suhteen ajatella, että "yksilön syvyydessä" olevat ilmaukset ainakin osaksi ovat hyvin yleistä laatua - viittaa tässä C.G. Jungin arkkityyppiteoriaan, joka tulee käsittelyyn tutkielmani loppupuolella jazzin myyttien käsittelyn yhteydessä.

Tutkielmani viimekätinen kiinnostuksen kohde on kaikki 'henkinen' jazzissa. Nyt fenomenologia ja semiotiikka yhdistyvät ajatuksissani siten, että voin ajatella tulevassa diskurssissani hakevani jazzmusiikista *merkkejä* tietyistä fenomenologisen antropologian perustavaa laatua olevista elämänilmaisista kuten 'aistisuus' (jopa 'aistillisuus'), 'kehollisuus', 'liike', 'dialogisuus' ja viime kädessä koko 'elämä'. Pyrin siis määrittelemään "ihmisenä olemista", "ihmisen olemusta" jazzin kautta. Lopulta päädyn kuvaamaan jazzia eräänlaisena "luonnollisena", siis yleisenä henkisenä systeeminä. Ja koska "aito dialogisuus" näyttää edellyttävän myös yksilöllisyyttä (Feuerbach, Buber), toisaalta tutkimukseni tarkoituksena on selvittää, miten *yksilöllisyys* toteutuu jazzin jazzissa ja sen rakenteissa - tämäkin on osa "fenomenologista semiotiikkaani".

Luontoon viittaaminen on Petri Kuhmosen mukaan yksi filosofisen antropologian kaikkein keskeisimmistä teemoista; ja vielä siten, että "ajatus luonnosta on tässä perinteessä yhdistetty ihmisen kokonaisuuden ideaan. Kokonaisuuden idean mukaisesti antropologia ei voi olla pelkästään luonnon tai ihmisluonnon tutkimusta, jota täydennettäisiin esimerkiksi kulttuurin ja historian tutkimuksella. Pikemminkin sen pitäisi olla yritystä ymmärtää luontoa ihmisen 'osana' tai ihmiseen 'kuuluvana' tai ihmisen 'perustana'", Kuhmonen kirjoittaa.<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> Laine ja Kuhmonen (1995) s. 79 - 80.

<sup>36</sup> Laine ja Kuhmonen (1995) s. 83 - 84.

### 2.3. Yleistä semiotiikasta

Yleisesti ajatellaan, että fenomenologia ja semiotiikka ovat kaksi toisistaan kaikkein kauimpana vaikuttavaa ajattelutapaa. Molemmat traditiot tutkivat merkityksiä, semiotiikka ”objektiivisesti” konkreettisen merkin (ilmaisun) ja sen sisältämän merkityksen (sisällön) suhdetta, fenomenologia taas ”subjektiivisesti” inhimillistä merkityksenanto-prosessia, mutta ajatustavat ovat muutoin hyvin erilaiset. Henry Baconin mukaan ”käytännössä semiotiikan voi mieltää metodeista muodollisimmaksi tai tietyn käsitearsenaalin omaavaksi lähestymistavaksi. ... Se on siis yksityiskohtien, ei laajojen kokonaisuuksien analyysia, ja kaiken kaikkiaan on vaarana, että ei koskaan päästä synteessin tasolle, ei rohjeta sanoa mitään tutkittavasta kohteesta.”<sup>1</sup> Tämä on siis yleinen käsitys - todellisuus on toisenlainen, tai ainakin semiotiikka on muuttumassa entistä laaja-alaisemmaksi luonteeltaan. Fenomenologiasta taas voisi helposti sanoa, että liian korkealla yleisyysasteella operoimisessa piilee myös oma vaaransa: yksityiskohdat jäävät monessa tapauksessa liian vähälle huomiolle: tuotetaan pahimmassa tapauksessa vain trivialiteetteja. Mutta vielä yksi yhteinen peruslähtökohta näillä suuntauksilla on edellä luonnostellun lisäksi, mitä tulee niiden kaikkein alkuperäisimpiin edustajiin. Sekä Husserlin (fenomenologia) että semiotiikan pioneerin de Saussuren ajattelun peruslähtökohta on ehdoton kartesiolais-dualismi: on olemassa kaksi eri todellisuutta, materiaalinen ja mentaalinen. Husserl ei kiellä reaalisen maailman olemassaoloa - kyse on vain siitä, miten saamme tietoa tästä maailmasta; ja ratkaisu on tiedostava Minä (Cogito-teesi). Mutta Henri Bromsin mukaan myös de Saussure oli kartesiolais-dualismissaan ankara jakaessaan maailman materiaalisiin merkkeihin ja niiden henkisiin tarkoitteisiin: Kieltä ja elämää hahmottavat tarkoitteet, henkiset syvärakenteet kulttuurissa eivät muutu. Sen sijaan materiaaliset merkit ovat historiallisia, aikaan sidottuja, muuttuvia. Oppositio näiden kahden näkökohdan välillä on de Saussuren mielestä ehdoton eikä salli kompromisseja.<sup>2</sup> Lisäksi molemmat ajatustraditiot ovat ”positiivisia” siinä mielessä, että ne pohjaavat tiettyyn *aistihavainnollisuuteen*, sen ensisijaisuuteen.

Jos fenomenologinen tutkimusote onkin työssäni eräänlaisena läpikäyvä

<sup>1</sup> Bacon, Henry (1993b): ”Merkkien kieltä Imatralla”, *Rondo* 6/1993.

<sup>2</sup> Broms, Henri (1979): ”Semiotiikka filosofiana ja ideologiana”, *Filosofinen kulttuurilehti GENESIS*, 3/1979, s. 63.



tutkimuksellisena ”perusasenteena”, olen työssäni joutunut aivan yhtäläillä soveltamaan myös semiotiikan teorian peruseräjänteitä. Henri Bromsin mukaan semiotiikkaa voidaan pitää kielifilosofiasta johdettuna yleisfilosofiana, joka näkee mitä moninaisimmat ihmisten yhteiselämän säännöt, myös tavat, rituaalit jne. eräänlaisina ”kielinä” tutkien näitä sääntöjä kielitieteellisin menetelmin. Säännösten takaa pyritään löytämään eräänlainen ’maailmanmalli’. Tärkein semiotiikan perustaja on sveitsiläinen Ferdinand de Saussure (k. 1913). Venäjällä vuosina 1915 - 30 vaikuttanut *formalistiseksi* kutsuttu suuntaus noudatti monia de Saussuren ajatuksia. 1950-luvulta lähtien ranskalainen ns. *struktuurismi* kehitteli edelleen näitä ajatuksia maan intellektuaalisen elämän yhtenä päävirtauksena 1970-luvulle saakka. Sitten semiotiikan ajatukset kehittyivät merkittäväällä lailla eteenpäin mm. Virossa.<sup>3</sup>

Bromsin mukaan semioottiselle ajattelulle ominaista on hahmottaa maailman ja kulttuurin ilmiöt oppositioina, polariteetteina. Eräs tärkeä oppositio on *syntagman* ja *paradigman* oppositio, joka kuvastaa eri kulttuureissa vallalla olevaa kahta erilaista ajattelun muotoa, ”maailmankatsomusta”. Näitä ovat *loogis-lineaarinen* ajattelu ja *myyttis-runollinen* ajattelu, joilla molemmilla on oma ajattelutapansa, kielioppinsa. Paradigmaattinen liittyy lähinnä assosiaation ja aavistuksen, syntagmaattinen taas loogiseen kykyyn. Visuaalisesti ajatellen paradigmaattinen aspekti kuvaa *päällekkäisyyksiä* (esim. merkitysopillisia, synonyymisiä kielellisiä kykyjä, metaforan lahjoja ym.) ja syntagmaattisuus taas *peräkkäisyyksiä* (esim. luonnollisen kielen kieliopillinen rakenne); tällöin kiinnitämme huomionsa rakenteen *loogisuuteen*, ensin mainitussa tapauksessa esim. toistuvien rakenteiden *samankaltaisuuteen*. Näin ollen paradigma on kuvaus saman ilmiön eri olomuodoista, kun taas syntagma on jokin *lineaarinen jatkumo*, jolla on looginen rakenne. Joskus tästä perustavaa laatua olevasta oppositiosta käytetään myös nimitystä *synkronia/diakronia*. Vielä voidaan ajatella, että jos syntagma-diakronia -asetelma edustaa kulttuurissa jotakin *loogista* aspektia, on paradigma-synkronia -asetelmassa esillä tietty *kuvallinen* aspektinsa. Broms jatkaa:

Mutta ajatuksen voi viedä pitemmällekin. On olemassa ikuinen oppositio loogis-lineaarisen ajan ja näkymättömistä päällekkäisistä maailmoista koostuvan ajattomuuden

<sup>3</sup> Broms, Henri (1985): *Alkukuvien jäljillä*, WSOY, Juva, s. 10 - 11.

välillä. Se, joka näkee ajattomuuden, ei juuri voi sietää aikaa. ... Juuri paradigmaattisen akselin löytyminen, ensin kielestä ja lopuksi myyttisestä ajatuskyvystä yleensä, on ollut eräs semioottisen tutkimuksen löytöjä. Me emme enää usko päällekkäisiin maailmoihin, ... Vaikkemme uskokaan, käytämme kuitenkin vielä metaforista kykyämme, joka on toinen kuin looginen kykymme.<sup>4</sup>

Kuitenkin pyrin seuraavassa diskurssissani osoittamaan, että musiikki yleensä ja jazzmusiikki erityisesti operoivat edelleen myös tällä paradigmaattisella akselilla pyrkien luomaan ”toisia mutta samanaikaisia maailmoja” silmiemme eteen tai peräti siirtämään meidät hetkellisesti toisenlaisiin ”ajattomuuden” tiloihin, joissa tämä meidän reaalinen (kellolla, kuukausina, vuosina, ihmiselämällä mitattava) aikamme menettää merkityksensä - ainakin hetkellisesti. ’Kuva’ ja ’sana’ nousevat tutkielmani loppupuolella keskeisiksi jazzin tutkimukselliseksi teemoiksi.

Puhutaan myös myyttisestä ja luonnontieteellisestä tietoisuudesta tai vastaavasti syklisestä ja lineaarisesta ajattelusta. Tällä erottelulla voidaan katsoa olevan jopa fysiologinenkin perustelunsa: ihmisen kaksi eri aivopuoliskoa, oikea ja vasen tuottavat toisiinsa nähden täysin erilaista ajattelua ja asennoitumista.<sup>5</sup> Pyrin tutkielmassani osoittamaan, että jazz ”luonnollisena systeeminä” pyrkii tasapainoon, rakentamaan jatkuvaa synteesiä näiden kahden perusasenteen, sanokaamme ”kuvallisuuden” ja ”sanallisuuden” välillä.

Edelleen Bromsin mukaan *kielen* ja *puhunnan* välinen oppositio on semioottisen tarkastelutavan kannalta keskeinen (voisi myös sanoa: yleinen/yksityinen -oppositio). ”Kieli on ollut ennen ryhmän yksityistä jäsentä ja on olemassa hänen jälkeensä. Sitten ovat aivan toisaalla olemassa yksityiset puhunnat. Ne poikkeavat aina kieliopin kielestä, antavat sille luovia virikkeitä, joidenkin mukaan kaikki luovat virikkeitä”, Broms kirjoittaa. Bromsin esityksestä voi päätellä, että monet kansanperinteen muodot ovat tavallaan yleistä *kieltä*, jolla on ankara, kahlitseva kielioppinsa, mutta että kieliopin takana oleva perinteikäs tyyli voi myös sisältää kiehtovaa ”hohtoa”, joka houkuttelee piiriinsä; jazzin ”hohtoa” käsittelen elämys-analyysin yhteydessä erityisesti ’Elämä ’ilmauksena’ - luvussa. Sensijaan nykyisen länsimaisen korkeakulttuurin Broms näkee

---

<sup>4</sup> Broms (1985) s. 11 - 15.

<sup>5</sup> Broms (1985) s. 133 - 134.

kokonaan erilaisena, *puhunnalle*, yksityisyydelle, ei yhteisesti sovitulle kielelle perustavana. Tässä suhteessa jazz on säilyttänyt - huolimatta yksityisen persoonallisuuden lisääntyneestä korostuksesta ilmaisussaan - perinteikkään kielellisyytensä. Tätä ilmiötä käsittelen laajasti tutkielmani loppupuolella. Kieltä kahlitsevien sääntöjen ja toisaalta sitä rikkovien uudistusten välinen ikuinen taistelu on myös Bromsin mukaan keskeinen tällaisessa kulttuurin ”kielipelissä”<sup>6</sup>; tätä ilmiötä tarkastelen myöhemmin monessa yhteydessä ja monilla eri tasoilla: yleistä vastustus-periaatetta, jazzia protestina, jazzin struktuurissa esiintyvää säännönmukaisuuden rikkomis-tendenssiä jne.

*Kontekstualisointi*, ilmiön kulttuuritaustan huomioonottaminen on Bromsin mukaan keskeistä semioottisen tarkastelutavan kannalta: ”mihin raameihin sanottu kuuluu”. Oikein orientoituaksemme meidän pitää tietää, missä ”systeemissä” liikumme. Pyrin jatkossa valottamaan myös jazzmusiikin historiallista ym. kulttuuritaustaa niin paljon kuin on tarpeellista sen kaikkien olennaisten piirteiden ymmärtämiseksi<sup>7</sup>, koska, kuten tulen osoittamaan, jazzissa elämä ja musiikki, taiteilija ja taideteos ovat enemmän yhtä kuin missään muussa taidemuodossa - ehkä tanssia lukuunottamatta. Aikaisemmin taidemusiikkia on toki kontekstualisoitu esimerkiksi sosiologian näkökulmasta. Tässä yhteydessä pyrkimykseni on kontekstualisoida jazzimprovisaatio sekä yksilöön - siten kaikki mikä viittaa ihmisen, viittaa ”luonnolliseen systeemiin”. - että aikaan ja paikkaan, olosuhteisiin; mitään yksilöpsykologisia tai yhteisöllisiäkään tekijöitä en ole voinut ”sulkeistaa”. Etnomusikologiassa tämä on ollut itsestäänselvyys aina. Myös perinteistä klassista musiikkia on vähitellen alettu kontekstualisoida. Amerikkalainen musiikintutkija Susan McClary on todennut:

Viime vuosisadalla vaikuttaneet saksalaiset idealistit, nykyisen kritismin keksijät, väittivät kivenkovaan, että musiikki on autonomista, itsenäistä ja erillistä. He väittivät, että musiikki ei voi merkitä mitään.

McClary huomauttaa, että säveltäjät eivät kuitenkaan elä tyhjiössä, vaan sosiaalisessa todellisuudessa, joka myös on kuultavissa heidän säveltämässään musiikissa. Mutta he eivät heijasta sitä; todellisuus ei ole

---

<sup>6</sup> Broms (1985) s. 14 - 15.

<sup>7</sup> Broms (1985) s. 15.

heidän ulkopuolellaan vaan heissä.

Se on kova pala nieltäväksi, koska silloin puhtaasta ja henkevästä musiikista tuleekin merkityksellistä, ihmisen tekemää. ... merkityksellisyyden hyväksyminen avaa autonomian portin, jonka kautta sisään valuu kaikki tämä muu kauhea: sukupuoli, seksuaalisuus, valta.<sup>8</sup>

Edelleen Bromsin mukaan semiotiikassa on tapana erottaa vastakohtapari *merkki* ja *tarkoite* (*signifiant* ja *signifié*) (tai voitaisiin myös sanoa: 'ilmaisu' ja 'sisältö'). *Symbolilla* on materiaallinen merkki ja epämateriaalinen tarkoite. Kulttuuri voi aika-ajoin kiinnittyä tarkoitteisiin, jotka ovat symbolisia, esim. arvonimet. Välillä kulttuuri voi hylätä kaikki tarkoitteet, arvonimet, uskonnot tms. ja pitäytyä vain merkin materiaaliseen osaan.<sup>9</sup> Ymmärtääkseni jazzin "systeemi" sinänsä on niin täynnä *luonnolliseen elämään* viittaavia symboleja, että erillisiä sisällöllisiä perusteluja ei enää tarvita; tätä jazzin piirrettä olen diskurssissani nimittänyt jazzin "sanattomaksi estetiikaksi".

Bromsin mukaan "monet tutkijat erottavat tarkoin liikkumattoman systeemin kuvauksen ja tuon systeemin toimintojen kuvauksen sen suhteessa systeemin ulkopuolisiin asioihin, elämään. Zólkiewski sanoo, että mikä tahansa systeemin kuvaus tulisi lopettaa tarkastelemalla tuon systeemin suhteita systeemin ulkopuoliseen maailmaan."<sup>10</sup> "Liikkumatonta systeemiä" ja myös sen toimintoja olen kuvannut 'Jazzin fenomenologia' - luvussa. Jazzin yhteydet *elämään* taas tulevat korostuneesti esille esim. luvussa 3.6 - mielestäni jazzin ja elämän yhteydet ovat jopa erottamattomat. Tästä myöhemmin lisää. Bromsin samassa yhteydessä mainitsema näkökulma jazz *liikkeenä, muutoksena, prosessina*, on yksi keskeinen teema läpi diskurssini. Tällä tekijällä pyrin edellä perustelemaan myös diskurssiini sisältyvän fenomenologisen asenteen.

Tulen myös lähelle bahtinilaista karnevaaliteoriaa, kuten Henri Broms kirjoittaa karnevalistisesta käyttäytymisestä:

---

<sup>8</sup> Uusitorppa, Harri (1995b): "Vallan ja halun sävelet", Helsingin Sanomat 27.6.1995, Helsinki.

<sup>9</sup> Broms (1985) s. 16.

<sup>10</sup> Broms (1985) s. 16 - 17.

Se ei ole perinnäisessä mielessä filosofiaa ollenkaan, mutta ajattelua kyllä. Tuo käyttäytyminen sisältää konkreettis-sensuaalista ajattelua samalla tavoin kuin rituaalit sisältävät konkreettis-aistillista ”tekemisen” ajattelua. Nämä rituaaliset ”ajatukset” ovat ikivanhoja, ne ovat ehkä muovautuneet kymmenien tuhansien vuosien aikana ja niihin ovat osallistuneet suuret joukot ihmisiä Euroopassa. Juuri levinneisyytensä ja konkreettisuutensa vuoksi näillä ”ajatuksilla” oli sellainen kyky tunkeutua kaikkeen kirjallisuuteen ja taiteeseen.<sup>11</sup>

Mahdollisesti lajityypin objektiivinen, arkkityypinomainen muisti tallensi nämä käyttäytymismuodot kollektiiviseen tiedostamattomaan, kuten C.G. Jung on teoriassaan esittänyt.

Mielenkiintoinen on Bromsin heitto, joka sopii myös jazzmusiikin kehitystä kuvaamaan:

Opetus on: alakulttuuri, osittain roskakin, pitää sallia. On olemassa mekanismi, joka tekee tämän päivän roskasta ja *kitschistä* huomispäivän kalleuden ja keräilyesineen; siitä tulee hyväksyttävää, jopa klassista.<sup>12</sup>

Tutkielman loppupuolella kirjoitan semiotiikkaa nimenomaan siinä mielessä, että pyrin löytämään jazzin erilaisista ”teksteistä” merkkejä yleisistä, henkisistä ideoista. Tai kääntäen: haen henkisille periaatteille ja ilmiöille musiikin materiaalisia merkkejä tai vastineita - olen siis liikkeellä eräässä mielessä kartesiolaisessa hengessä. Kuitenkin fenomenologiani pohjaa - kuten edellä totesin - enemmänkin edellä luonnosteltuun filosofisen antropologian traditioon, jolle luontevan jatkon tarjoaa ns. sosiolingvistiikka.

Bromsin mukaan sosiolingvistiikaksi nimitetty virtaus alkoi kehittyä 1900-luvun alkuvuosista lähtien yleisen kielitieteen sisällä. Mm. antropologi Franz Boas kirjoitti kielen ja yhteisön suhteesta. Myös De Saussuren ajatukset olivat jo lähellä näitä ajatuksia: Sisältäähän kieli/puhunta-vastakohtapari jo ajatuksen jostakin yhteisöllisestä aspektista kielessä: Kieli on enemmän kuin vain meidän oma puheemme; se on ollut olemassa ennen meitä, kehittynyt meistä riippumatta ja jatkaa olemassaoloaan myös meidän jälkeemme. Edelleen Bahtin aivan tietoisesti suuntautui yksilön

---

<sup>11</sup> Broms (1985) s. 49.

<sup>12</sup> Broms (1985) s. 57.

lingvistiikkaa vastaan piilottaessaan teksteihinsä sen ajatuksen, jonka mm. Spengler ja Ortega sanoivat julki: monet *resurssejaan loppuun-amentamattomat kulttuurit* ovat kollektiivisempia ja *enemmän sinän ja minän dialogille perustuvia* kuin länsi-eurooppalainen kulttuuri, jota ainakin romantiikan ajoista lähtien on leimannut pidäkkeetön minän, nerouden ja yksilöllisyyden palvonta.<sup>13</sup> Tutkimuksellinen tavoitteeni diskurssissani onkin vast'edes osoittaa, että afro-amerikkalaisen musiikin elinvoiman salaisuus ja musiikin vetoavuus ehkä piilee juuri tässä dialogisessa, yhteisöllisessä piirteessä; periaate, joka on "valunut" jazzin rakenteisiin saakka.

\*\*\*

Seuraavassa elokuvaohjaaja Sergei Eisensteinin filosofisia ajatuksia Henri Bromsin esittämänä<sup>14</sup>. Näistä ajatuksista - ja yleensäkin Eisensteinin elokuvaa koskevista teorioista - olen saanut merkittävää uskoa viedä diskurssini läpi juuri tässä muodossa kuin se nyt on käsillä.

1. *Tunneperäisen ja loogisen ajattelun perusero*: Broms: "Eisenstein näkee loogisen ajattelun ja vanhan tunneperäisen, tai kuten hän sanoo regressiivisen, ajattelun kriisinä jokaisen taiteilijan elämässä ja yhteiskunnan kriisinä. suuret taiteilijat ja tiedemiehet pystyvät yhdistämään nämä ihmisen kaksi peruspuolta." Vrt. Lotmanin teoriat myyttisen ajattelun ja loogis-lineaarisen ajattelun eroista. Eisensteinin mukaan taide voi regression kautta olla yhteydessä "paholaisen voimiin", arkkityypit tai regressiivinen alue olivat hänelle myös arvokysymyksiä - tätä olen pohdiskellut mm. 'jazzin etiikka' -luvussa.

2. Vanha tunneperäinen, *regressiivinen* ajattelu toteutuu *käytännön työssä* - tätä pohdiskellaan 'inspiraatio' -luvussa: Lähtökohta on siis 'toiminta', joka voi ilmetä erilaisissa arkkityyppisissä tilanteissa monenlaisina rituaaleina piipun puhdistuksesta tyhjien nuottipaperisivujen viivoittamiseen jne. Ajatus, että 'toiminta' on 'annettu', nousee hyvin keskeiseksi teemaksi kautta koko esitykseni. Edelleen Eisensteinin mukaan arkkityyppiset, regressiiviset tilanteet ovat jatkuvassa konfliktissa loogisen, progressiivisen ajattelun kanssa. Bromsin mukaan:

---

<sup>13</sup> Broms (1985) s. 58 - 60.

<sup>14</sup> Broms (1985) s. 67 - 76.

Eisenstein toteaa, että regressiivisen komponentin olemassaolo progressiivisen ohella taiteellisesti lahjakkaan ihmisen psyydessä on välttämättömyys. Mutta ”voimakkaaksi ja huomattavaksi persoonallisuudeksi osoittautuu juuri se, jolla molempien komponenttien jyrkän intensiivisyyden yhteydessä johtavaksi ja toisen peittäväksi osoittautuu progressiivinen osatekijä”. Regressiivinen osatekijä on ehdottoman tärkeä koko jyrkkyydessään, mutta henkilö, joka ei kykene hallitsemaan tätä regressiivistä (arkkityyppistä) aluetta tavoitteellisella tahdonvoimallaan, on tuomittu taitamattomuuteen.

Eisensteinin käsitys oli, että regressiivinen (arkkityyppinen, tunneperäinen) ajattelu välttämättä vastustaa erialaisia loogisen ajattelun sisältöjä kuten filosofioita ja ideologioita.<sup>15</sup>

Perusajatukseni, jonka pyrin tutkielmassani osoittamaan, on se, että jazzissa nämä perusvastakohtaiset elementit kuitenkin elävät mielenkiitoina yhdistelmä täydentäen toinen toisiaan.

3. *Sisäisen puheen teoria*: äärimuodot tunneperäinen ja looginen ajattelu ilmenevät sisäisessä puheessa (Bahtin samoilla linjoilla). Yhteisvaikutus on esim. tajunnanvirtatekniikka kirjallisuudessa tai jazzimprovisaatio musiikissa. Tällaisen sisäisen, ei-julkisen monologin luonne on usein - Bahtinia lainaten, hän on Bromsin mukaan hyvin samoilla linjoilla Eisensteinin kanssa - *sensuaalista* tai jopa pornografista. Eisenstein ihaili kirjailijoista erityisesti James Joycea: ”Joycen suuruus on siinä, että ajatusten sisäisestä ketjusta hän toi etualalle sisäisessä monologissa piilevän toisenalaisen rakenteen”. Eisensteinin tavoitteena oli siirtää nämä ideat elokuvailmaisuun; hän oivalsi, että keinoja monologin ilmentämiseen ovat nykyajan äänitystekniikka, montaasi, himmennykset ja ristikkäiskuvat. Tätä ilmiötä - jazzin monologin syntyä - olen pohdiskellut erityisesti ’Jazzin fenomenologia -luvussa. Monologin perussensuaalista luonnetta taas selvittelen ’Jazzin vitalismi’ -luvussa.

4. *Ekstaasi* tulee toistosta, mistä tahansa ”rummutuksesta”. Tutkiessaan ekstaasin ongelmaa Eisenstein tuli samaan johtopäätökseen, kuin jo formalistitkin, että ekstaasi taiteessa toteutuu luonnollisesti toistojen, psyykkisen ”rummutuksen” keinoin. Bromsin mukaan:

---

<sup>15</sup> Broms (1985) s. 67 - 68 ja 72.

Eisenstein meni (psykologiystävänsä Vygotskin avulla) syvemmälle ihmisen fysiologiaan ja biologiaan kuin formalistit: ”Kaikki se mikä meissä tapahtuu tietoisuuden ja tahdon ohi, tapahtuu rytmisesti: sydämen lyönnit ja hengitys, suoliston liikkeet, solujen yhtyminen ja jakautuminen ovat rytmisiä ilmiöitä. Sulkiessamme tietoisuuden pois me uppoamme hengityksen järkkymättömään rytmiin.<sup>16</sup>

Jazzissa ”rummutus” on tietenkin usein jopa konkreettista. Jazzin kaikkinaista toisto-periaatetta olen tarkastellut erityisesti ’Jazzin fenomenologia’ -luvussa. Hengityksen erityisasema inspiraatioissa taas käy ilmi ’Jazzin merkitys’ -luvussa.

5. *Sirkus on taiteen malli*: elämän käänteispuoli -ajatus, joka on lähellä Bahtinin karnevalismi-ajatus. Eisensteinin mukaan ”sirkusnäytöksessä on kyse sellaisesta taiteen alalajista, jossa on jäljellä vain regressiivinen, tunteenomainen tekijä ... Siksi sirkus on niin suosittu etenkin lasten ja tavallisen kansan keskuudessa, jotka eivät tällaisista näytöksistä etsi vastauksia erityisiin intellektuaalisiin tarpeisiin ... Siksi sirkusta on täysin toivotonta käyttää ajattelemisen välineenä, eikä se yhdisty oppirakennelmiin”. Tähän ilmiöön ja sen jazz-sovellutukseen olen paneutunut eri yhteyksissä mm. jazzklubi- ja -festivaalikulttuurin tarkastelun yhteydessä.

Keskeinen on se bahtinilainen ajatus, että kahden täysin erilaisen kielen, maailmankatsomuksen tms. kohdatessa, ”alkaessa keskustella keskenään”, syntyy jotakin todella uutta - näinhän jazz syntyi.

Henri Bromsin mukaan strukturalismin ja myyttien tutkimuksen uranuurtajan Claude Lévi-Straussin ”pysyvä arvo on siinä, että hän on osoittanut länsimaisen kulttuurin suhteellisuuden ja riippuvuuden vanhemmista, ihmislunnon sisään rakennetuista ajatusmuodoista”. Sinänsä pessimistinen ajatus: Mikään ei oikeastaan kehitykään, muutos on mahdoton, menneisyys ja tulevaisuus ovat yhtäaikaan läsnä?<sup>17</sup> Jazzin muotojen kehittäminen on *pohjimmiltaan* mahdotonta, ellei sitten muuteta periaatteita totaalisesti? Tutkielmani loppupuolella jazzin myyttien tarkastelu saa hyvin keskeisen sijan. Voidaan ajatella, että jazzin rakenteelliset myytit, joiden tarkasteluun

---

<sup>16</sup> Broms (1985) s. 75.

<sup>17</sup> Broms (1979) s. 64.



lopulta päädytään, pohjaavat tiettyihin ihmishengen universaaleihin lainalaisuuksiin - tässä mielessä ne olisivat hyvin yleisiä ja siis luonteeltaan osa ”luonnollista systeemiäni” - mutta että ne saavat *lopullisen muotonsa* vasta kulttuurin kautta. Siis sama jako, joka oli esillä tämän luvun alussa: henkiset ’tarkoitteet’ ovat osa luontoa, kun taas kulttuuri edustaa ajallista ja paikallista ’merkkiä’. Jari Ehrnrooth on kirjoittanut eräässä yhteydessä seuraavaan tapaan:

Näin strukturalistinen myyttien tutkimusohjelma on lähellä kaatumistaan: myytti ei sittenkään ole olemassa itsenäisesti kulttuurista riippumatta. Tässä tulee tiedostamaton apuun: myyttille ulkoinen kulttuuri voidaan välttää havainnoimalla oppositiota tiedostamattomassa ihmismielessä. Katsomuksen mukaan oppositioiden merkityksiä ei voida havainnoida viittaamalla mytologisoivan kulttuurin tietoisesti artikuloituihin uskomuksiin sen enempiä kuin viittaamalla omiin tietoisiin representaatioihimme. Oppositiot ovat prekonseptuaalisia ja kohoavat luonnosta tai havaintojen tekemisen luonnollisista mekanismeista.<sup>18</sup>

Viime kädessä näihin kahteen viimeksi esillä olleeseen lausumaan olen perustanut ajatukseni jazzista ”luonnollisena systeeminä”: Oppositioita voidaan erottaa aluksi mytologisoivan kulttuurin uskomuksista ym. mutta viime kädessä ne ovat osa ihmisluontoa ja sen fenomenologista havaintomekanismia. Myös useat viittaukset luonnollisia kieliä koskevaan kieliteoriaan vahvistanevat käsitystäni jazzmusiikista ”luonnollisena systeeminä”.

---

<sup>18</sup> Ehrnrooth, Jari (1988): *Hevirock ja hevarit: myytit, tyyli ja alakulttuuri - Tapaustutkimus hevareista Joensuun nuorisotaloyhteisössä*, Joensuun yliopisto, Karjalan tutkimuslaitoksen julkaisuja no 83, Joensuu, s. 44. Tässä Ehrnrooth viittaa Simon Clarken (1981) tutkielmaan: *The Foundations of Structuralism, A Critique of Lévi-Strauss and the Structuralist Movement*, Sussex - New Jersey - Bristol, s. 201.

## 3. Jazzin fenomenologia

### 3.1. Formaalin muoto

#### 3.1.1. Yleistä

Seuraavassa esityksessäni lähestyn jazzyhtyeen tuottamaa rytmis-melodista kokonaisstruktuuria aluksi sen tiettyjen elementtien kerrostumana. Lähtökohta on eräänlainen jazzin rytmisen monikerroksisuuden, päällekkäin asetettujen suhteellisen itsenäisten komponenttien idea, jonka aikanaan sain John Meheganin<sup>1</sup> esityksestä. Keskeistä ideassa on jazzin kolme "rytmistä" tasoa, säännöllinen syke, harmoninen rytmi ja melodinen rytmi. Miksi 'rytmi' on tässä aluksi niin korostuneesti esillä? Perustelen lähtökohtani Carl Dahlhausin sanoin (suluissa oleva lisäys ja kursivointi minun):

Näyttää siltä, että sävelvaruuden ja musiikillisen liikkeen kuvaamisen ja analyysin kohtaamat vaikeudet, jotka joskus vaikuttavat ylipääsemättömiltä, voidaan selvittää vasta, kun lähdetään olettamuksesta, että ensisijainen tekijä tila- ja liikevaikutelmien muodostumisessa on rytmi eikä melodia, kuten (Ernst) Kurth oletti. Rytmisen liike, jonka tahtirytmikassa määrittelevät kesto, korko ja iskualojen luonne, on tai ainakin voi olla riippumaton melodisesta liikkeestä, kun taas melodista liikettä ei voi erottaa rytmisestä. Rytmi voidaan kuvitella irrallaan sävelsarjasta, mutta sävelsarjaa ei irrallaan rytmistä. Tämä osoittaa, että rytmi on musiikin *liikevaikutelman* perustava tekijä. Aika, temps espaceksi jähmettynyt temps durée, on sävelvaruuden ensisijainen ulottuvuus, vertikaalinen vasta toissijainen.<sup>2</sup>

Lähestymistapani on siis aluksi "struktuuristiseen" analyysiin tähtäävä. Kaikkein karuimmassa muodossaan tämä malli ilmenee aistihavainnollisesti tai sitä toteutetaan päivittäin kaupallisissa studioissa, radiossa ja televisiossa, kun kevyttä musiikkia tehdään ns. päällekkäisäänitys-tekniikalla: Kuviteltu tilanne, joka on "tosi": Ensimmäiseksi studioon tulevat rumpali ja basisti, jotka soittavat "klikin" (metronomi) kanssa ns. "pohjat". Seuraavana päivänä studiossa vierailevat esimerkiksi kosketinsoittaja, puhallinsektio ja jouset, jotka täsmällisen

---

<sup>1</sup> Mehegan (1973)

<sup>2</sup> Dahlhaus, Carl (1980): *Musiikin estetiikka*, suomentanut Ilkka Oramo, Offset Oy, Helsinki, s. 106.

tarkasti siirtävät sovittajan ajatukset studion moniraitanauhurille. Viimeksi nauhalle jättää oman jälkensä varsinainen päätähti, laulusolisti, jolla tosin saattaa olla vierellään vielä vaikkapa saksofonisti, joka puolestaan elävyyden vaikutelman tehostamiseksi soittaa omia ”fillejään” sinne tänne laulusolistin jättämille taukopaikoille. Näin tehdään paljon myös afro-amerikkalais- ja jazz-henkistä musiikkia, eikä lopputuloksesta välttämättä aina helposti erota musiikin tekotapaa. Voidaan tietenkin perustellusti kysyä, onko lopputulos esim. ennalta oletetun jazzin kollektiivi-improvisaation perinteen perusidean mukainen. Malli kuitenkin toimii näin myös käytännössä, ja sille on olemassa selvät esikuvansa jo perinteisessä länsi-afrikkalaisessa musiikissa - tämä tulee käymään myöhemmin monessa yhteydessä ilmi. Retorinen kysymys: miksi esimerkiksi sinfonista taidemusiikkia ei tehdä päällekkäisäänitys-tekniikalla?

Eikö jazzyhtyeen ”ideaalimuoto” *jazzkvartetti* (basso, rummut, piano, saksofoni) jo pelkällä rakenteellaan, heterogeenisella soitinvalikoimallaan pyri vahvistamaan edellä esittämäni jazzin elementtiajattelua? Jazzkvartetissa on neljä täysin erilaista elementtiä, jotka kyllä *toiminnallaan* pyrkivät yhteiseen hahmoon, vuorovaikutukseen mutta itsessään, olemassaolollaan, samankaltaisuudellaan eivät yllä tähän esimerkiksi klassisen kamarimusiikin ”ideaalikokoonpanon” jousikvartetin tapaan, jonka sointi jo sinänsä on äärimmäisen homogeeninen ja tarvittaessa yhteen hahmoon sulautuva. Jazzkvartetin rakenteessa toteutuu tavallaan viittauksenomaisesti koko jazzmusiikin antropologia: syke (rummut/basso), harmonia (basso/piano) ja melodia (piano/saksofoni). Elementtiajattelua vahvistaa edelleen se, että kvartetisoitossa jokaisen on keskityttävä omaan tehtäväänsä, jotta kokonaisuus säilyttäisi alkuperäisen merkityksensä.

Lisäksi tarkastelen jazzin elementtejä niiden kahdesta eri pääaspektista käsin: Tarkastelussani teen jaon *muuttumattomiin* ja *muuttuviin* elementteihin - itse asiassa tämä jaottelu tulee olemaan työssäni punaisena lankana sen mitä moninaisimmilla tasoilla. Jazzin afrikkalaiseen taustaan viitaten myös tällainen jako voidaan nähdäkseni täysin hyväksyttävästi tehdä - tämä käy myöhemmin ilmi. Lähden liikkeelle eräällä tapaa jazzin muuttumattomista elementeistä, jotka jo luovat elämyksen ‘swingistä’, koska niihin sisältyy rytmisen toiston (muuttumaton tempo) ja dynaamisen

harmonisen liikkeen aiheuttama jazzin erityinen *jatkuvuuden* momentti, joka jo on osa 'swingiä'. Seuraavaksi tarkastelen melodisen komponentin yhteydessä jazzin muuttuvia ja vaihtuvia elementtejä siinä muodossa kuin katson niiden asettuvan jazzyhtyeen rytmiryhmän tuottaman "säännöllisen ja muuttumattoman" perustan päälle. Käsiteltäväksi siis tulee em. 'jatkuvuuden swingin' jälkeen eräänlainen 'melodian swing'. Jako on siinä mielessä tarkoituksenmukaisuussyistä tehty, että todellisessa esitystilanteessa po. tasot yhtyvät yhdeksi orgaaniseksi rytmis-melodiseksi kudelmaksi. Perusta voi sisältää muuttuvia ja vaihtuvia elementtejä siinä määrin kuin rytmiryhmä käyttää kuvattavia mahdollisuuksia hyväkseen; ja melodian 'swingiin' taas sisältyy jatkuvuuden momentti mitä suurimmassa määrin. Tämän 'kokonaisuuden' ja myös 'melodian' selittämisessä joudun tukeutumaan hahmopsykologiaan ja sen yleisimpiin selitysmalleihin.

Professori Kai Karma on kirjoittanut strukturalismista hyvin yleisesti seuraavaan tapaan: "Strukturalismissa korostetaan, että monesti elementtien suhteet toisiinsa, niiden muodostama rakenne tai organisaatio, on ilmiöiden selittämisen kannalta hyvin tärkeä, jopa tärkeämpi kuin elementtien absoluuttinen laatu. Hyvin harvoista peruselementeistä voidaan rakentaa hyvin monimutkaisia ja vaihtelevia rakenteita ja toimintoja." Afro-amerikkalainen musiikki ja myös jazz ilmentävät mielestäni erityisen hyvin tätä viimeksi lausuttua perusajatusta. Edelleen Karman mukaan "musiikin merkitysten, nimenomaan esteettisten ja musiikin sisäisten merkitysten, voidaan katsoa olevan huomattavalta osin sen rakenteessa. Tämän ajattelutavan mukaan siis havainnossa esiintyvä "kokonaisuus" tai "hahmo" muodostuu nimenomaan suhteista. Ei välttämättä ole kovin tärkeää, minkälaisista elementeistä hahmo muodostuu. ... Hahmon transponoitavuus merkitsee sitä, että siihen sisältyvät oleelliset suhteet pysyvät samoina, vaikka elementtien absoluuttinen laatu muuttuu."<sup>3</sup>

Strukturalismia on kuvailtu tutkimuksellisenä näkökulmana, joka pyrkii selittämään pintarakenteiden - esim. kuultavan, soivan musiikin - ilmiöt joidenkin syvärakenteiden toiminnalla, jolloin tutkimustulokset pyritään esittämään ankaran formaalien systeemien muodossa. Minun *fenomenologinen* strukturalismini edustaa tässä suhteessa pehmeämpää linjaa. En esimerkiksi esitä mitään keskeisiä seikkoja matemaattisten

---

<sup>3</sup> Karma, Kai (1986): *Musiikkipsykologian perusteet*, Offset Oy, Helsinki, s. 39 - 41.

taulukoiden tms. formalisoinnin avulla, vaan voisin pikemminkin kuvitella pohdiskelevani jazzmusiikin paradigmaattista aspektia fenomenologian 'ideoivan abstraktion' näkökulmasta: ilmiö tosin redusoidaan sille kuuluvaan paradigmaan ja nähdään se vain yhtenä tapauksena kaikista mahdollisista muunnoksista, mutta samalla pohdiskellaan, miten asiat *voisivat* muutoin olla. Pyrin siis fenomenologian "ohjelman" hengessä aktiiviseen, "luovaan" havainnointiin.<sup>4</sup> Jazzin tarkastelussani edustan lisäksi ns. *ontologista* strukturalismia, jonka mukaan struktuurien todella ajatellaan olevan olemassa todellisuudessa eikä vain *methodisena* mallina jonka avulla hahmottaa maailmaa. Tarkastelutapani poikkeaa tyypillisestä fenomenologisesta tutkimusotteesta siinä mielessä, että en voi missään vaiheessa irroittaa tutkimusobjektiani itse tekijöistä, en edes itsestäni. Tosin aluksi subjekti on taka-alalla, mutta pian - seuraavissa luvuissa - minun on käännyttävä sen - *tekijän* - puoleen mitä ponnekkaimmin, sillä jazzmusiikissa erityisesti näyttää vaikuttavan periaate "prosessi edellyttää tekijää, subjektiä ja on ennen tuotosta".

Jo havainnon sisällön mahdollisimman tarkkaa kuvausta sinänsä voidaan sanoa fenomenologiseksi metodiksi. Toisaalta hahmohavaintojen ja niiden erityismerkitysten tutkiminen on nähtävä osana fenomenologista metodia. Fenomenologinen painotus seuraa jatkuvasti mukana struktuurin tarkastelussani myös siinä mielessä, että en voi sivuuttaa kaikkein keskeisimpiä ns. hahmopsykologian (Gestalt-psykologia) perusajatuksia, koska myös ne ovat niin konkreettisesti ja pelkistyneesti koko ajan esillä jazzin struktuurissa. Palaan studio-esimerkkiini, jolla voin yhdistää strukturalistisen elementti-ajattelun ja fenomenologian toisiinsa: Studiossa sanotaan usein esim., että "pannaan ensiksi taustat purkkiin". Vasta tämän jälkeen solisti lisätköön *kuvionsa* valmiiden *taustojen* päälle. Juuri tässä mielessä olen liikkeellä fenomenologian "ohjelman" hengessä tarkastellessani musiikillisia ilmiöitä niiden *hahmotettuina kehityskulkuina*, jotka voivat avautua tietoisuudelle myös aistihavainnollisesti musiikillisina liikevoimina ja sointiliikkeinä, dynaamisina kehityskulkuina jne.

Hahmopsykologia, tai Gestalt-psykologia, kuten sitä saksankielisessä maailmassa kutsutaan, kehittyi vuosisadan vaihteen jälkeen nimenomaan

<sup>4</sup> Mitä muuta voin tehdä, sillä onhan tajuntamme aina "tarkoittaen suuntautunut"? Viime kädessä olen siis jo itse etukäteen "luonut" tutkimuskohteeni. Olen jo valmiiksi suuntautunut tutkimuskohteeseen, jolla on minulle jokin merkitys.

filosofisen fenomenologian ajatustapojen pohjalta. Fenomenologian myöhempien klassikkojen (mm. Franz Brentano, Ernst Mach ja Christian von Ehrenfels) hengessä hahmopsykologian kehittivät koulukunnaksi 1920-luvulla mm. saksalaiset psykologit Max Wertheimer, Kurt Koffka ja Wolfgang Köhler. Hahmopsykologien pyrkimyksenä oli esittää todellisia havaitsemisen fenomenaalisia lakeja, joita edelleen arvostetaan. Hahmopsykologia - ”atomistiselle” assosiaatiopsykologialle tai ns. behavioristiselle ”käyttäytymiskoulukunnalle” vastakkaisesti - korosti alusta alkaen inhimillisen hahmottamisen kokonaisvaltaista luonnetta. Fenomenologian perusolettamuksen mukaisesti *hahmolla* tarkoitetaan ominaisuutta, jonka havainto on hahmottaessaan rajannut ensi sijassa *välittömien aistihavaintojen* perusteella. Matti Juntunen on kirjoittanut po. *aistimellisuuden* ensisijaisuudesta Edmund Husserlin filosofiassa seuraavaan tapaan (suluissa olevat lisäykset minun):

Jokaista objektia vastaa tietäntyyppinen intentionaalinen akti, jossa tietoisuus on ”ensi käden kontaktissa” tähän objektiin. Tällaiset intentiot ovat aina luonteeltaan intuitioita. Reaalisten esineiden kohdalla aistihavainto on tällainen ensi käden kontakti. Aistihavainto muodostaa tällä objektialueella alkuperäisen tietolähteen. Aistihavainnossa reaalinen objekti on originaalisesti annettu. Sitä vastoin ideaalisten objektien (esimerkiksi mielikuva musiikista tajunnassani) alkuperäisenä tietolähteenä on olemuksennäkeminen. ...

(Kuitenkin) lisäksi on tärkeätä muistaa, että Husserlin mukaan (myös) ideaalisiin objekteihin kohdistuvat intentiot pohjustetaan ”alempana”, aistihavainnossa.<sup>5</sup>

Itse asiassa kaikki havaitseminen siis voidaan ajatella tapahtuvaksi keskushermostomme avulla, tukeutumalla aikaisempiin subjektiivisiin kokemuksiimme ja vieläpä niin, että havainnossa pyritään reagoimaan mielekkäästi kaikkeen havaittuun tajuamalla ensisijaisesti hahmot, kokonaisuudet - kokoamatta niitä toissijaisesti ensin havaituista osasista tai komponenteista. Hahmo on elimellinen, organisoitunut kokonaisuus, jossa erilliset yksityiskohdat edustavat erityisiä aspekteja tai ’momentteja’, jotka liittyvät tähän kokonaisuuteen. Kuten fenomenologiassa myös hahmopsykologiassa tärkeä havaitsemisen itsenäistä kokonaisvaltaisuutta ja suhteellista riippumattomuutta ärsykeperustasta kokijan tietoisuudessa kuvaava termi on *elämyksellisyys*. Tiettyä havainnon ”ensi silmäystä” - semiootikot puhuvat merkin ’firstness’-aspektista - Husserl siis kuvailee

<sup>5</sup> Juntunen, Matti (1986): *Edmund Husserlin filosofia. Fenomenologia ja apodiktisen tieteen idea*. Mänttä, Gaudeamus, s. 85 ja 54.

luonteeltaan *intuitiiviseksi*. Edelleen tällaisessa intuitiivisessa merkityksenannossa - siis havainnossa<sup>6</sup> - voidaan painottaa itse fysiologisen hermotapahtuman ja sen elämyksenä koetun sisällön eroa: havaintomme eivät ole ärsykemaailman jäljenteitä, vaan pitkälti itsenäisiä ja omaehtoisia tapahtumia. Voidaan ajatella, että tässä on pohjimmiltaan esillä myös semiotiikan peruskategorisointi: 'merkki' jakautuu sen 'ilmaisun' (*signifiant*) ja 'sisällön' (*signifié*) aspekteihin. Näistä on vielä puhuttu myöhemmin. Havaintoon liittyviä tärkeitä aspekteja ovat lisäksi henkilön *älyllinen aktiivisuus, asenteet*, jotka pohjaavat sekä aikaisempiin havaintoihimme että pyrkimyksiimme ja motivaatioomme ja ilmenevät valikoivana havaitsemisena, suuntautumisena johonkin päämäärään, sekä henkilön *persoonallisuuden piirteet*, jotka puolestaan pohjaavat ainakin osittain elämänmuotoomme ja kulttuuriimme. Näihinkin tekijöihin palaan myöhemmin.

Kun havainnointi mielletään tietämykselliseksi, käsittämisen tason analyttiseksi, tiedolliseksi tapahtumaksi, strukturoinniksi, voidaan puhua esim. musiikin kognitiivisista prosesseista ja niiden tutkimuksesta. Onko kokonaisuus, 'hahmo' sitten ensisijainen, ensiksi havaittava ja strukturi hahmotetaan vasta toissijaisesti - vai päinvastoin? Onko hahmopsykologian ja strukturalistisen selitystavan välillä ristiriita? Kumpaa aspektia esimerkiksi jazzin tutkimuksessa pitäisi painottaa? Karman mukaan:

Subjektiiivinen kokemus tuntuu vahvistavan pikemminkin hahmopsykologian kuin strukturalismin näkemyksen. Tulemme selvästikin ensin tietoisiksi havainnon kokonaisuudesta ja vasta sitten siihen sisältyvistä suhteista. Juuri tässä tietoiseksi tulemisessa voidaan ajatella ristiriidan ratkaisun piilevänkin. Saattaa olla, että havaintoon sisältyvät suhteet ja osat, tai ainakin oleellinen osa niistä, havaitaan ensin, mutta kokonaishahmo tulee ensin tietoiseksi. Tällaisella havaitsemistavalla on ilmeistä valinta-arvoa olemassaolon taistelussa ja niinpä sen voi olettaa kehittyneen lajinkehityksessä varsin varhain. Jos havainto pitäisi tietoisesti rakentaa havaituista osista, se olisi niin auttamattoman hidas, että havaitsija joutuisi syödyksi tai menettäisi saaliinsa ennenkuin ehtisi toimia. Tällainen prosessi siis tämän näkemyksen mukaan kuitenkin tapahtuisi, mutta alitajuisesti, automaattisesti ja nopeasti. Tietoiseksi tulisi ensin prosessin lopputulos: kokonaishahmo.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Samaistan 'havainnon' ja 'merkityksenannon' täst' edes toisiinsa, kuten fenomenologisen ajattelutavan mukaisesti sopii tehdä.

<sup>7</sup> Karma (1986) s. 41.

Voidaan ajatella, että tiedostamme kuulemastamme jazzsävelmästä ensiksi sen tunnelman, "moodin", tempon, melodian. Mutta heti alusta alkaen edellytetään tiedostamisen tueksi tiettyjä rakenteellisia huomioita - tempon jo mainitsin. Näin siis myös elämyksellä tietoisuudessa *voi* sittenkin olla eräänlainen strukturaalinen ja vieläpä edellä kuvantunlainen "luonnollinenkin" pohjansa. Charles S. Peircen semiotiikassaan kehittämä merkkiprosessin 3-vaiheisuus näkee tämän järjestyksen seuraavanlaisena: *Firstness* (merkkiprosessi sen emotionaalisessa välittömyydessä, esim. spontaani musiikkielämys), *Secondness* (prosessin tietty dynaaminen muoto) ja *Thirdness* (prosessin looginen rakenne). Itse asiassa olen taipuvainen jakamaan tarkastelunäkökulmani vast'edes seuraavaan tapaan: Minusta tuntuu siltä, että ainakin jazzmusiikin *rytmiikkaa* - sen eri ilmentymiä - tulee tarkastella strukturalistisesti; Esitän myöhemmin jazzin rytmiikkaa koskevan eräänlaisen *kielellisen* struktuuri-mallini. *Melodinen* aspekti puolestaan näyttää edellyttävän palaamista perinteisiin 'hahmoihin' ja niitä koskeviin teorioihin, lopulta peräti kuvateorioihin.

Rytmin sanotaan olevan musiikin tärkein elementti, mutta siinä ei ole kuitenkaan kaikki. Kun musiikista puuttuu melodia, tai kun meillä on vain melodian rytmi, puuttuu vielä jotakin hyvin tärkeää, nimenomaan musiikille ominaista. Jo ensimmäiset hahmopsykologisen koulukunnan edustajat valitsivat ideoidensa tueksi musiikkiesimerkkejä tähdentäessään, että *melodia* on jotakin muuta tai enemmän kuin vain siihen sisältyvät yksityiset sävelet. Se tajutaan kokonaisuutena, se säilyttää saman hahmon myös eri sävelkorkeuksille transponoituna - kun vain sävelten vertikaalisia suhteita ei muuteta - ja se voidaan myös muistaa kiinnittämättä huomiota sen kuhunkin yksityiseen säveleen; sävelkorkeuden, rytmin, sointivärien vaihtelut. Vielä näkökulma 'kokonaisuuden' ensisijaisuuteen: Karman mukaan "elementtejä yhdistettäessä on usein vaikea ennustaa lopputuloksen ominaisuuksia"<sup>8</sup>. Studioissa "pohjia" tehdessäsi et koskaan tiedä, miltä lopputulos kuulostaa!

Melodian hahmoon pyrin jatkossa yhdistämään ajatuksen eräänlaisesta *kuvallisesta* 'firstness'-elämyksestä. Kuvateorialleni haen myöhemmin tukea myös psykoanalyttisestä teoriasta ja sen "ruumiinkuvallisuudesta" sekä myös aivan viimeaikaisesta aivotutkimuksesta. Näin pyrin osoittamaan, että "kokonaisvaltaisessa" käsittämisessä" ei ole kyse mistään

---

<sup>8</sup> Karma (1986) s. 28.



”hahmon mystifioinnista<sup>9</sup>” tms., mihin Karma viittaa, vaan että kuvallisuus on todellakin hyvin originaalinen ja ’annettu’ hahmottamistapa - myös musiikissa. Jazzissa rytmi, harmonia, melodia kuitenkin toimivat ja vaikuttavat sillä tapaa mielenkiintoisesti erillisesti (struktuureina ja kuvina), että molemmat em. näkökulmat on mahdollista pitää jatkuvasti auki. Jazz on tässä mielessä mekaanisessa, ”primitiivisessä kaavamaisuudessaan” erinomainen tutkimuskohde, johon voi hyvin soveltaa erilaisia lähestymistapoja rinnan.

Muutama sana hahmopsykologian peruslaeista. *Transponoitavuus*-kriteerio oli jo edellä esillä. Toinen keskeinen ilmiön hahmoluonnetta kuvaava tunnusmerkki on *kuvioltausta* -kriteerio: tietty kokonaisuus pyritään näkemään yhteenkuuluvana, suljettuna kuviona eli ’hahmona’, jolloin muut tietoisuuden kohteet painuvat näkökentässä - todellisessa tai kuvitellussa (amodaalisuus) - taka-alalle, taustaksi. Jazzmusiikissa tämä struktuuri mielestäni todella myös toimii. Jazzin säestävä rytmiryhmä (basso, rummut, piano/kitara) todella muodostaa taustan yhtenäistä melodiaääntä improvisoivalle solistille. Jazzissa myös hiljaisuus, ’break’, jolloin vain solisti soittaa ilman rytmiryhmää esim. 2 - 4 tahdin jakson yksin, muodostaa eräänlaisen hiljaisen, mentaalisen taustan. Struktuurin näkökulmasta: ns. *hahmokvaliteetti* säilyy, vaikka struktuurin elementtejä tilapäisesti muutettaisiinkin tai jopa poistettaisiin. Tämä paradigmaattinen periaate ulottuu itse asiassa myös jazzin melodiseen komponenttiin, kuten jatkossa tulemme näkemään. Tietyt perushahmot säilyvät vaikka sävelet ja rytmit hiukan vaihtuvatkin. Seuraavassa muutamia tavallisimmin esitettyjä ”hahmolakeja”, joihin tulen myöhemmin viittaamaan. Niitä ei ole syytä käsittää jäykiksi laeiksi, vaan pikemminkin yleisiksi hahmottamisen mahdollisuuksiksi, joita esityksessäni pyrin soveltamaan erityisesti jazzmusiikkiin.

*Samankaltaisuuden laki*: samankaltaiset elementit pyrkivät yhdessä muodostamaan hahmon, jos muut tekijät pidetään vakioina. Esimerkiksi tasavälein kuuluvat kontrabasson kielen ponnahdukset, siis säännöllinen syke, jaksottuvat helposti mielessämme mentaaliseksi hahmoiksi; tai periaatteessa vain kahdesta ”tavusta” muodostuva jazz-artikulaatio (tapaan: ba duu-ba duu-ba duu-bab) muodostaa mielessämme hahmoja, ”jazzahtavia sanoja ja lauseita”.

---

<sup>9</sup> Karma (1986) s. 29.

*Läheisyyden laki:* toisiaan lähellä olevat elementit muodostavat helposti hahmon keskenään. Sykkeen ohella jazzin säännöllisesti vaihtuvat soinnut (sointurytmi) luovat hahmoa toisilleen lähellä olevista elementeistä. Syntyy vaikutelma ohi kiitävistä sointusarja-hahmoista.

*Yhteisen liikkeen eli jatkuvuuden laki:* samaan suuntaan tai samalla tavalla liikkuvat yksiköt pyritään havaitsemaan yhtenä hahmona. Jälleen jazzin sykettä ensisijaisesti ylläpitävät elementit basso ja rummut, jotka toimivat ”samaan suuntaan” ja samanlaisella jatkuvuudella”, havaitaan yhtenä hahmona. Big band -jazzin ns. sektionaalinen harmonia, se, että soinnutuksessa esim. saksofonisektion kaikki, myös säestysäännet liikkuvat aina samaan suuntaan täsmälleen melodian mukaan, muodostaa yhtenäisen ”paksun” melodiahahmon. Melodisen swing-artikulaation ”legato-feel” tunnelma tehostaa tätä vaikutelmaa. Ja lopulta koko struktuurin tietty kokoava ja merkityksiä luova liike kaikkine siihen liittyvine tekijöineen, tietty ”semanttinen ele” jazzharmoniaan kiinnittyessään saa aikaan eräänlaisen liikevaikutelman ja näin hahmollisen luonteen; tähän seikkaan paneudun tutkielman loppupuolella.

*Valiomuotoisuuden laki:* hahmosta pyritään aina muodostamaan niin hyvä kuin mahdollista. ”Hyvät” hahmot ovat yleensä säännöllisiä, yksinkertaisia ja symmetrisiä, niissä on mahdollisesti jatkuvuutta ja ne tunnistetaan nopeimmin. ”Jazzfraasi”, jonka luonnetta jatkossa selvitän, on ”hyvä” hahmo, kun se noudattaa jazzharmonian symmetristä parillista korkohierarkiaa ja alkaa sen kanssa samanaikaisesti. Myös polyrytmisen kuvio - vaikka se pyrkii ristiriitaan perustan korkohierarkian kanssa - voi olla ”hyvä” hahmo, jos se erottuu riittävästi omalla ”uudella” säännöllisyydellään ja jatkuvuudellaan perustasta.

Tässä mainitut hahmolait on suurimmalta osin johdettu näköhavaintoa koskevista tutkimuksista, ja näköhavainto on perusluonteeltaan hetkellinen ja samanaikainen elämys: kun ärsyketekijä katoaa, katoaa myös elämys ja jäljelle jää vain *muisto* siitä. Musiikilliset tapahtumat ilmenevät kuitenkin aina ajassa, ja jopa huomattavan *pitkäkestoisina* tapahtumina - musiikkikappaleen kestosta riippuen. Voidaankin perustellusti kysyä, miten laajoihin ”musiikillisiin hahmoihin” hahmolakeja sitten voidaan soveltaa. Carl Dahlhaus kirjoittaa asiasta seuraavasti:

Ei kuitenkaan ole selvää, onko sen ratkaiseminen, mitä ”aikahahmo” on ja mitä se ei ole, uskottava hahmopsykologialle, jonka kokeellisesti perustellut saavutukset ovat havaintopsykologian ansiota. Näyttää siltä kuin havaintopsykologian kriteerit tosin riittäisivät kuvaamaan pienimuotoisten sävelmuodostelmien herättämää vaikutelmaa, mutta eivät kykenisi selittämään musiikillisiä yhteyksiä, jotka jakaantuvat pitemmälle aikavälille. Kokonaiseen sonaattiosaan sovellettuna termi ”hahmo” on tyhjä sana taikka vastenmielisyyden ja epäluulon ilmaus analyysia kohtaan, joka käsitetään älyn tuomittavaksi tunkeutumiseksi luulotellusti irrationaalisen alueelle.<sup>10</sup>

Hahmopsykologian *nyt-elämyksen (present time)* käsite on mielenkiintoinen myös jazzin hahmojen synnyn kannalta, kuten myöhemmin tullaan näkemään. Kronometrisen (kellolla mitatun) aika-käsityksen ”nyt”-hetkeä voidaan kuvata pisteenä aika-akselilla, kun taas subjektiivisesti koettu ”nyt” omaa tietyn ulottuvuuden; Tällaisesta ns. temporaalisesta kentästä on esitetty erilaisia mittoja, esim. 7 - 10 sekuntia, jona aikana peräkkäiset tapahtumat näyttävät liittyvän yhteen suhteellisen samanaikaisesti *ilman muistin* välivaikutusta. Suunnilleen tempossa MM=120 seitsemän sekuntia (present time) vastaa melko tarkalleen neljää 4/4-metrin tahtia, siis yhtä kysymystä ja sille vastausta.

Kaikella inhimillisellä toimilla on oma ajallinen ulottuvuutensa. Näistä toiminnoista erityisesti musiikki operoi psykologisessa ajassa, jossa keskeisiä havaintokriteerejä ovat tapahtumien *peräkkäisyys* ja niiden *kesto*. Kuuluakseen psykologiseen nyt-hetkeen kahdella tapahtumalla ei saa olla enempää kuin noin kahden sekunnin ero. Jos peräkkäisyys on liian hidasta, havaittavaa yhteyttä ei synny, mutta kylläkin muistettava rakenne. Havaintokykymme vain on rajallinen, ja siten niiden hahmojäsenten määrä, jotka perättäin tarjottuna sarjana ovat samanaikaisesti tietoisuutemme hallittavissa, vaihtelee viidestä yhdeksään. Erillisten, itsenäisten tekijöiden ollessa kyseessä määrä on ehkä vain kuusi tai seitsemän. Havaittavien yksikköjen määrä yhden havaintoyksikön puitteissa riippuu luonnollisesti niiden havainnollisesta tai semanttisesta organisoitumisen asteesta.

Dahlhausin hengessä voidaan nyt ajatella, että hahmolakeja ym. kriteerejä voidaan kyllä soveltaa musiikkiin ja erityisesti jazziin, mutta lähinnä vain

---

<sup>10</sup> Dahlhaus (1980) s. 101.

tyypillisten pienoismuotojen (säe, säepari, lauseke jne.) alueelle, sinne missä operoidaan lähinnä vain "present timen" antamissa rajoissa. Tähän ajatukseen tulen myöhemmin viittaamaan pyrkiessäni perustelemaan jazzimprovisoinnin eräänlaista rapsodisuutta. "Present time" -elämyksen puitteissa hahmotamme ja ryhmittelemme esim. säännöllisen sykkeen puhtaasti mentaalisesti - aloitan seuraavan esitykseni juuri tästä. "Present time" - elämyksen yhteydessä tapahtuva *hahmojen ketjuuntuminen*, josta sointuprogresiot ja "pitkät", jopa "päättymättömät" lineaariset melodiat syntyvät, johdattaa tarkastelun tutkielman loppupuolella musiikillisten segmenttien indeksaaliseen tarkasteluun semiotiikan näkökulmasta.

Kuulonvaraisen musiikkitradition, jossa improvisoinnilla on keskeinen sija - jazz on alkuperäiseltä olemukseltaan juuri tätä - voisi ajatella olevan erityisen altis spontaanien "nyt-hahmojen" muodostamiselle hahmopsykologian periaatteiden mukaisesti myös *musiikillisen käytäntönsä* edellyttämällä tavalla: Nuotit enimmäkseen puuttuvat, ja muusikon on luotava kuvionsa ja hahmonsa itse alusta alkaen. Ymmärtääkseni pienoismuodot ovat tällöin ensimmäinen lähtökohta. Valotan tätä jazzin musiikillista käytäntöä myöhemmin vielä laajemmin. Sen sijaan kokonaisesta musiikkikappaleesta "hahmona" ei ilmeisesti voida puhua hahmopsykologian hengessä vaan ainoastaan vertauskuvallisesti. Tosin voidaan tietenkin ajatella, että kokonainen teos muodostaa elämyksellisen kokonaisuuden, jolla on tietty kuvallinen perustansa. Tällöin ilmiötä voidaan kuvata fenomenologisista mutta ei hahmopsykologisista (esim. 'hahmokvaliteetti') käsittein. Myös kuvio/tausta kriteerio on samalla tapaa ongelmallinen sovellettuna yleisesti musiikin laajoihin rakenteisiin. Sen sijaan afro-amerikkalaisperäisessä ym. kevyessä musiikissa se näyttää toimivan hyvin kautta linjan: esitän tutkielmani loppupuolella oman "kuvasarja"-teoriani.

Vielä pohjaksi muutamia huomioita Edmund Husserlin musiikin fenomenologiasta. Husserlille "nykyisyys" ei ole pistemäinen, alituisesti katoava nyt-hetki, vaan aikaväli, jonka pituus on riippuvainen sen täyttävän ja aukottoman yhtenäiseksi koetun tapahtuman kestosta. "Melodia ilmenee kokonaan läsnäolevana niin kauan kun se vielä soi, niin kauan kun siihen kuuluvia, samaan ymmärrisyhteyteen tarkoitettuja säveliä on jäljellä. Päättynyt se on vasta sillä hetkellä, kun viimeinen sävel

on sammunut”<sup>11</sup>.

Husserl tavallaan sivuuttaa edellä luonnostellun hahmo-problematiikan ja pienoismuodot ja siirtyy suoraan laajempien kokonaisuuksien tarkasteluun tukeutumalla *muistiin* musiikillisen merkityksenannon keskeisenä tekijänä. Seuraavassa Dahlhausin ajatuksia Husserlin hengessä (suluissa ovat lisäykset minun):

Husserl kutsui siitä (muisti) kiinnipitämistä ”retentioksi” ja sen täydentävää vastakohtaa, tulevan odotusta ja ennakoitua, ”protentioksi”. Vaikkei melodian alku sen päättyessä olekaan enää havaittavasti läsnä, se on kuitenkin siinä määrin tietoisuudessa, että melodia ilmenee yhtenäisenä, suljettuna kokonaisuutena: läsnäoleva loppu ja menneisyyteen etääntyvä alku näyttäytyvät musiikillisissa mielikuvissa pikemminkin rinnakkaisina ilmiöinä kuin etualalla olevan kuvion ja haalistuneen taustan kaltaisina. ”Retentio” synnyttää ikään kuin laajennetun nykyhetken; nyt-hetki, joka on piste, venyy viivan kaltaiseksi. Toisaalta välittömästi havaittava muistuttaa joskus aikaisemmasta, samankaltaisesta tai samasta, jonka erottaa nykyisyydestä pimeä, unohdukseen vajonnut aikaväli. Musiikilliseen kuulemisen jatkuvuus ja epäjatkuvuus lomittuvat toisiinsa: jos osat, jotka teoksen (improvisaation) edetessä ovat ilmenneet yksi yksi toisensa jälkeen läsnäolevina ja sitten retention vaikutuksesta säilyneet muistissa, yhdistyvät kokonaisuudeksi, niin muisti, joka yhdistää juuri tällä hetkellä läsnäolevan motiivin jo aikaisemmin kuultuun vastineeseensa tai varianttiinsa, toimii hyppäyksiin ja epäjatkuvasti. Molemmat tekijät, katkeamaton yhteys, joka edustaa musiikissa ajan virtaa (jatkuvuus), ja ajassa etäisten elementtien yhdistyminen, eivät häiritse eivätkä lamaannuta toisiaan, vaan tukevat toinen toistaan ja ovat toistensa edellytyksiä. ...

Nykyisyydessä läsnäolevan motiivivariantin ja sen muistiin palauttaman mallin välinen suhde ei tosin ole ”havainnollinen”. Tällaiset motiivit eivät ole samassa mielessä ”rinnakkaisia” kuin melodisen lausekkeen puoliskot, sillä tavoin siis, että edellinen, retention muistissa pitäjä, kuvitellaan aika-avaruudessa ... , jollaiseksi alkuperäinen temps durée on jähmettynyt, jälkimmäisen ”viereen”. Malli tajutaan pikemminkin epäsuorasti variantin välityksellä ja jää, koska olisi absurdia ajatella motiiveja ikään kuin akustisesti ”päällekkäin valokuvattuina”, abstraktiseksi”: se on kalpeampi kuin retentionaalinen muistikuva. Tämä suhde, mallin ja variantin välinen samankaltaisuus, tulee myös itsessään selvemmin tietoiseksi kuin itse sävelmuodostelma, johon suhde perustuu, siis aikaisemmin esiintynyt motiivi, josta parhaillaan soiva on johdettu. Se, että

<sup>11</sup> Dahlhaus (1980) s. 99 (alkuperäinen lähde: Husserl, Edmund (1928): *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*, Jahrbücher für Philosophie und phänomenologische Forschung IX, s. 398).

niiden välillä ylipäättään vallitsee *suhde*, on nuomiota herättävämpi tosiasia kuin tämän suhteen sisältö. Muistamisen kohde, joka muistiin palautuvana, vielä kerran tietoisesti tulevana, paikallistuu nykyhetkeen, on samalla menneisyyden värittävä. Aikatasot limittyvät toisiinsa.<sup>12</sup>

Ymmärtääkseni tältä pohjalta on myöhemmin mahdollista tarkastella jazzimprovisaation 'hahmoja' eräänlaisena indeksi(viittaussuhde-)ketjuna, missä prosessissa hahmolait ym. on edelleen mahdollista pitää voimassa myös musiikin laajemmissa muotorakenteissa. Hetkelliset, katoavat hahmot voidaan muistaa "kuvina".

### 3.1.2. Syke - metrinen laskutapa

Säännöllinen syke on jazzin - ja yleensäkin afro-amerikkalaisen musiikin - kaikkein "ensimmäisin" tekijä. 'Rytmi' ja 'metri' ovat epäilemättä yksi musiikin teorian vaikeimmin yleispätevästi määriteltävistä käsitepareista - tätä kuvaa jo se, että määrittelyn suhteen on olemassa runsaasti ristiriitaisia ja huomattavastikin toisistaan poikkeavia eri näkemyksiä. Esimerkkinä Curt Sachs toteaa viitatessaan de Grootin rytmiiikkaa koskevaan esitykseen vuodelta 1932, että termiä 'rytmi' on käytetty ainakin 50 eri merkityksessä - mainitsematta tässä luvussa eri ristiriitaisia tulkintoja termin 'metri' vastaavuussuhteesta 'rytmiin'<sup>13</sup>. Toisena esimerkkinä Jaap Kunst antaa esityksessään<sup>14</sup> pitkälle toistakymmentä erilaista määritelmää termeille 'rytmi' ja 'metri' jakaen määritelmät luonteensa mukaan eri kategorioihin. En kuitenkaan näe tarpeelliseksi tässä yhteydessä paneutua yksityiskohtaisesti kaikkiin eri 'rytmin' ja 'metrin' määritelmiin paitsi nähdäkseni tutkielmani kannalta keskeisimpään niistä, niinkuin Mieczyslaw Kolinski asian selittää.

Musiikin teoriassa yleisesti vallitsevan käsityksen mukaan metrinen rytmi järjestyy ensi kädessä kahden tai kolmen sykkeen eli tahtiosan ryhmiksi, joiden nimityksenä on tahti. Tämä on saksalaisen tahtiopin mukainen tahtikäsite. Sen sijaan italialaisen, ranskalaisen, englantilaisen ym.

<sup>12</sup> Dahlhaus (1980) s. 101 - 103.

<sup>13</sup> Sachs, Curt (1953): *Rhythm and Tempo, A study in music history*, W.W. Norton & Company Inc., New York, s. 11.

<sup>14</sup> Kunst, Jaap (1950): "Metre, rhythm, multi-part music", *Ethnomusikologica vol. I*, E.J. Brill, Leiden. s. 2 - 8.

tahtiopin mukaan tahtiin kuuluu kaksi, kolme tai *neljä* sykettä (engl. 'beat').<sup>15</sup> Käytän esityksessäni tahdin käsitettä nimenomaan tässä ei-saksalaisessa merkityksessä, jonka mukaan tahti voidaan käsittää myös nelisykkeiseksi, koska jazzin käytäntö on tämä. Tällainen nelisykkeinen tahti on siis saksalaisen käsityksen mukaan itse asiassa yhdistetty tahti, joka sisältää kaksi kaksijakoista nk. perustahtia. On huomattava, että tonaalisen kauden musiikissa tahti on mitta, jonka avulla *nuottikirjoituksessa* osoitetaan lähinnä metrinen rytmi ja jota käytetään nimenomaan käytännöllisistä syistä ensi sijassa sujuvan nuotinlukemisen helpottamiseksi.

Lisäksi käytän esityksessäni enimmäkseen vain 4/4-tahtilajia, koska se näyttää viimeisten kahdeksankymmenen vuoden aikana mitä suurimmassa määrin hallinneen populaarimusiikin ja erityisesti jazzin rytmistä perustaa. Tällainen 4/4-tahtilajin syke tuottaa siis muuttumattoman ja toistuvasti esiintyvän jazzin yleisrytmiä muodostavan metrisen kaavan. Bruno Nettl mainitsee musiikin metrisestä rakenteesta kolme analyttistä perustyyppiä: 1) sama metri hallitsee läpi kappaleen, 2) sama metrinen rakenne hallitsee, mutta siitä poiketaan aika-ajoin, ja 3) kappaleesta ei löydy minkäänlaista dominoivaa metrikaavaa. Luokittelun ensimmäinen kategoria vastaa perinteistä isometriseksi nimitettyä rytmityyppiä, kaksi jälkimmäistä taas ovat luonteeltaan heterometrisiä.<sup>16</sup> Metri luonnollisesti muuttuu siten, että musiikin perustana oleva aika eli syke jaksottuu jotenkin eri lailla kuin ennen. Näyttää siltä - kuten myöhemmin tulen esittämään - että 4/4-metrin idea hallitsee jazzin jazzin rytmiikkaa aina sen laajimpiin muotorakenteisiin saakka.

### 3.1.3. Sykkeen lisäkomponentit

Edward Lee määrittelee jazzin metrin sykähteleväksi peruskuvioksi, joka on musiikin perustana ja joka sananmukaisesti pitää vaihtelevat osat yhdessä. Se on jazzin eräänlainen *peruskomponentti*, jota voidaan hyvin kuvata myös vanhalla termillä 'tactus'; sitähan käytettiin 17. vuosisataa

---

<sup>15</sup> Ks. esim. Oksala, Yrjö (1973): *Musiikin perusteet; II Rytmioppi*, Fazer, Helsinki, s. 63.

<sup>16</sup> Pekkilä, Erkki (1980): *Musiikkianalyttisistä menetelmistä ja niiden problematiikasta etnomusikologiassa*, painamaton pro gradu -tutkielma, Helsingin yliopiston musiikkitieteen laitos, s. 33.

edeltäneessä polyfoniassa tarkoittamaan iskujen laskemista. Leen mukaan voimme jakaa 4/4-tahtilajin laskevan metrisen rytmikaavan sen tactus-komponentteihin (hiukan korostetut 1, 2, 3 ja 4) ja edelleen sen *lisäkomponentteihin* eli korostettuihin vahvoihin tahtiosiin tahdin 1:llä ja 3:lla sekä heikkoihin tahtiosiin 2:lla ja 4:lla. Tätä yhdistelmää voidaan pitää (saksalaisittain ajatellen) kahtena 2/4-perustahtina asetettuna yhden 4/4-tahdin päälle. Yhdistettynä ilmiö tuottaa neljä iskua, joista kaksi on voimakasta ja kaksi heikkoa, ja joilla kaikilla on (ei-saksalaisittain ajatellen) erilainen intensiteetti: voimakkaimmasta heikoimpaan 1,3, 2, 4.

Tällaiset sykkeen lisäkomponentit erottavat metrin pelkästä metronomisesta tactus-sykkeestä ja antavat sille sen erityisen nostovoimaisen muodon ja kehityksen vaikutelman. Mielenkiintoinen on se Leen huomio, että tietyllä lisäpainotuksella ryhmän 2:lle vahvistetaan neli-iskuisen periodin hahmoa ja samalla heikennetään sen kahtiajakoisuuden vaikutelmaa<sup>17</sup>; Kun lisäksi otetaan huomioon, että periodin ensimmäisen iskun suurin intensiteetti johtuu aivan ilmeisesti yksinkertaisesti siitä, että se on ensin, tulee em. intensiteettiasteikko tarkemmin perustelluksi. Edellä esitetty voidaan esittää rytmikaavion avulla seuraavasti:<sup>18</sup>

### Rytmikaavio I

	1	2	3	4
Tactus	x	x	x	x
Korostuksellinen lisäkomponentti 2/4-metrissä	x		x	
Lisäpainotus, joka johtaa 4/4-metriin		x		
Sykkeen intensiteetti	1	2	3	4

Tässä yhteydessä on syytä kiinnittää huomio siihen, miten edellisen rytmikaavion mukaiset korostukselliset hahmot voivat aktivoitua ts. syntyvät tajunnassamme. Yrjö Oksala on kirjoittanut aiheesta seuraavaan tapaan (kursivointi minun); kyse on tässä pohjimmiltaan

<sup>17</sup> Muistutan mieliin, että eräässä vaiheessa 1950-luvulla tällainen jazzyhtyeen rumpalin työskentely oli hyvin yleistä ja suosittua: napakka pikkurummun ”kantti-isku” tahdin 2:lle.

<sup>18</sup> Lee, Edward (1970): *Music of the People*, Barrie and Jenkins (Barrie Books Ltd.), Bristol. s. 151 - 152.



samankaltaisuuden, läheisyyden ja jatkuvuuden lakien yhteisvaikutuksesta:

Musiikki jäsentyy ajassa kuulijalle useimmiten jonkin tahtilajin mukaisena metrisenä rytminä. Tämä jäsentyminen aikaansaadaan siten, että sävellystä esitettäessä *korostetaan* (aksentoidaan) vahvoja tahtiosia, mutta tämä korostuminen voidaan jättää myös vasta kuulijan *tajunnassa* tapahtuvaksi. Asianlaita on näet siten, että biologiseen rytmiin (esim. sydämen syke 1. pulssi) perustuvan ajantajuamiskyvyn ohella ihmisellä on musiikin kannalta katsoen toinen yhtä tärkeä kyky: taipumus rytmihahmojen aktivoitumiseen. Metrisen rytmin mukaisten rytmihahmojen syntymisen kuulijan tajunnassa ovat useat tutkijat, mm. musiikkipsykologit Kurt Koffka, Ernst Meumann, Heinz Werner ja Wilhelm Wundt, osoittaneet erityisten rytmikokeitten avulla.

Käyttämällä tasavoimaisia äänimerkkejä antavaa kojetta, esim. tasaisesti toimivaa metronomia, on todettu, että primäärisesti yhtä voimakkaat äänet, joiden aikaväli on tiettyjen rajojen puitteissa (noin 0,2 - 2 sekuntia), hahmottuvat sekundäärisesti kuulijan tajunnassa kaksi tai kolme ääntä käsittäviksi ryhmiksi eli tahdeiksi, joiden kunkin ensimmäinen tahtiosa koetaan muita voimakkaampana eli aksentoituneena. Tämä ilmiö on vielä sikäli erikoislaatuinen, että pienellä tahdonponnistuksella tai joissakin oloissa ilman sitäkin voidaan siirtyä kaksijakoisesta hahmotuksesta kolmijakoiseen tai päinvastoin. Erilaisia nopeuksia kokeilemalla on lisäksi voitu todeta toisenlaisiakin rytmihahmotuksia.

Tärkeä merkitys on sillä seikalla, että biologinen rytmi ja rytmihahmojen aktivoituminen ovat keskinäisessä suhteessa toisiinsa. Jos esimerkiksi äänimerkkien taajuutta lisätään, hahmotus alkaa vähitellen tapahtua siten, että yhtä äänimerkkiä vastaa kaksi tai kolme äänimerkkiä.<sup>19</sup>

Mieczyslaw Kolinskin mukaan parin menneen vuosisadan länsimaisessa musiikissa toistuvat aksentit usein korostavat musiikin metristä organisaatiota. Mutta ne eivät tuota sitä; Muutoin olisi käsittämätöntä, että keskenään samanlaiset aksentit, sijoituspaikastaan riippuen, saattaisivat joko vahvistaa metristä organisaatiota tai ehkäistä sen. Kuitenkin kaikkein laajimmin hyväksytyyn teorian mukaan juuri aksenttien enemmän tai vähemmän säännöllinen toistuminen tuottaa tulokseksi metrin. Tätä Kolinski pitää valitettavana erheenä.<sup>20</sup> Tämä Kolinskin huomio on nähdäkseni myös jazzin rytmisen hahmotustavan kannalta merkittävä huomio.

---

<sup>19</sup> Oksala (1973) s. 67 - 68 ja 5.

<sup>20</sup> Kolinski, Mieczyslaw (1973) : "A cross-cultural approach to metrorhythmic patterns", *Ethnomusicology* 1973, s. 495.

Aksentuaalisen konseption sijasta Kolinski pitää metrisen organisaation perimmäisen olemuksen selvittämisen kannalta tarkoituksenmukaisempaan lähestymistapaa, joka perustuu *hahmopsykologian* tutkimustuloksiin. Hahmopsykologit hylkäävät traditionaaliset ärsyke/reaktio -teoriat, jotka olettavat havaintokokemuksen olevan yhtäläinen sen ärsykkeiden summan kanssa. Valtaosa tutkimustuloksista on paljastanut, että mielemme organisoii ärsykkeet malleiksi, jotka muodostavat suhteita ikäänkuin *kuvion ja taustan* välillä. Musiikkikappaletta voidaan pitää täydellisenä ajallisena hahmona, joka kuvaa dynaamista piiriä, jossa sen eri rakenteelliset pinnat vaikuttavat toinen toisiinsa. Jatkettaessa tätä tulkintaa vielä edemmäksi musiikkia voidaan lopulta tarkastella jopa kompleksikkaana kuviona vasten sosiaaliskulttuurista taustaansa.<sup>21</sup>

Esimerkkinä Kolinski siteeraa esityksessään Kurt Koffkaa, joka korostaa teoksessaan *Principles of Gestalt Psychology* (1935), että kaikki havainto-organisaatio periaatteessa tapahtuu kuvio/tausta -suhteiden tajuamisen pohjalta. Teesillä on erityistä merkitystä, mitä tulee musiikin *metrorytmiseen struktuuriin* - käsitteeseen palaan myöhemmin. Sen mukaisesti *rytmi* voidaan määritellä organisoiduksi kestoksi ja *metri* rytmisen konstruktion puitteissa toimivaksi organisaatioksi. Perinteinen usko, että aksentteja tarvitaan tuottamaan metrinen organisaatio, on seurausta puutteesta tiedostaa se seikka, että jo puhtaasti *vaistomainen mentaalinen prosessi* saa aikaan ärsykkeiden muotoutumisen malleiksi.<sup>22</sup> Tässä esitetty mahdollisuus ensisijaisesti tajunnan sisällään konstituomasta säännöllisyydestä on nähdäkseni keskeinen ajatus sekä jazzin 'merkityksen' että jazzmuusikon hahmotustavan kannalta. Näihin seikkoihin palaan esityksessäni myöhemmin useissa eri yhteyksissä.

Paitsi että rytmihahmojen aktivoituminen tajunnassa näyttää siis olevan perusluonteeltaan vaistomainen mentaalinen prosessi, tarjoaa edellä kuvattu ilmiö selityksen myös (jazzin) polyrytmisten rakenteiden muodostumiselle.

Kaikille tahtiopeille yhteinen käsite on *aksentti* (lat. 'accentus': korko, paino), joka tarkoittaa lähinnä juuri em. korostamista. Kuitenkin vasta

---

<sup>21</sup> Kolinski (1973) s. 498 - 499.

<sup>22</sup> Kolinski (1973) s. 499.

esitettävän sävellyksen perusluonne, käyttötarkoitus ym. seikka määrää lopullisesti, onko vahvaa tahtiosaa korostettava dynaamisesti (iskutettava) eli käytettävä *metristä aksenttia*. Eräiden sävellysten (ja musiikinlajien) luonne vaatii, että rytmiin kuuluva *karakteristinen aksentti* sijoittuu heikolle tahtiosalle tai jopa sen heikommalle (jälkimmäiselle) alaosalle. Toisaalta nämä dynaamiset korostukset, metrinen aksentti ja karakteristinen aksentti voivat esiintyä yksinomaan säestyksen puolella, kun sitä vastoin melodia liikkuu alkuperäisen merkityksensä mukaisesti eli ”laulavasti” (joskus ’melodia’-sanan selitetäänkin merkitsevän musiikissa säveltason liikuntaa rytmisen liikunnan vastakohtana). Erityisesti tanssillista alkuperää olevaan musiikkiin saattaa sisältyä sille tyypillinen karakteristinen rytmitekstuuri, jossa varsinaisia musiikillista perusdrakennetta ylläpitäviä dynaamisia aksentteja voidaan käyttää yllättävän vähän.<sup>23</sup>

Tarkastelkaamme nyt, mitä piirteitä jazzin karaktääri-rytmiikka sisältää erityisesti edellä määrittelemiemme perus- ja lisäkomponenttien tasolla. Ensimmäinen tekijä, joka tavallisimmin mainitaan jazzrytmistä puhuttaessa, on ’*swing*’; sen kirjallisia luonnehdintoja on olemassa lukuisia, joista useimmissa todetaan sen omalaatuinen luonne, kohottava vaikutus musiikillisesti ja lähes hypnoottinen mentaalisesti.

Ottakaamme ”klassiseksi” esimerkiksi Count Basien orkesteri (mikä tahansa tyylistään tietoinen orkesteri kelpaa), jonka usein sanotaan tuottavan ilmiön nimeltä ’*rocking beat*’: se on yksinkertainen mutta tehokas menettelytapa, jolla pidetään yllä voimakasta sykettä samalla kuitenkin asettaen rytmisiä vastapainoja aksentoimalla ’*off beatia*’ ts. edellä määrittelemiamme tahdin heikkoja osia kohtalaisen voimakkaasti. Käsite ’synkopointi’ ei ole tässä yhteydessä tyydyttävä, koska se kuvaa hetkellistä korostuksen poikkeavuutta. Jazzissa aksentoidun ’*off beatin*’ käyttö on niin yleistä, että sitä voidaan pitää *osana sykkeen perusstruktuuria*. Jazzmuusikolle ’*off beat*’ ei ole ”eksotismia” tms. vaan todella perustavaa laatua oleva tekijä perussykkeessä. Edellä esitetty voidaan jälleen kuvata rytmikaaviona:<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> Oksala (1973) s. 66 - 67.

<sup>24</sup> Lee (1970) s. 153.

Rytmikaavio II: 'rocking beatin' mekanismi

	1	2	3	4
Huippu (1. säestys-) symbaali	X	x	X	x
Hi-hat -symbaali ( 'off beatin' aksentit)		x		x

Käytännössä jazzin perusrytmi jakautuu tavallisimmin kontrabasson ja rumpalin symbaalien kesken: bassolla soitetään rytmikaavion I mukaista rytmistä kuviota ja symbaaleilla rytmikaavion II mukaisesti.<sup>25</sup> Symbaaliosuudessa saattaa ilmetä soitinteknisiä tai tyyllillisiäkin poikkeamia edellä esitetystä, mutta tärkeintä on tässä panna merkille perussykkeen eri komponenttien jakautuminen, joka perusteiltaan säilyy edellä esitetyn kaltaisena. Rumpali saattaa esimerkiksi siirtää perussykkeen kuljettamisen säestyssymbaalilta hi-hat -symbaaleille perussykettä vielä koristellen; tällöin 'off beatin' aksentointi käy päinsä pikkurummulla:

Nuottiesimerkki 1

hi-hat  
pikkurumpu

Jo näihin jazzrytmin kaikkien elementarisimpiin komponentteihin sisältyy tietty varioinnin mahdollisuus: Jazzyhtyeen rumpali voi välttää monotonisuuden ja lisätä 'driven' vaikutelmaa, mikäli hän aika-ajoin ennakoi tactusta eli perussykettä aksentoidessaan 'off beatia':

Nuottiesimerkki 2

Basistin ja rumpalin yhteistyö voi kehittyä huomattavan taituruuden asteelle: Rumpali esimerkiksi soittaa pääiskut pitäen tempon ehdottoman muuttumattomana, samalla kun basisti tavallaan "kilpailee" hänen

<sup>25</sup> Lee (1970) s. 153.

kanssaan ennakoiden iskuja ja antaen siten vaikutelman, ikäänkuin musiikin syke kiihtyisi koko ajan, vaikka näin ei tapahdu. Tähän sisältyvän kiihkeän jännityksen ja 'driven' vaikutelman kuulija epäilemättä aistii heti, vaikkei sitä välittömästi pystyisikään tietoisesti perustelevaan.<sup>26</sup>

### Nuottiesimerkki 3



On huomattava, että esimerkeissä käytetyt nuottien aika-arvot on käsiteltävä ainoastaan viitteellisiksi; tässä esitetään vain tietyn ennakkoinnin idea visuaalisesti notaation avulla. Kyse on - kuten myöhemmin tulen esittämään - ajan enemmän tai vähemmän irrationaalisesta jakamisesta osiin.

Jazzyhtyeen ns. rytmiryhmään basson ja rumpujen lisäksi joskus liitettävä rytmikitara - ellei se esiinny solistisesti - seuraa varsinkin vanhemmissa jazztyyleissä tarkoin basson ylläpitämää 'beatia' eli sykettä vahvistaen jo basson sykkeeseen mukaantuomaa harmonista elementtiä. Myös neljäs tavallisimmin rytmiryhmään luettava instrumentti piano osallistuu - varsinkin vanhemmissa, nk. swing-kauden tai sitä edeltäneissä pianotyyleissä - perussykkeen kuljettamiseen säilyttäen usein perussykkeen kahtiajakoisuuden modernimman nelijakoisuuden sijasta - aivan ilmeisesti sujuvuuteen liittyvistä soittoteknisistä syistä. Samalla myös piano vahvistaa edelleen jo olemassaolevaa harmonista elementtiä. Uudemmissa pianotyyleissä - erityisesti 1940-luvulta lähtien - rytmistä perussykettä kuljettava tehtävä kuitenkin jää pianistilta enimmäkseen pois. Tällöin piano saattaa jatkuvan 'beatin' toistamisen sijasta luoda tilapäisillä rytmisillä korostuksilla uuden rytmis-harmonisen tason perussykettä kuljettavien perus ja lisäkomponenttien päälle; perussyke saa näin tavallaan yhden uuden rytmisen lisäkomponentin, jossa vaihtelun mahdollisuudet ovat mitä moninaisimmat. Myös rytmikitara voi aika-ajoin menetellä näin säännöllisen 'beatin' toistamisen sijasta. Tässä mielessä - sekä vanhemman että uudemman tyylin puitteissa - on perusteltua lukea piano yhdeksi jazzyhtyeen rytmis-instrumenteista, mutta myös uudemmassa pianotyylissä erityisesti pianon säestäessä solistia sen harmonis-

---

<sup>26</sup> Lee (1970) s. 160 - 161.

perkussiivinen käsittelytapa on ilmeinen.

Mitä sitten tulee itse tempon nopeuden valintaan jazzesityksessä, mainitsee John Mehegan lähinnä kolme siihen vaikuttavaa tekijää: Ensiksikin esittäjä luonnollisesti valitsee tempon, joka sallii hänen viedä läpi musiikilliset ideansa selkeästi ja täsmällisesti. Tempo voidaan pitää "liian hitaana", mikäli esittäjä tuntee itsensä kyvyttömäksi luomaan välttämättömiä ideoita, joilla täyttää "hitaan" tempon tuottamia laajoja musiikillisia tila-alueita. Toisaalta tempo voidaan pitää "liian nopeana", mikäli esittäjän kyky kahdeksasosa-sävelkulkujen käsittelyyn joutuu liian kovalle koetukselle. Toiseksi tempo määräämässä ovat tietyt jazzin sosiaaliset funktiot, joita varsinkin traditionaalisesta jazzista puheenollen saattoivat olla hautajaiset, häät tai vallitsevat tanssityylit. Kolmanneksi käytettävä harmoninen materiaali vaikuttaa myös tempoon. Mikäli esitettävän musiikin sointupohja etenee suhteellisen pitkäkestoisina harmonisina yksikköinä, tiettyä sykkeen taajuusastetta on pidettävä yllä vaadittavan "hellittämättömyyden" saavuttamiseksi. Toisaalta lyhyiden harmonisten yksikköjen käyttö merkitsee välttämättä tiettyä tempon kohtuullisuutta, jotta esittäjällä olisi aikaa "tajuta ja hyödyntää" kukin sointu.<sup>27</sup>

Olen edellä pyrkinyt käsittelemään ainoastaan tiettyä jazzyhtyeen rytmiryhmän yleistä toimintatapaa - keskeisimpiä piirteitä siitä - suunnilleen siinä muodossaan, miksi se muotoutui 1930- ja 40-luvulla tyylihistoriallisiin yksityiskohtiin erityisemmin puuttumatta. Jazzin tyyllilliseen kehitykseen paneutuva esitys (eri instrumenttien rytmiset, harmoniset ja melodiset funktiot eri aikoina ym.) sisältyy mm. John Meheganin edellä siteerattuun oppikirjaan. Muutamia nuotinnettuja transkriptioita kokonaisista jazzyhtyeen esittämistä jazzsävelmistä improvisoituine sooloineen - transkriptioissa on esitetty myös rytmiryhmän toiminta pääpiirteissään - sisältyy mm. Thomas Owensin Charlie Parkeria käsittelevään tutkielmaan<sup>28</sup>.

#### 3.1.4. 'Metronomitajunta'

Yrjö Oksala kirjoittaa länsimaisen taidemusiikin 'temposta' aluksi

---

<sup>27</sup> Mehegan (1973) s. 22 - 23 (teokseen sisältyy myös esitys temponopeuden vaihteluista jazzin eri tyylikausina, ks. s. 23 - 24).

<sup>28</sup> Owens, Thomas (1974): *Charlie Parker: Techniques of improvisation vol. i -ii*, Los Angeles, University of California.

yleisesti:

Koska musiikki etenee ajassa, tempolla on tärkeä merkitys musiikin esittämisessä. Musiikkia ei kuitenkaan juuri koskaan esitetä metronomin tapaan kellomaisen täsmällisesti, vaan lähes aina enemmän tai vähemmän *ajassa eläen*. Musiikissa hyvin tärkeä *eloisuus* saavutetaan käyttämällä pieniä tempon muutoksia muiden, ennen kaikkea dynaamisten ... keinojen ohessa. Siten biologisen perusrytmin mukainen normaalitempo ja siinä temperamentin ja eloisuuden vaatimusten mukaisesti tapahtuvat muutokset muodostavat yhteisesti tärkeän lähtökohdan musiikin esittämiselle.<sup>29</sup>

Tämä musiikin tempon luonnehdinta siis liittyy erityisesti länsimaisen klassisen musiikin traditioon. Tässä on paikallaan viittaus barokin musiikkiin: On näet esitetty sellainen käsitys, että barokkikaudella sävellyksen tempo olisi ollut täsmälleen sama alusta loppuun saakka, joten myös *accelerando* ja *ritardando* yms. olisivat olleet täysin tuntemattomia.<sup>30</sup> Tämä saattaa pitää paikkansa lähinnä barokin konsertoivan instrumentaalityylin nopeisiin sävellyksiin tai sävellyksen osiin nähden, joissa ehkä ollaan kaikkein lähinnä edellä esitettyä muuttumattoman tempon ajatusta; Mutta kaiken kaikkiaan ajatusta voidaan pitää poikkeuksellisen huomioonottaen koko länsimainen musiikkitraditio ja sen suhde säännölliseen tempoon, mitä jo alussa luonnehdittiin. Voidaan kysyä, mitkä loogiset syyt puoltavat esitettyä barokin musiikin tempon muuttumattomuuden ajatusta. Aivan ilmeisesti tärkeä tekijä on yleensä *tanssillisten* vaikutteiden ilmeneminen barokin soitinmusiikissa. Mutta lisäksi on huomattava, että yleensä *polyfoninen* sävellystyyli, joka perustuu useiden sekä melodisesti että rytmisesti suhteellisen itsenäisten äänten etenemiseen toinen toisiaan säestäen, vaatii varsinkin useiden esittäjien esittämänä ja nopeissa tempoissa tiettyä yhteistä tekijää, kohtalaisen säännöllistä sykettä, joka sananmukaisesti pitää polyfonisen kokonaisstruktuurin vaihtelevat ja toisistaan poikkeavat osat yhdessä. Nämä kaksi tekijää kelpaavat ainakin osaperusteluksi myös jazzissa ilmenevälle tempon ehdottoman säännöllisyyden vaatimukselle.

Kuten Lee on asian ilmaissut: jazzrytmiikan perussykkeeseen sisältyy *tempon ankan säännöllisyyden idea*: aika, joka kuluu kahden iskun

---

<sup>29</sup> Oksala (1973) s. 7.

<sup>30</sup> Oksala (1973) s. 45.

välissä, on aina tarkalleen sama<sup>31</sup>. Tämä ei ole mikään uusi piirre populaarissa tanssimusiikissa vaan ilmeinen välttämättömyys, mikäli esim. tanssin ei haluta johtavan kaaokseen. Mutta eurooppalaiseen ja negroidiseen ”säännöllisyyteen” liittyy Leen mukaan tiettyjä merkittäviä erilaisiin intentioihin pohjautuvia historiallis-sosiaalisia eroja. Eurooppalaisessa tanssimusiikissa sykkeen funktio on aina ollut ainoastaan metronominen keino pitää tanssijat yhdessä niin, että he voisivat keskittyä musiikin tulkitsemiseen edeltäkäsillä suunnitelluilla tanssiaskelilla, joihin varhaisessa musiikissa sisältyi erityinen rituaalinen elementti. Lee luonnehtii eurooppalaista maalaistanssia muinaisajoista periytyväksi sosiaalisten tapojen monimutkaiseksi, symboliseksi käyttäytymismalliksi, joka vaatii yksinkertaista, helposti seurattavaa ja kohtalaisen säännöllistä sykettä. Näin ei ole välttämättä laita laulun tai minkään muun tyyppisen - esimerkiksi kirkollisissa menoissa käytetyn - musiikin suhteen.<sup>32</sup>

Eurooppalaisessa musiikissa tapahtunut tietty musiikin sosiaalisten *funktioiden eriytyminen* siis ilmeni myös musiikin rakenteellisena eriytymisenä eri käyttötarkoitusten mukaan. Esimerkiksi gregoriaanisesta kirkkolauluperinteestä, joka kehittyi keskiaikaisen kansantanssi- ym. perinteen rinnalla, on tanssillisuus säännöllisine, helposti seurattavine sykkeineen varsin kaukana. Sen sijaan tämä perinne kehitti oman monimutkaisen, tekstilähtöisen rytmisen järjestelmänsä, jota yleisesti pidetään länsimaisen taidemusiikin rytmisenä perustana. Laulullisuus ja lyömäsoitinten lähes täydellinen puuttuminen ovat tässä hyvin keskeisiä tekijöitä<sup>33</sup>. Tosin myös afro-amerikkalaisella musiikillisella perinteellä on oma ”tekstillisyytensä”, kuten myöhemmin osoitan.

Sitä vastoin näyttää siltä, että afrikkalainen tai afro-amerikkalainen musiikillinen kieli ei näytä eriytyneen eurooppalaiseen tapaan yhtä perinpohjaisesti eri käyttötarkoitusten mukaan. Leen mielestä jazzmuusikon päämäärä on eräässä mielessä *kiihottaa*. Syy tähän on historiallinen: Jazz on yhä suurelta osin negroidinen tuote ja sisältää edelleenkin suuren määrän negroidista perimää silloinkin, kun sitä ei tietoisesti seurata. Afrikkalaisen traditionaalisen musiikin päämäärä on

<sup>31</sup> Huomautan, että kyse on todellakin vain ”ideasta”, joka on populaarimusiikissa lopullisesti ja äärimmäisen ”steriilisti” toteutunut vasta viime aikoina syntetisaattoreiden ja sekvenssereiden aikakaudella, jolloin kaikki tahaton ja inhimillinen on muutoinkin eliminoitu pois ns. disco- ym. videoviihteestä.

<sup>32</sup> Lee (1970) s. 153 - 154.

<sup>33</sup> Sachs (1953) s. 147 - 148.



monessa tapauksessa kiihottaa yksilö siten, että hänen emotionaaliset reaktionsa purkautuvat fyysisesti yhteisissä rituaalokokouksissa. Afrikkalaisille - ainakin heimossaan eläville - kaikkein tyydyttävän perustavaa laatua olevien mielikuvien ilmaisutapa on fyysinen vapautuminen erityisesti tanssin yhteydessä. Tämä pätee myös surun osoittamiseen ja purkamiseen nähden. Tällainen tanssi on sekoitus rituaalikaavoja ja improvisoitua erittäin persoonallista ilmaisua, johon usein sisältyy merkittävää syvällisyyttä ja taitavuutta. Tämän tilan saavuttamiseksi oli kehitettävä herkempi ja fyysisesti kiihottavampi perussyke eurooppalaiseen verrattuna, jonka amerikkalainen nekeri vain on omaksunut hiukan muuntuneessa muodossa. Tämän tyyppistä musiikkia - toisin kuin eurooppalaista tanssia - käytettiin ja käytetään edelleen musiikillisen luomisen lähes kaikissa muodoissa.<sup>34</sup> Esimerkiksi uudemman negroidisen kulttuurin kristillinen hengellinen musiikki noudattaa tätä samaa kiihottavaa perinnettä: vierailu jossakin Yhdysvaltain etelävaltioiden paikallisessa baltistiseurakunnan jumalanpalveluksessa vahvistaisi tämän.

On selvää, että tämän tapaisella kiihottavalla musiikin ominaisuudella voi olla anti-intellektuaalinen, ihmisten käyttäytymistä säätelevä, sitä voimakkaasti yhdenmukaistava vaikutuksensa; Piirre, jonka voidaan nähdä sisältyvän myös nykyaikaiseen populaarimusiikkiin, jonka yksi monista sivuhaaroista jazz on. Tämän vuoksi on syytä huomauttaa jo tässä vaiheessa, että modernin eurooppalaisen tajunnan eli tietoisuuden suhde jazzinkin ”rituaaleihin” voi olla problemaattinen. Tästä myöhemmin lisää.

Kun tehdään musiikillisia vertailuja eri kulttuurien välillä, on otettava huomioon ne perustavaa laatua olevat intentiot, jotka sisältyvät po. kulttuurien yleisiin ajattelutapoihin, käyttäytymismalleihin ja -normeihin. Tällaiset normit saattavat olla hyvin erilaisia eri kulttuureissa, samalla kun niiden merkitys esimerkiksi kulttuurin taidekäsityksen muotoutumiselle voi olla huomattava. Gunther Schuller viittaa juuri tähän seikkaan kirjoittaessaan musiikin sosiaalisista funktioista. Hänen mukaansa eurooppalainen konserttimusiikki ei ole enää sosiaalisesti toiminnallista musiikkia (luonnollisesti sanan ensisijaisessa merkityksessä liittyen *fyysiseen* toimintaan) ja on sen vuoksi kehittänyt avaramman ja välttämättä myös maltillisemmän lähestymistavan musiikin rytmiseen tunnelmaan nähden kuin afrikkalaisperäiset musiikkimuodot. Schullerin

---

<sup>34</sup> Lee, s. 154.

mukaan kulttuurissa, jossa musiikkia ei käytetä ensisijaisesti yhdessä *työn, toiminnan, rituaalien* ja *huvitusten* kanssa, ei ole myöskään johdonmukaista tarvetta voimakkaasti tunnustettavaan musiikin rytmiseen impulssiin.<sup>35</sup> Jazzin funktio oli 1940-luvulle saakka ja osittain vielä kauan sen jälkeenkin korostuneesti toiminnallinen (edellä mainitussa merkityksessä) ts. *tanssillinen*.

\*\*\*

Edellä on käsitelty keskeisimpiä niistä syistä, miksi perussykkeen ankaran säännöllisyyden ideaa on pidettävä olennaisena osana jazzrytmiikkaa. Tämän säännöllisyyden ylläpitämiseen ja variointiin liittyy läheisesti Richard Watermanin afrikkalaisen musiikin luonnehdintojen yhteydessä käyttämä käsite 'metronomitajunta'<sup>36</sup>. Metronomitajunnan käsite on kiistatta yksi jazzmusiikin varhaisimmista *myyteistä*: Ajateltiinhan alunperin, että perussykkeen pitäminen kauan aikaa säännöllisenä - ja yleensäkin poikkeuksellisen hyvä rytmitaju - on synnynnäinen negroidinen ominaisuus, jota valkoinen mies ei voi oppia. Kysymykseen siitä, onko tämä musiikillinen kyky (tai mikä tahansa muu musiikillinen kyvykkyys) synnynnäinen ja vaistomainen tai opittu ominaisuus, liittyy kieltämättä monia ongelmia.

Aluksi ensin behaviorismin kritiikkiä ”pähkinänkuoressa”. Niin kauan kun käsitettä 'musiikillinen kyky' käytetään yksinomaan sen arkisessa merkityksessä, ei siihen sisälly mitään erityistä ongelmaa. Mutta kun käsite tuodaan teoreettisen tarkastelun piiriin, on heti keskeinen ongelma itse käsitteen tarkka määrittely. J.B. Daviesin mukaan käytämme tavallisesti sanaa 'vaisto' *selittämään* sellaisia toimintoja, joita emme ole aikaisemmin tehneet. Mutta selittämisen sijasta olemmekin sepittäneet erityisen sanan, jolla *kuvailemme* havaitun käyttäytymisen; myöhemmin alamme käyttää tätä mielivaltaista termiä, ikäänkuin se selittäisi käyttäytymisen. Toisin sanoen sanomme, että vaiston läsnäolo organismissa aiheuttaa tietyn käyttäytymisen, mutta johdamme vaiston olemassaolon käyttäytymisestä. Todistelun kulku on kehämäinen ja sen vuoksi hyödytön, koska siitä puuttuu viittaus mihinkään ulkopuoliseen

---

<sup>35</sup> Schuller, Gunther (1976): *Early Jazz, Its roots and musical development*, neljäs painos, Oxford University Press, New York, s. 7.

<sup>36</sup> Meyer, Leonard B. (1968): *Emotion and Meaning in Music*, 8. painos, The University of Chicago Press, Chicago, s. 242.

tekijään. Edelleen on luultavasti epäasiallista käsittää geenien toiminnat tapahtuvaksi tyhjiössä. Täsmällinen tapa, jolla nämä toiminnat ilmenevät, riippuu sekä geenien välisistä vuorovaikutuksista että vuorovaikutuksista geenien ja ympäristön välillä. Sanonta, että tietty yksilön rytmien käyttäytyminen on vaiston seurausta, on sen vuoksi liiaksi yksinkertaistettu; sama pätee myös eri yksilöillä ilmenevien rytmien kykyjen erojen lukemiseen vain vaiston eri asteiden ansioksi.<sup>37</sup> Davies kirjoittaa edelleen:

Edellä luonnehdittua varovaisuutta on noudatettava myös puhuttaessa rodullisista eroista. Yleisesti uskotaan - ja tämä usko epäilemättä pohjautuu huomioihin afrikkalaisen musiikin rytmisestä monimutkaisuudesta - että neekereillä on 'luontainen' (eli vaistomainen) rytmittäjä, joka oletettavasti puuttuu valkoisilta. Kysymykseen liittyvät löydökset eivät toistaiseksi ole tyydyttäviä lähinnä sen vuoksi, että ainoastaan Yhdysvalloissa asuvia neekeriryhmiä on - edes summittaisella tarkkuudella - voitu testata standardoiduilla testeillä. Useimmat testitulokset tulevat siis tästä eikä afrikkalaisesta väestöryhmästä, eikä tiedetä, kuinka läheisesti yhdysvaltalainen neekeri muistuttaa afrikkalaista sukulaistaan. Mursell esittää yhteenvedon kysymystä koskevista löydöksistä, ja tulokset ovat ristiriitaisia. Joskus valkoiset selviytyvät neekereitä paremmin, toisinaan neekerit ovat valkoisia parempia; muissa tapauksissa ryhmien välillä ei ole mainittavia eroavaisuuksia. Mursell esittää myös pääpiirteissään ne ongelmat, joita luonnostaan ilmenee käytettäessä tietyn kulturellisen vaikutuksen alaisia testejä, joilla tutkitaan oletettuja eroja eri etnisten ryhmien välillä - huomautukset tällaisen menettelyn suhteen ovat hyvin tunnetut. Eri rodullisten väestöryhmien välillä siis saattaa olla eroja kyvykkyydessä rytmisiin reaktioihin, mutta varmaa tämä ei ole. Pitäisi kuitenkin olla selvää, että - mikäli eroja rytmisissä suorituksissa ilmenee - emme voi pitää niitä yksinkertaisesti vaiston seurauksena. Kuten Lundin päättää, selitys saattaa aivan yhtä hyvin sisältyä *kulturalisaatioon* kuin synnynnäisiin taipumuksiin.<sup>38</sup>

Perinnöllisyys/ympäristö-ongelmaa ei siis voida pitää musikaalisuuden periytyvyyden ja kehityksen osalta selvitetynä. Voidaan ajatella, että musikaalisen tietoisuuden korkeammat, toisin sanoen kompleksisemmat ja myöhemmin kehittyneet muodot ovat suuressa määrin kulttuuriolosuhteiden määräämiä. Tällöin niihin vaikuttaa se nimenomainen viestintämalli, johon lapset ovat vuorovaikutussuhteessa kehityksensä kuluessa. Tämä koskee esim. todennäköisesti niitä

<sup>37</sup> Davies, John Booth (1978): *The psychology of music*, Hutchinson & Co (Publishers) Ltd., Essex, s. 191

<sup>38</sup> Davies (1978) s. 191 (suomennos mt.).

musikaalisuuden osatekijöitä, jotka tulevat ilmi valmiuksina ratkaista tonaaliseen tajuun pohjautuvia tehtäviä ja jäsentää erityisen pitkiä rytmejä, jotka eivät ole yksinkertaisen kaksi- tai kolmijakoisia. Jos perintötekijöitä pidettäisiin musikaalisuuden kehityksen kannalta ratkaisevina, olisi selittämätöntä, että musiikilliset ilmaisumuodot vaihtelevat niin paljon kautta historian ja erilaisten kulttuurien välillä.

Kari E. Turunen on huomauttanut, että ”vaikka sisällöllisesti inhimillinen tajunta voi sisältää äärettömän määrän erilaisia mahdollisuuksia, on se kuitenkin muodollisesti määräytynyt (tästä enemmän jazzin ’myyttien’ tarkastelun yhteydessä). Tietoisuutemme voi siis muodostua erilaisista sisällöistä, mutta rakenteellisesti tajunta on eri ihmisillä jokseenkin samanlainen. Selvää on, että tajunnan suorituskapasiteetti on eri ihmisillä erilainen.”<sup>39</sup> Turunen ottaa lausumassaan huomioon inhimillisen tajunnan - myös tietojen ja taitojen - historiallisen, ajallis-paikallisen luonteen, ne elämänyhteydet, jotka ratkaisevalla tavalla määrittelevät käyttäytymisemme kontekstin: tajuntamme sisältö voi olla erilaisten kultureaalisten ym. olosuhteiden tuote ja siten ”erilainen”. Viittaus suorituskapasiteetin eroihin taas voidaan tulkita siten, että minkä tahansa kulttuurin sisällä eri ihmisissä ilmenevä musiikillisen lahjakkuuden määrä luonnollisesti vaihtelee. Pyrittäessä selittämään myös tätä vaihtelua ei koko ”elämäntekstin” kenties ratkaisevaa merkitystä voida sivuuttaa. Tajuntamme muodollisesti määräytyneeseen samankaltaisuuteen palaan vielä jazzin myyttien ja arkkityyppien tarkastelun yhteydessä.

Jazzin historia on joka tapauksessa osoittanut sen, että jazz on yhtä lailla mustien kuin valkoistenkin muusikkojen musiikkia: ”verhon takaa” ei voi erottaa, soittaako musta vai valkoinen muusikko. Mutta myytti elää, kuten suomalaiset jazzmuusikot Severi Pyysalo ja Jukka Perko ovat todenneet:

Jazzmusiikkiin on syntynyt viime vuosina käännteinen rasismi: valkoinen ihonväri on jazzin soittajalle poltinmerkki. ... Mutta tilanne on mennyt siihen, että Euroopassakin yleisö pitää kuinka tahansa huonoista mustaihoisista jazzesiintyjistä. Samaan aikaan todella korkeatasoiset eurooppalaiset jazzin taitajat istuvat työttöminä, Perko vertaa.<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> Turunen, Kari E. (1974): *Filosofian metodisesta merkityksestä*, julkaisu 2, Jyväskylän yliopiston filosofian laitos, s. 35.

<sup>40</sup> Anon (STT) (1996): ”Nykyjazzissa toimii käännteinen rasismi”, *Keskisuomalainen* 4.2.1996.

### 3.2. Jazzharmonia

Edellä kuvailtu mielellisesti ja fyysisesti kiihottava jazzin perussyke siis johtuu sen äärimmäisestä säännöllisyydestä. Mutta tämä säännöllisyys tuottaa myös eräitä muita ilmiöitä, joita ei tavallisesti sisälly "vapaaseen" metriseen (tai tempolliseen) lähestymistapaan musiikkiin. Kaikkein ilmeisin piirre on tietty toistuvuus, *kertaus*. Tarkasti määritellen syke toistuu säännöllisin väliajoin kuten edellä mainitut päällekkäin asetetut rytmiset lisäkomponentitkin. Toisaalta juuri komponenttien *yhteisvaikutelman* äärimmäinen kompleksisuus, joka johtuu pienestä varioinnin mahdollisuudesta eri osatekijöissä, antaa musiikilliselle sykkeelle riittävästi vaihtelua tehdäkseen sen jännittäväksi ja mielenkiintoiseksi mieluummin kuin raivostuttavaksi. Siten *kertauksen ja varioinnin välisen tasapainon hienostuneisuus* on perustavaa laatua oleva tekijä pääteltäessä musiikin suhteellisia ominaisuuksia tämän idiomien piirissä<sup>1</sup>, Lee kirjoittaa.

Improvisoivaa solistia säestäessään sekä piano että rummut pyrkivät täydentämään solistin melodiassaan tuottamia rytmisiä kuvioita ja näin luomaan vuoropuhelunomaisia uusia rytmisiä jännitteitä eri instrumenttien välille - tämä on jazzyhtyeen kollektiivi-improvisointia: Pyrkimys, jota voidaan pitää koko jazzyhtyeen toiminnan perusideana, tapahtuipa se sitten niin sanoaksemme "mikrotasolla", jolloin muut pääasiassa säestävät yhtä solistia, tai "makrotasolla", jolloin kaikki instrumentit ovat lähes tasapäisesti solistisesti esillä. Tähän perusideaan kytkeytyviä rytmisiä tendenssejä voidaan tietyn barokin musiikkiin viittaavan käsitteellisen analogian perusteella nimittää jazzin "komplementti-rytmiikaksi". Haluan sisällyttää käsitteeseen sekä ajatuksen jazzin *polyfoniasta ja polyrytmikasta* ts. suhteellisen itsenäisistä melodisista ja rytmisistä osatekijöistä, jotka sisältyvät eri instrumenttien muodostamiin melodisiin ja rytmisiin linjoihin, että ajatuksen näiden linjojen tiettyä kokonaisuutta palvelevasta ja *täydentävästä* tehtävästä. Rytmiryhmän tehtävä jazzyhtyeessä on siis paitsi kuljettaa perussykettä eteenpäin ja tuoda siihen mukaan "basso continuonomainen" harmoninen elementti, myös lisätä kudokseen mukaan rytmisiä aineksia, joihin voi sisältyä edellä kuvailemiani komplementtirytmiikan piirteitä.

---

<sup>1</sup> Lee (1970) s. 154.

Palatkaamme jazzin rytmiseen komponenttianalyysiin. Leen mukaan jazzin kuuntelu paljastaa siinä tiettyjä huippukohtia, jotka ovat tasaisesti järjestyneet tiettyjen välimatkojen päähän. Huippukohtien olemassaolo johtaa ajatukseen edellistä tarkemmasta rytmisten komponenttien analyysistä, jolla voitaisiin erottaa toisistaan suuremmat ajan intervallit kuin vain jo edellä käsiteltyt lisäkorostukset, joita ilmenee jokaisessa tahdissa. Huippukohtat luovat etenemisen vaikutelman useiden tahtien, vähintään neljän tahdin tai tämän kerrannaisen periodeina. Nämä kerrannaiset ovat myös lähes aina parillisia päinvastoin kuin esim. itä-eurooppalaisiin kansantansseihin tai länsi-eurooppalaisiin lauluihin sisältyvät epäsäännöllisyydet. Ranskalainen kriitikko M.Andre Hodeir on käyttänyt sanaa 'carre' ilmentämään käsitystään tästä jazzin "neliömäisyydestä". Rytmikaavion avulla neljän tahdin aikaperiodiin sisältyvät hahmoa luovat korostukset voidaan esittää seuraavasti:

### Rytmikaavio III

Tahti	1	2	3	4
Tactus	x x x x	x x x x	x x x x	x x x x
2/4-komponentti	x x	x x	x x	x x
4/4-komponentti	x	x	x	x
Korostus kahden tahdin yksikössä	x		x	
Korostus neljän tahdin yksikössä	x			
Sykkeen intensiteetti	5 1 2 1	3 1 2 1	4 1 2 1	3 1 2 1

Kunkin tahdin ensimmäisten iskujen suhteellinen intensiteetti on siten 5 : 3 : 4 : 3.<sup>2</sup>

Jazzsävellykset, joiden pohjalta siis myös improvisointi tapahtuu, on lähes

<sup>2</sup> Lee (1970) s. 155 - 156.

poikkeuksetta sävelletty mitaltaan neljän tahdin kerrannaisiksi. Edellä totesimme, että jazzissa neljä tahtia voidaan ”nähdä” kerralla ilman muistin apua. Neljän tahdin sykekaavan kertautuminen luo kuulijassa määrätyn odotuksen tunteen, joka voi kehittyä erinomaiselle asteelle, mikäli jazzia kuunnellaan melko säännöllisesti ja ilmiö on siten kuulijalle tuttu. Tällöin ajatus keskittyy säännöllisesti toistuviin huippuihin; näin päästään jazzin kaikkein jännittävimmälle tasolle, mielenkiinnon ja jännityksen tuottamiseen särkemällä odotettu kaava jollakin rytmisesti ”hyväksyttävällä” tavalla - tähän ilmiöön palaan tarkemmin myöhemmin.

Teoreettisesti asiaa tarkastellen edellä esitetyn korostuksellisen säännöllisyyden prosessin voisi olettaa toistuvan läpi kokonaisen ‘choruksen’ (tavanomainen jazzsävellyksen muotokokonaisuus, joka toistuu) siten, että tietyn lisäkorostuskomponentin voitaisiin olettaa sisältyvän joka kahdeksannen tahdin ensimmäiselle iskulle, toisen tällaisen lisäkorostuksen joka 16. tahdin ensimmäiselle iskulle ja vielä yhden korostuksen joka 32. tahdin ensimmäiselle iskulle. Käytännössä mahdollisuudet ovat huomattavasti rajallisemmat tällaisten hiuksen hienojen korostusten erotteluun liittyvien soitto- ja kuunteluvaikeuksien vuoksi. ‘Carre’-vaikutelma, joka kuitenkin epäilemättä koetaan, aiheutuu kaikkein todennäköisimmin *musiikillisista huipuista harmonisessa liikkeessä*.<sup>3</sup>

Tätä tekijää voidaan lopultakin nimittää eräänlaiseksi jazzin *toistoperiaatteeksi*, joka sisältyy erityisesti tässä käsiteltävänä olevaan jazzin rytmiseen perustaan mutta ulottuu harmonian kautta myös melodiseen komponenttiin harmonis-melodisena sekvenssi-periaatteena; Myös tässä on kysymys tietystä toistuvuudesta, jonkin musiikillisen perusidean kertautumisesta. Harmonismelodinen sekvenssitoisto tuo toistuvaluonteiseen rytmiseen kokonaisstrukturiin mukaan lisäksi huomattavan dynaamisen, jatkuvuudellisen piirteen, joka johtuu harmonisten kulkujen aiheuttamasta liikevaikutelmasta. Käytännön jazzesityksessä *melodisen* komponentin muotoutumismahdollisuudet ovat luonnollisesti pelkkää sekvenssi-periaatetta laajemmat - jazzimprovisaation ei tarvitse olla yksinomaan harmoninen variaatio tms.

Jazzin rytmisiä, harmonisia ja melodisia perusvalmiuksia kehittävässä

---

<sup>3</sup> Lee (1970) s. 155.

harjoitusmetodeissa<sup>4</sup>, jotka siis pyrkivät ensisijaisesti moitteettoman rytmisen ja tonaalisen kognitiivisen osaamisen kehittämiseen improvisointia varten, toistettavien, sekvenssinomaisesti transponoitavien melodisten ideoiden omaksuminen on keskeistä. Seuraava esimerkki on Ray Noblen *Cherokee*-sävelmän bridge-(B-)osan harmoniselle sekvenssille perustuva jazzinomainen harjoitelma, josta harmonismelodinen II-V -toistoperiaate käy hyvin ilmi. Myös jazzinomainen sointujen värittäminen - perusfunktoiden silti muuttumatta - on tässä hyvin esillä.<sup>5</sup>

#### Nuottiesimerkki 4

M.M. J + 112

The image shows a musical score for exercise 4, consisting of four systems of piano accompaniment. Each system has a treble and bass clef staff. The chords are labeled below the bass staff: C<sup>b</sup>m7, F<sup>b</sup>7, H, Hm7, E7, A, Am7, D7, G, Gm7, C7, F, Cm7, and F7. The melody in the treble staff consists of eighth and quarter notes, often beamed together, with some slurs. The bass staff shows the harmonic accompaniment with chords and some moving lines.

Nämä "harjoitussekvenssit" ovat musiikillista perusmateriaalia, jota improvisoivan muusikon tajunta tietoisessa tai tiedostamattomassa prosessissa muokkaa ja käyttää hyväkseen todellisessa jazzesityksessä. Tällainen metodi tähtää epäilemättä myös siihen, että improvisaatio olisi jotakin muutakin kuin pelkkä harmoninen variaatio: rytmis-melodisia ideoita opitaan toistamaan siirtämällä niitä sävelalasta toiseen, mikä

<sup>4</sup> Aiheesta on olemassa lukemattomia samankaltaisia esityksiä, joista edustavia ovat esim. Nelson, Oliver (1966): *Improvisations- und Stilübungen für Saxophon (Patterns for saxophone)*, Paul C.R. Arends Verlag, Rimsting; ja Aebersold, Jamey: *A new approach to jazz improvisation vol. 3, the II-V7-I progression*, USA, johon liittyy aiheen kannalta tärkeä lisävihko Supplement to volume 3; tai Coker, Jerry ym. (1970): *Patterns for jazz*, Studio P/R Inc., USA.

<sup>5</sup> Nelson (1966)



lopulta mahdollistaa myös rytmis-melodisen kehittelyn tapahtumisen. Sitä, miten tämä jazzin toistoperiaate ilmenee kokonaisen jazzkappaleen sisällä erityisesti tässä käsiteltävänä olevan jazzin rytmisen perustan tasolla, käsitellään seuraavassa. Kertauksen ja varioinnin periaate liittyy olennaisesti myös jazzin merkitykseen, jota käsittelen myöhemmin esityksessäni.

Miten ”neliömäinen” (‘carre’-) vaikutelma ilmenee jazzissa harmonisen liikkeen kautta? Voidaan kuvitella, että jazzin harmoninen liike synnyttää metrisen perussykkeen ja sen lisäkomponenttien päälle - tajunnan sisäisen sykkeen jaksotuspyrkimyksen ohella - *harmonisen suur- eli makrorytmin*, joka siis syntyy sävellyksen sointuvaihdoksista vastaten metristä rytmiä siten, että se joko etenee metrisen rytmin mukaisesti tai perinteisestä jazzista puheenollen symmetrisen parillisuuden periaatteen mukaisesti 2, 4, 8 jne. kertaa hitaammin kuin metrisen rytmi. Dom<sup>7</sup>-sointusävytteinen harmonia muodostaa kadensseja, jotka ovat ”*maskuliinisia*” luonteeltaan ts. purkautuvat aina metrisesti vahvoille tahtiosille. Klassisessa musiikissa sointuvaihdokset eivät tapahdu jatkuvasti tietyn kaavan mukaisesti, vaan eri tekijöiden johdosta enemmän tai vähemmän vaihdellen, mutta jazzissa ne muodostavat jatkuvasti *toistuvan kaavan* (toistoperiaate), koska improvisoivan solistin pitää ”tietää” etukäteen käytetty rakenne - tällainen ”tietäminen” voi luonnollisesti olla enemmän tai vähemmän tietoista tai perustua hyvään ”korvaan” ja kuunteluun. Jazzissa metrisen ja harmonisen rytmi (myöhemmin käsiteltävän melodisen rytmin ohella) siis liittyvät yhteen ts. etenevät biologiseen perusrytmiin rinnastuvan rytmipulsaation (metrisen rytmin) mukaisesti. Näin ollen jazzia käsiteltäessä on mahdollista teoreettisesti kehittää monikerroksinen *aukoton ketju metrisen rytmin ja musiikin muotorakenteiden välille*. Mekaanisuudessaan tämä ajatus on varsin vieras klassisen musiikin muotoratkaisuihin verrattuna; siellä tämän kaltaista strukturalismia ei voida harrastaa.

Kärjistäen voidaan jopa sanoa, että jazzissa sen harmonia aiheuttaa perussykkeen symmetrisesti parillisen augmentaation; ja melodinen komponentti taas perussykkeen symmetrisesti parillisen diminuution - tätä käsitellään myöhemmin. Näkemys korostaa jazzin kokonaisstruktuurin staattista, mekaanisävyistä puolta; siksi on syytä huomauttaa, että jazzissa *musiikin sisältö* on musiikin kokemisen intellektuaaliseen puoleen

vetoavaa muotorakennetta tärkeämpi. Staattinen muoto luo ainoastaan kuulijassa määrätyn odotuksen tunteen ja toimii samalla hahmotuksellisenä viitekehyksenä improvisointia esittävälle muusikolle. Tältä pohjalta sekä kuulijan että esittävän muusikon tajunta voi keskittyä musiikin sisällölliseen, emotionaaliseen-esteettiseen puoleen ja sen eri dynaamisiin ilmenemismuotoihin.

\*\*\*

Staattisten muotojen lähtökohta on systemaattiselta kannalta katsoen symmetrinen, säännönmukaisesti kahdeksasta tahdistä koostuva, musiikilliselta hahmoltaan *suljettu periodi* (parillinen lauseke). Se koostuu kahdesta säkeestä tai säeparista, jotka suhtautuvat toisiinsa suunnilleen samalla tavoin kuin kysymys ja vastaus tai teesi ja antiteesi. Liitettäessä yhteen useampia periodeja syntyy yksinkertaisia, kaksi- tai kolmitaitteisia *laulumuotoja*, joita puolestaan voidaan liittää yhdistetyiksi laulumuodoiksi (on huomattava, että kolmitaitteinenkin laulumuoto (kehysikermä) voidaan joissakin tapauksissa tulkita parillisuuden periaatteen mukaisesti). Kaikissa näissä tyypeissä on harmonislooginen rakenne, eräänlainen suurlopuke<sup>6</sup>, ensisijaisen tärkeä muodon kannalta. Tällaista laulumuotoa noudattava harmonisrytmisen muotokokonaisuus - sellaisena kuin se esiintyi 1920- ja 1930-lukujen Tin Pan Alley -tyyppisessä amerikkalaisessa viihdesävelmistössä, esim. George Gershwinin tuotantoon sisältyvässä noin sadassa laulussa - yleistyi 1920-luvulta lähtien - vuosisadan alussa vakiintuneen kolmiosaisen A-A-B -säkeistörakenteisen *bluesmuodon* ohella - jazzin tavallisimmin käytetyksi improvisointiperustaksi muiden, varhaisessa jazzissa käytettyjen improvisoinnin muotoperustojen (marssit, ragtime- ja tanssisävelmät, hymnit ym.) jäädessä vähitellen syrjään. Muotokokonaisuuden mitaksi vakiintui joko 32 tahtia (laulumuoto) tai 12 tahtia (blues) ja sitä nimitettiin ja nimitetään edelleen jazzin toistuvaksi 'chorukseksi'.

Seuraavassa muutamia yleisimpiä jazzin muoto/harmoniakaavoja, jotka ovat säilyneet käytössä kautta jazzin historian aina viime vuosikymmenille

---

<sup>6</sup> Tällaisen jazzin 'suurlopukkeen' tai 'laajennetun lopukkeen' harmonisen rakenteen yksityiskohtainen esittely sisältyy mm. Owensin (1974) tutkielman II osaan, ks. s. 471 - 478. Sama asia on hyvin tiiviisti esillä tutkielmassa Williams (1982) s. 295 - 298.

saakka:

### Blues

| Bb(7) | ÷ | ÷ | Fm7 Bb7 | Eb7 | ÷ | Bb(7) |  
| Dm7 Dbm7 | Cm7 | F7 | Bb(7) | Bb(7) ||

### I got rhythm (AABA)

A-osa

| Bb Gm7 | Cm7 F7 | Bb Gm7 | Cm7 F7 | Bb Bb7 | Eb Ebm | Bb F7 |  
| Bb ||

B-osa

| D7 | ÷ | G7 | ÷ | C7 | ÷ | F7 |  
| ÷ ||

### Indiana (ABAC)

Ab Cm7b5	F7	Bb7	÷	Bbm7	Eb7	Ab	
Ebm7 Ab7	Db	Dbm	Ab Cm7b5	F7	Bb7	Bb7	
Bbm7	Eb7		Ab Cm7b5	F7	Bb7	Bb7	Gm7b5
C7	Fm	Dbm7	Ab	Gm7b5 C7	Fm	Dm7b5 G7	
Ab F7	Bbm7 Eb7	Ab	÷				

Edellä kuvatut periaatteet hallitsivat erityisesti 1920-luvun puolivälistä lähtien myös orkestroitua, sovituksellisia tehokeinoja käyttävää jazzmusiikkia, jonka perustavaa laatua olevaksi tekijäksi symmetrinen parillisuus tuli konkreettisesti kysymys/vastaus -hengessä orkestraalisin keinoin toteutettuna. Toistuvien ja vaihtuvien "tuttichorusten" lomaan sijoitettiin lisäksi lukuisia solistien improvisaatio-choruksia. Tämäntapainen kokonaismuotoratkaisu on eurooppalaisen taidemusiikki-perinteen keskittämisyhtymyksiin verrattuna varsin löyhä - voisi sanoa "rapsodinen". Syy on luonnollisesti siinä, että tällaisissa "ritornellein" laajennettua säkeistösiikermä-tyyppiä muistuttavissa jazzin sävellyksissä ja sovituksissa pääpaino on sooloimprovisaatioiden lisäksi edellä mainituissa toiston, vuorottelun ja varioinnin periaatteissa. Termi 'ostinato' vastaa näitä periaatteita toiston ideansa puolesta, vaikkakaan sitä ei voida käyttää

perinteisestä jazzista puheenollen sanan varsinaisessa merkityksessä jazzin toistuvien muotojen laajuuden vuoksi; modernissa jazzissa ostinato-periaatteen pohjalta - sanan varsinaisessa merkityksessä - tapahtuva improvisointi on tosin jonkin verran yleistynyt. Ostinato-periaatetta noudattava jazzin klassikko-levytys on esim. Paul Desmondin säveltämä *Take five*, jonka Dave Brubeckin kvartetti levytti noin vuonna 1960.

Waterman huomauttaa, että suurimmassa osassa afrikkalaista musiikkia musiikillinen jännite toimii ”fraasin” sisällä ja on sen järjestävä niveltävä periaate. Mutta jännite ei suorita kokonaisuutta organisoivaa tehtävää, paitsi siinä mielessä, että se luo eräänlaisen variaatiomuodon<sup>7</sup>. Toisin sanoen jännitteen taso on suhteellisen muuttumaton musiikin eri osien välillä vaikkakaan ei niiden sisällä.<sup>8</sup> Tässä on selvä analogia jazzin laajimpiin *muotorakenteisiin* nähden<sup>9</sup>. Joitakin kokeiluja laajempien, kokonaisuutta kiinteämmin organisoivien muotoratkaisujen suhteen on jazzissa tehty eri aikoina - mm. Duke Ellington jazzsarjoissaan, joita on yhteensä viitisenkymmentä - mutta mitään erityistä merkitystä jazzin muotojen kokonaisukehitykseen näillä kokeiluilla ei ole ollut.

Vuosisatojen ajan musiikkia hallinneista universaaleista muotoperiaatteista - joita siis ovat jonomaisuus, parillisuus ja kahdenpuoleisuus (itse asiassa perinteeseen sitoutuneesta musiikista puheenollen on vaikeata edes keksiä muita periaatteita) - *symmetrinen parillisuus* on tullut korostuneesti esille jazzin rytmiä ja muotoa luovana ja ylläpitävänä peruseriaatteena; tarkastelen lopuksi eräitä yleisiä perusteluja tälle periaatteelle.

Schuller mainitsee teoksessaan kolme afrikkalaisen musiikin muodollista elementtiä, jotka ovat kiinnostavia myös suhteessa jazziin: 1) kysymys/vastaus -malli; 2) toistuvan kertauman käsite; ja 3) useimpien viihteellisten ja kulttitanssien chorus-muoto. Nämä kolme elementtiä eivät siirtyneet ainoastaan nk. varhaiseen jazziin, vaan vaikuttavat edelleen nykyisessäkin jazzissa vaihtelevassa laajuudessa.<sup>10</sup>

<sup>7</sup> Myös Schuller (1976) päätyy tähän samaan toteamukseen, ks. s. 31 - 32.

<sup>8</sup> Meyer (1968) s. 243.

<sup>9</sup> Näiden muotojen yksityiskohtainen, historiallis-geneettinen selvitys sisältyy mm. Schullerin (1976) teokseen ks. s. 26 - 38.

<sup>10</sup> Schuller (1976) s. 27.

Schuller selittää Jonesin tutkimuksiin<sup>11</sup> viitaten, että afrikkalaisessa tanssissa käytettävän musiikin kokonaisrakennetta (ja myös musiikin mielenkiintoa) ylläpitävänä periaatteena on *toistuvat chorus-mallit*, ns. 'master'-mallit, joihin afrikkalaisen yhtyeen johtava rumpali on tarkoin perehtynyt ja joiden pituuden hän määrää tiettyjen ankarien sääntöjen puitteissa. Koska afrikkalainen juhlatanssi ei tyypillisimmillään käytä harmoniaa ainakaan eurooppalaisessa mielessä siten, että vertikaaliset soinnulliset rakenteet perustuisivat tietyille juurisävelille, johtava rumpali ei voi kontrolloida choruksiaan sointukulkujen (ns. 'changes' jazzin terminologian mukaan) mukaan, kuten jazzmuusikko tekee. Sen sijaan häntä opastava linja on *vokaalimelodia eli laulu*, jonka rakenne johtavan rumpalin on tarkoin tunnettava, jottei hän rikkoisi siihen liittyvää musiikin perusjärjestystä. Tämänkaltainen afrikkalaiselle musiikille ja jazzille ominainen musiikin kokonaismuodon jakautuminen toistuviin choruksiin näyttää puuttuvan eurooppalaisesta taidemusiikkiperinteestä lukuunottamatta passacaglia- ja chaconne-muotoja, jotka merkittäväällä tavalla ovat peräisin tanssillisista muodoista.<sup>12</sup>

Totean tässä vain lyhyesti, että mm. Mieczyslaw Kolinski ei yhdy Jonesin ajatukseen vokaalimelodian merkittävydestä musiikillista muotoa luovana periaatteena afrikkalaisessa musiikissa. Tähän hän ottaa perustelut Jonesilta itseltään, hänen kirjoituksistaan:

It is the song which depends on the claps and not vice versa. ... The claps ... serve as a yard-stick, a kind of metronome which exists behind the music. ... The singer, if no one claps, will be making the claps mentally. ... The hand-clap is the rhythmic link between the song and the other instruments. ...<sup>13</sup>

Tässä Kolinski perustaa käsityksensä edellä mainittuihin hahmopsykologian perusolettamuksiin. Kolinskin teorioista on puhe vielä myöhemmin. Uskon, että Jonesin ajatuksessa on kuitenkin perää siinä mielessä - silloin kun on kyse laulettuista, tekstitetystä musiikista - että laulutekstin mitta ja sen muoto todella määrää suuria chorus-muotoja, "tapahtumien kehkeytymistä". Mutta kuvio/tausta -periaatetta hahmottamisen perusperiaatteena on vaikea sivuuttaa: vokaalimelodia

---

<sup>11</sup> Jones, A. M. (1971): *Studies in African Music*, vol. I - II, neljäs painos, Oxford University Press, Lontoo.

<sup>12</sup> Schuller (1976) s. 31 - 32.

<sup>13</sup> Kolinski (1973) s. 497.

teksteineen ym. on vain yksi kuvio muiden joukossa - jotakin taustaa vasten.

Mutta myös jazzissa käytettiin alunperin - ja käytetään edelleen - eräänlaista myyttistä erikoistekniikkaa, jossa improvisoinnin pohjana olevan sävelmän melodia ”kätketään” improvisaatioon, niin että se kuitenkin koko ajan kuuluu improvisaatiosta. Usein tenorisaksofonisti Coleman Hawkins mainitaan tämän tekniikan ensimmäisenä mestarina, vaikkakin Hawkins tosiasiallisesti oli myös harmonia-asioissa erinomaisen oppinut. Tällöin improvisointia ohjaava tekijä siis on afrikkalaiseen tapaan harmonian sijasta sävelmän melodia. Hahmopsykologian perustelu: Kokonaisuudet ovat usein helpompia muistaa kuin yksityiskohdat<sup>14</sup>; tässä tapauksessa ensimmäinen helposti muistettava kokonaisuus on melodia. Tätä tapaa suosivat erityisesti 1930-luvun swing-muusikot ennen varsinaisen jazzin modernismin läpimurtoa, jolloin sävelmien harmoninen aines monipuolistui ja monimutkaistui ja näin vaati entistä enemmän huomiota puoleensa. Williamsin mukaan 1940-luvulla ”jazz musicians of the Bebop era felt no obligation to base their improvisations on the melody of a theme”<sup>15</sup>.

*Kysymys/vastaus -malli* sisältyy kaikkeen afrikkalaiseen musiikkiin ja tavallisesti saa muotonsa kuoron vastatessa johtajalle tai solistille. Jopa niissä tapauksissa, joissa musiikin muotokaava ei toteuta konkreettisesti todellista kysymystä ja sen spesifiä vastausta, on afrikkalainen musiikki silti perusteiltaan antifonista eli vuorotteluun perustuvaa. Tämä pätee mm. yksinkertaiseen, laulunomaiseen materiaaliin esim. kehtolauluihin nähden, joissa sanat yleensä asetetaan eräänlaisen kysymyksen ja vastauksen muotoon, vaikka ne esittäisi yksi ja sama henkilö. Itse asiassa näyttää siltä, että kysymys/vastaus -muoto usein kattaa osittain *kertauman* (kertosäkeen) käsitteen. Johtaja improvisoi alituisen uusia melodisia linjoja, samalla kun kuoro toistaa ne kerta toisensa jälkeen samanlaisina tai lähes samanlaisena. Kuten yhden esittäjän laulumateriaaliin, myös kuoron esittämän kertaumaan sisältyy siis toistuvan vastauksen vaikutelma.<sup>16</sup> Tämän ilmiön myyttistä ulottuvuutta käsittelem en esityksessäni myöhemmin.

Kysymys/vastaus -muoto on tietenkin edellä jazzin muotojen yhteydessä

<sup>14</sup> Karma (1986) s. 24.

<sup>15</sup> Williams (1982) s. 7.

<sup>16</sup> Schuller, s. 27.

korostuneen symmetrisen parillisuuden mitä loogisin ilmenemismuoto. Ja tämä rakenneperiaate on edelleen mitä luontevimmin yhdistettävissä eurooppalaiseen tonaalisiin funktioihin perustuvaan harmoniaan: Tonaalinen jännitys tavallaan edustaa kysymys/vastaus -muodon "kysymystä" (alkuosaa, teesiä) ja tämän jännityksen purkaminen "vastausta" (jälkiosaa, antiteesiä). Jazzissa ilmenevää kysymys/vastaus -muodon mukaista parillisuuden periaatetta on siis pidettävä ensisijaisena "syynä" ja harmonista 'suurrytmiä' sen erittäin loogisena ilmenemisenä ja seurauksena. On muistettava, että afrikkalaisessa musiikissa, johon jazz suuressa määrin perustuu, ei esiinny tonaalista funktionaalista harmoniaa siinä merkityksessä, kuin me sen ymmärrämme länsimaisessa musiikissa.

Näyttää siltä, että kahden, vaikka ilmiänsultaan toisilleen etäisenkin, musiikillisen tradition törmätessä toisensa pyrkivät ne luonnolliset tendenssit, jotka ovat yhteisiä molemmille traditioille (olkoot ne geneettisesti toisilleen kuinka kaukaisia tahansa), vahvistumaan ja edelleen vaikuttamaan uudessa idiomissa niillä alueilla, missä se on mahdollista, tässä tapauksessa jazzista puheenollen - erityisesti musiikin *pienoismuotojen* alueella.

Eino Linnalan mukaan musiikillisten muotojen alemmilla (vältän tässä käyttämästä sanaa 'primitiivisemmillä'; on parempi sanoa '*spontaanimilla*') tasoilla musiikilla on taipumus organisoitua "luonnollisesti" eli jonomaisuuden tai parillisuuden periaatteiden mukaisesti. Pienemmissä rytmisyksiköissä rakenne tavallisesti on tasajakoinen. Siten säe on useimmiten 4-iskuinen, lauseke 4-säkeinen. Lauseketta suuremmissa rakenteissa asianlaita on toinen. Näissä kolmijakoisuus, kahdenpuoleisuus, alkaa käydä vallitsevaksi. Syy tähän ilmiöön on helppo löytää. Parillisuus edustaa musiikin lyyristä tai jopa eepistä ainesta. Mutta dramaattista *vastakohtaisuutta*, joka on kaikkien taiteiden perusehtoja, tällainen rakennetapa ei erityisemmin kykene ilmentämään. Mitä suuremmaksi muoto kasvaa, sitä pakottavammiksi käyvät vastakohtaisuuden vaatimukset ja sitä vaikeammaksi niiden ilmentäminen parillis-lyyrisen rakenteen puitteissa. Ristiriitaisuus saa aikaan jännitystä, joka vaatii johdonmukaisen dramaattista käsittelytapaa. Jos säveltäjä (jazzissa improvisoiva muusikko) ei kiinnitä jännitykseen tarpeellista huomiota, musiikki käy helposti yksiväriseksi, jopa väsyttäväksi.<sup>17</sup> Ja

<sup>17</sup> Ks. esim. Linnala Eino (1947): *Yleinen musiikkioppi I*, Gummerus, Jyväskylä, s. 192 - 193.

Eino Roihalta lisähuomio tähän (suluissa oleva lisäys minun):

Kertailu on eräs musiikin perusedellytyksiä ja sille perustuu juuri ”pienoisrytmillinen” säännönmukaisuus, mutta kun etenemme ”ison” rytmin alueelle, ts. varsinaisiin muotoasioihin, niin huomaamme selvästi muita tasapainoon vaikuttavia seikkoja. Ratkaiseva ei ole ulkonainen symmetria, vaan tasasuhtaisuus, proportionaalisuus. (Klassisessa musiikissa) esim. kaksitaitteisen sävellyksen molemmat osat saattavat ulkonaisilta mitoiltaan olla huomattavan eri suuret, mutta pitävät silti toisensa tasapainossa.<sup>18</sup>

Mikä sitten on se tekijä, joka tuottaa jazzissa vaadittavan dramaattisen vastakohtaisuuden? ’Jazz-choruksen’ eli laulumuodon luonteenomaisin piirre on yhtenäisyys: eri taitteet eivät ole toisilleen vastakohtaisia - tästä ovat eri muotojärjestelmät sangen yksimielisiä. Tosin kolmitaitteisen laulumuodon välitaitteeseen (esim. A-A-B-A -rakenteen B-osaan eli ”bridgeen”) sisältyy tietty orastava vastakohtainen, dramaattinen pyrkimys; muotokokonaisuus on kuitenkin sinällään liian suppea tämän pyrkimyksen lopullisen toteutumisen kannalta, niinkuin se eurooppalaisessa muotokäytännössä ymmärretään. Mutta bluesmuotoon verrattuna tämä vastakohtainen aines kylläkin edustaa selvästi pitemmälle ehtinyttä eurooppalaistyypin formalisoitumisen astetta.

Blues-choruksen muodollisesta perustasta taas on ensiksi todettava, että blues sinänsä oli alkuaan musiikillisen ilmenemismuotonsa lisäksi olennainen negroidinen ilmaisutapa, jonka avulla vähemmistö saattoi ilmaista kärsimystään ja tunteitaan. Näinollen sillä oli ensin hyvin vähän tekemistä pelkkien sointujen ja melodioiden kanssa. Sen säkeet ja harmoniset kaavat eivät aluksi olleet kiinteitä ja sen spesifi muoto pysyi siten kauan vakiintumattomana. Lisäksi varhainen blues oli - ja on paljolti edelleenkin - luonteeltaan pikemminkin puhelaulun luonteista kuin varsinaista laulua. Musiikillisesti blues formalisoitui varsin myöhään - vasta viime vuosisadan vaihteen tienoilla Yhdysvaltain neekeriväestöä koskettaneen urbaanistumisen myötä - jolloin sen muodoksi vakiintui aluksi joko 8-, 12- tai 16-tahtinen toistuva chorus; aikaa myöten 12 tahdin kokonaisuus tuli hallitsevaksi. 12-tahtisen muodon rakenne on - kuten

---

<sup>18</sup> Roiha, Eino (1965): *Johdatus musiikkipsykologiaan*, toinen painos, Gummerus, Jyväskylä, s. 153.



edellä jo mainittiin kolmiosainen säkeistö, tai tarkkaan ottaen jonomainen lauseke, joka muodostuu säeryhmän (säepari) kolminkertaisesta toistumisesta A-A-B. Myös bluesissa muodon (erityisesti säeryhmien) kehkeytymistä hallitsee afrikkalaisperäinen symmetrinen kysymys/vastaus-muoto, johon eurooppalainen harmoniasta johdettu funktionaalinen muoto on yhdistynyt. Schullerin mukaan bluesin erikoislaatuisuus on siinä, että vaikka se formalisoitui edellä kuvatulla tavalla eurooppalaisperäisen 4/4-metriikan ja funktionaalisen harmonian vaikutuksen alaisena, sen ainutlaatuinen yksinkertaisuus jätti silti kylliksi sijaa lukuisten afrikkalaisten rytmis/melodisten ominaispiirteiden säilyttämiselle.<sup>19</sup> Voidaan ajatella, että kolmen säeparin chorus-rakenne on erityisesti bluesin muodon afrikkalainen jäännös. Lopuksi on sanomattakin selvää, että bluesin vaikutus jazzin kokonaisilmmaisun kehittymiseen - niin rytmisiin kuin melodisiin muotoihin nähden - on ollut huomattava.

Edellä mainitsin ohimennen jazzin ilmaisumuodon kehkeytyvän ennen muuta tietyistä tässä käsiteltävänä olleista pienoismuodoista. Miksi jazzin muotoajattelu sitten on sitoutunut näin suppeisiin yksikköihin? Miksi perinteinen jazz on enimmäkseen pienoismuotojen taidetta? Syy tähän on nähdäkseni se, että korostuneesti *käytännöllisellä* tavalla (ääritapaus tästä on esim. jazzista puheenollen fyysinen käytäntö 'soittimellisuuden' kautta - tätä käsittelemän myöhemmin) musiikilliseen materiaaliin suhteessa oleva musiikkitraditio pyrkii säilyttämään tietyt luonnollis-historialliset ja tämän vuoksi universaalit, eräässä mielessä spontaanit tajunnanmuodot, eikä se siten voi käytännöllisyyden asettamien rajoitusten vuoksi edetä kovinkaan pitkälle eurooppalaisen konserttimusiikin "vähemmän spontaanien intellektuaalisten muotojen" alueelle. Nämä rajoitukset sisältyvät ensiksikin jazzin *improvisoivan elementin* asettamiin muotojen kiinteyden ja hahmotuksellisen yksinkertaisuuden asettamiin vaatimuksiin: improvisoivalle muusikolle pienoismuodot ovat hahmotuksen kannalta ensisijaisia. Pienoismuodot ovat "välittömästi käsillä ja käytettävissä". Sitäpaitsi jazz pohjautuu *korvakuulotraditioon*, missä musiikin muistiinmerkitseminen oli aluksi ja kauan sekundäärinen seikka. Tämä on niin sanoakseni jazzin pienoismuotojen geneettinen, historialliseen taustaan perustuva syy, joka sisältyy jazzissa musiikin materiaalin käsittelytapaan itseensä. Muita jazzin fyysisen käytännön ilmenemismuotoja jotka siis

---

<sup>19</sup> Schuller (1976) s. 35 - 38.

vahvistavat jazzin pienimuotoisuutta - ovat luonnollisesti jazzin korostuneesti *tanssimusiikillinen* funktio aina 1940- ja 1950-luvulle saakka (tanssin mitta määrää muodon) ja varhaisen äänilevytekniikan muodolle asettamat suppeuden vaatimukset. Luonnehdin tässä ilmi tullutta jazzin käytännöllistä puolta vielä enemmän seuraavassa alaluvussa.

Jazzin estetiikka on perinteisellä termillä ilmaistuna mitä suurimmassa määrin *sisältöestetiikkaa*, mikä seikka johtuu luonnostaan formaalisen muodon suppeasta kaavamaisuudesta. Mutta millä sitten täytetään edellä mainittu riittävän musiikillisen jännitteen vaatimus, jos muodot ovat tähän liian suppeita ja kaavamaisia? Jazzissa tämä tapahtuu rytmisen, *vastaiskuiseen esitystapaan* pyrkivän musiikillisen käytännön avulla. Jazzissa rytmisen jännite ja yleensä tekemisen *intensiteetti* mitä suurimmassa määrin korvaavat formaalisen, 'annetun' muodon kaavamaisuuteen liittyvät puutteellisuudet. Jazzissa rytmisen jännite syntyy säännöllisten ja muuttumattomien elementtien suhteesta muuttuviin ja vaihtuviin, tässä kuvattua säännöllisyyttä rikkoviin elementteihin, jolloin lopputulos on aluksi jazzin omalaatuinen ja itseriittoinen 'swing'-elementti. Vastaiskuisuus-pyrkimys, eräänlainen "vastuksen" estetiikka, johon tässä vain viitattiin, tulee myöhemmin tutkielmassani saamaan huomattavan tärkeän sijan.

Jo tässä vaiheessa on syytä myös panna merkille, että tähänastisessa diskurssissani jazzmusiikin harmonia saa ajatuksissaani huomattavan suuren merkityksen, ja tämä merkitys entisestään korostuu, kun tutkielmani loppupuolella selvittelen jazzin 'merkityksiä' sen materiaalisista lähtökohdista.

### 3.3. Jazzmelodian käytännölliset muodot

#### 3.3.1. Yleistä

Edellä olen tarkastellut lähinnä vain jazzin rytmistä perustaa eli säännöllistä sykettä ja tätä sykettä jaksottavaa harmonista suurrytmiä; sekä sykkeen jaksotuksen että suurrytmin jaksotuksen totesimme edellä järjestyvän perinteisessä jazzissa lähes poikkeuksetta<sup>1</sup> parillis-symmetrisesti. Seuraavaksi tarkastelen yleisesti kolmatta jazzin rytmisen kokonaisstruktuurin peruselementtiä, melodiaa, joka liikkuu perussykkeen ja sen johdannaisen, harmonisen suurrytmin, ”yläpuolella” yhtyen näihin. Rajoitan tarkastelun tässä yhteydessä aluksi koskemaan pääasiassa vain melodian rytmistä hahmoa, ns. melodiarytmiä. Jazzmelodian vertikaalisiin ”universaaleihin” paneudun perusteellisesti vasta tutkielman loppupuolella.

Peruste tälle rajoitukselle sisältyy viime kädessä amerikkalaisen jazztrumpetistin Dizzy Gillespien erääseen haastatteluun, jossa hän kertoi improvisoidessaan ajattelevansa ensisijaisesti jotakin tiettyä rytmistä kuviota, jonka hän vain sitten ”pukee” melodiseen asuun. Ymmärtääkseni tällä lausumalla - huolimatta sen ainutlaatuisuudesta - voidaan katsoa olevan yleistä merkitystä, tapahtuipa tämä ‘rytmin ajattelu’ sitten tietoisesti tai tiedottomasti. Viittaa tässä Carl Dahlhausiin, joka edellä totesi, että ”rytmi voidaan kuvitella irrallaan sävelsarjasta, mutta sävelsarjaa ei ilman rytmistä”. Tässä vielä ajatus Martin Williamsin esittämänä:

Dizzy Gillespie has said that when he is improvising he thinks of a rhythmic figure or pattern and then of the notes to go with it, and I am sure that any important jazz musician from any style or period would give us a similar statement.<sup>2</sup>

Tarkastelkaamme ensin systemaattisesti melodisen rytmien syntytapaa; palautan tässä mieleen jo edellä esitetyn ajatuksen aukottomasta ketjusta metrisen rytmien ja musiikin muotorakenteiden välillä. Myös melodisen rytmien muotoutumistapa on nähdäkseni hyvin yhdistettävissä tähän aukottomaan ketjuun, koska kaikki jazzin spesifit muodot - myös melodia

---

<sup>1</sup> Äkkipäätä mieleen tulee blues-teemojen lisäksi vain yksi ”jazzstandardi” tai -sävellys, joissa tästä periaatteesta poiketaan: Vernon-Duke: *Moonlight in Vermont*, joka jaksottuu 6+6+8+6 tahtiin.

<sup>2</sup> Williams, Martin (1970): *The Jazz tradition*, Oxford University Press, New York, s. 6.

- kasvavat nimenomaan voimakkaasta ja säännöllisestä metrisestä sykkeestä. Oksalan mukaan melodinen rytmi, joka syntyy melodiasävelten keskinäisistä kesto-suhteista, saattaa vaihdella monin tavoin. Tämän suhteen voidaan esittää seuraavat pääsäännöt: 1) melodinen rytmi on sama kuin metrinen rytmi; 2) melodinen rytmi kulkee *ristissä metrisen rytmin kanssa*, so. melodiasävelet ovat synkopoituja; 3) melodinen rytmi on *metristä rytmiä nopeampi*, jolloin siinä esiintyy pienrytmisiä suhteita ja 4) melodinen rytmi on metristä rytmiä hitaampi, jolloin siinä esiintyy suurrytmisiä suhteita.<sup>3</sup> Jako on sinänsä äärimmäisen kaavamainen eikä kerro itse musiikista vielä paljoakaan.

Perussykkeen taajuuden (tempon) ollessa vähintäänkin kohtuullinen - noin 100 iskua minuutissa tai enemmän - näyttää ”jazzinomainen” melodinen ajattelu kaikkein luontevimmin etenevän kaksi kertaa nopeammin kuin perussyke ts. esim. 4/4-tahtilajissa kahdeksasosin. Tällä tavoin saavutetaan epäilemättä tietty optimi pyrittäessä rennon letkeään ja luonnolliseen melodis-rytmiseen soljuvuuteen: Kovin monta neljäsosa-säveltä peräkkäin melodiassa kuulostaa monotoniselta; säännöllinen 16-osaliike taas luo korostuneen kiihottuneen tunnelman, mihin vielä sisältyy se tekninen ongelma, että näin nopeasti on usein vaikeata improvisoida musiikillisia linjoja, joiden melodinen luonne (melodian kaarros, korrekti harmonisen perustan huomioonottaminen jne.) olisi tyydyttävä<sup>4</sup>. Voimme siis olettaa, että tyypillinen jazzmelodia syntyy (*synkopoivan* piirteensä ohella, tätä käsittelen myöhemmin) *enimmäkseen perussykkeen pienrytmisistä suhteista*, joissa perussykkeen kahtiajakautumiseen perustuva melodisen rytmin käsittelytapa on ensisijainen. Tällaiseen melodiarytmin käsittelytapaan liittyy lisäksi tietty jazzille luonteenomainen irrationaalinen piirre, jonka olemassaololle on olemassa eräistä jazzin yleisistä rytmisistä tendensseistä johdettavat perustelunsa - nimitettäköön tätä vaikkapa ’swing’-artikulaatioksi, johon vielä palataan.

Miten ’jazzmelodia’ sitten periaatteessa muotoutuu sykkeestä ja sen enimmäkseen pienrytmisistä jakosuhteista? Aluksi on syytä palauttaa mieleen eräitä keskeisiä seikkoja, jotka tulivat ilmi jo jazzin rytmisen perustan tarkastelun yhteydessä: Siellä todettiin jazzin formaalin muodon

---

<sup>3</sup> Oksala (1973) s. 75.

<sup>4</sup> 1940-luvulla kehittyneestä jazzin ns. bebop-tyylistä lähtien tämä rytmis-melodinen lähestymistapa kuitenkin yleistyi jazzin piirissä - muusikkojen teknisen osaamisen vaatimus korostui tällöin huomattavasti.

kaikinpuolinen symmetrinen parillisuus ensisijaiseksi kokonaisuutta järjestäväksi periaatteeksi, jonka voidaan ajatella juontavan juurensa afrikkalaisessa musiikissa tavanomaisesta kysymys/vastaus -mallista ja tässä musiikissa ilmenevästä toiston ja sen puitteissa tapahtuvan varioinnin periaatteista. On selvää, että myös improvisoitu jazzmelodia tavalla taikka toisella mukautuu em. symmetriseen muotoon.

Schuller toteaa jälleen Jonesin tutkimuksiin viitaten, että afrikkalaisen rumpalin esittämässä variaatiossa esiteltyä (eräässä mielessä siis 'annettua') musiikillista materiaalia (mitä Jones nimittää "siemen"-malliksi) varioidaan taitavasti muunnellen, jäljitellään harventaen (augmentaatio) ja tihentäen (diminuutio), fragmentoidaan ja ryhmitellään uusiksi varianteiksi. Lisäksi kaikki tämä tehdään vailla minkäänlaista koristelun vaikutelmaa, mikä tapa on päinvastainen esimerkiksi espanjalaiseen improvisaatiotekniikkaan verrattuna, joka puolestaan sisältää pikemminkin yksityiskohtaisen valmistelun ja koristelun kuin ankaran variaation perusajatuksen. Afrikkalaisen rumpalin improvisointitaito päätellään hänen kyvykkyydestään kehittää "mahdollinen enimmäismäärä" muunnoksia 'annetun' rytmisen kaavan olennaisesta motiivisesta materiaalista, mikä lisäksi on toteutettava erinomaisen ankarien sääntöjen ja perinnäistapojen puitteissa.<sup>5</sup> Analogia jazzmusiikkiin: Näyttää siltä, että myös jazzmuusikon arvostus riippuu lähes yksinomaan hänen improvisointitaidostaan em. afrikkalaisessa hengessä, ei hänen sujuvasta nuotinlukutaidostaan tms. valmiin "tekstin" tulkintakyvystä.

Improvisoinnin lähtökohtana afrikkalaisella rumpalilla on siis tietty perinteinen ja tässä mielessä 'annettu' rytmisen kaava, jonka toistamisesta ja varioinnista tässä on puhe. Edellä todettiin lisäksi, että monissa tapauksissa afrikkalaisen musiikin kokonaisrakennetta ylläpitävänä periaatteena on *toistuva chorus-rakenne*, jonka tiedämme olevan myös improvisoidun jazzin formaalisena perustana. Tässä ovat perusteet myös jazzin kokonaišahmottamiselle.

Tiedyt kognitiiviset taidot ovat epäilemättä luonnollinen perusta, joka mahdollistaa tyylin mukaisen jazzimprovisaation syntymisen. Jerry

---

<sup>5</sup> Schuller (1976) s. 58 (yksityiskohtainen selvitys afrikkalaisesta rumpuvariaatiosta sisältyy Jonesin (1971) teokseen s. 174 - 177).

Cokerin mukaan improvisoivan jazzmuusikon on tunnettava - ollakseen musiikillisesti ”varmalla pohjalla” - se yleinen viitekehys, jolle hän perustaa improvisaationsa; tällaista jazzin viitekehystä tarkastelimme jo ’rytmisen perustan’ käsittelyn yhteydessä. On suotavaa, että muusikko on perehtynyt 1) viitekehysten perustana olevan sävelmän mittaan; 2) sen temaattiseen ja harmoniseen rakenteeseen yleisesti; 3) sävelmän tonaliteettiin ja kaikkiin tilapäisiin modulaatioihin muihin sävellajeihin; 4) sävelmän sointukulun yksityisiin sointuihin ja näiden suhteisiin toinen toisiinsa; 5) asteikkoihin, jotka soveltuvat käytettäväksi sointujen tai sävelmän tiettyjen jaksojen kanssa samanaikaisesti ja 6) sävelmän emotionaaliseen kiinteyteen ja tunnelmaan. Nämä tekijät eivät suinkaan ole ainoita harkinnan kohteeksi tulevia seikkoja, joita improvisoiva muusikko kohtaa. Pikemminkin ne käsittävät tarvittavaan työskentelytaitoon nähden vain perustavaa laatua olevan vähimmäismäärän valmiuksia.<sup>6</sup>

Edellä olemme todenneet, että perinteisen jazzmelodian on aina sopeuduttava jazzimprovisaation perustana olevaan ’chorukseen’; Siten jazzmelodia noudattaa kaikinpuolin - tässä aluksi käsiteltävänä olevassa *ideaalitapauksessa* - parillista symmetristä järjestymistä, myös melodian fragmentaarisen rakenteen, *periodien*, *säeryhmien* (’fraasien’) ja *motiivien* (säkeiden) järjestymisen suhteen<sup>7</sup>.

’Jazzfraasin’ voimme näin ollen määrittellä parillis-symmetrisesti muotoutuneeksi säeryhmäksi eli *säepariksi*, joka syntyy kahden periaatteessa kysymys/vastaus -muotoon järjestyneen (esisäe/jälkisäe) motiivisen säkeen yhteenliittymisestä - tämä määrittely vastaa hyvin sekään edellä tekemiämme huomioita afrikkalaisen musiikin keskeisistä ominaispiirteistä, että klassisessa eurooppalaisessa musiikissa tavanomaista ’fraasin’ määrittelyä. Tällaista muodoltaan määrättyä (kahden tai tavallisimmin neljän tahdin mittaista) ’jazzfraasia’ on pidettävä hahmotukselliselta kannalta olennaisena jazzin ’annettuna rytmimallina’, josta jazzinomainen improvisaatio kasvaa. Siten ’fraasi’ esiintyy jazzissa samassa merkityksessä, missä tietty ’annettu siemenmalli’ esiintyy afrikkalaisessa improvisoidussa variaatiossa.

Alkuperäiseltä olemukseltaan - ja myös teoreettisesti - jazzimprovisaatiota

---

<sup>6</sup> Coker, Jerry (1964): *Improvising Jazz*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, s. 4.

<sup>7</sup> Coker (1964) s. 12.

voidaan pitää musiikillisen materiaalin käsittelytapana, joka perustuu mitä suurimmassa määrin *teeman* (motiivin) ja sen variaatioiden tekniikalle, missä 'jazzfraasi' siihen sisältyvine motiivisine aineksineen toimii improvisoinnin ja koko toiminnan lähtökohtana eli '*annettuna rytmimallina*', jota varioidaan. Barry Kernfeld nimittää tätä tekniikkaa *motiiviseksi tekniikaksi*, joka perustuu yhden ainoan tai muutamien harvojen katkelmallisten musiikillisten ideoiden kehittelylle<sup>8</sup>. Yksi jazzin tärkeimpiä musiikillisia ideoita on epäilemättä blues-'riffi'. Tällaisella periaatteella syntyneitä melodioita voidaan luonnollisesti analysoida kiinnittäen huomio motiiveihin ja niiden variaatioihin. Ideaalitapauksessa (ja usein aluksi myös käytännössä) po. variaatioprosessi etenee täysin parillis-symmetrisen periaatteen mukaisesti - seurauksena formaalisen muodon parillisesata symmetriasta. Nuottiesimerkissä 5 esiintyy kuusi melodista fragmenttia järjestyneenä symmetrisesti 12-tahtiseen bluesin muotoon:<sup>9</sup>

#### Nuottiesimerkki 5

Seuraava esimerkki ei perustu "ideoivaan abstraktioon" vaan tulee elävästä elämästä, nimittäin Charlie Parkerin legendaarinen *Hootie Blues*-improvisaatio<sup>10</sup> vuodelta 1941, jonka esikuvallisesta, myyttisestä merkityksestä on puhe myöhemmin. Improvisaation säkeet noudattavat edelleen parillista symmetriaa, joskin säkeiden osittaista "elidoitumista" tapahtuu 2 - 3 tahdissa ja jälleen 4 - 5 tahdissa siten, että edellisen säkeen loppu (2. ja 4. tahti) muodostavat ikäänkuin "pitkän kohon" tai "nousevan

<sup>8</sup> Kernfeld, Barry (1988): "Improvisation", teoksessa *The New Grove Dictionary of Jazz vol 1*, edited by Barry Kernfeld, in two volumes, Macmillan Press Limited, Hong Kong, s. 556 ja 559.

<sup>9</sup> Coker (1964) s. 12 - 13.

<sup>10</sup> McKellen, John (toim.): *Charlie Parker, A Jazz Master*, MCA MUSIC, A division of MCA, INC., New York, s. 3. Äänite on julkaistu alunperin äänilevyllä Decca 8559, DL 79236.

metrisen säerakenteen" alkavalle uudelle säkeelle (3. ja 5. tahdissa). Muutoin säkeiden symmetrinen järjestäytymistapa on silti vielä ilmeinen.

Nuottiesimerkki 6

# HOOTIE BLUES

Moderate ♩ = 112  
C Instruments  
Solo Part

By JAY McSHANN, CHARLIE PARKER  
and WALTER BROWN



Tässä voidaan myös panna merkille, että bebopmuusikkojen sittemmin suosima ”uusi blue note”, ylinouseva kvartti esiintyy improvisaatioissa useita kertoja, sekä I asteen sointua (Eb<sup>7</sup>) värittämässä esim. tahdissa 4 ja myös horisontaalisena ilmiönä dominanttisessa ympäristössä osana ns. bebop-dominanttiasteikkoa esim. tahdissa 10. Blue note -ilmiöstä on puhetta vielä myöhemmin useissa eri yhteyksissä.

Mutta Marshall Stearns kirjoitti 1950-luvulla, että ”jazzin melodiat ovat myös kehittymässä mutkikkaammiksi. Pyrkimyksenä on ollut pidentää improvisoituja melodiafraaseja ja jättää ottamatta huomioon perinteelliset tauot luomalla uusi melodia, joka peittää lopukkeet alleen”<sup>11</sup>. Frank Tirro puolestaan toteaa, että piirre, jota Charlie Parker kontrolloi paremmin kuin kukaan muu jazzissa, on epäsäännöllinen ”fraseeraus”, joka luo vaikutelman sekä balanssoidusta epäsymmetriasta että ”elidoituneesta” säerakenteesta<sup>12</sup>; bebopin vapaan, uuden tyylin ”tavaramerkkejä” kaikki. Parkerin ja hänen aikalaistensa 1940-luvulla luomaa, soinnun ylempiin, värikkäisiin säveliin (7, 9 ja 11) perustuvaa horisontaalista (lineaarista) melodianrakennustyyliä on pidettävä kaiken modernin jazzmusiikin peruslähtökohtana. Tässä on nyt huomattava, että asteikollinen lineaarisuus tuo käytännöllistä tietä nämä ”värikkäät” sävelet tekstiin mukaan siten, että jos esim. C<sup>7</sup> -soinnun päälle soitetaan ns. ”C-overtone” -asteikko (harmonisen yläsävelsarjan sävelet C, D, E, Fis, G, A ja B horisontaalisena), värittyy sointu automaattisesti: 9-, #11- ja 13-sävyisesti.

Richard Wang puolestaan on analysoinut swingin ja sitä seuranneen bebopin eroja seuraavaan tapaan:

... swing phrases are more uniform in length, more symmetrical in shape, and more congruent with the harmonic phrase than those of bebop; swing rhythmic patterns are less varied, more even-flowing, and less disrupted by shifting accents than those of bebop; bebop, on the other hand, is more complex, full of greater contrasts, has more rhythmic subtleties, and makes greater and more expressive use of dissonance.<sup>13</sup>

Voisi sanoa, että jazzin sanasto ei olennaisesti muuttunut mutta se

<sup>11</sup> Stearns, Marshall W. (1963): *Jazzin historia*, suomentanut Jorma Vironmäki, Otava, Keuruu. s. 248.

<sup>12</sup> Tirro, Frank (1993): *Jazz: A History*, 2. painos, W.W.Norton & Company, Inc. s. 312.

<sup>13</sup> Williams (1982) s. 317 (alkuperäinen lähde: Wang, Richard (1973): ”Jazz Circa 1945: A Confluence of Styles”, *The Musical Quarterly* 59, October 1973, s. 545).

monipuolistui, swing ikäänkuin saavutti äärimmäisen huipentuman, klassisen lakipisteensä bebopissa! Vielä Williamsin huomio on se, että bebop-melodioissa korostui nyt entistä enemmän jatkuvuuden prosessi, siinä missä swing-melodiat olivat olleet muotoa korostavia ja siten luonteeltaan sulkeutuneita<sup>14</sup>. Tässä yhteydessä on hyvä muistaa, että 1940-luvulta alkaen - ehkä protestivaiheen kautta - jazzin taidemusiikillinen luonne alkaa korostua entistä enemmän viihde- ja tanssifunktion kustannuksella. Mitenkään väheksymättä 1930-luvun swingin mestareita voidaan sanoa, että jazzin kuuntelumusiikki-funktio asetti sen kompleksisuuden ja taitotekoisuuden vaatimuksen yhä korkeammalle 1940-luvulla.

### 3.3.2. Lineaarinen tyyli

Seuraavassa Jerry Cokerin luonnehdintaa tästä uudesta tyylistä: Hänen mukaansa improvisoitu jazzmelodia voi rakentua jatkuvasta kahdeksasosäsävelten virrasta, jonka ainoastaan epäsäännöllisesti järjestyneet hengitykselliset tai ajatustauot jakavat toisiinsa liittymättömiin 'fraaseihin'. Tällaista improvisointitapaa voidaan nimittää *lineaariseksi tyyliksi*. Sitä on vaikeata analysoida sen motiivisen rakenteen perusteella; sen sijaan voidaan kiinnittää huomio pikemminkin sen jatkuvuuteen, tasaiseen virtaavuuteen, balanssiin, melodian kaarroksiin, sävelvalintoihin ja rytmisten aksenttien sijoitteluun kuin sen melodiseen muotoon.<sup>15</sup>

Jonathan D.Kramerin mukaan lineaarisuus musiikissa on sitä, että tietyt musiikin ominaispiirteet määräytyvät siinä aikaisemmin esiintyneiden tapahtumien pohjalta: edeltävät tapahtumat implikoivat myöhempiä ja myöhemmät ovat aiempien seurausta. Nonlineaarisuus taas olisi musiikin ominaispiirteiden määräytymistä kokonaisuuden tai sen osan rakentumista ohjaavien yleisten periaatteiden pohjalta eikä niinkään aiemmista tapahtumista.<sup>16</sup> Lineaarisen tekstin tuottavaa "syy/seuraussuhde" -improvisaatiometodia nimitetään myöhemmin tässä esityksessä

<sup>14</sup> Williams (1982) s. 320.

<sup>15</sup> Coker (1964) s. 13.

<sup>16</sup> Heinonen, Yrjö (1992): "Ideasta musiikiksi - Sävellysstrategioiden ja niiden valintaan vaikuttavien tekijöiden tarkastelua kognitiivisen musiikkitehteen näkökulmasta", teoksessa *Kognitiivinen musiikkitehdete*, toimittaneet Jukka Louhivuori ja Anu Sormunen, Jyväskylän yliopiston musiikkitehteen laitoksen julkaisusarja A: tutkimuksia ja raportteja 8, Jyväskylän yliopiston monistuskokous, Jyväskylä, s. 242 (alkuperäinen lähde: Kramer, Jonathan D. (1988): *The Time of Music*, New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies, New York, Schirmer Books, s. 20).

myös *retrospektiiviseksi* metodiksi - Eric F. Clarke käyttää siitä nimitystä syntagmaattinen metodi - tai strategia. Sen avulla improvisaation sisäinen koherenssi - ilman viittauksia ulkopuoliseen - on improvisoivan muusikon hallinnassa. Nonlineaarisen tekstin tuottava metodi (strategia) taas olisi hänen mukaansa ns. *paradigmaattinen* metodi, joka perustuu ”ajattomaan” muistiin tallentuneisiin sinänsä merkityksellisiin yksikköihin, joiden voidaan ajatella vastaavan lähinnä luonnollisen kielen sanoja tai vakiintuneita sanontatapoja (ehkä myös kuvia - musiikin värittämisestä on puhetta myöhemmin). Ajatusta voi soveltaa niin, että jazzmuusikko valitsee muististaan ”vakiintuneita sanontoja”, siis ”riffejä”, joita hän sitten mielessään yhdistelee.<sup>17</sup> Tältä pohjalta luonnostelen tutkielman loppupuolella eräänlaisen jazzin ”puhunnan mallin”. Nonlineaarisuudesta afro-amerikkalaisessa musiikissa voidaan heti sanoa, että sitä yleisesti ohjaava tekijä on tietenkin kysymys/vastaus-muoto. Jazzissa ajatusta voidaan tietenkin soveltaa vieläkin pitemmälle, muusikon yksilöhistoriaan ja pitemmällekin, koko tyylihistoriaan - tästä myöhemmin lisää.

Seuraava esimerkki lineaarisesta melodiasta on jälleen Charlie Parkerin blues-improvisaatio, tällä kertaa Parkerin oman *Bloomdido*-jazzteeman pohjalta<sup>18</sup>. Esimerkin sointupohja noudattaa edelleen 12-tahtisen bluesin rytmis-harmonista peruskaavaa, tällä kertaa kuitenkin harmonisesti hyvin ”jazzinomaisesti” soinnutettuna. Esimerkin sointumerkit ovat hyvin viitteelliset mutta kuvaavat kuitenkin hyvin modernin jazzin harmonista ajattelua, missä II-V-harmonisella kliseellä saadaan aikaan tarpeellista vaihtelua muuten yksitoikkoisessa kaavassa. Hetkelliset poikkeamat pääsävellajista (6. tahdissa Bb-duuriin; 7. tahdissa A-duuriin ja 8. tahdissa Ab-duuriin) lisäävät liikkeen vaikutelmaa harmoniassa ja kohottavat musiikillista jännitettä, koska ajateltavissa olevan ”virheettömän esityksen vaikeustaso myös kohoaa”, kuten Tirro on todennut.<sup>19</sup> ennen paluuta pääsävellajiin G-duuriin kaavan 9. tahdissa. Jo tässä yhteydessä on syytä kiinnittää huomiota laskevien sävellajien eleelliseen tehoon:

---

<sup>17</sup> Heinonen (1992) s. 245 - 246 (alkuperäinen lähde: Clarke, Eric F. (1988): ”Generative Principles in Music Performance”, teoksessa *Generative Processes in Music, The Psychology of Performance, Improvisation, and Composition* (1-26), toimittanut John A. Sloboda, Oxford, Clarendon Press, s. 9).

<sup>18</sup> Bloomdido-soolo on julkaistu esim. kokoelmassa Miedma, Harry (1977): *Jazz Styles & Analysis: Alto sax*, 4. painos, Mahler Publications, Illinois, s. 77. Äänite puolestaan on julkaistu ainakin äänilevyllä *The Essential Charlie Parker* (Verve 8409).

<sup>19</sup> Tirro, Frank (1974): ”Constructive Elements in Jazz Improvisation”, *Journal of American Musicological Society*, s. 289 - 290.

## Nuottiesimerkki 7

Swinging Blues

mf G6 G7 C6 C<sup>#</sup>dim7 G6 G7

C7 Cm7 F9 Hm7 E7 Bbm7 3 Eb7

(B) (Ad lib. Solo) D7 G6 G6 G6

G6 G7<sup>3</sup> C6 C<sup>#</sup>dim7 G6 G7

C7 Cm7 F9 Hm7 3 E7 Bbm7 Eb7 Am7 D7 G6

G6 G6 3 G7 C6 C<sup>#</sup>dim7 G6 3 G7

C7 Cm7 F9 3 Hm7 E7 Bbm7 Eb7 Am7

D7 3 G6 G6 G6 G6 G7

C6 C<sup>#</sup>dim7 G6 G7 C7 Cm7 F9

Hm7 E7 Bbm7 Eb7 Am7 D7 G6

G6 G6 3 G7 C6 C<sup>#</sup>dim7 G6

G7 3 C7 Cm7 F9 Hm7 3 E7

Bbm7 Eb7 Am7 D7 G6 G6

Cokerin mukaan lineaarinen melodia voi joko noudattaa tai olla noudattamatta formaalista symmetriaa, mutta sen motiivisiin aiheisiin *ei sisälly variaatiota eikä toistoa*. Sitä voidaan nimittää myös 'läpisävelletyksi melodiaksi' ja se saattaa olla joko tietoisesti harkinnan tai sattuman seurausta.<sup>20</sup> Kernfeld nimittää tätä tekniikkaa laajasti ottaen *kaavapohjaiseksi improvisoinniksi*, jota hän luonnehtii lisäksi seuraavasti:

<sup>20</sup> Coker (1964) s. 13.

The essence of formulaic improvisation is that the formulas used do not call attention to themselves, but are artfully hidden, through variation, in the improvised lines; the challenge presented by this type of improvisation is to mold diverse fragments into a coherent whole.<sup>21</sup>

Yhdessä suhteessa lineaarisen melodian tapauksessa on kuitenkin kyse samasta ilmiöstä kuin variaatio(”riffi”)-melodiassakin; Tämä samankaltaisuus sisältyy molemmille lähestymistavoille yhteiseen *käytännölliseen* aspektiin: molemmissa tapauksissa on kysymys *improvisoinnista annetun muotorakenteen sisällä*. Voidaan ajatella, että lineaarisen melodian tapauksessa ‘annettuja rytmimalleja’ vain on useita, ja ne jatkuvasti muuntuvat ja vaihtuvat - ja kyse on niiden yhdistymisestä ja monimutkaisesta yhteenpunoutumisesta (elidoitumisesta, kuten kielitieteilijät sanovat). Tai ainakin lähtökohta on molemmille tyyille sama: jokin ‘annettu rytmimalli’, josta lähdetään liikkeelle joko varioiden tai seurausilmaisuja - mitä ne sitten ovatkin - kehittäen. On selvää, että lopputulokseltaan lineaarinen melodia on varsin erilainen variaatio-melodiaan verrattuna. Mutta molemmissa tapauksissa muusikon tajunnassa tapahtuva strukturaalisen symmetris-parillisen korkohierarkian (harmonisen suurrytmin) jatkuvuuden sisäistäminen ja tässä tilassa tapahtuva ‘annettujen rytmimallien’ käsittely ja muuntelu - tai kehittäminen - on keskeistä.

Lineaarisuus ja nonlineaarisuus siis ovat jazzmusiikissa jännittävällä lailla toisiinsa kietoutuneet, sillä eräässä mielessä kuvalliseksi, epäjatkuvaksi mielletty ”riffi”-tyylikin on mitä suurimmassa määrin jatkuvaa, koska tausta, sointupohja, strukturaalinen korkohierarkia on jazzmusiikissa aina lineaarinen. Koska sointupohja on jazzmusiikissa ja jazzmuusikon tajunnassa aina ”ensin”, tulee myös lineaarisen jazzin tarkastelussa - katkeamattoman tekstin segmentointi ym. - aina pitää tarkastelun pohjana taustaa, sointupohjaa; tästä myöhemmin enemmän.

Lineaarisen melodian tapauksessa erityisesti korostuu harmonisen ”taustan” merkitys musiikillista tapahtumista ohjaavana tekijänä ”muusikon maalatessa taustaa omilla kuvioillaan”. Taustan ei kuitenkaan tarvitse olla ”kokonaan, konkreettisesti esillä”, vaan se voidaan pitkälle konstituoida puhtaasti muistinvaraisesti. Tässä saksofonisti Brandford

---

<sup>21</sup> Kernfeld (1988) s. 558.

Marsalisin pohdiskelua mahdollisuudesta soittaa jazzia pianottomassa yhtyeessä:

Well, most musicians ... that's the way they are. They hang on that piano for dear life, boy. For me, the thing was, I used to sing to myself. That's how I learned songs. That's how I knew when I could play a song. If I couldn't internalize the song, then I couldn't play it. Like, I could just learn the scales for "Giant Steps" and play it in a passable fashion. But for me, I was very insistent on being able to play melody on songs. And I've always known if I could sing the song in my head, I could play the melody on my horn. If I couldn't hear the changes go by in my head, I wouldn't play it. So all those songs, I can hear the shit in my head. And if I can do that, then the piano's right here (points to his head).<sup>22</sup>

Jazzin näkökulmasta Claude Lévi-Straussin esittämä problematisointi, kuinka siirrymme luonnosta kulttuuriin, jatkuvasta epäjatkuvaan, vaistosta älyyn, elämellisyydestä inhimillisyyteen, on mielenkiintoinen. Voisi sanoa, että jazz on eräänlaista "rajalla" olemista - "luonnollisen systeemin" periaatteiden mukaisesti: Olemme "luonnostamme" kahden maailman kansalaisia; biologisena olentona kuulumme luontoon ja sosiaalisena olentona luomme kulttuureja, erilaisia "systeemejä".<sup>23</sup> Jazzin suurta elinvoimaa voisi koittaa selittää juuri tällä rajailmiöllä. Käsittääkseni on nimittäin olemassa tietty balanssi-hakuisuus näiden kahden ääri-ilmion, jatkuvuuden ja epäjatkuvuuden välillä periaatteena: "luonnosta haemme voimaa älyllisille kehittelyille ja tulkinnoille". Jazz on tässä suhteessa erinomainen laboratorio. Jazzin lineaarista tyyliä voisi tässä yhteydessä luonnehtia ensimmäiseksi vastarinnaksi strukturaalista korkohierarkiaa so. viime kädessä jatkuvuutta vastaan: 1930-luvulta lähtien soitettiin "against the changes". Taiteelliseen individualismiin, vapaaseen taiteelliseen itseilmaisuuksiin viittaava ele on pieni mutta merkittävä. Tästä seuraavaksi.

### 3.3.3. Lineaarisen tyylin historiaa

Mitä tulee edellä luonnostellun kahden - "riffi"- ja lineaarinen tyyli - ilmiösultaan eräässä mielessä vastakkaisen lähestymistavan väliseen keskinäiseen suhteeseen, on huomautettava, että moni "elävä"

<sup>22</sup> Milkowski, Bill (1992): "Gang of N", *Down Beat*, January 1992, s. 20.

<sup>23</sup> Olen käyttänyt tässä hyväkseni Eero Tarastin erääseen yleisesitykseen kirjoittamaa hyvin yleisluonteista luonnehdintaa.

jazzimprovisaatio lähes poikkeuksetta sisältää piirteitä näistä molemmista tavoista, joita käytetään - siis 'toistoa' ja 'läpikävelyä' - vaihtelevasti vuorotellen. Jazzin historiaa tarkasteltaessa tosin näyttää siltä, että lineaarisen melodian keskeisimmät tyylipiirteet tulevat korostuneesti esille vasta "myöhäisen swing-kauden" tai "varhaisen modernismin" aikana 1930-luvun jälkipuoliskolla. Useissa jazzia käsittelevissä yleisesityksissä lineaarisen tyylin synty yhdistetään nimenomaan tenorisaksofonisti *Lester Youngiin*, jonka kautta po. tyyli - myös useiden elämäkertateosten mukaan - siirtyi olennaiseksi osaksi jazzin ns. modernia bebop-tyyliä<sup>24</sup>, joka syntyi varsinaisesti 1940-luvun alussa. Tällainen muutamiin yksityisiin jazzmuusikkoihin sitoutunut selitystapa on luonnollisesti asioita yksinkertaistava, mutta tarkasteltaessa tiettyjen "modernien" muusikkojen taustaa, esikuvia ja kehityskaarta, esimerkiksi Charlie Parkerin suhdetta Lester Youngiin tai Dizzy Gillespien suhdetta Roy Eldridgeen<sup>25</sup>, sekä toisaalta näiden muusikkojen merkitystä ns. modernin jazzin synnylle, voidaan tällaista selitystapaa pitää perusteltuna. Moderni bebop-jazz on sittemmin ollut perustana suurelle osalle koko 1940-luvun jälkeistä jazzin valtatradiotiota aina meidän päiviimme saakka.

### Gunther Schullerin mukaan

Lester (Young) was *the* most influential artist after Armstrong and before Charlie Parker. ... (And) he he had not only spawned a whole school of followers but created a completely new aesthetic of jazz - for all instruments, not just the tenor saxophone. The essence of his heritage is that he proposed a totally new alternative to the language, grammar, and vocabulary of jazz, one that broke away from the prevailing Armstrong tradition and did so incisively, unequivocally - and unapologetically.<sup>26</sup>

### Schuller kysyy, kuinka Young sitten väisti Louis Armstrongin - ja

<sup>24</sup> Tässä mielessä yksinkertaiselle variaatio-tekniikalle perustuvaa jazzimprovisointia voidaan pitää "alkuperäisempänä" lähestymistapana jazzin temaattiseen materiaaliin kuin lineaarista tyyliä, vaikka kyse on siis periaatteessa samasta asiasta - voidaanhan olettaa, että lineaarinen melodia vain on 'rytmimalliensa' muodon puolesta korostuneen komplisoitunut. Tämän vuoksi Coker korostaakin pedagogisesta näkökulmastaan käsin variaatio-tekniikan ensisijaisuutta: vasta sen tyydyttävän hallitsemisen kautta voidaan juohevasti edetä lineaariseen tyyliin (ks. Coker (1964) s. 13 - 14).

<sup>25</sup> Edellistä suhdetta luonnehditaan yksityiskohtaisesti mm. Ross Russellin (1979) teoksessa *Bird elää. Charlie Parkerin makea elämä ja kovat ajat*, WSOY, Juva; jälkimmäistä taas Dizzy Gillespien (1980) omaelämäkerrallisessa muistelmassa *Dizzy muistelee*, WSOY, Juva.

<sup>26</sup> Schuller, Gunther (1989): *The swing era. The development of Jazz 1930 - 1945*, Oxford University Press, New York, s. 547.

Coleman Hawkinsin, ajan tunnetuimman ”tenorijätin” - vaikutuksen?

Lester himself gives us at least one very important clue: *he wasn't listening to Armstrong!* He was listening to Jimmy Dorsey and Frankie Trumbauer - particularly to the latter's *Singin' the Blues* and to his C-melody sax. Nor did he listen much to Coleman Hawkins; and, when did he hear him the first time with Fletcher Henderson's band in Kansas City, he seems not to have been much impressed. ... Lester could not accept Hawkins's essentially staccato, hard-tongued, vertical, chord-anchored approach to the saxophone. His way of hearing music was the way of the blues - and of telling a story in music.<sup>27</sup>

Käytännölliseltä kannalta - miten lineaarinen tyyli syntyi, mihin se perustuu? Tässä James Lincoln Collierin selitys asialle (suluissa olevat lisäykset minun):

Because (Count) Basie was under contract elsewhere and could not use his own name, the group was billed as Jones-Smith, Corporation. It cut four sides. Lester's (Young) solo on "Shoe Shine Swing," one of the endless variations on "I Got Rhythm" the Basie band worked from, was one that Young himself considered one of his finest. He was right. It demonstrates the keen sense of melodic form that was among his greatest assets. Most jazz players have trouble constructing a four-bar phrase with any unity of form; Lester opens his solo with an eight-bar figure that is perfectly balanced, without an excess note, and also divides itself neatly into four two-bar segments. The next portion of the solo is made up four-bar phrases, not so neatly joined as the first eight bars; but the eight bars of the bridge of his second chorus are again all of a piece, and the last eight bars are played in one long, flowing phrase that contains both the surprises and the sense of inevitability that any sound dramatic form has. And so light is the sound that there are points in the solo that could fool the listener into thinking they were being played on a clarinet.

We can see in these cuts as well Lester's habit of playing from scales rather than chords. He tends - and of course this is only a tendency - to use notes that come from the scale of the original key, rather than to emphasize the chords as they come along by playing those notes in them that do not belong to the original scale. Particularly, he uses the ninth and sixth (technically, the thirteenth) where the New Orleans players would have used either the minor or the blue third and seventh. As we have seen, the sixth was at times coming to replace the blue seventh in jazz, and now the ninth (the "re" of the do-re-mi scale) was replacing the blue third. In a take of "I Want a Little Girl," issued thirty years after the

---

<sup>27</sup> Schuller (1989) s. 548.



original came out, it is possible to hear in Lester's first chorus a sixth used to lead into the subdominant, where we would normally find the minor seventh. Minor thirds and sevenths are not, of course, in the diatonic major scale, and by substituting sixths and ninths for them, Lester produces a line that is less chromatic than that of most players of his time.

By way of explanation, let us say that the original key of the song is C. When Lester comes to an A chord, he will emphasize the A and E of this chord, which also appear in a C scale, rather than the C#, which doesn't. I do not want to make too much of this; Young like other jazz musicians of the time, was improvising from the chord changes. But an astonishing quantity of his recorded music was played on the simplest materials - the blues, variations on the "I Got Rhythm" changes, variations on the "Dickie's Dream" changes, which the Basie men used a lot. These sets of chords lend themselves to staying within a given scale, because they contain no departures into distant keys, as in "Body and Soul," the bridge to "Cherokee," and others of the type that Hawkins was so fond of. This approach prefigured the modal playing that came to prominence twenty years later.<sup>28</sup>

Myös Tirro viittaa Collierin tapaan Lester Youngin musiikillisten ideoiden kestävään vaikutukseen vuosikymmeniä eteenpäin:

Lester's generally diatonic ear, his emphasis on both the melodic use of fourths and fifths intervals and harmonically on the sixth and ninth steps of the scale, combined with his linear conception of phrasing - all these have had far-reaching influences, even into our own time. For, essentially, the modal playing of the 1960s and 1970s had its inception with Lester Young. So did the whole modern linear melodic approach to jazz improvisation. I would argue that a concept such as George Russell's Lydian Chromatic Concept of tonal Organization was unthinkable without Lester's prior explorations of such directions. I am referring here not so much to specific types of tonal or modal organization - although Lester can also be seen as the father of such modern offshoots - as to the general concept of freeing melodic design from a rigid relationship with its harmonic underpinnings. The notion that melodic ideas can assume a certain degree of autonomy, independent of any particular harmonic progression, really began with Lester.<sup>29</sup>

Lineaarinen tyylin voidaan ajatella historiallisesti myöhäisempänä ja

<sup>28</sup> Collier, James Lincoln (1978): *The Making of Jazz; A Comprehensive History*, Granada Publishing, s. 230 - 232.

<sup>29</sup> Schuller (1989) s. 554.

eräässä mielessä kehittyneempänä palvelevan tehokkaammin vapaata puheenomaista ilmaisua kuin alkuperäisen riffi-tyylin, joka tyytyy lähinnä vain toistamaan perinteikkäitä ilmaisuja. Linearisessa tyyliässä on tietenkin viime kädessä kysymys melodian vapauttamisesta itsenäiseksi, pyrkimyksestä vapaaseen musiikilliseen ilmaisuun vailla alisteista suhdetta ”liian ilmeiseen” taustalla vaikuttavaan struktuuriin, sointuihin ym. Muutoinhan soitto olisi jäänyt vain ”riffien” toistoksi tai sointujen ”kääntelyksi”. Pyrittiin - viitekehityksen sisällä - irti soinnuista niin paljon kuin mahdollista tuottamaan horisontaalisia melodisia ideoita, ei toistamaan annettua sointupohjaa tms. Punaisena lankana esityksessäni on se, että minuuden rakentaminen, yksilöllisen tyylin löytäminen, individualisaatio-prosessi, tarve erottua kollektiivisesta jne. ilmeni jazzmusiikissa - ja ilmenee edelleen - tiettyinä epäsymmetria- ja moniselitteisyys-hakuisuutena, myös lineaarisena tyylinä - näihin seikkoihin palataan vielä tutkielman loppupuolella monissa eri yhteyksissä.

Kuitenkin tässä vielä lyhyt aatehistoriallinen näkökulma jazzin lineaarisen tyylin ”taustaan”: Eikö ole niin, että vuosisadan vaihteessa alkoivat tietyt tieteelliset ja yhteiskunnallis-taloudelliset näkökannat yhä selvemmin muokata käsityksiämme ihmisestä ja kulttuurista. *Modernin* ja *urbaanin* hengessä kiteytyvät ajan vaatimukset ja ihanteet: tehokkuus, kiire, koneromantiikka, vauhdinhurma sekä kaiken hetkellisyys ja jatkuva muuttuminen. Lisäksi tähän kehitykseen kuului olennaisesti myös uudenlaisen, *kelloon* sidotun aikakäsityksen leviäminen. Kellosta tuli vähitellen koko länsimaisen, mekaanisen yhteiskunnan symboli. Luonnon vuotuiseen kiertokulkuun liittyvä syklinen aikakäsitys syrjäytyi hiljalleen ja sen sijaan aikaa alettiin hahmottaa lineaarisesti. Aika samaistettiin nyt *kehitykseen*, joka eteni jatkuvana prosessina palaamatta koskaan lähtöpisteeseensä. Uskon, että tässä lyhyesti luonnosteltuna on myös jazzin lineaarisen tyylin henkinen perusta.

Kuten *Bloomdido*-esimerkistä käy ilmi, myös Charlie Parker - Younglevynsä ensin ”puhki” kuunneltuaan - oli aika-ajoin hyvin irrallaan soinnuista ja operoi tällöin enimmäkseen vain sävellajien puitteissa. Lineaarinen tyyli kehittyi sittemmin tavallaan huippuunsa 1960-luvun alussa John Coltranen ”sheets of sound” -ajattelutavan kautta: Siinä melodiset säkeet ja ”fraasit” tavallaan korvataan ”sävelryöpyillä” tai sointipinnoilla, jotka elävät ja muuntuvat harmonisten keskusten

vaihteluiden mukaan.

Poikkeuksellisen selviä pyrkimyksiä sävelaiheiden melodiseen, temaattiseen kehittelyyn tässä "lineaarisuuden kyllästävässä" valtatraditiossa on sittemmin esittänyt mm. tenorisaksofonisti Sonny Rollins, joka usein mainitaan ensimmäisenä tämän tyylin nykyisistä edustajista<sup>30</sup>.

### 3.3.4. 'Riffin' olemuksesta

Mistä jazzmuusikko sitten saa 'annetut rytmimallinsa' tai sanokaamme "*fraasinsa*" tai "*riffinsä*"? Ensiksikin yleisesti ottaen jazztradition siirtyminen on aina tapahtunut muiden muusikkojen soiton *kuuntelun ja jäljittelyn* kautta: tällä tavoin jazziin perehtyvä muusikko omaksuu paitsi jazzin yleisiä tyylillisiä piirteitä (artikulaatio, sointi, dynamiikka ym.), myös spesifejä jazzissa käytettyjä 'rytmimalleja', joista myöhemmin voi kehkeytyä hänen oma persoonallinen ilmaisutapansa.

Tirron mukaan termillä "riffi" on kolme yleistä merkitystä: 1. blues-melodia, 2. lyhyt (2 - 4 tahdin mittainen) toistuva sävelaihe, jota käytetään soolon säestyksenä, ja 3. jonkun jazzmuusikon improvisoitu melodinen sävelaihe, jota muut jäljittelevät.<sup>31</sup> Ensimmäinen esimerkki on tenorisaksofonisti Dexter Gordonin blues-teema *Backstairs*<sup>32</sup>, joka soveltuu esimerkiksi "riffistä" Tirron mainitsemassa kahdessa ensimmäisessä merkityksessä:

<sup>30</sup> Sonny Rollinsin po. improvisointitekniikkaa käsitellään yksityiskohtaisesti mm. Gunther Schullerin (1964) artikkelissa *Sonny Rollins and Thematic Improvising, Jazz Panorama*, ed. Martin Williams, New York; ja 'The Jazz masters' -sarjan soolotranskriptiokokoelmassa 'Sonny Rollins', ed. Charley Gerard (1980), Consolidated Music Publishers, New York.

<sup>31</sup> Tirro, Frank (1974) s. 287.

<sup>32</sup> Niehaus, Lennie (toim.): *Dexter Gordon, Jazz Saxophone Solos, Transcriptions from the Original Recordings*, Hal Leonard Publishing Corporation, USA, s. 10. Äänite on julkaistu äänilevyllä *Homecoming* (CBS LP88232).

Nuottiesimerkki 8

The image shows three staves of musical notation in a 4/4 time signature. The first staff has a treble clef and a key signature of two flats (Bb and Eb). The melody consists of eighth and quarter notes. Chord symbols above the staff include (Bb) C, (Bb7) C7, (Eb7) F7, (Bb) C, and (G7) A7. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns. The third staff features a more complex harmonic structure with chord symbols (Cm7) Dm7, (F7) G7, (Bb) C, (G7) A7, (Cm7) Dm7, (F7) G7, (Cm7) Dm7, and (F7) G7. There are also circled numbers 1 and 2 above the staff, and a '3' below the final measure, possibly indicating a triplet or a specific fingering.

”Riffin semantiikka” lyhyesti: Melodinen ”riffi”-tyyli itsessään olisi musiikillisesti äärimmäisen pitkästyttävä ja mielenkiinnoton ilmaisutyyli, jos mitkään muutkaan tekijät eivät muuttuisi. Mutta kun taustaa, sointuja vaihdetaan ”riffin” toistuessa, näyttäytyy ”riffi”-kuvio, vaikka kuinka ”vanha ja kulunut”, joka kerta *uudessa merkityksessä* esim. blues-kaavan tapauksessa vasten harmonisia perusfunktioita: I-IV-V, kuten Backstairs - esimerkissä. Itse asiassa tämä huomio sai minut lopullisesti vakuuttuneeksi *harmonian todella suuresta merkittävydestä jazzmusiikissa*. Vielä ”jazzkauden” kynnyksellä Schuller empii kantaansa:

It is logical to assume that in time the harmonic practices themselves began to influence melodic choices as well. Certainly by the twenties, these two elements were so intimately interrelated that it would be impossible to say which of the two, harmony or melody, dictated to the other.<sup>33</sup>

Ja tässä vielä Williamsin kriittinen kanta harmonian - ja myös *soittimellisuuden*, tästä myöhemmin lisää - merkittävyden korostumiseen 1940-luvun musiikissa:

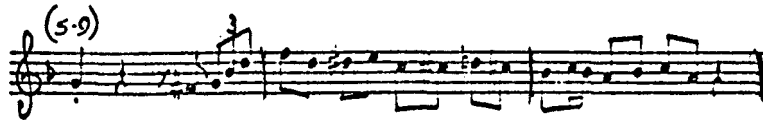
A further liability has been a tendency to think instrumentally rather than vocally. To the modern jazz musician an instrument, any instrument, is not a vocal substitute but a horn. His predecessors, in this respect at least, were better counseled by their instincts than the younger men have been counseled by their brains. They all sang when they blew - Sidney Bechet, King Oliver, Louis Armstrong, Ben Webster, Johnny Hodges, Coleman

<sup>33</sup> Schuller (1976) s. 46 - 47.

Hawkins, Lester Young, Henry Allen, Barney Bigard, and so on. They worked over a melody. Their successors tended to work over the chord changes. And in their preoccupation with harmonic refinement and instrumental virtuosity, they forgot how to sing.<sup>34</sup>

Seuraavaksi esimerkki improvisoidusta sävelaiheesta, joka on muuttunut yhteiseksi omaisuudeksi; ensin Parkerin ”alkuperäisiä” versioita, kolmannen improvisaatio-choruksen tahdit 9 - 11 *Barbados*-soolosta<sup>35</sup> ja sitten ensimmäisen improvisaatio-choruksen tahdit 10 - 11 *Now's the time*-soolosta<sup>36</sup>, jossa sama aihe esiintyy nyt vain minuutissa:

### Nuottiesimerkki 9



### Nuottiesimerkki 10



Ja vielä esimerkki tavasta, jolla Dexter Gordon käyttää Parkerin keksimää aihetta omassa soolossaan (tahdit 9 - 10) vuosia myöhemmin, esimerkki on S. Rollinsin blues-teeman *Tenor Madness* pohjalta syntyneestä improvisaatiosta 5. improvisaatio-chorus kokonaan<sup>37</sup>:

<sup>34</sup> Pleasants, Henry (1969): *Serious Music - and all That Jazz*, Victor Gollancz Ltd., London, s. 148.

<sup>35</sup> Owens (1974) vol. ii, s. 254.

<sup>36</sup> Miedma (1977) s. 78.

<sup>37</sup> Barker, Mick (toim.) (1988): *Tenor Sax Jazz transcriptions Series Two*, Wise Publications, Amersham, s. 25.

## Nuottiesimerkki 11

The musical notation consists of four staves of music. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notes are: C4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), Bb4 (quarter), C5 (quarter), Bb4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter). Chords below the staff are C, F7, G, and C7. The second staff continues the melody with notes: Bb4 (quarter), Ab4 (quarter), Gb4 (quarter), Fb4 (quarter), Eb4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter), Bb4 (quarter), Ab4 (quarter), Gb4 (quarter), Fb4 (quarter), Eb4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter). Chords below are F7 and C. The third staff has notes: Bb4 (quarter), Ab4 (quarter), Gb4 (quarter), Fb4 (quarter), Eb4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter), Bb4 (quarter), Ab4 (quarter), Gb4 (quarter), Fb4 (quarter), Eb4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter). Chords below are Em7, A7, Dm7, and G7. The fourth staff has notes: Bb4 (quarter), Ab4 (quarter), Gb4 (quarter), Fb4 (quarter), Eb4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter), Bb4 (quarter), Ab4 (quarter), Gb4 (quarter), Fb4 (quarter), Eb4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter). Chords below are C, Am7, Dm7, G7, and C. A triplet of three eighth notes (Bb4, Ab4, Gb4) is marked with a '3' above it.

Aiheeseen liittyen Coker antaa muutamia käytännöllisiä neuvoja ja ohjeita: Aivan samoin kuin nuori säveltäjä hankkii suuren osan käsityötaidostaan kuunnellen musiikkia ja perehtymällä siihen samalla partituurin avulla, myös aloitteleva improvisoija omaksuu tradition mitä tehokkaimmin lukemalla jostain improvisoidusta soolosta tehtyä *transkriptiota* ja kuuntelemalla sooloa samanaikaisesti äänilevyltä. Ellei transkriptioita ole saatavissa, ne on luonnollisesti valmistettava itse - tällainen valmistusprosessi sinänsä on erittäin tehokas oppimisen kannalta. Tämänkaltainen jazzin opiskelumetodi kehittää 1) muusikon sävelkorvaa ja sävelmuistia siinä määrin, että hän lopulta voi *transkriboida omia ideoitaan improvisoidessaan*; ja 2) tutkimalla jo ammattitaitoisten muusikkojen sooloja ja tyylejä aloittelija vähitellen oppii ymmärtämään syvemmin ja syvemmin improvisoitua sooloa ja löytämään eri metodeja ja ideoita improvisoinnissa käytettävän materiaalin käsittelyä varten. Myös muusikon arviointikyky eri solistien arvon ja merkityksen suhteen kasvaa, kun hän huomaa, mitkä soolot kestävät analyttisen tarkan tutkimisen. Ensisijaisesti transkriptiosta on pyrittävä paikallistamaan motiivit, niiden variaatiot ja huomion arvoiset lineaariset jaksot. Mutta transkriptio-tekniikalla tapahtuvan muiden soolojen tutkimisen lisäksi nuoren muusikon on viisasta aloittaa säntillinen ja uskollinen *omaperäisten motiivien* kokoaminen käytettäväksi analyysiä ja kehittelyä varten. Näistä motiiveista voi lopulta tulla osa muusikon omaa improvisointityyliä ja osa hänen omintakeisten ideoittensa "arsenaalia", mitä käyttää hyväksi tulevaisissa improvisaatioissa. Suositeltavaa on tallentaa omat motiivit vaikkapa nuottikirjaan, jossa ne säilyvät myöhempää tarkastelua ja

korjailua varten.<sup>38</sup>

Seuraavassa Cokerilta - ”ideoivan abstraktion hengessä - muutamia motiivien kehittelyyn liittyviä esimerkkejä. Itse motiivien työstämisestä ”esityskuntoon” voidaan ensiksi mainita jonkin perusmotiivin (joka usein ensin on sovitettu johonkin harmoniseen kaavaan; II - V<sup>7</sup> -liike on kaikkein tavanomaisin) toistoon perustuva melodinen käsittely sekvenssinomaisesti *transponoinnin* avulla eri sävelkorkeuksilla - tämän harjoitusmetodin mainitsin jo aiemmin. Esimerkin perusmotiivi voidaan harmonisoida esimerkiksi tavanomaisen II<sup>m7</sup> - V<sup>7</sup> -liikkeen mukaisesti:

Nuottiesimerkki 12



Sitten sitä voidaan toistaa esimerkiksi näin:

Nuottiesimerkki 13



Perusmotiivia voidaan myös muunnella - esimerkiksi sointupohjan vaatimusten mukaisesti näin:

Nuottiesimerkki 14



tai siirtyen sointupohjan eri vertikaaliselle tasolle kuin missä perusmotiivi on.<sup>39</sup>

<sup>38</sup> Coker (1964) s. 14.

<sup>39</sup> Coker (1964) s. 16 - 18.

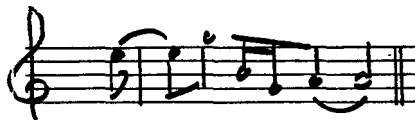
Nuottiesimerkki 15



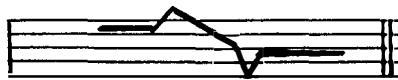
Muita motiivisen työstämisen mahdollisuuksia - em. sekvenssinomaisen transponoinnin ohella - ovat Cokerin mukaan kehittäminen huomioonottaen motiivin *melodinen kaarros*, sen *rytmi* tai vertikaalisessa mielessä sen *tärkeät sävelet*:

Nuottiesimerkki 16

motiivi



a) kaarros



b) rytmi



c) tärkeät sävelet



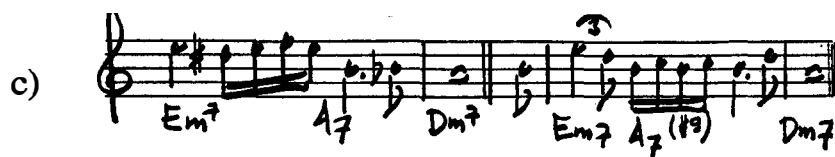
Näistä motiivin rytmis-melodisista ominaispiirteistä voidaan kehittää vaikkapa seuraavat johdannaiset:<sup>40</sup>

Nuottiesimerkki 17



<sup>40</sup> Coker (1964) s. 54 - 57.





Edellä esitetyt neljä jazzin motiivisen materiaalin kehittelymahdollisuutta eivät mitenkään olennaisesti poikkea klassisen musiikin vastaavista temaattisen työn prosessin mahdollisuuksista. Tarkoitukseni oli tässä vain esittää, että jazzin parissa puuhaileva muusikko *voi* kiinnittää huomionsa täsmälleen samoihin seikkoihin, joiden parissa myös perinteisen klassisen musiikin säveltäjä työskentelee. On huomattava, että edellä annetut esimerkit ovat korostuneen yksinkertaisia eurooppalaisessa sinfonisessa musiikissa ilmenevään temaattisen motiiviaineksen käsittelyyn verrattuna, mutta niiden tarkoitus tässä olikin vain ilmentää mahdollisia peruseriaatteita. Toisaalta jazzin käytännöllinen, improvisointiin liittyvä aspekti asettaa jazzin muodoille tietyn yksinkertaisuuden vaatimuksen verrattuna eurooppalaiseen sävellyskäytäntöön, jossa musiikki aina nuotinnetaan; myös tämä seikka osaltaan selittää em. esimerkkien yksinkertaisuutta: "aikapula" sanelee omat ehtonsa.

### 3.3.5. Kehittely - "rakentaminen"

Mitä tulee itse 'kehittelyn' periaatteeseen - siinä mielessä kuin se eurooppalaisessa konserttimusiikissa ymmärretään - on huomattava, että jazzin pienimuotoisuus ja sen harmonisen 'suurlopukkeen' luonteinen (lähes) muuttumaton sointupohja asettavat selvän rajoituksen eurooppalaisen mallin mukaiselle kehittelylle. Siten jazzinomainen kehittäminen on tulkittava korostuneesti toiston ja variaation periaatteista käsin, mikä käykin edellä mainituista kehittäyperiaatteista selvästi ilmi. Näistä tosin motiivien transponointi-tekniikka viittaa muita enemmän varsinaiseen kehittelyn ideaan eurooppalaisessa mielessä tonaliteetin dynaamisen liikkeen vuoksi, vaikkakin esimerkiksi dramaattisen, kahden toisilleen vastakkaisen tonaliteetin luoman jännitteen puuttuminen ja formaalinen pienimuotoisuus viime kädessä rajoittavat - tämän jo edellä sanoin - po. kehittelypäämäärän lopullista toteutumista eurooppalaisessa mielessä asia ymmärrettynä. Siten jazzmelodiassa (erityisesti sen vertikaalinen aspekti) aina säilyy tietynasteinen eppinen tai jopa lyyrinen

sävy.

Mitä taas tulee jazzmelodian rytmiin (horisontaalinen aspekti), on huomattava, että sen avulla voidaan jazzissa kehittelyllisiä päämääriä toteuttaa huomattavan monitahoisesti - luonnollisesti vain tietyissä käytännöllisyyden asettamissa rajoissa. *Rytmistä kehittelyä* on siten pidettävä jazzissa jollakin tavoin ensisijaisena kehittelyperiaatteena, joka on taustatekijänä kaikissa muissa jazzin kehittelypyrkimyksissä - nähdäkseni jazzin 'sisäinen merkitys' syntyy juuri tästä rytmisen kehittelyn tendenssistä, mihin myös Dizzy Gillespien edellä siteerattu lausuma viittaa. Palaan tässä esitettyihin näkökohtiin vielä 'säännönmukaisuuden rikkomista' käsittelevässä alaluvussa. Totean tässä vain, että aivan ilmeisesti olennainen osa jazzin kehittelystä, jolla saavutetaan vaadittava "dramaattinen" vastakohtaisuus, toteutetaan 1. yleisesti ns. *dialogisen* systeemin avulla, mikä on jazzin rakenteeseen mitä moninaisimmin kytkeytyvä periaate; ja 2. erityisesti *rytmisen säännönmukaisuuden horjuttamisen* avulla, missä siis dramaattiset vastapoolit ovat - ei suinkaan esimerkiksi erilaisten karakterististen teemojen vastakkainasettelu, vaan - formaalinen säännönmukaisuus ja tätä horjuttamaan mutta ei tuhoamaan pyrkivät erilaiset musiikilliset tendenssit. Lineaarisen melodian epäsymmetriset säkeet ovat ensimmäinen *ele* tähän suuntaan.

Käytännössä jazzmuusikko voi luonnollisesti ottaa kehittelynsä lähtökohdaksi minkä tahansa em. neljästä toiston, muuntelun ja kehittelyn periaatteesta tai useimmissa tapauksissa jonkin yhdistelmän näistä. Edellä mainitut neljä motiivisen työstämisen tapaa - paitsi että ne harjoitusmetodina antavat muusikolle valmiita materiaalia (valmiita 'rytmimalleja') improvisaatiota varten - ennen kaikkea luovat muusikossa sellaisia valmiuksia, joiden avulla mahdollistuu intuitiivinen "uusien" rytmimallien syntyminen vanhojen pohjalta ja näiden johdonmukainen käsittely oikein oikeissa paikoissa.

Viime kädessä kysymys on siis teknisten valmiuksien kehittämisestä ideoiden sisäistä kuulemista ja näiden intuitiivista yhdistelyä ja muuntelua varten, minkä jazzissa on tapahduttava samanaikaisesti ajattelun ja *tekemisen* ykseydessä. Cokerin mukaan päämäärä motiivin transponointiin, sen melodiseen kaarrokseen, rytmiin tai sen tärkeisiin

säveliin perustuvassa kehittämissä on sama: pyrkimys on *vakiinnuttaa* melodinen muoto toistamalla joitakin alkuperäisen motiivin piirteitä ja sitten keksiä uusia intervallijaksoja vaihtelevuuden tarpeen tyydyttämiseksi.<sup>41</sup> Tässä voidaan heti ajatella, että tarpeellinen *polaarisuus* syntyy yksinkertaisen variaatio-tekniikan (”riffi”-tekniikan) ja po. lineaarisen tyylin välillä; viimeksi mainitun ohella myös erityisesti jazzin *polyrytmiset* muodosteet voivat olla toinen polaarisuuteen johtava tekijä.

Lisäksi Cokerin mukaan melodisiin variaatioihin sisältyy ainakin kaksi päämäärää, jotka molemmat ovat luomassa esittäjän ja kuulijan välistä kommunikaatiotasoa: ensiksikin ilmituleva *vastakohtaisuus* melodian (teeman) alkuperäiseen versioon, ja toiseksi vallitseva *yhteys* motiiviin<sup>42</sup>. Vastakohtaisuuden avulla variaatio laajentaa improvisaatiota välttämättä ikävystymisen vaikutelman, ja yhtäläisyyksien avulla alkuperäiseen motiiviin variaatio tuo improvisaatioon rakenteellista yhtenäisyyttä. Kaiken kaikkiaan soitossa on siten oltava mukana sekä älyllisyyttä että intuitiota, mikäli improvisoidun soolon on määrä olla täysin tyydyttävä. Motiivien kehittelymetodeja on tutkittava, kirjoitettava ja soitettava. Mikäli muusikko käyttää omaperäistä motiivikokoelmaansa melodisen kehittelyn lähteenä, seuraa tästä, että kaikki näistä motiiveista kehitetty materiaali myös on omaperäistä, ja näin muusikko on kehittänyt oman tyylinsä.<sup>43</sup>

Richmond Browne kirjoittaa kirjeessään Cokerille käsityksestään toiston ja vaihtelevuuden suhteesta seuraavasti (suluissa oleva lisäys minun):

Mitä jazzsolisti tekee, kun hän pyrkii ”rakentamaan”? Todellisuudessa sellainen ideaalinen prosessi tuskin koskaan tapahtuu, että tunnontarkka solisti soittaa tarkkaan ajatellun soolon keskittyneesti seuraavalle kuulijalle. Mutta kun oletamme tämän tapahtuvan, on *muisti* siinä ratkaisevan tärkeä selitystoiminta. Solistin on tehtävä kuulija vakuuttuneeksi siitä, mikä on soolon keskeinen ydin - motiivi, jos niin halutaan sanoa - ja sitten osoitettava kaikin mahdollisin tavoin näkemyksensä tästä motiivista laajentamalla sen suhteita perustaan, mutta säilyttämällä koko ajan tuntuma siihen unohtamatta sitä. Toisin sanoen uskon, että perusperiaatteena tulisi olla vaihtelevuuden sijasta pikemminkin *toiston* käyttö, mutta tätä ei saa olla liikaa. Kuulija tekee alituisesti mielessään tähän hetkeen perustuvia ennusteita pyrkien esimerkiksi arvaamaan, onko seuraavaksi ilmenevä musiikillinen

<sup>41</sup> Coker (1964) s. 57 - 58.

<sup>42</sup> Tässä Coker siis tekee selvän eron teeman ja sen motiivisten aineiden välillä.

<sup>43</sup> Coker (1964) s. 16 ja 18 - 19.

tapahtuma jonkin nykyisen tapahtuman kertausta vai jotakin erilaista. Improvisoiva muusikko lakkaamatta joko vahvistaa tai kieltää nämä kuuliaan mielessä syntyneet ennusteet. Näkemyksemme mukaan kuulijan on osuttava ennusteissaan oikeaan noin 50-prosenttisesti kuluva ajasta: Jos hän on liian menestyksellinen ennusteissaan, hän ikävystyy; jos hän taas liiaksi epäonnistuu, hän antaa periksi huomiokykynsä ylläpitämiselle ja nimittää musiikkia "organisoimattomaksi". Siten, jos muusikko alkaa toistaa jotakin kuviota, kuulijan mielenkiinto sammuu heti, kun hän on menestyksellisesti ennustanut, että kuvio edelleen toistuu. Mutta jos kuvion toistaminen edelleen jatkuu, kuulijan huomiokyky uudelleen aktivoituu, ja hän kiinnostuu nyt siitä, kuinka kauan kuvion toiston on määrä jatkua. Tilanne on sama, mikäli improvisoiva muusikko ei koskaan toista mitään - riippumatta siitä, kuinka suurenmoinen mielikuvitus hänellä saattaa olla. Jos mikään ei koskaan toistu, kuulija päättelee, ettei musiikki ole soittamisen arvoista; kun hän ei kykyne tekemään yhtään ennustetta oikein, hän myös lopettaa kuuntelemisen. Liian paljon erilaisuutta johtaa samankaltaisuuteen, mistä on seurauksena kyllästyminen. Liian paljon samankaltaisuutta on kyllästyttävää - mutta myös (positiivisessa mielessä) erilaista silloin tällöin toteutettuna.<sup>44</sup>

Ajatukset pohjaavat L.B. Meyerin musiikin kommunikaatioteoriassa esittämiin - niistä on puhe myöhemmin. Nähdäkseni lausuma luonnehtii hyvin edellä puheena ollutta jazzin variaatio-tekniikan ja lineaarisen tyylin välistä suhdetta, missä siis keskeinen ajatus on tietty jazzin *kommunikatiivinen tasapaino*; ajatusta voi laajentaa yleensäkin jazzin rakenteisiin: muotojen ja sisällön tulee olla tietynasteisessa balanssissa keskenään. Sama asia kommunikaatioteorian näkökulmasta Kai Karman esittämänä:

Eräs teoria, jolla musiikin miellyttävyyttä ja arvoa on pyritty selittämään, perustuu ajatukseen, että on olemassa tietty optimi informaatiomäärä aikayksikköä kohden, jota ei tulisi paljoa alittaa eikä ylittää. Jos informaatiota on liian vähän, jolloin musiikki muuttuu liian ennalta arvattavaksi, se on banaalia eikä sitä koeta kauniiksi tai mielenkiintoiseksi. Toisaalta taas liian suuri informaatiomäärä muuttuu rasittavaksi tai ylittää kuulijan vastaanottokyvyn, jolloin musiikki muuttuu käsittämättömäksi. Teoria selittää näppärästi sen, miksi hyvin monimutkainen, yksityiskohtiaan myöten harkittu musiikki ja täysin sattumanvaraiset äänijonot muistuttavat usein niin paljon toisiaan: niissä on molemmissa hyvin paljon informaatiota siten kuin se teorian mukaan käsitetään, kumpaakin on vaikea ennustaa.<sup>45</sup>

---

<sup>44</sup> Coker (1964) s. 15 - 16 (suomentanut mt.).

<sup>45</sup> Karma (1986) s. 32.

Jo tässä yhteydessä heitä ajatuksen, eikö lineaarinen melodia jazzissa ilmennä tiettyä individualistista pyrkimystä pois ”myyttistä”: Siirryttäessä ’toistosta’ ’läpisävellykseen’ pyritään jonkin ”uuden, ei-myyttisen” kertomiseen ja samalla ’minän’ ilmentämiseen musiikissa entistä painokkaammin? Kuitenkin aika-ajoin improvisoivan muusikon on palattava ”alkulähteille, myyttisten arvotusten” pariin hakemaan lisää aineksia ”tarinan kerrontaan”, kun aiheet uhkaavat ehtyä? *Bloomdido*-soolossa (nuottiesimerkki 7) Charlie Parkerin on kerran tehtävä tällainen ”paluu” kolmannen improvisaatio-choruksen alussa (D-chorus, tahdit 1 - 3), jossa hän soittaa kaksi blues-henkistä ”riffiä” jatkaakseen sitten omaa lineaarista tarinaansa. Tähän ajatukseen palaan vielä myöhemmin.

\*\*\*

Edellä on tullut korostuneesti esille jazzimprovisaation rakenteellista eheyttä painottava rationaalinen rakenneperiaate - erityisesti Coker korostaa tätä puolta tarkoituksellisesti *normatiivisessa*, pedagogiseen selvyyteen tähtäävässä esityksessään; normatiivisena ihanteena tässä luonnollisesti on em. kommunikatiivisen tasapainon ajatus. Myös Frank Tirro on samoilla linjoilla painottaessaan esityksessään parhaiden jazzsoolojen *konstruktiivista*, jopa syntaktista luonnetta - niiden ”sävellyksellisyyttä”. Tirron mukaan (suluissa olevat lisäykset minun):

jazzmuusikko käyttää ja työstää uudelleen aiempien esitystensä musiikillista materiaalia ja - kuten tullaan esittämään - aikojen kuluessa tulevien myöhempienkin esitysten aikana kehittyviä musiikillisia ideoita. Taitava improvisoija ei improvisaatioissaan lähde liikkeelle täydellisen avoimesta ja tyhjistä tilanteesta eikä vaella päämäärättömästi epämääräiseen päätökseen, vaan sensijaan hän kehittää motiiveja *syklisen* (orgaanisen jaksottaisuuden) periaatteen mukaisesti. Tämän prosessin ilmenemisessä voidaan erottaa kolme eri rakenteellista tasoa: Alimmalla tasolla improvisoija luo uusia ’fraaseja’, jotka jatkuvuudessaan menevät osittain ristiin sointukadenssien kanssa ja siten elidoituvat normaaliin sääerakenteeseen nähden; Korkeammalla tasolla improvisoija konstruoi edeltäneistä musiikillisista tilanteista johdonmukaisia seurauschoruksia, jotka ovat suhteellisen läheistä sukua tavallisimmin kutakin edeltävälle chorukselle; korkeimmalla tunnistettavalla tasolla jazzmuusikko käsittelee musiikillisia ideoita, jotka ovat peräisin kaukaisista menneistä tapahtumista. Sekä (klassisen musiikin) säveltäjä että (jazz)improvisoija pyrkivät luomaan

uusia ratkaisuja, jotka - aina heidän mieltymyksensä, kekseliäisyytensä ja sopusuhtaisuuden tajunsa mukaan - välttävät sekä kaikkein todennäköisimpiä että kaikkein hajanaisimpia teitä.<sup>46</sup>

Edelleen Tirro viittaa artikkelissaan Leonard B. Meyerin informaatio-teoriaan pohjaaviin musiikillisiin teorioihin todeten mm. seuraavaa:

Säveltäjät luovat tyyllisten normiensa puitteissa musiikkia prosessissa, jossa nykyiset tapahtumat ovat seurausta menneistä tapahtumista; Tämä tapahtuu monimutkaisessa todennäköisyysyhteisöissä, joka sisältää itsessään määrätyn päämäärän. Näin on laita myös jazzmusiikissa.<sup>47</sup>

Tiettyyn päämäärään orientoituminen on Tirron mielestä jazzsoololle ominainen piirre. Musiikki voidaan ajatella stokastisena prosessina, sävelsarjoina, jotka esiintyvät tietyn todennäköisyysyhteisöissä, *tyylin* mukaisesti. Milloin tahansa nykyhetken tapahtumien voidaan ajatella johtuvan menneistä tapahtumista, ja niinpä jazzsoolo voidaan ajatella Markoffin ketjuksi. Menneet tapahtumat ikäänkuin valmistelevat nykyhetken - onko determinismi täydellinen, tätä pohdiskelen myöhemmin. Ajatusta Tirro perustelee sillä, että taitavan jazzmuusikon jazzsoolo ”toimii” ilman rytmiryhmän (piano, basso, rummut) tukeakin; improvisoivalla muusikolla on aina mielessään tietty päämäärä ja tietty selvä reitti: so. muoto ja tyyli. Koska sekä kuulija että jazzmuusikko ovat suuntautuneita musiikin taustalla piilevään kaavaan, mikä rajoittaa tietyn tyyllisessä soolossa sallittuja todennäköisyyksiä, ja koska soolon alun esitystapa sisältää viittauksia - eräänlaisen ennusteen - siihen mitä tuleman pitää, ovat musiikilliset merkitykset tämän vuoksi mahdollisia. Kuulijan odotukset, analyysi ja kritiikki ovat koko ajan yhtä. Siten Tirro yhtyy mielihyvin Meyerin ajatukseen, että musiikkia tulee arvioida kieliopilliselta kannalta (syntactically). Jazzissa prosessi ja tuote vain ilmenevät samanaikaisesti, päinvastoin kuin nuotinetussa taidemusiikissa. Improvisaatiolla on yhtenäinen kielioppi ja hierarkkinen rakenne, jolle musiikin sisäinen, vain omaan itseensä viittaava merkitys rakentuu.<sup>48</sup> Jos halutaan osoittaa vain musiikista itsestään tämä tapahtumien kulkua ja päämäärää ohjaileva tekijä, on se jazzharmonia, kuten pyrin tutkielman loppupuolella osoittamaan. Tutkielman loppupuolella pyrin

<sup>46</sup> Tirro (1974) s. 286 (suomennos mt.).

<sup>47</sup> Tirro (1974) s. 297 (suomennos mt.).

<sup>48</sup> Tirro (1974) s. 288 - 289 ja 295 - 302.

hahmottelemaan myös eräänlaisia jazzin ”kieliopin alkeita”. Tirro jatkaa (kursivointi minun):

Vaikkakaan jazzesityksessä *muistia* ei käytetä palauttamaan mieleen yksityiskohtaisesti kerran opittua nuotinnettua sävellystä, sitä kuitenkin käytetään palauttamaan mieleen yksityiskohdat siitä tyylistä, jossa improvisoija soittaa. Ja kuten osoitetaan, muisti palauttaa mieleen - tietoisesti tai tiedottomasti - musiikillisia tapahtumia, malleja ja sointiyhdistelmiä, joista on tullut osa improvisoivan muusikon musiikillista itseyttä. Luonnoksia käytetään - joskus kirjoitettuja, joskus muistinvaraisia. Jazzin skeemat tai kaavat - nämä ovat malleja, mallikokoelmia tai mallien muunnoksia - muodostavat kehyksen, jonka varaan tai jota vastaan improvisoiva muusikko rakentaa uudet sävellyksensä. ...

On totta, että improvisaatio esiintyy vain kerran, mutta kullakin improvisaatiolla on oma historiansa suhteessa muihin samanlaisiin, toisilleen sukua oleviin esityksiin. Luova prosessi päättyy, kun sävellys on nuotinnettu tai improvisoitu esitys on ohi, mutta mikäli sama sävelmä tai skeema esitetään uudelleen myöhemmin uuden improvisaation yhteydessä, eri versioita voidaan tutkia erillisinä toisiinsa keskinäisessä suhteessa olevina sävellyksinä. Koska jazzsävelmiä säännöllisesti äänitetään uudelleen, perättäisiä esityksiä voidaan näin tutkia.<sup>49</sup>

Artikkelissaan Tirro siis osoittaa tähän liittyen - kuten jo edellä mainitsin - muutamia esimerkkejä, kuinka tietyt motiiviset perusratkaisut kertautuvat ja kehittyvät jazzmuusikoiden soitossa - tässä tapauksessa Stan Getzin kohdalla huolimatta asiaan vaikuttavien ulkonaisten tekijöiden (improvisaation pohjana eri sävelmä, eri tahtilaji, kyseessä eri levytysvuosi jne.) merkittävistä eroista, Charlie Parkerin kohdalla taas samassa levytystilaisuudessa tapahtuvien saman sävelmän eri otosten puitteissa. Käytännöllinen aspekti tässä on jälleen se, että vuosien ajan illasta toiseen esiintyminen ja samojen sävelmien esittäminen välttämättä ”pakottaa” muusikon toistamaan myös ideoitaan.<sup>50</sup> Tämäntapaisia esimerkkejä muusikoiden tyypillisistä ”fraaseista” ja niiden transformaatioista voidaan epäilemättä löytää paaljon. Ratkaisut eivät siis ole vaihtuvia ja satunnaisia vaan säilyviä ja kehittyviä.

Myös Owens vahvistaa edellä esitettyjä näkökohtia todetessaan

<sup>49</sup> Tirro (1974) s. 287 ja 296 (käännös mt.).

<sup>50</sup> Tirro (1974) s. 294 - 304.

tutkielmassaan mm. seuraavaa:

Jokainen kypsä jazzmuusikko kehittää itselleen motiivien ja fraasien varaston, jota hän käyttää hyväkseen improvisaatioissaan. Siten hänen "spontaanit" esityksensä ovat todellisuudessa jossain määrin etukäteen sävellettyjä. Mutta silti taitava jazzmuusikko harvoin - tuskin koskaan - toistaa soolon "sanasta sanaan"; sen sijaan hän alituisesti etsii uusia tapoja muotoilla uudelleen, yhdistellä ja ilmaista tiettyjä hyvin harjoiteltuja ideoita. Muusikon tietoisuus näistä melodisista ideoista tekee kuulijalle mahdolliseksi seurata sooloa mitä suurimmalla ymmärtämyksellä siinä tapahtuvaa luovaa prosessia kohtaan.<sup>51</sup>

Valikoituaan lähes 900:sta tunnetusta ja säilyneestä Parker-äänitteestä noin 250 transkriptiota ja tutkimusta varten - Näistä tutkielman toiseen osaan sisältyy 190 transkriptiota! - ja tehtyään tarpeelliset analyysit Owens toteaa loppupäätelmänään mm. seuraavaa:

Muutamia poikkeuksia lukuunottamatta Parkerin soolot näyttävät sävelletyn pikemmin spontaanisti kuin etukäteen. Spontaanisti säveltäessään Parker laati improvisaationsa ensi sijassa noin sadan mitaltaan ja muodoltaan vaihtelevan perusmotiivin varastosta; näitä motiiveja hän muunteli ja yhdisteli niitä mitä suuremmoisimmalla vaihtelevuudella. Niin muodoin Parkerin soolot ovat tavallisesti organisoituneet vailla viittauksia esitettävän, improvisoinnin perustana olevan sävelmän teemaan.<sup>52</sup>

Yksityiskohtaisessa tutkimuksessaan Owens on analysoinut Parkerin käyttämät perusmotiivit kiinnittäen erityistä huomiota mm. motiivien muotoon, esiintymistiheyteen, tyypillisiin esiintymispaikkoihin (esim. tietyt sävellajit) ym. seikkoihin. Toisaalta hän kiinnittää huomiota siihen, miten tietyt soolot rakentuvat mistäkin perusmotiiveista.

### 3.3.6. 'Käytännöllisyydestä'

Olen otsikoinut tämän luvun luonnehdinnalla "jazzmelodian käytännölliset muodot"; pyrin luonnostelemaan ajatusta seuraavassa. Mainitsemani 'käytännöllisyys' ei tietenkään rajoitu pelkästään melodiseen komponenttiin, vaan ulottuu jazzin kokonais-struktuurin kaikkiin osatekijöihin. Edellä esitetyn perusteella syntyy helposti se vaikutelma,

---

<sup>51</sup> Owens (1974) vol i, s. 17 (suomennos mt.).

<sup>52</sup> Owens (1974) vol i, s. viii ja 269 (suomennos mt.)



ettei eurooppalaisen nuotinetun sävellyksen ja jazzimprovisaation välillä ole mitään olennaista, teoreettisessa mielessä ratkaisevaa eroa, tai sen ainakin voidaan ajatella supistuvan lähes olemattomiin.

Edellä olen kuitenkin viitannut useissa eri yhteyksissä tiettyyn jazzin spesifiin käytäntöön, joka liittyy olennaisesti - kaikesta edellä esitetystä improvisaation valmistelun mahdollisuudesta huolimatta - jazzissa ilmenevään *improvisoivan tekijän* olemassaoloon ja siten huomattavasti eroaa eurooppalaisen konserttimusiikin käytännöstä, jossa improvisoiva tekijä on jazziin verrattuna toissijainen. Nähdäkseni tämä käytäntöjen erilaisuus viime kädessä erottaa nämä po. traditiot selvästi toisistaan. Kulttuurisessa mielessä afrikkalaista ja eurooppalaista käytännöllisyyttä voidaan vertailla siirtymänä *välittömästä välilliseen* tekemiseen, tiettyyn etäisyydenottoon, mikä puolestaan on hyvin eurooppalainen ajatustapa. ”Bricoleur alkaa harkita ajatuksiaan, tekemisiään, rakenteitaan”.

Tirron mukaan jazzimprovisaatio muodostuu *samanaikaisesta* uudesta sävellys- ja esitystapahtumasta, jonka pohjana vain on perinteinen ja vakiintunut sointukaava (”changes”)<sup>53</sup>; Olennaista tässä siis on käytännöllisyyden kannalta paitsi esityksen valmistelu tai valmistelemattomuus, myös säveltämisen ja esittämisen samanaikaisuus. Myös prosessi ja tuote ovat tavallaan yhtä, kuten Tirro edellä huomautti. Jazzimprovisaatio ja klassisen musiikin sävellystapahtuma ovat molemmat siis ”valmisteltuja”. Mutta säveltämiseen liittyy käytännöllisyyden kannalta se olennainen piirre, että säveltäjä voi sävellysprosessin aikana milloin tahansa ”palata ajassa taaksepäin”, mitä jazzmuusikko ei voi improvisaationsa aikana tehdä. Jazzmuusikko on mitä suurimmassa määrin ”aikaan sidottu” mutta myös aina ”hetkellisesti vapaa”, ”ajan ulkopuolella”, kuten tulen myöhemmin esittämään. Kuinka paljon traditio- ja tyyllitietoinen jazzmuusikko sitten todellisuudessa säveltää uutta ja kuinka paljon hän tosiasiallisesti palaa ajassa taaksepäin vain toistaakseen jotakin vanhaa oppimaansa? Tämä on tärkeä kysymys, johon palaan jazzin ’merkityksen’ ja ’myyttien’ tarkastelun yhteydessä.

Voidaan ajatella, että eurooppalainen *sävellys* on siis (lähes) loppuun asti valmisteltu esitys, josta lisäksi itse esitystapahtuma on *eriytynyt* eurooppalaisen konserttitradition tapaan, kun taas *jazzimprovisaatio* on

---

<sup>53</sup> Tirro (1974) s. 286.

vain osittain valmisteltu esitys, ja siinä esitystapahtuma ei ole eriytynyt eurooppalaiseen tapaan. Tosin on otettava huomioon, että myös klassisen musiikin perinteisessä tulkintakäytännössä voidaan nähdä improvisatorisia piirteitä, jotka ovat olennainen osa tämän tradition intuition varaista valmistelemattomuutta, mutta niiden vaikutus ei ole jazziin verrattuna siinä määrin merkityksellinen musiikin kokonaisuudon kannalta, että esimerkiksi sävellyksen säveliä voitaisiin kesken esityksen vaihtaa toiseksi vastoin ennakkosuunnitelmaa, tai että tiettyjä musiikin perushahmoja voitaisiin jazzin tapaan yllättäen huomattavasti muuttaa. Jazzin muotojen determinismi on voimakas mutta ei niin yksiselitteisellä tavalla lukkoonlyöty kuin klassisessa eurooppalaisessa musiikissa. Viimeksi mainitussa perinteinen nuottikirjoitus määrää sävelkorkeudet ja kestot sekä vähemmän tarkasti voimakkuuden ja sointiväriin, ja muodostaa näin eräänlaisen musiikin luurangon, jonka esittäjä tulkinnessaan muuttaa eläväksi musiikiksi. Eurooppalaisen musiikin improvisatorisia piirteitä kuvaa siten - varsinkin klassisesta tyylikaudesta lähtien - pikemminkin termi 'interpretaatio' kuin termi 'improvisaatio'. Mutta jazzimprovisaatiokaan ei siis ole 'improvisaatio' sanan varsinaisessa merkityksessä, mikäli termi mielletään 'valmistelemattoman esityksen' tms. merkityksessä.

Eurooppalaisen konserttimusiikin käytäntö on vuosisatojen kuluessa yhä enemmän loitonnut siitä, minkä ymmärrän jazzin käytännöksi - näyttää siltä, että vanhassa eurooppalaisessa musiikissa oltiin lähempänä "jazzin käytäntöä". Kehitys huipentui 1900-luvun puolivälissä eurooppalaisessa sarjallisessa musiikissa, jossa musiikin eri parametrit yhä lisääntyvässä määrin alistettiin jonkin ennalta määrätyn organisaatioperiaatteen alaiseksi. Tässä kehityskulussa siis improvisatoriset ja sittemmin myös interpretatiiviset piirteet eurooppalaisesta taidemusiikkitraditiosta vähitellen katosivat uuden käytännön astuessa vanhan tilalle. Oli sävellyksessä mikä tahansa, ihminen, elävä esittäjä tuo sävellykseen sitä esittäessään aina *oman elämänsä* mukaan. Esimerkiksi sarjallisessa musiikissa tämä tekijä "minimoitiin". Sen sijaan jazzmusiikki ei missään vaiheessa ole kadottanut tätä käytännöllis-inhimillistä tekijää.

Ottakaamme sarjallisuuden ohella toiseksi esimerkiksi 12-sävelrivillä säveltämisen: Sitä on pidettävä erinomaisen pitkälle kehittyneenä muotona po. eurooppalaisesta käytännöllisyydestä ja intellektuaalisuudessaan varsin

toisenlaatuisena, mikäli vertaamme sitä jazzin käytännöllisyyteen, sillä jazzmuusikko ei musiikissaan ajattele eikä tuota mitään sellaista, mitä hän ei välittömästi myös *tee*. Jazzin käytännöllisyys, joka aivan ilmeisesti voidaan ajatella periytyväksi afrikkalaisesta musiikillisesta käytännöstä, on siis sitoutunut *fyysiseen toiminnallisuuteen*, luonnollisesti mentaalisen toiminnallisuuden lisäksi. Siten kaiken ajateltavissa olevan musiikillisen ilmaisun tuottaminen jazzin keinoin ei ole mahdollista modernin eurooppalaisen musiikin tapaan - edellä kuvattu jazzin käytännöllisyys asettaa tietyt rajat.

Eurooppalaisen modernin musiikin virtauksissa on tosin viime vuosikymmeninä esiintynyt uusia improvisatorisia piirteitä (sattumamusiikki, aleatoriikka ym. ilmiöt), joita on kuitenkin pidettävä luonteeltaan toisenlaatuisina verrattuna sekä aiempaan eurooppalaiseen improvisointikäytäntöön että jazzimprovisointiin, koska eurooppalaisessa modernissa musiikissa ilmenevä improvisaatio useimmissa tapauksissa *tietoisesti* pyrkii eroon kaikista siteistään traditioon päinvastoin kuin jazzin vapaa improvisointi (ns. "free-jazz"), joka nähdäkseni rajoja laajentaessaankin haluaa säilyttää tietyn käytännöllisen suhteen traditioon, ehkä tietoisena, jopa "eettisenä" valintana - tästä myöhemmin. Jazzin lyhyttä historiaa tarkasteltaessa näyttää siltä, että free-jazz on useimmissa tapauksissa kehittynyt perinteisestä jazzista siten, että sen muusikot ovat vähitellen musiikissaan luopuneet tietyistä perinteisen tradition rajoittavista elementeistä kehittäessään tyyliään vapaampaan suuntaan useita perinteisiä elementtejä tai muistumia niistä kuitenkin säilyttäen. Mitä ehjin tällainen kehityskaari sisältyy mm. tenorisaksofonisti John Coltranen muusikonuraan.

Lisäksi jazzyhtyeen työskentely niinkuin kaikki ryhmämuusisointi on *yhteistoimintaa*, ryhmän jäsenten välistä vuorovaikutusta, missä muusikot mielellään kuuntelevat toinen toisiaan ja seurailevat toistensa ideointia synnyttäessään yhteistä "rytmin harmoniaa", joka parhaimmillaan voi johtaa "kollektiivisen intuition" kautta jazzin kollektiivisiin musiikillisiin innovaatioihin. Tähän tekijään sisältyy nähdäkseni myös vakavasti otettavan "freejazzin" ydin: Jazzin staattinen muoto voidaan ylittää paitsi edellä kuvatulla tavalla jazzin spesifien käytännöllisten, tietyllä lailla rajoittavien perinteisten muotojen avulla, jotka luovat dynaamista sisältöä, myös muusikoiden yhteisestä *sopimuksesta jotenkin toisin*. Tällöin jazzin

traditionaalisia elementtejä voidaan *tietoisesti* muuttaa tai joitakin niistä voidaan poistaa, ellei haluta luopua kaikista yhdellä kertaa. Juuri tämän tekijän avulla jazzissa voidaan edetä perinteestä poikkeaviin muotoihin yhteys perinteeseen kuitenkin säilyttäen, jolloin ei ajauduta suoranaiseen “anarkistiseen improvisaatioon” tms. traditiosta vieraantuneisiin ilmiöihin.

Usein esitetään väite, että eurooppalainen konserttimusiikki on viimeistään tällä vuosisadalla saavuttanut esimerkiksi afrikkalaisen musiikin (tai modernin jazzin) rytmisen kompleksisuuden ja ehkä ylittänytkin sen. Tämä pitää epäilemättä paikkansa; voimme ottaa ääriesimerkeiksi sarjallisen tai elektronimusiikin rytmiset mahdollisuudet. Mutta po. saavuttaminen ja “ylittäminen” on tapahtunut varsin erilaisen käytännön kautta kuin mikä on ominaista afrikkalaiselle musiikille tai jazzille. Sillä jazzin käytännöllisyys on ajattelun, *tietämisen ja tekemisen* ykseyttä. Tällaista käytännöllisyyttä voidaan pitää eräässä mielessä musiikillista ilmaisu *rajoittavana* tekijänä, koska - niinkuin edellä mainitsin - kaiken ajateltavissa olevan toteuttaminen ei ole mahdollista. Toisaalta tällainen käytännöllisyys on osa jazzin suurta elinvoimaa siksi, että sen muodot ovat sitoutuneet juuri elämänläheiseen, inhimilliseen ja “vieraantumattomaan” toiminnallisuuteen, missä “ihminen psykofyysisenä kokonaisuutena on kaiken mitta”, niinkuin vanha sanonta kuuluu. Jazzin muodot viittaavat vain ihmiseen, ei mihinkään hänen ulkopuolellaan olevaan. Palaan näihin ajatuksiin vielä jazzin ’myyttien’ tarkastelun yhteydessä.

Jazzinomaiseen käytäntöön liittyviä rajoittavia tekijöitä ovat ennen muuta kaikki ‘rytmisen perustan’ tarkastelun yhteydessä ilmi tulleet tekijät, kuten säännöllinen syke, formaali kaavamainen muoto, kaavamainen harmoninen perusta jne., viime kädessä koko ”jazzin systeemi” soitinvalikoimaa myöten. Viittaa lisäksi jazzin kollektiivisiin käytännöllisiin muotoihin osana sen aiempaa kansanmusiikillista taustaa, jossa merkittäviä käytäntöön vaikuttavia tekijöitä ovat muiden muassa korvakuulotraditio, improvisatorinen lähestymistapa yhdistyneenä musiikin jatkuvan muuntumisen ajatukseen so. ei teos- vaan ”tapahtumakeskeisyys” ja viime kädessä jazztradition eriytymätön suhde niin sanoakseni koko “elämäntilanteeseen”. Perinteinen jazzimprovisointi on improvisointia annetuissa kiinteissä muotorakenteissa, missä lähtökohtana ja samalla toiminnan kriteereinä (kommunikatiivinen tasapaino) ovat tietyt käytännöllisperäiset rytmiset muodosteet eli ‘annetut

rytmimallit', jolloin improvisaation ja interpretaation tulee olla tietynasteisessa tasapainossa keskenään.

Eurooppalaiseen musiikilliseen käytäntöön vaikuttaneista tekijöistä taas voidaan mainita mm. se, että musiikki on jo vuosisatojen ajan kuulunut olennaisena osana eurooppalaiseen korkeakulttuuriin; eurooppalaisen rationalismin vaikutus musiikkiin yleensä ja erityisesti suhteellisen täsmällisen nuottikirjoituksen kehittymiseen ym. tämäntapaiset seikat. Tehokkuusajattelun läpäisemän eurooppalaisen henkisen ja aineellisen kulttuurin monenlainen eriytyminen ja pirstoutuminen lukuisiksi eri osa-alueiksi, erikoistuminen jne. ovat epäilemättä myötävaikuttaneet myös sen käytäntöjen muotoutumiseen.

Jazzia on usein syytetty sen muotojen ja sävelkielen vanhoillisuudesta verrattuna vaikkapa moderniin 1900-luvun eurooppalaiseen konserttimusiikkiin. Kaikkinaiset viittaukset esimerkiksi barokin musiikin käytäntöön vahvistavat tällaisia syytöksiä. Tässä luvussa olen lopultakin pyrkinyt selittämään, miksi po. traditioita ei pidä vertailla toisiinsa suoraan ottamatta huomioon edellä esitettyjä käytäntöjen eroja, jotka traditioihin sisältyvät.

Lopuksi on syytä hetkeksi palata Tirron ja L.B. Meyerin edellä esittämään ajatukseen musiikin *syntaktisesta* luonteesta. Ajatus viittaa mahdolliseen analogiaan luonnollisen kielen ja esim. "musiikkikielen" välillä. Jos esim. jazzmusiikki halutaan käsittää kieleksi edes jossakin hyvin rajatussa merkityksessä, on kysyttävä, mihin tämä "kieli" pohjimmiltaan perustuu? Georg Henrik von Wright tulkitsee esipuheessaan Ludwig Wittgensteinin ajatusta kielen perustasta seuraavaan tapaan; lainausmerkeissä Wittgensteinin omat ajatukset:

Ottaen huomioon tavan, jolla kieltä opetetaan ja opitaan, kielen käyttöjen perustana olevat maailmankuvan katkelmat eivät ole alunperin ja tarkasti ajatellen lainkaan *lauseita*. *Esitieto* ei ole propositionaalista tietoa. Mutta ellei tämä perustus ole propositionaalinen, mikä se sitten *on*? Voitaisiin sanoa, että se on *käytäntö*. "Mutta perustelemisella, todisteiden oikeaksi osoittamisella on päätepisteensä. - Päätepisteenä ei ole kuitenkaan se, että välittömästi oivallamme tietyt lauseet tosiksi, ei siis eräänlainen *näkeminen*, vaan päätepisteenä on *toimintamme*, joka on kielipeliemme perustana." ... Wittgenstein lainaa

*Faustia*: ”Alussa oli teko”. ...<sup>54</sup>

Tässä loputkin Wittgensteinin ajatuksista, joihin von Wright viittaa:

Mikä *kelpaa* lauseen koetteluksi? - ”Mutta onko tämä riittävä koettelu? Jos on, niin eikö se ole todettava sellaiseksi logiikassa?” - Ikäänkuin perustelemisesta ei tulisi loppua. Mutta päätepisteenä ei ole perustelematon edellytys, vaan perustelematon menettelytapa.<sup>55</sup>

Puheemme saa merkityssisältönsä muista toimistamme.<sup>56</sup>

Kielen - myös ”jazzkielen” - takana on siis ihmisen, psyko-fyysisen olennon toiminta, käytäntö; tai erilaiset käytännöt, joista yhtä on esitelty edellä. Wittgenstein-sitaatit poikivat vielä yhden tärkeän ajatuksen, johon tulen monia kertoja viittaamaan myöhemmin diskurssissani: toiminta on ensimmäinen, se on ’annettu’.

---

<sup>54</sup> Wittgenstein, Ludwig (1975): *Varmuudesta*, suomentanut Heikki Nyman, WSOY, Porvoo, s. 26.

<sup>55</sup> Wittgenstein (1975) s. 54.

<sup>56</sup> Wittgenstein (1975) s. 71.

### 3.4. Swing analyyttisesti ja historian valossa

#### 3.4.1. 'Swing'-artikulaatio: rytmistä "demokratismia

Paneudun seuraavassa mielenkiintoiseen jazzmusiikin ilmiöön, jota Gunther Schüller on kirjoituksissaan nimittänyt jazzin "rytmiseksi demokratismiksi". Käsitteen perinpohjaiseksi ymmärtämiseksi on kuitenkin lähdettävä liikkeelle jazzia laajemmasta kontekstista, koska itse käsitekin on nähtävä puhtaasti eurooppalaisen tietoisuuden tuotteena.

Länsimaisen klassisen musiikin rytmin käsittely edellyttää elävyyttä ja joustavuutta tempon (eli metrisen rakenteen esitysnopeuden) suhteen - tästä ei liene epäselvyyttä. Luonnollisesti tyylihistorialliset konventiot määräävät yksityiskohtaisesti, millaisia tempomuutokset voivat määrällisesti olla. Jazzin rytmistä sykkettä sen sijaan hallitsee *tempon ankaran säännöllisyyden idea* (käytän tässä sanaa 'idea' sen vuoksi, että tempo voi joskus tahattomasti muuttua, mutta sen muuttumattomuuden idea säilyy), jota jazzissa on pidettävä välttämättömyytenä, sillä äärimmäisen hienojakoisia rytmisiä vastaiskuisia esitystapoja ei voida toteuttaa kollektiivisessa improvisoinnissa ilman järkähtämätöntä perustaa, joka perustuu tempon säännönmukaisuudelle, silloin kuin musiikin kokonaisuusmuoto on edeltäkäsinkin lukkoonlyöty. Tämä on tullut edellä selvitetuksi.

Metrin vaikutelma syntyy korostuksista joko automaattisesti mentaalisesti tai erityisesti tiettyjä sykejaksoja korostaen. Koron suuri merkitys on luonnollisesti siinä, että se jaksottaa musiikillisen metrin muotoa luovalla tavalla - itse asiassa ajatus korosta sisältyy jo 'metrin' käsitteeseen sinänsä. Ensiksikin on syytä erottaa toisistaan 1) hetki, joka jollain lailla on korostunut itse musiikillisessa struktuurissa (ns. strukturaalinen korko), 2) esitettäessä suoritettu hetkellinen korostus ja 3) jonkin hetken kokeminen korostuneeksi.

Strukturaalisen koron vaikutus riippuu suuresti siitä kontekstista eli laajemmasta yhteydestä, missä se esiintyy. Yleensä strukturaalinen korko koetaan (hahmopsykologian 'kuvio/tausta' -lakien mukaisesti), vaikkei esitettäessä tapahtuisikaan sen erityistä korostusta. Tyyllisuhteista, vallitsevista konventioista ja strukturaalisen koron tyypistä saattaa kuitenkin johtua, että tarvitaan esityksellistä korostusta esim. yhteyden

selventämiseksi tai ilmaisun vahvistamiseksi tai että esityksellinen korko osoittautuu tarpeettomaksi tai merkityksettömäksi hetkeksi, jota kuitenkin odotetaan koetuksi ja korostuneeksi *musiikillisten rakenteiden perusteella*. Viimeksi mainittu koskee varsinkin säännöllisiä rytmis-metrisiä korkomalleja. Jos musiikki rakentuu (esim. melodisesti, aika-arvo-ryhmityksiltään tai *harmonisesti*) siten, että muodostuu selvä toistuva korkomalli - esim. säännöllinen tahtilaji korollisine (vahvoine) ja korottomine (heikkoine) tahdinosineen - ei mikään erityinen korostus ole tarpeen. Sen sijaan esitettäessä korostetaan useinkin muita tahdin osia tai niiden osia.

Juuri tämä on jazzin käytäntö. Tähän viittasin jo sekä perussykkeen lisäkomponenttien että melodisen komponentin tarkastelun yhteydessä. Samoin tarkastelin edellä jazzin säännöllisenä koettua korkomallia, eräänlaista "odotusjärjestelmää", joka ilmenee sykkeen ryhmittyydessä symmetris-parillisesti siten, että sykeryhmittymyksen rytmisiin painopisteisiin yhtyvä duuri/molli -tonaalinen/modaalinen harmonia muodosti säännöllisen rytmisen *korkohierarkian* (harmonisen 'suurrytmin') useille jazzin eri metrisille tasoille, viimekädessä jazzin laajimpiin muotorakenteisiin saakka:

blues-hierarkia: 2 iskua, tahti, 2 tahtia, 4 tahtia, 3 x 4 tahtia = chorus;

laulumuodon hierarkia: 2 iskua, tahti, 2, 4, 8 tahtia, 4 x 8 tahtia = chorus.

On mielenkiintoista havaita, että jazzin laajennetussa dom<sup>7</sup>-sointu-harmoniassa toonikatehoa edustava purkaussointu (tai sen "viivyttely"-sointu) on aina suhteellisesti vahvimmalla tahtiosalla, mieluiten tahdin 1:sellä. Ilmiön eleellistä tehoa voitaisiin luonnehtia enemmän maskuliiniseksi kuin feminiiniseksi, kuten aiemmin mainittiin.

Harmonisen elementin tukemana korkohierarkian luoma korollisuuden odotus on siis niin suuri, että erillisiä esityksellisiä, tätä hierarkiaa vahvistavia (dynaamisia tai agogisia) korkoja ei tarvita. Strukturaalinen korkohierarkia ilmenee jazzmuusikolle ainoastaan annettuna muotoa ylläpitävänä välttämättömänä "kehystenä" improvisaatiota varten; Strukturaaliset korot otetaan luonnollisesti aina huomioon hahmotuksellisina tekijöinä, mutta niiden konkreettinen ilmaiseminen



tavallisesti sivuutetaan. Tällöin jazzmuusikko voi keskittyä mieltymyksensä mukaan omaan vastakkaisrytmi-hakuiseen esitystapaansa, tietyn jazzille ominaisen *karakteristisen rytmitekstuurin* tuottamiseen ja ylläpitämiseen. Korko on yhtä merkittävä niin jazzin kuin klassisenkin musiikin muotojen kannalta - sen ilmeneminen musiikissa vain on erilaista.

Myös klassisessa eurooppalaisessa musiikissa strukturaalisten korkojen läsnäolo on itsestäänselvyys - tähän on musiikillisen rytmin eräs perusedellytys. Mutta aivan ilmeisesti tähän perinteeseen liittyvän vanhimman musiikillisen kerrostuman joskus suhteellisen monimutkainen vaihtuvametrinen rakenne (sanokaamme vaihtuvat "runojalat") on jättänyt jälkensä siihen tapaan, jolla strukturaalinen korko ilmaistaan - ja tämä vielä senkin jälkeen, kun musiikin metrinen rakenne huomattavasti yksinkertaistui (tässä voimme ajatella esim. tyylillistä siirtymistä keskiajan modaalirytmiiikasta barokin tanssilliseen rytmiiikkaan). Lisäksi - yksinkertaistumisprosessista huolimatta - metrinen moni-ilmeisyys klassisessa musiikissa säilyi tahtilajien moninaisuutena, joista kukin vaati "yksilöllisen" käsittelytavan, joka riippui tahtilajin historiallisesta menneisyydestä (yhdistyminen tiettyyn maalaistanssiin tms.). Tässä yhteydessä on havainnollista verrata em. moninaisuutta perinteisen jazzin metriseen yksi-ilmeisyyteen ("kaikki 4/4:ssa").

Edelleen vanhan musiikin vaihtuvametrinen rakenne epäilemättä vaati strukturaalisen koron ilmaisemista tai selventämistä korostuneesti esityksellisen koron avulla, mikä tapa on jäänyt klassiseen traditioon paitsi strukturaalisen koron ilmaisemisenä *dynaamisen koron* avulla, myös erittäin merkitsevässä määrin *agogiikan* keinoin. Nykyisessä merkityksessähän agogiikalla tarkoitetaan lähinnä tapaa tehdä pieniä poikkeamia tarkasta metrisestä säännönmukaisuudesta. Tämä voi tapahtua musiikin rakenteellisten yksityiskohtien selventämiseksi (esim. aihe- ja säerakenteen musiikillisina välimerkkeinä) tai ilmaisullisen laadun korostamiseksi. Siten agogiikka liittyy mitä selvimmin myös strukturaalisen<sup>1</sup> koron ilmaisemiseen; termi 'agoginen korko' siis tarkoittaa lähes huomaamatonta korostettavan sävelen pidennystä.

<sup>1</sup> Kolinski huomauttaa, että esimerkiksi renessanssin musiikki osoittaa selvää metristä organisaatiota, vaikka sen on perusteiltaan ei-aksentuaalista (Kolinski (1973) s. 495). Jos siis tässä tapauksessa strukturaalinen korko jotenkin halutaan ilmaista, ovat agogiset keinot ainoa mahdollisuus. Epäilemättä tässä ollaan tekemisissä eurooppalaisen taidemusiikkiperinteen rytmiikan "juurien" kanssa.

Luonnollisesti tyylilliset konventiot määräävät yksityiskohtaisemmin agogisten vaihteluiden luonteen ja määrän. On huomattava, että klassisen musiikin agogiikasta puheenollen on kyse siinä ilmenevästä *irrationaalisesta piirteestä* musiikin rytmisessä struktuurissa tai tarkemmin sanoen sen tulkinnassa - nyt voimme vähitellen siirtyä tarkastelemaan tätä samaa "irrationalismia", miten se jazzissa ilmenee.

Näyttää siltä - asioita suuresti kärjistäen ja yksinkertaistaen - että eurooppalaisen klassisen tradition ja jazztradition vastakkainasettelussa kohtaavatkin toisensa pohjimmiltaan vanha, vuosisatainen eurooppalainen laulullinen perinne luonnollisesti tekstiä mukailevine a cappella-melodioineen ja toisaalta afrikkalainen, tanssillinen rumpumusiikkitraditio säännöllisine, kiihottavine sykkeineen. Tästä kuvitellusta asetelmasta on luonnollisesti edetty kauas nykyaikaan tultaessa.

\*\*\*

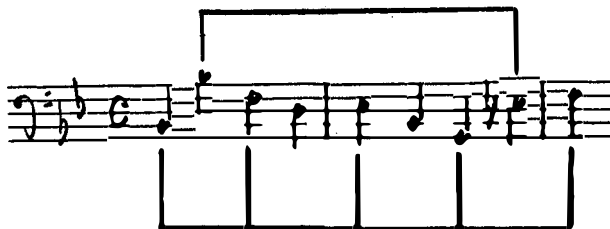
Palatkaamme nyt "rytmisen demokratismin" olemuksen tarkempaan selvittelyyn. Leen mukaan jazzissa kaksi säettä, joilla on sama rytmi ja sama notaatiomuoto, voidaan esittää hiukan eri lailla käyttäen säkeiden sisällä jatkuvaa pientä *korostuksen variointia* melodiassa. Tämä ajattelutapa on vieras esim. sinfoniselle musiikin lähestymistavalle - kahden muusikon olisi vaikeata toteuttaa tämäntapainen hetken mielijohteesta syntynyt melodiaa, jazzteemaa varioiva "mikroimprovisaatio"<sup>2</sup> yhtenäisesti ilman etukäteissopimusta puhumattakaan seitsemästäkymmenestä - joka hakee erityisesti korostuksen tasaisuutta ja sellaista sävelkvaliteettia, joka taas on vierasta jazzille; ilmiö on siis mitä suurimmassa määrin sitoutunut *individuaaliseen improvisointiin*. Jazzissa musiikin virtailulle annetaan alituisesti lisäpontta ja samalla pyritään murtamaan tätä virtailua pienillä rytmisillä epäsäännöllisillä korostuksilla. Korostukset voivat olla seurausta sopivasti sijoitettujen korkeiden sävelten hyväksikäytöstä; tällaiset sävelet vaativat automaattisesti huomiota, kuten esimerkin bassolinjasta käy ilmi:<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Kernfeld käyttää tällaisesta improvisointitekniikasta nimitystä parafrasi-improvisaatio, jossa siis on keskeistä koristella jazzteemaa, joka kuitenkin koko ajan säilyy tunnistettavana (Kernfeld (1988) s. 556).

<sup>3</sup> Lee (1970) s. 157 - 158.

### Nuottiesimerkki 18

korostukset, jotka aiheutuvat melodisesta linjasta, ns. melodiset aksentit :



normaalit 'on beat' -aksentit :

Esimerkki kosketteli ainoastaan perussykkeen rytmisen varioinnin mahdollisuuksia - basso on olennaisesti jazzyhtyeen perussykettä eteenpäin kuljettava instrumentti. Ne ovat ilmeisen vähäiset - mutta eivät merkityksettömät - rajoittuen lähinnä edellä esitettyihin perussykkeen 'off beatin' korostuksen mukaisiin melodisiin korostuksiin. Muu variointi tulkitaan tässä mieluummin 'säännönmukaisuuden rikkomiseksi', jota tarkastelen myöhemmin. Esimerkistä voimme aluksi yleisesti päätellä, että jazzin melodisessa materiaalissa ilmenevä yht'äkkäinen ylöspäinen hyppy - erityisesti suhteellisesti heikolle tahtiosalle sijoituessaan voi saada mitä selvimmän rytmisen korostuksen eli aksentin.

Menkäämme nyt varsinaisen melodisen komponentin tasolle ja tarkastelkaamme korostuksen variointia ja yleensä jazzin artikulaatiota siellä. Schullerin mukaan rytmisen artikulaatio jazzissa eroaa klassisen musiikin artikulaatiosta vähintään määrällisesti (aste-ero) ja usein jopa laadullisesti. Jazzmuusikolle sävelkorkeus on mahdotonta kuvitella ilman rytmistä sysäystä vähintään yhtä voimakkaana; *rytmi on yhtä tärkeä osa musiikillista ilmaisu kuin sävelkorkeus tai sointi* - mahdollisesti tärkeämpikin. Tämä erikoinen ulottuvuus "jazzfraasin" rytmisessä alkusysäyksessä on juuri se, mitä me kutsumme 'swingiksi'.<sup>4</sup> Schüllerin lausuma on nähdäkseni pelkistettävissä siten, että jazzista puuttuu eurooppalaisessa klassisessa perinteessä ilmenevä puhdas 'bel canto' sanan laajimmassa merkityksessä; Tai hiukan kärjistäen: jazzissa ei ole ääntä ilman "atakia".

---

<sup>4</sup> Schüller (1976) s. 8.

Mitä sitten tarkoittaa “rytmisen demokratismi”? Schullerin mukaan se on yksinkertaisesti sitä, että jazzissa rytmisten elementtien rakenteellisesti heikkoja osia ei soiteta samaan tapaan kuin eurooppalaisessa klassisessa musiikkiperinteessä. Strukturaalisesti *heikot rytmielementit kasvatetaan voimakkaiden tasolle* ja usein niitä jopa *korostetaan* rytmisen perusrakenteen suhteellisesti voimakkaampien osien sijasta. Jazzmuusikko toteuttaa tämän paitsi ylläpitämällä dynaamista yhtäläisyyttä heikkojen ja vahvojen elementtien välillä, myös säilyttämällä sävelten täyden *sonoriteetin*, vaikka ne sattuisivat tahdin suhteellisesti heikoille osille; ainoa poikkeus tästä on ns. “ghost note”, joka mieluummin vain vihjaistaan kuin tosiasiallisesti soitetaan<sup>5</sup>. Tällainen rytmisen “atakin” ja toisaalta sonoriteetin hakuisuus aiheuttavat sen, että jazzmuusikko kielittää<sup>6</sup> lähes kaikki sävelet kaikkein nopeimmissakin sävelkuluissa, vaikka vaikutus on legatoomainen<sup>7</sup>. Kuitenkin puhdas legato on vieras jazzmuusikolle, koska hän ei legatosoitossa voi riittävästi kontrolloida ”atakki-impulsseja”<sup>8</sup> eikä sonoriteettia.<sup>9</sup>

**Leikillinen ajatus aatehistoriaan viittaavasta termistä ”rytmisen demokratismi”:** Ajatus sisältää olettamuksen, jonka mukaan

<sup>5</sup> Samaa tarkoittaa ns. ‘swallow tone’ (nielaistu sävel), joka sananmukaisesti nielaistaan pikemmin kuin soitetaan. Erityisesti 1930-luvun swing-tyylin pohjalta improvisoivat muusikot käyttivät edelleen tätä tapaa. Bebop pyrki tässä suhteessa suurempaan tasaisuuteen ja ”täydellisempään” sonoriteettiin.

<sup>6</sup> Kielittäminen viittaa tässä luonnollisesti puhallinsoittimiin (vaskipuhaltimet, klarinetti, saksofoni ym.), joita yleisesti käytetään jazzmusiikissa.

<sup>7</sup> Legatomainen yleisilme liittyy luonnollisesti “rytmiseen demokratismiin”, kielittäminen taas pyrkimykseen korostaa heikkoja rytmisiä elementtejä. Tyyllillisiä eroja kielittämisessä on niin eri muusikkojen soittotyyleissä kuin myös jazzin kehityksen eri vaiheissa: Varhaisessa jazzissa, jonka rytmiiikka oli monessa suhteessa kulmikkaampaa, kielitystä käytettiin runsaammin kuin sitten jazzin myöhemmissä kehitysvaiheissa, jolloin rytmiiikka huomattavasti silostui erityisesti 1930-luvulta lähtien. Modernin jazzin äärimmäisen nopeat rytmikuviot 1940-luvulta lähtien - luonnollisista syistä - lisäsivät entisestään soiton yleistä legato-ilmettä. Lisäksi heikoilla tahtiosilla olevien 8-osasävelten korostaminen oli ja on mahdollista paitsi kielityksen avulla, myös lisäämällä tähän kielitykseen aavistuksenomainen hengityksellinen töytäys - tämä yhdistelmä on jazzin yleinen ja sille ominainen artikulaation peruslähtökohta edelleenkin tapaan ”duu-ba duu-ba...” tms. (ks. esim. Wiskirchen, George (1961): *Developmental techniques for the jazz ensemble musician*, Berklee Press Publications, Berklee, s. 24). Olen joskus kuullut klassisen koulutuksen saaneiden muusikkojen käyttävän siitä leikillistä nimitystä “purukumikielitys”. Vahvoja 8-osia taas voidaan aksentoida käyttämällä heikolla 8-osalla ns. ”puolikieltä” tapaan: ”tii-dl tii-dl...”.

<sup>8</sup> Tämä tekijä kenties selittää sen, miksi on osoittautunut niin vaikeaksi yhdistää erityisesti jousella soitettavia kielisoittimia jazziin (lisätietoja tästä sisältyy mm. Randell Sabien’in artikkeliin “Strings that swing: jazz bowing”, *Down Beat*, June 1980). Vaikuttaa siltä, että puhaltimilla em. “atakin” ja sonoriteetin samanaikainen kontrolli tapahtuu kaikkein vaivattomimmin juuri kielitys- ja hengitysteknisistä syistä.

<sup>9</sup> Schüller (1976) s. 8.

eurooppalainen klassinen musiikki rytmis-hierarkisine järjestelmineen jotenkin ilmentää ”epädemokraattisuutta”, mikä vieläpä selkeästi *ilmaistaan*. Mutta kuten edellä esitin, myös jazzin rytmis-tonaalinen järjestelmä sisältää samanlaisen hierarkian, jonka vaikutus musiikin kokonaisuuteen on yhtä musertavamman voimakas kuin klassisessakin musiikissa, jossa vaikuttavat myös muut muotoideat. Jazzissa tämä ”epädemokraattinen” hierarkia vain pyritään ajoittaisen epäsymmetrian avulla piilottamaan jotenkin liian ”ilmeisenä”, ”kätkemään se mikä on ikäänkuin sitä ei olisikaan”. Tästä oli jo edellä puhetta, ja käsittelen asiaa vielä uudelleen ’säännönmukaisuuden rikkomisen’ yhteydessä. Eikö tällainen piilottelu ole kaksinaismoralismia? Eero Tarasti on esittänyt tähän seuraavan ajatuksen (suluissa oleva lisäys minun): ”Useimmiten improvisointi pyrkii näyttämään muulta kuin se on. Greimasin kategorioiden mukaan (kyse on tässä ’uskomisesta’, vakuuttavuudesta, totuus-arvosta) voidaan puhua improvisaatiosta *valheena* (se näyttää siltä, mitä se ei ole) sekä *salaisuutena* (se ei näytä siltä, mitä pohjimmiltaan on).”<sup>10</sup>

### 3.4.2. ”Kolmimuunteisuus”

Seuraavassa käsitellään yhtä jazzrytmiikan melodiseen komponenttiin liittyvän ’swing’-artikulaation esitystapaa, joka on tullut tavaksi esittää opettaessa tiettyä ”jazzinomaista” rytmistä artikulaatiota vasta-alkajille. Kyseessä on konseptio, joka antaa melko luotettavia viitteitä ’swingin’ ajattelutavasta musiikillisen materiaalin elementaaritasolla eli kun on kysymys yksityisten sävelten yhdistämisestä toinen toisiinsa, sävelten rytmisestä jaosta, artikulaatiosta ja jazzille ominaisista rytmisistä korostuksista. Siten esimerkiksi esitettyjä nuottiarvoja ei ole syytä ehdottomasti absolutisoida, vaan ne on nähtävä ensisijaisesti hahmotuksellisenä apukeinona ”jazzinomaiseen” lopputulokseen pääsemiseksi.

Epäilemättä konseptio hälventää niitä epäluuloja, etteikö jazzin rytmiiikkaa ja jazzinomaista artikulaatiota voitaisi suoranaisesti selittää ja opettaa millään teknisellä, analyttisellä menetelmällä. Tyyllillisesti konseptio liittyy erityisesti 1930-luvun alun jälkeiseen jazzmusiikkiin, ns. swing-

---

<sup>10</sup> Tarasti (1994a) s. 19.

jazziin. Niitä tekijöitä, jotka mahdollistivat po. mallia muistuttavan artikulaation syntymisen, käsittelen vähän edempänä.

Konseption mukaan 'swingin' tietty rytmien tulkinta, jota johdonmukaisesti käytetään kahdeksasosanuotteihin perustuvissa rytmikuvioissa, voidaan kuvailla melko täsmällisesti puhtaasti teknisin 1) *rytmitys*-, 2) *artikulaatio*- ja 3) *aksentointikeinoin*. Sen mukaan - nimitettäköön mallia vaikkapa 'kolmimuunteisuudeksi' - tasaisen neljäsosasykkeen isku käsitetään yhdeksi iskualaksi, joka jakautuu tavallisesti *kolmeen* osaan. Tutkittuaan länsi-afrikkalaista tanssirummutusta ja sen "off beat" -mekanismeja David Locke on todennut taustaksi 'kolmimuunteisuuden' ajatukselle aluksi seuraavaa:

This presentation of the basic principles of offbeat timing and crossrhythm suggests that 12/8 meter as used by southern Eve musicians can accommodate rhythmic structures of remarkable sophistication and variety. It is not surprising, therefore, that so much of southern Eve music is played within this structure. ...<sup>11</sup>

Siten 4/4-tahtilajissa tahtiin sisältyy itse asiassa neljä iskualaa, joista kukin jakautuu triolien tapaan - ajatukselle on siis olemassa vankat esikuvansa jo länsi-afrikkaisessa musiikkikulttuurissa; 12/8 -ajattelu itse asiassa sisältää suuren määrän rytmisiä mahdollisuuksia (esim. 3/2, 6/4), joihin esimerkiksi marssimusiikin yksinkertainen nelijakoisuus (4/4) on hyvin sopeutettavissa trioli-ajattelulla täydennettynä.<sup>12</sup> Tämäntapainen iskualan (metrin) määrittely jazzissa on perusteltua ja oikeutettua johdettuna rytmisen "demokratian" periaatteesta käsin: Jazzin 4/4-tahtilajissa kaikki tahdin iskut ovat (lähes) samanarvoisia, ja päinvastoin kuin klassisessa musiikissa tahdin heikot osat (2 ja 4) voivat jopa saada enemmän tai vähemmän selvän korostuksen (ns. 'off beat' eli 'afterbeat') tulematta kuitenkaan struktuurin rytmisen muodon kannalta mitenkään dominoiviksi.

---

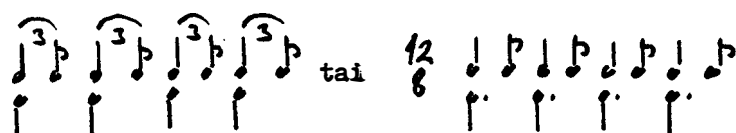
<sup>11</sup> Locke, David (1982): "Principles of Offbeat Timing and Cross-Rhythm in Southern Eve Dance Drumming", *Ethnomusicology* XXVI, May 1982 Number 2, s. 244. Artikkeleihin sisältyy yksityiskohtainen kuvaus länsi-afrikkalaisen musiikin vastakkaisrytmien periaatteista.

<sup>12</sup> Amerikkalaisista marsseista (esim. J.F.Sousan) hyvin suuri joukko on sävelletty nimenomaan "svengaavan" kolmijakoisesti 6/8- tai 12/8-tahtilajissa päinvastoin kuin esim. suomalaiset sotilasmarssit, jotka on kirjoitettu ja soitetaan "klassisen" tasajakoisesti 2/4-tahtilajissa.

Jazzissa viime vuosikymmeninä ilmenneissä tasajakaisesta (2/2- tai 4/4-) tahtilajista poikkeavissa tahtilajeissa (kolmijakoisissa, esim. 3/4-; vaihtojakoisissa, esim. 5/4- tai 7/4-; kaikissa poikkeusjakoisissa) on kuitenkin edellä esitetyn lisäksi sovellettava iskualan käsitettä myös sen perinteisessä merkityksessä: Voidaan ajatella, että näiden “suurten” iskualojen sisällä on “pieniä” iskun mittaisia iskualoja, joiden avulla pyritään karakterisoimaan ‘swing’-elementin ilmenemistä melodisen artikulaation tasolla. “Suuret” iskualat eivät vaikuta ‘swingin’ esitystapaan vaan ainoastaan perussykkeen jaksotukseen.

Tarkastelkaamme nyt itse ‘swingin’ esitystapaa. Cokerin mukaan jazzin melodinen kahdeksasosaliike, joka asetetaan tasaisen neljäsosa-perussykkeen päälle, jakautuu tradition ja tyylin mukaisesti:

#### Nuottiesimerkki 19



jolloin rytmisen divisiivinen alajako on mieluummin:

#### Nuottiesimerkki 20



Jälkimmäistä jakotapaa on usein virheellisesti pidetty nuoteista luetun tai improvisoidun ‘swingin’ kahdeksasosaliikkeen rytmisenä tulkintana, koska kirjoitustapa jossain määrin havainnollisemmin vastaa perinteistä esitystapaa kuin pelkät “suorat” kahdeksasosat.<sup>13</sup> Kuitenkin rytmisen vaikutelma tässä tapauksessa on liian kulmikas ollakseen jazzinomaisen. Viittaan tässä aiemmin esitettyyn: Jazzmuusikon perimmäinen mielenkiinto kohdistuu parillisen symmetrian kontrolloituun horjuttamiseen, mikä tässä tapauksessa ilmenee erityisesti perusstruktuurin heikkojen elementtien korostamisena (vrt. ‘rytmisen demokratismi’). Heikon kuudestoistaosa-sävelen aikana jazzmuusikko ei kuitenkaan

<sup>13</sup> Coker (1964) s. 46; myös Wiskirchen (1961) s. 22.

yksinkertaisesti ennätä kontrolloida riittävästi "atakia" eikä vaadittavaa sonoriteettia - tällöin 16-osaa olisi tavallaan venytettävä halutun vaikutelman aikaansaamiseksi - näin voitaisiin ajatella.

Soittaessaan 'swingiä' improvisoiva muusikko tyylistään tietoisena on aina automaattisesti orientoitunut 'kolmimuunteiseen' rytmin käsittelyyn. Orkestroidussa jazzmusiikissa - silloin kun on kyse 'swing'-jazzista - pätee sama oikean orientoitumisen vaatimus: Kahdeksasosakuviot kirjoitetaan tavallisimmin joko "suorina" tai pisteellisen kahdeksasosan ja kuudestoistaosan vuorotteluna vain harvoin käytetään 6/8- (Alla breve) tai 12/8-tahtilajista kirjoitustapaa - mutta tulkitaan kolmimuunteisesti. 'Kolmimuunteinen' kirjoitustapa on epäilemättä harvinainen sen vuoksi, että hiukankin synkopointia sisältävät rytmikuviot - jos ne vielä on esitettävä kohtuullisessa tai nopeassa tempossa - ovat 'kolmimuunteisesti' kirjoitettuna erittäin hankalia lukea. Sen sijaan tietty yksinkertaisesti kirjoitettu rytmikuvio herättää muusikossa "affektin" tulkita se edellä esitetyllä tradition mukaisella tavalla. Usein esitystapa ainoastaan vihjaistaan nuotin vasemmassa ylälaudassa sanallisesti maininnalla "swing", "shuffle-time" tai "rolled eights".

Yksi tarkennus 'kolmimuunteisuuteen' nähden on tehtävä tässä yhteydessä: Tekijä, joka vaikuttaa 'swing'-artikulaation ajalliseen komponenttiin, on perussykkeen taajuus ts. tempon nopeus. Hitaat "jazzballadit" yleensä artikuloidaan huomattavasti sulavammin kuin keski- ('jump') tai nopea-tempoiset ('up-tempo') kappaleet. Hitaissa tempoissa kahdeksasosaliikettä siten käsitellään tasaisemmin kuin verevässä ('bouncing') 'swing'-tunnelmaisessa tyyliässä. Myös modernin jazzin äärimmäisen nopeatempoisissa kappaleissa kahdeksasosat luonnollisista syistä artikuloidaan tasaisina.<sup>14</sup> Bebop epäilemättä tasoitti kolmimuunteista artikulaatiota myös keskitempoissa, mutta olennaista on se, että "rytmisen demokratismen" idea edelleen säilyi. Näin on laita myös 1960-luvun bossa nova -musiikin suhteen: se on periaatteessa "ei-kolmimuunteista" mutta kuitenkin "rytmisen demokratismen" kyllästämaa.

Seuraavaksi muutama sana jazzin artikulaatiosta. Cokerin mukaan - vaikka jazz yleensä on yleisilmeeltään legatomaista tai puolittain kielitettyä legatomaista - jazzmuusikoilla on pyrkimys omalaatuiseen artikulointiin ja

---

<sup>14</sup> Wiskirchen (1961) s. 40.



aksentointiin. Melodisissa kahdeksasosa-kuvioissa on nimittäin usein tapana liukua legato-omaisesti heikolta vahvalle tahtiosalle ja lisäksi (enemmän tai vähemmän) korostaa kevyesti kaikkia heikkoja säveliä; puhallinsoittimilla tämä tapahtuu kaikkein helpoimmin kielittämällä heikot kahdeksasosat ja lisäämällä niihin mukaan tarvittaessa vielä kevyt hengityksellinen töytäys.<sup>15</sup> Ei ole epäilystäkään siitä, mikä tekijä ohjaa näitä pyrkimyksiä: Vahvalle kahdeksasosalle liukuminen luonnollisesti heikentää tämän sävelen (ja samalla perussykkeen) rytmistä tehoa; ja kun heikolle tahtiosalle lisätään kevyt dynaaminen aksentti, korostuu vahvan kahdeksasosan (ja sen kanssa yht'aikaa esiintyvän neljäosaperussykkeen) ja heikon aksentoidun kahdeksasosan välinen rytmisen vastakohtaisuus. Tämä on juuri rytmistä "demokratismia", missä "vahvaa heikennetään ja heikkoa vahvistetaan". Heikkojen kahdeksasosien korostuksen suhteen - ja myös lisäämällä joukkoon nielaistuja "swallow"-säveliä - voidaan tehdä yllättäviä poikkeuksia em. kaavasta, myös ns. "puolikieli-tekniikkaa hyväksi käyttäen, jolloin tilapäisillä rytmisillä korostuksilla tuotetaan tavallaan uusi rytmisen taso melodisen kahdeksasosaliikkeen päälle<sup>16</sup>. Tämä ilmiö jälleen lisää musiikin jännitettä ja rytmistä moni-ilmeisyyttä. On huomattava, että ilmiö on "tilapäinen" ainoastaan siinä mielessä, että sen paikka ei ole etukäteen määrätty muuten kuin että se tavallisesti sijoittuu melodisessa liikkeessä tapahtuvan hypyn jälkeiselle heikolle kahdeksasosalle. Tällä tavoin jatkuvasti vaikkakin epäsäännöllisesti toistuessaan se on osa jazzin karakteristista rytmitekstuuria ja siis seurausta melodisen aksentin mitä ponnekkaimmasta hyväksikäytöstä.

Seuraavassa tarkastelen 'swing'-artikulaation syntyä vielä ikäänkuin "laboratorio-olosuhteissa" lisäämällä melodiseen kahdeksasosaliikkeeseen Cokerin mainitsema kolme teknistä osatekijää: oikea *rytmitys*, oikea *artikulaatio* sävelten yhdistämisessä toinen toisiinsa ja tarpeellinen *aksentointi*:

---

<sup>15</sup> Coker (1964) s. 47.

<sup>16</sup> Tässä trumpettisti Dizzy Gillespien luonnehdintaa modernin jazzartikulaation syntyvaiheista - katkelma on lainattu äänilevyn kannesta, jonka olen kadottanut: "Where the accents used to come in...I never heard anybody play like that because usually they played staccato or legato and they didn't mix it too much. But after Charlie Parker came, you play three notes legato, then take a note, two notes staccato, and then bend a note. I think Charlie Parker was the one who established the way we play. Our phrases were longer than the previous guys." Lainauksesta voi panna merkille "rytmisen opposition" legato/staccato.

Nuottiesimerkki 21



1. Käsitelkäämme annettua rytmikuviota edellä esitetyn 'kolmimuunteisuuden' periaatteen mukaisesti:

Nuottiesimerkki 22



2. lisätäkäämme kuvioon tyylinmukainen artikulaatio (legatonomainen liukuminen heikolta vahvalle sävelelle):

Nuottiesimerkki 23



3. lisätäkäämme edelliseen vielä spesifi rytminen korostus (kevyt hengityksellinen töytäys) heikoille sävelille:<sup>17</sup>

Nuottiesimerkki 24



ba duu-ba duu-um duuba ...

Cokerin esimerkkiin lisäämäni x-nuotti ja "um"-tavu kuvaavat nielaistua "swallow"-säveltä, joka esimerkissä on tyypillisimmällä paikallaan melodisen hypyn pohjassa heikolla kahdeksasosiasävelellä. Viimeisen esimerkin olen lisäksi varustanut "tekstillä" ("ba duu-ba duu-um duu-ba..." -tapaan), jonka merkityksestä on puhetta myöhemmin.

Tässä esitetty swing-artikulaation peruskaava antaa kyllä riittävästi "potkua" heikoille kahdeksasosille, mutta "tärkeiden" vahvojen

<sup>17</sup> Coker (1964) s. 47 - 48.

kahdeksasosien käsittely jää vielä puutteelliseksi; niillehän kaavamaisesti aina liu'utaan legatonomaisesti. Tätä puutetta poistamaan 1930-luvun swing-saksofonistit kehittivät ns. "puolikieli"-tekniikan (half tongue), jolla erityisesti vahvoilla tahtiosilla voidaan ilmaista maskuliinista voimaa: Korostettavaksi haluttua säveltä edeltävä sävel yksinkertaisesti vaimennetaan koskettamalla kielellä instrumentin suuttimessa värähtelevää ruokokieltä, jolloin se soi vain puolittain. Tällöin muusikon kieli on valmiina "täydelliseen" kielitykseen seuraavalla, korostettavaksi halutulla sävelellä. "Teksti" on nyt tämännäköinen:

### Nuottiesimerkki 25



Olen ottanut tähän mukaan vain tekniikan idean; muitakin "oikeita" soittotapoja varmasti on. "dl"-tavu havainnollistaa tässä kielellä vaimennetulla saksofonin lehdykällä tuotettua säveltä ja aksenttimerkki sitä seuraavaa, mahdollisesti jopa "lajähtävää" korostusta. Nuottiesimerkin 24 nielaistu "um"-tavu voidaan toki myös "puolikielittää", jolloin melodisen linjan tärkeä sävel h<sup>2</sup> saa tarpeellisen aksentin. Voidaan olettaa, että sen minkä toiset "nielaisivat", sen toiset soittivat "puolikiielellä" tai käyttivät näitä molempia tapoja vaihtelevasti vuorotellen, jolloin artikulaation rytminen malli oli valmis kaikkiin tilanteisiin, ja mahdollisti mitä monipuolisimman tilapäisten rytmisten korostusten hyväksikäytön eri musiikillisissa tilanteissa. Tässä alttosaksofonisti Steve Colemanin ajatuksia tämän perinteen merkittävydestä (suluissa lisäykset minun):

But I always thought one of the most important things was not (chord) changes, but phrasing. I really notice a big difference in the phrasing of cats who checked out Bird (Charlie Parker) and transcribed his solos and whatever ... just went through a whole thing with Bird. ... It's about hearing a certain lineage in a cat's playing, in his phrasing, his form, how he gets in and out of things, his sense of balance in the music. You can hear all that in the music. And you can hear a big difference in different people's playing because of that. A lot of cats who come straight out Albert Ayler (free jazz), they're gonna have a different sense of balance and resolution and phrasing and everything than a

person who comes out of Newk (Sonny Rollins) of Bird.<sup>18</sup>

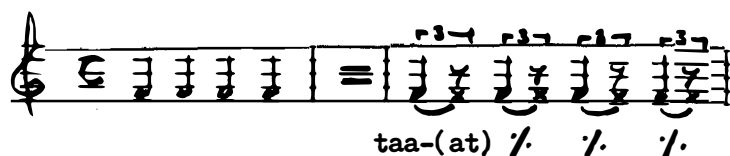
Tässä esitetty ”kolmimuunteisuus” ei ole vieras ilmiö myöskään länsimaisessa taidemusiikissa. Jo barokkikauden ranskalaisessa musiikissa harrastettiin tasaisina kirjoitettujen sävelkulkujen muuntelua ”kolmimuunteisesti” (ns. notes inégales -ilmiö): kahden samansuuruiseen nuottiarvoon kirjoitetun sävelen esittäminen tapahtui pitkä-lyhyt -kaavan mukaisesti. Kauan on keskusteltu siitä, pitäisikö tietty J.S.Bachin kirjoittamat punkteeratut rytmikuviot esittää triolien tapaan.<sup>19</sup>

Lopuksi tarkastelen eräitä edellä esitetyn ’kolmimuunteisuuden’ periaatteesta johdettuja sovellutuksia tyypillisimpiin jazzin rytmis-melodisiin fragmentteihin, ensiksi niinkuin Esko Heikkinen ja Esa Koponen ovat asian esittäneet. Peruseriaatteena on tässä ollut sopeuttaa useimmat jazzin rytmikuviot - myös synkopointia sisältävät - em. ’kolmimuunteiseen’ sykkeeseen. ’Iskualan’ käsitettä käytetään tässä samassa ”pienen” iskualan merkityksessä, jonka jo aiemmin selvitin: tasaisen neljäosasykkeen isku käsitetään iskualaksi, joka jakautuu tarvittaessa kolmeen osaan. Esitys on havainnollinen, koska se sisältää esimerkkejä selvityksen tukena - esitykseen sisältyy myös itse ’kolmimuunteisuuden’ peruseriaate.

#### (A) Nuottien sijoituspaikka<sup>20</sup>

1. Iskuisella tahtiosalla olevat nuotit sijoitetaan tavalliseen tapaan iskualansa alkuun:

#### Nuottiesimerkki 26



Heikkinen ja Koponen ovat tässä ottaneet huomioon sen, että kukin sävel voidaan erikoislaatuisella tavalla katkaista (x:llä merkitty paikka: “taa-

<sup>18</sup> Milkowski (1992) s. 18.

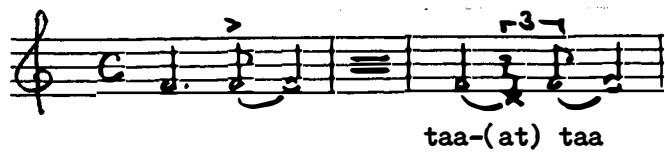
<sup>19</sup> Ks. esim. Oksala (1973) s. 149.

<sup>20</sup> Heikkinen, Esko ja Koponen, Esa (1977): *Fraseerausohjeita swing-soittoa varten*, painamaton opetusmoniste.

at”)<sup>21</sup> kielitysteknisistä syistä siksi, että kullekin alkavalle uudelle sävelle saataisiin riittävä rytmisen painokkuus ja jäntevyys. Klassisessa artikulaatiossa tällainen tapa on kulmikkautensa vuoksi harvinainen, mutta jazzin rytmiseen impulssiin se soveltuu erinomaisesti: Neljäsosat saavat näin lähes pienen rytmisen korostuksen - mutta nehan ovatkin “pienen” iskualan määritelmämme mukaan näiden iskualojen “iskusäveliä”.

2. Iskuttomalla tahtiosalla olevat nuotit sijoitetaan aika-arvosta riippumatta aina iskualansa viimeiselle kolmannekselle:

### Nuottiesimerkki 27



x:llä merkityssä paikassa on jälleen otettu huomioon kielellä katkaisun mahdollisuus synkopoivan kahdeksasosan painokkuuden lisäämistä varten.

### (B) Nuottien aika-arvot

1. Kirjoitetun neljäsosanuotin pituus on sijaintipaikasta riippumatta aina 2/3 iskualan aika-arvosta:

### Nuottiesimerkki 28



2. Iskuisella tahtiosalla olevan kahdeksasosanuotin pituus on sama kuin neljäsosanuotin (eli 2/3 iskualan aika-arvosta):

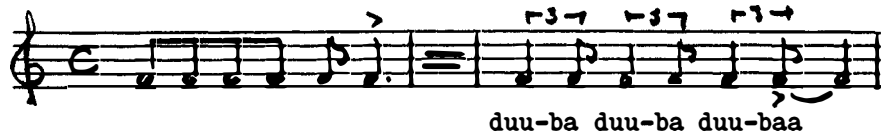
### Nuottiesimerkki 29



<sup>21</sup> Viitteenä rytmien 'syllabisesta' hahmottamisesta - tästä on puhe myöhemmin - olen käyttänyt "taa"-tavua, koska sen avulla on helpointa havainnollistaa kielitysteknisesti "atakin" kontrollia.

3. Iskuttomalla tahtiosalla olevan kahdeksasosanuotin pituus on  $1/3$  iskualan aika-arvosta (kohdassa 4. esitettyä tapausta lukuunottamatta):

Nuottiesimerkki 30



4. Jos iskutonta kahdeksasosanuottia seuraa välittömästi tauko, on kahdeksasosanuotin pituus sama kuin neljäsosan (eli  $2/3$  iskualan aika-arvosta):

Nuottiesimerkki 31



Koposen esittämiin kohtiin voidaan vielä lisätä se, että puolinuotit ja niitä aika-arvoltaan pitemmät nuotit soitetaan yleensä "täyteen mittaansa". Toisin keskitempoisessa 'swingissä', jossa peräkkäisiä puolinuotteja usein tyylin mukaisesti aksentoidaan, nämä nuotit käytännössä myös hiukan lyhenevät - edellä mainituista korostusteknisistä syistä:

Nuottiesimerkki 32

















Kuudestoistaosanuotit ja niitä aika-arvoltaan lyhemmät nuotit soitetaan tavallisesti tasaisina ts. taivuttelematta niitä. Poikkeus tästä voidaan tehdä, mikäli melodisen kuudestoistaosaliikkeen perustana oleva perussyke ajatellaan liikkuvaksi kahdeksasosina (eli siis kaksinkertaisena neljäsosa-perussykkeeseen nähden): Tällöin kuudestoistaosanuotit voidaan artikuloida tämän ajatellun tihennetyn perussykkeen sisällä aivan samalla tavoin 'kolmimuunteisuuden' periaatteen mukaisesti, kuten kahdeksasosat artikuloidaan em. tavalla neljäsosa-perussykkeen sisällä.

Kaj Backlund puolestaan esittää omassa opetusmonisteessaan 'swing'-

artikulaation tulkintaohjeet systemaattisesti taulukon avulla antaen sen jälkeen muutamia samantapaisia esimerkkejä kuin Koponenkin; otan tässä esille vain taulukon esityksen:

Nuottiesimerkki 33

•.	soitetaan poljentoiskuisena		,	iskuttomana	
•	soitetaan poljentoiskuisena		,	iskuttomana	
•	soitetaan poljentoiskuisena		,	iskuttomana	
•	soitetaan poljentoiskuisena		,	iskuttomana	
•	soitetaan poljentoiskuisena		,	iskuttomana	
•	soitetaan poljentoiskuisena		,	iskuttomana	
•	soitetaan myös				
•	=				

Puolinuotit ja sitä suuremmat soitetaan täyteen aika-arvoonsa; Kuudestoistaosanuotteja pienemmät soitetaan kuten kirjoitetaan. Aksentoitua säveltä edeltävä sävel katkaistaan (kielityksellä) aina, mikäli muita fraseerausmerkkejä ei ole käytetty (esim. legato-kaarta tms.).<sup>22</sup>

Edellä käsiteltyjen 'kolmimuunteisuuden' eri esitystapojen välillä ei ole mitään mainittavia eroja. On huomattava, että kaksi viimeksi mainittua esitystä - Heikkisen ja Koposen sekä Backlundin - on tehty ensisijaisesti sovitetuista nuoteista soitetun orkesterisoiton ohjausta varten, mistä johtuu esitysten pedanttisuus ja pikkutarkkuus. Yksityinen improvisoiva jazzsolisti voi improvisaatioissaan ottaa huomattavia vapauksia niin

<sup>22</sup> Backlund, Kaj: *Fraseeraus*, painamaton opetusmoniste.

perinteisen artikulaation kuin muidenkin jazzin ilmaisullisten keinojen suhteen, mutta sovitetussa orkesterisoitossa tämä ei ole mahdollista - yksityisen soittajan on kaikin puolin sopeuduttava kokonaisuuteen. Mutta tätä on syytä korostaa: Rytmien käsittely jazzimprovisaatioissa ei mitenkään olennaisesti eroa orkestroidun jazzin rytmien käsittelystä; myös tätä hallitsee sama improvisatorisen "letkeyden" ihanne kuin jazzimprovisaatiotakin. Orkesterisoitossa mukaan vain lisäksi tulee orkesterin sisäisen rytmisen yhtenäisyyden vaatimus, jolloin em. yksityiskohtaiset neuvot ja ohjeet ovat tarpeellisia - luonnollisesti ne on valittu vallitsevien konventioiden mukaan. Sopimuksenvaraisesti (esim. erilaisilla artikulaatiomerkeillä, sanallisilla selvityksillä tms.) näitäkin ohjeita voidaan muuttaa tai täydentää. Kahdessa viimeksi käsitellyssä esityksessä on siis viime kädessä pohdittu vallitsevan nuottikirjoituksen suhdetta 'swingiin' itseensä ja pyritty pääsemään lähemmäksi täsmällistä merkintätapaa. Nähdäkseni rytmien 'syllabinen' hahmottaminen, joka tulee puheeksi tutkielman loppupuolella, on joka tapauksessa "alkuperäisin" rytmien luku- tai hahmotustapa. Niinpä säveltäjä tai orkesterinjohtaja tulkinnanvaraisissa tapauksissa yleensä laulaa rytmien haluamallaan tavalla muille malliksi. Ei ole eroa siinä, lukeeko muusikko rytmien nuottipaperista vai mielestään.

Esittelen lopuksi vielä yhden orkestroidussa jazzissa nykyisin käytetyn merkintätavan, jonka myös on määrä palvella orkesterin rytmisen yhtenäisyyden vaatimusta. Yhtenäisyydessä sävelen aloittamisen suhteen ei ole mitään erityistä ongelmaa, mutta useamman kuin yhden muusikon suorittama pitkän sävelen katkaiseminen samanaikaisesti saattaa joskus tuottaa vaikeuksia - erityisesti hitaassa tempossa. Vaikeus johtuu luonnollisesti siitä, että nuottikirjoituksemme ei välttämättä täsmällisesti ilmaise, milloin pitkän sävelen on määrä päättyä - mutta kun on kysymys "rytmimusiikista", on sävelet myös katkaistava "rytmikkäästi" ts. yhtenäisesti ja samanaikaisesti. Erilaisten käsitysten eliminoimiseksi pitkän sävelen päättymisen suhteen voidaan käyttää seuraavaa merkintätapaa:

#### Nuottiesimerkki 34

$$\begin{array}{l} \begin{array}{|l} \text{+3} \\ \text{♩. 3} \end{array} \quad \begin{array}{|l} \text{x} \\ \uparrow \downarrow \downarrow \uparrow \end{array} \\ \hline \begin{array}{|l} \text{-3} \\ \text{♩. 3} \end{array} \quad \begin{array}{|l} \uparrow \downarrow \downarrow \\ \text{x} \end{array} \\ \hline \end{array} \begin{array}{l} \text{(taa-aa-aa(at))} \\ \text{(taa-aa-at)} \end{array}$$



Nuolet kuvaavat esimerkissä sykettä, joka tässä jaetaan 'on beat' ja 'off beat' -komponentteihinsa, edellinen iskulle ja jälkimmäinen iskujen väliin. +3-merkintä tarkoittaa sävelen päättämistä tahdin kolmannen iskun 'off beatille'; -3 taas sävelen päättämistä kolmannen iskun 'on beatille'. "at" tavulla olen ainoastaan havainnollistanut puhallinsoittajan kielen liikettä sävelen päättyessä; tavun ei välttämättä tarvitse kuulua, vaikkakin sen suoranaista korostamista voidaan käyttää efektinomaisesti hyväksi sopimuksenvaraisesti. Luonnollisesti sävelen päättäminen em. tavalla voidaan suorittaa millä tahtiosalla tahansa, mikä vain tulee ilmaista oikealla nuotti- ja numeromerkinnällä. 'Kolmimuunteisuuden' konseptiossa +merkinnän voidaan myöskin kuvitella tarkoittavan sävelen päättämistä "pienen" iskualan viimeisellä eli kolmannella tahtiosalla. On selvää, että tässä esitetty malli sävelen päättämisestä poikkeaa suuresti klassisen musiikin vastaavasta käytännöstä, jossa sävelet pääsääntöisesti soitetaan "täyteen arvoonsa".

### 3.4.3. 'Swingin' historiaa

Nuottiesimerkissä 18 esitetty basson melodinen linja ensimmäisessä tahtiosassa aiheuttaa luonnollisen korostuksen tahdin toiselle tahtiosalle. Rytmikaavion I yhteydessä taas todettiin, että tällainen korostus on omiaan heikentämään tahdin kahtiajakoisuuden vaikutelmaa, koska se heikentää normaalia ('on beat'-) painotusta tahdin kolmannella tahtiosalla. Tällöin vahvistuu yhden kokonaisen tahdin rytmisen hahmon merkitys, samalla kun kahtiajakoisuuden aiheuttama perussykkeen kulmikkaus jossain määrin vähenee ja perussyke saa näin elastisemmän yleisilmeen. Elastisempi perussyke puolestaan mahdollistaa huomattavasti monipuolisemman melodisen komponentin hyväksikäytön, viime kädessä koko *lineaarisen tyylin*, josta oli edellä puhetta. Tarkastelen ilmiötä - jazzrytmiikan ensimmäistä suurta murrosvaihetta - seuraavassa jazzin historian näkökulmasta.

Huomio on kiinnitettävä eräisiin jazzin soittoteknisiin muutoksiin, jotka ajoittuvat läheisesti amerikkalaisen Fletcher Hendersonin jazzorkesterissa 1920- ja 1930-lukujen vaihteessa tapahtuneisiin miehistönvaihdoksiin. 1920-luvulla orkesterin musiikilliseen tyyliin olivat merkittävästi vaikuttaneet lukuisat taitavat muusikot, kuten sovittaja ja alttosaksofonisti

Don Redman, tenorisaksofonisti Coleman Hawkins sekä kornetistit Joe Smith ja Louis Armstrong; viimeksi mainittu ehti soittaa Hendersonin orkesterissa vain noin vuoden ajan, mutta hänen vaikutustaan orkesterin muiden muusikoiden tyylikäsityksiin ja Redmanin sovitustapaan on pidettävä merkittävänä. Eräitä orkesterin jo 1920-luvun lopulla tekemiä levytyksiä voidaan pitää big band -jazzin tulevan kehityksen ennusmerkkeinä, joissa kaikki 1930-luvun jazzin isojen orkestereiden tärkeimmät tyylipiirteet ovat jo valmiina näkyvissä: esim. eri soitinryhmien (saksofonit ja klarinetit kontra vaskipuhaltimet) vastakkainasettelu vuoropuhelun tapaan (ns. antifoninen sovitustapa) negroidiseen musiikkiperinteeseen sisältyvän antifonisen esityskäytännön edellyttämällä tavalla. Musiikillisesti edistyksellisistä piirteistään huolimatta - mukaanlukien huomattava solistinen potentiaali - orkesteri ei kuitenkaan koskaan saavuttanut taiteellisen ja teknisen tasonsa edellyttämää menestystä. Fletcher Hendersonin ja hänen orkesterinsa merkitys jazzin kehitykselle on silti ollut ainutlaatuinen. Tavalla tai toisella ovat kaikki tämänkin päivän isot orkesterit sekä huomattava osa jazzin rajamailla liikkuvista tanssi- ja viihdeorkestereista saaneet suoria tai epäsuoria vaikutteita Hendersonista ja hänen orkestereistaan.

Mutta tarkastelkaamme nyt Schullerin esityksen pohjalta niitä soittoteknisiä muutoksia, jotka edellä mainitsin. Mitä tulee soittajiston vaihdoksiin, kenties kaikkein tärkeimmät muutokset tapahtuivat rytmiryhmässä: Mukaan orkesteriin liittyivät rumpali Walter Johnson, jonka taidon ja historiallisen merkityksen jazzin historioitsijat ovat aliarvioineet, ja basisti John Kirby, jonka aikana Hendersonin orkesterissa *tuuba* lopuitakin sai väistyä näppäiltävän kontrabasson tieltä. Schuller toteaa, että orkesteri huokui uutta itseluottamusta ensimmäisinä päivinä uudelleenorganisoinnin jälkeen 1930. Benny Carter, 1928 orkesteriin liittynyt nuori alttosaksofonisti ja sovittaja, myötävaikutti osaltaan useiden tänä aikana syntyneiden sovitusten tekemiseen<sup>23</sup>, jotka jälleen viittasivat vuosia eteenpäin tulevaan "swing-tyyliin". Gershwinin sävelmät *Somebody loves me* ja *Keep a song in your soul*, jotka tällöin levytettiin, osoittavat rytmiryhmän muuntaneen perussykkeen 4/4-metrin mukaiseksi siihen asti tavanomaisen 2/2-metrin sijasta. Kuulostaa eriskummalliselta,

<sup>23</sup> Monet orkesterin - niinkuin muidenkin orkestereiden - tämän ajan sovituksista olivat ns. 'head arrangements' ts. muusikkojen kollektiivisena yhteistyönä rakennettuja - ja siis luonteeltaan korostuneesti improvisatorisia - kokonaisuuksia; suomalaisessa muusikkoslangissa olen kuullut joskus käytettävän hiukan aggressiivista termiä "nyrkkisovitus".

kuinka rytmiryhmä ensin levytetyssä sävelmässä “svengaa” tavalla, jota puhaltimet eivät tässä vielä saavuta. Kaksi kuukautta myöhemmin levytetyssä jälkimmäisessä sävelmässä uusi rytmisen perusorientoituminen on kuitenkin onnistuneesti päätetty koko orkesterin osalta. Tähän esitykseen sisältyy lopullinen selitys Hendersonin tyyli<sup>24</sup> sen mitä selvimpine perusteluineen. Carter on ilmeisesti löytänyt kauan etsityn ratkaisun ongelmaan, miten saada puhaltimet mukaan rytmiryhmän menoon: vastaus piilee synkopoinnissa. Muutamat solistit, kuten Armstrong ja eräät muut “modernit” orkesterissa soittaneet muusikot olivat jo vaistomaisesti ymmärtäneet, että ratkaisu rytmiseen vapauteen kätkeytyy synkopointiin, joka perustuu tahdin jakautumiseen neljään iskuun kahden sijasta<sup>25</sup>. Tällöin improvisoiva solisti saattaa tavallaan päästä iskujen “sisään” (kun näitä iskuja siis on hahmotuksellisessa mielessä neljä kahden sijasta; aika luonnollisesti pysyy samana), jolloin eräänlainen rytmisen “emansipaatio” mahdollistuu aivan uudella tavalla. Yleensä solistien oli ehkä odotettava, kunnes rytmiryhmät osasivat käsitellä 4/4-sykettä. Tällaisen sykkeen vapautumisen myötä solistit saattoivat nyt keskittyä tärkeimpään eli melodiaan ja sen myötä itse asiassa tiettyihin omiin rytmisiin vastaiskuisiin esitystapoihinsa.<sup>26</sup>

Sävelmässä “Keep a song in your soul” Carter käytti hyväkseen edellä kuvattua periaatetta kirjoittaessaan eri soitinryhmille ja muotoili näin yhden hienoimmista Henderson-kokoelman sovituksista. Seuraavassa tarkastellaan katkelmaa tämän laulun melodiasta eräänlaisena hypoteettisena musiikillisena esimerkkinä siitä, kuinka tietty jazzyhtyeen soittama säe muuntui vuosien kuluessa. 1923 se olisi esitetty seuraavaan tapaan:

---

<sup>24</sup> Tämä tyyli tuli sittemmin yleismaailmalliseksi. On mainittava, että Henderson eräässä vaiheessa 1930-luvulla toimi mm. Benny Goodmanin orkesterin sovittajana ja orkesterin tärkeänä taustahahmona luoden näin perustaa tämän maineelle.

<sup>25</sup> Suomalais-kansallisessa “humppa-foksissa” tämä kahtiajakoisuus on säilynyt perustavaa laatua olevana rytmisenä aineksena - tuuban käyttö on ollut siinä merkityksellistä po. musiikinlajin rytmisen sykkeen kannalta. Tosin “humppa” on historiallisesti yhdistettävä pikemminkin 1920-luvun saksalaiseen kuin amerikkalaiseen tanssimusiikkiin, josta tässä esityksessä siis on puhe, mutta tietty rytmisen sykkeen analogia myös viimeksi mainitun ja “humpan” välillä vallitsee. “Humpan” jazzilliset ainekset ovat muuten erittäin vähäiset, vaikka sana ‘jazz’ erityisesti vanhemmassa suomalaisessa arkikielessä usein mielletään tarkoittamaan kaikkea tanssittavaa musiikkia ja erityisesti “humppaa”.

<sup>26</sup> Schuller (1976) s. 272 - 273.

Nuottiesimerkki 35



Vuoteen 1927 tai 1928 mennessä se olisi saattanut löyhtyä näin:

Nuottiesimerkki 36



Mutta Carterin sovituksessa säettä koristellaan siten, että se vapautuu tahtiensa neli-iskuisuuden kahleesta:<sup>27</sup>

Nuottiesimerkki 37



Tietty 'swingin' ideaali on siten tässä valmiiksi kypsyneenä esillä. On syytä korostaa, että kaikki edellä mainitut tekijät ovat jälleen yhteydessä *käytännöllisiin, teknisiin* seikkoihin. Tiedämme, että *tuubaa* käytettiin jazzissa juuri niin kauan kuin oli tarpeellista varhaisen äänilevytekniikan puutteellisuuksien vuoksi, jotta olisi saatu äänilevyille mukaan voimakas basson sointi. Tämä puolestaan edisti olennaisesti kaksi-iskuisen tyylin säilymistä, koska tuubansoittajan on hengitysteknisistä syistä mahdotonta jatkuvasti "pumpata" ulos neljä iskua tahdissa, varsinkaan nopeissa tempoissa tai kokonaisen pitkän orkesteriharjoituksen tai -esiintymisen ajan.<sup>28</sup>

Näin 1930-luvun "swingin aikakausi" on nähtävä teknisesti ensisijaisesti jazzrytmiikan perussykkeen elastisoitumisena ja sitä seuranneena jazzsynkopoinnin entistä täydellisempänä vapautumisena. Armstrongin vaikutus tässä kehityksessä oli epäilemättä esikuvallinen: hänen rytminsä perustuivat neljäsosille päinvastoin kuin edeltäjien kaksijakoinen metri.

<sup>27</sup> Schuller (1976) s. 273 - 274.

<sup>28</sup> Schuller (1976) s. 273.

Tällöin jazzin idiomi rytmiseltä olemukseltaan tavallaan täydellistyi siihen olomuotoonsa, jossa se nykyäänkin on - tosin sittemmin mm. latinalais-amerikkalaisen musiikin ja rock-vaikutteilla lisättynä. Edelleen Schullerin luoma käsite ”rytmisen demokratismi” ja sen merkitys voidaan helposti ymmärtää juuri edellä esitetystä historiallisesta katsauksesta käsin: Siinähan käsiteltiin perussykkeen eräänlaista ”demokratisoitumisprosessia”, jossa tahdin ’ykkösen’ ja ’kolmosen’ valta-asema sykkettä dominoivina tekijöinä vähenee ’kakkosen’ ja ’nelosen’ eduksi. Asia näin nähden on siis oikeutettua esittää, että jazzissa 4/4-metrisessä tahdissa kaikki tahdin iskut ovat samanarvoisia ja että ne melodiseen komponenttiin yhdistyessään voidaan käsittää kukin yhdeksi itsenäiseksi ”iskualaksi” klassisen musiikin rytmin terminologiaan viitaten. Ajatus sinänsä on ristiriitainen aikaisemmin esitettyyn jazzin rytmisen perustan strukturaaliseen korkohierarkiaan nähden. Tähän on huomautettava, että siinä esitetyt korkosuhteet toki säilyvät mutta niiden erot tasoittuvat - tai *niitä ei enää ilmaista* niin selvästi; ”demokratisoituminen” ei siten ole täydellinen.

Edelleen on todettava, että uusi rytmin jakotapa jazzartikulaatiossa ja synkopoinnissa saattoi nyt ulottua entistä pienempiin rytmisyksikköihin. Swingin aikakaudelta lähtien jazzmuusikot saattoivat em. ”demokratisoitumisprosessin” tapahduttua entistä vaivattomammin käsitellä erityisesti 4/4-metrin päälle asettuvaa melodista 8-osaliikettä. Syntynyt uusi lineaarinen tyyli, jonka yksi varhaisista täydellistäjistä oli tenorisaksofonisti Lester Young, vain edellytti ensin rytmiryhmän, *taustan ”lineaaristumista”*.

Lopuksi on huomattava, että 1940-luvulla *Charlie Parker* jatkoi johdonmukaisesti Armstrongin jo aloittamaa prosessia muuntamalla 4/4-metrisen perussykkeen halutessaan mielessään kaksinkertaiseksi, jolloin edellä kuvattu ”emansipaatio” mahdollistui vieläkin pienempien rytmisyksikköjen (erityisesti 16-osien) käsittelyssä. Voidaan sanoa, että Parkerin rytmin idea perustui olennaisilta osiltaan 8/8 -metrille, minkä vuoksi bebopin kolmimuunteisuus tällä tasolla ei aina ole niin ilmeinen. Bebopista alkaen lineaarisuus vajosi entistä syvemmälle jazzin rakenteisiin.

### 3.5. Sääntö: säännönmukaisuuden rikkominen

#### 3.5.1. Yleistä

Diskurssissani tulee useissa eri yhteyksissä esille se seikka, että jazzmuusikolla ja -harrastajalla on ”lähes vaistomainen” mieltymys kaikenlaiseen protestointiin ja ”vastustamiseen”, mikä musiikissa saattaa ilmetä monenlaisena vastakkaisuus-hakuisuutena eri musiikin elementtejä kohtaan. Pyrkimys *vastakkaisrytmien* keksimiseen ja tuottamiseen on siis afro-amerikkalaisen musiikin vastine tälle ilmiölle, jolle on löydettävissä perusteluja erityisesti jazzin taustalla vaikuttavasta länsi-afrikkalaisesta musiikkikulttuurista. Aluksi on syytä tarkastella musiikkia sekä leikkinä että informaatioteorian näkökulmasta. Perusajatukseni on, että jazzmusiikissa tämä ”vastuksellisuus” on hyvin keskeinen musiikillista merkitystä luova tekijä - ellei sitä sitten nähdä peräti yhtenä ajattelumme ja toimintamme taustalla vaikuttavista ihmishengen tärkeimmistä kategorioista - ajatus on Eero Tarastin. Hän on myös todennut, että kaikki kommunikaatio - myös musiikillinen - suorastaan edellyttää jotakin ”toista”, joka luo eräänlaisen vastuksen, ristiriidan sulautumatta suoralta käsin annettavaan informaatioon<sup>1</sup>. Entäpä jos lähettäjä systemaattisesti antaa tällaista ristiriitaista informaatiota kokeillakseen, ”kiusatakseen”, ”leikkiäkseen”, vahvistaakseen tätä ehkä universaalia vastustusperiaatetta? Teen poikkeuksen ja siteeraan itseäni; kirjoitin kerran eräässä konserttiarvostelussani seuraavaan tapaan:

Moderni jazz on ns. populaarimusiikin ehkä ”elitistisin” tai hienostunein muoto: sen tarkoitus ei ole pelkästään nostaa kuulijan mieleen asioita eletystä elämästä ja sen usein ehkä tiedostamattomistakin elämyksistä tai toimia turruttajana (mahdollisen runsaan oluenjuonnin ohella), tanssin säestyksenä, busineksenä tms. muun populaarimusiikin tapaan. Olen vakuuttunut, että modernin jazzin yksi päämäärä on saattaa kuulija tarkkaavaiseksi, niin että hän pyrkii kuulonvaraisesti selvyyteen musiikin kunkinhetkisestä rakenteesta. Se on hauska leikki ja hyvä keskittymisharjoitus!<sup>2</sup>

Tässä ensin psykoanalyttinen näkökulma musiikkiin leikkinä - nämä teemat ovat esityksessäni useissa eri yhteyksissä esillä vielä myöhemminkin - Eero Erhardtin esittämänä (kursivointi minun):

---

<sup>1</sup> Tarasti, Eero (1995): ”Eksistentiaalisemiottiikan poluilla”, *Synteesi* 2/1995, s. 56.

<sup>2</sup> Toivanen, Mikko (1992): ”Erinomaista kamarijazzia”, *Karjalainen* 19.2.1992.

Yksilöitymiskehityksen edistyessä leikin osuus kasvaa. Vakaviakin kokemuksia voidaan muuntaa leikiksi ja käsitellä siinä muodossa. Äidin lähtö ja paluu, ilo ja suru, yksinäisyys ja yhdessäolo, jännityksen kasvu ja laukeaminen, pelko ja rauhoittava turvallisuus voidaan pukea leikiksi. Musiikin kokemisessa ovat tärkeitä elementtejä leikki ottamisella ja antamisella, *katoamisella ja palaamisella*, eksymisellä ja turvallisella kotiin löytämisellä. Tämän leikin jännevälit voivat olla vähäisiä, kuin turvallista leikkiä kotipihalla. Ne voivat olla myös monille kuulijoille liian suuria, käsittämättömiä ja kiusallisia. Musiikista täytyy löytyä riittävässä määrin tuttua ohjaavaa äidin kättä, josta kiinni pitäen voi antaa tilaa kokemuksille. Musiikissa tämä leikki voidaan saada aikaan sekä horisontaalisesti että vertikaalisesti: perättäisillä tai samanaikaisilla musiikin aineksien kuten rytmien, sointujen ja teemojen lomittamisilla ja kehittelyillä. *Keskimääräinen kuuntelija kaipaa tätä leikin elementtiä vain varovaisesti annosteltuna ja tavalla, jossa turvallinen tuttuus on hallitsevana*. Klassisten musiikkikappaleiden sovittaminen iskelmiksi tapahtuu juuri melodian, rytmien ja sointujen tuttuja standardielementtejä lisäämällä ja poistamalla esimerkiksi kehittelyjaksot kokonaan.<sup>3</sup>

Seuraavassa tarkastellaan jazzin strukturaalisen rytmisäännösten rikkomista; sitä ei tietenkään voi rikkoa, ellei sitä ensin ole ”perustettu”. Edellä olemme todenneet, että jazzissa po. säännöstö perustuu ilmiöön, mitä nimitimme ‘carreksi’, joka muodostaa siten kokonaisen hahmotuksellisen hierarkian alkaen säännöllisestä perussykkeestä ja päätyen aina perinteisen jazzin laajimpiin muotoyksikköihin (chorus) saakka. Jazzissa po. säännöllisyyden rikkomisen on oltava kontrolloitua ja johdonmukaista ollakseen tradition mukaista ts. jazzmuusikon on tavallaan tiedettävä, mitä struktuurin säännönmukaisuutta hän kulloinkin rikkoo improvisaatiossaan - muussa tapauksessa ajaudutaan perinteisen jazzesityksen tietyn rytmisen hahmotustavan ulkopuolelle. Sana ‘tietää’ viittaa tässä edellä luonnehtimaani jazzin käytännöllisperäiseen tietämiseen ‘tietämisen’ ja ‘tekemisen’ ykseydessä. Yksinkertaisesti se tarkoittaa sitä, että jazzmuusikko käyttää ‘annettuja rytmimalleja’ jazzin vakiintuneissa rakenteissa - olkoot nämä mallit sisällöltään millaisia tahansa.

Seuraavassa jo edellä sivuttuja amerikkalaisen musikologi Leonard B. Meyerin ajatuksia, joissa keskeistä on *informaatioteorian* soveltaminen musiikin merkityksen analyysiin. En ota Meyerin teoriaa esille tässä laajuudessa vasta nyt ikäänkuin sattumalta, vaikka sitä jo edellisessä

<sup>3</sup> Rechart, Eero (1984): “Musiikillinen ajattelu, ruumiilliset merkitysskeemat ja symbolinen prosessi”, *Synteesi*, 3/1984. s. 87.

alaluvussa useaan otteeseen sivuttiinkin. Minulla on siihen omat syyni ja perusteluni: Mielestäni teorian ydin on parhaiten sovellettavissa jazzmusiikkiin ja ymmärrettävissä vasta tässä vaiheessa esitettynä, kun on kyse 'säännömukaisuuden' rikkomisesta, vaikkakin teoriaa voidaan soveltaa jo edellä esitettyynkin. Tirro on todennut yleisesti - aivan ilmeisesti Meyerinsä huolellisesti luettuaan - seuraavaa:

Both the traditional Western composer and the jazz improviser proceed by attempting to continue an antecedent musical situation in such a way that the piece fulfills the latent expectations implied by the beginning while traversing a musical obstacle course that delays gratification and creates tension.<sup>4</sup>

Meyerin mukaan on todennäköistä, että psyko-stilistiset edellytykset, jotka synnyttävät musiikin merkitystä, joko tunteenomaisesti tai älyllisesti, ovat samoja kuin ne, jotka kommunikoivat informaatiota.<sup>5</sup> Yleisestä informaatioteorian mukaisesta 'merkityksen' määritelmästä Meyer erottaa kahdentyyppistä merkitystä (kursivointii minun):

(1) Ärsyke voi olla merkitsevä, koska se viittaa johonkin, joka on laadultaan erilainen kuin se itse - kuten sana tarkoittaa tai merkitsee objektia, joka ei itse ole sana. Tämän tyyppistä merkitystä kutsumme ”*designatiiviseksi*, taustalähtöiseksi<sup>6</sup>, kuvaavaksi merkitykseksi”. (2) Ärsyke tai prosessi voi saada merkitystä, koska se viittaa johonkin itsensä kaltaiseen - kuten kaukaisen ukkosen jylinä ja myrskypilvien lisääntyminen kuumana päivänä (antesedenti, edeltävä luonnonilmiö) merkitsee sademyrskyn tuloa (konsekventti, seurauksena oleva luonnonilmiö). Tämän tyyppistä merkitystä kutsumme ”*sisäiseksi*, teoslähtöiseksi (embodied) merkitykseksi”.

Musiikki synnyttää kummankin tyyppistä merkitystä. Musiikki voi olla merkityksellistä, koska se viittaa itsensä ulkopuolella oleviin asioihin synnyttäen assosiaatioita ja konnotaatioita, jotka kuuluvat aatteiden, tunteiden ja fysikaalisten objektien maailmaan. Tällaiset designatiiviset merkitykset ovat epätarkempia ja vähemmän spesifisiä kuin ne, jotka syntyvät kielellisessä kommunikaatiossa. Tämä ei kuitenkaan tee niitä heikommiksi tai vähennä niiden merkitystä. Musiikki voi olla merkityksellistä myös siinä mielessä, että erityisen musiikkityylin puitteissa yksi ääni tai ääniryhmä merkitsee - johdattaa kokeneen

---

<sup>4</sup> Tirro (1974) s. 286.

<sup>5</sup> Meyer, Leonard B. (1971): ”Musiikin merkitys ja informaatioteoria”, teoksessa *Nykyestetikan ongelmia*, toimittanut Irma Rantavaara, suomentanut Inari Teinilä, Otava, Helsinki, s. 155.

<sup>6</sup> Huomaa fenomenologinen käsite ja ajatustapa.



kuuntelijan odottamaan - että toinen ääni tai ääniryhmä tulee esiintymään jossain enemmän tai vähemmän määrätystä musiikillisen jatkumon pisteessä.

Vaikka nämä kaksi merkitystyyppiä ovat loogisesti toisistaan erotettavissa, niiden välillä on käytännössä jatkuva vuorovaikutus. Musiikkikappaleen "luonne" (designatiivinen merkitys) vaikuttaa hyvin määriteltynä odotuksiimme tulevasta sävellyksen tapahtumista (sisäinen merkitys), aivan kuten arviomme yksilön luonteesta vaikuttaa siihen miten odotamme hänen käyttäytyvän määrättyissä olosuhteissa. Toisaalta taas tapa, jolla odotuksemme täytetään, niitä viivytetään tai ne estetään, esittää huomattavaa osaa designatiivisen merkityksen luonnehdinnassa, aivan samoin kuin teemme päätelmiä yksilön luonteesta sen pohjalta miten hän käyttäytyy määrättyssä kulttuuritilanteessa.<sup>7</sup>

Meyerin mukaan musiikin tyyliä ovat sisäistettyjä todennäköisyys-systeemejä. "Lyhyesti sanottuna tiettyyn musiikkityyliin sisältyvät todennäköisyys-suhteet sekä tyylin materiaalien havainnoimiseen ja ymmärtämiseen liittyvät monenlaiset sielullisen käyttäytymisen tavat muodostavat yhdessä tyylin *normit*. Latentti odotus on näiden todennäköisyys-suhteiden tuote. Ja odotus tulee aktiiviksi vasta kun näitä normeja häiritään. Toisin sanoen tällaiset latentit odotukset ovat välttämättömiä edellytyksiä kommunikoitaessa musiikillista informaatiota, kun taas näiden normien häiriöt ovat musiikillisen kommunikaation riittävä ehto." Musiikin sisäisen merkityksen Meyer siten määrittelee seuraavasti: "Musiikillinen merkityssisältö syntyy silloin, kun edeltävä tilanne vaatii arvioimaan todennäköisiä jatkumistapojen kaavoja ja luotaten epävarmuutta odotettavissa olevan jatkeen ajallis-tonaalisesta luonteesta."<sup>8</sup>

Meyer jakaa 'sisäisen merkityksen' kehityksen vielä kolmeen osaan: "1. *Oletettuja merkityksiä* ovat edeltävään säveleen tai sävelkaavaan liittyvät merkitykset silloin, kun seurausilmiötä odotetaan." "2. *Ilmeiset merkitykset* ovat sellaisia, jotka liitetään edeltävään ärsykeeseen jälkikäteen, sitten kun konsekventistä on tullut tonaalis-psykykinen tapahtuma ja kun varsinainen suhde antesedentin ja konsekventin välillä on tajuttu." "3. *Lopulliset (determinate) merkitykset* ovat sellaisia, jotka syntyvät useilla arvojärjestyksen tasoilla olevien suhteiden kokonaisuudesta hypoteettisen merkityksen, ilmeisen merkityksen ja

---

<sup>7</sup> Meyer (1971) s. 156.

<sup>8</sup> Meyer (1971) s. 157 - 159.

myöhemmän sävelkulun välillä. Kun sävellyksen kulku etenee ajallisesti, myöhemmät jaksot ovat jatkuvasti suhteessa aikaisempiin, ja päinvastoin. Esimerkiksi toistuvaa teemaa tai melodiaa ei modifioi ainoastaan se, että se on kuultu aikaisemmin, vaan sen toistuvuus myös muokkaa mielipidettämme sen alkuperäisestä merkityksestä. Lyhyesti sanottuna lopullisia merkityksiä syntyy vasta, kun teoksen kokeminen on ajasta riippumaton muisto - kun kaikki ärsykkeiden implikaatiot kaikilla hierarkian tasoilla on tajuttu ja niiden väliset suhteet ymmärretty niin täydellisesti kuin mahdollista.”<sup>9</sup>

Ja vielä taustaksi lainaus kaikkien keskeisintä Meyeriä:

”Systeemiä, joka tuottaa symbolijakson (symbolit voivat tietysti olla paremminkin kirjaimia tai nuotteja kuin esimerkiksi sanoja) voidaan tiettyjen todennäköisyyksien mukaan kutsua *stokastiseksi prosessiksi*, ja se stokastisten prosessien yksittäistapaus, jossa todennäköisyydet ovat riippuvaisia edeltävistä tapauksista, on nimeltään Markoffin prosessi eli Markoffin ketju”. Musiikki, kuten informaatiokin, on esimerkki Markoffin prosessista, ja tällä seikalla on tärkeitä sekä teoreettisia että käytännöllisiä seurauksia.

Jos musiikki on Markoffin prosessi, näyttää siltä, että kun musiikillinen tapahtuma (olkoon se lauseke, teema tai koko teos) etenee ja jonkin erityisen lopputuloksen esiintymismahdollisuus lisääntyy, epävarmuus, informaatio ja merkitys myös pakosta vähenevät. Ja näin juuri onkin laita suljetussa fysikaalisessa systeemissä, missä Markoffin prosessi toimii - todennäköisyydellä on taipumus tulla suuremmaksi.

Epävarmuus on siis ns. ”sisäänrakennettu” Markoffin prosessin alkuvaiheisiin. Tällainen epävarmuus on luonteeltaan systeemistä johtuvaa (systemic) ja sillä on taipumus vähetä sarjan edetessä. *Systeemistä epävarmuutta* esiintyy luonnostaan musiikkiteoksen (tai sen osan) alussa, jossa suhteita sävelten välillä ja teoksen sisäisiä normeja vakiinnutetaan. Ja jos musiikissa vallitsisi vain systeeminen epävarmuus, merkitys ja informaatio väistämättä vähenisivät Markoffin prosessin mukana.

---

<sup>9</sup> Meyer (1971) s. 160 - 162. Leonard B. Meyerin ajatuskulkua mukaillen voisi sanoa, että jazzimprovisaation kaikkine viivytyksineen, yllätyksineen ja moniselitteisyyksineen on aina *päätyttävä*, ja kuulijan on se kuunneltava alusta loppuun saakka yhtä intensiivisesti kuin hän ”itse soittaisi mukana” - jotta siitä voisi jäädä täydellinen muisto kaikkine merkitysvivahteineen ja lopullisine merkityksineen. ’Lopullisten merkitysten’ kannalta jazzimprovisaatio ei siis tässä katsannossa voi olla päättymätön melodia, vaan sen on oltava tietty suljettu kokonaisuus, josta lopputulokseksi jää kuitenkin eräänlainen ”teoksellisuuden” vaikutelma. ’Lopullisten merkitysten’ kannalta jazzmusiikki viihdyttävänä taustamusiiikkina on siis mahdottomuus.

Mutta musiikki ei ole luonnollinen systeemi. Se on ihmisen tekemä ja säätelä ja se kykenee taistelemaan maksimaalisen varmuuden aiheuttamaa yksitoikkoisuuden tendenssiä vastaan säveltäjän (improvisoijan, huom. mt.) luoman suunnitelmallisen epävarmuuden avulla.

Tämän analyysin perusteella olettaisimme, että suunnitelmallista epävarmuutta lisättäisiin teokseen vähitellen kompensoimaan sitä tendenssiä, joka aiheutuu informaation ja merkityksen kokonaisuuden luonteesta johtuvasta vähenemisestä. Toisin sanoen meidän tulisi odottaa suunnitelmallisia poikkeamia, viivytyksiä ja moniselitteisyyksiä, joita sävellykseen (improvisaatioon, huom. mt.) sisällytetään samalla kun systeeminen todennäköisyys lisääntyy kuvion lähetessä täyttymistään. Tätä odotusta tukee säveltäjien oma menettely. ... Curt Sachs sanoo, että primitiivisessä musiikissa uusi nuotti, sellainen joka selvästi poikkeaa vakiintuneesta säveljärjestelmästä, ”tavallisesti uskaltautuu esille vasta fraasin loppupuolella, kun ydin on tehty aivan selväksi”.<sup>10</sup>

Nyt vasta alamme päästä modernin jazzin ytimeen. Mieleen nousee ajatus, että ”säännönmukaisuuden rikkominen”, josta nyt on puhe, on eräänlainen ”luonnollinen, inhimillinen tendenssi”. Meyerin mukaan ”musiikillinen merkitys siis syntyy, kun odottamiamme totunnaisreaktioita viivytetään tai ne estetään - kun tyyllillis-mentaalista tapahtumien kulkua häiritään poikkeamalla siitä jollakin tavoin”. Poikkeamia on Meyerin mukaan kolmea lajia: ”1. Normaalialia tai todennäköistä seurausilmiötä voidaan viivytää”. ”2. Edeltävä tilanne voi olla moniselitteinen. Tällä tarkoitetaan, että sitä voi seurata useita yhtä todennäköisiä jatkoilmiöitä.” Ja ”3. kysymyksessä ei ole viivytys eikä moniselitteisyys, vaan seurausilmiö voi olla odottamaton - epätodennäköinen tietyn viitekehyksen puitteissa.”<sup>11</sup>

Näihin kolmeen tapaukseen on helppoa keksiä jazzsovellutuksia. Mutta ensin yksi tarkennus. Edellä olen jo useampaan kertaan maininnut, että jazzmuusikon perimmäinen mielenkiinto kohdistuu tietyn edellä esitetyn annetun säännönmukaisuuden rikkomiseen - tämä on niin sanoakseni jazzin *teleologinen* päämäärä. Tässä vaiheessa on tehtävä ero käsittelemäämme jazzin formaaliseen rakenteeseen sisältyvän annetun säännönmukaisuuden (normi) ja traditioon sisältyvän normatiivisen säännön ts. polyrytmihakuisuuden välillä: annetun strukturaalisen

---

<sup>10</sup> Meyer (1971) s. 163.

<sup>11</sup> Meyer (1971) s. 158 - 159.

säännönmukaisuuden rikkominen on jazzissa myös normatiivinen sääntö. Tämä sääntö on yksi keskeinen tekijä myös jazzin sisäisen merkityksen kannalta, kuten pyrin osoittamaan. Tuskin tulkitsen yleisiä tunteja väärin jos totean, että ”koukuton jazz on tylsää”, vaikka yleiseen mielipiteeseen ei muutoin pidäkään viitata.

Richard Waterman on todennut afrikkalaista musiikkia tarkastellessaan mm. seuraavaa: Jotta ‘off beatia’ (vastaiskuisuutta) yleensä voisi esiintyä, on kuulijan mielessä ensin vakiinnutettava eräänlainen normatiivinen iskutus, säännöllinen syke. Tämä syke, jota Waterman nimittää ”metronomi-tajunnaksi”, on luonteeltaan ensisijaisesti mentaalinen: Säännöllinen toisto herättää mielessä odotuksen tunteen. ‘Off beatit’ ovat poikkeuksia tästä normatiivisesta sykkeestä. Niiden on oltava *epäsäännöllisiä*, tai muuten ne myös tulevat luonteeltaan normatiivisiksi. Täydellisellä off ‘beatilla’ on nimittäin sama vaikutus kuin täydellisellä ‘off beat’ -kuvioiden puuttumisellakin - molemmat ovat tässä mielessä merkityksettömiä. Aksenttien ‘off beat’ -luonteisen ilmaisemisen tulee uhata mutta ei koskaan täydellisesti tuhota kuulijan subjektiivisen metronomin suuntautuneisuutta. Syke, ‘metronomitajunta’ on siis afrikkalaisen musiikin normi, jota pyritään normatiivisesti ”uhkaamaan”. Ajatusta voidaan soveltaa myös jazziin, mutta kuten Meyer huomauttaa, jazzissa yleensä ensin vakiinnutetaan selvä ja melko säännöllinen normi (sävelmä), ennenkuin mitään yksityiskohtaista rytmistä ”valmistelua” tapahtuu”. Meyerin mukaan *säännöllisyyteen paluun odotus* on perustavaa laatua oleva organisaatioperiaate tässä musiikissa.<sup>12</sup> Mutta siis vasta sitten, kun normi on lopullisesti vakiinnutettu; ”vähän myöhemmin”, kuten Kurt Sachs edellä huomautti. Ymmärtääkseni Meyerin esittämä periaate toteutuu jazzissa jopa monilla eri tasoilla: Osa Meyerin edellä mainitsemista kolmesta poikkeamismahdollisuudesta ovat jazzissa niin sanoakseni *rakenteellista* laatua, osa taas liittyy sen solistisiin, *individualistisiin* pyrkimyksiin.

Tähän asti on oikeastaan ollut kysymys siitä, kuten Tirro on asian ilmaissut: ”The minimum professional requirement of the improvising jazzman is that he play everything correctly”<sup>13</sup>. Nyt vaaditaan kuitenkin enemmän: Seuraavassa listattuna tavallisimpia ”säännöllisyyden paluun

---

<sup>12</sup> Meyer (1968) s. 242 - 243.

<sup>13</sup> Tirro (1974) s. 288.

odotukseen” liittyviä ”poikkeamiskeinoja”, joita jazzin suuret nimet ovat kautta aikojen käyttäneet mestarillisesti:

1. *Rakenteellinen viivyttäminen*: normaalia tai todennäköistä seurausilmiötä voidaan viivyttää; ilmiö esiintyy toistuvasti jazzin rakenteessa:

a) jazzin ’off beat’ -ilmiöt rytmisessä perustassa ja myös solistisessa ”artikulaatiossa” jatkuvasti toistuvina olennaisesti ”jazzkieleen” kuuluvina ilmiöinä. Otan seikan tässä esille sen vuoksi, että länsimaisessa musiikinteoriassa kaikentyypinen synkopointi ymmärretään rytmiseksi häiriötilaksi, mitä se ei kuitenkaan jazzissa ole. Jazzissa Watermanin mainitsemat ’off beatit’ - ’synkopointi’, jos niin halutaan sanoa - ovat se tyyllinen perustaso, jossa po. jazzin ”perusvastustusta” esiintyy jatkuvasti sekä epäsäännöllisinä poikkeuksina että säännöllisesti tyyllisenä normina. Edellä esitelty koko jazzin rytmis-harmoninen perusta, jossa ’off beatia’ esiintyy säännöllisenä ja toistuvana ilmiönä, on normi, joka kuuluu tyyliin erottamattomasti: kyse on jazzin ”säännöllisestä” ilmiöstä. Tosin ”jazzfraseeraus” tai ’swing-artikulaatio’ sisältävät mahdollisuuden pieniin yllättäviin poikkeamiin kaavasta.

b) koko jazzharmonia, koko jazz-choruksen rytmis-harmoninen rakenne, sen äärimmilleen jännitetty kadensaalinen suurlopukkeenomaisuus voidaan ajatella yhtenä pitkänä kadenssina, toistuvana sointupurkauksena, jota vain huomattavan kauan viivytetään.

c) jazzsolistin rytmisen laahautuvuus artikulaatiossaan, ”takakeno”, kuten nykyisin sanotaan, voidaan ajatella jatkuvaksi hiuksenhienoksi viivyttämiseksi. Stearns kirjoittaa:

Dixielandmusiikin suuruuden aikoina olivat muusikot usein edellä tahti-iskua; swingin aikakaudella soitettiin täsmälleen sen keskellä, mutta sitten alkoi Lester Young ”roikkua”. ... ”Soitan swingtenoria”, sanoi Young, sitä ”viivyttelevää tyyliä, missä rentoudutaan sen sijaan että kaikkea iskettäisiin suoraan nenään.”<sup>14</sup>

Tällaisia pienen pieniä *jatkuvia* rytmisiä siirtymiä suhteessa perussykkeeseen, joita jazzissa runsaasti esiintyy, ei ole syytä sekoittaa

---

<sup>14</sup> Stearns (1963) s. 180.

esim. polymeetriikkaan. Tällöin on puhuttava pikemminkin esimerkiksi rytmisestä "laahautuvuudesta" ("laid back" -efekti tms.): ollaan fraseerauksessa koko ajan hiukan jäljessä perussykkeestä, mutta tämä paikka on sidoksissa säännölliseen iskuun eikä muutu. Tällaisesta lähestymistavasta tuli eräille jazzmuusikoille suoranainen persoonallinen tyylikeino, joka kehittyi huomattavan taituruuden asteelle; esimerkkinä mainitaan usein mm. Erroll Gardner, Fats Navarro tai Dexter Gordon. Mutta jälleen Charlie Parker oli tämän tyylin kaikkein kuuluisin esikuva - esikuvanaan Lester Young. Parkerin lempinimi *Bird* jotenkin kuvaa tätä rytmistä ilmavuutta. Ja jälleen John Coltrane viimeisteli tyylin "sheets of sound" -tekniikassaan: siinä hän "elää" sykkeen, mutta ei enää "toista" sitä.

d) 'break'-klisee: Kaikkein tavallisimmin käytetty keino edellä mainittuun säännönmukaisuutta järkyttävään "päämäärään" pääsemiseksi on yksinkertaisesti katkaista perussyke määräajaksi (tavallisimmin 2 - 4 tahtia) juuri ennen uuden choruksen alkua. Tällaisen 'breakin' aikana perussyke mentaalisesti lasketaan mutta rytmiryhmä ei sitä konkreettisesti soita. Solistin tehtävä on "täyttää" tämä aika parhaaksi katsomallaan tavalla. 'Breakin' aikana herää odotus, milloin se päättyy. Kyse on rytmiryhmän jatkuvuuden viivyttämisestä.

e) hyvin laajasti ottaen kaikki jazzteeman jälkeinen improvisaatio voidaan ajatella viivyttämiseksi: milloin palataan takaisin teeman kertaukseen, jolloin sykli umpeutuu?

2. *Rakenteellinen moniselitteisyys*: edeltävä tilanne voi olla rakenteen puolesta moniselitteinen; voi seurata useita yhtä todennäköisiä jatkoilmiöitä:

a) jazzin lineaarinen tyyli yleisesti ottaen voi aiheuttaa moniselitteisiä tulkintoja (ainakin hajamielisen kuulijan tajunnassa). Rakenteeseen se liittyy siinä mielessä, että siitä on tullut modernin "jazzkielen" perusta, joka jokaisen tulisi osata "perusblues"-vaiheen jälkeen. Varsinaisia Meyerin mainitsemia "suunnitelmallisia poikkeamisia, viivytyksiä ja moniselitteisyyksiä" alkaa esiintyä silloin, kun improvisaation säkeet elidoituvat, lomittuvat siten, että ne eivät enää noudatakaan improvisoinnin perustana olevan sävelmän harmonian kaavamaista säerakennetta. Aluksi pelkästään lineaarisen tyylin voidaan ajatella

ilmentävän tätä moniselitteisyys- tai ”vastustus”-hakuisuutta: ensimmäinen merkittävä normi, sävelmän sointurytmi hajoitetaan uudeksi rytmis-melodiseksi tasoksi. Se on ilmiön ensimmäinen merkki. Esimerkiksi iskelmä- ym. viihdemusiikissa tätä ei tehdä - varmuus ”maksimoituu” yleensä ensimmäisen choruksen jälkeen.

b) jazzharmonian laajat, lämpimät ja värikkäät soinnut - vaikka perusfunktiot saattavat olla yksinkertaiset - pyrkivät moniselitteisyyteen; tästä on tarkemmin puhe ’jazzin myyttien’ tarkastelun yhteydessä. Epäilemättä jazzin harmoninen progressio, paitsi että se viivyyttää, myös luo moniselitteisyyttä esim. yksiselitteisen V-I -purkauksen sijaan.

3. *Rakenteellinen odottamattomuus*: seurausilmiö on odottamaton ja epätodennäköinen tietyn viitekehyksen puitteissa:

a) ’swing’-artikulaatio ym. ’off beat’ -ilmiöt antavat - kuitenkin lähtökohdiltaan rakenteellisina ilmiöinä - mahdollisuuden pieneen korostuksen ja aksentoinnin variointiin odottamatta ja yllätyksellisesti. Charlie Parker oli tämän tyylin mestari, joka swingtenoristien keksimältä pohjalta käytti mm. saksofonin ”puolikieli”-tekniikkaa tehokkaasti hyväkseen. Tätä tekniikkaa ja tyyliä kopioidaan edelleen kaikkialla traditiotietoisien muusikkojen keskuudessa vastaavien valmiuksien hankkimiseksi.

b) ’break’: se tulee kuitenkin aina eräässä mielessä odottamatta ja yllätyksellisesti.

Tästä eteenpäin esittämäni keinot liittyvät nähdäkseni mitä suurimmassa määrin jazzin taiteellisiin pyrkimyksiin; Kollektiivinen perinne ei murene, vaan säilyy mutta painuu jossakin määrin taustalle pois individualististen taiteellisten pyrkimysten tieltä. Siinä määrin kuin esim. afrikkalaisessa musiikissa esiintyy esikuvallisena vastaavia analogisia ilmiöitä, ne eivät siis ole vähimmässäkään määrin primitiivisiä tai alkeellisia, vaan edellyttävät tekijältä ja kuulijalta varsin kehittyntä rytmisen havaintokyvyn tasoa, kuten Bruno Nettle on asian ilmaissut. Seuraavat ”individualistiset” jazzin poikkeamiskeinot ovat jollakin tapaa vaihtoehtoisia: Ilman niitäkin tullaan toimeen; jazz on jazzia myös ilman näiden keinovarojen käyttöä, mutta kulttuurin perinpohjainen,

”mestarillinen” hallitseminen kyllä edellyttää niitä:

4. *Individualistinen viivyttäminen*: normaalia tai todennäköistä seurausilmiötä voidaan viivyttää:

a) lineaarinen tyyli: mahdollinen yksinkertainen sävelkulku (’annettu rytmimalli’) korvataan mutkikkaammalla, varioidaan mutkikkaammaksi.

b) jazzin polyrytmiikka: milloin ”outo” uusi kuvio, joka rikkoi esim. 4/4-metrin ja symmetrisen parillisen korkohierarkian, päättyy? Milloin palataan ”perussäännöllisyyteen”?

5. *Individualistinen moniselitteisyys*: voi seurata useita yhtä todennäköisiä jatkoilmiöitä:

a) lineaarinen tyyli rikkoo yksiselitteisen, harmonisenkaavan mukaisen säejaon. Fraseeraus-tyyli on tässä yhteydessä esille otettuna nähtävä muusikolle hyvin henkilökohtaisena asiana, osana persoonallista ilmaisua, joka suuresti vaihtelee eri muusikkojen välillä.

b) jazzin polyrytmiikka: varsinaiset polyrytmisen kuviot ja jaksot ovat merkittäviä poikkeuksia jazzin ”kaavasta”, jotka aina aiheuttavat hämmennystä, tai joilla pyritään tietoisesti aiheuttamaan hämmennystä.

c) urkupiste-tekniikka; yhden sävelen toistaminen - tämä oli yksi Lester Youngin peruskeinoista intensiteetin kohottamiseen: kuulija voi vain arvailla, mitä tästä seuraa.

d) pitkä tauko, hiljaisuus soolon aikana - mm. trumpetisti Miles Davis uskaltautui käyttämään tätä keinoa usein tehokkaasti hyväkseen: Seuraa kaksi kysymystä, 1. milloin tauko päättyy, ja 2. mitä tauon jälkeen seuraa (periaatteessa voi seurata mitä tahansa!).

6. *Individualistinen odottamattomuus*: seurausilmiö on odottamaton ja epätodennäköinen tietyn viitekehyksen puitteissa:

a) jazzin polyrytmiikka, josta myöhemmin on vielä tarkemmin puhetta, todellakin ilmentää tiettyjä korostuneen individualistisia



”vastustuspyrkimyksiä”. Aito polyrytmiikka, silloin kun sitä esiintyy, muodostaa odottamattoman ja jyrkän vastakohdan esim. 4/4-metrin peruskaavalle. Polyrytmiset muodosteet tarjoavat vaativan ja intellektuaalisen tason siirtyä po. ”vastustusleikissä” musiikillisesti kaikkein abstraktimmalle tasolle. Leikin kommunikatiivinen tasapaino - pyrkimys on kuitenkin kaiken aikaa tärkeä: säännöllisyyteen on joskus palattava, jotta leikki ”onnistuisi” ja voisi jatkua. Näin subjektiivisen ja objektiivisen on oltava sopivassa tasapainossa keskenään, jotta musiikki puhuttelisi - tästä on vielä puhe jazzin ’myyttien’ käsittelyn yhteydessä.

b) improvisoidun musiikillisen linjan tonaliteettiin liittyvät ns. ”outgoing”-tendenssit. Termi on amerikkalaisen jazzteoreetikko George Russellin käyttöönottama termi, jolla hän tarkoittaa yksinkertaisesti tiettyä epäsovinnasta mutta tarkoin harkittua tonaalista harmonisen viitekehysten ulkopuolelle menemistä. Fenomenologisesti voidaan ajatella, että tällöin improvisoitu ”kuvio hetkellisesti nousee täysin hallitsevaksi taustaan verrattuna”.<sup>15</sup> Tai että kyse on eräänlaisesta taustan ”sulkeistamisesta”. Nähdäkseni tämä ilmiö - tonaliteetista ”ulos” meneminen - on tonaalinen vastine rytmiselle säännönmukaisuuden rikkomis-tendenssille, vastakkaisrytmi-hakuisuudelle. Kyse on oikeastaan ”harmonian polyrytmistä”. Sille ei ole esikuvaa afrikkalaisessa musiikissa, ja sen vuoksi sitä voidaan pitää mitä suurimmassa määrin jazzin idiomiin kuuluvana ilmiönä. Palaan Russellin esittämiin ajatuksiin vielä myöhemmin. Tässä yhteydessä otan kuitenkin esille Eero Tarastin esittämän yleisen ajatuksen musiikin parametrien ”liikkeestä taustalta etualalle ja päinvastoin” - ajatus soveltuu tietenkin jazzin muihinkin liikkeisiin kuin ”outgoing”-tendenssiin, joskin se kuvaa niitä mielestäni erityisen hyvin:

Sävellyksessä musiikin eri parametrien tärkeys vaihtelee ja niinpä onkin oletettava, että taustalla on joku syvemmän tason merkitys- tai arvorakenne, joka hallitsee musiikin kulloinkin esiintyntyvän parametrin valintaa. Samoin kuin harmonian alueella säveltäjä voi tilapäisesti tehdä mistä sävellajista tahansa toonikan, samoin hän voi menetellä ylipäättään ottaen minkä tahansa musiikin parametrin suhteen: sointiväriin, rytmiin, melodian. Mikä tahansa niistä voi yhtäkkiä tulla dominoivaksi ja järjestää koko musiikin diskurssin omien periaatteittensa mukaan. Musiikkipsykologit (Frede Nielsen) puhuvat eräänlaisesta musiikillisen havainnon ’aaltoilusta’ etualalle työntyvän aineksen ja taustan

<sup>15</sup> Russell, George (1959): *The Lydian chromatic concept of tonal organisation for improvisation*, Concept Publishing Co., New York, s. 24 - 39.

välillä. Musiikin kuulijalla on tarve kokea muutoksia sävellyksen kuluessa. ... Säveltäjä, joka soveltaisi vain yhtä musiikin parametria, pitäisi vain yhden musiikin ulottuvuuden jatkuvasti etualalla, säveltäisi luultavasti peräti ikävystyttävää musiikkia. samoin vain yhdellä tavalla havainnoiva kuulija latistaisi oman musiikillisen kokemuksensa saamatta musiikista irti kaikkea siihen kätkeytyä informaatiota.<sup>16</sup>

Tässä luvussa esitettyjen periaatteiden mukaisesti ajattelen tietenkin, että esim. ”outgoing”-tendenssiä hallitseva syvemmän tason arvorakenne on ”säännönmukaisuuden rikkominen” tms. Tällöin po. ”aaltoilu” on muusikkolähtöistä tilapäistä systeemin vastaista toimintaa, jonka on määrä kohottaa intensiteettiä luomalla musiikillisia ristiriitoja tonaliteetissa.

c) ns. ”kvootti”- eli sitaatti-tekniikka tarkoittaa jazzmuusikkojen tapaa lainata teeman- , melodianpätkiä sieltä täältä tunnetuista sävelmistä: efekti on usein odottamattomuudessaan hersyvän *humoristinen* ja voi sisältää jopa jazzille muuten niin vierasta *ironiaa*. David N.Baker luonnehtii tätä mielestään ”kunnianarvoisaa jazzin traditiota” seuraavaan tapaan:

A quote is generally a brief excerpt from an immediately recognizable portion of some tune, more often than not the opening phrase. It is usually a melodic sequence but can be a rhythmic motive that preserves the melody's general shape, like "Moose The Mooch" or "Salt Peanuts".

To be effective, the material being quoted must be familiar to the listener. The quote should occur spontaneously or give the illusion of spontaneity. Quotes are most effective when used in unusual or unexpected places and situations.

... quotes seem most effective when they are integrated into the improvised line, thereby maximizing the element of surprise.<sup>17</sup>

### 3.5.2. Synkopointi

Leen mukaan jazzmuusikko kokee musiikkinsa samassa merkityksessä jatkuvina vastakkaisrytmeinä kuin esimerkiksi J.S. Bach musiikissaan teki. Leen mielestä vertaus on enemmän kuin pinnallinen: molemmat mu-

---

<sup>16</sup> Tarasti (1986) s. 5 - 6.

<sup>17</sup> Baker, David N. (1995): "Developing skill with quotation techniques", *Down Beat* March 1995, s. 54.

siikkityypit ovat polyfonian erityinen muoto, jossa päällekkäisiä rytmejä asetetaan vasten yksinkertaista perusmallia pyrkimyksenä sisällyttää nämä siihen. Yksinkertainen kehys tai kaava on välttämätön, koska ei voida luoda vastakkaisrytmejä ilman perustana olevaa rytmiä. 16. ja 20. vuosisadan säveltäjät ovat kirjoittaneet toisenlaista polyfoniaa, jossa epäsäännöllisyys voi seurata epäsäännöllisyyttä ilman kaavamaisia rajoituksia.<sup>18</sup>

Johdonmukaisesti ajatellen strukturaalisen säännönmukaisuuden rikkominen perinteisessä jazzissa voidaan toteuttaa joko 1) perussykkeen tasolla tai tarkemmin sanoen sen sisällä; perussyke on jazzimprovisaation rytmis-hahmotuksellinen perusyksikkö, jota hallitsee edellä esittämäni muuttumattoman tempon idea - itse syke on siis tempon muuttumattomuudessaan "rikkoontumaton"; tai 2) laajempien hahmotuksellisten 'carre'-yksiköiden sisällä (tahdin puolikas, tahti, kaksi tahtia, neljä tahtia jne.).

Muutama sana jazzsynkopoinnista (kohta 1.) ennen esitystäni polymeetrisistä rakenteista (kohta 2.) ja niiden periaatteista. Schullerin mukaan afrikkalaisen orjan sovellutus valkoisen miehen musiikista syntyi tiettyjen polymeetristen ja polyrytmisten korostusperiaatteiden siirtämisestä eurooppalaisen musiikin monomeetrisen ja monorytmiseen rakenteeseen. Synkopointi, iskuja edeltävä tai niitä seuraava, oli tässä suhteessa amerikkalaisen neekerin ainoa käyttökelpoinen kompromissi. Se tarjosi neekerille hivenen hänen rakkaudestaan vastakkaisrytmeihin ja -korostuksiin ja samalla teki hänelle mahdolliseksi jatkaa omaa traditiotaan valkoisen miehen musiikillisten rakenteiden piirissä. Synkopointi on nimittäin muusikolle suorin tie korostaa "heikkoja" iskuja muuten kuin suoralla aksentoinnilla - itse asiassa se siis on niin täydellinen afrikkalaisen polyrytmisen lähestymistavan muunnos kuin on mahdollista toteuttaa yksinkertaisessa 4/4- tahtilajin rungossa. Molemmat rytmit kilpailevat keskenään pyrkien hallitsemaan rytmistä jatkuvuutta. Tällainen vastakohtainen rytmien lähestymistapa on juuri se elementti, joka puuttuu eurooppalaisesta taidemusiikista ja samalla luo perustan 'swingille'.<sup>19</sup> Tämä on selvitetty jo edellä analyttisesti.

---

<sup>18</sup> Lee (1970) s. 157.

<sup>19</sup> Schuller (1976) s. 15 - 16 ja 25.

Tässä yhteydessä on syytä tehdä selvä ero synkoopin ja polyrytmisen rakenteen välillä: polyrytmisissä rytmiset korostukset ovat toisistaan riippumattomia, kun taas synkooppi on iskun muunnos tai koriste (joissakin tapauksissa "siirretty isku"), joka ei ole millään muotoa iskusta riippumaton vaan sidoksissa siihen, ja siten vahvistaa iskun dominoivuutta. Schuller huomauttaa, että synkopointi eurooppalaisessa mielessä on äärimmäisen harvinainen afrikkalaisessa musiikissa, missä sitä ilmenee vain kaikkein pienimmissä rytmisissä aika-arvoissa kuten 16-osissa.<sup>20</sup>

Mutta synkopoinnin päämäärä ja merkitys on sama kuin myöhemmin käsittelyyn tulevan polyrytminkin; Barry Kernfeldin mukaan:

Syncopation depends for its effect on a persisting sensation of the beat against which the articulated notes set up strong rhythmic contradictions; unless the beat is preserved in another voice in the ensemble or is swiftly reasserted, the listener loses his consciousness of the metrical framework, or even of the beat itself, and the syncopated pattern ceases to be perceived as such.<sup>21</sup>

Tarkastelkaamme nyt itse synkooppi-ilmiötä eurooppalaisesta näkökulmasta - tässä voidaan siten puhua myös nuoteista. Sen mukaan synkooppi on tietynlainen metrisen rytmin häiriötila, hetkellinen säännöllisen korostuksen poikkeavuus. Jazzsynkooppi tosin on häiriötila strukturaaliseen korkohierarkiaan nähden, mutta koska se esiintyy *päämääränomaisena jatkuvana ilmiönä* jazzin rytmisessä kokonaisstruktuurissa, on sillä tässä suhteessa hiukan eri merkitys verrattuna eurooppalaiseen synkooppiin: se on jazzin normi, olennainen osa rakennetta; havainnollistan tätä seikkaa vielä seuraavassa enemmän. Oksalan mukaan periaatteessa voidaan erottaa kolme erilaista synkooppilajia: 1. *prolongaatio-tyyppinen synkooppi*, jossa heikolla tahtiosalla olevaan nuottiarvoon liitetään yksi tai useampia sitä seuraavista tahtiosista; 2. *tauko-tyyppinen synkooppi*, jossa vahvalle tahtiosalle sijoitetaan tauko ja 3. *aksentti-tyyppinen synkooppi*, jossa heikolle tahtiosalle merkitään aksentti.<sup>22</sup> Kaikkia näitä synkoopin lajeja käytetään jazzissa jatkuvasti ja monipuolisesti vaihdellen.

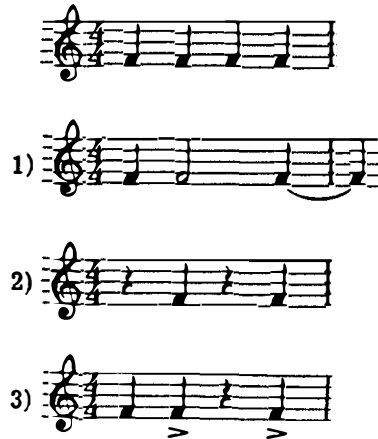
---

<sup>20</sup> Schuller (1976) s. 15.

<sup>21</sup> Kernfeld, Barry (1996): "Beat"; teoksessa *The New Grove Dictionary of Jazz*, edited by Barry Kernfeld, Macmillan Press Limited, Hong Kong, s. 87.

<sup>22</sup> Oksala (1973) s. 150.

Nuottiesimerkki 38



Tarkastelkaamme pientä katkelmaa Charlie Parkerin *Ornithology*-teemasta (tahdit 3 - 4) ja siinä ilmenevää synkopointia - korostan sitä, että teema on luonteeltaan huomattavan improvisatorinen sisältäen samoja tyyllillisiä piirteitä kuin itse jazzimprovisaatiokin sisältämättä mitään temaattista ainesta alkuperäisestä esikuvastaan (*How high the moon* -sävelmä). Kahta ensin mainittua synkooppi-tyyppiä siinä näyttää esiintyvän säännöllisesti ja jopa toisiinsa kytkeytyneinä synkooppiketjun tapaan; on huomattava, että esimerkiksi teeman kolmas ja neljäs tahti voidaan kirjoittaa toisin siten, että tauko-tyyppisen synkoopin notaati selvästi havainnollistaa po. synkoopin esiintymisen:

Nuottiesimerkki 39



Esimerkissä melodinen liike säännöllisesti päättyy heikolle 8-osalle (ks. esim. toinen ja viides tahti); tällainen päätössävel on tulkittava ensisijaisesti prolongaatio-tyyppiseksi synkoopiksi eli 'siirtyneeksi iskuksi', vaikkakin siinä on piirteitä aksentti-tyyppisestäkin synkoopista, koska po. säveltä tietyllä lailla aksentoidaan.

Mutta on huomattava, että perussykkeen kahtiajaon seurauksena syntynyt "säännöllinen" 8-osaliikekin, kun sitä käsitellään 'swing'-artikulaatioon sisältyvän tradition edellyttämällä tavalla, on itse asiassa eurooppalaisesti

ajatellen aksentti-tyyppistä synkopointia (ks. esimerkin ensimmäinen tahti) Po. melodinen liike on jazzissa mitä yleisin ja siten myös jazzin “säännöllistä” melodista liikettä voidaan klassisen musiikinteorian näkökulmasta pitää *jatkuvana synkopointina*.

Tähän saakka tekemämme huomiot jazzsynkopoinnista ovat koskeneet lähinnä vain melodista 8-osaliikettä ja synkopointia siinä. Tähän on lisättävä, että melodinen komponentti jazzimprovisaatiassa voi luonnollisesti liikkua ja siten myös synkopoida perussykkeen taajuutta vastaavasti (eli neljäsosissa) tai sitä jonkin verran suuremmissa aika-arvoissa (ks. nuottiesimerkki 40b). Suurempia aika-arvoja säännöllisesti ja toistuvasti käytettäessä melodian rytmisen liikevoima kuitenkin heikkenee, eikä tämälntapainen melodinen lähestymistapa siksi voi miellyttää improvisoivaa muusikkoa kovinkaan kauan. Melodisessa 16-osaliikkeessä synkopointia sen sijaan esiintyy runsaasti ja aivan samaan tapaan käsiteltynä kuin 8-osaliikkeessäkin - perussyke ajatellaan monessa tapauksessa vain kaksinkertaiseksi neljäsosa-perussykkeeseen nähden.

Perussykkeen tasolla tapahtuvaa synkopointia olen käsitellyt ‘rocking beatin’ mekanismin tarkastelun yhteydessä, missä todettiin perussykkeen ‘off beatin’ aksentointi olennaiseksi osaksi jazzin sykkeen perusstruktuuria. Tässä luvussa olen siis tarkastellut erityisesti melodista ‘off beatia’.

Kiinnitän lopuksi vielä systemaattisesti huomiota jazzsynkopointia sivuaviin keskeisimpiin seikkoihin. 1. Miten synkopointi *käytännössä* jazzissa *merkitään* notaation avulla? Synkoopista puhuttaessa on tavallisesti kyseessä prolongaatio-tyyppinen synkooppi; tämä nuotinnetaan täysin eurooppalaisen käytännön mukaisesti siten, että metrisesti korollinen tahtiosa yhdistyy (perussykkeessä tai tämän alajaossa) sitä lähinnä edeltävään korottomaan tai suhteellisesti vähemmän korolliseen tahtiosaan:

#### Nuottiesimerkki 40

The image shows two musical staves, labeled 'a)' and 'b)', illustrating syncopation. Both staves are in treble clef and show a sequence of notes. In staff 'a)', the notes are mostly on the first four lines of the staff, with some syncopated notes marked with an 'x' and dashed lines indicating their placement relative to the beat. In staff 'b)', the notes are on the first four lines of the staff, with some syncopated notes marked with an 'x' and dashed lines indicating their placement relative to the beat.

Esimerkissä metrisen perusmallin a) synkopointi b) aiheuttaa metrisen koron siirtymisen (x). Kahden muun synkooppi-tyypin, tauko- ja aksentti-synkoopin nuotintaminen käynee riittävästi ilmi edellisen sivun nuottiesimerkistä. Mutta lisäksi on otettava huomioon, 2. mikä on synkoopin *tulkinta* jazzissa; mikä on sen todellinen hahmo. Tämä hahmo on niin sanoakseni 'syllabinen' luonteeltaan - tästä on yksityiskohtaisesti puhe tutkielman loppupuolella. Kaikissa synkooppi-tyypeissä on itse asiassa kysymys samasta asiasta: "iskun siirrosta"; Ja tämä "siirtynyt isku" hahmotetaan irrationaalisesti tietyn rytmin 'syllabisen hahmotusperiaatteen' avulla - esitän tämän myöhemmin - *suoraan sen iskun viereen, johon po. synkooppi-sävel on sidoksissa* (ks. nuottiesimerkin 39 nuolet). Lisäksi voidaan tarkastella, 3. miten jazzsynkopointi (eli synkopointiin liittyvät 'syllabiset hahmot') on esitettävissä *konstruktiivisesti* (keinotekoisesti) tyydyttävällä täsmällisyydellä notaation avulla. Tätä tekijää olen käsitellyt yksityiskohtaisesti 'kolmimuunteisuus' -luvussa.

Vielä jazzsynkopointia havainnollistaakseni suoritan eräänlaisen "pedagogisen fenomenologisen reduktion" Parkerin Ornithology-teeman ensitahddeista, teema on annettu kokonaan luvussa 5; Tällaista "alkuperäistä muotoa" ei tietenkään ole koskaan ollut olemassa, mutta "ideoivan abstraktion" hengessä sellainen voidaan kuvitella seuraavaan tapaan - uskon, että se asiaa harrastavan mielessä herättää vähintäänkin hilpeyttä:

#### Nuottiesimerkki 41



Ja vielä päinvastainen esimerkki, jossa suomalaisen kansansävelmän rytmit jazzinomaisesti "kaadetaan", kuten suomalaisessa muusikko-slangissa vielä 1960- ja 70-luvulla oli tapana sanoa:

### Nuottiesimerkki 42



#### 3.5.3. Polyrytmiikka

Seuraavassa tarkastelen jazzin formaalin säännönmukaisuuden rikkomistendenssiä ja sen ilmenemistä erityisesti säännöllistä sykettä laajemmissa kokonaisuuksissa. Tarkastelutapani on tässä luvussa korostuneen subjektiivinen, tai pitäisi kai sanoa *yksilökeskeinen*. Edellisessä luvussa tarkasteltiin jazzsynkopointia, jonka säännönmukaisuuden rikkomistendenssin todettiin kohdistuvan ennen muuta iskuun, johon jazzsynkopointi kuitenkin on mitä suurimmassa määrin sidoksissa. Siten jazzsynkopointi ei varsinaisesti horjuta iskua laajempien kokonaisuuksien symmetrisesti parillista järjestystä vaan ainoastaan koristelee sitä "siirtyvillä iskuilla" - sama koristelu säännölliseen sykkeeseen kohdistuessaan tuottaa tulokseksi sen, mitä kutsumme 'swingiksi'. Minun on kuitenkin eräässä yhteydessä vielä palattava myös tähän "siirtyvien iskujen" eli 'jazzsynkopoinnin' teemaan, koska sen pohjimmainen afrikkalainen tausta on kaikkein luontevimmin esiteltävissä nimenomaan tässä polyrytmiikan yhteydessä.

Kaikkein laajimman polyrytmiikan määritelmän mukaan mitkä tahansa kaksi toisistaan poikkeavaa rytmiä päällekkäin asetettuna voidaan käsittää polyrytmiikaksi. Rajaan 'polyrytmiikan' käsitteen tässä yhteydessä - ja niin kuin tavallisestikin tehdään - kuitenkin tarkoittamaan ainoastaan kahden tai useamman toisiinsa nähden jossain suhteessa *inkongruentin* rytmin samanaikaista esiintymistä. Erityisesti kiinnitän tässä jazzin polyrytmiikasta puheenollen huomiota symmetrisestä parillisuudesta poikkeaviin tai sen "sisällä" mahdollisesti ilmeneviin rytmisen inkongruenssin mahdollisuuksiin. Tarkastelen siis jazzin polyrytmiikkaa eräässä mielessä yksitasoisesti vain solistin suhteena taustaan. Syitä tälle



yksinkertaistamiselle on oikeastaan kaksi: Ensimmäinen sisältyy itseensä jazzin esityskäytäntöön, jossa ”yhtye pääsääntöisesti säestää solistia” - tosin on syytä huomauttaa, että esimerkiksi jazzkvartetin musisoidessa ja neljän muusikon toteuttaessa tiettyjä rajallisia keinovaroja kollektiivisesti *yhtäaika*a mahdollisuudet erittäin monipuolisen rytmis-melodisen kudelman tuottamiseen lisääntyvät huomattavasti. Toiseksi jazzin keinovarot - kuten tulemme huomaamaan - niinkuin koko inhimillisen hahmottamisen mahdollisuudet, ovat kuitenkin eräässä mielessä hyvin rajalliset. Myös jazzin polyrytmiikassa ”ihminen on kaiken mitta”.

Usein puhutaan polyrytmiikan käsitteen yhteydessä myös *polymetriikasta* tarkoittaen näillä käsitteillä suunnilleen samoja asioita; Mm. Oksalan mukaan näiden käsitteiden välillä ei käytännössä olekaan selvää rajaa, joten seuraavan lausumansa hän käsittää lähinnä periaatteelliseksi: *Polyrytmiikka* on kysymyksessä silloin, kun moniäänisen sävellyksen eri äänissä esiintyy erilaisia rytmejä samojen tahtiviivojen puitteissa ts. samanmittaiset tahdit (tai voidaan ajatella että *yleensä samanmittaiset ajat*, siis myös esim. tonaalisen harmonisen ‘suurrytmin’ tuottamat ‘suurtahdit’) jaetaan eri tavoilla ja siten aikaansaadaan erilaisia rytmejä. Lähtökohtana on siis *divisiivinen* rytmiperiaate, jossa voidaan ajatella, että kahden, toisistaan ehkä huomattavastikin poikkeavan rytmin välillä kaikesta huolimatta säilyy tietty ”*vertikaalinen kontrolli*”. *Polymetriikka* taas on kysymyksessä silloin, kun moniäänisen sävellyksen eri äänissä esiintyy erimittaisia tahteja, minkä vuoksi tahtiviivat sijoittuvat eri paikoille. Lähtökohta on siis *additiivinen* rytmiperiaate<sup>23</sup>. Tässä voidaan ajatella, että edellä mainittu rytmisten painopisteiden ”*vertikaalinen kontrolli*” puuttuu - ainakin hetkeä kauemmin.

Kunst on todennut, että niin kauan kun kuuntelija moniäänistä musiikkia kuunnellessaan voi havaita eri äänten metrien olevan sukua toisilleen, toisin sanoen niin kauan kun eri äänillä on yksi ja *sama peruslaskuyksikkö*, voidaan puhua polymetristä ja polyrytmistä. Mutta eksoottisessa moniäänisessä musiikissa ilmenee joskus, että eri äänten riippumattomuus toisistaan on edellistä tapausta paljon suurempi siinä mielessä, että eri äänten aikayksiköt ovat erimittaisia, eikä näillä ole mitään ymmärrettävää ”yhteistä nimittäjää”; toisin sanoen niillä on *eri tempo*. Tällaista moniäänisen musiikin rytmistä rakenneperiaatetta Kunst

---

<sup>23</sup> Oksala (1973) s. 126 ja 128.

nimittää heterometriseksi tai heterorytmiseksi.<sup>24</sup> Siis vertikaalista kontrollia ei ole tai se on hyvin etäinen.

Schullerin seuraavaa ajatusta on syytä vielä tarkentaa myöhemmin.

Eurooppalainen yleensä käsittää polyrytmin kahdeksi tai useammaksi rytmiseksi säkeeksi, jotka esiintyvät samanaikaisesti mutta säilyttävät kuitenkin vertikaalisen samanaikaisuuden säkeiden alussa ja lopussa, tahtiviivoilla ja muissa rytmisissä painopisteissä. Afrikkalainen sitä vastoin käsittää polyrytminsä paljon laajentuneemmalla, monimutkaisemmalla polymetrisesti järjestyneellä perustalla, missä säkeet harvoin - joskus ei koskaan - ovat samanaikaisia vertikaalisesti. Itse asiassa afrikkalaisen muusikon vertikaalisuuteen sitoutumaton mielenkiinto on vastakkaisrytmeissä siten, että mitä moniselitteisempiä ja monimutkaisempia ne ovat, sen parempi.<sup>25</sup>

Yleisen määritelmän mukaan tavallisimmat polyrytmiikan muodot syntyvät heti kun jokin *aika-arvo* jaetaan *kahdella* tai useammalla tavalla, jotka eivät mene "tasan" toisiinsa. Schuller puolestaan luonnehtii 'polyrytmiä' *kolmen* tai useamman rytmin samanaikaiseksi käytöksi eri äänissä<sup>26</sup>. Ymmärtääkseni kolmas Schullerin tarkoittama rytmien komponentti ei voi olla muu kuin ensin mainitussa määritelmässä mainittu kahdelle rytmiselle komponentille *yhteinen aika*, jota esityksessäni olen nimittänyt 'tahdiksi', "suurtahdiksi" tai 'suurrytmiksi'. Säännöllinen perussyke ja siihen liittyvä strukturaalinen 'suurrytmi' on "*puuttuva*" *kolmas tekijä*, joista siis kahden muun on ensin mainitun määritelmän mukaan oltava inkongruentteja keskenään. Siten yhteinen aika voi kongruoida (eli olla augmentaatio tai diminuutio) jommankumman kahden muun tekijän kanssa.

Termin 'polymetrinen' Schuller taas määrittelee yksinkertaisesti kolmen tai useamman metrin samanaikaiseksi käytöksi<sup>27</sup>. Voiko perinteisessä jazzissa sitten ollenkaan esiintyä polymetriikkaa käyttämässäni ns. bimetrisessä konseptiossa, jos basso soittaa koko ajan neljä iskua tahdissa - tällöinhän sen metri on periaatteessa sama kuin strukturaalisen 'suurrytminkin'. Schuller ei sano, voiko kaksi kolmesta metristä olla vertikaalisessa kongruensissa keskenään. Ilmeisesti näin on kuitenkin

---

<sup>24</sup> Kunst (1950) s. 29 - 30.

<sup>25</sup> Schuller (1976) s. 11 (suomennos mt.)

<sup>26</sup> Schuller (1976) s. 380.

<sup>27</sup> Schuller (1976) s. 380.

oletettava, jolloin yleiseksi säännöksi voidaan sanoa se, että tavallisimmat polymeetriikan muodot syntyvät, kun joku tahti ('suurrytmi') jaetaan *metrisesti* kahdella (bimetriikka) tai useammalla (polyrytmiikka) eri tavalla. Molemmissa on kysymyksessä *saman ajan* jakaminen kahdella toisiinsa kongruoimattomalla tavalla. Tässä tullaan siihen, että edellä esittämäni probleema jazzin polyrytmiikan ja -metriikan suhteesta ja keskinäisestä määrittelystä on tähän saakka puhtaasti teoreettinen ja liittyy lähinnä nuottikirjoituksen mahdollisuuksiin havainnollistaa po. ilmiötä.

Perinteiseen jazziin ei edellä mainittu afrikkalaisen polyrytmiikan luonnehdinta sovellu, sillä ristiriita ja rytmisen jännite, joka luodaan asettamalla erilaisia inkongruentteja rytmisiä elementtejä vastakkain, vaatii tietyn ajan kuluessa *purkausta* rytmisen perustan edellyttämään balanssiin, jotta uusi ristiriita voitaisiin taas luoda - näin edellä yleisesti totesin. Siten polyrytmisellä aineksella suhteessa rytmiseen perustaan on jazzissa aina selvä muotonsa, jota hallitsee tietyn päämäärän osoittama selvä suunta: tämä päämäärä on siellä, missä 'carren' vaatima tasapaino jälleen toteutuu; tai Meyerin edellä edellyttämä "paluu säännöllisyyteen". Tällaisen polyrytmiikan liikkeen jazzissa voidaan siten katsoa olevan enemmän eurooppalainen kuin afrikkalainen musiikillinen piirre. Voidaan ajatella, että polyrytmisen rakenteen tuottama jännite sinänsä edustaa jazzissa afrikkalaisuutta ja sen purkaushakuisuus (ts. tietty "vertikaalinen kontrolli" so. *harmonia*) taas eurooppalaisuutta. Rytmisen jännityksen purkauspaikat jazzissa sijoittuvat luontevasti symmetrisesti järjestyneen parillisen strukturaalisen korkohierarkian korollisille osille eli noudattavat annettuja rytmis-harmonisia painopisteitä.

Edellä olen useissa eri yhteyksissä esittänyt teoreettisen mallin aukottomasta ketjusta metrisen rytmien ja musiikin muotorakenteiden välillä - jazziin tämä luonnehdinta sopii nähdäkseni paremmin kuin moniin muihin musiikinlajeihin. *Harmonisen liikkeen* välityksellä jazzin metrisen rytmi laajenee harmoniseksi 'suurrytmiksi', joka säilyttää metrisen rytmien järjestymistapaa vastaavan symmetrisen parillisen järjestymistavan; metrisen rytmi järjestyy siis tahdeiksi, jotka voivat harmonisen liikkeen välityksellä yhdistyä 'suurtahdeiksi' ja viime kädessä säännölliseksi 'chorus'-rakenteeksi. Esityksessä 'chorukset' puolestaan ketjuuntuvat kokonaiseksi improvisaatioksi. Edellä olen myös todennut, että jazzin melodinen komponentti muotoutuu ennen muuta tietyistä

‘annetuista rytmimalleista’, jotka ovat improvisoivan muusikon rytmimelodista perusmateriaalia, ja joiden on määrä sopeutua edellä mainittuihin ‘suurtahteihin’ eli jazzin perinteisiin muotorakenteisiin. Myös luonteeltaan polyrytmiset rakenteet ovat jazzin ‘annettuja rytmimalleja’, joihin pätee sama edellä mainittu sopeutumisen vaatimus. Siten perinteisessä jazzissa ei - näin *teoreettisesti* ajatellen - voi olla ollenkaan todellista polymetriikkaa, sillä kaikkien perusmetriin nähden inkongruentissa suhteessa olevien “erimetristen” rakenteiden on aina oltava kongruentissa suhteessa johonkin perusmetristä johdettuun ‘suurrytmiin’. Jazzin polymetriseltä näyttävät rakenteet ovat siis itse asiassa vain polyrytmiikkaa, joka perustuu parillisen perusmetrin tai jonkin sen parillisen laajennuksen (‘tahti’, ‘suurtahti’) kahteen erilaiseen jakotapaan, säännölliseen ja säännöttömään.<sup>28</sup> Tätä tarkoitan perusmetrin ‘idean’ (“aukoton ketju”) säilymisellä. Tällaisen perusmetrin ‘augmentaation’ ohella em. idean voidaan katsoa säilyvän myös perusmetrin mahdollisessa ‘diminuutiassa’, mikäli musiikki ja hahmotus etenevät ns. ”double feel” -periaatteen mukaisesti.

Jos siis edellä esitetystä aukottoman ketjun mallista pidetään ehdottomasti kiinni, ajatuksesta seuraa, että varsinaista polymetriikkaa ei perinteisessä jazzissa voi lainkaan esiintyä tällaisen tulkinnan mukaan, vaan ‘suurtahti’ tms. jaetaan vain polyrytmisesti kahdella eri tavalla: Perussyke (esim. bassolla soitettuna) jakaa sen symmetrisesti “tasan”, sooloinstrumentti voi jakaa sen jotenkin toisella lailla; mutta kaikki tämä tapahtuu “suurrytmin’ tahtiviivojen” sisällä. Varsinaista polyrytmiikkaa voidaan kuitenkin jazzissa erottaa, mutta tietyllä varauksella, mitä pyrin seuraavassa luonnehtimaan. Ensin kuitenkin hiukan taustaa tälle asialle. Gunther Schulleriä:

Tyypillisen afrikkalaisen yhtyeen peruskokoonpano käsittää esilaulajan ja tälle vastaavan kuoron, yksi tai kaksi kellonsoittajaa, jotka lyövät muuttumatonta rytmistä peruskuviota, kädentaputtajia laulajien joukossa, jotka toimivat edellisten tapaan, ja kolmen tai neljän rumpalin muodostaman ensemblen. Tällainen yhtye saattaa tuottaa vähimmillään seitsemän musiikillista linjaa ja hyvin usein enimmillään jopa yksitoista linjaa. Kuitenkaan ei merkillepantavaa ole linjojen lukumäärä, vaan se, että - esimerkiksi seitsemänlinjaisen

<sup>28</sup> Länsi-afrikkalaisen, esim. senegalilaisen rumpuorkesterin musisointia videonauhalla katsellessa voi panna merkille sen, että monimutkaisia rumpukaavioita (‘patterns’) soittaessaan muusikot eivät välttämättä lyö jalkaa ‘tactukselle’ ts. millekään pienimmälle mahdolliselle peruslaskuyksikölle vaan jalka liikkuu melko harvaksen sitä suuremmille kokonaisuuksille, voitaisiin sanoa ”tahdeille”.

yhtyeen tapauksessa - kuusi seitsemästä musiikillisesta linjasta saattaa operoida eri metrisillä kuvioilla, jotka lisäksi ovat järjestyneet vuorottaisesti siten, että rytmikuvioiden korolliset iskut harvoin ovat samanaikaisia. Kaksi rumpalia saattaa soittaa keskenään vastakkaisia rytmejä koko esityksen ajan, joka usein kestää monia tunteja.<sup>29</sup>

Schuller tuo edelleen Jonesin tutkimuksiin tukeutuen esiin seuraavia piirteitä afrikkalaisesta musiikista: 1) Afrikkalainen rytmikka perustuu pikemminkin *additiivisille* kuin *divisiivisille* periaatteille, ja 2) afrikkalainen musiikki on improvisoitua mutta vain sanan eräässä erityisessä merkityksessä: se on improvisoitua mitä monimutkaisimmassa ja ankarimmassa kurinalaisuudessa.<sup>30</sup> Afrikkalaisen musiikin perustana on jazzin tapaan säännöllinen metrinen syke. Schullerin mukaan afrikkalainen ei kuitenkaan ajattele metriä siinä mielessä, kun se eurooppalaisessa notaatio-järjestelmässä ymmärretään, vaikkakin hän kokee musiikilliset ”fraasinsa” yksikköinä, joita eurooppalaiset nimittävät esimerkiksi ”tahteiksi”<sup>31</sup>.

’Tahdit’ siis syntyvät musiikin perustana olevan säännöllisen sykkeen ryhmytyksestä laajemmiksi kokonaisuuksiksi. Näyttää siltä, että afrikkalaisessa musiikissa eri esittäjien tuottamat musiikilliset ”fraasit” (’tahdit’) voivat olla *joko* samanmittaisia ja ”korkonsa” puolesta vertikaalisesti samanaikaisia, jolloin kunkin esittäjän tuottama linja voi kuitenkin ”yhteisen ajan” sisällä jakautua polyrytmisesti tai -metrisesti mitä moninaisimmalla tavalla perinnäistapojen mukaisesti; *tai* mieluummin erimittaisia ja ”korkonsa” puolesta vertikaalisesti eriaikaisia, jolloin myös ne voivat saman ajan sisällä jakautua polyrytmisesti monella lailla. Jälkimmäisessä tapauksessa perussyke siis jaetaan monella eri tavalla vertikaalisesti toisiinsa kongruoimattomiin ja mitaltaan erilaisiin tahteihin, jolloin ainoa yhteinen nimittäjä eri ”fraaseilla” on itse asiassa vain perussykkeen määrittelemä yhteinen aika: tahti, 2 tahtia tms. Afrikkalaisen yhtyeen esittämän rytmisen kokonaisstruktuurin keskeisiä piirteitä ovat siis yhteisen säännöllisen *sykkeen* pohjalta kasvava vertikaalisesti ja horisonttaalisesti eurooppalaiseen musiikkiin verrattuna *heterogeeninen* monikerroksinen rytmisen rakennelma, jota tuottamassa on *monta esittäjää* perustaen rytmensä lähinnä *toistoon*.

---

<sup>29</sup> Schuller (1976) s. 11 - 12 (suomennos mt.)

<sup>30</sup> Schuller (1976) s. 11.

<sup>31</sup> Schuller (1976) s. 13.

Afrikkalaisen polyrytmisen kokonaisstruktuurin kannalta keskeinen tekijä on erilaisten rytmisten elementtien monilukuisuus. Jazzissa taas jo puhtaasti määrälliset seikat rajoittavat polyrytmiikan monipuolista kehkeytymistä - tämä rajoitus sisältyy tietenkin vallitseviin konventioihin joita seuraavassa luonnehdin. Itse asiassa mainittu rajoittuneisuus sisältyy jo siihen tarkastelutapaan, jonka luvun alussa mainitsin: Totesin, että tarkastelen tässä yhteydessä yksinkertaisuuden vuoksi ainoastaan polyrytmiikan ja -metriikan yhtä erityistapausta, ns. birytmiikkaa ja -metriikkaa, eli niitä polyrytmisiä mahdollisuuksia, joita kahden elementin, rytmiryhmän ja soolosoittimen, esiintymiseen perinteisessä jazzissa sisältyy. On muistettava, että perinteisessä jazzyhtyeessä jo pelkkä basso tuottaa kaikki rytmistä perustaa kannattavat keskeiset elementit, sykkeen, harmonian ja muodon ollessaan sitoutunut yhteen ja ainoaan 'annettuun' metriseen kaavaan (4/4-) eli strukturaalisen korkohierarkian mukaiseen sykkeeseen. Käsiteltävänä ovat siis vain yhden jazzsolistin mahdollisuudet polyrytmisen organisaation tuottamiseen. Mutta jazzimprovisaatiOSSahan esiintyy tavallisesti vain yksi solisti kerrallaan, jota muut säestävät - ellei oteta huomioon basson ohella muiden rytmiryhmän instrumenttien (esim. piano ja rummut) mahdollisuuksia rytmisen kudoksen monipuolistamiseen. Esimerkiksi neljän muusikon yhteistyö sinänsä rajallisia keinovaroja hyödyntäen lisää mahdollisuuksia monipuoliseen lopputulokseen huomattavasti.

Käsittelytapaa sisältyy siis jo 'annettuna' tietty perusyksinkertaisuus. Mutta tämä on *käytännön* sanelemaa: Erilaisten rytmisten komponenttien vähälukuisuus jazzissa on todella silmiinpistävä verrattuna esim. afrikkalaiseen musiikkiin, jota edellä hyvin yleisesti tarkastelin. Perustana perinteisessä jazzyhtyeessä on oikeastaan vain kaksi rytmistä komponenttia: rytmiryhmä ja solisti. Rytmiryhmään sisältyvät instrumentit toteuttavat pääasiassa vain jazzin 'rytmistä perustaa', eli luovat vain symmetrisen parillisen strukturaalisen korkohierarkian mukaisia rytmejä kenties koristellen näitä (synkopointi), kun taas yksityinen improvisoiva solisti pyrkii (enemmän tai vähemmän) rikkomaan tätä symmetriaa käyttäen hyväkseen synkopoinnin ohella po. jazzin korkohierarkiaan nähden epäsymmetrisiä polyrytmisiä ja -metrisiä 'annettuja rytmimalleja'. Kuitenkin kysymys on siis lähinnä *dialogista* rytmiryhmän ja solistin välillä. Kuvainnollisesti voidaan sanoa, että "yleinen rytmien rupattelu afrikkalaiseen tapaan muuttui jazzissa lähinnä

kaksinpuheluksi”, ellei peräti monologiksi, kuten edellä mainitsin.

Epäilemättä edellä kuvatun dialogimaisen suhteen monipuolistaminen on yksi tärkeimmistä ns. “free-jazzin” päämääristä: jazz lähestyy tavallaan “juuriaan”, mitä enemmän rytmiryhmä ja kukin instrumentti itsenäisenä komponenttina osallistuvat aktiivisesti todellisen polyrytmisen ja -metrisen organisaation luomiseen - tässä mielessä jo jazzin bebop-kausi aloitti merkittävällä tavalla tämän kehityksen. Nähdäkseni keskeinen tekijä edellä mainitun dialogimaisen suhteen synnylle on kuitenkin ollut jazz-soolon luonteen kehittyminen tietyssä mielessä *individualistiseksi* ja eriytyneeksi pois varhaisimman (New Orleans) jazzin kollektiivi-improvisoinnista, mihin siis “free-jazz” on mahdollisesti jälleen yrittänyt palata.

Mainitsemani dialogi-ilmion taustalla on luonnollisesti myös se seikka, että eurooppalainen rytmien perinne, johon afrikkalaiset polyrytmiset ainekset Amerikassa pakotettiin sulautumaan, on pääasiassa *isometrinen* luonteeltaan, eli syke jaottuu musiikissa enimmäkseen saman metrisen periaatteen (“kaikki 4/4-”) mukaisesti läpi sävellyksen. Ja tämä isometrinen (tai ’monometrinen’, mitä termiä Schuller käyttää) rakenneperiaate tuli siis mitä suurimmassa määrin jazzin rytmisen perustan perusperiaatteeksi, joka tuli hallitsemaan jazzyhtyeen kaikkia muusikkoja jazzin formaalin muodon *normina*. Epäilemättä esimerkiksi eurooppalaisen marssimusiikkitradition vaikutus ei ole vähäinen näiden normien muotoutumiseen. Stearns toteaa, että marssi ehkä miellytti afrikkalaisia eurooppalaisista vaikutteista eniten yksinkertaisesti siitä syystä, että se houkutteli säännöllisen, hakkaavan sykkeensä vuoksi lisäämään siihen rytmejä afrikkalaiseen tapaan.<sup>32</sup> Mutta tässä yhteydessä polyrytmiikka jäi ainoastaan “poikkeukseksi säännöstä” - synkopointi tuli sen tärkeäksi toistuvaksi korvikkeeksi - kun se afrikkalaisessa musiikissa oli ollut jatkuva ja toistuva ilmiö. Lopultakin eurooppalaistyypin *harmonisen elementin* mukaantulo jazzmusiikkiin aivan ilmeisesti vakiinnutti sen perustaltaan isometrisen luonteen. Jotakin uutta ja merkittävää tuli mukaan samalla kun jotakin muuta merkittävää katosi.

\*\*\*

---

<sup>32</sup> Stearns (1963) s. 22.

Tutkittuaan länsi-afrikkalaista Eye-kielisen kansan tanssimusiikkia ja siinä ilmeneviä 'off beatin' ja vastakkaisrytmien hahmotusperiaatteita David Locke on esittänyt mm. seuraavia päätelmiään<sup>33</sup> (viitteet artikkeliin ja Locken käyttämiä englanninkielisiä termejä suluissa):

Rumpuyhtyeen soittimet voidaan luokitella funktioidensa mukaan seuraavasti: 1. kello; 2. esitystä tukevat (supporting) soittimet; 3. vastauksia antavat (responding) rummut ja 4. johtava rumpu (s. 217). Soittimien *funktiot* ovat seuraavat:

1. Kellon jatkuvasti toistuva rytmimalli (the cyclic rhythm pattern) muodostaa ja määrittelee kuluvan ajan; kaikki esitystapahtumat käsitetään suhteessa tähän malliin (s. 243). Muut rumpukuviot tai laulumelodia ilmenevät kontrapunktisena (in counterpoint) ikuisesti kertautuvalle kellokuviolle, jonka jatkuva toistuminen luo "kertautuvaa aikaa" (cycles of time); siten rummutuksella on ympyränmuotoinen tai spiraalimainen - ei lineaarinen - rytmisen luonne. Muiden soittimien on puolestaan määrä joko tukea kellokuviota tai luoda kontrastointia siihen (s. 217 - 218).

Lisäksi Locken mukaan "tasaisesti järjestäytyneet ja painotuksiltaan muuttumattomat *iskut* jakavat kellokuvion määrittelemän ajanjakson antaen näin puitteet lyhyille rytmisille motiiveille ja taustan vastakkaisrytmeille" (s. 243). Eye-tanssimusiikki käsittää *kaksi tai tavallisimmin neljä iskua* kutakin kellokuvion sykliä kohti, ja iskut joko konkreettisesti ilmaistaan musiikillisessa struktuurissa tai vain mentaalisesti koetaan (s. 221). Locken mukaan:

Beats alone are insufficient to guide a performer's timing because all actions must occur at precise moments within the bell pattern, but they are an important factor in regulating tempo. Most importantly, regular beats are the indispensable foundation upon which sophisticated devices of cross-rhythm and offbeat timing are built, and, therefore, are crucial to the "drive" of southern Eve dance drumming.<sup>34</sup>

2. Esitystä tukevien soittimien (kellot, helistimet, kättentaputukset ja rummut) samanaikainen käyttö yhdessä kellokuvion kanssa muodostaa tanssimusiikin tunnusomaisen polyrytmisen kudoksen (s. 220).

---

<sup>33</sup> Locke (1982)

<sup>34</sup> Locke (1982) s. 221.



3. Vastauksia antavat rumpalit sitoutuvat johtavan rumpalin kanssa musiikilliseen dialogiin (s. 220). Dialogi muotoutuu siten, että vastaava rumpali tavallaan ”kommentoii” kysymys/vastaus-muodon periaatteella johtavan rummun vaihtuvia rytmikuvioita (s. 219).

4. Johtava rumpali kontrolloi koko yhtyettä: hän soittaa tanssimusiikin traditionaalisia ”fraaseja” ja antaa koreograafisia merkkejä tanssijoille (s. 220). Molemmissa tapauksissa johtavan rumpalin tulee inspiroida ja ”energisoida” koko ryhmää (s. 219). Seuraavassa Locken esittämä Eye-yhtyeen tyypillinen polyrytmisen kudoksen (s. 218):

Nuottiesimerkki 43

The image shows a musical score for a drum set, consisting of seven staves. The staves are labeled on the left as follows: Bell, Rattle, Palm, Thigh, Clap 1, Clap 2, Clap 3, Clap 4, and Bell 2. Each staff contains rhythmic notation, primarily using quarter notes and eighth notes, with some rests. The notation is arranged in a way that suggests a complex, polyrhythmic pattern. The staves are grouped together by a large bracket on the right side.

Huomioita tähän saakka esitetystä suhteesta jazziin: Jo pelkästään soittimien muodostama musiikillinen rakenne on samaan tapaan

hierarkkinen kuin jazzyhtyeessäkin, kuten edellä esitin jazzyhtyeen struktuurianalyysissäni: funktiot ovat samaan tapaan ei-länsimaisittain eriytyneet ja hyvin tarkkaan etukäteen määritellyt. Tosin toistuvaa rytmimallia tukevat tavallaan jazzissa kaikki omalta osaltaan tai omalla vuorollaan, rytmiryhmä aina vähän korostuneemmin, mutta solistiseen dialogiin ja johtamiseen sitoutuu kukin vuorollaan aivan samaan tapaan "traditionaalisilla fraaseillaan" ja "tunnusomaisilla" rytmeillään. Jazzsolistin on määrä toimia samaan tapaan kuin johtavan rummunkin, joka, kuten Locke kirjoittaa: "plays a large variety of complex phrases, while other instruments play relatively short repetitive rhythmic patterns whose interest lies in the polyrhythmic texture they create" (s. 219). Ja edelleen jazzsolistin tehtävä on luoda energistä latausta koko yhtyeeseen: *vuorovaikutus* on hyvin keskeinen tekijä jazzin struktuurin muotoutumiselle. Lisäksi jo pelkkä puhe elementtien *funktioista* - niiden 'tehtävästä toiminnassa' - vahvistaa edellä esittämäni ajatusta jazzin ja yleensä afro-amerikkalaisen musiikin korostuneesti käytännöllisestä luonteesta.

Afrikkalaisen musiikin kysymys/vastaus -muoto on ollut esillä jo aiemmin - jazzin muotojen yhtenä ideaalina. Nyt voidaan todeta, että po. muoto siirtyi jazzin rakenteelliseksi ominaisuudeksi ja jäi siihen senkin jälkeen kun konkreettisesta kysymys/vastaus -esityskäytännöstä luovuttiin; tietenkin voidaan vielä puhua dialogista jazzsolistin ja rytmiryhmän välillä. Parempi olisi kuitenkin sanoa, että jazzsoolossa siirryttiin *dialogista monologiin*: solisti kysyy, ja hän myös vastaa itse! "Omat kysymykset" ja niihin "omat vastaukset" luonnollisesti ilmentävät jazzin tiettyä individualistista kehitystendenssiä, joka on yksi diskurssini punainen lanka. Erityisesti Louis Armstrong kehitti jazzia yksilölliseksi improvisoinniksi, joka ei kuitenkaan irronnut yhtyeen luomasta taustasta, vaan kuului olennaisesti siihen, mutta kohdisti vain huomion yhteen henkilöön kerrallaan - ja tämä ilmiö on edelleen vallalla. Vaikka rakenteen dialogisuus ("riffi"-tyyli) säilyykin, eikö po. 'monologisuus' juuri kohdisti huomion subjektiin, tekijään individinä yksilönä, joka ei enää ole riippuvainen kollektiivinsa antamista "kysymyksistä tai vastauksista" vaan kysyy ja vastaa itse. Edelleen lineaarisen tyylin kehkeytyminen entisestään tehostaa tätä kollektivismista luopumista: Kysymykset ja vastaukset jäävät pois (vaikka tausta toimiikin periaatteessa näin) ja siirrytään "täysin oman tarinan kerrontaan". Lester Young aloitti

tämän kehityksen.

Jazz perustuu säännöllisiin iskuihin, mutta ei yksin siihen. Kuten kellokuvion ja sitä määrittelevien iskujen suhde on erottamaton, samaan tapaan on jazzissa laita. Vieläpä niin että molemmissa *4/4-ajattelutapa* näyttää olevan hyvin vallitseva. On huomattava, että myös rytmin kahtiajakoisuus on aina ollut jazzissa hyvin esillä: vanha, traditionaalinen jazz perustui siihen konkreettisesti, ja myös modernin jazzin joskus äärimmäisen nopeiden tempojen on käytännöllisistä syistä ajateltava palautuvaksi tähän alkuperäiseen malliin. Tässä olemme vihdoinkin käyttämäni termin 'jazzin annettu rytmimalli' alkulähteellä: Kellokuvio, johon kaikki tapahtumat suhteutetaan, voidaan ajatella "alkuperäiseksi, ensimmäiseksi" rytmimalliksi, jazzin 'annetun rytmimallin' esikuvaksi. 'Kollektiivinen' on siis molemmissa traditioissa vahvasti rakenteellinen ominaisuus: Kellokuvio vastaa "jazzriffin" käsitettä, jolla myös on jo "valmiiksi" tietty muoto ja ulottuvuus (tavallisimmin tahti, 2 tahtia tai 4 tahtia). Afrikkalainen "riffi" olisi siten yksinkertaisesti yksi 4/4-tahti. Jazzissa vastaava malli voi myös olla astetta abstraktimpi: Erityisesti jazzin lineaarisessa tyyliässä se on kaikessa yksinkertaisuudessaan tiettyssä mielessä "tyhjä", vaikka siihen on lisäksi mitä voimakkaimmin sitoutunut musiikin harmoninen elementti, jota jo edellä luonnostelin. Jazzin perinteisessä "riffi-tyylissä" (esim. Armstrong) se on tavallaan "täysi". Mutta periaatteessa myös jazzissa kaikki tapahtumat suhteutetaan tiettyyn sykkeen jaksotuksena syntyneeseen rytmis-harmoniseen kaavaan. Säännölliset iskut ovat tavallaan "ensin" mutta heti niihin sisältyy tietty spontaanin mentaalisen hahmottamisen mahdollistama malliutumismomentti. Jazzissa tätä malliutumista *vahvistaa* siis harmoninen elementti, jota afrikkalaisessa musiikissa ei ole samassa merkityksessä. Mutta syke ja mallit ovat edelleen erottamattomat.

Olen tähän saakka käyttänyt termiä 'annettu rytmimalli' hiukan hämäästi määrittelemättä sitä erityisen tarkasti. Nyt voidaan todeta, että 'annettu' on siis annettu kahdella tapaa, ensiksi inhimillisen hahmottamisen universaalina peruseriaatteena - hahmopsykologian peruslait ovat edelleen voimassa - ja toiseksi edellistä vahvistaen kulturalisaation kautta konkreettisenä musiikillisena käyttäytymismallina.

Myös 'jazzin aika' on - ainakin aluksi - syklistä aikaa, jonka rinnalle

ilmaantuu 1930-luvulta lähtien myös lineaarinen aika-käsitys kaikkine merkittävine implikaatioineen. Voi tapahtua vähittäistä siirtymistä 'olemisen ajasta' 'tulemisen aikaan' - tästä myöhemmin lisää.

Jos musiikin avulla voi antaa "koreografisia merkkejä" tms., voidaan ajatella, että musiikilla on yleisemminkin yhteyksiä 'eleellisyyteen' ja tätä kautta jopa 'kuvallisuuteen'. Joka tapauksessa niin jazzia kuin länsi-afrikkalaista tanssimusiikkiakin sitoo toisiinsa samantapainen toiminnallinen aspekti: molemmat ovat pohjimmiltaan tanssimusiikkia. Tästä myöhemmin lisää.

Seuraavaksi muutamia huomioita länsi-afrikkalaisen musiikin *sykkeestä* edelleen Locken esityksen pohjalta: Tasainen ja kustakin iskusta muuttumattomia *alajakoja* muodostava syke vahvistaa tarkkaa ajoitusta (timing) polyrytmisessä kontekstissa. Eve-kieltä puhuvien tanssirummutus on joko *kaksijakoista* (binary) (kaksi tai neljä sykettä iskua kohti) tai *kolmijakoista* (ternary) (*kolme* tai kuusi sykettä iskua kohti) (s. 243). Lisäksi Locken mukaan "Eve-musicians do not construct rhythmic phrases by consciously counting pulses; instead they rely on the distinctive polyrhythmic interaction of patterns and the feeling of each pattern *against the beats*. But pulses do, along with the polyrhythmic interplay and the feeling of the beats, help performers maintain precise timing" (s. 221). Toisin sanoen voidaan ajatella, että rytmikuviot hahmotetaan "suoraan", 'syllabisesti' kuten tulen myöhemmin esittämään. Ja kun harmonia tuli jazziin mukaan, ei ollut kaukaa haettu ajatus tehdä kuten esim. Lester Young, joka hahmotti omat kuvionsa "against the changes". Edelleen *jazzin 'kolmimuunteisuudelle'*, iskun jakamiselle kolmeen osaan jatkuvana, toistuvana ilmiönä, mistä edellä oli puhetta, on olemassa vastine jo afrikkalaisessa musiikkikulttuurissa.

Vielä muutamia huomioita musiikin *metristä* ja sen henkisistä aspekteista ennenkuin pääsemme tarkastelemaan varsinaista polyrytmiikkaa. Eye-tanssimusiikki siis käsittää kaksi tai *tavallisimmin neljä iskua* kutakin kellokuvion sykliä kohti. Perusmetri on Locken mukaan tällöin kuitenkin useimmiten 6/8 tai 12/8 kuin 2/4 tai 4/4 -tahtilajinen. Eye-muusikot käsittävät tämäntyyppisen musiikin *vakavaksi* ja kirpeän purevaksi (poignant) päinvastoin kuin pääiskujen kahtiajakoisuuteen perustuva musiikki, joka on heille iloista ja huoletonta. Syy tähän saattaa olla Locken

mukaan siinä, että iskun jakaminen kolmeen osaan mahdollistaa kaikin puolin *kompleksikkaammat* vastakkaisrytmit. Mielenkiintoista off beat -aksentointia esiintyy toki molemmissa ajattelutavoissa, mutta huomattavasti pidemmälle valmisteltuja vastakkaisrytmejä tuotetaan nimenomaan pääiskun kolmijakoisuuteen perustuvassa musiikissa (s. 224).

Nyt voidaan tehdä se musiikin henkiseen aspektiin liittyvä mielenkiintoinen huomio, että kompleksikkaampi rytmien rakenne siis näyttää tuottavan vakavamman ja ”dramaattisemman” lopputuloksen kuin yksinkertaisempi musiikillinen rakenne, jota pidetään ”kevyempänä”. Marshall Stearnsin lausuma, jonka mukaan ”rytmillä on afrikkalaisessa musiikissa sama asema, joka harmonialla on länsimaisessa”, on vihdoinkin helppoa ymmärtää tätä taustaa vasten. Ottakaamme esille länsimaista duuri/mollitonaalisuuteen perustuvaa musiikkia luonnehtiva äärimmäisen triviaali perusmodalisointi, jonka mukaan yksinkertaisen duuriharmonian sanotaan olevan ”iloista ja huoletonta”, kun taas kompleksikkaampi mollitonaliteetti tuottaa poikkeuksetta surumielisen, edellistä vakavamman perusaffektin musiikkiin. Tai vertailkaamme seuraavien yksinkertaisten kadenssien ”vakavuusastetta” toisiinsa - epäilemättä jazzin taiteellistuminen on osaltaan tapahtunut juuri rakenteen kompleksikkuuden lisääntymisen kautta:

| C | G7 | G7 | C ||

| Em7 Eb7 | Dm7 Db7 | C ||

Esillä on *harmoniasta* käsin sama musiikillisten sävyjen perusjako, joka *Eye*-musiikissa oli *rytmiikasta* käsin. Kompleksikkuuden sanotaan olevan yksi taiteellista luovuutta luonnehtiva attribuutti - pitäisikö ”vakavamielisyys” ymmärtää myös tällaiseksi attribuutiksi? Lisäksi jazzmusiikkia kaikkina aikoina sävyttänyt blues-tonaliteetti ja sen alistunut sävy, jolle myös on olemassa afrikkalaiset esikuvansa, vahvistaa tätä perusmoodia. Voidaan ajatella, että modernin jazzin ”perusvakava” sävy, jonka minä koen siinä olevan, on selitettävissä nimenomaan tästä rytmisen kompleksikkuuden ja blues-tonaliteetin yhteisvaikutuksesta syntyvästä perusmodaliteetista käsin. Näin ollen jazz ei olisikaan vähääkään ”kevyttä musiikkia”? Voidaan ajatella, että kun jazzmuusikot vähitellen ovat pyrkineet ”pois” blues-tonaliteetista sen ”liian ilmeisen” sävyn vuoksi,

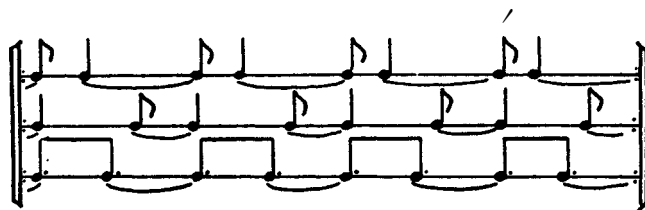
perusmoodi kuitenkin säilyi rakenteen kompleksisuudessa; siitä ei niin vain päästy irti.

Mikä ero sitten on länsi-afrikkalaisella 'off beatilla' ja vastakkaisrytmillä? Tätä asiaa mietin jo luvun alussa eurooppalaisesta näkökulmasta. Seuraavassa lyhyesti 'off beat' -ajoituksen periaatteet kolmijakoisessa musiikissa Locken esittämänä. Hänen mukaansa kunkin neljän pääiskun sisällä on olemassa kolme huomion arvoista 'off beat'-positiota jotka sijaitsevat toisella ja kolmannella 1/8-nuotilla ja toisella pisteellisellä 1/8-nuotilla. Yhteensä näitä tärkeitä positioita on siis neljän iskun (12/8 - tahtilajisessa) kellokuviossa 12 kappaletta

Erilaisten rytmikuvioiden 'on beat' ja 'off beat'-aksentit voivat olla epäsymmetrisiä ja epäsäännöllisiä suhteessa perusiskuihin toimien näin hyvin vaihtelevassa vuorovaikutuksessa yhteen muiden rytmikuvioiden kanssa, tai ne voivat olla myös tasaetäisyyksin ja säännöllisiä suhteessa perusiskuihin. Kun säännöllisten aksenttien välinen aika muodostaa pääiskujen kanssa yksinkertaisen suhdeluvun, kyseessä on vastakkaisrytmi - tästä on kohta puhetta. Usein kuitenkin satunnaisten aksenttien välinen aika on sama kuin pääiskujen; ne ovat ikäänkuin vain *siirtyneet* suhteessa perusiskuihin: tällöin kyseessä on johdonmukainen ja jatkuva 'off beat' -aksentointi. Tämä tyyli on olennainen osa johtavan rumpalin soittotapaa. Locken mukaan:

When one of the three important offbeat positions within each main beat is consistently accented, either by the timing of strokes within a pattern or by a change in dynamic accent, a strong pull against the main beats is created. As shown in example ..., a consistent offbeat accent may either come one 8th note after or before the main beats, or, in rare cases, precisely half way between them.<sup>35</sup>

#### Nuottiesimerkki 44



<sup>35</sup> Locke (1982) s. 227 - 228 ja 230.

Jatkuvaa 'off beat' -aksentointia voi siis esiintyä millä tahansa kolmella pääiskun sisällä olevalla off beatin paikalla, ja näin syntyy vaikutelma, että pääiskut ikäänkuin siirtyvät ja näin aksentointi siis jakaisi uudelleen polyrytmisen tekstin hahmon. 'Off beatit' ovat kuitenkin iskuun sidoksissa kuten oli laita jazzsynkopoinninkin: "a strong pull against the main beats is created". Nähdäkseni kolmimuunteinen jazzsynkopointi toimii aivan samaan tapaan; se on eksakti ja merkitykseltään sama ilmiö kuin länsi-afrikkalainen 'off beat' -aksentointi. Edellä oli puhetta jazzsynkoopeista "siirtyneinä iskuina", ja kuten totesin, jazzsynkoooppi on aina sidoksissa iskuun, sen vieressä, edessä tai takana. Kolmimuunteinen 'swing'-artikulaatio voidaan ajatella jazzin jatkuvaksi 'off beat' -aksentoinniksi afrikkalaisen esikuvansa mukaisesti. Lisäksi jazzsolistin voidaan ajatella toimivan funktionaalisesti samaan tapaan kuin johtava rumpalikin: molemmat käyttävät artikulaatiossaan koko ajan jatkuvaa 'off beatia'.

Vasta nyt alamme päästä tämän luvun pääkohtiin, missä siis alunperin oli tarkoitus tarkastella polyrytmiikkaa ja -metriikkaa. Eye -tanssimusiikissa kellokuvion aika ja sen iskujen alajako siis määräävät perusmetrin (2/4, 4/4, yleisemmin 6/8 ja kaikkein yleisimmin 12/8), joka säilyy muuttumattomana läpi koko musiikillisen esityksen muodostaen näin muuttumattoman kehyksen musiikillisille tapahtumille.<sup>36</sup>

Perusiskun kolmijakoon perustuvassa musiikissa perusmetrin (6/8 tai 12/8) ja sen pääiskujen kanssa yhtäaikaa esiintyy kuitenkin myös lisä- eli *vastakkaismetrejä* (countermeters), joista tavanomaisimpia ovat 3/4, 6/4 ja 3/2; myös 2/4 ja 4/4. Nämä vastakkaismetrit, joiden iskuja Locke nimittää selvyyden vuoksi *vastaiskuiksi* <sup>37</sup> (counterbeats), muodostavat yksinkertaisia vastakkaisrytmisiä suhdelukuja (3:2 tai 3:4; joskus 3:8) suhteessa perusmetriin, esim.:

#### Nuottiesimerkki 45



<sup>36</sup> Locke (1982) s. 221 - 223.

<sup>37</sup> 12/8-tahtilajissa kolme puolinuottia, kuusi neljäsosanuottia ja 8 pisteellistä 1/8-nuottia, joita rytmikuvioilla voidaan korostaa tai olla korostamatta, mutta jotka aina sisältyvät perusmetriin.

Tämä tarkoittaa sitä, että Eye-muusikot voivat kokea ja aistia 12/8 - metrinsä paitsi ”neljään”, myös samanaikaisesti ja/tai vaihtoehtoisesti ”kuuteen”, ”kolmeen” ja ”kahdeksaan”. Rytmikuvio voidaan kuulla hetkellisestä rytmisestä orientoituneisuudesta, esteettisestä mausta, taidoista ym. riippuen usealla eri lailla. Esimerkiksi nuottiesimerkin 43 kellokuvio voidaan kuulla ainakin kolmella tavalla<sup>38</sup>:

#### Nuottiesimerkki 46



Mutta kuten Locke huomauttaa: ”But no matter how prominently a counter meter is mentally or acoustically accented ..., the primary duple/quadruple stream of beats is never negated or replaced”<sup>39</sup>.

Edellisen sitaatin ajatukseen liittyen Locke joutuu ottamaan kantaa tämän luvun alussa minunkin pohdiskelomaani peruskysymykseen, kuinka vahva neljän (tai kahden) perusiskun dominoivuus lopultakin on. Hän antaa kaksi esimerkkiä (A ja B) samasta *Kagan* -rumpukuvioista:

#### Nuottiesimerkki 47

Musical notation for Nuottiesimerkki 47, consisting of three staves. The top staff is labeled 'Bell' and is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 12/8 time signature. The middle staff is labeled 'Kagan 1' and is in alto clef with a key signature of one sharp (F#) and a 12/8 time signature. The bottom staff is labeled 'Kagan 2' and is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 12/8 time signature. The notation shows a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes across the three staves.

<sup>38</sup> Locke (1982) s. 223 - 224 ja 243 - 244.

<sup>39</sup> Locke (1982) s. 224.



B.

Bell

Kagan 1

Kagan 2

Esimerkkejä hän kommentoi seuraavaan tapaan (kursivointi minun):

Transcription A interprets these rhythm patterns polymetrically, as  $2/4 \times 3$  (i.e.,  $6/4$  or  $3/2$ ) coexisting with  $12/8$ ; transcription B treats them both within  $12/8$ . Which is preferable? While both are equally accurate concerning timing, in my opinion the second transcription more faithfully adheres to the basic principles of performance in southern Eye drumming, namely that *each instrument relates its pattern both to the bell pattern and the primary metric accents, that is, beats, which are shared by all players*. Transcription A does, however, more clearly reveal an important facet of *kagan* 1's pattern: it accents a three-against-four cross-rhythm within the basic  $12/8$  scheme.<sup>40</sup>

Tässä Locken diskurssi näyttäisi lähestyvän ajatusta, jota edellä nimitin jazzin yhteydessä ”perusmetrin idean säilymiseksi”. Otan tässä yhteydessä esille Kolinskin teorian musiikin *metrorytmisestä* rakenteesta, koska se olennaisesti liittyy tässä käsiteltävänä olevaan teemaan. Kolinski ei usko - tämä tuli jo edellä ilmi - että metrisen organisaation syntyminen vaatisi aksentteja, vaan hän pikemminkin haluaa korostaa ärsykkeiden hahmottamiseen liittyviä mentaalisia prosesseja. Tämän vuoksi hän haluaisi korvata aksentin termillä ’dynaaminen paino’ ja erottaa *kommetriset* ja *kontrametriset* kaavat<sup>41</sup>, joiden välistä eroa hän luonnehtii seuraavaan tapaan:

Mikä tahansa dynaaminen, melodinen, soinnulliseen ajatteluun liittyvä, kestollinen tai muun luonteinen hahmo, joka tähdentää metristä organisaatiota, voidaan määritellä kommetriseksi, kun taas mikä tahansa sellainen hahmo, jolla on pyrkimys järkyttää

<sup>40</sup> Locke (1982) s. 222.

<sup>41</sup> Kolinski (1973) s. 499.

metristä organisaatiota, on määriteltävissä kontrametriseksi.<sup>42</sup>

Kolinskin mukaan:

... the interplay between these two types of organization represents an essential aspect of metro-rhythmic structure. ... A combination of stimuli related to a musical passage either tends to generate one specific commetric or contrametric pattern or allows for its organization into two or more contrasting metro-rhythmic patterns which may or may not correspond to the originally intended design.<sup>43</sup>

On ehkä mahdollista, että taitava länsi-afrikkalainen muusikko kykenee erinomaisen pitkälle kehittyneen 'metronomitajunnan' turvin nopeasti vaihtamaan näitä Kolinskin mainitsemia kaavoja - *liikkumaan* niiden välillä. Kommetrinen kaava vaihtuu kontrametriseksi ja taas päinvastoin. Ja vaihtomahdollisuudessa piilee se tekijä, mitä nimitin perusmetrin idean säilymiseksi. Kysymys olisi loppujen lopuksi siitä, "kumpi oli *ensin*"? Lähtökohta voi olla neljä iskua ja 12/8 -syke - *lopputuloks* on esim. 3 x 2/4. Mutta "aidosti" polymetriset, toisistaan riippumattomat rakenteet voisivat syntyä vasta useiden muusikoiden *yhteistyön* tuloksena, eräänlaisina viittaussuhdeketjuina, kun esim. muusikon a) tuottama kontrametrinen kaava näyttäytyisi muusikon b) tajunnassa kommetrisenä, jota vastaan hän tuottaisi uuden kontrametrisen kaavan jne.? Ja näinhän voidaan olettaa olevan laita perinteisessä afrikkalaisessa yhtyeessä, jossa usein monta esittäjää yhdessä kukin tiukan *funktionaalisesti* tuottavat mitä monimutkaisimpia rytmisiä rakenteita. Rikas polyrytmiikka on siis vahvasti yhteisöllisyyden tuote. Nuottiesimerkissä 43 taputukset 1 - 4 muodostavat tavallaan "rytmiryhmän", perustan, joka mahdollistaa heti kaavan sykkeen neljänlaisen tulkinnan - tai itse asiassa vain kahdenlaisen: 4:een/2:ään tai 6:een/3:een. Mutta Kolinskin teorian mukaisesti yksi esittäjä voisi tulkita kaavan aina vain "kahdella tavalla kerrallaan". Siis *ajan binaarinen hahmottaminen* jää tästä viimeiseksi ajatukseksi mieleen. Kuvio/tausta -periaate, kuten fenomenologit sanoisivat. Aiemmin käsitellyt hahmolait on syytä pitää voimassa edelleenkin.

Seuraavassa asia Kolinskin itsensä esittämänä. Hän luonnehtii polymeetriä tavanomaiseen tapaan kahden tai useamman metrin samanaikaiseksi

<sup>42</sup> Kolinski, Mieczyslaw (1978): "Structure of Music: diversification versus constraint", *Ethnomusicology* vol. 22 nro 2/1978, suom. mt., s. 241 - 242.

<sup>43</sup> Kolinski (1973) s. 499.

yhdistelmäksi. Kuitenkin hän väittää, että musiikin esittäjä sen enempää kuin kuulijakaan eivät pystyisi havaitsemaan samanaikaisesti useita eri metrejä; Kolinski toteaa: "I came to realize, that a performer of listener is not capable of a truly polymeric perception". Kahden eri metrin samanaikaisesti esiintyessä niin esittäjän kuin kuulijakin tajunta voi hahmottaa kokonaisrakenteen kahdella eri tavalla: jompikumpi metreistä toimii kommetrisenä kehyksenä toiselle metrille, joka puolestaan luo kontrametrisen vastakkaisrytmin kommetristä kehystä vastaan. Tietenkin voi tapahtua, että kaksi havainnoijaa hahmottaa saman musiikillisen tapahtuman eri metrisinä, siis alunperin erilaisina. Kuitenkin Kolinski painottaa edelleen sitä, että kaikki havainto-organisaatio tapahtuu kuvio/tausta -periaatteen mukaisesti - metro-rytmisten rakenteiden havaitsemisessa ei ole olemassa mitään kolmatta tapaa. Siten polymetrinen ilmiö voi olla olemassa ainoastaan siten, että *eri esittäjät* toteuttavat samanaikaisesti eri metrejä.<sup>44</sup> Jazzyhtyeessä tämä voi luonnollisesti tapahtua rytmiryhmän ja solistin dialogina. Esitän tästä tapauksesta nuottiesimerkin vähän myöhemmin.

Sen sijaan esim. Rose Brandel siteeraa esityksessään Ghanan yliopistossa toiminutta Joseph H.K. Nketiaa, joka esittää väitteen, jonka mukaan "länsi-afrikkalaisen yhtyeen johtava rumpali kuulee kaikki musiikin äänet samanaikaisesti, ja - vaikka kuuntelutapoja on vaikeata arvioida - yhtä hyvin myös muiden rumpaleiden teoriassa edellytetään kykenevän tähän"<sup>45</sup>. Erkki Pekkilä onkin huomauttanut, että vastakkainasettelu "tuo kuitenkin selvästi esiin ongelman etnisestä havaitsemisesta: ts. musiikki eri kulttuureissa saatetaan havaita eri lailla kuin omassamme"<sup>46</sup>. Jazzyhtyeen johtajaan luonnollisesti kohdistuu tämä sama "vaatimus"; usein hän on myös kirjoittanut esitettävän musiikin teemat, soinnut, instrumentoinnit, päinvastoin kuin länsimaisen konserttimusiikin piirissä, jossa yleensä esitetään toisten tekemää. Jazzin puolelta edellisen suuntainen omakohtainen todistus eri osien kuulemisesta tulee tenorisaksofonisti Stan Getziltä:

<sup>44</sup> Kolinski (1973) s. 501 - 502.

<sup>45</sup> Brandel, Rose (1965): "Polyphony in African Music", teoksessa Brandel, Rose ja Reese, Gustav (1965): *The Commonwealth of Music*, New York - London, s. 42.

<sup>46</sup> Pekkilä (1980) s. 53. Hauska ja mielenkiintoinen on senegalilaiseen perinnesäveltäjäin hyvin perehtyneen muusikko Jaakko Löytyn jotenkin tähän tapaan esittämä toteamus senegalilaisten keskustelusta esim. torilla: "monta ihmistä voi puhua yhtäaikaan ja kaikki ymmärtävät toisiaan"!

I rarely feed off another instrument in my group, because I never hear just a single piece in the rhythm section. I hear the entire underpinning: piano, bass and drums. When I improvise, I do it on top of them collectively, not individually. I don't let the bass dictate or even feed my thought processes, likewise the piano. I subconsciously work on three levels simultaneously - my inner feelings, the tune, and the rhythm section. I can do it with a full orchestra and automatically hear the whole and its parts.<sup>47</sup>

Tähän on syytä huomauttaa että Getz oli esiintyessään erittäin tarkka akustiikasta, äänentoistosta ym. tekijöistä jotka voivat vaikuttaa tällaisen "kuulemisen" laatuun: Hän soitti usein lähes akustisesti voimakasta sähköistä vahvistusta kaihtaen, jolloin kaikki jazzin äänet ovat tasapainoisesti esillä. Joka tapauksessa Getz-sitaatti valottaa selkeästi *segmentoinnin ideaa* jazzissa, kun sitä tutkitaan musiikin semiotiikan näkökulmasta - tästä enemmän tutkielmani loppupuolella.

Tässä yhteydessä lopuksi en voi olla viittaamatta suuren afrikkalaisen ajattelijan, Zambian presidentti Kenneth D. Kaundan esittämään yleiseen ajatukseen afrikkalaisesta mielenlaadusta; Kaunda kirjoittaa:

I think, too, that the African can hold contradictory ideas in fruitful tension within his mind without any sense of incogruity and he will act on the basis of the one which seems most appropriate to the particular situation.<sup>48</sup>

Ajatus on mielenkiintoinen myös jazzin näkökulmasta tarkasteltuna. Kaikkalainen nykyjazzin - niin "mustan" kuin "valkoisenkin" - vastakkaisrytmi-hakuisuus voidaan siis Kaundan hyvin yleisen lausuman valossa tulkita jazzin afrikkalaiseen perimään viittaavaksi, vieläpä hyvin "luonnolliseksi" mentaaliseksi piirteeksi: kaikenlaisissa ristiriidoissa piilee luovuuden ydin? Jazzmuusikot ovat mestareita ylläpitämään esim. musiikin *rytmisiä* ristiriitoja, liikkumaan "vastakohtien" välillä.

Vielä muutamia keskeisimpiä huomioita Locken esityksestä Eye -tanssimusiikin vastakkaisrytmien periaatteista. Vastakkaisrytmien hahmottamisen taustana voi olla myös myös kaksi kellon sykliä, kaksi "tahtia" ts. kahdeksan iskua: jolloin esim. 3:8 -vastakkaisrytmi on

---

<sup>47</sup> Smith, Arnold Jay (1976): "Influentially yours, Stan Getz", *Down Beat* August 12, 1976. s. 18.


<sup>48</sup> Kaunda, Kenneth D. (1966): *A humanist in Africa*, Longmans, Green and Co. Ltd., Great Britain, s. 29.

mahdollinen. Vielä tässäkin yhteydessä Locke korostaa sitä, että rytmikuviot koetaan ensisijaisesti suhteessa musiikin perustana olevaan kolmijakoiseen 4/4 -metriin eikä suhteessa sen eri vastakkaismetreihin. Maininnan arvoinen on Locken tässä yhteydessä käyttämä Gerhard Kubikilta<sup>49</sup> tuleva termi 'mentaalinen aksentti', jolla kuulija yksinkertaisesti hahmottaa eri vastakkaismetrit. Fenomenologit sanoisivat: kuulija voi olla samaan rakenteeseen eri hetkinä eri lailla tarkoittaen suuntautunut. 'Mentaalisen aksentin' käsite on nähdäkseni hyödyllinen myös jazzin analyysissä, erityisesti - kaikessa yksinkertaisuudessaan - jazzin lineaarisen tyylin segmentoinnissa, kuten myöhemmin osoitan. Edelleen Locken mukaan:

Thus, the musical period of a cross-rhythm may be shorter than the time span of the bell pattern, making it possible for several cycles of cross-rhythm to be imbedded within one measure. Furthermore, simultaneous cross-rhythms of different ratio and/or duration may occur among the rhythmic lines of several instruments within the drum ensemble.<sup>50</sup>

Vastakkaisrytmejä siis voi esiintyä myös kestollisten aika-arvojen eri tasoilla, erityisesti kaksinkertaisen sisäisen pulssin rakenteessa, siis jazzin "double feel" -rakennetta vastaavissa rakenteissa. Edelleen vastakkaisrytmit voivat 'komplementtirytmiikan' idean mukaisesti jakautua rumpuyhtyeen eri soittimille. Vielä lyhyesti loputkin keskeisintä Lockeä:

... a cross-rhythm can be both vertical, that is, between two simultaneous rhythm patterns, or horizontal, that is, between successive motives in one rhythm pattern.

Paitsi päällekkäisillä, myös perättäisillä toisiinsa kongruoimattomilla rytmeillä voidaan siis luoda horisontaalisia vastakkairytmejä esimerkiksi seuraavaan tapaan; tässä suhde 3:4: 12/8 ||  ||<sup>51</sup>

Within any cross-rhythm there is one moment *when the beats occur together* and there are other moments when the beats occur before or after one another in distinctive ways. A rhythm pattern which emphasizes a cross-rhythm need not begin on the moment of simultaneity between the two streams of beats. Cross-rhythms, in other words, may be

<sup>49</sup> Alkuperäinen lähde: Kubik, Gerhard (1962): "The Phenomenon of Inherent Rhythms in East and Central African Instrumental Music", African Music 3(1), s. 33.

<sup>50</sup> Locke (1982) s. 231 - 233.

<sup>51</sup> Locke (1982) s. 233 - 235.

phrased in several ways.

Vastakkaisrytmit voidaan siis ilmaista aloittaen ne joko saman- tai eriaikaisesti kahden perättäisen sykesarjan aikana: Tällöin 3:2 - vastakkaisrytmi voidaan "fraseerata" kolmella tavalla, 2:3 kahdella tavalla, 3:4 kolmella tavalla ja 4:3 neljällä tavalla riippuen siitä, miltä pääiskulta kahden tahdin pääisku-syklissä vastakkaisrytmi aloitetaan.<sup>52</sup> Mutta vastakkaisrytmejä voi esiintyä myös pääiskujen ja esim. vastaiskujen 1/8 -nuotin verran siirtyneitten positioiden välillä.

As shown ..., this means that 3:2 and 3:4 cross-rhythms can be variously placed within the span of the bell cycle. It also follows that cross-rhythms between the main beats and these shifted counterbeats need not begin on their moment of simultaneity.<sup>53</sup>

Myös lineaarisen tyylin idut on nähdäkseni löydettävissä käsillä olevasta Locken esityksestä. Paitsi että kaikkalainen epäsäännöllinen "fraseeraus", mistä edellä on ollut puhe, tavallaan pohjustaa tätä modernin jazzin peruspiirrettä, Locke myös antaa useita afrikkalaisia rytmisiä perusmotiiveja, joita hän kommentoi seuraavaan tapaan:

The short rhythmic motives from which longer phrases are built are felt within the time frame of one main beat. Some motives divide the main beats into equal divisions of two, three or four parts. Other motives additively combine the 8th- and 16th-note pulses to form asymmetrical figures. A summary of the most common divisive and additive motivic building blocks of southern Eve dance drumming is shown in example ...<sup>54</sup>.

---


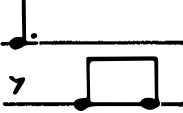



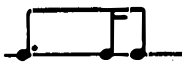



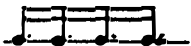











<sup>52</sup> Locke (1982) s. 235.

<sup>53</sup> Locke (1982) s. 236 - 237.

<sup>54</sup> Locke (1982) s. 226.

Nuottiesimerkki 48

Additive

Divisive			
			
			
			
	(rare)		
	(very rare)		
			
			
			

Jazzin analyysiä silmälläpitäen Locken esityksestä jää tärkeimmäksi ajatukseksi se, että analyysin tulee tapahtua aluksi kaikessa yksinkertaisuudessaan periaatteella ”isku iskulta”, sittemmin ”tahti tahdilta” jne. yhä laajempiin ja laajempiin jazzin elementteihin.

\*\*\*

Polyrytmiikka voidaan siis määritellä siten, että suhteessa perustaa luovaan pulssiin ja sitä jaksottaviin ”tahteihin” voidaan kuulla monta eri rytmikaavaa; ei kuitenkaan samanaikaisesti vaan aina ”yksi kerrallaan”. Afrikkalaisessa musiikissa tämä kuuleminen saattaa tapahtua mitä vaihtelevimmalla tavalla tietyn sykkeen konstituoidun ”fraasin” tai ”tahdin” tai näiden parillisen kertauman sisällä. Tässä suhteessa on nähdäkseni olemassa täysin selvä analogia jazzmuusikon hahmottamiseen nähden jazzin harmonisen ‘suurrytmin’ sisällä; lähtökohta on ‘metronomitajunnan’ antama kyky jakaa suppeampi tai laajempi ’tahti’ mahdollisimman mielenkiintoisella tavalla jotenkin ”toisin kuin oli tarkoitettu”. Polyrytmiikan tapauksessa rytmit, strukturaalinen korkohierarkia ja melodinen komponentti, eivät kongruoi keskenään,

jolloin "horisonttaallinen kontrolli" on hetkellisesti tärkeä, ja tämän kontrollin kannalta 'metronomitajunta' yhdistyneenä muistiin ja kokemukseen on mitä olennaisin kyky. 'Suurtahdin' monimutkainen jako epäilemättä edellyttää enemmän 'annetuilta rytmimalleilta': tässä suhteessa on syytä korostaa harjoittelun ja viime kädessä koko kulturalisaation merkitystä pelkän musiikillisen kyvykkyyden lisäksi.

On kuvaavaa, että jazzmuusikot mielellään harjoittelevat paitsi erilaisia asteikkoja, sekvenssinomaista aiheensiirtoa ja yleensä eri sointukulkujen hallintaa, sointujen horisontaalista "purkamista" melodisen aspektin esille saamiseksi, myös vaihtelevia polyrytmisiä kuvioita musiikin rytmisen jännitteen lisäämistä silmälläpitäen: Keskeistä tässä on rytmitajun kehittäminen siten, että 'carren' säännöllisen jakamisen ohella pyritään hakemaan malleja, miten jakaa säännöllinen mahdollisimman mielenkiintoisesti "epäsäännöllisesti". Rumpalit ja pianistit, miksei myös vibrafonistit, ovat tässä pisimmällä - käytännöllisistä syistä: rumpali voi käyttää neljää raajaansa yhtäaikaan, pianisti kahta kättä ja kymmentä sormea ja vibrafonisti kahta kättä ja 4 - 6 nuijaa. Intellektuaalisista mieltymyksistään riippuen jazzmuusikko voi kehittää mitä monimutkaisimpia omia "fraasejaan", jotka näin syntyneinä siis tulevat luonteeltaan 'annetuiksi rytmimalleiksi'. Nyt termiin 'annettu' voidaan vielä lisätä tärkeä vivahde: 'annetussa rytmimallissa' annettua ovat oikeastaan ainoastaan *inhimillisen hahmottamisen mahdollisuuksien rajat*.

Käyttämäni termi 'intellektuaalinen' taas viittaa siihen, että nämä mallit ovat mitä suurimmassa määrin tietoisien kehittelyn ja harkinnan seurausta, joskin niiden jatkuva harjoittelu ja käyttö aiheuttavat sen, että ne vähitellen painuvat syvälle muusikon mieleen, mistä ne lopulta voivat tulla ulos lähes tiedostamattomasti. Tietenkin malleja voidaan oppia myös "suoraan" pelkästään kuuntelemalla - tämä on jazzin varsinaista kulturalisaatiota! Näin on epäilemättä laita myös afrikkalaisen musiikin monimutkaisten polyrytmisten rakenteiden hahmottamisen suhteen. Tässä mielessä afrikkalainen musiikki (tai jazz) eivät ole vähimmässäkään määrin "primitiivisiä" luonteeltaan. Nettil huomauttaa, että taso, jolla afrikkalainen musiikki näyttää olevan rytmisesti mitä kehittyneintä, on juuri kuulijan ja esittäjän rytmisen havaintokyvyn taso. Harjoituksella länsimaalainen saattaa tietenkin päästä afrikkalaisen muusikon esitys- ja havaintovalmiuksien tasolle, mutta tämän tapainen harjoitus ei kuulu



meidän kulttuuriimme ainakaan ns. "jokamiehen taitoihin", kun taas se on osa afrikkalaisen negroidisen musiikin harjoitusta - joskaan ei aina formaalia, joka kohdistuu sekä kuulijaan että esittäjään.<sup>55</sup>

Miten jazzin polyrytmiset ja -rytmiset rakenteet konkreettisesti muodostuvat? Nettlin mukaan tärkeä piirre länsi-afrikkalaisessa polyrytmiikassa - ehkä päätekijä sen ymmärtämisessä - on ns. *hemiolin* käsite. Kolmen iskun asettaminen kahta vastaan ja näistä yksiköistä muodostettavat vieläkin kompleksikkaammat rytmit, sekä samanaikaisesti että vuorotellen, ovat suurelta osin tämän musiikin rytmisen perusta.<sup>56</sup> Teoria on sama kuin Jonesin esittämä; sen mukaan afrikkalaiset "fraasit" rakentuvat luvuista 2 tai 3 tai näiden numeroiden yhdistelmästä.<sup>57</sup> Myös Locken edellä siteerattu esitys tukee näitä perusajatuksia, kun niistä poimitaan pelkistäen kaikkein olennaisin: "*kahdesta* tulee neljä ja *kolmesta* tulee kuusi".

On aivan ilmeistä, että myös jazzin polyrytmiikka pääasiassa muotoutuu edellä mainituista periaatteista käsin eli *tasa- ja kolmijakoisuuden horisontaalisista ja vertikaalisista yhdistelmästä*. Tässä siis pätevät hyvin yksinkertaiset "lait": Kaikki monimutkaiset rytmit syntyvät periaatteessa mahdollisimman yksinkertaisista elementeistä, jolloin tasajakoisuuden jälkeen yksinkertaisin rytmisen hahmotusperiaate on kolmijakoisuus. Tässä ei oikeastaan ole mitään uutta: Jazzin formaalisen muodon tarkastelun yhteydessä totesimme, että primäärisesti yhtä voimakkaat säännöllisesti toistuvat äänet voivat sekundäärisesti hahmottua inhimillisessä tajunnassa kaksi tai kolme ääntä käsittäviksi ryhmiksi eli "tahdeiksi", joiden kunkin ensimmäinen tahtiosa koetaan muita voimakkaampana eli aksentoituneena. Polyrytmiikan kehkeytyminen em. tavalla on siis tajunnalle hyvin luontainen periaate. Toistamiseen tässä luvussa törmäämme *binaariseen* hahmotusperiaatteeseen ts. kahden toisilleen "vastakkaisen" elementin rakenneperiaatteeseen kokonaisstruktuurissa. Tässä yhteydessä on muistutettava Schulleriin tukeutuen, että yleensä yksinkertaiset afrikkalaiset rytmiset kuviot säilyivät jazzissa, koska ne voitiin helposti muokata ja sopeuttaa eurooppalaisiin rytmisiin käsityksiin. Tämä seikka ehkä selittää sen, miksi afrikkalaisessa musiikissa niin yleinen peruskuvio

---

<sup>55</sup> Nettl, Bruno (1973): *Folk and traditional music of the western continents*, toinen painos, Prentice-Hall, Inc., New Jersey, s. 145 - 146.

<sup>56</sup> Nettl (1973) s. 148.

<sup>57</sup> Schuller (1976) s. 24.

♪. ♪. ♪ on säilynyt jazzissa yhtenä sen käytetyimmistä ja yleisimmistä *synkooppi*-kuvioista.<sup>58</sup> Ernest Borneman on esittänyt, että rytmikuvio 3+3+2 on kiistattomasti afrikkalainen alkuperältään ja lähestymistavaltaan ja jakaa tahdin pikemminkin *metrisesti* kuin korollisesti<sup>59</sup>.

Viimeksi mainitun väittämän suhteen kiinnitettävä huomio siihen, mikä on *musiikin perustana oleva peruslasku-yksikkö*. Schullerin mukaan tutkimusten perusteella näyttää siltä, että afrikkalainen hyvin todennäköisesti kokee rytmiseksi perusyksikökseen sen, mitä me kutsumme 8-osajaoksi eikä 4-jaon, joka taas on yleinen eurooppalaisessa musiikissa - ja myös jazzissa. Joka tapauksessa nykyään on mahdollista sanoa, että afrikkalainen joko *ajattelee kahdeksasosin*, tai jos hän hetkellisesti ajattelee neljäsosin, hän kuitenkin voi aistia minä tahansa hetkenä 8-osa-alajaon musiikissaan aivan yhtä voimakkaana kuin 4-osajaonkin. Locken käsitys asiasta on edellä esitetyn valossa samansuuntainen. Schullerin mukaan tämä johtaa mielenkiintoiseen spekulatioon siitä, onko modernille (bebop-) jazzille (tai myös rock- ja latinalais-amerikkalaisille vaikutteiselle fuusio- ym. musiikille) ominainen tapa kokea 8-osajako ajan perusyksikkönä joka tapauksessa sukua afrikkalaiselle musiikille. On selvää, että yksi Charlie Parkerin kestävimmistä uudistuksista jazzissa oli juuri tahdin neljän iskun jakaminen kahdeksaan<sup>60</sup> (ns. ”double-feel”, joskin sitä esiintyi satunnaisesti jo ennenkin Parkeria<sup>61</sup>). Edelleen on selvää, että jos afrikkalainen muusikko ajattelee perussykkeen yllä mainitulla tavalla 8-osina, hän myös jakaa edellä luonnehditut ’tahdit’ ensisijaisesti eri metrysten ’pientahtien’ yhdistelminä, jolloin horisonttaallinen kontrolli siis olisi ensisijainen. Tämä pätee myös po. yksinkertaiseen rytmikuvioon 3+3+2 nähden, jolloin se jaettaisiin 3/8 | ♪♪♪ | ♪♪♪ | 2/4 | ♪♪ | tapaan.

Kolinski puolestaan esittää oman käsitejärjestelmänsä avulla seuraavan tulkinnan po. rytmikuvioista tukeutuen Schullerin tapaan myös Jonesin

---

<sup>58</sup> Schuller (1976) s. 19.

<sup>59</sup> Schuller (1976) s. 24.

<sup>60</sup> Schuller (1976) s. 24 - 25.

<sup>61</sup> Mm. jo Coleman Hawkinsin nykyisin klassiseksi luonnehditussa tenorisaksofonisoolossa *Body and Soul* vuodelta 1939 esiintyy hetkittäin ns. ”tuplatempo”-ajattelua ts. 4/4-perussykkeen jakamista hahmotuksellisesti kahdeksaan - tosin 4/4-perussyke itsessään on tässä verrattain hidas. Charlie Parker käytti tätä lähestymistapaa bebopissaan lopulta myös varsin nopeissa 4/4-perustempoissa.

tutkimuksiin<sup>62</sup>: Kun afrikkalaista johtavaa rumpalia pyydettiin naputtamaan jalkaa yhtäaikaan hänen rummuttaessaan rytmikuviota 3+3+2, hän naputti neljä iskua eli neljä neljäsosanuottia. Kolinskin mukaan tämä merkitsee sitä, että rytmikuvio käsitetään *kontrametrisesti* mentaalista tai todellista säännöllistä metristä ”kehystä” vastaan. Jonesin käyttämän esimerkin afrikkalaisessa tanssissa tällainen kehys ilmenee jatkuvana ja säännöllisenä 8-osa, neljäsosa- ja puolinuotti-sykkeenä. Kolinski huomauttaa, että ”as far as jazz is concerned, the 3+3+2 pattern represents, of course, merely one of countless contrametric configurations functioning within a regular metre”<sup>63</sup>.

Tähän haluaisin huomauttaa, että afrikkalaiselle muusikolle erilaiset perussykkeet ovat koko ajan ”läsnä”, ilmaistiinpa ne sitten konkreettisesti tai ei. Näinollen hän voi siis myös mentaalisesti luontevasti vaihtaa perussykettä halutessaan. Tämä ei vaikuta siihen, että perusaika (4/4 -tahti) pysyy koko ajan samana. Näin ollen lopputulos 8-osanuottien käsittelyn suhteen voi olla se, että muusikko siirtyy tahdin sisällä horisontaalisesta kontrollista vertikaaliseen ja päinvastoin. 8-osasyke voi tällöin näyttäytyä vaihdellen kahdessa eri merkityksessä: Mikäli 4/4 -iskut ovat mentaalisesti mukana, 8-osasyke on iskuille *alisteinen* ja mikäli iskuja ei ole, syke on niiden suhteen *itsenäinen*. Hahmotettiinpa syke kummalla tapaa tahansa, jos se tehdään 4/4 -tahdin sisällä, 4/4 -iskutuksen tai sen laajennoksen *idea* säilyy koko ajan - tätä olen edellä painottanut. Kehittynyt jazzmuusikko voi tehdä aivan samoin, siis siirtyä hahmotuksesta toiseen. Perussyke - viimekädessä siis vallitsevat konventiot - määrää joidenkin tiettyjen aika-arvojen, esim. 8-osien, hahmottamisen periaatteen, eivät aika-arvot itsessään. Jazzissa vain ”läsnä” on lähinnä vain 4/4 -metri; muut metriset ratkaisut ovat enemmän tai vähemmän huomattavia poikkeuksia tästä. On hyvä muistaa, että jazzissa perussyke Louis Armstrongin jälkeen ajateltiin enimmäkseen siten, että tahti jakautuu neljään, mutta että se bebopin ”double feel” -periaatteen mukaisesti voi mennä myös kahdeksaan tai äärimmäisen nopeissa 4/4 -tempoissa myös kahteen. Viimeksi mainittua tapausta silmälläpitäen muistamme hahmopsykologian periaatteista sen, että kun sykkeen taajuutta riittävästi nostetaan, yhtä sykäystä alkaakin vastata kaksi tai useampia merkkejä.

---

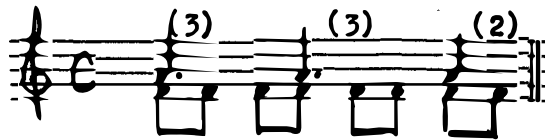
<sup>62</sup> Jones (1971) s. 113.

<sup>63</sup> Kolinski (1973) s. 500 - 501.

Seuraavalla esimerkilläni pyrin osoittamaan, että (erityisesti 'swing'-) jazzissa kuvion ♩ ♩ ♩ horisontaalinen, metrinen tulkinta muodossa 3+3+2 ei ole relevantti. Lähtökohtani on se, mitä esitin edellä 'swing'-artikulaatiosta ja sen eräänlaisesta konstruktiivisesta mallista, nimitettäköön sitä vaikkapa "kolmimuunteisuudeksi". Mallin mukaan nuotintettu polymetrinen kuvio, jonka horisontaalinen jako on 3+3+2, voidaan ns. 'swing'-jazzin periaatteiden mukaan tulkita suunnilleen seuraavasti:

#### Nuottiesimerkki 49

alkuperäinen  
rytmi alajakoineen:



'swingin' mukainen rytmi  
'kolmimuunteisine' alajakoineen:



Esimerkeistä voidaan huomata se, että alkuperäisen rytmikuvion sisäiset suhteet 3+3+2 ovat 'swingissä' muuttuneet suunnilleen 5+4+3:ksi. Jälkimmäinen rytmi on edelleen polyrytmisen suhteessa perussykkeeseen, mutta varmaa on, että sitä ei hahmoteta polymetrisesti yhdistelmänä 3+3+2 vaan jotenkin toisin. Nähdäkseni tämä hahmottaminen tapahtuu juuri Kolinskin esittämällä tavalla kontrametrisesti säännöllistä metristä kehystä eli perussykettä vastaan, joka nyt onkin 'kolmimuunteisuuden' periaatteen mukaisesti 12/8 -metrinen. Kolmimuunteisuutta ilmenee myös länsi-afrikkalaisessa musiikkikulttuurissa - sen olemme edellä todenneet - ja ilmiöllä on ollut monia vaikutuksia myös afro-amerikkalaiseen musiikkiin. Kuitenkaan nopeahkossa tai nopeassa tempossa swing-musiikki ei ehdi aistia 12/8 -alajakoa aina "jokainen kerta erikseen" - tämä on mielipiteeni. Senpä vuoksi on pitänyt "mieltä asia etukäteen ja kehittää valmis kommunikaatiomalli", johon voi aina turvautua, jotta "kommunikaatio menisi perille alkuperäisessä tarkoituksessa". Tämä malli, jota jazzin kaikenlaisessa rytmiiän hahmottamisessa käytetään, on niin sanoakseni

*kielellinen* luonteeltaan.

Siten lopputulos on se, että kuvion hahmottaminen tapahtuu "suoraan", kielellisesti hyväksikäyttäen 'syllabisten hahmojen' - näistä on myöhemmin vielä puhe - mahdollistamia 'annettuja rytmimalleja'. Po. rytmikuvio on yksi tällainen malli. Kuvion hahmottamisen alkuperäinen, afrikkalainen lähtökohta saattaa olla horisontaalinen, metrinen periaate, mutta vakiinnuttuaan yhdeksi jazzin 'rytmimalliksi' - ja varsinkin nopeassa tempossa esitettynä - kuvion hahmotusperiaate ei voi enää perustua metriseen 8-osa- eikä 12-osa-alajakoonkaan, vaan se mitä ilmeisimmin hahmotetaan suoraan vasten 4/4 -kehystä vakiintuneen "sanaston ja kieliopin" mukaisesti. Esimerkin 8-osasyke on 4/4 -metrille alisteinen, ja alisteinen elementti sisältää aina *muutoksen* mahdollisuuden; afrikkalaisessa musiikkikulttuurissa 8-osasyke mitä ilmeisimmin on koko ajan "läsnä", ja siten se ei voi olla alisteinen eikä muutokselle altis. Kysymys onkin tässä *jazzin idiomista* - ei enää afrikkalaisesta musiikista. Mutta kuten myöhemmin esitän, kielellinen periaate on myös länsi-afrikkalaisen musiikin hyvin keskeinen hahmotusperiaate. Siten on perusteltua ajatella, että Kolinskin esimerkin johtava rumpali voi halutessaan hahmottaa kuvion sekä eri metrien yhdistelminä että aksentuaalisesti, kielellisesti suoraan.

Huomautan, että esittämäni 'swingin' mukainen kuvion rytminen jako ei ole jazzissa ainoa oikea mahdollisuus; kysymyksessä on erityisesti 1930-luvulla kehittyneen ns. 'swing'-jazzin käytäntö - epäilemättä esimerkiksi 1940-luvun nopeatempoisessa bebop-jazzissa voitiin lähestyä alkuperäisen rytmin mukaista eksaktia jakoa. Mutta haluan esitykselläni painottaa rytmikuvion 'annetun rytmimallin' luonnetta ja 'syllabisia hahmoja' näiden mallien muotoutumisessa. On todennäköistä, että jazzissa useimmat polyrytmiset ja -metriset kuviot hahmotetaan juuri Kolinskin esittämän periaatteen mukaisesti, tai myös siten, kuin seuraavissa esimerkeissä jazzin tavallisimmista polyrytmisistä rakenteista esitän.

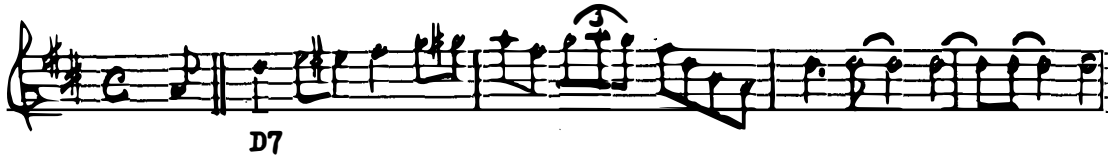
Ensimmäiseksi olen valinnut ensi tahdit Charlie Parkerin improvisaatiosta *Now's the time* <sup>64</sup>, joka kokonaisuutena on formaalilta muodoltaan 12

---

<sup>64</sup> Julkaistu mm. äänilevyllä Verve MGV 8001.

tahdin blues. Esimerkissä<sup>65</sup> on nuotinnettuna improvisaation ensimmäisen choruksen tahdit 1 - 4:

Nuottiesimerkki 50



Esimerkin kahdessa ensimmäisessä tahdissa vakiinnutetaan metrin symmetrinen vaikutelma, minkä jälkeen se 3. ja 4. tahdissa johdonmukaisesti rikotaan. Kiinnitän seuraavassa huomiota kahteen jälkimmäiseen tahtiin ja niissä ilmeneviin vastakkaisrytmien eri tulkintamahdollisuuksiin pitäen mielessäni sen mitä Locke edellä esitti, nimittäin että länsi-afrikkalaisen rumpumusiikin yleisimmät vastakkaisrytmit ovat 3:2 ja 3:4; Ja lisäksi Nettlin mainitsema ns. hemiolin käsite: kolmen iskun asettaminen kahta vastaan ja näistä yksiköistä muodostettavat vieläkin kompleksikkaammat rytmit, sekä samanaikaisesti että vuorotellen.

Nuottiesimerkki 51

melodinen  
komponentti  
perussyke

A musical staff showing a melodic component and a basic rhythm. The melodic component is a sequence of notes: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), A4-G4 (beamed eighth notes), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half). The basic rhythm (perussyke) consists of two measures of 2/3 time. The first measure has three quarter notes: G4, A4, B4. The second measure has three quarter notes: A4, G4, F#4. The time signature 2/3 is written below each measure.

Nuottiesimerkki 52

melodinen  
komponentti  
strukturaalinen 'suur'rytmi

A musical staff showing a melodic component and a structural 'suur' rhythm. The melodic component is a sequence of notes: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), A4-G4 (beamed eighth notes), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half). The structural 'suur' rhythm consists of four measures of 4/3 time. The first measure has four quarter notes: G4, A4, B4, A4. The second measure has four quarter notes: G4, A4, B4, A4. The third measure has four quarter notes: G4, A4, B4, A4. The fourth measure has four quarter notes: G4, A4, B4, A4. The time signature 4/3 is written below the four measures.

<sup>65</sup> Miedma (1977) s. 78.

Nuottiesimerkin 51 pohjalta voidaan ajatella, että solisti konstituoii ensin mielessään säännöllisen 4/4-perussykkeen päälle tilapäisen 3/4 -tahtilajisen sykkeen, joka on kommetriseen perussykkeeseen (ja tämän laajennukseen, 2 tahdin 'suurrytmiin') nähden kontrametrinen, ja jota vastaan hän lopulta soittaa rytmikuvionsa, joka puolestaan on 3-jakoiseen sykkeeseen nähden kontrametrinen periaatteella 2:3. Nyt vain perussyke jaksottuu uudella lailla tahtiparin sisällä afrikkalaisen peruskuvion 3+3+2 mukaisesti. Tässä korostuu jälleen se Kolinskin painottama ajatus, että kaikki havainto-organisaatio tapahtuu kuvio/tausta -periaatteen mukaisesti. Nuottiesimerkissä 52 taas 4/4 -perussyke "augmentoituu" puolinuottisykkeeksi, jota vastaan solisti tuottaa rytmikuvionsa periaatteella 4:3. Molemmat tulkinnat ovat hyvin "afrikkalaisia" - sama kaava voidaan kuulla monella eri tavalla. Jätän lukijan pohdittavaksi ja ratkaistavaksi, kumpi kahdesta tulkintatavasta on luontevampi. Aikani esimerkkejä mietittyäni ja kynällä naputettuani molemmat vaihtoehdot tuntuivat hyviltä, tosin sillä tarkennuksella, että mitä nopeampi tempo on, sitä luontevammalta "suora tie" 4:3 -periaatteella alkoi vaikuttaa.

On todennäköistä, että monet jazzin 8-osajaon tasolla ilmenevät polymeetrisiltä näyttävät rytmikuviot syntyvät juuri edellä esitetyllä tavalla: eivät itsessään polymeetrisesti, vaan kontrametrisesti jotakin kuviteltua 4/4-perussykkeestä poikkeavaa (tavallisimmin jotakin 3-jakoista) sykkettä vastaan, jolloin ne kuitenkin voidaan tulkita polymeetrisiksi, vaikka niihin sisältyisi se 'swing'-elementti, jota viimeistä edellisessä esimerkissä luonnehdin. Nettlin mainitsemat "luvut" 2 ja 3 voidaan luonnollisesti kääntää toisinpäin, jolloin 3:4:sta tulee 4:3 ja 3:2:sta 2:3. Hahmottamisen fenomenologiset peruslait ja -periaatteet ovat koko ajan voimassa: Näin muusikko voi "halutessaan" soittaessaan konstituoida itselleen omia taustojaan, sekä musiikillisia että sielullisia; tausta voidaan kokonaan myös kuvitella - jälkimmäiset tulevat esille vielä myöhemmin. Akustisesti hyvin balanssoidussa yhtyeessä selkeästi toimiva kokonaisuus epäilemättä auttaa näiden poikkeavuuksien kontrollointia. Lukujen 2 ja 3 erilaisista yhdistämisestä voidaan muodostaa mitä moninaisimpia polyrytmisiä kuvioita - luovalla mielikuvituksella on tässä lähes rajattomat mahdollisuudet. Perinteisen jazzin rakenteiden puitteissa ainoastaan edellä luonnehtimani *inhimillinen käytännöllisyys* asettaa tietyt rajat tällaiselle keksimiselle.

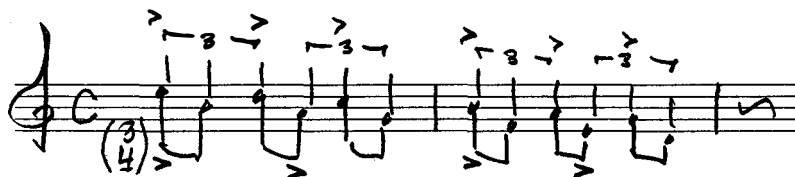
Lisäksi polyrytmiikkaa saattaa esiintyä vaihtelevasti suhteessa jazzin rytmisen korkohierarkian *eri tasoihin*, jolloin rytmisen moni-ilmeisyys voi edelleen korostua. Myös vaihtovuoroisesti esiintyviä inkongruentteja rytmejä voidaan pitää jazzin polyrytmiikan piiriin kuuluvina, esimerkiksi:



Ajatusta esimerkiksi septolin hahmottamisesta tapaan ”ja-lo-vii-na-pu-te-li” tai kvintolia tapaan ”se-ka-ta-va-ra” pidetään vitsinä; mutta se ei mielestäni ole sitä. Kysymys on todella perustavaa laatua olevasta musiikillisen rytmien hahmotustavasta, eräänlaisesta kielellisestä metodista, johon palataan myöhemmin. Tutkielmani loppupuolella pyrin osoittamaan, että itseasiassa kaikki jazzin rakenteet, myös polyrytmiset, perustuvat näihin kielellisiin rakenteisiin, tiettyihin ’syllabisiin hahmoihin’, jotka nekin voidaan jäljittää jo jazzin afrikkalaisesta perinnöstä.

Gerhard Kubikin ’mentaalinen aksentti’ käsite on kaikenkaikkiaan hyödyllinen tarkasteltaessa jazzin polyrytmiikkaa. Käsittäakseni tämän tekijän avulla improvisoivan muusikon on mahdollista tehdä liian ilmeinen vähemmän ilmeiseksi, kätkeä tietty rakenne niin että se näyttää toiselta; kuulija kuulee sen mikä oli ”tarkoitettu” kuultavaksi:

### Nuottiesimerkki 53



Esimerkissä primäärisesti toistuva triolikuviot tuottaa sekundäärinen vaikutelman ”ylös-alas-ylös-alas-ylös-alas...”. Näin voidaan ”eleellisesti” tuottaa 3:4 vertikaalinen rakenne - kuulijan aksentit nuottien yläpuolella ja tekijän ’mentaaliset aksentit’ nuottien alapuolella. Tästä seuraava tärkeä ajatus on jazzin - ja yleensäkin musiikin - *soittimellisuus*: Niin jazzin kuin afrikkalaisenkin musiikin useat monimutkaiselta kuulostavat rytmikuviot syntyvät itse asiassa toiminnan, liikkeiden, eleiden, muusikon käsien liikkeiden kautta; syke jaetaan alkuperäiseen ideaan verrattuna



epäsymmetrisesti esim. eri käsille, jolloin syntyy uusi, alkuperäiseen verrattuna erilainen symmetrinen rakenne. Samaan tapaan esim. jazzrumpali voi jakaa sykkeen haluamallaan tavalla peräti neljälle eri raajalle. Tämä huomio ohjaa diskurssini soittimellisuuden tarkasteluun laajemmaltikin myöhemmin..

Seuraava esimerkki on Dexter Gordonin saksofoni-improvisaatiosta *Backstairs*<sup>66</sup>, joka edellisen esimerkin tapaan noudattaa formaalilta muodoltaan 12 tahdin bluesia. Olen ottanut esimerkkiin mukaan koko kolmannen choruksen<sup>67</sup>:

#### Nuottiesimerkki 54



Esimerkissä huomio kiinnittyy polyrytmiikan näkökulmasta tarkasteltuna erityisesti choruksen neljään viimeiseen tahtiin, joissa parillinen symmetria ensin johdonmukaisesti rikotaan hetkellisen perussykkeen 3-jakoisuuden avulla, minkä jälkeen se jälleen palautetaan choruksen kahdessa viimeisessä tahdissa. Kolonskin käsitejärjestelmän mukaan tässä esiintyy hetkellinen (3/4-) kontrametrinen rakenne kahden tahdin mittaista symmetristä 'suurtahtia' vastaan; rytmikuvio luo uuden 3/4 -metrin perustana olevan 4/4-metrin päälle, jolloin rytmistä struktuuria kokonaisuutena voidaan pitää polymetrisenä ts. bimetrisenä. Sama vastakkaisrytmi esiintyy Gordonin improvisaatioissa vielä 11. choruksen neljän viimeisen tahdin sisällä, tässä vain alkaen 4-tahtisen 'suurrytmin' ensimmäisen tahdin kolmoselta:

<sup>66</sup> Julkaistu äänilevyllä Columbia PG 34650.

<sup>67</sup> Wild, David (1980): "Dexter Gordon Plays the Blues" - 'Backstairs', *Downbeat*, December 1980, s. 62 - 63.

Nuottiesimerkki 55

Viimeinen esimerkki tulee Stan Getzin saksofoni-improvisaation *Lover, come back to me!* <sup>68</sup> ensimmäisestä choruksesta B-osan neljä viimeistä tahtia. Formaailta muodoltaan improvisaatio noudattaa chorus-rakennetta AABA (=32 tahtia). Esimerkki on rakenteellisesti periaatteessa samanlainen kuin edellinen Gordon-esimerkkikin, mutta tässä vain myöhemmin 3-jakoiseksi osoittautuva rytmien aihe alkaa 4-tahtisen 'suurtahtin' ensimmäisen tahdin "kakkoselta" vajaatahtialoitukseen tapaan<sup>69</sup>:

Nuottiesimerkki 56

Edellä annetuissa esimerkeissä esitetyt jazzin polyrytmiikan ja -metriikan mahdollisuudet yhden tai kahden iskun, yhden, kahden, neljän tai kahdeksan tahdin sisällä ovat kaikkein tavallisimmin käytettyjä ja myös kaikkein yksinkertaisimpia jazzin polyrytmisiä 'annettuja rytmimalleja'. Luonnollisesti rytmisen inkongruenssin perustaa voidaan laajentaa näitäkin laajempiin yksikköihin. Lisäksi erimetriset kuviot voivat alkaa vertikaalisesti eriaikaisesti suhteessa 4/4-perusmetriin ja sen tahteihin. Tästä Schuller mainitsee jazzin polymetriseen organisaatioon nähden lähinnä kolme eri lähestymistapaa: 1) epäsäännöllisten (usein siis 3-jakoisten) metrien asettaminen säännöllisen 4/4-iskutuksen päälle; 2) säännöllisen säekuvion sijoittaminen pois iskulta alkavalta säännölliseltä jaksolta; ja 3) näiden kahden lähestymistavan yhdistelmä yhden kokonaisen säkeen sisällä.<sup>70</sup>

<sup>68</sup> Julkaistu äänilevyllä Clef Records, MG7-137.

<sup>69</sup> Tirro (1974) s. 300.

<sup>70</sup> Schuller (1976) s. 23.

Schullerin mainitsema toinen lähestymistapa ei sisälly antamiini esimerkeihin - muusikkoslangissa tätä on joskus nimitetty "kompin (säestys) kääntämiseksi", joskus se voi tapahtua myös tahattomasti. Schullerin tässä yhteydessä esittämistä esimerkeistä käy ilmi, että jazzin polymeetriset rakenteet voivat olla myös paljon hienojakoisempia kuin mitä olen omissa esimerkeissäni esittänyt<sup>71</sup>.

\*\*\*

Tässä ja edellisessä alaluvussa olen tarkastellut jazzin formaalisen säännönmukaisuuden rikkomista, ensin synkopoinnin näkökulmasta, jonka todettiin olevan jazzissa jatkuva ja toistuva ilmiö, tässä alaluvussa jazzin polyrytmiikan näkökulmasta. Jälkimmäistä on pidettävä jazzissa edelliseen verrattuna poikkeuksellisempänä ilmiönä, jolloin sen *yllätyksellinen teho* on myös huomattavasti suurempi. Polyrytmiikan avulla tapahtuva rytmisen jännitteen ja intensiteetin kohottaminen on erittäin tehokas tapa tuottaa vaihtelua säännöllisyydessään sinänsä kiihottavaan 'beatiin', mikä kokonaisuutena lisää musiikin rytmistä mielenkiintoa - viittaa edellä Meyerin esittämään jazzin "odotusjärjestelmään" ja kuulijan tekemiin jatkuviin "prognooseihin", jotka kohdistuvat jazzin säännölliseen formaaliin rakenteeseen ja tätä rakennetta järkyttäviin tekijöihin. Tarkoitukseni on edellä ollut yhdistää käsitteelliseksi kokonaisuudeksi säännöllinen iskutus ja syke, 'annettujen rytmimallien' käsite ('tahti', 'suurtahti', 'fraasi'), 'metronomi-tajunnan' käsite ja kulturalisaation merkitys tämän kokonaisuuden muotoutumisessa musiikilliseksi ilmiöksi.

Jo edellä jazzartikulaation tarkastelun yhteydessä viittasin musiikillisten rakenteiden eräässä mielessä *irrationaaliseen aspektiin* - täydennän nyt nämä ajatukset mielestäni ehjäksi kokonaisuudeksi: Mielessäni on koko ajan edellä esittämäni teoreettinen malli aukottomasta ketjusta musiikin rytmiiikan ja sen muotorakenteiden välillä. Kokemukseni mukaan - tiukoista periaatteista huolimatta - kaikenlaisessa musiikissa ilmenee kuitenkin aina tiettyjä epäsäännöllisyyksiä, jotka eivät ole millään lailla johdonmukaisia. Ymmärtääkseni musiikillinen mielenkiinto itse asiassa perustuu heiluriliikkeelle äärimmäisen johdonmukaisuuden ja toisaalta epäjohdonmukaisuuden, irrationaalisuuden välillä. Myöhemmin käsittelyyn tuleva musiikin meditatiivinen aspekti tarjoaa jopa näkökulman

---

<sup>71</sup> Ks. Schuller (1976) s. 23.

äärimmäiseen epäjärjestykseen, kaaokseen. Menemättä tässä kuitenkaan niin pitkälle ajattelen länsimaista klassista musiikkia rationaalisen taidemuotona, jonka rytmikan jakotapa on myös rationaalinen (sanotaan myös: divisiivinen). Irrationaalista aspektia tässä musiikissa edustaa henkisenä individualistisena piirteenä esiintyvä agogiikka, esityksen aikamitan pienet yksilölliset vaihtelut. Jazzissa metri ja sen laajennokset, harmoninen kaava ovat tämän musiikin äärimmäisen rationaalinen peruseriaate; sen sijaan jo melodisen rytmin artikulaation tasolla (erit. 8-osien jakotapa) ilmenee se, mitä swing-artikulaation yhteydessä todettiin: syke jaetaan irrationaalisesti pitkä/lyhyt -kaavan mukaisesti, suunnilleen 3-muunteisesti<sup>72</sup>, kuten edellä todettiin (1:3). Lisäksi tämä "irrationaalilukujen algebra"<sup>73</sup> ilmenee afrikkalaisessa musiikissa ja jazzissa yhtä iskuja laajemmissa yksiköissä lukusuhteina 2:3; 3:2 tai 3:4; 4:3, kuten edellä todettiin, siis polyrytmiikkana. Kyse on vain erittäin kontrolloidusta irrationaalisuudesta, ensiaskeleesta pois rationaaliluvuista kohti "kokonaismatematiikkaa".

Vielä palautan mieleen, että jazzyhtyeen tuottama eri elementtien rytmien *kokonaisstruktuuri*, myös kaikkine polyrytmisine ja -metrisine piirteineen, syntyy lopultakin useiden muusikkojen *yhteistyön* tuloksena. Kukin muusikko tuottaa oman rytmisen linjansa, joka joko kongruoi tai on birytmisessä tai -metrisessä suhteessa 4/4-perussykkeeseen (ja sen 'suurrytmisiin' laajennoksiin) nähden tässä luvussa edellä esitettyjen periaatteiden mukaisesti; mm. pianon ja rumpujen mahdollisuudet ovat tässä suhteessa pelkkää birytmiiikkaa ja -metriikkaa laajemmat. Mutta kunkin muusikon tuottama oma linja - perussykkeeseen nähden kongruentti tai inkongruentti - voi olla inkongruentti monella lailla myös muiden muusikkojen tuottamia rytmilinjoja vastaan, mikä seikka luonnollisesti lisää kokonaisstruktuurin polyrytmistä ja -metristä moni-ilmeisyyttä. Kun esimerkiksi neljä muusikkoa musisoi kollektiivisesti lähtökohtana edellä luonnostellut rajoittuneet keinovarot, mahdollisuudet kokonaisstruktuurin huomattavaan moni-ilmeisyyteen kasvavat kuitenkin

---

<sup>72</sup> Ks. tarkemmin esim. Toiviainen, Petri (1992): "Jazzimprovisaatiota oppiva ja tuottava hermoverkko", teoksessa *Kognitiivinen musiikkitiede*, toimittaneet Jukka Louhivuori ja Anu Sormunen, Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitoksen julkaisusarja A: tutkielmia ja raportteja 8, Jyväskylä, s. 193; tai Dobbins, B. (1978): *The Contemporary Jazz Pianist: A comprehensive approach to keyboard improvisation*, vol. 1, Jamestown, GAMT Music Press, s. 67.

<sup>73</sup> Matematiikan määritelmän mukaan 'irrationaalinen luku' on luku, joka ei ole kokonais-eikä murtoluku, mutta joka voidaan näillä esittää vaaditulla tarkkuudella.

lähes rajattumasti. Polyrytmiikalla on siis kiistatta tietty yhteisöllinen, kollektiivinen ulottuvuutensa, joka vahvistaa jazzin toiminnan vuorovaikutuksellista aspektia; Tutkielmani alkupuolella mainitsin ajattelun käsitteen ”jazzin kollektiivi-improvisaation perinteen perusidea”, joka siis on todellinen idea.

\*\*\*

Tähän saakka esitykseni on keskittynyt oikeastaan vain jazzin perustavien elementtien fenomenologiseen kuvailuun, mistä aivan päällimmäisiksi ajatuksiksi jää kaksi seikkaa: 1. jazzin ja yleensä viihdemusiikin tietty ”primitiivinen” elementtiajattelu ja 2. tietty yhteisöllinen aspekti, joka yhdistää nämä elementit toisiinsa jazzin systeemissä. Mitä voisi olla näiden ilmiöiden taustalla - mikä tekijä sitoo ne kiinni toisiinsa? Länsi-Afrikan Senegalissa toimivan suomalais-senegalilaisen kulttuurikeskuksen Centre ARC:in toiminnanjohtaja Outi Kasurinen selitti minulle laajasti afrikkalaista ajattelutapaa ja yhteiskuntarakennetta - 30 vuoden kokemuksellaan - vieraillessani keskuksessa syksyllä 1996.

Kasurisen mukaan afrikkalainen yhteiskunta on edelleen - kaikesta demokratisoitumis- ja länsimaistumiskehityksestä huolimatta - erittäin hierarkkinen ja tarkoin vanhojen perinnäistapojen mukaan järjestäytynyt. Jokainen yksilö toimittaa tarkoin - usein ylhäältäpäin annettua: isä, isovelji, suku, uskonto, työpaikan esimies tms. - *vain omaa tehtävänsä* siitä enemmän poikkeamatta; oma-aloitteisuutta ei suosita. Pelätään, että poikkeaminen toisen tehtäväalueelle aiheuttaa närkästystä, tai jos teen tällöin vielä jonkin virheen, saan ”kovat haukut”. Turvallista on pysytellä omalla kapealla uralla eikä poiketa siitä liiemmalti minnekään. Poikkeuksia tästä skeemasta Kasurisen mukaan varmasti on, mutta joka tapauksessa tämä on hyvin yleinen ajattelutapa. Tämä on ulkopuolisen mutta Afrikkaan ”sisään menneen” eurooppalaisen näkemys asiasta. Kenneth D. Kaunda on hiukan samoilla linjoilla luonnehtiessaan afrikkalaista yhteisöllistä luonnetta seuraavaan tapaan - itse afrikkalaisen yhteisön sisältäpäin:

The tribal community was a mutual society. It was organized to satisfy the basic human needs of all its members and, therefore, individualism was discouraged. Most resources such as land and cattle might be communally owned and administered by chiefs and village

headmen for the benefit of everyone. ...

Obviously, social harmony was a vital necessity in such a community where almost every activity was a matter of team work. Hence, chiefs and tribal elders had an important judicial and reconciliatory function. They adjudicated between conflicting parties, admonished the quarrelsome and anti-social and took whatever action was necessary to strengthen the fabric of social life. I should emphasize that this way of life was not a kind of idealised social experiment such as may be found in Europe where groups of people take themselves off into pleasant rural surroundings in order to avoid the tensions of industrial society. Life in the bush is hard and dangerous and *a high degree of social cohesion is necessary for survival*. The basic unit of life is not the individual or immediate family (as in the industrial societies) but the *community*. This means that there must be fundamental agreement upon goals and all must act together.<sup>74</sup>

Nyt teen rohkean yleistyksen: Edellä olemme todenneet, että kullakin jazzin elementillä on oma erityinen tehtävänsä kokonaisuudessa afrikkalaisten musiikillisten esikuvien mukaisesti. Afrikkalainen yhteiskunta edelleen ei suosi individualismia, sillä kollektiivinen ”yhteen hiileen puhaltaminen” on aina ollut ainoa selviytymisen tae. Nyt voidaan ajatella, että tällainen sosiaaliseen elämään perustuva ”kollektiivinen funktionaalisuus” tuottaa musiikilliseen vastineensa so. elementti-ajattelun, funktionaalisen rakenteen jne. ”jokainen on omalla paikallaan ja pysyy siinä” -hengessä. Näin jokainen musiikin osa palvelee kokonaisuutta. Jokaisella osalla on tehtävänsä kokonaisuudessa kuten yksilöllä on tehtävänsä yhteisössään, tehtävä, josta ei hevillä poiketa. Pyrin siis perustelemaan jazzin elementtiajattelun pohjimmiltaan afrikkalaisen yhteisön sosiaalisella luonteella. Tällöin kyse olisi yhteisöllisten muotojen ja toimintatapojen heijastumisesta musiikkiin ja sen toimintatapoihin. Muodot siirtyivät Afrikasta uudelle mantereelle neekerioirjien mukana tarttuen myös syntyviin uusiin musiikkimuotoihin.

---

<sup>74</sup> Kaunda (1966) s. 24 - 25.

### 3.6. Teknosysteemi - elämä

#### 3.6.1. Musiikki ja teknosysteemi

Tarkastelen tässä luvussa aluksi inhimillisen toiminnan teleologiaa ja dynamiikkaa yleisesti, samalla kun sovellan diskurssiini tiettyä fenomenologis-eksistentiaalista käsitteistöä. Sittemmin lisään diskurssiin eräitä ”elämänfilosofisia” katsomuksia, joilla näyttää olevan yhtymäkohtia fenomenologis-eksistentiaalistiseen ajatteluun. Vaikka marxilaisuuden poliittiset visiot ja sovellutukset ajautuivat umpikujaan, on myönnettävä että eräissä Marxin ajatuksissa on edelleen terävyyttä ja selitysvoimaa. Hänen taloudellisen determinismin ajatukseensa en tässä mitenkään puutu - sen sijaan minua kiinnostaa Marxin ’työn’ antropologia.

Prof. Kari Kurkela erottaa inhimillisen toiminnan päämääristä ensiksikin *biologiset* päämäärät kuten elämän jatkumisen varmistaminen ja siihen liittyvä tyydytyksen ja turvan tavoittelu. Tiedot, taidot ja emotionaalinen ymmärrys sekä viime kädessä luova asenne palvelevat elämän jatkumista ja siihen liittyen mielihyvän saavuttamista. Biologisia päämääriä tukee *teknosysteemi*, (lyhyesti sanottuna tutkimus, teknologia, teollisuus ja talous) jonka on määrä olla *väline* elämisen mahdollistamiseksi.<sup>1</sup>

Mutta Kurkelan mukaan biologisten päämäärien tavoittelun lisäksi (kursivointi minun)

ihminen voi manifestoida elämänsä myös muuten. Kutsun tällaisia tavoitteita metafyyksiksi päämääriksi. Nämä elämänilmentymät täyttävät olemisen *ei-välineellisillä sisällöillä*. Ne antavat elämälle henkistä merkitystä. ... Metafyysinen päämäärä on *syy tehdä jotain sen itsensä vuoksi. Metafyysisen päämäärän mielekkyyteen uskotaan..* ... Elämä on itseisarvo; muut itseisarvot samaistuvat elämän kanssa: ne ovat elämäntapoja. Välinearvoiseen liittyy mielihyvän tunne, koska sillä varmistetaan olemisen jatkuvuus; itseisarvoiseen liittyy mielihyvän tunne, koska se on olemisen sisältö. Meillä on tässä *edellytys* ja *tarkoitus*. Ne täydentävät toisiaan niin, että jos toista ei ole, toinenkin käy tarpeettomaksi.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Kurkela, Kari (1995a): "Tulos musiikkioppilaitoksessa", *Sibelius-Akatemian lehti* 1/1995 (Tiedeliite 1/1995), Helsinki, s. 26 - 28.

<sup>2</sup> Kurkela (1995a) s. 28 - 29.

Avaukseksi tähän sopii hyvin saksofonisti Jukka Perkon ajatus musiikista ammattina:

En muista koskaan ajatelleeni konkreettisesti, että tämä (jazz) tulee olemaan minun ammattini. Musiikki on ollut vain jonkinlainen haave. En ole määrätietoisesti tehnyt töitä siksi, että tästä tulee minun ammattini, vaan siksi, että se on minusta kivaa, ja olen rakastanut musiikkia.<sup>3</sup>

'Vieraantuminen' on yksi avaintermi, johon tulen viittaamaan. Sen vuoksi on tarpeen aluksi hiukan valottaa, mitä tällä termillä yleensä tarkoitetaan. Ensiksikin on syytä ajatella, että kun yksilö on "vieraantunut", se merkitsee, että hänet on tehty vieraaksi jollekin. Tällöin käsite viittaa - ainakin epäsuorasti - johonkin tilaan tai prosessiin, jota voidaan pitää *normaalina*, joko *ihannetilana*, jonka saavuttaminen on toivottavaa, tai vain *tilastollisesti tavallisena*, jolloin vieraantunut yksilö vain tästä tavallisuudesta poikkeava.<sup>4</sup>

Joachim Israelin mukaan "vieraantumisen" ongelmaa voidaan tarkastella kahdesta eri lähtökohdasta tai kahdella eri tasolla, nimittäin *psykologisena ongelmana* tai *sosiologisena kysymyksenä*. Vieraantuminen on määritelty yksilön kokemien psykologisten tilojen avulla, kuten "vallanpuute", "tarkoituksettomuus", "normittomuus", "eristäytyneisyys" tai "itsevieraantuminen", kiinnittämättä huomiota taustalla vaikuttaviin sosiologisiin prosesseihin. Karl Marx toi ensimmäisenä termin sosiologisen teorian alueelle; Keskeinen aihe on ihminen ja hänen mahdollisuutensa hallita häntä ympäröivää yhteiskuntaa ja luontoa sen sijaan että hän olisi hallitsemattomien ulkopuolisten voimien uhri. Edelleen keskeistä Marxin kirjoituksissa on hänen kiinnostuksensa ihmisen kohtaloon, ihmisen vapautuminen, itsensä toteuttaminen. Epäilemättä nämä kaksi asennetta voidaan kuitenkin yhdistää siten, että sosiologisella tasolla kuvataan ja analysoidaan niitä taloudellis-sosiologisia prosesseja, jotka vaikuttavat rooleihimme ja elämyksiimme toisista yksilöistä ja yhteiskunnasta. Tällainen *psykologis-sosiologinen* lähestymistapa voidaan vaikeuksitta yhdistää nuoreen Marxiin ja erityisesti hänen ns. "taloudellisuusfilosofiin käsikirjoituksiinsa". Myös eksistentiaalinen filosofia on kiinnittänyt huomiota vieraantumiseen "ontologis-eettisenä" ongelmana

<sup>3</sup> Allinniemi, Aslak (1993): "Birdistä Perkoksi", *Muusikko* 1/1993.

<sup>4</sup> Israel, Joachim (1974): *Vieraantuminen: Marxista nykysosiologiaan*, Tammi, Helsinki, s. 22.



pohtien mm. ihmisen juurettomuutta nyky-yhteiskunnassa. Tällöin on ajateltu, että vieraantuminen on yksi inhimillisen olemassaolon perusosa, jota on kaikkialla, kaikkina aikoina riippumatta viitekehyksenä olevista sosiaalisista oloista.<sup>5</sup>

Tapio Ahokallio ja Matti Tiilikainen tulkitsevat eksistentialistisen filosofian 'vieraantumis'-käsitystä erityisesti Martin Heideggerin pohjalta seuraavasti:

Ihminen on siis eksistentialismissakin kahden maailman kansalainen. Hän on toisaalta kuin mikä tahansa osa olevaista mutta toisaalta myös olento, joka kykenee kyselemään oman olemassaolonsa mieltä ja tarkoitusta. Ihminen voi olla olemassa aidosti ja epäaidosti. Epäaito eli vieraantunut oleminen on olemista muun olevaisen tavalla. silloin ihminen ei kysele olemisen merkitystä tai mieltä. Epäaito ihminen vain on: syö, ulostaa ja jatkaa sukua. Ihminen on silloin olemassa esineiden tapaan. Hän on luopunut omimmasta itsestään eli vieraantunut eksistenssistään. Heideggerin mukaan ihminen voi valita aidon ja epäaidon olemisen välillä. Aito oleminen on olemassaolon eli eksistenssin mielen ja tarkoituksen pohdintaa. Heidegger ei anna mitään laadullisia määreitä aidolle olemiselle, mutta oleellisena osana siihen kuuluu juuri elämän tarkoituksen kysely. Mihin tuloksiin ihminen pohdinnoissaan päätyy, riippuu kustakin yksilöstä itsestään.<sup>6</sup>

Israel tulkitsee mielestään normatiivis-eettisiäkin painotuksia sisältäviä käsityksiä 'työn' ja 'toiminnan' käsitteistä Marxin ajattelussa seuraavasti: Työn avulla ihminen "objektivoi" itsensä, muuttaa luovan toiminnan avulla ajatuksensa ja ominaisuutensa objekteiksi, jotka kuvastavat ihmisen taipumuksia ja ominaisuuksia. Työn kautta ihminen sitä paitsi kokee itsensä aktiivisesti tietoiseksi olennoksi, passiivin objektin vastakohtana olevaksi aktiiviksi subjektiksi. Ihmisen työn objektit kuvastavat hänen luontoaan - hän voi arvioida itseään toimintansa avulla. Itsearviointi puolestaan tekee ihmisestä myös itsensä objektin, kohteen omille havainnoilleen. Näin toimivan subjektin ja itseään arvioivan objektin välillä on molemminpuolinen vuorovaikutus. Toiminnat ja tuotetut objektit ovat itsearvioinnin perustana, ja arviointi taas vaikuttaa toimintaan. Tällainen prosessi on kuitenkin mahdollinen vain ihmisen

---

<sup>5</sup> Israel (1974) s. 11, 15, 16 - 17 ja 21 - 22.

<sup>6</sup> Ahokallio, Tapio ja Tiilikainen Matti (1995): *Filosofia prima; Lyhyt johdatus filosofiaan*, Karisto, s. 143 - 144.

tehdessä työtä vapaasti ja pakottomasti.<sup>7</sup>

Työllä on siis Marxin filosofisessa antropologiassa hyvin keskeinen osa. Työn avulla hän luodessaan objektien maailman toteuttaa luontoaan, ominaisuuksiaan, ihmislajin olemusta. Työllään ja toiminnallaan ihminen luo tavallaan maailmansa ja siten myös oman elämänsä. Luovassa toiminnassa hän toteuttaa itseään, lajinsa mahdollisuuksia - ”lajinelämäänsä” (”Gattungswesen”) ja samalla ilmentää perusluontoaan. Olennaista on myös nähdä ihminen ensi sijassa *yhteistoimintaa* harjoittavana olentona. ”Normaalin” objektivoimis-prosessin vallitessa työ on luovaa, eli se ei ole ihmisen hengissäpysymisen väline, se ei ole *pelkästään* (!) välineellistä työtä. Israel tulkitsee Marxin normatiivis-eettistä näkemystä siten, että ihmisen ”ihannetyö on ... aktiivi, tietoisesti tahtova, itseätoteuttava, yhteiskunnallinen tuotantoprosessi, jossa toiminta sinänsä on päämäärä”. Kaikki muut työn muodot ovat vieraantunutta toimintaa, jota Marx kuvaa näin: ”Samalla tavalla kun vieraantunut työ alentaa omaehtoisen toiminnan, vapaan toiminnan tavalliseksi välineeksi, se tekee ihmisen lajinelämän hänen fyysisen olemassaolonsa välineeksi”. Vieraantuneesta työstä kirjoittaessaan Marxilla on ollut mielessään tietty teoria ihmisluonnosta, ihmiskuva, ja teoriaan liittyvä työn ideaali.<sup>8</sup>

Nyt meillä on perusteita puhua vieraantumisenesta. Marxin työn ihanteessa on jotakin samaa kuin Kurkelan edellä esittämissä ajatuksissa elämän metafysisistä päämääristä. Molemmissa korostuu ajatus ihmisen henkisyydestä, hänen erottumisestaan luonnosta ja sen sanelemista biologisista välttämättömyyksistä; ja molemmissa ajatuksissa on ainakin piilevänä normatiivista ainesta siitä, mihin pitäisi pyrkiä. Eksistentiaalisen näkökulman yhdistäminen edellisiin ajatuksiin ei mielestäni ole vaikea tehtävä: tiedostaminen tai itsearviointi ovat kaikille yhteisiä metodeja, joilla ’vieraantumisen’ ongelmaan voidaan päästä käsiksi.

”Kovat” sosiologiset metodit ehkä karttavat tai vastustavat tällaisia luonnehdintoja, mutta ”työn fenomenologian” analyysin pohjaksi tässä on kuitenkin ainesta riittämiin: Kuvaus vastaa varsin hyvin sitä, mitä *uskomme* työn (välttämättömyyden) ja vapauden suhteesta.

<sup>7</sup> Israel (1974) s. 51 - 52 (Israel perustaa käsityksensä seuraavaan lähteeseen: *Marx - Engels Gesamtausgabe* (Mega) I,5, s. 17 - 18, Frankfurt 1927 - Berlin 1932).

<sup>8</sup> Israel (1974) s. 50 ja 52 - 53 (Mega I,3, s. 156 ja s. 88 -89).

\*\*\*

Musiikki teknosysteemin osana liittyy väistämättä välinearvoihin. Kurkelan mukaan kyse on tällöin musiikin *hyödyllisyydestä*. Musiikin olemassaolo on perusteltua vain, jos sille on olemassa jokin uskottava rooli teknosysteemissä tai se muutoin heijastelee teknosysteemin arvomaailmaa; Esimerkkejä poliittis-ideologisesta tai kaupallisesta integroinnista teknosysteemiin on olemassa runsaasti eri kulttuureissa eri aikoina. Kaupallisuus pyrkii tarvittaessa verhoamaan itsensä ns. korkeakulttuuriksi. Teknosysteemiset intressit välineellistävät musiikin tuotteiksi, joita myydään oheistarpeistoineen ja palveluineen. Myös ”turhia” tarpeita<sup>9</sup> saatetaan keksiä (musiikkiteknologian (ATK-, MIDI-laitteistot ym.) ekspansiivinen markkinointi 1980-luvun lopulta lähtien on hyvä esimerkki tästä logiikasta). Mikäli näin tapahtuu, musiikki elämän ilmentäjänä ja metafyyssisenä päämääränä vieraantuu varsinaisesta tarkoituksestaan ja alistuu teknosysteemisten intressien välikappaleeksi. Musiikki voi Kurkelan mukaan myös omaehtoisesti luopua metafyyssisestä ulottuvuudestaan ja määritellä itsensä vain teknosysteemin välineenä - tässä Kurkela luultavasti viittaa musiikkikasvatusjärjestelmän mahdollisiin heikkouksiin.<sup>10</sup>

Lopuksi Kurkela on kuitenkin sovinnollinen:

Musiikki ja teknosysteemi voivat elää myös symbioottisessa liitossa. Taiteilijat ja taiteen ystävät voivat hyötyä teknosysteemistä ja teknosysteemi taiteilijoista ja taiteen ystävistä - silloin kuin on kyse aidosta symbioottisesta suhteesta, josta molemmat saavat jotakin muuttamatta toistensa olemisen perusrakenteita. Musiikki voi siis ilmetä joko metafyyssisessä, itseisarvoisessa roolissaan - vapauten ja symboliseen toimintaan liittyvänä - tai sitten teknosysteemisessä, välineellisessä roolissa. Uskon, että on mahdollista säilyttää tasapaino, jossa toteutuvat symbioottisen suhteen positiiviset vaikutukset. Tämä edellyttää sitä että teknosysteemi pitäytyy palvelurooliinsa ja musiikki ei luovu metafyyssisestä ulottuvuudestaan.<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> Charles Taylor siteeraa Albert Borgmania, joka ”puhuu ”laiteparadigmasta”, jota seuratessaan ihmiset luopuvat ”monimuotoisesta vuorovaikutuksesta” ympäristönsä kanssa ja sen sijaan haluavat ja saavat tuotteita, jotka kukaan on suunniteltu tuottamaan jokin rajoitettu hyöty” (Taylor, Charles (1994): *Autenttisuuden etiikka*, suomentanut Timo Soukola, esipuhe Juha Sihvola, Gaudeamus, Helsinki, s. 38).

<sup>10</sup> Kurkela (1995a) s. 31 - 32.

<sup>11</sup> Kurkela (1995a) s. 32.

Hyödyllisyyteen sisältyy kuitenkin sen potentiaalinen välineellisyys. Ja välineelliseen puolestaan sisältyy aina mahdollisuus esineellistämistä, vieraantumista alkuperäisistä tarkoituksistaan. Sekä Karl Marx että eksistenssifilosofia ovat kiinnittäneet huomiota tähän ongelmaan: Ihmisen *esineellistymisen* (vieraantuminen) on sitä, että ihminen alkaa käsittää itsensä ja toiset ihmiset esineiksi, erikoislaatuiseksi koneiksi, ihmismieli tietokoneeksi jne. Lopulta koko yhteiskunta voidaan ajatella eräänlaisen konemallin mukaiseksi, jolloin siitä katoaa kaikki inhimillisyys. Marx painotti tehdasteollisuuden vaikutusta negatiiviseen esineellistymiseen vastakohtana positiiviselle objektivoitumiselle, joka merkitsi samaistumista luovan työn tuloksiin - tästä myöhemmin lisää. Eksistenssifilosofia puolestaan näkee vieraantumisen ihmiselle lajityypillisenä esineellistymistäipumuksen eräänä vaikutuksena.<sup>12</sup>

Seuraavassa Charles Taylorin 1990-lukulainen kannanotto tähän problematiikkaan:

Tavoitteena on siis vaihtoehtoinen näkökulma tekniikkaan. Sen sijaan, että näkisimme tekniikan vain jatkuvasti tehostuvaan hallintaan pyrkimisen kontekstissa, valtaamassa luonnon yhä uusia alueita, kenties voimantunnon tai vapaudenkaipuun palveluksessa, meidän tulee ymmärtää myös tekniikan eettinen konteksti, teknisen edistyksen pohjautuminen hyvän toiminnan ihanteeseen, joka samalla kuuluu niihin kulttuurimme eettisiin lähtökohtiin, joiden ansiosta välineellinen järki on saavuttanut valta-asemansa. Hyvyyden tavoite tulee kuitenkin vuorostaan yhdistää oikeaan tulkintaan ihmisen toiminnasta, ei puhtaasti järjen kehottomaan, esineellistetyssä koneessa elävään haamuun. Meidän täytyy suhteuttaa tekniikka myös puhtaasti rationaalisuuden ihanteeseen, mutta silloin käsittelemme oletusta puhtaasta järjestä nimenomaan ihanteena emmekä virheellisenä kuvana ihmisen perusolemuksesta. Tekniikka toteuttamassa hyvyyden etiikkaa ihmisten arkipäivässä; tekninen, kalkyloiva ajattelu harvinaisena, kunnioitettavana saavutuksena, johon elämässään yleensä varsin toisenlaista järjenkäyttöä harjoittava ihminen ajoittain ylittää - välineellisen järjen soveltaminen tällaisten lähtökohtien pohjalta nykyisestä täysin poikkeavaa suhtautumista tekniikkaan.<sup>13</sup>

Esimerkkejä esineellistämistä on helppo keksiä: Länsimainen viihdemusiikkiteollisuus tuottaa artisteja, tuotteita, joita kaikkine

---

<sup>12</sup> Krohn, Sven (1981): *Ihminen, luonto ja logos*, Gummerus, Jyväskylä, s. 264 - 265.

<sup>13</sup> Taylor (1994) s. 133 - 134.

massakulutukseen soveltuvine oheisartikkeleineen myydään voimallisesti markkinoiden ihmisille taloudellisen voiton toivossa. Tässä suhteessa tanssi- ja viihdemusiikki ovat tyypillisintä mekanisoidun ja teollisen musiikin tuotekehittelyn sarkaa. Musiikkia ei nähdä hengen tuotteena, vaan tarkoitus on luoda kulutustavara, jonka on vaihduttava yhtä nopeasti kuin ”kaupan hyllyllä”. Lopputulosta arvioidaan yleensä muilla kuin taiteellisilla perusteilla. Tässä suhteessa musiikkivideot ovat mekanisoidun ja teollisen musiikin tuotekehittelyn viimeisin askel. Musiikki tuotetaan päällekkäisäänitystekniikalla tai viime vuosista lähtien jopa pelkillä syntetisaattoreilla. Olennaista prosessissa on sen persoonaton tuotantotapa, jossa musiikin elementtiajattelu on viety huippuunsa. Toisaalta päällekkäisäänitystekniikka heijastaa tuotantotapaan liittyvää rationalisointia, jolla myös on ei-taiteelliset perusteensa.<sup>14</sup>

Kimmo Salminen jatkaa ns. kevyen musiikin tuotantotavasta seuraavasti :

Jos tekniikan kehitystä uhkuvien studioiden päällekkäisäänitystekniikka on alentanut äänitteiden tuotantokustannuksia, on tämä hinta maksettu vastaavasti ”liukuhinasvenginä” ja nk. persoonattoman iskelmän yleistymisenä: voimme kuulla ”kevyesti keskellä päivää” sellaisia äänitteitä, joita ei ole välttämättä ollut olemassa yhteensoivana kokonaisuutena kuin nauhalla. Entisaikojen yhteissoiton oma ainutkertaisuus ja inhimillinen väreily on poistunut teollisen musiikin tuotteista.<sup>15</sup>

Päällekkäisäänitystekniikka, jossa varsinkaan ”pohjia” soittavat muusikot, basistit, rumpalit ja kitaristit eivät koskaan kuule lopullista soivaa lopputulosta paitsi sattumalta esim. radiosta, on tässä diskurssissa nähtävä erinomaisen hyvänä esimerkkinä vieraantuneesta musiikin tuotantotavasta. Lisäksi usein esimerkiksi iskelmämusiikin tyylilliset seikat sanelevat sen, että tällaisiin työn tuotteisiin on erittäin vaikeaa samaistua.

Sen sijaan luovalle yksilölle esimerkiksi jazzmusiikki voi muodostua sellaiseksi ”toiseksi” todellisuudeksi, jossa kaikki on mahdollista - vapaus toteuttaa omia unelmia jne. Luovalle jazzmuusikolle ”vapaus” monessa tapauksessa vain on ensi sijaisesti ”korvien välissä” ikäänkuin mentaalisenä mielenlaatuna: vapauten liittyy usein oma epäsovinnainen elämäntyyli,

---

<sup>14</sup> Salminen, Kimmo (1983): *Taustaa, aineistoa ja ongelmanasettelua, Suomen Muusikkojen Liitto ry:n asettaman nk. kevyen musiikin koulutusta pohtineen työryhmän mietintö*, Kirjapaino Aa Oy, Helsinki, s. 16.

<sup>15</sup> Salminen (1983) s. 5.

sitoutumattomuus instituutioihin, matkustaminen, kontaktit ulkomaisiin muusikoihin jne. Luovan joutilaisuuden käsite on tässä yhteydessä oikeaan osunut: varjellaan mieltä ”tosi toimintaa” varten!

Karl Marx kirjoitti työn ja vapauden problematiikasta seuraavasti omasta yhteiskunnallisesta näkökulmastaan katsoen. Tässä katkelma kuuluisasta sitaatista:

Vapauden valtakunta alkaa tosiasiaassa vasta siitä, missä lakkaa sellainen työ, joka on puutteen ja ulkoisen tarkoituksenmukaisuuden määräämä; ... Silti tämä säilyy aina välttämättömyyden valtakuntana. Sen tuolla puolen alkaa inhimillisten voimien kehitys, joka on oma tarkoituksensa, vapauden tosi valtakunta, joka voi kuitenkin puhjeta kukoistukseensa vain tuon välttämättömyyden valtakunnan ollessa sen perustana. ... 16

Jazzmuusikoilla missä tahansa maailmassa elämäntavan, ”kutsumuksen”, jos niin halutaan sanoa ja ’välttämättömyyden’ yhteensovittaminen edellyttää useimmissa tapauksissa kompromisseja: lyhyesti sanottuna, jazzmuusikon on tehtävä työtä, hankittava välttämätön elantonsa. Konserttimusiikin alueella esiintyvä taiteilija voi, ainakin periaatteessa, valita täysin itse ohjelmistonsa, jota esittää. Sen sijaan valtaosa viihde-, rock- ja jazzmuusikoista joutuu tekemään monenlaista studio- ym. työtä turvatakseen toimeentulonsa. Joskus voi olla vaikeata löytää se oikea soittamisen ilo, jos esitettävä musiikki ei edustakaan sitä musiikin lajia tai tyyliä, jonka parissa parhaiten viihtyy. Tänä päivänä koulutuksella pyritään vastaamaan tähän haasteeseen, joka sisältyy näiden tekijöiden väliseen ristipaineeseen - ehkä tässä osittain onnistutaankin. Joka tapauksessa ammatti edellyttää tavatonta joustavuutta ja mukautumiskykyä erilaisiin tilanteisiin, joissa on kysymys jokapäiväisen toimeentulon hankkimisesta. Meillä Suomessa vain muutamat - ehkä muutama kymmenen - jazzmuusikot voivat omistautua vain ja yksinomaan jazzmusiikille metafysisenä päämääränä.

Voidaan ajatella, että taiteellinen vapaus on jotakin sellaista, että ihminen voi vilpittömästi samastua työnsä tuloksiin - tai että hän ainakin eksistentiaalismin hengessä *tiedostaa* ongelman vapauden ja välttämättömyyden suhteessa, pohtii tekemisiään, niiden perusteita;

---

<sup>16</sup> Juntunen, Matti ja Mehtonen, Lauri (1977): *Ihmistieteiden filosofiset perusteet*, Gummerus, Jyväskylä, s. 54 (alkuperäinen lähde: Marx, Karl (1973): *Das Kapital, Kritik der politischen ökonomie*, Dritter Band, MEW 25, Berlin, s. 828).

olemassaoloaan ja sen tarkoitusta. Yksilön ja teknosysteemin, yksilön ja yhteisön välinen suhde jää joka tapauksessa aina problemaattiseksi. Charles Taylorin sanoin: ”Olemme vapaita, kun kykenemme muokkaamaan uusiksi olemassaolomme ehdot, kun kykenemme hallitsemaan niitä tekijöitä, jotka hallitsevat meitä”<sup>17</sup>. Charles Taylorin ajatuksista myöhemmin lisää.

### 3.6.2. Elämä ’ilmauksena’

Kurkelan mukaan inhimillisen toiminnan metafyyysisiä päämääriä ohjaavat tietyt symboliset arvot. Esimerkiksi hän ottaa urheilun (nopeuden, kestävyuden ja voiman kehittäminen) ja pelaamisen (voittaminen ja häviäminen), jotka *symboloivat* biologista selviytymistä, mutta ne eivät ensisijaisesti ole sitä. Urheileminen on *elämäntapa* sinänsä.<sup>18</sup>

Kurkelan mukaan humanistinen tiede pyrkii ymmärtämään todellisuutta ja erityisesti ihmistä kulttuuriolentona. Näiden tieteiden - taiteen tutkimuksesta historiaan, mielen tutkimuksesta filosofiaan - perusajatus on, että on sinänsä tärkeää ymmärtää todellisuutta ja ihmistä sen osana. Pyrkimys ymmärtää on silloin elämisen tapa.<sup>19</sup> Kurkela jatkaa:

Luonnontieteellis-teknoosysteemisen tiedonhankinnan tavoin myös humanistinen maailman ymmärtäminen on pyrkimystä todellisuuden hallintaan. Mutta tässä on tietty ero: humanistinen tiede (ja luonnontiedekin tietyiltä osin) ei pyri ensisijaisesti olemassaoloa varmistavaan manipulointiin vaan oivallukseen sinänsä; painopiste on siirtynyt kuvaamisesta ja säätelyvalmiuden tavoittelusta olemisen ymmärtämiseen ja tiedon arvostamiseen päämääränä eikä välineenä.<sup>20</sup>

Kurkela näkee humanistis-metafyyysisen tieteen lähtökohdan seuraavasti:

Ihmisellä on *mahdollisuus* oppia ymmärtämään, *koska hän elää*. Teknosysteeminen luonnontiede biologisen tavoitteellisuuden johdannaisena sen sijaan ilmentää ajatusta, että on *välttämätöntä* pyrkiä ymmärtämään asioita, *jotta voisi elää*. Humanistis-metafyyysisen lähestymistapa on ihmisen vastaus mahdollisuuteen, luonnontieteellis-teknoosysteeminen

---

<sup>17</sup> Taylor (1994) s. 128.

<sup>18</sup> Kurkela (1995a) s. 29.

<sup>19</sup> Kurkela (1995a) s. 29.

<sup>20</sup> Kurkela (1995a) s. 29.

lähestymistapa on suhtautumista välttämättömyyteen.<sup>21</sup>

Kurkelan näkökulma tässä - paitsi että se voidaan ymmärtää Marxin ajatusten pohjalta - on lähellä fenomenologis-eksistentiaalista ajatustapaa, missä ihmisen olemassaolo on kaiken primäärinen lähtökohta, ja toisaalta elämissä maailma nähdään ”mahdollisuuksien pelitilana”. Tor Ragnar Gerholm ja Sigvard Magnusson toteavat - siteeraten Jean-Paul Sartrea - yksilön olemassaolon ”syvästä probleemasta” seuraavaa:

Vaikka olemassaolo, eksistenssi, sinänsä on tarkoitukseton, voidaan elämä tehdä eräällä tavalla arvokkaaksi, jos varauksettomasti ja intensiivisesti käytetään hyväksi sen tarjoamat valinnan mahdollisuudet, jos ihminen toteuttaa kaikki mahdollisuutensa kavahtamatta vaaroja ja kärsimyksiä, joita se saattaa aiheuttaa. Silloin hän oivaltaa, miten mitättömiä ovat elämän tavalliset surut ja huolet verrattuna ”siihen mahtavaan murhenäytelmään, joka elämä kokonaisuutena on”.<sup>22</sup>

Keskeinen ajatus, joka tässä vaiheessa on syytä poimia, on ihmisen *ajallisuus*, hänen olemassaoloonsa, elämäänsä, eksistenssiinsä kiinteimmin liittyvänä attribuuttina. Tämä sinänsä pessimistinen ajatus toistuu esityksessäni useita kertoja eri yhteyksissä. On sanottu, että länsimainen eksistentiaalisuus - molempien vuosisatamme maailmansotien esille nostama filosofinen suuntaus - itse asiassa ”heijastelee kristinuskosta<sup>23</sup> vieraantuneen ihmisen kokemusta elämän mielettömyydestä ja tarkoituksettomuudesta”, ja samalla ”on vastareaktio tieteen ulkokohtaisuudelle ja objektiivisuudelle korostaessaan yksilön vapautta ja kaiken subjektiivisuutta”<sup>24</sup>.

Esitän vielä muutamia Heideggerin perusväitteitä tämän alaluvun keskeisten ajatusten pohjaksi. Me elämme monenlaisissa ’situaatioissa’, ajan, paikan ja sosiaalisen ympäristön muodostamissa sidonnaisuuksissa -

---

<sup>21</sup> Kurkela (1995a) s. 30.

<sup>22</sup> Gerholm, Tor Ragnar ja Magnusson, Sigvard (1972): *Ajatus, aate ja yhteiskunta*, WSOY, Porvoo, s. 640 - 641.

<sup>23</sup> Martin Heidegger itse on lausunut: ”Filosofia ei kykene aikaansaamaan minkäänlaisia välittömiä muutoksia nykyisessä maailmantilanteessa. Tämä ei ole totta vain filosofian vaan kaiken pelkästään inhimillisen ajattelun ja yrityksen suhteen. Vain jumala voi pelastaa meidät. Ainoa meidän käytettävissämme oleva mahdollisuus on se, että ajattelemalla ja runoilemalla me valmistaudumme jumalan ilmestymiseen, tai jumalan poissaoloon rappiossamme; niin kauan kuin vallitsee näkemys jumalan poissaolosta kuljemme kohti lopullista tuhoamme.” (Ahokallio ja Tiilikainen (1995) s. 145.

<sup>24</sup> Ks. esim. Ahokallio ja Tiilikainen (1995) s. 127 - 128.



ehkä teknosysteeminkin puristuksessa. Heideggerin mukaan meidät on "heitetty maailmaan": Näennäisesti, ulkonaisesti olemme sidotut kulloiseenkin tilanteeseen, johon olemme sattumalta syntyneet, ilman että olisimme valinneet aikaa tai paikkaa eli situaatiota, jossa nyt elämme. Tämä muukalaisuus maailmassa aiheuttaa meissä ahdistusta ja pelkoa, sivullisuuden ja vierauden tunnetta, joka tiivistyy erityisesti kuoleman ajatuksen edessä. Toisaalta tämän ehdottomuuden tajuaminen merkitsee situaatiosta vapautumista, kun siis ymmärrämme joskus kuolevamme. Tällöin myös maailma sidonnaisuuksineen lakkaa olemasta meitä kahlitseva tekijä. Omaa olemistamme voimme selittää vain itsellemme - tässä suhteessa olemme totaalisesti yksin. Olemme kuitenkin vapaita selittämään sen "meille parhain päin": voimme valita haluamamme tarkoituksen ja mielen elämällemme.<sup>25</sup>

\*\*\*

Tässä vaiheessa on tarpeen kiinnittää huomiota 'elämyksen' ja 'elämänilmauksen' käsitteisiin, koska niitä käytetään tulevassa diskurssissa. Jouko Salonen korostaa elämys-käsitteen yhteyttä sekä 1800-luvun saksalaisen filosofian kieleen että sen tiettyä 'elämänfilosofista' taustaa. Se juontaa juurensa Fichteen, joka tarkoitti 'elämyksellä' "subjektin refleктоimatonta täyttyneisyyttä annetusta tilasta". Tältä pohjalta "elämänfilosofit" sittemmin mielsivät sen 'immanenssin ykseytenä'. Tähän traditioon myös Husserlin käsitys 'elämyksestä' sittemmin sitoutui. Huolimatta fenomenologisesta sovellutuksistaan käsitteen käyttöön Husserlilla on kuitenkin koko ajan mukana myös 'luonnollinen' elämyskäsite, jolle hän antaa sellaisia määreitä kuin "originaalinen", "alkuperäinen" ja "ensiksituleva"; tältä pohjalta Husserlin "luonnollinen" elämys-käsite voidaankin nähdä tietoisuuden identiteetin ja merkityksiä dokumentoivan subjektin tilan homogeenisuutta perustavana tekijänä. Husserlin mukaan "jokainen elämys ylipäätään on nykyisyydessä-läsnä-oleva elämys. Sen olemukseen kuuluu siihen itseensä kohdistama refleksio mahdollisuus, refleksio jossa se välttämättä näyttäytyy selvänä ja läsnäolevana".<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> Ahokallio ja Tiilikainen (1995) s. 144 - 145.

<sup>26</sup> Salonen, Jouko (1986): "Huomioita teoksen eräiden fenomenologisten termien taustasta", teoksessa Juntunen, Matti (1986): *Edmund Husserlin filosofia*, Gaudeamus, Mänttä, s. 132 - 133 (suora lainaus on lähtöestä: Husserl, Edmund (1952): *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, 1. Buch (Ideen I), toimitanut Walter Biemel, § 111).

Wilhelm Diltheyn elämys-käsitteen sisältö on samantapainen kuin Husserlillakin. Matti Juntunen pitää Diltheyn ajatuksia merkittävinä siinä mielessä, että hän ensimmäisenä kiinnitti huomiota ”käytännölliseen jokapäiväiseen elämään, sen rakenteisiin ja näihin liittyviin tapoihin praktisesti, esiteoreettisesti jäsentää todellisuutta”. Hänen teorioissaan käsitellään samoja teemoja, joita esimerkiksi Husserl (”elämiss maailma”), Heidegger (hermeneutiikka) ja Wittgenstein (”elämänmuoto”) teorioissaan käsittelevät. Dilthey pohtii erityisesti ’elämyksen’, ’ilmaisun’ ja ’ymmärtämisen’ suhdetta toisiinsa.<sup>27</sup>

*Elämys* (Erlebnis) on Diltheylle annetun alkuperäisen tapa olla minälle annettuna - ei kuitenkaan passiivisena ulkomaailman vaikutuksena vaan minän toiminnan momenttina. Juntunen kirjoittaa Diltheyä tulkiten edelleen (kursivointi minun):

Elämyksen omassa piirissä ei herää kysymystä sen totuudesta, sillä elämys ei itsessään objektivoidu käsittävälle subjektille. Elämyksen tapa olla minälle on identtinen sen kanssa mitä siinä on minälle. Elämyksessä elämys ja sen sisältö ovat yhtä. ... Elämyksen tasolla pysyen elämys on aina ’tosi’.

Jokapäiväisessä elämässäkään minä ei kuitenkaan jää elämyksellisen ’varmuuden’ varaan. Minä reflektoi käytännöllisesti eli esiteoreettisesti elämystä. Minä huomaa elämyksen muodostavan strukturaalisen tietoisuusyhteyden, ... (joka) on ollut annettuna jo itse elämyksessä, se on eletty mutta ei koettu. Elämysten erilaiset ei-elämykselliset analyysit puolestaan muovautuvat uusiksi elämyksiksi. Jatkuvassa siirtymisessä elämyksestä reflektioon ja reflektiosta elämykseen muodostuu minän praktinen käsitys elämäkulusta.

Elämäkulussa jokainen yksityinen elämys on suhteessa kokonaisuuteen. Elämäkokonaisuus ei ole elämysten summa tai yhteinen nimike toisiaan seuraaville elämyksille. Se on kaikkien osien suhteiden konstituoima ykseys. Muistamisen ja odottamisen prosessien kautta tällä kokonaisuudella on *ajallinen*, historiallinen luonne. Sen nykyisyyteen sisältyy jatkuvasti suhde menneisyyteen ja tulevaisuuteen.<sup>28</sup>

*Ilmaisun* (Ausdruck) luonnetta valottaaksemme meidän on kysyttävä,

<sup>27</sup> Juntunen ja Mehtonen (1977) s. 98.

<sup>28</sup> Juntunen ja Mehtonen (1977) s. 99 - 100 (Juntunen ja Mehtonen perustavat tulkintansa seuraavaan lähteeseen: Dilthey, Wilhelm (1970): *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*, Frankfurt am Main, s. 157 - 168).

minkä ilmaisu elämys on. Matti Juntunen ja Lauri Mehtonen ovat kirjoittaneet tästä seuraavaan tapaan (kursivointi minun):

Diltheyn mukaan elämyksessä ilmenee sekä *elämä* että *minän* suhde siihen. Elämys ilmaisee elämänilmaisun. Elämänilmaisut ovat joko minän tai muiden elämänilmaisuja. Elämänilmaisut ovat aistimaailmassa esiintyviä *henkisen* ilmaisuja. Elämänilmaisut ovat henkisen tai elämän objektivoitumia. ... Kaikki elämänilmaisut eivät ole itsessään merkitseviä tai tarkoittavia. Elämänilmaisun riittävä tunnusmerkki on se, että se tulee ymmärrettäväksi vasta silloin kun se ymmärretään henkisen ilmaisuksi. Henkinen voidaan oppia tuntemaan vasta elämänilmaisujen kautta, ts. ymmärtämällä elämänilmaisuja me ymmärrämme henkistä.<sup>29</sup>

Taiteessa henkinen on tietenkin kaikkein tärkein. Onko jazzissa sitten elämänilmaisuja? Voidaan ajatella, että jazzmusiikki muuttuu ”tanssin renkutuksesta” tms. taiteelliseksi ilmaisuksi silloin, kun siinä tapahtuva ”objektivoiminen” koetaan jonkin henkisen ilmaukseksi, elämänilmaisuksi, josta erottuva subjekti, jokin ’minä’ persoonallisesti puhuttelee meitä. Esimerkiksi persoonaton iskelmä- ja popmusiikki eivät täytä tätä kriteeriä - elämää se toki ilmentää sen kaikessa koruttomuudessaan. Hengen tuotteiksi niitä on kuitenkin vaikea mieltää.

*Ymmärtäminen* on siis sidoksissa elämänilmaisuihin, joiden eri luokat vaativat luonteeltaan ja tavaltaan erilaista ymmärtämistä. Juntunen toteaa tiivistäen Diltheyn ajatuksia: ymmärtäminen on luonteeltaan kohdesidonnaista. Esimerkiksi matemaattisen lauseen tms. *käsitteellisen* ilmaisun tutkiminen ei edellytä niiden konkreettisten elämäntilanteiden tutkimista, jossa lause on ilmaistu. Sen sijaan inhimillisen *teon* - silläkin on tietty ilmaisuluonne - ymmärtäminen vaatii olosuhteiden, päämäärien, keinojen ja elämänyhteyksien analyysiä. *Elämysilmaisu* taas voi Diltheyn mukaan sisältää ’tietoa’ psyykkisistä yhteyksistä enemmän kuin introspektio:

Ilmaisu nostaa sisältönsä syvyydestä, jota ei tietoisuus valaise. Kuitenkin elämysilmaisujen interpretaatio on aina ongelmallista. Dilthey nimittäin katsoo, että valhe ja petos ovat aina mahdollisia väliintulevia tekijöitä elämysilmaisuun ja sen ilmaisemaan henkiseen nähden. Elämysilmaisu on näin sisällöltään rikas mutta tietoarvoltaan

---

<sup>29</sup> Juntunen ja Mehtonen (1977) s. 100 (Dilthey (1970) s. 252).

ongelmallinen.<sup>30</sup>

Ymmärtämiseen liittyy vielä *tulkinta*. Diltheyn mukaan ”tulkinta olisi mahdotonta, jos elämänilmaisut olisivat täysin vieraita. Se olisi tarpeeton, jos niissä ei olisi mitään vierasta”.<sup>31</sup>

Elämykselle läheistä sukua on *sensaation* käsite. Psykologian kielessä sillä voidaan tarkoittaa ’aistimusta’. Itse koen, että se on jollakin tapaa välineellisesti tuotettu (ei-alkuperäinen) elämys. Pidän aitoa elämystä - joskin yhtäkaikki aistimellisuuteen pohjautuvana - jollakin tapaa sensaatiota sisäsyntyisempänä, ’minän’ ilmentymänä, henkisen ilmauksena, eikä ulkoa tuotettuna vaikutuksena. Näin ajatellen sensaatiolla haetaan jotakin tarkoitushakuista efektiä, jolloin siinä on mukana jonkinasteista manipulaatiota. Tästä johtune se tietty negatiivinen painotus, joka käsitteen alaan sisältyy: kohua herättävä, kiihottava tapahtuma tai kokemus, jonkin seikan herättämä kiihkeä huomio. Yleisesti populaarikulttuuri mielellään ratsastaa pinnallisilla, nopeasti vaihtuvilla sensaatioilla, joilla ihmisten huomio saadaan herätettyä. Myös jazzmusiikissa on aika-ajoin ilmennyt sensaatiomaisia piirteitä. Tarkastelen jazzin varsinaista *sensualismia*, sen aistillisuuteen sitoutuneisuutta vielä tässä luvussa erikseen.

Mitä sitten on *urautuminen* tai puhutaan myös ”leipääntymisestä”? Ehkä se on sitä, että ihminen ei enää löydäkään musiikista niitä voimakkaita elämyksellisiä kokemuksia, jotka alunperin johdattivat hänet musiikin pariin - tai ehkä pohjana ei ole ollutkaan riittävän voimakkaita elämyksiä, joiden antama ”käyttövoima” olisi riittänyt elämänikäiseen ”rakkaussuhteeseen”. Tällöin aktiviteetti voi suuntautua monille muille aloille - harrastuksiin tms. - ja löytää sieltä uuden elämäntavan. Tällöin musiikki ammattina jää vain välttämättömyyden ehtojen toteuttajaksi.

Kurkelan ajatuksia edelleen seurailen: Kuten urheillen tai tieteellisessä toiminnassa ihminen voi myös taiteen keinoin kehittää itsensä hallitsemista ja ympäristönsä ymmärtämistä. Hän voi pyrkiä tuottamaan satuttavia ja voimakkaita, erilaisia todellisuuskokemuksia heijastelevia taideteoksia tms. *elämänilmauksia*. Samalla tuotetaan erityisiä todellisuus-kokemuksia

---

<sup>30</sup> Juntunen ja Mehtonen (1977) s. 100 - 101 (Dilthey (1970) s. 252 - 254).

<sup>31</sup> Juntunen ja Mehtonen (1977) s. 100 (Dilthey (1970) s. 278).

muillekin.<sup>32</sup> Kurkela jatkaa:

Pohjimmiltaan taiteilla on hyvin paljon yhteistä urheilun ja humanististen tieteiden kanssa. Taiteisiin ja humanistisiin tieteisiin liittyvät oivallus ja ymmärtäminen - *todellisuuden* hallinta (todellisuuden käsittäminen) - sekä halu jakaa tämä ymmärrys toisten kanssa. Taiteissa ja urheilussa korostuu yhteinen pyrkimys taitoon - *itsensä* hallitseminen - sekä halu jakaa osaamisen ilo ja hedelmät toisten kanssa. Taiteellisessa suorituksessa ihminen pystyy parhaimmillaan erittäin luovaan, autenttiseen ja kokonaisvaltaiseen ilmaisuun - oman itsensä vapaaseen ilmentämiseen ainutkertaisena psykofyysisenä kokonaisuutena.<sup>33</sup>

**Miten Kurkela sitten kytkee tämän kaiken musiikkiin?:**

Ymmärtäessämme musiikkia tai musiikin kautta muuta todellisuutta tunnemme hallitsevamme (ääni)todellisuutta (humanistinen aspekti) ja toisaalta esittäessämme sitä tunnemme vaikuttavamme todellisuuteen hallitusti (urheilullinen aspekti). Nämä ovat biologisen tyydytyksen tavoittelun symbolisia ilmenemismuotoja. Tästä näkökulmasta musiikki voidaan nähdä ei niinkään olemista biologisia välttämättömyyksiä täyttävänä kuin elämälle mielekkyyttä antavana ja siten elämää palvelevana tekijänä. ... Musiikissa ihminen voi luoda oman maailmansa. Ja siltä osin kuin hän sen välittää toisille, hän tulee ilmentäneeksi itseään muille. Oman itsen ilmentäminen on oman elämän elämistä. Näin musiikki on tapa elää omaa merkityksellistä elämää.<sup>34</sup>

**Musiikin tarkoitus Jukkis Uotilan mukaan on seuraava - ajatus heijastelee samaa mitä Kurkela edellä esitti:**

Äänet saavat ihmiset kokemaan jotakin. Kun ne pannaan tiettyyn järjestykseen, ihminen kokee jotakin ja toisessa järjestyksessä jotakin toista. Muusikkoina haluamme saada kontrolliin, miten pystymme tätä ääntä ilmaisemaan sillä tavoin, että pystytään välittämään tiettyjä tunnelmia ihmisille. Totta kai nämä kaikki jutut ovat täysin abstrakteja. Musiikki antaa kokemuksia, jotka ovat sanoin kuvaamattomia. Jokainen ihminen kokee niitä eri lailla. Kun olen kehittynyt muusikkona ja taiteilijana, musiikki vaikuttaa minuun paljon voimakkaammin nyt kuin nuorempana. Tieto ja kuulo ovat kehittyneet. Tietää, mitä siellä tapahtuu. Suuri osa on tietenkin myös tunnelatausta, jonka esittäjä aikaansaa.<sup>35</sup>

---

<sup>32</sup> Kurkela (1995a) s. 30.

<sup>33</sup> Kurkela (1995a) s. 30

<sup>34</sup> Kurkela (1995a) s. 31.

<sup>35</sup> Uotila, Jukkis (1992): "Meidän jazzkoulutuksemme ja muusikoittemme taso pitää saada kansainväliselle tasolle", *Muusikko*, elokuu/1992.

Puutun vielä Kurkelan em. lausumaan ”tunteesta hallita todellisuutta ja vaikuttaa siihen hallitusti”. Tällainen todellisuus on tietenkin eräässä mielessä illusorinen. Onkin joskus kysytty, eikö musiikki eräässä mielessä ole pohjimmiltaan moraalisesti paha asia - sehän illusioita luodessaan tavallaan riistää reaaliselta todellisuudelta merkityksen? Jonkin tietyn ”keinotodellisuuden” yletön ihannointi voi toki siirtää huomion pois hyvin olennaisista inhimillisistä kysymyksistä. Kysymys on pulmallinen, eikä se myöskään tässä ratkea. Palaan aiheeseen vielä ”jazzin etiikan” käsittelyn yhteydessä.

\*\*\*

Mitä sitten on elämä ilmauksena? Voidaan ajatella, että tämän ilmauksen muotoja ovat elämänmuodot tai -tavat, joihin aina tavalla taikka toisella kytkeydymme. Urheilu, tiede tai taide elämäntapana sisältävät monenlaisia arvovalintoja, joiden voidaan ajatella symboloivan loppujen lopuksi *elämää itseään*, joka on meille fenomenologis-eksistentiaalisessa mielessä ’annettu’.

Elämän ilmauksen sisältöjä puolestaan ovat ne toimivalle subjektille merkitykselliset ja mielekkäät *henkiset* seikat, joita koemme voivamme vapaasti ilmentää. Henri Bergson on todennut yhteenvedonomaaisesti: ”Olemme vapaita, kun tekomme johtuvat koko persoonallisuudestamme, kun ne ilmaisevat sitä, kun ne muistuttavat sitä samalla määrittelemättömällä tavalla kuin taiteilijan työ toisinaan muistuttaa taiteilijaa itseään”.<sup>36</sup> Tärkeämpää kuin taiteen materiaallinen tai tekninen puoli ovat sen taustalla vaikuttavat henkiset seikat. Juuri niitä pyrin käsillä olevassa tutkielmassani selvittämään. Pyrin seuraavassa löytämään jazzin diskurssiini ’elämää’ kannattelevia ilmauksia.

Käsittelen tuota tuonnempana jazzmusiikkia protestina. Mutta eikö protestikin ole positiivinen, terve elämänilmentymä, jossa uusi ajatus hakee ilmenemismuotojaan ja täyttymystään? 1940-luvun modernista jazzista, ns. bebopista on sanottu, että se kiihkeässä neuroottisuudessaan tehokkaasti ilmensi kärjistäen sanottuna sairaan, roturistiriitoja sisältävän, jazzmuusikkoja aliarvostavan ja kaltoin kohtelevan, taloudellista riistoa

<sup>36</sup> Russell, Bertrand (1992): *Länsimaisen filosofian historia* 2, 3. painos, suomentanut J.A.Hollo, WSOY, Porvoo, s. 384.

harrastavan yhteiskunnan alennustilaa. Bebop oli tähän terve reaktio. Vastaavasti 1960-luvun ns. "free jazz" otti musiikillisesti kantaa samoihin asioihin ja lisäksi Vietnamin sotaan jne. Mielisairaudesta on yleistäen sanottu, että se on herkän yksilön terve reagoititapa sairaaseen ympäristöön? On väitetty, että koko modernin taiteen yksi tärkeimmistä lähtökohdista ole reagoida ympäristöön ja siinä piileviin ristiriitoihin? Tai kuten Charles Taylor on asian muotoillut "autenttisuuden etiikassaan": "Autenttisuuteen kuuluu alkuperäisyys, autenttisuus edellyttää kapinaa sovinnaisuutta vastaan. On helppoa nähdä, miten vallitsevat moraalikäsitteet voidaan katsoa erottamattomaksi osaksi tukahduttavaa sovinnaisuutta. Epäilemättä moraalisuus normaalisti ymmärrettynä vaatii tukahduttamaan paljon sellaista, mikä on alkuvoimaista ja vaistomaista, hillitsemään syvimät ja voimakkaimmat halut. Niinpä syntyi autenttisuuden etsimisen haara, joka ryhtyi päämääränsä nimissä vastustamaan moraalialia. Nietzsche, joka etsii tietynlaista itsensä luomisen tietä estetiikan alueelta, näkee pyrkimyksensä täysin yhteensopimattomaksi perinnäisen kristillisperäisen hyvyyden etiikan kanssa."<sup>37</sup>

### 3.6.3. Vitaalisuus - sentimentaalisuus - romantiikka

Säveltäjä Ernest Pingoud on todennut: "Uskonto ja aistillisuus - siinä miltei kaiken suuren musiikin vanhemmat!"<sup>38</sup>. Suomalainen iskelmälaulaja Katri Helena puolestaan on osuvasti luonnehtinut suomalaisen tanssi-instituution -ja musiikin luonnetta seuraavaan tapaan: "Tanssiessa saa koskea (toiseen sukupuoleen), musiikki vaikuttaa suoraan alitajuntaan ja sitten vielä joku toinen laulaa sanat, jotka haluaisi sanoa."<sup>39</sup> Seuraava ajatus on Sibelius-Akatemian jazzosaston apulaisprofessori Jukkis Uotilan hänen arvioidessaan uusia rock/jazzäänilevyjä:

Suomi-rockista Jukkis toteaa: "Se ei oo niinku seksikästä, mitä hienostunu rock-musiikki on - ja se on tärkeätä. Tietynlainen svengi, minkä mä yhdistän seksuaalisuuteen, se tästä

---

<sup>37</sup> Taylor (1994) s. 93 - 94.

<sup>38</sup> Murtomäki, Veijo (1995): "Kosmopoliitin ylösnousemus", *Helsingin Sanomat* 9.4.1995 (alkuperäinen lähde: Pingoud, Ernest (1995): *Taiteen edistys, valittuja kirjoituksia musiikista ja kirjallisuudesta*, toim. Kalevi Aho, suom. Seppo Heikinheimo, Gaudeamus).

<sup>39</sup> Kotirinta, Pirkko (1995b): "Joskus se on raskasta katsoa", *Helsingin Sanomat* 10.6.1995.

puuttui.”<sup>40</sup>

Ja vielä tähän avaukseen amerikkalaisen jazzin edustajan trumpettisti Wynton Marsalisin hiukan moralisoiva kannanotto:

And the meaning of lyrics, all you really have to do is compare songs of different eras. Whoever does this will see the lack of romantic sophistication. A lot of this goes with our denigration of women and the exploitation of teenage sexuality. If you are really dealing with music you are trying to elevate consciousness about romance. Music is so closely tied up with sex and sensuality that when you are dealing with music you are trying to enter the world of that experience, trying to address the richness of the interaction between a man and a woman, not its lowest reduction.<sup>41</sup>

Jazzmusiikin eroottisuudesta tai seksuaalisista piirteistä ei todellakaan ole paljoakaan kirjoitettu - rockista tässä suhteessa runsaasti. Kuitenkaan tätä seikkaa ei voi jättää vaille huomiota. Näyttää siltä, että tässä tapahtui kahden samantyyppisen tendenssin yhteen-sulautuminen, kun afrikkalaisperäinen, luonnollinen tapa ilmaista seksuaalisia jännitteitä<sup>42</sup> valjastettiin 1920-luvulta lähtien kaupallisia päämääriä ajavan, jatkuvasti laajenevan viihde- ja ”tanssibusinessin” palvelukseen, johon liittyi myös erityinen ’romanssin ideologia’, joka edelleen on kaikenlaisessa ajanvietteessä (musiikki, elokuva, kirjallisuus) keskeinen elementti. Jazzin syntyvaiheisiin viitaten on myös muistettava, että jazzia soitettiin aluksi, ennen vuotta 1917, vain hyvin rajoittuneella alueella, ehkä vain New Orleansissa<sup>43</sup>, ja sielläkin vain Storyvillen bordelli-kortteleissa<sup>44</sup>.

Seuraavassa hiukan taustaa näille ajatuksille. Norman Margolis yhdistää jazzin ja sensuaalismin hyvin suorasukaisella tavalla. Merkillepantava piirre oli hänen mielestään New Orleansin Storyville-kaupunginosan

<sup>40</sup> Laitakari (1986)

<sup>41</sup> Helland, Dave (1990): ”Wynton, prophet in standard time”, *Down Beat* September 1990, s. 18.

<sup>42</sup> Oma huomioni Senegalin-matkaltani syksyllä 1996: Kaikenlaisessa tanssissa, jota matkallani paljon näin ja myös etukäteen ennen matkaa kuvanauhoilta katselin, on libidosymboliikka aivan ilmeinen sekä miesten että naisten liikehtimisessä, eleissä ja ilmeissä. Ja tämä kaikki myös peittelemättä ja luonnollisesti ilmaistaan. Edelleen oma subjektiivinen huomioni on se, että näitä symbolisia eleitä ym. ei kuitenkaan liioitella subjektiivisuuteen saakka, vaan pikemminkin esitetään ne eräässä mielessä ”yleisellä tasolla”, tekisi mieli sanoa: hyvin luonnollisesti.

<sup>43</sup> Collier (1978) s. 72.

<sup>44</sup> Erinomainen ajankuvaus tästä on muistelmateos Armstrong, Louis (1961): *Elämäni New Orleansissa*, Otava, Keuruu.



perustaminen 1897 ja mm. prostituution laillistaminen siellä:

The cultural importance of Storyville should not be underestimated - promiscuity, intoxication, and violence were its *raison d'être*. Even in New Orleans, where mores and social inhibitions were more relaxed, this public acceptance and recognition of the presence and necessity of sex was unparalleled. Although the proper citizens of the city deplored the situation and were ashamed of the area, it remained, as it soon became evident that Storyville provided an excellent source of income, both from the taxes and licences on the bordellos, and tourists which it attracted. ... Here was an island of sensuality where one could indulge in the activities usually controlled by one's own Superego, and its extension, the culture; here was a large social element in open defiance and protest against the repressive forces of self and society.

Storyville required its musical accompaniment and the music it chose was jazz, instead of the many other types of music which were available. This choice can be explained in various ways. It is commonly seen that Whites associate Negroes with the sensual activities which they themselves have repressed, so that the Negro and his music would be in keeping with the unleashed instinctual behavior of Storyville. In addition, jazz was a protest music, and it is the author's hypothesis that the cultural protest implicit in Storyville was attracted to the protest music of jazz; that through this a fusion resulted whereby jazz came to symbolize the repressed Id drives.<sup>45</sup>

Tirro puolestaan kirjoittaa jazzin yhden tärkeimmän edeltäjän, bluesin yleisestä luonteesta:

There is an expressive sensuality in the blues that is almost exultant in its affirmation of life, and the music eases the pain, providing an outlet for the frustration, hurt, and anger that blues singers and their audiences feel. ... Within the black community, the words are usually direct, sometimes laced with disguised meaning, but always full of real-life experience. ... Racial protest as well as sexual feelings are often hidden in humor or metaphor. ... Although metaphors, puns, and other methods of expressing double meaning have traditionally been a part of the blues, the most blatant expressions of sexual imagery and racial protest were reserved solely for the ears of the black community.<sup>46</sup>

Simon Firth on tarkastellut rockmusiikin analyysissään yleisesti mustan

---

<sup>45</sup> Margolis (1954) s. 271 - 272.

<sup>46</sup> Tirro (1993) s. 48 - 49.

musiikin eroottisia piirteitä erityisesti tanssin näkökulmasta. Rockin ja jazzin juuret ovat samat, joskin myös eroavaisuudet seksuaalisuuden korostuksen suhteen ovat ilmeiset: rockmusiikissa seksuaaliset seikat voidaan ilmaista hyvinkin naturalistisesti ja peittelemättä. Firth kirjoittaa:

Mustan musiikin selvin vaikutus popiin on ollut rytmien. Musta musiikki muodosti valkoisille ensimmäisen kulttuurisen merkityksensä tanssimusiikkina. Tätä merkitystä määräsi tanssin itsensä tarkoitus. Toimintana tanssin selvin piirre on sen seksuaalisuus. Vaikiintunut tanssiminen, kummallisen väkinäinen fyysisen kontaktin muoto, tuo vahvasti mieleen seksuaaliset jännitteet ja mahdollisuudet, kun yksityiset halut ilmaistaan julkisesti ja alistetut tarpeet jaetaan ylpeästi. Tanssilattialla esimerkiksi homot saavuttavat nautinnon ilman ahdistusta. Yksi piirre mustan musiikin rytmin käytössä, mistä diskomusiikki on viimeisimpänä esimerkkinä, on tuollaisten jännitteiden ja halujen selvä ilmaiseminen. Siinä missä länsimaiset tanssin muodot kontrolloivat muodollisilla rytmieillään ja viattomilla sävelmillään kehon liikkeitä, musta musiikki ilmaisee kehoa (eli seksuaalisuutta) suoralla fyysisellä sykkeellä ja kiihkeällä, tunteikkaalla äänellä - ääni ja syke tunnetaan ennemmin kuin välitetään joukolla sopimuksia. Mustat muusikot toimivat todellakin korkeasti kehittyneellä yleisen seksuaalisuuden tuntemuksella. (Historiasta tiedetään, että seksuaalisuus oli ainoa ideologinen asia, jota orjat saivat musiikillisesti kommentoida, kun taas puritanismi rajoitti valkoisia taiteilijoita yksityisempiin eroottisuuden ilmaisuihin - kirjallisuuteen ja runouteen.) ... Jopa ”kunniallinen” musta musiikki, perheen palvomisen gospel-äännet, sisältää hengellisen halun julkiset ilmaukset ja on lähempänä tanssilattiaa kuin valkoista protestanttista kirkkoa. ... Musta musiikki ”kehomusiikkina” on siksi ”luonnollista”, ”välitöntä”, ”spontaania”. Taide sen sijaan on varta vasten luotua, tietoisesti ajateltua ja sisältää määritelmässään monimutkaisuuden ja kehityksen.<sup>47</sup>

Tässä yhteydessä on todettava, että psykoanalyttisen koulukunnan syntyminen toi myös luovuuden tarkasteluun uuden näkökulman. Sigmund Freud tarkasteli kirjoituksissaan luovuutta sen tiedostamattomista motivaatioista käsin. Hän katsoi, että yksi keskeinen inhimillisen luovan toiminnan motiivi on pyrkimys ratkaista biologisiin vietteihin pohjautuvia ristiriitoja; pyrkimys libidon, seksuaalienergian tai torjuttujen aggressioiden sublimointiin, jalostamiseen pois niiden alkuperäisistä merkityksistä. Erityisesti jazzissa tämä kytkentä nähdäkseni korostui sen toiminnallisista yhteyksistä, elämänmuodosta johtuen.

---

<sup>47</sup> Firth, Simon (1988): *Rockin potku; Nuorisokulttuuri ja musiikkiteollisuus*, suomentanut Hannu Tolvanen, Gummerus, Jyväskylä, s. 22 - 24.

James Lincoln Collier kirjoittaa erityisesti jazzista näin:

But this fusing of black and European musical practices, begun about 1900, had gone far enough by 1910 or so for the musicians to recognize that here was something new. They did not call it jazz; they still called it "ragtime" or "playing hot". It was probably not until the next decade that the term "jazzin it up", certainly a phrase with sexual implications, came into use.<sup>48</sup>

Frank Tirro esittää 'jazz'-termin alkuperästä samantapaisen oletuksen kuin Collierkin: "That it was possibly associated with the sex act, for which the word is used in slang as a synonym, has been suggested by a number of writers"<sup>49</sup>. On selvää, että jazz tässä vaiheessa hyvin yleisesti yhdistettiin kulttuurin rappioon ja yleensä kaikkeen pahaan - eikä aivan suotta. Tirro jatkaa:

Just as Storyville had its public, it also had its enemies, and there is no question that the business of prostitution also brought with it drug addiction, alcoholism, venereal disease, gambling, and the syndicate. Jazz became the symbol of crime, feeble-mindedness, insanity, and sex, and was subjected to constant attack by the press from the early 1920s on. It was seen as a symptom of general cultural decay.<sup>50</sup>

Vastustuksesta huolimatta "jazzkuume" Yhdysvalloissa levisi 1920-luvulla nopeasti yli koko maan. Collierin mukaan:

However elusive the music, there is no doubt of its influence. Jazz suddenly was a hot commercial commodity. Within five years after the issuance of "Livery Stable Blues", thousands of aspiring young players, entranced by the new music, had put together hundreds of bands, most of them atrocious from any point of view, that began playing at dances, in nightclubs, and eventually in recording studios. But the sudden jazz boom of the decade that came to be called "the Jazz Age" was fueled not by commercial considerations alone. What set the whole business going was the fortuitous coming together of several unrelated social movements. The first of these was the anti-idealistic philosophy associated with the artistic movement of the so-called Lost Generation. Disillusioned by the war to end all wars, young people rebelled against what they saw as the hypocrisy of the older generation. In life this meant that one was free to "have fun", which usually came down to sex and liquor. In art, it meant experimentation and the

<sup>48</sup> Collier (1978) s. 67.

<sup>49</sup> Tirro (1993): s. 97.

<sup>50</sup> Tirro (1993) s. 140.

overturning of old forms, as Joyce was doing in the novel, Pound in poetry, O'Neill in the theater, Picasso in painting. Jazz fit nicely into both moods: it was fun, sexy, and a new form.<sup>51</sup>

\*\*\*

Sentimentaalisen rakkauden ja ”koetellun henkilökohtaisen hellyyden” ideologia, joka oli syntynyt 1700-luvulla eurooppalaisen aristokratian piirissä, levisi 1800-luvulla vähitellen myös porvariston keskuuteen kirjallisuudessa, rakkauslauluissa, kertomuksissa ja runoudessa, ja lopulta 1800-luvun lopulla väistämättä myös työväenluokan nuorison keskuuteen seksuaalisen käyttäytymisen säätelyn välineeksi. 1920-luku on erityisen tärkeä amerikkalaisen nuorisokulttuurin kehittymiselle, koska juuri silloin sentimentaalisen rakkauden ideologia yhdistettiin ”mielihyvä-periaatteeseen”, uudenaikaiseen seksuaalinautinnon puolustamiseen. Myös suhteellisen tehokkaat ehkäisyvälineet ja niiden leviäminen tekivät ”rakkauden seksuaalisoinnin” mahdolliseksi.<sup>52</sup>

1920-luvulta lähtien jazz oli ennen muuta tanssimusiikkia, johon - kuten tämänkin päivän tanssimusiikkiin - liittyi läheisesti laulettu teksti. New Yorkin Broadwaylla ja Tin Pan Alley’lla kehittyivät samannimiset viihdemusiikin tyylit ja niihin liittyen erityinen termi ”songwriting”, kun George Gershwin, Cole Porter, Irvin Berlin, Vernon Duke, Jerome Kern, Jimmy van Heusen, Jimmy McHugh, Harry Warren, Vincent Youmans, Harold Arlen, Hoagy Carmichael, Duke Ellington, Frank Loesser ja monet muut loivat tuhansittain miniatyyrisävellyksiä, jotka vetosivat välittömällä melodisuudellaan ja viehättivät näin suurta yleisöä. Näihin Tin Pan Alley -iskelmiin, jotka tulivat olemaan myös improvisoidun jazzmusiikin temaatiseina pohjana, liittyi aina kiinteästi rakkaudesta kertova teksti, jolla lähes poikkeuksetta oli aistillinen, jopa eroottisuutta korostava perusvireensä.

But the events of the postwar years - the Depression, the rise in Europe of totalitarian governments and the resulting flow of refugees to the USA from eastern and central Europe, and the outbreak of World War II - were almost completely disregarded in popular songs. The industry clung to the position, defined during the early days of tin

---

<sup>51</sup> Collier (1978) s. 75 - 76.

<sup>52</sup> Firth (1988) s. 244 - 245.

Pan Alley, that popular music was for entertainment only and that anything difficult, troublesome or controversial was to be avoided; the role of a song was to help the listener forget the real world and its problems. Love - romantic, sentimental love as defined by the mores of white, middle-class Americans - was the predominant subject matter.<sup>53</sup>

Aihe on ollut universaali sukupolvesta toiseen, eikä tälle tendenssille viihdemusiikissa näy loppua. Laulujen tekstit ovat toki monipuolistuneet varsinkin 1960-luvulta lähtien, mutta miehen ja naisen välinen rakkaus sen kaikissa ilmenemismuodoissaan on ollut keskeinen aihe edelleenkin. Eskapismia, voidaan tietenkin sanoa. Voidaan ajatella, että negroidinen sensualismi yhdistyi hyvin luonnollisesti uuteen keskiluokkaiseen, suuren yleisön hyväksymään, sittemmin jopa tavoittelemaan rakkaus-käsitykseen. Sitäpaitsi viihdeteollisuus sai tästä yhdistelmästä mitä oivallisimman markkinaobjektin. Ihmisiä jatkuvasti kiehtovat romantiikka, erotiikka, seksuaalisuuteen liittyvät rakkausteemat sisältävät ajatuksen täyteläisesti eletävästä elämästä: miehen ja naisen välinen kaipaus, nautinto, ehkä pettymys, elämän jatkuminen (myös biologisessa mielessä - sitä ei sanota).

Pekka Jalkanen ja Vesa Kurkela väittävät, että vastakohtaparit, esimerkiksi voimakas-hiljainen, iloinen-surullinen, matala-korkea, karhea-sileä voivat populaarimusiikissa olla yhteydessä ilmaisun sukupuolisuuteen symbolisoiden maskuliinisuutta ja feminiinisyyttä<sup>54</sup>. Sama asia piilee mielestäni perinteisen jazzmusiikin kappale- ja tempovalintojen taustalla: ”up-tempo”-esitykset korostavat maskuliinista ”antaa mennä” -mentaliteettia kun taas hitaat, herkästi tulkitut ”ballaadit” ilmentävät esityksen perusfeminiinisyyttä. Jan-Erik Ruthin mukaan useimmissa yleisesti luovuutta käsittelevissä teoreettisissa esityksissä on oletettu, että ”erittäin luoville yksilöille on ominaista löyhä samastuminen sukupuolirooliin. Tämä oletus ei kuitenkaan näytä saavan tukea ainosta tiedossa olevasta empiirisestä tutkimuksesta”<sup>55</sup>. Jazzmusiikin tarkastelun yhteydessä esitettyä en kuitenkaan olisi valmis hylkäämään täysin tätä teoriaa. Negroidisen kulttuurin sukupuoliroolien tutkimus epäilemättä

---

<sup>53</sup> Hamm, Charles (1994): ”Popular music §II, 12: North America to 1940”, teoksessa *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* vol. 15, ed. by Stanley Sadie, Macmillan Publishers Limited, Hong Kong, s. 107.

<sup>54</sup> Jalkanen, Pekka ja Kurkela, Vesa (1995): ”Populaarimusiikki ja historia”, *Musiikki* 1/1995, s. 23.

<sup>55</sup> Ruth, Jan-Erik (1985): ”Luova persoona, prosessi ja tuote”, teoksessa *Luovuuden ulottuvuudet*, toinen painos, toimittaneet Ritva Haavikko ja Jan-Erik Ruth, Weilin+Göös, Espoo, s. 18.

voisi tuoda tärkeitä lisävalaistusta tähän kysymykseen. Joka tapauksessa mielenkiintoinen on huomio, jonka senegalilaista elämää ja perinteitä tuntevat ovat minulle kertoneet: Senegalissa kaikilla ihmisillä on kaksi nimeä, joista toinen periytyy isän, toinen äidin puolelta. Puhutaan ns. patrilineaarista ja matrilineaarista jatkuvuudesta nimien suhteen. Väistämättä mieleen tulee psykoanalyttinen teoria ihmisen kaksisukupuolisuudesta ja kaksinimisyys tämän ilmiön symbolisena ilmentymänä.

Vielä Sergei Eisensteinin ”käänteisarvoinen” tai ”elämän karnevalisaatioon” liittyvä ajatus tähän ”up tempo/balladi” -tematiikkaan Henri Bromsin esittämänä: Tutkittuaan ajallemme niin ominaista yli-ihmisongelmaa Eisenstein on viitannut vanhojen kulttuurien rituaaleihin, joissa mies ja nainen kultillisesti liitettiin yhteen yhdeksi ainoaksi naismieheksi, androgyyniksi, jonka jälkeen oli määrä juhlia alkuperäisen muinaisen kokonaisuuden paluuta. Ajatus on elänyt ihmisten mielissä (transvestismi seksuaalisena ongelmana) ja myös kirjallisissa myyteissä, esim. Nietzschen Zarathustra edustaa selkeästi tällaista jumalaista kykyä kohota yli-inhimilliseen androgyyniseen olotilaan.<sup>56</sup>

\*\*\*

Mutta musiikilliselta kannalta merkittävää on se, että jazzmusiikkiin alusta lähtien liittyi myös tietty romanttis-impressionistinen<sup>57</sup> elementti, jonka painotus vain vaihteli esittäjästä ja musiikin pohjana olevasta sävelmästä riippuen. Tämä ”sweet” teksteissä, sointikuvassa ja melodiikassa säilyi jazzissa huomattavan kauan - tämän päivän viihdemusiikissa se on edelleen - verrattuna konserttimusiikin samanaikaiseen kehitykseen: Suuri yleisö ei olisi sulattanut mitään kokeilevia ratkaisuja; ei ennen eikä se tee niin tänäkään päivänä. Luonnollinen ja yksinkertainen, välittömästi vetoava melodisuus ja sentimentaalinen teksti jäivät näin taustalle vaikuttamaan pitkäksi aikaa, 1940-luvulle saakka, josta modernin jazzin kehitys

---

<sup>56</sup> Broms (1985) s. 77.

<sup>57</sup> Usein on esitetty tietty analogia jazzmusiikin ja barokin esittävän käytännön välillä - rinnastus on epäilemättä oikeaan osunut. Tässä yhteydessä haluan kuitenkin korostaa jazzin ja vuosisadan vaihteen impressionistisen musiikin aistillista samankaltaisuutta. Viittaa Ernest Pingoudin kirjoituskokoelmaan; hänelle Debussy oli ”Pehmeä, tuoksuva naisenkäsi”, ... ”kaikkein intiimein kabinettimuusikko, henkevä, erittäin syvästi vaistoava runoilija”, jonka musiikissa on ”vahvasti eroottinen ja aistillinen sävy” (Murtomäki (1995).

varsinaisesti alkoi ja esteettisesti ”uudet tuulet” alkoivat puhaltaa. Tällöin suuri yleisö sitten käänsikin selkensä jazzille ja suuntasi mielenkiintonsa ”sweet-iskelmän” ohella yksinkertaisempiin afro-amerikkalaisen musiikin muotoihin, ensin rhythm and bluesiin, sittemmin rock and rolliin ja myöhemmin 1960-luvulla rock-musiikkiin. Jotenkin olen valmis kytkemään myös tässä käsiteltävänä olevan tematiikan ”luonnolliseen systeemiini”.

Mutta monille muusikoille ”jazziskelmän” romanttinen melodia ja myös teksti ovat joka tapauksessa olleet tärkeä *inspiration lähde* ja tunnelman virittäjä improvisointia varten. Luovuuden psykoanalyttisen teorian esille nostamaa ’regression’ (taantuma) käsitettä tarkastellaan yksityiskohtaisesti myöhemmin. En kuitenkaan voi olla jo nyt viittaamatta apulaisprofessori Tor-Björn Hägglundin heittämään ajatukseen ”*rakkauden regressiosta*” tai ”uuteen romanssiin antautumisesta tavoitteena sellainen syvä regressio, joka voisi poistaa luovuuden esteen”<sup>58</sup> Tällainen musiikillisen materiaalin romanttinen pohjavire saattaa todellakin kääntää tarkkaavaisuuden pois omasta ’minästä’, arkipäivän tylsistä rutiineista ym. ja näin hetkellisen regression ansiosta laukaista inspiraation, jonka avulla luodaan oma tulkinta esimerkiksi jazziskelmän tunnemaailmasta sanoitusta myöten. Seuraavaksi romanttisesta pohjavireestä yleisesti.

Sana ’romanttinen’ on toistunut tekstissäni useita kertoja viimeksi kirjoitetuilla sivuilla. Eero Tarasti on kirjoittanut musiikissa ilmenevästä yleisestä romanttisesta asenteesta, jolla saattaisi olla yhtymäkohtia jazzmusiikkiinkin. Romantiikan eräät tunnusmerkit, kuten individualismi, minäkultti, luonnontunne, sentimentaalisuus, melankolisuus, uskonnollisuus, eksoottisuus, myyttisyys, kansallisuus ovat tietyin varauksin yhdistettävissä myös jazzmusiikin henkiseen maailmaan. Tarastin mielestä romantiikka - niin ”vanha” ilmiö kuin se onkin - edelleenkin elää mitä sitkeintä elämäänsä kaikissa taiteissa ja erityisesti niillä aloilla joita voisi pitää ”epätaiteina”, nimittäin populaarikulttuurin ja joukkoviestinnän, ts. mediakulttuurin eri muodoissa: elokuvissa, televisiosarjoissa, mainoksissa. Moderni jazz on kiistatta - ainakin juuriltaan - osa populaarikulttuuria, jossa tämä romanttinen juonne on elänyt erityisesti *myytissä taiteilijasta, joka ilmaisee itseään ja tunteitaan*

---

<sup>58</sup> Hägglund, Tor-Björn (1985): ”Luovuus psykoanalyttisen tutkimuksen valossa”, teoksessa *Luovuuden ulottuvuudet*, 2. painos, Toimittaneet Ritva Haavikko ja Jan-Erik Ruth, Weilin+Göös, Espoo, s. 133 - 134.

*vastaanottajalle*. Tässä merkityksessä jazz on lähes aina ”romanttista”. Tarastin mukaan ”romanttisuus on yleinen, milloin tahansa aikojen kuluessa esiintyvä asenne, henkinen tyyppi”.<sup>59</sup>

Edelleen Tarastin esityksestä käy ilmi se, että termi ”romanttinen” voidaan ymmärtää hyvin laajassa merkityksessä tietynlaisena vakioisena *luovana toimintana* eikä vain historiallisena ilmiönä. Tällöin sen attribuutteja olisivat häilyvyys, sisällön ensisijaisuus muotoon nähden, ilmaisun korostaminen, äärimmäinen pateettisuus, melankolia, epämääräinen uneksunta, mielikuvituksen kykyjen tähdentäminen, ekshibitionismi, subjektivismi. Tavoitteena olisi tällöin - kuten musiikkiestetikko Boris de Schloezer on kirjoittanut (lisäys sulkeissa minun)

saada taiteilija ylittämään tietty raja, joka saa taiteilijassa esiin luovan hengen, jonka puutteessa teokselta (improvisaatiolta) puuttuu energia ja voima. Mutta mikä sitten on tuo ”raja”, jonka romantikko haluaa ylittää? Se on hänen taiteensa asettama raja. Klassikkotyyppiselle muusikolle taide on väline, eräänlainen juhla. Se katkaisee ajan kulun ja normaalin arkielämän. Se on välikohtaus, jonka jälkeen elämä taas alkaa alusta ja palaamme ”vakavien” asioiden pariin. Mikään ei ole muuttunut. Mutta sen sijaan romantikko haluaa juuri kumota tämän erotuksen: hän juuri haluaisi että kaikki muuttuisi, että taide ei olisi vain välikohtaus, vaan että juhla jatkuisi, ulottuisi jokapäiväiseen elämään, valaisisi ja muuttaisi sitä olennaisesti. Romantikon pohjimmaisena tavoitteena on tehdä taideteoksesta toiminnan väline, antaa sen vaikuttaa myös todellisuuden tasolla ei vain esteettisessä maailmassa, ja antaa näiden kahden maailman sekoittua keskenään.<sup>60</sup>

Tästä ei ole kaukana ajatus ”jazz is a way of living”. Sitäpaitsi jazzmuusikoiden ”juhla” usein vasta alkoi - 1920- ja 30-luvuilla - varsinaisen ”keikan” jälkeen, kun kokoonnuttiin epävirallisiin ”jam sessioihin” soittamaan ja pitämään hauskaa tilaisuuksissa, jotka saattoivat esim. Kansas Cityssä 1930-luvulla kestää aamuun saakka.<sup>61</sup> Ei voi kiistää, etteikö jazzin ”mainstreamin” rinnalla olisi koko ajan kulkenut myös tietty antiromanttinen virtaus: Bebop oli alkuperäiseltä olemukseltaan juuri tätä, mm. protestia 1930-luvun swingbandien makeilevaa tyyliä kohtaan, ja

---

<sup>59</sup> Tarasti, Eero (1992): *Romantiikan uni ja hurmio: esseitä musiikista*, WSOY, Porvoo, s. 8 - 9.

<sup>60</sup> Tarasti (1992) s. 9 - 10.

<sup>61</sup> Mainioita kuvauksia 1930-luvun Kansas Cityn musiikkielämästä sisältyy mm. teokseen Russell (1979).



”hard bop” on jatkanut tätä perinnettä aina meidän päiviimme saakka. Lisäksi mieleen tulevat heti Duke Ellingtonin musiikki ja 1950-luvulta lähtien pitkään toiminut The Modern Jazz Quartet ja sen äärimmäisen kollektiivinen pidättyvyys, pyrkimys barokinomaiseen tasapainoon ja muodon hallintaan jne. Ehkä koko ”third stream” -tyylin voi ajatella olevan ilmentymää tavallista epäromanttisemmista pyrkimyksistä. Samoin eräät kollektiivisuutta korostavat 1960-luvun etnovaikutteiset virtaukset ja sähköinen fuusio 1970-luvulta lähtien sisälsivät ”romanttista myyttiä” tavallista vähemmän.

Vaikuttaa siltä, että jazzin teleologinen päämäärä on elämä itse, sen vitaalinen ilmentäminen. Vaikka moderni jazz on etäännytynyt kauas lähtökohdistaan, on sillä kuitenkin edelleenkin voimakkaasti ”tämänpuoleiseen” sitoutunut taustansa edellä kuvatulla lailla. Jotenkin tuntuu siltä, että jazzin estetiikka kaikkienensa ja alunperin on sen ei-verbaalisessa *aistillisuudessa* - siis mahdollisimman lähellä termin ’estetiikka’ kaikkein alkuperäisintä merkitystä: tässä jälleen jazz ”luonnollisena systeeminä”. Aistillisuutta painottaessaan jazz taas on ”fenomenologiaa itsessään”.

#### 3.6.4. Mielihyvä-periaate

Filosofinen sensualismi lähtee siitä että kaikki tietomme ja sielunelämän sisältömme on lähtöisin aistimuksista; esteettinen sensualismi puolestaan painottaa kauneuden aistillista puolta ennen aatteellista. Jazzin tavoitteet ovat tämänpuoleisessa myös siinä mielessä, että ihminen kaikkine heikkouksineenkin mutta myös hetken voimassaan ”on kaiken mitta”. Samalla puhdas *mielihyvä-periaate* käy jotenkin sen edelle, mitä tahtoisin nimittää länsimaisen taidemusiikin eettis-moraaliseksi ”tuonpuoleisuudeksi”. Se on ollut siinä taustalla kaikkina aikoina aina meidän päiviimme saakka: Konserttimusiikki pyrkii teoskeskeisesti ylittämään ajan ja paikan ja siten transsendoitumaan ”ei olevaan”. Viihde ja jazz ovat yksilö(esittäjä)-keskeisesti ajallisia ilmiöitä: tässä ja nyt. Myös jazz tavoittelee ”ei olevaa”, mutta se tapahtuu hiukan eri tavalla - tähän palaan myöhemmin.

Otan tässä yhteydessä esille sosiologi Gerhard Schulzen ajatuksia ihmisen

onnesta ja siihen liittyvistä elämyksistä, 'elämusrationaalisuudesta', kuten hän itse ajatuksiaan nimittää puhuessaan mm. arjen skeemoista ja erilaisista sosiaalisista miljöistä. Ihmisen arkielämän, arkitodellisuuden tutkiminen näyttää olevan jonkinlainen muotiaihe tämänhetkisessä sosiologisessa tutkimuksessa - ollaanko siihen suuntaan menossa myös humanistisella puolella?

Schultze väittää, että länsimainen ihminen on vähitellen viime vuosikymmeninä siirtynyt ulkoisen niukkuuden määrittelemästä "omistamisen elämänfilosofiasta" huomattavasti kasvaneiden mahdollisuuksien ja oman 'itsen' määrittelemään "olemisen elämänfilosofiaan". Objektiiiset tosiasiat väistyvät tunteiden ja hyvän olon korostamisen tieltä ihmisten rakentaessa omaa arkeaan, sanoo Schultze. 'Elämusrationaalisuuden' kautta ihmiset pyrkivät hallitsemaan elämäänsä; tällöin keskeisiä kysymyksiä voivat olla: *mitä minä haluan, kuka minä olen, miten pystyn järjestämään itselleni hyvän olon*. Schultze ajattelee, että mielihyvä ei enää ole mitään luksusta vaan olennainen osa yksilön minuutta. 'Elämusrationaalisuuden' karikkoja ovat alussa epävarmuus (mitä oikeastaan haluan?) ja lopussa mahdollinen pettymys (sainko todella mitä halusin?). Tätä kulttuurista murrosta tutkiville Schultze suosittaa mieluummin sanomalehtien ja arkipäivän tarkkailua kuin klassikkojen opiskelua.<sup>62</sup>

Schultzen neljän kohdan "pelastusohjelma" nykyihmiselle on seuraava: 'Etäisyydenotto' merkitsee ironista ja humoristista irrottautumista ja tilanteiden käsittelemistä pelinä tai leikkinä (sivumennen sanoen, tämä piirrehän sisältyy koko siihen nykykulttuurimme osaan, joka on postmodernistisesti suuntautunut). 'Flow' puolestaan merkitsee itsensä unohtamista ja täydellistä uppoutumista johonkin tekemiseen. 'Kommunikaatio' on ihmisten, "avointen minuuksien" välistä välitöntä viestintää. Neljäs osatekijä, 'kärsimyksen välttäminen' on ainoa, joka on jotenkin tuotteistettavissa, markkinoiden hyödynnettävissä: tämä näkyy jo teollisuuden ympäristönsuojelumainonnassa. Muut kolme tekijää ovat henkilökohtaisia, eivätkä vaadi harjoittajaltaan mitään materiaalista. Näin "olemisen elämänfilosofian" tarpeet ovat siis periaatteessa jokaisen tavoitettavissa<sup>63</sup> - henkilökohtaisten valintojen kautta, eksistentiaalistit

<sup>62</sup> Virkki, Juha (1995): "Haluaisimme että maailma olisi kuin oma äitimme", *Helsingin Sanomat* 21.6.1995.

<sup>63</sup> Virkki (1995)

sanoisivat. Kaikki Schultzen teesit - ainakin kolme ensimmäistä - ovat hyvin sovellettavissa myös jazzkulttuurin olemisen tapaan. Tässä on kyse uudelleen pintaan nousseesta hedonismista, joka eittämättä voi saada myös egoistisia piirteitä. 'Solidaarisuus' käsitteenä ei ole ajanmukainen nyt kuten se oli 1960- ja vielä 1970-luvullakin.

Sosiologi Ulrich Beck on pohdiskellut näitä samoja kysymyksiä, ego-yhteiskunnan luonnetta ym. Beck ei allekirjoita sitä ajatusta, että yksilön korostaminen johtaisi ihmisiä elämään eristyneesti vain itsensä ympärillä. Yksilöllinen 'oman elämän' käsite saattaa astua 'sosiaalisen aseman' tilalle, mutta väistämättä tällaisen perinteistä irronneen 'oma elämän' on kehityttävä hyvin sosiaalisesti verkottuneeksi: koko ajan on otettava huomioon muita ihmisiä ja mitä monimutkaisimpia riippuvuusketjuja. Beck on sanonut: "Uskon, että avainkyky tulee olemaan kyky oman elämänsä tunteella tuntemiseen ja sen sitomiseen muiden kanssa. On siis opittava kutomaan elämäänsä, solmimaan, hoitamaan ja kehittämään sosiaalisia suhteitaan".<sup>64</sup> Näen, että nämä ajatukset heijastavat mitä suurimmassa määrin myös jazzkulttuurin olemusta - haluaisin väittää, että tässä suhteessa jazz on ollut vieläpä edelläkävijän roolissa: Ensiksikin, esimerkiksi Eurooppaan tuotuna jazz on edustanut perinteisiin kuulumatonta "tuontitavaraa", joka kuitenkin on muodostunut monelle uudeksi, merkittäväksi elämäntavaksi ja samalla hyvin kansainväliseksi kommunikaatiokanavaksi mistä tahansa kotoisin olevien muusikkojen välillä, kun "oma tyyli on astunut kotiseudun (Heimat) tilalle", Beckiä lainatakseni. Ja toiseksi, jazzmuusikkojen kaikkialla on täytynyt olosuhteiden pakosta aina sopeutua tavalla taikka toisella vallitseviin taloudellisiin, poliittisiin, uskonnollisiin tms. olosuhteisiin; tekijöihin, jotka eivät välttämättä ole suhtautuneet suopeasti jazzmusiikkiin, tai ovat olleet täysin välinpitämättömiä. Virallisesti jazzin asema on ollut marginaalinen kaikkina aikoina kaikissa yhteiskunnissa. Silti jazz on menestynyt ja kehittynyt niin idässä kuin lännessäkin - muusikot ja harrastajat ovat olleet varsinaisia "mestariselviytyjiä" monenlaisten tekijöiden puristuksessa.

---

<sup>64</sup> Tuormaa, Jussi (1995): "Normaalia elämää ei ole", *Helsingin Sanomat* 18.7.1995.

### 3.6.5. Huomioita jazzin estetiikasta

Seuraavat huomioni jazzin estetiikasta ovat perin hajanaisia ja jälleen subjektiivisia. Toisaalta olen kerännyt tähän seikkoja, jotka monet muut jazzista kirjoittavat ovat ehkä unohtaneet mainita. En ole malttanut sivuuttaa eräitä varsin ”triviaalejakaan” asioita. ”Redusin” seuraavassa jazzin estetiikkaa käsitteisiin ’elämä’, ’uhkapeli’, ’tyyli’, ’yksilöllisyys’, ’energia-periaate’, ’intuitio’, ’balanssi’, ”saundi” ja ’toiminta’ sekä kiellän lopuksi estetiikan ’sanattomassa estetiikassani’.

1. *Yhteys elämään*: Saksofonisti Jukka Perko on lausunut seuraavaa kiinnostuksestaan bebopiin:

Minuun puri bebop siksi, että en kuullut Parkeria edeltäneiden muusikoiden soitossa elämän koko kirjoa. En kuullut siinä tuskaa ja epätoivoa. Se oli sellaista ”hyvä meininki”, ”happy jazz” -hommaa. Minulle jazz ei ole mitään happy jazzia - se on koko elämän kirjo.

Lahjakuus on kuin kangas, jolle voit maalata taulun, mutta sillä yksin ei voi tehdä mitään. Tarvitaan työkaluja, pensseleitä ja purnukoita, joissa sekoitella värejä. Se on sitä työtä: skaaloja, teoriaa, harmoniaoppia, tietoa historiasta; mekaanista tietoa ja taitoa. Näilläkään kahdella ei vielä tehdä mitään. Sen lisäksi pitää elää, ja tuoda oma itsensä siihen mukaan. Se on se taulun aihe, värit ja sävyt. Mikään näistä kolmesta alueesta ei ole yksistään vahva, vaan kaikki yhdessä.<sup>65</sup>

Ymmärtääkseni jazzmuusikot eivät miellä improvisaatiotaan teokseksi siinä mielessä kuin konserttimusiikkia säveltävät säveltäjät tekevät. Tässä mielessä haluan painottaa jazzia prosessina - jopa ”elämänprosessina” - mieluummin kuin tuotteena. Tosin parhaista kuulluista improvisaatioista voi mieleen jäädä eräänlainen ainutkertainen teoksellisuus. Esitän rohkean yleistyksen: Siinä missä klassinen eurooppalainen musiikki on eräänlaista suodatettua ”lyriikkaa”, on jazz elämänläheisyydessään ja kieleltään lähes ”musiikillista proosaa”, suorasanaista ja peittelemätöntä immanenttia taidetta, jolle on ominaista pelkistyneisyys ja lähes naturalistinen avoimuus: siksi ”rumakin voi olla kaunista” jazzmusiikissa. Jazz ei hae ”pilviä hipovia” aatteita eikä tähtää tuonpuoleiseen elämään tms., vaan aatteena on pikemminkin hetken viihtyminen ja eräänlainen kollektiiviterapia - myöhemmin ehkä myös mukaan tulee älyllinen aspekti.

---

<sup>65</sup> Allinniemi (1993)

Tirro kirjoittaa bluesista ja blueslaulajista seuraavasti:

The blues can differ in mood, theme, approach, or style of delivery. Blues are not intrinsically pessimistic even though they often tell of defeat and downheartedness, for in expressing the problems of poverty, migration, family disputes, and oppression, the blues provides a catharsis that enables the participants to return to their environment with resignation, if not optimism. ... In their natural setting, whether rural or urban, blues singers maintain a feeling of kinship with their audience. Their statements, describing their own states of mind, are generalized by the audience when they recall the same or similar experiences.<sup>66</sup>

2. ”Uhkapeli”: Otan tässä yhteydessä esille yhden jazzin ”urheilullisen” tai leikin psykologiaan liittyvän aspektin, joka puolestaan liittyy olennaisesti jazzmusiikin estetiikkaan - länsimaisessa taidemusiikissa piirrettä tuskin tavataan. Kyseessä on niin sanoakseni ”uhkapelin estetiikka”, jolla myös on olemassa kytköksensä elämään, näin kuvittelen. Barry Kernfeld kirjoittaa ’uhkayrityksen’ ja toiston suhteesta seuraavasti:

The essence of improvisation in jazz is the delicate balance between spontaneous invention, carrying with it both the danger of loss of control and the opportunity for creativity of a high order, and reference to the familiar, without which, paradoxically, creativity cannot be truly valued. Improvisation allows a musician to experiment, and, in the process of exploring timbres and techniques, to redefine conventional standards of virtuosity. Musicians learn to transform accidents, instantaneously adjusting the direction of a line to accommodate an unintended, but perhaps refreshing, ”mistake”. The element of risk in improvisation is the source of great vitality in jazz, but many improvisers do not take risks constantly. Repetition may permeate not only general improvisatory procedures to a greater or lesser degree but also specific solos, which are essentially the same in performance after performance, changing only gradually if at all. Widely recognized as the two greatest jazz improvisers, Charlie Parker and Louis Armstrong best illustrates the extremes of risk and repetition.<sup>67</sup>

Kontrabasisti Charlie Haden puolestaan vahvistaa sen, mitä olen edellä esittänyt (kursivointi minun):

Music teaches that you´ll not be allowed to play music unless you´re humble. It teaches

---

<sup>66</sup> Tirro (1993) s. 48.

<sup>67</sup> Kernfeld (1988) s. 562.

about *being in the moment you're in and that there's no yesterday or tomorrow, there's only right now*. and in that moment you have to see your insignificance and unimportance to the rest of the universe before you can see your significance or importance. The secret of playing music in a powerful way is to have humility.

I say if they (the students) want to play music at the level of freedom, of beauty, *you have to play as if you're willing to risk your life for every note you're playing*. As if you're on the front lines. I tell young people it's especially important to strive to become a great human being, and if you work on that, then you'll be a great musician. I think the secret of this art form, as far as young musicians are concerned, is to discover your soul. No two people hear music the same way, just as no two people have the same fingerprints. Every person is unique. I help each student discover their sound, their melodies, their harmonies. The whole purpose is to get people to go into the world and play their music. I talk about what happens spiritually when you play, not what happens technically. I talk about the spiritual connection to the creative process. A lot of people are eager to hear that because mostly they get the technical stuff.<sup>68</sup>

Musiikillinen *virtuositeetti*, *näyttävyy*s - se että ”näytetään jotakin jollekin” - voi liittyä ’uhkapeliin’, mutta ei välttämättä; esimerkiksi pianisti Thelonius Monk harrasti sooloissaan täysin epävirtuoottista uhkapeliä. Miles Davisista taas on sanottu, että hän on improvisaatioissaan kuin ”nuorallatanssija” - luulen, että hän oli yksi jazzin historian kaikkein tehokkaimmin tätä ilmiötä hyväkseen käyttänyt muusikko! Voisi sanoa, että parempi riskeerata musiikissa kuin elämässä! Monet jazzin ”legendat” tosin ottivat huomattavia riskejä myös elämässään - ja tuhoutuivat esimerkiksi huumausaineiden ja alkoholin ylenpalttiseen käyttöön.

3. *Tyyli*: Populaarimusiikin ja jazzin piirissä muusikon arvostus määräytyy huomattavassa määrin sen perusteella, kuinka hyvin hän pystyy luomaan uutta, ilmentämään itseään jonkin *tyylin* puitteissa - tämä on jazzin estetiikan hyvin yleinen, kollektiivinen aspekti, josta on ollut jo edellä puhetta.

4. *Yksilöllisyys*: Mutta edelliselle tekijälle tavallaan vastakkaisena populaarimusiikkia ja jazzia hallitsee lisäksi poikkeuksellinen *yksilöllisyyden* vaatimus (konserttimusiikin traditiossa on täsmälleen

---

<sup>68</sup> Shuster, Fred (1994): ”Charlie Haden - 'Risk Your Life for Every Note'”, *Down Beat* August 1994.

tämä sama vaatimus, mutta se ilmenee siellä hyvin eri lailla), joka aivan ilmeisesti perustuu populaarimusiikin aiempaan kansanmusiikkitaustaan ja on toisaalta tämän päivän viihdeteollisuuden asettama vaatimus. Äärimmillään tilanne on edelleen se, että jazzmuusikko voi edetä jopa alansa kansainväliselle huipulle periaatteessa *autodidaktina* - tästä on olemassa lukuisia esimerkkejä jazzmusiikin historiasta. Konserttimusiikin piirissä tämä ei ole mahdollista. Persoonallisuuden merkitys korostuu, kun esimerkiksi jazzmuusikolta vaaditaan kykyä soittaa ”rehellisesti omasta itsestään” tai taitoa ”synnyttää ja välittää tunne-elämyksiä kuulijoille” tms. James Lincoln Collier mainitsee kolme jazzin peruseriaatetta, joista yhtä, ”yksilöllisyyden lakia” (individual code) hän luonnehtii seuraavasti:

Those subtle factors that make a jazz player instantly recognizable to knowledgeable listeners. Although some players can be identified by their ways of shaping melody, with most the individual code is expressed in more subtle qualities such as timbre, sharpness of attack, length of decay, vibrato, pitch variations, and various distortions produced by throat tones, mutes, and other techniques and devices. The individual code is an important part of the communication between player and listener, and has to be taken into account in any discussion of a jazz musician's work.<sup>69</sup>

5. *Energia-periaate - ”hot ja cool”*: 1930-luvulla energinen jazzmusiikki oli luonteeltaan ”hot” (”kuumaa tavaraa”). Nykyisin usein esille tullut ilmaus on ”energia”, jolla voidaan tarkoittaa sitä, että musiikki sisältää paljon luovan alkuvoimaista tunnelatausta, ehkä jotakin Henri Bergsonin tarkoittamaa ”elämän hyökyä” (*élan vital*). Energiasta puhuvat niin rock- kuin jazzmuusikotkin. Nykyisin puhutaan paljon myös ”heittäytymisestä” musiikin pyörteisiin. Tenorisaksofonisti John Coltrane esimerkki 1960-luvulla kirjoitti varmuudella monet muut musikit samantyyppiseen raivoisaan heittäytymiseen itseilmaisuuksiin. Tässä apulaisprofessori Jukka Uotila tämä ilmaus: ”Koulutuksellisesti emme voi keskittyä pelkkään free-musiikkiin, vaan siihen mikä on valtavirta. .... Suuri osa free-muusikoista pystyy kommunikoimaan vain *energiatasolla*, eivät taimi- (time), eivätkä harmoniatasolla ollenkaan. Sellainen soitto ei riitä mihinkään.”<sup>70</sup>

---

<sup>69</sup> Collier, James Lincoln (1988): ”Jazz”, teoksessa *The New Grove Dictionary of Jazz*, edited by Barry Kernfeld, in two volumes, Macmillan Press Limited, Hong Kong, s. 580.

<sup>70</sup> Uotila (1992)

Toisen Collierin mainitsemista periaatteista, ”ekstaattisen funktion” (ecstatic function), haluan yhdistää nimenomaan ’energian’ käsitteeseen’, joskin se yhtä lailla kytkeytyy myös ’aikaan’, ’hetkellisyyteen’, josta on kohta puhe. Tässä Collierin luonnehdintaa:

Jazz usually takes place in the context of an actual or simulated JAM SESSION, which has some aspects of a ritual. The players do not merely reproduce prescribed sequences of notes, they participate in a sort of ceremony in which they interact with the audience and one another, somewhat as a preacher interacts with the congregation at the "sanctified" church. As in any ritual there are certain forms of behavior to be observed: players are expected not to push themselves forward at one another's expense; audiences are permitted, indeed encouraged, to become part of the ceremony by dancing, stamping their feet, or offering cries of encouragement or bursts of applause. The relationship to West African dance ceremonies, and the practices of the black-American churches, which descended from them, is obvious. These three elements are probably present to some degree in all musical performances, but in jazz they are central, almost indispensable. A jazz performance that lacked any of them would not be rated highly by most jazz enthusiasts.<sup>71</sup>

Toisaalta hyvin keskeinen ilmaus 1940- ja 50-luvulla oli ”cool” (viileä); termi tarkoitti alunperin kontrollin säilyttämistä kaikissa tilanteissa, mitä hurjimmissakin tempoissa. ’Cool’ korosti subjektia, minää, sen kaikinpuolista hallitsevuutta. Seuraava sitaatti, josta saamme vahvistuksen asiasta, on Ross Russellin Charlie Parker -biografiasta. Tilanne on tietenkin kuvitteellinen, mutta ”totta”. ”Vitonen” tarkoittaa tässä saksofonin kieltä:

Bird sytyttää savukkeen. Hänen katseensa harhailee yökerhon salin suuntaan, ja hän kuuntelee hajamielisesti sieltä kantautuvaa musiikkia. ”Vitonen on *cool*”, Bird sanoo. *Cool* (viileä; ”rautaa”) on sana josta hän pitää. Se ilmaisee kaikkia hyviä ominaisuuksia ja hallinnassa olevia tilanteita.<sup>72</sup>

Myöhemmin, 1950-luvun alussa ’coolista’ kehittyi tyyliä, joka korosti viileän objektiivista ja jopa pidättyväistä musiikin ilmaisutapaa, ”understatementia”. Barytonisaksofonisti Gerry Mulligan, yksi ’coolin’ keskeisistä muusikoista, on luonnehtinut ’coolia’ lyhyesti: ”Cool-jazzin

---

<sup>71</sup> Collier (1988) s. 580.

<sup>72</sup> Russell (1979) s. 14.



yksi lähtökohta oli se, että bobopista täytyi päästää liiat höyryt pois - ya know, cool down - jotta säveltäjille olisi jäänyt enemmän tilaa työskennellä”<sup>73</sup>. On jännittävää havaita, että nämä kaksi itse asiassa vastakkaista käsitettä, tendenssiä, ”energetismi” ja ”cool”-kontrolli vaikuttavat edelleenkin jazzmusiikin taustalla, ajasta ja paikasta riippumatta. Voitaisiin sanoa myös ’emotio’ ja ’ratio’. Painotus voi vaihdella, muusikkotyypistä - ”vaistosoitaja” vai ”älykkö” - tyylistä, improvisaation pohjana olevan sävellyksen luonteesta ym. seikoista johtuen.

6. *Hetken intuitio*: ’Heittäytyminen’ on jazzin ”tekstien” keskeinen ajatus; sen taustalla on epäilemättä ajatus ”uskaltaa elää tässä ja nyt”. Epämuodollinen tanssisali- ja klubikulttuuri ennen konsertti- ja festivaalikäytännön läpimurtoa tukivat tätä immanenttia pyrkimystä. Rentous, vapaus, epämuodollisuus ovat tavoitteita, joihin pyritään. Esimerkiksi Louis Armstrongin energiaa pursuavat esitykset 1920- ja 30-luvulla antavat tästä viitteitä. Tämä on nähtävissä elokuvafilmeiltä, joille konsertteja tallennettiin. Päästäkseen kunnolla ”vauhtiin” Armstrong tosin poltti usein ”ruohoa” eli marihuanaa ennen esitystä. Kun Armstrong oli pilvessä, hän todella ”pani tuulemaan”. Varsinkin tauoilta tullessaan hän oli ”täysin valmis” ja hän usein kuulutti itsensä sisään sanoilla: ”I’m heady, I’m heady, help me I’m ready!”, ja yleisö kiljui riemusta.

Tarkoitushakuisen *hetkellisen epämuodollisuuden* ’merkki’ on tapa soittaa hattu päässä yleisön edessä; tätä ovat harrastaneet monet muusikot kautta aikojen, esim. Coleman Hawkins ja Phil Woods. Thelonius Monkin esiintyminen karvahattu päässä konsertissaan Helsingissä 1960-luvun alussa herätti yleisön keskuudessa ansaittua huomiota.

---

<sup>73</sup> Petäjä, Jukka (1995): ”Daddy Cool ja raskas saksofoni”, *Helsingin Sanomat* 20.4.1995. Säveltäjä Harri Wessman on eräässä aivan muussa yhteydessä samalla muotoillut ’coolin’ ohjelman mielestäni osuvasti: ”Äänenkuljetuksen eleganssi, yksinkertaisiin asioihin piilotettu lumous, liioittelun karttaminen ja erinäiset muut sen kaltaiset ihanteet ovat minusta kiehtovia ja tavoittelemisen arvoisia.” (Wessman, Harri (1990): ”Kirjoita nuorillekin!”, *Micci*, Suomalaisen musiikin tiedotuskeskuksen tiedotuslehti 2/1990, s. 6 - 7.)

Kuva: Coleman Hawkins:



Toinen 'merkki' hetkellisyyden, ainakin näennäisen epämuodollisuuden, jopa huumorin korostamisesta oli varsinkin vanhemman polven mestareiden (Charlie Parker, Dizzy Gillespie, J.J.Johnson, Dexter Gordon, Sonny Rollins ym.) improvisaatioissa ns. *sitaatti- eli kvootti-tekniikka*: johonkin soolon käänteeseen sijoitetun, yleisölle tutun melodianpätkän yllätyksellinen teho oli huomattava. Nämä lainaukset

saattoivat tulla esiin joko puhtaasti hetken mielihohteesta tai tarkoin harkittuina ja harjoiteltuina<sup>74</sup> - tekniikasta on tarkemmin puhe toisaalla.

Henri Bergson on nähnyt vaistotiedon eli intuition ensisijaisena elämää ilmentävänä inhimillisenä kykynä. Äly kohdistuu muotoon, intuitio sisältöön. Taiteilija voi Bergsonin mukaan kuitenkin intuition kautta välittömästi dynaamisesti tajuta kokonaisuuden sisäisine yhteyksineen; äly käytännöllisenä kykynä voi askarrella vain maailman staattisen puolen kanssa. Jazz on korostuneesti pienoismuotojen taidetta, missä tajunta operoi välittömästi esillä olevien pienoismuotojen (säe, ”fraasi”, lauseke, chorus) alueella, jolloin ”sisältöestetiikka” on keskeinen; tämän olen edellä todennut. Intuition, tai sanoisinko ”abduktion” avulla voidaan kuitenkin ”nähdä kerralla” paljon ”enemmän”, myös suuria kokonaisuuksia, jolloin yksityiskohdat kylläkin hetkellisesti hämärtyvät. Tämän voi ehkä vahvistaa myös moni tieteellistä työtä kirjoittanut: ideat, asiat, yksityiskohdat ovat selvät siinä missä enin aika ponnisteluista menee luontevan muodon löytämiseen esitykselleen. Aikansa pohdiskeltuaan voi joskus saada välähdyksen hyvästä muodosta, joka usein osoittautuu siksi ”oikeaksi”.

7. Hyvä ”*balanssi*” merkitsee sitä, että tyylin perustekijät yhdessä eri instrumenttien sopivan äänenvoimakkuuden kanssa ovat hyvin tasapainossa keskenään. Tähän siis sisältyy se ajatus, että muusikko tai yhtye saa sanottavansa tasapainoisesti ja tyylinmukaisesti esille. Balanssiin liittyen soittaminen ”*taimissa*” (eng. ’time’) tarkoittaa sitä, että rytmitaju ja kokemus ovat riittävät.

8. Hyvää ”*saundia*” eli sointia arvostetaan. Itse asiassa ’saundi’ voi toimia hyvin tärkeänä herätteenä koko elämänikäiseen musiikkisuhteeseen - tietynlaisessa intonaatiossa voi olla suunnattomasti emotionaalista voimaa<sup>75</sup>. ”Saundin” elämyksellinen voima on suunnaton! Tästä myöhemmin lisää.

9. ’*Toiminta*’: Jazzin puhekielen hyvin tavallinen ilmaus on sanoa yksinkertaisesti että musiikki ”toimii”, jos se toimii tyyllillisesti kaikin

---

<sup>74</sup> Baker (1995)

<sup>75</sup> Collierin luonnehdinta John Coltranesta on tässä mielessä kuvaava: ”He (John Coltrane) always felt that sound was the first manifestation in creation before music” (Collier (1978) s. 493).

puolin hyvin. Antero Honkasalon tulkinta tästä ilmauksesta on mielenkiintoinen hänen analysoidessaan luonnontieteiden ja tekniikan tapaa jäsentää maailmaa kielen avulla. Honkasalon mukaan (kursivointi minun):

Sen (luonnontieteiden) tapa hahmottaa maailmaa on tiukan deterministinen, perustuu yleensä kausaalimalleihin ja sulkee pois tutkimuksesta niin tutkijan sisäisen mielen ja tunteiden maailman kuin tutkimuskohteeseen liittyvän elämyksellisen ulottuvuuden. Sen kieli on yksiselitteinen ja yksiulotteinen. Sen perimmäisenä tarkoituksena on luonnon alistaminen ja hyväksikäyttäminen.

Vaikka luonnontieteiden ja tekniikan välinen vuorovaikutussuhde on vahva ja moniulotteinen, eivät insinööritieteiden ja ajattelun mallit kuitenkaan ole aivan samoja kuin fysiikan ja kemian. Insinääritieteille riittää, että kehitetty ratkaisu *toimii*. Miksi jokin laite toimii niin kuin se toimii, ei ole yhtä kiinnostavaa, kuin että se täyttää sille asetettavan tehtävän. ... Tekniikan tiedon kriteeri on *käytäntö eli toiminta* ja vain se. ... Tekniikan tapa ratkaista toimimalla ongelmia on aina kiehtonut erityisesti miehiä, koska miesten maailmassa ongelmien ratkaiseminen toimimalla on muutenkin hyvin keskeisellä sijalla. ... Insinöörien keskuudessa voi olla miehiä, jotka ovat hyviä suustaan tai taitavia neuvottelijoita ja puhutun kielen käyttäjiä, mutta kirjallinen itseilmaisuus ei ole tärkeä. Teoreetisointia ei arvosteta, käytännön toiminta sen sijaan on kunniaksaan.<sup>76</sup>

Honkasaloa mukaillen po. ilmauksessa siis voidaan nähdä eräänlainen miesten maailman kone-analogia, joka helposti sivuuttaa musiikin henkisen aspektin liian epämääräisenä, kaukaisena, tavoittamattomana. Koska siis toiminta on ensisijainen, kun kerran kaikki ”toimii”, miksi eritellä? Kyseessä on siis jazzin ”käytännöllinen” estetiikka, josta myöhemmin käytän nimitystä ’sanaton estetiikka’. Kolmas Collierin mainitsema periaate ’swing’-ilmiö<sup>77</sup>, jota olen edellä laajasti käsitellyt, on oikeastaan se toiminnallinen perustaso, jolle kokonaisuus rakentuu; se on eräänlainen sanaton itsestäänselvyys. Voi olla, että yksi afrikkalainen piirre, joka on jazzissa säilynyt hyvin selvänä ja kirkkaana, on yleensä perusasenne musiikin tekemiseen, tietty välitön, ongelmaton, tekisi mieli sanoa ”estetismiä” kaihtava perusasenne; ongelmaton asenne musiikilliseen materiaaliin sinänsä ja lopulta keskittynyt heittäytyminen sen pyörteisiin. Molemmissa traditioissa musiikkia tehtäessä ”mennään suoraan asiaan” -

<sup>76</sup> Honkasalo, Antero (1996): ”Tekniikan miehinen kieli”, *Tasa-arvo 1/1996*, s. 18 - 19.

<sup>77</sup> Collier (1988) s. 580.

musiikki joko ”toimii” tai sitten ei.

*Kompensaatioteoria* luovuuden selittäjänä ei ole kaiken kattava, mutta mahdollinen se on. Ristiriitaisuuksissa saattaa piillä luovuuden ydin. Mutta onko kaikki ”poikkeuksellinen” toiminta sitten kompensaatiota? Paitsi että kompensaatiolla ehkä paikataan koettuja puutteita, luulen, että se voitaisiin yleisesti tulkita siten, että kompensaatiolla (korvaaminen, tasapainottaminen) pyritään häivyttämään vieraantumisen tunne yleensä, tyhjyys, toimettomuus, tarkoituksettomuus, ”Angst”. ”Toiminnalla pyritään kompensoimaan toimettomuus”.

10. ”*Sanaton estetiikka*”: Minusta tuntuu siltä, että jazzmuusikot karttavat puhumasta musiikistaan esteettisin termein tai erityiseen syvällisyyteen pyrkien. Esteettinen erittely ei kuulu tämän sinänsä nuoren kulttuurin luonteenpiirteisiin siinä merkityksessä mikä sillä on esimerkiksi länsimaisen taidemusiikin piirissä. Sensijaan teknisistä kysymyksistä<sup>78</sup> kyllä vaihdetaan runsaasti ajatuksia. Saman asian aavisti jo Theodor Adorno - vaikka hänen havaintonsa eivät nykykatsannossa olekaan välttämättä ajanmukaisia - arvioidessaan musiikillisen käyttäytymisen eri tyyppisiä. Adornon mukaan jazz-ekspertti arvostaa spontaanisuutta ja osallistumista ja haluaisi usein ”vaihtaa esteettisen asenteen teknisurheilulliseen<sup>79</sup>.” Varsinainen ekspertti on nimittäin Adornon mielestä tiedostava ja reflektiivinen kuuntelija, joka tuntee sävellystavat ja periaatteet ja osaa myös arvioida niiden käyttöä.<sup>80</sup> Tämän ”sanattomuuden” on aistinut myös Wilmot Alfred Fraser todetessaan mm. seuraavaa: ”Jazzimprovisation represents Afro-American philosophy expressed in symbolic music and action rather than in words”<sup>81</sup>.

Modernissa jazzissa Adornon viimeksi mainittu määritelmä pätee

<sup>78</sup> On vitsi - mutta lähes tosi - että kun kaksi saksofonistia tapaa, alle viidessä minuutissa keskustelu kääntyy saksofonin suokappaleisiin ym.

<sup>79</sup> Jazzesityksen ja urheilukilpailun samanlainen aika-käsitys on silmiinpistävä: molemmissa keskeistä on nyt-hetkellisyys, ajatus ainutkertaisuudesta ja kuitenkin jatkuva muotojen toistuminen lähes rituaalinomaisesti. Monien mielestä urheilukilpailujen katselemisessa videonauhalla ei ole enää mitään mieltä - kaikki on jo mennyttä.

<sup>80</sup> Mäkelä, Tomi (1988): ”Esittävän ja säveltävän toiminnan suhde ja jazz-musiikki”, *Etnomusikologian vuosikirja* 1987 - 88, toim. Erkki Pekkilä ja Vesa Kurkela, Gummerus, Jyväskylä, s. 127 (alkuperäinen lähde: Adorno, Th.W. (1975): *Einleitung in die Musiksoziologie, zwölf theoretische Vorlesungen*, Suhrkamp Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, s. 27).

<sup>81</sup> Fraser, Wilmot Alfred (1983): *Jazzology: A study of the tradition in which jazz musicians learn to improvise*, University of Pennsylvania, Ann Arbor, s. 235.

varsinaisesti toisiin jazzmuusikoihin ja ehkä asiaan vihkiytyneisiin kriitikoihin, joilla usein on myös muusikkotausta. Valtaosa jazzkonsertti- tai klubiyleisöstä on tullut viihtymään ja kokemaan myönteisiä yhdessäolon hetkiä, samalla kun se lähinnä aistii tai vaistoa emotionaalisesti musiikista välittyvän vitaalisuuden. Suuret nimet - nostalgiaa - tai tiedotusvälineiden ja massamedian esille tuomina luonnollisesti vetävät ihmisiä puoleensa.

Perustavaa laatua oleva muutos tapahtui, kun biologista välttämättömyyttä (suvun jatkaminen tms.) - ei vapautta - ilmentävä tai symbolisoiva kollektiivinen perinne vähitellen muotoutui persoonallisen henkisen ilmaukseksi. Musiikin reflektiivisyys, älyllisyys ja ”taiteellisuus” tulivat esiin, samalla kun sen tanssimusiikillinen ym. rituaalinen funktio osittain jäivät taka-alalle<sup>82</sup>. Näin jazz sai lisää Adornon kaipaamia reflektiivisiä kuuntelijoita ja entistä enemmän myös esteettistä reflektiota osakseen. Heti tässä yhteydessä voidaan puhua suurista persoonallisuuksista, jotka merkittävällä henkilökohtaisella panoksellaan kehittivät musiikkia: Louis Armstrong, Lester Young, Charlie Parker, John Coltrane, Ornette Coleman vain muutamia mainitakseni.

Mutta edelleenkin vallitseva jazzkulttuurin suhteellinen sanattomuus ei kuitenkaan merkitse sitä, etteivätkö esteettiset arvot ja asenteet olisi merkityksellisiä - usein ne vain ilmaistaan ”jotenkin toisin” kuin luonnollisen kielen avulla. Toistan nyt sen, mitä kirjoitin jo aiemmin: jazzin estetiikan ydin on sen ei-verbaalisessa *aistillisuudessa* ja sitä kautta *toiminnallisuudessa* (fenomenologinen antropologia) - siis mahdollisimman lähellä termin ’estetiikka’ kaikkein alkuperäisintä merkitystä ’aistisuus’ tms. Yhteys elämään, välittömään aistimellisuuteen, fyysiseen toimintaan jne. on tavallaan niin läheinen, että tällaisen kohteen ulkoistaminen esteettiseksi objektiksi on lähes mahdotonta? On helpompi puhua vain tekniikasta, soinnuista, skaaloista, rakenteista, kielistä ja suokappaleista? *Tietenkin* tilanne on muuttunut tai muuttumassa, mutta pohjimmiltaan näin minä koen ”jazzin estetiikan” edelleen.

---

<sup>82</sup> Semiotiikan kielellä: Musiikin sääntöjen alkuperäisen hengen katoamisen estämiseksi sääntöjä uudistettiin: koodeja tarkistettiin kontekstin mukaan. Tai voidaan sanoa, että vanhojen tulkintakoodien rinnalle tuli uusia koodeja, jotka kaikki ovat edelleen olemassa eri konteksteista riippuen (Tarasti (1994a) s. 3 - 4).

### 3.6.6. "Imperfect art"

On hyvin eksistentiaalinen ajatustapa käsittää elämä taideteokseksi. Jo romanttinen taiteilijamyöty sisälsi tällaisen perusajatuksen. Mm. Riitta Pietilä on kiinnittänyt huomionsa tähän asiaan:

"Mutta millä oikeutuksella ylipäänsä etsimme analogioita taiteen tekemisen ja elämän välille? Sillä, että eksistentiaalisissa elämä ja taideteos samaistuvat toisiinsa: oleminen on taideteos, joka konstituoituu lopulliseen muotoonsa sillä hetkellä kun elämä päättyy. Ihminen valitsee elämänsä hetki hetkeltä uudelleen, samoin kun improvisoija valitsee soolonsa äänet; tosiautenttinen valitsija valitsee sekä elämänsä että musiikkinsa tavalla, joka karkoittaa muut ihmiset. Sillä vaikka henki on altis, on liha heikko: eksistentiaalismin kielelle käännettynä tämä merkitsee sitä, että tavalliset kuolevaiset keskimäärin halajavat turvallisuutta ja pysyvyyttä ja asioita, joita he voivat ymmärtää."<sup>83</sup>

Johdonmukaisin viimeistely tällaiselle "taideteokselle" on tietenkin itsetuhoinen käyttäytyminen esim. Charlie Parkerin tavoin. Seuraava esimerkki on 'free'-jazzin piiristä, joka kuitenkin heijastaa tehokkaasti näitä tunteja jazzrumpali Edward Vesalan sanoin:

"... mä korostan, että musa on melkein yhtä elämän kanssa. Se ei ole vain kirjoja ja harjoittelua, vaan elämistä. Siksi se onkin monille niin helvetin vaikeaa."<sup>84</sup>

Harri Uusitorpan "fenomenologinen" analyysi trumpettisti Miles Davisin musiikista on seuraavanlainen (toinen kursivointi minun):

Kukaan muu kuuluisuus ei ole hukannut yhtä monta ääntä tai tehnyt yhtä monta "virhettä", jotka hän sitten "kääntää loistavasti edukseen". Miles teki heikkouksista hyveitä. ... Hän teki "virheitä". Hän ei piitannut tyyleistä. Hän ei uskonut aitouteen. Hän ei erottanut taidetta ja elämää, ja sitä mitä se tuo mukanaan. Hän tasapainoili reunalla, *on the edge*.

Mutta miten Miles Davisia kuunnellaan? Mitä me kuulisimme, jos emme tietäisi kuuntelevamme juuri häntä? Tuottaja Brian Eno kirjoitti, että Milesin kuuntelemiseen, kaikkeen kuuntelemiseen, vaikuttaa konteksti. Musiikissa se on sitä, mitä me emme

<sup>83</sup> Pietilä, Riitta (1987): "To be or not to bop", *Synkooppi* 1/1987.

<sup>84</sup> Uusitorppa, Harri (1992a) : "Metsien mies - Edward Vesalan musiikkia piiskaa kahden suomalaisen luonnon ristiriita", *Helsingin Sanomat* 28.3.1992.

kuule. Se on sitä, mitä me luulemme, näemme, koemme. Se on *taustaa*. Milesistä pitämiseen vaikuttaa se, että kaikki vakuuttavat hänen ”suuruuttaan”. Mutta myös se, että hän oli salaperäinen, soitti Parkerin kanssa, kuului romantisoituun vähemmistöön, pukeutui tyylikkäästi, eli itsetuhoisen boheemisti, harrasti nyrkkeilyä, nopeita autoja ja kauniita naisia, ja oli .. hyvin cool. Ja niin edelleen, maun mukaan.

”Mutta olisiko Davisin musiikki maistunut yhtä makealta, jos sen tekijä olisi ollut ylipainoinen ja ruma, oslolainen insinööri”, kysyy Eno. Miles tiesi tämän . Hän oivalsi, että hänen taiteensa ei ole vain sitä, mitä hän soittaa. Se oli olemista, elämistä. Se oli *The Miles Davis Story*.<sup>85</sup>

Elämä tietenkin näyttäytyy meille enimmäkseen epätäydellisenä, ja jos taide heijastaa epätäydellistä elämää, on taide itsessäänkin ”epätäydellistä” luonteeltaan - ajatus on sinänsä kehittelyn arvoinen<sup>86</sup>. Jazzia voidaan luonnehtia korostaen improvisaation eräänlaista ”päiväperhomaisuutta” ja siten jazzin taiteellisen tuotoksen täysin erilaista luonnetta verrattuna vaikkapa konserttimusiikin sävellyksiin, joista Yrjö Heinonen kirjoittaa osuvasti: ”Luomalla tuotteita, jotka elävät kauemmin kuin hän (säveltäjä) itse ihminen pyrkii itse asiassa luomaan illuusion omasta kuolemattomuudestaan”<sup>87</sup>. Sen sijaan kun jazzimprovisaatio on päättynyt, se elää enää ainutkertaisena tapahtumana enää vain niiden ihmisten muistoissa jotka olivat sitä kuulemassa. Näin jazz on immanenttia taidetta, joka ei tähtää tuonpuoleiseen elämään - tai jazzissa tietty tuonpuoleisuus pyritään tavoittamaan *tässä ja nyt*, kuten tulen myöhemmin esittämään.

<sup>85</sup> Uusitorppa, Harri (1995d): ”Milesin musta laatikko löytyi - Kahden klubi-illan lumoavat levyt ovat vasta alkusoitto Davisin kootuille teoksille”, *Helsingin Sanomat* 30.9.1995.

<sup>86</sup> J.Krishnamurti on kirjoittanut täydellisyyden problematiikasta: ”On merkillistä, että haluamme aina olla täydellisiä jossakin tai jonkin mukaisesti. Se antaa saavuttamisen mahdollisuudet, ja saavuttamisen tuottama nautinto on tietenkin turhamaisuutta. Ilmenipä ylpeys missä muodossa tahansa, se on brutaalia ja johtaa tuhoon. Sekä ulkonainen että sisäinen täydellisyydenpyyde epää rakkauden, ja tehtiinpä mitä hyvänsä, jos rakkaus puuttuu, pettymys ja suru ovat väistämättömiä. Rakkaus ei ole täydellistä eikä epätäydellistä. Kysymys täydellisyydestä ja epätäydellisyydestä ilmaantuu vain silloin, kun ei ole rakkautta. Rakkaus ei milloinkaan tavoittele mitään; se ei tee itseään täydelliseksi. Se on savuton liekki. Täydellisyydentavoitteluun sisältyy vain mahtava savumassa; siten täydellisyys on pelkkää saavuttamista, joka on mekaanista - yhä täydellisempää kaavamaisuutta, jäljittelyä, pelon synnyttämistä. Jokainen kasvatetaan kilpailemaan, menestymään, ja silloin tulos on kaikki kaikessa. Rakkaus asiaan sinänsä häviää. Silloin ei instrumenttia käytetä rakkaudesta sen sointiin, vaan sen mukanaan tuoman kuuluisuuden, rahan, vaikutusvallan ja muun sellaisen vuoksi.” (Krishnamurti, J. (1980): *Tämä tapahtui*, Krishnamurtin muistiinpanoja, WSOY, Juva, s. 88 - 89)

<sup>87</sup> Heinonen, Yrjö (1995): *Elämyksestä ideaksi - ideasta musiikiksi; Sävellysprosessin yleinen malli ja sen soveltaminen Beatles-yhtyeen laulunteko- ja äänitysprosessiin*, Jyväskylän University Printing House and sisäsuomi Oy, Jyväskylä, s. 25.



Samalla ihmiselämä voidaan tietenkin mieltää jotenkin ”päiväperhosmaiseksi”. ’Täydellisyys’ ja ’aika’ kietoutuvat tässä jotenkin toisiinsa.

Ted Gioia on oivaltanut asian seuraavasti (kursivointi minun):

In no other area of creative endeavor *is there so little distance between the artist and his work of art*. In the spontaneous act of improvisation, the artist has no opportunity to give his music a separate existence, to revise it, to reconsider it, to mull over it. The notation of the autonomous work of art - so fashionable in recent intellectual circles - has no place in jazz. Jazz music lives and dies in the moment of performance, and *in that moment the musician is his music*. His improvisation is the purest expression possible of the artist's emotions and feelings and it is a purity which is only heightened by the absence of the spoken word.<sup>88</sup>

Gioia jatkaa samasta teemasta jazzin ”epätäydellisyiden estetiikassaan” seuraavasti kiinnittäen estetiikkansa mitä suurimmassa määrin ihmiseen, luovaan yksilöön:

Clearly any set of aesthetic standards which seek perfection or near-perfection in the work of art will find little to praise in jazz. Yet this approach, however prevalent, is not the only valid way of evaluating works of art. A contrasting, if not complementary attitude looks not at the art in isolation but in relation to the artist who created it; it asks whether that work is expressive of the artist, whether it reflects his own unique and incommensurable perspective on his art, whether it makes a statement without which the world would be in some small way, a lesser place. This, I believe, is precisely the attitude towards art that delights in jazz. We enjoy improvisation because we take enormous satisfaction in seeing what a great musical mind can create spontaneously. We are interested in what the artist can do, given the constraints of his art. We evaluate Louis Armstrong and Charlie Parker not by comparing them with Beethoven or Mozart but by comparing them with other musicians working under similar constraints, and our notions of excellence in jazz thus depend on our understanding of the abilities of individual artists and not on our perception of perfection in the work of art. In short, we are interested in the finished product (the improvisation) not as an autonomous object *but as the creation of a specific person*. When we listen to Charlie Parker's records we take delight in probing the depths of his abilities as an artist, and even his failures interest us because

---

<sup>88</sup> Gioia, Ted (1988): *The imperfect art. Reflections on Jazz Culture and Modern Culture*, Oxford University Press, New York, s. 83.

they tell us about the musician who created them.<sup>89</sup>

Samassa yhteydessä Gioia kritisoi voimakkaasti nykyisin vallalla olevia monia taideteorioita, jotka täydellisesti erottavat taideteoksen yksilöstä, joka loi teoksen. Jazzissa tämä ei ole mitenkään mahdollista. Gioian mielestä individualismi jazzissa - omalla erikoisella tavallaan - on ehkä kaikkein tärkeimmällä sijalla kaikkiin muihin taiteisiin verrattuna.<sup>90</sup> Myös Gioian ajatuksista voidaan vetää se johtopäätös, että jazzmuusikko, hänen musiikkinsa ja myös elämänsä - koska ihmistä ei voi erottaa elämästä - ovat yhtä.

Monien alalla toimivien mukaan ei missään tilanteessa muusikko ole niin paljas ja avoin kuin improvisoidessaan harjaantuneen yleisön edessä. Osaaminen, oma tunneskaala, senhetkinen mielenvire, voisi sanoa koko eksistenssi ovat "riisuttuna" ja esillä. Silti monen esiintymään suuntautuneen psykodynaamiikka, 'itseys' usein kuin "välttämättömyyden pakosta" vaatii esiintymään, asettamaan itsensä alttiiksi - tämä voi olla mitä suurin mielihyvää ja tyydytystä tuottava tekijä. Tästä enemmän myöhemmin.

Kritisoidessaan vallalla olevaa konserttimusiikin estetiikkaa Eero Tarasti on kiinnittänyt huomionsa edellä luonnehdittuun "täydellisyyteen" ja "epätäydellisyyteen" - kysymyksen hän näkee pohjimmiltaan eksistenssi-ongelmana:

Nykyajan musiikin tulkitsijoiden ongelma on se, että he suoriutuvat esityksestä täydellisesti olematta siinä eksistentiaalisesti läsnä. Mutta mikä on sitten eksistentiaalisen läsnäolon *merkki* kuullussa musiikissa? Tietenkin häiriö, virhe. Mitä virheettömämpää ja 'oikeampaa' on tulkinta, sitä elottomampaa, konemaisempaa se on. Kuitenkin vallitseva estetiikka pyrkii juuri tämän. Esityksessä tarkkaillaan juuri sen virheettömyyttä, josta arvostelijat kiiruhtavat huomauttamaan. Virhe saattaa tietenkin olla merkki läsnäolon puutteesta, mutta paradoksaalisesti se saattaa olla myös merkki päinvastaisesta. Siksi tietokoneetkin liittyvät täydelliseen äänisynteesiin erityisen *humanizer* -suodattimen, joka tekee sen vähemmän täydelliseksi.<sup>91</sup>

---

<sup>89</sup> Gioia (1988) s. 66 - 67.

<sup>90</sup> Gioia (1988) s. 67 - 68.

<sup>91</sup> Tarasti, Eero (1994b): "Paikan poetiikkaa, varsinkin musiikissa", *Synteesi* 4/1994, s. 42.

Tarastilta saan tässä diskurssiini uuden jazzimprovisaatiota määrittelevän attribuutin: ei ole yhdentekevää, missä *paikassa* musiikkia esitetään ja mitä musiikkia. ”Paikoilla on muistinsa”; konsertti- ja teatterisalit, jotka josinansa luovat merkityksiä. ”Menemällä tällaiseen paikkaan läsnäolontuntemme, eksistoinen asteemme tiivistyy ja kohoaa”.<sup>92</sup> Sinfoniamusiikki on syntynyt konserttisaleissa, ja siellä se on myös parhaimmillaan. Jazz on alunperin tanssisalien, sittemmin jazzklubien ja yökerhojen musiikkia, jonka vieminen suuriin ulkoilmatapahtumiin tai ”Jazz at the Philharmonic” -tyyppisiin tilanteisiin on mielestäni ongelmallinen asia.

Arvostelija voi kuitenkin aistia saman eksistenssiongelman kuin Tarastikin edellisessä suorassa lainauksessa. Jazzkriitikko Jukka Hauru on suominut arvostelussaan erästä nimeltä mainitsematonta konserttia, jossa ”ei ollut mitään vikaa, mutta josta ei mitään myöskään jäänyt mieleen”: ”Musiikissa ja taiteissa kuitenkin tietty särmikkyuden loihdima charmikkuus ovat aivan perustavia elementtejä. .... Olisivat tehneet edes jotakin aivan väärin. Sekin olisi ollut kiinnostavampaa”.<sup>93</sup>

Tarasti sivuaa näitä samoja kysymyksiä myös kirjoittaessaan ’eksistentiaalisemiotiikasta’ erinomaisen antoisassa artikkelissaan ”Improvisaation merkkikieli”. On mielenkiintoista - mutta Tarastin mukaan puhdas sattuma - että eksistentiaalisemiotiikalla on yhtymäkohtia moniin improvisaatioon liittyviin havaintoihin ja käytäntöihin<sup>94</sup>. Inhimillinen toiminta tai *toiminnallisuus* tulevat nyt semiotiikan tarkastelun piiriin; uutta on myös tutkimuskohteen ajallis-paikallinen *kontekstualisointi*. Tarasti kirjoittaa eksistentiaalisemiotiikan luonteesta:

Eksistentiaalisella semiotiikalla tarkoitan yksinkertaisesti sellaista semiotiikkaa, jossa kaikki sen vanhat, ”klassiset” keksinnöt jäävät voimaan. Mutta niihin lisätään yksi uusi tekijä: tutkijan ja tutkittavan kohteen tilanteen, ajankohdan, historian ja tulevaisuusperspektiivin näkökulma. Sanalla sanoen otamme huomioon eksistentiaalisena olemassaolon. ... Eksistentiaalisemiotiikka torjuu väkivaltaisen, ilmiötä vahingoittavan analyysin. Ilmiöiden universaalisuus piilee niiden partikulaarisuudessa, paikallisuudessa; ilmiöiden näkeminen jonakin, jossain valaistuksessa on olennaisinta; se mitä sanotaan, se

---

<sup>92</sup> Tarasti (1994b)

<sup>93</sup> Hauru, Jukka (1994b): ”Virheetöntä mutta yhdentekevää jazzia Jenkeistä”, *Helsingin Sanomat* 28.2.1994.

<sup>94</sup> Tarasti (1994a) s. 1.

mitä ilmaistaan, voi olla vähemmän tärkeää kuin se missä mielessä sanotaan; ajallisuuden huomioonottaminen: merkitys tihentyy, täyttyy sinä hetkenä kun tiedetään, että siitä on luovuttava.<sup>95</sup>

Fenomenologian ohjelman mukaisesti Tarasti siis kysyy nyt, missä mielessä tai miten asiat ovat; hän voisi myös kysyä, mitkä ovat intentiot. Eksistentiaalinen näkökulma tässä on ajallisuuden huomioonottaminen. Samassa yhteydessä Tarasti - kuten Gioiakin teki edellä - kritisoi eräitä improvisaationkin olemusta pohtineita tutkimussuuntia näköalattomuudesta siinä,

että improvisaatiossa ei ole kyse vain tuotteesta, objektista, tekstistä, vaan itse improvisaation aktista, toiminnasta. Kun puhumme improvisaatista, on olennaista huomata, kumpaa tarkoitamme: tuotetta - jolta vaadimme tiettyjä ominaisuuksia, kuten yllättävyyttä, *imprévisible*-kvaliteettia, niinkuin ranskalainen filosofi Vladimir Jankélévich sanoo, sekä toistumattomuutta eli *irreversibilitétä* - vai itse toimintaa. Mikäli kyse on jälkimmäisestä, kiinnittyy huomiomme ennen kaikkea improvisaation suorittajaan, subjektiin, improvisoijaan.<sup>96</sup>

Tarasti painottaa sitä, että improvisoinnissa tuottaminen, esittäjän fyysinen toiminta tulee erityisen voimallisesti esiin: ”Improvisaatiossa subjektin, improvisoijan, eksistentiaalinen, ajallinen ja paikallinen tilanne nousee aina etualalle”. Kun mikä tahansa musiikillinen lausuma ympäröidään sen tuottavalla toiminnalla ja monenlaisilla itse viestin ulkopuolisilla, sitä arvottavilla ja pohtivilla kommentteilla, saattaa myös tällainen tutkimuksellinen lähestymistapa Tarastin mukaan osoittautua huomattavasti rikkaammaksi kuin pelkkä tuotteen analyysi. Tässä on luonnollisesti tällöin kyse improvisaation tutkimuksesta pikemminkin kommunikaationa eli viestintänä kuin signifikaationa eli merkkinä.<sup>97</sup>

Edellä esitetyn jatkoksi vielä muutama sana jazzimprovisaation läheisestä suhteesta koko ”elämänkontekstiin”. Sovellan tässä jazzimprovisaatioon vapaasti Tarastin luonnostelemaa Richard Wagnerin *Nürnbergin mestarilaulajien* improvisaatioanalyysiä. Tarasti huomauttaa, että musiikin tekemisen ”sääntöjen ja vapaan luomisen, improvisaation, vastakohta on epäilemättä tilanteen olennaisimpia näkökohtia”. Nykyinen

<sup>95</sup> Tarasti (1994a) s. 19 - 20.

<sup>96</sup> Tarasti (1994a) s. 5.

<sup>97</sup> Tarasti (1994a) s. 6 - 7.

musiikkitieteellinen tutkimus saattaa helposti päätyä siihen toteamukseen, että improvisaatio on pohjimmiltaan pelkkää illuusiota: ankarat, tosin ehkä tiedostamattomat säännöt vaikuttavat kaiken toiminnan taustalla - kun säännöt tunnetaan, voidaan esimerkiksi tietokoneiden avulla tuottaa täsmälleen tyylin mukaisia ”improvisaatioita”. Onko tällainen synteettisesti tuotettu improvisaatio sitten täysin todellista vastaava, Tarasti kysyy, ja hän myös vastaa: ”Olennainen ero on ainakin ... sääntöjen syntyprosessi: mikään kone ei ole kyennyt itse keksimään noita sääntöjä yhtä vähän kuin luomaan niille sitä historiallista merkitysyhteyttä, josta ne saavat mielekkyytensä”. Toisin sanoen jazzimprovisaation voidaan ajatella olevan ”sääntöjen mukaan tehty mutta tietyn elämänhistoriallisen kokemuksen rikastuttama tuote, ... jonka ”koodit” opitaan vain aikaa myöten”.<sup>98</sup>

Jokaisella improvisaatiolla on siis oma historiansa. Saksofonisti Juhani Aaltonen sanoi minulle haastattelussaan täsmälleen tämän saman asian: Kielioppi, säännöt, tyyli voidaan helposti omaksua, mutta kaikilla niin ”klassisilla” kuin ”jazzjutuillakin” on oma historiansa, elämäntaustansa, johon kajoamisen Aaltonen näki suurena haasteena musiikki-pedagogiikalle.<sup>99</sup> Voidaan ajatella, että pelkän tyylipuhtaan jäljittelyn ja täysipainoisen improvisaation väliin sopii runsaasti elämänkokemusta tms. Kaikkea ei voi opettaa. Kaikella on oma *aikansa ja paikkansa*.

---

<sup>98</sup> Tarasti (1994a) s. 3 - 5.

<sup>99</sup> Aaltonen, Juhani: Haastattelu Nilsin musiikkileirillä 2.7.1995 (mt.).

### 3.7. Yksilö - yhteisö?

#### 3.7.1. Jazzyhteisö - organisaatioanalyysi

Jatkan edellä aloittamaani jazzin merkitysten analyysia ja samalla pyrin yhdistämään fenomenologisen ja eksistentiaalisen tarkastelutavan eräisiin uudemman kehityspsykologian ja psyko-dynamiikan perusolettamuksiin. Edellä on tullut esille se seikka, että jazzmusiikki - niinkuin nähtävästi kaikki muukin musiikki - on jollakin tapaa korostuneesti *yhteisöllistä* musiikkia. Marxin 'lajinelämän' käsitteeseen sisältyy ei vain mahdollisuus vaan myös käsitys ihmisestä yhteisöllisenä olentona. Myös johdannossa esittämäni filosofisen antropologian perusolettamukset tukevat tätä ajatusta. Mitä 'yhteisöllä' sitten jazzista puheenoleen voidaan tarkoittaa? Kiinnostukseni kohdistuu nimenomaan kulttuuriarvoiltaan pluralistiseen nykyaikaamme, jossa keskeistä näyttää olevan *valintojen* tekeminen. Eero Tarasti on todennut, että "eivät vain kaikki oman musiikinhistoriamme kaudet ole yhtäkaa läsnä nykyhetkessämme, vaan musiikillinen tietoisuutemme on laajentunut myös antropologiseen suuntaan ts. kohtaamme entistä useammin ulkopuolisten kulttuurien erilaisen musiikillisen arvomaailman ja todellisuuden"<sup>1</sup>. Otan seuraavassa esille Timo Leisiön deduktiivisesti johtaman systeemiteoreettisen näkökulman 'jazzyhteisön' käsitteeseen. Mallin soveltamisen käytäntöön Leisiö jättää toisten tehtäväksi.

Leisiön mielestä yhden yksittäisen kulttuuripiirteen avulla jotakin ihmisryhmää ei voida suoralta kädeltä määritellä yhteisöksi. Tietty tekijä yhdistää, mutta lopputulos on jokin muu organisaatio kuin yhteisö. Sirpalemaisesti rakentuneelle nykukulttuurillemme on ominaista ryhmäistyminen, josta on ollut Leisiön mukaan kaksi seurausta (kursivointi minun):

Yhtäältä on havaittu, että kulttuuriaan luovan nuoren kulttuuriset rakenne-elementit (= kytkökset) muodostavat nykyisin kaaoksen. Toisaalta olen halunnut väittää, että kaaoksesta (eli valinnaisten mutta keskenään ristiriitaisten arvojen aiheuttamasta epävarmuudesta) syntyy kuitenkin jokaisen yksilön mielessä häntä palveleva vaikeikaan aina tyydyttävä kokonaiskuva siitä, *mitä hän itse on suhteessa ympäristöönsä*. Näin

<sup>1</sup> Tarasti (1982): "Musiikkisemiotiikan kenttä", teoksessa *Musiikin soivat muodot, musiikintutkimuksen teorioita ja menetelmiä*, toimittanut Eero Tarasti, Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitos, Jyväskylä, s. 181.

nyky-yhteiskunnan kulttuuriprosesseille ominaisesti yksilö *valitsee* tuntemistaan kulttuurielementeistä ne, jotka häneen vetoavat, ja torjuu tai jättää huomiotta ne, jotka eivät häntä viehätä. Tämä pätee kaikessa. Yksilö ei voi valita sellaista, jota hän ei tunne - tai jota hän ei ole enkoodannut eli tunnistanut.<sup>2</sup>

Leisiö siteeraa Pekka Gronowia<sup>3</sup>, joka jakaa suomalaiset ”jazzin ystävät” kolmeen ryhmään: *muusikot, harrastajat ja välittäjät*. Harrastajat eivät yleensä itse soita, mutta löytävät jazzin usein jo teini-iässä. Harrastajan tausta on tyypillisesti keskiluokkainen kaupunkilaisympäristö, jossa on ollut tarjolla musiikillisia virikkeitä. Välittäjä on entinen aktiivimuusikko tai muutoin erityisen fanaattinen harrastaja, joka on sitoutunut aktiiviseen toimintaan jazzin hyväksi esimerkiksi lehdistössä, radio- ja tv-toiminnassa tai kerho- ja konserttitoiminnassa. Koska ”jazzin ystävien” piiri on pieni, muusikot harvoin voivat elää jazzin ammattilaisina. Siksi he usein ovat myös populaarimusiikin ”yhteisön” jäseniä toimien siellä monin eri tavoin. Toisaalta muusikot ja harrastajat ovat monella tapaa jäseninä laajemmassa kansainvälisessä ”jazzyhteisössä”.

Leisiön mielestä näiden kolmen osion suhde on kuitenkin ohjaillemattomuudessaan epäyhteisöllinen. Hypoteettinen ”jazz-yhteisö” on puhdas abstraktio. ”Jazzyhteisöön” ei myöskään liitytä millään hyväksyvällä päätöksellä, kuten luonnollisiin yhteisöihin liitytään. Kuitenkin ’jazz’ yhteisenä nimittäjänä on se vetovoimakeskus, joka kohdistuu ”jazzyhteisön” jokaiseen jäseneseen. Leisiö ehdottaa tällaiselle yhteisölle nimeksi latinasta johdettua käsitettä *seligregaatti* (*seligo* ’valita’, ’valikoida’; *se aggrego* ’liittyä joukkoon’), joka siis on yhden kulttuuripiirteen ympärille kiertyvä joukko, johon yksilö voi liittyä omakohtaisen valintapäätöksen perusteella. Seligregaatteihin voi liittyä myös muodollisia organisaatioita, mutta olennaista on se, että yksilö henkilökohtaisella ratkaisullaan valitsee itse liittymisensä seligregattiin.<sup>4</sup> Minun tutkielmani kannalta taas olennaista on se, että myös jazzin aktiivisesti suuntautuvat muusikot ja harrastajat nousevat tästä heterogeenisestä seligregaatista.

<sup>2</sup> Leisiö, Timo (1991): ”Kulttuuri, sosiaaliset systeemit ja seligregaatti”, teoksessa *Kansanmusiikin tutkimus - metodologian opas*, toimittanut Pirkko Moisala, VAPK-kustannus, Helsinki, s. 44 - 45.

<sup>3</sup> Alkuperäinen lähde: Gronow, Pekka (1985): *The Music Community*, Suomen äänitearkiston julkaisu nro 23, Helsinki.

<sup>4</sup> Leisiö (1991) s. 46 - 47 ja s. 49.

Seligregaatille vastakkainen joukko voisi Leisiön mielestä olla *aksigregaatti*. Tähän yksilö liittyisi joukon jäsenten tekemän hyväksynnän (latinan *acceptare*) perusteella. Aksigregaatin musiikki on aina luonteeltaan vaihtoehdotonta pakkomusiikkia, esimerkiksi ”heimomusiikit”, jotka ovat katoamassa, kun taas usein kaupallisten voimien tukemat seligregaatit näyttävät olevan lisääntymässä.<sup>5</sup> Toisaalta voidaan kysyä, onko meillä syntymässä uudentyyppisiä, moderneja aksigregaatteja jonkin ”pakottavan” aatteen ympärille.<sup>6</sup>

Lopuksi Timo Leisiö esittää tärkeän kysymyksen:

Arvioidessani Gronowia sanoin, ettei musiikki ole ’musiikkiyhteisön’ selittäjä eikä syy, vaan monimutkaisen kompleksin indikaattori ja seuraus. Toisin sanoen kysyn, mitkä ovat ne perimmäiset syyt, jotka saavat tietyt ihmiset valitsemaan yhdenlaisia ja tietyt ihmiset aivan toisenlaisia seligregaatteja. Tässä ajaudutaan nähdäkseni kulttuurisen ylärakenteen käsitteen alueelle. Siihen ei vielä tässä ole tilaisuutta puuttua. Samoin valinnan osuus, merkitys ja luonne jää tässä käsittelemättä, mutta ilmeistä kuitenkin on se, ettei valinnassa ole kysymys autonomiasta. Päinvastoin valinta on mahdollista vain suhteessa valitsijan maailmankuvan kokonaisuuteen, samalla kun valintaan vaikuttaa myös sosiaalinen paine. Nämä ovat tärkeitä tekijöitä analysoitaessa kansainvälistyvän populaarimusiikin prosesseja.<sup>7</sup>

Sosiologi Gerhard Schulze on sanonut:

Teemme liian nopeita johtopäätöksiä, jos kuvittelemme, että jokainen tekee eri tavalla kuin toiset. Kun pakkoja ei ole, tapaamme rakentaa niitä valintojen kautta”. ... ”Järjestäydymme yhteen keksimään toimintatapoja, jotka ovat yksilöllisiä vain siinä, että valitsemme juuri tämän tavan. Tällaisia kollektiivisia muotoja löydämme esimerkiksi muodista, musiikkimausta, lomapukeutumisesta.<sup>8</sup>

Jazzpianisti Jarmo Savolainen muistelee omaa nuoruuden kehitystään ja tasapainoiluaan klassisen musiikin ja jazzin välillä seuraavasti: ”En klaarannut klassisia ympyröitä henkisellä tasolla. Klassinen on musiikkina

---

<sup>5</sup> Leisiö (1991) s. 47.

<sup>6</sup> Leisiö (1991) s. 47.

<sup>7</sup> Leisiö (1991) s. 49 - 50.

<sup>8</sup> Virkki (1995)



ihan ok, mutta en viihtynyt niiden piirien ihmisten kanssa”<sup>9</sup>. Pohdin seuraavaksi niitä prosesseja, jotka saavat meidät valitsemaan omat yhteisömme, hahmottamaan itsemme osaksi niitä.

### 3.7.2. Protesti

Marshall W. Stearns analysoi jo 1950-luvun puolivälissä jazzin harrastuksen yhteiskunnallista luonnetta - yksilötason psykodynamiikkaa unohtamatta. Stearnsin näkökulma on amerikkalainen 50-lukulainen, mutta johtopäätöksiä meidänkin aikaamme siitä voidaan tehdä. Yhdysvaltalaiseen psykiatriseen tutkimukseen viitaten (Aaron H. Esman ja Norman M. Margolis) Stearns esittää, että jazz on olennaiselta luonteeltaan *kapinamusiikkia*. Ihmiset, jotka valitsevat jazzin omaksi musiikikseen, tekevät sen siksi, että suuri yleisö halveksii sitä<sup>10</sup>. Näin voidaan ainakin osittain ilmaista koko maailmaa kohtaan tunnettu kauna. Suuri yleisö Yhdysvalloissa torjui aluksi jazzin yhdistämällä sen neekereihin, ilotaloihin, gangsterien alamaailmaan ja yleensäkin maailmansotia seuranneisiin ”moraalin löystymisen” kausiin. Tarvittiin todellista rohkeutta ja kapinamieltä, mikäli mieli liittyä jazzin ystäviin.<sup>11</sup> Luulen, että meidän suomalaisessa kulttuurissamme nämä torjuvat pyrkimykset liittyivät - ja jossain määrin liittyvät edelleen - epäluuloisuuteen kaikkea outoa ja vierasta kohtaan. Jazzkulttuurin tehtävä sekä 1920- että 1940-luvulla näytti olleen vapauttaa nuoriso sodan ahdistavista muistoista tai agraarisen yhteiskunnan ahtaiksi koetuista rajoista. Suomeen amerikkalaisuus tuli oikein voimalla vuodesta 1945 lähtien ulottaen vaikutuksensa hyvin laajalle alueelle. Risto Heiskala on tutkinut amerikkalaisuuden esiinmarssia Suomeen; hän toteaa:

Amerikanismi on jännä kuvio. Siinä on selvästi kapinan aspekti, joka saa energiaa siitä, että voidaan tehdä jotain sellaista, joka harmittaa vanhempia ja opettajia. Erityisen hyvin tämä onnistuu tilanteessa, kun kulttuuriset skeemat ovat jo valmiina, kuten Suomen

<sup>9</sup> Juntunen, Mikael (1995): ”Savolaisen jazz ei tunne rajoja eikä musiikkia tehdä papereilla”, *Savon Sanomat* 17.3.1995.

<sup>10</sup> Tämä oli sivumennen sanoen minunkin kehitykseni lähtökohta jazzin harrastajana: sivuutin 1960-luvun nuorisomusiikin ilmiöt ja valitsin mieluummin vanhan jazzin; Mutta en olisi voinut tehdä valintaa, ellei isovanhempieni levyhyllystä olisi löytynyt yhtä ainota Louis Armstrong -kiekkoa - huumorimielessä hankittua.

<sup>11</sup> Stearns, Marshall W. (1963): *Jazzin historia*, suomennos Jorma Vironmäki, Otava, Keuruu, s. 224.

tapauksessa. Esimerkiksi 1960-luvun protestiliike amerikkalaisuutta vastaan tuli aikoinaan tuontitavarana suoraan Yhdysvalloista.<sup>12</sup>

Stearns väittää edelleen Esmaniin ja Margolis'iin tukeutuen, että ihmiset, jotka samaistavat itsensä jazzmusiikkiin, valitsevat tällaisen protestin tietoisesti tai tiedostamatta. Yhdysvalloissa avainasemassa ovat tällöin neekerit, älymystö ja nuoriso. Nuoriso on tässä tärkein ryhmä, koska "jazzin psykologinen alkulähde on nuorison psykologiaa". Nuoreen kohdistuu aikuiseksi, riippumattomaksi, luovaksi yksilöksi kasvamisen paineita ja myös esimerkiksi paineita olla ilmaistematta vähemmän toivottuja impulsseja - ristivedoista seuraa usein hämmennystä, ristiriitoja, jopa vihaa. Stearnsin mukaan kiihkeä takertuminen jazziin tarjoaa tehokkaan ja usein äänekkään tavan vastustaa vanhempia ja yhteiskuntaa, sillä nuoret ovat tietoisia vanhempien inhosta jazzia kohtaan. Toisaalta "jazzin harrastajat" tarjoaa suojaa ja riippumattomuutta pienenä, samoin tuntevien ryhmänä, jolla on varmat mielipiteet, joihin vedota. Tällainen ambivalenssi, kaksoiskuvitelma riippumattomuudesta ja turvallisuudesta voi Stearnsin mukaan "selittää, miksi jazzin ystävät usein fanaattisesti kiintyvät yhteen ainoaan kauteen ja muutamiin jazzmuusikoihin ja käyvät pyhää sotaa kaikkia vääräuskoisia vastaan".<sup>13</sup>

Ryhmä, yhteisö, jopa kokonainen kulttuuri näyttää voivan joutua tällaisen kaksiarvoisuuden ansaan: toisaalta periaatteellinen halu olla vapaamielinen ja suvaita erilaisuutta; toisaalta pakonomainen tarve ei-suvaita tavoitteena ryhmän olemassaolon turvaaminen. Kari Kurkelan väite on, että yhteisöllinen luova asenne sisältää ajatuksen erilaisuuden sietämisestä. Tästä voidaan päätellä, että mikäli jokin kulttuuri, yhteisö tms. jää henkisesti paikalleen vain puolustaen itseään sitä nakertavaa erilaisuutta vastaan, sahaa se tässä - kuvainnollisesti ilmaisten - omaa oksaansa. Hedelmällinen eri kulttuurien välinen yhteentörmäys, sekoittuminen jää tällöin toteutumatta - muistettakoon vain miten esimerkiksi jazz syntyi - ja vastaavasti tällainen "yhden kortin varaan rakentuva" ideologia voi täysin pettää, jos maailma muuttuukin. "Leväperäisyys" voi olla yhteisön kulttuurisen olemassaolon kannalta merkityksellinen, jopa "selviytymisen

---

<sup>12</sup> Rantanen, Miska (1995): "Rakkaan Amerikan armoilla; Jo puoli vuosisataa amerikanismia Suomessa, ja ilman vastarintaa", *Helsingin Sanomat* 7.6.1995.

<sup>13</sup> Stearns (1963) s. 225 - 226.

tae”.<sup>14</sup> Voisi ajatella, että esim. terveen itsetietoinen ja -tuntoinen jazzkulttuuri sisällyttää itseensä koko ajan ajatuksen myös omasta kuolemastaan - tai edes muuttumisestaan toiseksi, kuten yksilötasolla biologisesti on asianlaita. Onko tässä terveen, eksistentiaalisesti aidon modernismin (kehityksen) siemen? 'Kuvioiden' on muututtava 'taustan' mukaan? Bahtinilaisen karnevaali-teorian ydinajatus on - näin Henri Broms on asian tulkinnut - että:

Yhteisenä pitämässämme kulttuurissa on itse asiassa olemassa kaksi kulttuuria sisäkkäin, virallisen tietoisuuden luoma yläkulttuuri ja eräänlaisen *undergroundin* (Bahtin ei käytä tätä nimeä) luoma alakulttuuri. Karnevalisoitu alakulttuuri kääntää nurin kaikki yläkulttuurin arvot, keksii niistä uusia puolia, synnyttää näille yläkulttuurin arvoille uusia, täysin yllättäviä vaihtoehtoja. Tärkeimmät impulssit kulttuuriin tulevat karnevalisoidun kulttuurin puolelta. ”Virallisen” tietoisuuden tuottama kulttuuri luo selkeät, käsitteellisesti ymmärrettävät kulttuurimuodot, mutta karnevalisoitu kulttuuri tuottaa sen elämyksellisen ja syvälle symbolitasolle ulottuvan pohjan. ”Viralliselle tietoisuudelle” on ominaista, että se jonkin kulttuurimuodon tuotettuaan jäykistää tämän ja tekee siitä pakollisen. Tästä virallisen tietoisuuden pakosta vapauttaa meidän karnevalisoidun kulttuurin ”suuri nauru”. Karnevalisoidusta kulttuurista käyttää Bahtin vaativaa nimitystä ”palaaminen suureen aikaan”.<sup>15</sup>

Tästä ”suuresta naurusta” tai ”suuresta ajasta” ja sen luonteesta kirjoitan tarkemmin jazzin myyttien ja arkkityyppien tarkastelun yhteydessä. Nauru sinänsä on Bahtinin mukaan omintakeinen, eettinen tapa suhtautua todellisuuteen, eikä sen merkitystä ja sisältöä voida kääntää loogiselle kielelle. Karnevaalin kaksimieliseen, ambivalenttiin, dialektiseen nauruun sisältyy myös suunnaton määrä luomisenergiaa: ”se näkee kuoleman jo syntymässä ja syntymän kuolemassa” jne. ”Karnevaaliajattelu ei salli, että mitään näistä vastakohtista jäykistettäisiin absoluuttiseksi, kylmäksi ja yksipuoliseksi vakavuudeksi”. Lisäksi karnevaali-aika on toisenlainen, ei-lineaarinen, missä ilmiöille on ominaista ”iloinen suhteellisuus”. Karnevaalin sankari ei ole tämä tai tuo ilmiö, vaan itse muutos: ”karnevaali juhlii muutosta ja kaiken korvattavuutta”.<sup>16</sup> Se siis sallii ”ajassa liikkumisen”, ja näin se on sukua musiikin ja erityisesti ”jazzin ajalle”. Se on sanalla sanoen pelastava elämänasenne, ainoa mahdollisuus

---

<sup>14</sup> Kurkela, Kari (1995b): Luento ”Musiikki ja mieli” -seminaarissa Kuopiossa 23.4.1995.

<sup>15</sup> Broms (1985) s. 45.

<sup>16</sup> Broms (1985) s. 49 - 50.

kohdata ihmisen ajallisuuden aiheuttama perusahdistus ilman enempiä ahdistuksia! Karnevaalihenki siis on intuitiivisesti tajunnut sen, että *joka tapauksessa* ”kaikki virtaa”, muuttuu, tulee ja menee. Suurta terapeutista kansanviisautta?

Mutta mitä johtopäätöksiä edellisestä sitaatista voitaisiin vetää? Jazzissa ja esim. jazzklubikulttuurissa luonnollisesti edelleen on - ”sublimaatiosta” ja silostumisesta, ”taiteellistumisesta” huolimatta - runsaasti Bahtinin tarkoittaman karnevaalikulttuurin *tunnusmerkkejä*. Lainausmerkeissä seuraavassa Bromsin Bahtin-tulkintaa; *'karnevaalitori'-san*an tilalle olen kirjoittanut *'jazzklubi'-san*an: Esimerkiksi jazzklubissa ”ihmisten välinen etäisyys katoaa”, ja siellä ihmiset ”kohtaavat toisensa vapaasti ja tuttavallisesti”. Jazzklubi ”täydentää muuta elämää ja asettaa itsensä vaihtoehdoksi kaikkivoiville sosiaalisille hierarkioille” (edellä totesin, että monet tulevat klubiin vain viihtymään - musiikki on sivuseikka). Tämä siis jazzklubikulttuurista puhumattakaan festivaaleista, jonne monet saattavat lähteä vaikkapa viikoksi puhtaasti ”irrottelemaan”... Edelleen Bromsin Bahtin-tulkinnan mukaan ”kaikki mikä tavallisessa elämässä on yhteensopimatonta, sopii yhteen karnevaalissa. Karnevaali kokeilee uusia kombinaatioita, sille ovat kaikki yhteiskunnan tasot, kaikki ajatukset, kaikki arvot samanarvoisia”<sup>17</sup>. Mikä sopisi huonommin yhteen kuin jazz ja suomalainen poliittinen elämä? Selvä merkki siitä, että karnevalismi on edelleen merkityksellinen piirre myös nykyihmiselle, on se, että korkeinta ”establishmenttia” edustava Suomen tasavallan presidentti Ahtisaari ensi töikseen kutsui asuntoonsa kutsuvieraita viihdyttämään Count Basien orkesterin - alkuvuodesta 1994. Näin bahtinilaista karnevalismia voidaan käyttää apuna symboloimaan suomalaisen nyky-yhteiskunnan korkeata demokratian astetta. Nykyisin ei myöskään ole tavatonta, että ministerit ja kansanedustajat tai liike-elämän korkein johto vierailevat esim. Porin jazzfestivaaleilla; tällainen ele on selvä merkki vapautumisen kaipuusta. Mutta nyt johtopäätöksiin, joita edellä etsiskelin:

Jazz on aina aloittanut kunkin tyylikautensa *”rajalta”*, siellä sen pitäisi pysyäkin säilyttääkseen alkuperäisen merkityksensä. Lisäksi koulutuspoliittinen johtopäätös: jazz on - tai sen pitää olla - avoin systeemi, joka sietää - tai sen pitäisi sietää - erilaisia, hyvinkin paljon toisistaan poikkeavia näkemyksiä siitä, mitä se itsessään on - jotta ”raja-

---

<sup>17</sup> Broms (1985) s. 47.

tiloja” voisi syntyä. Ts. ei voi olla olemassa yhtä ”oikeata, pakollista jazzia”. Tällainen ajatus ei olisi ”jazzia”, sillä jazzin perusolemukseen näyttää kuuluvan jo sinänsä tietty ’*avant garde*’, uutta luova tekijä, jota ei pitäisi kahlita etukäteen kovin tarkkaan.

Mutta palatkaamme takaisin protesti-teoriaan ja jazzin psykologiseen ambivalenssiin. Sama edellä esillä ollut ambivalenssi suhde näyttää Stearnsin mukaan piilevän myös alkoholin ja huumeiden runsaassa käytössä: Pinnallisesti tarkastellen käyttö ilmentää yleisen mielipiteen vastustusta ja uhmaa, mutta saattaa täyttää - ja Stearnsin mielestä usein täyttääkin - ”tarpeen olla riippuvainen jostakin, kuvitelman turvallisuudesta”. Tällainen jazzille tunnusomainen kaksoisvaikutteinen psykologia voi muodostua nuorelle jopa ansaksi, jos hänen naiivin itsekeskeinen asenteensa esimerkiksi aikamme polttaviin ongelmiin on vain ”antakaa minun vain puhaltaa”. Jazzmuusikkojen usein ylistetty suvaitsevaisuus saattaa olla suureksi osaksi pelkkää välinpitämättömyyttä! Jos heiluriliike äärilaidasta toiseen on liian voimakas, lopputulos saattaa jopa olla itsetuho.<sup>18</sup> Esimerkkejä jazzin historiasta löytyy runsaasti.

Mielenkiintoinen on se Margolisin huomio - näin minä sen tulkiten - että tietty protestiasenne on tavallaan sisäänrakennettuna jazziin: se voi protestoida myös itseään, esim. omia vanhoja tyylejään vastaan.<sup>19</sup> Protestin kohde voi muuttua, mutta ei itse perusfunktio. Mitä vastaan jazz voisi protestoida esimerkiksi tämän päivän Suomessa? Vastaa: ehkä tärkein protestin kohde tällä hetkellä on koko perinteinen suomalainen musiikkikoulutusjärjestelmä, joka perinteisessä asenteellisuudessaan ei ehkä vastaakaan enää ”ajan hengen vaatimuksia”, nuorison odotuksia tms. Näin voitaisiin sanoa.

Margolisin perusteeksi siis on, että nuoruudelle tyypillinen ambivalentti psykologia on myös jazzin psykologian lähde<sup>20</sup>. Näin siis jazzin systeemissä olisi olemassa erityinen ”puberteettinen momentti” - siis nuoruusiän symbolismia. Ehkä jazz tarjoaa varttuneemmille harrastajilleen tilaisuuden jatkuvasti palata nuoruusiän tunnelmiin - ja ehkä ”sitäkin varhaisempiin” aikoihin, kuten myöhemmin tulen esittämään. Jos jazz näin näyttäytyy ikuisen nuoruuden symbolina, edustaa

<sup>18</sup> Stearns (1963) s. 226 - 227.

<sup>19</sup> Margolis (1954) s. 274.

<sup>20</sup> Margolis (1954) s. 290.

se tavallaan hyvin erilaista aika-käsitystä länsimäisen kulttuurin valtamuotoihin verrattuna - tästä myöhemmin lisää.

Seuraavan sitaatin Stearns on poiminut New York Post -lehdestä - kertomus sopisi hyvin esimerkiksi tenorisaksofonisti Stan Getziin:

Kun olin kolmetoistavuotias tahdoin oppia soittamaan saksofonia. Isäni - hän on kirjanpainaja - oli vuoden syömättä lounasta säästäen siten rahaa saadakseen minulle parhaan mahdollisen saksofonin. En ottanut mitään tunteja. Minä vain aloin soittaa sitä ... Päätin päästä huipulle. Aloin leikkiä aineella (heroiinilla) useita vuosia sitten. On vaikea selittää, miksi niin tein. Salissa oli niin paljon ihmisiä kuuntelemassa, että en näyttänyt voivani vapautua niistä. Tunsin, että tällä alalla minun on luotava, saatava aikaan jotakin uutta ja erilaista. Kun kokeilin huumausaineilla, ne tuntuivat sulkevan kaikki muut pois, niin että saatoin keskittyä paremmin musiikkiini ... aine vei minulta jokaisen kolikon ... taidan lopettaa.

Stearns näkee tässä periaatteessa saman, edellä esiintyneen ristiriidan: ”halu päästä irti yleisöstä, joka mahdollisesti ei arvosta hänen musiikkiaan, ... ja toiseksi halu riippumattomaan luomistyöhön”. Ongelma on ahdistanut jazzmuusikkoja aina, ja vaivaa niin kauan, kunnes jazzista tulee täysin arvostettua musiikkia, ja nuoret kuuntelevat sitä muusta syystä kuin protestiksi. Stearns viittaa tutkimustulokseen, jonka mukaan useimmat muusikot eivät lainkaan pidä suuresta yleisöstä, koska se ”ei ymmärrä mitään, ja siitä johtuen on uhkana muusikoille, koska se on myös maksaja”.<sup>21</sup> Riitta Pietilä kirjoittaa samasta teemasta ”eksistentiaalisesti”:

”...Ihminen on aina ja kaikkialla totaalisesti yksin, vailla todellista yhteyttä muihin ihmisiin; vailla tulevaisuutta ja pakotettuna tekemään jatkuvasti perustelemattomia valintoja. Toisin sanoen taputti pa yleisö tai ei, se ei kuitenkaan ymmärtänyt.”<sup>22</sup>

Tässä yhteydessä voi jälleen perustellusti pohtia, eikö jazz populaarimusiikin juuristaan huolimatta ole kehittynyt jotenkin ”elitistiseen”, taiteellisuutta korostavaan suuntaan; eikö protestimieli ole jo jäänyt taka-alalle? Jukkis Uotila vastaa tähän näin:

Jazz ja nk. kevyt musiikki lähtevät samalta perustalta, mutta jazzin rooli ja funktio on

---

<sup>21</sup> Stearns (1963) s. 227 - 228.

<sup>22</sup> Pietilä (1987)

toinen. Jazz on afro-amerikkalaisen musiikin hienostuneemmasta päästä, eikä siihen kuulu rockin tyyliin esim. kapinallisuutta.<sup>23</sup>

Nykyisin jazzmusiikki Yhdysvalloissa, Euroopassa tai meillä on keski-ikäisten, hyvin toimeentulevien ja koulutettujen ihmisten mielimusiikkia. Lisäksi nuorten koulutus on monipuolisesti järjestettyä ja varsinkin Euroopassa jazz saa myös jonkin verran julkista tukea. Tässä mielessä tilanne on jo huomattavasti muuttunut 1950-luvusta. Hyvin yleinen nykyisin - tämän olen pannut musiikkioppilaitoksissa työskennellessäni merkille - on kehityskulku, jossa alunperin rock-musiikkia harrastaneet nuoret vähitellen liukuvat ”hienostuneemman” jazzin pariin.

Mutta jotain vastakulttuurisia aineksia jazzin henkiseen perinteeseen - sanokaamme nykyiseen jazzin myyttiin - on jäänyt. Otan jälleen kotoisen - tällä kertaa humoristisen - esimerkin: Suomen Jazzliitto on 1960-luvulta lähtien vuosittain myöntänyt Yrjö-palkinnon jollekin ansioituneelle suomalaiselle jazzmuusikolle. Seuraavassa katkelma jazzliiton silloisen puheenjohtajan Lauri Karvosen puheesta ensimmäisessä Yrjö-palkinnon luovutustilaisuudessa Yrjön Grillissä Helsingissä 11.11.1967:

Mistä Suomessa vallitseva yleinen Yrjövieroksunta sitten oikeastaan johtuu? Eräänä painavana seikkana saattaa olla sisäelimiemme harjaantumattomuus. Nämä eivät osaa tarpeeksi ajoissa varoittaa isäntäänsä, jotta tämä voisi valmistautua ottamaan Yrjön esimerkiksi sopivaksi katsomaansa astiaan ellei suorastaan kulhoon. Sisäelinten harjaantumattomuus juuri johtaa siihen, että Yrjö tulee yllättäen ja pujahtaa lattialle kaikkien hämmästeltyväksi ja tallattavaksi. Tällöin Yrjön ominaistuoksukin näin äkkinäisenä hajuärsyksenä koettuna helposti muodostuu vastenmieliseksi ja kuvottavaksi elämykseksi, mikä ei alunperin ole ollut tarkoituksena. Yrjöä ei siis pystytä valjastamaan hyödylliseen ja mieluisaan käyttöön ilman tunnollista omakohtaista harjoitusta. Tilastoista -- koskivat ne sitten lukumääräisesti kuinka useata henkilöä tahansa -- ei ole apua, sillä Yrjö on jokaiselle henkilölle aina ensisijaisesti omakohtainen ”tässä ja nyt” -elämys, joka kaiken lisäksi on joka kerta tuore ja erilainen kuin edellisellä kerralla. Runsaalla harjoituksella voi kuka tahansa -- jos tahtoo -- kuitenkin kerätä siksi paljon kokemusta (sekä fyysistä että emotionaalista), että voi vähitellen onnistua oppimaan säännöstelemään Yrjöntuloa. Tällöin Yrjöstä kehkeytyy mieluisa vieras ja reilu toveri, jota muut ihailen ja

---

<sup>23</sup> Anon: ”Jukkis Uotila jazzin apulaisprofessoriksi”, Savon Sanomat 9.12.1994.

salaa kadehtien katsovat.<sup>24</sup>

Katkelmasta paistaa selvästi tietty humoristissävvyinen vastustus ja alkoholin käytön ihannoiti, joka nykyistä selvemmin sävytti 1960-luvun nuorison vapautumispyrkimyksiä. Alkuperäinen yhteys on hämärtynyt mutta palkinnon nimi on jäänyt elämään. Luulen, että protestiteoria on edelleen elinkelpoinen siinä merkityksessä, että se vielä nykyisinkin tarjoaa selityksen halulle olla erilainen, erottua joukosta, samaistua ja liittyä omaksi koettuun seligregattiin, johon kaikilla ei ole asiaa. Näin teoria voi selittää erityisesti yksilöiden individualistisia haluja ja pyrkimyksiä. Saksofonisti Jukka Perko tavallaan vahvistaa tämän omalta kohdaltaan, kun Aslak Allinniemi ensin kysyy:

Jazzin puolella ns. suuren yleisön musiikkia ovat esim. dixieland, swing ja mainstream. Ne vastaavat enemmistön tunteisiin. Eli voitaisiin ajatella, että ne ovat kehittyneet puhtaasti musiikillisista lähtökohdista, musiikin ehkä alkuperäisestä tarkoituksesta, antaa mielihyvää ja virkistystä ihmisille. Bebopilla ja ns. modernin jazzin eri muodoilla sensijaan on kapinalliset ja älylliset lähtökohdat. On haluttu erottua porukasta. Niihin on liittynyt kiinteästi myös yleisestä poikkeava pukeutuminen ja käyttäytyminen. Eli ne ovat ikäänkuin keinotekoisia musiikkia. Suuri yleisö vaistoa sen ja siksi vieroksuu niitä?

Ja tähän Jukka Perko vastaa:

Myönnän sen siten omalla kohdallani, että minä halusin erottua porukasta, olla vastaan. Bebop oli minulle ikäänkuin murrosikäjuttu: minä dikkaan tällaista musaa, te olette mänttejä, te ette tajua. Mutta se on vain yksi aspekti, eikä se enää ole edes kapinallista musiikkia.<sup>25</sup>

Protestiteoria on Stearnsin mukaan ”yksinkertaisesti eräs monista osittain pätevistä yrityksistä tulkita erittäin moniaineksista taidemuotoa”. Sosiaalisten ja taloudellisten tekijöiden laaja verkosto monine vaikutuksineen on yksi tekijä, jota ei pidä jättää huomiota vaille. Myös kulttuurimme seksuaalisia ja muita jännityksiä jazz epäilemättä kuvastaa.<sup>26</sup> Mutta tässä suhteessa afro-amerikkalainen musiikki kokonaisuutena

---

<sup>24</sup> Karvonen, Lauri (1991): Puhe Yrjö-palkinnon luovutustilaisuudessa Helsingissä 11.11.1967, artikkelissa ”Mikä ihmisen YRJÖ?”, *Suomen Jazzliiton tiedotuslehti JAZZIT!* 4/1991.

<sup>25</sup> Allinniemi (1993)

<sup>26</sup> Stearns (1963), s. 229.



edelleenkin saa voimakasta vastakaikua nuorison psykodynamiikasta ja vitaliteetista. 1960-luvulta lähtien edellä kuvattu vastakulttuurisuus vain on kanavoitunut korostuneesti rock-musiikkiin ja sen johdannaisiin. Keskustelin tästä problematiikasta muutamia vuosia sitten Tallinnan radion jazztoimittajan Mati Brauerin kanssa. Hänen teoriansa mukaan lujaa soitettu rock-musiikki voidaan perustella ainakin kolmella tavalla: Ensiksikin fyysinen perustelun mukaan lujaa soitettu rock ravistelee sananmukaisesti; toiseksi psykologinen perustelu: tällainen musiikki porautuu mahdollisimman syvälle kuulijan tajuntaan manipulaation tehostamiseksi; ja kolmanneksi yhteiskunnallinen perustelu: musiikilla rakennetaan soiva muuri nuorison ja vanhempien sukupolvien välille periaatteena ”antakaa meidän olla rauhassa”.

Amerikkalainen trumpetisti Wynton Marsalis kiinnitti huomionsa tähän samaan asiaan vieraillessaan Porin jazzfestivaaleilla kesällä 1995. Televisiohaastattelussaan hän totesi, että suuri äänenvoimakkuus luo illuusion voimasta - se on hänen mielestään vaikutelma, ”jota emme ole ansainneet”. ”Soundin” kehittyminen voi myös häiriintyä, jos pelkkä voimakas ääni on itseisarvo.

On esitetty myös seuraava ajatusten kulku: Simon Firthin ja Nelson Georgen mukaan rockin ja rhythm & bluesin tappoi yksi ja sama keskittynyt, integroitunut ja läpikapitalisoitunut *musiikkiteollisuus*. Musta musiikki kuoli silloin kun musta amerikkalainen elämäntapa kuoli uuden mustan keskiluokan kadottaessa yhteyden oman kansansa ainutlaatuihin ja omaan perinteeseen, Nelson George väittää. Hänelle kuolema tarkoittaa tiettyjen mallien ja tyylien surkastumista ja mustan, riippumattoman musiikkiteollisuuden kietoutumista valkoiseen viihdeteollisuuteen. (Jazzin osalta tämä voidaan katsoa osittain tapahtuneen viimeistään 1920-luvulla! huom. mt.) Firth ja George eivät tietenkään puhu kirjaimellisesti musiikin kuolemasta vaan *merkitysten* ja *ideologioiden* hiipumisesta. Soitto soi edelleen, mutta rock ja rhythm & blues eivät enää voi *merkitä* sitä mitä ennen oli tapana. Aika on ajanut autenttisuuden, rehellisyyden, nuoruuden ja vastakulttuurin ohi. Musta popmusiikki - Georgen ymmärtämänä vallankumouksellisenä voimana - kuoli. Mustan musiikin tappoi Georgen mukaan paradoksaalisesti juuri se, minkä puolesta musta Amerikka lauloi ja soitti 1960-luvulla: ”tasa-arvo ja vapaus”. Valkoinen ja musta

sulautuivat harmaaksi massaksi.<sup>27</sup> Jazzille voidaan periaatteessa ajatella käyneen samaan tapaan, paitsi että perinteeseensä uskova, itsetietoinen bebop, ja siitä versonnut modernin jazzin synty 1940-luvulta lähtien palauttivat tilanteen eräässä mielessä ennalleen. Sen jälkeen koodit uusiutuivat ja syntyi ”taidejazz”, jota sitäkin alettiin vähitellen ymmärtää, niin että siitä tuli jazzin mainstreamia - nyt sekin on vaarassa jäädä markkinavoimien runnomaksi.

En voi tässä yhteydessä olla viittaamatta omien kesäisten musiikkifestivaalienne nykytilaan ja siitä versonneeseen kritiikkiin. Jazzkritikko Jukka Hauru kirjoittaa Porin jazzfestivaalien synnyttämistä vaikutelmistaan kesällä 1995:

Makkara-, olut- ja soulfestivaaliksi muuttunut Porin Jazz löi 30-vuotissynttäreiden kunniaksi kaikki edelliset yleisöennätyksensä. ... Televisioutisten tieto kahdestakymmenestä tuhannesta ”jazzin ystävästä” osoittautui (kuitenkin) virheelliseksi. Tosiasia näytti olevan, että jazzin ystäviä paikalla oli muutama kourallinen, mutta makkaran, oluen ja soulin ystäviä sitäkin enemmän. ... Viimeistään nyt, 30-vuotissynttärinä, voitiin todeta, että ohjelmapolitiikalle luonteenomainen loputtoman kasvun idea on tullut tiensä päähän. ... Kansantaloudesta on sanottu, että markkinavoimat ovat hyvä renki, mutta huono isäntä. Taiteen ja musiikin kohdalla tämä pitää vielä ehdottomammin paikkansa. Porin pääasia on ollut jo pitkään sponsoritahojen hyysääminen. ... Juhlien johto puhuu kauniisti jazzkäsitteen sisällön alituisesta muuttumisesta, riskien ottamisesta ja uudistumisesta. Käytännössä kokeilut ja riskit minimoidaan, jotta yleisömäärä saataisiin maksimoitua. Tämä vuosi osoitti, että pyrkimyksissä onnistuttiin.

Politiikkaa on puolusteltu sillä, että pop- ja soul-legendat ovat välttämättömiä, jotta ”epäkaupallisempi” jazz saataisiin kustannettua. Kunpa olisikin näin. Markkinoilta imuroidut rahat ja resurssit on kuitenkin satsattu yhä suurempien tapahtumien ja puitteiden rahoittamiseen, samalla kun jazzin ydin, hyvä musiikki, on määrätietoisesti haudattu melussa. Nyt meillä on valtava tavaratalo ja tuote, jossa jazzia on enää nimi. Ehdotan senkin hylkäämistä. Voisimme puhua vain Porin festivaalista, Porifestista. Pori Jazz on kuollut, eläköön Porin markkinat. Porifestin porfastelua ei pidätä mikään.<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> Uusitorppa, Harri (1989): ”Teollisuus tappoi rockin - Simon Firth ja Nelson George tapaavat populaarimusiikin hautausmaalla”, *Helsingin Sanomat* 8.4.1989.

<sup>28</sup> Hauru, Jukka (1995d): ”Pori Jazz on kuollut, eläköön markkinat”, *Helsingin Sanomat* 22.7.1995.

Kari Ilmonen ja Jouni Kaipainen ihmettelevät yleisellä tasolla samaa asiaa kuin Haurukin. Heidän mielestään nykyinen markkinahenkien ajattelu ja kuntien muodikas imago-kampanjointi luovat kulttuurista ja taiteesta valmista mielikuvatuotetta, jonka tarkoituksena on lähinnä paikkakunnan elikeinoelämän elvyttäminen. Mainonnan ja rahan merkitys näyttää korostuvan, samalla kun ajan henki ei tarjoa juurikaan ajattelun vaihtoehtoja, ei kritiikkiä. Pieniä festivaaleja syntyy ja kuolee, samalla kun suurimmat nykyiset musiikkifestivaalimme ovat jo laitostuneet. Julkinen tuki puolestaan näyttää yhä enenevässä määrin kohdistuvan jo asemansa vakiinnuttaneisiin suuriin festivaaleihin, jotka aina ylittävät myös uutiskynnyksen suurilla kävijämäärillään. ”Markkinatalouden lakina on antaa sille, jolla jo on”. Seurauksena tällaisesta kulttuuripolitiikasta on aivan ilmeisesti markkinalogiikan mukainen keskittyminen ja yhdenmukaistuminen, joka ei suosi vaihtoehtoja. Suurten mammuttifestivaalien huomattavat päämainvestoinnit saattavat lisäksi luoda pysyviä ”rahastusautomaatteja” - laitostumisen tieltä ei ole paluuta. Myös sponsorit innostuvat nykyisin lähinnä vain suurista ”lippulaiivoista”, joissa yrityksen nimi näkyy ja kuuluu, samalla kun uudet tai pienet alueelliset juhlat kituvat rahanpuutteessa - taiteellisesti korkeatasoisia ne toki voivat olla! Ilmonen ja Kaipainen kysyvätkin, onko raha musiikkijuhlien pyhä henki?<sup>29</sup>

Aiemmin oli puhetta taiteen ja musiikin metafyyysisistä päämääristä; voidaan kysyä, kuinka hyvin suuret musiikkijuhlat palvelevat näitä alkuperäisiksi koettuja seikkoja. Onko teknosysteemin ja luovan taiteen symbioosi kaikin ajoin hedelmällinen, vai ajavatko muut tarkoitusperät ajoittain ohi? Voidaan hyvin ajatella, että jazzmusiikin perinteeseen ja sen perimmäiseen luonteeseen laitostuminen ja sitä seuraava yhdenmukaistuminen sopivat mahdollisimman huonosti: ’protestia’ tai sen lievempää ilmausta individualistista ’vaihtoehtoa’ on mahdoton sulattaa.

### 3.7.3. Idealisaatio ja samastuminen

Tämän alaluvun lähtökohtana olkoon säveltäjä Kaija Saariahon seuraava yhteenvedonomainen lausuma:

---

<sup>29</sup> Ilmonen, Kari ja Kaipainen, Jouni: ”Rahako musiikkijuhlien pyhä henki?”, *Helsingin Sanomat* 16.7.1995.

Musiikki liittyy identiteettiini, ilman musiikkia minua ei tavallaan ole olemassa. Haluan ajatella elämää musiikin kautta, musiikillisten ideoiden avulla. Elämää ja säveltämistä on mahdotonta erottaa toisistaan.<sup>30</sup>

Jazzista puheenollen - ehkä jazz ja konserttimusiikki ovat monessakin mielessä samasta paradigmasta lähtöisin! - Marshall Stearns viittaa siihen, että on mahdollista tuntea myös kypsää mielenkiintoa jazzmusiikkia kohtaan. Aluksi Margolista siteeraten:

”On olemassa ryhmä, joka huolimatta siitä, että se on aluksi joutunut jazzin pariin nuoruuden kiihkon vuoksi, säilyttää mielenkiintonsa vielä silloinkin, kun tunne-elämässä on saavutettu kypsyys. He kykenevät saamaan jazzista taiteellista ja emotionaalista tyydytystä, joka korostaa jazzin luovia ja yksilöllisiä piirteitä.” Toisin sanoen: jazz on taidemuoto ja voi tarjota runsaasti tyydytyksen tunteita. Juuri tässä kohden tulevat psykiatrisen tarkastelutavan rajoitukset selviksi. Jos jazzmuusikolle on mahdollista harrastaa musiikkia luovana taiteena, ei jazz voi olla yksinomaan protestimusiikkia. Jos ihmisille on mahdollista olla kiinnostuneita jazzista kypsänä, täysin vastuullisina aikuisina, ei jazz ole yksinomaan protestimusiikkia. Jazzmuusikolla on suunnaton tarve ilmaista itseään luovalla ja positiivisella tavalla. Voidaan todella kysyä, syntyykö mitään taidetta sellaisten ihmisten toimesta, jotka ovat pelkästään jotain vastaan. Positiivisen luomistyön ei tarvitse olla yksinomaan vastalauseita.<sup>31</sup>

Otan seuraavassa esille kaksi psykoanalyysin piirissä syntyneitä käsitettä, jotka ovat alkaneet vakiintua yleiseen käyttöön. Ne ovat osoittautuneet elinvoimaisiksi niiden ilmeisen osuvuuden vuoksi, ja ne myös liittyvät läheisesti edellä esitettyyn tematiikkaan.

Kari E. Turusen mukaan erilaiset *ihanteet* kuuluvat olennaisena osana ihmisen kehitykseen, joka näyttää suorastaan tarvitsevan *idealisaatioita*, tai se ainakin käyttää niitä. Aluksi vanhemmat usein toimivat idealisoinnin kohteena, jolloin näiden arvot, arvostukset, tavat jne. siirtyvät lapsen persoonallisuuden tavoitteeksi ja päämääräksi. Mutta

idealisaatio voi kohdistua moneen muuhun suuntaan (esim. asiantuntijoihin, tutkijoihin, taiteilijoihin) ja tämä voi merkitä kehityksen kiihoketta. Psykodynaamisesti se usein myös korvaa niitä narsistisia unelmia (unelmia taitamisesta, suuruudesta, vallasta,

<sup>30</sup> Amberla, Kai (1995): ”Kaija Saariaho, Elämää musiikin kautta, musiikkia elämän kautta”, *Rondo* 8/1995, s. 6.

<sup>31</sup> Sterns (1963) s. 228 - 229.

merkittävyydestä jne.), joita yksilö ei rohkene avoimesti kohdistaa itseensä. Liittyminen merkittävään tekee henkilöstä itsestäänkin merkittävän. Tiettyyn kuvaan sisältyy yleensä kuviteltu mahdollisuus yltää samaan - usein kuviteltuun - asemaan.<sup>32</sup>

Idealisaatio on siis usein illusorinen luonteeltaan. Ja se on myös eräässä mielessä hyvin myyttinen, "luonnollinen" ajatus. Turusen mukaan projektiivisessä idealisaatiossa ihanteita heijastetaan yksilön ulkopuolelle (esimerkiksi rakastettuun), ja introjektiivisessä idealisaatiossa yksilö taas sisäistää itseensä idealisoituja aineksia. Käytännössä idealisaatio esiintyy tavallisesti vastavuoroisuutena, jolloin molemmat suunnat toteutuvat osittain yhtä aikaa. Näin idealisaatio on yksilölle myös tapa liittyä ympäristöön. Kaksisuuntaisessa idealisaatiotapahtumassa yksilö omaksuu aineksia omaksi toivekuvakseen, jolloin syntyy enemmän tai vähemmän realistinen minäihanne. Se puolestaan toimii parhaimmillaan myös yksilön persoonallisuutta kehittävänä voimana.<sup>33</sup>

*Identifikaation* (samastumisen) käsite on toinen tutkielmani kannalta keskeinen käsite, joka läheisesti liittyy idealisaatioon, vaikka ei ole sen kanssa yhtenevä. Samastuttaessa johonkin tämä henkilö tai seikka ikään kuin kietoo minänä piiriinsä ilman että minuus tiedostaisi riippuvuutta tai asiaan vaikuttavia piileviä tekijöitä. Ihminen omaksuu jonkin kohteen tai osan siitä, niin että se vaikuttaa hänen käyttäytymiseensä merkittävästi. Näin kohde muodostuu tavallaan osaksi yksilön persoonallisuutta.<sup>34</sup> Turunen kirjoittaa edelleen:

Pidän samastumista hyvin laajana minuuteen liittyvänä ominaisuutena. Tyypillistä on se, että samastumme (minämme samastuu) esimerkiksi ajatuksiin, käsityksiin, teorioihin, maailmankatsomuksiin, tunteisiin ja yhteyksiin. Vastaavasti, vaikka ehkä dynaamisesti toisella tavalla, samastumme ihmisiin, ystäviin, yhteisöihin, kansaan jne. Ihmisen elämän voi nähdä olevan samastumisen ja irrottautumisen (ei-samastumisen) vastavuoroista liikettä. Samastuminen merkitsee usein oppimista, mutta myös sidotuksi tulemistä. Se on hyvin luonnollista elämässä. Sekä narsistiset että rakentavat sielunvoimat yhdessä usein nimenomaan motivoivat samastumisen.<sup>35</sup>

**Huomio kiinnittyy siihen, että samastuessamme myös tavallaan sidomme**

<sup>32</sup> Turunen, Kari E. (1989): *Mieli ja sielu*, Arator Oy, Vammala, s. 321 - 322.

<sup>33</sup> Turunen (1989) s. 322.

<sup>34</sup> Turunen (1989) s. 323.

<sup>35</sup> Turunen (1989) s. 323.

itsemme, vapaaehtoisesti rajoitamme vapauttamme. Turunen toteaa, että minuuden kannalta tähän liittyy tietynlaista sokeutta, jota ilman meidän on kuitenkin vaikeata elää - ainakin osaksi tarvitsemme tätä. Perustaltaan samastuminen on hyvin hämmäntävä ilmiö, joka herättää monenlaisia kysymyksiä suhteestamme maailmaan, ihmisen olemuksista yleensä.<sup>36</sup> Klassinen kysymys voisi olla: kuka minä sitten olen?

Voisi sanoa, että samastumisen kautta ihmiselle syntyy kuva omasta itseystään ja identiteetistään. Identiteettiimme on sisäänrakennettuna olemisemme perusta, se, mitä ihminen loppujen lopuksi on ja tavoittelee, hänen intentionsa. Kari Kurkela on määritellyt identiteetin sellaisiksi henkiseksi periaatteiksi, jotka ovat käyttäytymisemme ja todellisuuskokemuksemme perustana. Laajemmassa mielessä voidaan ajatella, että myös ryhmällä on käyttäytymisensä ja todellisuuskokemuksensa perustana tietty ryhmäidentiteetti, nimitettäköön tätä sitten vaikka 'kulttuuriksi'<sup>37</sup>.

Itseystemme sekä imee itseensä 'vaikutelmia' (impression) ulkomaailmasta että tuottaa itsestään ulkomaailmaan 'ilmauksia' (expression); Molemmissa liikkeissä itseystemme subjektiivisesti käsittelee tätä "tietoa", mistä on seurauksena se, että kaikki kokemuksemme viime kädessä ilmentävät itseyttämme. Musiikki on tässä mielessä eräs tapa tutustua itseensä.<sup>38</sup> Subjektiivista merkityksenantoa fenomenologisesti ajatellen.

Enkulturaatio, sosiaalistuminen on sitä, että yksilön identiteetti kaikkine arvolatauksineen muuttuu vähitellen hyvin samantyyppiseksi kuin sen yhteisön identiteetti, joka taustallamme vaikuttaa (kuvio/tausta -periaate). Mutta voidaan ajatella, että taiteellinen vapaus merkitsee yksilölle uskallusta lopulta myös irrottautua alkuperäisistä esikuvista ja uskallusta kulkea omaa tietä uusille, jopa tuntemattomille alueille esimerkiksi musiikillisesti itseään kehittäen ja toteuttaen. Viittaa aiempaan Bergson-sitaattiin todellisesta vapaudesta: olemme vapaita, kun tekomme ilmentävät persoonallisuuttamme tms. Saksofonisti Seppo "Paroni" Paakkunainen ilmaisee ongelman perinnetietoisesti näin:

...pitäisi pystyä improvisoimaan uusia, kiehtovia ideoita; usein nämä liittyvät ihmisen

<sup>36</sup> Turunen (1989) s. 323.

<sup>37</sup> Kurkela (1995b)

<sup>38</sup> Kurkela (1995b)

identiteettiin ja omaan kulttuuriin - siis oman maan perinteisiin.<sup>39</sup>

Samastumisen avulla voi myös syntyä voimakas me-tunne, joka palvelee kaipaustamme kuulua joukkoon. Idealisaatiolla ja samastumisella on ehkä selitettävissä se ”uusprofessionalistinen kiihko”, joka vuosikymmenestä toiseen sävyttää senhetkistä nuorta muusikkopolvea. Tällöin musiikin oikeiden muotojen hallitseminen saa hyvin korostuneen aseman ajattelussa - joskus ehkä jopa sisällön<sup>40</sup> kustannuksella? Jos hyväksytään ajatus, että musiikki on osa itseyytämme, tällöin omaa musiikkia ”parantamalla”, pyrkimällä ylittämään edellisten sukupolvien saavutukset ”parannellaan” myös itseyttä. 1940-luvulla bebop-villityksen riehuessa kuumimmillaan ”bebopparit” nimittivät traditionaalisen jazzin esittäjiä vähemmän mairittelevasti ”homeisiksi viikunoiksi” tms.

Ross Russell muistuttaa, että 1940-luvun moderni jazzmusiikki Yhdysvalloissa vaati myös uuden *kielen*. Syntyi uusi salakieli, jonka vain asiaan vihkiytyneet saattoivat tuntea - mutta eikö tämä ”kielipeli”-ilmiö toistu jatkuvasti vuosikymmenestä toiseen?

Vanhojen jazzmuusikkojen ennen niin muodikkaat ilmaisut olivat nyt aikansa eläneitä ja paljastivat auttamatta puhujan aataminaikaiseksi. ... Tarkoitus oli aina sama: sulkea vihkiytymättömät pois, hämätä määnttejä, lujittaa sisäistä yhteenkuuluvuutta. ... uuden musiikin tavoin uusi kieli välitti visusti kangistuneita kaavoja ja vakiintuneita käsityksiä. Musiikin tavoin se oli alati liikkuvaa kieltä, joka muuttui hienokseltaan päivästä toiseen, sai jatkuvasti tuoreita muotoja ja lisämerkityksiä ja ilmaisi yhteiset käsitykset ja tarpeet. Nopeasti ja moduloiden puhuttuna se oli lähes käsittämätön murre. Niin kielellisesti kuin musiikillisestikin bopparit olivat sulkeutuneet oven. Ideana oli pysytellä sisäpuolella ja katsoa ulos. Siinä syy niihin vahvasti tummennettuihin laseihin, joita pidettiin uhmakkaasti silmillä hämyisimmässäkin yökerhossa. ... Jos uusi kieli oli eksoottista, niin käyttäytyminen oli muuttunut oudon hillityksi. ... Pukeutuminen muuttui siistimmäksi ja sovinnaisemmaksi.<sup>41</sup>

Mutta uusi kieli oli myös osa kollektiivista protestia:

<sup>39</sup> Tammi vuori, Tuuli-sisko (1980): ”Kuinka paroni kohtasi Lönnrotin”, *Rondo* 8/80.

<sup>40</sup> Jazzpianisti Jarmo Savolainen on todennut nykyisen jazzkoulutuksen yhdenmukais-tavata vaikutuksesta seuraavaa: ”Ymmärrän hyvin tuon ongelman. Uskon kuitenkin, että vahva persoona tulee mistä vaan ulos. Ei sellaista koulutuksella voi tuhota. Edelleen on myös sukupolvien kuiluja, mutta sekään ei välttämättä ole musiikillinen kysymys” (Hauru, Jukka (1995b): ”Ei latvan kautta puuhun”, Helsingin Sanomat 17.3.1995.

<sup>41</sup> Russell (1979) s. 162 - 163.

Jazzmuusikkojen elämänmuoto, heidän työaikansa, heidän pitkät juurettomat kiertelykautensa erottivat heidät tavallisesta arkielämästä. Jazz oli aina ollut vallitsevan järjestelmän vastaista ja jazzmuusikot piinallisessa kiitollisuudenvelassa epämääräisestä asemastaan viihdemaailmassa. Nyt tulivat hipsterit kapinoimaan nimenomaan vallitsevaa jazzjärjestelmää vastaan. Swingmuusikkojen hedonistisiin elämänasenteisiin tämä uusi elämäntyyli lisäsi yhteiskunnallisen tiedostuksen. Maan kaksipuoluejärjestelmä läskipäisine ehdokkaineen oli *hype* (fuskua). Sen tuomioistuimet olivat huippuunsa hiottu farssi. Järjestelmä koettiin mutkikkaaksi mekanismiksi, jonka tehtävänä oli sortaa kansaa. Toinen maailmansota oli irvokas show, jonka lavastajat, vanhuudenhöperöt ukonrahjukset, olivat onnistuneet muuttamaan Amerikan suunnattomaksi vankileiriksi.<sup>42</sup>

\*\*\*

Mitä sitten on *nostalgia*? Sekin liittyy jollakin tapaa samastumiseen. Populaarimusikissa ja jazzissa tämä ilmiö on hyvin yleinen. Se voi viitata myyttiseen ”menneisyyteen”, hyväksi ja tavoiteltavaksi koettuun ”kulta-aikaan”, jonka voimme saada takaisin vain muistoissamme. Konkreettinen esimerkki optimistisen 1960-luvun tanssimusiikista: melodiat olivat ”tarttuvia” ja hyvin vaikkapa vihelletävissä - toisin kuin tämän päivän discoviihteen vähemmän tarttuvat melodiat. Nostalginen edustaa tuttua ja turvallista, joka ehkä vie ajatukset pois huolista ja suruista - tällaisella musiikin piirteellä voi olla hyvin suuri, rauhoittava ja viihdyttävä merkitys ihmisille. Tässä mielessä hyvä viihde on meille perin tarpeellista. Mikäli nostalgia merkitsee tarrautumista kuluneisiin, menneisiin ilmiöihin, käsitetään se usein negatiivisesti. Ehkä nostalgia pohjimmiltaan selittää esimerkiksi traditionaalisen (”Dixieland-”) jazzin ja ”mainstreamin” jatkuvaa suosiota. Joka tapauksessa nostalgiaan kuuluu olennaisena osana muisto jostakin elämyksestä tai elämyssarjasta. Lisäksi on tärkeätä huomata, että nostalgiaan sisältyy täsmälleen niitä samoja piirteitä, jotka esitin jo ”rakkauden ideologian” yhteydessä: tietty rakkausteeman regressiivinen piirre. Myös nostalgian suorittama regressio voi laukaista tietyn ”luovuuden” - vaikkapa vain kuulijoiden mielessä ”jokamiehen taitona” jossakin Tapani Kansan iskelmäkonsertissa. Tämä on ”nostalgian tehtävä” psykoanalyttisesti ajatellen.

Joku on sanonut, että nykyinen nostalgian aalto heijastaa itse asiassa sitä

---

<sup>42</sup> Russell (1979) s. 163.



tulevaisuuden pelkoa, joka nyt on vallalla, joskin ”pinnan alla”. Nostalgian avulla voimme palata menneisyyteen *symbolisesti*: esimerkiksi vanhojen tavaroiden, musiikin avulla voimme saada lapsuutemme ”kulta-ajan” takaisin. Edelleen esimerkiksi 1950-luvun futurististen tavaroiden avulla voimme symbolisesti palauttaa ajan, jolloin vielä uskottiin tulevaisuuteen. Nyt jo nostalgisella 1950- ja 60-luvun modernilla musiikilla (Miles Davis, John Coltrane ym.) voi olla tämä sama symbolinen tehtävä. Haluaisin edelliseen viitaten väittää, että nykyinen nostalgian suosio lopultakin on jonkinlainen vastareaktio nykykulttuurimme postmodernin vaiheen arvorelativismille, kaiken kattavalle pluralismille, uskolle ”ei mihinkään”. Jari Ehrnrooth on luonnehtinut tätä kulttuurin nykyvaihetta ”hajanaisen itsen ajaksi” mielekkyysrakenteineen ilman ihanteita ja ilman tavoittamatonta päämäärää. Tuo postmoderni aika on nyt, ja sitä luonnehtivat narsismi ja skitsofrenia, suuren yleisön diktatuuri ja edistysuskon romahdus.<sup>43</sup> Vai joko tämä vaihe meni ohi?

Vielä pieni sivuhuomio ’nostalgiaan’: Jazzmuusikkojen keskuudessa nykyisin jonkin verran kytevä vanhojen instrumenttien harrastus, ns. ”vintage-boomi” (vanhat kitarat ja vahvistimet, vanhat saksofonit jne.) saattaa sekin jollakin lailla liittyä tässä luonnehtimaani nostalgia-teemaan. On ehkä totta, että eräät vanhat soittimet todella saattavat soida paremmin kuin nykyiset - ehkä huonommista raaka-aineista ja aiempaa enemmän koneellisena massatuotantona valmistetut - soittimet. Mutta voi myös olla niin, että näillä ”vanhan hyvän ajan instrumenteilla” toisaalta myös on mahdollisimman luontevaa mentaalisesti eläytyen tuottaa täsmälleen niitä samoja ”soundeja” joita 30 tai 50 vuotta sitten tuotettiin, ja näin ”palata ajassa taaksepäin onnelliseen kulta-aikaan”.

\*\*\*

Mutta nyt takaisin samastumis-teemaan. Samaistuessamme tietynlaisiin musiikin ’kuvioihin’ rakennamme samalla itseyyttämme, persoonallista tyyliämme, jonka yllättäen muuksi muuttaminen ei välttämättä ole ongelmatonta<sup>44</sup>. *Tyylin* omaksuminen voidaan siten nähdä prosessina, jossa muusikko ”tekee itsensä”. Tässä mielessä ’tyylin’ käsite jazzissa on

---

<sup>43</sup> Hellman, Heikki (1995): ”ABZ hajanaiseen itseän”, *Helsingin Sanomat* 1.7.1995.

<sup>44</sup> Barytonisaksofonisti Gerry Mulligan korostaa, että omaa taustaa ei voi väärentää. ”Miten minä olisin voinut esimerkiksi innostua jazz-rockista, kun minulla ei ole mitään suhdetta rockiin. Nuoremmilla polvilla tilanne on tietysti toinen” (Petäjä (1995).

hyvin tärkeä ja perustavaa laatua oleva käsite, jonka merkitys on uskoakseni paljon syvällisempi jazzmusiikissa kuin esimerkiksi modernin konserttimusiikin piirissä tapahtuvassa improvisoinnissa. Tomi Mäkelä kirjoittaa asiasta näin:

Vapaassa improvisaatiossa taiteilijat pyrkivät välttämään kaikkea ennalta sovittua ja ennen kaikkea musiikin yleistyyliä. Tämä onkin tärkeä ero siihen improvisaatioon nähden, joka juontaa juurensa jazz- ja bluesperinteestä. Niin yksittäiset sävelet kuin niiden viitekehykset musiikin historiassa pyritään löytämään itse.<sup>45</sup>

Tyylin valitseminen on siis identiteettikysymys. Mutta myös jazzin musisoinnin teoriaan ja sen tutkimiseen sisältyy mielestäni syvällinen merkitys: luomalla ”oman teorian” muusikko samalla luo itselleen oman lähestymistavan rakastamaansa musiikkiin. Teoria saattaa olla täysin konventioiden mukainen, mutta tärkeätä on se, että se on ”itse keksitty”. Apulaisprof. Lauri Rauhala on osuvasti todennut: ”Tärkeintä on se, mitä kukin löytää omalla tavallaan”. Näin ’tyyli’ ja ’teoria’ jazzissa tulevat hyvin lähelle toisiaan; molemmat tulevat eräässä mielessä ”sisältä”, eivät ulkopuolelta tuotettuina. Tämän vuoksi jazzin ”teorioita” on niin monia.

Populaarimusiikin ja jazzin piirissä muusikon arvostus siis määräytyy huomattavassa määrin sen perusteella, kuinka hyvin hän pystyy luomaan uutta, ilmentämään itseään jonkin *tyylin* puitteissa. Teemat, soinnut, skaalat ja artikulaatio, ”svengi” on hallittava, traditio tunnettava - sitä pidetään itsestäänselvyytenä. Mutta myös taitavasti tehty jonkin nimekkään muusikon jäljittely on arvostettua varsinkin nuorten muusikkojen keskuudessa. Se onkin nähtävä luonnollisena ja välttämättömänä opiskelumetodina. Ehkä 1980-luvulla Yhdysvalloista Suomeenkin levinnyt ”uusprofessionalistinen” suuntaus (Wynton ja Brandford Marsalis ym.) oli pohjimmiltaan vastaliike jazzin postmodernismin vapaampien tuulien arvorelativismille ja eräänlaiselle tyyliittömyydelle: korostivathan ”uusprofessionalistit” paitsi musiikin muodollista puolta, musiikkityyliä, myös muita ulkonaisia seikkoja kuten pukeutumista, käytöstapoja jne.

Edelleen samastuminen jazziin voi tapahtua salamannopeasti, elämyksellisesti, usein siis ehkä lähtökontana ”soundi”, kuten edellä oli

---

<sup>45</sup> Mäkelä, Tomi (1990b): ”Sofia Gubaidulina luo elävää nykyaikaa”, *Helsingin Sanomat* 4.8.1990.

puhetta: Vanhemman polven saksofonistin Teuvo Siikasaaren kertomus omasta heräämisestään on tässä mielessä kuvaava:

En varmaan olisi alkanut soittaa, jos en olisi kuullut Getziä. Kävi kuin elokuvissa. Olin Kotkassa Turvalan tansseissa, kun levyltä alkoi kuulua saksofonin soittoa. Jähmetyin ja hypnotisoiduin. Kaikki ympäriltä hävisi. Kuulin vain sen fonin äänen ja tiesin, että tällaiselta musiikin pitää kuulostaa.<sup>46</sup>

Tässä meillä on käsillä elämys, jonka merkitys kokijalleen muodostui sittemmin elämänikäisen ”rakkaussuhteen” perustaksi. Tämän tutkielman kirjoittajalla on - paitsi vastaavanlaisia kokemuksia - myös varastossaan lukuisia samantyyppisiä kuvauksia. Virolainen kitaristi Tiit Paulus kertoi minulle vast’ikään, kesällä 1995 omasta kokemuksestaan, kuinka hänen maailmansa muuttui täydellisesti, kun hän 15-vuotiaana kuuli Suomen radiosta jazztrion esityksen, jossa oli myös sähkökitara mukana. Tässä vielä saksofonisti Jan Karbarekin kuvaus omasta ”valaistumisestaan”:

Nuoren Janin (Garbarek) varsinainen innoittaja ja oppimestari oli John Coltrane, joka iski häntä suoraan palleaan ja pudotti polvilleen haukkomaan - soitollaan. ”Kuulin 14-vuotiaana, sattumalta ja tietämättömänä, radiosta Coltranen *Countdownin* - ja PAM! Nyt sitä hetkeä voi verrata vain mystiseen valaistumiseen ja henkiseen heräämiseen: myös minun *täytyi* saada tenorifoni”.<sup>47</sup>

Ja vielä yksi todistus elämyksen voimasta - tällä kertaa jazzpianisti Iiro Rantalan kokemana:

Musiikista Rantala todella innostui vasta 15-vuotiaana, kun hän kuuli jazzopiston kesäleirillä Chic Corean levyn *Return to Forever*. Se oli herätys, joka vei yöunet pitkäksi ajaksi. Hän trenasi yökaudet vanhempiensa maunulalaispyöräiliikkeen Urheilu-Rantalan varastossa pianonsoittoa.<sup>48</sup>

Näin on käynyt monelle - harva vain pystyy osoittamaan näin tarkasti hetken, jolloin tämä perustavaa laatua oleva elämys tapahtui. Luulen, että idealisaatio-prosessi on monessa tapauksessa tärkeä nuoruuden

---

<sup>46</sup> Hauru, Jukka (1995c): ”Kerrasta kiinni fonin ääneen”, *Helsingin Sanomat* 27.5.1995..

<sup>47</sup> Uusitorppa, Harri (1995a): ”Muistoja Pohjolasta”, *Helsingin Sanomat* 28.2.1995.

<sup>48</sup> Kemppainen, Jouni K. (1997): ”Trio Bravo”, *Helsingin Sanomien kk-liite*, helmikuu 1997, s. 51.

musiikillisen kehityksen lähtökohta. Samastuminen seuraa varjona tätä prosessia, samalla kun siihen vähitellen liittyy mukaan jopa elämänikäinen valinta: identiteetti, elämän sisältö ja -tapa. Aikuisiällä persoonallisuuden kypsyminenvaiheessa nämä ideaalit ja valinnat eivät ehkä kokonaan katoa, mutta ne painuvat jotenkin taka-alalle, taustaksi, pois kuvioista, jolloin varsinaiset suuremmat, ”omat elämäkuviot” yhdistyneenä yksilölliseen luovaan toimintaan valtaavat alaa. Tällöin kyse on irtautumisesta, kuten Kari E. Turunen edellä mainitsi. Mikä on se, joka säilyy tai jää olemaan meissä? Tästä seuraavaksi.

### 3.7.4. Identtisyys - identiteetti

Edellä otaksuttiin, että identiteettiimme on sisäänrakennettuna koko olemisemme perusta, se mitä ihminen loppujen lopuksi on ja mitä hän tavoittelee, hänen intentionsa. Tajunnan tiedostettujen alueiden ’taustana’ voidaan ajatella olevan viettienergia, se, jota psykoanalyysi nimittää ’Idiksi’ (engl. ’self’). Idin viettikeskuksena on narsististen tarpeiden muodostama patologinen ydin, joka sulkee piiriinsä tiedottomat sielunaiheet, fiksaatiot tiettyihin (ehkä ratkaisemattomiin) asioihin jne.<sup>49</sup> Tarkastelen seuraavaksi, miten ’identiteettiimme’ käsittäminen pohjimmiltaan on mahdollista.

Sven Krohnin - häntä on pidettävä yhtenä suomalaisen fenomenologisen koulukunnan ”isänä” - mukaan aktiivisuus eli *toiminta*, jonka tuloksena on teko, edellyttää sekä *tavoitetta*, johon toiminta suuntautuu, että *minää*, itseä, tekijää, joka ohjaa toimintaa kohti tavoitetta. Toiminnan käsite on Krohnin mukaan fundamentaalikäsite, joka esittäytyy meille esianalyttisesti ’annettuna’, koska toimintakin fundamentaliana on annettu<sup>50</sup>. Toiminnan tavoitteen asettamiseen tietoisesti liittyy puolestaan aina ’annettuna’ *valinta*. Tällainen toiminnallisuus filosofisena käsitteenä lähtee kuitenkin siitä, että aitoa aktiivisuutta ja pelkkää muutosta ei pidä samaistaa. Olennaista on se, että valintaan liittyy ”tässä ja nyt” piste, kun aikomus muuttuu ratkaisevaksi päätökseksi, joka aloittaa toiminnan. Nyt-pisteen minällä näyttää olevan ulottuvuus sekä mahdolliseen ja ideaaliseen tulevaisuuteen, jossa tavoite, jonka mukaan toiminta ohjautuu, näyttäytyy

<sup>49</sup> Turunen (1989) s. 318 - 319.

<sup>50</sup> Vrt. Marxin ajatus työn (toiminnan) merkityksestä ihmiselle ”lajinelämänä”. Myös mm. Hegelille, Husserlille, Bergsonille tai Wittgensteinille ajatus on läheinen.

abstraktisena ja ideaalisena olemuksena, että myös reaalisesti olleeksi tiedostettuun menneisyyteen<sup>51</sup>. Krohn kysyy nyt, mikä on se jatkuvuuden peruste, joka saa ”minän”, näkijän ja valitsijan, tiedostamaan menneitä mielikuvia ja abstraktisia käsitteitä juuri *minun* kokemuksiksini ja elämänkerrakseni. Krohn kirjoittaa:

Kaikessa ajattelussa on siten keskeistä, että tietyissä toisistaan erillisissä käsittämisaakteissa tiedostamme tietyt käsitteelliset olemukset samoiksi itsensä kanssa identtiseksi olemuksiksi siitä huolimatta, että käsittämisaaktit itse sijoittuvat ajallisen tapahtumasarjan toisistaan erillisiin pisteisiin. Sillä tämän oivaltamistiedostamistoiminnan mahdollisuuden ehto on - tämä näyttää ilmeiseltä - itse *identtisyyden käsitteen* esikielellinen tajuaminen. ... Fundamentaalikäsitteet, joiden termit eivät ole koostuja nominaalimääritelmien yhdistetyistä termeistä, ovat ankkuroituja ihmisen perustilanteen yksilöllisiin esiintymiin, joiden ”juuret” eli ontologiset, hermeneuttisessa käsitteanalyysissä paljastuvat ehdot aluksi saattavat kuulua tajunnan vain esiymmärrettyyn tai jopa tiedottomaan, syvyyspsykologian esille vetämään alueeseen. Tässä pidän perusteltuna väitettä, että *identtisyyden* käsite on fundamentaalikäsite.<sup>52</sup>

”Identtisen” käsitettä on yritetty kuvata erilaisin nominaalimääritelmien, mutta tämä johtaa kehäajatteluun; esimerkiksi symmetria, refleksisuus tai transsiitivisuus ovat identtisyyden aitoja tunnusmerkkejä, mutta nekin ymmärretään vain, koska identtisyys käsitteenä on jo ’annettu’. ”Identtisyys” täsmällisenä käsitteenä ei myöskään merkitse samaa kuin ”samankaltaisuus”. Kokemuksessa nimittäin ei *yksilöllisen* esiintyminen uudelleen ole koskaan saman uusiutumista vaan ainoastaan samankaltaisuuksien kokemista eri aikoina.<sup>53</sup>

Riitta Pietilä on oivallisesti soveltanut edellä esitettyä jazzmusiikkiin seuraavalla tavalla:

”Tietoisuuden intentionaalisuus tarkoittaa sitä, että ihminen transsendoi kohti ei-olevaa: ylittää ajan ja paikan. ... Jazzmuusikolle annetaan yksinkertainen, usein triviaali teema ja sitä tukeva harmonia, ja sanotaan: tee itse loput. Näin maailmassa on ilmeisesti noin tuhat versiota kappaleesta 'Round Midnight': tuhat tuon sävellyksen *ilmenemää*, joista yksikään

<sup>51</sup> Säveltäjä Sofia Gubaidulina on lausunut: ”Menneisyys ja tulevaisuus ovat vain epämääräistä virtaa. Taiteilijan ja luovan ihmisen on kyettävä tarttumaan siihen pienen värähdykseen, jota nykyhetkeksi kutsutaan” (Mäkelä, Tomi (1990a): ”Gubaidulinan teoksilla on mystinen merkitys”, *Helsingin Sanomat* 4.8.1990.)

<sup>52</sup> Krohn (1981) s. 250 - 253.

<sup>53</sup> Krohn (1981) s. 253.

ei ole se oikea: sitä oikeaahan emme voi tavoittaa. Jazzmusiikissa sitä ei edes *etsitä*, päinvastoin kuin taidemusiikin puolella, jossa yhä jaksetaan uskoa jonkin 'autenttisen' tulkinnan olemassaoloon. ...Tietoisuus suuntautuu nimenomaan ei-olevaan; niihin mahdollisuuksiin, joita näkyvän (ja näennäisen) todellisuuden alle kätkeytyy. ...Olennaista on nähdä uusia mahdollisuuksia: niiden toteutuminen ei ole relevanttia, mutta niiden näkeminen on.”<sup>54</sup>

'Identiteetti' on siis fundamentaali- eli peruskäsite, mutta edelleen Krohn kysyy, mikä on silloin tämän käsitteen tajuamisen mahdollisuuden ehto? Miten saattaa identtisyiden käsite olla käytettävissämme? Miten ylipäänsä on mahdollista ajatella ja puhua samasta yksilöstä, jos ”kaikki virtaa”? Krohn lähtee siitä, että ”yleinen ja siten käsitteellinen on yksilöllisessä tai yksilöllisen välityksellä tajuttua yleistä”<sup>55</sup>. Käsitteet ja järjestelmät ankkuroituvat fundamentaalikäsitteisiin ja -käsitejärjestelmiin sekä yksilöllisiin fundamentaalioihin eli lyhyesti sanottuna 'eidoksiin'. ”Mutta mikä on se yksilöllinen fundamentaalia, johon identtisyiden käsite on ankkuroitu?” Mikään prosessiluonteinen tai vaihtuva objekti se ei voi olla - silloin on käännyttävä tajuavan subjektin eli minän puoleen.<sup>56</sup>

Vain minä toiminnan ja tiedostamisen ja erityisesti myös muistamisen ja siinä tunnistamisen aktien mahdollisuuden samana eli itsensä kanssa identtisenä säilyvänä, ja siten pysyvänä ehtona on myös identtisyiden käsitteen mahdollisuuden ehto. Ja itse asiassa ”minä” juuri sen tähden, että se on itsensä kanssa identtinen, on tämä sielullisten toimintojen ja ideaalisten sisältöjen moninkertainen ehto. *Minä* on siten se, joka transsendentisuhteessa ajallisuuteen on menneisyyden eri akteissa sama minä eikä jotain joka kerta erillistä ja uutta. *Minä on se ikuisuus nykyhetkessä, josta filosofit Platonista Kierkegaardiin ja Jaspersiin eri aikoina ovat puhuneet.* <sup>57</sup>

Tässä meillä on Krohnin kukaan peruste tajunnan jatkuvuuden kokemiselle, joka luo ”ykseyden moninaisuuteen”. Minän identtisyiden pohjalta voimme ymmärtää, miten menneiden kokemusten säilyminen muistissa on mahdollista, ja miten voimme *tunnistaa* ne nimenomaan *omiksi* kokemuksiksimme, joista saamme aitoa tietoa. Vain itsensä kanssa

---

<sup>54</sup> Pietilä (1987)

<sup>55</sup> Krohn kirjoittaa ”*aidosti yleisen olemus- tai käsitesisällön löytämisestä yksityisessä fenomenissa* tiedostamiseen kuuluvan tapahtumasarjan avulla, jota Husserl nimittää *ideaatioksi*” (Krohn (1981) s. 93).

<sup>56</sup> Krohn (1981) s. 253 - 254.

<sup>57</sup> Krohn (1981) s. 254.

identtinen subjekti voi suorittaa vertailua menneisyyden ja nykyisyyden ja myös ideaalisen tulevaisuuden samanlaisuuksien suhteen, mikä ei ole enää samaa kuin niiden olemassaolon todentaminen ja tiedostaminen.<sup>58</sup>

Identtisyys ja samastuminen eli identifioituminen eivät ole Krohnille sama asia. Mikäli näin ajatellaan, on se Krohnin mielestä harha. Hän kirjoittaa:

Samastumisesta voidaan vapautua mutta ei siitä, että todella olemme eri tilanteissa sama itseolevainen huolimatta aikajärjestyksessä objekteina esittäytyvien tajunnansisältöjen erilaisuudesta ja vaihtuvuudesta. Lisäksi identtisuuden käsite fundamentaalikäsitteenä on ehtona sille, että voimme muodostaa identifioitumisen käsitteen ja vain minän identtisuuden pohjalta voimme ”samastua”. Lisäksi ainoastaan se, että syvimmissä itsessämme tulemme tietoisiksi mainitusta minämme sisäisestä identiteetistä, voi vapauttaa meidät esineellistymisen harhaan liittyvästä vieraantumisesta.<sup>59</sup>

Myös Turusen mukaan yksilön on mahdollista myös *ei-samaistua*: tätä hän pitää ihmisen henkisyiden perustavimpana tunnusmerkkinä.<sup>60</sup> Asioiden, ajallisuuden *tiedostaminen* ja sitä kautta niiden pakottavasta otteesta luopuminen, irrottautuminen eksistentiaalisessa mielessä ovat tässä nähdäkseni keskeistä. Voidaan ajatella, että elämä on pohjimmiltaan jatkuvaa luopumista erilaisista fiksaatioista? Luulen, että juuri tässä on ihmisen henkisen kasvun perusta - sama asia, mitä Krohn ja Turunen - tai myös C.G. Jung - ajavat takaa.

Ruotsalainen sävellyksen professori Anders Eliasson puhuu kokonaisvaltaisen persoonallisuusnäkökulman rakentamisesta psykologisesti (suluissa oleva lisäys minun):

Säveltäjän (jazzmuusikon) on löydettävä tie omaan sisäiseen olemukseensa, oman luovuutensa lähteille. Kaikki tarvittava on ihmisessä itsessään. ... Myös kaikki kokemuksemme liukenevat persoonallisuuteemme. Kun olemme päässeet tähän vaiheeseen, pystymme abstrahoimaan asioita. Abstrahoiminen on samaa kuin luovuus. Meidän on vapauduttava vaikutteistamme ja opittava ajattelemaan vapaasti ja luovasti. Kun unoitamme kokemuksemme, tulemme myös tietoisiksi niistä, niin paradoksaalisesta kuin se kuulostaakin. ... Vapautuminen merkitsee myös sitä, ettei meidän tarvitse kaiken

---

<sup>58</sup> Krohn (1981) s. 254 - 255.

<sup>59</sup> Krohn (1981) s. 265.

<sup>60</sup> Turunen (1989) s. 323.

aikaa viitata auktoriteeteihin.<sup>61</sup>

\*\*\*

Sekä *postmodernismi* että fenomenologisesti orientoitunut psykologia näyttäisivät lähtevän tässä mielessä samalta pohjalta; ei pelkästään freudilaisesta eri ikäkausien kehityksen ajatuksesta vaan myös siitä, että yksilön kaikki kehityskaudet ovat 'identtisyyden' välityksellä tavallaan koko ajan "läsnä"; identiteetti ei pohjimmiltaan muutu? Myös kaikki traditiot (jotka tunnemme) ovat tavallaan yhtäaikaa läsnä ja käytettävissämme. Jazzin apulaisprofessori Jukkis Uotilan määritelmä<sup>62</sup>, jonka mukaan nykyajan jazzmuusikko on itse asiassa rockmuusikko, joka hallitsee afro-amerikkalaisen musiikin bebopista rockiin ja kaikki siltä väliltä, on tässä mielessä oikeaan osunut: Hyvin useat nykyajan jazzia soittavista muusikoista nimittäin omaavat rockmusiikillisen *taustan* - se on ollut lähtökohtana heidän kehitykselleen. Sitä ei voi pyyhkäistä pois, vaan se on koko ajan läsnä. Näin ajatellen moderni jazz nykyisin on jo "luonnolliselta olemukseltaan" postmodernia. Palaan siihen, mitä edellä esitin Diltheyn elämys-analyysin yhteydessä. Ensiksi saamamme elämykset kyllä säilyvät, mutta käytännöllisessä reflektiossa muuntuvat jatkuvasti 'minän' toimesta muodostaen uusia elämyksiä eli todellisuuskokemuksia, koska elämäkin muuttuu ja kehittyy. Näin jatkuvassa siirtymisessä elämyksestä reflektioon ja reflektiosta elämykseen muodostuu minän praktinen käsitys elämäkulusta.

Jos taas 'liikettä' pidetään kaikkein tärkeimpänä, on Miles Davis ollut yksi "aidoimmista" jazzmuusikoista, sillä koskaan elämänsä aikana hän ei astunut "samaa virtaan" ts. jäänyt paikalleen toistamaan aiempia tyylejään vaan tavoitteli aina uutta ja ennenkokematonta. Tai hän teki tällaisen paluun yhden kerran, muutamia kuukausia ennen kuolemaansa 1991

---

<sup>61</sup> Lampila, Hannu-Ilari (1993): "Säveltäminen vie minuuden ytimeen", *Helsingin Sanomat*, 14.10.1993.

<sup>62</sup> Jukkis Uotila: "Käytännössä nykypäivän muusikot ovat oikeastaan bebop-pohjalta soittavia rock-muusikoita. Kaikki siltä väliltä, bebopista rockiin, kuuluu improvisoivalle muusikolle" (Uotila (1992). Tutkiessani "universaalien" osalta jazzin tätä päivää tässä on tavallaan peruste tietulle tyylittömyydelleni, sille, etten ole kytkenyt tutkimustani liian tiukasti jazzin vaihtuviin tyyleihin: Loogisesti ei voi olla niin, että kun sama muusikko vaihtaa tyylisiä toiseen, koko hahmotusperiaate ja maailmankuva vaihtuisi jotenkin toiseksi. Jazz on pohjimmiltaan - tyyleistään huolimatta - hyvin yhtenäinen traditio, missä myös eri sukupolvien muusikot voivat esiintyä yhdessä, esim. Dizzy Gillespie ja Louis Armstrong ovat tehneet näin, ja kaikki "toimii".



Montreauxin festivaaleilla, jolloin hän toistamiseen esitti Quincy Jonesin johtaman suuren orkesterin solistina Gil Evansin 1950-luvulla luomia nerokkaita cool-sovituksia. Toinen tässä suhteessa loistava esimerkki on John Coltrane, josta Lewis Porter kirjoittaa:

"He (John Coltrane) reformed the aesthetic of jazz. Most older jazz musicians felt they were trying to play as artistically as possible while still pleasing the lay audience. Coltrane and other musicians of his generation largely rejected this aesthetic, insisting that one should play the best and most challenging music one could and hope that the audience would follow. Coltrane took this attitude beyond "music for music's sake." He used music to express profound spiritual moods. He retained the goal of intellectual challenge, and added to it a desire for deeper meaning, ...."<sup>63</sup>

Luulen, että *autenttisuuden käsite* ('aitous', 'alkuperäisyys') jazzmusiikissa kaipaa hiukan uutta painotusta tai selvennystä. Nykyistä yleisemmin määriteltynä voitaisiin sanoa, että "autenttinen" ihminen toteuttaa niitä mahdollisuuksia mitä hänellä on tässä ja nyt. Menneisyyttä emme tavoita, ainoastaan häivähdyksiä sieltä. Koska mitään yhtä ja oikeata autenttista tulkintaa ei - ainakaan jazzissa - ole olemassa, on meidän käännyttävä ihmisen ja hänen mahdollisuuksiensa puoleen. Keskeistä on se, että "autenttinen ihminen" käyttää kaikkia ominaisuuksiaan ja taipumuksiaan hyväkseen parhaalla mahdollisella tavalla ilmentääkseen elämää tässä ja nyt.<sup>64</sup> Tästä voisi jatkaa Max Weberin "ideaalityypin" käsitteen alueelle: ihminen sellaisena kuin hän voisi olla. Tai bergsonilaisen vapauden määrittelyyn: olemme vapaita, kun kaikki tekemme ilmentävät persoonallisuuttamme, identiteettiämme tms.

\*\*\*

Nykyisen, funktionalistisen käsityksen mukaan kieli, sanojen merkitykset,

---

<sup>63</sup> Porter, Lewis (1983): *John Coltrane's music of 1960 through 1967: jazz improvisation as composition*, Brandeis University, Ann Arbor.

<sup>64</sup> Tässä hengessä olen valmis hyväksymään Heikki Laitisen seuraavan ajatuksen: "Jotkut ovat ottaneet tutkimuskohteeksi itsensä: minkälaista on minun muunteluni, miksi se on sellaista kuin on. 'Aito' kansanmusiikki ei siis missään tapauksessa ole vain historiallinen tai historisoiva ilmiö: nykyaikainen kansanmusiikki on aivan yhtä 'aito' kuin muinainenkin" (Laitinen, Heikki (1994): "Kolme puheenvuoroa ja jälkilause", *Musiikin suunta* 4/1994, s. 15).

syntyvät neuvotellen kokemuksissa toisen kanssa<sup>65</sup>. Neuvottelutapahtuma sinänsä on yhdistävä kokemus, uudenlainen minän prosessin kokemus. Varhaislapsuuden kehityksen tutkija Daniel N. Stern näkee verbaalisen minän toiminnassa kaksi pääpiirrettä, *luokittelevan* toiminnan, joka nimittää ja objektivoi; ja *kertomuksellisen* toiminnan, joka kuvailee minätunteen eri kokemuksia: päämäärät, toiminnat, syyt, tarkoitukset jne. Edelleen Recharidin mukaan

verbaalinen minä ei korvaa aikaisempia ydinminuuden ja intersubjektiviisen minuuden kokemuksia. Se kuitenkin jakaa kokemuksellisuuden kahtia puoliin, joilla on taipumus elää omaa elämäänsä: verbaaliseen ja ei-verbaaliseen kokemukseen. Kieli pystyy vain toisinaan yhdistämään nämä toisiinsa. Kokonaisvaltainen ei-verbaalinen kokemus elää paljolti piilossa kielelliseltä mutta silti hyvin todellisena.<sup>66</sup>

Näin tapahtuu myös vuorovaikutuksen alueella. Sanaton kanssakäyminen viestii paljon sellaista, mistä sanat vaikenevat. Recharidin mukaan ”sanat eristävät amodaalisesta, aistien rajat ylittävästä moniulotteisesta kokemisesta. ... Sanojen mukana kokonaisvaltaisen kokemuksen paratiisi on rikkoutunut - tämä on Sternin ajatus. Taiteiden on koetettava tavoittaa sitä uudelleen.”<sup>67</sup>

Tässä alaluvussa kartesiolainen ’minä’ on saanut erittäin suuren painoarvon. Pohdin seuraavaksi vieraantumisen problematiikkaa tai hegeliläisittäin ajatellen mahdollista paluuta ”hengen itsevieraantumisesta” takaisin onnelliseen ”viattomuuden unitilaan” - alkuperäinen ykseys - luopumus - paluu menetettyyn. Asia ei varsinaisesti liity diskurssini aihepiiriin muutoin, kuin että tämän sinänsä ”syrjähyppyn” avulla pyrin tuomaan lisävalaistusta yhdelle keskeisimmistä afro-amerikkalaisen musiikin piirteistä so. *dialogisuudelle* ja sen kehittymiselle kehityspsykologian näkökulmasta. Mainitsin ’dialogisuuden’ jo johdannossa yhdeksi sekä fenomenologisen antropologian että semiotiikan tärkeäksi peruskäsitteeksi, jonka varaan olennainen osa tutkielmani loppupuolesta rakentuu.

<sup>65</sup> Tämän käsityksen kehittymiselle antoi epäilemättä sysäyksen 1940-luvulla tapahtunut loogis-analyttisen filosofian ns. pragmaattinen käänne, mielenkiinnon kohdistuminen arkikielen, sen toiminnallisten yhteyksien tarkasteluun, Ludwig Wittgensteinin kirjoitukset kielipelistä, jota muovaa ihmisten yhteinen käytännöllinen toiminta interaktioineen.

<sup>66</sup> Rechardt, Eero (1991): ”Minuuden kokeminen musiikissa”, *Musiikkitiede* 2/1991, s. 29.

<sup>67</sup> Rechardt (1991) s. 30.

### 3.7.5. Dialogisuuden tausta

Periaatteellisessa mielessä psykoanalyysin keksiminen viime vuosisadan lopulla ja yleensä ihmisen tiedostamattoman tajunnan löytäminen ovat muuttaneet perusteellisesti maailmankuvaamme viimeisten sadan vuoden aikana. Koko moderni taidekäsitys tällä vuosisadalla on ammentanut runsaasti vaikutteita estetiikkaansa näistä oivalluksista.

Minän, itseyden analyysissä kysymys alkuperäisestä ykseydestä, samuudesta ja erillisyydestä - näillä käsitteillä myös psykoanalyysi operoi - on noussut uudella tavalla ajankohtaiseksi. Viime aikoina on esitetty myös Sigmund Freudin psykoanalyttisesta ”luomiskertomuksesta” poikkeavia käsityksiä; nimittäin että ”subjekti ei erottuisikaan alkuperäisestä ykseydestä vieraantumisen kautta”. Pohjimmiltaan alkuperäinen ajatus - hengen vieraantuminen individualisaatioprosessissa - on tietenkin Hegelin filosofiasta peräisin. uuden oivalluksen mukaan ihmiselle sittenkin on synnynnäistä erillisuus ja halu vuorovaikutukseen. Tämän uuden psykoanalyttisen paradigman tarjoama ”muutos saattaisi olla siirtyminen yhden ihmisen psykologiasta kahdenkeskisyyteen. Yli kymmenen vuoden ajan on psykoanalyysin reunamilla kehitelty *intersubjektiivisiksi* kutsuttuja teorioita, joissa keskeisintä on vuorovaikutus”, kirjoittaa Juhani Mattila arvioidessaan psykoanalyttikko, professori Veikko Tähkän aihetta käsittelevän teoksen *Mind and Its Treatment* suomennosta.<sup>68</sup>

Ykseysparadigman mukaan ”me kaikki olemme potentiaalisesti sairaita, sillä alussa me elimme harhaisessa (mielihyväperiaatteen, fantasioiden, torjuntujen, kaikkivoipaisuusmieli-kuvan tms. sävyttämässä) kokemuksessa, josta vain vaivoin olemme päässeet aikuiseen erilliseen itseyteen ja realistiseen vuorovaikutukseen muiden ihmisten ja ympäröivän todellisuuden kanssa”<sup>69</sup>. Jari Ehrnrooth jatkaa siteeraten mm. Daniel N.Sterniä:

Sternin vuorovaikutusteorian mukaan vauvoilla on myötäsyttyinen tunto itsestään, ja he

---

<sup>68</sup> Mattila, Juhani (1996): ”Modernia psykoanalyysia, Veikko Tähkä julkaisi perusteoksensa suomeksi”, *Helsingin Sanomat* 3.6.1996 (Siteerattu teos on: Tähkä, Veikko (1996): *Mielen rakentuminen ja psykoanalyttinen hoitaminen*, WSOY).

<sup>69</sup> Ehrnrooth, Jari (1995b): ”Psykofundamentalismista ja ihmiskuvasta”, *Helsingin Sanomat* 30.6.1995.

osaavat valikoivasti vastava ulkoisiin sosiaalisiin tapahtumiin. Heti synnyttyämme pyrimme jäsentämään kokemuksia suhteessa toisiin. Symbioosin käsitettä ei hylätä, vaan se lähestyy alkuperäistä biologista merkitystään: se on yhteistyötä, josta kumpikin erillisyydessään hyötyy. Itse asiassa äidin syli tukee erillisen itseyden tunnon hyvää kehittymistä. Yhteensulautumisen voi kokea vasta sitten, kun vauvalle on muodostunut käsitys ydinminästä ja toisista. Sternin teorian mukaan ihminen kerrostuu, ja kerrostumat kiertyvät toistensa ympäri. Aikuisen kokemuksessa kaikki itseyden tunnot ovat jatkuvasti läsnä, mutta hallitsevat eri tavoin eri tilanteissa. Rakastelu on hyvä esimerkki intensiivisestä vuorovaikutuksesta, joka herättää kaikki itseyden tunnot.<sup>70</sup>

Loogisesti ajatellen 'samuus' voidaan kokea ja tuntea tai tavoitella sitä vasta 'erillisyyden' tunteen jälkeen? Viattomuuden unitila menetettiin jo aikojen alussa, kuten luomiskertomuksessakin on meille opetettu?

Eero Rechartt on kirjoituksissaan ja Stern-tulkinnoissaan samoilla linjoilla kuin Ehrnroothkin kuvatessaan musiikin ja minuuden kokemuksen universaaleja aineksia. Esitän tässä pääkohtia näistä tulkinnoista (kursivointi ja sulkeissa olevat kommentit ovat minun): Lukuisat Daniel Sternin suorittamat vauvakokeet osoittavat, että "vauvan vastavuoroisuutta etsivät kyvyt toimivat heti syntymästä lähtien", ja ovat siten ristiriidassa sen olettamuksen kanssa, että vauva olisi elämänsä ensimmäiset kuukaudet jotenkin omaa olemassaoloaan tajuamattomassa tilassa. Jatkuvasti laajeneva kokemus minuudesta tulee vauvan elämään ensi hetkistä lähtien.<sup>71</sup>

Sternin mukaan minuuden syntymisen vaihe sijoittuu niinkin varhaiseen lapsuuteen kuin kahden ensimmäisen elinkuukauden ajalle. Mikään eriytynyt kokonaisuus tämä kokemus ei voi tässä vaiheessa olla, ei havaintoprosessien tiedollinen lopputulos vaan itse *prosessin kokemus*, jonka rinnalle tulee myöhemmin myös sen pysyvyyden ja tuloksellisuuden kokemus. Tällä ensimmäisellä 'itsen' tilalla, kokemuksella koostumisprosessista on merkitystä läpi elämän. Recharttin mukaan primaarisessa minuudessa on jo hyvin varhain mukana kokemus aikaansaamisesta, eräänlaisesta hallinnasta, toimintakyvystä - ei eron tekemisestä itsen ja ympäristön välillä (vrt. ed. 'toiminta' 'annettu'). Kokemuksista oppiminen ei tapahdu assosiattiivisten oppimisprosessien kautta, vaan jollakin tapaa "välittömästi" pohjaten vahvaan amodaaliseen - aistien rajat ylittävään -

<sup>70</sup> Ehrnrooth, Jari (1995a): "Psykoterapiasta psykoterroriin", Helsingin Sanomien kklite nro 11, 27.5.1995.

<sup>71</sup> Rechartt (1991) s. 20.

havaitsemisen kykyyn, jonka tarkkaa luonnetta ei toistaiseksi tunneta. Koetut ”käsitteet” ovat pikemminkin muotoja, intensiteettejä, rytmejä, eri aistikokemusten yleisluontoisia ominaisuuksia, kuin ääniä, näköhavaintoja tai kosketusaistimuksia (fenomenologisesti ajatellen tämä prosessi siis on aistimellis-elämyksellinen; se pohjaa aistimellisuuteen, mutta ei ole pelkkiä aistimuksia). Rechartt huomauttaa, että kuvattu ilmiö on samankaltainen yleisen kielitieteen kuvaamien *metonymian* ja *metaforan* kanssa, jotka molemmat ovat symbolikyvyn keskeisiä aineksia. Metonymiassa on kysymys siitä, että ”merkitys siirtyy johonkin lähellä olevaan tai läheisesti liittyvään (esim. laivaa voi kuvata pullistuneilla purjeilla)”; metafora puolestaan tarkoittaa ”ilmiön tai asian käyttämistä toisentyypin mutta ”samanmuotoisen” asian kuvaamiseen (esim. ”henkinen rikkaus)”. Recharttin mukaan edellä kuvatut amodaaliset syvätuntokokemukset ovat tärkeitä ainesta aistimodaliteetit ylittävissä synkronian kokemuksissa. Koskettavassa taide-elämyksessä vastaanottajan oma amodaalinen kyky luo näitä kokemuksia joka tapauksessa.<sup>72</sup>

Eri aistien yhteisvaikutuksesta (siis aistimellis-elämyksellisesti) vauvalle muodostuu alusta pitäen kokemus todellisuudesta eräänlaisina totaliteetteina. Rechartt jatkaa:

Amodaaliset aistimukset auttavat yhdistämään erilaisia kokemuksia itsestä ja toisesta. Jokainen integroimisen tapahtuma on omanlaisensa uusi minuuden kokemus. Kun vauva kohtaa uuden aistimuksen, se ei törmää johonkin vieraaseen vaan kohtaa jonkinlaisen déjà-vu tuntemuksen: se kokee jo muista yhteyksistä, toisen aistin taholta tutun asian. Tämä on jotain aivan muuta kuin assosiatiivinen oppiminen. Se voi sisältää myös hämärän mielikuvan jostain salatusta tulevaisuudesta, joka puolestaan ennakoii symbolista kykyä ennakoida tulevaa ja käsitellä poissaolevaa.<sup>73</sup>

Diltheyläisittäin ajatellen tässä tapahtuu käytännöllistä eli esiteoreettista reflektiota elämyksistä, joiden perustana jo on tietty elämyksen ”tuttuus”, strukturaalinen tietoisuusyhteys, joka on ollut annettuna jo itse elämyksessä: se on eletty mutta ei vielä koettu.

Musiikillisesti mielenkiintoinen on se seikka, että Sternin erottamat ns. vitaaliset affektit, joilla on välitön kosketus ruumiilliseen

---

<sup>72</sup> Rechartt (1991) s. 20 -22 ja s. 25.

<sup>73</sup> Rechartt (1991) s. 22.

olemassaolomme ja minuuden kokemukseen, ja jotka ovat hyvin merkityksellisiä varhaislapsuudessa, ovat merkitsevästi myös musiikin kokemiseemme viittaavia ilmauksia: hyökkäävä, leijuva, häipyvä, räjähtävä, voimistuva, hiljentyvä, sitkeä, äkillinen, rajua, hyväilevä jne. Äiti ja vauva viestivät etupäässä näiden kvaliteettien välityksellä.<sup>74</sup> Voidaan ajatella, että tämä hyvin alkuperäinen viestimistapa säilyy etenkin kaikkein spontaanimmassa musiikin muodossa improvisaatiossa paremmin kuin muodollisempaa laatua olevat ns. kategoriset eli luokiteltavat affektit, esim. viha, suru, ilo, kiukku, häpeä, joiden varaan barokin estetiikan nk. affektiopin katsotaan rakantuvan.

Sternin mukaan jo kahden, kolmen kuukauden iässä vauva alkaa toimia vuorovaikutuksessa jotenkin kokonaisena persoonana määrätietoisesti ja koostuneesti. Uusien tutkimusten mukaan näyttää siltä, että ”luodessaan kanssakäymisen maailmaa vauvan on ensimmäiseksi luotava eräänlainen ydin sekä minälle että toiselle”. Minän ytimessä keskeistä ovat 1) toimiva minä: kokemus omasta toiminnasta, sen omistamisesta (fenomenologisesti ajatellen: ’toiminta’ on annettu); 2) yhtenäinen minä: jonkinlainen fyysisen rajallisuuden kokemus; 3) tunteva minä: ”kyky kokea erilaisia tunteita minän tapahtumien yhteydessä”; ja 4) historiaa tajuava minä: ”kyky kokea pysyvyyttä ja yhteyttä menneeseen, kyky muuttua ja kuitenkin pysyä samana, kyky kokea säännönmukaisuutta tapahtumien kulussa (vrt. Krohn: minän identtisyys on fundamentaali-käsite).<sup>75</sup>

Stern painottaa minän välitöntä kokemuksellisuutta (joka siis on fenomenologisesti ajatellen aistimellis-elämyksellinen kokemus) vastakohtaksi ”tajuamiselle”, ”käsitykselle”, ”tiedolle” tms. Minä ei ole kognitiivinen rakennelma, se ei muodostu havaintoihin perustuvien assosiaatioiden ja oppimisen tiedollisena summana. ... Sternin mukaan kysymyksessä on välitön erilaisten toimintakykyjen kokemus, joista jokaiseen liittyy omanlaisensa minän kokemus. ”Minuuden kokemus muodostuu kaikesta siitä, minkä koen olevan tavalla tai toisella minun hallintani, minun ymmärryksen ulottuvilla”.<sup>76</sup>

Edelleen *toiminta* tapahtuu jotenkin valmiina olevan suunnitelman mukaisesti eikä pelkän motorisen muistin avulla. Toimintaa ohjaa pikemminkin hahmo, kokemus oman minän rajoista ja

<sup>74</sup> Rechart (1991) s. 23.

<sup>75</sup> Rechart (1991) s. 23 - 24.

<sup>76</sup> Rechart (1991) s. 24.

yhteisvaikutuksesta. Näin myös tahdonalaisuuden kokemus syntyy vauvalla jo hyvin varhain, toisella kuukaudella se on jo hyvin kehittynyt.<sup>77</sup> Tästä ei voi olla kaukana se fenomenologian perusajatus, että tajuntamme on alusta pitäen ikäänkuin *tarkoittaen suuntautunut*; ajatus tajunnan intentionaalisuudesta. Myös analogia fenomenologiseen hahmopsykologiaan on ilmeinen: Voidaan ajatella, että hahmotamme alusta pitäen itseyytemme kuvio-tausta -periaatteen mukaisesti ikäänkuin ”kuviona” vasten meitä ympäröivää ”taustaa”. Ajatus ei ole suinkaan uusi - tässä se vain saa vahvistusta uusimmasta tutkimuksesta. Toki kysymys on enemmän tai vähemmän vertauskuvallisesta kielikuvasta.

Samanaikaisuuden taju on tärkeä edellytys kokemusavaruuden ydinyksiköiden tajuamiseksi, eräänlaiseksi käsitemuodostuksen perustaksi. Se ylittää modaliteetit ja ulottuu kaikkien aistien alueelle. Se ei ole havaintokokemusten tuottama todellisuuden vähittäinen kognitiivinen hahmottamistapahtuma vaan välitön kyky, minuuden kokemuksen tärkeä kvaliteetti. Vauva kokee itsen ja toisen samuuden ja pysyvyyden, vaikka ilmeet ja affektit vaihtuvat.<sup>78</sup>

Vrt. mitä Krohn edellä esitti identtisuuden käsitteestä fundamentaali-käsitteenä.

Edelleen *affektit* ovat Recharidin mukaan erinomaisia minän pysyvyyttä rakentavia tekijöitä. Ne muodostavat yhdessä erittäin muuttumattoman minän kokemuksen. Esimerkiksi ”ilo” on sama tilanteesta ja synnyttäjistä riippumatta. Voidaan ajatella, että suureen elämykseen (esimerkiksi ”kuulin ensimmäisen kerran ”Amerikan Äänestä” sen ja sen muusikon esittämänä sen ja sen kappaleen”) liittyvä affektiivinen ilo ja ihastus luo näin pysyvän sillan minän ja elämyksen lähteen välille. Sternin mukaan myös tunnistamismuisti toimii vauvalla hyvin varhain. Muistamisen akti sellaisenaan on minuuden pysyvyyden eräs kokemus (vrt. Krohn: identtisten olemusten tajuaminen niiden eriaikaisuudesta huolimatta).<sup>79</sup>

Recharidt kirjoittaa edelleen: ”Sternin edustaman käsityksen mukaan vuorovaikutus lähtee aina eriytyneestä ydinminästä ja ydintoisesta. Suhde rakentuu alusta pitäen aktiiviselle vuorovaikutuksen pyrkimykselle eikä

---

<sup>77</sup> Recharidt (1991) s. 24.

<sup>78</sup> Recharidt (1991) s. 25.

<sup>79</sup> Recharidt (1991) s. 25 - 26.

eriytymättömyyden kaipuulle.”<sup>80</sup>

Rehardt kysyy nyt, mikä on erillisen toisen merkitys. Olemme alusta pitäen tekemisissä minuutta säätelevän toisen - yleensä aluksi äidin - kanssa. Aluksi erilaiset leikit, toisen synnyttämä kiihtymys tai ilo, toiminnanhalu ja toisen ruumiillinen läheisyys luovat tällaisia kokemuksia. Voisi sanoa, että myöhemminkin kaipaamme ”yleisöä”, jolle kertoa elämyksistämme ja kokemuksistamme. Säätelevä toinen voi myöhemmin olla myös fantasia<sup>81</sup>. Keskeistä on kuitenkin se, että ruumiillista tilaa säätelevä toinen on jatkuvasti läsnä, ja kokemuksemme ovat aina minän kokemuksia toisen kanssa olemisesta. Erillinen toinen säätelee minää, joka ei ole sulautunut tai sekoittunut. Sternin ilmaisu ”yleistyneiden vuorovaikutustilanteiden representaatio” on kokemuksen eri puolia yhdistävä eräänlainen tapahtuman yläkäsite, käsitys *episodista*, joka vähentää poissaolevan ja läsnäolevan objektin eroa. Kuvitteelliset kumppanit ovat kokemuksia minää säätelevän toisen tietoisesta tai tiedostamattomasta läsnäolosta. Tällaiset kokemukset eivät ole vain muistoja, toisintoja eletystä elämästä, vaan niistä yhdistelemällä muodostettuja yleistettyjä vuorovaikutuskokemuksia (Dilthey sanoisi: reflektoituneita elämyksiä, jotka sinällään muovautuvat uusiksi elämyksiksi; tällaisessa jatkuvassa prosessissa muovautuu minän praktinen käsitys elämänkulusta). Tämänhetkinen kokemus yhdistyneenä aiempiin iloihin yhdessäolon kokemukseen saa aikaan sen, että kuvitteellinen kumppani on kaikkialla läsnä lähes joka hetki. Musiikissa tällainen tunne saattaa olla hyvin voimakas. Soittaessamme, kuunnellessamme musiikkia tulee musiikin mukana mieleemme alue poissaolevaa maailmaa kokemuksineen. Musiikki saa näin mielessämme aikaan usein henkilöityjä merkityksiä, jotka sävyttävät suhtautumistamme: ”tätä musiikkia soitin kavereiden kanssa vuonna -67” tapaan.<sup>82</sup> *Merkitykselliset elämykset* siis palautuvat mieleemme ja säilyvät siellä erilaisten vuorovaikutuskokemusten kautta, eivät yksin muistin avulla.

Lapsen seuraavassa kehitysvaiheessa noin 7 - 9 kk iässä keskeistä on Rehardtin mukaan *empatian* sillan luominen, empatian prosessi.

---

<sup>80</sup> Rehardt (1991) s. 26.

<sup>81</sup> On myönnettävä, että esimerkiksi yksin tieteellistä raporttia kirjoittaessani koen koko ajan kommunikoivani oman ohjaajani ja tiedeyhteisöni kanssa kuvitteellisessa, toimintaani ohjaavassa keskustelussa - molemmat ovat tietenkin ”läsnä” vain mielikuvituksissani.

<sup>82</sup> Rehardt (1991) s. 26 - 27.



Käsitykset avoimuudesta ja sulkeutuneisuudesta, intiimiydestä ja etäisyydestä käyvät nyt mahdollisiksi, kun lapsi alkaa tajuta, mikä osa minua on jaettavissa mikä ei. Prosessin mukana tulevat liittymisen ja yksinäisyyden kokemukset. Lapsen ja toisen suhteeseen astuu nyt myös uusi momentti, yhteinen tunnevire, jonka lapsi myös tajuaa. Tästä on enää askel merkitysten tajuamiseen, sillä affektivireen jakaminen sisältää jo ei-verbaalisten metaforien ja analogioiden tajua lähestyessä symbolien ja kielen tajuamista. Musiikilliselta kannalta on merkityksellistä, että erityisesti vitaaliset affektit palvelevat tällaista tunnevireyden tajuamista ja ylläpitämistä: taiteista selvimmin tämä tulee esille musiikin ja tanssin alueella. Mutta myös kategoriset affektit saavat sisällöstä irroituneen ilmaisunsa: voin tajuta esimerkiksi surun tunteen taiteellisessa luomuksessa olematta ”valmiiksi” surullinen.<sup>83</sup>

Edellä esitetty vuorovaikutusteoria täydentää hyvin sitä, mitä aiemmin esitin fenomenologisessa analyysissä ’identtisyydestä’ ja myös käy yksiin sen kanssa, miten fenomenologis-eksistentiaalinen filosofia näkee ihmisen olemisen perimmältään. Jari Ehnrooth kirjoittaa:

Ajatuksessa olemassaolontunteen alkuperäisestä erillisyydestä, ihmisyksilön ainaisesta yksin olemisesta itsessään on jotain samalla tavoin kammottavaa kuin siinä biologisessa toiseikassa, että alkio ja sikiö ovat vierasta kudosta, jota äidin elimistö aluksi hylkii. Herttaista alkuykseyttä ei koskaan ollutkaan, ei edes alkuharhana.<sup>84</sup>

Vuorovaikutusteoriassa mielenkiintoista on klassikkojen hengessä (Marx, Bergson, Husserl ym.) sen fenomenologinen, *toiminnallinen painotus* passiivisen alkuykseyden ajatukseen verrattuna. Ehnrooth korostaa, että ”lajin yksilöiden syntyperäinen ja erillinen ainutkertaisuus on yhteisön ainoa ehtymätön henkinen voimavara. Ihminen ei hae muista itseään, vaan toista”<sup>85</sup>.

Tämä ei sulje pois sitä, Kari Turunen on esittänyt (kursivointi minun):

Voitaisiin sanoa, että vaikka sisällöllisesti inhimillinen tajunta voi sisältää äärettömän määrän erilaisia mahdollisuuksia, on se kuitenkin muodollisesti määräytynyt. Tietoisuutemme voi siis muodostua erilaisista sisällöistä, mutta rakenteellisesti tajunta on

<sup>83</sup> Rechart (1991) s. 27 - 28.

<sup>84</sup> Ehnrooth (1995a)

<sup>85</sup> Ehnrooth (1995a)

eri ihmisillä jokseenkin samanlainen.

*Ajattelun primaarisuutta* kuvaa siis se, että jo kaiken tieteen pohjalla oleva jako tajuavaan ja tiedostettuun on ajatuksellinen jako. Ajattelu on jotain, joka jakaa todellisuutta yhdistääkseen sen jälleen ajatuksessa. Käsitteet jakavat todellisuutta osiin ja ajatus pyrkii löytämään niiden välille yhteyksiä. Mikä tahansa käsite sisältää ”erottamisen” ja ajatus sisältää käsitteiden ”yhdistämisen”. Vertauksenomaisesti voidaan sanoa, että ajatuksella ihminen hakee yhteyttä todellisuuteen.<sup>86</sup>

Olemme siis sekä ”erilaisia” - yhdistän nyt tämän ajatuksen mielessäni jazzin *yksilöllisyyden* ajatukseen - että tietyissä mielessä myös ”samanlaisia”: jazzin *kollektiiviset* piirteet ovat puolestaan tämän *luonnollisen* ajatuksen manifestaatiota. Viimeksi mainittua piirrettä tarkastelen uudelleen vielä jazzin myyttien tarkastelun yhteydessä.

Johtopäätöksiä aiemmin esitetystä: Edellä on todettu, että ’oleminen’ ja ’toiminta’ ovat meille ’annettuja’. Tietoinen ’minä’ ei synny itsestään vaan ’minä’ ja ’tietoisuus’ ovat dialogin, erilaisten minä/sinä-suhteiden tulosta. Mutta samalla oman, ainutkertaisen identtisen ’minän’ tajutessamme tajuamme myös ihmiselämän pohjimmaisesta erillisyyden, irrallisuuden, yksinäisyyden. Tällöin luovutamme ’alkuperäisen ykseyden’ - jos sellaista olikaan - peruuttamattomasti pois. Kompensoidaksemme syntynyttä ahdistuksen kokemusta haemme esimerkiksi musiikin avulla yhteyttä maailmaan, toiminnallista vuorovaikutusta, joka manifestoituu seuraavasti: *Mielemme* samastuu tähän maailmaan, johonkin sen ilmenemismuodoista elämyksellisesti siten, että haemme toiminnassamme yhä uudestaan meille merkityksellisen elämyksen samuuden kokemista, palauttamista. Lisäksi haluamme jakaa elämyksemme toisten kanssa, kertoa sen muille, esimerkiksi taiteilija yleisölle ja näin varmistua liittymisestämme ympäristöön. Elämyksemme janoaa ”yleisöä” samoin kuin elämämme *mielekkyyttä*. Aika tähän on vain rajallinen, yksi ihmiselämä. Vieraantuneisuus - silloin kun sitä koetaan - on vieraantuneisuutta luovasta toiminnasta, ’lajinelämästämme’ pikemminkin kuin ’alkuykseydestä’ tms. ’Identiteetti’, ’elämä’ ja ’ajallisuus’ implikoivat subjektin inhimillisen toiminnan teleologisen päämäärän, joka on ’oma merkityksellinen elämä’. Vuorovaikutus tuo tähän asetelmaan mukaan mielekkyyden aspektin. Eero Tarastia siteeraten: ”Merkityksen synnyn lähtökohta on jokaisen ihmisen

---

<sup>86</sup> Turunen (1974) s. 35.

halu tulla merkitykselliseksi, merkityksiä täynnäolevaksi - itselleen ja muille. Tulla ymmärretyksi. Se saa meidät tekemään tiedettä, taidetta, semiotiikkaa - mutta se on myös arkielämän 'semioosin' suuri teema."<sup>87</sup> Jukkis Uotila on todennut näistä kysymyksistä yhteenvedonomaaisesti: "Yleisö/kuulija on tavallaan musiikin tarkoitus, mutta musiikki elää ilman yleisöäkin. Se elää meissä itsessämme. Ainakin omalta kohdaltani voi sanoa, että vaikka minulla ei olisi yleisöä, soittaisin silti rakkaudesta musiikkiin". ... "Koulutus tähtää kokonaisuuteen. Me haluamme jakaa nämä hienot kokemukset, joita meillä on musiikista, yleisön kanssa. Pyrimme nimenomaan saamaan yleisön mukaan."<sup>88</sup> Jukkikselle yhteisöllisyys on siis hyvä asia mutta ei silti mikään soittamisen ehdoton edellytys. Lopulliset syyt ovat vielä syvemmällä - tästä seuraavaksi.

\*\*\*

Vielä on selvittämättä edellä mainittu "syrjähyppy" ts. vieraantumisen problematiikkaan liittyen ajatteleman mahdollinen paluu "hengen itsevieraantumisesta" takaisin onnelliseen "viattomuuden unitilaan" - alkuperäinen ykseys - luopumus - paluu menetettyyn. Tai kuten Stern asian ilmaisi, mahdollinen paluu *sanojen* mukana kadotettuun kokonaisvaltaisen kokemuksen paratiisiin, mitä siis taiteiden olisi koetettava tavoittaa uudelleen. Pohdiskelen vielä tähän problematiikkaan liittyen käsitettä 'unohtaminen', joka ei ole aiemmin esiintynyt tekstissäni.

Husserliin vedoten voidaan ajatella, että koska elämys ei reflektoi *aikaa eikä paikkaa*, siihen sisältyy samalla subjektin 'puhtaan olemisen' ajatus. Elämyksen voima on juuri siinä, että se luo illusion "hetkellisestä paluusta", hetkellisestä "unohtumisesta puhtaaseen olemiseen"<sup>89</sup>.

---

<sup>87</sup> Tarasti (1995) s. 53.

<sup>88</sup> Uotila (1992)

<sup>89</sup> J.Krishnamurti on budhalaisvaikutteisessa filosofiassaan kirjoittanut 'puhtaasta olemisesta' seuraavaan tapaan (kursivointi minun): "Oleminen on äärettömän paljon merkityksekkäämpää kuin joksikintuleminen. Oleminen ei ole joksikintulemisen vastakohta. Jos se on sen vastakohta tai vastustaa sitä, se ei ole olemista. Kun joksikintuleminen kuolee kokonaisuudessaan, silloin oleminen on. Tuollainen oleminen ei kuitenkaan ole staattista; se ei ole hyväksymistä eikä pelkkää hielämistä; joksikintulemiseen sisältyy olennaisesti aika ja tila. Kaikkinaisen tavoittelemisen on lakattava, vain silloin oleminen on mahdollista. Oleminen ei kuulu yhteiskunnallisen hyveellisyyden ja moraalin kenttään. Se hajottaa elämän yhteiskuntakaavan. Oleminen on elämää, ei elämän kaava. Missä elämää on, siellä ei ole täydellisyyttä. Täydellisyys on aate, sana. Elämä, oleminen, on kaikkien ajatuskaavioiden tuolla puolen. Se on, kun *sana*, esikuva ja kaava hävitetään." (Krishnamurti (1980) s. 89).

Taiteellinen elämys voi käsittääkseni hetkellisesti tarjota tällaisen vapauden illuusion. Eskapismia, oleminenhan on eksistentialismin valossa pohjimmiltaan luonteeltaan mieletön, tarkoitukseton? Tarasti toteaa tähän lakonisesti:

Tosiasia on, että kuultuaan useamman illan peräkkäin Wagneria esim. Bayreuthissa ihminen vajoaa eräänlaiseen musiikkihumalaan, josta toipuminen kestää muutaman vuorokauden. Joidenkin mielestä vajoaminen toiseen todellisuuteen on eskapismia, pakoa realiteeteista. Mutta eikö kaikki taide ole pohjimmiltaan sitä?<sup>90</sup>

Vielä jää avoimeksi, miten tällaiseen eskapismiin olisi suhtauduttava eettiseltä kannalta asiaa tarkasteltaessa. Lainaan viimeiseksi Gunnar Aspelinia, joka jättää pohdittavaksi seuraavan ”valistuksen” ajatuksen:

Mutta onko (ylipäättään) mahdollista elää vailla ideaalisia toiveita, vaikka olisikin oivaltanut niiden illusorisen luonteen? ... Tässä tilanteessa on lähellä se ajatus, että on vedottava välittömään elämäntuntoon vastoin harkinnan hajottavaa valtaa. Yksinkertaiset ja naiivit ihmiset, jotka ovat säästyneet filosofiselta epäilyltä, ovat kenties onnellisempia, sopusointuisempia ja kuolemattomampia, kuin valistuneet henget, jotka ivailten nauravat ihmisten suuren joukon tietämättömyydelle ja taikauskolle.<sup>91</sup>

Nyt haluaisin ajatella ’alkuperäisen ykseyden’ sijasta mieluummin ’puhdasta olemista’, missä ihminen voi hetken ”sanattomasti keskustella” (dialogi-periaate) vain oman itsensä - tai oman taiteensa - kanssa. Jazzmusiikki parhaimmillaan tai mikä hyvänsä taide on tällaisen vapauden illuusion manifestaatiota. Taiteellisessa elämyksessä haemme ”hetkellistä paluuta”, ’puhdasta olemista’, vapaan, puhtaan olemassaolon kokemusta. Myös meditaatio voi tarjota harjoittajalleen vastaavanlaisia kokemuksia. Mikä tahansa hyvin intensiivinen toiminta voi olla meditatiivista luonteeltaan - sanan laajimmassa merkityksessä ymmärrettynä. Voidaan myös ajatella, että esim. kaikella merkittävällä musiikilla on tietty terapeuttinen, meditatiivinen aspektinsa. Tästä vielä myöhemmin lisää.

Heideggerilaisuus on yksi runoilija Eeva-Liisa Mannerin runotuotannon läpikäyviä piirteitä. Raili Elovaara on luonnehtinut Mannerin tuotannossa esiintyvää ”puhtaan olemisen” teemaa, kaikkea ”erittelyn ja määrittelyn

<sup>90</sup> Tarasti, Eero (1994c): ”Wagnerin puolustus”, *Rondo* 7/1994.

<sup>91</sup> Aspelin, Gunnar (1977): *Ajatuksen tiet. Yleinen filosofian historia*. toinen painos, Porvoo, WSOY, s. 353 - 354.

väistämistä” seuraavaan tapaan:

Tyhjän elämys tietää laajemman ja samalla ehkä perimmäisen todellisuuden saavuttamista.

...

... Vasta tyhjän elämys tekee mahdolliseksi sen, että ihminen voi olla kokonainen ja ehyt, ”yhtä ehyt kuin lapsena jolloin kaikki oli osittamatonta/ja esineet näyttivät läpäisevän toisensa/ja virtaavan. Tässä virtaamisessa on salaisuus,/ehkä elämä itse.” Viimeksi mainittu on nähdäkseni juuri puhujan tarkoittamaa puhdasta olemista. ...

... Virtaaminen lakkaa sitä mukaa kuin kukin jäsentyy ihmisyyhteisöön, tulee näin ihmiseksi ja samalla jäykistyy, ... Heidegger puhuu olemisen unohtamisesta, samoin ajattelee Manner. Puhtaan olemisen menetys on kummallakin ihmisen kehitykseen väistämättä kuuluva tapahtuma.

Puhdas oleminen saa Mannerin runoelmassa jumalallisuuden häivän aivan kuten Heideggerin puhtaassa olemisessä ollaan pyhyiden tuntumassa. ... Samalla kun se tietää irtoamista entisistä pidikkeistä, se mahdollistaa uusien tulkintojen tekemisen. Se vapauttaa ihmisen luovuuden. ...

Miksi puhdas oleminen ja murhe samastetaan? ... Murheessa nähtävästi puhuu entiseen kohdistuva kaipaus. Tätä ei täysin kompensoi puhtaan olemisen tarjoama vaihtoehto, josta ei tiedetä mitä se sisältää, jos mitään. Sen positiivisuus on uskon asia. Lisäksi vapaus, joka kehkeytyy puhtaan olemisen mahdollisuuden myötä, osoittautuu vaativaksi ja vaaralliseksi. Vapaus on aina jotakin muuta kuin mitä luultiin.<sup>92</sup>

Lapsena meille sanottiin: ”ole ihmisiksi”. silti meidän ei siis pitäisi Mannerin mielestä ”liiaksi jäykistyä ihmisiksi”. Kaikella on aikansa ja paikkansa, edellä todettiin. Mutta joskus tämä asetelma on syytä edes hetkeksi unohtaa.

---

<sup>92</sup> Elovaara, Raili (1986): ”Heideggerilaisuus Eeva-Liisa Mannerin tuotannossa”, Synteesi 2 - 3/1986, s. 45 - 46.

### 3.8. Psykoanalyttinen näkökulma jazziin

#### 3.8.1. Improvisaatio symbolisena prosessina

Lähden liikkeelle tässä *kertomuksellisuudesta*, jota on pidettävä ihmisen yleisenä inhimillisenä ominaisuutena: Luokittelevan toiminnan, joka nimittää ja objektivoi, ohella kertomuksellinen toiminta kuvailee minä-tunteen eri kokemuksia: päämääriä, toimintaa, syitä, tarkoituksia jne. Puhutaan ”suurista kertomuksista”, jotka mahdollisesti kollektiivisina myyttisinä syvärakenteina ovat kaiken ajattelumme ja toimintamme taustalla ohjaten niitä. Sen lisäksi kunkin yksityisen ihmisen elämä on ”yksilöllinen tarina”, jota sävyttää jokaisen erilainen, yksilöllinen maailmankatsomus.

Kerronnallisuuteen liittyy luonnollisesti läheisesti kieli. Loogis-analyttisen filosofian perusajatus oli aluksi, että ”kieli on maailman kuva”. Tämän ajatuksen esitti erityisesti Ludwig Wittgenstein varhaisessa filosofisessa tuotannossaan, missä keskeistä oli luonnollisen kielen ilmaisuihin kätkeytyvien loogisten ristiriitojen ja epätarkkuuksien analyysi. Myöhemmin Wittgenstein pyrki osoittamaan ”kuvateoriansa” vääräksi: Nyt hänen ajatuksensa oli, että kieli koostuu eri ”elämänmuotoihin” liittyvistä erilaisista ”kielipeleistä”, joilla on omat sääntönsä ja erilaiset tehtävänsä. Sanojen merkitys on aivan jotakin muuta kuin vain todellisuuden kuva - sanoilla olennaisesti *tehdään ja toimitaan*. Sanojen merkitys piilee niiden käytössä.

Myös musiikkiin sisältyy yleensä tyylistä tai traditiosta riippumatta eräitä luonnolliseen kieleen verrattavia piirteitä, kuten *syntaksi* eli kielioppi, ja musiikkia myös käytetään monissa yhteyksissä kommunikaation tapaan. Ääriesimerkkinä länsi-afrikkalaiset rummutuskielet, joilla voidaan lähettää jopa merkityksellisiä viestejä luonnollisen kielen tapaan. Varsinainen musiikillinen kommunikaatio on kuitenkin luonteeltaan ”toisenlaista viestintää” vailla osoitettavaa merkityssisältöä, vailla *semanttista* merkitystä.

Kielen tarkastelun kannalta keskeinen ajatus on inhimillinen kyky käyttää *symboleja*. Eero Rechartin mukaan symboli voidaan määritellä perinteisellä tavalla, jolloin se merkitsisi lähinnä kykyä käyttää merkkejä

edustamaan erilaisia asioita - perinteinen semiotiikka on operoinut tällä alueella tutkien mm. merkkien viittaussuhteita ja merkityksiä. 'Symbolia' laajempi käsite on Recharidin mielestä ajatus 'symbolisesta prosessista', joka nimensä mukaisesti on jatkuvasti kehittyvä kyky, jonka ilmauksia ovat "1. kyky käsitellä ajallisesti ja paikallisesti poissaolevaa, 2. kyky käyttää esittäviä merkkejä ja rakentaa niiden varaan kieli ja kirjoitus, 3. kyky valmistaa työkaluja ja käyttää niitä, kyky tehdä työtä." Laajasti ajatellen symbolisia kykyjä ilmenee varhaislapsuudessa jo ennen varsinaista kielellistä kehitystä: mielessä luodut kumppanit; kyky abstrahoida vuorovaikutuksen luokkia, jotka ovat tapahtumien käsitteitä eivätkä mitään yksittäisen tapauksen muistoja; ensimmäisinä elinkuukausina kehittyvä amodaaliseen havaitsemiseen liittyvä metonymioita ja metaforia luova kyky. Lopulta päädytään sitten sanojen käyttöön varsinaisina symboleina, joiden merkitykset "neuvotellaan" kuhunkin elämänmuotoon liittyvässä "kielipelissä", kuten Ludwig Wittgenstein asian ilmaisi.<sup>1</sup> Käytännöllinen, toiminnallinen painotus on tässä edelleen tärkeätä huomata.

Samantapainen "neuvottelutapahtuma" esiintyy Recharidin mukaan myös musiikissa luoden erilaisia musiikkiperinteitä ja -kulttuureja, joihin kietoutuu yleensä kulttuurista ja sosiaalisista yhteyksistä kertovia elementtejä. Näin muodostuneiden musiikkikielten eroavaisuudet voivat olla suuria ja toisilleen käsittämättömiä. Keskeisintä tässä on kuitenkin se, että näissä "neuvotteluissa" "minuuden kokemus - tätä analysoitiin edellisissä alaluvuissa - ja symbolinen prosessi ovat erottamattomasti toisiinsa kietoutuneet".<sup>2</sup>

Käsillä olevan työn kannalta mielenkiintoinen on Kimmo Lehtosen esittämä ajatus musiikin luonteesta "mahdollisten maailmojen kielenä". Kielipelin ajatus mahdollistaa tietenkin paitsi "mahdolliset musiikkikulttuurit", myös yksityiset 'mahdolliset maailmat', joihin sisältyvät merkitykset "viittaavat "tekijänsä" sisäistämään maailmankuvaan, psyykkisiin tapahtumiin, erilaisiin elämäkokemuksiin jne." Musiikin tekemisen ja vastaanottamisen kannalta mielenkiintoinen on niin sanotun "mahdollisten maailmojen" semantiikan ajatus, jonka mukaan ilmaisun merkitys ei määräydy vain sen mukaan, mitä ilmaisu sanoo siitä

---

<sup>1</sup> Recharid (1991) s. 30 - 31.

<sup>2</sup> Recharid (1991) s. 31 - 32.

aktuaalisesta maailmasta, missä kuuluja (tekijä) on; vaan myös sen mukaan, miten ilmaisu tulkittaisiin kaikissa mahdollisissa tilanteissa.<sup>3</sup>

Musiikki kaikkine erilaisine muotoineen ja ilmentymineen antaa itse asiassa rajattomat mahdollisuudet luoda erilaisia ”mahdollisia maailmoja” symbolisen prosessin periaatteiden mukaisesti, missä erityisesti taiteellisen symbolin tarkoituksena on samanaikaisesti kertoa ja peittää jotakin - ajatus on semiootikko ja psykoanalyttikko Paul Ricoeurin. Kimmo Lehtonen kirjoittaa edelleen (sulkeissa olevat lisäykset ovat minun):

Musiikin välittämät ”tarinat” kerrotaan non-diskursiivisella tunteisiin eikä niinkään loogiseen ajatteluun vetoavalla kielellä. Tämän katsannon mukaan musiikin ”ymmärtäminen”, joka samalla merkitsee esim. säveltäjän (improvisoijan) luoman merkitysjärjestelmän, ”mahdollisen maailman” ymmärtämistä, ei ole mahdollista kuin herkistynyttä ihmispsykyä käyttäen.<sup>4</sup>

Monet musiikista kirjoittaneet ovat kiinnittäneet huomionsa siihen seikkaan, että samalla kun musiikki on ei-verbaalista ja ei-diskursiivista, se kuitenkin tuntuu kertovan jotakin<sup>5</sup>. Lehtonen on kirjoituksissaan siteerannut kuubalaista säveltäjää Leo Brouweria, jonka mukaan musiikin tekeminen tai säveltäminen on ”tarinoiden kertomista”. Tämä ajatus ei ole kaukana tenorisaksofonisti Lester Youngin kuuluisasta lausahduksesta jazzsoolon olemuksesta: ”Tell a story!” Edelleen Lehtonen on kirjoittanut (sulkeissa olevat lisäykset minun):

Työskennellessään säveltäjät ja muusikot muotoilevat ”tarinoita” itsestään, kokemusmaailmastaan ja suodattamastaan todellisuudesta. Musiikin harjoittamisen tarkoituksellinen ja toiminnallinen<sup>6</sup> aspekti painottuvat tässä toiminnassa: musiikki on viime kädessä viestintää, jonka muodot ja teemat kantavat itsessään peitettyjä merkityksiä ja viitteitä niiden taustalla vaikuttavista tekijöistä. Säveltooksen (improvisaation) erilaisista rakenteista ja teemoista koostuva dispositio sisältää erilaisia ajatuksia, ideoita, mielikuvia ja muistoja, joista säveltäjä (jazzmuusikko) rakentaa ulkoisen, enemmän tai vähemmän integroituneen kokonaisuuden. Musiikillista motiivia voidaan verrata abstraktiin

<sup>3</sup> Lehtonen, Kimmo (1988): *Musiikin ja psykoterapian suhteesta*, Psykiatrian tutkimussäätiö, toinen painos, Helsinki, s. 2 - 3.

<sup>4</sup> Lehtonen (1988) s. 3.

<sup>5</sup> Ks. esim. Rechartt (1984) s. 83.

<sup>6</sup> Saksofonisti Juhani Aaltonen painotti minulle kerran keskusteluissamme dramatiikan tajun tärkeyttä jazzmuusikolla - huom. kreikan kielen sana ’draama’ merkitsee alunperin ’toimintaa’.



symboliseen kuvaan, joka on saanut innoituksensa ihmisen sisäisestä todellisuudesta. Sävellykset (improvisaatiot) ovat tällaisten temaattisten "kuvien" ohitsekiitäviä sarjoja, jossa sävelkuvat jatkuvasti kehittyvät ja muuntuvat toisiksi. Säveliksi transformoitunut ruumiillista alkuperää oleva ikoninen kokemusmaailma virtaa musiikissa kuulijan ohi häviten heti tultuaan kuulluksi. Musiikkiteosten (improvisaatioiden) vastaanottamiseen liittyy usein vastaava ajallinen integraatioprosessi: ohi virtaava musiikki viittaa muotojensa kautta kuulijan erilaisiin mielikuviin, muistoihin, aatteisiin ja ideologioihin, jotka saattavat ajallisesti sijoittua niin nykyisyyteen kuin ihmisen kehityshistorian alkuhämärään, tai ne saattavat olla kokonaan disintegroituja pois ihmisen tietoisuudesta. Musiikilliset teemat ilmaisevat sanojen takana olevia "lausumattomia" ajatuksia, kuiskauksia ja huutoja sekä toiveita ja pelkoja. Tässä merkityksessä musiikin kommunikaatiomerkityksessä voidaan verrata kieleen. Tämä edellyttää kuitenkin "kielen" käsitteen venyttämistä.<sup>7</sup>

Musiikki on aikataidetta; kuitenkin hiukan eri merkityksessä kuin me ymmärrämme kellolla mitattavan ajan kulumisen. Havaitessamme erilaisia akustisia tapahtumia "musiikki muodostaa ikään kuin laajennetun nykyhetken, jossa "pistemäinen nykyhetki ikään kuin venyy "janan" kaltaiseksi", Kimmo Lehtonen kirjoittaa husserlilaisessa hengessä. Se mitä välittömästi havaitsemme, muituttaakin meitä jostakin - ehkä unohdetusta - samankaltaisesta tai muuhun assosioituvasta, joka vain hetkeksi ole vajonnut muistimme hämäärään. Kuten aiemmin todettiin, 'minän identtisyys' on se subjektiivinen tekijä, joka kytkee meidät näihin menneisiin tapahtumiin. Muistin tekemät huimat hyppäykset menneeseen nostavat sieltä esiin hävinneitä hahmoja, joihin liittyvät mielikuvat, assosiaatiot ja fantasiat suuntaavat ajatuksemme tulevaisuuteen. Tällainen aika on aikaa generatiivisena periaatteena, psyykkisenä, "tulemisen aikana", jota ei mitata kellolla vaan merkityksen perusteella: ajassa tulevat tapahtumat, mielikuvat, merkityskokemukset, Lehtonen kirjoittaa<sup>8</sup> Eero Tarasti toteaa tähän samaan kysymykseen: "Musiikin kuuntelu tuottaa meille illuusion siitä, että hallitsemme aikaa, samalla kun se joka hetki muistuttaa meitä ajan palautumattomuudesta, kohtalosta ajan virrassa."<sup>9</sup> Todellisen hallinnan illuusiosta on siis kysymys, kuten aiemmin todettiin.

Lehtonen kirjoittaa seuraavaan tapaan *transformaatio-prosessista*, jossa psyykkensisäiset merkitykset ulkoistetaan musiikin luomiseen (tai myös

---

<sup>7</sup> Lehtonen (1987) s. 92 - 93.

<sup>8</sup> Lehtonen, Kimmo (1989): "Onko musiikin ja psyyken rakenteilla vastaavuutta", *Psykologia* 2/1989, s. 84.

<sup>9</sup> Tarasti, Eero (1983): "Tulemisen aika", *Synteesi* 2/1983, s. 51.

vastaanottamiseen) liittyvissä toiminnoissa”<sup>10</sup> (sulut, kursivointi ja ajatusviivat minun):

Musiikin syntaksi ”tyhjät skeemat” (tyylit, teemat, sointukaavat, skaalat jne.) sisällöistä tyhjät rakenteet odottavat sitä, että taiteilija täyttää ne merkityksillään ja rakentaa niille kerronnallisen sisällön omista merkityskokemuksistaan ja omasta ajattelustaan käsin. Prosessissa muusikon ”ulkoista” performanssia (siis musiikkiesitystä) vastaa sisäinen työskentelyprosessi, jossa *muusikko hahmottaa omaa sisäistä mahdollista maailmaansa*. Keskeistä prosessissa näytävät olevan juuri ”psyhyken sisäiset” kokemukset, koska ne - päinvastoin kuin ulkoista todellisuutta heijastavat vaihtuvat, tilapäisluonteiset ja usein myös pinnalliset ”ulkoiset” tapahtumat - ilmaisevat ihmisen sisintä olemusta.<sup>11</sup>

Juuri tässä mielessä aiemmin luonnehtimani jazzin ’annetut rytmimallit’ on muusikolle ’annettu’ - viittaa edelleen tyylin keskeiseen merkitykseen jazzissa. Ja edelleen ajatus, että sisäinen kokemuksemme - ’identtisyys’, kuten edellisessä luvussa todettiin - on lopultakin jotakin paljon pysyvämpää kuin ulkoiset - tekisi mieli sanoa ”ulkokohtaiset” - musiikilliset kokemuksemme; jako ’sisäisiin’ ja ’ulkoisiin’ kokemuksiin on peräisin kirjailija Marcel Proustilta.<sup>12</sup> Tässä on samalla myös kyse ”muotitietoisuuden” perustavaa laatua olevasta kritiikistä, josta enemmän ’jazzin etiikan’ yhteydessä.

Lainaan edelleen Lehtosta:

Musiikin luominen ja esittäminen on prosessi, jossa musiikkia harjoittava tai miksei myös musiikkia vastaanottava yksilö etsii itsestään erilaisia merkityskokemuksia ja -vivahteita, joita hän sijoittaa musiikin ”tyhjiin rakenteisiin”. Musiikki on ”mahdollisten maailmojen” välistä kommunikaatiota, jossa säveltäjät, esittäjät ja yleisö hahmottavat sekä omia että toistensa tunnevireitä, ajatuksia ja intentioita. Musiikin ”soiden liikkuvat muodot” välittävät aina jotakin henkisiä ja kommunikatiivisia viestejä.<sup>13</sup>

Tässä (kommunikaatio)prosessissa musiikin ”soivan maailman” muodot kohtaavat ihmispsyhyken ”elämysmaailman” vastaavat muodot. Musiikkia ei voi millään syvällisemmällä tasolla luoda, esittää tai vastaanottaa kommunikoimatta omalla psyykkisellä mahdollisella maailmallaan musiikissa soivan mahdollisen maailman kanssa.

---

<sup>10</sup> Lehtonen (1987) s. 92.

<sup>11</sup> Lehtonen (1987) s. 94.

<sup>12</sup> Lehtonen (1988) s. 5.

<sup>13</sup> Lehtonen (1987) s. 94.

Juuri kuvattujen ”maailmojen” välinen ”tarttumapinta” ratkaisee sen, mitkä säveltäjät, tyyliuunnat tai teokset kutakin puhuttelevat.<sup>14</sup>

Tässä ovat esillä Kimmo Lehtosen hahmotteleman psykoterapeuttisen musiikinestetiikan ydinkohdat, jotka ovat pohjana hänen ”*musiikkiterapian estetiikalleen*”:

Ihmisen sisäiset merkityskokemukset ottavat luovassa prosessissa symbolisen muodon ja itse luova tehtävä korostaa tarvetta luoda järjestys tälle symboliselle merkitysavaruudelle. Tämä tehtävä muodostaa sillan myös musiikin parantavaan ja ihmistä eheyttävään, musiikkiterapeuttiseen, käyttöön. Musiikki puhuu tekijänsä kokemusten ja sisäisten tunteiden kieltä. Samat prosessit korostuvat myös musiikin kuunteluun ja vastaanottamiseen perustuvassa musiikkiterapiassa: se, mitä musiikki psyydessäni liikuttaa, minkälaisia mielikuvia se synnyttää jne. on oleellista musiikin terapeuttisessa, hoitavassa käytössä. Musiikki on kieltä, jonka alkuperä ja jonka ilmaisevat merkitykset ovat lähtöisin ihmisen sisäisistä jännitystiloista, jotka saavat ilmaisunsa ja ulkoisen kommunikatiivisen muotonsa esiintyessään soinnillis-akustisessa muodossa.

Estetiikassani musiikin harjoittamisen syvälinen tehtävä on tuottaa harjoittajalleen mielenrauhaa ja edistää psyykkistä kasvua ja integraatiota. Musiikkia luova, esittävä tai vastaanottava subjekti voi siis musiikin rakenteiden avulla rakentaa omaa ”sisäistä ja elämyksellistä maailmaansa” ehyeksi ja entistä mielekkäämmäksi kokonaisuudeksi.<sup>15</sup>

Musiikkiterapian ydin on siis siinä, että paitsi että sisäinen, ”todellisempi” kokemusmaailma voidaan ”ulkoistaa” musiikin muotoon soivaksi todellisuudeksi, myös ulkoinen musiikillinen tapahtuma tai informaatio voidaan ”sisäistää”, jolloin se transformoituu ruumiillisiksi reaktioiksi, tunteiksi, fantasioiksi, mielikuviksi, millä puolestaan on samalla tapaa persoonallisuutta eheyttävä ja integroiva vaikutuksensa kuin psykoterapeuttisella prosessilla<sup>16</sup> tai varsinaisella psykoanalyysillä hoitomuotona. Sisäiset, ehkä muuten vaikeasti lähestyttävät asiat voidaan ottaa ”turvalliseen” ulkoiseen, symboliseen käsittelyyn.

Olen valmis soveltamaan suoraan tätä Lehtosen estetiikkaa myös jazzmusiikkiin. Käsittääkseni vasta edellä esitetyn perusteella jazzin kaikkia puolia voidaan ymmärtää riittävästi. Syvennän tätä ajatusta vielä

<sup>14</sup> Lehtonen (1988) s.4.

<sup>15</sup> Lehtonen (1987) s. 94 - 95.

<sup>16</sup> Lehtonen (1988) s. 19.

seuraavassa Lehtosen esittämässä hengessä.

### 3.8.2. Improvisaatio terapiana

Otsikko saattaa herättää lukijassa aluksi kummastusta. Pyrin perustelemaan sen seuraavassa, samalla kun liitän aiheen kiinteästi käsillä olevan diskurssini tematiikkaan. Ajatus musiikista terapiana ei suinkaan ole uusi, vaan se esiintyy jo antiikin draamaa käsittelevissä kirjoituksissa, mm. Aristoteleella: Tiettyjä sävellajeja, rytmejä, tekstejä ei enää kielletty; rajutkin sävellykset ansaitsivat nyt paikkansa: niiden avulla saattoi läpikäydä ei-toivottuja tunteita, kokea puhdistumisen, *katharsiksen*<sup>17</sup>. Musiikin viihdyttävä tehtävä sai näin toisenkin, terapeuttisen tehtävän. Myös suomalainen kansanperinne on erittäin syvällisesti oivaltanut tämän laulannan ”suuren” tehtävän; onhan Kalevalassa maininta: ”soitto on suruista tehty, murehista muovaeltu...”, tai jotenkin siihen tapaan.

Luon aluksi hyvin lyhyen silmäyksen Sigmund Freudin alulle panemaan *psykoanalyysiin* ja sen käyttöön psyykkisten häiriöiden hoitomuotona. Moderni psykoanalyysi on fenomenologisesti suuntautunut tulkinnan tiede, joka tutkii nimenomaan psyykkisten ilmiöiden intentionaalisuutta, haluja, pelkoja, intohimoja. Psyykkinen intentionaalisuus jakautuu teorian mukaan joko integroituun tai aktiivisesti dissosioituun (tiedostettuun ja tiedostamattomaan) alueeseen. Keskeinen alue on tutkia psyykkisiä ilmiöitä *haluamisesta* käsin, haluamisen sitoutumista eri merkitysyhteyksiin mahdollisesti aktiivisesti dissosioituna ”vastahaluna” ja halun mahdollista integrointia takaisin kokonaisuuteen, sen palauttamista subjektin kannalta mielekkääseen yhteyteen kokonaisuuden kanssa. Intentionoihin sisältyvien merkitysten ohella tärkeä käsite psykoanalyysissa on *energia*: merkitysten paineet ja vastapaineet, niiden levottomuus, tasapainoisuus ja liikuteltavuus. Psykoanalyyttisen tiedon intressinä on pyrkimys henkiseen emansipaatioon, tiedostamiseen ja psyykkiseen integraatioon.<sup>18</sup>

Sigmund Freudin keskeinen oivallus oli ihmismielen jako kahteen toisistaan eroavaan perusmodaliteettiin, *primaari- ja sekundaariprosessiin*,

<sup>17</sup> Huomaa ’katharsiksen’ kaksi toisilleen läheistä merkitystä: 1) (est.) ”sielun puhdistuminen tragediassa”; ja 2) (psyk.) ”jännityksen ja ahdistuneisuuden laukeaminen”.

<sup>18</sup> Lehtonen (1988) s. 51 - 52.

ihmismielen tiedostamattomaan ja tiedostettuun ainekseen. Esimerkiksi unessa tapahtuvan *regression* (taantumisen) avulla ihminen voi siirtyä tietoisesta loogisesta ajattelusta sitä edeltävään primaariprosessiin; unien ”kuvat” puolestaan symboloivat ”toisessa muodossa”, visuaalisesti niitä merkittäviä ajatuksia, joiden piirissä tiedostamaton kulloinkin askaroi.

Psykoanalyttinen ihmiskäsitys on siten - C.G.Jungia mukaillen - muotoiltavissa seuraavasti: Ihminen on parhaiten ymmärrettävissä individualisaatioprosessina, jota kukin käy omassa ainutkertaisessa elämäntilanteessaan oman olemassaolonsa jatkuvan analyysin pohjalta. Lauri Rauhala on lausunut tämän käsityksen. Musiikki voi hyvin olla osa tällaista individualisaatioprosessia tavoitteena kaikinpuolinen mielenrauha ja itseymmärräys.<sup>19</sup>

Hypnoosin ja suggestion hoitotulosten osoittaututtua usein ohimeneviksi Freud luopui vähitellen menetelmistä, jotka hän oli kehittänyt yhdessä kollegansa neurologi Josef Breuerin kanssa. Sen sijaan hän kehitti ns. *vapaan assosioinnin* metodin, josta voidaan katsoa varsinaisen psykoanalyttisen hoito- ja tutkimustilanteen syntyneen. Freud yksinkertaisesti pyysi potilastaan asettumaan mukavasti makuulle ja kertomaan kaiken mieleensä juolahtavan riippumatta siitä, tuntuiko se potilaasta tärkeältä, asiaankuuluvalla tai sopivalta. Pentti Ikonen ja Turo Reenkola luonnehtivat psykoanalyysiä seuraavasti:

Kun analysoitava analyttikon avustuksella joutuu kiinnittämään huomiota niihin psyykkisiin yhteyksiin, joissa mielikuvat ilmenevät, hän alkaa ymmärtää niiden merkitystä persoonallisuudelleen ja sen kehitykselle. Näin myös tutkimustapahtuma ja hoitotapahtuma yhdistyvät.

Tuotettujen mielikuvien näkeminen psyykkisissä yhteyksissään vaatii analysoitavalta sielullista ponnistelua, jota Freud kutsuu psyykkiseksi työksi. Psykoanalyttisessa tutkimusprosessissa seurataan siis alusta alkaen sitä, miten analysoitava tuottaa itseymmärryksensä. Joutuessaan suuntaamaan tarkkaavuutensa tähän sisäiseen työskentelyyn analysoitava kiinnittää huomionsa sellaisiin psyykkisiin yhteyksiin, joiden olemassaolosta hän ei ole aikaisemmin ollut tietoinen. Tämän muista psyykkisistä yhteyksistään irrotetun, tiedostamattoman sielullisen aineksen yhdistäminen muuhun

---

<sup>19</sup> Lehtonen (1988) s. 55.

persoonallisuuteen tietoisuuden välityksellä muodostaa psykoanalyttisen hoidon.<sup>20</sup>

Oleennaista psykoanalyysissä on se, että analysoitava joutuu myös sikäli ottamaan vastuun omasta mielen sisällöstään, että hän itse ilmaisee ne täysin normaalissa psyykkisessä tilassa, ei esimerkiksi hypnoosissa. Freudin keskeinen oivallus oli että mielen omaa dynamiikkaa ei voida johtaa suoraan ihmisen ja ympäristön välisestä vuorovaikutuksesta tai palauttaa siihen. Ihmisen persoonallisuus tai 'minä' ei määräydy ihmisen ulkopuolelta, biologisista tai ympäristötekijoista, vaan on mielen oman toiminnan tulosta; edellä ollut 'identtisyys'-luku käsitteli tätä prosessia. Ulkoisten tekijöiden vaikutusta persoonallisuuteen ja sen kehitykseen ei kielletä, mutta sen sijaan tähdennetään, että minuus ei synny näistä ulkoisista vaikutuksista, vaan sellaisen psyykkisen työn tuloksena, jonka avulla mieli pyrkii käsittelemään ja hallitsemaan näitä ulkoisia vaikutuksia. Mieli kokonaisuutena eli minuutena on alun alkaen oman toiminnan tulosta.<sup>21</sup>

Mutta eikö todellisessa luovassa jazzimprovisaatiassa ole juuri näitä samoja vapaan assosiaation piirteitä, joilla myös psykoanalyysi operoi? Tässä on mielestäni mahdollinen "improvisaation terapian" ydin. Seikka, joka edelleen voi lähentää (jazz)improvisaatiota psykoanalyysiin on se, että molemmissa ikäänkuin "kehoitetaan" vapaasti assosioiden tarkastelemaan mielenliikkeitä muissakin kuin puhtaasti järkiperaisissä yhteyksissä: kehoitetaan "heittäytymään"! Näin päästään tasolle, jossa tunteemme - "hyvät" ja "pahat" - tulevat "objektiivisen" tarkastelun kohteeksi juuri siinä psyykkisessä yhteydessä, jossa ne syntyvät ja josta niiden sisäinen rakenne muodostuu - ja musiikillisesti "objektivoituina" vailla tarvetta kohtuuttomaan ahdistukseen, Ikonen ja Reenkola kirjoittavat. Näin itseä ei niinkään tarkastella järkiperaisesti ikäänkuin valmiina muodostelmana suhteessa todellisuuteen, vaan kiinnitetään pikemminkin huomio siihen sisäiseen tapahtumaan, joka tuottaa omat suhtautumiset, oman minuuden. Ei ole enää tärkeää, ovatko sisäiset tapahtumat järkeviä tms., vaan se, "mitä sisäistä tehtävää ne mielessä toteuttavat, mihin psyykkiseen yhteyteen ne todellisuudessa kuuluvat".<sup>22</sup>

<sup>20</sup> Ikonen, Pentti ja Reenkola, Turo (1988): "Psykoanalyysi", teoksessa *Terveen elämän salaisuudet 3*, WSOY, Porvoo, s. 485 - 486.

<sup>21</sup> Ikonen ja Reenkola (1988) s. 485 ja 494.

<sup>22</sup> Ikonen ja Reenkola (1988) s. 487 - 489.

Luovasta prosessista yleisesti on esitetty lukuisia eri tutkijoiden kuvailemia moniportaisia malleja<sup>23</sup>, ja myös itse musiikin sävellysprosessia on tutkittu runsaasti<sup>24</sup>. Otan tässä yhteydessä näistä malleista esille kuitenkin vain sen, joka mielestäni jazzmusiikin kannalta on kaikessa yksinkertaisuudessaan merkityksellisin:

Yksinkertaisimman, vain kahdesta vaiheesta koostuvan mallin kannalle asettuu ihmisen ajattelun tutkija Souksmith<sup>25</sup>. Hänen mukaansa luova prosessi alkaa *assosioinnista* (associating), mielle yhtymien syntymisestä ja päättyy *jalostukseen* (refining). Tuotetaan monia yksittäisiä assosiaatioita, jotka tarkistetaan ja pelkistetään. Kaksivaiheista mallia kannattaa myös kalifornialainen psykologi Patty Alpaugh<sup>26</sup>. Hänen mukaansa luojan on aina onnistuttava löytämään keskitie kahden ajattelutyyppin, leikillisen assosioinnin ja arvioinnin, pelkistykseen välillä.

Viime aikoina on tehty joitakin yrityksiä intuitiivisen, assosiativisen ajattelutavan ja analyttisen, loogisen ajattelutavan yhdistämiseksi yhdeksi maalliseksi kahden psykoanalyysistä tutun käsitteen, *primaari- ja sekundaariprosessin* avulla. Psykologit Abraham Maslow<sup>27</sup> ja Ulric Neisser<sup>28</sup> ovat esittäneet, että tietyt luovan prosessin piirteet tuovat mieleen sekundaariprosessin ja tietyt piirteet primaariprosessin. Luovan prosessin spontaanisuus, vapauden ja voiman näkökulmat ovat peräisin primaariprosessista, ja rekonstruktio, pelkistys ja työstö taas ovat alkuisin sekundaariprosessista.<sup>29</sup>

Miksi tämä yksinkertainen malli on minun diskurssini kannalta oleellisin? Siksi, että jazzmuusikko on spontaanisti, ”luovasti” improvisoidessaan koko ajan sidottu esityksensä ajallis-lineaariseen tapahtumiseen; ”Ei ole

<sup>23</sup> ks. esim. Ruth (1985) s. 22 - 29.

<sup>24</sup> Uusinta suomalaista alan tutkimusta edustaa artikkeli: Heinonen, Yrjö (1990): ”Psykoanalyttinen lähestymistapa sävellysprosessin tutkimuksessa: musiikillisen muuntelun suhde primaari- ja sekundaariprosesseihin”, teoksessa *Musiikintutkimuksen rajoilla - musiikintutkimuksen lähestymistapoja ja menetelmiä*, toimittanut Jukka Louhivuori, Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitoksen julkaisusarja A; tutkielmia ja raportteja, no 4, Jyväskylä. Tätä täydentää tutkielma: Heinonen, Yrjö (1995).

<sup>25</sup> Alkuperäinen lähde: Souksmith, G. (1970): *Intelligence, creativity and cognitive style*, New York.

<sup>26</sup> Alkuperäinen lähde: Alpaugh, P., Renner, V.J. ja Birren, J.E. (1976): ”Age and creativity. Its implications for education and teachers”, *Educational Gerontology 1/1976*, s. 17 - 40.

<sup>27</sup> Alkuperäinen lähde: Maslow, A.H. (1971): ”Den kreativa attityden”, teoksessa *Vad är kreativitet*, toim. R.Mooney ja T.Razik, Stockholm.

<sup>28</sup> Alkuperäinen lähde: Neisser, U. (1963): ”The multiplicity of thought”, *British Journal of Psychology 54/1963*, s. 1 - 14.

<sup>29</sup> Ruth (1985) s. 26 - 27.

aikaa” mieleen tulevien musiikillisten teemojen ”hautomiseen”, jos ”ratkaisu” ei synny suoralta kädeltä, valmiin soivan lopputuloksen ”korjailusta” puhumattakaan. Minkä soitin, sen soitin - nuottiakaan en voi vetää pois. Sen sijaan ”valmistautuminen” on mahdollista: koko muusikon aiempi elämä voidaan nähdä eräänlaisena ”valmistautumisena” - varsinaisen musiikillisen kotiharjoittelun lisäksi.

Myös Lehtonen näkee intensiivisessä musiikkitoiminnassa ja psykoanalyttisessä vapaassa assosioinnissa samoja piirteitä - ”eksistentiaalisin” täydennyksin:

Musiikki puhuu puolestaan”, kuten usein sanotaan. Musiikin luomiseen rakentuva ilmaisutehtävä on intentioiltaan ja rakenteeltaan samanlainen kuin psykoanalyysissä ihmisen eteen avautuva maailma: saada välähdyksenomaisia visioita sisimpäänsä, ilmaista sisimpiä ajatuksiaan, kokea tulevansa ymmärretyksi ja ymmärtää itseään. ... Musiikillisen ”skenaarion”, teemojen muodostaman disposition taustalla voidaan nähdä esittäjänsä koko elämä kokemuksineen, ajatuksineen ja ongelmineen.<sup>30</sup>

Seuraavassa muutamia esimerkkejä ”jazzin terapiasta” muusikkojen itsensä kertomana. Ensin jazzpianisti ja säveltäjä Eero Ojanen pyrkii löytämään vastausta kysymykseen, miksi sävellän:

Olin 14-vuotias, kun meille kotiin hankittiin piano. Siitä lähtien olen kuitenkin istunut melko tiiviisti pianon ääressä, siitä tuli tärkeä osa elämääni. Olen aina ollut ujo ja vähän säikky muihin ihmisiin nähden ja pianonsoitosta muodostui minulle eräänlainen kommunikaatioväline. Se mitä en osannut sanoa ilmaista purkautui jossain muodossa musiikkina ulos. Kiinnostuin jazzista. Jazzmusiikki antoi mahdollisuuden purkaa ahdistustaan pitkien improvisaatioiden kautta. Saatoin istua tuntikausia ja soitella ainoastaan itselleni. Olenkin muusikkona käytännöllisesti katsoen itseoppinut. Pianonsoittoa olen järjestelmällisesti opiskellut vain pari vuotta Sibelius-Akatemiassa. Sävellystä en ole opiskellut ollenkaan. Tämä on myöhemmin osoittautunut suureksi virheeksi. Jazzmusiikin kautta tutustuin siis improvisointiin, joka on myös säveltämisen yksi lähtökohta. ... Mutta miksi sävellän? Kysymys on vielä vastaamatta. Jos tarkastelen omaa kehitystäni, saatan siinä huomata ehkä jonkinlaisen pyrkimyksen maailman tiedostamiseen musiikin avulla. Tämä saattaa kuulostaa hieman hämärältä, mutta omasta puolestani uskon siinä olevan jotakin perää. Säveltämisellä on jotakin tekemistä maailman tiedostamisen kanssa. Ja ennen kaikkea sen kanssa miten minä suhtaudun ja koen ja

---

<sup>30</sup> Lehtonen (1988) s. 54 - 55.



ymmärrän ympäröivän maailman ja itseni yhtenä sen osana. ... Haluan että sävellyksilläni on olisi jonkinlainen vaikutus kuulijoihin, että ne aiheuttaisivat heissä edes pienen liikahduksen, että he kokisivat saaneensa jotakin. Tämä tuottaakin minulle säveltäjänä suurimman tyydytyksen, että itse voin kokea antaneeni jotakin että kuulijat voivat kokea saaneensa jotakin. Tämä on ehkä yksi niistä peruskiihokkeista, jonka takia sävellän.<sup>31</sup>

Seuraavan kertomuksen kirjoitin seuraavana päivänä muistiin keskusteltuani kollegani laulunopettaja Tiina Niskasen kanssa. Se kuului suunnilleen näin:

Istuimme kerran Helsingissä kuppilassa pöytäseurueessa, jossa kaikki yhtä lukuunottamatta olivat jazzmuusikkoja. Tämä yksi oli armeijan upseeri, joka suureen ääneen tenttasi meitä harrastuksestamme. Hän kehui, miten fiksumuusikkoo porukkaa muusikot yleensä ovat. Keskusteltiin myös improvisoinnista. Tähän kaikkeen ystävänäni kitaristi x vain totesi lakonisesti: "Mitä fiksumuusiin on, jos on vain vähän nuorempa kuin muut oppinut hoitamaan itseään ja pollaansa."<sup>32</sup>

Klarinetisti ja saksofonisti Eddie Daniels puolestaan toteaa jazzin "terapiasta" ja omista motiiveistaan näin:

When I was a kid, my mother said, 'You've got to learn how to play the clarinet right, you've got to be the best,' ... . And I was reacting to that by playing jazz as a way to get out all of the frustration at having to be the best. It helped release the pressure because you don't have to be the best when you play jazz. You just have to be yourself. It's like natural therapy for human beings.<sup>33</sup>

Itse psykoanalyysin pyrkimyksenä hoitomuotona on ollut puhtaasti vain itseymmärryksen lisääminen ja siihen liittyvien positiivisten vaikutusten saavuttaminen. On sanottu, että tässä mielessä pyrkimys totuudellisuuteen ja terveyteen yhdistyvät psykoanalyysissa. Kuten psyykkisen työn (psykoanalyysin), myös musiikin avulla ihminen siis voi oppia ymmärtämään itseään, miten hän on itse tehnyt itsensä sellaiseksi kuin on. Aiemmin esillä ollut ajatus vieraantumisen tunteen välttämistä *tiedostamisen* avulla on tässäkin ajankohtainen.

---

<sup>31</sup> Saariaho, Kaija (1979): "Miksi sävellän?", *Rondo* 1/79.

<sup>32</sup> Niskanen, Tiina: keskustelu laulunopettaja Tiina Niskasen kanssa 24.8.1994 (mt.)

<sup>33</sup> Shuster, Fred: "Eddie Daniels Searching for the Sound of the City", *Down Beat*, May 1991, s. 23.

Putte Wilhelmssonin mukaan modernin taiteen ja psykoanalyysin yhtäläisyys on siinä, että molemmat tutkivat ”unohdettua”, tiedostamatonta, ihmistä. Tästä ei ole kaukana se ajatusleikki, että ”ihminen on tavallaan taideteos, jota psykoanalyysi tutkii ilman luonnontieteellistä painotusta”. Psykoanalyysiä on viime vuosina voimakkaasti arvosteltu mm. reduktionismista, normatiivisuudesta ja determinismistä - ehkä osin aiheellisestikin. Näin väljästi ymmärrettynä, suhteellisen avoimena skeemana, kuten se edellä tiettyjen lähteiden perusteella luonnosteltiin, sitä nähdäkseni kuitenkin voidaan soveltaa toimivana ajatusmallina tarkasteltaessa esim. ”olemassaolon äärettömyyttä ja ikuisuutta, luovaa tilaa ja elämyksellistä totuutta”<sup>34</sup>.

### 3.8.3. Jazzin ruumiillisuus

Ensin oma introspektioni: Olen pannut merkille, että erilaiset kehon tilat (esim. rento/jännittynyt, virkeä/väsynyt, nälkäinen/kylläinen, jopa ylipainoinen/normaalipainoinen!) voivat synnyttää tilanteesta riippuen täysin erilaista musiikkia, silloin kun itse musisoin. Tämän saman asian voisi varmasti ”vahvistaa” moni muukin. Olen kuullut jazzmuusikoiden puhuvan esim. *askeesin* merkityksellisyydestä luovassa toiminnassa; olisiko se sitä, että ”keho ei ota liiaksi kiinni” tms.

Edellä on todettu tietty subjektin sisäistä maailmaa ja persoonallisuutta heijastavien ”sisäisten” kokemusten ensisijaisuus; seikka, jonka voidaan katsoa ankkuroituvan ihmisen *ruumiillisuuteen*. Kimmo Lehtosen mukaan musiikin ontologinen olemus liittyy syvällisesti ihmisen *arkaaiseen ruumiilliseen kokemusmaailmaan*.<sup>35</sup> Eero Rechartt puolestaan - myös muihin tutkijoihin tukeutuen - näkee kokemuksemme ja havaintomme kaikkein alkuperäisimmässä muodossaan tulevan tulkituiksi ikäänkuin *oman ruumiillisen hahmomme kautta*. Käsittämistapahtumien tuloksia hän nimittää arkaisiksi merkitysskeemoiksi<sup>36</sup>.

Musiikilliset ”tarinat”, joihin aiemmin viitattiin, ovat siis jollakin tapaa

---

<sup>34</sup> Wilhelmsson, Putte (1996): ”Jari Ehrnrooth tiivaa analyttikoltaan oikeutusta yksinäisyyteen ja haluaa oman persoonansa kasvuprosessille yleisön - On hyvä päivä masentua”, *Helsingin Sanomat* 14.4.1996.

<sup>35</sup> Lehtonen (1988) s. 5

<sup>36</sup> Rechartt (1984) s. 91

”toisenlaisia” tarinoita, ei-verbaalisia, ei-kerronnallisia. Rechartt antaa esityksessään Susan Langerin kuuluisan sitaatin, jonka mukaan ”musiikin todellinen voima on siinä tosiasiallisessa, että se voi olla tunteenomaista ”totta” tavalla, johon kieli ei pysty. Sen tärkeillä muodoilla on se sisällön *ambivalenssi*, jota sanoilla ei voi ilmaista”. ”Sisällön ambivalenssin” tilalle Rechartt ehdottaa ilmaisua ”sisällöstä tyhjä”, joka voi ikäänkuin ”yleisenä matemaattisena kaavana” saada monenlaisia sisältöjä. Langerin mukaan ei-diskursiivisen muodon tärkeä tehtävä on ilmaista tietoa, jota ei voi sanoilla ilmaista, koska on kyse *elämyksistä*, joita ei voi saattaa kerronnalliseen muotoon. Näitä elämyksellisiä kokemuksia voivat olla loputtoman kompleksikkaat ja vaikutuksille herkät orgaaniset, emotionaaliset ja mentaaliset elämän rytmit, joista tuntemisen dynaamiset muodot muodostuvat. Nämä muodot voivat saada vain ei-kertovan symbolisen ilmaisun, joka perimmältään on taiteellisen ilmaisun mieli ja tarkoitus.<sup>37</sup>

#### Kimmo Lehtosen mukaan

voidaan jopa väittää, että musiikin kieltä ei voida syvällisimmässä merkityksessään ”ymmärtää” hahmottamatta samalla musiikkikokemuksen pohjana olevaa arkaaista kinesteettis-akustista kokemusmaailmaa. Kuten Szekely<sup>38</sup> on osoittanut, tässä merkitysavaruuksessa, eräänlaisessa ”ikonosfäärissä”, todellisuuden käsittäminen, rekonstruointi ja käsittely tapahtuu ilman verbaalisia sisältöjä pelkkää ruumiimme toiminnoista peräisin olevaa muotoa käyttämällä.<sup>39</sup>

Lehtonen viittaa musikologi Gino Stefanin esittämiin tiettyihin yleisiin koodeihin, joiden avulla havaitsemme minkä tahansa kokemuksen. Tietyn ”todellisuuden yleisen muodon” avulla hahmotamme kaiken silmiimme ja korviimme tulevan. Lehtonen tulkitsee Stefania edelleen seuraavaan tapaan:

Hahmotamme ja kuvaamme hälyn ja äänen ”tietyllä tavalla tehtynä” soivana todellisuutena: pisteinä, sommitelmina ryhminä, siteinä, yhtyminä. Kompetenssin tällä tasolla musiikki, niinkuin hahmotamme ruumiin ja psyyken toiminnat, voidaan hahmottaa hitaana kasvuna tai räjähdyksenä, äkillisenä sammumisena tai asteettaisena hajoamisena tai jonakin muuna niistä lukemattomista psyko-fyysisistä prosesseista, joita jokapäiväinen

---

<sup>37</sup> Rechartt (1984) s. 90

<sup>38</sup> Alkuperäinen lähde: Szekely, L.(1962): *Meaning, Meaning Schemata, and Body Schemata of Thought*, Int. J. Psychoanal. 43, s. 297 - 305.

<sup>39</sup> Lehtonen (1988) s. 5

elämä nostaa etoemme. Kaikki musiikin ”merkityksellisyys” lepää tämän ”antropologisen tason” päällä. Sen pohjalta rakentuvat musiikillisen kompetenssin muut tasot aina hyvin kompleksisiin musiikillisiin käytäntöihin, tyyliihin ja tooksiin asti.<sup>40</sup>

Tällä ”antropologisella tasolla” ovat käsittääkseni myös sen vitalismin syvimmat juuret, joita edellisessä luvussa pyrin selittämään. Lehtonen päätyy toteamukseen, jonka mukaan ”musiikin kieli vastaakin olemukseltaan lähinnä ”ruumiinkieltä” - samalla hän viittaa näiden kielten tärkeisiin terapeutisiin yhtäläisyyksiin. Ruumiinkieltä voitaneen pitää luonteeltaan hyvin alkukantaisena ”kielen” muotona. ”Tietoa” ruumiinkieli välittää erittäin huonosti, mutta sen sijaan se on erinomainen kanava erilaisten tiedostamattomien ”merkkien” välittämiseksi. Analogia musiikkiin on myös siinä, että ettei myöskään ruumiinkielen sisältämää ”tietoa” pueta loogiseen muotoon, vaan informaatio vastaanotetaan ennenkaikkea tunteina ja ruumiillisina reaktioina. Lehtonen kirjoittaa kokoavasti (kursivointi ja sulkeissa olevat lisäykset minun):

Musiikki on ruumiinkielen haarautuma, tietynlainen ruumiillinen merkitysentonprosessi, jossa *tiedostamattomat ruumiilliset merkityskokemukset ja niiden symboliset johdannaiset saavat abstraktit muotonsa* erilaisina ”mahdollisina maailmoina”. Merkitykset syntyvät vasta musiikin ja tulkitsijan välisessä samastuvassa dialogissa. Musiikillisessa kommunikaatiossa hahmottuvista mahdollisista maailmoista etsitään ja rakennetaan yhteisen ”kielen” koodistoa, minkä kautta musiikillisen kommunikaation sisältämä informaatio on ymmärrettävissä.

Ruumiinkielen eleistä, viittomista, ilmeistä ja asennoista muodostuva kieli korostuu erityisesti kapellimestarin (jazzsolistin) ja hänen orkesterinsa (ja yleisönsä) välisessä hienopiirteisessä, nyansoidussa ja jatkuvana vuorotulkintana etenevässä kommunikaatiossa, jossa kapellimestarin (jazzsolistin) sisäinen soiva maailma transformoituu välittömäksi ruumiinkieleksi ja edelleen sen jatkeena toimivan orkesterin esitykseksi.<sup>41</sup>

Nyt myös jazzin ”sanaton estetiikka” voidaan ymmärtää vielä edellä luonnehdittua paremmin: jazzin estetiikan ilmaukset ovat pohjimmiltaan ”luonnollisen kielen takana”. Tässä on mielestäni kattavasti esitetty myös jazzin musiikillinen merkityksellisyys - ns. jazzin *ulkoinen merkitys*

---

<sup>40</sup> Lehtonen (1988) s. 6

<sup>41</sup> Lehtonen (1988) s. 8 - 9

Leonard B. Meyerin terminologiaa lainatakseni - jota myöhemmin täydennän vielä Meyerin ns. *sisäisellä merkityksellisyydellä*, joka puolestaan viittaa puhtaasti systeemiin itseensä. Tästä myöhemmin lisää.

\*\*\*

Tarkoitukseni oli alunperin käsitellä *tanssin* asemaa ja merkitystä jazzissa huomattavasti laajemmin, kuin mitä nyt teen. Käytännölliset seikat pakottavat kuitenkin minut vain muutamiin hajahuomioihin. Musiikkiterapeutti Heidi Ahosen mukaan ”tanssin juuret lepäävät psyyken ja kehon ilmaisun vuorovaikutuksessa”, missä kehokin voi puhua yhteydessä koko ajatusmaailmaamme ja tunteisiimme. Ahosen mielestä kaikki tanssi voi olla tavallaan taidetta, jos se on tekijänsä tai katselijansa luovuuden lähde tai innoittama. Ravintolakulttuurin tanssi on eräänlainen ”sosiaalinen tilaus”, joka tekee koskettamisen ja läheisyyden luvalliseksi. Mutta tanssin ja luovan liikkumisen avulla on myös mahdollista ilmaista syvimpiä tunteitaan, niitä, joille ei löydy sanoja. Ahosen mielestä tärkeää on,

että tanssija osaa käyttää sisäisiä lähteitään ja itseään tehdessään eri liikkeitä tai asentoja. Yksilö itse, hänen sisäinen maailmansa, ajatuksensa, tunteensa ja fantasiansa ovat luovan tanssin lähde ja innoittaja. Tanssiessaan luovasti ihminen on kuin säveltäjä, hän ei soita valmiista nuoteista. Hän luo - ei esitä.<sup>42</sup>

Tätä kirjoittaessani minulla oli mielessäni nimenomaan vapaamuotoisen ”jazztanssin” eri muodot 1920-luvun ”Charlestonista” ”jiveen” ja ”Jitterboogien”, sekä 1960-luvun ”twistin” kautta tämän päivän discotansseihin, jotka mielestäni hyvin korreloivat edellä esitettyyn. Niissä tunteiden ja tuntemusten vapaa ilmaiseminen on sallittua päinvastoin kuin perinteisissä sosiaalisissa seuratansseissa, joita kontrolloivat tietyt ennalta opitut askelkuviot. Tässä mielessä ”jazztanssi” laajasti ymmärrettynä on ”suuren yleisön jazzia”.

Ahosen mukaan jazzimprovisaation tapaan tanssissa on keskeistä tässä-jan-nyt -hetken ajatus: liike ja miltä se tuntuu kehossa. Luovassa tanssissa tanssija voi päästä kosketuksiin itsensä ja oman kehonsa kanssa, koska mielikuva kehostamme on tämän ”tanssiteorian” mukaan samaa kuin

<sup>42</sup> Ahonen, Heidi (1994): ”Luova liike - kehon kieltä”, *Musiikkiterapia* 1/1994, s. 42 - 43.

käsitys omasta fyysisestä minästä, minäkuvan rakennusaine. Kehon tuntemusten avulla ihminen voi edelleen tulla myös tietoiseksi omista tunteistaan. Näin ajatellen tanssi itsessään on ”terapiaa”. Se on non-verbaalinen tekniikka ilmaista sitä mitä sisällä liikkuu. Tanssi on tunteiden kieltä siinä missä musiikki, kuvataide tai runouskin. ”Tanssi voi olla tunteenomaisesti totta jokaiselle, joka sitä haluaa ymmärtää ja lähestyä tarpeeksi avoimesti ja rehellisesti”. Tanssin avulla voi tavallaan nostaa esille monia keskeneräisiä asioita ja tunteita, muistoja ja ristiriitoja ja pois mielestä työnnettyjä asioita<sup>43</sup> - tai vain rentoutua. Tässä on mielestäni afrikkalaisen rituaalitanssin tai ”jazz-discotanssin” ”katharsis”. Tässä esitetyt luovan tanssin ”teesit” täydentävät hyvin tässä luvussa esitetyjä ajatuksia jazzista ”kehon taiteena”.

#### 3.8.4. Jazz kuvina

Palatkaamme Ludwig Wittgensteiniin ja hänen esittämänsä kuva- ja kielipelin teoriaan. ”Syntaktinen” teko edellyttää syntaksia, suunniteltua systeemiä, ”kielipeliä”, esimerkiksi jazzmusiikkia, jossa voidaan operoida, esittää ”semanttinen” teko, jokin sisäisen tai ulkoisen maailman manifestaatio. Kielipelissä keskeistä on se, ”mitä kielellä kulloinkin tehdään, kuka tekee ja mitä tarkoitusta varten.<sup>44</sup> Tämä on tullut edellä kuvaillun perusteella enemmän tai vähemmän selväksi.

Kimmo Lehtonen siteeraa esityksessään semiootikko H.Reichenbachia, jonka mukaan ”*kuvallisuus* on nimenomaan ruumiinkielen ominaisuus, jossa erilaiset ajatukset esiintyvät kuvallisena kerrontana”. Omien kliinisten musiikkiterapiakokemustensa perusteella Lehtonen toteaa, että musiikin avulla voidaan virittää ruumiinkielen alueelle sijoittuvia ”kuvallisia ajatuksia”, joilla saattaa olla suuri merkitys musiikkiterapiaprosessissa. Puhutaan ”auto-symbolisesta ilmiöstä”, joka herättää kuvallisia visioita, ”hypnagogisia hallusinaatioita”, kuvallisiksi transformoituneita ajatuksia, kun olemme esimerkiksi unen ja valvetilan rajamailla. Lehtosen mukaan auto-symbolinen prosessi toimii hyvin musiikin yhteydessä, jossa musiikki voi transformoitua hallusinatoriseksi kuviksi ja kuvasarjoiksi.<sup>45</sup>

<sup>43</sup> Ahonen (1994) s. 44 - 48.

<sup>44</sup> Lehtonen (1988) s. 7.

<sup>45</sup> Lehtonen (1988) s. 10.

Myös tämän esityksen kirjoittajalla on itsellään satunnaisia, samantapaisia kokemuksia oman musisoinnin yhteydestä: kun oma soittaminen sujuu poikkeuksellisen ”hyvin”, jollakin tapaa automaattisesti ”oikein”, kuvittelen tai näen mielessäni pikemminkin pintoja, tasoja, hahmoja kuin säveliä, sointuja, nuotteja tms. Mieleen tulee vertaus ”musiikista fantasiaelokuvaan, jonka kukin itse mielessään luo”. Käsittelen elokuva-teemoja vielä uudestaan tutkielman loppupuolella.

Lehtosen mukaan ilmiö saattaisi olla ”tietty hetkellisesti oivallettu uudella tavalla integroitunut psyyken sisäinen ”mahdollinen maailma”, erilaisten ja eritasoisten ajatusten yhteenliittymä. Itse visio on peräisin ruumiillispuhujaisesta, ”ikonisesta” (kuvallisesta) tavasta mieltää maailmaa”.<sup>46</sup> Ehkä Wittgensteinin kuvateoria (”kieli on maailman kuva”) voitaisiin tältä pohjalta ymmärtää uudelleen: mitä merkitysten takana on sanoja ja lauseita (tai säveliä) syvemmillä tasolla.

Myös arkikielessä puhutaan usein mielikuvista - tämä ei voi olla pelkkää sattumaa. Kuvallisten ajatusten ”alkuperäisyys” ja suuri merkitys korostuu myös ns. mielikuvaoppimismetodissa, jolla on saavutettu hyviä tuloksia mm. musiikkikasvatuksen piirissä. Esimerkiksi pianistin opettellessa uutta teosta pelkällä mielikuvaharjoittelulla - aluksi ilman instrumenttia - opittavan asian prosessointi tapahtuu kokonaisvaltaisesti, mielikuvituksen, älyn ja hankitun motoriiikan saumattomana yhteistyönä, millä on havaittu olevan edullinen yhteisvaikutus teoksen ”nopealle käsittämiseksi” teknis-tulkinnallisena kokonaisuutena.<sup>47</sup>

Päivän opetuksellinen puheenaihe on ns. *neuro-linguistic programming* (NLP), jota psykologi Veli-Matti Toivonen pitää erittäin tehokkaana inhimillisen kommunikoinnin ja käyttäytymisen mallina. Sen ovat kehittäneet yhdysvaltalaiset matemaatikko ja psykoterapeutti Richard Bandler ja kielitieteilijä John Grinder psyko-lingvistiikan, informaation prosessoinnin, neurofysiologian, kommunikaatioteorian ja psykologian viimeaikaisten tutkimustulosten pohjalta. Mallin olennainen teoreettinen oivallus on - sen tehokkaiden pedagogisten ja terapeuttisten sovellutusten ohella - siinä huomiolla, että ihmiset prosessoivat informaatiota eri lailla,

---

<sup>46</sup> Lehtonen (1988) s. 15.

<sup>47</sup> Lisäviitteitä tästä artikkelissa Raekallio, Matti (1995): *Tekniikka ja tulkinta: Kumpi ohjaa kumpaa?* - Ajatuksia pianistin työstä, Rondo 1/1995.

ja että eräs tärkeimmistä eroista liittyy aistikanaviin: muistamme tai miellämme asiat korostuneesti joko kuvina (visuaalisesti), ääninä (auditiivisesti) tai tuntemuksina (kinesteettisesti) ts. erilaisina aistimodaliteetteina, joihin kuhunkin liittyy erilaisia submodaliteetti-ominaisuuksia, kuten visuaalisen mielikuvan kirkkaus/ hämäryys tms. Edelleen mielikuvan submodaliteettiominaisuudet eivät suinkaan ole satunnaisia, vaan niillä on tärkeä merkitys aivoille psyykkisessä toiminnassa ikäänkuin koodina, jonka perusteella aivot tietävät minkälaisena kyseinen kokemus tai mielikuva alunperin representoitiin. Mielikuvien submodaliteettiominaisuuksia voi tästä näkökulmasta katsoen kutsua submodaliteettikoodeiksi ja mielikuvien submodaliteetti-ominaisuuksien muuttamista submodaliteetti-interventioksi. Tätä Toivonen kutsuu mielikuvan 'editoinniksi', jolla puolestaan on tärkeitä sovellutuksia arkielämän tilanteista psykoterapiaan.<sup>48</sup>

Kokeneet musiikkipedagogit ovat kautta aikojen käyttäneet mielikuvien 'editointia' tehokkaana opetuksensa apuvälineenä: Tavallista on, että soitonopettaja esimerkiksi rytmisessä "ongelmapaikassa" johtaa oppilastaan kapellimestarin tavoin käsillään tai koko kehollaan elehtien; tai laulaen johdattaa oppilastaan kohti toivottua lopputulosta; tai vastaavassa tilanteessa kehoittaa oppilasta ajattelemaan "rakastettunsa hellää kosketusta" tai jotakin visualisoitua luonnonilmiötä tms., jolloin tekninen ongelma tavallisesti ratkeaa kuin itsestään. Toivonen toteaa, että submodaliteetti-interventiolla - siis "kuvallisesti" - voidaan nopeasti muuttaa sitä, mikä on toiminnan syiden (motiivien) suhteellinen tärkeysjärjestys<sup>49</sup>. Nikkoihin palaan vielä esityksessäni.

Ymmärtääkseni 'annetut' rytmimallit, joista aiemmin on ollut puhe, toimivat jazzmuusikolle tärkeinä herätteitä antavina visuaalisina, auditiivisina tai kinesteettisinä mielikuvina, lähtökohtana; jolle perustaa sanottavansa, koska "tyhjästä ei synny mitään", kuten sanotaan. Mielenkiintoinen on ajatus musiikista eräänlaisena "metakielenä": Musiikin (esimerkiksi improvisoinnin) avulla ihminen voi itse asiassa "ajatella ajatteluaan", tajuntaansa ja elämysmaailmaansa, tarkastella, järjestellä ja lajitella mielessään olevaa 'annettua', esimerkiksi 'annettuja'

---

<sup>48</sup> Toivonen, Veli-Matti (1990): "Ongelmista voi päästä mielikuvia muuttamalla", Perheterapia 2/1990, s. 8 - 9.

<sup>49</sup> Toivonen (1990) s. 13.



rytmimalleja.<sup>50</sup>

### 3.8.5. Jazz liikkeenä

Edellä kuvatut musiikilliset ”kuvalliset hallusinaatiot” - jos niin halutaan sanoa - kytetään nykyisin yleisen käsityksen mukaan *liikkeen* kautta varhaislapsuuden kokemusmaailmaan. Kimmo Lehtosen mukaan (kursivointi minun):

Sterba<sup>51</sup> ... liittää kuvatut hallusinaatiot ja niiden edustaman transformaatioprosessin nimenomaan musiikin ”liikkeeseen”. Hänen mukaansa musiikin ”kosminen liike” (cosmic motility) palautuu ihmisen kehityksessä minän kehityksen varhaisvaiheisiin, jolloin ”minä” ja ”maailma” olivat identtisiä ja ympäröivä maailma vastasi lapsen luovuutta. ... Sterba ... perustaa teoriasa Freudin teoriaan, jonka mukaan ... lapsen ruumiin ja sen *jäsenien liikkeet* ja niiden vähitellen kasvava *hallinta* ovat keskeisin autoeroottisen mielihyvän lähde. Teorian mukaan ruumiin liikkeille muodostuu omat symboliset vastineensa kehittyvän ruumiinkuvan ja psyyken rakenteisiin. ... Musiikin liike ja varhaislapsuuden kokemusmaailma muodostavat liittymäkohdan ihmisen ruumiillisuuteen.

Tämä kytkentä mahdollistaa esteiden poistamisen ”minän” ja objektin väliltä. Musiikki muodostaa pienoismaailman, ”mikrokosmoksen”, jonka ilmiöitä voidaan hahmottaa ja hallita vastaavalla tavalla kuin pieni lapsi on alkanut käyttää objektia ja hallita objektisuhteitaan. ... <sup>52</sup>

Norman Margolisin mukaan useimmat tutkijat näkevät musiikissa läheisen yhteyden yksilön psykologisen järjestelmän kehityksen kaikkein varhaisimpiin narsistisiin vaiheisiin, jolloin Itsen ja todellisuuden välinen raja on vielä selkiytymätön. Margolisin mukaan kokoavasti:

According to the views of Coriat<sup>53</sup> and Pfeifer ..., the rhythm and the nonobjective quality of music are the keys to its understanding. Music's inability to present objects of

---

<sup>50</sup> ks. Lehtonen (1989) s. 86.

<sup>51</sup> Alkuperäinen lähde: Sterba, R. (1946): *Toward the Problem of the Musical Process*, *Psychoanal. Rev.* 33, s. 37 -43.

<sup>52</sup> Lehtonen (1988) s. 13

<sup>53</sup> Alkuperäinen lähde: Coriat, I, (1945): ”Some aspects of a Psychoanalytic Interpretation of Music”, *Psychoanalytic Review*, 32/1945, s. 408 - 418.

the external world indicates that it derives from that period of development when knowledge of such an outside world was meager or non-existent; hence the "content of music is pure libido symbolism" ... , and it "lacks objective content because the libidinal aspect of music has not reached the object level of development"... . Music therefore represents regressive narcissistic libido activities dominated by the pleasure principle, "untrammelled or distracted by associations rooted in reality"... . The insistent rhythm of music has the effect of compulsively repeating this libido expression and hence leads to an intense narcissistic gratification. Sterba<sup>54</sup>, retaining a similar orientation, states that the essence of the musical experience is "pleasure in motion". An individual's motion is an "idealized mastery of the body," bringing not only intense narcissistic kinesthetic pleasure, but also expresses the "pattern for mastery of the objects of the external world". He feels that the "play of musical movement is - a regressive repetition and idealized intensification of bodily pleasure in that earlier period of infancy when the discovery of the limbs is followed by the gradual mastery of the whole body." He concluded that movement in music produces "not only a regression to early infantile kinesthetic pleasure but also the intense pleasure of experiencing the dissolution of barriers between self and outside world". Hindemith, approaching the problem as a musicologist comes to similar conclusions when he states that "there exists a primordial musical experience of a very primitive nature, and we must assume that it comes into existence in the undeveloped being's mind by perceiving a fact of life that is common both to him and to music, namely motion"<sup>55,56</sup>

### Improvisoinnin viehätys on Margolisin mukaan johdettavissa tästä liike-tekijästä:

The two central qualities of jazz are improvisation and rhythm. If music represents narcissistic libido activity, it seems clear that the pleasure derived from this would be more personal and more intense when the production of the music is not restricted to the rigidity, or reality binding factor, of a score. The improvisatory freedom removes the music of jazz still further from reality, producing a greater narcissistic pleasure. However, this already increased pleasure, is further enhanced by jazz's insistent rhythms which continually revive and renew this pleasure, more so than any other type of music, via the repetition compulsion. This quality of motion is of utmost importance to the jazz musician and fan, so much so in fact that no matter how well and individual or

---

<sup>54</sup> Alkuperäinen lähde: Sterba, R. (1946): "Toward the Problem of the Musical Process", *Psychoanalytic Review*, 33/1946, s. 37 - 43.

<sup>55</sup> Alkuperäinen lähde: Hindemith, P. (1951): *A composer's World*, Harvard University Press.

<sup>56</sup> Margolis (1954) s. 286 - 287.

group improvises, the music produced is not considered good jazz unless it "swings" ... . "Swinging" refer not so much to the rhythm per se, but more to a feeling that the musician is able to transmit that there is a definite connection between each rhythmic beat so that a constant motion or "rocking" is set up. This factor of motion brings the final intensity of pleasure to jazz (corroborating Sterba's postulates), and culminates in the kinesthetic release in the listener and the musician. The very nature of jazz music then, tremendously intensifies the regressive narcissitic gratification. One of the pleasures of this regression is the experiencing of the "dissolution of barriers between self and outside world"<sup>57</sup>, leading to the oceanic feeling, which in jazz can be so great as to manifest itself in the ecstasy, excitement, spontaneity, and kinesthetic release (dancing, foot tapping, rocking, or hand clapping) that can be seen so frequently in jazz audiences.

The libido symbolization and regressive narcissitic gratification achieved in music further explains why the music of jazz is so attractive to the adolescent. In addition to those unique cultural and social qualities of jazz which satisfy the adolescent's needs, the music itself allows for satisfaction of both aspects of the ambivalent dependency vs. independency, Id vs. Superego conflict, which is the core of the adolescent's problem. The music of jazz allows for the greatest gratification of the Id drives which the adolescent wishes on the one hand to express, but this satisfaction is achieved only symbolically and by a regressive psychological reaction which is motivated by a withdrawal from the painful reality. However, the regressive, dependent withdrawal also achieves an opposite desired effect, in that the regression is to that level which expresses the "pattern for mastery of the objects of the external world."<sup>58</sup>

Se, miksi jazzista tuli Storyvillen bordellien musiikkia, on Margolisin mukaan hyvin selitettävissä edellä kuvailuilla seikoilla. Jazz ei ainoastaan symbolisesti ilmaissut vaistomaisia Id-prosesseja, vaan myös omasta luonteestaan, rakenteestaan johtuen - toisto-periaate, säännöllinen kiihottava syke ym. - tarjosi intensiivisen tyydytyksen näille prosesseille.<sup>59</sup>

Mitä tulee jazzmusiikkiin, tästä ilmiöstä minulla on vain vähän empiiristä aineistoa. Yksi edustava esimerkki menee kuitenkin suoraan asiaan ytimeen: Keskustelin keväällä 1993 hollantilaisen jazzpianistin Robert van Vermeulenin ja moskovalaisen tenorisaksofonistin Nikolai Panovin kanssa tietystä positiivisen regression mahdollisuudesta, joka voi sisältyä

---

<sup>57</sup> (Sterba) 1946.

<sup>58</sup> Margolis (1954) s. 287 - 288.

<sup>59</sup> Margolis (1954) s. 288.

modernin jazzin ilmaisutapaan. Keskustelimme myös "itseterapian" mahdollisuudesta. Keskustelukumppanini innostuivat näkökulmastani, ja Panov vielä huomautti suunnilleen tähän tapaan: "Aina improvisoidessani voin tulla lapseksi jälleen!"

Tässä on toistamiseen hahmoteltuna illuusion, "hetkellisen paluun" ajatus, josta oli puhe edellisessä luvussa. Lehtosen mukaan olennaista on se, että musiikissa ihminen voi liikkua ajattelunsa modaliteetista toiseen; loogisesta ajattelusta ruumiilliseen ja kuvalliseen hahmotukseen jne. Unityöskentelyllä on aivan ilmeisesti tämä sama mekanismi ja myös sama "tarkoituksensa", nimittäin pyrkimys eheytyksen kokemukseen, kun unien yhteydessä esimerkiksi poissa tietoisuudesta pidetyt "kuoleman tunnot" purkautuvat integroituen tietoisuuteen, jolloin parantava "surutyö" on mahdollinen.<sup>60</sup>

Tässä esitetyn pohjalta jazzin improvisaatioprosessi voidaan siis ajatella tiettyinä subjektin sisintä tiedostamatonta ja ruumiillisia kokemuksia heijastavana kinesteettis-visuaalis-auditiivisena symboliprosessina, johon modernissa jazzissa kieltoutuu lisäksi tiedollinen, looginen, älyllinen prosessi, kuten aiemmin todettiin.

### 3.8.6. Jazz siltana lapsuuteen

Edellä esitetty Panov-sitaatti vie diskurssini luontevasti *lapsuuden kokemusten* tarkasteluun, sen toiveisiin, haluihin ja pettymyksiin. Musiikin avulla luovan yksilön näyttää olevan mahdollista päästä "itseään korjaavaan" toimintaan, joka aktivoituu erityisesti aina jonkin nykyisyyteen sijoittuvan kriisin uhatessa luovan yksilön olemassaoloa. Kimmo Lehtonen kirjoittaa edelleen:

Tässä suhteessa musiikki edustaa primaaristi yksilön sisäsyntyistä tasapainottumis- ja rauhoittumisprosessia, jonka juuret palautuvat varhaiseen äidin ja lapsen väliseen vuorovaikutukseen ja siihen sisältyviin sulautumisen elämyksiin. Tällaisia tiloja on raportoitu runsaasti esim. muusikoiden elämäkertoissa. Esimerkkinä voidaan mainita Shoenin ja Gatewoodin<sup>61</sup> ... tekemät jazzmuusikoiden haastattelut, joissa he totesivat

<sup>60</sup> Lehtonen (1988) s. 13 ja 15.

<sup>61</sup> Alkuperäinen lähde: Shoen, M. ja Gatewood, E.L. (1928): *The Aesthetic Attitude in Music*, Psychological Monograph 39, s. 162 -183.

parhaissa ”jameissa” sulautuvansa soivan musiikin virtaan. Haastatellut muusikot totesivat, etteivät he tällaisessa tilassa lainkaan tietoisesti soittaneet vaan ”alkoivat soida”, jolloin heidän instrumentistaan tuli ikään kuin heidän taianomainen jatkeensa.<sup>62</sup>

Lehtonen katsoo, että tällaisessa prosessissa luovan yksilön ”minän” suojaimekanismit astuvat syrjään jotakin primaarimpaa alkuperää olevan luovan aineksen tieltä. Kuvatulla ”oceanic feeling” -tilalla on epäilemättä psykoosin piirteitä, kun *menneisyyden ruumiilliseen ajatteluun ankkuroituva audiitiivis-visuaalinen* kokemuksellisuus pääsee valloilleen transformoituen todellisuuteen automaattisena toimintana, näkö- ja kuuloharjoina, fantastisina kuvitelmina. Prosessi saattaa olla traumaattinen kokemus, koska ”minä” on vaarassa kadota eräänlaiseen varhaislapsuuden ”kosmiseen kaaokseen”.<sup>63</sup>

Mutta juuri tähän on Yhdysvaltain mustien gospel kirkossa, afrikkalaisperäinen transsi tai ”itäistä” ilmaisua käyttäkseni meditatiivinen musiikki; tai kuten jazzmuusikot sanovat, ”heittäytyminen” musiikin pyörteisiin. Tähän voidaan suorastaan pyrkiä. Musiikissa terve yksilö - ”kurkistettuaan” arkaaiseen mysteeriinsä - voi kuitenkin aina turvallisesti palata tietoiseen maailmaan, ennenkuin äärimmäisen kammottava traumaattinen ”kuoleman mielikuva” saa yliotteen. Lehtonen huomauttaa, että psykoanalyttinen teoria lähtee varsin yksimielisesti siitä, että musiikillinen luovuus liittyy nimenomaan *varhaista alkuperää olevan depressiivisuuden hallintaan*. ”Musiikillisessa luomisessa vaikuttaa juuri tuon syvän ja kammottavan masennuksen negaatio, voimakas fyysinen ja psyykinen aktivoituminen”<sup>64</sup>. Luovuus-tutkimusten yhteydessä esitetyn ”*kompensaatio-teorian*” voisi ajatella nyt hyvin yleisesti: toiminnalla kompensoidaan yleensä toimettomuutta ja siihen liittyvää mahdollista ahdistusta.

Kimmo Lehtosta mukailien improvisaation ratkaiseva ero esim. psykoosin maaniseen ja sitä seuraavaan depressiovaiheeseen on siinä, että muusikko voi soitossaan sitoa prosessissa vapautuvan viettienergiansa ”ulkoiseen” luovaan objektiin, musiikilliseen materiaaliseen tuotokseen, jossa transformaatioprosessi eri vaiheineen on sitten kuultavissa kaikkinne subjektille luonteenomaisine vinoutumiseen ja konflikteineen. Joka

<sup>62</sup> Lehtonen (1988) s. 41.

<sup>63</sup> Lehtonen (1988) s. 42.

<sup>64</sup> Lehtonen (1988) s. 43.

tapauksessa luovalla yksilöllä on jatkuva sisäinen *pakottava tarve* hakeutua musiikillisen luomisen pariin - pakottava tarve kurkistaa "olemisen aikaan". Tarve on samantapainen kuin esimerkiksi huumausaineriippuvuus.<sup>65</sup>

Tosiasia on se että monet poikkeuksellisen luovat yksilöt ovat "sairastaneet" maanis-depressiivistä oireyhtymää: tunnetuimpia esimerkkejä lienevät Pjotr Tsaikovski, L.van Beethoven ja Leo Tolstoi. Legendarista saksofonisti Charlie Parkeria taas epäiltiin hänen mielisairaalassa olonsa yhteydessä paranoideista taipumuksista, skitsofreniasta, klassisesta psykopatiasta jne. Toinen tosiasia on, että koko länsimaista kulttuuriamme, niin taidetta kuin tiedettäkin, on vuosisatojen ajan rakennettu enemmän tai vähemmän "Bacchuksen" äärellä. Myös jazzmuusikkojen keskuudessa alkoholin ja huumeiden käyttö oli menneinä aikoina yleistä ja tietyssä mielessä "sallittua" - ei enää nykyisin siinä laajuudessa. Tästä myöhemmin lisää.

### 3.8.7. Jazz meditaationa

Aluksi jazzpianisti ja säveltäjä Heikki Sarmannon ajatus tämän luvun teemaan liittyen:

Pyrin musiikkia tehdessäni löytämään aina kulloisessakin tilanteessa sen ytimen - se on kurkistus salaperäisiin kammioihin, jotka ovat muusta maailmasta, poissa meidän ulottuvilta. Sitä kokee pääsevänsä tuntemaan "touch´in"; kosketuksen tuonpuoleisiin asioihin. Jälkeenpäin ihmettelee, miten tämäkin oikein syntyi - sekin tuntuu kliseeltä, mutta luulen, että kaikki luovaa työtä tekevät joutuvat tuon kysymyksen kanssa vastakkain.<sup>66</sup>

Edelleen kirjoitin muutamia vuosia sitten eräässä konserttiarvostelussani seuraavaan tapaan:

Pidättyvyys ja avoimuus voivat mielenkiintoisella tavalla yhdistyä modernin jazzin ilmaisussa. Myös ruma voi olla kaunista! Kysyessäni jälkeenpäin modernin jazzin "positiivisen regression" (taantumisen, takautuminen) mahdollisuudesta, sekä (Nikolai)

<sup>65</sup> Lehtonen (1988) s. 43 - 44.

<sup>66</sup> Suvanto, Antti (1988): "Heikki Sarmanto - Suomi-jazzin suuri mies", *Rondo* 1/1988, s. 21 - 22.

Panov että (Robert ) van Vermeulen innostuvat asiasta: toteamme, että siinä piilee improvisoidun, eräässä mielessä päiväperhomaisen musiikin koko voima verrattuna klassisen musiikin akateemisiin muotoihin. Myös yleisö voi mennä tähän leikkiin mukaan, mutta ensin on pysähdyttävä kuuntelemaan - itse asiassa musiikkia kuunnellessaan ihminen kuuntelee itseään.<sup>67</sup>

Näitä rivejä kirjoittaessani ajattelen erityisesti sekä John Coltranen musiikkia että esim. Nikolai Panovin improvisointikieltä, joka on hyvin Coltrane-vaikutteinen. Olen monissa eri yhteyksissä kuullut esitettävän vertauskuvallisen ajatuksen, jonka mukaan ”musiikki on jollakin tapaa jo valmiiksi olemassa, säveltäjän, sovittajan, muusikon, improvisoijan tehtävä on vain toimia kanavana, kääntyä itseensä ja saada se ulos”. Eero Tarastin tähän tematiikkaan liittyvä osuva toteamus on, että ”musiikki on olemassa minussa ja kuuntelen itseäni sen kautta”<sup>68</sup>.

Pianotaiteilija Olli Mustonen puolestaan on todennut tähän tematiikkaan liittyen:

En ole aivan varma kuinka paljon säveltäjä itsekään tietää ajatuksista tai merkityksistä, joita hänen musiikistaan löytyy... Sekä tulkitsijan että säveltäjän roolit ovat keskeisiä. Tämä kuulostaa ehkä mystiseltä, mutta soittaminen parhaimmillaan merkitsee asettumista kanavaksi, jonka kautta musiikki virtaa. Tulkitsijan rooli ei suinkaan ole passiivinen, vaan hän on avoin ja virittynyt tälle kanavalle... Tekniset tai muut ongelmat voivat tukkia kanavan, ja siksihän juuri harjoitellaan, tukkojen poistamiseksi.<sup>69</sup>

Yksi suomalaisen modernin jazzin perustajista, tenorisaksofonisti Esa Pethman totesi minulle kerran: harjoitellaan, jotta olisi mahdollisimman auki!

Tarkastelen seuraavassa tiettyä ”automaatio-prosessia”, jonka avulla musiikki voidaan ”saada ulos”, ensin Jorma Heikkilän yleisesti esittämänä:

Kun tarkastellaan kysymystä, miten voidaan kehittää joustavasti eri tietoisuuden tasoja hyväksi käytävää luovaa prosessointia, tulee harjoituksissa ottaa huomioon ainakin

---

<sup>67</sup> Toivanen, Mikko (1992): ”Musiikinkuuntelija kuuntelee itseään”, *Savon Sanomat* 5.5.1993.

<sup>68</sup> Tarasti, Eero (1990): *Johdatusta semiotikkaan - Esseitä taiteen ja kulttuurin merkijärjestelmästä*, Gaudeamus, Helsinki, s. 123.

<sup>69</sup> Amberla (1993)

seuraavat seikat. Ennen muuta tulee harjoitella rentoutumista niin kauan, että kykenee oman sisäisen todellisuutensa erittelyyn ja ainakin hetkelliseen oman tietoisien sielunelämän kontrollin ”puijaamiseen”. Tämän tilan saavuttamisen jälkeen on luovissa tilanteissa mahdollisuus käyttää esitietoisien sielunelämän aineksia ts. assosioida vapaasti. Käytännössä tämä tarkoittaa yleensä regressiota minän kontrollissa. Tällaisten tilojen aikana yksilön on mahdollista tiedostaa itsestään mielikuvia, tunne-elämyksiä jne., jotka pitkään ovat olleet torjuttuja tai kätkeytyjä elämän odotusten ja arkipäivän rutiinien verhon taakse. Vain näitä prosesseja kokemalla voi ratkaisuisia yltää persoonalliseen ja omaperäiseen tuottamiseen. Edellä kuvattua sielunelämän syvyysulottuvuutta on aina korostettava silloin, kun luova tuottaminen on riippuvainen tietoisuuden tason muutoksesta. Tällöin on myös huolehdittava siitä, että luovan henkilön ei tarvitse käyttää energiaansa itsensä ulkopuolisten ärsykkeiden tarkkailuun, koska tämä automaattisesti lisää tietoisesti kontrolloidun sielunelämän hallitsevaa vaikutusta ja vähentäisi tässä merkittävää oman sisäisen todellisuuden syväluotausta.<sup>70</sup>

Luovuuden, musiikin ja erityisesti säveltämisen yhteyksiä inhimillisen ajattelun primariiprosesseihin on tutkittu runsaasti. Asiaa koskevissa teorioissa on puhuttu mm. ”regressiosta (taantuma) minän palveluksessa”. Teorioiden mukaan luovaan inspiraatioon liittyvä tilapäinen regressiotila voi johtaa taiteilijan tiettyyn uuteen sisäiseen vireystilaan, jossa on mahdollista käyttää luovuuden materiaalina tiettyä varhaista (tai hiukan uudempaa) alkuperää olevaa tiedostamatonta materiaalia. Lehtosen mukaan vireystilalle on ominaista hämmästyttävä työkyky, voimakas motorinen aktivaatitaso ja herkistynyt tunne-elämä. Tämä tila ei ole vain pienelle lapselle ominainen tai mahdollinen, vaan myös myöhemmällä iällä tietyt ajattelumme varhaisemmat vaiheet ovat tavoitettavissa ja aktivoitavissa. Kuitenkin Yrjö Heinonen on tähän liittyen kirjoittanut: ”Taiteellisessa regressioprosessissa” tietoisien ja tiedostamattoman välillä - tätä on syytä korostaa - vallitsee pikemminkin *jatkumo* <sup>71</sup> kuin jyrkkä vastakkain-asettelu: Kuten Freudkin on todennut, tietoisuuden tiloja voi olla lukemattomia, eikä vain kaksi (tietoinen-tiedostamaton) tai kolme (tietoinen-esitietoinen-tiedostamaton). Olennaista on, että musiikin ”meditatiivisen” käytön synnyttämä ”luova regressiotila” näyttää ulottuvan aivan ihmisen varhaiskokemuksiin asti.<sup>72</sup> Ymmärtääkseni kaikki yksilön kehitysvaiheet siis eräässä mielessä ovat - fenomenologisen ’identtisyys’-

<sup>70</sup> Heikkilä (1985) s. 112 - 113.

<sup>71</sup> Ks. Heinonen (1990) s. 99.

<sup>72</sup> Lehtonen, Kimmo (1992a): ”Onko musiikki ajattelun varhaismuoto? (Kognitiivinen näkökulma musiikkikokemukseen), *Musiikki* 2/1992, s. 44.



analyysin mukaisesti - koko ajan "läsnä" (pitäisikö tässä puhua eräänlaisesta "henkilökohtaisesta minän myytistä"?). Keskeistä on nyt myös huomata, että 'regression' käsite saa tässä uudenlaisen merkityksen, positiivisen konstituution: puhutaan "taiteellisesta regressiosta"; tai "regressiosta minän palveluksessa"; tai kuten edellä kirjoitin "positiivinen regressio". Olennaista tällaiselle positiiviselle regressiolle - päinvastoin kuin eräissä psyykkisissä sairaustiloissa - on sen kontrolloitavuus: sitä voidaan hallita ja sitä voidaan tietoisesti käyttää hyväksi. Taiteilijoilla ja tiedemiehillä on mitä moninaisimpia keinoja "päästä vireeseen", "saada langan päästä kiinni". Harjoitus tekee mestarin.

Amerikkalainen sovittaja Russell Garcia antaa musiikin kirjoittamisen alalta hauskan esimerkin tekniikasta, jolle hän on antanut nimen "The Art of Avoiding": Sovitustyön alkuun voi päästä mm. istumalla ja tuijottamalla tyhjää nuottipaperia; nousemalla ja juomalla kupin kahvia; soittamalla ystävälle; kuuntelemalla musiikkia; puhdistamalla tervat piipusta; keskustelemalla vaimon kanssa ympäristönvaihdoksesta; menemällä kävelylle; katselemalla "saippuaopperaa" televisiosta; lukemalla jonkin hyvän itseä koskevan arvostelun (tarkoituksena egon pönkittäminen) jne. Garcia jatkaa:

After all of this your automatic clock inside your subconscious tells you when the last possible starting time, which will still meet your deadline, has arrived and off you go, writing at full speed. ... One excellent California arranger would storm out of the house four or five days before a recording session, telling his wife to phone the recording company and tell them he had quit the music business. He would come back the day before the session and write all day and night with beautiful results. His mind had been working all the time he had been away.<sup>73</sup>

Miten tällainen "automaattikirjoitus" on selitettävissä? Kimmo Lehtonen on kiinnittänyt huomionsa amerikkalaisen filosofi J.T. Fraserin luonnostelevaan ihmisen ruumiillisuuden manifestoimaan eksistentiaaliseen, ihmisen olemassaolon kannalta keskeiseen aikäkäsitykseen. 'Minän' olemista sävyttää koko ajan "koetun" (time felt) ja "ymmärretyn" (time understood) ajan välinen perusristiriita. Lehtonen kirjoittaa:

---

<sup>73</sup> Garcia, Russell (1979): *The professional arranger composer book 2*, Criterion Music Corporation, New York, s. 70.

Mitä syvemmälle psyykkisen varhaishistoriansa ja ruumiillisten merkitysskeemojensa edustamaan ”ajattomuuteen” ihminen yrittää kurkistaa, sitä dramaattisemmin hän kohtaa eksistentiaalisia ”minättömyyden”, ”minän liukenemisen” ja ”hajoamisen kokemuksia”, joissa minän nykyhetkeen ankkuroituvat kokemukset ja ”minuuden elämykset” katoavat. Tällaisissa luovissa tiloissa ”ajan suunta” voidaan muuttaa ja niissä tapahtuu jatkuvaa virtailua ja liikettä ... menneen, nykyisen ja tulevan välillä. ...

Ajassa tapahtuva liike, tietynlainen ”virtauksen (flow) kokemus”, edellyttää kuitenkin ”minän” kontrollitoiminnan siirtymistä syrjään ”puhtaan” kokemuksen tieltä, jossa ihmisen ruumiilliset ja alitajuiset intentiot automaattisesti transformoituvat soivaksi todellisuudeksi.<sup>74</sup>

**Mutta menkäämme itse meditaation keskeisiin piirteisiin. Erkki Huhmar kirjoittaa:**

Puhutaan relaksaatiosta eli rentoutumistilasta, meditaatiosta, joogatilasta tai hypnoottisesta transsista. Yhteistä näille kaikille tiloille on, että ihminen ikäänkuin laskeutuu kireästä ja ylivirittyneestä tajunnantilastaan omaan itsenäiseen sisäiseen tajunnantilaan. Tällöin hän voi kokea olevansa täysin tajuissaan, mutta tuntee olevansa jotenkin todellisempi. Yhteys omaan ruumiilliseen todellisuuteen on korostunut. Hänen on poikkeuksellisen hyvä olla sisimmässään.

Tämän sisäisen olotilan, joka on saanut hypnoottisen transsin nimen, toteuttaa yleensä hypnoosin antaja, mutta myöhemmin ihminen voi oppia itsekkin pääsemään siihen. Se on ikioma luonnollinen olotila, joka voi toteutua ainoastaan hänen omasta suostumuksestaan ja hänen aikataulunsa mukaisesti, siis täysin hänen omilla ehdoillaan.

Hypnoottisen transsin aikana ihminen on valvetilan ja unitilan välillä. Hän voi toteuttaa tietoisien tajunnan alaisia toimintoja, mutta hän on samalla lähempänä niitä toimintoja, jotka liittyvät tiedostamattomaan eli lähempänä unta olevaan maailmaan. Ihminen on jonkinlaisessa ulkoisen todellisuuden ja sisäisen tiedostamattoman todellisuuden välitilassa. Ihmisen luovuuden ja mahdollisuuksien voimavarat sijaitsevat juuri näissä tiedostamattomissa kerrostumissa. Hypnoottista transsia tai siihen rinnastettavissa olevia olotiloja noidaankin nimittää luovaksi välitilaksi.<sup>75</sup>

**Mielestäni jo ”hyvä keskittyminen” mihin tahansa toimintaan sisältää**

---

<sup>74</sup> Lehtonen (1988) s. 38.

<sup>75</sup> Huhmar, Erkki (1988): ”Mielenterveys”, tooksessa *Terveen elämän salaisuudet 3*, WSOY, Juva, s. 135 - 136.

edellä mainittuja hypnoottisen transsin piirteitä, samoin ajatus 'heittäytymisestä' esimerkiksi musiikkiin sisältää tietyn saman perusolettamuksen. Usein toistettu pedagoginen ohje kuuluu: lavalle mennessäsi unohda kaikki mitä olet oppinut - soita luonnollisesti, ole oma itsesi!

Ensin muutama sana meditaatiopsykologian ja psykoterapian suhteesta. Lauri Rauhala on kirjoittanut tästä seuraavasti (suluissa oleva lisäys minun):

Kumpi tahansa tajunnan olemuksen tulkinta (itämäisen meditaatiofilosofian mukainen tai länsimaisen tieteellisen ajattelun hengessä ymmärretty) meditaatiota harjoitettaessa on kysymyksessä, siinä pyritään tajunnan transformaatioon eräässä mielessä aivan päinvastaisessa kuin varsinaisissa psykoterapioissa. Jälkimmäisissä tavoitteena ei ole kokemussisältöjen poistaminen, vaan niiden moninaisuudessa vallitsevien suhteiden selkeyttäminen, virheellisyyksien ja vääristymien oikaiseminen, diffuusien (jäsentymättömien) kokemusten kirkastaminen, koettujen merkitysten keskinäisten konfliktien sekä ambivalenssien laukaiseminen jne. Näitä mainittuja epäsuotuisia kokemuksellisia tilojahan ns. psyykkiset häiriöt juuri ovat. Meditaatiopsykologian kannalta tällaisten kokemuksellisten hämmennysten tai häilyvyyksien (engl. fluctuations) poistamisyritykset uusilla kokemissisällöillä - joita länsimaisessa psykoterapiassa juuri tavoitellaan - saattaisivat merkitä vain sotkujen lisääntymistä. Meditaatiopsykologiassa ajatellaan, ettei näin kannata menetellä, vaan aluksi on koetettava päästä eroon niistä kaikista ja katsottava, mitä sitten seuraa.<sup>76</sup>

Siis meditaatiossa mentäisiin Rauhalaa mukaillen "suoraan asiaan". Muutama esimerkki klassisen musiikin piiristä. Kysymykseen, mitä ohjeita mestariviulisti Yehudi Menuhin haluaisi antaa nuorille viulisteille, jotka osallistuvat Sibelius-viulukilpailuun 1995, Menuhin vastaa: "On kolme peruspilaria, tekniikka, tulkinta ja mystinen tila, jossa musiikki kannattelee soittajaa. Jokaisen kohdalla voi sortua virheisiin."<sup>77</sup>

Entä miten "valaistumisen" voi säveltää? "Länsimainen musiikki yhdistyy tässä täysin itämaiseen filosofiaan", on pianotaiteilija ja säveltäjä Ralf Gothónin vastaus. Hänen mukaansa ihmisen kuunnellessa musiikkia tai mietiskellessä erittelevä mieli hiljenee eikä muodosta mielikuvia

<sup>76</sup> Rauhala, Lauri (1986): *Meditaatio*, Otava, Keuruu, s. 86.

<sup>77</sup> Sirén, Vesa (1995): "On soitettava niin kuin lintu laulaa", *Helsingin Sanomat* 11.11.1995.

maailmasta. Koko se voima, joka ihmisellä on, jolla hän tarkkailee ulkopuolista, kääntyy sisäänpäin; Kun energiaa ei kulu enää ulkopuoliseen, se lähtee ikäänkuin paluumatkalle, ja musiikillinen vaipumisen kaltainen meditatiivisuus synnyttää voimakkaan elämystilan. Gothónin mukaan

Musikaalisessa elämyksessä kokemuksen ja tajunnan tila muuttuvat. Ei se ole ollenkaan sellaista, että ihminen vuosikausien kurinalaisen työn jälkeen asettuu yhteen tilaan, vaan päinvastoin: on opittava vaihtamaan tilaa, siirtymään sisäisestä todellisuudesta toiseen katkeamattomana virtana, ilman että mikään niistä on arvojärjestyksessä parempi kuin toinen.<sup>78</sup>

Gothónin mukaan luonnonlahjakkuuksien ja ihmelapsien ällistyttävä eheys soittamisessa ("on kuin tajunnanvirta vapaasti pulppuaisi veden kaltaisesti musiikillisessa ajassa") on usein tiedostamatonta, jota paradoksaalisesti monet lahjakkuudet osaavat tietoisesti varjella. "Mutta elämää voi myös oppia ja tiedostamatonta säädellä. Kysymys on tulla kilvoittelun kautta ja älyn kautta ymmärretyksi. Jos sen jälkeen osaa astua kyseisen logiikan ulkopuolelle, tehden siitä merkityksettömän, voi spontaani tahto jokahetkisesti uudestiluoda maailmaa", Gothóni selittää.<sup>79</sup> Mitä siis Gothóni haluaa haluaa lopultakin ilmaista soittaessaan?

Se onkin ainainen dilemma. Kysymys on liikkumisesta polariteettien välissä. Kauan aikaa ei voi pysyä ekstaasissa, vaan jonkun äänen kanssa joutuu tekemään uskomattoman hölmöä kontrollia. Sitten taas voi saada sormet vapautumaan. On todella harvinaista, että pianisti pystyy säilyttämään elävyyden tason samalla korkeudella läpi konsertin. *Glenn Gould* pääsi tässä suhteessa tavattoman pitkälle. Myös *Olli Mustonen* on pitkällä. Hän pystyy pitämään oman tietoisuuden tilansa korkean vapauden asteella.

On saavutettava oikea spontaanisuuden tila. Samalla täytyy olla kontrolli, koska muuten rajua kaaos voi ottaa vallan ja kaikki paisuu yli äyräitten.

Gothónin mukaan spontaanin vapauden, kirkkaan tietoisuuden ja pitkälle viedyn kontrollin tasapainon etsiminen on yksi tärkeimpiä ja vaikeimpia tehtäviä.<sup>80</sup> Näin on asianlaita jazzimprovisaatiossakin. "Taiteilijan pitäisi

<sup>78</sup> Aronen, Eeva-Kaarina (1995): "Aivoilla, sormilla", *Helsingin Sanomien kk-liite* 3/1995.

<sup>79</sup> Tuomisto, Matti (1991): "Suhdetta musiikkiin saa kiihottaa, ei latistaa", *Rondo* 4/1991.

<sup>80</sup> Lampila, Hanni-Ilari (1995): "Ei ole olemassa yhtä ainoaa oikeaa tulkintatapaa", *Helsingin Sanomat* 18.7.1995.

kyetä irrottautumaan kontrollista, luomaan tiedostetun ja tiedostamattoman elementin polariteetti”<sup>81</sup>. Gothonin mukaan:

Esimerkiksi Schubertin sonaatissa hidastus on tyypillisesti eräänlainen vaipuminen, jossa soittajan ajan käsitys muuttuu tavattomasti. Kokemus on meditatiivinen, hypnoottinen. Jos musiikki jää ennaltaopitun toistamiseen, se rappeutuu sekä yksilösuorituksena että kulttuurina. Muusikon on yllettävä spontaanisuuden olotilaan, joka vapauttaa. Spontaaniuden saavuttaminen vaatii tiettyä huomiointikykyä elämästä; huomio ei voi olla kiinnittynyt totuttuihin raameihin, muuten jännitys katoaa.<sup>82</sup>

Kaikki edellä esitetty voidaan tietenkin ajatella tapahtuvaksi myös jazzimprovisatiossa. Tai vielä kärjistäen: jos Gothóni on konserttimusiikin tradition edustajana jollakin tapaa poikkeus - ainakin puhuessaan näistä asioista näin selvästi artikuloiden - on edellä kuvattu ilmiö jazzissa jollakin tapaa suorastaan ”normi”, tosin enemmän tai vähemmän tietoinen.

Tarkastelkaamme nyt muutamaa löytämäni esimerkkiä jazzmusiikin piiristä. Tenorisaksofonisti Juhani Altosen kommentti tähän tematiikkaan: ”Olen aina ollut hyvin kaksijakoinen. ajattelen kuin insinööri tai toimin täysin vaiston varassa”<sup>83</sup>. Jazzpianisti ja -pedagogi Andy LaVerne puolestaan kirjoittaa tenorisaksofonisti Stan Getzin käsityksistä seuraavaan tapaan:

Stan Getz, noted as one of the world’s most creative improvisers, used to talk about reaching the ”alpha” state. ”Alpha” is a pattern of brain waves where the conscious and subconscious mind merge, releasing endorphins, changing the brain chemistry and accessing the highest level of creativity. If you’re playing jazz, you probably have this creative ability within you.<sup>84</sup>

Ja vielä tenorisaksofonisti Ronnie Scottin ajatus:

... as far as the original question is concerned, how do I judge, whether what I’ve played is ... satisfactory, it is very difficult because what seems to happen is that one becomes

---

<sup>81</sup> Heikinheimo, Seppo (1996): ”Taitoessa uskottomuus on sallittua ja suotavaa”, *Helsingin Sanomat* 1.5.1996.

<sup>82</sup> Ruuskanen, Eila (1995): ”Gothoni ja viisi tiibetiläistä taivutusta”, *Helsingin Sanomat* 30.12.1996.

<sup>83</sup> Hauru, Jukka (1996): ”Tenoreista karhein ja kaunein”, *Helsingin Sanomat* 9.3.1996.

<sup>84</sup> LaVerne, Andy (1996): ”Accessing Creativity”, *Down Beat*, June 1996.

unconscious of playing, you know, it becomes as if something else has taken over and you're just an intermediary between whatever else and the instrument, and everything you try seems to come off, or at least, even if it doesn't come off it doesn't seem to matter very much, it's still a certain kind of feeling that you're aiming for - or unconsciously aiming for - and when this happens - inspiration - duende - whatever you like to call it - a happy conjunction of conditions and events and middle attitudes - it will feel good. It will feel that 'I should be what I am' kind of thing.<sup>85</sup>

\*\*\*

Mitä meditaatio sitten oikein on fysiologis-psykkis-filosofiselta olemukseltaan? Filosofi ja psykologi Lauri Rauhala on taipuvainen liittämään meditaation osaksi humanistista psykologiaa sillä perusteella, että *tajunnan mielekkyyden* näkökulmasta tarkastellaan nimenomaan *merkityksen* ongelmaa, meditaatiota ihmisen psykkis-henkisen aktiivisuuden "menetelmänä". Rauhalan mukaan tieteellisessä keskustelussa meditaatiosta on ollut puhe lähinnä kahdessa eri merkityksessä: Eräiden tutkijoiden mukaan "meditaation harjoittaminen on itsensä tutkimusta ja siten erikoislaatuista psykologiatiedettä". Toinen merkitys on kyseessä silloin, kun meditaatiota ja sen vaikutuksia ihmiseen tutkitaan länsimaisen tieteen menetelmillä ja vaadittua kriittisyyttä noudattaen.<sup>86</sup>

Länsimaissa tunnetut ja sovelletut meditaation muodot ovat tulleet tänne pääasiallisesti intialaisesta kulttuurista. Muotoja ja lajeja on monenlaisia, joita Lauri Rauhala on yleistäen määrittellyt seuraavasti:

Tavallisimmin meditaatiota luonnehditaan siten, että se on ihmisen itsensä suorittamaa oman tajuntansa kontrollointia. Kontrollointi tarkoittaa tässä sitä, että tajunnan vapaa miellejuoksu, assosiaatioketjut, pyritään aluksi katkaisemaan. Useissa meditaation lajeissa tavoitteena on ensin tyhjentää tajunta kokonaan siten, että mikään erityinen kokemussisältö ei ole siinä läsnä. Tietoisuus omasta olemassaolosta ja valpas passiivisuus kuitenkin säilyvät.

Eräissä meditaation muodoissa tyydytään menetelmällisesti vain tähän tavoitteeseen. Toisissa tähän tyhjään tajuntaan johdatetaan sitten jokin sisältö, johon intensiivisesti keskitytään. Joissakin meditaation muodoissa saatetaan alusta alkaen keskittyä jonkin

---

<sup>85</sup> Bailey, Derek (1980): *Improvisation, its nature and practise in music*, Ashbourne, Moorland Publishing, s. 68.

<sup>86</sup> Rauhala, Lauri (1990): *Humanistinen psykologia*, Yliopistopaino, Helsinki, s. 65.

sisällön, asian, idean, symbolin, ihannekuvallisen persoonan jne. syventämiseen ja/tai sen kanssa samastumiseen. Viimeksi mainitusta ovat esimerkkejä yritykset kokea itsessään Kristus- ja Buddha-ideat mahdollisimman täydellisesti. Uskonnolliset meditaation muodot ovatkin yleensä sisältömeditaatiota.

Toisen määrittely-yrityksen mukaan meditaatiossa on kyseessä ihmisen henkinen itsekasvatus. Tämä luonnehdinta täydentää edellistä. Luonnehdinnat eivät siten ole toisiaan poissulkevia. Mitä henkinen itsekasvatus meditaatiossa on ja miten se toteutuu, siitä on olemassa lukuisia kuvaus- ja selitysyrityksiä.<sup>87</sup>

Sopivaan tajunnan kontrolliin pääsemiseksi monissa meditaation muodoissa käytetään apukeinona esimerkiksi katseen kohdistamista, hengitysrytmin sääntelyä ja tarkkailua tai keskittymistä johonkin sointisanaan, jota toistettaessa mielellisten suhteiden syntyä pyritään häiritsemään. Rajoitun esityksessäni vain tähän länsimaisen tieteen määrittelyyn meditaatiosta, niinkuin Rauhala on sen esittänyt. Puhuttaessa meditaatiosta tai tutkittaessa sitä Rauhala tähdentää eroa uskonnon ja tieteen harjoittamisen välillä. Profaani ja uskonnollinen ulottuvuus on pidettävä toisistaan erillään. Ratkaisu siitä, kumpi taso kulloinkin saavutetaan, on aina meditaation harjoittajalla itsellään. Rauhala kirjoittaa:

Profaani meditaatio tarkoittaa ... sellaista tapahtumista, jota yritetään ymmärtää ja selittää vain ihmisen psykofyysisen olemassaolon pohjalta. Sikäli kuin tällöin puhutaan transsendenssista, tarkoitetaan sillä vain arkikokemuksen ylitystä. Jumalallista transsendenssia ja ihmisen suhdetta siihen ei tällöin edellytetä. Uskonnollisessa meditaatiossa sen sijaan edellytetään tavalla taikka toisella ihmisestä riippumaton tuonpuoleinen jumalallinen todellisuus, johon meditaatiossa tavoitellaan yhteyttä ja parhaimmillaan se myös saavutetaan. Profaanissa meditaatiossa tämäntapaiset kokemukset ovat syvähenkisyttä, mutta ei mitään jumalallista.<sup>88</sup>

**Meditaation olemuksellista riippumattomuutta uskontunnustuksista ja opeista osoittaa Rauhalan mukaan se, että**

sitä on voitu soveltaa pyhyiden ja hartauden kokemisen syventäjänä kaikissa suurissa uskonnoissa, hindulaisuudessa, buddhalaisuudessa, taolaisuudessa, islamissa ja kristinuskossa. Sen käyttöä voisi verrata musiikin asemaan erilaisissa

---

<sup>87</sup> Rauhala (1990) s. 66.

<sup>88</sup> Rauhala (1990) s. 66 - 68.

jumalanpalveluksissa. Samoin kuin *musiikki* voi palvella uskonnollisen kokemuksen syventämistä, niin myös meditaatio. Meditaatiota voi siksi ilman sisäisiä ristiriitoja harjoittaa myös *kristitty*. Sen harjoittamisesta ja siinä saaduista kokemuksista ovat *kristityt* mystikot puhuneet ja kirjoittaneet kautta kristinuskon historian. Nykyisin sen katsotaan olevan erityisesti ortodoksisen *kirkon* piirissä olennainen osa päivittäistä uskon elämää.<sup>89</sup>

Mielenkiintoinen on Rauhalan edellä tekemä *musiikin ja meditaation* eräänlainen ”menetelmällinen” rinnastaminen toisiinsa ihmisen henkistä elämää syventävinä tekijöinä.

Rauhalan esittämän meditaatiopsykologian mukaan meditaation merkitys on ensinnäkin siinä, että siihen sisältyy tietty maailmankuvan sääntelyn mahdollisuus. Nimittäin, jos yksilön maailmankuva on esimerkiksi voittopuolisesti ristiriitainen, negatiivinen, ahdistunut, meditaatiossa tajunnan tyhjentyessä sen ”toiminta pääsee alkamaan ikään kuin neutraalista nollatilasta”. Negatiivisuus on Rauhalan mukaan yksilöllisen kehityshistoriamme kasaamaa rasiitetta. Jos se voidaan edes hetkeksi - meditoitaessa toistuvasti yhä uudelleen - häivyttää, ”muodostuu tajuntaan ikään kuin *vapaa luova tila*, jossa mitkään ennakkositoumukset eivät enää hallitse”. Epäsuotuisten merkityskokemusten tilalle voi nyt astua mielekkämpi suhde todellisuuteen, mitä Rauhala pitää henkisenä kasvuna - tässä henkisen kasvun käsite saa itse asiassa reaalisisällön. Toiseksi: kokemuksen muuttuessa muuttuu myös fysiologinen aivotila: ”kovilla” lääketieteellisillä menetelmillä suoritettut mittaukset ovat osoittaneet meditoinnin monenlaisia suotuisia vaikutuksia ihmisen hermo- ja hormonijärjestelmälle ja kaikinpuoliselle terveydelle. ”Jokainen kokemus (elämys) - niin meditatiivinenkin - on aina myös aivotila. Kokemuksessa ilmenevä *merkitys* ei sen sijaan ole aivotila eli siitä johdettavissa”, Rauhala on todennut.<sup>90</sup> Sivuutan meditaation fysiologisten vaikutusten arvioinnin tässä yhteydessä paitsi yhden hypoteesin, josta Rauhala kirjoittaa:

Lähes kaikissa tutkimuksissa todetaan tärkeänä tuloksena se, että EEG:llä mitatuissa aivotoiminnoissa tapahtuu tahdistumista etu- ja takalohkojen sekä vasemman ja oikean aivopuoliskon välillä. Tämä harmonisoituminen muistuttaa aivoaktiivisuutta ns. REM-

<sup>89</sup> Rauhala (1990) s. 73 - 74.

<sup>90</sup> Rauhala (1990) s. 69 -70 ja 79 - 82. Meditaation fysiologista ja psyykkisistä vaikutuksista ks. myös Rauhala (1986) s. 100 - 114; tai Toivanen, Helli (1994): *Occupational Stress in Working Women and the Benefits of Relaxation Training - Studies on Bank Employees, Home Helps and Hospital Cleaners*, Kuopion yliopiston julkaisuja D. Lääketiede 54.



unen aikana. Sen sijaan selviä eroja EEG:ssä meditaation aikana ei ole toistaiseksi voitu osoittaa oikean ja vasemman aivopuoliskon välillä, vaikka eräät tutkijat pitävät mahdollisena, että meditaation johdosta saattaisivat oikean aivopuoliskon toiminnot voimistua. Tällainen oletus tuntuisi ainakin mielekkäältä muun aivopuoliskojen toimintaa koskevan tutkimuksen pohjalta. Tunnettujahan ovat Sperryn ja monien muiden tutkijoiden käsitykset siitä, että vasen aivopuolisko olisi älyllis-kielellisten ja loogisesti erittelevien toimintojen toimintojen keskus ja oikea aivopuolisko kokonaisvaltaisten intuitiivisten tajunnallisten funktioiden keskus. Se kokonaisvaltainen kokemisen tila, johon meditaatio johtaa, voisi siten olla yhteydessä vasemman aivopuoliskon toimintojen rauhoittumiseen ja oikean aivopuoliskon toimintojen aktivoitumiseen.<sup>91</sup>

Yksi tutkielmani perusajatuksista on, että jazzmusiikki ”luonnollisena systeeminä” jatkuvasti pyrkii muodostamaan synteesiä tai tasapainoa tajuntamme perustavaalaatua olevien ”oppositioiden”, oikean ja vasemman aivopuoliskon, syklisen ja lineaarisen ajattelun, myyttisen ja luonnontieteellisen tietoisuuden, intuition ja älyn, mahdollisesti ’kuvan’ ja ’sanan’ välillä, mihin seikkaan johdannossa Bromsiin tukeutuen viittasin. Nyt voisin puolestani Rauhalan esittämään hypoteesiin tukeutuen sanoa, että jazzmusiikin meditatiivinen aspekti voisi antaa merkittävän keinon tämän tasapaino-tendenssin toteutumiseksi.

\*\*\*

Järjen kriisistä kirjoittaessaan Rauhala huomauttaa, että tieteen asema instituutiona on länsimaisessa kulttuurissa järkkymätön. Usein ’rationaalisuus’ vain mielletään siten, että se yhtä kuin teoreettinen tieto; ja että ihmisenä olemisen korkein muoto on ”teoreettinen elämä” tai ”tieto elämänmuotona”. Rauhalan mielestä olisi parempi puhua ihmisen ’henkisyiden’ käsitteestä ja nähdä siinä eri ulottuvuuksia, joista logiikan vaatimusten mukainen teoreettinen tietäminen on yksi - siinä missä elämän rikkauten kannalta keskeiset ”mystisetkin” kokemusulottuvuudet. Rauhala kirjoittaa:

Sellaiset tajunnallisuuden ilmentymät kuin kauneuden lumo, arvotajunta, rakkaus, pyhyys ja hartaus - joita kahta jälkimmäistä kutsutaan tavallisesti uskonnollisuudeksi - ovat yhtä alkuperäisiä, luonnollisia, aitoja ja oikeutettuja ihmisen henkisyiden muotoja kuin teoreettinen ajattelukin. Niiden osuus ihmisen maanpäällisen elämän onnellistuttajana on

---

<sup>91</sup> Rauhala (1986) s. 104.

myös varmasti yhtä merkittävä kuin teoreettinen ajattelukin.<sup>92</sup>

Vielä Rauhala huomauttaa, että ”myös *esteettinen* tunnelma yksilöllisenä tajunnallisena kokemuksena turmeltuu, jos ihminen yrittää muuntaa sen tiedoksi”.<sup>93</sup> Säveltäjä Paavo Heininen on todennut (kursivointi minun): ”Säveltäjä ei voi päätyä mihinkään *laskemalla*, hänen täytyy kokea kaikki - kokeilla, kunnes löytyy ikuisen, *jatkuvasti uudistuvan nykyhetken kokemus*. On luotava jatkuva sarja optisia jälkikuvia, jotka seuraaviin näkökenttiin sekoittuessaan tekevät ne todentuntuisemmiksi kuin kuin todellisuus konsanaan.”<sup>94</sup> Heinisen ajatukset tukevat hyvin myös minun ”mainstreamiani”.

Henri Bergsonin intuitioteoria on ollut jo aiemmin esillä; vielä täydennykseksi haluan lisätä hänen ajatuksiensa siitä, mitä tulee ”puhtaaseen keston” - tai ”puhtaaseen olemiseen”, mitä termiä olen edellisessä luvussa käyttänyt. Seuraavat lainaukset ovat Bergsonin ja selittävät välihuomiot Bertrand Russellin, joka itse toteaa Bergsonin *keston* (la durée) käsitteestä: ”Se on kuitenkin hyvin vaikeatajuinen käsite. En ymmärrä sitä täysin itsekään enkä siis voi toivoa selittäväni sitä niin valaisevasti kuin se epäilemättä ansaitsee” (suluissa oleva lisäys minun):

”Puhdas kesto”, sanotaan meille, ”on se muoto, jonka tajunnantilamme saavat, kun minämme sallii itsensä *elää*, kun se pidättyy erottamasta nykyistä tilaansa aikaisemmista tiloistaan.” Se muovaa menneisyyden ja nykyisyyden yhdeksi orgaaniseksi kokonaisuudeksi, jossa on keskinäistä läpäisyä, peräkkäisyyttä ilman erillisyyttä. ”Minässämme on peräkkäisyyttä ilman keskinäistä erillisyyttä; minän ulkopuolella, puhtaassa avaruudessa, on keskinäistä erillisyyttä ilman peräkkäisyyttä.”

”Subjektia ja objektia, niiden erottamista ja yhdistämistä koskevat kysymykset olisi lausuttava ajan eikä avaruuden termein.” Kestossa, jossa *näemme itsemme toimivina*, on dissosioituja (erotettuja) aineksia, mutta kestossa jossa *toimimme*, tajunnantilamme sulautuvat toisiinsa. Puhdas kesto on kauimpana ulkonaisesta ja vähiten ulkoisen vaikutukselle altista, se on kestoja, jossa menneisyyttä täyttää absoluuttisesti uusi nykyisyys. Mutta silloin tahtomme on jännittynyt äärimilleen; meidän on kerättävä kokoon menneisyys, joka pyrkii liukumaan pois, ja työnnettävä se kokonaisuuden ja

<sup>92</sup> Rauhala (1990) s. 76 - 77.

<sup>93</sup> Rauhala (1990) s. 78.

<sup>94</sup> Salmenhaara, Erkki (toim.) (1976): *Miten sävlykseni ovat syntyneet*, Otava, Keuruu, s. 51.

jakamattomana nykyisyyteen. Sellaisina hetkinä olemme todella oma itsemme, mutta nämä hetket ovat harvinaisia. Kesto on todellisuuden varsinainen olemus, todellisuuden, joka on lakkaamatonta tulemista, ei koskaan mitään tehtyä.<sup>95</sup>

Tässä yhteydessä esittämäni Bergsonin intuitioteoria saa kieltämättä meditatiivisen painotuksen. Tässä tämä aspekti tulee nähdäkseni esille kuitenkin hyvin laajana elämänfilosofisena käsitteenä.

\*\*\*

Miten fenomenologia sitten on yhdistettävissä tässä käsiteltävänä olevaan musiikin meditatiiviseen aspektiin? Tätä esitystäni varten kertaan vielä yhden tärkeän seikan, joka on jo tullut edellä ilmi: Eräät länsimaiset tutkijat siis erottavat toisistaan kaksi meditaation päätyyppiä, *keskittyvän* (concentrative) ja *tiedostavan ja tarkkailevan* (opening up or mindfulness) *meditaation*. Edellisestä on kyse silloin, kun meditaatiossa keskitytään johonkin yhteen objektiin tai asiaan - ulkomaailmassa tai tajunnan sisäisenä ideaalisena kohteena. Tiedostava ja tarkkaileva meditaatio puolestaan - edelleen Rauhalan mukaan - tarkoittaa sitä, että (kursivointi minun):

tajunta on valpas ja avoin kaikille sisältä tai ulkopuolelta tarjoutuville vaikutteille. Siinä koetetaan elävästi tiedostaa ja kokea itse havaintosisältö, ilmiö tai asia sellaisenaan, muttei sallita niiden tässä ensi vaiheessa liittyä assosiaatioketjuina toisiinsa. Huomio pyritään kiinnittämään kaikkeen juuri parhaillaan tapahtuvaan. Ideaalisena tavoitteena on tulla *oman tajunnallisen tapahtumisensa puolueettomaksi tarkkailijaksi*. Uskotaan, että tätä tekniikkaa soveltamalla ihminen alkaa tajuntansa kehityksessä vähitellen vapautua mekaanisesta ja pakonomaisesta todellisuuden jäsentämisestä ja saavuttaa aidon, vapaan ja luovan tiedostavuuden.<sup>96</sup>

Eikö tässä itse asiassa ole jälleen esillä varsinainen fenomenologian idea? Sen musiikillinen sovellutus on se, että musiikin meditatiivinen aspekti ”metodina” ihminen voi ajatella ajatteluaan - tarkkailla näennäisen puolueettomasti päältäkäsin, mitä tapahtuu, mitä tulee ulos! Samalla tietoisuus on kuitenkin esimerkiksi improvisaatiossa hyvin herkässä tilassa: ’Tiedostavan ja tarkkailevan meditaation’ ideaan sisältyvän

---

<sup>95</sup> Russell (1992) s. 380 - 381.

<sup>96</sup> Rauhala (1986) s. 54 - 55.

'kirkkaan tietoisuuden' avulla improvisoiva muusikko voi koko ajan käsitellä, "kommentoida" sitä mitä tuli sanotuksi tässä 'ideoivan abstarktion' prosessissa - Husserlin termiä käyttäkseni - jossa 'annettu' materiaali (teemat, soinnut, skaalat, kokemukset, koko 'annettu' maailma) pyritään varioimaan, näkemään, kuvittelemaan se kaikissa mahdollisissa ilmenemismuodoissaan. Vapaata ja uutta luovaa jazzimprovisointia haluaisin siten nimittää fenomenologisen reduktion hengessä "*jazzin ideoivaksi abstarktioksi*". Juuri tässä on mielestäni fenomenologian ja meditaation tietty samankaltaisuus jazzmusiikkiin sovellettuna. 'Annettu' musiikillinen materiaali voi tietenkin olla mitä tahansa musiikkia, esimerkiksi länsimaisen taidemusiikin sävellys, jolle 'tulkinnan' avulla pyritään löytämään "uusi ja tuore" ilmenemismuoto.

Muistin virkistämiseksi kertaan myös vielä 'fenomenologisen reduktion' pääperiaatteen, nyt Ahokallion ja Tiilikaisen lyhyesti esittämänä:

Husserlin mukaan filosofiassa tuli irtautua kaikesta siitä, mikä satoi meitä ulkomaailmaan. Filosofisen tutkimuksen tuli suuntautua tajuntaan itseensä, so. tajunnassa ilmenevien ilmiöiden sisältöön ja merkitykseen eli fenomeeniin. Kun pohdinnoista karsittiin kaikki erilaiset, aiemmin esitetyt katsomukset, teoriat ja ennakkokäsitykset, ajattelun kohteeksi jäi "fenomenologinen jäännös" eli puhdas tajunta. Tätä menetelmää Husserl nimitti fenomenologiseksi reduktioksi.<sup>97</sup>

Martti Heikkinen on pohdiskellut tätä tematiikkaa Jean-Paul Sartren filosofian ja Zen-buddhalaisuuden näkökulmasta kirjoittaessaan länsimaisen taidemusiikin improvisoinnista. Johtopäätökset ovat hyvin samantapaiset kuin tässäkin esityksessä (suluissa oleva lisäys minun):

Myös tietoisessa improvisoinnissa voidaan päästä hyvin syvälle tietoisuuden tasolle, lähelle transsendentaalisuuden tilaa. Henkinen valmentautuminen konserttiin ja tietty valmius itse esityksessä, jossa improvisointia tapahtuu määrättyissä rajoissa, on varsin lähellä sitä tietoisuuden tasoa, jota Sartre kutsuu pre-reflektiiviseksi. Pre-reflektiivinen tietoisuus on aina tietoisuutta siitä, että on tietoinen; pre-reflektiiviseen tietoisuuteen liittyy aina tietoisuuden tietoisuus omasta itsestään. Idea on samankaltainen kuin joogafilosofiassa: kontemplaatioissa (mietiskelyssä) tietoisuus tarkkailee mielen toimintaa itsenäisesti, ikään kuin ulkopuolisena.

---

<sup>97</sup> Ahokallio ja Tiilikainen (1995) s. 141.

Tässä katsannossa improvisointi idiomaattisen mallin mukaan (esim. jazz) käy yhä ymmärrettävämmäksi. Esittäjällä tulee siis olla jo olemassa se mitä hän katselee eli harjoitellut ja käytännössä koetellut improvisaatiomallit ja -ideat, tietoisuus sointukulusta, tuntuma tempoon, aavistus ajanhengestä jne. Zenin mukaan esittäjä ei tällöin enää soittaisi, vaan hän olisi yhtä sen musiikin kanssa joka hänestä virtaisi - oli se sitten ääntä tai hiljaisuutta.<sup>98</sup>

Luovan meditatiivisen tilan paradoksi on mielestäni siinä, että se mahdollistaa sekä ”taantumuksellisten”, regressiivisten tendenssien että ”kirkkaan tietoisuuden” samanaikaisuuden; tästä yhdistelmästä voi kasvaa musiikkia, jossa on monia ulottuvuuksia, inspiraatiota ja harkintaa, tasapainoisesti sekä tunnetta että järkeä. Taantuma antaa aineksia, joita tietoinen mieli voi sitten työstää ja ”jalostaa”. Epäilemättä tässä alaluvussa luonnostelemani jazzin ”meditatiivinen estetiikka” heijastelee ristiriitojen repimän nyky-ihmisen kaipuuta ”edes hetkelliseen paluuseen”, ”puhtaaseen olemiseen”, mistä oli jo aiemmin puhetta.

Palaan vielä Kimmo Lehtosen edellä esittämään ajatukseen ’minuuden’ elämyksen katoamisesta luovassa prosessissa, ”luovassa tilassa”. Paul Brunton on todennut tämän saman asian kirjoittaessaan, että ”eräs erittäin tärkeä inspiraation liitännäistila on itsensä unohtamisen tila”, joka aivan ilmeisesti liittyy mitä suurimmassa määrin tässä käsiteltävänä olevaan musiikin meditatiiviseen aspektiin. Myöhemmin Brunton toteaaakin suoraan, että ”taide on mietiskelyn eräs muoto”. Työhön uppoutuminen, musiikkiin heittäytyminen on ollut aiemmin esillä: taiteilijan keskittyessä täydellisesti hän samalla irtautuu omasta minästään. ”Työn todellinen ilo syntyy siitä, että *hetkellisesti unohtaa itsensä*”. Ja vielä: ”Inspiraatio on jotakin, joka saavutetaan luopumalla persoonallisuudesta.” Brunton täsmentää, että *tietoisien persoonallisen minän* on ensin irroittauduttava aiheesta, jotta mielen syvällisempi alitajuinen osa, yliminä<sup>99</sup> voisi toimia. Bruntonin mukaan

Toimivalla mielellä on omakin panos annettavanaan, oma tehtävänsä, mutta sen tehtyään sen pitää osata väistyä ja päästää syvällisempi mieli työhön ihmisvälineensä kautta, ja se

---

<sup>98</sup> Heikkinen, Martti (1985): *Improvisointi länsimaisessa taidemusiikissa*, painamaton Pro gradu -tutkielma, Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitos, s. 24 - 25.

<sup>99</sup> Bruntonin esityksessä ’yliminä’ tarkoittaa samaa kuin ’alitajuinen’.

voi palata toimintaan vain tarkistamaan ja hiomaan sitten kun kaikki on jo tehty.<sup>100</sup>

Tätä ajatusta voidaan hyvin soveltaa myös jazzimprovisointiin; mutta niin että - kotiharjoittelun jälkeen - jazzmuusikko esityksessään luo musiikkia *retrospektiivisesti*, koska hän on aina ”ajan armoilla”, kuten Ted Gioia on asian ilmaissut<sup>101</sup>. Fenomenologisesti ajatellen tämä on mahdollista siksi, että meillä on inhimillinen kyky ”liikkua ajassa”, transsendoitua ”ei olevaan”, liikkua mielessämme menneen, nykyisyyden ja tulevaisuuden välillä. Retrospektio (aikaisempien tapahtumien tarkastelu) antaa mahdollisuuden sekä parhaillaan tapahtuvan esityksen että aikaisempien esitysten (ja lopulta koko aiemman kokemusmaailman, tietoisien ja tiedostamattoman) ”hiomiseen ” ja kehittämiseen - tämä on tullut monella tapaa edellä esille.

\*\*\*

Kun saksofonisti Charlie Parkerilta aikanaan haastattelussa kysyttiin hänen uskonnollista vakaumustaan, Parker vastasi: ”Olen harras muusikko.”<sup>102</sup> Tähän lausumaan on syytä vielä tarttua. Tässä alaluvussa esitetyllä tietyllä musiikin meditatiivisella aspektilla voidaan kiistatta ajatella olevan kytköksensä *mystiikkaan* ja sitä tietä uskontoon. Helposti herää kysymys, onko taide ja uskonto minun tässä esittämässäni hengessä nähtävä aivan samana ilmiönä, samana porttina ”tuonpuoleiseen” tms. Näin ei ole asian laita. Vaikkakin Paul Brunton näkee uskonnollisessa ja hengellisessä innoituksessa samoja sääntöjä ja samoja ominaisuuksia kuin taiteellisessa luomistyössäkin, hän on todennut osuvasti (suluissa olevat lisäykset ja kursivoinnit minun):

On tärkeä huomata, että juuri keskittyminen ja sitä seuraava vaikutus (uskonnon harjoittajalla) ovat täsmälleen samat kuin innoittuneilla maalareilla ja runoilijoilla (tai muusikolla). Vain ilmenemismuoto on erilainen, sillä kun taiteilija tuntee valtavaa pakkoa välittää näkemyksensä tai ideansa ja *kääntyy takaisin ulkomaailmaan päin ilmaisemaan kokemustaan*, mystikko tyytyy vajoamaan mietiskelyyn. ...

---

<sup>100</sup> Brunton, Paul (1985): *Yliminä etsimässä*, 2. painos, Arvi A. Karisto Oy, Hämeenlinna, s. 139 - 141, 147 - 148 ja 150.

<sup>101</sup> Gioia (1988) s. 61.

<sup>102</sup> Lähdetä en valitettavasti pysty tähän esitykseeni löytämään, vaan minun on jättäydettävä muistin varaan.

Jos syventyy taiteelliseen luomiseensa siinä määrin, että unohtaa itsensä ja ympäristönsä, saavuttaa todella sisäisen tilan, josta avautuu pääsy universaalin ylimmän luo, eikä se poikkea paljonkaan siitä, mitä Jumalan etsijät kokevat transsissaan. Tärkeä ero on siinä, että joogi on kääntynyt sisäänpäin, kohti sisintä mieltään, ja hän antaa kehonsa pysyä liikkumattomana, kun taiteilija sitä vastoin pitää *kehonsa liikkeessä* pyrkiessään välittämään jollekin välikappaleelle (Lehtonen: objektisuhde!) - paperille, kankaalle, kiveen (tai instrumentilleen) - ne loistavat kuvat tai ajatukset, jotka pitävät hänen mieltään lumoissaan. Henkisen syventymisen *aste* saattaa olla sama kummassakin tapauksessa.<sup>103</sup>

'Toiminta', tai jos Russell Garciaa on uskomisen, myös "tilaus" siis rajaa ja siten laukaisee 'meditaation', jolloin syvällisempi mieli uppoutuu työhön.

Viimeisillä sivuilla on mielestäni ollut esillä yksi luovuuden hyvin keskeinen elementti, *kyky vanhasta luopumiseen uuden löytämiseksi*. Saman asian on tuonut esille eksistentiaalinen filosofia pohtiessaan henkisen kasvun mahdollisuuksia. Myös psykoanalyysissa tämä ajatus ilmenee "fiksaatioista" luopumisena yksilöllistymisprosessin tärkeänä osatekijänä, kyky "luopua vanhasta minästä uuden hyväksi". Taiteellisen työn ja mystiikan harjoittamisen merkittävä ero on siinä, että molemmat kylläkin 'toiminnan' laukaisemana tai rajaamana aluksi kääntyvät pois maailmasta omaan 'itseeseen', mutta taide välttämättä aina kääntyy sinne takaisin, maailman ja elämän, muiden ihmisten puoleen, mistä seuraa jälleen *yhteisöllisyyden* ajatuksen korostuminen - tämä tulee esityksessäni ilmi useissa eri yhteyksissä. Kääntyminen 'minästä' pois johtaa yhteisöllisyyden tunteen lujittumiseen - yhteisöllisyys kasvaa 'minän' unohtamisesta. Tai kuten Brunton on todennut: "Kukaan ihminen ei voi koskettaa syvempää minäänsä tuntematta kehittyvää sopusointua ja sympatiaa toisia kohtaan"<sup>104</sup>

Vielä lopuksi: minkä merkityksen Eero Tarasti semiootikkona antaa tässä luvussa kuvaamalleni ilmiölle? Tarastin mukaan (ensimmäinen kursivointi minun):

Olemattomuuden alueelle siirryttäessä tahtominen, täytyminen, voiminen, tietäminen häviävät asteittain liikkeessä kohti 'ei-minkään' pimeyden ydintä. Vastaavasti palatessaan

---

<sup>103</sup> Brunton (1985) s. 150 - 151.

<sup>104</sup> Brunton (1985) s. 152.

ne alkavat taas kiinnittyä näihin modaliteetteihin, mutta *kenties kokonaan uudella tavalla*. Olemattomuudessa käynnin jälkeen modaliteetit eivät enää milloinkaan ole samat, ennallaan. Täyteen alueella taas merkit tulevat äärettömän painaviksi, täysiksi siitä *Groundista*, johon ne liittyvät.

Eksistentiaalinen tyyli taiteessa heijastaa tätä transkendoimista, joko olemattomuuden tai täyteen maailmaa. Sarjallinen musiikki jäljittelee negaation aktia: sen merkit ovat signifiedinsa, sisältönsä kadottaneita säveliä. Mutta on myös musiikkia joka kuvastaa toista transkendoimisen aktia eli affirmaatiota. Siinä päinvastoin vanha sisältö saa uuden signifiedin, ilmiäsun, sävelhahmon antautumalla musiikin syvemmälle lainalaisuudelle. Se on utopian musiikkia, se luo uuden sävelmaailman, joka ei ole edes negaation puhdistamaa *Daseinia*, vaan kokonaan uutta, tuonpuoleista maisemaa, visiota. On siis kahdenlaista eksistentiaalista tyyliä: ahdistunutta, kapinallista - ja kirkastunutta, 'sfäärien harmoniaan' sulautuvaa. ...

... Yleensä eksistentiaalisiksi tulemisen ensimmäinen aste on kapina, ... . Toinen aste on *Verlassenheit*-periaate, heittäytyminen olemisen täyteen huomaan, hengittäminen maailmansielun tahdissa.<sup>105</sup>

Jazzin kapinaa ja protestia olen käsitellyt jo edellä; ehkä tämän alaluvun teema pohjimmiltaan sitten olikin tuo eksistentiaalisen "positiivinen konstituutio", jonkinlainen "myöntymisen maailmanhengen", kenties jonkin "suuremman yhteisöllisen yhteyden" vietäväksi. 'Olemattomuudessa' käynnin jälkeen subjekti siis kiinnittyy maailmaan kenties kokonaan uudella tavalla - asia tulee myöhemmin esille, mutta jo nyt en voi olla kysymättä, olisiko tässäkin esillä "matkan myytin" idea, johon tulen diskurssissani useita kertoja vielä palaamaan? Tarastin luonnehdinta kahdenlaisesta "eksistentiaalisesta tyylistä" taas tuo mieleeni kaksi suunnilleen saman aikakauden, 1950-luvun jazzmusiikkia, joiden soitossa aina kuulen intuitiivisesti nuo Tarastin mainitsevat piirteet: ensin mainittuun tyyliin lukeutuva on tenorisaksofonisti John Coltrane ja toinen, valoisaa, lyyristä, "täydellistä" tyyliä edustava puolestaan trumpettisti Clifford Brown.

Edellä luonnehtimani meditatiivinen *aspekti* on siis ilmeinen - tai mahdollinen - kaikenlaisessa musiikissa, mutta erityisesti jazzissa. En tässä yhteydessä paneudu mitenkään varsinaiseen "meditaatiomusiikkiin" sanan

---

<sup>105</sup> Tarasti (1995) s. 56.



varsinaisessa mielessä: eri kansanmusiikin lajit, kirkkolaulutyylit, ”psykedeelinen” rock, tms., joissa musiikkia käytetään nimenomaan siltana ”tuonpuoleiseen” maailmaan; lähtökohta on siis sama, mutta ”paluu”, kääntyminen takaisin maailmaan, ihmisten, yleisön puoleen ei ole enää olennaista - kuten se ei ”huumemusiikista” puheenollen ole edes mahdollista; tämän tulen myöhemmin esittämään.

### 3.8.8. Inspiraatio luovuuden lähteenä

Ei ole sattumaa, että siirryn ’inspiraation’ tarkasteluun suoraan ’meditaatiosta’ - ymmärtääkseni nämä musiikin tekemisen aspektit liittyvät toisiinsa mitä suurimmassa määrin. Kertaan vielä edellisen alaluvun perusajatukseni: käsittääkseni juuri musiikin meditatiivinen aspekti, joka kantaa sisällään ’inspiraation’, ”hetken innoituksen”, luo *ykseyden* (tai jatkumon) kirkkaan tietoisuuden ja syvän tiedostamattoman välille; näiden kahden vastapoolin väliselle *jatkuvalle dialogille*. Inspiraatiosta on kirjoitettu paljon, enkä tässä esityksessäni voi puuttua kaikkiin sen kirjallisiin tms. luonnehdintoihin, paitsi ehkä viittauksenomaisesti.

Tässä aluksi Kari Kurkelan runollinen luonnehdinta inspiraatiosta - minun tähänastisen esitykseni kannalta kokoavasti:

Inspiraation taiassa on häivähdys siitä paratiisista, josta ihminen karkoitettiin, kun hän maistoi tiedon puun hedelmää ja tuli tietoiseksi itsestään ja alastomuudestaan. Se muutti olemisen. Yleensä ihminen voinee vain ajoittain tavoittaa sen ajattomuuden tilan, joka tuntuu olevan sopusoinnussa universumin kanssa ja jolloin olemisen on rytmittynyttä mutta ajatonta. Tämän innoituksen tilan voi musiikin esittäjäkin tavoittaa - harjoitellessaan, ja myös esiintymislavalla. Se johtaa hänet ja hänen yleisönsä jumalaisen inspiraation lumottuun maailmaan, jossa ei ole aikaa, ei erillisyyttä - vain yhteinen presens ja jaettu kokemus. Keskeistä tälle ihmeelle konserttisalissakin on oman itsensä unohtaminen: poissa ovat huoli omasta onnistumisesta, pelot yleisön ajatuksista, yrittämisen pakko ja vastaavat epäilyt. Esiintyjä on sukeltanut syvälle musiikin sisään, missä hän yleisön oppaana loihtii ajatuksensa voimalla aina uusia, ihmeellisiä ja koskettavia maisemia hänen itsensä ja seuralaistensa koettavaksi. Läsnaolon kokemus on vahva.<sup>106</sup>

---

<sup>106</sup> Kurkela, Kari (1993): *Mielen maisemat ja musiikki - Musiikin esittämisen ja luovan asenteen psykodynaamiikka*, Hakapaino Oy, Helsinki, s. 300 - 301.

Tässä tuli mielestäni sanotuksi hyvin paljon myös jazzimprovisaation ”ideaalituypistä”. Koska jazzmuusikkoja koskevaa aineistoa on olemassa suhteellisen vähän, olen monia perimmäisiä kysymyksiä - kuten ’inspiraatiota’ - selvitellessäni vastaavasti turvautunut konserttimusiikin säveltäjiä koskevaan aineistoon, haastatteluihin ym. - en näe säveltämisellä ja improvisoinnilla mitään periaatteellisessa mielessä olennaista eroa paitsi ’ajan’.

Säveltäjä-pianisti Olli Mustonen antoi minulle perusideat tämän alaluvun kirjoittamista varten TV-haastattelussaan kevättalvella 1995. Kun keskusteltiin inspiraatiosta säveltämisessä, Mustonen siteerasi kollegaansa säveltäjä Joonas Kokkosta suunnilleen seuraavaan tapaan; tässä pääkohdat vapaasti muistiin merkittynä (suluissa olevat lisäykset minun): 1) ”Inspiraatio tulee työn kautta, materiaalin parissa puuhastelemalla” (inhimillinen *toiminta*); 2) ”Minusta on mukavaa, että edes joku ihminen maailmassa on samalla ”aaltopituudella” kanssani, kuuntelee musiikkiani jne. (yhteisöllisyys - *vuorovaikutus*); 3) ”Luova joutilaisuus on merkityksellinen luovuudessa (hetkellisyys - *aika*). Haluaisin lisätä tähän luetteloon vielä ainakin 4) ’hengityksen’ - *oleminen*; 5) musiikillisen *kontekstin* ja 6) *soittimellisuuden* inspiraatiota kannattelevina tekijöinä.

Edellä olen tuonut korostuneesti esille eräänlaisen jazzin ”ruumiin estetiikan”. Aluksi olen taipuvainen kytkemään inspiraationkin diskurssissani valitsemani linjan mukaisesti tähän ”ruumiin estetiikkaan”. Aluksi otan esille kaikkein vitaalisimman ja elämänläheisimmän ’inspiraation’ määritelmän - kielellisen ”aasinsillan” kautta. Olen valmis myöntämään, että puhallinsoittajan introspektio ehkä tulee tässä ylikorostuneesti esille.

### 3.8.8.1. Hengitys - oleminen

Syntyvän lapsen ensimmäinen parkaisu, jossa pienen lapsen keuhkot samalla ensimmäistä kertaa täyttyvät ilmalla, on itse asiassa syntyneen uuden yksilön koko elinikäisen ’inspiraation’ dramaattinen alku. En usko, että kielellinen sukulaisuus ’sisäänhengityksen’ ja ’innoituksen’ välillä olisi sattumaa; molempia ilmiöitä kuvataan esimerkiksi englannin kielessä sanalla ’inspiration’. Niinkuin ’henki’ ja ’hengitys’ ovat kielellisesti lähellä toisiaan: voidaan ajatella, että hengitys ylläpitää inhimillistä henkeä

ihmisessä. Jo tuhansia vuosia sitten mm. intialaisessa kulttuurissa ymmärrettiin, että ihminen on juuri hengitystoimintansa avulla kaikkein välittömimmässä kosketuksessa häntä ympäröivään fyysiseen maailmaan. Paul Bruntonin mukaan ”hengitys on elämän merkki” enemmän kuin yleensä kuvitellaankaan. Ajatustoiminta ja hengitystoiminta ovat tiiviisti suhteessa toisiinsa, *silloin kun kyseessä on fyysinen elämä*.<sup>107</sup> Voisi aluksi ajatella, että monien eri etnisten kulttuureiden puhallinsoittajien suosiman ns. kiertohengitys-tekniikan merkitys on siinä, että taito tavallaan symboloi ”ikuista elämää”: ääni, joka ei pääty koskaan.

Aluksi muutama sana edellisen luvun jatkoksi joogaterapian tai meditaation perimmäisistä ajatuksista psykofyysiseltä kannalta asiaa tarkasteltuna vailla mitään erityisiä uskonnollisia tms. painotuksia. Hengityksenopettaja Asta Kääriäinen on kirjoittanut rebirthing-hengitysterapiasta mm. seuraavaa:

Hengityksen tietoinen käyttö antaa mahdollisuuden päästä kosketuksiin alitajunnan kanssa ja lisää elämänvoimaa sekä sisäistä ymmärtämystä. Hengityksen tietoista käyttöä harjoiteltiin jo useita tuhansia vuosia sitten intialaisen joogan piirissä nimellä Pranayama. Myös muissa kulttuureissa on hyödynnetty mahdollisuuksia, jotka ovat kätkeytyneet hengityksessä. ... Rebirthing on yhtä paljon fyysistä kuin psyykkistä terapiaa. Tosiasiallisesti se muodostaa luonnollisen yhteyden ihmisen mielen ja ruumiin välillä. Voidaan sanoa, että se käyttää ruumista päästäkseen kosketuksiin mielen kanssa. Yhtä paikkansapitävästi voidaan sanoa, että se käyttää mieltä päästäkseen kosketuksiin ruumiin kanssa.

Rebirthing-tekniikka muodostuu sisäänhengityksestä, joka on rauhallista ja tasaista ja joka hyödyntää koko keuhkojen tilavuuden sekä rinnassa että vatsassa, sekä ulohengityksestä, joka on rentoutunut ja jonka saa aikaan automaattisesti painovoima ja rintakehän luonnollinen kokoonvetäytyminen. ... Kun hengitys vapautuu, hengittäjästä tuntuu kuin hengitys kulkisi itsestään. ... Muuttunutta hengitystapaa seuraa suuria psyykkisiä ja fyysisiä muutoksia.<sup>108</sup>

Tämä on sivumennen sanoen juuri se hengitystekniikka, jota nykyaikainen, varsinkin Yhdysvalloista lähtöisin oleva puhallinsoiton pedagogiikka on pyrkinyt edistämään, mm. Arnold Jacobs lukuisissa

<sup>107</sup> Brunton (1985) s. 207 - 208.

<sup>108</sup> Kääriäinen, Asta (1988): ”Rebirthing eli uudistava hengitys”, teoksessa *Terveen elämän salaisuudet 3*, WSOY, Porvoo, s. 652 - 655.

kirjoituksissaan<sup>109</sup>. Luulen, että monet jazzin puhallinsoittajat omaksuivat tällaisen luonnollisen saksalaistyylistä ”tukea” kaihtavan rennon hengitystyylin täysin spontaanisti ja luonnollisesti jo jazzmusiikin alusta lähtien; Liittyhän tämä tyyli läheisesti jazzissa vallitseviin sointi-ihanteisiin: ”paksun ja voimakkaan soundin” saa nimittäin aikaan - paradoksaalista kyllä - kaikkein vaivattomimmin rentoutuneella, oikein keskitetyllä instrumenttitekniikalla. Pekka Jalkanen on kiinnittänyt huomionsa tähän samaan asiaan kirjoittaessaan varhaisten jazzpuhaltajien ”löysästä ansatsista”<sup>110</sup> - huom! ei voi olla ”löysää ansatsia” ilman joustavaa ja luonnollista hengitystekniikkaa. Jo ensimmäisten New Orleans-klarinetistien ote erosi huomattavasti klassisen koulutuksen saaneiden muusikkojen vastaavasta, niin myös sointi oli toisenlainen, kirkkaampi, ”räikeämpi”, kuuluvampi.

Tässä tullaan siihen, että puhallinsoittajat jazzmusiikissa ovat jo instrumenttinsa toimintaperiaatteesta johtuen ’inspiraation’ suhteen erityisasemassa - ikäänkuin jo luonnostaan ”jatkuvaan inspiroituneessa” tilassa, luonnostaan läheisessä yhteydessä meditatiiviseen hengityksen säätelyyn, omaan alitajuntaan. Huomautan, että tätä seikkaa ei tietenkään pidä ottaa liian kirjaimellisesti, mutta ehkä ei ole sattumaa, että puhallinsoittajat kautta jazzin historian ovat kuitenkin tavallaan vieneet kehitystä eteenpäin: usein mainitaan pääasiassa puhallinsoittajista koostuva innovaattoreiden sarja, esimerkiksi Buddy Bolden, Joe ”King Oliver”, Louis Armstrong, Bix Beiderbecke, Coleman Hawkins, Lester Young, Charlie Parker, Miles Davis, John Coltrane, Ornette Coleman - tämän jälkeen ”sarja” hajoaa mm. sähkösoitinten mukaantulon myötä 1960-luvulta lähtien. Mutta korostan vielä sitä, että koska jazzmuusikko vaatii aina esitystään varten ”nopean ja varman” inspiraation, en voinut jättää edellä esitettyä pois diskurssistani. Aivan samoin toimii myöhemmin esille tuleva ’soittimellisuus’ tarjoten ”valmiin” inspiraation.

Varsinainen olennainen asia, mitä edellä pyrin luonnostelemaan on se, että ’inspiraatio’-termin kahdenlaisen merkityksen kautta improvisaatio jälleen

---

<sup>109</sup> Ks. esim. Kelly, Kevin: (1989): ”The Dynamics of breathing with Arnold Jacobs and David Cugell, M.D.”, *Flute Talk* October 1989. Arnold Jacobs on entinen Chicagon sinfoniaorkesterin tuubisti; Kuunnelkaapa, mikä huomattava soinnillinen ero Chicagon sinfoniaorkesterin vaskisektiolla on verrattuna esimerkiksi vastaavaan venäläiseen.

<sup>110</sup> Ks. Jalkanen, Pekka (1989): *Alaska, Bombay ja Billy Boy, Jazzkulttuurin murros Helsingissä 1920-luvulla*, Suomen etnomusikologisen seuran julkaisuja 2, Helsinki, s. 299.

lähenee *elämää, olemista*; kyse on liittymisestä maailmaan - ja liittymisestä luontoon. 'Musiikillista hengitystä' pidetään kaiken musisoinnin, kaikkien instrumenttien ideaalina, niinkuin hengitys on kaiken elämän perusehto. Ajatus on siten läheinen edellä esitetylle jazzin fenomenologis-antropologiselle "ruumiilliselle estetiikalle". Mikäli ajatellaan, että inspiraatio saadaan jotenkin *oman mielen ulkopuolelta* <sup>111</sup>, voidaan tässä esitetty nähdä eräänlaisena luovan prosessin "ensimmäisenä" inspiraationa.

### 3.8.8.2. Toiminta

Seuraavaksi pyrin luonnostelevaan 'toiminnan' tärkeänä jazzin 'inspiraation' ja luovuuden lähtökohtana - muistutan, että edellä tekemissäni huomioissa jazzin estetiikasta tämä tekijä nousi lopulta kaikkein keskeisimmäksi jazzin estetiikan peruspilariksi. Tässä vielä täydentäviä huomioita 'aloittamisen' näkökulmasta. Aluksi muutamia ajatuksia säveltäjän työstä. Säveltäjä Joonas Kokkosen mukaan: "On ihan mahdotonta erottaa, mikä osa on käsityötä ja mikä inspiraatiota. Niiden välillä on jatkuva vuorovaikutus."<sup>112</sup> Kokkosen mukaan (kursivointi minun):

säveltämiseen liittyy paljon enemmän kuin mitä yleisesti otaksutaan tietoista harkintaa, älyllistä suunnittelua, pitkäjänteistä sitkeää ponnistelua kohti sitä päämäärää, jonka inspiraation välähdys on kerran eteen avannut. Säveltämisen oleellinen osa on looginen ajattelu, logiikka on tietysti tässä tapauksessa vain sävelin ilmaistavissa. ... Säveltämisen loogisuuden kriteeri edellyttää siis työtä, mikä merkitsee, että pienikin sävellys vaatii useiden päivien, jopa viikkojen pohdintaa ja hiontaa. <sup>113</sup>

Teosta ei hallitse, ellei ole joitakin periaatteita, jolle sen rakentaa. Se ei onnistu, jos vain kirjoittaa mitä sylki suuhun tuo. Vastakohta inspiraation ja tekniikan välillä on täysin näennäinen. Se perustuu harhakäsityksiin, joita on voinut syntyä vain silloin, kun työn luonnetta ei tunneta. Työn suunnitteluvaiheessa käytän paljon tietoista harkintaa, mutta tämä on vain materiaalin tutkimista. *Työ on ase, jolla saadaan inspiraatio näkyville, silloin kun se ei sitä ole.* <sup>114</sup>

---

<sup>111</sup> ks. Hägglund (1985) s. 129.

<sup>112</sup> Lampila, Hannu-Ilari (1991): "Säveltäjän työtä ja inspiraatiota ei voi erottaa", *Helsingin Sanomat* 13.11.1991.

<sup>113</sup> Pokkinen, Ilmo (1991): "Joonas Kokkosen musiikkikäsityksistä", *Musiikkitiede* 2/1991, Yliopistopaino.

<sup>114</sup> Palas, Rainer (1979): "Säveltäjäkammion ovi raollaan", *Rondo* 3/1979.

Kokkosen lausumasta - paitsi että hän oli tiettävästi jazzin ystävä - voidaan nähdäkseni osoittaa suoria analogioita jazzimprovisointiin. Myös siinä inspiraatio ja tekniikka ovat erottamattomat. Improvisaatio alkaa ”käsityövaiheella” - *toiminnalla* - jossa tietyllä tietyillä varmoilla ratkaisuilla ”avataan peli”. Suhteellisen pitkän improvisaation esittäminen voi olla tässä mielessä perusteltua: ideat alkavat kehkeytyä vasta muutaman ”lämmittelychoruksen” jälkeen, joista todellinen inspiroitunut uuden ”säveltäminen” voi lähteä kasvamaan. Säveltäjä Jukka Tiensuu on todennut tähän kysymykseen:

Sellainen taito, että improvisointituntuma olisi sormissa, ... että sormet soittaisivat ikään kuin automaattisesti, olisi tietysti hankittavissa, ja uskon että monella, joka pitäytyy tarkasti vain yhteen tyyliin, esimerkiksi jazzin tiettyyn tyylialueeseen, synnyttää tietyt maneerit ja silloin improvisointi on sormissa.<sup>115</sup>

Mikäli Kokkosta on uskominen, automaatio on kuitenkin tärkeä työvaihe, toimintaa, jonka pohjalle varsinainen sanottava myöhemmin voi rakentua. Tiensuu on siinä oikeassa, että jazzmuusikolle tyyli sinänsä on tärkeä inspiraation lähde. Tietyt varmat tyyllilliset ratkaisut avaavat ”tutun” pelin - alku on tärkeä, kuten saksofonisti Julian ”Cannonball” Adderley on todennut improvisaatiosta pohdiskellessaan muusikon ja yleisön suhdetta: ”Make sure you have a good, strong beginning and ending to your solo because the listener doesn't hear what's going on in the middle”<sup>116</sup>.

Myös säveltäjä Eero Hämeenniemen mielestä intuitio tarvitsee *taustan*: ”Alitajunta voi operoida ainoastaan suhteessa johonkin hankittuun. Jos ei ole tietoa kyllin laajalta alueelta, intuitio tuottaa banaaliuksia.”<sup>117</sup> Tässä lausumassa korostuu jälleen opiskelun, harjoittelun, tradition, työn, ’annettujen rytmimallien’ tuntemuksen merkitys.

Musikologi Rainer Palas on luonnehtinut kirjoituksessaan professori Erik Tawaststjernan Sibelius-elämäkerrassa esille tulleita seikkoja seuraavaan tapaan:

---

<sup>115</sup> Heikkinen (1985) s. 22 - 23.

<sup>116</sup> Galper, Hal (1994): ”The Social Contract: Presentation And Creativity”, *Down Beat*, December 1994.

<sup>117</sup> Salonen, Esa-Pekka (1980): ”Nyky säveltäjä kuuluu vähemmistön vähemmistöön”, *Rondo* 1/1980.

Jatkuva mielenkiinnon kohde on kysymys siitä mikä on 'ihanie transsien' eli inspiraation ja työn suhde. Perimmältään Sibelius oli riippuvainen inspiraatiosta, mutta loppujen lopuksi Tawaststjerna kuitenkin pitää säveltäjän luomistyötä inspiratiivisten ja älyllisten komponenttien vuorovaikutuksena. Teemojen hahmotustyö näyttää tapahtuneen vaistonvaraisesti mutta innoituksen aaltoa seurasi tietoisempi jälkikontrolli. Saatuaan 'Ihanan teeman' Sibelius saattoi hyljätä sen seuraavana päivänä ja 'kirjoittaessaan puhtaaksi' eli viimeistellessään partituuria hän ilmoittaa 'työskentelevänsä myös aivoillaan'.<sup>118</sup>

Edellisistä kommentteista paistaa hyvin selvästi läpi säveltämisen ja säveltäjyyden ajatus pitkälle vietyinä henkisesti-älyllisenä toimintana, jolle on ominaista "töiden hiominen, takominen". Tätähän jazzmuusikko ei koskaan "ehdi" tehdä sen jälkeen kun improvisaatio on soitettu - ellei ajatella että improvisaatio on eräissä mielessä "jo soitettu" ennen esitystä sen suhteen kautta, joka sillä on itse "elämänkontekstiin".

Edellä esitetyn perusteella ajattelen, että 'inspiraatio' vaatii eräänlaisen aktivoivan "toimintatilauksen" (vrt. myös edellä antamani musiikin kirjoittamista koskeva Russell Garcia -sitaatti). Jazzpuhaltaja saa ensimmäisen 'inspiraationsa' jo ottaessaan soittimen käteensä ja vetäessään keuhkot täyteen ilmaa - ja se on jo aktiivista toimintaa! (inspiration = engl. 'sisäänhengitys'). Loppu sujuukin sitten kuin itsestään, Jacobs väittää.

Toiminnallisuudessa on kuitenkin vielä yksi aspekti jota ei sovi unohtaa. Psykiatri Tor-Björn Hägglund on todennut, että kaikki energinen toiminta ei suinkaan ole luovuutta ja inspiraation läpäisevää. "Voimakas ja intensiivinen työskentely voi olla pelkkää trauman läpityöskentelyä ja työmaniassa voi myös lievittää ahdistuneisuutta."<sup>119</sup> Tästä myöhemmin lisää.

### 3.8.8.3. Hetkellisyys - aika

Ajasta, hetkestä vaarin ottaminen on tullut monessa yhteydessä esille keskeisenä luovuuden komponenttina; myös estetiikan huomioissani

<sup>118</sup> Palas, Rainer (1978): "Inspiraation ja työn vuorovaikutus", *Rondo* 5-6/1978.

<sup>119</sup> Kivirinta, Marja-Terttu (1983): "Luovuudessa on paljon narsismia", *Helsingin Sanomat* 5.2.1983.

sivusin tätä tekijää. Jo soiton ”regressiossa” - joka sekin voidaan tulkita fenomenologisesti kuvio/tausta-periaatteen avulla: ’sosiaalinen tausta’ häivytetään tarkoituksena musiikillisen taustan esillenostaminen, jotta voidaan keskittyä vain ja vain musiikkiin, tähän hetkeen, ilmaisuun - korostuu luonnostelemani hetkellisyyden ajatus.

Jazztrumpetisti Mika Mylläri on todennut äänilevynsä *Heritages* (nimi on enteellinen) syntyvaiheista seuraavaa: ”Monet biisit ovat yhden oton kamaa, eikä mitään paikkauksia tehty. Kaikilla meillä on tietty mielikuva näistä suurista esikuvista, jotka tekivät viis-kuuskytluvulla levynsä tällaisella meiningillä.”<sup>120</sup> Nämä suuret esikuvat, esimerkiksi saksofonistit John Coltrane ja Stan Getz ja monet muut, tekivät aika-ajoin äänitteitä tämän ”hetkellisyyden filosofian” mukaisesti: ”soitin miten soitin, siinä on totuus, mitään ei korjata”. Sen sijaan tämän päivän viihdemusiikin, joskus jazzin ja myös konserttimusiikin äänitteet usein reprodusoivat ”suuren valheen”; Lopputulos on kymmenistä tai sadoista ”onnistuneista” nauhanpätkistä kokoon kyhätty äänite, jolla ei ole mitään vastinetta reaalisessa todellisuudessa. On syntynyt uusi tuote, joka ei ole enää olohuoneita varten tuotettu ”konsertin laajennus” vaan ”artefakti vailla spontaania väreilyä”.

Laulaja Olavi Virta kertoo vierailuistaan levytysstudioissa: ”Pyrin aina onnistumaan ensimmäisellä kerralla. Mutta joskus tulee virheitä ja joudun paikkaamaan. Jos joutuu laulamaan monta kertaa, tulkinnan väri ja tunnelma latistuvat. Kappaleeseen tulee helposti maneerit ja silloin se on pilalla.”<sup>121</sup> ”Tunnetila latistuu toistuessaan”, meidän sukupolvellemme opetettiin Lehtovaaran koulupsykologiassa. Olisiko siinä sittenkin perää, rakkauselämän alueellakin?”, Tuula-Liina Varis kirjoittaa arvioidessaan kirjailija Helvi Hämäläisen elämäkertateosta *Ketunkivellä* <sup>122</sup>.

#### 3.8.8.4 Yhteisöllisyys - vuorovaikutus

Jazzpianisti Jarmo Savolaisen puolestaan on lausunut jazzin soitosta mm. (kursivointi minun):

<sup>120</sup> Eräpuu, Jaakko (1992): ”Traditioita tuulettamassa”, *Rytmimusiikki* 6/1992.

<sup>121</sup> Korkkula, Leevi (1992): ”Tähti ja kuvapoika”, *Helsingin Sanomien kk-liitteen eripainos*.

<sup>122</sup> Varis, Tuula-Liina (1993): ”Sammumaton rakkaus”, *Suomen Kuvalehti* no 46, 19.11.1993.



Useimmat jazz-improvisoijat lukevat päästään itselleen ominaisia ja tutun turvallisia kuljetuksia. Niissä saattaa varsinaisen improvisoinnin ja inspiraation osuus olla hyvinkin vähäinen. ... Varsinkin soolokonserteissa tämä kysymyksenasettelu herää, kun mukana ei ole *kollektiivisen työskentelyn usein inspiroivaa arvaamattomuutta*.<sup>123</sup>

Muusikot siis inspiroivat yhtyeessä toinen toisiaan, ja lisäksi ”hyvä” yleisö voi inspiroida muusikkoja kannustuksellaan. Jazzin *tanssimusiikillista taustaa* ei myöskään sovi unohtaa: kauan - Suomessa aina 1950-luvulle saakka - jazzahtava tanssimusiikki inspiroi tanssijoita ja tanssijat puolestaan inspiroivat muusikkoja.

Palautan vielä mieliin jo edellä esiintyneen säveltäjä Olli Mustosen antaman sitaatin, josta käy hyvin ilmi säveltämisen vuorovaikutushakuisuus: ”Minusta on mukavaa, että edes joku ihminen maailmassa on samalla ”aaltopituudella” kanssani, kuuntelee musiikkiani jne. Tämä toiminnan vuorovaikutushakuisuus juuri palvelee tarvettamme liittyä maailmaan, välttää irrallisuuden ja ulkopuolisuuden tunnetta.

Ranskalainen sosiologi Michel Maffesoli sitoo mielenkiintoisella lailla yhteen samoja teemoja ja ajatuksia, joita olen edellä käsitellyt. Seuraavassa sosiologi Arto Noron tiivistelmää hänen ajatuksistaan: Maffesolin mukaan

elämme uudelleen lumoutumisen, uusheimoisuuden ja ylipäänsä yhteisöllisyyden elpymisen aikaa. ... Mietiskelyn ja yhtymisen kohde ei välttämättä ole tuonpuoleinen vaan maallinen, yhteisöllisyyden elämys tässä ja nyt, arjessa. Maffesoli esittää uuden ”massasubjektiviteetin” syntyä, joka on tartuttamassa kaikki sosiaalisen elämän alueet. ”Sen voi erottaa emotionaaliossa, jaetussa tunteessa ja yhteisessä intohimossa, kaikki dionyysisiä sanoja, jotka viittaavat nykyhetken ’hic et nunciin’, maalliseen hedonismiin.” Maffesolin lähtökohta on estetiikka sen alkuperäisessä merkityksessä: ”se mikä saa minut kokemaan tunteita, aistimuksia ja emotioita toisten kanssa.”

Esteettinen olemisen tapa, esteettinen tyyli, pyrkii hallitsevaksi nyky-yhteiskunnassa ja juuri se suosii yhdessä olemisen tapaa, joka on ominaista kaikille nykyisille parveiluille, joissa hedonismi ja yhdessäolon nautinto yhdistyvät, kuten urheilussa, musiikissa,

---

<sup>123</sup> Hauru, Jukka (1993): ”Helmeilevää, mutta yksitasoista”, *Helsingin Sanomat* 12.10.1993.

uskonnossa turismissa ja ylipäänsä vapaa-ajassa sekä kulutuksessa.<sup>124</sup>

Mielestäni jazzin ”seligregaanin” toiminta-ajatus on kautta aikojen ollut juuri tämä Maffesolin luonnosteleva hedonistinen yhteisöllisyyden elämys, jossa yhteinen nimittäjä on jazz. Jazzfestivaaleilta haetaan - enemmän kuin musiikillisia tai ”taiteellisia” elämyksiä - juuri tässä kuvattua yhteisöllisyyden kokemusta, jaettua yhdessäoloa ”mukavan musiikin parissa”. Vielä Maffesolilta on se ajatus, että ”loppujen lopuksi kyse on uuden sosiaalista elämää leimaavan - ilman suurta uskontoa tai uskoa olevan - uskonnollisuuden synnystä”. Minun mielestäni erikoinen ilmiö, joka liittyy edellä sanottuun, on se, että monet uskollisista jazzklubeissa kävijöistä eivät itse asiassa ole lainkaan kiinnostuneita itse musiikista - tämän olen pannut merkille oman kotipaikkani jazzklubitoimintaa läheltä seuranneena. Jazz yhteisö on siis sittenkin arvostettu ja sisältää tekijöitä, joihin kannattaa samastua vaikkei itse musiikki kiinnostaisikaan.

#### 3.8.8.5. Musiikkikonteksti

Soitan ja improvisoin mielelläni sellaisten kappaleiden pohjalta, joihin minulla liittyy miellyttäviä tai koskettavia muistoja ja elämyksiä - mikä on se jokin, joka viehättää tietyissä sävellyksissä? Edellisessä luvussa pyrin selvittämään seikkaperäisesti, kuinka *musiikkikonteksti* (fenomenologisesti ”Lebenswelt”) voi liikuttaa itseyyttämme (identtisyyttämme), liittymistämme maailmaan.

Mutta musiikkikontekstilla on myös toinen, edellistä huomattavasti käytännöllisempi tehtävä, josta oli jo puhetta jazzin hahmopsykologian tarkastelun yhteydessä. Jazzin soinnut, koko rytmis-harmoninen sointimaailma on hyvin tärkeä jazzissa virikkeitä tuottava elementti: *millainen tausta, sellaiset kuviot* - tämä on tullut hahmopsykologian tarkastelun yhteydessä jo selväksi. Esimerkiksi modernin jazzin laajat, monimerkitykselliset, jopa ”hyväilevät” soinnut ovat monelle muusikolle tärkeä inspiraation lähde, joka ”avaa tilanteen” myönteisellä lailla.

---

<sup>124</sup> Noro, Arto (1995): ”Uuden heimoyhteiskunnan aikakausi - Michel Maffesoli tutkii fanatismia eli yhteisöjen sosiaalista lumoa”, *Helsingin Sanomat* 18.7.1995.

### 3.8.8.6. Soittimellisuus

Edellä esiintynyt kinesteettinen, liikettä korostava näkökulma johtaa väistämättä *soittimellisuuden* tarkasteluun. Käsitän soittimellisuudella tässä yhteydessä improvisaation muotojen sitoutumisen inhimillisen *toiminnan* sanelempiin käytännöllisiin soitinidiomeihin, sormituskuvioihin, liikkeisiin, eleisiin, hyvin harjoteltuihin (tradition mukaisiin, ”automaattisiin”) malleihin - jopa hengitysrytmiin, tähän varhaisimpaan ’inspiraatioon’ - jotka vaikuttavat tradition taustalla. Väitän, että tunne ”hyvästä soittimellisuudesta” syntyy viime kädessä juuri edellä puheena olleesta omasta ruumiinkuvasta ja balanssista siinä.

Seuraava ajatus on saksofonisti Ornette Colemanin: soittaminen on soittimen ja sävelmän ilmaisumahdollisuuksien jatkuvaa, improvisoivaa etsimistä. Musikologi Tomi Mäkelä kirjoittaa edelleen:

Musiikin tuottamistapaa, jossa soitin ja soittaminen toimivat keskeisenä inspiraation ja musiikillisten ideoiden ”generoijana”, voidaan kutsua ”soittimelliseksi” ja ”soittimelliseen ajatteluun” perustuvaksi. ... Soittimellisuus on siten yksi tärkeimpiä kysymyksiä, kun tutkitaan musiikkia nimenomaan esittävänä säveltaiteena. Jazzissa sen merkitys lienee vielä taidemusiikkikulttuuria suurempi, kuuluuhan jazz jälkimmäistä selvästi esittäjäkeskeisempään musiikkikulttuurytyppiin.

Samassa yhteydessä Mäkelä siteeraa jazzteoreetikko André Hodeiria, jonka mukaan ”jazzimprovisoiija luo *instrumenttinsa ehdoilla* sitä soittaessaan. Soittimesta tulee ääritapauksessa kuin osa häntä itseään...”<sup>125</sup> Soittimen sointi on edellä todettu hyvin tärkeäksi inspiraation laukaisevaksi tekijäksi, mutta soittimellisuus jazzissa antaa myös rajat, joita ei voi ylittää. Taidemusiikin analyysissä on pyritty eri aikoina - eri menetelmin - erottamaan tekstistä tietty ’soittimellinen’ aines erilleen. Tomi Mäkelä kirjoittaa tästä aiheesta:

Haluan korostaa, että näkemykseni mukaan musiikillisessa prosessissa soittimellinen aines on hyvin harvoissa poikkeustapauksissa selvästi ilmaisullisesta erillään: toisaalta kaikki soitinmusiikin ilmaisu on enemmän tai vähemmän soittimellista, toisaalta lähes kaikki soittimellisuus palvelee myös ilmaisullisia tarkoituksia. Itse asiassa olen

<sup>125</sup> Mäkelä, Tomi (1988): ”Esittävän ja säveltävän toiminnan suhde ja jazz-musiikki”, *Etnomusiikologian vuosikirja 1987 - 88*, toim. Erkki Pekkila ja Vesa Kurkela, Gummerus, Jyväskylä, s. 129.

kiinnostunut juuri tuosta ”enemmästä ja vähemmästä”. Kysymys on siis ”integroituneesta balanssista”.<sup>126</sup>

Ajatus ”integroituneesta balanssista” sopii mielestäni erittäin hyvin nimenomaan jazzin soittimellisuuden ja ilmaisun suhteen tarkasteluun: sanoisin, että jazzissa nämä kaksi tekijää ovat peräti yhtä. Mäkelä siteeraa artikkelissaan Heinrich Besseleriä, joka puolestaan tarkoittaa ’soittokuviolla’ (”Spielfigur”) soittimellisesti ajateltuja ja laadittuja sävelaiheita, joissa on toistoa, jotka olivat alunperin improvisatorisia ja nuottikirjoituksesta riippumattomia. Edelleen ’soittokuvioille’ näyttäisi olevan ominaista tietty rytmien liikkuvuus ja ei-temaattisuus.<sup>127</sup> Koko luonnehdinta viittaa suoraan jazzin arsenaaliin: Jazzmuusikko, joka on ”yhtä” soittimensa kanssa, perustaa musiikkinsa toisto-periaatteen ja rytmisen liikkuvuuden läpäisemään nuottikuvasta riippumattomaan improvisaatioon. Lisäksi modernin jazzin lineaarinen tyyli eräässä mielessä eurooppalaisittain ajatellen ”ei-temaattista”.

Tomi Mäkelän työmääritelmä ’soittimellisuudelle’ on seuraavanlainen - ja täydellisesti sovellettavissa myös jazzmusiikkiin (suluissa huomautukset minun):

*Soittokuvio on* (1) tietyn soittimen soittotekniikka ja rakenne huomioon ottaen muotoiltu lyhyt sävelaihe (huom. jazzin ’riffi’), (2) joka esiintyy yleensä ketjuna eli ryhmissä (huom. ’riffien’ ketjuuntuminen symmetrisesti tai epäsymmetrisesti), jolloin sen (3) rytmien (liikkeellinen) luonne korostuu (huom. jazzin ’jatkuvuuden’ momentti).

*Soittokuvio voi olla* joko (1) dominoiva: se toistuu tietyn jakson ajan, jolloin *ei* soi teema, melodia yms. (huom. jazzin lineaarisen tyylin ei-temaattisuus, sen soittimellinen automaatio, käsityömäinen toisto); (2) motiivinen (ts soittimellinen motiivi): se on osa melodiaa (huom. jazzin ’riffi’-ajattelu); (3) säestävä: siinä ei ole varsinaisesti temaattisia elementtejä, ja se esiintyy teeman kanssa samanaikaisesti (huom. jazzyhtyeen koko rytmiryhmän toiminta); tai (4) vastamotiivinen (esim. kontrastijakso): se on ”säestävä” teemaan tai melodiaan nähden, ja siinä on motiivismelodisia elementtejä (huom. esim. kontrabasso jazzyhtyeensä). Yksittäisen soittokuvion luonteeseen siis joka tapauksessa kuuluu, että se ”viittaa” tiettyyn soittoliikkeeseen. Niinpä sen voidaankin sanoa olevan voimakkaasti ”traditionaalinen” tai ”konventionaalinen” elementti, sillä sen perusteet -

<sup>126</sup> Mäkelä, Tomi (1986): ”Soittimellisuuden ongelmasta ja analysoinnista musiikissa”, *Musiikki* 1/1986, s. 54.

<sup>127</sup> Mäkelä (1986) s. 53.

soittotekninen potentiaali - säilyvät yli historian ja tyylin kausien: soittokuvio on jossakin määrin epähistoriallinen ilmiö, jonka olemus säilyy riippumatta yksittäisestä sävelasusta.<sup>128</sup>

Kaikki, mitä Mäkelä on esittänyt, sopii hyvin myös jazziin. Mäkelän viittaus soittoliikkeisiin on keskeinen myös jazzmusiikin kannalta, esimerkiksi sen rytmien synnyssä: Kaikilla rumpaleilla on tiettyjä ”mielikäsijärjestyksiä”, joita sovelletaan eri tilanteisiin, jolloin lopputuloksena on oma persoonallinen tyyli. Kun esim. rumpurytmit jaetaan eri rummuille/raajoille komplementtirytmiikan periaatteen mukaisesti, syntyy mielenkiintoinen lineaarinen soittotapa, jonka kuuluisa edustaja on Steve Gadd. Gaddin tyyliä on luonnehdittu seuraavaan tapaan:

... his most notable innovations have been within the drumming styles of pop music and fusion. Some of his most intricate work has been with Corea: on *Lenore* he demonstrates his unique "linear" approach, in which the individual elements of the drum kit are rarely sounded simultaneously.<sup>129</sup>

Afrikkalaista taustaa ”mielikäsijärjestyksille”: Tomi Mäkelä on siteerannut aihetta käsittelevässä artikkelissaan Robert Kaufmania, jonka mukaan länsimainen esteettinen tiedeperinne on laiminlyönyt musisoinnin taktiilisten, tuntoaistiin perustuvien aspektien tarkastelun, vaikka taktiilisuus on hyvin todennäköisesti yksi taiteellisen tietoisuuden tärkeimmistä osatekijöistä erityisesti Afrikassa. Edelleen Gerhard Kubikin mukaan Afrikassa on yleistä, että muusikot opettelevat sävelmänsä ja esittävät ne kiinnittäen huomionsa pääasiassa liikkeelliseen tuotantoprosessiin (”motional producting process”). Kubik korostaa afrikkalaisen musisoinnin ’ruumiillis-liikkeellistä’ luonnetta, missä liike voi olla itsetarkoitus, päinvastoin kuin länsimaisessa taidemusiikissa, jossa liike on vain väline auditiivisten rakenteiden tuottamiseksi. Ja vielä Mäkelän sitaatti Eero Tarastilta, joka on todennut afrikkalaisperäisistä eteläafrikkalaisista tansseista kirjoittaessaan seuraavaan tapaan: ”olennaista ei ole vain kuultu isku vaan myös käden liike ennen iskua - näin rytmikka on kaksijakoista: länsimainen ihminen keskittyy vain kuulovaikutelmaan,

---

<sup>128</sup> Mäkelä (1986) s. 54 - 55.

<sup>129</sup> Braman, Chuck (1988): "Gadd, Steve", teoksessa *The New Grove Dictionary of Jazz*, edited by Barry Kernfeld, in two volumes, Macmillan Press Limited, Hong Kong, s. 413.

afrikkalainen myös liikkeeseen”.<sup>130</sup> Eri lähteisiin viitaten Mäkelä viittaa artikkelissaan piilevään kahtiajakoon kahden eri esteettisen kulttuurin välillä: länsimainen rationaalinen *platonis-aristotelinen* ja *taktiilis-eroottinen* esim. afrikkalainen musiikkikulttuuri, joka edustaisi eräänlaista tanssin ja musiikin välimuotoa.<sup>131</sup> Näihin ajatuksiin yhdyn mielihyvin jazzdiskurssissani.

Kuten olen edellä useissa yhteyksissä todennut, 'tekeminen on annettu'. Joachim Berendtiltä on peräisin ajatus eurooppalaisen taidemusiikin ja jazzkulttuurin taustalla vaikuttavasta perusideasta, jonka mukaan musiikin omakohtainen tekeminen on jotenkin tärkeämpää kuin muiden tekemän kuunteleminen. Tekeminen, toiminta vain voi manifestoitua eri tavalla eri kulttuureissa.<sup>132</sup> Mutta - kuten edellä totesimme - jopa kuunteleminenkin, havainnointi on fenomenologisen tulkinnan mukaan aktia, johon subjektin on aktiivisesti osallistuttava.

Kaikkien muidenkin instrumenttien edustajilta voidaan löytää vastaavia soittimellisia erityispiirteitä. Jazzsaksofonistien piirissä 'soittimellisuuden' - ja perinteen - arvostuksen ja dominoivuuden merkki on se, että myös Bb-vireisiä tenori- ja sopraanosaksofonia soittavat muusikot katsovat mielekkäämmäksi perehtyä ”suuren oppi-isän” Charlie Parkerin perustamaan bebop-tyyliin nimenomaan alkuperäisten Eb-vireiselle alttosaksofonille kirjoitettujen transkriptioiden kautta eikä Bb:lle transponituihin nuotteihin, eli täsmälleen niiden *samojen sormituskuvioiden* ym. kautta, joita Parkerin käytti. Alkuperäinen Eb-versio kuulostaa kyllä tietenkin aivan samalta kuin Bb-versiokin, mutta Eb-versio on soittoteknisesti kaikinpuolin luontevampi soittaa verrattuna Bb-versioon. Ja näin tietty Parkerin viitoittama soittimellisuus säilyy jazzin traditiossa mitä voimakkaimmin. Mäkelän edellä mainitsema ”traditionaalinen” tai ”konventionaalinen” piirre, joka soittimellisuuteen kätkeytyy, on tässä korostuneesti esillä. Edellä olemme todenneet, että jazz on kaikin puolin hyvin traditionaalista toimintaa. Edelleen Mäkelän mainitsema soittimellisuuden tietty epähistoriallinen piirre vahvistaa käsitystäni jazzmusiikista ”luonnollisena systeeminä”.

---

<sup>130</sup> Mäkelä, Tomi (1988): ”Improvisaatio, tulkinta ja virtuoottisuus”, I osa, *Synteesi* 1-2/1988, s. 142 - 143.

<sup>131</sup> Mäkelä (1988) s. 142 - 143.

<sup>132</sup> Mäkelä (1988) s. 144 ja 146.

Edellä luonnostelevaani Parker-soittimellisuuteen liittyy läheisesti ns. *jazzin 'sävellajisuus'*: tiettyjä sävellajeja käytetään improvisoinnin pohjana muita enemmän. Tausta tälle ajatukselle tulee ilmi J.Branford Robinsonin seuraavasta huomiosta:

Blue notes were common in jazz from the earliest times, and have long been used as a criterion for separating authentic early jazz from jazz-related commercial music of the day. At they were apparently associated with particular pitches (notably C#-D in the key of Bb) and were not transposable, which probably indicates their dependence on certain characteristic instrumental fingerings; later, as jazz musicians gained greater fluency in remote keys, blue notes could be heard on other pitches as well.<sup>133</sup>

Esimerkiksi trumpettisti-kapellimestari Markku Johansson ilmaisi minulle kerran mieltymyksensä soittaa improvisaationsa määrättyissä ”tutuissa” sävellajeissa - kuka tahansa tyyllitietoinen jazzmuusikko olisi epäilemättä sanonut tämän saman asian. Bb- ja Eb-vireisten instrumenttien dominoivuudesta johtuen jazzissa tavallisimmat sävellajit, joissa improvisoidaan, ovat Ab-, Eb-, Bb-, F-, C- ja G-duuri sekä mahdollisesti näiden rinnakkaiset mollit. Jazzstandardeja on tuskin koskaan kirjoitettu H-, F#- tai C#-duuriin. Tosin Count Basie -henkistä musiikkia on - ehkä erityisen pehmeän yleissoinnin tavoittelemiseksi - kirjoitettu (mm. Neal Heftin sovituksella) ja myös improvisoitu lisäksi Db-duurissa. Nykyinen jazzkoulutus meillä ja ulkomailla on epäilemättä laajentanut tätä ”sävellajipalettia”. Luulen, että monet muusikot saattavat tietoisesti pyrkiä eroon tietystä ’soittimellisuus’- ja ’sävellajisuus’-kliseisyydestä soittamalla jazzstandardeja kaikissa mahdollisissa sävellajeissa tavoitteena entistä vapaampi ja luovempi musiikillinen ilmaisu. Uskon, että jazzissa sekä ’soittimellisuuden’ että siihen liittyvän ’sävellajisuuden’ taustalla on lopultakin jazzin lineaarisen jatkuvuuden hakuisuus: lineaarinen tyyli muodostuu korostuneesti asteikoista, jotka ovat oikeastaan ainoa keino improvisoiden ylläpitää melodista jatkuvuutta nopeissa tempoissa - ja vieläpä täydellä *soiton ilolla!* Mäkelän siteeraaman Eduard Steuermannin mukaan nimittäin soittoilu perustuu ajatustyön osittaisen katkeamisen mahdollisuuteen<sup>134</sup> - siis musiikin meditatiivinen aspekti. Tässä

<sup>133</sup> Robinson, J.Branford (1988): ”Blue note”, teoksessa *The New Grove Dictionary of Jazz vol 1*, edited by Barry Kernfeld, in two volumes, Macmillan Press Limited, Hong Kong, s. 120.

<sup>134</sup> Mäkelä (1986) s. 58.

katsannossa jazzin lineaarinen tyyli siis esittäytyykin eräänlaisena ”fyllinä”, täytteenä, jonka aikana on mahdollisuus antaa mielen työstää seuraavaa varsinaista ideaa esille; luonnollinen perustelu tälle tyyliille.

Soittimellisuus siis kytkeytyy mitä läheisimmin edellä esillä olleeseen tematiikkaan ”jazzista liikkeenä”. Mäkelä siteeraa artikkelissaan Friedrich Klausmeieriä, jonka mukaan ”soittoa motivoi ... mm. alkeellinen liikkumistarve, gestikulaatio eli eleellinen ilmaisu ja energinen tarve ilmaista itseään. Tästä seuraa, että mitä enemmän erilaisia ilmaisuelementtejä soitossa on, sitä tyydyttävämpää se on. On huomattava, että soittokuviot ovat myös eräänlaisia eleitä eli sellaisenaakin ”ilmaisua””.<sup>135</sup> Tästä lisää tutkielman lopussa.

Taktiilisen, tuntoaistiin perustuvan tai kinesteettisen, lihastunnon kautta liikettä korostavan soittimellisuuden kautta jazzmuusikolle siis vakiintuu tiettyjä omia mallitulkintoja, jotka Tomi Mäkelän mukaan ”normaalitapauksessa ... ovat siis henkilökohtaisia - eivät yleispäteviä, sillä improvisointitapa on osa improvisoijan persoonallisuutta”<sup>136</sup>. Mutta jazzin kulturalisaation, jäljittelemällä oppimisen kautta nämä mallitulkinnat voivat myös siirtyä ”yhteiseksi omaisuudeksi” edellä kuvatulla tavalla, jolloin ne tulevat luonteeltaan yleispäteviksi: Kaikkien tämän päivän jazzsaksofonistien sormet liikkuvat jossain määrin samaan tapaan kuin Charlie Parkerin aikanaan. Vaikka sanotaan, että esitystapahtumalla on suuri merkitys jazzimprovisaatiossa, jazzmusiikki ei edellä kuvatussa mielessä - yleisestä skeemasta poiketen - ole vähimmässäkään määrin ei-historiallista.

Vielä muutama sana jazzlaulun ja -”puhaltamisen” soittimellisuudesta. Korostan vielä uudelleen sitä, että ’inspiraation’ kahdenlaisen merkityksen kautta - ”innostava sisäänhengitys” - improvisaatio siis lähenee koko luonnollista elämää. ”Musiikillista hengitystä” onkin kaikkina aikoina pidetty kaiken musisoinnin, kaikkien instrumenttien ideaalina. Ja edelleen hengitys on laulajan ja puhallinsoittajan ’inspiraatio’ ja myös kaikkein olennaisin osa näiden instrumenttien soittimellisuutta. Siten jazzlaulussa ja myös ”puhaltamisessa” on - näiden soittimien omasta perusluonteesta johtuen - oma ääni ja/tai hengitysrytmi ovat kaikkein lähinnä ihmistä,

---

<sup>135</sup> Mäkelä (1986) s. 64.

<sup>136</sup> Mäkelä (1988) s. 132.



elämää - vaikeata päästä irti ”soittimellisen myytin” kahleista; myytti tässä hyvin laajassa mielessä ymmärrettynä. Voidaan ajatella, että esimerkiksi jazzmuusikon harjoittelun yksi päämäärä on pyrkimys laajentaa soittimellisuuden rajoituksia. Edelleen voisi ajatella, että saksofonistien alunperin keksimä lineaarinen tyyli on pohjimmiltaan pyrkimystä kaavamaisen hengityksellisen soittimellisuus-aspektin (sisäänhengitys-uloshengitys-sisäänhengitys-uloshengitys jne.) rajojen ”taiteelliseen” laajentamiseen. Instrumentaalisen jazzidiomin (erityisesti lineaarinen tyyli) jäljittely improvisoinnissa taas on jazzlaulajien ja -laulajattarien yksi tärkeimmistä harjoittelun päämääristä, jota ahkerasti opiskellaan ehkä sen vuoksi, että laulajatkin kokevat oman ”soittimellisuutensa” jossakin vaiheessa vapaan, individualistisen luovuuden kahleeksi, jos vain toistetaan jo tuttuja vakiintuneita ’riffejä’, liikkeitä ja eleitä - niin luonnottomalta kuin ”skääbääminen” (scat-laulutyyli) joskus voi kuulostaakin.

\*\*\*

Olen edellä esittämäni perusteella taipuvainen ”redusoimaan” ’inspiroituneen luovuuden’ seuraaviin peruskäsitteisiin: *oleminen* (hengitys), *toiminta* (työ, ”tilaus”), *aika* (hetkellisyys), *vuorovaikutus* (yhteisöllisyys), *musiikkikonteksti* ja *soittimellisuus*.

Nyt huomaa sattumalta päätyneeni ”luovuuden reduktiossani” hiukan samantapaiseen kategorisointiin, kuin mitä Eero Tarasti on esittänyt kehitellessään liettualaissyntyisen A.J. Greimasin strukturalistista modaliteetti-teoriaa musiikillisia diskursseja vastaavaksi. Modaalisuuden voidaan ajatella tarkoittavan musiikin ”sävyjen” erittelyä, musiikin ainesten luonteen määrittelyä. Musiikin semiotiikassa tällainen määrittely ei ole mielivaltainen, vaan kyseessä on musiikillisten teemojen toiminnallisten sävyjen ja niiden välisen suhdeverkon selvittäminen, jolloin musiikin sisäisestä koherenssista voidaan sanoa jotakin olennaista.<sup>137</sup> Tarastin mukaan ”Greimas uskoi, että modaliteetit olivat universaaleja prinssiippejä, juuri niitä ihmishengen kategorioita, joita Claude Lévi-Straussin oli etsinyt”<sup>138</sup> - siis ehkä osa ”luonnollista systeemiäni”. Minun lähtökohtani on kuitenkin niin perinjuurin erilainen, että en osaa sanoa, onko näillä kategorisoinneilla mitään yhteyttä toisiinsa;

---

<sup>137</sup> Saastamoinen, Jarkko J. (1995): ”Merkkiteos semiotiikasta”, *Synteesi* 2/1995, 107.

<sup>138</sup> Tarasti (1990) s. 33.

esitän tämän mahdollisen yhteyden kuitenkin seuraavassa keskustelun pohjaksi (suluissa minun kategoriani). Kaksi ensimmäistä ovat ns. *perusmodaliteetteja* ja loput *sivumodaliteetteja*, jotka jollakin tapaa määrittävät kahta ensimmäistä<sup>139</sup>:

1. 'oleminen': viittaa lepoon, vakauteen, konsonanssiin (oleminen);
2. 'tekeminen': viittaa tapahtumiseen, toimintaan, dissonanssiin (toiminta);
3. 'tahto': viittaa musiikin liike-energiaan (musiikkikonteksti);
4. 'tieto': on musiikin kognitiivista ainesta (soittimellisuus);
5. 'kyky': tarkoittaa näyttävyyttä ja teknisiä voimavaroja (hetkellisyys - aika);
6. 'velvollisuus': viittaa musiikin tyyliuskollisuuteen tai sen sisäiseen logiikkaan (yhteisöllisyys - vuorovaikutus) ja
7. 'usko': viittaa musiikin tietoarvoihin, narration uskottavuuteen ja suostuttelukykyyneen - voisi sanoa: totuuteen (tätä aspektia pohdin luvussa 'Jazzin etiikka').

Ymmärtääkseni vain modaliteettien 5. ja 6. yhdistäminen minun kategorioihini tuottaa hiukan päänvaivaa. Toisaalta koen, että esim. virtuoottisuudessa (viides modaliteetti) on tietty hetkellinen tässä-ja-nyt - aspektinsa; Mutta mikä tärkeintä: laajemmin ottaen kaikki 'voimisemme' on itse asiassa aikaan sidottua: tietyn hetken voimme tehdä sitä taikka tätä. Tällöin 'voimisessa' voisi olla kyse "hetken vaarinotosta". Kuudennesta modaliteetista taas voisi sanoa, että tyylin kautta koemme olevamme eräänlaisessa velvollisuus-suhteessa yhteisöömme, ja yhtäläillä musiikin sisäinen logiikka tulee *yhteisömmen* asettamista "objektiivisista ajatusmuodoista", joita meidän täytyy kunnioittaa. 'Musiikkikonteksti' minun määrittelemänäni viittaa välittömästi musiikilliseen liike-energiaan (kolmas modaliteetti), ja 'soittimellisuus' puolestaan on mitä suurimmassa määrin "tietoa" soittimesta (neljäs modaliteetti) - vaikapa kuinka käytännöllisperäistä "tekijäntietoa".

### 3.8.9. Jazz tapana hahmottaa maailmaa

Syvennän vielä seuraavassa edellä voimakkaasti korostunutta musiikin terapeutista tarkastelutapaa; tai otan itse asiassa hiukan uuden,

---

<sup>139</sup> Saastamoinen (1995) s. 107.

fenomenologisesti painottuneen näkökulman - periaatteet eivät muutu. Otan tällä kertaa esimerkiksi - "psykoterrorin" tms. välttämiseksi - oman suhteeni musiikkiin. Lyhyesti ja ytimekkäästi totean, että aivan ilmeisesti hahmotan maailmaa ja suhdettani siihen hyvin voimakkaasti musiikin kautta - tuskin tämä linkki kuitenkaan on ainoa, mutta hyvin merkityksellinen se joka tapauksessa on.

Eero Rechartt on mielenkiintoisessa artikkelissaan pohtinut sitä, "kuinka psyykkisen tapahtumisen ja musiikin subjektiivisen kokemisen välillä vallitsee isomorfiaa, sukulaissuhdetta, joka ilmenee samanlaisena rakenteena ja joka ulottuu psyykkisen tapahtumisen primitiiviseltä tasolta *aina aktuaalisiin sosiaalisiin kokemuksiin* saakka". Rechartt siis olettaa, että "musiikissa löytyy vastinetta sille, miten psyykemme käsittelee elämysmaailmaa ... ja että *sävelajattelu noudattaa samoja muotoja, joilla hahmotamme itseämme, ulkomaailmaa ja näiden välisiä suhteita*".<sup>140</sup>

Myös ns. Gestaltterapiasta voidaan löytää vastinetta tälle väitteelle. Siinä "ihmisen tarkastelu holistiselta kannalta tuo yhteen hänen fyysisen vartalonsa, tunteet, ajatukset, kulttuurin ja sosiaalisen toiminnan yhdeksi kokonaisuudeksi", kun fenomenologian pohjalta kehittyneen hahmopsykologian havainnointia koskevia perusolettamuksia sovelletaan laajasti ihmisen koko tietoisuuden hahmottamiseen. Hahmopsykologian (Gestaltpsykologian) havainnointia koskevat perusideat ja niiden musiikilliset sovellutukset ovat olleet esillä jo aiemmin. Gestaltterapia puolestaan soveltaa näitä hahmottamisen kokonaisvaltaisuutta korostavia peruslakeja myös persoonallisuuspsykologiaan, psykoterapiaan ja psykopatologiaan. "Ilman taustaa ei ole hahmoa." Kun hahmo-tausta - käsite laajennetaan koskemaan koko tietoisuuden aluetta, saadaan gestalt-fenomenologia koskemaan myös tunteita ja ajatuksia. Gestaltterapia on kiinnostunut enemmänkin siitä, kuinka yksilö luo hahmonsa, eikä niinkään itse hahmosta ja sen sisällöstä - sama pätee tähän jazztutkimukseenkin nähden; mielenkiintoni kohdistuu tässä sisällön sijasta jazzin rakenteeseen, sen fenomenologiaan - tällöin tarkastelun tulee pohjata subjektiiviseen havaintoon tiedon ainoana todellisena perustana. Kysymykset asetetaan pikemminkin "kuinka" ja "miten" kuin "miksi" ja "mitä". Edelleen psykologi Markku Matias Välimäen mukaan

---

<sup>140</sup> Rechartt (1984) s. 83 - 84.

psykoterapian yksi päämäärä on auttaa yksilöä tulemaan tietoiseksi omasta hahmo-tausta - prosessistaan ja siinä esiintyvistä vinoutumista ja auttaa yksilöä luomaan uusi eheä kokonaisrakenne (gestalt) vanhasta keskeneräisestä rakenteesta, joka sitoo yksilön mahdollisuuksia ja voimavaroja. Näitä vanhoja keskeneräisiä rakenteita kutsutaan gestaltterapiassa sanalla "unfinished business" eli keskeneräinen tilanne. Suurin osa näistä keskeneräisistä tilanteista on saanut alkunsa ennen kuin yksilö on saavuttanut yhden vuoden iän mm. luonnekehityksen yhteydessä.<sup>141</sup>

Gestaltterapian mukaan emme kärsi menneisyydestämme, vaan valitsemme näkökannan tai asenteen, mistä käsin voimme tarkastella menneisyyttä siten, että se palvelee tämänhetkisiä tarpeitamme mahdollisimman hyvin. Näin ajatellen menneisyys ei olekaan paikalleen jähmettynyt todellisuus, vaan menneisyys on eräänlainen "hahmo" nykyisyyden taustaa vasten. Nykyisyyden muuttuessa muuttuu myös näkemyksemme ja asenteemme menneisyydestä. Edelleen gestaltterapiassa keskitytään *tietoisuuden jatkumon* jatkuvaan tarkasteluun päämääränä tietoisuus nykyhetken tapahtumasta: mikä on olevaista ja ilmeistä juuri nyt. Menneisyys on mennyt, tulevaisuus ei vielä ole käsillä - on vain tämä hetki. Voidaan nimittäin ajatella, että *ahdistus* tulee siitä, kun jätämme nykyhetken. Lisääntynyt *tietoisuus omasta kehosta* ja sen kautta omasta tapahtumisestamme taas on yksinkertaisin keino oppia elämään nykyhetkessä. Terapiassa "keskitytään yksinomaan läsnäolevaan tapahtumaan eli eli konkreettiseen silmänräpäystodellisuuteen. Tällöin menneisyyden tapahtumat saattavat ilmestyä kuvaan keskeneräisinä tilanteina". "Nimenomainen päämäärä on auttaa yksilöitä olemaan kontaktissa ympäristöönsä ja sisäiseen maailmaansa, tapahtuipa mitä tahansa". Välimäen mukaan

jos ikävystymme tai tunnemme epämiellyttäviä tunteita tai haluamme itkeä, niin silmänräpäyksessä tapahtuu usein katkos. Me keskeytämme oman tapahtumisemme. Meistä tulee pelokkaita, ahdistuneita ja me katkaisemme yhteydet itsessämme. Kriittinen hetki on juuri tämä usein toistuva nyt-hetken kokemuksen katkaiseminen. Tällöin lakkaamme aktiivisesti ottamasta vastuuta omasta elämästämme, sen sijaan vältämme sitä. Ihmisillä on useita eri tapoja tehdä tämä katkos: selittely, älyllistäminen, projektio jne. Katkos on *tietoisuuden jatkumon katkaiseminen*, joka estää kasvua, kehitystä ja sitä, että terapia voisi onnistua.<sup>142</sup>

---

<sup>141</sup> Välimäki, Markku Matias (1988): "Gestaltterapia", teoksessa *Terveen elämän salaisuudet 1*, WSOY, Porvoo, s. 579 - 584.

<sup>142</sup> Välimäki (1988) s. 588 - 589.

Jazzmusiikin rytmisen "drive" on mainio esimerkki "leikistä", jossa *musiikillista tietoisuuden jatkumoa* pyritään pitämään yllä mahdollisimman mielenkiintoisesti; ystäväni virolainen saksofonisti Lembit Saarsalu ilmaisi täsmälleen tämän asian, *rytmisen jatkuvuuden ajattelun*, ensimmäisenä "prinsiippinään" ohjatessaan nuoria improvisoinnin saloihin Kuopiossa syksyllä 1994. "Missaaminen" jazzissa tarkoittaa luonnollisesti tämän rytmisen jatkuvuuden ajatuksen kadottamista. Yleisesti ottaen kaikki musisoiminen - ja säveltäminenkin - tyylistä riippumatta tarjoaa mahdollisuuden jatkuviin nyt-hetken kokemuksiin. Muistutan, mitä säveltäjä Paavo Heininen totesi jo edellä: "Säveltäjä ei voi päätyä mihinkään *laskemalla*, hänen täytyy kokea kaikki - kokeilla, kunnes löytyy ikuisen, *jatkuvasti uudistuvan nykyhetken kokemus*. On luotava jatkuva sarja optisia jälkikuvia, jotka seuraaviin näkökenttiin sekoittuessaan tekevät ne todentuntuisemmiksi kuin kuin todellisuus konsanaan."<sup>143</sup>

Rohkenen jälleen kerran ottaa käsillä olevaan diskurssiin fenomenologisen näkökulman seuraavaan tapaan: Kuten musiikkimme, hahmotamme myös itsemme edellä kuvatunlaisena "kuvana" tai "kuviona" vasten yhteisömme, omaa henkilöhistoriaamme, kulttuurimme muodostamaa "taustaa", missä "tausta vaikuttaa kuvioon". Lisäksi "kuviomme" pyrkii saamaan aktiivisen muodon suhteessamme "taustamme": "että sävellykseni (improvisaationi) aiheuttaisi edes pienen liikahduksen...", kuten Eero Ojanen edellä totesi. Luovuuden tärkeä komponentti, mielikuva vastaanottajasta, jolle jotakin luodaan, on siten fenomenologisesti tulkiten meidän 'taustamme'. Edellisessä luvussa todettiin *toiminnan* perustavaa laatua oleva merkitys inhimillisen olemassaolon mielekkyyden kannalta. Sternin vuorovaikutusteoriasta tukea hakien voisi väittää, että minuutemme peilautuu meille jo hyvin varhaisesta lapsuudestamme lähtien erillisyyden kokemuksen, toisten, yhteisön kautta. Nykyhetkestä käsin voimme valita tavan, kuinka hahmottaa yhteisömme, taustamme, ja sillä tavoin vaikuttaa omiin nykyhetken "kuvioihimme". Rechartd on todennut (kursivointi minun):

Ihminen syntyy tähän maailmaan varsin vähäisin valmiin varustuksin. Elämysmaailma rakentuu vain vähitellen sekä synnynnäisten kykyjen varaan, että tärkeiltä osiltaan

---

<sup>143</sup> Salmenhaara (1976) s. 51.

vuorovaikutuksessa ympäristön kanssa. Tämän tapahtuman ja musiikin elementtien väliset isomorfiat tarjoavat kiintoisan psykoanalyttisen näkökulman musiikkiin. Psykoanalyysi tarkastelee sitä, *kuinka ihminen muodostaa kuvan itsestään ja maailmastaan omasta jatkuvassa rauhattomuuden tilassa olevasta tarpeisuudestaan käsin*. Järjestys on tarpeen, jotta elämälle syntyisi puitteet. Ajatteluprosessi laajimmassa mielessä työskentelee tämän tehtävän kanssa. ...<sup>144</sup>

Siinä missä elämä on täyttä totta, musiikki on kuitenkin - ainakin periaatteessa - vain leikkiä, jossa voi vapaasti ”harjoitella” koko muun arkitodellisuuden hahmottamista ja hallitsemista, sillä jos musiikin ja psyyken rakenteiden välillä kerran on isomorfinen suhde (samankaltaisuus), hahmojen selkiytyminen jazzissa voi selkiinnyttää myös ”arjen kuvioita” ja päinvastoin. Tässä meillä on jälleen esillä ”jazzin terapia”. Martin Heideggerin visiossa taideteos, esimerkiksi musiikki perustaa maailman. Se asettaa tietylle yhteisölle - esimerkiksi ”jazzseligregaatille” - merkityksellisen kokonaisuuden, josta asiat saavat tarkoituksensa ja pitää sitä yllä. Jazzmuusikolle hänen olemisen, toiminta ja taustansa ovat yhtä.<sup>145</sup>

### 3.8.10. Luovuus ja ahdistus

Luovuutta ja sen eri piirteitä on tutkittu ja siitä on myös kirjoitettu paljon - en tässä yhteydessä lähde tarkastelemaan koko tätä laajaa kirjallisuutta, paitsi valitsemani linjan mukaisesti lähinnä yhdestä näkökulmasta: Psykoanalyttinen teoria näkee luovuuden jollakin tapaa poikkeavana, sanokaamme ”häiriötilana” - tai pyrkimyksenä korjata tiettyä lapsuuden kokemukseen perustuvaa häiriötä tai rauhattomuutta. Eero Rechartt on kirjoittanut ns. *transitionaali-ilmiöstä* seuraavasti - tämä täydentää hyvin sitä, mitä aiemmin on ollut esillä ns. ”mahdollisten maailmojen” analyysin yhteydessä:

Winnicottin havainnot<sup>146</sup> transitionaali-ilmiöstä koskivat niitä hetkiä, jolloin lapsi ottaa haltuunsa symbolifunktion synnynnäisen kykynsä. Hän luo mielikuvan poissaolevasta äidistä ja antaa jollkin toiselle asialle/kokemukselle kuten omalle ääntelylleen, peukalolleen

---

<sup>144</sup> Rechartt (1984) s. 84.

<sup>145</sup> Lehtonen (1988) s. 28.

<sup>146</sup> Alkuperäinen lähde: Winnicott, D. (1971): *Playing and reality*, Harmondsworth, Penguin Books.

tai pehmeälle esineelle äidin merkityksen. Perimmäistä symbolisessa kyvyssä on *kyky käsitellä poissaolevaa läsnäolevana*. Tämä irroittaa ihmisen välittömästi havaittavasta maailmasta ja sen kyvyn varaan kasvaa mielen maailma, joka on vain ihmiselle ominainen.<sup>147</sup>

Tässä meillä on itse asiassa esillä koko fenomenologian ydin: inhimillinen kyky transsendoitua ei-olevaan, luoda mielessä viihdyttävä, transitionaalinen ”mahdollinen maailma”. Tälle pohjalle rakentuu myös fenomenologialle olennainen ’olemuksia’ paljastamaan pyrkivä metodi *ideoiva abstaraktio*, kyky varioida ’olevaa’ mielessä, kuvitella se mahdollisimman monessa eri olomuodossaan. Eikö jazzmusiikin ’luominen’ pohjimmiltaan ole tämän tieteellisen metodin mukaista toimintaa: *annettua musiikillista materiaalia varioidaan mielessä mahdollisimman monipuolisesti* - lopputulos, eri variaatiot, kerrotaan sitten soittimen avulla toisillekin? Tämän variaation ’annetun’ muodostaa koko se ”elämismaailma” (”Lebenswelt”) jossa elämme. Näin ajatellen olen taipuvainen liittämään tietyt psykoanalyysin (vapaa assosiointi), jazzin (”uutta” luova improvisaatio) ja fenomenologian (’ideoiva abstraktio’) perusajattelutavat mitä kiinteimmin toisiinsa.

Kimmo Lehtosen mukaan on olemassa runsaasti näyttöä sille, että häiriö symbolisen prosessin kehityksen varhaisvaiheessa saattaa aiheuttaa tilan, jossa tietty transitionaalivaihe jää läpielämättä. Tästä puolestaan voi jäädä pysyvä traumaattinen kontakti yksilön primaariprosessia käyttävään ajatteluun ja sitä vastaavaan kokemusmaailmaan. Tässä varhaisvaiheessa koettua tiettyä ”kuoleman mielikuvaa” yksilö pyrkii koko elämänsä ajan kaikin keinoin välttämään. Lapsenomaisen mielikuvitus on tässä merkittävä ”suojaava” tekijä, sillä äidin poissaolon synnyttämä eksistentiaalinen ”aukko” on mahdollista ikäänkuin ”täyttää” omilla suojaavilla fantasioilla. Tällaiset varhaiset traumat palautuvat välttämättä lapsen kehitysprosessin vaiheeseen, ”jolle on ominaista voimakas autoeroottinen ja narsistinen seksuaalisuus, joka toimii luovan ekspansion yllykkeenä ja energialähteenä”. Lehtonen kiteyttää ajatuksensa toteamukseen, jonka mukaan ”musiikillisen luovuuden ytimenä voidaan olettaa olevan juuri varhaisessa deprivatiotilanteessa syntynyt pysyvä kontakti ihmisen arkaaiseen kokemusmaailmaan. Arkaaisesta deprivatiosta omia fantasioitaan käyttäen selviytynyt yksilö on pakotettu

---

<sup>147</sup> Recharadt (1984) s. 92.

palaamaan toimintatapaansa yhä uudelleen ja uudelleen. Luova yksilö on pakotettu jatkuvasti "luomaan" jotakin."<sup>148</sup>

Tällainen "neuroosin" varaan rakentuva psykoanalyttinen luovuuden selitysmalli on kieltämättä melko dramaattinen. Mutta jos tarkastellaan varsinaisia "suuria nimiä", tyylin luoja, uudistajia, "suurten synteisien tekijöitä" ym., eikö heidän elämänkaarensa sisältynyt myös monia dramaattisia käännteitä, jopa syvää tragiikkaa? Äkkipäätä mieleen tulevat vain Lester Young, Charlie Parker, Miles Davis ja John Coltrane; tai W.A.Mozart, Ludvig van Beethoven ja Pjotr Tsaikovski. Eikö koko jazzmusiikkia syytetty juuri sairaasta neuroottisuudesta, kaoottisuudesta aina sen suurina murrosaikoina, 1920-luvulla sodanjälkeisen suuren ekspansion vuosina, 1940-luvulla modernin jazzin (bobop) tai 1960-luvulla "free jazzin" kehkeytyessä? Jazzin neuroottisuuteen olen viitannut jo aikaisemminkin: ehkä jazz kokonaisuutena on yksi "käyttökelpoisimmista" kanavista heijastamaan, ilmentämään modernin länsimaisen ihmisen neuroottisuutta. Se on psykoanalyysin tavoin avoin skeema, joka voi saada lukemattomia sisältöjä ajasta, paikasta, harjoittajien ihmiskohtaloista riippuen - perusidea vain säilyy. Recharidin mukaan:

(Musiikki) antaa abstraktit, sisällöltään tyhjät muodot ja merkitysskeemat, jotka ovat peräisin ei-verbaalisesta ruumiillisesta käsittämisestä. Sitten jää jokaisen kuulijan (muusikon) omaksi tehtäväksi sijoittaa nämä muodot omaan senhetkiseen elämysmaailman todellisuuteensa, antaa niille oma sisältönsä, joka on hänelle itselleen "totta".<sup>149</sup>

Neuroositeorian kääntäen ajatellen: ovatko ns. ei-luovat, "tavalliset" ihmiset sitten lopultakin normaaleja, ei-neuroottisia, onnellisempia kuin "neurootikot"? Ei tarvetta luoda, kirjoittaa, esiintyä tms.? Oman elämänsä sisältöä, sen merkityksellisyyttä voi arvioida vain jokainen itse omalta kohdaltaan.

Transitionaali-ilmioistä kirjoittaessaan Recharidt korostaa myös puhdasta *mielihyvän* pyrkimystä, rakkautta ääniin, joka sisältyy haluuun leikkiä äänillä ylivoimaisesti ja hallitusti. Hyväileviä ääniä ja sopivia rytmejä sisältävä musiikki saa aikaan samantapaisia tiloja kuin kokonaisvaltainen

---

<sup>148</sup> Lehtonen (1988) 33 - 34.

<sup>149</sup> Recharidt (1984) s. 91.



äidin ja oman kehon yhdessäolon kokemus. Erillisyyden kokemuksen kehittyessä äänet näyttävät saavan lisääntyvän kommunikaatiomerkityksen. ”Minän rajat liukenevat, erillisyyden kokemus haihtuu, syntyy unio mystica-kokemuksia, hurmiota ja joukkosuggestiota. (Musiikki) pystyy toimimaan rituaalien käynnistävänä voimana.” Kaikenkaikkiaan transitionaalinen elämysmaailma on mielen maailman alku, joka luo rauhoittavan välimaaston ja suojaavan etäisyyden subjektin ja välittömän havaittavan todellisuuden välille. ”Mielen maailman mahdollisuus on eräs elämässä viihtymisen ja mielenterveyden edellytys.”<sup>150</sup>

Tähän jatkoksi vielä yksi luovuuden piirre, josta on suhteellisen paljon kirjoitettu ja joka mielestäni liittyy myös jazzmusiikkiin. Tor-Björn Hägglundin mukaan (kursivointi minun):

mielen luovaa vaihetta edeltää *suru, menetys tai surumieli jostakin*. Suru herättää halun luoda jotakin uutta vanhan ja ehkä menetetyin tilalle, jolloin vanhat ratkaisukeinot eivät enää tyydytä. ... Varsinainen luovuus on pitkän kehitystapahtuman lopputulos, se on pitkän surutyön jatke. Surun aihe on aina jokin menetys, mutta menetys voi olla hyvin monitasoinen. Dramaattisin on tietenkin traumaattinen menetys ihmissuhteiden katketessa tai ihmisen joutuessa erilleen tutusta ja turvallisesta ympäristöstään. ... Laajemmin katsottuna voi liioittelematta sanoa, että suuri osa elämästä on surutyötä ja surun menetyksen korjaamista luovuudella.<sup>151</sup>

Nyt mieleen nousee kaiken afro-amerikkalaisen musiikin kaikkein syvällisin piirre, yleinen ’blues’-sävy. Vaikka perinteinen blues ja jazz sen jatkeena ovatkin periaatteessa - nyt kun harmoniaa käytetään - ”duurimusiikkia”, tämä melankolinen ’blue noten’, ”sinisten sävelien” käyttö vääjäämättä luo musiikkiin surumielisen, mietiskelevän sävyn. Blues-sävyn käyttö tuli sittemmin yhdeksi tärkeimmistä jazzin tyylipiirteistä, ja on säilyttänyt merkityksensä myös modernissa jazzissa - joskin kromaattisesti monipuolisemmin ja peiteltyemmin ilmaistuna. Näin mielestäni jazzmusiikkiin on ikäänkuin *sisäänrakennettuna* tietty ”surumielisyys”, jonka on määrä toimia inspiraation lähteenä ja sitten purkautua mitä moninaisimmiksi musiikillisiksi ilmaisuiksi. Vaikka alkuperäinen yhteys surun syyhyn sittemmin katkesikin, jäi tämä perusvire vaikuttamaan taustalla hyvin syvällisellä tavalla; kollektiivi-

---

<sup>150</sup> Rechartt (1984) s. 86.

<sup>151</sup> Hägglund (1985) s. 141 - 142.

terapiaa, joku sanoisi. Alkuperäinen syy on tietenkin helppo keksiä: Yhdysvaltain neekerioikeus, vapautusta seuranneet painostavat yhteiskunnalliset olot jne. Hägglundin viimeinen lause tuo jälleen mieleen eksistentiaalisen kysymyksen ihmisen ajallisuudesta ja tämän ajallisuuden ”ylittämisestä” taiteellisen surutyön avulla.

Yleisesti olisin taipuvainen selittämään ”tavanomaisen” luovuuden - kuten jo edellisessä alaluvussa esitin - tietystä peruslevottomuudesta käsin. Suru ja ahdistus liittyvät läheisesti toisiinsa. Martin Heideggeria mukaillen: koko inhimillisen toiminnan peruskäyttövoima on tietty eksistentiaalinen ’ahdistus’, ’Der Angst’. Soveltuisiko se kaikinensa taiteellisen toiminnan positiiviseksi lähtökohdaksi? Kari E. Turusen mukaan:

Eksistentiaalifilosofiassa ahdistusta on pidetty ihmisen tuntomerkkinä, ehkä usein jopa kehittyneen ihmisen tuntomerkkinä. Ahdistuksen syynä on nähty tällöin - osaksi perustellusti - ihmisen tietoisuuden kehittyneisyys, ihmisen terävöitynyt tietoinen kyky kohdata todellisuus. Elämän rajallisuus, merkityksettömyys ja päättymisen voivat osoittaa kaiken turhaksi kaiken tämän tiedostavalle ja kohtaavalle ihmiselle. Yksilö tulee eksistensistään tietoiseksi juuri ahdistuksessaan. Taiteessa ja kirjallisuudessa tätä ihmisen suhdetta omaan olemassaolonsa on viime vuosikymmeninä kuvattu absurdein piirtein. ...

Ahdistuksen myönteinen sanoma onkin vapautuminen, vaikka sitä ei jaksaisi uskoa voimakkaan ahdistuksen aikana. Se on tietenkin myös summentava sielunenergia ja voi jopa murtaa mielen eheyden. Kuitenkin se, yhdessä muiden eksistentiaalisten tunteiden kanssa, on osa minuuden kamppailua narsismia vastaan. Ahdistuksesta pitäisi siis oikeastaan olla kiitollinen, jos sen jaksaa näin ottaa ja kohdata. Sielun elämän luonnollisen rytmisyyden vuoksi se yleensä kuitenkin menee ohi, mutta ilmaantuu uudelleen.<sup>152</sup>

Otan tähän lopuksi vielä aiheita sivuavan sitaatin Rechardtilta:

Pyrkimys sisäiseen hallintaan on musiikin muotojen kehittyessä ottanut itselleen uusia haasteita. Se on pyrkinyt käsittelemään sisäisen maailman rauhattomuutta yhä monimutkaisemmissa yhteyksissä katkaisematta kuitenkaan yhteyksiään lähtökohtaansa niinkuin ei ihmisen elämysmaailma ole irrallaan varhaisista lähtökohdistaan.<sup>153</sup>

---

<sup>152</sup> Turunen (1989) s. 252 - 253.

<sup>153</sup> Rechardt (1984) s. 88.

### 3.9. Jazz ja aivotutkimus

#### 3.9.1. Sattuma luovuuden palveluksessa

Edellä todettiin että mm. 'annetut' rytmimallit toimivat jazzmuusikolle tärkeinä herätteitä antavina visuaalisina, auditiivisina tai kinesteettisinä mielikuvina, lähtökohtana; jolle perustaa sanottavansa, koska - kuten sanotaan - "tyhjästä ei synny mitään". Mieltäni on askarruttanut tämä psykoanalyttisen teorian keskeinen ajatus, jonka mukaan jokainen psyykinen tapahtuma määräytyy sitä edeltävistä tapahtumista - mitään ei tapahdu sattumalta<sup>1</sup>. Ajatus on luonteeltaan perin deterministinen eikä oikeastaan sisällä ajatusta mistään uudesta; vanhaa vain "järjestellään" - myös jazzmusiikissa? On hyvä muistaa, että Sigmund Freudin aikaa, jolloin ajatus syntyi, hallitsi kaikenkaikkiaan perin deterministinen ihmiskuva, jolla oli vahvat yhteydet mm. juutalais-kristilliseen perisyntioppiin.

Pentti Ikonen on kiinnittänyt huomionsa tähän samaan kysymykseen. Hän kirjoittaa unen ja luovan toiminnan tietyistä samankaltaisuudesta:

Mutta toistensa vastakohtia uni ja luovuus ovat. Luova toiminta pyrkii saamaan aikaan jotakin uutta. Lisäksi tämän uuden tulee olla sellaista, joka jossakin suhteessa rikastuttaa tai parantaa ihmisen elämää, ja luova toiminta tunnetaan sitä arvokkaammaksi, mitä syvemmälle ja laajemmalle sen vaikutus ulottuu ja mitä pysyvämpi se on. Luovaan toimintaan liittyy aina palaaminen mielikuvituksen maailmasta takaisin todellisuuteen ja yksinäisyydestä toisten ihmisten luo. Parhaimmillaan sen tulokset kantavat vuosituhansien yli, maapallon laidalta toiselle ja kulttuurista toiseen mitä erilaisimmilla elämän aloilla.<sup>2</sup>

#### Kimmo Lehtosen mukaan

kaottinen ajattelu on ajattelun muodoista varhaisin. Vastasyntynyt kokee maailman kaottiseksi ja on todennäköistä, että huomattava osa hänen ajattelustaan on kaottista. Basch-Kahren<sup>3</sup> mukaan vastasyntynyt pilkkoo vastaanottamansa sisäisen ja ulkoisen

<sup>1</sup> Ks. esim. Seppälä, Kalevi (1988): "Mielenterveys", teoksessa *Terveen elämän salaisuudet 3*, WSOY, Juva, s. 167.

<sup>2</sup> Ikonen, Pentti (1984): "Uni ja luova toiminta", teoksessa *Luovuuden ulottuvuudet*, toimittanut Ritva Haavikko ja Jan-Erik Ruth, Weilin+Göös, Espoo, s. 156.

<sup>3</sup> Alkuperäinen lähde: Basch-Kahre, E (1985): Patterns of Thinking, *International Journal of Psychoanalysis*, s. 455 - 470.

informaation yhä pienemmiksi ja pienemmiksi fragmenteiksi, jotka eivät katkonaisuutensa vuoksi enää voi sisältää mitään itsenäistä merkityksellisyyttä. Katkonaisista ja näennäisesti irrallisista palasista koostuva ajattelu voi kuitenkin johtaa mielekkääseen ajatteluun samaistumisprosessin kautta. Fragmenteista voi syntyä mielekkäitä kokonaisuuksia, mikäli on olemassa jokin objekti, johon fragmentit voi suhteuttaa. Vastasyntyneen ensimmäisenä samaistumiskohteena on yleensä äiti, joka suomallaan huolenpidolla, turvallisuudella ja mukautumisellaan lapsen tarpeita vastaavaksi antaa lapselle objektin, joka suo lapselle mahdollisuuden koota ajattelunsa irralliset fragmentit (ikään kuin irrallaan olevat palapelin palaset) kokonaisuudeksi.<sup>4</sup>

Järjestys taas on välttämätöntä, jotta *elämänhalu* löytäisi muotonsa, Lehtonen toteaa edelleen useisiin eri lähteisiin vedoten. Laajimmassa mielessä ajattelulla voidaan kuvitella olevan tällainen muotoa etsivä funktio. Ajattelun tuloksena on sitten ”käsittäminen”, otteen saaminen maailmasta. Musiikillisessa ajattelussa keskeistä on *järjestää kaoottista äänimassaa*, saada ote jostakin muodottomasta.<sup>5</sup>

Otan seuraavaksi esille yhden tutkielmani kannalta mielenkiintoisimmista luovuusteorioista, joka pohjaa mitä suurimmassa määrin biologisen evoluution teoriaan - on sanottu, että elämä sinänsä on luova prosessi. Aivotutkija, professori Matti Bergström on kirjoituksissaan popularisoinut viimeaikaisessa aivotutkimuksessa esille tulleita seikkoja, mm. luovuuden ongelmaa aivotutkimuksen näkökulmasta. Bergström määrittelee luovuuden - viitaten myös alan laajaan kirjallisuuteen - yleisesti käyttäytymiseksi, jossa yksilö tuottaa uutta ja ennaltaennustamatonta.<sup>6</sup> Siten ”termin alle tulisi säästää vain ennaltaennustamattoman tuotto ja jättää sen piiristä uusien assosiaatioiden tuotto, joka voidaan ennustaa, kun tiedetään assosioitavat elementit”<sup>7</sup>. Bergström kirjoittaa aivojen systeemisestä toiminnasta seuraavasti:

Aivojen voidaan katsoa muodostuvan kahdesta järjestelmästä, aivorungon alkeellisesta ”voimageneraattorista” ja isojen aivojen kuoriosan kehittyneestä ”tietogeneraattorista”, jotka ovat keskenään vuorovaikutuksessa. ... Runko-osa purkaa lähinnä järjestymätöntä ja tiedosta, informaatiosta vapaata hermosignaaliainesta kuoriosiin päin ja isoavokuori

---

<sup>4</sup> Lehtonen (1992a) s. 47.

<sup>5</sup> Lehtonen (1992a) s. 41.

<sup>6</sup> Bergström, Matti (1984): ”Luovuus ja aivotointa”, teoksessa *Luovuuden ulottuvuudet*, toimittanut Ritva Haavikko ja Jan-Erik Ruth, Weilin+Göös, Espoo, s. 159.

<sup>7</sup> Bergström (1984) s. 170.

tietoa sisältävää signaaliainesta runko-osaan päin. Voimageneraattorin vaikutusta voidaan täten pitää entrooppisena, so. sattumanvaraisuutta ylläpitävänä, ja tietogeneraattorin vaikutusta negentrooppisena eli järjestystä, tietoa, ylläpitävänä. Voimageneraattoria, joka tunnetaan myös nimellä *formatio reticularis*, voidaan kutsua myös entropia- tai sattumageneraattoriksi.

Näiden generaattorien lähteet ovat toisaalta voimageneraattoria syöttävä elinhermosto ja aistiratojen (mm. painovoima-aisti ja näkö) ns. epäspesifinen järjestelmä ja toisaalta tietogeneraattoria syöttävä perimän tuottama informaatioaines ja ympäristöstä peräisin oleva aistiratojen spesifisen osan informaatioaines. Näiden lähteiden riittävyys ja vastaavien syöttökanavien riittävä siirtokapasiteetti ovat ehtona generaattorien toiminnalle ja teholle. Tämä aivojen fysiologinen järjestelmä luo perustan myös aivojen psyykkisille toimintoille. Niinpä voimageneraattorin vaikutus ilmenee psyykkisen toiminnan intensiteettinä, so. tajunnan voimana ja vireytenä, joka samalla on edellytys käyttäytymisen intensiteetille esim. puheessa ja liikunnassa. Tietogeneraattorin vaikutus ilmenee psyykemme tietopitoisuutena (peritty ja hankittu tieto), jolla ohjaamme käyttäytymistämme.<sup>8</sup>

Ja vielä kertauksena: aivojen ydin, sen runko-osa, siis ”syöttää aivoihin järjestymätöntä signaaliainesta, so. signaalimääriä, joita se kerää mm. elimistöstä, sen ns. vegetatiivisesta (autonomisesta) hermostosta, mutta myös aistijärjestelmistä ja erityisesti painovoimareseptoreista ja alkeellisemmista aisteista”<sup>9</sup>. Tässä lienee aivofysiologinen peruste aiemmin esillä olleelle ajatukselle inhimillisen olemassaolon ankkuroitumisesta ihmisen arkaaiseen ruumiilliseen kokemusmaailmaan, missä ”todellisuuden käsittäminen” tapahtuu ilman verbaalisia sisältöjä pelkkää ruumiimme toimintoista peräisin olevaa muotoa käyttämällä.<sup>10</sup>

Edelleen Bergströmin mukaan uusi aivotutkimus on osoittanut, että

aivoissa toimii erityinen koneisto, joka valitsee kulloisessakin käyttäytymistilanteessa aivoista sen tiedon tai tieto-ohjelman, joka parhaiten sopii kyseiseen tilanteeseen. Tämän valintakoneiston fysiologista toimintaa ei kokonaisuudessaan vielä tunneta, mutta sen olemassaolo on voitu kokeellisesti osoittaa. Tämä merkitsee, että ihmisen käyttäytyminen koostuu fysiologisesta ohjausketjusta: V -- I -- E -- M, missä V=valinta (arvo),

<sup>8</sup> Bergström, Matti (1982): ”Aivot, alkoholi ja luovuus”, *Alkoholipolitiikka*, vol. 47/1982:6, s. 331 - 332.

<sup>9</sup> Bergström (1984) s. 160.

<sup>10</sup> Ks. esim. Lehtonen (1988) s. 5.

I=informaatio (tieto), E=energia (voima) ja M=materia (ympäristö). Tässä aivojen valintataso määrää siis sen, mikä tieto hyväksytään ja mikä hylätään ohjauksessa. Siksi tätä kykyä voidaan kutsua *aivojen arvokapasiteetiksi*. Se asettaa aivoissa tietoa arvojärjestykseen. Tässä tehtävässä näyttelevät emootiot ja motivaatio suurta osaa.

Koska kaiken käyttäytymisen on välttämättä noudatettava VIEM-muotoa, on luova toimintakin sen alainen. Tässä yhteydessä on kiinnostavaa tutkia erityisesti aivojen valintatason tapahtumia, koska käsitteet "valinta" ja "arvo" asettuvat ihmisen käyttäytymisessä korkeimpaan ohjaavaan asemaan. Niiden täytyy näytellä myös psyykkisessä elämässämme huomattavaa osaa.<sup>11</sup>

Minusta on yllättävää havaita, "kovilla" tieteellisillä metodeilla operoiva aivotutkija esittää tässä yhteydessä nämä jo spekulatiivisen filosofian esille tuomat käsitteet 'valinta' ja siihen liittyvä 'arvo'. Onko koko fenomenologis-eksistentiaalisen filosofian perusta lopultakin löydettävissä aivofysiologiasta?

Tarkastelkaamme seuraavaksi tämän 'valinnan' yhteyttä luovuuteen - edelleen Bergströmin esittämässä aivofysiologian valossa. Näkökulma mahdollistaa ajatuksen luovuuteen sisältyvän "uuden ja ennalta ennustamattoman" aineksen tuottamisesta aiemmin tunnettujen luonnonlakien pohjalta. Edellä kuvailtu generaattorijärjestelmä, ytimen sattumageneraattori ja isoaiivokuoren tietogeneraattori, mahdollistavat Bergströmin mukaan hermoverkoissa kiertävän, stabiilin tietoa-aineksen muuntelun siten, että syntyy myös uutta tietoa. Tämä tapahtuu siten, että sattumageneraattori ennustamattomalla tavalla järjestäytymättömien signaalien avulla *särkee* tietogeneraattorin kanavoimaa tietoa-ainesta. Tämä on nähtävissä eräistä sairaustiloista, joissa aivorunko toimii "liian tehokkaasti", jolloin potilaan ajattelu ja tietosisällöt ovat häiriintyneet.<sup>12</sup>

Tietogeneraattorin purkama informaatio on, aivan kuin luonnossakin esiintyvä informaatio ja erityisesti geeniaines, (näin) sattumanvaraisen muuntelun alainen. Luonnossa sattuma on peräisin avaruussäteilystä, aivoissa taas runko-osan generaattorista, jota voidaan (siis) pitää myös sattumageneraattorina. Niinpä aivojen sattumageneraattorikin aikaansaa "mutaatioita" eli muunnoksia ja "virheitä" aivojen enemmän tai vähemmän pysyvissä tietorakenteissa. ...

---

<sup>11</sup> Bergström (1984) s. 161 - 162.

<sup>12</sup> Bergström (1984) s. 262.

Aivoissa on siis mahdollinen jatkuva tiedon muuntelu, jossa syntyy uutta, ennalta ennustamatonta tietoa. Tätä voi kutsua todelliseksi luovuudeksi, jolloin syntyneitä uutta tietoa ei voi johtaa loogisesti vanhasta. Tämä selittää ajattelussamme ilmenevän oikkuisuuden ja täysin uusien ideoiden tuoton. Jotta uusi, sattuman tuottama tietoaaines jäisi aivoissa vallitsemaan, on sen kilpailtava olemassaolostaan muun ja erityisesti vanhan, kiinteän tietoaineksen kanssa. Tämä kilpailu on todellista taistelua olemassaolosta, aivan kuten uudet lajit kamppailevat olemassaolostaan luonnossa. Aivoissa kamppailu koskee synaptista elintilaa, josta uuden tietokonfiguraation on saatava jalansija, voidakseen kopioitua (lisääntyä) ja vahvistua ja jatkua.

Kyseessä on siis todellinen darwinistinen taistelu elintilasta: *neurodarwinistinen valintatilanne*. ... Vahva ja elinkelpoinen tieto, jolla on kyky ohjata yksilön käyttäytymistä menestyksellä, selviää taistelusta. Viimeinen kriteeri on siis yksilön ympäristö, sosiaalinen tai/ja luonto. Valintapaineen muodostaa täten tietogeneraattori, joka edustaa ympäristöä ja sisältää myös perimän vaikutuksen.<sup>13</sup>

On fenomenologian perusajatus, että tietomme pohjaa niihin käytännöllisiin elämänmuotoihin, joissa elämme. Perimässämme taas kannamme mukana niitä myyttisiä syvärakenteita, ”yhteisiä tajunnanmuotoja”, jotka tekevät meistä ”historiallisen ihmisen” - tästä myöhemmin lisää.

Myös Bergströmin teoria emootioiden synnystä on mielenkiintoinen (kursivointi minun):

On tunnettua, että ajatuksissamme saattaa yhtäkkiä ilmetä täysin uusi mielle, idea, jonka tietosisältöä emme ole loogisesti johtaneet mistään aikaisemmista ajatuksista. Se on uusi ja ennaltaennustamaton ja näin luovuutemme tuote. Useimmiten tällaiset ”päähänpistot”, ideat, oivallukset, ovat toteuttamiskelvottomia, jolloin punnituamme ja harkittuamme hylkäämme ne. Tämä punninta on juuri tietoaineksen kamppailua ja se saattaa joskus saada todellisen henkisen taistelun muodon. Siihen liittyy myös enemmän tai vähemmän voimakkaita emootioita, kuten taisteluun ainakin. Itse asiassa on oletettavissa, että tämä onkin *emootioiden todellinen neurodynaaminen selitys - kilpailu solutasolla*. Kamppailussa tulee myös tietogeneraattorin valintapaine näkyviin siinä, että puunitsemme uusia ideoitamme nimenomaan *ympäristön vakiintuneita normeja vastaan*. Hyväksymisemme tai hylkäämisemme saattaa riippua tästä vertaamisesta. Voidaan siis

---

<sup>13</sup> Bergström (1982) s. 332.

todeta, että luovuus toteutuu aivoissa *luonnollisen valinnan periaatteella* uuden, muuntuneen tietoineksen avulla.<sup>14</sup>

”Ympäristön vakiintuneita normeja vastaan”: Voisi sanoa, että tyyhimme peilautuu fenomenologisesti kuvio/taustaperiaatteen mukaisesti vasten yhteisöimme tyyliä/tyylejä: ”vastustus”-periaate.

Bergström toteaa, että luovuus on aivojen normaali prosessi ja jokaisen ihmisen perusominaisuus, jolla on - loogisen päättelyn ohella - ihmiselle suuri merkitys selviytymisen kannalta: Ennakoitavista ympäristötilanteista selviydymme loogisen koneistomme avulla, mutta odottamattomia tilanteita varten tarvitaan tietoinesta, joka ei ole ennakoitavissa. Juuri tätä tuottaa luovuus, joka siis on ihmiselle välttämätön evoluution ja selviytymisen kannalta. Jos valinnoissamme painotamme liaksi loogista päättelyä, vaimennamme vastaavasti luovuutta, sillä loogisuus vahvistaa tietogeneraattoria ja valintapainetta, jolloin ideat ja oivallukset aivoissa eivät voi vahvistua. Luovuus ja loogisuus ovat Bergströmin mielestä peruskäsitteinä toisensa poissulkevia tai tarkemmin sanoen kompensatorisia. Mikä valinnassa voitetaan loogisuudella, hävitään luovuudessa ja päinvastoin. Tämä johtuu sattuman ja järjestyksen toisensa poissulkevista ominaisuuksista. Bergström on sitä mieltä, että ”aivojen valintajärjestelmän avulla luonto on taannut jatkuvan luomisen, joka onkin kaiken kehityksen edellytys. Tuottamalla uusia tietosisältöjä, jotka eivät ole ennustettavissa, sattumageneraattori itse asiassa luo uusia mahdollisuuksia ihmisen käyttäytymiselle”.<sup>15</sup>

Ymmärtääkseni edellä hahmoteltu psyykkisen determinismin ajatus on kestävä ja nykyaikaisen aivotutkimuksen valossa tarkasteltuna. Me todellakin voimme luoda uutta, jos olosuhteet siihen ovat otolliset.

Millaiset olosuhteet sitten ovat otolliset tässä tarkoitettulle luovuudelle? Ensiksikin aivoilta vaaditaan tietynasteista tasapainoista toimintaa, jotta luovuus voi ilmetä täysipainoisena. Tasapainoehto koskee sekä ydin-kuori-akselia että vasen-oikea-isoaivopuoliskoa; ei kuitenkaan niin, että aivojen toiminta vaimenee, vaan niin, että kukin aivo-osa voi toimia siinä laajuudessa, mihin se on tarkoitettu. Toiseksi Bergströmin mukaan

---

<sup>14</sup> Bergström (1984) s. 163.

<sup>15</sup> Bergström (1984) s. 163 - 164 ja Bergström (1982) s. 333.



"*luovuus vaatii ilmetäkseen aivojen toiminnan vapautta liiallisesta valintapaineesta ja ohjauksesta*". Viitataan siihen, mitä edellä olen kirjoittanut 'regressiosta' ja 'meditaatiosta'. Liiallinen kiire, stressi, säännöt, organisaatiot ja voimakas ohjelmallinen päivärutiini estävät luovuuden esillepääsyä. Toisaalta kohtuullisen runsas tieto on aivoille tärkeätä jo siitäkkin syystä, jotta muuntamismahdollisuuksia olisi runsaasti; musiikin, soiton *harjoittelu* voi siis sittenkin olla perusteltua! Kaikenkaikkiaan *korkea tajunnan aste on ehtona luovuudelle*. Elämänmuoto, jota sävyttää "innostus, kiinnostus, inspiraatio, omalotteisuus ja -ehtoisuus, ympäristön vaihtelu, persoonalliset ja emotionaaliset kontaktit, stimulut, taiteelliset elämykset ym. ovat kaikki omiaan nostamaan tajunnan astetta ja siis edistämään luovuutta". Bergströmin mukaan "luovuuteen liittyvät mielteet ovat alkuvaiheessaan usein kuvallisia, esteettisiä ja kokonaisvaltaisia sisältöjä" tai aluksi vain pelkkä epämääräinen tunne ajatusten häiriintymisestä.<sup>16</sup> Tulkitsen Bergströmiä vapaasti siten, että myös "virhe" tai ristiriidan, häiriötilan kokeminen voivat kohottaa tajunnan astetta ja siten saada luovuuden voimat liikkeelle. Jo pelkästään tonaalisten jännitteiden kuuleminen ja tajuaminen kohottavat tajunnan astetta ja voivat herättää pyrkimyksen luovalla tavalla "puuttua asioiden kulkuun"; Sivumennen sanoen, tässä on mielestäni yksi hyvä syy siihen, miksi duuri-mollitonaalisuus modaalisine laajennuksineen on niin hyvin säilynyt yhtenä modernin jazzin keskeisenä elementtinä. Tor-Björn Hägglund on todennut, että "luovuuden ehkä tärkeimpiä erityispiirteitä on kyky hahmottaa ristiriidat mielekkäällä tavalla, säilyttää ne ja tehdä ne siedettäväksi, jopa tarkoituksenmukaisiksi"<sup>17</sup>.

Voimme hyvin ymmärtää, että kaikki ne sisäiset tai ulkoiset vaikutukset, jotka muuttavat aivojen aivojen systeemistä tasapainoa, kohdistuvat myös aivojen luomiskykyyn. Täten luovuuteen vaikuttavat paitsi fyysiset ja psyykkiset tilat, myös esimerkiksi lääkeaineet. Perussääntönä voidaan todeta, että aivojen ydinosaa, sattumageneraattoria, voimistavat ja ulkoisia kehiä heikentävät tekijät edistävät edistävät luovuutta, kun taas päinvastainen ilmiö estää sitä. Tämä voidaan hyvin ymmärtää siitä, että aivojen ytimen voimistuessa (esim. stimuloivien lääkkeiden ansiosta) myös tajunnan taso kohoaa, mikä, kuten edellä jo todettiin, on luovuudelle edullista. Toisaalta uloin aivokuori, joka normaalisti estää aivojen alempien kerrosten toimintaa, hellittää kahlehtivan vaikutuksensa, jos sen toiminta

---

<sup>16</sup> Bergström (1984) s. 166 - 167.

<sup>17</sup> Hägglund (1985) s. 137.

vaimenee. Tällaista vaimenemista saavat mm. aikaan alkoholi sekä eräät huumeet, joiden tiedetäänkin vapauttavan aivojen syvimpien kerrosten toimintoja ja sopivassa annoksissa tehostavan luovuutta. On kuitenkin muistettava, että esim. alkoholin edullinen vaikutus luovaan toimintaan johtuu lähinnä sen kyvystä katkaista isoaivuksen rutiinimaisia toimintaohjelmia. Nämä muodostavat liian ankaran ja vaativan sekä rajoittavan valintapaineen uudelle tiedolle ja näin tyrehtyttävät uusien ideoiden syntyä, kasvua ja kehittymistä. Lääkeaineilla ja alkoholilla on kuitenkin haittavaikutuksia, joten niiden määrätietoinen käyttö luovuuden tuottamiseen on kyseenalaista. Toisaalta rutiiniin taipuvaisilla tai pakotetuilla yksilöillä voi olla niistä hyötyäkin.<sup>18</sup>

Bergströmin viitaukset koulu- ja musiikkikasvatukseen ovat huomion arvoiset: ”Tietoa ja loogisuutta korostava koulukasvatus laiminlyö luovuuden kasvatuksen. Valinta- ja arvokapasiteetin kasvattaminen esim. esteettisiä aineita, historiaa, filosofiaa, uskontoa ym. (pienillä lapsilla myös satuja) suosimalla takaa myös luovuuden kehityksen.” Bergströmin mukaan hallitseva järjestelmä (esim. musiikkikasvatusjärjestelmä) - paradoksaalista kyllä - periaatteessa aina vastustaa luovuutta: on vaikeuksia hallita yksilöitä, jotka pyrkivät kehittämään systeemistä poikkeavia näkemyksiä. Luovuus ei luonteensa mukaisesti voi olla järjestelmän osa, vaan siihen on jo sisäänrakennettuna eräänlainen ”peruskapinallisuus”. Jazzin kapinallinen luonne sosiaalisena ilmiönä on todettu edellä: Bergströmin hengessä on syytä laajentaa koskemaan se myös jazzia ”puhtaasti” musiikillisena, esteettisenä ilmiönä; ”säännönmukaisuuden rikkomisesta” onkin ollut edellä puhetta.

Myös on ”ymmärrettävissä, että terve vaisto pyrkii elämänmuotoon, jossa luovuus pääsee ilmenemään ja auttamaan yksilöä selviytymään elämässä”.<sup>19</sup>

### 3.9.2. Jazz ja huumeet

Otan seuraavassa esille yhden jazzin lieveilmiön, jota en tässä diskurssissani voi sivuuttaa. Alkoholi ja huumeet eivät ole vain jazzmusiikkiin sen varhaisvaiheissa sitoutunut ilmiö, vaan väitetään, että myös moni muu ”taideteos” on syntynyt alkoholin, piristeitten tai

---

<sup>18</sup> Bergström (1984) s. 168 - 169.

<sup>19</sup> Bergström (1984) s. 169 - 170.

huumeitten voimalla. Jouko Jokinen on todennut, että ”taiteen suosikkidoping on alkoholi. Taiteilijoitten ryyppääminen on aina ollut tunnettua, näkyvää, itsestäänselvää ja ihailtuakin. Kaikkien taiteenalojen suurista nimistä löytyy myös alkoholin suurkuluttajia.” Puhuttaessa viinasta dopingaineena Jokinen haluaa kuitenkin erottaa selvästi toisistaan *alkoholin elämäntapana* ja toisaalta *alkoholin taiteen tekemisen apuna*. Esimerkiksi Jokinen ottaa amerikkalaisen ensimmäisen maailmansodan jälkeisen ”kadotetun sukupolven” (esim. kirjailijat F.Scott Fitzgerald, Eugene O’Neill, William Faulkner ym.), joilla viina liittyi enemmän muotitietoiseen elämäntapaan kuin kirjalliseen luomiseen. Jokinen korostaa sitä, että ”taiteilijoitten doping liittyy paljon enemmän ihmisen elämäntilanteeseen kuin yksittäiseen suoritukseen tai ominaisuuteen kuten urheilun doping. Taiteilijat ja urheilijat huumaavat itsensä eri tarkoituksessa, mutta yksi seikka on ainakin yhteistä - epäterveys.” Tietenkin voidaan aina kysyä, että jos ’taide’ ja ’elämä’ ovat yhtä, entäs sitten? Artikkelissaan Jokinen joka tapauksessa antaa lukuisia esimerkkejä eri tieteen- ja taiteenalojen edustajien keskiluokkaisen sopivuuskäsityksen mukaan kohtuuttomasta po. aineiden käytöstä - aina tupakkaa ja kahvia myöten - aloittaen kuvailunsa antiikin suurista runoilijoista ja ajattelijoista, kuinkas muuten, päätyen vuosisatamme alun modernin taiteen mestareihin ja 1960-luvun popmusiikkiin. Toisaalta hän myös huomauttaa, että usein unohdetaan suuren osan taiteilijoista, kirjailijoista, olevan raittiita tai ainakin kohtuukäyttäjiä.<sup>20</sup> Tarkastelua voitaisiin tietenkin edelleen laajentaa Yhdysvalloista alkunsa saaneeseen ”kosmeettiseen psykofarmakologiaan”, jossa lääkkeillä nopeasti ja ratkaisevasti muutetaan yksilön persoonallisuutta, ulkoista olemusta ja käsitystä itsestään<sup>21</sup>. Tämän jälkeen peruskysymys ”kuka minä olen” on taas entistäkin ongelmallisempi.

Jazzkulttuuri Yhdysvalloissa keskittyi alunperin ravintoloiden ja bordellien, sittemmin tanssialienkin ympärille. Varsinaisella ”jazzkaudella” 1920-luvulla järjestäytynyt rikollisuus, joka huolehti mm. laittoman viinan jakelusta ja ylläpiti salakapakoita ym. laitonta toimintaa, oli myös jazzin hyvin tärkeä ”sponsor”. Siinä sivussa alkoholin ja huumeiden käyttö myös muusikoiden keskuudessa oli suhteellisen yleistä

---

<sup>20</sup> Jokinen, Jouko (1989): ”Taiteilija ei käryä dopingista”, *Helsingin Sanomat* 11.6.1989.

<sup>21</sup> Ks. esim. Vihavainen Arja-Liisa (1995): ”Pillereillä voi ”parantaa” ihmisen persoonallisuutta”, *Helsingin Sanomat* 5.2.1995.

ja ”sisäpiirin” hyväksymää - ja vielä senkin jälkeen kun jazz alkoi saada osakseen ns. taiteellista arvostusta 1940-luvulta lähtien<sup>22</sup>. Satuttavia kuvauksia tästä elämäntavasta kaikkine ”sikailuineen” sisältyy moniin erinomaisiin elämäkertateoksiin ja muistelmiin<sup>23</sup>. Useimmat mieleen tulevat 1940- ja 50-luvun ”suuret nimet” olivat jossakin elämänsä vaiheessa intiimissä suhteessa po. aineisiin. Alkoholin ja huumeiden käyttö sai eräänlaista ”myyttistä hohtoa” - monet kokeilivat uteliaisuudesta ja kokeilun halusta tai pelkästään esikuviansa innoittamina ja - sortuivat fyysiseen ja psyykkiseen riippuvuuteen. Ilmiön olemus nuoruuden protestina on edellä todettu. Ilmiö ulottui 1960-luvulla suomalaisenkin opiskelijoiden ja ”taiteellisen älymystön” (kirjallisuus, kuvataide, musiikki, politiikka) elämäntapakulttuuriin kaikkine tyypillisine muotoineen. Alkoholi kuuluu edelleen kaikkialla jazzklubikulttuuriin, eikä vielä tänäkään päivänä missään katsota karsaasti, vaikka esiintyvä muusikko ottaisi soittotauolla ”yhdet”, muutoin tavat ovat muutamassa vuosikymmenessä ratkaisevasti siistytyneet. Mistä alkoholin ja huumeiden suosimisessa sitten pohjimmiltaan on kysymys, jos oletetaan että monet ”ympäristötekijät” olivat otollisia näiden aineiden käytölle: hotellit ja ravintolat olivat työpaikka, jossa enimmäkseen majailtiin. Sosiaalisia syitä on ollut tapana luetella useita: muusikkojen painostavat sosiaaliset olot, juurettomuus, tunne riiston kohteena olosta, raskaat rotuennakkoluulot, alhainen työn arvostus jne. Jokaisen muusikon elämäнкаari on tietenkin oma erityinen tarinansa kaikkine siihen liittyvine yksilöllisine piirteineen. Yleistykset tässä yhteydessä ovat siksi vaarallisia. Mutta kuitenkin. Ensin Margolisin luonnehdintaa:

Psychologically there seems little question that alcoholics and drug addicts are extremely dependent people. The fact that there is such a high incidence of alcoholics, drug users, and/or addicts in the jazz community indicates that many of these dependent people, in addition, have a ”disposition to react to the effects of alcohol, morphine, or other drugs in a specific way, namely in such a way that they try to use these effects to satisfy the archaic oral longing which is sexual longing, a need for security, and a need for the maintenance of self-esteem simultaneously” ... . The physiological action of the drug is always such, too, that it helps to obliterate the painful fealty which is failing to satisfy their dependent needs. Here again it is necessary to point out that on the surface this

---

<sup>22</sup> On hyvä muistaa, että ensimmäiset varsinaiset jazzkonsertit järjestettiin Carnegie Hallissa New Yorkissa vasta 1930-luvun lopulla.

<sup>23</sup> Ks. esim. Russell (1979); tai Gillespie ja Fraser (1980); tai Holiday, Billie ja Dufty, William (1983): *Lady laulaa bluesin*, suomentanut Seppo Lojonen, WSOY, Juva.

addiction or alcoholism is "independent" action with sort of a bravado quality to it, as it is out and out against what the society approves; but unconsciously the dependent need is satisfied, displaced from the family to the drug. These psychological factors seem of greatest importance in accounting for the phenomenally high existence of these excesses amongst jazz musicians. Evenly sort of rationalization is used to obscure the real reason: that they are artists, that it is the hard life, etc. Many musicians report that when drunk or under the influence of drugs, they play and create better. Aldrich ... , however, reports that under the influence of drugs, what improves is the musician's "subjektive impression of his own musical ability, rather the ability per se". It would seem that the reason for an actual or subjective improvement would be that under the influence of drugs they are having their dependency need better satisfied, they affirm more solidly to themselves and to others that they are really dependent, and hence can venture into expressing themselves, be "independent" - but secretly they are protected, they remain the child. What eventually happens of course is that through the addiction they become more and more regressive, less and less able to function even with the protection, and finally degenerate into a state of complete dependence, on the drug, and on the state of complete dependence, on the drug, and on the society which they originally, on the surface, started out to reject.<sup>24</sup>

Matti Bergströmin aivofysiologinen malli alkoholin ja luovuuden suhteesta, johon jo edellä hiukan viitattiin, on objektiivinen ja myös vailla moralisointia. Bergströmin mukaan aivogeneraattoreiden tasapainoinen toiminta on siis keskeistä luovassa toiminnassa; jos tasapaino järkkyy, seuraukset käyttäytymisessä ovat monitahoiset. Kysymys ei tarvitse olla sairaudesta tai aivojen rakenteellisesta muutoksesta, ainoastaan aivojen signaaliaineksen virtauksen muutoksesta. Ensiksi: *voimageneraattorin tehon laskeminen* - seurauksena esimerkiksi virikkeettömästä ympäristöstä (mitä muuta ravintolat ovat kuin tätä?) - voi ilmetä yleisenä apatia, haluttomuutena, vireyden ja mielenkiinnon puuttumisena. Myös jokapäiväisessä elämässä voimme kohdata tämän ilmiön. Tällainen psyykinen vinoutuma, distortio, siis pohjaa aivorungon voimageneraattorin heikkoon tehoon ja johtaa luovuuden heikentymiseen. Ilmiö voi vahvistaa itseään, koska ajattelun köyhyys ei johda tekoihin, jotka voisivat synnyttää uusia yllättäviä tilanteita ja virikkeitä. Tässä meille on kuvattuna urautuneen, "harmaan arki-ihmisen" tragedia.<sup>25</sup>

Toinen poikkeavuus voi olla *tietogeneraattorin liiallinen vahvistuminen*

---

<sup>24</sup> Margolis (1954) s. 283 - 284.

<sup>25</sup> Bergström (1982) s. 333.

seurauksena esimerkiksi ylikorostuneesta tietokasvatuksesta ja yleensä tiedon ihannoinnista muun henkisen elämän kustannuksella. Lopputulos voi olla ilman eettisiä ja moraalisia näkökohtia vain tiedon kanssa näpertelevä perfektionisti. Psykoanalyysi ei sovellu näiden kummankaan kiusallisen ”vaivan” hoitoon, koska vaivoihin muutenkin liittyy poikkeamia, jotka särkevät psyykkisen tapahtumisen kokonaisuutta ja eheyttä, joka puolestaan on normaalin elämän ehto. Tässä tarvittaisiin päinvastoin ”psykosynteesiä”, jolla voitaisiin oikaista aivojen virheellisiä voimavaravirtauksia niin, että eheytyminen voitaisiin saavuttaa. Yksilön spontaani ”eheytymisohjelma” on Bergströmin mukaan luettavissa henkilön toiveista, ja esim. unet tukevat näitä pyrkimyksiä.<sup>26</sup>

Alkoholi vaikuttaa aivoihin lyhyesti sanottuna siten, että isoivokuoren alempiin keskuksiin suuntaama kontrolli heikkenee, jolloin käyttäytymisen tietoinen kontrolli myös heikkenee: tietogeneraattorin toiminta vaimenee (meditatiivisen tilan aikaansaama muutos aivoissa on samansuuntainen). Käyttäytymistä ohjaavatkin tällöin kehityksellisesti alkeellisemmat aivojen tasot, ja käyttäytymiskanavaan pääsee nyt ”tietoainesta, joka ei ole valmiiksi valittua sen suhteen, missä määrin ympäristön valintapaine sen hyväksyy”; siis aivoissa olevan pysyvän tiedon lisäksi voimageneraattorin sattumanvaraisen signaalipurkauksen rikkomaa tietoa ja myös luonteeltaan ”primitiivistä” vegetatiivista informaatiomateriaalia (esim. ”seksuaalienergiaa”). Tästä johtuu juopuneen usein erikoinen ja epälooginen käytös, joka lennokkuudessaan saattaa hipoa irrationaalisuutta. Tässä tilassa myös taiteilijan luovuus saattaa ilmetä parhaimmillaan, mutta myös normaali henkilö (ei taiteilija!) saattaa ilmentää sellaisia vitaalisia voimavaroja ja -vektoreita, joita hän selvänä ollessaan ei koskaan päästä käyttäytymistään ohjaamaan. Täten päihtymys voi paljastaa eräissä mielessä ”totuuden”, sen osan yksilön sisintä, joka normaalisti on muilta peitossa. Tämän totuuden paino on Bergströmin mukaan kuitenkin pelkästään siinä, että päihtymys siirtää ”neurodarwinistisen” kamppailun aivoista ympäristöön, jossa se myös tiedostetaan. ”Kamppailu” synnyttää tunnekuohuja - siksi päihtyneen käyttäytyminen vaikuttaa emotionaaliselta. Seuraava vapauden ja vapautumisen tunne johtuu siitä, että alistusta ympäristön asettamiin järkeisiin normeihin ja tietojärjestykseen ei juuri ole. Myös edellä kuvaillut psyykkiset poikkeamat ”generaattoreiden” tasapainotilassa

---

<sup>26</sup> Bergström (1982) s. 334.

(psykodistortiot) tai tarkemmin sanoen niiden oireet häviävät sopivassa päihtymystilassa. Bergströmin mukaan *alkoholin käyttö näissä tapauksissa ei ole sairautta vaan sairauden hoitoa.* ”Henkilöllä, jonka työ on luovuuden varassa, kuten taiteilijalla, tiedemiehellä, johtajalla, alkoholin sopiva käyttö saattaa tuntua edulliselta sen *rutiinia katkaisevan ja tajunnan vitaalisia taustaprosesseja voimistavan ja paljastavan* vaikutuksen perusteella.” Edelleen Bergströmin mukaan ”luovat henkilöt saattavat herkemmin altistua alkoholin käytölle, koska luomistyö on heille elinehto. Tästä syystä he pyrkivät alkoholin avulla estämään kahlitsevien ympäristötekijöiden liiallista vaikutusta”. Päihtymys ja taiteellinen elämys eivät kuitenkaan ole sama asia, sillä etenkin voimakkaassa päihtymystilassa aivojen arvokapasiteetti ja sitä myötä myös luova taiteellinen teho vähenevät. Kaikkien luovien yksilöiden elämä ei tietenkään ole urautunutta ja väritöntä. On monia muitakin ”päihtymyksen” syytä kuin alkoholin aiheuttama: luonto, rakkaus, innostus, ystävyys ym.<sup>27</sup> Kuten edellä totesin, myös ’toiminta’ sinänsä voi tuottaa tekijälleen suuren tyydytyksen tunteen. Alkoholin negatiivinen piirre on tietenkin mahdollinen riippuvuuden syntyminen, johon on olemassa omat yksilölliset fyysis-psykkiset mekanisminsa.

Juhani Lindqvistin Oulun yliopistossa tekemän tutkimuksen perusteella voidaan olettaa, että ”alkoholin pitkäaikainen ja runsas käyttö heikentää eri aivoalueiden yhteistoimintaa. Alkoholin nauttiminen sitä vastoin parantaa alkoholistilla aivoalueiden yhteistoimintaa aivan ratkaisevalla tavalla. Tämä tekee ymmärrettäväksi alkoholistin tarpeen saada alkoholia”.<sup>28</sup> Tutkimus tekee ymmärrettäväksi myös sen, että vaikkapa elämäntapaansa liittyen jo kauan alkoholia käyttänyt muusikko todellakin tarvitsee ”perusannoksen päästäkseen vauhtiin”.

Mistä sitten marihuanaan, morfiiniin, heroiniin ja muihin huumeisiin tottuminen johtuu? Professori Jorma Palo kirjoittaa (suluissa oleva lisäys minun):

Kun (aivoissa sijaitseva solujen vastaanotto- eli) reseptori sitoo itseensä ensimmäisen kerran jonkin aineen, aine synnyttää solussa sen ensimmäisen reaktion. Jos se on mielihyvä tai seksuaalinen halu tai kivun lievittyminen, reaktio jää helposti muistiin, kuten

<sup>27</sup> Bergström (1984) s. 334 - 336.

<sup>28</sup> Anon. (STT. 1994): ”Alkoholisti tarvitsee alkoholia parantamaan aivotoimintaansa”, *Savon Sanomat* 26.3.1994.

mikä tahansa muistamisen arvoinen tapahtuma. Eräät aineet aiheuttavat hyvin voimakkaan elämyksen ja varsinkin crack, yksi uusimmista huumeista, voi johtaa toistuvaan käyttöön jo yhden kerran jälkeen.

Elämyksen aiheuttaman muistikuvan täytyy silloin olla todella merkittävä, niin merkittävä että se peittää kaikki muut elämykset alleen. Kokeilijan elämäntilanteella ja ympäristöllä on tärkeä, joskaan ei ratkaiseva merkitys - sortuvathan huumeisiin yhtä hyvin menestyneet artistit ja urheilijat kuin surkeissa oloissa ja unohdettuina elävät epäonnistujat. Varmojen "koukkuun" jäämisen ennusmerkkejä ei ole.<sup>29</sup>

Huumaavilla aineilla ja runsaalla alkoholinkäytöllä on mahdollista säädellä mielialaa - usein tässä piilee taustalla passiivinen yritys ratkaista ongelmia. Aineiden vaikutuksen alaisena tunteet, ajatukset ja miellelyhtymät voidaan kokea tavallisuudesta poikkeaviksi, mielenkiintoisiksi, ja siten lievittää ahdistusta ja tyhjyyden tunnetta, joka muutoin ehkä on vaikea kestää. Sanotaan, että tällainen "euforia", keinotekoisesti tuotettu hyvänolon tunne, voi luoda hetkellisen illuusion suuruudesta ja voimasta, luovasta ja tunnevoimaisesta kyvystä tiedostaa koko maailmankaikkeus.

Hypnoterapeutti Leo Hildén on todennut mietiskelystä kirjoittaessaan mm. seuraavaa (suluissa oleva lisäys minun):

Vertailtaessa (mietiskelyn alueelta saatua) subjektiivisia kokemuksia koskevaa aineistoa esimerkiksi LSD:n aikaansaamiin tajunnan muutoksiin on näiden välillä havaittu hämmästyttävää samankaltaisuutta. Tämä kemikaaleilla aikaansaatu tajunnan muutos, eräänlainen tajunnan laajentuminen, on saanut tutkijat kiinnostumaan myös mietiskelystä, sen lainalaisuuksista ja ilmenemismuodoista. ... Niin kemiallisesti aikaansaaduissa kuin mietiskelyn tilassakin koetut elämykset vaikuttavat huomattavasti todellisemmilta kuin normaalitilassa. Näin siksi, että sisäiset elämykset voimistuvat ulkoisten ärsykkeitten puuttuessa. Tällainen ilmiö voidaan aikaansaada myös syvässä hypnoosissa.<sup>30</sup>

\*\*\*

Aiemmin todettiin, että taiteelliselle "regressioprosessille" luonteenomaista on juuri luovan objektisuhteen, musiikin käyttö tässä

---

<sup>29</sup> Palo, Jorma (1990): "Aivot mielihyvän koukussa", *Helsingin Sanomien kk-liite nro 24/1990*, 1.12.1990.

<sup>30</sup> Hildén, Leo (1988): "Mietiskely", teoksessa *Terveen elämän salaisuudet 3*, WSOY, Porvoo, s. 216 - 217.



prosessissa. Kimmo Lehtosen mielestä tämä seikka erottaa luovan taiteellisen ”matkailun” esimerkiksi huumausaineilla tai alkoholilla aikaansaaduista vastaavatyypisistä kokemuksista, jotka ”tietyllä tavalla edustavat vain ”tyhjää” elämyksellisyyttä ilman luovassa objektissa ulkoistuvaa integraatiotoimintaa”. Molemmissa tapauksissa subjekti kylläkin tulee toiminnoista ikäänkuin riippuvaiseksi; syntyy pakottava taipumus kurkistaa ”olemisen aikaan”. Lehtonen näkee kuitenkin taiteellisen regression minän kasvuna ja vahvistumisena, kun taas huumeiden tms. käyttö johtaa ’minän’ kontrollikyvyn vähittäiseen lamaantumiseen ja sen myötä subjektin hitaaseen hajoamiseen.<sup>31</sup> Lehtonen kirjoittaa:

Verrattaessa musiikkikokemusta huumausainekokemukseen on pidettävä mielessä, että tässä yhteydessä puhutaan hyvin intensiivisistä musiikin luomiseen, esittämiseen tai vastaanottamiseen liittyvistä elämyksistä, joista ”tavanomainen” esteettinen nautintomme antaa korkeintaan heikkoja viitteitä.

Toisaalta esitetty hypoteesi musiikki- ja huumausainekokemuksen tietynlaisesta samankaltaisuudesta saa tukea siitä, että monet muusikot ovat kautta aikojen suosineet huumausaineita ja ne ovat toisinaan jopa muodostuneet osaksi tiettyä musiikkikulttuuria (reggae-kulttuuri, psykedeelinen musiikki, acid-rock ja tietyt jazz-suunnat jne.). Huumausaineita käyttämällä voidaan musiikin ”hallusinatiivisia” ominaisuuksia entisestään tehostaa.<sup>32</sup>

Tämähän pätee jo tavanomaiseen jazzklubikulttuuriin, jossa oluen tai viinin voimalla haetaan tiettyä rentoutunutta tunnelmaa ja ”hyvää fiilistä”. Palautan myös mieliin Eero Tarastin edellä esittämän kommentin ”Bayreuthin musiikkihumalasta”, joka kestää vielä pari, kolme päivää festivaalin jälkeenkin.

Kontrolloitavuuteen on tässä kiinnitettävä huomiota. Musiikin meditatiivinen ”matkailu” sisältää paluun mahdollisuuden milloin tahansa. Sen sijaan huumeiden tms. käytöstä ei ole ”paluuta”, vaan kemiallisesti aikaansaatu psyykkinen olotila on pysyvä, ainakin niin kauan kuin aineen vaikutus kestää. Psyykkiset vaikutukset ovat usein vielä pitkäkestoisempia, jopa pysyviä aiheuttaen riippuvuuden tai jopa mielisairauden.

---

<sup>31</sup> Lehtonen (1988) s. 43 - 44.

<sup>32</sup> Lehtonen (1988) s. 44 - 45.

Huumeiden ym. vaikutus itse musiikkiin on vielä pohtimatta. Olisi helppoa sivuuttaa kysymys vain toteamalla, että koska jazzissa 'elämä' ja 'taide' ovat niin lähellä toisiaan, kysymys on siksi triviaali. Jouko Jokinen on sitä mieltä, että (suluissa oleva lisäys minun)

popmusiikin kehitykseen huumeilla oli erittäin suuri vaikutus 1960-luvulla. The Beatlesin 1967 ilmestynyt levy *Sgt Pepper's Lonely Heart Club Band* mullitsi paitsi Beatlesien oman musiikin myös koko popmusiikin. Psykeen vaikuttavien huumeitten osuutta popmusiikin historian merkkiteosten syntyyn ei voi vähätellä. Huumeet ja popmusiikki olivat 1960- ja 1970-lukujen taitteessa hyvin lähellä toisiaan. Huumeet myös tappoivat alan parhaita tekijöitä kuten Jimi Hendrixin, Janis Joplinin ja Jim Morrisonin. Tällä vuosikymmenellä (1980-luvulla) huumeet ovat jääneet popmusiikissa taka-alalle.<sup>33</sup>

Luulen, että Jokisen ajatuksia voidaan osittain soveltaa myös jazzmusiikkiin. Katseltuani videolta Louis Armstrongin 1930-luvun paatoksellisia "pannaan tuulemaan" -esityksiä ja tietäessäni taustalla vaikuttavista "aineista" on vaikeata olla yhdistämättä näitä toisiinsa. Luulen että "aineilla" oli ainakin välillinen vaikutus myös 1940-luvun "moderniin musiikkiin"; vaikutus, joka on aistittavissa bebopin neuroottisesta perusvireestä: "pannaan todella tuulemaan". Mutta kuten Charlie Parker itse on todennut, aineet eivät ole tehneet häntä yhtään paremmaksi soittajaksi, sillä *ammattitaitoa* alettiin arvostaa myös jazzin piirissä yhä enemmän 1940-luvulta lähtien, jolloin uusien arvojen myötä itse musiikki alkoi saada uudenlaista itseisarvoa. Trumpetisti Wynton Marsalis on todennut jazzmuusikkojen ammattiyhpeydestä: Marsalisin mukaan kaikki jazzin mestarit olivat taitavia "teknikkoja". Periaatteena oli tiukka täydellisyyden tavoittelu, vaikka he saattoivat elää kuin "pellossa".<sup>34</sup> Jos aineita käytettiin soiton aikana, lopputulos saattoi olla lähinnä aste-ero "eleiden" laajuudessa? Perusominaisuudet säilyvät muuttumattomina? Tietenkin *aineiden käytön aiheuttamat pysyvät muutokset psyykessä* ja käyttäytymisessä eivät voineet olla heijastumatta musiikkiin luoden vaikutelmaa sen neuroottisesta perusvireestä. Voisi ajatella, että jazzmusiikin harjoittamiseen liittyvä *toiminnallinen*, mieltä integroiva *objektisuhde* (minä-musiikki) - päinvastoin kuin disintegroiva

---

<sup>33</sup> Jokinen (1989)

<sup>34</sup> Uusitorppa, Harri (1995c): "Vakava ja tosivakava - Wynton Marsalis tekee jazzia tosissaan ja uskoo sen vanhoihin arvoihin - 33-vuotias nykyjazzin merkittävin vaikuttaja soittaa tänään Pori Jazzissa", *Helsingin Sanomat* 22.7.1995.

objektiton huumeinspiraatio - oli sittenkin useissa tapauksissa voimakkaampi ja voitti - ja pelasti ne jotka eivät lopullisesti sortuneet. ”Musiikki voitti”. Tässä vielä tenorisaksofonisti Stan Getzin todistus asiasta jälkeinpäin:

And drugs - take it from one who knows, the whole drug scene is a total waste. The nonsense about the advantages is just that: nonsense. You don't play better when you're high; you just think you do. You're fooled into thinking that you're better than you are, when in reality it's just your head that's telling you. What you're putting out can very possibly be garbage, but to you it sounds great. If Charlie Parker hadn't wasted so much time and energy trying to make a connection he might have been God knows where. You think he was a giant? Imagine what concentration on his art would have made him.<sup>35</sup>

Jokinen toteaa, että ilmeisesti viinapäissä on kirjoitettu hyvin vähän kunnan kirjallisuutta, sillä yleensä kirjailijat totesivat humalan synnyttävän kelvotonta tekstiä. Alkoholin liittäminen pelkkään kirjoitusprosessiin antaa kuitenkin liian valjun kuvan viinan osuudesta kirjailijoitten töissä.”<sup>36</sup> Viitataan tässä siihen, mitä Bergström edellä totesi alkoholin rutiineja katkaisevasta vaikutuksesta pyrittäessä tiettyyn ”eksistentiaaliseen riippumattomuuteen”: taide ja elämä - kaikkine siihen liittyvine piirteineen - ovat sittenkin yhtä. Lopuksi voisi ajatella, että se mikä alkoholin ja huumeiden käytöllä voitetaan primaariprosessin hyväksi, se hävitään sekundaariprosessin toiminnon heikkenemisenä.

---

<sup>35</sup> Smith (1976)

<sup>36</sup> Jokinen (1989)

### 3.10. Jazzin etiikka

#### 3.10.1. Yleistä

Eero Tarastin mukaan '*musiikkielämän*' alalla tavalla tai toisella *toimivat* (aktorit) tuottavat erilaisia *musiikillisia tapahtumia*; tämän jälkeen sitten eri yhteyksissä ja eri tavoin *arvotamme* ('modalisoimme') tätä toimintaa. Monet musiikkielämän konfliktit - sivumennen sanoen - johtuvat siitä, että arvomaailmamme, intentiomme ovat erilaiset. Musiikkielämä ja sen arvottaminen puolestaan ilmenee usein *tekstinä*, usein vieläpä verbaalisena, kuten tässäkin tutkielmassa. Tekstit taas voivat olla muusikoille eräänlaisia itsekommunikatiivisia välineitä, joilla jäsentää maailmankuvaa ja legitimoida tekemiään eettisiä ja esteettisiä valintoja. Näin ollen Tarastin mukaan "musiikkia koskevat tekstit voivat aivan hyvin saada tärkeän itse musiikillista toimintaa ohjailevan roolin ja jonkun subjektin tekoja, niiden mahdollista eettisyyttä ei voida arvioida ja ymmärtää ilman siihen viittaavia tekstejä". Tarasti jatkaa:

Mutta tämän 'musiikkielämän semioottisen' mallin suhteen voi kysyä, auttaako se jotain musiikillista subjektia toimimaan oikeammin tai paremmin? Ainakin se voi johtaa hermeneuttiseen itsetiedostamiseen, toisenlaiseen 'toiseuden' käsittämiseen kun tajutaan, ettei yksikään musiikillinen aktori toimi em. kentän puolella ja että hänen valintansa ovat aina arvoja koskevia ratkaisuja.<sup>1</sup>

Tarastin mukaan esteettinen ja eettinen ovat läheisessä yhteydessä toisiinsa ja liittyvät tähän tematiikkaan vielä kolmannenkin aspektin, *uskonnollisuuden*, kuten esimerkiksi Sören Kierkegaardin eksistentiaalifilosofiassaan esittämässä muodossa. Kierkegaardin mukaan esteettinen, eettinen ja uskonnollinen ovat kolme peräkkäistä elämänasennetta ja kehitysvaihetta, joista viimeksi mainittu on korkein.<sup>2</sup> Jazzin historian klassinen esimerkki tällaisesta kehityskulusta on tenorisaksofonisti John Coltranen elämänkaari: 1950-luvun puhtaasti musiikillinen tinkimättömyys, jolla hän ratkaisi omia sisäisiä ristiriitojaan

<sup>1</sup> Tarasti, Eero (1993): "Estetiikan etiikkaan eli onko musiikilla moraalialia?", *Musiikin suunta* 1/1993, s. 70 - 71 ja 73.

<sup>2</sup> Tarasti (1993) s. 69. Jo edellä siteerattu sosiologi Michel Maffesoli itse asiassa kääntää nämä tasot päinvastaiseksi nyky-yhteiskuntaa tarkastellessaan. "Esteettinen ei ole pinnallisin taso vaan syvin lähtökohta. Yhteisöllinen homo aestheticus on yhteisöllisen homo religiosuksen lähtökohta. Uususkonnollisuus on ymmärrettävissä vain estetisoitumisen kautta. (Noro (1995))

- *Giant Steps* -äänite on tämän kehityskulun päätepiste; 1960-luvun alun musiikilliset, eettiset kannanotot Yhdysvaltain sisäiseen yhteiskunnalliseen tilanteeseen, roturistiriitojen kärjistymiseen jne.: esimerkiksi surumielinen ja synkkä "Alabama" -äänite vuodelta 1963 kuvaa tätä hyvin - koska tunnemme "tekstin", voimme hahmottaa äänitteen eettiseksi kannanotoksi; ja lopulta uskonnollinen "valaistuminen" 1960-luvun puolivälissä viimeisinä vuosina ennen kuolemaansa - musiikillisesti äänitteeksi dokumentoituna tämä kulminaatio on kuultavissa esim. "A Love Supreme" -äänitteellä vuodelta 1965. Vielä Tarasti toteaa:

Jos siis esteettiseltä kannalta meitä ei kiinnosta kuin itse sävellys, musiikki ja sen kvaliteetit, niin eettiseltä meitä ei kiinnosta kuin mitä oli säveltäjän, esittäjän mielessä kun hän kirjoitti, soitti teoksen, missä mielessä, millä *intentioilla* hän sen teki. Tai sitten meitä kiinnostaa mikä on musiikin *vaikutus* ihmismieleen ja ihmisen käyttäytymiseen.<sup>3</sup>

Otan seuraavassa esille jazzin etiikkani, joka näyttää pohjaavan sekä fenomenologis-eksistentiaaliseen traditioon että osittain myös psykoanalyysin teoriaan. Näiden molempien hengessä voidaan ajatella, että *totuuden paljastaminen* on eräällä tapaa musiikin eettinen päämäärä. Myöhemmin etiikkani saa diskurssini yleistä henkeä myötäillen hyvin kollektiivisen painotuksen.

Marshall Stearns on kirjoittanut tästä asiasta aluksi seuraavaan tapaan:

Pastori Kershaw sanoo, että jazz "puhuu totuudenmukaisesti surusta ja tuskasta". Eräs jazzin perusominaisuuksista on improvisointi. Hyvä improvisointi on kaikissa taidemuodoissa välttämättä spontaania, elävää ja luovaa. Jazzissa on äärettömän vaikeata salata improvisaation *laatua*, muusikkoja arvostelevat "paikan päällä" hänen ammattiveljensä. Vilpillisyys ja teeskentely havaitaan helposti. Hyvän jazzmuusikon on soitettava suoraan sydäimestä, käyttääkseni kulunutta mutta kuvaavaa sanontaa, hänen on oltava rehellinen, hänen on soitettava siten, kuin hän todella tuntee. Hänellä on ennen kaikkea oltava jotain sanomista, muuten kaikki on ajan hukkaamista. "Musiikki muodostuu omista kokemuksistasi", sanoi Charlie Parker, "ajatuksistasi ja viisaudestasi. Ellet elä sitä, et saa sitä ulos torvestasi." Hyvä jazz on siis todenmukaista ja olennaisesti rehellistä.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Tarasti (1993) s. 69.

<sup>4</sup> Stearns (1963) s. 230 - 231.

Huomio kiinnittyy kahteen seikkaan: ensiksikin ”on oltava rehellinen”. Rehellisyyteen kuuluu totuuden paljastaminen. Kysymys on siis ”totuudesta”. Martin Heidegger on kytkenyt olemiskysymyksen ja kysymyksen totuudesta erottamattomasti toisiinsa. Seurailen diskurssissani edelleen Kimmo Lehtosen tulkintoja tästä aiheesta. Heideggerilaisessa katsannossa ”totuuden olemus on olemisen totuus”. Olemisen perusluonnetta tulee siten tarkastella sen *tapahtuman* valossa (siinä kontekstissa, voidaan sanoa), jossa oleminen ilmaantuu. Tällöin totuus pitääkin nähdä perinteisistä käsityksistä poiketen (esim. korrespondenssi-teoria tms.) ”jonkin olennaisen peitetyn ja salatun paljastamisena ikäänkuin naamion takaa”<sup>5</sup>. Totuus on siis jotakin ”olevaisen avoimmuutta”, jolle perustaa mahdollisuus oikeellisuuteen.<sup>6</sup> Aikaisemmin eri yhteyksissä on todettu, että esimerkiksi musiikki voi toimia ”maailman perustajana”, antaa meille illuusion merkityksellisestä, mielekkäästä kokonaisuudesta. Lehtonen jatkaa tästä aiheesta:

Taideteos antaa pysymisellään asioille kasvot ja avaa ihmisille näkymän omaan itseensä. Heideggerille taide merkitsee ennenkaikkea ”totuuden” asettumista teokseen. Taiteilija asettaa totuuden taideteokseen. Kysymys Daseinin olemassaolosta on mielenkiintoinen, sillä Heideggerille Daseinin olemiseen kuuluu olevaisen esille tuominen, joka ei kuitenkaan tapahdu Daseinin omasta tahdonaktista tms. seikoista käsin, vaan koko prosessin lähtökohta on olemisessa itsessään. Taiteilija ”antaa totuuden tulla teokseen”, jolloin taiteessa on taiteilijan tuottama olevainen. Taiteessa totuus ilmenee polariteettina; kätkeytymisen ja valaistuksen kiistanä (vrt. Ricoeurin ... symbolin määritelmä). Myös taiteen tekijä jää Heideggerin visiossa taka-alalle: oleellista ei ole se, kuka teoksen on tehnyt, vaan ainoastaan, että se on tehty. ... Älylliset tulkinnat eivät ole tärkeitä, vaan itse luomisprosessi, jossa taiteilijan elämänsä historiasta, sukusäilyhistoriasta sekä laajemmasta elämäntavasta kohoava ei-tahdonalainen ja tiedostamaton ”totuus” asettuu luovaan objektiin.<sup>7</sup>

Käsittääkseni juuri musiikin meditatiivinen aspekti, ”heittäytyminen elämän hyökyyn”, esimerkiksi musiikkiin virtaan palvelee tätä ”totuuden automaation” esiinpuhkeamista. Lehtonen viittaa vielä taiteellisen prosessin yhteydessä tapahtuvaan sisäiseen prosessiin ja ”olevaisessa”

<sup>5</sup> Søren Kierkegaard on kirjoittanut jotenkin tähän tapaan: Jokaisessa ihmisessä on kaksi puolta, halu siihen mitä pelkää, esim. itsensä, minuutensa paljastamiseen. Voidaan ajatella, että taiteiden avulla tätä tehtävää voi kukin suorittaa hienostuneesti ja hellävaraisesti.

<sup>6</sup> Lehtonen (1988) s. 28.

<sup>7</sup> Lehtonen (1988) s. 28 - 29.

tämän prosessin myötä tapahtuvaan eksistentiaaliseen muutokseen, josta työskentelyn tuloksena syntynyt objekti kertoo. Taideteos on ymmärrettävissä ainoastaan tämän subjekti-objekti -suhteen kautta. Eräänlaisessa samaistuvassa ”tietämisaktissa” taideteosta tarkastelevat ”minät samaistuvat toisiinsa teoksen tarjoaman objektisuhteen ilmaiseman ei-esittävän ja ”tunnenäyttömään” vetoavan ”totuuden kautta”<sup>8</sup>

Mutta toisaalta Martin Heidegger on todennut taiteen liukuneen pois alkuperäisestä tehtävästään, olevaisen paljastamisesta. Taideteoksilla ei enää ole sellaista merkitystä joissakin yhteisöissä, kuin Heidegger katsoo niillä ennen olleen. Taiteen menetettyä alkuperäisen tehtävänsä on sen tutkimuksesta samalla tullut ”estetiikka”, turhaa ”saivartelua” vailla kosketuskohtia ”totuuden” kanssa.<sup>9</sup> Jazzmusiikin suhteen rohkenen olla tässä asiassa eri mieltä: Jazz - ”pienten ihmisten suuri taide<sup>10</sup> - on monille elinikäinen ”tehtävä”, voisi sanoa ”kyllin haasteellinen juttu” jotta siihen voi todella samastua ja pyrkiä löytämään siitä oman olemassaolonsa ”totuus”. Viittaen edelliseen lukuun, jossa käsiteltiin jazzia elämäntapana. Käsittääkseni jazzin ”sanaton estetiikka” jollakin tapaa vielä ”säestää” tätä ajatusta.

Esitän edellisen pohjalta jazzin fenomenologisen etiikkani, mitä tulee soiton rehellisyyteen, ”totuuteen” taiteessa: Musiikki on niinkuin se on ja miten se tulee luonnollisesti ihmisestä ulos kiertelemättä ja kaunistelematta, *yrittämättä olla muuta kuin mitä se on*. Toimissaan kriittisen tiedostava ja refleksiivisesti suuntautunut muusikko ilmaisee rehellisesti ja avoimesti tunteitaan improvisoinnissaan, joka ilmentää koko hänen elämänsä pohjaten siihen. Pitäisi siis olla *rehellinen itselleen ja taustalleen*. Toteuttaa rehellisesti omia *mahdollisuuksiaan*, eksistentiaalistit sanoisivat ”jos olet Ben Webster -tyyppi, älä yritä soittaa kuin Charlie Parker” -hengessä.

Mutta palatkaamme vielä hetkeksi edellä olleeseen Stearns-sitaattiin. Huomio kiintyy edellä olleen Stearns-sitaatin lausumaan ”on oltava jotakin sanomista”. Mikäli ei ole mitään erityistä sanottavaa, muusikko voi tietenkin piiloutua tekniikan taakse. Jos esitetään vain opittua taitoa, jää ”olemisen” syvin olemus saavuttamatta. Tekniikan oppiminen häivyttää

<sup>8</sup> Lehtonen (1988) s. 29.

<sup>9</sup> Lehtonen (1988) s. 30.

<sup>10</sup> Lehtonen (1988) s. 31.

persoonan (primääri-prosessin) ja korostaa vain sekundääriprosessia ilman erityistä sanottavaa, ilman että todellinen persoonallisuus tulee esille - oli se sitten millainen tahansa. Tätä nimitän tekniikan taakse piiloutumiseksi. Tässä mielessä erittäin taitavakin soitto voi olla luonteeltaan, laskelmoivaa, estynyttä, "totuutta" piilottelevaa - kysymys on sivumennen sanoen suuri haaste myös musiikkipedagogiikalle. Laskelmoivaa - miten?

Jazzin etiikan tarkastelun kannalta yksilön narsistinen ydin on aivan ilmeisesti tärkeä alue: Kyse on siitä, haluatko antaa toisille musiikkisi arvokkaana lahjana, kuten elämä on sinulle lahja, jota ei tule tarpeettomasti tuhjata. Oletko vapaa turhista pyyteistä, jolloin musiikki itsessään on toiminnan päämäärä. Vai onko musiikkisi kauppatavara, jonka pyrit vaihtamaan maineeseen ja kunniaan. Ohjaako toimintaasi ennakointi, odotusten täyttäminen, jolloin musiikki itsessään ei ole päämäärä vaan väline oman 'itsen' pönkittämiseksi. Näillä kahdella seikalla on merkittävä ero.<sup>11</sup> Kurkela täydentää tässä merkittävästi edellä esillä ollutta mielihyvä-estetiikkaansa: Pelkkä oma mielihyvä ei yksin riitä, vaan olennaista on kyky jakaa mielihyvä (ja -paha) muiden ihmisten kanssa. Tästä voisi jatkaa kirjoittamalla taiteellisen toiminnan palveluluonteesta.

Luovuudessa *on* epäilemättä paljon narsistisia aineksia; tätä selviteltiin edellisissä luvuissa. Aiheeseen liittyen psykiatri Tor-Björn Hägglund on lausunut seuraavan ajatuksen: Energiansa suuntaamisen kannalta taiteilijan on hyvä tietää, että luovuuden vastakohtana on vallantavoittelu; ulkoinen tai sisäinen: ihminen pyrkii hallitsemaan ja rakentamaan aitoja. Todellinen luovuus on lahja ihmiseltä ihmiselle.<sup>12</sup> Tällöin luovan yksilön narsismi "on löytänyt hyvän sublimoidun ratkaisun"<sup>13</sup>.

Eero Tarasti puolestaan on todennut ensiksikin tietystä musiikin tutkimusilmaston muutoksesta kirjoittaessaan, ettemme voi sulkea tutkimuksesta pois eettisen laajaa aluetta. Edelleen (kursivointi minun)

emme ylipäättään voi tyytyä tutkimaan mitään ilmiötä redusoituna johonkin sen aspektiin, vaan joudumme ottamaan huomioon jopa abstrakteimmassa taideteoksessa sen

---

<sup>11</sup> Kurkela (1995b)

<sup>12</sup> Kivirinta (1983)

<sup>13</sup> Hägglund (1985) s. 144.



todellisuuden koko painon, joka on tuottanut sen ja joka puhuu siinä omien merkkijärjestelmiensä kautta. *Tekijän intentioita* ei voi sulkea pois minään 'intentioharhana', sosiaalista kontekstia, musiikin 'ekomuotoa' (provencelaisen tutkijan Bernard Vecchionen keksimä termi) ei voi jättää huomiotta 'ulkosemioottisina olosuhteina'.<sup>14</sup>

Samalla Tarasti kiinnittää huomionsa samaan subjektin narsismin ongelmaan kuin Kurkelakin. Tarastin mukaan etiikan mukaanottaminen paradoksaalisesti sekä nostaa subjektin etualalle että kadottaa sen. Olennaista hänen mukaansa teossa ei suinkaan ole teon lopputulos, vaan intentioista, subjektista käsin tarkasteltuna se seikka, *missä mielessä teko on tehty*. "Eettisen tulkinnan subjekti on ennen kaikkea semioottisessa mielessä mielessä täydellä modaalisella kompetenssilla varustettu, tahtova, voiva, tietävä, täytyvä, uskova subjekti." Miten subjekti sitten katoaa? Tarastia mukaillen voisi kuvitella 'eettisen' epäitsekkäästi toimivan muusikon ihanteen, jota Kurkelakin edellä edellytti. Tarastin mukaan (sulkeissa lisäys minun):

Kyseessä on subjekti joka siirtää oman välittömän mielihyvän toteuttamisensa taka-alalle toimiakseen myyttisessä roolissaan aktantimallissa lähettäjänään menneiden sukupolvien nimettömät tutkijat (muusikot), auttajanaan hyvä tahto ja objektinaan tieto.

Mutta toisaalta subjektin katoamisen tai sulautumisen täytyy tapahtua jonkun korkeamman päämäärän vuoksi, jotta voitaisiin sanoa että kyseessä on eettinen valinta.<sup>15</sup>

'Tausta', 'menneet sukupolvet' ym. kollektiiviset seikat kietoutuvat diskurssissani vähitellen yhä enemmän etiikkaan ja sen 'korkeampiin päämääriin'.

### 3.10.2. Kollektiivinen etiikka

Tässä yhteydessä ei voi muuta kuin ajatella "tahtoa sulautumisesta suureen traditioon" jonkinlaisena eettisenä valintana. Voisi ajatella myös "samastumista suureen traditioon" - samastuminen oli laajemmalti esillä aiemmin. Musiikin mahdolliseen palveluluonteeseen jo edellä viittasin.

---

<sup>14</sup> Tarasti (1993) s. 63.

<sup>15</sup> Tarasti (1993) s. 64 - 66.

Jazzin meditatiivisen aspektin yhteydessä oli myös puhetta eräänlaisesta tietoisien subjektin painumisesta taka-alalle, jolloin ”suuri traditio” pääsee virtaamaan jollakin tapaa ”automaattisesti”. Yhteys etiikkaan näyttäisi nyt olevan tälle aspektille ilmeinen.

Henri Broms tulkitsee Mihail Bahtinia ja hänen kollektiivista kielifilosofista näkökulmaansa seuraavasti: Ensiksikin ’yhteiset merkitykset’ pohjaavat *yhteisiin arvoihin*: siihen, että jokin tilanne on ”yhteisesti nähty”, ”yhteisesti tiedetty” ja ”samalla tavoin arvostettu”. Bahtin torjuu kaikki individuaaliset merkitykset satunnaisina. Yksityisiä kokemuksia ei voi yhteisesti omaksua. ”Vain sellainen lausuma, mikä on kaikille meille yhteinen, voi tulla lausuman yhteisesti omaksutuksi osaksi”, Broms kirjoittaa Bahtinia tulkiten - siis vain yhteinen voi olla myös yhteisesti merkittävää - lyhyesti ja hiukan tautologisesti ilmaistuna. ”Lisäksi tämä perusteeltaan sosiaalinen ilmiö on täysin objektiivinen; se koostuu ennen kaikkea puhujien näkemän materiaalsen maailman ykseydestä”, myös yhteisistä elämänolosuhteista jne., jotka luovat yhteisiä arvoja, Broms kirjoittaa edelleen. ”Yhteisesti omaksutut arvoasetelmat eivät näin ole subjektiivisia tunteita, vaan säännönmukaisia ja olennaisia sosiaalisia tosiasioita”, Broms jatkaa. ”Individuaaliset subjektin tunteet voivat astua näyttämölle vain ylä-ääninä, jotka säestävät sosiaalisen arvostuksen perusäänikertaa<sup>16</sup>. ”Minä” voi toteuttaa itsensä verbaalisesti ainoastaan ”meidän” pohjalta”. Broms kirjoittaa edelleen (kursivointi minun):

Bahtinin mukaan jokaisessa sanassa, joka sanotaan tai kirjoitetaan, on mukana jo toinen ihminen itse sanojan ohella. Jokainen sana on kahden tai useamman puhujan yhteisvaikutuksen tulos. Jokaisessa ”minän” lausumassa on mukana ”sinä”. Bahtinin mukaan jokaiseen sanaan kätkeytyy toinen näkymätön sana. Kielen *dialogista* ulottuvuutta ei pelkästään lingvistiikka pysty näkemään.<sup>17</sup>

Mikäli taide on jollakin tapaa ”kieli”, pätevät nämä kielen lainalaisuudet taiteenkin alueella. Nyt voidaan ajatella, että myös taiteen objektiivinen merkitys on nimenomaan sen yhteisöllisyydessä. Voimme kommunikoida - myös taiteellisessa mielessä - ainoastaan tradition puitteissa, tradition ’taustaa’ vasten, fenomenologi ehkä sanoisi. Tässä ei voida olla kaukana

<sup>16</sup> Johdannossa uumoilin jotenkin tähän tapaan että ”yksilöllisyys elää ylärakenteissa” - siis jazzin elementtien *musiikillisissa* rakenteissa.

<sup>17</sup> Broms (1985) s. 61 - 62.

siitä, mitä Heidegger on esittänyt taiteen perimmäisestä luonteesta: se on ikäänkuin töytäisy, tutun näkemistä uudessa valossa. Tai hänen tarkoittamansa ”pienien ihmisten suuri taide”, missä subjekti liukuu takalalle ”tärkeintä että taideteos on tehty” -tapaan: taideteoksen alkuperä siis on myös taiteilijan alkuperä. Heideggerilainen kätkeytyminen/paljastaminen -polariteetti on jazzmusiikissa lisäksi paitsi henkinen, myös rakenteellinen ilmiö: kyse on ”kaikkien ilmeisimmän” kätkemisestä.

Mielestäni nyt ollaan jazzin estetiikan ja merkityksen aivan ydinkysymyksessä, samalla kun tässä tulee hahmotelluksi eräänlainen jazzin ”antiromanttinen” taidekäsitelmä - täydellinen vastakohta kaiken sen jälkeen mitä esitin ’jazzin vitalismi’ -luvussa. Ero onkin nyt vain siinä, että jazz heijastelee lähinnä vain ”yhteisiä luonnollisia tunteja” päinvastoin kuin esim. romantiikan lied, jossa ”yhteisten tunteiden” ohella yksityisen subjektin kokemukset ovat voimakkaasti läsnä. Juuri tämän koin senegalilaista tanssia katsellessani - tietyn yleispätevyyden, mitä tulee esim. libido-symboliikkaan ja sen ilmaistamiseen.

Nyt myös yksi diskurssini perusteema, jazzin ”sanaton estetiikka” voidaan selittää entistä täydellisemmin: Kyse on yhteisistä kokemuksista, joihin ei tarvita sanoja, koska kokemukset ovat yhteisiä. Kaikki ymmärtävät ne, eikä niitä tarvitse sen vuoksi selitellä; ei tarvitse mennä Heideggerin tarkoittamaan esteettiseen saivarteluun yksittäistapauksista. Ei mennä sen pidemmälle estetisointiin kuin on yhteisesti mahdollista vaan pitäydytään yhteisesti sovitussa rajoissa. Tyyllillisesti yhtenäisessä kulttuurissa tämä on mahdollista. Paatunut jazzin harrastaja tietenkin voisi pitää koko tätä diskurssia turhanpäiväisenä saivarteluna - pääasia että soitetaan! Voidaan ajatella, että jazzin esteettinen vähäpuheisuus perustuu pohjimmiltaan *kehon* sanattomaan kieleen, jonka kaikki ymmärtävät - jos ymmärtävät.

Bromsin mukaan ajatus ”minä vain meidän pohjalta” johtaa koko kollektiivisen estetiikan ja esim. kirjallisuuden lajityyppien, ”genrejen”, ymmärtämiseen. Hyväksytyn sanontatavan, *tyylin* puitteissa kirjailija voi tuoda yksityisyytensä parhaiten esiin. ”Näihin kirjallisuuden lajityyppeihin on vuosisatojen kehitystyön ansiosta kerääntynyt ikäänkuin jotakin yli-inhimillistä, ”pyhää” ”, Broms kirjoittaa.<sup>18</sup> Yleispätevyyttä, voisi myös sanoa. Näin jazz tyyllitaiteena saa aivan uudenlaista perustelua: tyyllissä on

---

<sup>18</sup> Broms (1985) s. 62 - 63.

tiettyä yleispätevyyttä - tai luonnollisuutta, voisi edelleen sanoa. Muuten ei ole selitettävissä, että nämä monet musiikin muodot edelleen yhä uudelleen ja uudelleen vetoavat myös uusiin sukupolviin. Tämä on keskeinen teema, jolle olen lopulta rakentanut koko diskurssini, kuten jo tutkielman nimestä käy ilmi.

Charles Taylorin ”autenttisuuden etiikasta” saan lisää tukea edellä olleille käsityksilleni - Lionel Trillingiä seuraten Taylor käyttää nykyaikaisesta rehellisyyden ihanteesta nimitystä *autenttisuus*<sup>19</sup>: ”Rehellisyys itselleni merkitsee uskollisuutta omaperäisyydelleni, ja se taas on jotakin sellaista, jonka voin vain itse ilmaista ja löytää. Kun ilmaisen aidon minuuteni, määrittelen samalla itseni. Toteutan mahdollisuutta, joka on avoinna nimenomaisesti minulle.”<sup>20</sup> Kirjoittaessaan tällaisesta etiikasta Taylorin yksi keskeinen teema on ihmisen individualismi ja myös sen pimeä puoli so. itsekeskeisyys, jopa narsismi, kuten edellä todettiin, jota siivittää ”välineellisen järjen” ylivalta - äärimmäinen utilitarismi ja narsistinen arvorelativismi, atomistinen ajattelutapa - vastakohtana asioiden aristoteliselle ”luonnolliselle järjestykselle” tai Jumalan tahdolle. Taylor kirjoittaa (kursivointi minun):

Ennen ihmiset näkivät kuuluvansa osina johonkin yläpuolelleen kohoavaan järjestykseen. Joissakin tapauksessa kyseessä oli kosminen järjestelmä, ”olemisen suuri ketju”, jossa ihmiskunta esiintyi asianmukaisella paikallaan enkelien, taivaankappaleiden ja maanpäällisten eliöiden seurassa. Maailmanjärjestyksen hierarkia heijastui ihmisyhteiskunnan omissa hierarkioissa. Ihminen oli yleensä kahlittu tiettyyn paikkaan, rooliin ja asemaan, johon hän kuului ja josta hänen oli lähes mahdotonta luopua. Moderni vapaus koitti, kun luottamus tuollaisiin järjestelmiin murrettiin.

Samalla kun perityt järjestelmät rajoittivat ihmisten elämää, ne kuitenkin myös antoivat *merkitystä* maailmalle ja yhteisölämälle. Ihmistä ympäröivät oliot eivät olleet vain hänen käyttöönsä soveltuvia raaka-aineita ja työkaluja, vaan niillä oli merkitys, joka seurasi kunkin olion paikasta olemisen ketjussa. Kotka ei ollut vain muuan lintulaji vaan lintujen kuningas. Samoin yhteiskunnan rituaaleilla ja normeilla oli muutakin kuin vain välineellistä merkitystä. Suurten maailmanjärjestyksien kumoamista on kutsuttu maailman vapauttamiseksi lumouksesta; samalla kadotettiin paljon lumoaavuutta.<sup>21</sup>

---

<sup>19</sup> Taylor (1994) s. 46.

<sup>20</sup> Taylor (1994) s. 59.

<sup>21</sup> Taylor (1994) s. 34 - 35.

Tässä luonnostellun jazzin kollektiivisen eettisen valinnan merkki on tietenkin 'harjoittelu'. Aiemmin kuvailtu kuvailtu jazzin periaatteellinen epätäydellisyys ei sulje pois sitä, minkä trumpetisti Wynton Marsalis on ilmaissut omassa jazzin "etiikassaan": Marsalisin mukaan kaikki jazzin mestarit olivat taitavia "teknikkoja". Periaatteena oli tiukka täydellisyyden tavoittelu, vaikka he saattoivat elää kuin "pellossa". Hän haluaa tehdä jazzista kunniallista ja pelastaa sen mustan elämän romantisoinnilta. Vapaus ei ole Marsalisin mukaan tietämättömyyttä ja oppimattomuutta, vaan jazzin soittaja on vapaa vasta silloin, kun hän hallitsee instrumenttinsa ja voi soittaa sitä, mitä itse haluaa. Todellinen jazzmuusikko ei myöskään ole koskaan teknisen taidon orja. "Harjoittelu on ensimmäinen moraalinen merkki". Edelleen Marsalisin mielestä mitään uutta ei voi luoda, jos ei tunne perinnettä - edellisten sukupolvien saavutuksista on vain otettava opiksi. "Jos olisin konservatiivi, heittäytyisin heti muotien vietäväksi. Jazzin soittajan on syytä jättäytyä aina niiden ulkopuolelle."<sup>22</sup> Marsalisin ajattelutapa on itse asiassa hyvin lähellä saman asian psykoanalyttistä tulkintaa. Hägglundin mielestä tunteiden sublimointi voi ilmetä "yliammuttuna narsistisena korjauksena", jolloin yksilö "voi pyrkiä ilmaisemaan itsensä korostuneen muodinmukaisesti voidakseen paistattaa narsismiaan hyväksymisen auringossa"<sup>23</sup>. Rechartin mukaan taas:

(Musiikin) käsittelyn muodot ovat lukemattomat, mutta sisäisen tehtävän tulisi olla aina mukana musiikissa, jotta se ei jäisi näperteleväksi tekniseksi harjoitelmaksi. Sisäinen tehtävä puuttuu silloinkin, kun musiikillinen ilmaisu rakentuu muodin seuraamiselle ja kliseille. Kliseiden määrä on varsin rajallinen, sisäisten muotojen määrä on rajaton.<sup>24</sup>

Tai Marsalisin ajattelutapa osuu hyvin yksiin myös Martin Heideggerin hyvin tärkeän perusajatuksen kanssa:

Mitä tahansa ja kuinka tahansa saatamme yrittää ajatellakin, ajatteleminen tradition puitteissa. Traditio voittaa kun se vapauttaa meidät taaksepäin ajattelemisesta ajattelemaan eteenpäin, joka ei ole enää suunnittelua. Vain silloin kun me käännyimme syvällisesti sitä kohti, mitä on jo ajateltu, me suuntaudumme ajattelemaan sitä, mikä vielä täytyy

<sup>22</sup> Uusitorppa (1995b)

<sup>23</sup> Hägglund (1985) s. 144.

<sup>24</sup> Rechart (1984) s. 89.

ajatella.<sup>25</sup>

Siis ”laskelmoimatta eteenpäin”. Eero Tarasti täydentää edellä olleita ajatuksia seuraavasti:

Eettisyys voi ... ilmetä erityisenä ’semanttisena’ eleenä, esteettisenä kategoriana - niin kuin uskonnollisuuskin musiikissa. Jos jostain taiteilijasta sanotaan, että hänen tulkintojaan luonnehtii eettinen tinkimättömyys se tarkoittaa tietynlaista sisäistä kurinalaisuutta, tietyistä periaatteista kiinnipitämistä, johtoajatuksena *Perfer et obdura labor hic tibi proderit olim ...*<sup>26</sup>

### 3.10.3. Psykoanalyttinen näkökulma

Otan seuraavaksi esille ”jazzin etiikan” psykoanalyttisen tulkinnan, niinkuin olen sen ymmärtänyt Kimmo Lehtosen kirjoitusten pohjalta. Hän yhtyy mielihyvin Melanie Kleinin<sup>27</sup> käsitykseen siitä, että musiikki ja muukin taide merkitsevät

rakastettujen objektisuhteiden eheyttämistä ja parantamista. Minä pyrkii musiikillisten objektisuhteiden käytön kautta eheyteen ja tasapainoon liittämällä toisiinsa psyykensä rakenteita ja tätä kautta säilyttämään kaivatun ja rakastetun objektin ”sisäisen” symbolisen representaation.

Voimat, jotka pyrkivät tekemään taiteellisen integraatiotoiminnan ”tyhjäksi”, liittyvät puolestaan varhaislapsuuden aggressioon, joka esiintyy tuhoavan ”kuoleman vietin” muodossa läpi ’minän’ kehityshistorian.

Näin ajatellen musiikki ei olekaan harmiton leikki, jossa pyritään vain vaarallisten ja vaikeiden kokemusten uudelleenhallintaan, vaan todellakin ”kuvaus” itse luovan objektisuhteen ja varhaista depressiota edustavan kuoleman vietin taistelusta ihmisen sisimmässä.<sup>28</sup> Itse asiassa musiikissa, kirjallisuudessa ja runoudessa esiintyvä Faustus-teema (”jumalalta saatu tehtävä kontra paholaisen kanssa tehty sopimus”) on tämän asetelman

<sup>25</sup> Ahokallio ja Tiilikainen (1995) s. 145.

<sup>26</sup> Tarasti (1993) s. 69.

<sup>27</sup> Alkuperäinen lähde: Klein, Melanie (1936): *The Psychogenesis of Manic-Depressive States*, Int. J. Psychoanal., 16, s. 145 - 175.

<sup>28</sup> Lehtonen (1988) s. 49.

vertauskuvallinen taiteellinen ilmentymä.<sup>29</sup>

Thomas Mann kirjoittaa romaanissaan *Taikavuori* tästä tematiikasta antaessaan romaanin ”sankarin” Hans Castorpin pohdiskella Frantz Schubertin ”Lehmus”-laulun synnyttämiä mielikuvia:

Mihin sitten perustuivat epäilykset, jotka Hans Castorpin omassatunnossa ja ajatuksissa olivat heränneet lumoavan laulun hänessä synnyttämää rakkautta kohtaan? Mikä oli tuo niiden taustalla väikkyvä maailma, jota hänen omatuntonsa ounasteli kielletyn rakkauden maaksi? Se oli kuolema. Mutta tällainen lausumahan on selvää mielipuolisuutta! Tuollainen ihastuttava laulu! Puhdas mestariteos, joka on kohonnut ilmoille kansansielun perimmäisistä, pyhistä uumenista - kuvaamaton aarre, kaiken hartauden perikuva, itse rakastettavuus! Mikä inhottava loukkaus!

Niin, niin, kauniisti sanottu - siten kai on jokaisen vilpittömän ihmisen puhuttava. Kaikesta huolimatta piili tuon viehättävän hengentuotteen taustalla kuolema. Hans Castorp kuunteli kappaletta usein, koska se kiehtoi hänen mieltään, mutta uumoili ja selvitteli itsetutkiskeluissaan siihen sisältyvää tiettyä luvattomuutta. Alkuperäiseltä olemukseltaan ei kenties kohdistunutkaan kuolemaan, vaan tuohon eloisaan ja kansanomaiseen hengenilmiöön, mutta sitä kohtaan osoitettu myötäelämys oli kuitenkin kuoleman hellimistä. Alkuvaiheissaan se kieltämättä oli puhdasta hurskautta, hienoa ja rehellistä tunnetta, mutta lopputulos oli synkkiin seuraamuksiin johtava.

...

Hans Castorpin viehättävä koti-ikävä laulu, henkinen ilmapiiri, johon se kuului, ja hänen taipumuksensa rakastaa tuota maailmaa - olivatko ne ”sairaita”? Ei ikinä! Ne olivat maailman miellyttävimpiä ja terveimpiä ilmiöitä. Niin ... hedelmiä, jotka tietyinä hetkenä riippuvat silmien edessä tuoreina ja houkuttelevina, mutta osoittavat suurta taipumusta mätänemiseen - tuottivat oikealla hetkellä nautittuina mielelle suurta virkistystä, mutta seuraavassa silmänräpäyksessä, väärällä hetkellä, levittivät syöjien keskuuteen mädätystä ja turmiota. Nämä elämän hedelmät olivat kuoleman tuotteita ja johdattivat kuolemaa kohti. Todellinen sielun maailman ihme - kenties kaikista suurin omaatuntoa vailla olevan kauneuden silmissä ja sen siunaama. Sitä vastoin siihen pätevistä syistä suhtautuivat epäluuloisesti mietiskelevä, vastuullinen elämänmyönteisyys ja rakkaus kaikkeen orgaaniseen, kun taas omantunnon langettaman lopullisen tuomion mukaan se oli nujerrettava itsensä voittamalla.<sup>30</sup>

<sup>29</sup> Lehtonen (1988) s. 47 - 48.

<sup>30</sup> Mann, Thomas (1983): *Taikavuori*, WSOY, Juva, s. 651 - 653.

Sama asiaa ilmenee siinä, mitä pianisti Claudio Arrau on sanonut psykoanalyysistä: se on taiteilijalle tärkeä keino kasvaa ”todellisiin mittoihinsa”. ”Nuoren taiteilijan on antiikin mytologian sankarin tavoin taisteltava ja voitettava itsessään, piilotajunnassaan, olevat demonit ja kiusaajat. Tämä integraatioon ja yksilöllistymiseen tähtäävä prosessi on avain itsensä täyteen tiedostamiseen ja itseymmärrykseen.”<sup>31</sup> Tai kuten Joseph L.Henderson kirjoittaa C.G.Jungin ajatuksia tulkiten:

Sankarin ja lohikäärmeen välinen taistelu on tämän myytin aktiivisempi muoto, ja se tuo selvemmin esiin arkkityypisen teeman siitä, kuinka minä saa voiton regressiivisistä pyrkimyksistä. Useimmilla ihmisillä persoonallisuuden pimeä tai kielteinen puoli pysyy tiedostamattomana. Sankarin sen sijaan on oivallettava, että varjo on olemassa ja että hän voi saada siitä voimaa. Hänen on päästävä sovintoon omien tuhoavien voimiensa kanssa jotta hän voisi tulla niin voimakkaaksi, että hän voittaa lohikäärmeen - toisin sanoen ennen kuin minä voi voittaa, sen on hallittava ja omaksuttava myös varjonsa.<sup>32</sup>

Kunakin ajan musiikissa, esim. nykyajan teknopopissa, voi tietenkin nähdä heijastuksia ajan demoneista, on aivotutkija Matti Bergström huomauttanut<sup>33</sup>. Ja vielä formaalinen näkökulma edellä esitettyyn sitattiin Erik Wahlströmin esittämänä:

Perustavanlaatuisen ero laulettuun ja puhutun puheen välillä on siinä se, että edellisestä puuttuu jälkimmäisen lauseintonäkökulma. Musiikki ei voi koskaan toistaa puheen luonnollista melodiaa. ... Laulettu teksti tulee aina olemaan tyylitelty, muunnettu variantti saman tekstin puhutusta muodosta. Näin teksti on erotettu luonnollisesta, jokapäiväisestä yhteydestään. Laulu vaikuttaa kuulijaan vieraannuttavasti, se on luonnoton, normaalitodellisuudesta etäännyttänyt ilmaisumuoto. Laulaja on *naamioinut* puheensa, hänen oma minänsä ei enää ole havaittavissa. Hän on sulkeutunut inhimilliseltä kommunikaatiolta ja pukeutunut vieraan olennon rooliin - joko hyvässä tai pahassa tarkoituksessa.<sup>34</sup>

Mutta eikö ”jazzlaulu” tai myös instrumentaalisen jazzin

<sup>31</sup> Lehtonen (1988) s. 48.

<sup>32</sup> Henderson, Joseph L.(1991): ”Muinaiset myytit ja moderni ihminen” teoksessa *Symbolit: piilotajunnan kieli*, toimittanut Carl G.Jung, suomentanut Mirja Rutanen, Otava, Madrid, s. 120 - 121.

<sup>33</sup> Kotirinta, Pirkko (1995a): ”Luovuus on kamppailua pelon voittamiseksi”, *Helsingin Sanomat* 19.2.1995.

<sup>34</sup> Wahlström, Erik (1973): ”Kielen melodiset ilmiöt ja vokaalimusiikki I”, suomentanut Outi Ahava, *Musiikki 2/1973*, s. 6 - 7.



puhelaulunomaisuus - näistä ilmiöistä on myöhemmin puhe - juuri pyri pitäytymään lähemmäs tämänpuoleista, tekisi taas mieli sanoa luonnollista ”normaalitodellisuutta”?

Kimmo Lehtonen on kiteyttänyt päätelmänsä ”musiikista objektina” seuraavaan muotoon: Musiikki toimii *hyvänä objektina* silloin, kun se ilmenee *transitionaalisena objektina*, jonka avulla kuulija (kokija-tekijä) voi siirtyä leikin ja transitionaalikokemusten maailmaan; Tai kun se ilmenee *self-objektina*, joka voidaan ”hädän hetkellä” kutsua apuun suorittamaan yksilön puolesta psyykkistä työskentelyä, jota tämä ei muutoin voisi tehdä. Näiden kahdentyyppisen ”objektivoitumisen” välillä voi tapahtua vuorovaikutusta ja siirtymää puolelta toiselle.

Taas *pahana objektina* musiikki toimii silloin, kun se ilmenee kontrolloimattomana ja hallitsemattomana elementtinä, joka aktivoi kontrolloimatonta ”libidoa” ja siihen liittyvää symbolista prosessia. Tässä merkityksessä musiikkiin liittyvät ihmisen psyyken pysäyttävät ja suojaavat voimat. Musiikki edustaa rauhatonta ja sitomatonta psyykkistä energiaa.<sup>35</sup> Annetaanko esimerkiksi free-jazzissa periksi kontrolloimattomille psyykkisille voimille tms.? En usko näin, mutta esimerkiksi voimakkaasti kaupalliseen ”businekseen” sitoutunut ns. heavy rock -musiikki kaikkine ulkomusiikillisine tehokeinoineen - kuoleman palvonta ym. - viittaa kyllä tähän Lehtosen tarkoittamaan suuntaan.

Vielä Paul Bruntonilta sama ajatus (suluissa olevat lisäykset minun):

On mieluummin hakeuduttava sellaisten teosten pariin, jotka eivät vedä ihmistä takaisin epätoivottuihin tunteisiin vaan jotka päinvastoin ylentävät sielua, jalostavat sitä ja saattavat sen henkisen ilon majesteettisuuteen. On todella tunnustettuja neroja, jopa kunnioitusta herättäviä neroja, joista on joko tullut innoituksensa fyysisesti hieroutuneita välikappaleita tai jotka välitystehtävänsä epäonnistuessa (vrt. Tarastin ”epäitsekkään toimijan myyttinen aktanttimalli”) ovat luovuttaneet ihmeelliset taitonsa ja lahjansa itse helvetin käytettäväksi. Kun kohtaamme sellaisten taiteilijoiden teoksia saatamme huomata ja myöntää että kyseessä on nero. Meidän on kuitenkin erehtymättömästi muistettava, että kyseessä on toki totuuden vääristelmä, toisin sanoen väärennös, ja että se ilmentää niitä tuhoavia näkymättömiä voimia, jotka ovat nousseet esiin itse manalasta. Kaiken tämän tajuten on parempi olla vajoamatta näiden teosten ilmapiiriin (vrt. *Taikavuoren* Hans Castorp) ja

---

<sup>35</sup> Lehtonen (1988) s. 50.

kääntyä toisaanne etsimään terveellisempää ja puhtaampaa ilmaa.<sup>36</sup>

Samanlainen eettinen kannanotto sisältyy apulaisprofessori Jorma Heikkilän P. Simonovilta<sup>37</sup> lainaamaan ajatukseen, jonka mukaan ”positiivisilla emootioilla on huomattavasti suurempi produktiivinen merkitys luovassa suorituksessa kuin negatiivisilla. Hän korostaa, että luovuuden kehittämisessä tarvitaan syvää otetta. Epämiellyttävien tunteiden eliminoiminen ei pelkästään riitä. Kuitenkin positiiviset tunteet on herätettävä ärsyttämällä. Simonov on sitä mieltä, että positiivisia emootioita voidaan kehittää informaatiota lisäämällä.”<sup>38</sup> Jos tämä pitää paikkansa, ”tieto ei lisääkkään tuskaa” vaan päinvastoin.

#### 3.10.4. Subjektin ongelma

Jo edellä Eero Tarasti totesi sen paradoksin, joka syntyy kun etiikka otetaan mukaan tarkasteluun: toimiva subjekti sekä nousee etualalle että katoaa. Tätä ajatusta on syytä vielä pohtia. Palaan yhteen aiemmin esillä olleeseen sitaattiin, joka nostattaa uudelleen tämän mielenkiintoisen kysymyksen. Tämän alaluvun alkupuolella todettiin, että ollakseen rehellinen ja ”aito” muusikon on *peittelemättä ilmaistava itseään ja minuuttaan*. Toisaalta Kimmo Lehtonen on kirjoittanut:

Mitä syvemmillä psyykkisen varhaishistoriansa ja ruumiillisten merkitysskeemojensa edustamaan ”ajattomuuteen” ihminen yrittää kurkistaa, sitä dramaattisemmin hän kohtaa eksistentiaalisia ”minättömyyden”, ”minän liukenemisen” ja ”hajoamisen kokemuksia”, joissa minän nykyhetkeen ankkuroituvat kokemukset ja ”minuuden elämykset” katoavat. Tällaisissa luovissa tiloissa ”ajan suunta” voidaan muuttaa ja niissä tapahtuu jatkuvaa virtailua ja liikettä ... menneen, nykyisen ja tulevan välillä. ... Ajassa tapahtuva liike, tietynlainen ”virtauksen (flow) kokemus”, edellyttää kuitenkin ”minän” kontrollitoiminnan siirtymistä syrjään ”puhtaan” kokemuksen tieltä, jossa ihmisen ruumiilliset ja alitajuiset intentiot automaattisesti transformoituvat soivaksi todellisuudeksi.<sup>39</sup>

<sup>36</sup> Brunton (1985) s. 171 - 172.

<sup>37</sup> Alkuperäinen lähde: Simonov, P. (1970): Emotions and Creativity, *Psychology Today* 4/1970, s. 51 - 55.

<sup>38</sup> Heikkilä (1985) s. 105.

<sup>39</sup> Lehtonen (1988) s. 38.

Matti Ripatti on formuloinut tämän kysymyksen seuraavasti: ”Mikä on esittämisen ja olemisen suhde? Miten katseen kohteena oleminen vaikuttaa esittäjään? Lopulta päädytään viehättävään paradoksiin, jossa esiintyjän yhtäältä *pitäisi esiintyä vain itsenään ja toisaalta luopua minästään.*”<sup>40</sup> Muusikon pitäisi ilmaista soitollaan tunteitaan ja minuuttaan ja samalla sulautua ”epäitsekäästi suuren tradition virtaan”? Voiko näiden tekijöiden väliltä löytyä jokin hiuksenhieno tasapaino?

Kielestä käsin tarkasteltuna Bahtinin ajatus tähän tematiikkaan: ”Kielen organisoiva keskus ei ole meidän sisällämme vaan meidän ulkopuolellamme. Meidän tunteemme eivät muovaa kieltä vaan tuo *ulkopuolinen sopimuksenvarainen kieli hahmottaa tunteitamme.* Sen vuoksi voidaan sanoa, että korkeamman järjestyksen, me-elämyksen ohella on olemassa alemman järjestyksen ilmiöitä, minä-elämyksiä. Minä-elämys etsiytyy kohti häviämistään, kohti äärimmäistä minä-elämystä. Kun se lähestyy tätä häviämisen rajaa, menettää se filosofisen ja ideologisen muotonsa, jopa lopulta tietoisuuden itsestäänkin.” Bromsin mukaan Bahtin viittaa tässä psykoottiseen mieleen, joka on vain omassa maailmassaan täysin erossa muista.<sup>41</sup>

Miten Paul Brunton ajattelee ”fenomenologisesti” tämän asian, kun ”henkilökohtaisen minän tavanomaiset ääriviivat muuttuvat itsestään epäselviksi”? (kursivointi minun):

Jotta tämän tilan voisi kuvailla tarkemmin on ensin täsmennettävä sanan ”kadota” merkitys edellisessä virkkeessä toteamalla, että *katoaminen tapahtuu huomion etualalta sen taka-alalle.* Ei siis tapahdu täydellistä katoamista. Tapaus muistuttaa hieman nerokasta näyttelijää, joka pystyy täydellisesti esittämään esimerkiksi Hamletia ja eläytymään jokaiseen vuorosanaansa, mutta samalla jossakin hänen *mielensä taustalla on kuitenkin tietoisuus hänen omasta henkilökohtaisesta identiteetistään.*<sup>42</sup>

Tästä voisi päätellä, että ’minuus’ ei sittenkään taiteessa liukene täydellisesti kuten mystiikassa saatta olla asian laita. Päin vastoin identiteetti muodostaa nyt ikäänkuin oman mielen taustan, jolla ”taiteelliset” objektit ja ”kuviot” pääsevät operoimaan; Eikä enää niin, että

<sup>40</sup> Ripatti, Matti (1995): ”Pelottoman sisäänpäin kääntynyttä pohdintaa esittävästä taiteesta”, *Helsingin Sanomat* 25.10.1995.

<sup>41</sup> Broms (1985) s. 63.

<sup>42</sup> Brunton (1985) s. 229 - 230.

koen itseni ”kuvioksi vasten mitä erilaisimpia yhteisöni taustoja” tms., vaan ’minä’ taustaksi siirtyessään on entistä syvemmin integroituneena maailmaan, kokonaisuuteen. Tai Taylorin sanoin: ”Identiteetti määrittelee, ”keitä” me olemme, ”mistä olemme kotoisin”. Sellaisenaan se antaa taustan, jota vasten tarkasteltuina mieltymyksemme, toiveemme, mielipiteemme ja pyrkimyksemme ovat ymmärrettävissä.” Lisäksi Taylorin mukaan ”määrittelemme identiteettimme aina käymällä dialogia tärkeiden läheistemme meissä näkemien identiteettien kanssa - toisinaan taistelemalla niitä vastaan.”<sup>43</sup>

Kehittelen edellä esitettyjä seikkoja vielä seuraavaan tapaan: Yhden yksityisen ihmisen ikuisuuspyrkimys voi - ihmisen ajallisuudesta johtuen - toteutua vain ja ainoastaan yhteisöllisyyden, johonkin ”suureen traditioon” samastumisen avulla: aluksi on käännättävä sen puoleen, mikä jo on, kuten Heidegger totesi. Gianni Vattimo puhuu mielellään ”muistamisen etiikasta”:

On hyvin tärkeätä paikallistaa nykyinen järjestys edeltävien järjestysten suhteen. Heidegger puhuu muistamisesta, menneiden kokemusmuotojen noutamisesta. Vapaus on nykyisen vaihtoehdon paikallistamista viitekehyksessä, joka ei ole ehdoton. Tämä näkökulman vaihtaminen on osa modernin eurooppalaisen kasvatusta.<sup>44</sup>

Taaksepäin katselu on siis perusteltua vain, kun se auttaa paikantamaan sijainnin nykyhetkessä. Mutta tässä konseptiossa pelkästään menneeseen kiinnijääminen, pelkkä taaksepäin katselu ei anna mitään panosta siihen prosessiin, joka jatkuvasti muovaa historiallista ihmistä. Koska kaikki kuitenkin muuttuu, liikkuu, virtaa. Yhteisöllisyys antaa perustan tarpeellisille yhteisille kokemuksille, joihin myös yksilöillä on mahdollisuus vaikuttaa. Myös uusi psykoanalyttinen hoitotapa korostaa professori Veikko Tähkän mukaan tämänhetkisyiden merkityksellisyyttä. Menneisyyden toistamisen vastakohtana on, että yksilö kokee uudella tavalla tämänhetkisyttä toisten ihmisten kanssa.<sup>45</sup> Taylorin sanoin: ”..., vaikka emme enää uskokaan olemisen suureen ketjuun. Mielestäni meidän tulee edelleen katsoa kuuluvamme osana tiettyyn laajaan maailmanjärjestykseen, joka voi asettaa meille velvoitteita.” Ja edelleen:

<sup>43</sup> Taylor (1994) s. 62 - 63.

<sup>44</sup> Siimes, Mika (1996): ”Kun todellisuudentaju heikkenee, ihminen löytää vapautensa”, *Helsingin Sanomat* 11.5.1996.

<sup>45</sup> Mattila (1996)

Jos autenttisuus merkitsee uskollisuutta itselle, oman "olemassaolon tunteensa" uudelleen löytämistä, voimme kenties saavuttaa autenttisuuden täydellisesti vain jos ymmärrämme, että tuo tunne yhdistää meidät johonkin laajempaan kokonaisuuteen. Ei varmaankaan ollut sattuma, että romantiikan kaudella tunne omasta minästä ja tunne kuulumisesta luontoon katsottiin toisiinsa kytkeytyviksi. Vanhan maailmanjärjestyksen mukana menetetty tunne kuulumisesta tiettyyn asemaan pitää ehkä korvata sitä voimakkaammalla ja henkisemmällä tunteella osallisuudesta.<sup>46</sup>

Ymmärtääkseni jazz symboloi mitä suurimmassa määrin edellä esitettyä maailmanjärjestys-ajatusta, tai jazz korvasi sen. Ajattelen konkreettisesti, että jazzmuusikon taiteilija-subjektina on ensin käännättävä sen puoleen, mikä jo on, tähän maailmaan, jolloin identiteetti samastuu tämän maailman muotoihin jne. Seuraavassa vaiheessa subjekti suuntautuu individualisaatio-prosessissa itsen, kääntyy pois maailmasta; tämän seikan merkinä on henkilökohtainen harjoittelu (tai säveltäminen, sovittaminen; ehkä tutkijan tapauksessa tutkimustulosten puntarointi). Kolmannessa ("antipsykoottisessa") vaiheessa jälleen takaisin maailmaan kääntyminen on sitä, että esitetään harjoittelun (säveltämisen, sovittamisen, tutkimus-) tulokset muille ihmisille<sup>47</sup>. Olisin lisäksi näkevinäni tässä eräänlaisen jatkuvan liikkeen, prosessin, joka muovaa meistä elinaikanamme "historiallista ihmistä". Kysymys on - sivumennen sanoen - koko ajan sitoutumisesta, liittymisestä ympäristöön: ei vain se mitä minä saan, vaan myös, mitä annettavaa minulla on "suureen traditioon" tms., siis viime kädessä dialogista tradition kanssa, individualisaatiosta tradition sisällä. Bahtinin ajatusta kerraten ja soveltaen: tunteet ja minuus ilmenevät aidosti vasta dialogissa maailman kanssa. Baileyn mukaan muusikon päämäärä on lopulta kehittää yksilöllinen tyyli ja asenne<sup>48</sup> tradition antamalta perustalta - usein tämä lopullinen päämäärä vain jää saavuttamatta<sup>49</sup>. Sama asia Lester Youngin sanoin:

---

<sup>46</sup> Taylor (1994) s. 117 - 119.

<sup>47</sup> Taylor: "Yksinäisyydessä elävä taiteilija taas aikoo myöhemmin esitellä teoksensa yleisölle, jonka mahdollisesti vasta tuo luomisvaiheessa oleva työ synnyttää. Itse taideteoksen muoto osoittaa, että kyse on luonteeltaan muille ihmisille *osoitetusta* työstä. Identiteettimme luominen ja ylläpitäminen pysyy - mikäli emme ryhdy titaanisoin ponnistuksiin murtautumaan normaalin olemassaolon ulkopuolelle - dialogisena koko elämämme ajan, pidimme siitä tai emme" (Taylor (1994) s. 63 - 64).

<sup>48</sup> Tässä on jälleen esillä merkki jazzista "luonnollisena systeeminä": Jazzin piirissä korostetaan peittelemättä tiettyä inhimilliselle elämälle ominaista individualisaatio-prosessia, joka siis saa näin musiikillisen vastineen.

<sup>49</sup> Bailey (1980) s. 69.

The trouble with most musicians today is that they are copycats. Of course you have to start out playing like someone else. You have a model, or a teacher, and you learn all that he can show you. But then you start playing for yourself. Show them that you're an individual. And I can count those who are doing that today on the fingers of one hand.<sup>50</sup>

"Harjoittelun etiikka" taas on siinä, ilmentääkö harjoittelu todella tahtoa sulautumisesta suureen traditioon tms., vai onko kyse pelkästään minuuden pönkittämisestä ym. välineellisistä seikoista - "musiikkia parantelemalla parannellaan minuutta" -problematiikka oli jo aiemmin esillä. Jälkimmäisessä tapauksessa huomio kohdistuu itseen ja - jää sinne. Ajatusta voitaneen soveltaa muihinkin inhimillisen elämän toimintoihin. Taylor huomauttaa, että romantiikan kaudesta lähtien taide on merkittäväällä tavalla subjektivoitunut. Kyse on kuitenkin *tavan* subjektivoinnista. Tästä ei välttämättä seuraa, että myös sisältö täytyisi subjektivoida, että taideteoksen täytyisi olla jossakin muodossa *ksinomaan* minuuden manifestaatiota<sup>51</sup> - vailla kiinnekohtia kasvualustaansa, traditioon, luontoon, suuriin kysymyksiin tms.

C.G. Jung on kirjoittanut individuaatiosta seuraavaan tapaan:

Individuaatio merkitsee yksilöksi tulemista ja sikäli kuin tarkoitamme individualiteetilla, yksilöllisyydellä, kaikkein sisintä, kaikkein viimeisintä ja ylittämätöntä ainutlaatuisuuttamme, *omaksi itsekseen tulemista*. Niinpä 'individuaatio' voidaan kääntää myös 'itseksi tulemiseksi' tai 'itsensä toteuttamiseksi'. ... Huomaan yhä uudelleen, että individuaatioprosessi sekoitetaan minän tietoiseksi tulemiseen ja että *minä* siten samastetaan *itseeseen*, mistä luonnollisestikin aiheutuu tavaton käsitteellinen sekaannus. siinä tapauksessa individuaatio nimittäin muuttuisi pelkäksi itsekokeskeisyydeksi ja autoeroottisuudeksi. Mutta *itseeseen* sisältyy loputtoman paljon enemmän kuin pelkkään *minään*... Se on aivan yhtä paljon toinen tai toiset kuin minä. Individuaatio ei sulje maailmaa pois vaan sulkee sen sisäänsä.<sup>52</sup>

Jungin mukaan siis itseys kasvaa kollektiivisesta, yhteydestä maailmaan - kyse on koko ajan maailmaan liittymisestä. Länsimainen kontrastikulttuuri taas palvoo yksilöä, 'egoa', jumalaa tms. loppuun saakka, mitä symboloi

<sup>50</sup> Harris, Pat (1995): "Lester Young: Pres Talks About Himself, Copycats", *Down Beat*, February 1995 (haastattelu on julkaistu alunperin numerossa May 6, 1949).

<sup>51</sup> Taylor (1994) s. 115 - 116.

<sup>52</sup> Jung (1990) s. 436.

länsimaisen ihmisen tavaton itsekeskeisyys mitä moninaisimmilla elämän aloilla - myös taiteessa, missä yksilö ja yhteisö nähdään aina polariteetteina, vastavoimina.

Nyt tullaan siihen, että musiikki ei siis - kaikesta merkityksellisyydestään huolimatta - saa muodostua miksikään autonomiseksi linnakkeeksi, joka sulkee silmänsä kaikelta muulta, mitä ympärillämme tapahtuu. Musiikki voidaan nähdä puhtaasti teknisenä suorituksena tai sitten kaikenkattavan inhimillisen henkisenä, "kantaa ottavana" ilmauksena - erilaiset välimuodot ovat myös mahdollisia. Charles Taylorin mukaan "ihmisen tulee olla rehellinen itselleen ja pyrkiä toteuttamaan itseään. Viime kädessä jokainen päättää itse, mitä hänen itsetoteutukseensa sisältyy." Mutta mennään täydellisesti harhaan, mikäli "itsensä toteuttamisen individualismiin kuuluu keskittyminen omaan minään ja siitä juontuva välinpitämättömyys tai jopa tietämättömyys minän yläpuolelle kohoavista suurista kysymyksistä, olivat ne sitten uskonnollisia, poliittisia tai historiallisia."<sup>53</sup>

Taylor on "hahmopsykologi" siinä mielessä, että hän edellyttää asioiden tärkeyden ymmärtämiseksi ilmiöt käsitettäväksi tekevää *taustaa*, jota hän nimittää *näkökentäksi*. Me tarvitsemme Taylorin mukaan merkittävien kysymysten näkökentän: "Voin määritellä identiteettini vain merkitsevien asioiden taustaa vasten. Mutta historian, luonnon, yhteiskunnan, inhimillisen myötätunnon vaatimusten, kaiken muun kuin sisälläni olevan rajaaminen tuon taustan ulkopuolelle pudottaa laskuista kaikki vähänkin merkittävät tekijät."<sup>54</sup> "... voimme aidosti toteuttaa itseämme vain tämäntapaisissa toimissa, joilla on merkitystä meistä ja meidän toiveistamme riippumatta."<sup>55</sup>

---

<sup>53</sup> Taylor (1994) s. 45.

<sup>54</sup> Taylor (1994) s. 65 ja 69.

<sup>55</sup> Taylor (1994) s. 110.

## 4. Jazzin myytit

### 4.1. Myytit jazzin sisällössä

#### 4.1.1. Yleistä

Pohjaan seuraavan esitykseni jazzin myyteistä mitä suurimmassa määrin professori Eero Tarastin käsityksiin ja tulkintoihin klassisen musiikin ja myytin suhteesta. Aluksi kiinnitän kuitenkin huomion erääseen inhimilliseen mekanismiin, joka tavallaan ylläpitää varhaisten myyttisten kokemustemme uusiutumista. Tässä mekanismissa tavallaan korostuu sen merkitys, mikä on ”ensin”: Ensimmäiset, varhaiset elämykset jättävät meihin aina lähtemättömät jälkensä. Vanhemmalla iällä on edelleen yleistä mentaalisesti ”katsella taaksepäin”, palata näihin varhaisiin kokemuksiin, muistella niitä ja vieläpä ”vanhana viisaana” siirtää ne elämäkokemuksella höystettynä uusille sukupolville. Tässä en tarkoita pelkästään yksittäisiä asioita ja tapahtumia vaan myös laajempia toimintamalleja ja elämänmuotoja, joiden mukaan toimimme.

Myyttinen ajattelutapa mielletään tavallisesti osana ns. primitiivistä kulttuuria ja mielenlaatua. Eero Tarastin mukaan:

Ns. primitiivisissä kulttuureissa myyttien esittämiseen liittyy olennaisesti laulu, soitto ja tanssi. Musiikilla on perustava osuutensa ihmisen ja pyhän välisissä suhteissa. Päästäkseen kommunikaatioon transkendenttisen todellisuuden kanssa ihminen tarvitsee symboleja, jotka välittävät tämän- ja tuonpuolista ja jotka luovat yhteyden nykyisyyden ja myyttisen menneisyyden välille.<sup>1</sup>

Jazztanssin yhteys primitiiviseen rituaaliin ja sitä kautta myyttiin on siten ilmeinen. Mutta Tarasti on siteerannut Claude Lévi-Straussia, jonka mukaan liittymä musiikin ja myytin välillä on meidän länsimaisessa kulttuurissamme itse asiassa vielä *syvempi* kuin ns. primitiivisissä yhteiskunnissa, joissa musiikki on useimmiten osa myyttiä. Länsimaisessa sivilisaatiossa nimittäin tieteellisen ajattelun syrjäytettyä myyttisen musiikki on tavallaan ”vallannut sen aseman, joka kuuluu mytologialle muissa yhteiskunnissa.”<sup>2</sup> Tätä ajatusta on erittäin helppo ymmärtää sekä

<sup>1</sup> Tarasti, Eero (1994d): *Myytti ja musiikki - Semioottinen tutkimus myytin estetiikasta*, Gaudeamus, Helsinki, s. 15.

<sup>2</sup> Tarasti, Eero (1975): ”Myytin ja musiikin vertailun perusteista”, *Musiikki* 1/1975, s. 4.



länsimaisen taidemusiikin että erityisesti populaarimusiikin näkökulmasta tarkasteltuna.

Seuraavassa lainaan koko myyttejä käsittelevän diskurssini ongelmanasettelun suoraan Tarastilta (sulkeissa olevat lisäykset minun):

Miten myytti ja musiikki (jazz) kytkeytyvät toisiinsa, millä eri tavoilla ne ovat liittyneet toisiinsa länsimaisessa taidemusiikissa (jazzissa) diskursseina, missä sävellyksissä ja millä säveltäjillä (jazzmuusikoilla)? Miten myytin rakenne voi olla yhtäaikaan myös sävellyksen (improvisaation) rakenne? Mikä on myytin merkitys säveltäjälle (jazzmuusikolle, jazzyleisölle)? Voimmeko erottaa erityisen myyttisen tyylin eli onko 'myyttisyys' lähinnä musiikin tyylikategoria? Jos on, niin mistä ainesosista se koostuu eli mikä on se tekniikka, jonka avulla säveltäjä (jazzmuusikko) voi viitata 'myyttiin' viittaamatta mihinkään nimenomaiseen myyttiin?<sup>3</sup>

Aloitin esitykseni myytin *sisällöllisen aineksen* filosofisella ja psykologisella tarkastelulla, ja myöhemmin tarkastellessani "jazzin myytin" *muotoa*, rakennetta ja ilmaisutapaa käytän hyväkseni eräitä semiotiikan perusolettamuksia, joista oli puhetta johdannossa. Mutta vielä yleisesti. Tarastin mukaan lukemattomat länsimaisen taidemusiikin sävellykset "ovat pyrkineet johonkin alkuperäiseen, musiikilliseen ja ylipäänsä inhimillisen ilmaisun alkumuotoon", *myyttiseen kommunikaatioon*. Myös jazzmusiikin kohdalla on syytä ajatella näin. Tarastia mukaillen: ehkä juuri tämä yhteys on osa jazzin jatkuvaa ja kiistatonta emotiivista voimaa ja vaikutusta ihmismieleen - vaikka vain intuitiivisesti tai tiedostamattomasti oivallettuna. Tässä mielessä myös jazz voisi viitata "siihen ihmishengen kerrostumaan, jonka ilmenemismuodot, modaliteetit (olemisen eri tavat) ovat erilaisia, mutta joka on pohjimmaltaan mekanismiltaan sama ns. primitiivisen ihmisen 'villissä' ajattelussa kuin meidän sivilisaatiomme 'kesytetyssä' ilmapiirissä".<sup>4</sup>

Eikö koko jazzkulttuurin välittymismekanismi, joka perustuu edelleen suurelta osin korvakuulo-traditioon, ole myyttisen ajattelun kyllästävä jotenkin tähän tapaan: "mestari opettaa oppilastaan kädestä pitäen, jäljittelyyn perustuen: kuuntele levyiltä ja omaksu, tee perässä, niin vihkiydyt suureen salaisuuteen"? Jazzmuusikko ja -pedagogi David

---

<sup>3</sup> Tarasti (1994d) s. 9 - 10.

<sup>4</sup> Tarasti (1994d) s. 10.

Liebman kiteyttää tämän ajatuksen seuraavasti kirjoittaessaan jazzin opiskelusta:

The next step in your daily practice should be transcription. The most important element in transcription is playing solo in question so well, that you are incorporating every nuance, sounding identical to the player you're transcribing. This process gives you a true foundation of jazz via the great masters. This cannot be found in a book. In transcribing, you absorb and saturate yourself with the authentic feelings of the great masters whom you are copying; it is a completely aural process of learning music. Everyone should make a careful study of early Sammy Rollins, Coltrane, and Dexter Gordon...<sup>5</sup>

Viime vuosina alati laajeneva jazzin institutionaalinen koulutus on ehkä nostanut esille toisenlaisiakin, reflektiivisempiä välittymistapoja, mutta välittymisen perusmuoto on edelleen sama. Silloin kun *tyyli*, *traditio*, *konteksti* ovat korostuneesti musiikin tekemisen lähtökohta, ollaan mielestäni läheisessä tekemisessä myytin kanssa. Tarastin mukaan:

Ei ole epäilystäkään siitä, että mytologian *pääfunktio* on menneen lujittaminen, vakuuttaminen magian totuudesta, moraalin ja lain sitovista voimista, uskonnollisen rituaalin todellisesta arvosta viittaamalla tapahtumiin, jotka ovat sattuneet hämärässä menneisyydessä, 'kulta-aikana'. Tässä mielessä myytti on siis ikään kuin sanoma menneisyydestä yksilön mielen koossapitämiseksi elämän kriiseissä ja ristiriidoissa. Myyttejä ei kerrota vain huvin vuoksi, pelkkänä ajankuluna, vaan ne liittyvät 'pyhän' alueeseen kulttuurissa. Näin myytteihin liittyy arkaaisissa yhteiskunnissa erityinen '*Festivitätsgefühl*', juhluuden ilmapiiri.<sup>6</sup>

On helppoa arvata, että pyrin seuraavassa soveltamaan näitä ajatuksia myös jazzmusiikin olemisen tavan tarkasteluun. Tarasti jatkaa, että "useimmissa antropologisissa tai etnologisissa myyttiteorioissa korostetaan 'elävän' mytologian tärkeyttä. Antropologian kannalta myytit ovat elettyjä ajatusmalleja, '*lived-in-models*', joilla on merkittävä asema ei vain koko heimoyhteisön elämässä, vaan ylipäänsä ns. primitiivisessä mielenlaadussa ja maailmankatsomuksessa."<sup>7</sup> Jazzista puheenollen on lisättävä, että siinä nämä mallit ovat sekä *henkisiä* käyttäytymismalleja (myytin sisältö) että

<sup>5</sup> Banaszak, Greg (1996): A private lesson with soprano saxophonist-composer David Liebman, *Saxophone Journal* vol. 20, nro 5, March/April 1996, s. 59.

<sup>6</sup> Tarasti (1994d) s. 15.

<sup>7</sup> Tarasti (1994d) s. 14.

suorastaan konkreettisia *musiikillisia* malleja (myytin muoto), erilaisia ”annettuja malleja”, kuten olen ilmiötä aiemmin nimittänyt.

Myös jazzin ”teksteissä” ilmennyt ajatus improvisaation luonteesta ”Tell a Story!” viittaa jollakin tapaa mytologioiden maailmaan; myytit elävät tarinoissa ja tarinoina, joita kerrotaan usein myös musiikin avulla. Tämän hetken tärkein (vuosi 1996) tiedotusvälineiden esille nostama ”muistuma menneisyydestä, kultakaudelta” on tenorisaksofonisti Joe Henderson, joka on todennut: ”Kaikki musiikki on kommunikointia. Se on tietojen ja tunteiden välittämistä ja tarinan kerrontaa. ... Kuvittelin itseni kirjailijaksi ja suunnittelin sooloni etukäteen. Tavasta tuli toinen luonto.”<sup>8</sup> Edelleen Harri Uusitorppa kirjoittaa laulaja Frank Sinatrasta seuraavaan tapaan:

Mestari Duke Ellington sanoi ihailleen, että Sinatra on ”the ultimate in theater”. Sen jälkeen Sinatran on verrattu väsyksiin näyttelijään ja tarinankertojaan. Mutta se on totta. Hän pitää puhaisena lankanaan tarinan *kertomista*: hitaasti, selkeästi. Tämä on hänen parhaiden vuosikertojensa salaisuus. Laulu on hänelle kuin puheen, keskustelun jatke. Hän lausuu kappalaidensa sanat huolitellun puhtaalla Amerikan englannilla, jossa ei ole häivääkään rikkiviisaasta New Jersey murteesta. Suuren näyttelijän tavoin Sinatrakaan ei puhu itsestään vaan itsensä kautta. Hän kertoo meille *meistä*, meistä itsestämme. Hän ei huumaannu omasta äänestään.<sup>9</sup>

Tarastin mukaan ”kerrottava tarina ei koostu sanoista, kuvista, sävelistä, vaan tapahtumista, tilanteista ja käyttäytymisistä, joita sanat, kuvat ja sävelet merkitsevät. ... Myytin seremoniallisen esittämisen taustalla häämöttää oleellisin: itse myytin sanoma, jota pyritään välittämään erilaisin merkkijärjestelmin”<sup>10</sup>, joista musiikki on yksi mahdollinen. ”Mikäli elämä sisältyy kerrottuun tarinaan täysipainoisena ja ilmenee suurissa seremoniallisissa muodoissa, kulteissa tai rituaaleissa, niin kyseessä on myytti. Mikäli taas seremoniat supistuvat aivan pieniksi, kertomiseksi, kuuntelemiseksi ja lopulta vain lukemiseksi ja elämän panos kutistuu nautinnolliseksi itsensäunohtamiseksi, niin kyseessä on satu. ..., jossa runoilevalla mielikuvituksella on suuri osuutensa.”<sup>11</sup> Voisi sanoa

<sup>8</sup> Uusitorppa, Harri (1996): ”Bebopin hienostunut filosofi. Jazzin suurin tarinankertoja Joe Henderson pitää Hessestä ja Camusista”, *Helsingin Sanomat* 10.1.1996.

<sup>9</sup> Uusitorppa, Harri (1995e): ”Ääni tiensä päässä. Laululaven suuri näyttelijä Frank Sinatra täyttää tänään 80-vuotta”, *Helsingin sanomat* 12.12.1995.

<sup>10</sup> Tarasti (1994d) s. 46 - 47.

<sup>11</sup> Tarasti (1994d) s. 15 - 16.

jazzista puheenollen, myös ”vapaalla assosioinnilla”. Tässä Tarasti viittaa Karl Kerényin luokitteluun ko. aiheesta. Voidaan siis sanoa edelliseen viittaten, että myytti myös kertoo ”totuuden” - ainakin niille, jotka siihen uskovat.

Jo jazzin fenomenologian yhteydessä olen esittänyt monia jazzin piirissä liikkuvia tai liikkuneita myyttisiä ajatuksia. Tässä muutamia mieleeni juolahtaneita hajanaisia esimerkkejä - varmasti vielä muitakin voitaisiin esittää:

1. ”Jazzin suuret mestarit ja opettajat, joiden pelkästä olemuksesta säteilee jotakin suurta ja hyvää.”
2. ”Jazz onnistuu vain mustilta”; Myytti elää esim. seuraavassa sitaatissa, kun Jukka Hauru kirjoittaa Mikko-Ville Luolajan-Mikkolan soitosta: ”Taitavinkaan klassinen viulisti ei opi koskaan vanhemmilla päivillään jazzia”<sup>12</sup>. ’Metronomitajunnan’ käsittelyn yhteydessä viittasin tähän samaan seikkaan: ”neekereiden rytmitaju on parempi kuin valkoisten”.
3. Osittain edellisestä seuraa: ”Jazzia ei oikeastaan voi opettaa”.
4. Autenttisuuden, rehellisyyden, ”jazz is the way of living” - myytti.
5. Ikuisen nuoruuden, vastakulttuurin, tasa-arvon ja vapauden myytti.
6. Edellisestä seuraa käyttäytymiseen kulutuksen sosiaalinen rituaali, joka luonnollisesti on osa nuorison massakulttuuria sen eri ilmentymineen.
7. Supertähden asema oli ennen oikeutettu ja ihailtu, koska hän raivasi itse tiensä huipulle, Simon Firth kirjoittaa. Sittemmin monikansallinen mediateollisuus on alkanut noukkia ideoita, saundeja, tyylejä ja esiintyjä - ja tekee, kenestä tekee, menestyvän tuotteen<sup>13</sup> - jazz ei välttämättä nykyisin tee tässä poikkeusta, ainakaan Yhdysvalloissa; Suomessa tilanne on hiukan toinen. Tästä voimme poimia ”omin avuin huipulle nousseen sankarin” myytin. Tämä vaikuttaa jatkuvasti ammattimuusikkojen keskuudessa: ”duuni pitää olla tehtynä” -ajatuksena, joka sekin on Charlie

---

<sup>12</sup> Hauru, Jukka (1994a): ”Viulujazzia Umon illassa”, *Helsingin Sanomat* 20.2.1994.

<sup>13</sup> Uusitorppa (1989)

Parkerista lähtöisin. Tästä voisi jatkaa: ”otsasi hiessä sinun tulee leipäsi syömän”. Ross Russellin Parker-monografia on täynnä tämäntapaisia myyttisiä ilmauksia.

8. Rituaalokokouksessa henkilökohtaisen vapautumisen myytti, irroittelun myytti (meditatiivinen aspekti).

Wynton Marsalis kiteyttää yhteen monia näistä ajatuksista:

Jazz music really teaches you what it is to live in a democracy. The whole negotiation of the rights of individuals with responsibility to the group, that is the greatest beauty of jazz music as a mythic entity. The myth of jazz teaches you what it is to be an American. Just as a spiritual has gods and heroes, the gods of the jazz mythology are Duke Ellington and Louis Armstrong. The myth we teach our kids today is a commercial mythology. The gods of commercial mythology bring destruction where they go, bring misinformation and exploitation, all of which are justified by commercial ends. The worth of something now is determined by how well it sells, rather than its substance.<sup>14</sup>

\*\*\*

Paul Brunton on siteerannut kirjoituksessaan runoilija Carlylea seuraavasti: ”Kaikessa tositaiteessa näet *ikuisuuden katselevan ajan läpi* niin että jumalainen muuttuu näkyväksi”.<sup>15</sup> Herää kysymys, mitä tämän runollisen ajatuksen takana voisi olla. Viittaako Carlyle johonkin muuhunkin kuin vain taiteilijan ”omaan”? Miten kulttuuri tms. pohjimmiltaan ”puhuu meissä”? On sanottu, että *myytit* tietämättämme elävät meissä ja muistuttavat meitä nyt jo unohtuneesta esihistoriastamme. Tarasti kirjoittaa: ”Luemme sanoja, näemme kuvia, erotamme eleitä - ja kuten täydellä syyllä voimme lisätä: kuulemme säveliä - mutta niiden kautta seuraamme tarinaa - ja kenties samaa tarinaa”<sup>16</sup>.

#### 4.1.2. Arkkityyppi

Juhani Myyrän ”eksistentiaalinen” näkökulma luovuuden myyttiseen maailmaan on aluksi seuraavanlainen - yksilön ja yhteisön välinen suhde

<sup>14</sup> Helland (1990)

<sup>15</sup> Brunton (1985) s. 141 ja 149.

<sup>16</sup> Tarasti (1994d) s. 47.

nousee siinä heti alkuun keskeiseksi:

Luovuus ilmenee ihmisyhteisöissä monissa eri muodoissa. Yhteisön jäsenet luovat kukin oman henkilökohtaisen elämänsä suorittamalla jatkuvasti tietoisia tai tiedostamattomia valintoja. Muuttaessaan näiden valintojen kautta itseään he muuttavat myös yhteisöään. Yhteisöstä eriytyy myös joitakin yksilöitä, jotka vastaavat yhteisön tieteellisestä ja taiteellisesta luomistyöstä. Tiede ja tekniikka syntyvät vastaamaan yhteisön tiedostettuihin kehitys- ja muuttumistarpeisiin. Taide, juhlat, rituaalit, uskonnot ja tavat antavat ilmaisun yhteisön syvemmille ja tiedostamattomille tarpeille.<sup>17</sup>

Kimmo Lehtosen mukaan:

Luonnonkansoilla yhteydet tiedostamattomaan arkaaiseen ajatteluun ja kokemusmaailmaan merkitsevät valtaa<sup>18</sup> ja "tietämistä" jostakin syvemmästä ja sisäisemmästä todellisuudesta, mikä myös osittain vastaa ihmistä syvällisesti askarruttamiin kysymyksiin: kuka minä olen ja mistä olen tullut.

Tämä todellisuus voidaan yhtäältä liittää yksilön oman kehityshistorian hahmotteluksi sekä toisaalta koko heimon, yhteisön tai kansan sosiaalisten ja opittujen kokemusten kertaamiseksi ja rakentamiseksi. Tässä suhteessa C.G.Jungin kirjoitukset "kollektiivisesta piilotajunnasta" nousevat hakematta mieleen. Ollaanpa tuon käsitteen biologis-geneettisestä "mahdollisuudesta" mitä mieltä tahansa, sen sisältöä voidaan ainakin tulkita "metaforana", joka liittää toisiinsa tietynlaisissa olosuhteissa ja ympäristössä kasvaneiden ihmisten kokemuksen olevaisesta ja itsestään sen osana.<sup>19</sup>

Voidaan siis Jungia mukaillen ajatella, että tietoisuuden syvin kerrostuma, kollektiivinen tiedostamaton, muodostuu pääosin mytologisista aineksista, eräänlaisista alkukuvista, joita on totuttu nimittämään *arkkityypeiksi*. Eero

---

<sup>17</sup> Myyrä, Juhani (1985): "Maailman luominen ja luomisen maailma - luova tapahtuma myyttien kuvaamana", teoksessa *Luovuuden ulottuvuudet*, 2. painos, toimittaneet Ritva Haavikko ja Jan-Erik Ruth, Weilin+Göös, Espoo, s. 341.

<sup>18</sup> Primitiivisessä rituaalissa on epäilemättä kysymys myös vallasta, ihmisten alistamisesta yhteisön päämäärien hyväksi. Rituaalissa yksilö antautuu/heittäytyy yhteisön "korkeampien tarkoitusperien" käytettäväksi luovuttaen minuutensa "korkeammille voimille". Rock-rituaalissa tämän seikan merkki voisi olla seuraava: Pop- ym. rock-konsertissa esiintyjä voi tilannetta huipentaakseen vaatia yleisöä osallistumaan "juhlaan" esim. rytmikkäillä kättentaputuksilla sen sijaan, että yleisö ainoastaan seuraisi tavallaan ulkoapäin taiteellisen objektin (musiikkiesityksen) kehkeytymistä. Jazzkonsertissa näin tapahtuu enää harvoin. Aina voidaan tietenkin kysyä, liittyvätkö rockmusiikin "korkeammat päämäärät" nykyisin rahaan ja taloudelliseen valtaan? Pyrkimyksenä on pohjimmiltaan ottaa "markat pois" teini-ikäisiltä?

<sup>19</sup> Lehtonen (1988) s. 45 - 46.

Tarastin mukaan ”ne edustavat tai personifioivat tiettyjä vaistomaisia tapahtumia ihmisen primitiivisessä, hämärässä psyydessä, tietoisuuden varsinaisissa, mutta näkymättömissä juurissa. Jungin luomalta teoreettiselta pohjalta, jossa siis myyttiset hahmot pyritään palauttamaan ihmisen tiedostamattoman symboleiksi, on sittemmin kehitelty lukematon määrä erilaisia sovellutuksia mytologian alueelle.”<sup>20</sup> Lauri Rauhala puolestaan on todennut meditaation tarkastelun yhteydessä seuraavaa - ’meditaatio’-aspekti toimi alunperin ”aasinsiltana” siirtymiselleni myyttien tarkasteluun:

Kun passiivisessa meditaatiossa pyritään mahdollisimman täydelliseen tajunnan tyhjentämiseen, tavoitteena on saavuttaa kokemisen organisoitumiselle vanhoista ’rasitteista’ vapaa alkutila. Tämä ajattelu ei ole täysin vieras aikaisemmassa länsimaisessakaan psykologiaperinteessä. C.G.Jungin arkkityyppioppi voidaan nähdä yrityksenä päästä ihmisen kokemisen alkulähteille. Hieman yksinkertaistaen *arkkityyppi* on Jungin mukaan kokemisen alkumuoto, joka seuraa aivokapasiteetista ilman, että mikään yksilöhistoriallinen kokemus olisi vielä päässyt siihen vaikuttamaan.<sup>21</sup>

C.G. Jung on kirjoittanut arkkityypistä seuraavaan tapaan:

Arkkityypin käsite ... juontuu siitä yhä uudelleen tehdystä havainnosta, että esimerkiksi myytteihin ja maailmankirjallisuuden tarinoihin sisältyy tiettyjä, kaikkialla yhä uudelleen käsiteltyjä *teemoja*. Näitä samoja teemoja me tapaamme nykyään elävien yksilöiden kuvitelmissa, unissa, houreissa ja harhakuvitelmissa. Näitä tyypillisiä kuvia ja yhteyksiä minä nimitän arkkityyppisiksi kuvitelmiksi. Mitä selvempiä ne ovat, sitä enemmän niihin liittyy voimakkaita tunnesävyjä... Ne ovat vaikuttavia, tekevät meihin voimakkaan vaikutuksen ja kiehtovat meitä. Ne ovat peräisin arkkityypistä, jota sinänsä on mahdoton kuvata, piilotajuisesta esimuodosta, joka näyttää kuuluvan psyyken perittyyn rakenteeseen ja joka siten voi esiintyä spontaanina ilmiönä.<sup>22</sup>

Jungin mukaan ”arkkityyppi on eräänlainen valmius kokea aina samoja tai samankaltaisia myyttikäsityksiä”. Jung painottaa sitä, että itse kuvitelmamme eivät periydy, ”vaan periytyviä ovat vain kuvittelun *mahdollisuudet*, mikä on huomattava ero”. Piilotajunnan syvin kerrostuma, epä- tai ylipersonallinen piilotajunta, jota Jung nimittää myös kollektiiviseksi piilotajunnaksi, edustaa ”objektiivista henkeä” (vrt.

<sup>20</sup> Tarasti (1994d) s. 18.

<sup>21</sup> Rauhala (1986) s. 57.

<sup>22</sup> Jung (1990) s. 433 - 434.

Hegel) vastakohtana ”subjektiiviselle hengelle”, henkilökohtaiselle piilotajunnalle. ”Henkilökohtainen päättyy varhaisimpiin lapsuusmuistoihin, yhteinen piilotajunta sisältää myös sitä edeltäneen ajan, loput esi-isien vaiheista. Henkilökohtaisen piilotajunnan muistikuvat ovat tavallaan *täyteläisiä*, koska ne ovat koettujen *elämysten* jälkiä, mutta yhteisen piilotajunnan arkkityypit ovat *epätäydellisiä*, koska asianomainen ei ole niitä itse kokemalla muodostanut. Kun regressio suuntaa henkisen energian varhaislapsuudenkin ohittaen esi-isien jäljille näiden jäämistöihin, silloin arkkityypit viriävät ja taruhahmot heräävät eloon.” Syvimmissä kerrostumissa, kollektiivisessa ilmenevät kuvitelmat eivät enää ole peräisin henkilökohtaisista kokemuksista ja muistoista. Näitä ”yleisinhimillisiä esikuvia”, kuvitelmia ja aiheita Jung nimittää arkkityypeiksi tai myös dominanteiksi. Näistä ehkä vanhimpana Jung pitää ’*energian*’ käsitettä: ”Energian ja sen säilymisen ajatuksen täytynee olla ikivanha esikuva, joka on piillyt kollektiivisessa piilotajunnassa. ... Alkukantaisimmat uskonnot maailman eri tahoilla ovat perustuneet tähän käsitykseen. Ne ovat ns. dynamistisia uskontoja, joiden ainoa perusajatus on se, että on olemassa yleisluontoinen salattu voima, *mana*, ... joka vaikuttaa kaikessa” (vrt. Henri Bergson: ”elämän hyöky” -ajatus). Jungin mukaan tällainen voiman käsite on myös alkukantaisten ihmisten ensimmäinen ote jumalan käsitteestä - ajatus toistuu eri aikoina eri uskonnoissa: ”Ajatus ylivoimaisesta *jumalaisesta olennoista* esiintyy kaikkialla, ellei tietoisena niin ainakin tiedostamattomana, sillä se on arkkityyppi”. Jung kysyy, mistä tällaiset arkkityypit tai esikuvat voivat olla peräisin. ”Minusta vaikuttaa siltä kuin niiden syntyä ei voitaisi selittää sen paremmin eikä lainkaan toisin kuin että ne ovat ihmiskunnan alati toistuneiden kokemusten jälkiä. Tavallisimpia ja samalla vaikuttavimpia kokemuksia on auringon näennäinen jokapäiväinen kiertokulku.”<sup>23</sup>

Aiemmin esittämäni *jazzin esteettinen perustermi 'energia'* saa tässä uutta hohtoa. Ei siis ole mikään sattuma, että tämä myyttinen ajatus elää edelleen jazzmusiikin ”teksteissä” vielä tänäkin päivänä! Itseä korkeampiin asioihin uskomisen on yleisestikin osa ”luonnollista systeemiä”. Jungin mukaan (kursivointi minun):

Arkkityypit eivät ilmeisesti ole vain aina kertautuneiden tyyppillisten kokemusten mieleenpainumia, vaan samalla ne myös vaikuttavat voimina tai pyrkimyksinä toistaa näitä

<sup>23</sup> Jung, Carl, Gustav (1966): *Piilotajunnan psykologiaa*, suomentanut Erkki Rutanen, Tammi, Helsinki, 85 - 92 ja 100.



kokemuksia. Nimittäin aina kun arkkityyppi ilmenee unessa, kuvitelmana tai elämässä, sen mukana ilmenee erityinen vaikutus tai voima, jonka ansiosta se vaikuttaa pyhältä (numinos), lumoavalta tai *toimintaan* innoittavalta.<sup>24</sup>

Jungin psykologinen, ”*energeettinen strukturalismi*”, jonka avulla hahmotamme maailmaa, ilmenee seuraavasta lainauksesta (kursivointi minun):

Kaikki inhimillinen on suhteellista, koska kaikki perustuu sisäisiin vastakohtaisuuksiin, jotka kaikki ovat energeettisiä voimakenttäilmiöitä. Energiat (voimakentät) perustuvat välttämättöminä edellytyksinä oleviin vastakohtaisuuksiin, joita ilman ei voi olla energiaa (voimakenttiä). Aina tarvitaan korkeaa ja syvää, kuumaa ja kylmää tai muuta vastaavaa vastakohtaisuutta, jotta *tasoittumistapahtumat, joissa energia ilmenee*, voisivat olla mahdollisia.<sup>25</sup>

Ja vielä Jungin energia-periaatteesta:

Myös fysiikassa puhutaan energiasta ja sen eri ilmenemismuodoista kuten sähköstä, valosta, lämmöstä ja niin edelleen. Aivan samoin on psykologiassa. Myös siinä on kysymys ensisijaisesti energiasta (toisin sanoen intensiteettiarvoista, enemmästä tai vähemmästä), ja energian ilmenemismuodot voivat suuresti vaihdella. Jos käsitämme libidon energiaksi, pääsemme tiettyyn yhtenäiseen näkemykseen, ja silloin usein ristiriitaiset näkemykset libidon luonteesta - siitä onko kysymys seksuaalisuudesta, vallanhalusta, nälästä vai jostakin muusta - siirtyy taka-alalle. Pyrkimyksenäni oli päästä psykologiassa luonnontieteellistä energiateoriaa vastaavaan yhtenäiseen näkemykseen. Tähän tavoitteeseen pyrin kirjassani ”Über die Energetik der Seele” (1928). Minä näen esimerkiksi ihmisen vietit energiaprosessien ilmenemismuotoina ja siis voimina, jotka vastaavat lämpöä, valoa ja niin edelleen. Yhtä vähän kuin nykyaikaisen fyysikon mieleen tulisi johtaa kaikki voimat esimerkiksi yksinomaan lämmöstä, yhtä vähän psykologi voi asettaa kaikki vietit valtavietin tai seksuaalivietin käsitteen alle.<sup>26</sup>

Mitä muita eri arkkityyppejä Jung sitten erottaa?:

Koska nämä kuvitelmat ovat verraten tarkkoja henkisten tapahtumien kuvauksia, arkkityypit vastaavat näiden henkisten tapahtumien yhtäläisyyksien yleispätevinä peruspiirteinä myös eräitä yleisiä aineellisia tapahtumia. Siksi arkkityyppejä voidaan

<sup>24</sup> Jung (1966) s. 90.

<sup>25</sup> Jung (1966) s. 98.

<sup>26</sup> Jung (1990) s. 228.

suoraan yhdistää aineen tapahtumien käsitteisiin: esimerkiksi *eetteri*, *ikivanha hengityksen ja hengen aines*, jonka otaksumista on esiintynyt kaikkialla maailmassa, ja energia, taikavoima, joka on yhtä yleinen.<sup>27</sup>

'Energian' käsite yhdessä 'jumaluuden' kanssa oli jo edellä esillä. Samoin 'eetterin' toin esille käsitellessäni hengitystä "ensimmäisenä" inspiraation lähteenä: voidaan Jungia mukaillen ajatella, että 'eetteri' tai 'hengitys' on peräti "inhimillisen olemisen" arkkityyppi (oleminen/ei-oleminen). Edelleen kirjoittaessaan eräästä merkittävästä unikokemuksestaan vuodelta 1927 Jung kertoo:

Uni välitti minulle lopullisuuden tunteen. Näin että siinä päämäärä oli selvästi ilmaistu. Keskusta on päämäärä, eikä sen kauemmaksi voi päästä. Unen kautta minä tajusin, että *itse on suuntautumisen ja merkityksen prinsiippi* ja arkkityyppi. Tästä oivalluksesta sain ensimmäisen aavistuksen omasta myytistäni.<sup>28</sup>

Jungin mukaan "itse on tietoista minää laajempi käsite. Itse ei käsitä ainoastaan tietoista psyykeä vaan myös piilotajuisen psyyken ja on sen vuoksi niin sanoakseni se laajempi persoonallisuus, joka myös *me olemme*... Itse on myös elämän päämäärä, sillä se on kaikkein täydellisin ilmaus siitä kohtalonyhdistelmästä, jota nimitetään yksilöksi."<sup>29</sup>

Edellisessä luvussa esittämäni fenomenologinen 'minän' identtisyys-analyysi nähdäkseni lähestyy tätä ajatusta. Muita Jungin esittämiä arkkityyppejä ovat mm. '*paholainen*', (hyvä/paha) joka on '*varjon*' (valo/pimeys) arkkityypin muunnos ja edustaa ihmisten hyväksymättömien varjopuolten vaarallisimpia osia; '*noita*'; '*äiti*' eri vastakohtapareineen (kauhea/hyvä, elämää luova/sitä tuhoava jumalatar, neitsytäiti/huora jne.); '*lapsi ja syntymä*', '*uudelleen syntymä*', '*sankari ja hänen tiensä*', '*vastakkaisen sukupuolen edustajat yksilön tiedostamattomassa*' sekä '*vanha viisas*'.<sup>30</sup>

Hyvä/paha -asetelma oli jo esillä mm. 'jazzin etiikan' tarkastelun yhteydessä ja myös seksuaalisuuden myyttiin viitattiin jazzin aistillisuuden tarkastelun yhteydessä. Ymmärtääkseni 'vanha viisas' on jazzissa edelleen

<sup>27</sup> Jung (1966) s. 121.

<sup>28</sup> Jung (1990) s. 218.

<sup>29</sup> Jung (1990) s. 436 - 437.

<sup>30</sup> Jung (1966) s. 122 ja Myyrä (1985) s. 345.

mitä voimakkaimmin vaikuttava myytti: Haluaisin sanoa, että ”jazzin suuret nimet ovat edelleen pyhiä”, niillä on aina ollut - heikkouksistaankin huolimatta - itseisarvoa. Perinteitä kunnioitetaan. Tahto sulautumisesta ”suureen linjaan” eettisenä valintana on epäilemättä yksi tämän myyтин tärkeimmistä merkeistä. Tosin erilaiset jazzin vastaliikkeet ja -kehitystendenssit ovat aika-ajoin pyrkineet asettamaan kyseenalaiseksi näiden myyttien merkityksen - usein heikolla menestyksellä. Esimerkiksi ”tulevat” saksofonistisukupolvet toisensa jälkeen kääntyvät rock- tms. ihastusten jälkeen Parkerin, Hank Mobleyn, Sonny Rollinsin, Coltranen tai Lester Youngin, Getzin, Dexter Gordonin puoleen fraseerauksen, artikulaation, kielityksen ym. saloja opiskellessaan; siis jazzin todellisille juurille. Alttosaksofonisti David Sandborn on tähän mainio esimerkki. Sähköisesti vahvistetusta ja efektoidusta rockjazzista lähteneenä ja sitä pitkään tehneenä Sandborn on kertomansa mukaan vähitellen löytänyt suuret mestarit ja opiskelee nyt näitä hyvin vakavasti tavoitteena jazzin ”juurien” löytäminen.<sup>31</sup> Eräässä toisessa yhteydessä Sandborn onkin todennut melko sanatarkasti näin: älkää kopioiko minua, minä en ole osa jazzin suurta traditiota - kopioikaa suuria mestareita. Tässä samassa yhteydessä Sandborn vahvistaa sen mitä edellä esitin ’elämys’-analyysin yhteydessä: ”Sound is the most important thing. Technique you can always get, but sound is everything. Sound is your identity”.

Jungin mukaan (sulkeissa lisäykset minun):

Jokainen mies kantaa ikuisesti sisällään naisen kuvaa (*anima*), ei tämän tai tuon *tietyn* naisen kuvaa vaan *tiettyä* naisen kuvaa. Tämä kuva on pohjimmiltaan piilotajuinen, hyvin kaukaista alkuperää oleva ja elävään järjestelmään juurtunut perintöaines, ’tyyppi’ (’arkkityyppi’) joka juontuu kaikista esivanhempien sukupolvien naisen olemuksesta saamista kokemuksista. Se on kaikkien naisista saatujen vaikutelmien kerrostuma, peritty psyykinen sopeutumisjärjestelmä... Sama pitää paikkansa myös naiseen, myös hänellä on synnynnäinen kuva miehestä (*animus*). Kokemus osoittaa, että pitäisi pikemminkin sanoa kuva *miehistä*, kun taas miehellä on pikemminkin kuva *naisesta*. Koska tämä kuva on piilotajuinen, se projisoidaan piilotajuisesti rakastettuun ja muodostaa intohimoisen vetovoiman ja sen vastakohtaan yhden olennaisen perusteen.

... Niinpä animus projisoituukin ennen muuta ’henkisiin’ auktoriteetteihin ja muihin ’sankareihin’ (muun muassa myös tenoreihin, taiteilijoihin ja urheilusankareihin). Anima

<sup>31</sup> Blackman, Delight (1991): ”Sandborn on sound”, *Rico People & Products*, Rico international, Sun Valley.

taas tarttuu mieluiten siihen, mikä naisessa on piilotajuista, tyhjää, frigidiä, avutonta, suhteisiin kykenemätöntä, pimeää ja kaksimielistä... (Individuaatioprosessin aikana) minätietoisuuden saavuttavalla sielulla on siis miehellä naisellinen etumerkki, naisella miehinen.<sup>32</sup>

Juhani Myyrän mukaan ”arkkityyppiset kokemukset ovat syvästi tiedostamattomia ja tulevat tietoisuuteen *symbolien* kautta. Myytit ja sadut välittävät symboleillaan arkkityyppisiä kokemuksia, samoin eri mysteeriuskontojen initaatiomenot ja rituaalit. Nykyihmisen kosketus arkkityyppeihin tapahtuu tavallisesti *taiteen (siis luovuuden), hulluuden tai unien kautta.*”<sup>33</sup>

Myytit siis ilmenevät edellä kuvatun ”energeettisen periaatteen” (esim. voima/kuolema) mukaisesti vastakohtissaan, eräänlaisina vastakohtapareina. Tämä perusajatus on lähtökohtana Claude Lévi-Straussin myyttien strukturaalisessa analyysissä, jonka tavoitteena on hahmotella eräänlainen konkreettinen logiikka, joka operoi aistikvaliteeteilla. Kvaliteetteja käsitellään tällöin merkkeinä, jolloin ne lopulta kykenevät ilmaisemaan kokonaan muuta kuin mitä ne itse ovat. Eero Tarasti kirjoittaa edelleen:

Lévi-Straussin päämääränä on osoittaa, miten tällaiset konkreettiset merkit ”hahmottuvat ankarasti järjestetyiksi yhdistelmiksi, jotka voivat välittää aistikokemusten hienoimpiakin vivahteita”. Ratkaiseva osuus tässä merkkien hahmottumisessa on saussurelaisella binääriin opposition ja erottavien piirteiden käsitteellä. Merkit muodostavat keskenään vastakohtapareja ja tällaisista eri tasoille sijoittuvista termeistä rakentuu lopulta kokonainen päällekkäisten vastakohtien susteemi. Esim. hunajan ja tupakan välinen vastakohtaisuus Brasilian intiaanien mytologiassa vastaa oppositiota ihmiskunnan onnellisen, kadonneen alkutilan ja rappion sekä turmelluksen välillä. Tällaiset semiologiset verkostot merkitsevät siirtymää konkreettisesta käsitettävään eli materiaalisesta puhtaasti henkiseen.<sup>34</sup>

Näyttää siltä, että eri kulttuurien väliset yhtäläisyydet perustuvat ihmisaivojen mekanismiin, joka työskentelee jonkinlaisten +/- jaottelujen perusteella ja käsittelee näitä oppositiopareja eräänlaisissa algebraalisissa taulukoissa. Strukturaalikielitiede puolestaan on todistanut tämän

<sup>32</sup> Jung (1990) s. 432 - 433.

<sup>33</sup> Myyrä (1985) s. 345.

<sup>34</sup> Tarasti (1994d) s. 29.

binäärisen hahmotusperiaatteen äännekuvioiden kohdalla, ja tämän nojalla voitaneen olettaa, että myös muut kulttuurin alueet rakentuvat samalla tavalla. Tässä siis *kielestä* yritetään johtaa looginen malli, joka auttaisi entistä eksaktimmin ymmärtämään myös muiden kommunikaatiolajien struktuuria.

#### 4.1.3. Jazzin sisällön myyttisyys

Minkä tahansa ilmiön myyttisyys ilmenee asenteena po. ilmiötä kohtaan, 'myyttisenä tietoisuutena'. Asenteet tai tietoisuus puolestaan ovat heijastusta jostakin maailmankuvasta. Eero Tarasti pohjaa teoriansa eri myyttisistä maailmankuvista Karl Jaspersin vastaaviin filosofisiin teorioihin, joita Tarasti on kehitellyt erityisesti musiikin diskurssiin sopiviksi. Tällöin hän on päätenyt erottamaan lähinnä kolme olennaisinta myyttisyyden lajia, joista kaikkein alkuperäisin ja välittömin on *demonismyyttinen* maailmankuva, jota Tarasti nimittää myös 'magiseksi' tai 'primitivistiseksi'.<sup>35</sup> Hän luonnehtii tätä maailmankuvaa - Jaspersia siteeraten - tietyssä mielessä kaikkein varhaisimmaksi ja tosimmaksi, missä "metafyysisten voimien todellisuus koetaan suoraan ja hahmotellaan mytologiaksi. Maailmaa ja käsitteitä ei tarkastella minään havaintoon tai ajatteluluun liittyvinä suhteina. Sen sijaan kerrotaan tarina maailman ja myyttisten olentojen synnystä ja kohtalosta. Myös nämä havainnolliset kertomukset ja hahmot voivat nykymaailmalle olla syvällisten mielikuvien lähteenä ja niitä voidaan käyttää hyväksi "taiteena".<sup>36</sup>

Kaksi muuta ovat Jaspersia mukaillen *luonnonmyyttinen* ja *sielullismyyttinen* (sankarimyyttinen) maailmankuva tai ajattelu. Maailmankuva sen myyttisine merkityksineen puolestaan ilmenee tietoisten tai tiedostamattomien *symbolien* kautta. A.J. Greimasin teorian mukaan esimerkiksi esteettiset symbolit toimivat periaatteessa samalla lailla kuin kielellisen kommunikaation yksiköt. Tässä yhteydessä on syytä todeta, että kielitieteellisten metodien tulo kulttuurin tutkimukseen pohjaa siihen yksinkertaiseen perusajatukseen, että niin kieli kuin kulttuurikin ovat perusluonteeltaan samanlaisten toimintojen tuotteita - kyse on *ihmisen henkisistä kyvyistä*, niiden yleismaailmallisuudesta, Peter Caws

---

<sup>35</sup> Tarasti (1994d) s. 65.

<sup>36</sup> Tarasti (1994d) s. 21.

kirjoittaa ja jatkaa: ”Maailma tulee ymmärrettäväksi muuttuessaan struktuuriksi, ensisijaisesti kielen ja sitten magian, totemin ja myytin toimesta. ... Struktuuri merkitsee kaikkea, rakennusaineokset tuskin mitään. ... Vaikka ”ilmeisillä” struktuureilla on oma merkityksensä, ne eivät ole Lévi-Straussin kiinnostuksen ensisijaisia kohteita. Hänen mielestään todella tärkeät rakenteet ikään kuin piilevät pinnan alla...” Lévi-Straussin mukaan struktuurilla ei kuitenkaan ole sisältöä, vaan se on itse sisältö, osa loogista organisaatiota, joka käsitetään todellisuuden ominaisuudeksi”.<sup>37</sup> Edelleen Tarastin perusajatus on, että ” ’myyttistä’ kvaliteettia lähellä olevat ja siihen sekoittuvat piirteet jäsentyvät itse asiassa hieman samalla tavalla kuin kielellisen kommunikaation pienimmät merkitysyksiköt, *seemit*.”<sup>38</sup>

Eero Tarasti on kirjoituksessaan siteerannut Roman Jakobsonin ajatuksia, joiden mukaan nimittäin ”musiikilla ja kielellä on ... se yhteinen, muista semiologisista järjestelmistä erottuva piirre, että ne ovat lineaarisia järjestelmiä, jotka voidaan hajoittaa epäjatkuviin yksikköihin. Tämä syvällistä laatua oleva musiikin ja kielen struktuurien samankaltaisuus tekee mahdolliseksi soveltaa esim. kielitieteen analyysimetodeja musiikin tutkimukseen”<sup>39</sup>.

’Seemit’ ovat Tarastin diskurssia seuraillen ”niitä suhteellisen harvalukuisia semanttisia kategorioita, jotka ilmenevät kommunikaation konkreettisissa yksiköissä, *lekseemeissä*. ... Seemit ilmenevät lekseemeissä usein vastakohtapareina, kuten lyhyt-pitkä, voimakas-heikko, korkea-matala, surullinen-iloinen, elämä-kuolema, päivä-yö jne. Tällaiset vastakohtaparit jäsentävät itse seemin muodostaman ulottuvuuden kahdeksi ääripooliksi.” ”Seemejä ovat siis sellaiset kategoriat kuin koko, pituus, nopeus, voimakkuus, tiheys, jatkuvuus, jännitteisyys jne. Ne voivat luonnehtia musiikillisia leksiimejä jäsentymällä vastakohtapareiksi esim. seuraavasti: pitkä-lyhyt, hidas-nopea, hiljainen-voimakas, paksu-ohut, jatkuva-epäjatkuva, jännittynyt-lauennut jne.” ”Fenomenologina” voisin lisätä tähän heti: kuvio/tausta. Seemien suhteellisen harvalukuisten ulottuvuuksien avulla hahmotamme Tarastin mukaan ei vain musiikillista universumia, vaan ylipäänsä välittömän havaintomaailmamme. Lekseemi

<sup>37</sup> Caws, Peter (1970): ”Mitä on strukturalismi”, suomentanut Kai Kaila, teoksessa *Filosofian tila ja tulevaisuus*, toimittaneet Jaakko Hintikka ja Lauri Routila, Weilin+Göös, Tapiola, s. 140 ja 142 - 143.

<sup>38</sup> Tarasti (1994d) s. 65 - 66.

<sup>39</sup> Tarasti, Eero (1973): Musiikkisemiologia - musiikin tutkimuksen uusi alue, *Musiikki 1/1973*, s. 11.

taas on kielitieteellisesti ajatellen sanatason yksikkö, kokonainen lause tai teksti, lauseiden kokoelma, jonka musiikillinen vastine on pieni motiivi, sävellyksen ydinaihe, musiikillinen lauseke tai jopa kokonainen sävellys.<sup>40</sup>

Myytti viittaa aina menneeseen, johon sen sanoma on jollakin tapaa suhteutettava; tämä on tullut edellä monella tapaa ilmi. Myyttisyys tulee siitä, että olemme kuulleet jonkin aikaisemminkin ja palautamme sen nyt vain mieleemme - tässä mielessä (viihde)musiikin 'nostalgian' käsite, josta oli puhe aiemmin, myös viittaa 'myyttiin'. Tarastin mukaan tärkein seeminen kategoria, jonka avulla voimme päästä myyttiin "käsiksi" on näin ollen yksinkertainen jaottelu *ennen/jälkeen*. Tällöin musiikki- tai koko "elämänkontekstissa" alkutilanne, "pelin avaaminen" on äärimmäisen tärkeä tapahtuma - tämä todettiin edellä: suhteutamme kaikki uudet kokemuksemme niitä edeltäviin tapahtumiin. Tällöin seemi, joka voi luoda myyttisyyden, on varsin abstrakti: Tarasti luonnehtii sitä termillä 'edeltävyys' tai 'aikaisemmuus'. Tarasti viittaa tässä Rudolf Carnapiin, joka pitää *samanlaisuuden muistamista* havaintomaailman konstituution tärkeimpänä suhteena.<sup>41</sup> Muistamme, että edellä esitetystä fenomenologisesta identtisyys-analyysistä nimenomaan 'minän' identtisyden esikielellinen tajuaminen oli perustavaa laatua lähtökohta koko samanlaisuuden/ erilaisuuden (samuus/erillisuus) - ja voisi sanoa myös ennen/jälkeen - hahmottamiselle. Siis "minän myytti" (yksilö/yhteisö) nousee yhä keskeisemmälle sijalle jonkinlaisena myyttisen tietoisuuden ensimmäisenä perustajana.

\*\*\*

Tarastin mukaan - hän perustaa käsityksensä Claude Lévi-Straussin kirjoituksiin - musiikki ja mytologia voidaan nähdä luonnollisesta kielestä kumpikin omaan suuntaansa versonneina haarautumina: musiikki perustuu ääniin tai säveliin, mutta on irrallaan merkityksistä - siitä siis puuttuu "jotakin". Kuulijalla, kokijalla on kuitenkin vastustamaton halu täyttää tuo "puuttuva kohta" itse kokemillaan merkityksillä (fenomenologisesti ajatellen tässä tapahtuu 'merkityksen anto', koska tajuntamme on 'tarkoittaen suuntautunut'). Myytti puolestaan koostuu merkityksistä, mutta myyttisen tarinan konkreettinen äänneasu eli muoto on

---

<sup>40</sup> Tarasti (1994d) s. 66 - 67.

<sup>41</sup> Tarasti (1994d) s. 60 - 61 ja 67.

epäolennainen - sama tarina voidaan kertoa monella eri lailla; Musiikin ja myytin läheinen samankaltaisuus on siinä, että myös myytti voi irroittautua sanalliselta perustaltaan, johon myytin sisältö ei ole yhtä sidottu kuin tavalliset sanomat.<sup>42</sup> Viittaa tässä myytin syvätajuiseen, mahdollisesti ”arkkityypinomaiseen”, tiedostamattomaan aspektiin. Edelleen Tarastin mukaan - Ernst Cassireria siteeraten - myytti ei kuulu mihinkään ilmiöön ”automaattisesti”, vaan se on osa subjektiivista merkityksenantoa, myyttinen *asenne* jotakin ilmiötä kohtaan. ”Mikä hyvänsä ilmiö voi tulla myyttisen tietoisuuden kohteeksi ja saada myyttisen sisällön. Myyttisyys ei ole mikään objektiivinen ominaisuus, vaan sen määrää tietty ideaalinen suhtautuminen (Bezogenheit), jota voi nimittää myyttis-uskonnolliseksi tarkastelutavaksi.<sup>43</sup>

Tämä on siis yleinen musiikin ja myytin välisen suhteen skeema. Tarasti näkee taidemusiikki-diskurssissaan lähinnä erikoistapauksena sen, että musiikki ilmentää ”suoraan ja spontaanisti” myyttiä, saa merkityksensä, sisältönsä mytologiasta: Tällöin ”myytti ja musiikki voisivat liittyä kiinteästi toisiinsa siten, että musiikin vastaanottajat liittäisivät *vaistomaisella ehdottomuudella* - mikä tietysti on kuitenkin *kulttuurin sopimuksien* varassa - tiettyjä myyttisiä hahmoja tiettyihin musiikillisiin hahmoihin. Näin saattaisi olla etenkin sellaisissa kulttuureissa, joita hallitsee voimakas ja yhtenäinen traditio. Tästä voi luonnollisesti tehdä sen johtopäätöksen, että pelkkä musiikki voi tietyissä tapauksissa korvata myyttisen tekstin.”<sup>44</sup> Tällöin myytti alistaa toisen merkkijärjestelmän, tässä tapauksessa musiikin, palvelukseensa. ”Kyseinen merkkijärjestelmä, esim. musiikki, joutuu luopumaan osasta omaa merkitysrikkauttaan.”<sup>45</sup> Nähdäkseni jazzmusiikin perinteinen ajattelu lepää nimenomaan tällä ”alisteisella” perustalla; Ehtona tälle on kuitenkin - kuten Tarasti edellä totesi - ko. kulttuurin kehitysvaiheen riittävän voimakas yhtenäisyys - jazzmusiikki oli aluksi hyvin yhtenäinen traditio ennen nykyistä ”postmodernia” vaihettaan. Hugo Riemannin ajatuksia mukailen: ”Koska musiikki on ensi sijassa ihmisen henkisen, sielullisen elämän ilmausta, voivat musiikki ja sen esteettinen sisältö heijastaa myös kulttuurilleen ominaista maailmankatsomusta ja mytologiaa”<sup>46</sup>. Mitä sitten ovat nämä

---

<sup>42</sup> Tarasti (1994d) s. 31.

<sup>43</sup> Tarasti (1994d) s. 22 - 23.

<sup>44</sup> Tarasti (1994d) s. 31 - 32.

<sup>45</sup> Tarasti (1994d) s. 34.

<sup>46</sup> Tarasti (1994d) s. 32.



jazzmusiikin sävelkielen ”alistavat” myytit, jotka asiaa harrastava ”vaistomaisella ehdottomuudella” saattaa liittää tähän musiikkiin?

Kaikista olennaisista seikoista on ollut puhe jo aikaisemmin ”jazzin fenomenologian yhteydessä. Afro-amerikkalaisen musiikin *seksuaalinen myytti* (vastakkainen sukupuoli: mies/nainen -vastakohtapari) siinä esiintyvine jännitteineen oli laajalti esillä jo aiemmin. Sen biologinen funktio liittyy läheisesti *uuden elämän syntyyn*, joka sinänsä on arkkityyppi, kuten edellä todettiin.

Jazzin myytin ”terapeuttinen”, illusorinen ulottuvuus on tullut käsitellyksi jo jazzin psykoanalyttisen tarkastelutavan yhteydessä; sama asia on vielä esillä Eero Tarastin seuraavassa Claude Lévi-Strauss -sitaatissa (kursivointi minun):

Lévi-Straussin mielestä musiikkiteoksessa samoin kuin myyteissä käsitellään usein symbolisesti jotain ongelmaa tai ristiriitaa ja pyritään sen ratkaisemiseen. Myytti ja musiikki muodostavat näet kumpikin jonkinlaisen tulkintakehyksen, joka suodattaa ja järjestee ihmisen kokemuksia ja ”... tuottaa sen *miellyttävän illuusion*, että vaikeudet ja ristiriidat, joita ihminen kokee elämässään, voidaan ylittää ja ratkaista.<sup>47</sup>

Annan Tarastin itsensä myös kommentoida tätä myyttisyys-ajatusta: ”Vastakohtana historialle ’mythos’ merkitsi kreikkalaisille ’sitä mikä ei voi olla todella olemassa’ ja ’illuusiota’ - mikä on sitten jäänyt myytin yhdeksi merkitykseksi nykyisessä kielenkäytössä.”<sup>48</sup> Tämä myyttinen ajatus siis manifestoituu ”puhtaassa olemisessa” vastakohtaparina ajallinen/ajaton. Tarasti huomauttaa, että myyttistä tietoisuutta on joskus nimitetty ajattomaksi: myytti ei tunne ”aikaa tai peräkkäisyyttä sinänsä, vaan vain määrättyjä konkreettisia hahmoja, niiden tulemisia ja menemisiä”<sup>49</sup>. Siis ’illuusio’ aluksi hyvin yleisesti ymmärrettynä sisältää ajatuksen ajallisuuden kahleesta vapautumisesta - eksistentiaalisesti ajatellen.

Dosentti Henri Broms sanoo tämän saman asian hiukan eri sanoin: ”Tuskin mihinkään kollektiivisen ajattelun tai mytologisoinnin muotoon

---

<sup>47</sup> Tarasti (1990) s. 123 (alkuperäinen lähde: Lévi-Strauss, Claude (1971): *L'Homme nu*, s. 589).

<sup>48</sup> Tarasti (1994d) s. 16.

<sup>49</sup> Tarasti (1994d) s. 23.

(Mikail) Bahtinin ”Suuren Naurun” käsite sopii niin hyvin kuin juuri bluesiin. Bahtinin nauru on vain osaksi luokkataistelun välikappale, pääasiassa se on *pelastava elämänasenne*.<sup>50</sup> Afro-amerikkalaisessa musiikissa tämä nauru vain on ”naurua kyynelten lävitse”: Vaikka blues (ja jazz) ovat periaatteessa ”duurimusiikkia”, luo ’blue noten’ käyttö kuitenkin musiikin perusilmeeseen surumielisen ja alistuvan sävyn; ”bluesilla ei mennä barrikadeille, sillä vain yritetään viihtyä”. Tämä ajatus on luontevasti yhdistettävissä siihen fenomenologis-eksistentiaaliseen tai psyko-analyttiseen katsantoon, jonka olen edellä esittänyt. Jaksaksemme elää me tarvitsemme myyttejä, ”terapeuttista illuusiota onnelasta”. Bromsin mukaan:

Ylevyyden puutteesta taas voi sanoa, että massakulttuuri mytologisoi ja runollistaa oman maailmansa, kaupunkimiljöön, melko samalla tavalla, yhtä hienoisti tai karkeasti, kuin kansanrunous omansa. Kaupunkikuva olisi hirveä, todellinen Linkolan maailmanloppu, ellei tuota mytologisointia tapahtuisi.<sup>51</sup>

Myytin yhteisöllinen merkitysulottuvuus puolestaan korostuu siitä, mitä Juhani Myyrä on todennut: ”Pyrkimällä kosketuksiin oman kollektiivisen tiedostamattomansa kanssa taiteilija tai ajattelijaa voi sieltä saada ne kuvat ja kokemukset, joita hänen yhteisönsä tarvitsee.”<sup>52</sup> Mitä Yhdysvaltain mustien yhteisö sitten ”tarvitsi” 1920-luvulla ”jazzkauden” kynnyksellä pyrkiessään sosiaaliseen vapautumiseen ja tasa-arvoon, oman identiteetin vahvistamiseen? Se tarvitsi *sankaria* (arkkityyppi), uutta vapaata taiteilijaa, joka uskalsi esiintymisillään uhmata valkoisen valtaväestön sovinnaisia, jopa puritaanisia arvoja ja normeja. Sankarin arkkityyppinä Louis Armstrong oli ensimmäinen *heittäytymisen myytin* (vapaus/sitoutuminen) merkittävä ilmentymä, joka jazzesityksissään yhteisönsä puolesta<sup>53</sup> esitti täydellisen symbolisen näytelmän

---

<sup>50</sup> Broms, Henri (1981): ”Snellman vai jazz? Halpahintaiset jumalat”, *Helsingin Sanomat* 4.1.1981. Bahtinilainen, ”karnevalistinen ”iloinen aika” ja ”Suuri Nauru” etsivät totuutta maanteiltä, markkinoilta, varkaiden kätköpaikoista, kapakoista, bordelleista ja vieraiden jumalien kulttipaikoista” (sama); siis sieltä missä ihmiset myös ovat ja toimivat, koko *elämänkontekstista!*

<sup>51</sup> Broms (1981)

<sup>52</sup> Myyrä (1985) s. 346.

<sup>53</sup> Senegalilaisessa ns. *griot* -muusikkoperinteessä voidaan nähdä esikuvallisia aineksia Armstrongin esiintymiselle: Griot-muusikko on yhteisönsä ”outsider”, epäilyttävä ”kylähullu” taiteilija, jolla on kyky maagisen tiedon hallintaan, griot pääsee kaikkialle, hän saa sanoa sellaista mitä muut eivät, hän saa rikkoo tabun. Griotia myös vähän pelätään; häntä ei esimerkiksi voi haudata normaaliin tapaan maahan vaan hänet haudataan puuhun.

vapautumisesta vuosisatoja painaneesta orjuuden ikeestä ja sen kaikista myöhäisimmistäkin rasistisista ilmentymistä; ja yleisö eli mukana tämän katharsiksen - sama näytelmä voi tietenkin edelleen toistua illasta toiseen jazzklubeissa eri puolella maailmaa! Jazzin 'heittäytyminen' sisältää siten paitsi yksilöpsykologisen aspektin, josta on ollut edellä puhe, myös yhteisöllisen näkökulman, *vapauden myytin* (vapaus/orjuus). Siten Louis Armstrongin merkitys yhteisönsä tiedostamattomien mielikuvien esilletuojana psykoanalyttisen tulkinnan mukaisesti on kiistaton. Armstrong vain oli niin hyvä, että hän esityksissään lopulta "ylitti" tämän tendenssin saavuttaen siten lopulta hyvin laajan yleisön ihailun ja suosion.

Eero Tarasti kirjoittaa sankari-myytistä seuraavaan tapaan (kursivointi minun):

(Roger) Caillois erottaa myyttiset tilanteet, jotka voidaan tulkita psykologisten konfliktien heijastumaksi, ja toisaalta myyttiset sankarit. He ovat henkilöitä, jotka löytävät ratkaisun näihin konfliktitilanteisiin. Sankari on tällöin käsitettävä eräänlaiseksi idealisoiduksi ihmisyksilöksi. Yhteisö antaa hänen ratkaista konfliktitilanteen esim. rikkomalla yhteisön sääntöjä, joita yksilö ei voi tabujen johdosta murtaa. Yksilö antaa paikkansa sankarille, koska hänelle on psykologisesti ottaen mahdotonta selviytyä näistä myyttisistä tilanteista. Sankarin tulee luonteensa mukaan juuri rikkoa kieltoja, mutta myytti antaa tälle rikkomiselle usein inhimillisen suuruuden ja *vakuuttavuuden* leiman, joka jossain määrin kompensoi syyllisyyden. Sama tekijä liittyy Caillois'n mukaan myytin ja riitin: kiellon loukkaus on mahdollista vain myyttisessä ilmapiirissä.<sup>54</sup>

Armstrongin esiintymisessä on mielestäni piilevänä jo *protestin, vastustuksen myytti*, jonka tosin vasta Charlie Parker 1940-luvulla lopullisesti viimeisteli asettaessaan jopa oman eksistenssinsä peliin vasten valkoisen yhteiskunnan lakeja ja normeja, kun hän elämäntavoillaan ja käyttäytymisellään protestoi - tietoisesti tai tiedottomasti - oman (muusikko)yhteisönsä puolesta (vapaus/itsetuho-vastakohtapari). Näin Parker tulee toiminnallaan läheiseen kosketukseen *luomismyyteissä* yleisen vastakohtaparin luominen/kuolema kanssa.

Tässä yhteydessä on paikallaan esitellä lyhyesti Marshall Stearnsin "naamioteoria", joka hyvin kuvaa Yhdysvaltain mustan vähemmistön suhdetta valkoiseen enemmistöön ja tämän suhteen "hoitostrategiaa".

---

<sup>54</sup> Tarasti (1994d) s. 18 - 19.

Stearnsin mukaan monien valkoisten asenne neekereitä kohtaan oli aikanaan ambivalentti. Siinä yhdistyivät sekä kiintymys että luotaan työntäminen, hyväksyminen ja torjunta. Voidakseen elää valkoisten maailmassa monet neekerit omaksuivat ystävällisen ulkoisen olemuksen: syntyi stereotyyppinen kuva onnellisesta, lahjakkaasta, tietämättömästä ja koomisesta olenosta - jolla ei tietenkään ollut mitään yhtäläisyyttä todellisen neekerin kanssa. Se oli toivekuva, heijastuma siitä, millaisen valkoiset tahtoivat neekerin olevan: hymyilevä, ystävällinen, taitava viihdyttäjä. Näin neekerit tavallaan ottivat kasvoilleen valkoisten muovaaman *naamion*. Mutta naamio antoi myös hauskanpidon lomassa mahdollisuuden sanoa ja epäsuorasti esittää sen mitä he todella tunsivat - ilman naamiota se olisi saattanut olla loukkaavaa ja vihamieliseksi tulkittavaa. Stearnsin mukaan New Orleansissa soitettiin aluksi luultavasti ilman naamiota. Kaupungin vapaamielinen ilmapiiri mahdollisti tämän - ja musiikki oli lähinnä vain mustia varten. ”New Orleans -jazzilla ... on yhä vastustamaton, iloinen ja miltei tyytyväinen sointi, missä kollektiivisesti improvisoiva yhtye tuntuu kuvastavan muuttumatonta elämänmenoa kiinteässä yhteisössä, missä jazz ei vielä ollut pääasiallinen ja kilpaileva työala”, Stearns kirjoittaa. Mutta kun alettiin soittaa ammattimaisesti tanssimusiikkia valkoiselle yleisölle, naamio asetettiin paikalleen. 1920-luvulla Chicagossa naamio liukui hiukan syrjään, kun ”tuli tavaksi soittaa yksilöllisiä sooloja, jotka olivat ehdottoman *itsetietoisia*”. Tarve olla koko ajan naamion takana väheni. 1920-luvun lopulla esimerkiksi Louis Armstrong käsitteli laulunumeroissaan naamiota hyvin luovalla tavalla.<sup>55</sup>

Hän pilaili melodialla jakaen kuulijan kanssa tietoisuuden koko tilaisuuden typeryydestä, mutta samalla hän improvisoi niin hyvällä maulla ja mielikuvituksella, että räikeästä balladista tuli suorastaan kaunis. ... ”Näin pitkälle voin päästä näiden typerien sanojen kanssa leikkimättä klovnia.” Samaan aikaan hän muuttamalla melodiaa ja lisäämällä odottamattomia korostuksia rytmiin saa kuulijan äkkiä oivaltamaan, että Armstrong hallitsee joka puolelta musiikillisen tilanteen, hän lisää stereotyyppinaamioon kauniin pitsireunuksen ja nauttii samalla suunnattomasti koko touhusta. Sanalla sanoen hän hallitsee, paitsi musiikin myös ironisen asenteen, mikä on harvinainen ja rehellinen tapa tarkastella elämää. Fats Waller oli loistava samalla alalla. Ironisia vivahteita ja vihjauksia esiintyy monissa hienoissa jazzin vokaaliesityksissä.<sup>56</sup>

<sup>55</sup> Stearns (1963) s. 237 - 240.

<sup>56</sup> Stearns (1963) s. 240 - 241.

Kiitollinen ja kannustava yleisö auttoi naamion heittämisessä pois. Näin tapahtui esimerkiksi 1930-luvun alun Kansas Cityn 'jam session' -tilaisuuksissa. Kun taas soitettiin valkoiselle tanssiyleisölle, naamio voitiin korvata eräänlaisella valppaalla välinpitämättömyydellä. 1940-luvun alussa bobop-muusikot sitten riisuiivat naamion kokonaan pois astuessaan näyttämölle - seurauksena oli aluksi jopa peittelemätöntä vihamielisyyttä. Jotkut muusikot soittivat selkä yleisöön päin ottamatta sitä mitenkään huomioon, tai soittivat niin "coolia", että tuhosivat itsensä taloudellisesti. Halu saada tunnustusta ja kunnioitusta sekä tarve päästä todelliseen yhteyteen valkoisen yhteiskunnan musiikillisen ja älyllisen kulttuurin kanssa ajoi sitten monet muusikot perusteellisiin musiikkiopintoihin.<sup>57</sup> Näin erityisesti 1950-luvulta lähtien - tässä mieleen tulee esimerkiksi "post bopin" piiristä maailman maineeseen noussut saksofonisti Julian "Cannonball" Adderley, joka ei enää missään suhteessa ollut autodidakti. Tästä edes moderni jazz saattoi olla myös melko valoisaa luonteeltaan - viittaa tässä esimerkiksi trumpettisti Clifford Brownin klassikkolevytyksiin 1950-luvun ensi puoliskolla.

Protestin myytti elää edelleen eri yhteiskunnissa, ja voi saada hyvinkin itsetuhoisia muotoja: 1980-luvun loppupuolella parisataa kuubalaisnuorta hankki itselleen aidsin uhmakkuudesta sikäläistä yhteiskuntaa kohtaan pistämällä itseensä HI-viruksen saastuttamaa verta. He eivät halunneet sopeutua systeemiin, vaan näkivät menettelynsä ainoaksi keinoksi "saada olla rauhassa sosialismilta".<sup>58</sup> Tässä myytissä kärjistyy vastakohtapari vapaus/kuolema.

Aikaisemmin esitin vertauskuvallisen ajatuksen, jonka mukaan "musiikki on jollakin tapaa jo valmiiksi olemassa, säveltäjän, sovittajan, muusikon, improvisoijan tehtävä on vain toimia kanavana, saada se ulos"; ja vielä Eero Tarastin tarkentamana, että "musiikki on olemassa minussa ja kuuntelen itseäni sen kautta"<sup>59</sup>. Eikö ajatus ole monella tapaa myyttinen, kuten Juhani Myyrä toteaa (kursivointi minun): "Myyttien kuvaama *alkuolematon* ei kuitenkaan ole tyhjiyttä, vaan siihen sisältyy *kaikki* mahdollisuutena. Se on hedelmällinen alkukaaos, jossa kaikki on jo olemassa, mutta niin eriytymättömänä, ettei mukään erityinen voi siinä

<sup>57</sup> Stearns (1963) s. 241 - 243.

<sup>58</sup> Sonninen, Päivi (1995): "Kuoleman kortti", *Savon Sanomat* 12.11.1995.

<sup>59</sup> Tarasti (1990) s. 123.

vielä ilmetä.”<sup>60</sup> Muusikon tehtäväksi jää vain tarvittavien kanavien kehittäminen. Tässä kohtaa voidaan jälleen ajatella Ernst Kurthin hengessä ”kaikkien taiteiden alkuperäistä ykseyttä tai niiden uneksivaa yhteiselämää, jossa yksittäiset taiteet ovat vielä sidoksissa alkujännitykseen, josta ne pyrkivät irtautumaan”. Tässä myytin olennaiseksi vastakohtapariksi nousisi tällöin tietoinen/tiedostamaton.<sup>61</sup> Tätä problematiikkaa, kaipuuta paluuseen johonkin ”alkuykseyteen” pohdin jo edellä (vastakohtapari: samuus/erillisuus). Tällöin esitin mahdollisuuden illuusiosta hetkelliseen ”paluuseen” meditaatiossa ja/tai sen musiikillisessa sovellutuksessa.

\*\*\*

Tutkittuaan hevirockin mytologiaa, tyyliä ja alakulttuureja Jari Ehrnrooth on päätenyt kanssani hyvin samantapaisiin johtopäätöksiin - sekä jazz että rockmusiikki ovat osa afro-amerikkalaisen musiikin laajaa perinnettä, joskin jazz edustaa sen ”sofistikoituneinta” haaraa. Ehrnrooth kirjoittaa:

Aiemppaa esitystä(ni) erittelevästi tiivistäen voidaan hevin perustaviksi merkkiaineiksi ja ulottuvuussiksi tunnistaa: (1) aggressiivinen maskuliininen seksuaalisuus, (2) maagisten voimien palvonta, okkultismi, mystiikka, (3) raju, kuluttava, jopa destruktiivinen elämäntyyli ja siihen kytkeytyvä kuolemanläheisyys sekä tietenkin (4) kova ja raskas musiikki. Kaikki nämä elementit on muokattu tavalla tai toisella merkitsemään aggressiivista energisyyttä, voimaa ja hallintaa, vahvaelämyksistä ”rankkaa” elämää tai kapinaa ”jäykkiä sääntöjä” ja ”alistavia instituutioita” (varsinkin koululaitosta) sekä vanhempia vastaan.<sup>62</sup>

Siis ’kova ja raskas musiikki” pohjimmiltaan viittaa (5) protestiin, vastustukseen - tämän toin jo aiemmin esille. Ehrnrooth kirjoittaa yhteenvedonomaaisesti:

Myyttien tunnistamisessa tulee tutkimusotteeni mukaan nojautua Lévi-Straussin käsitykseen myytistä oppositioiden välittäjänä ja transformoijana. Hänen mielestään myytti ei kuitenkaan ollut kulttuurisesti muokattu systeemi, vaan se ilmaisi prekulttuurisen tiedostamattoman operaatioita. Välitettävät ja transformoitavat oppositiot olivat Lévi-Straussille käsitteellistä kulttuuria ja ajattelua edeltävällä tasolla.

---

<sup>60</sup> Myyrä (1985) s. 349.

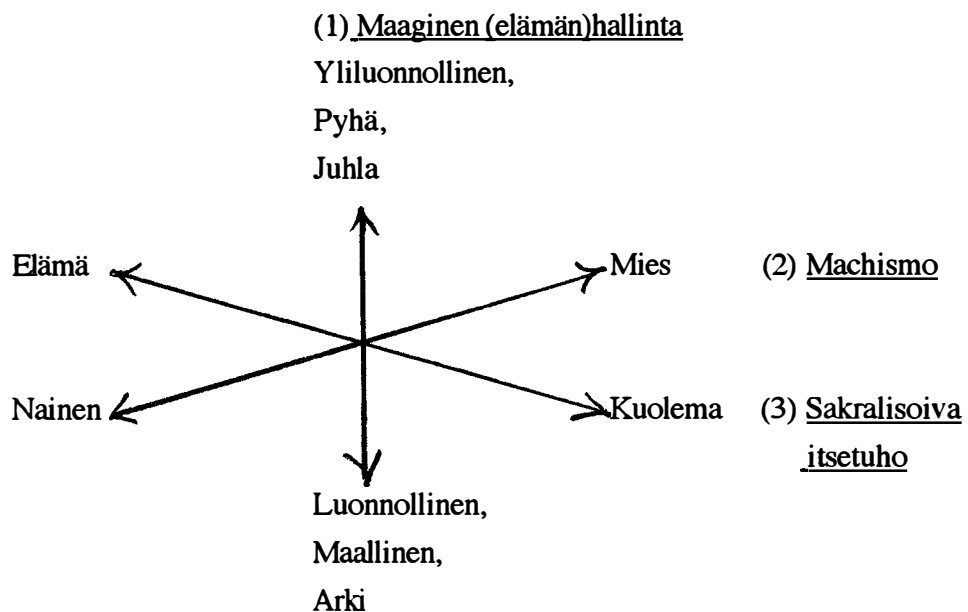
<sup>61</sup> Tarasti (1994d) s. 55.

<sup>62</sup> Ehrnrooth (1988) s. 32.

Ajatus myytistä oppositioita välittävänä rakenteena on nähdäkseni osuva. Itse ajattelen kuitenkin nuo oppositiot kulttuurisiksi perusvastakohtaisuuksiksi, perustaviksi oppositionaaliksi erotteluiksi kulttuurissa. Kunkin kulttuurin perusmyytit sijoittuvat noiden perusoppositioiden välittäjiksi kulttuurin symbolisessa järjestyksessä.

Tämän ajattelutavan nojalla voin löytää perusteet hevirockin perusmyyttien tunnistamista varten. Kukaan edellä tarkasteltu perusmyytti välittää jotain perustavanlaatuaista kulttuurista vastakohtaa. Myytti elämän energioiden maagisesta hallinnasta välittää vastakohtaa yliluonnollisen juhlan ja luonnollisen arjen välillä, machismo-myytti välittää sukupuolista oppositiota ja sakralisoivan itsetuhon myytti silloittaa elämää ja kuolemaa. Yhdessä ne muodostavat hevirockin kulttuuristen keskeismerkitysten oppositionaalisen kokonaisrakenteen. Yhteenvetona hevin myyttien tarkastelusta piirrän kuvion tuosta kokonaisrakenteesta:<sup>63</sup>

Hevirockin perusmyytit kulttuuristen oppositioiden välittäjinä<sup>64</sup>



Onko siis 'vastustus', "vastakulttuurisuus" sitten jotenkin kaikkein "fundamentaalisin ajatusmalli" inhimillisessä historiassamme - eteneekö kaikki käsitteellinen (ja jopa esikielellinenkin) ajattelumme tässä 'binaaristen oppositioiden' hengessä - perustuuko kaikki inhimillinen ajattelu viimekädessä tälle "energeettiselle strukturalismille"? Olisiko Tarasti liikkeellä tämän saman "ohjelman" hengessä kirjoittaessaan

<sup>63</sup> Ehnrooth (1988) s. 92.

<sup>64</sup> Ehnrooth (1988) s. 93.

'eksistentiaalisemiottiikkansa' yhteydessä mm.:

Kommunikaatio on mahdollista vain, jos on jokin toinen, joka *ei* sulautu yhteen lausuvan subjektin, toimijan kanssa. Tämän takia kaikki itseensä sulautuvat viestinnänlajit ja mediat ovat pohjimmiltaan kommunikaatiota tuhoavia. Todellinen 'Toinen', joka tarjoaa viestinnälle välttämättömän vastuksen, voi olla mikä tahansa, jota vastaan voi koetella arvojaan, käyttäytymisiään teorioitaan. Todellisen ei tarvitse olla mikään empiirinen, fysikaalinen todellinen, jossa suoritettavat testit, kokeet ikään kuin objektiivisesti ratkaisisivat vasta ongelman. Ei, se voi olla mikä tahansa, joka tarjoaa vastuksen (*Widerstand*) subjektille siinä maailmassa, jossa hän toimii. ... Vastustuksen tason, laadun ja voimakkuuden mukaan syntyy erilaisia diskursseja... Yhtäläillä kuin Peter Weiss puhui 'vastuksen tai vastarinnan estetiikasta', samoin on olemassa 'vastuksen semiotiikkaa'. Se ilmenee varsin monella tasolla kommunikaation signifikaation prosesseissa.<sup>65</sup>

Eikö koko 'diskurssin' käsitteeseen (esim. engl. *discourse*: 'esitys', 'tutkielma', 'teksti', 'ilmaisu'; myös 'keskustelu', 'vuoropuhelu') sisälly häivähdys tuosta Tarastin luonnehtimasta 'vastuksesta', "vastaanpanemisesta"? Ehkä myös tältä pohjalta on ymmärrettävissä se Lévi-Straussin perusajatus, että myytti (binaarinen ajatustapa) ilmaisee ihmismielen lakeja ja on tavallaan ihmisen tietoisuusrakenteen perusaineksena. Eero Tarasti selittää tämän johtopäätöksen - binaarisuuden dominoivuuden Lévi-Straussin strukturalismissa - hänen antropologisilla kokemuksillaan Brasilian alkuasukasheimojen parissa, joiden sosiaalista rakennetta hallitsi dualismi mitä suurimmassa määrin. Tarasti kirjoittaa: "Mikä houkuttelevampaa kuin universaalistaa oma antropologinen kokemus ihmishengen yleiseksi kategoriaksi!"<sup>66</sup> Jazzintutkijana minun on helppoa yhtyä tähän binaarisuuden korostukseen - erityisesti sen perusteella mitä tuon diskurssissani esille jazzin rakenteesta ja jazzista "luonnollisena systeeminä".

#### 4.1.4. Myytistä taiteeksi?

Mikä on '*bricoleur*'? Hän on "alkukantaisen ihmisen ideaalityyppi", "näpertelijä", käytännöllinen ihminen, joka kyhää ajatuksissaan luomansa

---

<sup>65</sup> Tarasti (1995) s. 56 - 57.

<sup>66</sup> Tarasti (1990) s. 129 - 130.



struktuurin (käyttöesineen, "taideteoksen" tms.) mistä tahansa käsillä olevista aineksista sen kummemmin työtään refleктоimatta tai filosofoimatta.<sup>67</sup> Alkukantainen tanssija voidaan tietenkin ajatella "ensimmäiseksi" 'bricoleur'ksi, joka vain omalla kehollaan ilmentää ajatusmuotojaan, struktuuriaan. Mutta eikö jazzmuusikkokin voida ajatella - myös edellä esitetyn valossa - eräänlaiseksi 'elämän bricoleuriksi', joka tekee kulttuuria "läsnä" olevan elämänmuotonsa ja elämäkokemuksensa pohjalta enemmän tai vähemmän reflektiivisesti? Edellä esitin, että jazzmuusikko ei tuota mitään, mitä hän ei välittömästi tee. Soittaessaan hän usein - jopa konserttitilanteessa - voi *lyöä jalalla tahtia* ylläpitäen näin säännöllisen sykkeen struktuuria! Eikö tämä ole ensimmäinen tällaisen fyysisen toiminnan, "bricoleurismien" merkki? Eikö edellä kuvailtu 'tekijäntieto' juuri ole eräänlaista "bricoleurismia"? Sen psykoanalyttinen tulkinta on tietenkin - kuten aiemmin todettiin - pyrkimys vapautua levottomuutta herättävistä tunteista, ahdistuksesta tms. toiminnan kautta<sup>68</sup>. Kuten Peter Caws kirjoittaa: "Subjekti tuottaa itsensä itsensä pohtimalla omaa olemustaan, mutta sen askarrellessa jollakin muulla asialla sillä ei ole muuta olemassaoloa kuin tämä toiminta"<sup>69</sup>, ja ahdistus loittonee. Seuraava ajatus on Marshall Stearnsilta: "Yhteiskunnassa missä massatuotanto viihdealalla lisääntyy, missä jokaista yksilöä käsitellään kuin tyhjää astiaa, joka on täytettävä, hyvä jazz säilyttää jotakin menneiden vuosien käsityön hengestä."<sup>70</sup> Edellä on tullut myös pohjustetuksi se ajatus, että 'minän' myytti ei tyydy mihinkään valmiiseen, toisten tekemän rekonstruointiin, vaan jazzia harrastavilla on halu tehdä ja ylläpitää "omaa" struktuuria.

Tässä esimerkki "automaattisesta" ajattelusta soitossa tenorisaksofonisti *Coleman Hawkinsin* lausumana:

En todellakaan osaa kuvailla tyyliäni sanoin. Näyttää siltä, että soitan vain aivan luonnollisesti sitä, mikä juolahtaa mieleeni. Näin on aina ollut asian laita. Tietenkin

---

<sup>67</sup> Ks. esim. Tarasti (1990) s. 113.

<sup>68</sup> Intensiivinen musiikin kuuntelijakin on tietenkin eräänlainen 'bricoleur', mentaalisten rakenteiden kokoaja kuten kirjoitin musiikkiarvostelussani: "Olen vakuuttunut, että modernin jazzin yksi päämäärä on saattaa kuulija tarkkaavaiseksi, niin että hän pyrkii kuulonvaraisesti selvyteen musiikin kunkinhetkisestä rakenteesta. Se on hauska leikki ja hyvä keskittymisharjoitus". Hyvä keskittyminenkin voidaan näin ajatella "bricoleurismiksi".

<sup>69</sup> Caws (1970) s. 147.

<sup>70</sup> Stearns (1963) s. 232.

vaikuttavat soittooni monet alitajuiset seikat ja monesti yllätän itseni soittamasta jotain sellaista, minkä olen kehittänyt jostain muusta kuulemastani. Mutta en ole koskaan erikoisemmin vaivautunut tutkiskelemaan, kuinka ja miksi soitan niin kuin teen - se tuntuu vain luonnolliselta.<sup>71</sup>

Tämän lausuman perusteella Hawkinsia voisi luonnehtia tyypilliseksi jazzin ”bricoleuriksi”, joka tyylistä riippumatta voi päästä korkealle originaalisuuden asteelle - lähtökohtana vain kirjaimellisesti kaikki se, mitä on käsillä. Tosin lausuma asettuu hiukan uuteen valoon seuraavan lainauksen perusteella, mitä J.L. Collier on kirjoittanut Hawkinsista; tekeytykö Hawkins tietämättömämmäksi kuin mitä olikaan:

It is too much to say that Hawkins invented playing against the chords; other jazz musicians before him, especially pianists, had done so. But Hawkins explored the chord structure of a song more thoroughly than had most previous improvisers, and he acquired whole school of followers. Abandoning the melody at the outset, he would think in terms of the implications of each chord as it came along, and of what he could do with it. This freed him of total dependence on his ear and allowed him to add notes to chords or alter them by following standard rules of harmony. It also permitted him to make substitutions, using a slightly different chord from the customary one at a given point, and especially to fit passing chords into the junctures between the one chord and the next.

... What could he add to the each chord? How could he alter any of them? What new chords could he insert into the harmonic framework without doing a damage? He later said: ”I had studied music so long and completely - not just the horn - but composition, arranging and all that... A lot of people didn’t know about flatted fifths and augmented changes and they thought that to go to a D-flat chord you had to go from an A-flat seventh - where I might go from a D-ninth. Of course that sort of thing is extremely common now, but certainly wasn’t before I did ’Body and Soul’.<sup>72</sup>

Mutta kuitenkin - hän tai joku toinen.

Tietoisen, modernin ”säveltämisen” ajatus taas on aistittavissa amerikkalaisen jazzmuusikon *Dizzy Gillespien* jo esillä olleesta lausumasta, jossa hän kertoi improvisoidessaan ajattelevansa ensisijaisesti jotakin tiettyä rytmistä kuviota, jonka hän vain sitten ”pukee” melodiseen

<sup>71</sup> Shapiro, Nat ja Hentoff, Nat (1958): *Jazzin vaiheita*, Helsinki, s. 199.

<sup>72</sup> Collier (1978) s. 223 - 224.

asuun.<sup>73</sup> Ymmärtääkseni näillä lausumilla - huolimatta niiden ainutlaatuisuudesta - voidaan katsoa olevan yleistä merkitystä diskurssini kannalta. Myös jazz alkoi reflektoida itseään ”tieteellisesti”<sup>74</sup> 1950-luvulta lähtien mm. jazzkoulutuksen synnyn myötä: ensimmäinen haparoiva askel tähän suuntaan oli amerikkalaisen George Russellin julkaisema jazzin tonaalisen teorian oppikirja *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organisation of Improvisation* vuodelta 1955. Russellin ja hänen jazzteoriensa vaikutus esimerkiksi suomalaisiin jazzmuusikkoihin ja -kirjoittajiin oli huomattava: Russell vieraili Jyväskylän Kesä - kulttuuritapahtumassa vuosina 1966-67 luennoiden ja johtaen jazzorkesteria siellä. Merkittäviä vaikutteita ajatteluunsa saivat ainakin muusikko-säveltäjät Heikki Sarmanto ja Esa Pethman, joita voidaan pitää suomalaisen modernin jazzin ”pioneereina”.

Miten luovuus suhteutuu tässä käsiteltävänä oleviin ’arkkityyppeihin’, mikä on tietoisien ja tiedottoman suhde luovassa prosessissa? Jo jazzin ”etiikan” tarkastelun yhteydessä heitin ajatuksen ”tahdosta sulautumisesta suureen traditioon” jonkinlaisena eettisenä valintana. Voidaan ajatella, että motivaation avulla - intensiivisellä harjoittelulla, ”heittäytymisellä” tms. - voidaan päästä kurkistamaan tälle vegetatiiviselle syvätasolle. Jazzin meditatiivisen aspektin yhteydessä kirjoitin eräänlaisesta tietoisien subjektin painumisesta taka-alalle, jolloin ”suuri traditio” pääsee virtaamaan jollakin tapaa ”automaattisesti”, kun ’minä’ unohdetaan. Kalle Achté kirjoittaa tästä seuraavaan tapaan (kursivointi minun):

Luovuuden tutkimusta merkittävästi edistäneen Jungin<sup>75</sup> mukaan luova prosessi voi olla muodoltaan joko *psykologinen* tai *visionäärinen*. Ensin mainitussa tapauksessa luovan tuotteen sisältö on peräisin inhimillisen tietoisuuden alueelta ja alistetaan välittömälle, tietoiselle ja tarkoitukselliselle tavoitteelle. Visionäärisessä luovassa prosessissa elävöityvät tiedostamattomasti arkkityypit, ihmiskunnan ikivanhat, monien sukupolvien aikana kertautuneet, inhimillisen käsityskyvyn ylittävät kokemukset, jotka ovat Jungin

---

<sup>73</sup> Williams (1970) s. 6.

<sup>74</sup> Hauska lausahdus suuren suomalaisen jazzhanuristin Matti Viljasen suusta, joka korostaa hänen ”tiedemiesasennettaan” - tämä oli yksi hänen lempikysymyksiään myös keikoilla soitettaessa: ”Mikä sointu ja miks’?”. Tämän muiston kertoi minulle kapellimestari Raimo Henriksson kerran jutustellessamme. Viljanen oli muutoin muusikkona täysin itseoppinut mutta toisaalta erinomaisen ”korvan” ja tyyliänsä ansiosta kirjoitti mainioita sovituksia erilaisille viihde- ja jazzkokoospanoille - eikä tooreettinen reflektiokaan siis ollut vierasta.

<sup>75</sup> Alkuperäinen lähde: Jung, C.G. (1932): *Psychology and literature. Modern man in search of a soul*, Routledge, London.

mukaan varastoituneet hänen kollektiiviseksi tiedostamattomaksi kutsumaansa psyyken osaan. Luova henkilö on tällöin passiivinen ja tietoinen oman ymmärryksensä ulkopuolisesta vieraasta voimasta.<sup>76</sup>

Ymmärtääkseni nämä luonnehdinnat sopivat hyvin myös jazzin ”luonnolliseen taidekäsitteeseen”. ”Automaattisessa” jazzin soitossa luonnollisesti painottuu edellä mainittu visionäärinen prosessi, ja myös jazzin historiallinen lähtökohta oli visionäärinen prosessi. Nähdäkseni nykyjazzin luova prosessi voi kuitenkin jopa tyylistä riippumatta pyrkiä myös psykologiseen prosessiin yrittäen irroittautua myyttisestä menneisyydestään - ”tyylitaiteena” erityisen hyvin siinä onnistumatta, koska muodot ja sisällöt ovat jazzissa niin tiiviisti toisiinsa kietoutuneet - jazzissa myyttisen perinnön paine on edelleen musertavan voimakas, tästä vielä myöhemmin lisää.

*Yhteisöllisyyden myytti* (yksilö/yhteisö) vaikuttaa jazzissa erittäin voimakkaasti - sitä pyrin aiemmin kuvaamaan. Voidaan ajatella, että jazzissa ilmenevät kollektiiviset muodot sisältävät ”*turvallisuuden myytin*” (turvallisuus/turvattomuus; varmuus/epävarmuus), joka on kaikin tavoin vapaudelle vastakkainen. Voidaan ajatella, että jazzmuusikko, joka pitäytyy tiukasti vain kulttuurissaan vallitseviin normeihin ja yleisiin muotoihin, tavallaan ilmentää yhteisönsä pelkoa kollektiivisia tiedostamattomia voimia kohtaan<sup>77</sup>. Mikä paradoksi jazzin tarkastelun yhteydessä esitettynä! Kuitenkin James Lincoln Collier on todennut jazzin ominaispiirteitä eritellessään seuraavaa:

Blacks were also more influential in developing individual code in jazz performances. White musical practise was based on the accurate reproduction of a set composition, whether written or memorized. Blacks had no such tradition but tended to see music as a means of personal expression.<sup>78</sup>

---

<sup>76</sup> Achté, Kalle (1986): *Luovuus*, 3. painos, Psykiatrian tutkimussäätiön Report No 57, Helsinki, s. 2.

<sup>77</sup> Myyrä (1985) s. 344. Samassa yhteydessä Myyrä toteaa: ”Myös taiteen tutkimus, jossa luova tuote pyritään palauttamaan taiteilijan yksilöllisiin kokemuksiin, henkilökohtaisiin komplekseihin tai neuroottiseen kärsimykseen, saattaa olla vain yhteisön jäsenten pelokasta yritystä torjua suuren taiteen näkyluonnetta. Jos teos kutistetaan psyykkisen häiriön tulokseksi tai poikkeuksellisen yksilön tuotteeksi, taideteoksen viesti jää tulkittamatta ja siihen sisältyvä ihmisen kokemus jakamatta. Lukija, näkijä ja kokija voivat silloin kieltäytyä ajattelemasta, että teoksessa kuvattu kokemus voisi olla juuri heidän oma torjuttu tai kielletty kokemuksensa.”

<sup>78</sup> Collier (1988) s. 584.

Mutta monet uskovat edelleen ”suuriin kertomuksiin” - perinteet ovat pyhiä ja ne velvoittavat. Tässä mielessä postmodernismi tekee vasta tuloaan jazzmusiikkiin. Koska luovuus aivan ilmeisesti on aluksi jotakin täydellistä epävarmuutta uudesta, se ei voi olla varmaa, turvallista, vanhan toistamista. Onko ajatus vapaasta luovuudesta jazzin yhteydessä esitettynä illusorinen? Seuraavassa mieleeni juolahtaneita vastakohtapareja, jotka ehkä selventävät edellä esitettyä:

<i>länsimainen</i>	<i>jazz</i>
<i>taidekäsitys:</i>	
vapaus	sitoutuminen
yksilö	yhteisö
yksilöllisyys	kollektiivisuus
turvattomuus	turvallisuus
eksistentiaalinen	
tyhjiys, ahdistus	yhteisön suoja
reflektio	automaatio
epävarmuus	varmuus
läpisävellyks	toistaminen
välillinen	välitön
teos	prosessi
tekeminen	oleminen
aktiivinen	passiivinen
hiljentyminen,	
vetäytyminen	karnevaali
diakronia	synkronia

Pyrkimys pois ”turvallisilta alueilta” voisi taas sisältää ajatuksen modernista itseilmaisusta tai *yksilöllisyyden myytin*, (’minän’ myytti: (tietoisuus/heittäytyminen, antautuminen). Taiteilija, joka tietoisesti ja heittäytymättä pyrkii ”johonkin tehtyyn, muodostettuun, harkittuun; ei vain taiteelliseen vaan myös taidokkaaseen, keinotekoiseen sanan parhaassa mielessä - vailla mitään sielullisen kokemuksen heijastumaa”<sup>79</sup> Siis psykologinen eikä visionäärinen prosessi.

---

<sup>79</sup> Tarasti (1990): s. 20 - 21.

#### 4.1.5. Jazzin individualismi - miten?

Dosentti Henri Broms etsii kirjoituksessaan amerikkalaisen kulttuurin - siitähän jazzkin versoaa - mytologiaa, jumalia, kuten meillä Orfeus, Tristan tai Faust. Muuta ei Bromsin mukaan löydy kuin ”mustan rodun musiikin mytologia, joka on valautunut amerikkalaiseen kaupunkikuvaan”. Broms väittää, että pinnallinen pop on syvällisin osa amerikkalaista kulttuuria, jonka mytologiat on löydettävissä ennen muuta jazzista ja bluesista. ”Mutta jazzin mytologia - sen jumalat - on siitä huolimatta hieman vaikeasti löydettävissä.” Esimerkiksi Brasiliassa mustan musiikin jumalilla on nimet mutta USA:ssa ei. Broms kirjoittaa:

Mytologialle on ominaista, että se vaikuttaa jollain syvällä alitajuisella tasolla, samalla tasolla kuin arkkityypit. Alitajuisella tasolla on se ominaisuus, että se pystyy muuttamaan arksimpiakin ilmiöitä rituaalisiksi ja jännittävän symbolisen näköisiksi. USA:ssa jazziin liittyvä mytologinen aines on muuttanut suuren osan sen ympärille kietoutuvasta alhaisesta elämänmuodosta rituaaliseksi - harmaa elämä on muuttunut mytologiseksi. Jumalten aika on eurooppalaisilta mennyt, tätä on valiteltu, mutta me kai saamme sen nyt takaisin, muilta lahjaksi - niin kuin roomalaiset saivat juutalaisilta ja persialaisilta näiden mytologian, kun heidän jumalansa olivat ensin kuolleet. Kuten aina, lahja tulee odottamattomalta ja hyväksymättömältä taholta, tallista tai kapakasta, sieltä mistä sitä ei ainakaan odottaisi.

Kaupunkikohteet muuttuvat kulttikohteiksi, myymälätiskit rituaalisiksi alttareiksi. Kellaribaarit, luolat ovat ovat kaikkialla jazzin rituaalisia esittämipaikkoja. Käytännön syitä maan alle menoon ei Euroopassa liene. Temporaalisiin suhteisiin liittyvistä rituaaleista voi mainita myöhäisten hetkien jamit. Millä uskonnollisen herätyksen voimalla nämä rituaalit tunkeutuivat sodan jälkeen esim. Pariisiin! Tällä hetkellä valtavan renessanssin kokeneen Boris Vianin teos *Manuel de St Germain des prés* on käsikirja siitä, miten jazzhullun elämä muodostuu rituaaliksi aamusta iltaan, koko elämä heräämisestä nukkumaanmenoon muuttuu kultilliseksi, samoin kaikki paikat.<sup>80</sup>

Bromsin mukaan jazz ei ole yksilöiden musiikkia, mutta toisaalta eurooppalainen perinne vaatii yksilöllisyyttä: ”Täällä pitää palvella ihanaa egoani” esimerkiksi Sibeliuksen tavoin; se on Bromsin mielestä tämän alueen todellista jumaluutta. ”Yksityinen ihminen on kollektiivistenkin ilmiöiden takana. Kaikki on yksilöiden tekemää. Näin väitetään

---

<sup>80</sup> Broms (1981).

kansanrunoudestakin, kollektiivisimmasta kaikista taiteista - pitäisikö uskoa? ... Jazzilla on ollut henkistä tarmoa levitä ja jakaa Pariisista Irkutskiin, mutta sillä ei ole ollut tietoisuutta itsestä (paitsi ehkä 60-luvulta lähtien, jolloin se ylipitkine kappaleineen muuttui joskus ikäväksi).” Broms tukeutuu tarttolaiseen Juri Lotmaniin esittäessään teorian kahdesta kulttuurista, *kollektiivisesta* ja yksilönpalvontaan perustuvasta *kontrastikulttuurista*:

Kollektiivisen kulttuurin piirissä taiteilijan tehtävänä on luoda mallien mukaan. Kysymys on taidemuodosta, joka on meille kaukaa, aikojen alusta, oman maan menneisyydestä tuttu mutta jonka olemassaolon olemme kauan sitten unohtaneet tai poistaneet mielestämme kuin lapsellisen unen. Tämä taide ei työskentele yksilön originelleilla päähänpistoilla. On kysymys mallikuvista, jotka elävät platonisten ideoiden kaltaisina omaa sisäistä elämäänsä ja kimmeltävät artistien silmien edessä samalla tavoin kuin bysanttilaiset tai venäläiset ikonimallit, pysyvinä, kestävinä ja ikuisina. Niitä ei saa muuttaa; omaperäisyys ei tule mieleenkään, vain mallien palvonta on todellista.

Kontrastikulttuuri on täysin toisenlaista, sen me tunnemme - tekisi mieli sanoa - jo valitettavan hyvin. Eurooppalaisen taiteilijan täytyy aina käydä oidipusmaiseen taisteluun edeltäjänsä vastaan - yksilöllisyys painaa usein, ajatelkaamme Brahmsin kilpailua beethovenin kanssa. Äärimmäinen, yksinäisten nerojen taide on nähty usein aikamme ihmisen raskaana, lyijyisenä taakkana, ...

Pohjois- ja etelä-amerikkalainen musiikki on säilyttänyt kosketuksen kollektiiviseen tuntemistapaan; taiteilija ei ole yksin. Jazzmies etsii pyhiä malleja. Jazz toteuttaa Lotmanin esittämää identiteettikulttuurin kaavaa. Jazzin piirissä taiteilija tosin toteuttaa persoonallisuuttaan, mutta liittää työhönsä eurooppalaista veljeään paljon enemmän koulukuntiin liittyviä lainomaisia piirteitä. Jazzin piirissä voi puhua yhteisten ajatusten perheistä varsin toisella tavalla kuin eurooppalaisessa musiikissa. Vaikka jazzkriitikot ovat puhuneet jazzin soittajista yksilöinä, ei jazzin soittajilla ole lupa etäännyä malleista, eli eri tyyleistä, niin paljon ja niin yleisesti kuin eurooppalaiset säveltäjät eroavat toisistaan. Tyyliä pysyminen on jazzissa tärkeää.<sup>81</sup>

Jazz opitaan malleja palvomalla. Broms kuitenkin huomauttaa, että ”toisaalta viihdymme sangen huonosti tässä yksinäisyyden ”nerouden” ja yksilöllisyyden ohuessa ilmassa” - tätä viihtymättömyyttä ovat

---

<sup>81</sup> Broms (1985) s. 89 - 90.

tulkinneet mm. Kierkegaard ja Sartre.<sup>82</sup> Totta, meitä viihdytetään keinotekoisesti enemmän kuin mitään muita sukupolvia koskaan aiemmin. Ihmeellistä tässä kaikessa on se, kuten Broms huomauttaa, että jazzin ”identiteettitaiteessa” mitä suurin pakko ja sensuuri yhdistyy mitä suurimpaan vapauteen, improvisointiin. Muuten vapaat eurooppalaiset eivät tähän enää kykene. Jazzin opiskelu alusta loppuun saakka korostaa improvisointia ja siihen liittyvää spontaania tekemistä.<sup>83</sup> Mielenkiintoinen onkin se kysymys, miksi jazzin kaltainen kollektiivinen identiteettitaide on kuitenkin aina vedonnut nuorison ohella myös kaikenlaisiin intellektuaalisesti suuntautuneisiin kulttuurin harrastajiin, taiteilijoihin, tiedemiehiin ym. iästä riippumatta. Onko niin, että - kuten ’jazzin fenomenologiassa’ todettiin - tärkeintä on nähdä *mahdollisuuksia* vapauteen, niiden käyttäminen on sitten kokonaan eri asia. En pääse irti siitä ajatuksesta, että jazz on kuitenkin luonteeltaan jollakin tapaa ”avoin systeemi”, jota ei pidä nykyisenä koulutuksen aikakautenaan institutionaalisesti rajoittaa liian ahtaisiin muotteihin. Bahtinilainen ”suuri aika”, jota jazz edelleen puoliksi edustaa, nimittäin - Bahtinin sanoin - ”vieroksui kaikkea iankaikkista, pysyvää ja lopullista. Se katsoi avoimeen tulevaisuuteen”.<sup>84</sup> Tämä on jazzin perusluonne, jonka toiset ehkä voivat aistia tavallista herkemmin.

Duke Ellington on Henri Bromsin mielestä yksi jazzin harvoista *individuaalisista* säveltäjähahmoista - paradoksi on se että aivan toiset miehet kuin Ellington ovat sooloillaan tehneet tuon Ellington-tyylin, ensin ”Bubber” Miley ja sittemmin ”Cootie” Williams trumpetin growl-tyylillään. Bromsin mukaan:

Huomaamme, että vaikka miehet yhtyeessä kuolevat tai vaihtuvat toisiksi, uusi mies säilyttää Ellingtonin kullekin nuottipultille määräämän individualiteetin. Nuottipultilla on siis minä, miehillä ei sitä ole! Yksilön ja yhteisön suhteet ovat sekaisin, subjektiivisella ja objektiivisella ei ole jyrkkää eroa.<sup>85</sup>

Mitä tulee tällaiseen ”toisen polven” improvisointiin, olen Bromsin kanssa samaa mieltä: uudet miehet omaksuivat hyvin hanakasti edeltäjänsä roolin

---

<sup>82</sup> Broms (1981).

<sup>83</sup> Broms (1985) s. 91.

<sup>84</sup> Bahtin, Mihail (1995): *François Rabelais - keskiajan ja renessanssin nauru*, Helsinki, Kustannus Oy Taifuuni, s. 11.

<sup>85</sup> Broms (1981).



ja tyytyivät jatkamaan sitä. Mitä taas tulee kirjoitettuihin jaksoihin - ne ovat Ellingtonin musiikissa jazz huomioon ottaen sangen keskeisellä sijalla - on aivan luonnollista, että "roolit" säilyvät: Näinhän on laita sinfonisessa musiikissakin; muusikot pyrkivät lähes kasvottomina tulkitsijoina toteuttamaan vain ja ainoastaan säveltäjän intentioita vailla mitään erityisiä individualistisia pyrkimyksiä. Eräässä mielessä olisi mahdotonta kuvitella esim. Ravelin *Boleron* saksofoniosuuksista erikseen Eugéne Rousseau'n, Daniel Deffayet'n, Frederick Hempken tai Pekka Savijoen omat persoonalliset toteutukset. Sitäpaitsi kaikki säveltäjät ovat aina "varastaneet", ottaneet musiikkiinsa omassa ajassaan liikkuneita tyylejä ja ilmiöitä - ei vain Duke Ellington.

Siinä Broms on jälleen oikeassa, että jazzista puuttuvat 'minuuden' rakentajat sen "hellenistisen draaman" hengessä, joka voimakkaasti on sävyttänyt eurooppalaista taidekäsitystä (lisäys suluissa minun):

Vaikka Bix Beiderbeckessä ja (Charlie) Parkerissa itsetuhon vietti yhdistyikin taiteelliseen huipentumaan, ei tuo demonisuus muuttanut heidän tekemisensä sisältöä. Parkerin demonisuus ei siirtynyt musiikin rakenteeseen, Parker ei tuottanut mitään eettiseksi kamppailuksi jaksottuvia demonisia kappaleita.

Jazzista - myös Ellingtonin musiikista - puuttuvat persoonallisuuden kehitystä kuvaavat jaksot, "epäily, taistelu ja lopullinen voitto". Joka hiukankin tuntee jazzia tietää, että tällainen jaksottelu olisi jazzissa tyhmyyden ja tyylittömyyden huippu.

Klassisessa musiikissa taas on musiikkikappaleen rakenne Beethovenin jälkeen tullut kuvaamaan säveltäjämienän kamppailua vaikeuksista kohti kirkastumista. Se mikä aluksi oli vain painimista sonaattimuodon vaikeuksien kanssa on ruvennut symbolisesti kuvaamaan taistelua elämän koettelemusten keskellä ja lopussa tapahtuvaa voittoa tai tappiota (esim. Beethovenin 9. sinfonia tai Brahmsin 4. sinfonia). Laajat jazz-teokset, esim. Ellingtonin, ovat näihin päiviin asti olleet rapsodioita, ilman sisäistä kehittelyä.<sup>86</sup>

Seuraavassa loputkin Henri Bromsin tekemistä huomioista jazzista: Edellä oli jo esillä Bromsin viittaus bahtinilaiseen "karnevalismiin", jolle afrikkalainen negroidinen kulttuuri epäilemättä tarjoaa riittävän lähtökohdan. Broms jatkaa:

---

<sup>86</sup> Broms (1981).

Jazzkielessä on sanoja, jotka kuvaavat elämän groteskia ja sensuaalisuuden kautta hedelmällisyysriitteihin liittyvää todellisuutta. Voidaan mainita sellaiset eri jazztyylejä koskevat määreet kuin *funky*, *dirty* ja *lowdown*. Kuten karnevaalikulttuurikin on myös jazz pystynyt kehittymään varsin korkea-asteiseen monimutkaisuuteen ja silti säilyttänyt kosketuksen edellä kuvattuun karnevaalimaailmaan. Myös musikologisesti voidaan todeta jazzin karnevalistinen luonne. Jazzin intonaatiolle ovat tyypillisiä pehmeän ja karkean äänenvärin vuorottelu. ...

Esimerkiksi Cootie Williamsin karheat growl-soolot Ellingtonin levyillä saattavat olla suuren taituruuden tulosta, mutta niiden tarkoituksena on silti tavoittaa neekerielämän karnevalistinen luonne. ...

Ansaitisi kiinnittää huomiota jazzin äänenvärin karnevaaliluonteen erääseen puoleen, sen sensuaalisuuteen, sen tanssiluonteeseen ja tanssilevyjen seksuaalisiin tekstiosiin. En halua tässä esittää mitään seksimystiikkaa, mutta seksuaalisuuden suurempi osuus bluesissa kuin klassisessa musiikissa lienee hyväksytty tutkimustulos, eikä meidän keksintömme.

Tämä kaikki on jo edellä todettu jazzista. Karnevaalikulttuurin syvin - terapeutinen - katharsis-olemus on tietenkin siinä, että kun ”iloiset hirvittävydet” on ensin kohdattu turvallisesti karnevaalissa, ollaan sitten valmiita kohtaamaan todellisen arkielämän hirvittävydet samanlaisessa vastakohtien sovituksessa. Tämä on karnevaalikulttuurin suurta viisautta, sen suurta naurua.<sup>87</sup> Muutama kommentti edelliseen on paikallaan. Broms on jälleen oikeassa siinä, että jazzin ”tekstit” sisältävät jatkuvasti muuttuvia ja uusiutuvia karnevalistisia ilmauksia, joiden alkuperästä ei voi olla epäselvyyttä: Viime vuosien suomalaisten ”jazztekstien” sublimoitunut muoti-ilmaus on ”soittaa kybällä” - muutamaa kirjainta muuttamalla/lisäämällä saa esille sen, mitä ilmaus alunperin tarkoittaa.

Eikö Parkerin demonisuus - kamppailu demoneja vastaan - sitten mitenkään siirtynyt musiikin rakenteisiin? Ei ehkä rakenteen muodolliseen puoleen mutta sisältöön kylläkin tavattomana toiminnan *intensiteettinä* ja esim. kromatiikan huomattavana lisääntymisenä - John Coltranella lisäksi jopa oman tarinan ”huutamisena” maailmalle. Jazzissa siis tapahtuu ”katharsis”, mutta se on ”toisenlainen”, ei-hellenistinen. Eero Tarasti on eräässä yhteydessä osuvasti siteerannut Aristoteleen ajatusta siitä, että epiikan (kertomakirjallisuus, -runous) sovittaminen tragediaksi ei onnistu.

---

<sup>87</sup> Broms (1985) s. 92.

Voidaan ajatella, että jazzin ”suuri tehtävä” on Heideggeriä mukaillen ”totuuden paljastaminen suoraan” - tarinana, eepoksena: ”Tell a story!” (Lester Young ym). ”Tiedostetaan ja esitetään ongelma mutta ei välttämättä ratkaisumallia - annetaan kuulijan ratkaista myyttinen yhtälö!” Tällaiseen tarinointiin ei esimerkiksi sonaattimuodon ”katharsis” ratkaisumalleineen istuisi ollenkaan, tästä olen Bromsin kanssa samaa mieltä. Tässä on afrikkalaisen ja eurooppalaisen perinteen perustavaalaatua olevin ero: ’oleminen’ - ’tuleminen’. Eero Tarasti kirjoittaa: ”Juuri tämä kysymys-vastaus -muoto on (André) Jollesilla toisaalta erottelukriteerinä myytin ja arvoituksen välillä. Myytti-muoto antaa meille vastauksen, arvoitus-muoto taas kysymyksen. Myytti on ikään kuin vastaus, johon sisältyy kysymys, kun taas arvoitus on kysymys, joka kätkee itseensä vastauksen. Myytissä olemme itse kysyviä ja siksi myytti osoittaa vapautta - arvoituksessa sen sijaan meiltä kysytään ja vielä siten, että meidän täytyy vastata. Arvoitus ilmaisee näin ollen sidonnaisuutta, jonka tarkoituksena on paljastaa, omaako kysytty henkilö tietyn arvon: vastaaminen merkitsee sitä, että hän on arvokas.”<sup>88</sup>

Tässä mielessä jazzin myyttinen ajattelu on jotenkin sidotumpaa, staattisempaa, ”arvoituksellisempaa”, tämänpuoleiseen ’olemiseen’ painottuvampaa kuin dynaaminen länsimainen myyttinen ajattelu. Mutta on pidettävä mielessä, että toisaalta jazzin formaalinen muoto lepää pohjimmiltaan kysymys/vastaus -muodon varassa. Kuten aiemmin todettiin, modernin jazzin soolossa solisti itse ”kysyy” ja hän myös itse ”vastaa ja kommentoi” jatkuvasti (monologinen aspekti). Näin jazzsoolo voi olla ”takautuvaa tragedian kerrontaa” suoraan *epiikan* hengessä - jazz on lähempänä luonnollista kieltä kuin länsimainen taidemusiikki ja siksi pystyy tähän; tämän pyrin myöhemmin perustelemaan.

\*\*\*

Jatkan jazzin individualismin haeskelua edelleen Henri Bromsin kirjoitusten innoittamana. Broms mainitsee kyllä kirjoituksissaan brasilialaisperäisen, sambasta kehittyneen *bossa nova*-musiikin ja sen älyllisen ja viileän, cool-jazzia muistuttavan sävyn<sup>89</sup>. Mutta tässä yhteydessä hän ei laajemmalti esittele, että myös jazzin sisällä on aina

---

<sup>88</sup> Tarasti (1994d) s. 17.

<sup>89</sup> Broms (1985) s. 125.

vaikuttanut myös vastakulttuureja, jotka aika-ajoin ovat syöttäneet mainstreamiin uusia ajatuksia ja vaikutteita. On olemassa myös toisenlainen, *ei-karnevalistinen jazz*. Ted Gioia nimittää tätä linjaa 'jazzin neoklassismiksi', minä puolestani viittasin jo aiemmin samaan asiaan, ns. cool-koulukuntaan po. ilmiön ensimmäisenä ilmentymänä<sup>90</sup>, joka 1950-luvulla kehittyi eräänlaiseksi bobopin vastavoimaksi; Gerry Mulliganin mukaan, kuten edellä todettiin, "pantiin jäitä hattuun". Tai kuten Harri uusitorppa on todennut: "Taiteiden historiasta Modern Jazz Quartet toteutti modernistista taidekäsitystä: syventymistä kurottautumista. Jazzin historiasta se symboloi modernin vastaista: vesittämistä, ideologista taatumusta." ... "Kuusikymmenluvun alussa klarinetisti Jimmy Giuffre yritti nostaa uuden jazzin intensiteettiä, mutta aikalaisistaan poiketen, laskemalla sen volyyymiä. ....Aika on tietysti kuluttanut näiden kamari-improvisaatioiden oletetun radikalismia, mutta Giuffren perusoivallus kantaa yhä. Totta, "voimaa hiljaisuudesta"."<sup>91</sup>

Aluksi muutamia, hyvin subjektiivisia omia huomioitani 'coolista'. Suurieleiselle karnevaalimyytille vastakkaisesti tämä traditio perustui pikemminkin "understatementiin", ilmaisukeinojen pidättyväiseen käyttöön, missä keskeistä oli oivallus, että vähäeleisen muusikon tunteiden palo, intohimot ja motiivit musiikkiaan kohtaan saattoivat olla aivan yhtä syvät kuin suurieleiselläkin muusikolla. Tai kuten Jari Ehrnrooth on eräessä muussa yhteydessä todennut - mutta ajatus sopii tähän - seuraavaan tapaan: "itsehillintä lisää hekumaa". Kyse on siis eräänlaisesta "intohimon jalostamisesta itsehillinnän kautta", koska ei karnevaalissa vaan "yksityisyydessä voimme parhaiten toteuttaa itseämme", Ehrnroothia mukaillen. Kysymys on tietenkin jazzin hyvin eurooppalaisesta,

---

<sup>90</sup> On jännittävää havaita, että "kehitys kulkee omaa kehäänsä": 1940- ja 50-luvulla jazz - ainakin osaksi - irroittautui karnevalistisesta perinteestään kehittäessään muotojaan enenevässä määrin konsertoivaan suuntaan. Viime aikoina mm. jazzjuhlien järjestäjät ovat alkaneet kuuluttaa seuraavanlaista "paluuta, kuten Suomen Jazzliiton hallituksen jäsen Osmo Rajala on todennut: "Onkin suuri virhe, jos jazzfestivaalit ottavat kovin kapean linjan. Nyt ei pidä juuttua takavuosien tyyliin pohtimaan, onko tämä tai tuo jazzia. ... Populaarimusiikin "tavarataloiksi" laventuneet jazzjuhlit ovat ainakin kekkerien määrän perusteella löytäneet onnistuneen ohjelmapolitiikan..." (Anon (STT) (1996): "Jazz ei ole enää kirosana nuorisolle", *Keskisuomalainen*, 4.2.1996).

<sup>91</sup> Uusitorppa (1992b)

”kamarimusiikillisesta”<sup>92</sup> ajattelutavasta, viime kädessä *sivistyksestä*; kuten italialainen filosofi Gianni Vattimo osuvasti luonnehtii:

Mutta en tiedä mitä sivistys olisi ilman siirtymistä välittömästä läsnäolosta välittyneisyyteen. Jos esimerkiksi lyön sinua, sinun pitäisi mennä poliisiin luokse ja kirjata syyte. Etäisyyden otto tunteiden ja reaktioiden välittömyydestä on sivistystä.<sup>93</sup>

Vattimon mukaan välittömyys on jopa vaarallista: ”Paradoksaalisesti en ole vapaa silloin, kun uskon näkeväni totuuden”. Välitön suhde ”vahvaan”, annettuun, kiinteään todellisuuteen ei ilmennä vapautta vaan on taantumuksellista; siinä on jopa neuroosin piirteitä. Esikuvana tälle musiikilliselle liikkeelle oli alunperin Lester Young, joskin ”copycatteja” ilmaantui 1940-luvulla runsaasti. Itse asiassa vielä nykyjazzissakin nämä ideat vaikuttavat jonkin verran. Nyt vain vastavoimana ovat tämän päivän jazzin rock-vaikutteet, jotka suurieleisyydellään (ja joskus myös suurella äänenvoimakkuudella, rockmusiikissa sähköinen vahvistus on hyvin keskeistä) saattavat herättää vastustusta. Viime vuosina vallinnutta jazzin ”uustraditionalismia” on useissa yhteyksissä luonnehdittu nimenomaan rock-jazzin vähäeleiseksi vastakulttuuriksi. Sykli toistaa itseään.

Henri Bromsin ajatus on, että ”jazz (ja blues) muodostavat afrikkalaisen kulttuurin ensimmäisen klassisen taidemuodon. Klassisella tarkoitetaan tällöin kautta, joka kehittää tietyt lähtökohdat täydellisyyteen ja joka toimii mallina myöhemmille ajoille.”<sup>94</sup> Broms jatkaa: ”Paradoksaalista kyllä, tulevaisuus saattaa osoittaa, ettei afrikkalaisen, koko maailmaa koskevan afrokulttuurin ensimmäinen klassinen taideperiodi ole suinkaan löydettävissä Afrikasta, vaan juuri molemmista Amerikoista.”<sup>95</sup> Ted Gioia puolestaan kirjoittaa jazzin ’neoklassismista’:

---

<sup>92</sup> Mielenkiintoinen aivotutkimuksen esilletuoma yksityiskohta, jolla voi perustella kamarimusiikin hiljaisten sävyjen affektiivisuutta: Professori Risto Näätänen on nk. herätepotentiaaleja tutkiessaan osoittanut suuresti yleistäen, että pienet äänenvoimakkuudet ja niiden muutokset aiheuttavat tajunnassamme suurempia muutoksia (”affekteja”) kuin suuret voimakkuudet. ”Vaikuttaa paradoksaaliselta, että mitä heikompi on ääni, sitä voimakkaampi on sen synnyttämä reaktio” aivoissamme. Ts. musiikin dynamiikassa ovat tärkeitä myös hiljaiset sävyt - tässä on vankat perustelut kamarimusiikille ja sen tehoille (Näätänen, Risto (1989): ”Herätepotentiaalit ja kognitiiviset prosessit”, *Psykologia* 24/1989, s. 440).

<sup>93</sup> Siimes (1996)

<sup>94</sup> Broms (1981).

<sup>95</sup> Broms (1985) s. 117.

Within this pervasive aesthetic of emotional excess, however, a handful of musicians have tried to temper the music's natural impulse towards self-indulgence. They have created music of restraint, of control, of economy. These are the neoclassicists of jazz. Like neoclassical artists in other arts, they attempt to pare away the excesses of previous generations to reveal an art that is pristine and timeless. Their paradigm is the sculptor, whose work emerges from sharply cut and precisely defined lines, and whose warmth of expression is tempered by the cool, distant, and unforgiving medium with which he works. The neoclassicist recognizes that self-restraint is the essence of artistic style. A style which includes everything ceases to be a style - it has become an encyclopedia of techniques. The artist who embraces all of these techniques has, by the same token, reduced himself to a mere craftsman. Art begins only when some techniques are favored, others discarded.

Jazz, for these artists, is not just a music of possibilities, but rather a music of constrained possibilities. The temptation towards all-inclusiveness may have ruined more talent than all of the more publicized vices of the musician's life. Certainly when artistic norms collapse - as in our own day - the great artist must impose constraints upon himself. He must reject on his own what others are content to let go by.

Neoclassicism in jazz is not restricted to a specific time period or geographical area. Artists as different as Lester Young, Wes Montgomery, Bill Evans, Count Basie, Stan Getz, John Lewis, Miles Davis and Paul Desmond can be included in the ranks, although under almost any circumstances the neoclassicist is part of a minority that distances itself from the more frenetic tradition of romanticism (tai karnevaalikulttuuri) which permeates jazz. Thus the neoclassicist may appear to be perpetually out of fashion, a lone voice in the jazz world.

Jazz, in the hands of a neoclassicist, is a music of balance, of care, of restraint. With an unabashed lyricism and a subtle sense of formal structure, the neoclassicist displays his affinity for jazz's rich tradition of vocal music. The most successful collaborations of jazz singers and instrumentalists - the Billie Holiday/Lester Young come immediately to mind - have more often than not been a part of this neoclassical heritage.

Yet the neoclassicist can often be distinguished not so much by his positive virtues as by what he excludes. ... Indeed one of the most striking characteristics of recent jazz in the romantic tradition is its all-inclusiveness. It attempts to encompass the whole musical world, from Third World folk music to the twelve-tone row. Neoclassicism, in contrast, is a music of exclusion, of omission.

In the case of saxophonist Paul Desmond, one never needed to look far to find these omissions. The bebop Cliches, the obsession with playing fast, the memorized licks which characterized jazz saxophone playing in the post-Charlie Parker era - all of these were noticeably absent in Desmond's music. As Dave Brubeck once mentioned, with no slight intended: "Paul's big contribution is going to be that he didn't copy Charlie Parker."

A comparison between Desmond and his contemporary Charlie Parker is illuminating. Parker, perhaps the most brilliant improviser in the history of jazz, was at his best when the tempo was fast and the chord structure was complex: his virtuosity delighted in musical obstacle courses such as "Ko-Ko" or "The Hymn". Desmond, in contrast, seldom played at very fast tempos, and when he did one sensed that it was done unwillingly. Not that his technique was not equal to the task; rather it was Desmond's overriding concern with creating a melodic and thematically organized improvisation that led him to eschew the facile glibness of many of the beboppers. Unlike the less talented descendants of Parker who followed a credo of "let your fingers do the walking", Desmond played a thinking man's jazz with solos that often made punning reference to other compositions and improvisations.<sup>96</sup>

**Eero Tarasti kirjoittaa em. musiikillisista viittauksista (sitaattitekniikasta) seuraavaan tapaan (suluissa olevat lisäykset minun):**

(Kun) myyttisyys johtuu siitä, että musiikillinen merkki viittaa teoksen (improvisaation) ulkopuolelle - johonkin toiseen sävellykseen (improvisaatioon) tai kokonaan musiikin ulkoiseen todellisuuteen - edellytetään kuulijalta kyseisen laajemman paradigman tuntemusta. ... Näissä tilanteissa on oletettava, että kuulija tiedostaa eron sävellyksen (improvisaation) varsinaisen yksilötyylin ja siihen liitetyn 'vieraan' tyylin välillä. Kyseessä on kaksi systeemiä, joista toinen on hallitseva muodostaen kontekstin ja toinen alistettu, 'vieras'. Se on ainoastaan sävellyksen (improvisaation) systeemissä toteutuvan 'myyttisyyden' raaka-ainetta, sen lähtökohta.<sup>97</sup>

Mutta nyt Gioian ajatuksista muutama sana: Voidaan siis ajatella, että Gioian "a thinking man's jazz" on jotakin muuta kuin automaattista soittoa; pikemminkin oman sisäisen maailman, 'minuuden' reflektiota. Esimerkiksi Paul Desmondin suuruus on Bromsin diskurssin hengessä

---

<sup>96</sup> Gioia (1988) s. 84 - 87.

<sup>97</sup> Tarasti (1994d) s. 62 - 63.

ajatellen siinä, että hän uskalsi ”murhata isänsä”, kieltää perinteensä ja myyttinsä (edes osittain), tehdä tämän ”oidipaalisen teon” pyrkiessään uusille alueille, kehittäessään jazzia persoonallisella lailla omista lähtökohdistaan. Mitä tulee tämän kontrastityylin, viileän objektiivisen ’coolin’ vaikutukseen mukaantuloon jazzin valtavirtaukseen; se on juuri se tekijä, jonka minä miellän lopultakin *varsinaiseksi moderniksi jazziksi*, itsestään tietoiseksi, itseään refleктоivaksi, ”säveltäväksi”. Tällainen musiikki ei ole *pelkkää* automaatiota, ei *pelkkää* heittäytymistä. Psykoanalyttisessa mielessä ajattelen, että tällaiseen musiikkiin sisältyvä *henkinen aspekti* on käynyt läpi tietyn yksilöllistymisen, individualisaatioprosessin. Musiikin, improvisaation subjekti, ’minä’ saa lopultakin yliotteen ”jazzin myytistä”. Tässä mielessä John Coltranen viimeinen kausi, jossa hän raivoisesti heittäytyi musiikin pyörteisien päätyen free-jazzin tunnelmiin, ei ole enää varsinaista modernia musiikkia, vaikka 1960-luvulla näin luultiinkin, vaan persoonallisen ’minän’ tilalla puhuu mitä suurimmassa määrin kollektiivinen, ”automaattinen” henki.

Merkille pantavaa on se, että myös aivan viime vuosina jazzin neoklassinen ”liike” on jälleen vahvistunut ja muodostunut eräänlaiseksi modernin jazzin valtavirtaukseksi, ”main streamiksi”. Frank Tirro kirjoittaa tästä teemasta seuraavaan tapaan:

A similar movement occurred in jazz during the 1980s, and no informed listener would mistake the music of Wynton Marsalis or Freddie Hubbard for the bebop of Dizzy Gillespie or Fats Navarro. With deference to and respect for the major accomplishments of older jazz masters, and in reaction to the increasing rock influences in jazz on the other hand and the formlessness and eclecticism of free jazz on the other hand, a group of talented young musicians ushered in a style of jazz that we might refer to as ”modern bebop” or ”post-modern bebop,” a contemporary neoclassical jazz style of the 1980s. Unlike the bebop of Charlie Parker, Dizzy Gillespie, and other avant-garde jazz musicians of the late 1940s, modern bebop often uses expanded tonalities, modal and timbral improvisation, forms other than ”pop song” and blues, and other devices either not present or little used in the ’40s, but the principles of modern bebop are based on those developed by the bebop masters. The music has perceivable formal structure, the improvisations relate directly to that structure, the element of craftsmanship is held in the highest regard, and beauty of tone, elegance of melody, and importance of message are



inherent in the value system of the music.<sup>98</sup>

Eero Tarasti näkee eurooppalaisen konserttimusiikin neoklassismissa saman kehityspiirteen, joka on ollut ”punaisena lankana” modernin jazzin syntyä luonnehtivassa diskurssissani. Tarastin mukaan esimerkiksi Stravinskin, Milhaud’in ja Honeggerin ’paluu myytteihin’ ja yleisesti neoklassismi musiikillisena, kirjallisena ja kulttuurihistoriallisena ilmiönä ei ilmennä paluuta myytin ja musiikin ykseyteen wagnerilais-nietzscheläisessä mielessä. Kyse on päinvastoin musiikin ja myytin irtautumisprosessista: ”pääasia on tietyn tyylin, tekotavan esilletuominen”. Neoklassismissa myyttinen teksti tosin on musiikin rinnalla, mutta sen tehtävänä ei ole julistaa mitään kätkeytyä myyttistä rakennetta, vaan toimia ainoastaan *tyylillisenä taidekeinona*. Tarastin mukaan vuosisadan vaihteessa:

Tieteellinen diskurssi valtaa myytin alueen lopullisesti ja pyrkii nyt myyttisen todellisuuden rekonstruoimiseen tieteellisen metodiikan avulla. Tämä ei luonnollisestikaan voinut olla vaikuttamatta myös siihen, miten myyttisyys hahmottui taiteellisen diskurssin alueella. Jos ajatellaan myyttisten aiheiden ja myyttisyyden elpymistä 1900-luvun ensi vuosikymmeninä esim. musiikissa ja kirjallisuudessa, niin tieteellisen tarkastelutavan vaikutus on selvästi havaittavissa. Sen sijaan että taiteellinen diskurssi pyrki välittömästi rekonstruoimaan tai tavoittamaan myyttistä todellisuutta, se tekeekin sen nyt jäljittelemällä ’tieteellistä lähestymistapaa’ ts. analyttistä ja kriittistä ... myytin suhteen.<sup>99</sup>

Mielestäni Tarastin luonnehdinta on osuva myös modernin jazzin neoklassismin individualisaatioprosessin kannalta: muodot ja kieli tosin säilyivät, mutta sisällöt muuttuivat ratkaisevasti kollektiivisesta ”automaatiosta” minuutta ilmentävään ”säveltämiseen” - tässä mielessä bebop muodosti käänteentekevän murroksen ei vain tyyllillisesti vaan myös henkisesti. Nyt voidaan - Tarastia mukaillen - nykyajan (esim. suomalainen valkoinen) jazzmuusikko ajatella taiteilijaksi, joka ’tietoisesti’ hakeutuu myyttien maailman alkulähteille, jolloin ’myyttisyydestä’ tulee sen eri ilmenemismuodoissa muusikon tarkoituksellisesti käyttämä tyylikeino<sup>100</sup>; ajatusta tehostaa vielä aiemmin esittämäni huomio jazzin uudesta postmodernista vaiheesta, jossa kaikki kehitysvaiheet ovat nyt ”läsnä” ja käytettävissä: tässä on jazzin postmodernismin jazzin

<sup>98</sup> Tirro (1993) s. 445.

<sup>99</sup> Tarasti (1994d) s. 53 - 54 ja 57 - 58.

<sup>100</sup> Tarasti (1994d) s. 39.

myyttisyyttä *hajoittava* vaikutus, mitä tulee jazzin kehittymiseen myyttisestä rituaalista taiteeksi. Monet tämän päivän muusikoista käsittelevät myyttiä, perinteistä tyyliä hyvin persoonallisella tavalla. Ja mikä merkitsevää: he lähes poikkeuksetta kirjoittavat ”omaa musiikkia”. Seuraavassa kriitikko Jukka Haurun impressioita Mika Mylläri Quintetin konsertista vuodelta 1990. Tässä Hauru mielestäni hyvin tarkkanäköisesti kuvaa myytin ”uustulkintaa”:

... Kvintetti osoittautui - ehkä hieman yllättäen - tietyllä ja tietoisella tavalla lähes tyylikkäämmäksi suomalaiseksi jazzyhtyeeksi tällä hetkellä. Taiteellista vaikutelmaa korostivat yhtyeen mustat tyyli-puvut. Tosin efekti oli hieman päälleliimatun makuinen. Tuskin taustalla on sen kaltaista antaumuksellisuutta, kuin vastaavilla nuorilla uus-traditionalisteilla jenkeissä. Hehän istuvat tyyli-puvuissaan kotonaankin, henkeen ja vereen rockia ja avantgardea halveksien. Kiinnostavampaa kuin puvut ja uustraditionalismi sinänsä oli, että kvintetti myös soitti harvinaisen tyylikkäästi. Toki soiva lopputulos ponnisti 1950 - 60 -luvuilta, mutta toisin kuin useimmat neobopparit, Mylläri-joukko ei ponnistanut hard-bopista, vaan nojasi cool-perinteeseen.

Eräänä esikuvana ovat varmasti olleet Miles Davisin kvintetit 1960-luvun alkutaitteen molemmin puolin. Mylläri-melodisessa, herkässä ja hyvin ajattelussa solistisessa muodonnassa oli paljon milesmaista musikaalisuutta ja myös omaa, varsinkin kaunis ja ilmeikäs sointi. ...

Tyyli, traditio ja esikuvat olivat siis näkyvissä, mutta se ei kvintetin työstössä häirinnut, koska musiikki oli omaa ja ilmaisu intensiivistä ja kuitenkin yksityiskohdissaan persoonallista. ...

Mylläri toi kvintetteineen kehiin kauan unohduksissa olleen ”nyanssi” -käsitteen. En muista, milloin olisin suomalaisessa jazzissa viimeksi kuullut niin hallittuja ja ilmeikkäitä volyyymi-, tempo- ja rytmivaihdoksia ... Ylimalkaan kvintetin taiteellinen vaikutelma oli svengaavalla tavallaan harvinaisen taiteellinen olematta tippaakaan tekotaiteellinen.<sup>101</sup>

Omat vaikutelmani kvintetistä sekä ”livenä” että äänilevyiltä kuunneltuna ovat hyvin samansuuntaiset. Synnyttääkö ”vastakulttuuri” tai vastakulttuurinen ajattelutapa sitten aina mielenkiintoista musiikkia? Ei aina ja välttämättä, mutta sen suuri merkitys (kulttuurievoluution kannalta) onkin siinä, että se ehkä vaikuttaa valtavirtaukseen omalla

---

<sup>101</sup> Hauru, Jukka (1990): ”Cool-jazz syntyi taas”, *Helsingin Sanomat* 8.12.1990.

merkittäväällä panoksellaan. Marshall Stearns on todennut seuraavaa kuvaillessaan 1950-luvun puolenvälin tilannetta New Yorkin jazznäyttämöllä ja länsirannikon cool-musiikin vaikutusta siihen:

New Yorkissa soitettu moderni jazz, jota esittivät Art Blakey and the Jazz Messengers, Max Roach ja Clifford Brown, Art Farmer ja Gigi Gryce, Gillespie, Davis ja monet muut - unohtamatta uusia tulokkaita, kuten esim. trumpettisti Donald Byrd Detroitista ja alttosaksofonisti Julian "Cannonball" Adderley Floridasta - ei koskaan menettänyt hehkuaan. Cooljazzin ja bopin harmonia omaksuttiin, eristynyt asenne katosi, kevyt sointi säilyi siellä täällä, mutta musiikilla oli aina terää, purevuutta. Se oli toisin sanoen muuttunut, mutta pohjimmiltaan edelleen kuumaa ja svengaavaa.<sup>102</sup>

Norman Margolis on luonnehtinut tätä bebopin jälkeistä "käännettä" seuraavasti:

It is that author's impression that Bop represented too much of a change, too much of a protest, too much of a threat that the repressed would return, so that a new jazz form had to develop - one which was more subdued, more repressive. The Cool phase of jazz resulted, the most recent form of jazz to have developed.<sup>103</sup>

Ja edelleen Margolisin psykoanalyttinen näkökulma tähän "käänteeseen":

... each change of jazz style resulted from an attempt to weaken or intensify its symbolization of the Id drives; that the psychology of jazz represents an ambivalent conflict between the forces of the Id and Superego.

It should be noted here again that the music of jazz, through the various style changes, while retaining its improvisatory and rhythmic characteristics, is becoming more formalized and more structured, thus reducing its instinctual impact, as would be demanded by the ambivalent psychology from which it stems.<sup>104</sup>

Tässä yhteydessä on paikallaan kirjoittaa muutama sana jazzin *neuroottisuudesta* luontevaksi jatkoksi edellisille sitaateille. Bromsin mukaan Bahtinin psykologiassa keskeisiä käsitteitä ovat virallinen ja epävirallinen tietoisuus. Ensin mainittu vastaa Freudin terminologiassa suunnilleen 'yliminää' (superego) ja toinen 'aliminää' (id). Neuroosit ovat

<sup>102</sup> Stearns (1963) s. 185.

<sup>103</sup> Margolis (1954) s. 275.

<sup>104</sup> Margolis (1954) s. 276 ja 289.

Bahtinin mukaan epävirallisen tietoisuuden taistelua virallista vastaan, siis samaa kuin Margolisin edellä luonnehtima jazzin peruspsykologia so. tiedottoman ja tietoisien välinen konflikti. Ja näillä käsitteillä Bahtin selittää myös kulttuuria, sen eliittiä ja undergroundia. Jälkimmäinen tuottaa sisäistä monologia, yksityistä "muminaa", eliitti puolestaan hyväksytyä kieltä. Molempia tarvitaan - kulttuurin ihannetilassa molempien on oltava olemassa. Näin sekä Bahtinin mukaan että myös muista lähteistä johdettuna. Eksistentiaalisesti terveen kulttuurin on parempi "antaa kaikkien kukkien kukkia"; mm. tämä ajatus on ollut esillä jo aiemmin. "Mitä syvempi ja laajempi on katkos virallisen ja epävirallisen tietoisuuden välillä, sen vaikeammaksi tulee siirtää ihmisen sisäistä puhetta ulkoiseen puheeseen", Bahtin on lausunut. Tällainen tilanne tuottaa lopulta tulokseksi erilaisia ideologisia tekstejä, kuten esim. bebop-slangia,<sup>105</sup> mistä oli aiemmin puhe protesti-tematiikan yhteydessä.

Onko jazz sitten "perusneuroottista" musiikkia, kuten edellä esitetystä voitaisiin kaiken kaikkiaan päätellä? Näin ei voida enää sanoa. Jazz on nykyisin integroitunut viralliseen tietoisuuteen. Tässä suhteessa alkuperäiset merkitykset ovat muuntuneet - "jazz on kuollut" (eräässä mielessä), kuten edellä todettiin ts. merkitykset ovat osin muuttuneet. Virallisen tietoisuuden ja jazzin välinen suhde on nykyisin sangen läheinen. Selviä merkkejä tästä ovat mm. jo aiemmin mainittu Count Basien orkesterin esiintyminen presidentti Ahtisaaren juhlassa; tai Yhdysvaltain presidentti Clintonin saksofonin soittoharrastuksen kohottaminen lehtiotsikoihin; tai kulttuuriministeri Claes Anderssonin esiintyminen aktiivisesti jazzmusikkona. Vielä - onneksi - ei kuitenkaan olla siinä vaiheessa, että virallinen tietoisuus olisi jähmettänyt Bahtinin ajatuksia seuraillen jazzin "lain kautta pakolliseksi"<sup>106</sup>, kuten on konserttimusiikille on käynyt (orkesteri-, musiikkioppilaitoslaki ym.). Mutta musiikin sisäisenä, rakenteellisena ilmiönä tämä "perusneuroottisuus" - jos niin halutaan sanoa - on säilynyt moni-ilmeisenä systeemisenä vastustus-periaatteena; tätä olen edellä laajasti selittänyt. Lisäksi yksilötasolla asiaa tarkastellen voidaan ilmaista positiivisesti, että jazz on systeemi, jonka puitteissa neurooseja voidaan edelleen käsitellä, ottaa päivänvaloon. Tässä mielessä jazz on edelleen alkuperäisessä merkityksessään eräänlaista luonnollista psykoterapiaa, joka

---

<sup>105</sup> Broms (1985) s. 63 - 64.

<sup>106</sup> Broms (1985) s. 65.

edelleen vahvistaa käsitystäni jazzista ”luonnollisena systeeminä” - tätä jazzin puolta olen käsitellyt laajasti ’Improvisaatio terapiana’ -luvussa.

Broms toteaa kuitenkin lopuksi lohdullisesti: ”Kollektiivisuuskin on osa ihmisen olemusta. Se esiintyy nykyisin uutena mielenkiitoisena individualismin sekoituksena, joka ei hävitä yksilöä.” Näin on mielestäni sen taiteen laita, jonka minä miellän tämän päivän moderniksi jazziksi. Eero Tarastin mukaan ”musiikin avulla ihminen tulee ... tietoiseksi yksilöllisestä, psykologisesta olemuksestaan, mutta myytin avulla ihmiselle paljastuvat hänen juurensa sosiaalisessa yhteisössä. ... Niin musiikin kuin myytinkin kuuliija löytää viime kädessä oman merkityksensä tekstin kautta”.<sup>107</sup>

#### 4.1.6. Kaksi kulttuuria - kaksi aikaa

Palautan uudelleen mieleen edellä esiintyneen sosiologi Michel Maffesolin ajatuksen uuden heimoyhteiskunnan, ”uuskollektivismin”, mairinnoususta länsimaissa. Maffesolin mukaan:

elämme uudelleen lumoutumisen, uusheimoisuuden ja ylipäänsä yhteisöllisyyden elpymisen aikaa. ... Mietiskelyn ja yhtymisen kohde ei välttämättä ole tuonpuoleinen vaan maallinen, yhteisöllisyyden elämys tässä ja nyt, arjessa. Maffesoli esittää uuden ”massasubjektiviteetin” syntyä, joka on tartuttamassa kaikki sosiaalisen elämän alueet. ”Sen voi erottaa emotionaalisessa, jaetussa tunteessa ja yhteisessä intohimossa, kaikki dionyysisiä sanoja, jotka viittaavat nykyhetken ’hic et nunciin’, maalliseen hedonismiin.” Maffesolin lähtökohta on estetiikka sen alkuperäisessä merkityksessä: ”se mikä saa minut kokemaan tunteita, aistimuksia ja emotioita toisten kanssa.”

Esteettinen olemisen tapa, esteettinen tyyli, pyrkii hallitsevaksi nyky-yhteiskunnassa ja juuri se suosii yhdessä olemisen tapaa, joka on ominaista kaikille nykyisille parveiluille, joissa hedonismi ja yhdessäolon nautinto yhdistyvät, kuten urheilussa, musiikissa, uskonnossa, turismissa ja ylipäänsä vapaa-ajassa sekä kulutuksessa.<sup>108</sup>

Maffesolilta oli myös se ajatus, että ”loppujen lopuksi kyse on uuden sosiaalista elämää leimaavan - ilman suurta uskontoa tai uskoa olevan -

---

<sup>107</sup> Tarasti (1994d) s. 30.

<sup>108</sup> Noro (1995).

uususkonnollisuuden synnystä. Tämän ilmiön suuntaan viittasin jo edellä analysoidessani jazzyhteisöä ja sen luonnetta.

Eryityisesti Bromsiin tukeutuen olisin aluksi valmis herättämään ajatuksen *kahdesta eri musiikkikulttuurista* länsimaissa, joista toista edustaa afro-amerikkalainen musiikki eri ilmiöineen ja toista eurooppalainen klassinen musiikki johdannaisineen<sup>109</sup>. Haen ajatukselle tukea vanhoista myyttisistä uskomuksista, jotka erilaisten jumala- ja kuolema- sekä subjekti- ja aikakäsitystensä avulla edustavat *kahta hyvin erilaista ajattelutapaa*.

Afro-amerikkalaisen kulttuurin afrikkalainen perimä tulee länsi-afrikkalaiselta alueelta. Arthur Cotterell on ensiksikin todennut, että yleensä käsitys tuonpuoleisesta ei ole kovin vahva afrikkalaisessa mytologiassa<sup>110</sup>. Lewis Spence puolestaan kirjoittaa afrikkalaisesta käsityksestä tuonpuoleisesta elämästä seuraavaan tapaan (kursivointi minun):

Among African savages generally *the life of the dead is merely an extension of earth-life*. In the Kimbunda district of South-west Africa the dead dwell in a region called Kalunga, where they have plenty of provisions and an abundance of female servitors. They engage in the dance and the chase for pastime. In Kalunga the sun shines when it is night in the world of mortals. The Basutos believe in an Otherworld of green valleys, where the dead own herds of hornless and speckled cattle from which they can draw sustenance. Others of the same people believe that the dead wander about in silent reserve, with no feelings of joy or sorrow to agitate them or disturb what seems to be a condition of nescience. There is no moral retribution. The West Africans do not seem to believe in a 'land of heart's desire'. The Dahomans hold that in the Otherworld social status will be unchanged. Thus the king will retain his sovereignty and the slave his serfdom 'for ever'. He also credits the existence of another land beyond the grave, 'Ku-to-men' or 'Dead Man's Land, a place of ghosts and shadows. Turning southward again, the Zulus think that after death their souls proceed to the land of Abapansi or underground folk.

Still further down in the scale of civilization we see that Africans, American Indians, Fijians, and other people in a state of savagery more or less, regard the future dwelling-place of the soul as a pale reflex of the world in which they have been accustomed to

---

<sup>109</sup> En tietenkään nyt kirjoita sekundäärisistä seikoista ts. yksityisistä ihmisistä ja heidän ajattelutavoistaan, uskostaan tms. vaan kulttuurien suurista linjoista ja siellä vaikuttavista "syvärakenteista".

<sup>110</sup> Cotterell, Arthur (1995): *Maailman myytit ja tarut*, 2. painos, WSOY, s. 46.

dwell - sometimes with mitigating circumstances and improved surroundings.

In primitive (*i.e.*, savage) civilization we find a mere home of the dead, like that of the peoples of the north-west coast of America, the Samoans, or the peoples of Western Africa. The dead there may be kings or medicine-men, warriors or slaves, as in the mortal life, but there is no ruler, no Pluto or Satan.<sup>111</sup>

Lisävalaistusta asialle saan Kenneth H. Kaundan seuraavista huomioista (kursivointi minun):

If I were, from my own observation, to try to summarise the difference between African and Western psychology I would say that the Westerner has a problem-solving mind whilst the African has a situation-experiencing mind. The Westerner has an aggressive mentality. When he sees a problem he will not rest until he has formulated some solution to it. *He cannot live with contradictory ideas in his mind;* he must settle for one or the other or else evolve a third idea which harmonises or reconciles the other two. And he is rigorously scientific in rejecting solutions for which there is no basis in logic. He draws a sharp line between the natural and the supernatural, the rational and the non-rational, and more often than not, he dismisses the supernatural and non-rational as superstition. He brings his problem-solving mind to bear upon the Miracles of Christ, or the strange happenings we call witchcraft, and twists himself in knots trying to find rational explanations which will not need to take account of supernatural forces.

Africans, being a pre-scientific people, do not recognise any conceptual cleavage between the natural and the supernatural. They experience a situation rather than face a problem. By this I mean they allow both rational and non-rational elements to make an impact upon them, and any action they may take could be described more as a response of the total personality to the situation than the result of some mental exercise. I think, too, that *the African can hold contradictory ideas in fruitful tension within his mind without any sense of incongruity* and he will act on the basis of the one which seems most appropriate to the particular situation.

Every important event in the life of the village and all the major milestones of our personal lives are commemorated by ceremonials which include music and dancing. And it is at such times that the barrier between the natural and the supernatural crashes down, *we are conscious of only one world* - ...<sup>112</sup>

<sup>111</sup> Spence, Lewis (1994): *Introduction to Mythology*, Studio Editions, London, s. 216 - 218.

<sup>112</sup> Kaunda (1966) s. 29 ja 36.

Nyt siis näyttää siltä, että afrikkalaisille luonnonuskonnoille kuoleman jälkeinen ”paratiisi” on enimmäkseen ja vain jatkoa maanpäälliselle elämälle, ja tällöin myös myyttinen jumala-yhteys on voitava saavuttaa jo tämänpuoleisessa tässä-ja-nyt -periaatteen mukaisesti: ei ole niin jyrkkää eroa ’olemisen’ ja ’tulemisen’ välillä kuin meidän länsimainen jumala- ja myös taidekäsityksemme - sekin pohjaa tavallaan samaan dualismiin - edellyttää.

Toiminnallinen, käytännöllinen aspekti on tässä kaikessa keskeinen: Tarasti kirjoittaa Jan de Vriesiä siteeraten (kursivointi minun): ”...myytit ja sankaritarinat liittyvät arkaaisissa yhteiskunnissa läheisesti riitteihin. Niissä tietyille yhteisön ja yksilön ydinongelmille annetaan ratkaisumalli *rituaalisen toiminnan muodossa*. Riitti esittää sen, miten esi-isät ovat ratkaisseet kyseiset ongelmat alkuaikoina - myytit puolestaan kertovat sen.”<sup>113</sup> Tässä siis paljastuu sidonnaisuus rituaaliseen toimintamalliin, ei reflektioon vaan toimintaan, joka ei välttämättä johda mihinkään jumalalliseen ’tulemiseen’, vaan jää kiinni puhtaasti rituaaliseen toiminnallisuuteensa.

Näitä käsityksiä elämästä, kuolemasta, tuonpuoleisesta, moraalista ym. on hyvä verrata eurooppalaisiin juutalais-kristillisiin, vahvasti idealisoituihin vastaaviin käsityksiin. Kristillisen perinteen ehkä keskeisin ajatus on ylösnousemususko, *tuleminen*: Jumala palkitsee omansa viimeistään kuoleman jälkeen, jolloin tapahtuu lopullinen ”subjektin kirkastuminen” Jumalan valtakunnan tulemisessa. Ero tämänpuoleisen ja tuonpuoleisen välillä on lopullinen ja sovittamaton. Afrikan savannien uskonnoissa tätä piirrettä ei esiinny ainakaan niin korostuneesti kuin omassa kristillisessä perinteessämme, jossa varsinainen onni ja autuus voidaan saavuttaa vasta kuoleman jälkeen, jolloin seuraa täydellinen muutos, paha saa palkkansa jne. Georg Henrik von Wright on vertaillessaan juutalaista ja kreikkalaista myyttistä maailmaa kirjoittanut aiheesta seuraavaan tapaan:

Den judiska myten om tillbakagång uppvisar intressanta skillnader gentemot den grekiska. Den är inte cyklisk. Den förutser en enkelriktad väg av gradvist förfall för den syndika människan. Dess bägge poler är syndafallet och Yttersta domen. Dessa två bildar en transcendental, övernaturlig eller övervärldslig ram för skeendet i världen. Häri ligger

---

<sup>113</sup> Tarasti (1994d) s. 18.



den största skillnaden mellan de grekiska och de judiskt-kristna historiefilosofierna. Den pol som motsvarar guldåldern är förlagd till paradiset, vilket oaktat skapelseberättelsen inte är av denna världen. Yttersta domen betecknar slutet för världen och förvandlingen av livet till antingen evig plåga för de fördomda i helvetet eller slutlig förening med Gud för de frälsta i det återvunna paradiset.<sup>114</sup>

Henri Broms jatkaa edellä aloittamaansa identiteetti- ja kontrastikulttuurien erittelyä seuraavaan tapaan (kursivointi minun):

Matka kohti yksilöllisyyttä ja eristyneisyyttä alkoi Euroopassa romantiikan aikaan; Rousseau'n tunnustuksessa on ankara vaatimus yksilön oikeuksista. Fichten "minän filosofia" on tästä asenteesta varhainen esimerkki. Mainitsimme jo, että eurooppalainen kulttuuri on usein *tyytymätön suureen individualisuuteensa*. *Eurooppalaisen on vaikea, etsinnästä huolimatta, löytää mitään yliyksilöllistä, yksilöä suurempaa*, sellaista, mistä Bahtin puhui kun hän toi esiin käsitteet "suuri aika" tai "suuri nauru".<sup>115</sup>

Toisaalla Broms kirjoittaa Keski-idän ihmisen varsin toisenlaisesta persoonallisuus- ja yksilö-, siis subjekti-käsityksestä verrattuna länsimaisen ihmisen vastaaviin käsityksiin. Rohkenen soveltaa näitä ajatuksia laajemmaltikin, yleensäkin myyttiseen mielenlaatuun ja ajatustapaan. Bromsin mukaan Keski-idän ihmiseltä puuttuu yksilön ja hänen ympäristönsä sovittamaton vastakohta, subjektin ja objektin ero ei ole niin suuri kuin länsimaisen ihmisen tajunnassa. *Yhteyden käsitys* on esim. islamilaisessa filosofiassa paljon hallitsevampi ajatus kuin ihmisen erillisyyden käsitys. Itseasiassa käsitteet 'subjektiivinen' ja 'objektiivinen' kuvastavat hyvin länsimaista suhdetta maailmaan: on *erillinen sisämaailma ja sen ulkopuolinen reaalin todellisuus*. Bromsin mukaan on aivan eri asia käsittää subjekti mikrokosmoksena, joka on vain pienennys makrokosmoksesta. Näin subjektiivinen ja objektiivinen, yksilö ja yhteisö voivat sulaa yhteen, tai oikeastaan niitä ei ole koskaan erotettukaan toisistaan. Broms huomauttaa, että "eurooppalaisen ei tule nähdä tässä heikkoutta vaan aavistaa se voima mikä myyttiseen ajatteluun ja makrokosmoksen "pyhinä esikuvina" annettuihin malleihin sisältyy". Sitäpaitsi eurooppalainen näyttää *viihtyvän sangen huonosti individualisminsa yksinäisyydessä*. Ahdistus purkautuu esille monin eri

---

<sup>114</sup> Wright, Georg Henrik von (1993): *Myten om framsteget*, ScandBook AB, Falun, s. 38.

<sup>115</sup> Broms (1985) s. 96.

tavoin esim. taiteissa.<sup>116</sup> Länsimaisessa tieteessä jako näkyy tietenkin siinä, että erityisesti kartesiolainen rationalismi ja myöhäisimmätkin johdannaiset (fenomenologia ja eksistentialismi) ovat rakentaneet systeeminsä tällaiselle dualismille.

Mutta eikö edellä esitelty länsimaista mielenlaatua ”vaivaava” dualismi ja yksilöllisyyden tavoittelu ole vielä paljon syvempi kuin Bromsin tässä yhteydessä esittämä? Esitän seuraavassa yhden yleisen ajatusrakennelman, eräänlaisen eurooppalaisen mallin yliyksilöllisen etsinnälle.

Ymmärtääkseni länsimainen klassinen taide- (ja ihmis-) käsitys pohjaa nimenomaan juutalais-kristilliselle *dualismille* ja idealismille, ’tulemisen’ ajatukselle päinvastoin kuin ”primitiivinen taide”, jonka juuret ovat ’olemisessa’? Ehkä länsimaisen subjektin, ’minän’ korottaminen jollakin tapaa jalustalle aiheutti tämän ’tulemisen’ kaipuun - seurauksena tiedostamisen lisääntymisestä omasta rajallisuudesta. Cawsin mukaan ”Kreikan filosofian, kristinuskon tai renessanssin humanismin vaikutuksesta länsimainen ihminen ... alkoi etsiä suurempaa *subjektin* henkilöitymää kuin mitä tarjosivat hänen oma satunnainen ja lyhytikäinen ruumiinsa havaintojen tekijänä ja toiminnan välineenä... Jos oli keksittävä Jumala panemaan alkuun maailma ja pitämään sitä käynnissä, täytyi keksiä ihminen tekemään siitä havaintoja ja ymmärtämään sitä.”<sup>117</sup> Seurauksena oli neuroottinen pyrkimys kaiken käsittämiseen oikein, pysyvien, älyllisten, ”oikeiden” struktuurien rakentaminen, pyrkimys loogiseen johdonmukaisuuteen kaikessa, ”itsensä löytämiseen” jne. Kaikki tämä seurauksena siitä, että ihminen keksi *minuutensa* tutkimuskohteena - kyse on tässä sivumennen samalla perustavaa laatua olevasta humanismin teoreettisen perustan kritiikistä - mukailien Cawsin ajatuksia.

Kääntyessään pois kollektiivisesta yliyksilöllisestä tilalle oli saatava jotakin muuta; Tällöin yksilöllisyyttä korostava eurooppalainen kulttuuri kääntyi ahdistuksissaan dualistiseen yliyksilölliseen, juutalais-kristillisen Jumaluskon puoleen, mikä ajatustapa heijastui taiteisiinkin tyypillisesti vielä romantiikan loppuvaiheissakin. Modernismin tulo luonnollisesti katkaisi lopullisesti nämä yhteydet - mm. psykoanalyysi keksittiin viime vuosisadan vaihteessa. Nykyaikana, kun Jumala viimeistäänkin on hylätty,

---

<sup>116</sup> Broms (1985) s. 141 - 145.

<sup>117</sup> Caws (1970) s. 145.

ollaan kääntymässä takaisin, nyt *esteettisen uuskollektivismin* suuntaan, kuten Maffesoli ilmiötä nimittää. Sykli on jälleen umpeutumassa kun on keksitty, että tuonpuoleisuutta siinä merkityksessä kun on opetettu ei ehkä olekaan. Bromsin esityksestä voi lukea, että eräiden semiootikkojen mielestä eurooppalainen ihminen on ”itämaistumassa”. ”Länsimainen ihminen on heidän mukaansa juuri meidän aikanamme siirtymässä kohti epälineaarista ajattelutapaa”.<sup>118</sup> Tämä ajatus tukee hyvin edellä esillä ollutta Maffesolin ajatustapaa. Taiteissa ja monilla muillakin elämänaloilla tätä saattaisi ilmentää kaikenlainen kuvallisuuden lisääntyminen sanan kustannuksella. Jatkuvuutta korostavassa modernissa jazzissakin on viime vuosikymmeninä alkanut ilmetä tavallista ”kuvallisempia”, epäjatkuvuutta korostavia ilmiöitä - näistä myöhemmin lisää.

”Jumala loi ihmisen omaksi kuvakseen”, on kirjoitettu. Jos näin on, voitaisiin päätellä, että ”Jumala on myös ihmisen kuva”, tai ainakin Jumalassa on paljon ihmisen piirteitä, jos kerran alkuperäinen *kuva* on identtinen esikuvansa kanssa. C.G. Jung on kirjoittanut tästä aiheesta seuraavaan tapaan:

Vain psyyken välityksellä voimme todeta, että jumaluus vaikuttaa meihin, mutta silloin emme pysty erottamaan, tulevatko nämä vaikutukset jumaluudesta vai piilotajunnasta, toisin sanoen emme voi ratkaista, ovatko jumaluus ja piilotajunta kaksi eri kokonaisuutta. Molemmat ovat transsendenttien sisältöjen rajakäsitteitä. Empiirisesti voidaan kuitenkin riittävän suurella todennäköisyydellä todeta, että piilotajunnassa on kokonaisuuden arkkityyppi, joka ilmenee spontaanisti unissa yms. ja että on olemassa tietoisesta tahdosta riippumaton pyrkimys saattaa muita arkkityyppejä yhteen tämän keskustan kanssa. Sen vuoksi minusta ei tunnukaan epätodennäköiseltä, että kokonaisuuden arkkityypillä itselläänkin on keskeinen asema joka saa sen lähenemään jumalankuvaa. Tätä samankaltaisuutta tukee erityisesti vielä se, että tämä arkkityyppi luo symboliikan, joka aina on luonnehtinut ja havainnollisesti ilmaissut jumaluutta... Täsmällisesti sanoen jumaluus ei lankea yhteen piilotajunnan kanssa yleensä, vaan sen tietyn sisällön, nimittäin *itsen* arkkityypin kanssa. Sitä emme enää pysty empiirisesti erottamaan jumalankuvasta. ... Jumalankuvaa voidaan pitää *itsen* heijastumana tai toisin päin *itseä* Jumalan kuvana ihmisessä, *imago Dei in homine*.<sup>119</sup>

Tästä voisi päätellä, että kun yhteisöllisten, ”luonnollisten” uskomusten

---

<sup>118</sup> Broms (1985) s. 146.

<sup>119</sup> Jung (1990) s. 437 - 438.

tarjoama kokonaisuus menetettiin, tilalle oli 'itsestä' lähtien projisoitava uusi kokonaisuus - ahdistuksen voittamiseksi? Niinpä Cawsin hengessä voitaisiin nyt kysyä, heijastaako länsimainen uskonto-käsitys ja koko maailmankatsomus askeesineen ja "lihan kieltämisineen" jollakin tapaa *ylikorostanutta minän myyttiä*. Caws kirjoittaa länsimaisen ihmisen "suuresta ongelmasta" seuraavasti:

Hämmennyksemme ja tyytymättömyytemme ilmenee pyrkimyksenä itsemme kehittämiseen tai toteuttamiseen, jopa oman olemuksemme selvittämiseen - mikä kaikki olisi alkukantaiselle ihmiselle täysin käsittämätöntä. Hän ei onnekseen tiedä, että hänellä on minuus, eikä sen vuoksi ole siitä huolissaan. Strukturalistit ovat päätyneet käsitykseen, että hän on lähempänä totuutta kuin me. Heidän mielestään suuri osa vaikeuksistamme aiheutuu siitä, että ihminen on keksinyt minuutensa tutkimuskohteena, uskosta, että ihmiselämä on jotakin erikoislaatuista, eli lyhyesti sanottuna humanismin synnystä.

Tässä jälleen "teoreettisen antihumanismin" kritiikkiä länsimaisen humanismin perusteita kohtaan. Länsimaisen kulttuurin perusteissa siis voidaan havaita eräänlainen "*ylisubjektiiivisuus*", jonka äärimmäisiä ilmentymiä voidaan nähdä sen uskonnollisessa ajattelussa, länsimaisen kulttuurin ja elämänmuodon yliarvostuksessa, taloudellisessa materialismissa, vuosisatamme yli-ihmisopeissa jne. Tällainen subjektiivisuus ei näe mahdollisena subjektien, toimijoitten liukumista taka-alalle, puhtaaseen 'olemiseen'; tai jos näin tapahtuu, siitä yleensä visusti vaietaan - muualla paitsi esim. jazzin piirissä, jossa 'heittäytyminen', ajan unohtaminen tms. on vielä sallittua ja jopa suotavaa.

Vielä muutama näkökohta tähän kysymyksenasetteluun - kaikki tuleva soveltuu hyvin yhteen sen kanssa, mitä mm. Caws edellä esitti. J. Krishnamurtin mukaan ihminen on aina yrittänyt *tulla* joksikin. Vaikka tämä tendenssi näyttäytyy alunperin ulkoisessa, kysymys on kuitenkin pohjimmiltaan *sisäisestä* tai sisäiseksi projisoidusta joksikintulemisesta, jonka alku on eräässä merkittävässä ristiriidassa. Tämä ristiriita tai tosiasia, jota ihmiset eivät jaksaneet kestää, manifestoituu esim. kristillisen maailman 'perisyntin' käsitteessä (kyse olisi siis ajattelun kautta johdetusta ihmiskunnan "alemmuuskompleksista"?). Oli kuviteltava, siis *ajateltava* ambivalentisti - näin asian tulkitsen - jotakin parempaa; oli *tultava* sisäisesti paremmaksi. Tendenssi liittyy Krishnamurtin mukaan egon,

'minän', itsen kehittymiseen kaikkivoivaksi ja olemukseltaan jakavaksi: "Jollei ole egoa, ei ole ongelmaa, ei ole ristiriitaa, ei ole aikaa - aikaa siinä merkityksessä, että tulisin tai olisin tulematta joksikin, olisin tai olisin olematta jotakin" (nyt on muistettava, minkä painoarvon esim. Sibelius antoi "ihanalle egolleen", kuinka hän palvoi sitä *yksin* päiväkirjansa ääressä). Ja kääntäen: "Jos psykologista aikaa ei ole olemassa, ei ole myöskään ristiriitaa, ei 'minää', ei 'itseä', joka on ristiriidan alkusyy". Aika on rakentanut egon, se on ajan tulos, koska joksikintuleminen edellyttää aikaa. Kaikkalainen joksikintuleminen on aikaa tuottava tekijä. Kehityksen ajatus on siis rakennettu (ainakin länsimaiseen) tajuntaamme hyvin syvälle: "Aivoni ovat tottuneet kehitysideaan, johon sisältyy, että minä tulen joksikin, minä saavutan jotakin, minun täytyy saada lisää tietoa ja niin edelleen". Ja vielä Krishnamurtin ajatus: "kaiken tämän päättyminen - sanomme sitä lyhyesti ajan päättymiseksi - on uusi alku".<sup>120</sup> Syklinen maailmankuva perusteineen on tässä toistamiseen esitetty hyvin tiivissä muodossa. Eivätkö esim. klassis-romanttisen kauden monet mestariteokset ole suoraan tulkittavissa länsimaisen ihmisen kaikkivoivan egon ylistykseksi? Jazzmusiikki taas ei alkuperäiseltä olemukseltaan ole tätä - tämä on subjektiivinen näkemykseni. Ainakin jazzin rakenteisiin on jäänyt po. 'olemisen' piirteitä - tästä vielä lisää. Piirre, joka lisäksi vahvistaa tätä näkemystäni, on se, että jazzissa edelleen pyritään hetkellisesti eräässä mielessä ajattelun - siis myös hyvän ja pahan - "tuolle puolen" (jazzin meditatiivinen aspekti). Mutta sitä mukaa kun jazz on "länsimaistunut", se on samalla saanut yhä enemmän myös "joksikintulemisen" piirteitä: on pakko kehittyä ja kehittää ... Sisäinen tulee takaisin ulkoiseksi, taidokkaiksi musiikillisiksi tuotteiksi, äänitteiksi jne., hyviksi tai huonoiksi. Esim. John Coltrane kiistatta totetutti tätä kehityksen myyttiä *pyrkiessään* aina parempaan, aina syvemmälle itseensä, joskin eksistentiaalisesti ajassa eläen: äänitteitä ei "paikkailtu".

\*\*\*

Siis myös *aika-käsityksessä* - johtuen olemisen/tuleminen - problematiikasta - on perustavaa laatua olevia eroavaisuuksia. Länsimaista ihmistä (ja hänen taidettaan) luonnehtii ajan rajallisuuden tietoisuudesta johtuva ahdistus - tämä mahdollisuus on tullut edellä selväksi. Sen lievittämiseen on olemassa monia keinoja, joista myös on ollut edellä

---

<sup>120</sup> Krishnamurti, J. (1986): *Ajan päättyminen*, WSOY, Juva, s. 7 - 27 ja 206.

puhetta. Humanistinen teologia, filosofia ja tiede ovat siis tavallaan tämän aika-käsityksen, sanokaamme diakronian mitä selvimpiä ilmentymiä. Luonnehtiessaan synkronista aikaa Henri Broms tukeutuu kirjoituksessaan edelleen Juri Lotmaniin<sup>121</sup>. Lotman on tarkastellut synkroniaa ja diakroniaa laajassa, koko ihmiskunnan historian perspektiivissä. Lotman esittää (suluissa lisäykset minun),

että on ollut olemassa myyttinen aika jolloin sosiaalisella elämällä ja suullisella tai kirjallisella tekstillä oli syklinen, toistoihin perustuva luonne. Myyttisen ajan vastakohtana on nykyinen aika, jossa syysuhde ja lineaarinen ajattelu on vallitseva. Myyttisen ajan loppuminen ja nykyisen ajan alkaminen eivät suinkaan satu samaan ajankohtaan eri kulttuuripiireissä. Nykyisenä aikanakin eräät kulttuurit voivat elää yhtäaikaan sekä myyttistä että nykyaikaa (esim. jazz). Myyttinen aika tuottaa omat tyypilliset tekstinsä. ... Tunnusomainen myyttisten tekstien tunnusmerkki on, että niillä ei ole kunnan alkua, keskikohtaa tai loppua. Niiden muoto toistaa luonnon syklisiä, toistuvia ilmiöitä, syntymää ja kuolemaa, päivien ja öiden vaihtelua, kesän ja talven vaihtelua. Myyttisen ihmisen luonnonkäsitys on syklinen, ja tämä kuvastuu kaikkeen muuhunkin kulttuuriin ja tekstimateriaaliin. Tuon ajan (jazz-) jutunkertojan ei aina tarvinnut keksiä jotain uutta; suurin osa jutuista oli vanhoja, ja ne tehosivat sellaisenaan. Juttujen kuuntelija rakasti kuunnella ikivanhaa ja samaa, se oli hänelle ajattomuuden symboli. Kertomuksen syklinen muoto, se että toistettiin samaa rituaalista juttua, liitti hänet hänen esitelmälliseen myyttiseen maailmankuvaansa. Tuon ajan (jazz-) jutunkertoja pani liikkeelle toiston prosessin joka saattoi kuulijat yhteyteen kosmisten tapahtumien kanssa. Kevään ja syksyn vaihtelu, Osiriksen, Tammuzin ja Dionysoksen juhlat sattuvat yhteen kevään heräämisen kanssa, juhlien rituaalit toistuiivat aina samalla lailla. Osiris, Tammuz ja Dionysos kuolivat joka vuosi, eikä kukaan silti kysynyt miten ihmeessä ne voivat syntyä heti uudelleen. Meidän lineaariseen maailmankuvaamme kuuluu, että kun joku kuolee, niin kysymyksessä on lopullinen, peruuttamaton tapahtuma (esim. Romeo ja Julia, Don Giovanni ym. länsimaisen kulttuurin ajattomat teemat).

Myyttinen kulttuuri alkoi murentua eri paikoissa eri aikaan. Tämän hajaannuksen yksi selkeä tunnusmerkki on Lotmanin mukaan selkeästi osoitetun alun ja lopun ilmestyminen kertomukseen. ... Sukupolvet vaihtuvat, syntyy lineaarinen, historiallinen ketju. Silloin kun romaaniin ilmestyi aikaperspektiivi, oli vanha syklisyys auttamatta mennyttä.

Jazzin etiikan tarkastelun yhteydessä esitin yhden jazzmuusikolle mahdollisen eettisen valinnan, ”tahdon sulautua suureen traditioon” tms.,

---

<sup>121</sup> Lotmanin artikkeli on ”Juonen synty typologiselta kannalta katsottuna” (1974).

jolloin ajallisuus symbolisesti kumoutuu, tai tarkemmin sanoen yhden yksityisen muusikon ”pieni aika”, jonka olemme täällä, liittyy katkeamattomaan ”suureen aikaan”. Ajatus on luonnollisesti hyvin myyttinen. Tai oikeastaan sen on puoliksi hyvin vanha ja puoliksi melko moderni. Vanhaa siinä on sen perinnetietoinen asenne ja uutta se, että historian ketju on jatkuvuudeltaan lineaarinen, kehittyvä, ”kaikki kehittyy” ja että ”olemme kehityksen huipulla”. Luulen, että tämä on jazzin piirissä hyvin vallitseva asenne.

Carl Dahlhaus on kysynyt yleisesti, onko musiikki ”ajassa” vai onko sillä päinvastoin ”aika itsessään”. Dahlhaus selvittää kysymystään erottamalla toisistaan toistettavissa olevan musiikillisen *teoksen* ja toisaalta yksittäisen *musiikkiesityksen*, jota ei voida toistaa. Dahlhaus jatkaa (kursivointi minun):

Yksittäisen esityksen kesto on kappale todellista aikaa, jota ei voida toistaa. Sen sijaan nuotinnetulla teoksella on immanentti kesto omassa itsessään, ja tämä kesto määräytyy sen osien laajuuden ja järjestyksen perusteella. Sitä ei voida, kuten ei myöskään ”puhtaasti intentionaalista objektia”, jonka tunnusmerkkeihin se kuuluu, paikallistaa todellisessa, toistumattomassa ajassa. Nuotinnettua teosta ei määrää *hic et nunc*, vaan se voidaan kerrata. Jos näin ollen teoksen yksittäiset esitykset, sen ”toteutukset”, ovat ”ajassa”, niin nuotinnetusta teoksesta voidaan sanoa, että sillä päinvastoin on ”aika itsessään”. Ja nuotinnuksen tarkoittama teos on ”teos itse”, joka toistuu *identtisenä* kaikissa esityksissä, niin erilaisia kuin ne akustisina ”toteutuksina” saattavat ollakin.<sup>122</sup>

Nyt voidaan sanoa, että sekä länsimainen taidemusiikkisävellys - sanokaamme sinfonia - että jazz pyrkivät ajan haltuunottoon, ne molemmat pyrkivät ottamaan ajan itselleen ja luomaan samanaikaisia, rinnakkaisia maailmoja, päällekkäisiä tasoja, jossa myyttisen perinteen ajatustavan mukaisesti ”alempi taso on ylemmän symboli”<sup>123</sup>. Mutta asian ilmeneminen on näissä eri kulttuureissa erilaista.

Mielestäni taidemusiikin ’teos’ ja sen ’musiikkiesitys’ ovat kuitenkin eräässä mielessä hyvin vahvasti yhtä, koska taidemusiikin esityskäytäntöön liittyvä perinne on niin voimakas ja yhtenäinen. ’Teos’ on pääsääntöisesti aina jo etukäteen ajateltu tietynlaisena esityksenä. Säveltäjä on

---

<sup>122</sup> Dahlhaus (1980) s. 100 - 101.

<sup>123</sup> Broms (1985) s. 136.

säveltäessään ”käynyt dialogin” yleisönsä kanssa: nyt ’teos’ on yleisöä vailla oleva esitys; se on *tarkoitettu* esitettäväksi ja valmisteltu sitä silmälläpitäen. Taidemusiikin teoksen ja jazzimprovisaation intentiot ovat sittenkin niin samansuuntaiset. Molemmat ovat samantyyppisiä intentionaalisia objekteja. Jazzmuusikko puolestaan käy vastaavaa dialogia ”paikan päällä”.

Eräässä periaatteellisessa mielessä modernin jazzin lineaarinen tyyli symboloi jopa enemmän lineaarista, ”modernia” ajankäsitystä kuin konserttimusiikin teokset - jazz on ”neuroottisen” 20. vuosisadan tuote. Modernin jazzin *esityksen aika* - ilmiön hetkellinen, päiväperhomainen luonne, tätä olen edellä korostanut - nimittäin mielletään palautumattomaksi päinvastoin kuin konserttimusiikin teoksen aika. Tosiasiassa jazzin ideat kylläkin saattavat toistua syklisesti illasta toiseen - tästä oli edellä puhetta.

’Teos’ taas voidaan aina ottaa uudelleen esille, sinfonian rakenteellinen lineaarinen prosessi, ”tuleminen” voidaan elää aina ja aina uudestaan - siis sykli joka toistuu, sama maailma, johon palataan. Ero on vain siinä, että taidemusiikki on *esineellistännyt* ajan/myytin, jähmettänyt ja *visualisoinut* sen teokseksi nuottipaperille. Länsimaisen ihmisen taipumusta kaiken esineellistämiseen olen selvitelty tutkielman alkupuolella. Konserttimusiikin syklinen aika on siis pohjimmiltaan sen esineellistyneessä *teoksellisuudessa*; kuten edellä esitetystä muistamme, sävellys saattaa olla esim. tekijänsä kuolemattomuuden symboli. Tähän jazz ei periaatteessa pyri. Jazzin syklinen aika taas on kaikkialla pinnan alla sen rakenteissa, *tyylissä*. Tyyli voidaan aina ottaa uudelleen esille - tosin, kuten muistamme, jazzin lineaarinen tyyli ”kamppailee” tätä syklisyyttä vastaan.

Perinteinen jazzsoolo tosin on rajattu kokonaisuus, tai se ainakin pyrkii siihen, ’teokseen’. Mutta siinä on aina piirteitä, jotka viittaavat päättymättömään, ”primitiiviseen” aikaan: toistuva säännöllinen syke, chorus-rakenne, toistuvat mallit jne. Aikojen kuluessa merkittävimmissä sooloissa tosin on kiistatta ollut eräänlaista orastavaa ”teoksellisuutta”; asia voidaan todentaa jälkepäin, jos esitys tallennettiin äänitteeksi. Mutta koska jazzin ajasta puuttuu rakenteellinen dramaattinen ’tuleminen’ - edellä Broms totesi, että esim. sonaattimuodon soveltaminen jazzissa olisi



todellinen tyyliittömyyden huippu - tämä seikka puolestaan yhdistää jazzin pikemminkin sykliseen, primitiiviseen aikaan kuin lineaariseen. ”Tarina, ehkä sama kuin jo muinoin (jos Jungin teoriat pitävät paikkansa), kerrotaan aina ja aina uudelleen” (perusajatus tulee Tarastilta). Esitän asian nyt kärjistäen: Jazzin rakenteessa on vain primitiivinen ajattomuus, ajan ”unohtaminen”, sulautuminen aikaan ja ’olemiseen’, ei jyrkkää rajaa tämänpuoleisen ja tuonpuoleisen välillä; ei alkua/loppua, vain tässä ja nyt. Jazzissa ei ole ’tulemista’: on vain jatkuvia ”alkamisia ja palaamisia”. Tämän ajatuksen konkreettinen merkki on se, että sävelletty jazzteema esitetään aina - aina - lopuksi improvisaatioiden jälkeen muuttumattomana, varioimattomana. Teeman kertaus ilmentää syklistä kehää - se symboloi ikuista paluuta, se on kuin ”uusi alku”. Dialektista, *moraalisesti* laadullista muutosta teeman kertaukseen ei tule. Jazzissa toimivan *subjektin identiteetti* kääntyy aina ’itsensä’ unohtaen kollektivismiinsa. Länsimaisen (klassisen) taiteen puolestaan on löydettävä kärsimyksen kautta ’itsestä’ projisoitu subjekti (jopa Jumala), joka on maailmalle vastakkainen, aina kirkastumiseen saakka, jolloin vasta saavutetaan päämäärä, täydellinen laadullinen muutos. Jazzissa riittää pelkkä hedonistissävyinen, ”moraaliton, joskus kiihdyttävä, joskus hyväilevä oleminen”, johon ei välttämättä kuulu kärsimystä. Kollektiivisen jazzkulttuurin voima - silloin kun se ei ole ”pakollista” - on siinä, että ihmiset viihtyvät siinä ja tuntevat olonsa turvalliseksi. Musiikillinen nostalgia ja musiikin meditatiivinen aspekti ovat pohjimmiltaan pyrkimystä vapautua ylikorostuneesta ’minästä’ tarjoten näin Bromsin sanoin ”mahdollisuuden irtautua ajan kuluvuuden, pakottavuuden ja lopullisuuden edessä, sanalla sanoen stressistä”<sup>124</sup>.

Siinä missä ’teoksen aika’ (teos konstruktiona, intentionaalisena objektina, objektivoituneena hengen tuotteena) on tekijänsä, kaikkivoivan subjektin (ego-periaate) kuolemattomuuden symboli, jazz symboloi rakenteissaan yleisesti ihmistä (jazz ”luonnollisena systeeminä”) ja maailmankaikkeuden ikuista aikaa so. ajattomuutta ”on vain jatkuvia palaamisia ja alkamisia” - tapaan.

---

<sup>124</sup> Broms (1985) s. 138.

## 4.2. Jazzin rakenteellinen myyttisyys

### 4.2.1. Yleistä

Siirryn nyt lopullisesti tarkastelemaan jazzin myyttistä järjestelmää irroittautuneena ”alkuperäisistä” merkityksistään ja viittaussuhteistaan - ja myös käytännön tehtävistään. Tällöin jazzin myytti ei enää ”ensisijassa viittaa ulkoiseen todellisuuteen, vaan muodostaa itseään heijastelevan sanoman.”<sup>1</sup> Eero Tarasti pitää semioottisen analyysin eräänlaisena perusvaatimuksena ’merkin’, esimerkiksi myytin, tarkastelua sen kahdesta perusaspektista *muodosta* ja *sisällöistä* käsin - tätä perusohjetta pyrin edelleen noudattamaan; Kuten joku on sanonut: ”Kaikessa merkityksellisessä taiteessa pinnan koristeellisuuteen (muoto) yhtyy sisällön vertauskuvallisuus”; Tai kuten Vassili Kandinsky on kirjoittanut: ”Taiteilijalla täytyy olla jotakin sanottavaa, koska muodon hallinta ei ole hänen tehtävänsä, vaan tämän muodon soveltaminen sisältöön”<sup>2</sup>. Edelleen Tarastin mukaan tällainen ajattelutapa - että myyttisyys näyttäytyy nyt uudessa valossa jakautuneena ’ilmaisutavan’ ja ’sisällön’ aspekteihin - on kuitenkin ns. myyttiselle tietoisuudelle vieras. ”Vasta me, myyttisen sanoman vastaanottajina, jotka emme enää elä alkuperäisessä, koskemattomassa myyttisessä tajunnassa, liitämme tuon ideaalin merkityksen siihen. Siinä missä me näemme *esittämisen* suhteen, myyttiselle tietoisuudelle on olemassa identiteetin suhde. Kuva ei esitä asiaa, vaan se on asia.” Mutta voidaanko ”jazzin myytti” tajuta vain sisältäkäsien, jos kerran myyttiä ja musiikkia ei voida jäännöksettömästi palauttaa kuvaukseksi jollekin toiselle tasolle, esimerkiksi luonnolliselle kielelle, kuten aikaisemmin todettiin? Kun tämä alkuperäinen myyttinen tietoisuus on ”ylitetty”, ”voimmeko siis (enää) periaatteessa katsoa ollenkaan ymmärtävämmä myyttistä ilmaisumuotoa?”, Tarasti kysyy. Miten ei-mytologinen tietoisuus voi suhtautua alkuperäisen myyttisen tietoisuuden tuotteisiin? Tarasti siteeraa tässä Juri Lotmania ja B.A. Uspenskia, joiden mukaan tällainen tilanne voi tuottaa myyttisten tekstien loogisia muunnoksia ja versioita ja erityisesti taiteen alueella metaforisia konstruktioita ja symboleja - seurauksena myytin lukemisesta sen ulkoisen semioottisen tietoisuuden näkökulmasta. Esimerkiksi tällaisesta symbolismista - Tarastia mukailen - voidaan ottaa moderni jazz

<sup>1</sup> Tarasti (1994d) s. 22.

<sup>2</sup> Kandinsky, Vassili (1988): *Taiteen henkisestä sisällöstä*, suom. Marjut Kumela, Gummerus, Jyväskylä, s. 123.

myytteihin orientoituneena kulttuurina, joka kuitenkin on irronnut välittömästä suhteestaan alkuperäiseen mytologiseen tietoisuuteen. Nyt kyseessä on *myyttien uudelleentulkinta*, niiden sijoittaminen uuteen kontekstiin, uusi mytologia, jota sävyttää yksilöllinen (jazzmuusikon) ja kollektiivinen (jazzyhteisön) tietoisuus, jonka kannalta kyseiset tekstit (kuten Parker-, Miles Davis-, Coltrane-, rock-perinne jne.) ovat myyttejä ja joka asennoituu niihin myyttisen tietoisuuden tavoin. Tällainen uudelleentulkinta on kyettävä erottamaan sekä myyttisten hahmojen *spontaanista*, ”alkuperäisestä” *syntymisestä* yksilöllisessä ja sosiaalisessa tietoisuudessa, että ”mytologismista” eli *myytin jäljittelystä* myyttisen tietoisuuden (esim. jazzin postmodernismi) ulkopuolella.<sup>3</sup> Ensiksi mainitussa tapauksessa meillä on mielestäni esillä ”modernin jazzin myyttinen tietoisuus”, joka ”käsittelee alkuperäistä tekstiä aktiivisesti” menemättä kuitenkaan sen ”ulkopuolelle”: voi tapahtua siirtyminen myytin ’olemisesta’ sen ’esittämiseen’. Monille tämän päivän jazzmuusikoille em. perinteet ovat ”pyhiä”, vaikka he käsittelevätkin perinnettään taiteellisesti persoonallisella tavalla toistamatta esikuviaan ”sanasta sanaan”. Olisin näkevinäni tässä myös yhtenä mahdollisuutena eräänlaisen *tietoisuuden jatkumon*, jossa kaikki tietoisuuden kehitysvaiheet ovat yhtäaikaan muistissa ja läsnä ja musiikillisessakin mielessä käytettävissä.<sup>4</sup> Ja tässä on nähdäkseni myös jazzin postmodernismin siemen.

Barokin ajan henkisessä ilmastossa on nähdäkseni samoja piirteitä kuin nykyjazzissakin: Barokin keskeinen ajatus oli puhe ”ihmisestä näyttämöllä”. Nähdäkseni seuraavaksi esille tuleva jazzin rakenteellinen myyttisyys on omiaan yhdistämään jazzia barokinomaiseen musiikilliseen ajatteluun - ei vain samantapaisten musiikillisten käytäntöjen kautta, vaan myös henkisesti myytin jäljittelyssä. Samanlaisiin käytäntöihin usein viitataan. Tietty ”kielellinen” samankaltaisuus on myös ilmeinen. Sen sijaan suorat kytkennät musiikin ja myytin välillä (myytin ’oleminen’) ja

---

<sup>3</sup> Tarasti (1994d) s. 24 - 25.

<sup>4</sup> Minun on myönnettävä, että voin joskus estottomasti nauttia esimerkiksi vanhan tanssimusiikin tekemisestä, vaikka toisena hetkenä olen valmis problematisoimaan modernin eurooppalaisen tajunnan tai tietoisuuden suhteen esim. joihinkin jazzin reflektioimattomiin rituaaleihin tms. Mikä iskelmässä saattaisi viehättää? Erkki Pekkila on eräässä kirjoituksessaan siteerannut tästä aiheesta Umberto Ecoa, joka pyrkii selittämään ilmiötä, jossa ”näennäisesti triviaaleista osasista kasattu tekele yhtäkkiä kohoakin taiteellisessa mielessä ylivertaiselle tasolle.” Econ mukaan ”kaksi kliseettä herättää naurua mutta sata liikutusta, sillä tajutaan hämärästi että kliseet puhuvat keskenään ja viettävät jälleennäkemisen juhlaa” - ”banaalisuuden huippu antaa aavistuksen subliimista” (Eco (1985) s. 248 - 249).

myös "uusmyyttillisuus" (myytin 'esittäminen') - esitän lopuksi eräitä mahdollisia jazzin 'seemi'-kategorioita - yhdistävät jazzin pikemminkin romanttis-impressionistiseen henkiseen maailmaan kuin barokkiin.

Pääsikä edellä kuvailtu 'cool' tai neoklassinen jazz sitten eroon kollektivisesta myytistä, tai pääseeko tämän päivän "reflektiivinen" postmoderni jazz eroon siitä? Ei, koska jazzissa muodot ja sisällöt ovat niin tiiviisti toisiinsa kietoutuneet - tämän pyrin seuraavaksi osoittamaan. Vaikka individualismi "voittaisikin", jää jazz kiinni osittaiseen kollektivismiinsa juuri *muotojensa* kautta; näitä seikkoja, esim. jatkuvaa rakenteellista "alkamista" kuvailin jo edellisen alaluvun lopussa. Myytin rakenne on tällöin ikään kuin 'sisäistetty' po. musiikin merkkijärjestelmään. Semiottisessa mielessä - kuten Tarasti kirjoittaa - "myyttiä ei näet määrittele (Roland) Barthesinkaan mielestä sanoman sisältö, vaan tapa, jolla myytti antaa jollekin merkityksen ja muodon". Myytti on näin ajatellen merkitysjärjestelmäinen systeemi, joka on tietysti mielessä riippumaton sisällöstä. Mitä tapahtuu, kun myytti tarttuu esimerkiksi musiikilliseen ainekseen? Semiottisessa mielessä voidaan ajatella, että jazzin ilmaisullinen merkitys perustuu aina *tiettyyn valmiiseen ilmaisuun* (materiaaliin, ainekseen: "riffi", "fraasi", 'annettu rytmimalli'), jolla on jo tietty merkityksensä. "Kun myytti tarttuu tähän ainekseensa, se palautuu ilmaisun funktioon kadottaen oman sisältönsä myytin hyväksi". Näin siis - Lévi-Straussia mukaillen - syntyy "myyttinen kehä", joka viittaa lähinnä vain itseensä, ts. jazz voidaan tulkita "muotomusiikiksi", jossa ilmaisutapa korostuu - edellä totesin, että *tyyli* on jazzin hyvin tärkeä lähtökohta. Lopputulos on yllättävä: "Se, joka kertoo myytin, ei tiedä mitä hän sanoo. Hän toistaa katkelmaa esityksestä, jonka alkua, loppua ja aihetta hän ei tunne." Tarasti kirjoittaa edelleen:

Mutta miten käy musiikille, kun myytti tarttuu siihen ja alistaa sen tyhjäksi ilmaisukseksi? Musiikillahan on oma muotomaailmansa, historiansa ja lainalaisuutensa, mutta myytin käsissä se saa uuden funktion. Sen omat ominaisuudet joutuvat ikään kuin 'sulkeisiin', koska sen tehtävänä on nyt enää vain kannattaa myyttistä merkitystä ja sisältöä. Eikä tämä selitä musiikillisen diskurssin rakenteellista köyhyyttä ja eräänlaista niukkuutta syntaktisella tasolla niinä kausina, jolloin musiikki liittyy läheisesti myyttiin?<sup>5</sup>

Onko jazz sitten rakenteellisesti köyhää musiikkia verrattuna vaikkapa

---

<sup>5</sup> Tarasti (1994d) s. 25 - 28.

eurooppalaiseen konserttimusiikkiin? Kyllä periaatteellisessa mielessä<sup>6</sup>. Tätä seikkaa olen pyrkinyt tuomaan esille jazzin elementti-analyysissäni. Käytännössä modernin jazzin kieli on kuitenkin esimerkiksi rytmin alueella<sup>7</sup> saavuttanut viime vuosikymmeninä sellaisen kompleksisuuden, että en enää puhuisi primitiivisestä tai rakenteellisesti köyhästä musiikista, mutta jazzmusiikin lähtökohdat systeemisestä ilmiönä viittaavat kyllä periaatteessa siihen suuntaan. Tämä johdannoksi tälle alaluvulleni. Miten myyttisyys sitten yleisesti voisi ilmetä syntaktisella, puhtaasti rakenteellisella tasolla jazzin parametreissa?

Eero Tarasti kirjoittaa tästä aiheesta yleisesti (suluissa oleva lisäys minun):

Melodian ja rytmin alueella viittaaminen myyttiin voi tapahtua välittömästi esim. myyttiseen seremoniaan liittyvän laulun tai tanssin jäljittelyä. Melodia voi rakentua jonkin arkaaisen asteikon sävelistä ja saada näin 'myyttisen' merkitysvivahteen. ... Erityisesti modaaliset asteikot saavat usein muihin tekijöihin liittyneenä tehtävän ilmentää jotain 'myyttistä'. Joskus myös eksoottisten sävelasteikkojen kromatiikka ja ylinousevat intervallit toimivat näin. ...

Rytmin alueella myyttisyys voi ilmetä myyttiseen kommunikaatioon liittyvän tanssin jäljittelyä. Toisaalta rytmin yhteys tanssin vastakohtaan, työhön - kuten Karl Bücher olettaa pitäessään työhön liittyvien ruumiinliikkeiden rytmikkaa musiikin samoin kuin runouden alkuperänä - antaa tälle musiikin ulottuvuudelle primitiivisen kansan elämässä myös toisen, ei-myyttisen merkityksen. ...

Melodian ja rytmin lisäksi musiikin ulottuvuuksista sointiväri voi välittömästi viitata alkuperäiseen myyttiseen kommunikaatioon, erityisesti sen 'kanavaan' eli esim. soittimiin, jotka säestävät laulua ja tanssia. Eri soittimien ilmaisukykyyn liittyy länsimaisen taidemusiikin (ja myös jazzin) alalla monentasoista symboliikkaa, josta ainakin osa palautuu tiettyjen soittimien sointivärin kuulijassa viritämiin arkaaisiin

---

<sup>6</sup> Sama em. asia kääntäen: "... kun musiikki kytkeytyy myyttiin siten, että se alkaa jäljitellä ja rekonstruoida myyttistä sanomaa, niin tiettyjen myyttisten 'hahmojen' pysyvyys länsimaisen kulttuurin tietoisuudessa aiheuttaa myös tiettyä stabiilisuutta niitä manifestoivassa musiikillisessa tematiikassa." (Tarasti (1994d) s. 90)

<sup>7</sup> Keskustelin kapellimestari/jazzmuusikko Markku Johanssonin kanssa tästä aiheesta - mitä sinfoniaorkesterille saa kirjoittaa - jolloin hän ankarasti varoitti kirjoittamasta esimerkiksi jousistolle mitään yksinkertaisiakaan "jazzahtavia" synkooppikuvioita - vain sen vuoksi, että "ne eivät toimi". Syy tähän ei tietenkään piile akselilla yksinkertaisuus/kompleksisuus, vaan siinä, että on olemassa (ainakin) kaksi hyvin erilaista rytmisen ajattelutavan maailmaa, eurooppalainen ja afro-amerikkalainen.

tunnelmiin.<sup>8</sup>

Sointiväriin, sointiin viittasin jo mm. inspiration yhteydessä; tässä yhteydessä mieleen tulee ensiksi jazzissa niin suosittu puhallinsoittimen, saksofonin ”väkevän tunteikas ihmisäänellisyys”, hyvin laaja soinnillinen tunneskaala, jota saksofonilla voidaan ilmentää - ehkä tämä usein vain tiedostamattomasti ”oivallettu” seikka osaltaan selittää saksofonin suosiota. Vielä esimerkkinä mainittakoon, että 1960-luvulta lähtien sopraanosaksofoni - John Coltranen esimerkkiä noudattaen - koki uuden tulemisensa: yhdistin sen usein nasaalin soinnin jo silloin tiettyyn arkaaiseen ilmapiiriin tai sen hakuisuuteen.

Erityisesti soitintamisesta Tarasti kirjoittaa seuraavaan tapaan: ”On ymmärrettävää, että juuri sointiväri on tärkeä osuus musiikissa, kun halutaan viitata myyttiin”.<sup>9</sup> Ehkä tämä tekijä selittää sen, miksi jazzin ja viihdemusiikin säveltäjät ja sovittajat ovat aina olleet erityisen mieltyneitä Debussy’n ja Ravelin musiikkiin: impressionistinen orkesterimusiikki ilmentää tiettyä idiomaattista kirjoitustapaa, josta säveltäjä Leevi Madetoja on kirjoittanut osuvasti seuraavaan tapaan:

Ravelin musiikin heikkous, ja toiselta puolen voima, on sen yksipuolisuudessa, rajoittuneisuudessa. Ranskalaisen säveltäjän suhtautuminen musiikkiin ja ammattiinsa on niin sanoaksemme predestinasioniluontoista. Ravelin musiikkia kuullessa saa pakostakin sen vaikutelman, että hänellä sävellystyöhön ryhtyessään on valmiina resepti, jota ei saa ylittää. Näitä ja noita sointuja minun pitää käyttää, tämän säveljärjestelmän sisällä minun on pysyttävä, juuri tällaiseen orkesterinkäyttöön minun on rajoituttava, jotakin siihen suuntaan tulee ajatelleeksi säveltäjän pohtivan ennen säveltämistään. Mutta toisaalta, kuten sanottu, on tässä myöskin Ravelin taiteen voima. Keskittämällä itsensä yhteen pisteeseen, kehittämällä korkeimpaan potenssiinsa oman säveltaiteellisen ilmaisulaatunsa luo Ravel itselleen oman kolkkan yleismaailmallisessa musiikkituotannossa. Hänen taiteelleen ei voi antaa mainesanaa suuri, sillä todella suuri taide ei tunne tällaista eristäytymistä, se heijastaa monipuolisesti elämän eri ilmiöitä, se voi käyttää hyväkseen saavutettuja teknisiä menetelmiä, tekemättä niistä itselleen päämäärää. Mutta yhtenä detaljina, ja lisäksi varsin mielenkiintoisena, uudemman ajan musiikin kehityksessä, tulee Ravelin musiikki varmaankin pitkiksi ajoiksi säilyttämään elinvoimaisuutensa. Se on tarkoitettu herkkusuita varten, todellista elämän leipää siitä tuskin paljon lähtee. Mutta

---

<sup>8</sup> Tarasti (1994d) s. 69 - 70.

<sup>9</sup> Tarasti (1994d) s. 72.

tukevampaankin musikaaliseen ravintoon tottunut kuuntelee silloin tällöin mielellään noita seireenisäveliä, joita tämä ranskalainen mestari kätköistään kutsuu.<sup>10</sup>

Eräässä mielessä viihdeorkesteri ja big band -sovittaminen noudattavat nähdäkseni samaa pienoiskuvallisen rajoittuneisuuden logiikkaa, jota tässä luonnehdittiin. Silti, sivumennen sanoen, tällainen ”idiomaattinen maailma” on minunkin musisointini, musiikillisen tietoisuuteni keskus -merkki myyttisestä mielenlaadusta.

Modernin jazzin hallitseva dom<sup>7</sup>-sointuharmonia, joka vain usein pyritään konstruoimaan kvarttirakenteeksi, on omiaan ilmentämään myyttistä tehoa; näin jazzissa yhdellä ainoalla soinnulla voi olla myyttistä symboliarvoa, kuten Eero Tarasti on luonnehtinut tätä ilmiötä kirjoittaessaan Aleksander Skrjabinin musiikista (suluissa olevat lisäykset minun): ”vähennetyn kvartin (=suuri terssi jazzissa) pehmeys, feminiinisyys, puhtaan kvartin karuus, maskuliinisuus, ylinousevan kvartin (=dom<sup>7</sup>-sointu pelkistetyimmillään) ristiriitaisuus, demonisuus”<sup>11</sup>. Lisäksi, kuten Franz Lisztin *Prometheuksen* sivuteeman soinnutuksessa, myös modernin jazzmusiikin *sijaissoinnutuksessa* ”käytetään hyväksi medianttisten muunnesointujen luomaa häilyvyyden vaikutelmaa, joka antaa itse melodiallekin arkaaisen, ikään kuin sävelten ja sointujen tavanomaisesta virrasta irtaantuvan sävyn. ... (Näin) soinnut ilmentävät romantiikan näkemystä ihmissielun tiedostamattomista, hämäristä kerrostumista, joista niin musiikki kuin myyttikin kohoavat esiin sielun ’alkuyksyden’ symboleina.” Jazzmusiikin runsaasti käytetty sijaissoinnuttelu voidaan mielestäni tulkita ”siirtymiseksi ja ’vajoamiseksi’ myyttisen maailman ajattomuuteen”,<sup>12</sup> - jälleen Tarastia lainatakseni. Tai jazzin laajojen sointujen ketjuissa tapahtuvat ”pehmeät purkaukset” voisivat ilmentää sensualismia rakenteissa ym.

Mikäli siis harmonia sisältää muunnesointuja, medianttisia modulaatioita ja enharmoniikkaa harmonisen kehittelyn jännitteisinä elementteinä, esim. korostamalla sävellajien välisiä vastakohtia tai välittämässä niitä, niin myyttisen kerronnan aineksena kyseinen harmoniakulku saa sielullismyyttisen (*sankarimyyttisen*) sisällön. Se ilmentää esim. myyttisen sankarin sisäisiä ristiriitoja tai myytin eri henkilöiden välisiä

---

<sup>10</sup> Madetoja, Leevi (1987): ”Kirjoituksia musiikista”, toimittanut Erkki Salmenhaara, *Musiikki* 3-4/1987, s. 58.

<sup>11</sup> Tarasti (1994d) s. 73.

<sup>12</sup> Tarasti (1994d) s. 75 - 76.

vastakohtaisuuksia. Sen sijaan mikäli kyseessä on ennemminkin harmonioiden koloristinen käsittely, niin kyseessä on kategoria *luonnonmyyttinen*. Tällainen jaottelu on luonnollisestikin ainoastaan likiarvoinen.<sup>13</sup>

Tarastin ensin mainitseman piirteen haluaisin yhdistää ensisijaisesti ns. bebopin ja ”mainstreamin” harmoniaan; luonnonmyyttinen kolorismi taas sävyttää 1950- ja 60-luvulta alkaen versonnutta ns. modaalista (skaalapohjaista) jazzmusiikkia.

\*\*\*

Mutta nyt muutamia objektiivisia jazzin rakenteellisia seikkoja, jotka voisivat viitata myyttiin viittaamatta mihinkään nimenomaiseen myyttiin. Seuraavat strukturaaliset pohdinnat perustuvat omaan kokemusmaailmaani jazzmusiikista, joskin pyrin samalla löytämään niille taustaa, viitteitä, perustetta erityisesti länsi-afrikkalaisesta musiikkikulttuurista. Asiaa pohjustavat tietenkin jo aiemmin esillä olleet psykologian ”struktuurit” *tiedostamaton/tiedostettu* (visionäärinen/psykologinen), *kaaos/järjestys* tai kaikkein yleisimmillään dialoginen periaate *esittäjä/kuulija*. Kaikki nämä ovat myös tietyllä tapaa jazzin rakenteellisia elementtejä. Edelleen jazz on sitoutunut inhimilliseen toiminnallisuuteen: meillä on luonnostaan kaksi kättä ja kaksi jalkaa ym., olemme melko symmetrisiä. Tällöin tähän voisi lisätä pohjustukseksi hyvin yleisen vastakohtaparin *vasen/oikea*.

1. Yleisesti koko jazzin ”luonnollinen systeemi” so. *elementtiajattelu*, joka on yksityiskohtaisesti kuvailtu tutkielman alkupuolella ’jazzin fenomenologinen hahmoteoria’ -luvussa. Ajatuksen tausta on seuraava: Bromsin mukaan Keski-idän ihmisten - sovellan tätä ajatusta uudelleen laajemmaltikin ns. myyttiseen mielenlaatuun - maailmankuvan taustalla on usein käsitys monikerroksisesta maailmasta, jossa alempi taso on ylemmän symboli. ”Luvut ja määrät ilmaisevat heille myös maailman harmoniaa. Tasojen päällekkäisyys, ei syysuhteen sitoma peräkkäisyys, on ominaista tälle näkemykselle.” Maailma koostuu tasoista eikä peräkkäisyyksistä.<sup>14</sup> Tämä peruseriaate on vallitseva esim. länsi-afrikkalaisessa musiikissa ja sen monikerroksisessa rytmisessä polyfoniassa, jonka keskeinen rakenneperiaate on hemioli (lukujen 2 ja 3 vertikaaliset ja horisontaaliset

---

<sup>13</sup> Tarasti (1994d) s. 77.

<sup>14</sup> Broms (1985) s. 136 - 137.



yhdistelmät) - tätä kuvailtiin edellä laajahkosti. Sieltä ajatus on siirtynyt afro-amerikkalaiseen ja muuhun sen sukuisen viihde- ja tanssimusiikkiin. Jazzin syke, harmonian taso ja melodian taso ovat selkeästi - paljon selkeämmin kuin länsimaisessa taidemusiikissa - erotettavissa toisistaan ja näin ilmentävät tätä myyttistä monikerroksisuuden ajatusta. Voidaan puhua erikseen ”rytmien maailmasta”, ”harmonian maailmasta” ja ”melodiamailmasta”. Jazzyhtyeessä tämä malli vain kiteytyy binaariseksi *kuviotausta* -periaatteeksi: rytmiryhmä luo taustan, solisti kuviot. Kaikkein pelkistetyimmillään tämä malli toimii vastakkainasettelussa *matala/korkea*: basso luo ”matalan taustan”, melodiainstrumentti ”korkeat kuviot” - ja siinä kaikki.

2. Malli-ajattelu on myytteihin orientoituneen antropologian perusajatus: ”eletyt mallit” (*lived-in-models*) ovat ”keskeisessä asemassa primitiivisen yhteisön elämässä ja ns. primitiivisessä mentaliteetissa yleensäkin.”<sup>15</sup> Jazzin koko peruslähtökohta on tietty malliajattelu (*patterns*). Malli, jotta se muodostuisi malliksi, edellyttää toistoa - tästä seuraa:

3. Jazzin kaikinpuolinen *toisto-periaate*; ensimmäisenä toistuvuutena säännöllinen *syke* (korollinen/koroton); *jatkuvuus*-momentti, joka yhdistää musiikin perinteiset elementit (rytmi, harmoniset sekvenssit, sointi, melodia) toisiinsa, ja luo vaikutelman liikkeestä kokonaisuudessa (Jan la Rue: 'the Growth'<sup>16</sup>). Jazzin syklinen aika. Tässä mielessä musiikki - jos sitä verrataan kielellisiin ilmiöihin - on lähempänä runoutta kuin kertomakirjallisuutta. Ensin mainitussa ”yksinkertainen ja sinänsä looginen tapahtuma esiintyy ... monennettuna, sitä ikäänkuin jatketaan, kunnes toistosta muodostuu tiettyjä selviä askeleita, portaita, joita myöten teos liikkuu ja etenee.”<sup>17</sup> Toistuvat korkomallit, loppusoinnut ym. lähentävät runoutta musiikkiin. Mitä enemmän toistoa, sitä ”myyttisempi” rakenne. Jazzin lineaarinen tyyli tosin pyrkii pois tästä ”myyttistä” ’itsen’ ilmentämiseen; Siis toisaalta ajateltu muodon ja sisällön välinen vastakohtaisuus: muotojen kaavamainen staattisuus kontra myytti dynaamisesta vapaudesta näiden muotojen sisällä.

4. Kysymys-vastaus -muoto (symmetrinen parillisuus), joka konkretisoituu useilla eri tasoilla jazzin chorus-rakenteessa (AABA, blues

<sup>15</sup> Tarasti (1994d) s. 284.

<sup>16</sup> Tarasti (1994d) s. 68.

<sup>17</sup> Broms (1985) s. 33.

ym.) yhtyen tonaalisen harmonian jännitys/purkaus -tendenssiin. Symmetria konkretisoituu jazzissa seuraavanlaisena universaalina ”ihmisaivojen algebrana”, lukusarjana tahtimäärien mukaisesti: 1, 2, 4, 8, 16, 32, 64 jne. Bluesin lukusarja jazzissa - afrikkalaisena jäänteinä - edustaa ns. ”villää ajattelua”: 1, 2, 4, 12, 24, 48 jne.

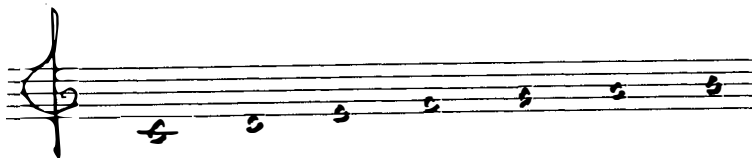
5. Jazzharmonian monessakin mielessä binaarinen luonne: koko tonaalinen järjestelmä voidaan kaikkein pelkistetyimmillään ajatella rakentuvaksi jännitys/purkaus -tendenssin varaan, ja vieläpä joko

a) dominantti- ja toonika tehojen väliselle jännitteelle (autenttinen kadenssi), sen laajennukselle, viivästämiselle; tai

b) subdominantin ja toonikan väliselle jännitteelle tai sen laajennukselle - kyseessä on tällöin ns. plagaalinen lopuke. Asia yksinkertaistaen: jazzissa on ainoastaan purkausta vaativia ja ei-purkausta vaativia sointuja. Vastakohtat on johdettavissa ”energiasta” ja siinä ilmenevästä purkautumistendenssistä.

Diatonisen asteikon binaarinen luonne jazzharmoniaassa: Jatkuvuuteen perustuva koko myyttis-syklinen maailmankuva on itse asiassa *sisäänrakennettuna* jazzin ja yleensä viihdemusiikin harmoniseen ajatteluun: diatoninen asteikko voidaan ajatella binaarisesti, *paralleelisesti* kahtena eri *syklinä* (engl. ’cycle’, jota termiä myös käytetään esim. kaikissa jazzharmonian oppikirjoissa), joista toinen ilmentää viihdemusiikin duuri-harmoniaa ja toinen molli-harmoniaa; lähtökohta on kuitenkin yksi ja sama - diatoninen asteikko:

### Nuottiesimerkki 57



CΔ      FΔ      Hm<sup>7</sup>b5      Em<sup>7</sup>      Am<sup>7</sup>      Dm<sup>7</sup>      G<sup>7</sup>      CΔ

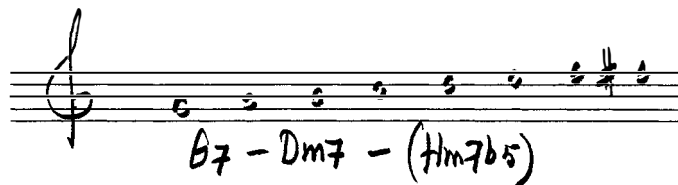
Am<sup>7</sup>      Dm<sup>7</sup>      G<sup>7</sup>      CΔ      FΔ      Hm<sup>7</sup>      E<sup>7</sup>      Am<sup>7</sup>

Diatonisen asteikon seitsemän sointuastetta sopii erinomaisen hyvin tähän ”myyttiseen” konseptioon. Kun syklin päihin sijoitetaan sama sointu ja välille kaikki muut syklin soinnut, on ”musiikillinen ihmisaivojen algebra” valmis myös harmonian osalta. ’Cycle’ tuo symmetrian ajatuksen myös jazzharmoniaan: ikuinen paluu siihen mistä lähdettiin. Vielä on syytä huomata, että jazzin molli-ajattelu on perinteisen taidemusiikin teoriaa yksinkertaisempaa ja ”luonnollisempaa”: Äärimmilleen yksinkertaistettuna voidaan sanoa, että ”molli-jazzstandardien” harmoninen lähtökohta on *luonnollinen* molliasteikko; vain mollin V asteella käytetään dom<sup>7</sup>-sointua - ”luonnollista systeemiä”. Tietenkin sointuja käytännössä väritetään runsaasti, käytetään validominantteja jne., mutta lähtökohta on pelkistetyimmillään tämä.

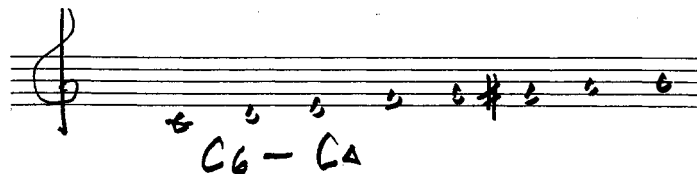
Ei ole mielestäni sattumaa, että jazzin ns. bebop-asteikot, jotka yleistyivät 1940-luvulta lähtien, ovat nimenomaan 8-sävelisiä. Ilmiön taustalla on tietty inhimillinen symmetriahakuisuus, joka voidaan ymmärtää vain symmetrisen harmonian pohjalta. Samalla asteikko korostaa tiettyä ”lineaarista linjakkuutta”:

### Nuottiesimerkki 58

a) bebop-dominanttiasteikko:



b) bebop-duuriasteikko:



Urkupiste voidaan ajatella ’myyttiseksi’ siinä mielessä, että toteuttaa ”ikivanhaa käsitystä maailmanluomisen liittymisestä johonkin alku tai -perussäveleen”.<sup>18</sup> Tonaalisen keskuksen tai keskusten voidaan tietysti ajatella symbolisoivan tätä samaa asiaa.

<sup>18</sup> Tarasti (1994d) s. 71.

6. Jazzimprovisaation *kertakaikkinen binaarisuus* ”kuvallisten” tendenssien ja ”kielellisen” lineaarisen tyylin välillä: pyrkimys samanaikaisesti sekä ”värittää” (esim. annettua sointupohjaa) että ”kertoa tarinaa”; kuvallisuus ja loogisuus, *epäjatkuvuus/jatkuvuus* ja näiden oppositioiden tietynasteinen balanssi. Siis paradigman ja syntagman välinen ”sovittamaton” oppositio, kaksi eri ajattelun muotoa, jotka modernin jazzin ilmaisussa ovat *samanaikaisesti* läsnä<sup>19</sup>. Kuten Bromsin mukaan ”on olemassa kaksi erilaista kulttuuria, joissa toteutuu kaksi erilaista kielellistä taipumusta, taipumus synkroniseen, toistavaan kielen käyttöön ja taipumus realistiseen, loogis-lineaariseen kielenkäyttöön”<sup>20</sup>. Tutkielmani alkupuolella totesin, että jazzin rytmiikan tarkastelun suhteen olen esiymmärrykseni mukaan ”strukturealisti”, kun taas harmonia tulee johdattamaan minut edellistä mutkikkaammille poluille, kuvallisten arvoitusten pariin.

Senegalilais-suomalaisen Centre ARC -kulttuurikeskuksen toiminnanjohtaja Outi Kasurinen esitti minulle syksyllä 1996 mielenkiintoisen hypoteesin keskustelussamme afrikkalaisen ja eurooppalaisen ajattelutavan eroista; tämäkin ajatus perustuu hänen omiin kokemuksiinsa senegalilaisesta elämästä yli kolmenkymmenen vuoden ajalta. Kasurisen mukaan afrikkalaisen ihmisen asioiden hahmotustapa on korostuneesti oraalinen - siis puheeseen ja kuuloaistiin perustuva - siinä missä eurooppalainen pyrkii visualisoimaan kaiken. Eikö esimerkiksi nuottikirjoituksen kehittäminen ole mainio esimerkki jälkimmäisestä ajattelutavasta? Tai mitä muuta Schenker-analyysi on kuin musiikillisen tekstin pelkistämistä, esittämistä visuaalisesti harmonisista painopisteistä käsin? Tältä pohjalta voidaan ajatella, että kielellinen, lineaarinen asenne tulee jazziin Afrikasta, erityisesti mitä tulee sen rytmiikkaan, kun taas harmonia, värit, sävyt ovat jazzin eurooppalainen piirre. Tässä toteamuksessa ei tietenkään ole sinänsä mitään uutta aiempaan tutkimukseen verrattuna.

Jazzin ilmaisussa nämä kaksi perusvastakohtaisuutta yhtyvät - niinkuin kaikessa musiikissa - kuitenkin siten, että ne ovat siinä vielä

---

<sup>19</sup> Ehkä tällä tekijällä on pohjimmiltaan selitettävissä jazzkulttuurin sisällä joskus esille tulevat riidat, ”mikä on oikeata jazzia, mikä ei”. Kuten Broms kirjoittaa: ”Synkronisuuteen (”symbolisuuteen”) ja diakronisuuteen (”realismiin”) taipuvien kulttuurityyppien ikuinen taistelu näyttää olemassaolevalta ilmiöltä.” (Broms (1985) s. 27)

<sup>20</sup> Broms (1985) s. 34.

”primitiivisesti” mielenkiintoisesti erillään toisistaan, niin että niitä voidaan erikseen tarkastella. Myöhemmin tulen osoittamaan, että taiteellinen kerronta - ollakseen ”taiteellista” - edellyttää nimenomaan kahden *erilaatuisen* elementin konsekvenssia, johdonmukaista yhteiseloä.

7. Artikulaatio: pitkä/lyhyt, painokas/painoton, soinnillisen/soinnittoman vuorottelu: ”duu-ba duu-ba” -tapaan.

8. Blue notes -arkkitehtuuri (duuri/molli-sävy samanaikaisesti); useimpien tutkijoiden mukaan blues-asteikon rakenne perustuu alunperin pyrkimyksestä sopeuttaa afrikkalaisperäinen pentatoninen laulutapa eurooppalaiseen diatoniseen säveljärjestelmään. Bebop-muusikkojen ”löytämä” uusi ’blue note’ 4# (tai 5b) on jälleen mielenkiintoinen siinä mielessä, että se jakaa diatonisen asteikon oktaavin ”suunnilleen keskeltä kahtia” - tästä myöhemmin lisää. Marshall Stearnsin esittämä teoria ”alkuperäisen” blues-asteikon - siis ilman 4#-säveltä - perusluonteesta on mielenkiintoinen: Hän toteaa, että Afrikassa ja muuallakin yleisesti käytetty ns. ’neutraali terssi’ jakaa perussävelen ja kvintin täsmälleen keskeltä kahtia, ja toinen mielenkiintoinen intervalli, ’neutraali sekunti’ puolestaan ”osuu täsmälleen kvintin ja oktaavin keskiväliin, toisin sanoen hieman alle septimin... Tätäkään sävelkorkeutta ei saa pianosta irti”. Stearnsin teorian mukaan:

Maailman musiikki näyttää noudattaneen kehityksessään seuraavankaltaista linjaa: Aloitetaan oktaavista (joka keksittiin miesten ja naisten laulaessa yhdessä), seuraavaksi lisätään mukaan kvintti, sen jälkeen neutraali terssi, sitten neutraali sekunti. Kun melodia käy mutkikkaammaksi, otetaan mukaan yhä uusia säveliä eri intervallien päähän perussävelestä. Tässä maailman musiikin samanlaisuus päättyy, ja kehitys kulkee eri suuntiin.<sup>21</sup>

Seuraava askel oli Stearnsin mukaan luonnollisesti tämän konseptin sopeuttaminen Amerikassa diatonisen asteikon mukaiseen melodiikkaan, josta kompromissina syntyi blues-asteikko.

Blues-asteikon ”vertikalisointi” harmoniassa - duuri/molli-sävy samanaikaisesti soinnuissa. Seuraavassa Robinsonin luonnehdintaa tästä:

---

<sup>21</sup> Stearns (1963) s. 209 - 212.

The characteristic sound of blue notes has also left an imprint on jazz harmony, examples being the familiar augmented 9th and augmented 11th chords whose semitone clashes may represent an attempt to "verticalize" the ambiguous pitch level of the third- and fifth-degree blue notes.<sup>22</sup>

Modernin jazzin yllättävät vaihtelut duuri/molliväarin kesken: Dm7b5 - G7b9 - Cmaj7! Mollikadenssin purkaus voi olla duurin "värinen" ja päinvastoin.

## 9. Jazzin polytonaalisuus - "out going" -tendenssi.

James Lincoln Collier on luonnehtinut jazzin polytonaalisuutta seuraavaan tapaan John Coltranesta kirjoittaessaan:

The system he found was polytonality, something that had long been a part of European concert music. To put it simply, polytonality is the use of two keys at once. An obvious example is the playing of a melody in G minor over a chord sequence in Bb major. The reader can get some idea of the sound by playing three of the black keys on the piano, preferably three that are not adjacent, and then working out against this chord a melody on the white keys. Coltrane's polytonality arose mainly from movement of the melody line in and out of the mode he was, ostensibly, using. This device was something Dizzy Gillespie had suggested in his playing as early as 1940 with those brief excursions into a chord a half step away from the one in method by working out on the black keys a melody that occasionally jumps on the white keys for periods.

This interest in polytonality, which Coltrane was responsible for developing and bringing to prominence, has become a major harmonic movement in jazz and the various fusion musics that surround it.<sup>23</sup>

Ymmärtääkseni polytonaalisuutta esiintyy jazzissa kuitenkin kahdessa eri merkityksessä, joiden välillä tosin saattaa olla eräänlainen teoreettinen "jatkumo". Ensimmäisessä tapauksessa kyseessä on nähdäkseni pelkästään metodinen keino taustan värittämiseksi. Jazzmuusikkojen harrastamat polytonaaliset rakenteet saattavat pohjimmiltaan olla ilmentymiä vain eräänlaisista "muistisäännöistä", joilla taustaan, harmoniaan voidaan lisätä jännittäviä #5-, b5-, #9-, b9- ja #11-intervalleja tms.

---

<sup>22</sup> Robinson (1988) s. 120.

<sup>23</sup> Collier (1978) s. 485 - 486.

Toinen mahdollisuus on nähdä jazzin polytonaalisuus todella kahden toisistaan riippumattoman itsenäisen harmonisen elementin vastakkainasettamisena. Hahmopsykologian peruseräkkeet vain eivät puolla - kun niitä nyt yritetään soveltaa harmonisiin ilmiöihin - sitä, että tajuntamme todella voisi hahmottaa kaksi eri tonaliteettia samanaikaisesti tasavertaisina. On syytä olettaa aiemmin esitetyn perusteella, että yleensä polytonaalisissa ilmiöissä (jälleen kerran) toinen tonaliteeteista toimii 'taustana' ja toinen vain sitä värittämään pyrkivänä 'kuviona'. Mutta voidaan kuitenkin ajatella, että jazzissa ilmenee todellista polytonaalisuutta ns. "out going" -tendenssinä. Ilmiötä voisi pitää polytonaalisuuden kaikkein äärimmäisimpänä ilmentymänä, jossa sen idea vasta lopullisesti näyttäytyy. Termi on amerikkalaisen jazzteoreetikko George Russellin käyttöön ottama, ja tarkoittaa yksinkertaisesti sävellajista tavalla taikka toisella täydellisesti "ulos" menemistä. Jotta aidosta, havaittavasta polytonaalisuudesta voidaan puhua, edellyttää se siis sangen radikaalia vastakkainasettelua, jotta todella syntyy vaikutelma kahdesta itsenäisestä tonaliteetista, esim.

improvisaation skaala:            F    F#   F

taustan soinnut:                | F | F | F |

Muutoin tapahtuu vain "taustan värittämistä". Kyse on siis siitä kuinka selvä tai "räikeä" vastakkainasettelu on.

10. Synkopoinnin kaavamainen luonne: sävelet ovat joko iskulla (on beat) tai iskujen välissä (off beat).

11. Polyrytmiikassa hemioli: musiikkiin kätkeytyvä tai siinä esiintuotu rytmien vastakohta tai ristiriita ja sen ratkaisu symbolisena leikkinä<sup>24</sup>. Näyttää siltä, että kaikki rytmiset vastakohtaisuudet - paitsi että ne syntyvät kielelliseltä pohjalta, kuten myöhemmin selvitän - tulevat kaksija kolmijakoisuuden *horisontaalisista* (peräkkäisistä) ja *vertikaalisista* (päällekkäisistä) yhdistelmistä.

12. "Hot/cool" puhtaasti musiikillisena ilmiönä - näitä luonnehdittiin

---

<sup>24</sup> Tarasti (1994d) s. 35.

jazzin fenomenologiassa.

13. Kaikki muut vastakohtaisuudet esim. soinnissa (karhea/hyväilevä), intensiteetissä ("rakentaminen", "crescendo semanttisena eleenä") jne. Tarastin 'vastuksen' filosofia, joka voidaan jazzissa nähdä "vastaiskuisuuden filosofiana", ilmentää samaa binaarisuutta. L.B. Meyer (Waterman): "säännöllisyyteen paluun odotus".

14. Myyttinen erikoistekniikka: teeman (esim. jazzstandardin) kätkeminen improvisaatioon, niin että teema kuitenkin koko ajan kuuluu; siis *kätkeminen/paljastaminen*. Usein Coleman Hawkins mainitaan tämän tekniikan ensimmäisenä suurena mestarina (vrt. kokonaan uusi "harmonis-varioitu sävellys", jolla ei yhteyttä teemaan - mieleen tulevat ensiksi monet Stan Getzin improvisaatiot, esikuvana hänelle tietenkin Lester Young). Jazzin modernismi merkitsi siinä mielessä osittaista luopumista alkuperäisen myytin lumoista, että bebop-teema ei enää toiminut improvisaation kulkua ohjaavana tekijänä vaan puhtaasti harmoninen kehitys, harmonian eleellisyys. Esimerkiksi Charlie Parkerin 'minä' dominoi jazzesitystä niin voimakkaasti, että hän saattoi mennä suoraan improvisaatioon esittämättä ollenkaan teemaa "tarkastelun pohjaksi"; Stan Getziltä minulla on mielessäni muutamia samantapaisia esimerkkejä. Tässä voidaan ajatella kehitystä melodisesta kuvallisuudesta ja sen ohjaavuudesta harmoniseen kuvallisuuteen ja sen ohjaavuuteen - siis tietynlainen musiikin abstrahoitumis-prosessi.

Tarkastelen tutkielman loppupuolella vielä syvällisemmin sekä jazzinomaista rytmis-melodista artikulaatiota että harmonista sointutaustaa, joiden dialogista - kuvioista ja taustasta - jazzinomainen "puhunta" lopultakin kehkeytyy.

#### 4.2.2. Jazzin myyttiset seemit

Seuraavaksi käsittelen muutamia mielestäni tärkeimpiä jazzin myyttisiä 'seemejä' Eero Tarastin esityksessään viitoittamassa hengessä<sup>25</sup>. Olen päätenyt juuri näihin seemeihin ja niiden musiikillisiin vastineisiin melko intuitiivisesti ja heuristisesti tärkeimpänä lähtökohtana - kuten

<sup>25</sup> Ks. Tarasti (1994d) s. 80 - 112.



Tarastillakin - ne *musiikilliset käytännöt*, jotka kaikkein silmäänpistävimmin viittaavat kyseiseen seemikategoriaan. Seuraavassa tarkastelussani en kuitenkaan ole pystynyt pitämään muotoa ja sisältöä täysin erillään toisistaan - niinkuin en muuallakaan tässä luvussa sen nimestä huolimatta; siksi musiikkiin liittyessään seuraavat valitsemani ”jazzseemit” voivat saada sekä myytin muotoon että sen sisältöön viittaavan hahmon. Jazzin seemejä käsitellessäni minulle ongelmaksi nousi lisäksi näkökulman valinta: tarkastelenko niitä jazzin ”sisältä” vai ”ulkoa” käsin. Otin tähän lopuksi välittävän kannan, joka käy ilmi kommenteista.

#### 4.2.2.1. Maagisuus, demonisuus ja primitivismi

Aluksi olen ollut taipuvainen yhdistämään afro-amerikkalaisen musiikin myyttillisen piirteen sen *rytmiikkaan*. Kaikenlaista rytmiä voitaneen pitää järjestyksen alkuna ja sen primitiivisimpänä muotona elämysmaailmassamme. Eero Rechartt kysyy (suluissa oleva lisäys minun):

Millaista on se musiikki, joka on etupäässä rytmillä ja äänillä aikaansaanut maagista hallintaa? ... Sen avulla voidaan loihtia kaikkitydyttävän mahtavan henkilön, jumalien, hyvien voimien ja kaikkitydyttävän äidin läsnäolo. Tässä korostuvat seremonia- ja rituaalimusiikin piirteet: primitiivinen musiikki, uskonnollinen musiikki, juhlamusiikki, mutta myös nykyinen nuorisomusiikki (jonka yksi ilmentymä jazz pohjimmiltaan on), jossa voiman esillesaaminen rytmin, desibelien ja Wattien avulla on oleellinen elementti. ... Psykoanalyysin näkökulmasta tämä on enemmän magian ja kollektiivisen psykologian kuin yksilöpsykologian musiikkia.

Primitiivisessä musiikissa ... rytmiefektien käyttö on merkinnyt joko mahtavan voiman *haltuunottamista* tai niille *alttiina olemista*. Niitä käytetään henkiä ja kosmisia voimia vastaan ja pahojen voimien torjumiseksi. Televisiofilmissä näkemäni hautajaisseremonia Uudella Guinealla poikkesi kaikista länsimaisista käsityksistä surutilaisuudessa. Villisti juoksenteleva joukko hautajaisväkeä piti yllä kiihkeärytmistä rummutusta ja kirkui kiihtyneesti. Tämän seremonian psykologia ei ollut surun psykologiaa. Siinä pelättiin vainajan henkeä ja pyrittiin karkoittamaan se pysyvästi pois häiritsemästä ja kostamasta eläville. Musiikkia käytettiin keinona maagisen hallintaan<sup>26</sup>.

Vastaavia elämyksellisiä tehoja musiikilla on nykyiseen sivistyneeseenkin kuulijaan. Musiikki voi manata kuulijansa alkukantaisiin kosmis-maagisiin tunnelmiin. Se voi myös

<sup>26</sup> Nykyajan viihdeteollisuus käyttää tätä samaa ilmiötä mm. keinona taloudelliseen hallintaan; kyse on siis *vallasta*. jällen voisi kysyä, ”rahako musiikkijuhlien pyhä henki?”

leikkiä kiihtymisellä, laukeamisella tai äkillisen pysähdyksen synnyttämällä pelästyneellä odotuksella. Se voi myös rauhoittaa ja tuodittaa lepoon.<sup>27</sup>

Rechardtin mukaan rytmin nopeutuminen koetaan *kiihtymyksenä* ja hidastuminen ja pysähtyminen taas kiihtymyksen lakkaamisena, rauhana ja *kuolemana*. Tauossa on Rechardtin mielestä aina jotakin ahdistavaa; ehkä sen vuoksi nuorisomusiikki ei tunne taukoja. Voisin lisätä, että myös pitkät äänet jazzimprovisaatiossa ovat varsin harvinaisia; ja vielä siihen liittyen mitä esitin 'inspiraation' yhteydessä: tauko tässä kontekstissa merkitsee ajatuksen so. hengityksen, so. elämän katkeamista - vertauskuvallisesti. On liian rohkeasti sanottu, että jazzissa niin yleinen lähinnä 8-osasävelistä rakentuva lineaarinen tyyli, jolle po. musiikki on viimeistäänkin "neuroottisesta" bebopista lähtien rakentunut, syntyisi myyttisestä kuolemanpelosta, mutta musiikillisen linjan katkeamisen ja kontrollin menettämisen pelko on aiheellinen. Muistutan mieliin Lembit Saarsalun "ensimmäisen prinssiin": 'jatkuvuuden ajattelun'. Symbolinen yhteys on silti ilmeinen.

Tarasti kirjoittaa 'maagisuudesta' seuraavaan tapaan:

Maaginen viittaa siihen alkuperäiseen demonis-mytologiseen maailmankuvaan, jota Jaspers piti kaikkein elementaarimpana ja varsinaista luonnonmyyttisyyttä ja sankarimyyttisyyttä edeltävänä tietoisuuden lajina. Magiassa myyttinen tieto astuu *toiminnan palvelukseen*: luonnonilmiöihin pyritään vaikuttamaan maagisen loitsun tai jonkun lumotun taikaesineen kautta. Magian yhteydessä myyttiin voi johtaa sitä vastaavan musiikillisen seemin. Musiikissa ilmenee sama rakenne ja tekniikka, jonka avulla maagikko, shamaani pyrkii vaikuttamaan ympäröiviin ilmiöihin. Tässä mielessä esim. Ravelin *Boléro* on pidettävä 'maagisena': siinäkin käytetään eräänlaista shamanistista tekniikkaa, joka johtaa lopulta hurmioituneeseen tilaan.<sup>28</sup>

Jazzmusiikin kaikinpuolinen toistoperiaate sävyttää mielestäni tätä seimiä mitä suurimmassa määrin. Samaan seikkaan viittaa myös Tarasti: Primitivistinen "melodia voi rakentua ahtaasta sävelalueesta (esim. Stan Getz luo usein sooloissaan *liikettä* toistamalla muutamaa pientä sekuntia hyvin ahtaalla ambituksella), puutteellisesta (esim. blues-) sävelasteikosta tai yksinkertaisen motiivin loputtomasta toistamisesta (esim. Charlie

<sup>27</sup> Rechardt (1984) s. 85 - 86.

<sup>28</sup> Tarasti (1994d) s. 87 - 88.

Parkerin *KoKo*-soolon lopussa 24.12.1949 äänitetyssä versiossa) tms. Rytmii puolestaan voi yhtäläillä viitata esim. primitiivisen rituaalin tanssiin, sen synkooppeihin, additiiviseen rytmikkaan tai monotonisiin ostinatokuvioihin.” Tätähän jazz on: Paul Desmondin *Take five* 1950-luvulta tai tai Herbie Hancockin *Maiden voyage* 1960-luvulta ja monet muut niiden jälkeen. Viime vuosikymmenien rock-jazzin eräänlainen tonaalinen niukkuus ja vähäeleisyys - rytmii sinänsä voi olla hyvinkin kompleksikasta ja soinnut värikkäitä mutta purkautumattomia - ovat edelleen vahvistaneet tätä piirrettä, samalla kun musiikki on saanut eräässä mielessä hyvin *staattisen* sävyn: Tämä oli erään ryhmäni opiskelijoiden hyvin yksimielinen kanta kuunnellessamme Weather Report -yhtyeen *Black Market* -albumia suunnilleen vuodelta 1975. ”Taidokasta mutta tyhjänpäiväistä”, he sanoivat - enkä minä syöttänyt heille tätä mielipidettä.

Sama primitivismiin seemi voi ilmetä jazzissa *rytmisen elementaarisuuden* ja *barbaarisen hyökkäävyyden* hengessä - tenorisaksofonistit Sonny Rollins, Johnny Griffin tai Stanley Turrentine tulevat heti mieleen - kuten Tarastin mukaan myös konserttimusiikin käytännössä. Sopivan karhea sointi voi tarpeen mukaan tehostaa tätä efektiä. Samoin tonaalisen keskipisteisyyden - esim. 1960-luvun modaalisen jazzin - voidaan Tarastin hengessä ajatella edustavan primitivismiä.

’Maaginen’, ’primitiivinen’ ja ’demoninen’ siis liittyvät jazzissa toisiinsa läheisesti. Demonisuuteen sisältyvät jazzmusiikin ”pimeät puolet”, joita voidaan ilmentää runsaalla kromatiikan (diatonisuus/kromaattisuus) käytöllä - olisin valmis yhdistämään tämän seemin jazzin bebop- ja sitä seuranneeseen hardbop-kauteen. Aivan kuten Tarasti yhdistää po. seemin konserttimusiikissa Wagnerin kromatiikkaan. Tässä yhteydessä on havainnollista verrata varhaisten ”beboppareiden” (Parker, Gillespie ym.) musiikkia 1950-luvun ”neobopiin”, esim. Clifford Brownin ja ”Cannonball” Adderleyn musiikkiin: kaikki bebopin keino-arat ovat edelleen läsnä, mutta näiden ”uusien miesten” musiikissa on edeltäjiään diatonisempi, valoisampi, vähemmän ”demoninen” sävy.

Tarasti toteaa, että ”demonisuus on ylipäänsä romantiikan suosima tyyppikategoria. - liittyhän romantiikan harrastamaan persoonallisuuden idean ylikorostukseen nerouden käsitteessä usein jotakin demonista (ego-periaate oli edellä esillä). Goethe määritteli demoniseksi viime kädessä

kaiken yksilöllisen, joka erottaa ihmisen muista ihmisistä. Se muodosti kaiken järjestyksen ja järjen vastakohtan. Myös Kierkegaardin filosofiassa... (demonisuus) oli yksi esteettisen persoonallisuuden ominaisuus - vastakohtana uskonnollinen ihminen.”<sup>29</sup>

#### 4.2.2.2. Dialogisuus

Dialogisuuden taustoja on selvitelty jo aiemmin useissa eri yhteyksissä, mutta palaan vielä ajatukseen. Tomi Mäkelä on kirjoittanut tästä aiheesta aluksi seuraavaan tapaan (suluissa olevat lisäykset minun):

Thomas C. Markin näkökulma, jonka mukaan teoksen esitys on sen samanaikaista siteeraamista ja ”väittämistä” ..., tuo mielenkiintoisella tavalla esiin esittävän toiminnan kaksitasoisuuden: toisaalta siteerataan jotain jo olemassaolevaa, toisaalta toimitaan ehdottoman itsenäisesti - aidossa mielessä luovasti, omaehtoisesti ”väittäen (Heidegger: käännytään aluksi sen puoleen joka jo on, jotta voitaisiin suuntutua siihen, mitä ei vielä ole). ”Väite” perustuu siihen, että esittäjä pyrkii saamaan aikaan jonkin tietyn vaikutuksen - ilman tätä intentiota esitys on pelkkä sitaatti.<sup>30</sup>

Dialogisuus siis voi olla - hyvin yleisellä tasolla ajatellen - aluksi dialogia oman tradition kanssa - traditiosta riippumatta. Ensin muutama sana länsimaisen taidemusiikin dialogi-ilmioistä. Nikolaus Harnoncourtin mukaan renessanssiajan musiikki oli ollut lähinnä sävellettyä runoutta lähtökohtana esimerkiksi rakkausrunon *yhden* rakastavaisen sanat.

Mutta yhtäkkiä, kuin kirkkaalta taivaalta, syntyi ajatus tehdä kielestä itsestään, myös dialogista, musiikin perusta. Sellaisesta musiikista täytyi tulla dramaattista, sillä dialogihan on sisänsä jo dramaattista: sen sisältönä on perustelu, taivuttelu, kyseenalaiseksi saattaminen, kieltäminen, konflikti. ... Nyt tulee sitten yhtäkkiä joku ja sanoo että jo se tapa, millä ihmiset *puhuvat*, on sinänsä musiikkia, että se on se todellinen musiikki. Tämä oli mahdollista tietysti vain Italiassa, missä kieli todella soi melodramaattisesti - tarvitsee vain kuunnella ihmisiä jonkun italialaisen kaupungin torilla niin ymmärtää mitä Caccini ja Galilei tarkoittivat.<sup>31</sup>

---

<sup>29</sup> Tarasti (1994d) s. 97 - 98.

<sup>30</sup> Mäkelä (1988) s. 126 (alkuperäinen lähde: Mark, Thomas C. (1981): ”Philosophy of piano playing: reflections on the concept of performance”, *Philosophy and phenomenological research* xli, Mar 1981, s. 313).

<sup>31</sup> Harnoncourt, Nikolaus (1986): *Puhuva musiikki. Johdatusta musiikin uudelleenymmärtämiseen*, suomentanut Hannu Taanila, Keuruu, Otava, s. 189 - 192.

Sävellystyylit muuttui Harnoncourtin mukaan täydellisesti vuoden 1600 tienoilla. Siirtyminen polyfonisesta tyylistä monodiaan, resitatiiviin, missä puhelaulun idea on keskeistä, oli dramaattinen. Kontrapunktista luovuttiin Caccinin mukaan sen vuoksi, että se on paholaisen tekoa: se tuhoaa ymmärrettävyyden. Säveltoistosta, joka oli aiemmin ollut ankarasti kielletty, tuli keskeinen musiikillinen ilmaisukeino, jolla oli nyt tietty musiikinulkoinen, dramaattis-fyysinen merkityksensä. Edelleen Harnoncourtin mukaan:

Concitaton (säveltoisto) kautta musiikkiin tuli sellaista mitä siinä ei vielä ollut ollut: puhtaasti dramaattinen, ihmisen fyysisyyteen liittyvä elementti. Tämä johdattaa meidät musiikkidraamaan erääseen keskeiseen seikkaan. Tapahtumista tai dialogiahan ei voi kuvitella ilman toimintaa: siihen kuuluvat ilmeet, eleet ja koko ruumiin liikkeet. Ihminen puhuu ruumiinsa jokaisella säikeellä.<sup>32</sup>

Aluksi tekstilähtöisesti käytettiin suunnatonta varastoa sävelkuvioita, joilla oli tietty tekstiin kiinnittynyt semanttinen merkityksensä, ja joiden merkityksen kaikki musiikillisesti sivistyneet tunsivat. Mutta vähitellen tätä merkityksellisten sävelkuvioiden varastoa voitiin käyttää myös ilman tekstiä, itsenäisesti. Harnoncourtin mukaan:

Pelkän musiikillisen kuvion kautta kuulija assosioi kieleen. Tämä ensi alkuun vokaalimusiikin sanavaraston ottaminen soitinmusiikin käyttöön on erityisen tärkeitä barokkimusiikin ymmärtämisen ja tulkinnan kannalta. Juurensa sillä on puhelaulun ensimmäisessä ideassa, jonka sitten Monteverdi loi suureksi taiteeksi.

Soitin- ja vokaalimusiikin keskinäiset yhteydet on tätä tietä erittäin helppo ymmärtää. Tässä on juurensa myös ”absoluuttisen” musiikin merkillisellä dialoginolemuksella: 1600- ja 1700-luvun sonaattien ja konserttojen, pitkälle myös klassismin kauden sinfonioiden. Nämä teokset on itse asiassa luotu kielestä käsin: niiden inspiraationa ovat milloin konkreettiset milloin abstraktit retoriset ohjelmat.<sup>33</sup>

Jos tätä kehitystä on pidettävä suuntautumisena kohti uutta, ”luonnollisempaa” musiikkia kohti, kuten Harnoncourt huomauttaa Mozartista ja hänen musiikistaan kirjoittaessaan, vahvistaa se jälleen minun hypoteesiani jazzmusiikista ”luonnollisena systeeminä”, sillä edellä

---

<sup>32</sup> Harnoncourt (1986) s. 192 - 195.

<sup>33</sup> Harnoncourt (1986) s. 195 - 196.

ylimalkaisesti esitetyn kehityskulun analogia jazzmusiikin kehityksen kanssa on ilmeinen. On nimittäin syytä ajatella, että bluesin kautta afrikkalaisperäiset ”merkitykselliset” musiikilliset ”sanat ja kuviot” siirtyivät jazzmusiikin perusarsenaaliksi, jossa ne sittemmin alkoivat ”elää omaa elämäänsä” puhtaasti musiikillisina yksikköinä, kun yhteys alkuperäisiin semanttisiin merkityksiin katkesi - tämä on diskurssini seuraava teema. ”Absoluuttisen” modernin jazzin juuret ovat - samaan tapaan kuin barokin musiikinkin - kielessä, afrikkalaisissa sävelkielissä. Vähintäänkin voitaisiin sanoa, että jazz voidaan ymmärtää vain bluesin kautta! Tähän yhteyteen palaan aivan pian. Mutta intuitiivisesti sen on aavistanut jo jazzpianisti Vladimir Shafranov todetessaan: ”Bluesin tuntemus on jazzarille erityisen tärkeää. On sama kuin yrittäisi rakentaa talon ilman perustaa, jos soittaa jazzia tuntematta bluesia. Myös bebop on muoto, joka on pakko omaksua voidakseen soittaa muuta. Se vastaa kurinalaisuudessaan suurin piirtein kontrapunktin opiskelua. Päästäkseen eteenpäin, täytyy osata mennä taaksepäin - nähdä vanha uudessa valossa.”<sup>34</sup> Ajatus on lisäksi hyvin heideggerilainen: vanha pitää nähdä uudessa valossa!

Toistoperiaate kiihtymyksen ilmauksen manifestaationa sama niin barokkimusiikissa kuin jazzissakin, joskin ilmenemistapa on hiukan erilainen. Mutta jazzissa kaikkinaisella toistolla, ’riffillä’ ym. kohotetaan intensiteettiä aivan kuten vanhassakin musiikissa. Melodinen kontrapunkti puuttuu myös jazzista kuten se puuttui monodiastakin. Ei siksi, että se olisi ”paholaisen tekoa vaan siksi, että se ei kertakaikkiaan toimi struktuurissa. Tai oikeastaan jazzissa on oma ”luonnollisimmasta luonnollisin” kontrapunkti, joka on sisäänrakennettu systeemiin itseensä, harmonisen taustan edellä kuvattuun ’laskevaan semanttiseen eleeseen’. Jazzin kaikki melodiset kontrapunktiset rakenteet voidaan periaatteessa palauttaa tähän ilmiöön, josta pian on puhe. Lisäksi voidaan tietenkin ajatella, että jazzin rytminen kontrapunkti on palautettavissa - barokin ja J.S.Bachin *komplementtirytmiikan* hengessä, kuten aiemmin luonnehdin - tiettyyn retoriikan yksinkertaiseen apparaattiin, dialogiin, konkreettiseen kysymys/vastaus-malliin, mistä seuraavaksi.

Dialogisuus on erityisesti perinteisen jazzin ’seemi’, joka modernissa jazzissa esiintyy yhtäläillä mutta vain ”totuutena”, joka pyritään

<sup>34</sup> Laine, Ilkka (1979): ”Vladimir Shafranov - eturivin jazzpianisti Suomessa”, *Rondo* 1/79, s. 44.

kätkemään. Tätä kirjoittaessani mielessäni on erityisesti eräs Louis Armstrongin ja pasunisti Jack Teagardenin ehkä 1950-luvulla filmattu duetto, jonka taas aivan äskettäin katselin kuvanauhalla oppilaitteni kanssa. Se ilmentää erinomaisen konkreettisesti ja myös humoristisesti po. jazzin rakenteen dialogisuutta, sen kysymys/vastaus, teesi/antiteesi-rakennetta; Sitäpaitsi sanat - suuri osa on aivan ilmeisesti improvisoitua - osuvat diskurssini kannalta kuin naulan kantaan: kyse on isän ja pojan sanailusta aika-ajoin melko ”rankkaankin” sävyyn. Ilmiö on tietenkin sama kuin mainstreamin ”nelosten” tms. soitto.

Mutta laajemmin ajatellen siis koko ’vastuksen’ idea kuuluu tähän seemiin: Lester Young oli ensimmäisiä, joka ”soitti sointuja vastaan”, kuten edellä on tullut todetuksi. Vastustaminen edellyttää aina elementtiä jota vastustaa - tässä rakenteellisen dialogin toinen osapuoli. Yksi tämän seemin huipennus ja tonaalinen vastine ovat luonnollisesti George Russellin mainitsemat ingoing-tendenssit jazzmusiikissa. Alunperin hyvin olennainen asia oli esittäjän ja kuulijan välinen dialogi - esikuvana tietenkin voidaan ajatella olevan afrikkalainen musiikillinen käytäntö, jossa koko heimo osallistuu aktiivisesti rituaaliin, soittoon, lauluun ja tanssiin. Senegalissa käydessäni panin merkille, että instrumentaalisoololla on aina kohde: se kohdistetaan aina yhteen yksityiseen kuulijaan kerrallaan!

#### 4.2.2.3. Eleellisyys

Theodor Adorno pitää *eleellisyyttä* musiikissa yhtenä sen alkuperäisimmistä ilmenemismuodoista, joka vain länsimaisessa taidemusiikissa on henkistetty ilmaukseksi, Tarasti toteaa. *Katseltuani* ja *kuunneltuani* lukemattomia jazzesityksiä haluaisin luonnehtia tätä ’seemiä’ vielä lisämääreellä *’retorinen vakuuttavuus’*. Edellä todettiin, että myytin esittämisessä *’vakuuttavuus’* on erinomaisen tärkeä tekijä. Samassa yhteydessä Tarasti huomauttaa yhdestä erityisen myyttisestä eleestä: ”Arkaaiseen kontekstiin viittaisikin mm. melodian laskeutuva profiili - joka on niin tyypillinen hahmo primitiivisimmässäkin kansanmusiikissa...”<sup>35</sup>. Tämä erityinen ele on ollut esillä jo Charlie Parkerin ja hänen musiikkinsa käsittelyn yhteydessä - palaan ajatukseen pian.

---

<sup>35</sup> Tarasti (1994d) s. 107 - 109.

#### 4.2.2.4. Seksuaalimyyttisyys

Tätä seemiä olen itse asiassa käsitellyt laajasti mm. 'jazzin vitalismi' -luvussa. Mieleeni palaa tätä kirjoittaessani jazzin historia -kuvanauhalla laulajatar Aretha Franklin eräs hyvin aistillinen, jopa eroottisia piirteitä säteilevä lauluesitys. Yhdistyneenä ylitsevertaiseen taiteelliseen ja tekniseen osaamiseen tässä po. "semantiikka" kuitenkin jää esityksessä taka-alalle, se tavallaan "ylittyy". Näitä ajatuksia voisi tietenkin kehitellä vielä aiemmin luonnosteltua pitemmälle: esim. mikä on fallos-symboliikan osuus saksofoninsoitossa jne.

#### 4.2.2.5. Sankarimyyttisyys

Tarastin mukaan "myyttinen sankari on se, joka rohkeudeltaan, viisaudeltaan, voimaltaan tai muulta ominaisuudeltaan eroaa muista ihmisistä ja joka tämän ominaisuuden johdosta kykenee ratkaisemaan myyttisen ongelmatilanteen."<sup>36</sup> Tämä 'seemi' on jazzin tekstien hyvin yleinen ilmiö. Sitä vastaavan musiikillisen 'lekseemin' paikantaminen osoittautuu kuitenkin aluksi hankalaksi - onko niin, että tämä piirre on niin kaiken kattava, että on vaikeata erottaa "metsää puilta"? Itse asiassa, eikö kukin improvisoiva solisti, jonka "ääni kohoaa aina korkeimmalle" jazzyhtyeen musiikillisessa kudoksessa, ole 'sankari', joka myös voi hetkellisesti ylittää rytmiryhmän ylläpitämän kaavamaisen, automatisoituneen muodon - rikkoo rakenteen, ratkaista esim. harmoniset ristiriidat kukin omalla tavallaan? Viittaaan edelleen siihen mitä säännönmukaisuuden rikkomista käsittelevässä luvussa. Rakenteellisena ilmiönä tällainen "sankaruus" siis ilmenee jazzissa solistien kaavamaisena vuorotteluna. Seuraavassa vielä kirjallinen esimerkki yhden jazzin "sankarimyytin" syntyvaiheista Ross Russellin esittämänä:

Soittavat muusikot, jotka jos ketkä tiesivät mitä puhuivat, olivat kaikki yhtä mieltä siitä, että Parker oli uuden musiikin alkulähde. Moinen musiikillisten ideoiden tulva pani ounastelemaan salaperäisiä alkuvoimia. Hieman vapaasti tulkittuna Charlien lempinimi iskostui aikalaisten kansantietouteen. *Yardbird* (pihalintu; mokkeri; arestilainen) oli arkinen, ellei peräti alentava. *Birdiksi*, Linnuksi, lyhennettynä se viittasi kepeään lentoon, kuulaisiin, rannattomiin horisontteihin, muihin maailmoihin. Toisin kuin työtoverinsa

---

<sup>36</sup> Tarasti (1994d) s. 83.



Charlie oli luoksepääsemätön. Hän oli arvoituksellinen, verhottu, arvaamaton, enemmän intuitiivinen kuin rationaalinen, ja ilmiselvästi ”syvällinen”. Kaikkien syrjittyjen ryhmien lailla uuden musiikin kannattajat janosivat myyttistä sankaria ja ryhtyivät rakentamaan sellaista.

Se mikä oli alkanut ihailijakerhona ja kasvanut hajanaiseksi kannattajajoukoksi oli vuoden 1944 loppuun mennessä kehkeytynyt kultiksi. Sen selvännäkijä ja manaaja oli Dean Benedetti, joka tuli New Yorkiin tuona syksynä. ... Silloin hän päätti omistautua elämäntyölleen, seurata Parkeria kaikkialle, äänittää kaikki Birdin soolot. Deanille ne soolot olivat korvaamattomat. Ne haaskaantuivat harakoille kuin erämaahan huudetut saarnat. Kukaan ei kirjoittanut niitä muistiin. Niissä ei ollut kahta samanlaista. Charlie siteerasi usein itseään, mutta ei koskaan toistanut itseään. Jokainen solo oli ainutkertainen, siten kuin Red Crossin peräkkäiset otot olivat ainutkertaiset. Kuulijat ihmettelivät ja vatvoivat keskenään edellisyön urotöitä ja paisuttelivat Birdin legendaa, mutta kukaan ei tehnyt mitään. Dean oli omalla ankaran papillisella tavallaan ensimmäinen, joka korjasi tilanteen.<sup>37</sup>

Sitäpaitsi ’lintu’ on sekä jungilaisessa katsannossa että melkein minkä tahansa mytologian valossa aina nähty vapauden symbolina: Bird oli siis ”vapaa sankari”!

#### 4.2.2.6. Balladimaisuus

Päädyin ’balladimaisuuden’ seemiin Tarastin innoittamana yksinkertaisesti siitä syystä, että hidastempoisia kappaleita usein jazzissa nimitetään ’balladiksi’. Kertomuksellisuus, tarina, jopa puhtaasti sielullinen draama kertomuksena ihmisen sisäisistä tapahtumista luonnehtii konserttimusiikin balladimaisuutta<sup>38</sup> siinä missä jazzballadiakin. Jazzballadin säestys on usein karun yksinkertainen, ja siihen solisti voi sovittaa sanottavansa haluamallaan tavalla enemmän tai vähemmän vuolassanaisesti, mutta mitä suurimmalla ”hartaudella”; ajattelen nyt mielessäni esim. tenorisaksofonisti Dexter Gordonia.

#### 4.2.2.7. Arkaaisuus

Eero Tarasti näkee konserttimusiikin luonnonmyyttisyyttä sävellyksissä,

---

<sup>37</sup> Russell (1979) s. 164 - 165.

<sup>38</sup> Tarasti (1994d) s. 92.

”joissa musiikin keinoin kerrotaan maailmanluomisesta tai maailman jonkun osan alkuperästä.”<sup>39</sup> Edellä ’arkkityyppien’ yhteydessä oli jo yleisesti puhetta jazzin ”energia-periaatteesta”, jonka voidaan hyvin ajatella ilmentävän jotakin alkuperäistä ”maailmanvoimaa”. Samoin jo edellä harmonisten yläsävelsarjojen yhteydessä tarkastelin jazzin tyyppillisintä sointua, ’dominanttiseptimi-sointua’ sen luonnollisesta näkökulmasta: eikö siinä ’luonto itse’ esitä jotakin hyvin jännittävää ”energia-periaatetta” - siis luonnonmyyttinen seemi. Lisääntyvä jazzharmonioiden koloristinen käsittely 1950- ja 60-luvulta lähtien on ollut omiaan ilmentämään tätä seemiä, sen luonnonmyyttisyyttä. Olisin kuitenkin taipuvainen näkemään Tarastin luonnosteleman ’*luonnonmyyttisyyden*’ seemin jazzin näkökulmasta vielä yleisemmin eräänlaisena ’arkaaisuuden’ seiminä, jossa rakenteellisessa mielessä korostuu ajatus jazzmusiikista ”luonnollisena systeeminä”: jazzin luonto vain on urbaanissa kaupunkimiljöössä, sen karuissa betonirakennelmissa eikä vuorilla, metsässä, niityllä, lammen rannalla. Käsittääkseni modernin jazzin avoimet soinnut (tonaalisten ja modaalisten funktioiden kätkeminen kvarttirakenteisiin) ja niiden tietty ”koloristinen ikonisuus”, joka on seurausta sointujen purkaustendenssien osittaisesta katoamisesta, ovat omiaan luomaan arkaaisen ajatonta tunnelmaa, jolle perustaa improvisaatio - eräänlaisena ”pysähtyneenä sävelmaalailuna” (ajattelen mielessäni esim. pianisti Bill Evansia), missä ”liike muuttuu abstraktiksi kuvaksi”. Tarastia mukaillen näitä tyylikeinoja ”ei varsinaisesti voi nimittää primitivistisiksi, mutta jotka kuitenkin tuovat kuultaville ihmismielen kaikkein arkaaisimpia kerrostumia ilmentäviä soivia hahmoja.”<sup>40</sup> Tämä seemi tuo jazzmusiikkiin kiistatta selvän antiromanttisen sävyn, joka on vastakkainen romanttisille ”sweet”-sävyille.

Ajatus modernista jazzista ”luonnollisena systeeminä” tulee jälleen mieleen seuraavasta sitaatista; Apulaisprofessori Erkki Salmenhaara on nimittäin todennut seuraavaa: ”Muuten luonnollisimpana musiikin lajina tulisi pitää bluesia, jonka käyttämä asteikko lienee lähimpänä yläsävelsarjaa”<sup>41</sup>. Tähän voisin lisätä ”overtone” tai C9 #11 Samassa yhteydessä Salmenhaara viittaa esityksessään ”mollisoinnun ongelmaan” - fysiikan

---

<sup>39</sup> Tarasti (1994d) s. 80.

<sup>40</sup> Tarasti (1994d) s. 80.

<sup>41</sup> Salmenhaara, Erkki (1989): ”Musiikin suhteesta todellisuuteen”, *Musiikkitiede* 2/1989, s. 54.

avulla on edelleen vaikeaa selittää vakuuttavasti mollisoinnun olemassaolo. Mutta jazz ei olekaan alkuperäiseltä olemukseltaan ”mollimusiikkia” vaan luonnollista ”dominantti-musiikkia”! Kuten luonto, ”jazzkaan ei laula iloisesti eikä surullisesti, se vain on”.

#### 4.2.2.8. Eksoottisuus

Mikäli jazzmusiikkia sinänsä ei pidetä minään erityisen eksoottisena ilmiönä, puhdas eksoottisuus jazzin sisällä on melko harvinaista. ’Eksoottisuuden’ kategoria yhdistyy kaikkein luontevimmin Duke Ellingtonin musiikkiin ja sen eri kausiin, esim. 1920- ja 30-luvun ns. ”jungle”-tyyliin ja 1960-luvun itämaiseen eksotiikkaan (esim. *Far East Suite* vuodelta 1966). Paitsi että eksoottisuus ilmeni sävellysteknisenä tehokeinona, myös Ellingtonin orkesterin solistit olivat hyvin orientoituneet tähän ”erityistehtäväänsä”. Miles Davisin *Nardis* -teemaa voitaneen pitää jazzin sisältäkin tarkastellen eksoottisena sen käyttämän eksoottissävyn asteikon vuoksi; esimerkiksi alttosaksofonisti Phil Woods on hyödyntänyt teeman eksoottista sävyä myös improvisaatioissaan<sup>42</sup>. Ajatus jazzista ”avoimena systeeminä” tulee mieleeni nyt siinä merkityksessä, että erälle jazzmuusikoille on toisaalta hyvin helppoa omaksua vaikutteita mistä tahansa vieraista kulttuureista; näin eksoottinen seemi voidaan ajatella eräänlaisena ”yleismyyttisyytenä” valmiutena, joka on jopa kiinteä osa muusikon myyttistä maailmankuvaa.

---

<sup>42</sup> Woodsin klarinetti-improvisaatio *Nardis* -teemasta vuodelta 1982 on tallennettu äänilevylle *The Phil Woods Quartet At The Vanguard* (Island Records AN1013).

## Nuottiesimerkki 59

(MED. FAST)  
Sax

**NARDIS** — MILES DAVIS

**A** E- Fmaj7 (Emaj7) B7 Cmaj7

A-7 Fmaj7 Emaj7

**B** A-7 -- Fmaj7 A-7 -- Fmaj7

D-7 G7 Cmaj7 -- Fmaj7

**A** E- Fmaj7 (Emaj7) B7 Cmaj7

A-7 Fmaj7 Emaj7 -- E-

## 4.2.2.9. Ylevä

Eero Tarastin mukaan 'ylevä' - vastakohtana valitukselle tai ahdistukselle - koetaan musiikissa "vaikutukseltaan kohottavana, kunnioitukseksensaista hämmästyttä herättävänä. Ylevä liittyy läheisesti myytin estetiikkaan sen kautta, että myyttinen tietoisuus kohottaa yleviksi koetut ilmiöt - ihmisen teot, luonteet tai luonnontapahtumat - ns. 'myyttiseen suuruuteen'. ... Samaan ilmiöön viitattiin puhuttaessa myyttien 'pyhyiden' aspektista ja erityisestä juhlavuuden tunteesta. Ne ilmenevät taiteessa juuri ylevän kategorioina."<sup>43</sup> Miten 'ylevää' voitaisiin ilmaista jazzmusiikissa?

Mieleen tulee heti yksi jazzin kliseenomainen tehokeino - ellei ajatella että koko musiikillisella esityksellä on tietty "kohottavuutensa" - *urkupiste*. Improvisaation huippukohdassa säestävä basisti voi jättäytyä yhden

<sup>43</sup> Tarasti (1994d) s. 109.

pohjasävelen varaan, jolloin solisti voi luoda ”urkupisteharmonia-rakenteen” päälle oman erityisen soolokadenssinomaisen huipennuksensa. Sävelletyissä jazzmusiikissa, esim. big band -sovituksissa tämä klisee on myös hyvin yleinen; Seuraavassa esimerkissä Carl Strommenin *The Openerin* kahdeksan viimeistä tahtia ennen viimeistä chorusta, joilla ”ylevöitetään” päättyvää tenorisaksofoni-improvisaatiota. Lisäksi ylentämistä tapahtuu jaksossa sananmukaisesti siten, että siihen sisältyy äkkimodulaatio, joka johtaa alkuperäisestä sävellajista B-duurista nyt C-duuriin:

### Nuottiesimerkki 60

The image shows two systems of musical notation. The first system is in B major (one sharp) and features a Cm7/F chord. The second system is in C major (no sharps or flats) and features a Dm7/G chord. The score includes a tenor saxophone solo section marked '(End of Ten. Solo)'.

Mikäli urkupisteen päälle vielä asetettaisiin *polyrytmisen kuvio*, jolloin saataisiin aikaan tietty rytmien epätasapaino, saattaisi kokonaisuus vielä entisestään täydentää ”nostetta”. Traditionaalisen (”dixieland”-) jazzin viimeiset chorukset, jotka kaikki soittavat yhdessä improvisoiden tai kirjoitettua ’tuttia’, luovat tietenkin kohottavan vaikutelman - jo puhtaasti lisääntyneellä äänenvoimakkuudellaankin. Myös jazzin laajakaariset teemat voivat ilmentää ylevää juhlavuutta. Olen aina kokenut Steve Swallowin säveltämän *Eiderdown* -melodian jotenkin juhlallisena - esimerkissä teeman ensitahdit:

Nuottiesimerkki 61.

(SWING)

EIDERDOWN

- STEVE SWALLOW

Handwritten musical score for "EIDERDOWN" by Steve Swallow. The score is in 4/4 time and consists of six systems of two staves each. The first four systems feature a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. The fifth system has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line, including a triplet of eighth notes in the first measure. The sixth system has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. Chord symbols are written in the bass staff of each system: B7, G, B7, G, B7, G, G, G, G7, C9, Fmaj7, F, Bb7, Ebmaj7.

## 4.2.2.10. Traaginen

Tarasti on kirjoittanut traagisuuden tyyllilajista seuraavasti:

Goethe määritteli traagisuuden sovittamattomaksi vastakohtaisuudeksi. Niin pian kuin löytyy sovitus tai se tulee mahdolliseksi, katoaa myös traaginen. Näyttäisi siltä kuin traagisuus ja myyttisyys olisivat keskenään yhteensovittamattomia. Jos hyväksymme myytin Lévi-Straussinlaisen määritelmän ja pidämme myyttiä juuri jonkin perustavan ihmistä askarruttavan ristiriidan ratkaisuna ja välityksenä, tuntuu jo tämä sulkevan pois mahdollisuuden puhua traagisesta myytistä. Myyttihän on juuri ristiriidan sovitus, joka hävittää traagisen. Ilmeisesti tämä yhteensopimattomuus johtuu kuitenkin siitä, ettei nähdä mille tasolle sovitus kuuluu. Myytin välitys voidaan käsittää myytin vastaanottajan, kuulijan kokemaksi psykologiseksi tilaksi, katharsikseksi, jonka tuottaa esim. myytissä kerrottu sankarin tuhoutuminen. Sovituksen ei siis tarvitse sisältyä itse myyttiseen kerrontaan, sen rakenteeseen, myytin vastaanottoprosessiin, sen 'dekoodaukseen'. Eräissä tapauksissa traagisuus ilmenee musiikissa - samoin kuin muut esteettiset kategoriat, esim. ylevä edellä - koko sävellyksen perusvirettä hallitsevana tunnelmana. ...<sup>44</sup>

Traaginen elementti ei ole vieras jazzmusiikillekaan. Muistutan nyt mieleen, mitä edellä kirjoitin ”jazzin draamasta” ”suorasanaisena tapahtumien kerrontana jälkikäteen”. Tenorisaksofonisti John Coltranen (ja ehkä hänen ”jälkeläistensä”) musiissa tämä seemi näyttäytyy ehkä kaikkein selvimmin. Joku voi kuulla koko Coltranen tyylin eräässä mielessä traagisena. Kaikkein konkreettisimmaksi esimerkiksi mieleen nousee jälleen Coltranen *Alabama* vuodelta 1963, sävellys ja improvisaatio, jonka synkän ahdistavaa traagisuutta ei voi olla aistimatta - kuinka paljon tämän vaikutelman syntyyn vaikuttaa tietoisuus kappaleen ”ohjelmasta”?; Äänite on yksi harvoista Coltranen suorista viittauksista Yhdysvaltain kansalaisoikeusliikkeen toimintaan 1960-luvun alussa: Alabaman pommi-iskussa mustien ylläpitämään kirkkoon sai surmansa neljä pientä lasta. Edelleen laulajatar Billie Hollidayn musiikissa on mielestäni jotakin särmikkään traagista - heijastumaa hänen traagisista elämänvaiheistaan, taustalla vaikuttavasta ”elämänohjelmasta”? Useimmat säilyneistä äänitteistä vahvistavat tämän. Hollidayn omat sävellykset, esim. *Strange fruit* ja *God bless the child* ovat myös erinomaisia esimerkkejä tästä seemistä.

---

<sup>44</sup> Tarasti (1994d) s. 110 -111.

Kuten edellä esitin - ja nyt Tarastia mukailten - voidaan ajatella, että jazzmusiikin (ja yleensä negroidisessa) myyttisessä perinteessä *ristiriidan tiedostaminen on jo osa sovitusta*. Joka tapauksessa on syytä huomata, että John Coltrane toi jazzmusiikkiin aivan uuden henkisen ulottuvuuden, tietyn yleisinhimillisen, *vakavan syvällisyyden*, jota en voi sanoa niin puhtaana kuulevani missään hänen edeltäjiensä musiikissa, ei edes Charlie Parkerilla. Tämä jazzin uusi psykologinen taso on sittemmin jättänyt jälkensä yhä uusiin ja uusiin saksofonistisukupolviin.

Miten 'traagisuus' sitten toteutuu esimerkiksi *Alabaman* rakenteessa? Syvä vastakohtaisuus äärimmäisen yksinkertaisen ostinato-säestyksen ja tätä taustaa vasten piirtyvien saksofonin "tuskaisten nyyhkytysten" välillä on ilmeinen. Johdantoa täydentää muutaman soinnun muodostama seesteisempi jakso, jossa koko traaginen tapaus ehkä halutaan "nähdä ikäänkuin laajemmasta perspektiivistä" - mutta edelleen bluesin hengessä "lyömättä ja tuomitsematta".

#### 4.2.2.11. Sakraalisuus

Vaikka olen taipuvainen kuulemaan 'jazzballadeissa', hidastempoisissa improvisaatioissa, aika-ajoin tiettyä hartauttakin, suoranaista musiikillista vastinetta tälle seemille on jazzin piiristä vaikeata löytää, ellei jälleen ajatella, että koko jazzesitys - koko "toimitus" - on eräässä mielessä pyhä tilanne. Suoranaista vastinetta on vaikea keksiä. Mieleen tulee ainoastaan tsekkiläisen Jaromir Hnilickan jazzmessu<sup>45</sup>, jossa katolisen messun gregoriaanista melodiikkaa ja muotorakennetta toteutetaan big bandilla; Myös improvisaatioita on, ja ne noudattavat teoksen pidättyväistä yleissävyä. Mutta mikään jazzille tyypillinen ilmiö tämä sävellys ei ole. Seuraavassa Joe Vieran luonnehdintaa *Missa Jazzista* levyalbumin kansitekstissä: "Particularly characteristic of Hnilicka are his sense of sound and the comparative simplicity of his melodic line combined with sparing use of his musical material. Instead of overwhelming the listener, the music leaves time for thought. It is solemn but not sentimental, readily comprehensible without losing itself in clichés."

Eero Tarasti on todennut sakraalisuudesta seuraavaa:

<sup>45</sup> Gustav Bromin orkesteri levytti tämän *Missa jazz* -teoksen 1960-luvun loppupuolella (MPS Records 15240 ST).



Sakraalisuus on myös yksi myyttisyyden variaatioita musiikin alueella. Se on keskeinen, koska myytit liittyvät läheisesti ihmisen uskontoon. Kaikissa myyteissä yhtenä perustavana vastakohtana on erottelu pyhän ja maallisen välillä, vaikka myytin monimuotoisessa todellisuudessa nämä äärimmäisyydet, 'sulokas ja karkea, lihallinen ja henkinen, traaginen ja koominen, hävettävä ja pyhä', kuten Bronislaw Malinowski on sanonut, sekoittuvatkin alinomaa toisiinsa ja tekevät siten myytistä yhtä lailla sivilisoitunutta ja sofistista henkeä kuin yksinkertaista ja koskematonta mieltä kiehtovan ilmiön.<sup>46</sup>

1950-luvun ns. hard bop -musiikki saattoi myös saada sakraalisia sävyjä, suorina lainoina mustien hengellisestä gospel-musiikista: Erityisesti Julian Cannonball Adderleyn kvintetin 1950-luvun loppupuolen musiikissa on viitteitä tästä. Tavallista oli esim. "halleluja"-efektin käyttö, joka ilmenee musiikillisesti plagaalis-sävyisenä I-IV-I -sointukulkuna esim. *Jubilanteemassa*. Verevät soolot täydentävät kuvaa em. sitaatin hengessä.

#### 4.2.2.12. Mystisyys

Mikäli 'mystiikka' käsitetään "jumaluuden välittömään yhteyteen pyrkiväksi uskonnollisen elämän muodoksi" tms., on jazzmusiikissa nähtävissä tietty yleinen mystinen piirteensä - viittaa siihen, mitä olen asiasta edellä esittänyt - mm. länsi-afrikkalaisesta kulttuurista selitystaustaa hakien. Heittäytyminen - jos se toteutetaan riittävän tehokkaasti - voidaan nähdä "antautumisena yhteyteen jumaluuden kanssa". Filosofisesti ajatellen Tarasti kuitenkin yhtyy siihen näkemykseen, että "mystisismi merkitsee varsinaisen aidon myyttisyyden rappiota, vajoamista välittömästä elämänyhteydestä pelkiksi salamenoiksi ja okkultismiksi."<sup>47</sup>

Edellä esitetyn hengessä olisin valmis sijoittamaan ns. "free jazzin" po. mystisismin kategoriaan: Nimittäin mikäli "free"-ilmaisuu muodostuu jazzmuusikon keskeisimmäksi yksilölliseksi ilmaisutavaksi, 'idiolektiksi' ('yksilönkieleksi', mitä termiä Tarasti käyttää<sup>48</sup>), musiikin kommunikoivuus on jo kyseenalaista. Tämä on juuri "free jazzin" suurin ongelma ja tekijä joka on viimeiset vuosikymmenet tehokkaasti vieroitannut ns.

<sup>46</sup> Tarasti (1994d) s. 96.

<sup>47</sup> Tarasti (1994d) s. 99.

<sup>48</sup> Tarasti (1994d) s. 99.

suuren yleisön enemmästä kiinnostuksesta ”free”-ilmaisua kohtaan. Perinteinen ’mainstream’ voi toki sisältää yllätyksellisiä hyppäyksiä ”free”-ilmaisuuksiin, jolloin hyppäys voi tavallaan ”ravistella yleisön taas hereille”. Pysyvänä ilmiönä ”free” on usein pitkästyttävää, mikäli musiikin perinteisiä elementtejä, eräänlaisia mentaalisia ”kiinnekohtia” tietoisesti ja systemaattisesti kartetaan. Silti kuuntelen - ei huvin vuoksi - aika-ajoin tällaistaakin improvisointia (esim. Albert Aylerin *The last album* vuodelta 1969<sup>49</sup>).

#### 4.2.2.13. Kansallismusiikillisuus

Ensin on tehtävä ero käsitteiden ’kansallismusiikillisuus’ ja ’primitivismi’ välillä: Tarastin mukaan primitivismi on jollakin tapaa yleisempi seemi, jonka avulla voidaan ”viitata ylipäänsä johonkin arkaaiseen, esihistoriallisen maailman atmosfääriin, kun taas kansallismusiikillisuus ilmentää jonkin määrätyn kansakunnan historiallista menneisyyttä. ... (Tällöin) jotkin alkuperäisen kansanmusiikin piirteet ikään kuin ’idealisoidaan’ ja saatetaan palvelemaan taidemusiikin (jazzin) kansallista tyyliä.”<sup>50</sup> Ymmärtääkseni esim. monet entisessä Neuvostoliitossa soitetun jazzmusiikin tyyllilliset piirteet voivat toimia ’kansallismusiikillisuuden’ ’leksiimeinä’. Jo edellä viittasin jazzmuusikkojen tiettyyn joustavuutteen ”ulkoisten” vaikutteiden omaksumisessa (jazz avoimena skeemana). Neuvostojazz otti aikanaan voimakkaita vaikutteita aina kullakin alueella paikallisesti soitetun kansanmusiikin tyylipiirteistä. Samoin meillä Suomessa on pitkään ollut oma ”kansallinen koulukuntamme”, jolle Kalevalankaan henkinen maailma ei ole ollut vieras: Mutta jo New Orleansin kulttuurien ”sulatuskattilassa” puhuttiin tästä seemistä: mm. pianisti Jelly Roll Morton erotti jazzissa tietyn ”espanjalaisen sävyn”

Sen sijaan Eero Tarastin konserttimusiikista erottamia muita ’seemejä’, esim. ’fantastisuus’, minun on vaikeata erottaa jazzmusiikista: Jazz on liian ’arkista’ ollakseen ’fantastista’. Kenties vasta jazzin yhdessä sovellutuksessa, amerikkalaisessa musikaaliperinteessä sivutaan tätä seemiä. ’Pastoraalisuus’ ei ole myöskään ole kovin olennaisesti jazzia luonnehtiva ’seemi’; kenties cool-koulun musiikista (Stan Getz, Gerry Mulligan, Paul Desmond ym.) voitaisiin löytää näitäkin äänenpainoja.

<sup>49</sup> Äänilevy Impulse AS-9208.

<sup>50</sup> Tarasti (1994d) s. 103 - 104.

Myöskään 'sadunomaisuutta' ja 'legendamaisuutta' minun on vaikeata osoittaa jazzmusiikista, ellei ajatella, että esim. Charlie Parkerin musiikin kuvioiden *jäljittelyllä* pyritään kertomaan tämän "pyhimyksen elämäntarinaa" kaikkine ihmeineen.

## 5. Jazzin kerronnan periaatteet

### 5.1. Jazz kielelliseltä kannalta

#### 5.1.1. Rytmin syllabinen hahmottaminen

Erik Wahlströmin mukaan *aksentointi* on monissa luonnollisissa kielissä merkitystä luova ominaisuus<sup>1</sup> - näin on tietenkin laita myös musiikin suhteen mitä suurimmassa määrin. Gunther Schullerin mukaan ei ole pelkkä sattuma, että jazzmuusikot *jäljitellensä soittoaan* laulaen käyttävät tavuja, joilla on kohtalaisen voimakas ponnahduksenomainen konsonanttialku. Samassa tilanteessa klassisen koulutuksen saanut muusikko saattaa käyttää esimerkiksi tavuja “daa” tai “dii” lausuttuna paljon pehmeämmällä “d:llä” ja vähemmällä vokaalien täyteläisyydellä kuin jazzmuusikon tapauksessa.<sup>2</sup>

Itse asiassa koko modernin jazzin tärkein tyylistä ’bebop’ lienee saanut nimensä tästä Schullerin mainitsemasta jäljittelystä. Tirron mukaan

The word “bebop” originated in the jazz musician’s practise of vocalizing or singing instrumental melodic lines with nonsense syllables (scat singing). Bebop phrases frequently had abrupt endings with a characteristic long-short pattern on the end: ♩ ♪ ♩, and this rhythm was often vocalized as “rebop” or “bebop”. The name seems first to have appeared in print as the title of a tune recorded by the Dizzy Gillespie Sextet in New York in 1945. A few years later, jazz musicians shortened the term to “bop”.<sup>3</sup>

Rakennan seuraavassa siltaa jazzin ja luonnollisen kielen välille nimenomaan tämän jäljittelyaspektin kautta ja myös jazzin afrikkalaisesta perimästä käsin. Tarkastelkaamme ensin, kuinka perinteisestä tyylistään tietoinen jazzmuusikko poikkeuksetta hahmottaa mielessään nuottipaperilla tai “korvakuulolta” annetun jazzteeman; kyse on niin sanoakseni rytmin “*syllabisesta hahmottamisesta*”. Itse tavujen valinnassa luonnollisesti esiintyy persoonallisia tyyllisiä eroja ja ehkä pientä variointiakin hetkittäin, mutta periaatteessa lopputulos on suunnilleen seuraavan mallin mukainen:

---

<sup>1</sup> Wahlström (1973) s. 9.

<sup>2</sup> Schuller (1976) s. 8.

<sup>3</sup> Tirro (1993) s. 287.

Nuottiesimerkki 62

Charlie Parker: "Ornithology"-teema

1. /ba daa-ba daa-ba daa-ba daa-bab/ /ba daaba daaba daa-bab bab  
 ba daa-baa/ /ba daa-bab ba daaba daabab/ /baa daaba daaba daaba  
 daa baabab/ /baa daaba daaba daaba daa baabab/ /ba daaba daaba daabab/  
 /ba daabab/ /bab bab ba daaba daabaa baabab/ /bab bab ba  
 daaba daabaa daaba daaba daaba daaba daabab/ /daaba daaba daaba daaba  
 daaba daaba daaba daaba dab/

Esimerkiksi olen valinnut 1940-luvun bebop-sävelmän sen vuoksi, että tänä kautena sävelletyt jazzteemat<sup>4</sup> ovat korostuneen improvisatoorisia luonteeltaan sisältäen siten samoja tyyllillisiä piirteitä kuin itse improvisaatiotkin. Nuottien alle merkitsemilläni tavuilla olen halunnut havainnollistaa ensisijaisesti melodian rytmistä karakteria. Esimerkin teeman melodinen ajatuksenkulku etenee pääasiassa perussykkeen kahtia jakautumisen seurauksena syntyneessä 8-osaliikkeessä, joka aika-ajoin

<sup>4</sup> Tekniikkaa, jolla sooloimprovisoinnin perustaksi soveltuvat jazzteemat sävellettiin suunnilleen vuosina 1930 - 55, James Patrick on nimittänyt "melodiseksi kontrafakti" - tekniikaksi (*melodic contrafact*): melodia kirjoitetaan jo olemassa olevan harmonisen sointukaavan "päälle". Williams (1982) toteaa, että tällaisessa tilanteessa säveltäminen ja improvisointi olivat olennaisesti yhtä ja samaa toimintaa. Näin tuotettiin nopeasti ja halvalla uutta ja "originaalia" esitys- ja levytysmateriaalia. Lisäksi kuvaan mukaan tulee ideologinen aspekti: jazzmuusikkojen musiikillisen itsetietoisuuden herääminen, "musiikillinen vallankumous", jazz uutena taidemuotona jne. edellyttivät jotakin uutta ja "ennen kuulumatonta". Ja viimein uusilla oudoilla teemoilla ylläpidettiin musiikin esoteeristä luonnetta, "me"-henkeä. Ja kuitenkin improvisoinnin perustana olevat sointurakenteet säilyivät enimmäkseen muuttumattomina ja kaikille tuttuina. Miksi Charlie Parker siis improvisoi mieluummin "Donna Leen" kuin "Indianan" pohjalta, vaikka sointurakenne on täsmälleen sama? Williams vastaa: "The obvious answer would be that he preferred it because it was his own work" (Williams (1982) s. 5 - 10). Kysymys on siis viime kädessä identiteetistä, 'minästä'.

synkopoi. Ensiksi huomio kiintyy tätä 8-osaliikettä kuvaavien tavujen omalaatuiseen jaksotukseen pitkä-lyhyt -kaavan mukaisesti. Musiikkipsykologiasta tiedämme, että tasavoimaisista äänistä pitempi koetaan lyhyempää voimakkaampana: Kysymyksessä on ns. *agoginen aksentti*, joka tässä tapauksessa auttaa osaltaan metrisen rytmin vakaana pysymistä silloinkin, kun sävellystä esitettäessä ei käytetä dynaamista metristä aksenttia eli "iskutusta". Aiemmin totesin "rytmisen demokratismin" tarkastelun yhteydessä, että jazzin dynaaminen "iskutus" kohdistuu pääsääntöisesti rytmisen perusrakenteen suhteellisesti heikompiin osiin, tässä tapauksessa jälkimmäisiin, heikkoihin 8-osiin. Tätä "iskutusta" kuvaa esittämässäni mallissa lyhyt "ba"-tavu. Suhteellisesti pitempi "da"-tavu siis auttaa metrisen rytmin vakaana pysymistä myös ilman dynaamista korostusta ja mahdollistaa siten heikkojen 8-osien dynaamisen "iskuttamisen" jopa yli vahvojen 8-osien ilman, että perussyke pääsee millään tavoin "horjahtamaan" (muutoinhan, jos 8-osat olisivat täsmälleen samanmittaisia, pyrkisi tajunta korjaamaan "vääristymän" asettamalla - ilmiön jatkuvasti toistuessa - dynaamisesti korostuneemman sävelen hahmotukselliselta kannalta ensimmäiseksi - mutta vahvan 8-osan agoginen aksentti estää tämän). Hahmotukselliselta kannalta rytmisen ylivalta säilyy "klassisella" paikallaan vahvoilla 8-osilla, mutta jossain määrin "rytmisen demokratismin" eteneminen mahdollistuu edellä kuvatulla tavalla. Näin analysoituna 'swing'-artikulaatiota voidaan pitää erinomaisen "luonnollisena systeeminä", kun *vastaiskuisen esitystavan tendenssiä* pidetään jazzin yhtenä peruslähtökohtana ja sen sisäisen merkityksen tärkeänä avaimena.

Nähdäkseni 'syllabisen hahmottamisen' suuri merkitys on siinä, että sen avulla musiikillinen materiaali jazzissa yhdistyy laajemmiksi tajuttaviksi kokonaisuuksiksi kuin vain sarja peräkkäisiä säveliä: rytmin 'syllabinen', kielellinen hahmottaminen on siten perustavaa laatua oleva tekijä jazzin hahmojen synnyn kannalta. On nimittäin aivan ilmeistä, että jazzmuusikko sekä nuotteja lukiessaan että improvisoidessaan ajattelee ensisijaisesti tällaisia 'syllabisia hahmoja'; viitataan edellä mainitsemani Dizzy Gillespien lausuntoon: Sen pohjalta voitaisiin väittää, että jazzmuusikko improvisoidessaan - kuvainnollisesti asia ilmaistuna - tavallaan "lukee" niitä rytmisiä kuvioita, joita hänellä on jo ennestään mielessään, jotka on eräässä mielessä "jo soitettu" tai hänelle kulttuurisesti 'annettu'; Tai monologisessa tarinankerronnassaan "uutta luodessaan puhuu" tällä

periaatteella ”lähes proosan” tavoin. Aiemmin olen todennut jazzmelodian konstruktivisesti muodostuvan eräänlaisista ‘annetuist rytmimalleista’, jotka ovat improvisoivan muusikon temaattista perusmateriaalia. Nähdäkseni jazzmuusikko ”muistaa” tai hahmottaa nämä rytmimallit juuri ‘syllabisten hahmojen’ avulla. Ja edelleen: Mitä konkreettisempi merkitys ‘syllabisilla hahmoilla’ on muusikon soittotyy- lissä, sitä enemmän ”atakki-impulssin” kyllästävä ja ”rytmikkäämpää” hänen soittonsa myös on - Dizzy Gillespien, Parkerin ym. bebopin mestareiden improvisointityyliä voitaneen pitää erinomaisena esimerkkinä tästä. Jos taas muusikko improvisoi pääasiassa vain seuraten soiton perustana olevan sävelmän (joka useinkaan - erityisesti vanhemmissa jazztyyleissä - ei ole liiemmitti ”atakki-impulssin” kyllästävä; (vrt. bebop-sävelmä) melodiaa taivutellen ja koristellen sitä (ns. ”mikroimprovisoinnin” tapaan), on ’syllabisten hahmojen’ konkreettinen käsittelytapa ja merkitys vähäisempi improvisaatioissa, kuin jos hän rakentaa kokonaan uuden, jazzinomaisen (8-osaliike keskeinen) melodian (ns. ”makroimprovisoinnin tapaan).

Edellä mainitsin Owensin tutkielmaan tukeutuen, että esimerkiksi Charlie Parkerin improvisaatio tavallisesti syntyi vailla alisteista suhdetta improvisoinnin perustana olevan sävelmän teemaan ja Parkerin soitto oli mitä suurimaassa määrin juuri po. ”atakin” sävyttämää. Monet vielä Parkerinkin käyttämistä perusteemoista olivat tyypillisiä amerikkalaisia Tin Pan Alley -iskelmiä, joiden temaattinen materiaali olisi improvisoinnin perustana yksinomaisesti käytettynä ollut banaalia ja ikävytetyttävää. Voidaan siis ajatella, että jazzmuusikoilla on useimmissa tapauksissa nimenomainen pyrkimys ‘syllabiseen hahmottamiseen’ irti banaalista teemasta<sup>5</sup> ts. pyrkimys vastaiskuiseen esitystapaan jo melodian ”säännöllisen” muodon puitteissa, missä ”säännöllisen” 8-osaliikkeen käsittely ”epäsäännöllisesti”, irrationaalisesti, kuten aiemmin todettiin, ”syllabisten hahmojen” avulla on keskeistä.

”Syllabisiin hahmoihin” - jälleen vastareaktionä niiden sinänsä kaavamaiselle muodolle - nimittäin sisältyy tietty varsin voimakas

---

<sup>5</sup> Tässä mielessä kuvaava on suomalaisen jazzmuusikon *Esa Pethmanin* seuraava lausuma: ”Jazzmusiikki perustuu improvisaatioon. Tavoite on vähän sellainen, että teemasta on päästävä eroon mahdollisimman nopeasti. Soittajat eivät juuri tarvitse nuotteja.” (Anon. (1980): ”Jazzia Ruovedellä”, *Keskisuomalainen* 2.4.1980)

*irrationaalinen* rytmisen piirre, jonka vastine klassisessa eurooppalaisessa traditiossa ovat agogiset vaihtelut - tästä oli edellä jo puhetta. Tarkennan vielä tätä ajatustani: semiotiikan näkökulmasta tässä on kyse *yksityisen puhunnan vaihteluista* vastakohtana *ideaaliselle kielisysteemille* - yksityisyys on identiteetti-kysymys, kuten olen aiemmin päätellyt. Jazz, jos se toteuttaisi vain yleistä ja ideaalista vailla persoonallisia äänenpainoja, ei minun mielestäni olisi mielenkiintoista: Mikä nautinto kuunnella, kun joku vielä nykyisin uskaltaa puhua murteellisesti, taustaansa kieltämättä (tämähän on suorastaan eettinen kysymys!). Mutta molemmista traditioista puheenollen kyse on itse asiassa samasta asiasta: ero on vain siinä, että jazzissa agogiikkaa esiintyy ainoastaan "iskun sisällä" (muuttumattoman tempon idea) tai joskus hetkeä laajemmissakin rakenteissa - Stan Getzin "kuvallinen" improvisaatiotyö on mainio esimerkki tästä, kuinka hän aika-ajoin "uiskentelee" rytmisesti - eurooppalaisessa klassisessa musiikissa myös laajemmissa muotorakenteissa.

Edellä mainittuihin seikkoihin viitaten näyttää siltä, että jazzin artikulaatio (ilmaisutapa) ja musiikin sisältö, hahmotus (eli jäsentely tai "fraseeraus") ovat mitä suurimmassa määrin yhtä, sillä molemmat syntyvät samasta lähtökohdasta eli rytmin 'syllabisesta hahmottamisesta' (kaava-ajattelu) käsin ja ovat näin olemuksellisessa mielessä toisistaan erottamattomat: Hahmotus eli "fraseeraus" viittaa siihen, "mitä muusikko sanoo" ja artikulaatio taas siihen, "miten hän sen sanoo" - vasta tästä *yhdistelmästä* syntyy lopullinen musiikillinen ilmaus, jolla on sekä sisältö että muoto eli tapa tai keino ilmaista tämä sisältö. Muoto ja sisältö ovat jazzissa elimellisesti toisiinsa kietoutuneet - tämänkin olemme edellä todenneet. Mutta koska jazzin artikulaatio on aina periaatteessa sama, sen hahmotukselliseen kontrolliin tähtäävä tehtävä erityisesti korostuu. Jazzmuusikkojen yleisessä kielenkäytössä puhutaan yleensä vain "jazzfraseeruksesta", jolla tällöin ensisijaisesti tarkoitetaan jazzinomaista artikulaatiota - tosiasiallisesti sanonta siis viittaa mitä suurimmassa määrin myös varsinaiseen "fraseeraukseen" eli hahmotukseen, sisältöön edellä kuvatussa mielessä.

Klassisen musiikin kohdalla artikulaation ja "fraseerauksen" suhde toisiinsa on nähdäkseni myös juuri edellä kuvatuunlainen, mutta koska klassinen artikulaatio sisältää suuren joukon erilaisia ilmaisutapoja, on



ollut tarkoituksenmukaista erottaa po. käsitteet jazzia selvemmin erilleen toisistaan, jotta eri artikulaatiotavat tulisivat tarkemmin yksilöidyiksi. Lopultakin on todettava, että artikulaatio ja "fraseeraus" tarkoittavat samaa asiaa molemmissa traditioissa: artikulaatio on musiikin pienrakenteiden tasolla tapahtuvaa hahmottamista, kun taas suurrakenteen ainesten, säkeiden ja niistä koostuvien muotoyksikköjen erottelua ja yhdistämistä (eli hahmottamista) sanotaan jäsentelyksi eli "fraseeraukseksi". Tässä mielessä on oikeutettua käyttää termiä "jazzfraseeraus" tarkoittamaan näitä molempia saman asian eri puolia. "Jazzfraseeraus" on siis rytmin 'syllabisen hahmottamisen' avulla tapahtuvaa ('swing'-)artikulaatiota, mistä prosessista kehkeytyvät myös itse jazzin rytmis-melodiset hahmot, musiikin sisältö, sen "sanoma". Perinteisessä jazzissa keskeinen näitä hahmoja kontrolloiva tekijä on parillisesti järjestynyt symmetrinen strukturaalinen korkohierarkia, joka sisältyy improvisoinnin perustana olevaan formaaliin kiinteään muotokaavaan.

Edellä esiintynyttä 'kolmimuunteisuuden' konseptiä tarkasteltaessa on pidettävä mielessä se, mitä olen tässä esittänyt; tämä on nähdäkseni jazzin rytmihahmojen "alkuperäinen" muotoutumistapa, jonka juuriin paneuden seuraavassa.

### 5.1.2. Afrikkalaista taustaa

Jazzimprovisaatiota on usein luonnehdittu ilman enempiä teoreettisia pohdiskeluja yksinkertaisesti "puheeksi torven läpi"; epäilemättä tämänkaltaisen miellelyhtymän syntymiseen vaikuttavat myös jazzissa vallitsevat eurooppalaisesta klassisesta musiikkiperinteestä huomattavasti poikkeavat sointi-ihanteet. Mm. Williams viittaa kielen ja musiikin analogiaan kirjoittaessaan:

Riff themes are comparable to spoken discourse consisting of short, simple sentences; improvisations and highly complex themes such as "Donna Lee" are comparable to language which contains longer and more complex sentences. The limited vocabulary of the former type is a subset of the more extensive and varied vocabulary of the latter type.

A more crucial distinction between these two types of language and melody can,

however, be made on the basis of syntactic structure. Linguists use tree diagrams to represent the way in which words combine to form phrases, phrases combine to form clauses, and clauses combine to form sentences. Music analysts utilize techniques and theories which view musical structure as hierarchical and which, therefore, allow them to show the relationship of parts to the whole.<sup>6</sup>

Tässä Williams viittaa jazzteemojen analyyseissa käyttämäänsä Schenker-analyysin pohjalta kehitettyyn ns. Meyer-Narmour -analyysimettiin, jonka pohjalta on mahdollista tehdä yleisiä johtopäätöksiä jazzteemojen melodisesta muodosta ja niiden prosesseista. En esittele Williamsin työtä tässä tämän laajemmin, ainoastaan viittaan myöhemmin tutkimustuloksiin. Sen sijaan lähden tutkimaan jazzin ja luonnollisen kielen välistä yhteyttä hiukan toista tietä kuin Williams esittämällä kysymyksen, mitä suoranaisia geneettisiä perusteluja edellä esittämälleni jazzrytmin 'syllabiselle hahmotustavalle', "jazzpuheelle" sitten voidaan esittää? Ensiksikin Kenneth D. Kaunda on todennut hyvin yleisesti, että afrikkalaiset ovat synnynnäisiä keskustelijoita, he rakastavat keskustelua. Tämä on merkki heidän ihmisystävällisyydestään riippumatta siitä, kenen kanssa he ovat puheissa<sup>7</sup> - siis sosiaalista yhteisöllisyyttä parhaimmillaan. J.H. Kwabena Nketia on puolestaan todennut seuraavia afrikkalaisen laulun yleisiä piirteitä:

The most far-reaching influence is exerted by the verbal texts to which songs are set. African tradition deliberately treat songs as though they were speech utterances. ... Furthermore, the possibility of enhancing musical expression through the choice and usage of the prosodic features of speech is not ignored. The use of rapid delivery of texts, explosive sounds or special interjections, vocal grunts, and even the whisper is not uncommon. ... Speech and song may alternate within the same piece;... In addition to the distinct coloration that language gives to singing styles, there are also linguistic features that govern or influence the formal aspects of songs. These include both phonological and grammatical or syntactic features. ...

The internal divisions that mark off the musical phrases within a song tend to correspond closely to grammatical units of structure. That is, a musical phrase may be coterminous with a sentence, a clause, a phrase, or even a word that functions as a complete

---

<sup>6</sup> Williams (1982) s. 319.

<sup>7</sup> Kaunda (1966) s. 32.

utterance.<sup>8</sup>

On siis syytä vielä kiinnittää huomiota (erityisesti länsi-) afrikkalaisten kielten rytmis-melodisiin ominaispiirteisiin. Jones on afrikkalaista musiikkia koskevissa tutkimuksissaan osoittanut, että *kaikki* rumpumusiikin rytmiset kaavat, joita afrikkalaisessa musiikissa käytetään, on varustettu, ”tyhjämpäiväisillä tavuilla” (“nonsense syllables”)<sup>9</sup>. Itse asiassa tällä tavoin rummutuskaavat myös ”nuotinnetaan”, kun tai jos se on tarpeellista. Tällä tavoin kaavat myös *opetetaan* toisille. Jonesin mukaan lopputuloksena on spontaani mutta kuitenkin kiinteästi organisoitu puhtaasti äänellinen runo, jossa kukin variaatio - improvisoinnista huolimatta - on järjestynyt riimipareiksi (‘in couplets’).

Tällaista kielellis-syllabista rummutuskaavojen identifiointia voitaneen pitää ilmeisenä seurausilmiönä niistä rumpukielistä, joita afrikkalaisten heimojen kommunikaatiossa käytetään. Rumpukielet taas pohjautuvat ns. sävelkieliin, joissa kielen lausuttujen tavujen sävelkorkeus on niinsanotusti *foneeminen* luonteeltaan: Useissa afrikkalaisissa kielissä nimittäin kullakin tavulla ja sanalla on spesifi sävelkorkeus-yhdistymänsä, ja siten sanan merkitys muuttuu tavujen sävelkorkeuden vaihteluiden mukaan.<sup>10</sup> Nettlin mukaan esim. useimmat bantukielistä ja monet sudanilaisista kielistä ovat tällaisia sävelkieliä, mikä siis tarkoittaa sitä, että suhteelliset sävelkorkeudet, joilla sanojen tavut lausutaan, vaikuttaa sanojen merkitykseen<sup>11</sup>. Siten esimerkiksi Liberiassa puhutussa jabokielessä on neljä ”säveltä”; eli on erotettavissa puheen neljä eri suhteellista sävelkorkeutta tarkoittamaan eri merkityksiä - sävelkorkeudet voidaan numeroida 1:stä 4:ään, korkeimmasta matalimpaan. Jabo-kielessä esimerkiksi sana ”ba” voi tarkoittaa neljää eri asiaa riippuen sävelkorkeudesta. ”Ba” (1) merkitsee ”kaimaa”, ”ba” (2) merkitsee ”olla peittelemätön” (tms.), ”ba” (3) merkitsee ”häntää” ja ”ba” (4) on partikkeli, joka ilmaisee komentoa. Viestityksessä sanojen sävelkorkeudet

<sup>8</sup> Nketia, J.H. Kwabena (1974): *The Music of Africa*, W.W. Norton & Company, USA, s. 177 - 179.

<sup>9</sup> Muusikko Jaakko Löytty - hän on asunut mm. Senegalissa useita vuosia perehtyen maan perinnesävelmusiikkiin - tosin mainitsi minulle keskustelussamme helmikuussa 1996, että rumpukaavojen ”teksteillä” voi olla myös täysin ymmärrettävä konkreettinen, vertauskuvallinen, humoristinen tms. merkityksensä.

<sup>10</sup> Schüller (1976) s. 56.

<sup>11</sup> Nketia on esittänyt yksityiskohtaisesti tämän saman asian, ks. Nketia (1974) s. 184 - 188.

- tai pikemminkin niiden sisäinen suhde, sillä tietenkään kielen sävelet eivät ole määrättyssä virityksessä vaan ovat ainoastaan suhteessa ympäröivien tavujen ja puhujan äänialan sävelkorkeuteen - siirretään rumpuun. Viestityksessä käytetään kahta vartavasten rakennettua rumpua tai itse asiassa idiofonia (koko massaltaan soiva rumpu), joilla voidaan kuitenkin käytännössä tuottaa vain kolme vaadittavasta neljästä sävelkorkeudesta - kaksi kielen matalinta säveltä yhdistetään yhdeksi suuremman rummun säveleksi. Se että monilla sanoilla ja lauseilla on sama sävelten järjestys, ja että rumpukielen 3. ja 4. säveltä ei voida erottaa toisistaan, näyttää tekevän rumpuviestien tulkitsemisen vaikeaksi. Siksi vain harvat ovat päteviä viestittämään, ja vain tiettyjä, edeltäkäs in aavistettuja asioita voidaan viestittää tällaisella kielellä.<sup>12</sup>

Tutkittuaan afrikkalaista rumpukieltä Erik Wahlström on todennut yhteenvedonomaisesti mm., että ”rumpu, viulu tai vihellys antavat melko tarkan toisinnon spontaanin puheen rytmistä, painosta ja kaikista säveltaso-ominaisuuksista, eivät ainoastaan korosta. Vain puheen vokaali- ja konsonanttiaanteet puuttuvat. ... (ja) mitä tahansa mielivaltaista puhetta ei ilmaista rummuilla, vain sananparrenomaisia, perinteisesti kiinteitä ”rumpulauseita”.”<sup>13</sup> Musiikin ’syllabinen hahmotus’ - tai ’nonsense syllables’ - sen sijaan luonnollisen kielen tavoin sisältää nämä puuttuvat vokaalit ja konsonantitkin, mitä seikkaa tulen käyttämään myöhemmin hyväkseni havainnollistaakseni ”jazzpuhunaa”. Niin ”rumpukielen” kuin jazzinkin korostunut rytmisyys vaatii mentaalisia vokaaleja ja konsonantteja. Näin siis myös jazzin hahmottaminen *syllabisena* tyylinä eikä *melismaattisena* tekee oikeutta sen läheiselle yhteydelle ns. *korkokielisyyteen*; kielet, joita puhutaan leveällä vyöhykkeellä Länsi-Afrikasta Saharan eteläpuolelta aina Keski-Afrikkaan. Tässä kuvatussa muodossa musiikki ja luonnollinen kieli näyttävät olevan lähempänä kuin missään muualla. Mutta siis myös laulu- eikä vain ”rumputekstien” rytmi ja melodia näyttävät korreloivan läheisesti afrikkalaisten luonnollisten kielten rytmis-melodisiin kaaroksiin. Nketian mukaan:

When texts in tone languages are sung, the tones used normally in speech are reflected in the contour of the melody. Thus, melodic progression within a phrase is determined partly by intonation contour, and partly by musical considerations. Sequences of repeated

---

<sup>12</sup> Nettl (1973) s. 138.

<sup>13</sup> Wahlström (1973) s. 23 - 25.

tones and the use of rising and falling intervals or of flexures (fall-rise and rise-fall patterns) in melodies may reflect the intonation patterns used in speech. ...

... it will be evident, that the structure of songs must be viewed not only in terms of musical form, but also in terms of the linguistic structure of their texts. While musical factors shape the basic design of songs, the details of internal structure are conditioned by the texts to which melodies are set.<sup>14</sup>

Vielä muutamia huomioita afrikkalaisen kulttuurin puhumismallien suhteesta sen melodisiin muotoihin? Schuller esittää - edelleen perustaen käsityksensä mm. Jonesin tutkimuksiin - että afrikkalaiset melodiat käyttävät hyväkseen keinoa, jota on kutsuttu "keskuksen vaihdoksi": Melodinen segmentti kiertää eräänlaisen "merkityskeskuksen" (mean center) ympärillä tavalla, joka korreloi läheisesti afrikkalaisen puheen varsin melodis-tonaalisiin piirteisiin. Käytännössä segmentin seurattessa toista "merkityskeskus" vaihtuu korkeampaan tai matalempaan asemaan<sup>15</sup>, missä melodia on kuitenkin johdonmukaisesti uskollinen puheen kaaroksille<sup>16</sup>. Ilmiö "keskuksenvaihtoinen" siirtyi sittemmin amerikkalaisten neekereiden vokaaliseen *bluesiin* (joka sinänsä on enemmän laulettua puhetta kuin suoranaista laulua ja sellaisena seuraa puheen kaaroksia hyvin tarkoin), missä siis korrelaatio sävelkorkeuden ja sanan sisällön välillä säilyi melko väärentämättömässä muodossa huolimatta siirtymisestä englanninkieleen. Myöhemmin ilmiö bluesin instrumentaalisten johdannaisten kautta epäilemättä siirtyi myös varhaiseen jazziin. 12-tahtisessa bluesissa afrikkalaisperäinen "keskuksen vaihto" esiintyy varsin luonnollisesti kaavan 5. ja 9. tahdissa - esimerkin tapauksessa se ilmenee melodian harmonisen suhteen muutoksena harmonisiin juurisäveliin nähden:<sup>17</sup>

---

<sup>14</sup> Nketia (1974) s. 186 - 187.

<sup>15</sup> Näen, että myös lineaarisen jazzin tutkimusmielessä tapahtuvan segmentoinnin tulee tapahtua tältä samalta perustalta, taustalähtöisesti, "merkityskeskuksista", harmoniasta käsin. Asia on kaikessa yksinkertaisuudessaan mielestäni sangen keskeinen.

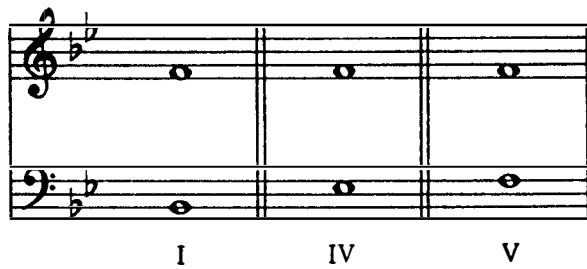
<sup>16</sup> Netti on tässä samoilla linjoilla todetessaan, että musiikillinen sävelkorkeus joskus liikkuu ylös ja alas samaan suuntaan kuin puheen sävelkorkeus, tai se joskus pysyy samana silloin, kun puheen sävelet muuttuvat, mutta sävelkorkeuden liike musiikissa on tuskin koskaan vastakkainen kielen sävelkorkeuden liikkeeseen nähden (Netti (1973) s. 139).

<sup>17</sup> Schuller (1976) s. 52 - 53.

Nuottiesimerkki 63

melodinen keskus

harmoniset juurisävelet



Nyt ”riffin semantiikka” - fenomenologiassa kirjoitin ”riffin estetiikasta” - on helppoa selittää hahmopsykologian peruslakien avulla: kuvio/tausta-periaatteesta käsin voidaan todeta, että ’kuvion’ merkitys muuttuu myös silloin kun ’tausta’ muuttuu, vaikka ’kuvio’ ei muutoin muuttuisikaan. Itse asiassa tästä havainnosta saan jazzin musiikillisten merkitysten analyysiini vielä ”puuttuvan tekijän”, joka sekin näyttää siis olevan yhtä paljon afrikkalaista kuin eurooppalaistakin perua. Vasta tämä tekijä viimeistelee afro-amerikkalaisen musiikin lopulliset merkitykset; nyt ajattelen mielessäni ketjua:

keskisävel-ajattelu - - tonaalinen keskus - - sävellaji-ajattelu - - musiikin harmonia

Siirryn pian diskurssissani tarkastelemaan perusteellisesti myös jazzin harmonia-ilmiötä ja sen merkitystä.

Yleisesti Schuller tekee sen johtopäätelmän, että läheinen suhde puheen ja laulun välillä, jonka mm. Jones (ja Nettle) ovat havainneet Afrikassa, tuli pysyväksi myös jazzissa ainakin siihen saakka, kunnes Tin Pan Alley- ja kaupallinen populaarimusiikki saavuttivat huomattavan jalansijan tässä musiikissa<sup>18</sup> - viittaaan edellä esittämäni teesiin ’syllabisten hahmojen’ originaalisesta merkityksestä jazzinomaisen ”atakin” synnylle. Voisi ajatella, että 1940-luvun ”moderni musiikki”, bebop palautti tämän ”vieraantuneen” suhteen osittain ennalleen.

Rytmin ’syllabinen hahmottaminen’ on itse asiassa aivan sama ilmiö kuin jazzissa ilmenevä ns. *scat-laulutyyl*i, joka on jazzinomaista improvisoitua laulua ilman sanoja - ja siis ilman keinotekoista instrumenttia; kyseessä on siis eräänlainen jazzimprovisoinnin kantamuoto, kaikkein ”luonnollisin” tapa improvisoida jazzia. Kaupallisen menestyksen tästä teki ensimmäisenä Louis Armstrong 1920-luvulla; sittemmin sitä käytti menestyksellisesti

<sup>18</sup> Schuller (1976) s. 56.

hyväkseen mm. Dizzy Gillespie yhdistäen sen 1940-luvun bebop-musiikkiin (onhan väitetty, että 'bebop'-nimike suoranaisesti johtuisi pop-musiikin "fraseeraukseen" liittyvistä 'syllabuksista') jäljitellen sen instrumentaalista ilmaisua laulaen. Scat-laulun keskeiset tyylipiirteet erottuvat hyvin myös mm. trumpettisti Clark Terryn 1964 yhdessä pianisti Oscar Petersonin trion kanssa levyttämästä sävelmästä "Mumbles", josta myös negroidinen sointi-ihanne käy hyvin ilmi<sup>19</sup>.

Schuller toteaa jazzin eurooppalaisesta perinteestä poikkeavasta sointi-ihanteesta, että jazzin suuri viehätysvoima perustuu juuri siihen, että se säilytti tyypillisesti afrikkalaisen avoimen äänen ja luonnollisen äänenlaadun; tämä on ominaista sekä afrikkalaiselle puheelle ja laululle - että soitolle - myös afrikkalainen instrumentaatio heijastaa afrikkalaisen puheen vokaalista laatua. Jazzin sointia taas voidaan luonnehtia maininnalla rikas, leveä ääni, täyteläinen sointiväri jne. Jotkut ovat pitäneet tätä raakana ja vulgaarina, koska siltä puuttuu eurooppalaisen taidemusiikin soinnillinen "hienostuneisuus" tai jalostuneisuus - joka tapauksessa tässä ollaan lähempänä eurooppalaista ja länsimaista soinnillista traditiota kuin esimerkiksi islamilaista, jota on luonnehdittu soinniltaan ohueksi, nasaaliksi ja "huojuvaksi". Schullerin lopputoteamus on, että todellisen jazzin sonoriteetin jälkiä voi seurata suoraan afrikkalaiseen lauluun ja epäsuorasti afrikkalaiseen puheeseen ja kieleen.<sup>20</sup>

Omien kokemusteni pohjalta totesin edellä *polyrytmiikkaa* käsittelevässä luvussa jazzin polyrytmisten ja -metristen muodosteitten kasvavan joltakin hyvin kielelliseltä pohjalta. Tässä vain lyhyesti Nketian todistusta väitteelleni (kursivointi minun):

In other words, what appears in songs as additive rhythm may in fact be a speech phenomenon. The rhythmic patterns may be determined by speech rhythm and not shaped entirely by purely musical considerations. ...

Where word stress is an important feature of speech rhythm, a strongly stressed syllable occurring at the beginning of an utterance would be placed in a position where it would also carry a relatively strong stress in music. However, *succeeding stressed syllables are not always treated consistently in this manner. The normal speech rhythm would be*

<sup>19</sup> Äänilevy on Mercury 127 160 MCF.

<sup>20</sup> Schüller (1976) s. 54 - 57.

*followed even where this results in the placement of stressed syllables athwart the basic beats of the melody.* Hence, irregular stress placement in songs may be a speech phenomenon, rather than something arising out of purely musical considerations.

Ja vielä kertauksena:

Meaningful language texts or nonsense syllables are used as verbal "scores" of musical rhythms, or as mnemonics for teaching and memorizing drum rhythms. As indicated earlier ..., there are instrumental pieces that are based on some kind of textual framework, as well as others that originate as songs. The linguistic factors that operate in vocal music, therefore, apply to some extent to text-bound instrumental music as well. Indeed, it is not unreasonable to assume that irregular stress placement and additive rhythms exploited in instrumental music are derived from the treatment of speech rhythms in vocal music.<sup>21</sup>

"Deduktiivisesti" ajattelen vielä varmuuden vuoksi näin: Mikäli siis afrikkalaisen laulun epäsäännöllisten korostusten taustalla ovat tietyt kielelliset ilmiöt, voitaneen yleisesti olettaa että myös "säännölliset" musiikilliset ilmiöt kasvavat tältä samalta kielelliseltä pohjalta - ei voi olla käytössä kahta erilaista systeemiä. Tätä olettamusta sovellan seuraavassa jazzmusiikkiin. Mitä tulee jazzin polyrytmiikkaan, voitaneen analogisesti olettaa, että siinä on siis myös kyse "epäsäännöllisten puhetottumusten" sijoittamisesta säännölliseen, symmetriseen säerakenteeseen.

Tässä luvussa kyse on siis ollut kielen ja musiikin suhteesta. On selvää, että musiikkia ei voida täydellisesti palauttaa kielellisiin rakenteisiin; mm. Seeger korostaa kielen ja musiikin välillä vallitsevaa periaatteellista eroa: kun kielessä on tärkeää merkitykseen liittyvä puoli eli sanoma, on musiikillisessa viestinnässä olennaisista rakenteellinen puoli eli kommunikaatioketjun signaaliosa<sup>22</sup>. Mutta jos halutaan selvittää, miten kielen avulla (tässä ja nyt: synkroninen aspekti) päästään lähimmäksi jazzin rytmis-melodisten muotojen kuvausta, ovat 'syllabiset hahmot' tässä nähdäkseni keskeisellä sijalla; niissä kielellinen ilmaisu ja jazzin spesifi musiikillinen ilmaisu ovat tavallaan lähinnä toisiaan. Edellä esitetyt seikat 'syllabisista hahmoista' ovat siis eräänlainen hahmotusmalli po. suhdetta varten, jossa keskeisinä välittävinä renkaina jazzin instrumentaalimuotojen ja negroidisten kielellisten muotojen välillä ovat toisaalta *negroidinen*

<sup>21</sup> Nketia (1974) s. 182 - 183 ja 188.

<sup>22</sup> Pekkilä (1980) s. 87 (alkuperäinen lähde Charles Seeger: *On the Moods of a Music Logic*, JAMS 1960, s. 229).



*laulullinen perinne* (joka siis heijastaa afrikkalaisen sävelkielen muotoja: puhelaulunomaisuus yleisesti, ”merkityskeskukset”, tekstin/sävelmän yksittäisen tavun/äänien foneeminen luonne, spesifi sointi), toisaalta afrikkalaisten sävelkielten mahdollistamat *rummutuskielet* ja näiden rummutuskielten vaikutus itse ”musiikilliseen rummuttamiseen” - molemmissa rummutuskaavat aivan ilmeisesti identifioidaan tiettyjen tavujen avulla. Edellä esitetyn diskurssin perusteella on jännittävä huomata, että *sekä sisällöllisen että kommunikaatiotapaan liittyvän ilmaisuuden* on ollut mahdollista siirtyä toisiinsa yhtyneinä afrikkalaisesta kielestä ja musiikista jazziin. Jazzissa on tietenkin etäännytty kauas näistä alkuperäisistä lähteistä, mutta niistä on kuitenkin jäänyt jazziin jossain määrin *puhelaulunomainen melodinen ajattelutapa*, jonka kuvaamisessa suhteellisen voimakkaiden tavujen (rytmin identifiointi tavujen avulla) käyttö (eli korostunut rytmien ”atakki” - vrt. eurooppalainen laulullisuus: ’bel canto’) antaa aiheen korostaa sekä jazzin ”*perkussiivista että kielellistä menneisyyttä*”, tiettyä korkokieliseen perkussiivisuuteen taipuvaista rytmistä tendenssiä, joka sisältyy jazzin muotoihin sen kaikilla tasoilla, niin lyömäsoitinten kuin muidenkin soitinten (esim. puhaltimet, piano) käsittelyssä ja myös isojen orkestereiden sovitetussa jazzorkestroinnissa.

Marc Leman on todennut: ”Toisin kuin puheentunnistuksen tutkimuksessa, emme voi edes määritellä kaavoja, jotka tarjoaisivat musiikillisia vastineita foneemeille tai sanoille”<sup>23</sup>. Ryhdyn nyt kuitenkin tähän toivottomalta näyttävään urakkaan, ja esitän seuraavassa oman tulkintani jazzin rytmis-melodisesta ”puhunnasta”, jossa olen näkevinäni voimakkaasti yksinkertaistaen seuraavat formaaliset tasot - ajatusleikkini taustalla oleva malli perustuu jälleen Eero Tarastin syväluotaukseen ko. aiheesta. Jos strukturaalisen, kielitieteestä versonneen musiikkianalyysin ehtona yleensä pidetään toiston periaatetta, on näitä ajatuksia helppoa soveltaa myös jazzmusiikkiin, jota sävyttää kaikkien toisto-periaate - tämä on tullut jo edellä selväksi. Lisäksi olen sitä mieltä, että nämä seuraavaksi esittämäni struktuurit todella ovat jazzissa olemassa (ontologinen strukturalismi), mutta että ne yhtäläillä ovat myös inhimillisen toiminnan tulosta (metodologinen strukturalismi).

---

<sup>23</sup> Leman, Marc (1992): ”Musiikin symbolinen ja alisymbolinen kuvaus”, teoksessa *Kognitiivinen musiikkitiede*, toimittaneet Jukka Louhivuori ja Anu Sormunen, Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitoksen julkaisusarja A: tutkielmia ja raportteja 8, Jyväskylän yliopiston monistuskampus, Jyväskylä, s. 118 - 119.

Perusideana seuraavassa on yksinkertaisesti erottavien piirteiden tunnistaminen jazzin lineaarisesta rytmis-melodisesta hahmosta:<sup>24</sup>

1. ”*Kirjaintaso*”, jolla voidaan erottaa seuraavat symboliset ”kirjaimet”:

mikä tahansa luonnollisen kielen

- a) konsonantti (esim. 'd');
- b) diftongi (esim. 'uu') ja
- c) (lyhyt) vokaali (esim. 'u').

2. ”*Tavutaso*”; ”tavuja” on periaatteessa vain kahdenlaisia:

- a) konsonantti + diftongi (esim. 'duu' tai 'daa') ja
- b) konsonantti + (lyhyt) vokaali (esim. 'ba' tai 'da').

Aiemmin esitetyn lisäksi vielä afrikkalaista taustaa tälle ajatusleikilleni: Nketian mukaan (suluissa suomenkielinen lisäys minun):

In general, the relative durational values of the syllables of words are reflected in the rhythm of songs. In the Akan (etninen ryhmä Länsi-Afrikassa) language, for example, there are two basic syllables: long ( ♩ ) and short ( ♪ ). These are found in both monosyllabic as well as disyllabic and polysyllabic words. Generally, a short syllable ( ♪ ) consists of a consonant and a vowel (CV), a vowel (V), or a syllabic nasal (N). A long syllable ( ♩ ) may consist of a consonant plus a long vowel or two different vowels (CVV). It may also consist of a consonant, a vowel, and a nasal consonant (CVN). ...

The distinction between long and short syllables is not maintained to the same extent in songs based on duple rhythm (song with a pulse structure of two, four, eight, or sixteen units to a time span) as we find in those based on triple rhythms (songs with a pulse structure of three, six, twelve, of twenty-four units to the time span).<sup>25</sup>

”Kolmimuunteisuudellakin” siis on yhteytensä luonnolliseen (esim. Akan-) kieleen. Nyt voidaan ajatella, että aiemmin esittämäni konseptio kolmimuunteisesta hahmotusperiaatteesta jazzissa on kaikessa ”kielellisyydessään” jollakin tapaa jopa luonnollisempi lähestymistapa

---

<sup>24</sup>Tarasti (1982) s. 187 - 189.

<sup>25</sup>Nketia (1974) s. 180 ja 182.

musiikin rytmikkaan kuin symmertinen tasajakoisuus: jälleen törmäämme jazziin ”luonnollisena systeeminä”. Jazzin ternaarisetkin (3-jakoiset) rakenteet oikeastaan siis edistävät binaarisia tendenssejä, sillä vastakohta pitkä/lyhyt syntyy nimenomaan kolmijaosta. Ternaarisuus on *väline* binaarisuuden toteutumiseksi.

Diftongi voi myös poikkeuksellisesti olla huomattavan ”pitkä”; tässä eräitä mahdollisuuksia esim.:

”kokonuotti”	’daaaaa’
”pisteellinen puolinuotti”	’daaaa’
”puolinuotti”	’daaa’
”neljäsosanuotti”	’bab’
”kahdeksasosanuotti korollisena”	’duu’ (’daa’)
”kahdeksasosanuotti rakenteessa painottomana	’ba’ (’da’)




### 3. ”sanataso”; ”sana” on joko

- a) yksitavuinen, tai tavallisimmin
- b) kaksitavuinen (esim. ’duu-ba’ tai ’daa-ba’)
- c) monitavuinen (esim. ’duu-bab-ba’)

Kaksitavuinen ”sana” musiikillisesti yksitavuista ”jännittävämpi”, ”puhuttelevampi”; sisältyyhän siihen jälleen binaarisen opposition muodostama vastakohtaisuus pitkä/lyhyt tai painollinen/painoton.

4. ”Lausetaso”, joka muotoutuu ”sanojen” monipuolisesta yhteenpunoutumisesta. ”Sanat” sovitetaan kaavan strukturaalisessa korkohierarkiassa alkamaan yksinkertaisesti joko ”iskulta” tai ”iskujen välistä”; muutamia yksinkertaisia esimerkkejä:

#### Nuottiesimerkki 64

- a) |  | (”baa-da-ba da”)
- b) |  | (”baa-da baa-da”)
- c) |  | (”baa-da-ba da”)

d) | 3 7 ♪ ♪ <sup>(^)</sup> ♪ ♪ ("baa-da baa-da")

Afrikkalaista taustaa Nketian esityksestä (kursivointi minun):

In a language such as Akan, in which stress is relatively less important than tone, the placement of long and short syllables in relation to the regulative beat is guided by the patterns that a singer wishes to build. Hence, *both short and long syllables may occur in stressed positions*. Indeed, *the same text may be treated in different ways, according to the rhythmic effect desired, e.g.*,<sup>26</sup>

### Nuottiesimerkki 65

	
a. <i>Ma men-san nke</i>	<i>Ma men-san nke</i>
	
or, <i>Ma men-san nke</i>	<i>Ma men-san nke</i>
(Let me go back.)	
	
b. <i>Dan-tuo mu a-wɔ yi oo</i>	
	
or, <i>Dan- tuo mu a-wɔ yi oo</i>	
(Cold is the empty room.)	

"Perkussiivisesti" ajatellen nuottiesimerkin 64 kaikkien rytmikuvioiden (a-d) muoto on sama. Lisäksi rytmikuvioiden a) ja c) sekä b) ja d) "tekstimuoto" on täsmälleen sama, ja kaikkien rytmikuvioiden "tekstimuoto" suunnilleen sama. Kuitenkin kaikkien kuvioiden musiikillinen *merkitys* jazzin "systeemissä" jossakin määrin erilainen, koska ne sijoittuvat eri paikkoihin 'taustan' strukturaalisessa korkohierarkiassa - tämän voi jokainen helposti testata mielessään.

Tähän asti on ollut puhetta lähinnä vain "jazzkielen" rytmistä. Ottakaamme jo nyt alustavasti esille vielä enemmittä käsittelyttä ollut puuttuva tekijä, jonka kuitenkin jo edellä mainitsin "riffin semantiikan"

<sup>26</sup> Nketia (1974) s. 182.

yhteydessä, nimittäin afrikkalaisperäinen merkityskeskus-ajattelu, joka johdattaa meidät tonaalisten keskusten ja lopulta harmonian - ja melodiankin - pariin. Tarkastelkaamme edellä esillä ollutta rytmikuviota harmonian, esim. bluesin ”perustehojen” valossa:

### Nuottiesimerkki 66



Nyt voidaan panna merkille, että jazzinomaisen ”merkityskeskus”-ajattelun myötä rytmikuvio saa aivan uusia funktionaalisia, ”lopullisia” merkityksiä riippuen siitä, miten se suhteutuu ei vain rytmis-muodolliseen vaan myös harmoniseen kontekstiinsa: missä suhteessa ’kuvio’ on harmoniseen ’taustaansa’ nähden. Alunperin merkitykseltään muuttumaton rytmis-melodinen kuvio saakin nyt siis esim. harmonisiin intervalleihin viittaavat lisämääreet 5 (=kvintti), 9 (=nooni) ja 1 (=priimi). Täydennän seuraavassa alaluvussa vielä ”viidennellä” kohdalla edellä aloittamaani luetteloa ”jazzkielen” periaatteista.

Olen edellä esittänyt vain muutamia ideoita jazzin merkitysrakenteen selvittämistä ja analyysia varten. Asian systemaattiseen *formalisointiin* on vielä matkaa. Mutta modernin jazzin lineaarinen 8-osatyöli näyttäisi rytmiseltä olemukseltaan muotoutuvan tällaiselta hyvin kielelliseltä perustalta, mistä analogia afrikkalaisiin luonnollisiin kieliin on ilmeinen.

\*\*\*

Eero Tarasti on todennut, että ”useimmat generatiiviset musiikkimallit ... koskevat vain musiikin syntaksia jättäen kokonaan sivuun musiikin semantiikan”. Ja edelleen: ”... sellainen musiikin generatiivinen malli, joka onnistuisi kytkemään myös semantiikan, merkitykset, sisällöin itse generatiivis-syntaktiseen prosessiin, olisi ehdottomasti suuri ja arvokas tieteellinen keksintö”. Ja vielä Tarastia: ”Päästäänkö joskus tulevaisuudessa siihen, että onnistutaan laatimaan generatiivinen malli rinnakkain sekä ilmaisulle että sisällölle, niin syntaksille kuin semantiikalle, on niin

kansanmusiikin kuin taidemusiikin tutkimuksen tulevaisuuden haaste”.<sup>27</sup>

En millään muotoa väitä ratkaisseeni tätä arvoitusta, mutta uskon löytäneeni suunnan, josta käsin sitä tulisi lähestyä. Mielestäni kyseistä suhdetta peittävää verhoa voitaisiin - tosin vain tässä spesifissä tapauksessa eli kun on kyseessä perinteeseen nojaavan jazzin tutkimus - jossakin määrin raottaa tarkastelemalla jazzin puhuntaa kiinteästi sen afrikkalaisesta perimästä käsin lähtien edellä kuvatulta pohjalta. Tämä on mahdollista ainakin niin kauan kuin pentatoniikkaa ja sitä tietä blues-sävyä jazzissa viljellään, eikä tälle linjalle näy loppua; ovathan modaalinen ja rock-vaikutteinen jazz löytäneet pentatoniikan uudelleen 1970-luvulta lähtien. Asian selvittäminen luotettavasti ja sen saattaminen formaalisesti hyväksyttävään muotoon edellyttäisi kuitenkin länsi-afrikkalaisten sävelkielten ja bluesin melodisten muotojen laajaa vertailua ja tutkimusta, johon tässä yhteydessä ei ole mahdollisuuksia. Luonnollinen kieli on tietenkin myyttisenkin kerronnan kaikkein luontevin ja suorin väline. Tässä kuvatun kielellisen yhteyden kautta afrikkalainen myytti joka tapauksessa elää länsimaisessa afro-amerikkalaisessa populaarimusiikissa - taiteen kaksi kulttuuria ja kaksi aikaa.

### 5.1.3. ”Jazzkielen” segmentointi

Vielä näkökulma jazzin tutkimukseen tässä esitetyn pohjalta. Jos edelleen pidetään kiinni siitä että jazz on *kieli*, keskeiseksi kysymykseksi nousee yksittäinen improvisaatio paradigmana, osana laajempaa kokonaisuutta, yhtenä paradigman transformaationa. Millainen on jazzin jazzin paradigmaattinen malli - tai miten se pitäisi muotoilla? Ja edelleen: miten lineaarisen tyylin - ehkä ”päättymätön” - jazzmelodia tulisi segmentoida esittämiäni ”tavuja” ja ”sanoja” *suuremmiksi* kokonaisuuksiksi, ”lauseiksi”, jotta mahdollisesti päästään kiinni itse kerronnan ”juonesta”? Ymmärtääkseni segmentointi tulee joka tapauksessa tehdä tekijä- (muusikko-) keskeisesti ’jazzin systeemistä’ käsin, siis taustalähtöisesti *kaikki merkittävät toistuvat elementit* huomioon ottaen. Tässä vielä sama kysymys musiikin kuulijan näkökulmasta Eero Tarastin esittämänä (kursivointi minun):

---

<sup>27</sup> Tarasti, Eero (1989): ”Katsauksia, Erkki Pekkilän väitöskirja Musiikki tekstinä”, *Musiikkitiede* 1/1989, s. 114 - 115.

Musiikin alkuperäisen prosessuaalisuuden kannalta on huomattava, ettei musiikin logiikka voi perustua staattisen maailman logiikkaan, jossa ilmiöt ovat joko sitä tai tätä, vaan sellaiseen logiikkaan, joka kuvaa ilmiöiden alinomaista vaihtumista toisenlaisiksi. Musiikin merkityksen tulisi näin ollen perustua sen hahmojen jatkuvaan tulemiseen ja muuttumiseen. Jos sen sijaan musiikin diskurssia analysoidaan muiden merkkijärjestelmien analyysissä kehitetyillä menetelmillä ottamatta huomioon musiikin 'musiikillisuutta' ..., niin tuloksena on musiikin 'atomisointi', hajottaminen mekaanisiin yksiköihin ja niistä koostuviin paradigmoihin, mikä taas ei vastaa musiikin välitöntä fenomenaalista havaitsemista eikä myöskään edusta semiotiikkaa sanan alkuperäisessä saussurelaisessa mielessä. ...

Mitä pienemmän tason yksiköihin kiinnitetään huomio, sitä ilmeisempää on, että paradigmoja on yhä enemmän. Sillä voidaan olettaa, että musiikin kulussa ilmenee kohtia, jotka ovat jollakin tavalla ratkaisevampia kuin muut kohdat. Tämä taas johtuu siitä, että ne muuttavat radikaalimmin siihen saakka hahmottunutta paradigmaa musiikin kuulijan tajunnassa.

Tietyissä mielessä olisi siis pyrittävä niiden paradigmojen kuvaamiseen, jotka *rekonstruoivat musiikin kuulijan tajunnassa hänen osallistuessaan musiikilliseen prosessiin*. Ainoastaan näin voidaan päästä perille musiikillisesta merkityksestä sellaisena kuin se tosiasiallisesti jäsentyy.<sup>28</sup>

Mitkä voisivat olla jazzin kulussa ratkaisevampia kuin muut kohdat? Tarastin mainitseman "tärkeän" paradigman suhteen olen päättänyt *jazzharmonian*, tai siis strukturaalisen korkohierarkian merkityksen korostamiseen, silloin kun tutkitaan jazzia ja sen synnyttämiä merkityksiä. Jazzin merkitykset tulevat *taustalähtöisesti* - tämän pitäisi olla kaiken edellä esitetyn perusteella selvää.

Paradigmaattinen analyysi - alunperin kielitieteellinen metodi - perustuu nuottitekstin segmentointiin, jossa tarkoituksena on analysoida tekstistä esiin sen usein kertautuvat musiikin *sisäisen merkityksen* kannalta keskeiset segmentit. Edellä on moneen kertaan todettu, että jazzharmonia on hyvin keskeinen improvisaation "tapahtumien kulkua" ohjaava tekijä. Musiikin sisäinen - ulospäin viittaamaton - merkitys ehkä piilee nimenomaan harmoniassa. Edellä totesimme, että 'riffi' saa merkittäväyhtensä juuri taustaansa vasten: taustan vaihtuessa saman riffin

<sup>28</sup> Tarasti, Eero (1978): "Semiotiikka ja musiikinestetiikka", *Musiikki* 4/1978, s. 201 - 202.

musiikillinen merkitysikin vaihtuu. Siten toistuva jazzharmonia on jazzimprovisaation tekstin *merkittävin* toistuva piirre; ei sinänsä *yksinään* millään lailla merkittävä mutta rytmis-melodisen 'riffin' kanssa - näiden kahden elementin leikkauspisteessä<sup>29</sup> - erittäin merkittävä. Jazzin merkitykset syntyvät juuri siitä, että sekä improvisaation esittäjä että myös kuulija tuntevat harmonisen kaavan, kuuntelevat yhdessä "*systemin jatkuvuutta*", *kokonaisuutta* - ei vain irrallisia säveliä ja rytmejä vaan myös merkityksellisiä *tauvoja* ym. Kokonaisuus kaikkienensa, tauotkin ovat "jazzin systeemissä" tekstin merkittävyyden kannalta täyttä musiikkia. Tekstin kokonaisuus muodostuu 'taustan' ohella sekä sävelistä/rytmeistä että tauoista. Jazzimprovisaatiossa on kyse "jatkuvuudessa uiskentelusta".

Näin lineaarisen jazzimprovisaation tekstin segmentointi tulee mielestäni tehdä taustalähtöisesti odotusjärjestelmän, harmonisen kaavan pohjalta. Tällöin segmentointi on oikeastaan samaa kuin jazzin erittäin tarkkaavainen kuuntelu periaatteella "kuulija kuuntelee ikäänkuin itse soittaisi" - tähän viittasin jo tutkielmani alkupuolella. Eräässä mielessä jazzin tuottamis-, kuulemis- ja analyysitapahtuma ovat tavallaan yhtä! Ja toistuva, kaiken kattava merkityksiä luova elementti jazzissa on tällöin harmoninen kaava; se on esittäjän ja kuulijan, myös analysoijan "yhteistä omaisuutta". Muun suhteen on kuunnelta ja otettava selvää. Seuraavassa esimerkissä on segmentoinut jazzin "esilineaarikko" Lester Youngin tenorisaksofoni-improvisaation sävelmään *Tea for two*<sup>30</sup> sen harmonisen rakenteen pohjalta eräänlaiseen "partituurimuotoon" nähdäkseni, mitä piirteitä tyylistä voidaan lausua kokonaisten chorus-segmenttien pohjalta:

---

<sup>29</sup> Ajatus tulee Juri Lotmanilta - tästä on tarkemmin puhetta seuraavassa alaluvussa.

<sup>30</sup> Transkriptio on kokoelmasta Brown, John Robert ja Charleson, Bill (1985): *Jazz Sax*, Chappell Music Ltd, London, s. 24 - 26; nuotti sävellajeineen ja sointumerkkeineen on B-vireiselle tenorisaksofonille transponoitu, jotta soittimellisuus-aspekti tulisi huomioon-otetuksi nuottikuvassa. Äänitteenä soolo on esim. äänilevyllä *The Genius of Lester Young* (Verve Select Double 2683 058 Mono). Improvisaatio on vuodelta 1952, mutta tyyli ei olennaisesti eroa aiemmasta.



Nuottiesimerkki 67

$\text{♩} = 136$

teema

1. chorus

2. chorus

3. chorus

4. chorus

5

1.

2.

3.

4.

9

10

11

12

1.

2.

3.

4.

Cm<sup>7</sup> F<sup>7</sup> 2 Cm F<sup>7</sup> 3 B<sup>b</sup> Cm<sup>7</sup> 4 Dm<sup>7</sup> C<sup>#</sup>dim

Cm<sup>7</sup> F<sup>7</sup> 6 Cm F<sup>7</sup> 7 B<sup>b</sup> 8

Em<sup>7</sup> A<sup>7</sup> 10 Em<sup>7</sup> A<sup>7</sup> 11 Dmaj<sup>7</sup> Em<sup>7</sup> 12 F<sup>#</sup>m<sup>7</sup> Fdim

13 Em<sup>7</sup> A<sup>7</sup> 14 Em<sup>7</sup> A<sup>7</sup> 15 Dmaj<sup>7</sup> 16 F<sup>7</sup>


17 Cm<sup>7</sup> F<sup>7</sup> 18 Cm F<sup>7</sup> 19 B<sup>b</sup> Cm<sup>7</sup> 20 Dm<sup>7</sup> C#dim

21 Cm<sup>7</sup> F<sup>7</sup> 22 Cm F<sup>7</sup> 23 Dm<sup>7(b5)</sup> 24 G<sup>7</sup>

The image shows a musical score for four staves, numbered 1 to 4. The score is in 4/4 time and features various chords and melodic lines. The chords are labeled above the staves: Cm, G7, Cm7, G7, Cm, Ebm, Bb/D, C#dim, Cm7, F7, Bb. The score is divided into measures 25-28 and 29-32. Handwritten annotations include a large box around measures 25-28, a smaller box around measure 32, and arrows pointing to the right from the bottom of measures 31 and 32.

Esimerkin pohjalta voidaan kuitenkin vain todeta, että kaikki tekijät huomioon ottaen täsmälleen samanmerkityksellisiä jaksoja, segmenttejä on sangen vähän. Samanlaisia ”tavuja” ja ”sanojakin” esiintyy, mutta samanmerkityksellisiä laajempia ilmauksia (”lauseita” tms.) on hyvin vähän. Tai ainakaan niitä ei paradigmaattisella kielianalyysillä saada selville, eikä siten ”juonellisuuttakaan”; käytämmehän luonnollisessakin kielessä samoja sanoja sisällöltään täysin erimerkityksellisissä lauseissa. ”Rytmiruno” on kyllä esillä ja siitä monia olennaisia jazzkielen sana- ja muutama ”lausetasonkin” ilmiö, mutta ei lopullisia, myös melodis-harmoniset sisältäviä *samanmerkityksisiä* ilmauksia on niukasti; tutkielman alkupuolen fenomenologisessa analyysissä todettiin, että ”tyypillisiä fraaseja” muusikoilta kyllä löytyy, mutta mielestäni ne usein kovin katkelmallisina eivät vielä valaise laajempia

merkityskokonaisuuksia. Onhan meillä luonnollisellakin kielellä kommunikoidessamme tietyt vakiintuneet sananpartemme, jotka eivät kuitenkaan välttämättä ilmaise laajemmin, mitä kulloinkin tarkoitamme.

"Partituurin" tahtien 15 - 16 "merkityskeskukset" (siis harmoninen pohja, soinnut) ovat samat ja sijoittuvat myös samaan kohtaan kokonaisen choruksen rytmisessä rakenteessa, joten näihin kohtiin sijoittuvia samanlaisia rytmis-melodisia kuvioita voitaneen pitää musiikilliselta merkitykseltään lähes täsmälleen samanlaisina; ne muodostuvat näin toistuessaan eräänlaisiksi *tautologioiksi*. Samantapainen on tilanne "partituurin" tahdeissa 13 - 14 (1., 2. ja 4. chorus), tahdeissa 19 - 20 (1. ja 2. chorus), tahdeissa 22 - 24 (2., 3. ja 4. chorus) ja vielä tahdeissa 25 - 26 (erityisesti 2., 3. ja 4. chorus). Väljä ilmaisun samuussuhde on vielä "partituurin" tahdeissa 9 - 11 (2. ja 4. chorus). Nämä kaikki ovat samalla Lester Youngin eräänlaisia "mielisanontoja". Muita lähinnä vain rytmikuvioon perustuvia voi vielä panna merkille esim. tahdeissa 4 - 5 (ketjuuntuneena) ja 32 sekä Youngin erityisen huipennuksen, *urkupisteen* alkaen 3. choruksen tahdista 31 päättyen 4. choruksen tahtiin 7. Tätä tehokeinoa hän käytti lähes tulkoon jokaisessa nopeatempoisessa improvisaatioissaan illasta toiseen. Lisäksi voi panna merkille, että Youngilla on soitossaan selviä muistumia varhaisemmasta, swing-tyyliä edeltäneestä 2-jakoisesta rytminkäsittelystä: selvä merkki tästä on se, että hän käyttää varsin ahkerasti ns. "isoa ennakkoiskua"  ....-tapaan. Bebopin - ja swingin -jälkeen tämä on ollut harvinaista; nykyisin se on lähinnä isojen orkestereiden tutti-osuuksien tehokeino.

Olennaista on huomata, kuinka vapaasti irrallaan yksittäisistä soinnuista ja teeman (ABAC) sointupohjan kaavamaisesta säerakenteesta Young improvisoi. Hän todellakin soittaa "against the changes". Bebopia valmistelleena "Pre-Birdinä" hänen tyyliinsään nousee ensisijaiseksi lähinnä sävellajin pohjalta (ylimalkaisesti: A-osa B-duurissa, B-osa D-duurissa ja C-osa C-mollissa) vapaasti muodostuva melodialinja eikä sointupohjan "toistaminen": "individualismi elää ylärakenteissa". Toisaalta Lester Young on "esilineaarikkona" siinä mielessä mielenkiintoinen muusikko, että hän vielä käyttää uskollisesti muutamia vakiintuneita fraasejaan hänelle vakiintuneissa paikoissa choruksessa - esimerkki on tarkoitushakuisesti eikä sattumalta valittu. Minun tutkimukseni kannalta hän on mielenkiintoisesti "rajalla" ja näin tulee paljastaneeksi sekä

malliajattelun että lineaarisen, "elidoituneen" tyylin periaatteita. Charlie Parkerilta, joka Ozarkan kaudellaan kanniskeli Youngin äänilevyjä ja matkagramofonia mukanaan, tuskin enää löytäisin tällaisia "fiksautuneita sanontoja".

Koska paradigmaattisen kielellisen analyysin mahdollisuudet kokonaisuutta ajatellen näyttävät kuitenkin heikoilta tästä eteenpäin - bebopmuusikoilta tai uudemmilta tuskin löytyy tällaisia täsmälleen "samanmerkityksellisiä ilmauksia" - olen valmis päättämään jazzin luonnollisiin kieliin viittaavien analogioiden hakemisen tähän. Mikäli modernin jazzin "kielestä" puhutaan, on se tehtävä enintään vertauskuvallisessa mielessä.

Tähän saakka olen ollut jazzin "puhunnan" analyysissäni "strukturealisti" - toivoakseni perustellusti. Jazzin melodiset ilmiöt, silloin kun ne ilmentävät jazzin alkuperäisintä bluesiin sitoutunutta tonaliteettia, voidaan käsittääkseni ottaa huomioon tässä luonnosteltuna struktuurina, jota puolestaan voidaan alustavasti analysoida ao. kielellisillä menetelmillä pohjana länsi-afrikkalaisten luonnollisten sävelkielten rytmis-melodinen struktuuri. Mutta kun edetään lopullisesti jazzharmonian ja varsinaisen modernin jazzin melodisten ilmiöiden tarkasteluun, on mielestäni luontevaa täydentää näkökulmaa - tähän viittasin jo "merkityskeskusten" tarkastelun yhteydessä. "Jazzkielen" merkitysten havainnollistaminen afrikkalaiselta pohjalta ei olisi ollut kattava, jos en olisi ottanut huomioon edellä luonnosteltuja "merkityskeskuksia" ja siltä pohjalta jazzin vaihtuvia tonaliteetteja ja niiden sisältämiä "myyttisiä syklejä", joista jo edellä oli puhe. Nyt on aika vaihtaa näkökulmaa - merkityskeskuksia ja laajemmassa mielessä kerronnallisuuttakaan kuitenkaan unohtamatta - ja katsoa, voisiko musiikin suuntautuminen 'kuvaan', 'liikkeisiin', 'eleisiin' olla mitenkään relevanttia. Tästä seuraavaksi.

## 5.2. Jazzin ikonisuus - kuvallisuus

### 5.2.1. Yleistä

Minulle jännittävä lukukokemus oli Vassili Kandinskin teos *Taiteen henkisestä sisällöstä* vuodelta 1910. Kirja käsittelee modernin maalaustaiteen teoriaa, mutta huomattava osa terminologiasta, jota käytetään, tulee suoraan musiikin teoriasta: sointi, kontrapunkti, harmonisointi, konsonanssi/dissonanssi jne. Sitäpaitsi kirja sisältää useita suoria viittauksia ja rinnastuksia maalaustaiteen ja musiikin välillä. Eero Tarasti on kirjoittanut seuraavaksi käsittelyyn tulevasta liikkeen/kuvan suhteesta musiikissa aluksi seuraavaan tapaan:

Vaikka siis musiikkisemiotiikassa tulee ottaa huomioon musiikin dynaaminen, ajassa etenevä luonne, niin samalla on muistettava, että musiikin diskurssin yhtenä yleisenä piirteenä on lineaarisen prosessin muuntaminen vastaanottajan tajunnassa hierarkkiseksi prosessiksi, jolloin perättäisyys muuntuu samanaikaisuudeksi, kinesis staasikseksi.<sup>1</sup>

Musiikkiterapeutti, lehtori Petri Lehikoinen puolestaan on todennut musiikin vaikutuksista ihmiseen seuraavaa: ”Eniten tiedetään rytmistä”. Melodia ja harmonia sen sijaan kuljettavat paljon mutkikkaammille poluille. ”Ne siirtävät meidät henkilökohtaiseen mielikuvamaailmaan, johon liittyvät todella monimutkaiset tunnelataukset, jokaisella omansa.” Kimmo Lehtosen mukaan ”iskelmissä musiikki yhdistyy kielikuviin, joiden pohjalta kuulijoiden tajunnassa syntyy mielikuvia. Niihin vaikuttavat henkilökohtaiset tekijät, omat muistot, tunnevire ja niin edelleen”.<sup>2</sup> Edelleen professori Jorma Palon mukaan ihmisaivoilla on ikäänkuin kaksi perspektiiviä: looginen ja myyttinen:

Aivojen kahtaanlaiseen toimintaan liittyy niiden kyky hahmottaa todellisuus niihin saapuneiden ärsykkeiden pohjalta ja samalla luoda oma todellisuutensa eli ”sisäiset kuvansa”, joilla ei ole välttämättä mitään tekemistä ulkoisen todellisuuden kanssa. On sanottu, että ne ovat sama kuin tietoisuutemme ja että viime kädessä ne muodostavat meille kuvan koko ulkoisesta maailmasta. Sisäinen kuva eli tietoisuus on näin ollen erilainen eri ihmisillä, mikä selittää suuren osan ihmisten välisistä erimielisyyksistä ja

---

<sup>1</sup> Tarasti (1978) s. 206 - 207.

<sup>2</sup> Kotirinta, Pirkko (1996): ”Hei, meitä terapoidaan!”, *Helsingin Sanomat* 17.3.1996.

konflikteista.<sup>3</sup>

Tutkija Ilpo Kojon mukaan:

Aivotutkijat ja psykologit ovat viime aikoina löytäneet yhä uusia todisteita sille, että mielikuvat ja kuvittelu ovat keskeinen ja tärkeä osa aivojen normaalia tiedonkäsittelyä. Yhdysvaltalaisessa huippuyliopistossa Harvardissa toimiva tutkijaryhmä on professori *Stephen Kosslynin* johdolla havainnut, että näkömielikuvien syntyyn osallistuvat aivoalueet ovat samoja, joissa silmistä tulevat, näköhavainnon synnyttävät hermosignaalit alustavasti käsitellään. ... Tämä tutkimus osoittaa, että näkömielikuvat vaikuttavat aivojen näköjärjestelmään jo hyvin varhaisella tasolla, ensimmäisellä näköaivokuorella. Se ei kuitenkaan tarkoita sitä, että mielikuvat ja tavanomaiset näköhavainnot olisivat samanlaisia. Tämän voi kuka tahansa testata kuvittelemalla näkevänsä jotain itselleen tuttua ja vertaamalla mielikuvaa todelliseen havaintoon. Kosslyn arvelee kuitenkin, että mielikuvat toimivat myös normaalisti silloin kun katselemme jotain. Se, millainen mielikuva meillä on katsomastamme kohteesta vaikuttaa sitten näkö tiedon käsittelyyn jo ensimmäisellä näköaivokuorella. Tämä saattaa Kosslynin mukaan vaikuttaa muun muassa siihen, miksi näemme monet asiat, esimerkiksi taideteokset, niin eri tavoilla.<sup>4</sup>

Fenomenologisesti ajatellen tässä siis tapahtuu subjektiivinen merkityksenanto. Tutkielman alkupuolella tekemäni samaistus 'havainnon' ja 'merkityksenannon' välillä saa tämän tutkimuksen kautta lisävahvistusta.

Siirryn nyt tarkastelemaan jazzin melodis-harmonisia ilmiöitä edelliseen verrattuna uudesta näkökulmasta, jossa ei pyritä "palauttamaan musiikkia joihinkin sen ulkopuolella toimiviin, enemmän tai vähemmän abstrakteihin kaavoihin, vaan etsitään musiikin universaaleja pelkästään sen konkreettisista, soivista hahmoista", kuten Eero Tarasti on kirjoittanut. Olen pohjustanut tässä esille tulevia ajatuksia jo aiemmin tässä esityksessäni erityisesti alaluvussa "Jazz kuvina"; Siellä tuli esille erityisesti (jazz)musiikin rytmiiikan yhteydet kehon liikkeiden ja eleiden kautta eräänlaiseen ruumiinkuvallisuuteen. Lähtökohtani on nyt, kuten 'swing'-artikulaation tarkastelun yhteydessä jo esitin, että jazzin melodisissa ilmiöissä, "jazzfraseerauksessa" musiikin muoto (artikulaatio, ilmaisu) ja sisältö ovat kiinteästi sidoksissa toisiinsa. Näin "musiikin

<sup>3</sup> Palo, Jorma (1992): Usko on oikealla puolella", *Helsingin Sanomien kuukausiliite* no 1/1992, s. 44.

<sup>4</sup> Kojon, Ilpo (1996): "Mielikuvat ovat aivoille todellisia", *Helsingin Sanomat* 16.3.1996

konkreettinen muoto ... sisältää kaiken sen tiedon mitä tarvitaan myös musiikin sisällön analysoimiseksi. ... Tällaista suhdetta merkin ilmaisun ja sisällön välillä, jossa niiden välillä vallitsee samanlaisuuden suhde, nimitetään ikonografiseksi eli lyhyesti *ikoniseksi*.”<sup>5</sup> ”Merkki kertoo vain itsensä”. Niitä psyykkisiä funktioita, joita saattaa piillä musiikin ikonisuuden taustalla, olen kuvaillut jo aiemmin psykoanalyttisen näkökulman tarkastelun yhteydessä.

Jazz voidaan siis rakenteellisesti ajatella hyvin läheiseksi ilmiöksi luonnollisen kielen kanssa. Jazz on ”kieli”, mutta ainoastaan yhdessä hyvin rajatussa merkityksessä: Kuten afrikkalaisessa ”rumpukielessä” voidaan viestittää vain tiettyjä rajattuja, ennalta aavisteltavia seikkoja, samoin on jazzin laita: Sävelmän kaavan strukturaaliseen korkohierarkiaan sisältyvä *harmoninen elementti*, sointutausta antaa jazzissa odotusjärjestelmän, jonka pohjalta ”jazzin viesti” voidaan ennakoida - myös improvisoiva muusikko ennakoi näin sanottavansa ”autokommunikaatiossaan”. Sitäpaitsi perinteiseen jazzharmoniaan sisältyy tietty aina toistuva ”semanttinen ele”<sup>6</sup> jota havainnollistan tulevilla sivuilla.

Ensin kuitenkin muutama sana musiikin ”väreistä”, joilla pohjustan siirtymistä kuvallisten ajatusten pariin, ”harmonian ja melodian semantiikkaani” - kytketäänhän musiikillinen värittäminen usein musiikista puhuttaessa nimenomaan harmoniseen elementtiin. Michel Butor on tulkinnut musiikillisia sisältöjä juuri erilaisina *väreinä*, joita hän erottaa musiikissa kaikkiaan kuusi erilaista luokiteltuna niiden erilaisten vaikutustapojen mukaan seuraavasti - sovellan tässä Butorin ja Tarastin ajatuksia tästä aiheesta vapaasti afro-amerikkalaiseen musiikkiin: 1. Musiikin *fysiologisten* värien vaikutuskyky lienee kaikkiin ihmisiin hyvin samanlainen: esimerkiksi sävelkorkeuksien keskialue on välittömästi mielihyvän tunteita tuottava päinvastoin kuin sävelkorkeuksien äärialueet<sup>7</sup>. 2. Musiikin *funktionaaliset* värit taas ovat sidoksissa musiikin

<sup>5</sup> Tarasti (1982) s. 199 (kursivointi minun).

<sup>6</sup> 'Semanttinen ele' on Tarastin mukaan ”taideteoksen rakenteen kokoava semanttinen periaate” (Tarasti (1975) s. 15).

<sup>7</sup> Työpaikkani yhteydessä toimivaan jazzklubiin sijoitettu flyygeli osoitti noin kahden vuoden käytön jälkeen kulumisen merkkejä ainoastaan klaviatuurin keskialueella; instrumenttia soitettiin paljon siis lähinnä vain pienestä ja yksiviivaisesta oktaavialasta. Tämä tosiseikka herätti selvää kummastusta ja huvittuneisuuttakin muiden kuin jazzopettajien keskuudessa. Jazzpianon käsittely kuitenkin keskittyy usein pääasiassa instrumentin keskialueelle - siitä löytyy optimi selkeydestä, voimasta ja mahdollisimman korvia hivelevästä pehmeästä soinnista - jazzin mielihyvä-periaatetta.



erilaisiin yleisiin funktioihin, jotka leimaavat musiikin kokemista: esimerkiksi disco-musiikin voimakkaat bassot ravistelevat sananmukaisesti, koska ”disco-jytän” funktio on ravistella. 3. Musiikin *modaaliset* värit puolestaan johdattavat tarkastelun edellistä esimerkkiä kehittyneemmälle tasolle; musiikkiin, jossa ”eri moodeilla saattaa olla äärimmäisen vaihtelevia ja vivahteikkaita värisävyjä määrättyssä kontekstissa” - esimerkiksi jazzmusiikissa. 4. Musiikin *tonaaliset* värit kääntävät tarkastelunäkökulman länsimaiseen musiikkiin ja esimerkiksi sen sävellajijärjestelmään. ”Mutta tonaalisten värien alaan kuuluvat paitsi suoranaiset erot eri sävellajien välillä, myös erot helppoudessa siirtyä sävellajista toiseen, modulaatiot jne”, Tarasti kirjoittaa. Kaikessa pienimuotoisuudessaankin jazzmusiikin ’chorus’ sisältää usein jatkuvaa ”pikamodulaatiota”, jos niin halutaan sanoa. 5. Musiikin *paikalliset* värit taas ilmentävät sitä seikkaa, että ”eri kansojen musiikeissa on suuria eroja viritysjärjestelmien, moodien, rytmisten ja melodisten hahmojen ja korostusten välillä”; tämä tekijä voisi korostua esim. jazzin ”kansallismusiikillisina” väreinä. 6. Lopulta musiikin *historialliset* värit saattavat toimia tietoisena tyylikeinona: esimerkiksi elokuvamusikissa 1920-luvun ”jazzkauden” ravintolatunnelma voidaan helposti saavuttaa ”dixieland”-väriyksen, -instrumenttivalikoiman tms. avulla.<sup>8</sup>

Tässä esitetty musiikin ”värianalyysi” kuitenkin käsittelee, kuten Eero Tarasti kirjoittaa, vain yhtä puolta musiikin kyvystä ’esittää’ - nimittäin jotakin musiikin *ulkopuoliseen* todellisuuteen viittaavia sisältöjä. Mitä sitten voisivat olla ne musiikin *sisäiset* ”värisäällöt”, joita ei voitaisi selittää millään muulla kielellä vaan jotka olisi varattu yksinoimaan musiikkikokemukselle? Eero Tarasti siteeraa aluksi Henry Pousseuria seuraavaan tapaan (kursivointi minun):

Pousseurin mielestä musiikin parametrien joukossa on muuan, joka on erityisesti kääntynyt tähän suuntaan: harmoninen parametri. Tällöin harmonialla ei tarkoiteta vain sointujen tavanomaista yhteenliittämistä, vaan kaikkea, mikä koskee sävelten korkeutta: niiden välisiä intervaleja, joilla on tietyt ominaispiirteet ja jotka voidaan havaita asteikkoina, sointuina ja muina hahmoina, milloin peräkkäisinä ts. melodisina, milloin rinnakkaisina ts. polyfonisina, milloin taas puhtaasti vertikaalisina sointuina.

Juuri näihin intervallisuhteisiin perustuu Pousseurin mielestä *harmonioiden kuvaileva*

---

<sup>8</sup> Tarasti (1973) s. 19 - 21.

kyky. Harmoniset struktuurit ovat Pousseurin mielestä analogisia eräille perustaville ja olennaisille aineellisen todellisuuden struktuureille. Tähän on puolestaan kokonaan toisessa yhteydessä viitannut arkkitehti Le Corbusier asettaessaan juuri tietyt harmoniset jo Pythagoraan määrittelemät suhteet musiikin ja arkkitehtuurin yhteiseksi perustaksi.

Tästä voisi jo päätellä, että perinteellisen länsimaisen musiikin harmonia 'vetovoimiseen' ja siihen sisältyvät ilmaisun mahdollisuudet eivät ole pelkkiä sopimuksenvaraisia tuotteita, vaan perustuvat *luonnollisiin havaintomekanismeihin*. Tosin myös musiikkikasvatus ja sen vaikutukset ovat varsin oleellisia, mutta Pousseurin mielestä ne vain vahvistavat niitä alkuperäisiä, biologispohjaisia mekanismeja, jotka olivat olemassa jo *ennen* kulttuuria. Musiikki ei siis eräässä mielessä ole luonut, tehnyt niitä, vaan vain paljastanut ja ilmaissut niiden olemassaolon. Siksi musiikin semantiikan ensimmäinen tehtävä on analysoida yksityiskohtaisesti juuri harmonisen ilmaisevuuden perusteet, jotka ovat tehneet esim. japanilaiselle yleisölle mahdolliseksi omaksua niin nopeasti Beethovenin tai Ravelin musiikkia ja taas länsimaisille musiikinkuulijoille nauttia hindujen ragoista.<sup>9</sup>

Mitä sitten voisivat olla Pousseurin tässä tarkoittamat perustavat ja olennaiset aineellisen todellisuuden struktuurit harmoniassa? Voisiko esimerkiksi Jungin "energeettinen strukturalismi" tarjota tällaisen lähtökohdan? Nyt olen valmis täydentämään valmiiksi edellisessä alaluvussa aloittamani listan jazzmusiikin eri semanttisista tasoista, joita kaikkia edellytetään, jotta musiikilliset merkitykset voisivat lopullisesti manifestoitua:

5. 'Annetun' kaavan tonaaliset kentät: Jazzissa "lausetason puhuntaa" ohjailee *harmoninen liike*, joka vasta antaa ilmaisulle lopullisen merkityksen, kun harmonia, soinnut "avataan" melodiaksi, skaaloiksi, arpeggioiksi. Jazzin "kerronta saa juonen". Tämä ajatus kaipaa vielä lisäperusteluja.

### 5.2.2. Jazzin kertomuksellisuus kuvalliselta kannalta

Edellä päädyin tavallaan umpikujaan lineaarisen bebop-jazzin paradigmaattisessa analyysissäni: harmoniselta pohjalta tapahtuva segmentointi osoittautui tavallaan *liian yleiseksi* paljastaakseen mitään lopullisia jazzkielen merkityksiä ja piirteitä, kun huomioon otettiin kaikki

<sup>9</sup> Tarasti (1973) s. 21 - 22 (alkuperäinen lähde: Pousseur, Henry (1972): *Musique, sémantique et société*, Casterman).

merkittävät jazzin elementit, myös harmonia. Vaikka jazzin luonnollisen kielen teoria siirretäänkin nyt hetkeksi syrjään, ei tämä kuitenkaan merkitse jazzin kerronnallisen aspektin menettämistä; viittaa tässä Juri Lotmaniin, jonka mukaan:

Musiikki ... rakenteensa puhtaan syntagmaattisuuden ansiosta voi luoda kerronnan malleja suuntautumalla kuvaan, maalaukseen ja maailman synkroniseen, epädiskreettiin hahmoon sekä jäljittelemällä puheen rakennetta.<sup>10</sup>

Jazzin puheenjäljittely -aspektia selviteltiin laajalti edellisessä luvussa. Jazzin suuntautumista maailman synkroniseen, epädiskreettiin hahmoon taas valotettiin Jazzin myytit -luvussa.

Jazzin kielellinen kerronta - perustan nyt jatkan mitä suurimmassa määrin Lotmanin ajatuksille - ei nimittäin suinkaan ole ainoa kerronnan muoto tai laji. Kerronta voi myös suuntautua *suoraan todellisuuden rakenteeseen* (de Saussure: todellisuuden kieleen) eikä ainoastaan todellisuuden välittömään empiiriseen olemukseen (de Saussure: puheeseen). Puhe, tavanomainen kielen ja sanojen avulla tapahtuva kertominen, on tietenkin perustavaa laatua olevassa asemassa inhimillisessä kommunikaatiossamme - meidän on vaikea käsittää kerrontaa muuna kuin puheen muotoisena, koska olemme niin sanallisen kulttuurin läpäisemiä. Kaikenlaisissa teksteissä tietenkin on aina mukana sekä kieli että puhunta - tähän on yksi semiotiikan perusjaotteluista - mutta aina näitä ei ole helppoa erottaa toisistaan.<sup>11</sup>

Toinen mahdollisuus on siis se, että merkitys kuuluu välittömästi tekstille. Ymmärtääkseni jazz voidaan ajatella Lotmanin hengessä myös tällaisena ”*sanattomana* ja itsensä kanssa kommunikoimaan suuntautuneena systeeminä”. Nyt kyseessä ei ole merkkiketjujen joukon yhdistäminen, esim. jazzin kielen rytmiruno, vaan kyse on ”*saman merkin transformaatiosta*”, Lotman kirjoittaa. Kyse olisi tällöin jazzimprovisaatiosta kokonaismerkkinä, joka vain improvisaatioprosessin jatkumossa muuttaa muotoaan. Edellä esillä olleeseen Lester Youngin *Tea for two* -improvisaation tarkasteluun tämä ajatus näyttäisi sopivan mitä parhaiten, ymmärrän asian nyt. Lotmanin mukaan (suluissa oleva lisäys

<sup>10</sup> Lotman, Juri (1989): *Merkkien maailma. Kirjoitelmia semiotiikasta*. Helsinki, SN-kirjat Oy, s. 73.

<sup>11</sup> Lotman (1989) s. 67 - 68.

näistä teksteistä kieltojen systeeminä ja rajoitusten hierarkiana, joiden ylittäminen on mahdotonta, Lotman kirjoittaa; Tässä ajattelen jälleen ”jazzin systeemiä”, konkreettisesti jopa rytmiryhmää, niinkuin se toimii ”liikoja yrittämättä”. Lotmanin mukaan kieltojen vastakohtana on yleensä yksi dynaaminen ”sankari”, jolla on kyky ylittää nämä rajat systeemin puitteissa, muille se on mahdotonta; tässä taas ajattelen improvisoivaa jazzsolistia sankarina, jolla on kyky rikkoa säännönmukaisuuksia. Tämä kieltojen ylittäminen ei kuitenkaan toteudu yhtenä aktina vaan *tapahtumien* ketjun muodossa, *juonena* <sup>14</sup>

*Juonellinen teksti* siis on tapahtuma<sup>15</sup>, kertomus siitä ”miten” kaikki tapahtuu. Se ilmentää ”taistelua jonkin järjestyksen, luokittelun, maailman mallin ja niiden järkyttämisen välillä”; Kaikkein konkreettisimmillaan ajattelen tässä, mitä esitin jazzin säännönmukaisuuden rikkomisen yhteydessä. Edelleen ”tällaisen rakenteen yksi kerros perustuu järkyttämisen mahdottomuudelle (jazzin formaalinen muoto) ja toinen syntyneen systeemin järkkymättömyyden mahdottomuudelle (ahtaasti: esim. syntyvän polyrytmiikan dominoivuus, laajasti: tyylin järkkymättömyys). Lotman jatkaa: ”juoni on tekstin niiden merkittävien elementtien järjestystä, jotka ovat dynaamisesti vastakkaisia sen luokitusjärjestykselle”.<sup>16</sup> ’Virhe’ on tietenkin äärimmäisen systeemin vastainen ilmiö. Sillä ei ole systeemissä mitään sijaa. Mutta kuten aiemmin todettiin, sehän heijastaakin elämää, subjektin läsnäoloa.

Seuraavaksi muutama sana *ei-taiteellisesta* kerronnasta ja juonellisuudesta. Lotmanin mukaan *ei-taiteellista* tekstiä voidaan tarkastella syntagmaattisten rakenteiden hierarkiana, missä jokainen alempi taso suhteessa sitä seuraavaan ylempään näyttäytyy muodollisena ja ylempi suhteessa alempaan sen sisältönä. Lauseen rajoissa järjestysten koko summa osoittautuu muodolliseksi. ”Sisältönä eli merkityksisenä on viestien lause- ja lausetta suurempien kokonaisuuksien (”superlauseiden”) konsekvenssi”. Lisäksi *ei-taiteellisessa* kerronnassa ilmaisun taso *automatisoituu* äärimmilleen. Se ei välitä informaatiota ja toteuttaa vain aiemmin tunnettuja lainalaisuuksia. ”Viestin kieli on annettu *annettu* kommunikation osallisille aiemmin (nyt ajattelen jazzin ’annettuja rytmimalleja’ ja rytmis-harmonisia kaavoja, jotka sekä esittäjä että

<sup>14</sup> Lotman (1989) s. 69 - 70.

<sup>15</sup> Vrt. Heideggerin ajatuksen taideteoksesta ’tapahtumana’.

<sup>16</sup> Lotman (1989) s. 69 - 70.

ideaalitapauksessa myös kuulija tuntevat etukäteen). Sen käyttö on siinä määrin automatisoitunut, kun sitä käytetään virheettömästi, että se on absoluuttisen huomaamatonta ja informaation kannalta ”läpinäkyvää”.<sup>17</sup> Nyt minun on jälleen ajateltava jazzin ”aukotonta systeemiä” ja sen elementtejä (syke, rytmi, melodia, harmonia, muodot), jotka erillisinä muodostavat ”automaation systeemin jatkuvuudessa”. Ehkä edesmennyt jazzkriitikko Åke Granholm tarkoitti samaa viitatessaan eräässä yhteydessä pasunisti J.J. Johnsonin mekaaniseen ja kaavamaiseen fraseeraustapaan erityisesti hänen balladi-soitossaan. Voidaan ajatella, että bebop pahimmillaan automatisoitui hyvin kliseiseksi ilmaisumuodoksi, jonka merkitys varsinaisen taiteellisen musiikillisen informaation välittäjänä näin väheni.

*Taiteellinen kerronta* sen sijaan on toisen luonteista edelliseen verrattuna. Siinä itse kieli - ”kokonaismerkkinä”, näin tulkitseen Lotmania - välittää informaatiota. Taiteellinen kerronta, tapahtuma, juoni edellyttää vähintään *kahta* tavalla taikka toisella toisiinsa suhteutettua, Lotmanin mukaan usein toisilleen antiteettisten (mitä ne voisivat jazzissa olla? vastaan: ’sanan’ ja ’kuvan’<sup>18</sup> logiikka) kieltojen hierarkiaa, jotka ovat toisiinsa nivoutuneet saaden kokonaismerkityksen vasta monimuotoisessa dynaamisessa kontekstissa.<sup>19</sup> Siis rytmi ja melodia/harmonia nivoutuvat nyt toisiinsa aivan uudella lailla - tähän seikkaan olen edellä jo muutamia kertoja viitannut, viimeksi ’rakenteellisten myyttien’ yhteydessä.

Jotta automatisoitumista ei tapahtuisi, taiteellinen teksti siis Lotmanin mukaan (kursivointi ja suluisia lisäykset minun):

rakentuu vastakkaisten rakenteiden yhteisvaikutuksena, osa niistä toimittaa automatisoivaa funktiota ottaen mukaan rytmisten järjestysten joukon ja toiset deautomatisoivat rakenteen rikkoen kiinteitä odotuksia ja taaten systeemille ennalta-arvaamattomuuden (tätä kuvasin ”säännönmukaisuuden rikkomisen” yhteydessä). Kerronnan tasolla se ilmenee siinä, että jos ei-taiteellisen tekstin syntagmatiikka on saman kaltaisten elementtien (”kirjaintaso”, ”tavutaso”, ”sanataso”, ”lausetaso” jne.) konsekvenssia, niin *taiteellisen syntagmatiikka on erilaatuisten elementtien konsekvenssia*. Taiteellisen tekstin kompositio rakentuu

---

<sup>17</sup> Lotman (1989) s. 71.

<sup>18</sup> Mieleen tulee uudelleen säveltäjä Ernest Pingoudin toteamus: ”Uskonto ja aistillisuus - siinä miltei kaiken suuren musiikin vanhemmat!” Asian voi muunnella muodolliselle tasolle seuraavasti: uskonto -- sana; ja aistillisuus -- keho/kuva.

<sup>19</sup> Lotman (1989) s. 70 - 71.

funktionaalisesti erilaatuisten elementtien yhteenliittämisenä ja eri tasojen rakennedominanttien yhteenliittämisenä. ...

Taiteellinen teksti ei puhu meille yhdellä äänellä, vaan moniäänisenä ja polyfonisena kuorona. Monimutkaisesti organisoidut yksittäiset systeemit (rytmisen systeemi ja tonaalinen melodia/harmonia-systeemi) leikkaavat toisiaan muodostaen semanttisesti hallitsevien momenttien ketjun.<sup>20</sup>

Nyt tutkielman alussa luonnehtimaani jazzin elementtiajatteluun tulee syvyyttä, kun ajatellaan, että ei ”rytmiruno” yksin eikä yksittäinen sävelkorkeus ilman rytmiä tai edes yksityinen sointu ilman laajempaa kontekstia muodosta taiteellista tekstiä eikä kerronnan vaikutelmaa<sup>21</sup>, vaan tämä löytyy nimenomaan näiden leikkauspisteestä. Lotmanin mukaan ”syntagmaattinen rakenne on vaikkapa vain kahden elementin yhdistämistä ketjuksi. Näin ollen jotta se voisi toteutua tarvitaan välttämättä vähintään kaksi elementtiä ja mekanismi niitä yhdistämään”. Ja edelleen: ”Jotta nämä kaksi elementtiä voitaisiin yhdistää, niiden on oltava olemassa yksittäisinä. Sen vuoksi kysymys tekstin segmentoinnista, sen jakamisesta osiin on keskeisimpiä kertovan teoksen laatimisessa.”<sup>22</sup> Tutkielman alkupuolella totesin, että jazzissa musiikin perinteiset elementit ovat vielä mielenkiintoisesti ”primitiivisesti” erillään, mikä seikka on merkittäväällä lailla helpottanut tarkastelua. Mekanismi, joka ne jazzissa yhdistää toisiinsa, on symmetrinen kaava-ajattelu, jota molemmat elementit, sekä rytmi että melodia/harmonia ”tottelevat”. Segmentoinnin ongelmaan olen jo aiemmin ottanut selvän kannan: harmoniaa ei pidä jättää huomioon ottamatta.

Lotmanin hengessä voidaan ajatella, että kerronta myös musiikissa on ”aina tyyppirakenteen voittamista”. Jazzin elementtiajattelu tavallaan *ylitetään* seuraavan Lotmanin huomion myötä: ”On huomattava, että

---

<sup>20</sup> Lotman (1989) s. 72.

<sup>21</sup> Muistan, miten ”me jazzinharrastajat” teini-iässä 1960-luvulla vakavissamme keskustelimme aiheesta asettaen kysymyksen jotenkin tähän tapaan: ”onko jazzin rumpusoolo vielä musiikkia”? Lotmanin hengessä ajatellen se ei siis vielä ole taiteellista kerrontaa. Tai ehkä se kuitenkin eräässä mielessä on: hahmopsykologiasta muistamme, että (musiikin) elementtejä voidaan muuttaa ja tilapäisesti poistaaakin ilman että kvaliteetti kärsii. Jos rumpusoolo soitetaan tiukasti ”rakenteeseen”, niinkuin sanotaan, odotusjärjestelmä säilyy ja musiikilliset merkitykset näin voivat eräässä mielessä toteutua. Sitäpaitsi rumpusoolo on aina vahva *kontrasti* muuhun kokonaisuuteen tarjoten näin ehkä jotakin ”erikoismerkityksiä”.

<sup>22</sup> Lotman (1989) s. 73.

tekstin merkitsevien katkelmien jatkumo voi tuottaa kerronnan ylemmän tason rakenteen, jolla tekstin merkitsevät kuvalliset, sanalliset ja musiikilliset osat eivät jakaudu saman momentin eri tasoiksi, vaan momenttien jatkumoksi eli kerronnaksi”.<sup>23</sup> Toisin sanoen musiikkiteksti, lineaarinen jazz erityisesti, jonka ’momenteilla’ on taipumus lomittua, on ’totaliteetti’, kokonaismerkki, jonka *kerronta* piilee sen ’momenttien’ jatkumossa - käyttäkseni tässä edelleen fenomenologista sanastoa. Tämän saman ajatuksen esitin jo edellisessä luvussani jazzin paradigmaattisen analyysin ongelmia eritellessäni. Edellä on itse asiassa ollut koko ajan kyse harmonian merkittävyyden korostamisesta jazzmusiikissa - viime kädessä kuvio/tausta -konseptiosta.

Vielä Lotmanilta taustaa mahdolliselle jazzin kuvakerronnalle. Lotmanin mukaan ”tekstin mahdollisuus hajota tasa-arvoisiksi itsenäisiksi yksiköiksi tai niiden liittäminen kunkin funktionaalisen erikoistumisen seurauksena elimellisesti yhtenäisiksi syntagmaiksi tekee mahdolliseksi erottaa tekstin rakenteesta *konkreettisia tasoja*”.<sup>24</sup> Kun tässä tarkastellaan jazzimprovisaatiota kokonaismerkkinä, pidän jazzin chorus-rakennetta tästä näkökulmasta Lotmanin tarkoittamana pienimpänä mahdollisena tasa-arvoisena itsenäisenä yksikkönä. Jazz-choruksen harmoninen rakenne - ehkä improvisaatiota edeltävine sävellettyine teemoineen ja sen tunne- ym. lataukseneen - on *lähtökohta* ja sellainen riittävä kokonaisuus, johon voidaan ”ottaa kantaa” improvisaatiossa, kehitellään edeltävistä chorusista seuraus-choruksia jne., kuten aikaisemmin todettiin.

*Ensimmäinen taso* muistuttaa luonnollisen kielen foneemiketjuja. Minä puolestani kuvailin edellisessä luvussani jazzin ”kirjain-, tavu- ja sanatasoja” omassa ajatusleikissäni. Tällaisessa ketjujen yhdistämisessä ”merkitys ei ole vielä olennainen jokaiselle erilliselle yksikölle, vaan se syntyy juuri liittämisprosessissa”. *Toinen taso* on Lotmanin mukaan elementaari syntagmaattinen kokonaisuus - luonnollisesta kielestä analogiaa hakien lauseen tai tietyssä tapauksessa sanan taso - ajatusleikkiini edellä sisältyi myös jazzin ”lausetaso”. Voin ajatella, että tällainen jazzlause olisi inhimillisen hengityksen säätelämä ”jazzfraasi”. Jazzfraasi voi ”rajoittua molemmista ääripäistään rakenteelliseen taukoon”, mutta se ei ole välttämätön edellytys. Lisäksi tällaisen lauseyksikön (jazzfraasin)

---

<sup>23</sup> Lotman (1989) s. 73 - 74.

<sup>24</sup> Lotman (1989) s. 75.

sisäinen rakenne on Lotmanin hengessä ajatellen *kaksikoosteinen*, mikä tarkoittaa sitä, että elementtien (rytmi, melodia/harmonia) välille ”syntyy predikaattisuhde, joka edellyttää laadullista eroa, jolloin toinen elementeistä tulkitaan loogiseksi subjektiksi ja toinen predikaatiksi”. Näin ”toinen taso on aina *merkitsevien yksiköiden syntagmatiikkaa*”.<sup>25</sup>

*Kolmas taso* on Lotmania mukaillen lauseyksiköiden yhdistäminen lauseketjuiksi. Nyt ajattelen tässä ”jazzfraaseja” peräkkäin, joko selkeiden rakenteellisten taukojen erottamina tai jazzin lineaarisen tyylin mukaisesti pitkinä ketjuina. Lotmanin mukaan ”lauseiden jatkumo on organisoitu periaatteessa toisin kuin lause: se koostuu tasa-arvoisista elementeistä (lauseet suhteessa toisiinsa ovat funktionaalisesti tasa-arvoisia), rajan käsitettä ei ole sen rakenteessa ja sen laajeneminen uusia elementtejä lisäämällä voi olla käytännöllisesti katsoen rajaton. Rakenteellisen organisaation tyyppi tekee kolmannen tason rinnakkaiseksi ensimmäiselle.”<sup>26</sup> ”Legendan” mukaan Charlie Parker saattoi improvisoida 64 tahtia (”Cherokeeen” koko chorus) katkeamatta yhdellä hengityksellä! Kuitenkin tämä ilmiö siis edustaa vain muodollista tasoa.

*Neljäs taso* on Lotmanin mukaan juonen taso.

Se ei ole kolmannen automaattista yleistystä, koska yksi ja sama juoni voidaan esittää eri määrällä lauseita. Mutta juonen taso rakentuu samantyyppisesti kuin toinen, lauseen taso. Teksti jakautuu rakenteellisesti erikoistuneisiin segmentteihin, joilla ensimmäisestä ja kolmannesta poiketen on välittömästi semanttinen luonne, kuten toisenkin tason elementeillä. Näiden elementtien yhdistäminen muodostaa toisen tason lauseen - juoni rakentuu aina lauseen periaatteen mukaan.<sup>27</sup>

Musiikin ilmaisun abstraktista luonteesta johtuen jazzimprovisaation juonta, sen ”messagea” on vaikea konkreettisesti osoittaa; mutta kuten aiemmin todettiin, usein musiikki tuntuu kertovan, ja samalla se ei kuitenkaan sano mitään. Lotmanin hengessä voidaan ajatella, että ensimmäinen ja kolmas taso kuuluvat enemmän *ilmaisuu*n - niillä on siis enemmän muodollinen luonne eivätkä ne ole alttiita muutokselle - kun taas toinen ja neljäs *sisältöön*, termin lingvistiksessä merkityksessä. Näin ensimmäisellä ja kolmannella tasolla pääpaino olisi musiikillisessa

<sup>25</sup> Lotman (1989) s. 75.

<sup>26</sup> Lotman (1989) s. 75.

<sup>27</sup> Lotman (1989) s. 76.



kerronnassa, kun taas toinen ja neljäs viittaisivat korostuneesti ”kirjalliseen ja laajemmin yleiskulttuuriseen kerronnallisuuteen”? Musiikkiin sovellettuna ajatus on jossain määrin problemaattinen. Musiikissa - edelleen sen abstraktiudesta johtuen - kaikki kerronnan tasot ovat mielestäni merkityksellisiä; musiikin esteetiinen kieli *kokonaisuutena* on aina merkityksellinen. Mutta jos ajatuksesta pidetään kiinni, ehkä yhtenä esimerkkinä voisi jälleen mainita jo aiemmin esillä olleen John Coltranen alakuloisen *Alabama* -äänitteen, jonka kerronnallisena ”viestinä” tällöin olisi jonkinlainen yleisinhimillinen sosiaalisen ja rodullinen oikeudenmukaisuuden vaatimus. Näin ”Alabama” olisi Lotmania mukaillen ”tapahtuma, tapaus, joka on ristiriidassa jollekin tekstin tai tajuntamme keskeisen luokittelun lainalaisuudelle”, esim. suhteellemme rasismiin. Koska: Lotmanin mukaan ”taiteellinen teksti elää kaksinkertaisen jännitteen kentässä: toisaalta se heijastuu joihinkin elementtien järjestykselle tyypillisiin odotuksiin tekstissä, toisaalta samankaltaisiin odotuksiin elämässä”.<sup>28</sup> Musiikin ja elämän suhdetta pohdiskelin edellä esim. luvussa 3.6. Aina voidaan myös viitata tässä luvussa semiotiikan avulla paljastettuihin, jo aiemmin jazzin psykoanalyttisen tarkastelun yhteydessä mainittuihin ”tyhjiin rakenteisiin, jotka kokija täyttää omilla merkityksillään” tms.

### 5.2.3. Harmonian luonteesta

Millainen on sitten jazzin harmoninen liike luonteeltaan? Jazzimprovisaatio todellakin näyttää varsin syvällisesti juurtuneen nimenomaan tonaaliseen systeemiin ja sen äärimmäisiinkin laajennuksiin. Tekisi mieli jälleen Eero Tarastia mukaillen sanoa, että tonaalinen harmoninen järjestelmä on jazzmusiikissa ”laki”, joka perustuu niihin apriorisiin vakioihin, jotka kuuluvat lähes muuttumattomiin fyysisiin ja psykologisiin tosiasioihin ja mekanismeihin, kuten hän kirjoittaa<sup>29</sup> - tätä ajatusta pyrin seuraavassa selventämään. Toisaalta musiikin harmonia on kaikkein abstraktein musiikin parametreista ja siten kaikkein kauimpana elämästä - näin on helppoa yhtyä ajatukseen, että harmoninen elementti musiikissa on ”varattu” nimenomaan ja keskimääräistä enemmän ”puhtaalle” musiikkikokemukselle.

<sup>28</sup> Lotman (1989) s. 76 - 77.

<sup>29</sup> Tarasti (1973) s. 13 - 14. Musiikin ”sääntöjä” Tarasti luonnehtii tässä menettelytavoiksi, jotka liittyvät johonkin musiikkityyliin ja katoavat myös tämän tyylin mukana.

Juri Lotman on kirjoittanut: ”Ikonisen merkin muuntumiskyky kertovaksi tekstiksi on sidoksissa siinä oleviin liikkuviin elementteihin”<sup>30</sup>. Nyt on jälleen turvauduttava fenomenologiaan: Minun tajunnassani jazzin ”puhunnan taustat” muodostuvat eräänlaisista tonaalisista kentistä, voisi sanoa yksinkertaisesti sävellajeista, jotka ovat luonteeltaan ikäänkuin staattisia, ikonisia kuvia, mutta jotka kuitenkin sisällään jonkin verran elävät: tämä ”elävyys” tai ”liike” perustuu mitä suurimmassa määrin *alaspäisen kromaattisen liikkeen luomaan ’semanttiseen eleeseen’*. Tämä semanttinen ele on minulle nimenomaan identtinen ”energia-periaatteesta” johtuvan harmonisen jännitys/purkaus-tendenssin kanssa, joka musiikissa konkretisoituu alaspäisenä kromaattisena liikkeenä. Ensimmäinen esimerkki on mahdollisimman tyypillinen jazsmusiikin toistuva harmoninen kaava, 12 tahdin *blues*:

#### Nuottiesimerkki 68

Handwritten musical notation for a 12-measure blues progression in C major. The notation is written on three staves. The first staff shows measures 1-4 with chords C7, F7, C7, and a whole note C7. The second staff shows measures 5-8 with chords F7, a whole note C7, C7, and a whole note C7 with a sharp sign. The third staff shows measures 9-12 with chords Dm7, G7, C7, Am7, Dm7, and G7. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 4/4.

Toinen esimerkki on edelliseen verrattuna yhtä tyypillinen jazzin harmoninen kaava, joka perustuu *I got rhythm* -sävelmän sointukulkuun:

<sup>30</sup> Lotman (1989) s. 68.

## Nuottiesimerkki 69

Tässä luonnostelemani 'semanttinen ele' on tietenkin mukana myös musiikin melodisissa ilmiöissä, joita se ehkä jopa ohjailee - myös "against the changes" -periaate kuuluu ilmiön piiriin: *toimitaan po. elettä vastaan*. Mutta itse asiassa juuri tämän ohjauvus-tendenssin päädyin tämän 'eleen' jäljille. Musiikin sovitusharrastukseni myötä olen nimittäin joskus yrittänyt perehtyä ns. "taustojen" kirjoittamiseen sanokaamme vaikkapa laulua säestävälle jazzyhtyeelle. Huomio kiinnittyy perinteistä taustatyylä analysoitaessa 'oblicato'-äänten jatkuvaan alaspäiseen kromaattiseen purkaushakuisuuteen - jazz- ja viihdemusiikin tekstit ovat täynnä esimerkkejä tästä.

Esimerkiksi Charlie Parkerin improvisaatioissaan suosima laajasti ottaen laskeva melodinen linja, josta sittemmin tuli Parkerin seuraajien toimesta suorastaan bebopin yksi tavaramerkki, ikäänkuin myötäilee tätä kuvaamaani harmonian "semanttista elettä". James Kent Williams on Meyer-Narmour -analyysin avulla visualisoinut suuren joukon bebop-jazzteemoja. Schenker-metodin sukuinen analyysi perustuu toisaalta mitä suurimmassa määrin hahmopsykologian (Gestalt psychology) perusaksioomille, lähinnä valiomuotoisuuden laille ja sen johdannaisille: "hyvällä" hahmolla on samantyyppistä *jatkuvuutta* ja se pyrkii tiettyyn

täydellisyyteen ja *sulkeutuneisuuteen*. Toinen metodin perusajatus on käyttää hyväksi hyvin pelkistetyksi viittä jo antiikista periytyvää ns. runojalkaa (jambi, anapesti, trokee, daktyyli ja ”amphibranch”) sekä erilaisia nuolia, kaaria ja sulkuja hierarkisten rakenteiden visuaaliseksi selventämiseksi.<sup>31</sup> Analyysi-reduktion tuloksena havaittuja syvätasoja (’Form’, ’Process’) tarkastellessa voi panna merkille usein toistuvia laskevia ”syvälinjoja”, erityisesti lineaarisissa jaksoissa ja kuvioissa. Lineaarisista kuvioista Williams huomauttaakin: ”At the note-to-note level they seldom consist of more than five or six notes in a given direction. At higher levels, they may be more extended, but are also more apt to descend than to ascend”<sup>32</sup>.

Kromaattinen purkaushakuisuus tonaalisten kenttien sisällä ei kuitenkaan ole satunnaista, vaan kullakin hetkellisellä purkauksella on tietty maalinsa. Voidaan ajatella, että jazzimprovisaation ns. *maalisävelet* ovat tonaalisten kenttien semanttisten purkauseleiden eräänlaisia ”koordinaatiopisteitä”, topografian termiä käyttäkseni; Yksittäiset soinnut ovat tällöin ”karttakuvan” ikäänkuin koordinaattiruutuja, ja maalisävelet se reitti, jonka muusikko itse kartalta valitsee. Jazzin maalisäveltekniikka - tai myös aiemmin esillä ollut vertikaalisten sointujen ”avaaminen” horisontaaliseksi melodioiksi - voidaan ajatella eräänlaiseksi takaperoiseksi Schenker-metodiksi. Seuraavana jazzpianisti Hal Galperin esimerkki tästä jazzin perustekniikasta, jota Galper nimittää ”guide tone” -tekniikaksi - esimerkissä B on havainnollisuuden vuoksi esillä ainoastaan pelkät maalisävelet, jolle esimerkin A improvisaatiolinja on rakentunut:<sup>33</sup>

---

<sup>31</sup> Williams (1982) s. 172 - 192.

<sup>32</sup> Williams (1982) s. 283 - 284.

<sup>33</sup> Galper, Hal (1991): ”Melody and embellishment (Part 2)”, *Down Beat*, April 1991. s. 58. Petri Toiviainen on käyttänyt maalisäveltekniikkaa menestyksellisesti hyväkseen rakentaessaan ATK-avusteisesti jazzimprovisaatiota oppivan ja tuottavan hermoverkon, ks. esim. artikkeli Toiviainen (1992).

Nuottiesimerkki 70

**THE BOP-NESS MONSTER**

**HAL GALPER**

*Example A*

© 1990, AMENABLE MUSIC

Chords for Example A:  
Staff 1: BbΔ, G7 Alt, C-7, F7 Alt, BbΔ, 3, G7-9  
Staff 2: C-7, F7 #9, BbΔ, Bb7, EbΔ, Edim, BbΔ, G7-9  
Staff 3: 1. C-7, F7 | 2. C-7, F7, BbΔ | A-7b5, D7 Alt  
Staff 4: G7 #11, G7, G-7, C7#9  
Staff 5: C-7, Cm7-5, F7#9

*Repeat first eight bars; take second ending*

*Example B*

Chords for Example B:  
Staff 1: BbΔ, Eb/G7 alt, C-7, Db/F7 alt, BbΔ, G7-9, C-7, Db/F7#9  
Staff 2: BbΔ, Bb7, EbΔ, A/Cdim7, BbΔ, G7-9 | 1. C-7, F7  
Staff 3: 2. C-7, F7, BbΔ | G/A-7b5, Bb/D7alt, A/G7#11  
Staff 4: A-/G7, C-7b5, G-7b5/F7#9, D/C7#9, Ab/C7#9, C-7  
Staff 5: C-7b5, Db/F7#9

Miten jazzin kokonaistekstin lineaariset, syntagmaattiset ketjut sitten muodostuvat? Vastaus on yksinkertainen: lineaarisesta taustasta värittämällä sitä rytmien ja harmonian leikkauspisteessä, värittäen,

painottaen ja alleviivaten. Sävellaji antaa improvisoinnin perustana olevaan kaavaan ('taustaan') ikonisen, *kuvallisen* ulottuvuuden, jota solisti vain pyrkii "maalaamalla täydentämään ja selventämään". Lähtökohta on kuitenkin eräällä tapaa staattinen muoto, kuten jo tutkimussuunnitelmassani aikanaan kirjoitin; tätä staattista kuvaa tietenkin vielä täydentää se tietty jazzmusiikin 'kuvioiden' sisällöllinen malliajattelu, josta on ollut edellä puhe. Ja tähän staattisuuteen jazz taiteena juuttuisikin, ellei olisi olemassa edellä luonnosteltua 'vastuksen ideaa' tai pyrkimystä "maailman mallin järkyttämiseen", josta edellä oli puhetta.

Väliin muutama sana "värittämisen fenomenologiasta" - nämä seikat pohjaavat nyt puhtaasti omiin kokemuksiini, mutta luulen että niillä silti on yleispätevyyttä. Ymmärtääkseni modernin jazzin merkityksen kannalta sen laajat, runsaasti kromaattisia muunnoksia sisältävät soinnut ovat hyvin keskeinen tekijä. Jännittävistä, ehkä runsaastikin dissonanssia sisältävistä soinnuista improvisoiva muusikko saa huomattavasti enemmän virikkeitä ja innoitusta omaan soittoonsa kuin esim. pelkästä kolmisointu-harmoniasta. Jo 4-sointuharmonian korrekti hajoittaminen on ensi askel tähän suuntaan: hajoitetuissa soinnuissa väliäänä voi helposti liikutella, mistä seuraa lisää ilmettä, väriä, liikettä. Laajat soinnut myös soivat hajoitettuna paremmin antaen näin solistille inspiraatiota ja "tilaa" painottaa tiettyjä säveliä ehkä hyvinkin epäsovinnaisesti sointujen ja sointujaksojen päällä. Jälleen haluaisin sanoa, että tausta määrittelee pitkälle sen, millaisia ovat kuviot.

Kertaan nyt sen - Pousseuriinkin tukeutuen - että jazzmusiikin harmonis-melodisissa väreissä musiikin vertikaalinen ja horisontaalinen todellisuus yhtyvät. Jazzin harmonia ja melodia ovat yhtä, ne ovat "saman asian kaksi eri puolta", vertikaalinen väri-aspekti, ja horisontaalinen väri-aspekti. Mutta samalla kun nämä värit viittaavat johonkin ulkoiseen (Pousseur), ne ovat myös tapahtumia sinänsä, jotka eivät viittaa mihinkään muuhun kuin ehkä ihmisen sisäiseen maailmaan - ellei katsota että ne viittaavat itseensä fysikaaliseen luontoon, harmoniseen yläsävelsarjaan tms. Värien (harmonian) kautta melodialla on sekä ulkoista että sisäistä merkitsevyyttä - siis tässä rajalla myös 'ulkoinen' ja 'sisäinen' yhtyvät. Tärkeä tekijä, joka liittyy väreihin, on 'inspiraatio'. Se näyttää saavan "sytykkeensä" nimenomaan soinnista, klangista, musiikin väreistä, kuten aiemmin todettiin.

Melodia on kieltämättä musiikin itseriittoisin elementti: Voidaan ajatella, että se sisältää kaiken sen tarvittavan tiedon, jota tarvitaan myös musiikin sisällön analysoimiseksi. Melodia sisältää itsessään ajatuksen rytmistä, ja sitäpaitsi kokenut kuulija ”kuulee” pelkässä melodiassa myös harmonian (taustan) - koska ne ovat yhtä.<sup>34</sup> Rytmä on - vaikka sitä pidetään musiikin ’ensimmäisenä’ elementtinä - vähiten vain musiikille ominainen, jotakin siihen ”ulkoa tuotua”, kun taas harmonia/melodia ovat kaikkein välittömimmin musiikkiin liittyviä elementtejä. Melodiassa on siis kaikki välitön musiikillinen vaikuttavuus. Ja kun melodia jazzissa luopuu myyttisestä toistostaan, mahdollisista yhteyksistään afrikkalaiseen sävelkielellisyyteen, pentatoniikasta ym. ja saa kumppanikseen eurooppalaistyypin, tasavireisyydelle perustuvan funktionaalisen harmonian, mitä ”primitiivisissä” musiikkikulttuureissa ei tunneta, on se musiikin kaikkein ”omin” elementti. Jazzin idiomi on valmis.

Nyt alamme päästä ”teoriani” ytimeen. Entäpä mitä tapahtuu kun sävellaji selkeästi vaihtuu harmonisen kaavan sisällä? Sävellajin (kentän) vaihtuessa - siis modulaatiossa - taustana oleva ”värikylläinen mutta vielä luonnosmainen kuva” vaihtuu toiseksi - Pousseur ehkä sanoisi: tonaalinen väri vaihtuu; tai jos yksittäisiä sointuja painotetaan voimakkaasti, ”vaihdetaan karttalehteä”. Tällöin vaihtuvien kenttien (sävellajien) suhteet luovat vaikutelman ohikiitävästä *kuvasarjasta*, jota improvisoiva muusikko koko ajan ”maalaten selventää ja täydentää” - aiemmin muussa yhteydessä esitin vertauksen improvisaatiosta ”kuvituksena omaan fantasiaelokuvaan”! Haluan toistaa sen tässä uudelleen, tällä kertaa puhtaasti musiikin materiaalisen tarkastelun yhteydessä. Seuraavassa esimerkissä Jerome Kernin *All the things you are* -sävelmän sävellajisuhteet (kentät, kuvat): Ab - C - Eb - G - E - Ab. Sävellajeissa esiintyy aluksi nouseva piirre - sitten laskeva:

---

<sup>34</sup> Ajatus on vanha: Jo Jean-Philippe Rameau esitti 1700-luvun alkupuolella ajatuksen, että ”melodia on peräisin harmoniasta”. Samaan tapaan kuin klassinen musiikki luopui 1700-luvulla luonnosta harmonian hyväksi, myös jazz 1940-luvulta lähtien osittain luopui myyttis-runollisesta, luonnollisesta melodiikastaan uuden semantiikan, uuden romaattisen harmonian hyväksi. Esim. Lester Youngin melodiikka edustaa vielä bebopia varhaisempaa, ”luonnollista”, diatonista lähestymistapaa: Youngia ja hänen koulukuntaansa onkin joskus luonnehdittu ”valkoisten koskettimien” musiikiksi tms.

Nuottiesimerkki 71

# All The Things You Are

Music by Jerome Kern  
Lyric by Oscar Hammerstein II

Med. Swing (Intro)

♩ = 128

Intro musical notation with chords: D<sup>b</sup>7(#9), C7(#9), (F<sup>b</sup>7 x), (E<sup>m</sup>7), A7, (fine - on repeat).

**A** F<sup>m</sup>7 B<sup>b</sup>m7 (E<sup>m</sup>7 E<sup>b</sup>7) A7 A<sup>b</sup>m7

You are the prom - ised kiss of spring - time that

D<sup>b</sup>MA7 Dm7 G7 CMA7

makes the lone - ly win - ter seem long.

Cm7 Fm7 (Bm7 E7) E<sup>b</sup>MA7

You are the breath - less hush of eve - ning that

A<sup>b</sup>MA7 A<sup>m</sup>7(b9) D7 GMA7

trem - bles on the brink of a love - ly song. You are the

**B** A<sup>m</sup>7 D7 GMA7

an - gel glow that lights a star, The dear - est

F<sup>#</sup>m7(b9) B7 E<sup>m</sup>7 C7(#5)

things I know are what you are.

**C** Fm7 B<sup>b</sup>m7 (E<sup>m</sup>7 A7) A<sup>b</sup>m7

Some day my hap - py arms will hold you, And

D<sup>b</sup>MA7 G<sup>b</sup>7 Cm7 B<sup>o</sup>7

some day I'll know that mo - ment di - vine, When

B<sup>b</sup>m7 E<sup>b</sup>7 A<sup>b</sup>6 (G<sup>m</sup>7(b9) C7)

all the things you are are mine.

Use Intro to end (fermata on repeat).



Tässä yhteydessä haluan tuoda tarkastelun piiriin vielä yhden myyttisen ajatuksen josta ei ole ollut aiemmin puhe. Tarkoitan *matkan myyttiä*, jolla haluan selittää pienimuotoisessa jazzsävelmässä ilmenevää harmonista kehitystä: Edellä on luonnehdittu jazzin harmonista chorus-kaavaa eräänlaiseksi suurlopukkeeksi, jossa ”lopullista purkausta” vain viivästetään ja moniselitteistetään. Jos (yleensä) muusikoilla ja muilla taiteilijoilla onkin lähes vaistomainen mieltymys matkusteluun ja uusien vaikutteiden saamiseen ”taustaa vaihtamalla”, matkan myytti musiikin harmoniassa toteuttaa tämän matkan (viivästämisen) *symbolisesti*: ”käydään jossakin ja tullaan takaisin”<sup>35</sup>. Tässä yksi kirjallinen kuvaus ensiksi ”alkutilanteesta”, ”pelin avaamisesta” ja sitten itse myytistä jazzpianisti Hal Galperin sanoin:

Cannonball Adderley once advised me to ”make sure you have a good, strong beginning and ending to your solo because the listener doesn’t hear what’s going on in the middle.” ... Although Cannonball’s advice may appear cynical at first, it is founded on the most basic principle of performance psychology: It is the performers responsibility to get the listener’s attention and involve him in the performance, to ”take him on a trip,” then release him from that involvement so the next soloist can do the same. It would seem that, to Cannonball, as well as to the audience, the ”trip” is more important than the content of the solo.<sup>36</sup>

Jazzfraasi” operoi aina harmonian yhteydessä. Nyt ”jazzin puhunnat” saavat aivan uusia ”lopullisia” merkityksiä riippuen siitä, ”missä mielessä ne lausutaan” ts. ”missä vaiheessa matkaa ne ilmenevät” suhteessa rytmis-harmoniseen strukturaaliseen korkohierarkiaan, kun niihin lisäksi siis liittyy vertikaalinen melodinen ulottuvuus. Vasta melodis-harmoninen ulottuvuus jazzfraasissa viimeistelee sen lopullisen sanoman, ”juonen”, kuten edellä mainitsin. Gino Stefani viittaa ohimennen tähän luonnostelevaan ilmiöön kirjoittaessaan: ”Näin esimerkiksi Beethovenin Viidennen alun harmoninen kaksiselitteisyys (c-molli/Es-duuri) koetaan emotiivisena latauksena ja jännityksenä, ja sonaattimuodossa paluu perussävellajiin kertauksessa kehittelyn soinnullisten tapahtumien jälkeen merkitsee ’kotiinpaluun’ kerronnallista laukeamista”.<sup>37</sup>

<sup>35</sup> Jazzissa tullaan aina takaisin. Sen sijaan kaupallisen iskelmän kliseemäinen tehokeino saattaa olla edelleenkin kertosaheen esittäminen viimeisen kerran esimerkiksi puoli sävelaskelta korkeammasta sävellajista, jolloin symbolisesti ”kohotaudutaan” ja jäädytään lopuksi tähän mentaaliseen tilaan.

<sup>36</sup> Galper (1994) s. 72.

<sup>37</sup> Stefani (1985) s. 34.

Ja vielä Juri Lotmanilta näkökulma viimeksi esitettyyn: Juonellisuuteen liittyy Lotmanin mukaan kertojan kyky muuttaa kertomuksensa tiettyjä elementtejä harkintansa mukaan siksi, että juonitapahtuma on maailman konstruktion rikkomista. Näinollen esim. ”säännönmukaisuuden rikkominen” jazzissa, sattuma, jos se ”tapahtuu aina tai riittävän usein se kuuluu jo itse maailman konstruktion ja kerronta menettää juonellisuutensa”. Kypsät jazzmuusikot käyttävätkin esim. polyrytmisiä efektejä melko säästeliäästi, jolloin niiden yllätyksellinen teho säilyy. Edelleen Lotmanin mukaan:

Ei olekaan sattuma että juonellisuus syntyy taiteenlajeissa, joissa sankarilla on ehdollinen ja todellista elämää suurempi riippumattomuus olosuhteista - matkakertomuksissa, mielikuvutus- ja salapoliisikertomuksissa. Sankarin mahdollisuus muuttaa paikkaa tiettyjen seutujen ja maisemien tilassa, sosiaalisessa maailmassa suhteessa tiettyyn yhteiskunnalliseen ympäristöön ja yhteiskunnallisiin oloihin, moraalisesti suhteessa hänen luonteensa entisiin tiloihin jne., on juonellisuuden ehdoton edellytys.<sup>38</sup>

Nyt voidaan ajatella, että ’matkan myytti’ jazzissa - chorus-rakenteen kaavamaisesta luonteesta johtuen - on tavallaan rakenteellistunut. Jazzin juonen tausta onkin toistuvaa, *determinististä*, saman ”matkakertomuksen” värittämistä illasta toiseen - samalla kun se viehättää illasta toiseen. Nyt on syytä huomauttaa, että sointupohjaa kyllä varioidaan jatkuvasti, mutta vain tiettyjen melko tiukkojen perinnäistapojen puitteissa. Mutta mikä kaikkein tärkeintä, jazzharmonia on aina sankarin valittavana ”myyttiset kaksi eri tietä”; tätä ajatusta luonnehdin pian.

\*\*\*

Vielä kuitenkin muutama sana ’matkan’ myytistä, jota olen edellä niin voimakkaasti korostanut jazzharmonian yhteydessä. Jungilaisesta kirjallisuudesta olen toistaiseksi löytänyt vain viitteitä tästä sinänsä merkittävästä ns. transkendenssisymbolista. Joseph L.Hendersonin mukaan tämäntapaiset symbolit ”ilmaisevat ihmisen tarvetta vapautua jokaisesta sellaisesta olemisen tasosta, joka on liian kypsytön, liian kiinteä tai lopullinen. Toisin sanoen ne koskevat ihmisen vapautumista - tai transkendenssia - kaikista olemassaolon rajoittavista muodoista hänen

---

<sup>38</sup> Lotman (1989) s. 78 - 79.

siirtyessään kehityksessään kohti ylempää tai kypsempää vaihetta.” Jung on kirjoittanut ”psyhyken transkendenttisesti funktiosta”, jonka välityksellä ihmisen on määrä saavuttaa korkein päämääränsä, joka on yksilöllisen *itsen* mahdollisuuksien täysi toteuttaminen. Po. symbolit ovat siten symboleja, jotka edustavat pyrkimystä tähän päämäärään. Hendersonin mukaan ”yksi kaikkein yleisimpiä tämän tyyppisen transkendenttisen vapautumisen unisymboleja on yksinäinen matka” ... tms. Tuntemattomille alueille pyrkivät tutkimusmatkajat tarjoavat osuvan esimerkin transkendentille ominaisesta vapautumisesta, murtautumisesta turvallisten rajojen ulkopuolelle. Lisäksi Hendersonin mukaan:

... *lintu* on kaikkein osuvin transkendentin symboli. Se edustaa erityistä intuition lajia, joka toimii ”meedion” välityksellä, toisin sanoen käyttäen välittäjänä yksilöä, joka kykenee saamaan tietoa etäisistä tapahtumista - tai asioista, joista hän ei tietoisesti tiedä mitään - vaipumalla transsin kaltaiseen tilaan.<sup>39</sup>

On selvää, että jazzin kenties suurimman legendan, Charlie Parkerin lempinimi *Bird* (lintu) ei voinut tulla sattumalta, vaan tosiasiasa symboloi jotakin hyvin syvällisiä tunteja ja uskomuksia.

\*\*\*

Marja Vuori on on tutkinut artikkelissaan kirjallisuuden valossa ’soivan mielikuvan’ käsitettä - otan seuraavassa esille eräitä pääkohtia hänen esityksestään oman esitykseni tueksi. Vuoren mukaan ”nykyisin kuvankaltaista prosessointia pidetään kielenkaltaisen prosessoinnin rinnalla tapahtuvana prosessointimuotona”. Jo Aristoteles kirjoitti aikanaan suoraan aistimuksista ja myös epäsuorasti muistin kautta syntyvistä mielikuvista - samoja johtopäätöksiä, joihin myös Kosslynin ryhmä Yhdysvalloissa on viime aikoina empiirisesti päätenyt. Edelleen Vuoren mukaan visuaalisten - tai spatiaalisten - mielikuvien tutkijat, esim. H.Gardner, määrittelevät nykyään mielikuvan käsitteen suunnilleen seuraavasti (suluissa oleva lisäys minun):

”Mielikuva on pitkäkestöisen muistin pohjalta generoitu, aktiivisessa muistissa sijaitseva, tilapäinen spatiaalinen esitys”<sup>40</sup>. Mielikuva on siis muistuma, joka aktivoituu kuvana. Se

<sup>39</sup> Henderson (1991) s. 149 - 152.

<sup>40</sup> Alkuperäinen lähde: Gardner, H. (1987): *The Mind's New Science, A History of the Cognitive Revolution*, Harper Collins Publishers, USA, s. 326 - 328).

voi olla myös läsnäolevasta kohteesta syntynyt. Oleellinen ero propositionaaliseen (esim. kielellinen väite) informaatioon nähden on sen esittämistapa. Mielessä oleva tieto ei ole luettelo oleellisista piirteistä tai assosiaatioverkko, vaan kuva, jonka muoto on analoginen alkuperäisen kohteen muodon kanssa. Vaikka meistä tuntuu tiettyä esinettä, huonetta tai tilannetta muistellessamme, että sen kuva on sellaisenaan siirtynyt mieleemme, olemme huomaamattamme tajunneet sen elementtien suhteet. Siten valmiissa mielikuvassa on kaikki oleellinen informaatio yhdellä kertaa läsnä.<sup>41</sup>

Nämä ajatukset eivät ole kaukana siitä, mitä tutkielman alussa esitin jazzin hahmopsykologisen ja strukturalistisen tarkastelun yhteydessä. Mutta onko mielikuva sitten pelkästään staattinen, siis kuin kuva, vai voiko se muuttua, voiko siinä olla liikettä elokuvan tapaan, kuten edellä väitin?

Marja Vuoren siteeraamat sekä W.H.Trusheim että Susanne Langer näyttävät tutkimustensa perusteella ajattelevan näin. Näin Vuori päätyy erottamaan toisistaan musiikillisen kuvittelun ja musiikillisen ajattelun. Vuori jatkaa:

Soivan mielikuvan syntyminen edellyttää käsitystä kappaleen rakenteesta, sen elementtien suhteista, struktuurista. Mielenkiintoiseksi tämän struktuurin tekee kuitenkin sen ajallisesti muuttuva luonne, jatkuvasti muuttuva muoto. Juuri ajallisuudesta johtuu, ettei soivassa mielikuvassa kaikki informaatio voi olla läsnä samanaikaisesti. Mielikuvahan syntyy mieleen vähitellen. Tässä suhteessa se eroaa siitä mielikuvakäsitteestä, jonka visuaalis-spatiaalinen tutkimus on tuonut esiin ja muistuttaa pikemminkin sisäistä puhetta pala palalta muodostettavan peräkkäisrakenteensa vuoksi. Olisiko siis sittenkin ajateltava, että soiva mielikuva ei olekaan kuvamainen vaan puheenkaltainen rakenne?

Tutkiessamme mielikuvan käsitettä suhteessa muihin modaliteetteihin huomaamme, ettei ajallinen luonne sulje pois mielikuvan olemassaoloa, sillä myös koskettamiseen ja liikkeeseen liittyvät mielikuvat voivat muodostaa ajallisia jatkumoa. Tarkemmin ajatellen eivät myöskään visuaaliset ja spatiaaliset mielikuvat ole sidoksissa staattiseen olotilaan, niitä voidaan käänellä mielessä, ne voivat muuntua tai muodostaa aikasarjoja.

Vaikka propositionot ovat sidoksissa ajalliseen peräkkäisrakenteeseen (sillä nehen syntyvät mieleen peräkkäisrakenteena pala palalta hahmotettavasta struktuurista), mielikuvan ja proposition ero ei ole peräkkäisrakenteessa. Se mikä erottaa mielikuvan ja proposition toisistaan on struktuurin suhde merkitykseen. Kuvankaltaisessa ajattelussa merkitys

---

<sup>41</sup> Vuori, Marja (1993): ”Soivan mielikuvan käsitteestä”, *Musiikki* 1-2/1993, s. 99 - 100.

liittyy struktuuriin sinänsä, toisin sanoen mielikuvan muodostamiseksi riittää, että on ymmärtänyt struktuurin. tämä ei tarkoita sitä, että liikuttaisiin kokonaan ”merkityksettömällä” tasolla, sillä mielikuvan informaatio on sen struktuurissa. Kielenkaltaisessa ajattelussa tilanne on toinen: struktuurit eivät sinänsä tarkoita mitään ennen niiden liittämistä etukäteen sovittuihin merkityksiinsä eli johonkin, jota ei ole suoraan havaittavissa struktuurista. Esimerkiksi lukiessamme tekstiä tai kuunnellessamme puhetta tiedämme, mitä tietyt äänne- tai kirjainyhdistelmät merkitsevät, koska olemme oppineet ne.

Koska musiikin struktuureille ei ole mahdollista määritellä tarkkoja merkityksiä (”sanastoa”), niiden merkitys vaihtelee kontekstin eli esiintymistiheyden mukaan. Tässä mielessä musiikki on ”ajallista kuvaa”, ja on perusteltua puhua soivista mielikuvista.<sup>42</sup>

Lopultakin soivat mielikuvat tekevät myös mahdolliseksi kuvitella etukäteen sellaista, mikä ei vielä ole läsnä<sup>43</sup> - eli transsendoitua ei-olevaan, kuten fenomenologit sanovat. Kaikkinainen taiteellinen toiminta onnistuakseen edellyttää tätä tekijää, lapsenomaista transsendoitumista ei-olevaan, tai sanokaamme lyhyesti: mielikuvitusta.

#### 5.2.4. Harmoninen yläsävelsarja

Uskon, että jazzharmonian ajattelu - ja yleensä länsimainen tonaalinen harmonia - ei ole sattumalta kehittynyt sellaiseksi kuin se on - niinkuin ei jazzkaan. Syvennän seuraavassa vielä ajatustani ”kuvien sisällä tapahtuvista eleistä”. Seikat, jotka esitän, ovat sinänsä triviaaleja, mutta tulevat nyt esille hiukan uudessa valossa. Tehdäänpä seuraavanlainen koe. Otan aluksi esille harmoniset yläsävelsarjat (vain niiden alkupäästä) rakennettuna kaikille 12 kromaattisen asteikon sävelelle:

---

<sup>42</sup> Vuori (1993) s. 100 - 103.

<sup>43</sup> Vuori (1993) s. 101.

Nuottiesimerkki 72

"C-sarja"

5. 7.

"C#-sarja"

5. 7.

"D-sarja"

5. 7.

"Eb-sarja"

5. 7.

"E-sarja"

5. 7.

"F-sarja"

5. 7.

The image displays six systems of piano accompaniment for guitar chords, each consisting of a treble and bass clef staff. The systems are labeled as follows:

- "F#-sarja": Treble clef has a whole rest followed by a half note G#4, quarter note A4, quarter note B4, and quarter note C#5. Bass clef has a whole rest followed by a half note F#2, quarter note G2, and quarter note A2. Fingering numbers 5 and 7 are shown below the treble staff.
- "G-sarja": Treble clef has a whole rest followed by a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, and quarter note C5. Bass clef has a whole rest followed by a half note G2, quarter note A2, and quarter note B2. Fingering numbers 5 and 7 are shown below the treble staff.
- "Ab-sarja": Treble clef has a whole rest followed by a half note Ab4, quarter note Bb4, quarter note C5, and quarter note D5. Bass clef has a whole rest followed by a half note Ab2, quarter note Bb2, and quarter note C3. Fingering numbers 5 and 7 are shown below the treble staff.
- "A-sarja": Treble clef has a whole rest followed by a half note A4, quarter note B4, quarter note C5, and quarter note D5. Bass clef has a whole rest followed by a half note A2, quarter note B2, and quarter note C3. Fingering numbers 5 and 7 are shown below the treble staff.
- "Bb-sarja": Treble clef has a whole rest followed by a half note Bb4, quarter note C5, quarter note D5, and quarter note Eb5. Bass clef has a whole rest followed by a half note Bb2, quarter note C3, and quarter note D3. Fingering numbers 5 and 7 are shown below the treble staff.
- "H-sarja": Treble clef has a whole rest followed by a half note H4, quarter note A#4, quarter note B4, and quarter note C#5. Bass clef has a whole rest followed by a half note H2, quarter note A2, and quarter note B2. Fingering numbers 5 and 7 are shown below the treble staff.

Kuvitellaan seuraavaksi sointujen tyypillisiä harmonisia liikkeitä yksinomaan sointujen juurisävelten yksiaänisenä liikkeenä kiinnittäen samalla huomio näiden juurisävelten synnyttämien harmonisten yläsävelsarjojen suhteisiin. Tässä voidaan todeta ensiksikin seuraavaa:

Urbaani blues, jazz alunperin ja esimerkiksi 'rock and roll' -musiikki ovat

hyvin dominanttiseptimisointu-väritteistä musiikkia. Bluesin, jazzin ja rockin soinnulliset perusfunktiot  $I^7 - IV^7 - V^7$  (esim.  $C^7 - F^7 - G^7$ ) saavat luonnollisen perustelunsa näiden sointujen juurisävelten (C, F ja G) synnyttämistä harmonisista yläsävelsarjoista: 5. ja 7. yläsävel yhdessä juurisävelen kanssa tuottavat edellä mainitut perussoinnut. Musiikkipsykologiasta on muistettava, että nämä rakenteet, harmoniset yläsävelsarjat ovat tietyin edellytyksin jopa kuultavissa 7. yläsäveleen saakka. Voidaan siten sanoa, että myös jazzin harmonisissa progressioissa niin yleinen  $dom^7$ -sointu on luonnon itsensä antama. Maailman luonnollisin sointu on tietenkin  $dom^9$  (#11) -sointu! Soinnullisesta ajattelusta puhuttaessa voidaan tietenkin aina kysyä, mikä tekee soinnun. Pelkistetyimmillään - kun on kyse kolmisointuharmoniasta - terssi tekee soinnun, tai - kun on kyse nelisointuharmoniasta - terssi ja septimi; kun lisäksi ajatellaan, soinnun perussävel on jazzissa aina jo 'annettu'. Heti avosävyisten, soinnuttomien oktaavien ja kvinttien jälkeen nimenomaan "maagiset" 5. ja 7. harmonisen yläsävelsarjan sävelistä ovat näitä soinnun tuottavia yläsäveliä. Vaikutelman luominen harmonisesta progressiosta edellyttää aina jännityksiä ja niitä seuraavia purkauksia: kaikkein verevimmin tämä ilmaistaan tritonuksilla ja niiden purkauksilla, ei joillakin soinnullisilla tai avosävyisillä intervaleilla. *Puolisävelaskel-liike* koetaan kaikkein tehokkaimpana jännityksen purkausta ilmentävänä eleenä - kokosävelaskel-purkaus ei ole yhtä tehokas. Lisäksi puolisävelaskel-liike alaspäin on jotenkin "*auditiivis-visuaalisesti*" omaa luokkaansa tehokkuudessaan.

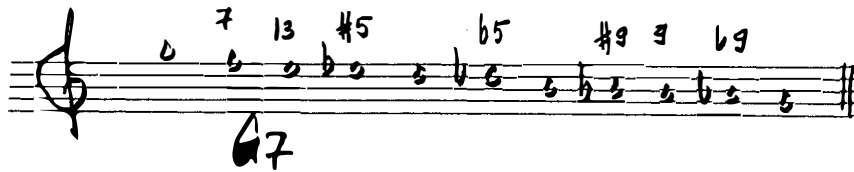
Muutama sana sekunti-intervallista ja sen luonteesta harmonisten kenttien "teoriassani". Aluksi tietenkin *diatoninen sekunti* edustaa eräässä mielessä ensimmäistä vaihetta, joka taustalähtöisesti merkityksellisenä määrittelee osaltaan kentää, sävellajia. Enimmäkseen *diatonisten suurten sekuntien* pentatoniikka, joka karttaa pieniä sekunteja, edustaa mielestäni tyypillistä melodista *taustakuvallisuutta*, mutta myös *diatoniset pienet sekunnit* olennaisesti diatoniseen harmonia-systeemiin kuuluvina vahvistavat taustakuvallisuutta tuoden systeemiin kuitenkin orastavaa dynaamisuutta: kuullaanhan sävelliikkeet "ti-do" tai "fa-mi" eräänlaisina jännityksen purkauksina yhdessä aivan tietyssä "kentässä", C-diatoniikassa eli C-duurissa. Blues-kromatiikan käyttö ei olennaisesti muuta tätä kuvaa. Sen sijaan *kromaattinen pieni sekunti* - itsessään neutraalina ja



merkityksettömänä<sup>44</sup>, ”ei-mihinkään kuuluvana” - tavallaan vapautti jazzin melodisen tekstin - kahdellakin tavalla:

1. Ensiksikin yhden yksityisen soinnun puitteissa melodisena värityskeinona; dominanttiseptimisointu tarjoaa kaikkein monipuolisimmat väritysmahdollisuudet ilman että soinnun perusluonne helposti muuttuisi:

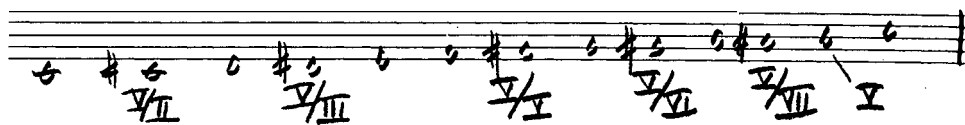
### Nuottiesimerkki 73



Nyt teksti voi muotoutua entistä ”vapaammin” improvisoivan muusikon tyyllisten, taiteellisten ym. intentioiden mukaan.

2. Harmonian kautta dynaamisesti monipuolistamalla sitä (peruslähtökohta on tietenkin jazzharmoniasakin diatonisen asteikon määrittelemä harmoninen ”kenttä” jossa operoidaan, esim. Autumn leaves -sävelmän harmoninen sykli: Dm7 - G7 - CΔ - FΔ - Hm7b5 - E7 - Am7 - Dm7 - G7 - jne.):

### Nuottiesimerkki 74



<sup>44</sup> Idean tähän ajatukseen sain Gino Stefanin ’musiikillista kompetenssia’ koskevasta teoriasta ja esityksestä ks. Stefani (1985) s. 50 - 65. Tässä vielä Stefanin ”firtness”-luonnehdintaa musiikillisesta ’sekunti’-intervallista - ajatuksen pohjalle voisi koittaa myöhemmin rakentaa ”melodian kielioppia”: asteikko, pieni intervalli, pienin avaruudellinen etäisyys, sidottu ja jatkuva liike, laulullisuus, melodia, pienin voima, helppo intonoida, portaat, askeleet, sävel toisen jälkeen, vierekkäiset asteet, suuri ja pieni, liiallinen, loma- ja sivusävelet, koristelut, huojunta, viivan väreily, vieras sävel, koko- ja puoliaskel, diatoninen, kromaattinen, neutraali, merkityksetön intervalli, dissonoiva sointu, cantilena, lineaarinen melodinen tyyli, usein toistuva. Esim. kromaattista asteikkoa Stefani pitää teoreettisena ja luonteeltaan abstraktina: ”Se ei todellakaan ole asteikko toisten joukossa, vaan eräänlainen millimetripaperi, jolle voidaan piirtää asteikkoja, toisin sanoen, se on pelkästään kvantitatiivinen mittapuu, ’asteikko’ ahtaassa mielessä. (Stefani (1985) s. 51 ja 62)

Voisi kuvitella, että välidominantit ovat syntyneet siten, että esim. C-duurissa Cis-sävel koetaan "välittäjäksi", joka johtaa diatoniselle II asteelle eli D-sävelelle. Tai myös: että diatonisen asteikon sävelet ja soinnut "taipuvat" ylöspäin tai alaspäin, aina haluttuun suuntaan. Välidominantti-ajattelu ei mielestäni - ja tämä on tietenkin perinteisen musiikinteorian vallitseva käsitys - vielä mitenkään määrittele uusia diatonisia kenttiä. Se vain mahdollistaa tässä luonnostelemani semanttisen eleen (alaspäisen kromaattisen liikkeen sointupurkauksissa) entistä monipuolisemman käytön yhdessä ja samassa "kentässä". Uusi "kenttä" tulee vasta kun dominanttisointua seuraa sointu, joka ei kuulu sillä hetkellä vallitsevaan "kenttään"; esim.:

CΔ	Cm7	F7	BbΔ
CΔ	Fm7	Bb7	EbΔ
CΔ	Bbm7	Eb7	AbΔ
CΔ	Ebm7	Ab7	DbΔ
CΔ	Abm7	Db7	GbΔ

tai myös:

CΔ	Am7	D7	GΔ
CΔ	Em7	A7	DΔ
CΔ	Hm7	E7	AΔ
CΔ	F#m7	H7	EΔ
CΔ	C#m7	F#7	HΔ

Tässä hiukan jazzin sävelpurkauksen fenomenologiaa pohjustukseksi.

James Kent Williams kirjoittaa tutkielmassaan jazzin ja yleensä populaarimusiikin harmonisia kaavoja koskevista periaatteista seuraavaan tapaan:

Most of these principles are subsumed by Winkler's circle-of-fifths paradigm, a theory which asserts that harmonic roots movement by descending fifth or descending minor second and upper voice motion by descending second is so pervasive that it governs nearly the entire harmonic environment. The remainder of that environment can frequently be explained by what I have termed the subdominant paradigm.<sup>45</sup>

---

<sup>45</sup> Williams (1982) s. 295.

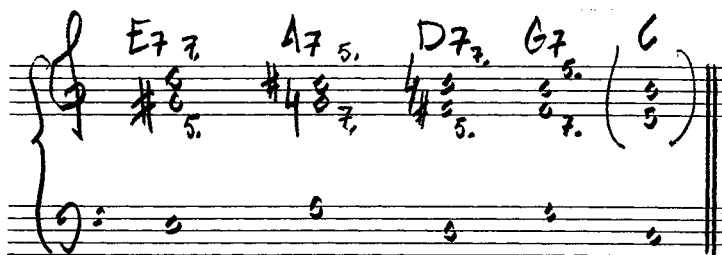
"Kvinttiympyrä-paradigma" on sama ilmiö kuin diatonisen asteikon paralleeliset syklit, jotka esiteltiin jo aiemmin. Seuraavassa vielä tavallisimmat mahdollisuudet subdominantti-paradigmaan; tämä ilmiö mainittiin 'plagaalisena lopukkeena' jazzharmonian binaarisuuden käsittelyn yhteydessä:

...IV	I
F	C
F7	C
Fm	C
Fm <sup>6</sup>	C
B <sup>b</sup> 9	C

Nyt voidaan myös havaita, että kaikessa populaarimusiikissa - myös jazzissa - niin tavanomainen harmoninen ns. "kvinttikierto" on mahdollista palauttaa edellä luonnostelevaan "semanttiseen eleeseen", esimerkiksi seuraava väldominanttiketju; kevyen musiikin sovittajat käyttävät usein kliseenomaisesti hyväkseen tätä ilmiötä - tässä esimerkkinä *I got rhythm*-sävelmän B-osa):

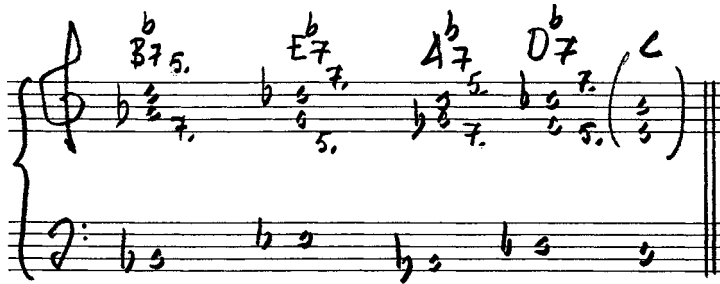
C:	III <sup>7</sup>	VI <sup>7</sup>	II <sup>7</sup>	V <sup>7</sup> ; tai
	V <sup>7</sup> /VI	V <sup>7</sup> /II	V <sup>7</sup> /V	V <sup>7</sup> ; tai
	V/V/V/V	V/V/V	V/V	V; tai
	E <sup>7</sup>	A <sup>7</sup>	D <sup>7</sup>	G <sup>7</sup>

Nuottiesimerkki 75 a



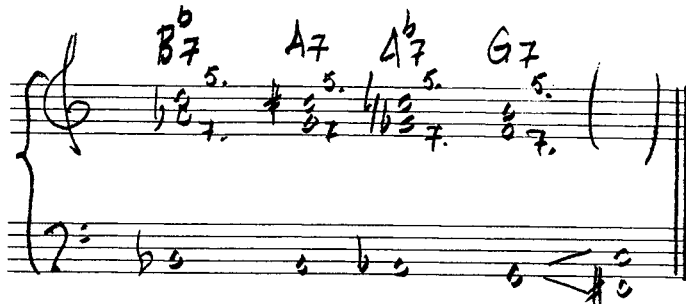
On mielenkiintoista huomata, että samat "valuvat tritonukset" löytyvät myös toisesta väldominanttiketjusta, nimittäin:

Nuottiesimerkki 75 b



”Täydellistämällä” myös sointujen juurisävelten liike po. semanttisen eleen mukaisesti laskevaksi kromaattiseksi liikkeeksi voidaan esim. a) ja b) yhdistää, jolloin saadaan seuraava lopputulos:

Nuottiesimerkki 75 c



Tässä törmätään jälleen jännittävään *harmoniseen dualismiin*: Harmonisessa yläsävelsarjassa alunperin piilevät tritonukset ja niiden alaspäinen liike ”kvinttikierrossa” voidaan siis aina ajatella tulevaisuudesta kahdesta mahdollisesta eri ”kvinttikierrosta”. Tässä ei ole mitään uutta - sointujen ns. *tritonus-substituutio* on mitä tavanomaisin ilmiö jazzmusiikissa. Mutta olennaista on se, että jazzmuusikko voi aina halutessaan siirtyä tonaliteetista toiseen valintansa mukaan: aina on ”kaksi tietä”. Periaatteessa ”sama ele” voidaan jazzissa aina tulkita dualistisesti ts. kahdesta eri tonaliteetista käsin; siis harmonian binaarinen periaate. Vai onko peräti niin, että ”kvinttikierron olemus” musiikissa on pohjimmiltaan ”liian ilmeisen eleen kiertämistä, sublimointia”, kuten voisi esittää? Alaspäinen kromaattinen liike on ”kaikessa ilmeisyydessään” kaikkein alkuperäisin? Jos ajatuksessa on perää, vahvistaa se jälleen puhetta jazzista eräänlaisena ”luonnollisena systeeminä”. Samoin tässä esittämäni harmonian dualismi vahvistaa edellä esillä ollutta ’matkan’ myyttiä, mahdollisuutta tehdä yllättävä poikkeaminen jonnekin. Paradoksi on se, että kun mennään perinteisen harmonisen ajattelun mukaan mahdollisimman kauas - tritonus-suhteisiin substituutio-sointuihin

# Early Autumn

Music by Ralph Burns  
& Woody Herman  
Lyric by Johnny Mercer

Med. Ballad

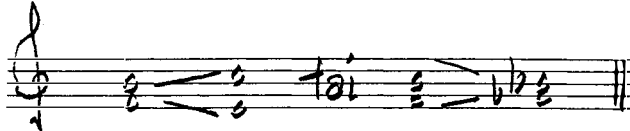
When an ear-ly au-tumn walks the land and chills the breeze, And touch-es with her hand  
 the sum-mer trees, Per-haps you'll un-der-stand what mem-o-ries I  
 own. There's a dance pa-vil-ion in the rain all shut-tered down, A  
 wind-ing coun-try lane all rus-set brown, A frost-y win-dow pane  
 shows me a town grown lone-ly, That spring of

**B** Dmi7 G13 (CMA7 EMI7) (D13 Eb07) Dmi7 G13 CMA9  
 ours that start-ed so A-pril heart-ed seemed made for just a boy and girl. I nev-er  
 CMI7 F13 BbMA7 Eb13 Dmi7 C#7 C9 B7(#9) Bb7AMA7 A7(b9)G9  
 dreamed, did you, an-y fall would come in view so ear-ly, ear-ly?

**C** CMA7 B7 BbMA7  
 Dar-ling if you care please let me know, I'll meet you an-y-where  
 A7 AbMA7 G7  
 I miss you so, Let's nev-er have to share an-oth-er ear-ly  
 C6 (AMI7 DMI7 G7)  
 au-tumn

kvinttiympyrän vastakkaiselle puolelle - ollaankin taas ”melko lähellä”!  
Tietenkin tässä luonnostelevaani harmonian dualismi johtuu tritonus-  
intervallin kahteen suuntaan ulottuvasta purkaus-tendenssistä: tritonus voi  
purkautua ”sisään” tai ”ulos”, tritonuksellahan ei ole perussäveltä, kuten  
Paul Hindemith asian aikanaan ilmaisi (tai sillä on minun näkökulmastani  
*kaksi* mahdollista perussäveltä):

Nuottiesimerkki 75 d



On jazzsävellyksiä, joissa luonnostelevaani elettä (sointujen alaspäistä  
”valuttamista”) ei poikkeuksellisesti edes kierretä, vaan ilmaistaan se  
”kiertelemättä ja estottomasti”; Ralph Burnsin *Early autumn* -sävelmän A-  
osa on tästä kiertelemättömyydestä hyvä esimerkki, joskin myös B-osassa  
ovat samat tendenssit hyvin läsnä:

Nuottiesimerkki 77

Lionel Hamptonin *The midnight sun* -sävelmä on toinen mainio esimerkki samasta ilmiöstä: Mikäli A-osan kolmannen tahdin jälkimmäinen sointu F7b5 (F9#11 ≈ F7b5) korvataan tritonus-substituutiolla H7b5 (sama sointu kuin F7b5), päädytään samantapaiseen lopputulokseen kuin edellä:

Nuottiesimerkki 78

**The Midnight Sun** Music by Lionel Hampton & Sonny Burke  
Lyric by Johnny Mercer

**Med. Ballad** A, CMA7

Sävelmä on erinomainen tyypiesimerkki ajattelemastani ”eleellisyydestä” myös siinä mielessä, että myös sävelmän melodinen linja myötäilee tätä

elettä erityisesti silloin, kun taustana oleva sointu säilyy hetkeä kauemmin samana: kolme laskevaa sekvenssiä, ensin d<sup>2</sup>:sta, sitten c<sup>2</sup>:sta ja vielä b<sup>1</sup>:stä. Sitäpaitsi sävelmän melodia päättyy aina A-osan ja myös C-osan lopussa - ei suinkaan sävellajin perussävelelle (c) vaan dominantille (g<sup>1</sup>). B-osassa taas on periaatteessa sama harmonian "eleellisyyt" koko ajan vallalla, ja melodiassa sekvenssit ensin h<sup>1</sup>:stä, sitten a<sup>1</sup>:stä:

Nuottiesimerkki 79

The image shows a musical score for the song "Midnight Sun". It is divided into two sections, B and C. Section B consists of two lines of music. The first line has chords E<sup>7</sup>MA<sup>7</sup>, E<sup>7</sup>MI<sup>7</sup>, A<sup>7</sup>, D<sup>7</sup>MA<sup>7</sup>, and (E<sup>7</sup>MI<sup>7</sup> E<sup>b7</sup>(v9)). The lyrics are "Was there such a night? It's a thrill I still don't quite be - lieve, But". The second line has chords D<sup>7</sup>MA<sup>7</sup>, D<sup>7</sup>MI<sup>7</sup>, G<sup>7</sup>, E<sup>7</sup>MI<sup>7</sup>, E<sup>b7</sup>, D<sup>7</sup>MI<sup>7</sup>, and D<sup>b9</sup>(#11). The lyrics are "af - ter you were gone there was still some star - dust on my sleeve. The". Section C consists of three lines of music. The first line has chords C<sup>7</sup>MA<sup>7</sup> and C<sup>7</sup>MI<sup>7</sup> - F<sup>9</sup>(#11). The lyrics are "flame of it may dwin - dle to an em - ber, and the stars for - get to shine. And". The second line has chords B<sup>b7</sup>MA<sup>7</sup>, B<sup>b7</sup>MI<sup>7</sup>, and E<sup>b9</sup>(#11). The lyrics are "we may see the mead - ow in De - cem - ber ic - y white and crys - tal - line. But,". The third line has chords A<sup>b7</sup>MA<sup>7</sup>, A<sup>b7</sup>MI<sup>7</sup>, and D<sup>b9</sup>(#11). The lyrics are "oh, my dar - ling al - ways I'll re - mem - ber when your lips were close to mine, And I saw the". The final line of music has chords C<sup>7</sup>MA<sup>7</sup>, A<sup>7</sup>MI<sup>7</sup>, D<sup>7</sup>MI<sup>7</sup>, and G<sup>7</sup>. The lyrics are "mid - night sun". A note at the bottom right says "Chords in parentheses are optional."

Yksi esimerkki po. ilmiöstä klassisesta taidemusiikista - jazzin apul.prof. Jukkis Uotilan innoittamana; hän on todennut: "Mä pidän Chopinin pianomusiikista, se on mulle jazzmusiikkia, samanlaisia harmonioita, tuttuja asioita."<sup>46</sup> Mielestäni esimerkiksi Frederik Chopinin e-mollipreludin harmonia perustuu yhtä paljon kuin loogiselle romanttistyylliselle soinnutukselle, myös tässä luonnostelemalleni eleellisyydelle.

<sup>46</sup> Laitakari (1986) s. 17.



Seuraavassa olen ”väkivaltaisesti” pelkistänyt tämän kauniin sävellyksen alun seuraavaan jazzinomaiseen muotoon:

Nuottiesimerkki 80

Handwritten musical score for Nuottiesimerkki 80. It features three staves of music in G major, 4/4 time. The first staff is a melody with a (II-V) chord structure. The second and third staves show complex chord progressions with various jazz chords like Em, Em#5, H7sus4, H7, H7b9, H7b5, Hm7b5, E7#5b9, E7, Em7, A7b9, Am7, D9, D13, Dm9, (G7), G7sus, Dm7, Hm7b5, E7b9, Am sus, and q+s. Roman numerals (II-V) are written above several measures.

Tärkeä prosessi, jolla jazzmuusikot ja -sovittajat kautta aikojen ovat sopeuttaneet minkä tahansa sävelmän, iskelmän tai vaikkapa kansanlauluaiheen tarkoituksiinsa sopivaksi, on *uudelleenharmonisointi* ("reharmonisointi"), jossa melodia (joskus jopa pientä väkivaltaa käyttäen) soinnutetaan uudelleen vahvasti dominantti<sup>7</sup>-sointuväritteisesti tai sen laajennosta II<sup>7</sup> - V<sup>7</sup> -sointukulkuja hyväksi käyttäen. Seuraava kotoinen esimerkki on kapellimestari-jazzsovittaja Raimo Henrikssonin antama:

Nuottiesimerkki 81

Handwritten musical score for Nuottiesimerkki 81. It consists of three staves of music in C major, 4/4 time. The first staff has a melody with chords C, Am7, Dm7, G7, C, Em7, and A7. The second staff has chords Dm7, G7, C, F#m7b5, H7b9, Em7, A9, Dm7, G7, C, and C7. The third staff has chords F, Bb9, Am7, D7, Dm7, G7, and C.

Kiintoisaa on panna merkille, että sävelmän kaksi viimeistä säettä saavat näin erittäin johdonmukaisen edellä luonnostelemani ”harmonian semanttisen eleen” mukaisen käsittelyn. Samalla tässä voidaan konkreettisesti havaita piirre, joka jo aiemmin oli esillä ”kenttien” ja ’pienten sekuntien’ käsittelyn yhteydessä: Kromaattisesti, pienillä sekunneilla voidaan hyvin mielenkiintoisesti värittää sinänsä erittäin vahvasti C-duurissa etenevää diatonista melodiaa. VäliDominanttisesti luodaan ainoastaan ”matkan vaikutelmaa” menemättä todellisuudessa kovin kauas. Kenttä säilyy koko ajan samana (C-duuri) vaikka muodollisesti sävelmän jälkimmäisessä säeparissa lähdetäänkin liikkeelle mahdollisimman kaukaa, kuuden kvintin päästä kvinttiympyrän toiselta puolelta vain värittäen ”diatonista tekstiä” luonnostelemallani semanttisella eleellä. Näin yhden ja saman kentän puitteissa voidaan luoda vaikutelmaa ”huomattavan pitkästä matkasta”.

Ymmärtääkseni moderni jazz jotenkin *pelkisti* tämän piilevän eleen, teki siitä tavaramerkkinsä pyrkiessään dominanttifunktion äärimmäiseen laajentamiseen. Uudelleenharmonisoinnin suuri merkitys on siinä, että se antaa jazzmuusikolle, -sovittajalle, -säveltäjälle runsaasti uusia mahdollisuuksia toteuttaa tiettyjä *tyylin mukaisia* melodisia intentioitaan, harmonian semanttista elettä, johon siis tietoisesti pyritään.

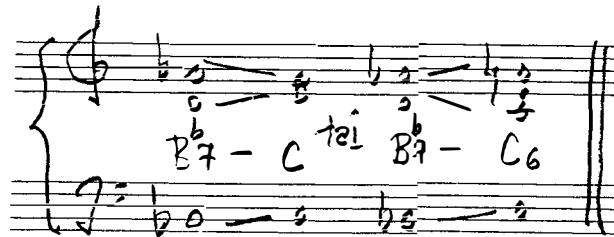
\*\*\*

Mitä muuta mielenkiintoista teoriaani koskettavaa harmonisista yläsävelsarjoista sitten voidaan panna merkille? Vielä kertauksena: ainakin perustelut jazzin niin yleisille tritonus-substituutioille ovat hyvin nähtävissä. Esimerkiksi V/V -väliDominantin (”D-sarjasta” D<sup>7</sup>) 5. ja 7. osäsävelen muodostama ”tritonus-tendenssi” (fis - c) on nähtävissä myös ”Ab-sarjassa” nyt vain toisinpäin (c - ges); ja sama vastaavuus ”G-sarjan” ja ”C#-sarjan” välillä. Sointukulut D<sup>7</sup> - G<sup>7</sup> - C tai Dm<sup>7</sup> - G<sup>7</sup> - C korvataan hyvin usein sointukuluilla Ab<sup>7</sup> - G<sup>7</sup> - C tai Dm<sup>7</sup> - Db<sup>7</sup> - C. Edelleen yleensä kevyessä musiikissa niin yleinen II asteen molliseptimisoinnun läheinen sukulaisuus V7-soinnun kanssa - käytännössä usein myös näiden sointujen vaihdettavuus keskenään - taas voidaan ajatella siten, että ensiksi mainitussa soinnussa on toinen sävel ”lopullisen tendenssin” tuottavasta tritonuksesta (esim. Dm<sup>7</sup> - f) ”jo valmiina”. Koska on niin, että jazzissa subdominantti-teho ja dominantti-teho ovat aina yhtäaikaa ”läsnä”

(pyrkimys kaikenkattavaan II - V - "standardointiin"<sup>47</sup>) eli subdominantti-teho todellakin aina "redusoituu" dominantti-tehoon, kaikkein olennaisimmaksi jazzin harmoniseksi liikkeeksi jää näin ollen vain V<sup>7</sup> - I - liike eli jännitys/purkaus -ajattelu asia äärimmilleen yksinkertaistettuna - "luonnollista systeemiä". Tällöin on välttämätöntä aika-ajoin vaihtaa kontekstia eli sävellajia eli moduloida, jotta väreihin liittyvä mielenkiinto ja vaihtelevuus musiikissa säilyisi.

Jazzin "plagaalinenkin" kadenssi IV - I (F - C) saa usein lopulta dominanttisen muodon: Dm<sup>7</sup> - Cmaj<sup>7</sup>; tai Dm<sup>7b5</sup> - Cmaj<sup>7</sup>; tai Fm<sup>6</sup> - Cmaj<sup>7</sup>; tai Bb9 - Cmaj<sup>7</sup>: tässä voidaan siis puhua esim. "subdominantti-paradigmasta". Viimeksi mainitussa kadenssissakin voidaan ajatella, että ("Bb-sarjan") tritonus purkautuu "lähes säännöllisesti" - vain sointujen juurisävelen poikkeuksellinen liike (Bb - C) tuo hiukan jännittävää uutta väriä harmoniseen kulkuun:

### Nuottiesimerkki 82



Jätän tässä esittämäni seikat lähinnä vain hypoteettiseksi luonnokseksi, jota toivon voivani myöhemmin kehittää eteenpäin. Mutta muistutan vielä, mitä jo edellä lyhyesti mainitsin Thomas Owensin tutkimuksiin vedoten Charlie Parkerin improvisointitekniikasta - tässä Owensin sanoin:

But regardless of variations from one solo to the next, one group of solos to the next, and one key to the next, there is a basic organizing device linking the great majority of Parker's improvised solos: descending scale passages. ... Although concrete evidence is skimpy at the moment, I believe that Parker was the first major figure in jazz to use

<sup>47</sup> II-V -sointukulku eri esiintymiseen on jazzin kaikkein yleisin ja konkreettisin esimerkki siitä, mitä Umberto Eco edellä tarkoitti "banaliuksilla, jotka alkavat keskustella keskenään".

disguised scalar descents as a basic organizing force in jazz improvisation.<sup>48</sup>

Parkerin improvisaatioissaan suosima laajasti ottaen laskeva melodinen linja<sup>49</sup>, josta sittemmin tuli Parkerin seuraajien toimesta suorastaan bebopin yksi ”tavaramerkki”, todellakin ikäänkuin myötäilee tätä kuvaamaani harmonian ”semanttista elettä”. Vaikka tämä melodinen ilmiö ei olisikaan luonteeltaan mikään ”universaali kategoria”, muodostui se joka tapauksessa vahvasti myyttiseksi modernin jazzin ilmaukseksi Parkerin jälkeen, sillä Parker tyyleineen on edelleen yksi jazzin historian kaikkein eniten jäljitellyistä ja ”kopioiduista” muusikoista. Owensin sanoin:

But more importantly, he was the most influential player in jazz during the last ten years of his life; the musicians who imitated aspects of his syncopations, articulations, tone quality, and repertory of motives are legion. Many are themselves major jazz figures who have developed distinctive styles of their own, but who nonetheless perpetuate parts of Parker's approach to music in their own performances. Thus, many of the features of Parker's style, as summarized above, undoubtedly would appear in descriptions of other important jazz musicians' styles.<sup>50</sup>

Mielestäni Parkerin bebop-tyylin ja sen myöhempien vaiheitten yhteydessä meillä on jälleen esillä erittäin konkreettinen ilmentymä myytin ”uudelleentulkinnasta”, uudesta myytistä, jonka ”attribuutteja” olen yrittänyt edellä kuvatulla lailla jäljittää mahdollisimman syvälle.

Mutta vielä yksi ”luonnollinen” perustelu tälle Parkerin ”laskevalle linjalle” - yhtä lailla puhtaasti kuulonvaraisesti esim. trumpetisti Dizz Gillespien melodinen linja näyttää rakentuvan samaan tapaan. Perustelu tulee ’*inspiraatiosta*’ sen ensisijaisessa, ”alkuperäisessä” merkityksessä: Mikäli halutaan käyttää hyväksi trumpetin ”koko rekisteriä” - mikä se sitten onkin - perustekniikka vaatii ylä-äänissä suhteellisen korkeata ilmanpainetta. Sen vuoksi on luontevaa aloittaa ”korkealta ja kovaa” ja vähitellen keuhkojen ilmanpaineen tasoittuessa ulkomailman ilmanpaineen tasolle pudottaen alas yksiviivaiseen oktaavialaan. Siis

---

<sup>48</sup> Owens *i* (1974) s. 270 - 271.

<sup>49</sup> Esimerkiksi laulettu senegalilaisessa perinnemusiikissa, johon minulla on viime aikoina ollut mahdollisuus tutustua, tähän piirteeseen ei voi olla kiinnittämättä huomiota; se tuo musiikkiin tietyn hartauden tai haikeuden vaikutelman.

<sup>50</sup> Owens *i* (1974) s. 270.

laskevan melodisen linjan elettä voidaan luonnehtia vastakohtaparilla *korkea ilmanpaine/matala ilmanpaine*; jälleen olemme tekemisissä luonnollisen, inhimillisen systeemin kanssa.

Vahvasti yksinkertaistaen haluaisin väittää, että jazzin historian kolmella ehkä kaikkein eniten "kopioidulla" muusikolla oli kullakin oma erityinen funktionsa jazzin historiassa: Louis Armstrong kristallisoi toistoon perustuvan "riffin", jonka Charlie Parker painoi taka-alalle kielellisellä "metodillaan". John Coltrane puolestaan lopulta romutti tämän kielellisen, "fraseologisen asenteen" "sheets of sound" -ajattelutavallaan ("ryöpsähtelevät sointipinnat" tms.), jolloin sointipinnat, "kuvat" tulivat musiikissa ensisijaisiksi. Hän eli sykkeen eli "luonnollisen jatkuvuuden" mutta ei enää toistanut sitä: tässä mielessä hän oli niin vapaa kuin jazzin perinteisten muotorakenteiden puitteissa on mahdollista olla. En malta tässä kohtaa olla muistuttamatta, mitä jo johdannossa ounastelin sanokaammepa vaikka taiteen ja todellisuuden suhteesta: "Todellinen luovuus alkaa siitä, missä kieli loppuu" - tai "todellinen musiikki alkaa siitä, missä kieli loppuu": varsinkin Juri Lotmanin taiteellisten tekstien luonnetta koskevien huomioiden jälkeen lausuma saa uutta syvyyttä. Vielä on lisättävä, että monen nykyajan jazzmuusikon oma henkilökohtainen kehityskaari näyttää käyvän läpi nämä samat historialliset kehitysvaiheet matkalla kohti yhä täydellisempää taiteellista vapautta.

\*\*\*

Vielä muutamia huomioita harmonisesta yläsävelsarjasta: Tritonus-substituution lisäksi siitä voidaan johtaa toinenkin "dualismi", nimittäin tonaliteetin (sävellajin) perussävelen ja dominantin tietty vastakkaisuus. Voidaan ajatella, että yläsävelsarjasta paljon ennen puhdasta kvarttia "saatava" ylinouseva kvartti (tritonus) tavallaan jakaa esimerkiksi C-duurikolmisoinnun luoman tonaliteetin kahteen toisilleen vastakkaiseen mutta toisiinsa kytkeytyneeseen tonaliteettiin, joissa molemmilla on alajohtosävel, esim.

*h - c - d - e - fis - g - a - h - c - d - e - fis - g - jne.*

Tai voidaan myös ajatella, että tritonus jakaa oktaavin symmetrisesti tasan kahtia kuuteen puoliaskeleeseen. Tritonus siis näyttää liittyvän monellakin

tavalla tonaliteetin symmetria-ajatukseen.

Thomas Owens kirjoittaa Charlie Parkerin tyyliä eritellessään jazzin ylinousevan kvartin (vähennetyn kvintin) ”myytistä” seuraavaan tapaan:

Some writers on jazz have made much of bop musicians' use of the diminished fifth scale degree. With the advent of bop, this note supposedly became as common as the minor third and minor seventh scale degrees, the other blue notes. The evidence suggests that, at least in Parker's case, the importance of blue notes has been overstressed. His application of the traditional "blue third" is rare, and he never used the "blue seventh" except when it functioned as the blue third of a dominant chord. Only the "blue fifth" occurs often enough to be included in this discussion of his most common motives, and among this group it is comparatively rare. However, he tended to play it in an attention-drawing way, which may explain earlier writers' preoccupation with it.<sup>51</sup>

Lainauksesta on tärkeätä panna merkille se, että Parker siis jossain määrin luopui perinteisen blues-tonaliteetin käytöstä - ehkä liian ”ilmeisenä”, kuten alttosaksofonisti Jukka Perko on ilmaissut asian, suhteensa blues-tonaliteettiin, omin sanoin seuraavasti:

Parkerin soitossa kuulet tuskan ja ilon. Siinä on kaikki. Bluesissa on myös. Mutta se ei ole koskaan koskettanut minua suoraan, koska se on niin ilmeistä. Bebopissa se on ikäänkuin piilotettuna. Se ei ole auki kaikille.<sup>52</sup>

Mutta esikuva tälle ”välttelylle” oli jälleen Lester Young, kuten seuraavasta Schullerin esityksestä voi päätellä:

... paradoxically, Young, fine blues player that he was, generally *avoided* the traditional blue notes, preferring instead - even in blues, let alone in non-blues pieces - the more "open", the more "positive" major steps of the scale. Lester was basically a diatonic player, what musicians sometimes call a "white-note" player.<sup>53</sup>

Ei ole sattuma, että jazzmuusikot myöhempinä aikoina Parkerin jälkeen mieltyivät juuri *lyydisen* asteikon käyttöön duurisointua värittäessään. Tällainen asteikko ei ole minun tajunnassani dynaaminen - se ei purkaudu minnekään - vaan pikemminkin staattinen ”värikuva”, jonka jokainen

<sup>51</sup> Owens *i* (1974) s. 23.

<sup>52</sup> Allinniemi (1993) s. 5.

<sup>53</sup> Schuller (1989) s. 553.

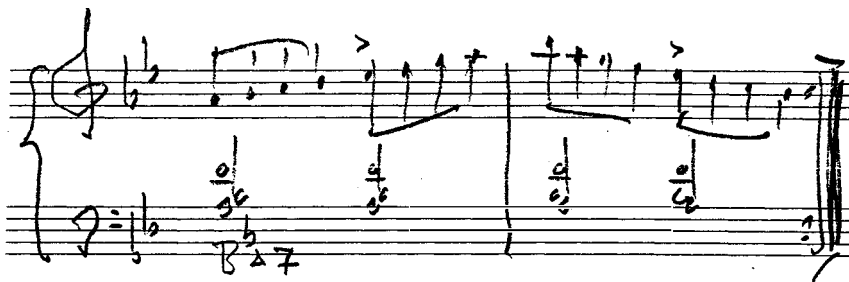
sävel soi erinomaisen hyvin esimerkiksi duurin I asteen nelisoinnun kanssa; tämän voi jokainen itse testata:

Nuottiesimerkki 83



Havainnollisuuden vuoksi voi koettaa saman nelisoinnun päälle perinteisen ajattelun mukaista B-duuriasteikkoa ja todeta sen sopimattomuuden tai ”epäkuvallisuuden”.

Nuottiesimerkki 84



Amerikkalainen jazzteoretikko George Russell, joka on perustanut oman jazzin tonaalisen teorian<sup>54</sup> nimenomaan lyhdisen asteikon pohjalle - ehkä herätteenään tuo bebop-muusikkojen ”uusi blue note” - on lausunut tästä asteikosta seuraavaa:

The reason it sounds final is because it's a ladder of Pythagorean fifths. It's simply C, G, D, A, E, B, F#. The major scale is not a ladder of fifths because F natural is not a fifth. It breaks the symmetry of fifths. For a whole host of reasons, the Lydian scale sounds a unity, and, for a whole host of reasons, the major scale does not sound a unity with itself, but it does tend to resolve to its tonic tone. The Lydian scale is the sound of its

<sup>54</sup> Russell on esittänyt juurta jaksain periaatteensa teoksessaan Russell (1959).

tonic tone. In other words, if you consider a tonic being a place, then the Lydian scale exists in its place. It is being there, while the major scale is getting there; it takes its time to resolve from IV sub-dominant, V dominant, to I major. The Lydian scale is complete, it's ultimately final, and it exists as a unity, a complete chord/scale unity.<sup>55</sup>

Russell siis rinnastaa soinnut ja asteikot toisiinsa; ne ovat saman asian, voisi sanoa tietyn kuvan, kaksi eri puolta, horisontaalinen ja vertikaalinen aspekti. Russellin teorian ydin on siinä käytännöllisessä kysymyksessä, kuinka värittää 'annettuja' sointuja mahdollisimman mielenkiintoisesti. Siis soinnut on etukäteen 'annettu', kuten jazzista puheen ollen sopiikin olettaa. Jos yksittäinen sointu on tulkittavissa jollakin tapaa "kuvaksi", kuten edellä olen asiaa luonnehtinut, tässä Russell nyt siis laajentaa tätä ajatusta myös asteikkoihin. Ajattelutapa on joka tapauksessa hyvin jazzinomaisen: miten kuvata 'annettuja' staattisia sointuja mahdollisimman "oikein" tietyillä asteikoilla. Klassisen musiikin ja jazzin varhaisen modernismin (bebop) asteikot ilmentävät eräällä tapaa hyvin dynaamista ajattelutapaa, miten soinnut ja asteikot lopulta *purkautuvat* toonikaan - kysymys on 'tulemisesta', mitä on pidettävä afro-amerikkalaisen musiikin hyvin eurooppalaisena piirteenä. Modaalisen jazzin asteikot 1950-luvulta lähtien puolestaan enemmänkin vain pyrkivät *olemaan* mahdollisimman lähellä taustaansa. Tässä moderni jazz mielestäni lähestyy impressionistisen musiikin tiettyä staattista kuvallisuutta, joka merkitsi taas osittaista palaamista 'olemiseen', tiettyä keskisävel-hakuisuutta; onhan kaikissa laajoissa - keskenään purkautumattomissakin - jazzin soinnuissa aina löydettävissä 'toonika', jota haetaan ja jonka ympärillä tarvittaessa kieputaan.

\*\*\*

Nyt on syytä ajatella - eikä tämä ole mikään uusi ajatus - että modernin jazzin "kielen" uudistaminen onkin tapahtunut nimenomaan harmonian kautta luomalla uusia, ehkä odottamattomia harmonisia kenttiä tai järjestelemällä vanhoja uudelleen. Voidaan sanoa, että mm. John Coltrane ja Miles Davies aloittivat merkittävällä tavalla tämän kehityksen 1950-luvulla ns. modaalisen jazzin kehittämisen myötä. Coltrane on selittänyt tämän kehityksen siten että "sointuja yksinkertaisesti vähennettiin". Seuraus oli, että tätä linjaa kehittävät muusikot menivät yhä syvemmillä

<sup>55</sup> Shoemaker, Bill (1992): "Big band orchestral visions", *JazzTimes* December 1992, s. 30.



näitä harvemmin vaihtuvia sointuja värittäessään; tämän äärimmäisenä ilmentymänä esim. Coltranen improvisaatio sävelmään *My favourite things* perustuu vain yhdelle soinnulle, tonaaliselle keskukselle, ”kentälle”. Musiikin värikylläisyys kyllä lisääntyi näin, samalla kun improvisaatioon tuli kuitenkin entistä staattisempi, kuvallisempi sävy. Sovittaja Gil Evans loi 1950-luvun puolivälissä merkittävät sovituksensa mm. Gershwinin *Porgy and Bess* -melodioista, Rodrigon *Concierto de Aranjuez’sta* ja Delibesin sävelmästä *The maids of Cadiz*, joissa Miles Davies toimi trumpettisolistina. Säveltäjän alkuperäiset sointufunktiot on täysin kadotettu, ja sointivärit ovat näissä soituksissa isolle orkesterille määräävämmässä asemassa kuin koskaan aikaisemmin jazzin historiassa.

Pianisti Bill Evans puolestaan vei tätä linjaa eteenpäin omilla harmonisesti epäsovinnaisilla sävellyksillään ja ”reharmonisoinneillaan”. Perinteisiä sointuja käytettiin mutta entistä laajempina rakenteina, jolloin sointujen yhdistäminen ja purkaminen mahdollisimman *moniselitteisesti* tuli mahdolliseksi. Näin mielestäni ensimmäistä kertaa jazzin historiassa sointi nousi täysin tasa-arvoiseksi tekijäksi muiden jazzmusiikin parametrien rinnalle - samaan tapaan kuin konserttimusiikin ns. impressionismissa vuosisatamme alussa. Loogisten, luonnollisten sointupurkausten sijaan kiinnitettiin vähä vähältä yhä enemmän huomiota suoraan musiikin väreihin, tonaaliselta kannalta ajatellen suorien ”äkkimodulaatioiden raikkauteen” musiikissa. Edelleen vielä tänäkin päivänä voidaan puhua ainakin jazzin valtavirtaukseen liittyvästä harmonisen ajattelun kaikkivoipaisuudesta.

Ymmärtääkseni viime vuosikymmeninä sävelletystä taidemusiikista puuttuu monessa tapauksessa selkeä, yhteisiin sopimuksiin perustuva tonaalis-rytmis-metrinen kielioppi; tämä saattaa jopa muodostua modernin musiikin kommunikoivuuden ongelmaksi. Tällöin kuvallisuus tai eleellisyys helposti korostuu kerronnassa - parhaassa tapauksessa jonkin verran kompensoiden ”koodien hämäryyttä”: ”kuvasta joko pitää tai ei”. Vaikka modernissa jazzissa kuvallisuus onkin lisääntynyt, on se siinä mielessä mielenkiintoista ”modernia” musiikkia, että perinteistä kielioppia ei kuitenkaan kokonaan ole hylätty: homofoninen melodisuus on edelleen kaiken taustalla ja mainstream edelleen noudattaa tiettyjä bebopista periytyviä kielellis-fraseologisia piirteitä, jotka ovat kaikkien jazzmuusikkojen yhteistä kieltä. Ehkä kuvallisuuden lisääntyminen tämän

päivän jazzissa on pohjimmiltaan nykyajan kuvallinen vastine swing-muusikkojen kielellisesti harrastamalle ”against the changes”-periaatteelle: molemmissa tapauksessa toimitaan ”vastaan”, näkökulmasta riippuen joko ’harmonian semanttista elettä’ tai strukturaalista korkohierarkiaa vastaan.

### 5.2.5. Eleet kuvien taustalla

Tähän saakka on ”eleanalyysini” on keskittynyt lähinnä vain jazzharmoniaan ja siitä johtuviin eleisiin. Lopuksi yleisesti muutama sana improvisoidun jazzmelodian elekielestä. Tätäkin teemaa olen sivunnut jo aiemmin esityksessäni. Tähän on aluksi paikallaan sitaatti Tarastilta:

Eräiden mielestä musiikki on elekielen kaltaista, jolloin tullaan jo varsin lähelle Marcel Maussin käsitettä *Technique de corps*: musiikkia on pidettävä ei vain sen tuottamisen (soittamisen) suhteen, vaan myös sen sisällön suhteen eräänlaisen ’organismien’ toiminnan tuloksena. Tällöin voidaan analogisesti puhua musiikillisista eleistä, kun tarkoitetaan tämän organismien toimintaa ja ’käyttäytymistä’ sävellyksessä. Wilson Coker mm. samaistaa ’motiivin’ tai ’hahmon’ musiikilliseen eleeseen, joka voi kylläkin olla miten pitkä tai lyhyt hyvänsä. ... Musiikillisia eleitä voisi näin ehkä verrata kielen ns. performatiiveihin (Austinin termi); ne ovat tapahtumia sinänsä, ne viittaavat toimintaan, tekoon eivätkä jonkin sanomiseen jostakin. Siksi niiden vaikutus on paljon välittömämpi myös affektiivisessä mielessä...<sup>56</sup>

Seuraavassa jazzpianisti ja säveltäjä Heikki Sarmannon huomio *elekommunikaatiosta*: ”Silmäkontakti on esiintyvälle taiteilijalle hirveän tärkeä. Kun esimerkiksi Charles Lloydin kvartetti soitti taannoin Suomessa, oli fantastista nähdä, kuinka musikot viestivät toisilleen. Ne eivät olleet nuottiviestejä vaan tunneviestejä.”<sup>57</sup> Elekommunikaatio on äärimmäisen tärkeä tekijä jazzimprovisaatioissa - jo esiymmärryksenikin mukaan.

Nyt minun on lopultakin turvauduttava kuvaan, nimittäin elo- tai videokuvaan. Mielessäni on muutamia jazzesityksiä, joita olen muutamia kertoja katsellut kuvanauhalla. Huomio kiintyy eri esittäjien elehtimiseen, kehollaan reagointiin musiikillisten tapahtumien mukaan: yhteys on

<sup>56</sup> Tarasti (1982) s. 200 - 201.

<sup>57</sup> Petäjä, Jukka (1990): ”Nyksäveltäjät partituurin vankeja”, *Helsingin Sanomat* 30.5.1990.

silmiinpistävä. Tässä tarkastelussani videokuva toimii ikäänkuin apuvälineenä, missä *tarkkailijan visuaalinen havainto muusikon kehon reagoinnista tavallaan vahvistaa jokaista musiikillista elettä*. Saman havainnon voi jokainen tehdä jossakin sopivassa jazzkonsertissa tai klubi-illassa vain tarkkailemalla esiintyjien liikehdintää musiikin mukana. Näin näkeminen vahvistaa ”empiirisesti” tämän yhteyden tajuamista. Esimerkiksi Charlie Parkerin soitosta voisin sanoa - nämä ovat nyt hyvin subjektiivisia huomioita - että hän on ”eleetön strukturalisti; hän soittaa niinkuin kirjoittaisi jotakin”. Esimerkiksi Stan Getziä katsellessani taas mieleeni on hiipinyt ajatus ”elehtivästä maalarista” tms. Myös näiden muusikoiden musiikkia arvioidessani olen vahvasti samoilla linjoilla. ”Pakkoliikkeisyydessään” aivan omaa luokkaansa ovat esim. laulaja Ray Charles ja tenorisaksofonistit Sonny Rollins ja ~~Harold Lloyd~~ Charles

Tarkasteltaessa modernin jazzin eri tyylejä mieleen tulee jälleen edellä esittämäni Dizzy Gillespie -sitaatti (”improvisoidessani ajattelen ensisijaisesti tiettyä rytmiä...” jne.). Tämän pohjalta tekisi nyt mieli sanoa, että ”ankara” bebop-tyyli rytmistä rakennetta korostaessaan ja harmonisia kulkuja korostuneesti alleviivatessaan on siten kaikessa ’fraseologisessa kielellisyydessään’ jotenkin enemmän ”struktuuria” ja sen ’tulemista’ kuin vapaampi, mieluummin lineaariselta, yksittäisiä sointuja laajempien ’kenttien’ pohjalta kasvava soittotapa, joka mielestäni painottuu mieluummin eleellisyyteen ja ’olemiseen’. Kuten A.J. Greimas on asian ilmaissut, tässä Tarastin sanoin: ”Greimasin mukaan kielessä on kolme mahdollista kytkentää, joilla esim. kerrontataide operoi: spatiaalinen, temporaalinen ja aktantiaalinen. Voitaisiin ajatella, että musiikissa eri parametrit ovat tällaisia päälle- tai poiskytkentöjä, aina sen mukaan millä ulottuvuudella säveltäjä (improvisoiva muusikko) ilmaisee ideansa painokkaimmin”<sup>58</sup>. Tässä ’spatiaalisen’ (avaruudellisen) voitaisiin ajatella viittaavan liikkeisiin, eleisiin; ’temporaalisen’ (aikaa koskevan) musiikin rytmiseen strukturiin ja ’aktantiaalisen’ muuhun toimintaan.

Mm. Roland Barthes on näillä linjoilla väittäessään, että musiikki perustuu enemmän kehon sisäisille liikkeille kuin sielun tiloille. Tarastin Barthes-tulkinnan mukaan olennaisia ovat musiikin *aksentit*; seikka, jota länsimaisen taidemusiikin notaatio ei ota huomioon kovin tarkoin. Barthesin mukaan ’musiikillisessa lausumassa’ keho puhuu, mutta se ei

---

<sup>58</sup> Tarasti (1982) s. 188.

sano mitään<sup>59</sup>. Musiikillisia seemejä olisivat tällöin ”musiikin aksentit, iskut, syke, jonka perusyksikköä Barthes nimittää *somateemiksi* kreikan sanan *so'ma* (keho) mukaan”, kuten Tarasti kirjoittaa. Hän huomauttaa vielä, että vaikka Barthesin ajatukset ovatkin varsin etäällä akateemisesta musiikkisemiotiikasta, ”eräissä musiikkikulttuureissa, kuten afrikkalaisissa, musiikki koetaan läheisesti kehon rytmikkaan liitettyä ja näin tällaiseen musiikkiin voisi helposti soveltaa Barthesin lähestymistapaa.”<sup>60</sup> Ja myös jazzmusiikkiin, voisin lisätä. Näitä ajatuksia pohjustin jo aiemmin jazzin merkityksen tarkastelun yhteydessä erityisesti ”Jazzin ruumiillisuus” -alaluvussa. Barthesin ajatuksista tulee uudelleen mieleen jazzin formaalisen muodon kaikinpuolinen parillinen symmetrisyys. Entäpä jos jazzin muodot ovatkin kehittyneet sellaiseksi kuin ovat juuri tästä ”somaattisesta” lähtökohdastaan johtuen: ”ihmisellä on kaksi kättä ja kaksi jalkaa, kävellessään hän astuu vuoroin kummallakin jalalla, viisi sormeaa viittaa pentatoniikkaan jne.? Näin ”keho synnyttää struktuurin”? Jazztanssista ja sen merkityksestä musiikki-ilmmaisulle oli jo aiemmin puhetta. Osallistuessani syksyllä 1996 Senegalissa Sibelius-akatemiaan järjestämälle musiikki- ja tanssikurssille tämä ajatus - kaikessa yksinkertaisuudessaan - jäi minulle päällimmäiseksi mieleen: perinteinen afrikkalainen tanssi on äärimmäisen symmetristä luonteeltaan. Kaikki toistuu aina saman symmetrisen vasen/oikea -kaavan mukaisesti. Helppoa tanssiminen ei kuitenkaan minulle muutoin ollut!

Sain toisen erittäin aistihavainnollisen demonstraation kehon liikkeiden ja musiikin yhteenliittymisestä osallistuessani helmikuussa 1996 Sibelius-Akatemiassa järjestettyn em. matkalle valmentavaan senegalilaista musiikkia ja kulttuuria käsittelevään seminaariin. Länsi-afrikkalaisesta Senegalista kotoisin oleva muusikko Yamar Thiam esitteli tällöin ”puhuvaa” tama-rumpuaan ja sen mahdollisuuksia. Tutkija Heikki Leinonen luonnehtii tama-rumpua ensiksi seuraavasti:

Tamaa soitetään pitämällä sitä jommassa kummassa kainalossa. Puristamalla rumpua sen viritystä saadaan muutettua: rummun kahta kalvoa yhdistävien nahkahihnojen tai siimojen kiristyessä ääni nousee ja päinvastoin. Pienellä tarkoitukseen muotoillulla palikalla toisessa kädessä ja toisen käden sormilla taitava rumpali saa aikaan mitä mielikuvituksellisimpia ääniä ja rytmejä: rumpu puhuu, itkee, nauraa, voihtii, ulvoo,

---

<sup>59</sup> Siis lopulta jazzin ”sanatonta estetiikkaa”, josta oli aiemmin puhe.

<sup>60</sup> Tarasti (1982) s. 204.

karjuu, hihittää, nyyhki jne. Väitetään, että taitavat tama-rumpalit ymmärtävät täydellisesti toistensa ”puhetta”. Tämän ääni on varsin voimakas ja kantava, suotuisessa säässä se kuuluu jopa yli kymmenen kilometrin päähän.<sup>61</sup>

Yamar Thiamin ”puhuvan rummun” sävelkorkeuden kontrolli siis tapahtui kehon äärimmäisen hienovaraisten liikkeiden avulla, missä prosessissa *kuulin ja näin* instrumentin (soittimellisuus-aspekti) välittömänä siltana kehon liikkeiden ja eleiden sekä toisaalta musiikin ja kielen yhteenliittymän (rytmi puherytmillisenä, sävelkorkeudet puhe-sävelkorkeudellisena) välillä. Mutkikkaasti sanottu; tarkoitan sitä, että ’soittimellisuuden’ perusidea, josta jo aiemmin oli puhetta, kirkastui tässä minulle lopullisesti.

Eleatoriaa on kuitenkin aiheellista kritikoida toteamuksella, että ”eleitä ei voi kehittää vaan ainoastaan toistaa”, kuten Tarasti kirjoittaa viitaten eri lähteisiin. On totta, että kuviteltavissa oleva hypoteettinen, ”primitiivinen” jazzin systeemi ei sisällä varsinaista kehittelyä, vaan lähinnä vain vanhan toistamista sekä rytmis-harmonisessa chorus-rakenteessaan että myös sisällön tasolla toistuvissa myyttisissä ”riffeissään” - tällainen vain perinteeseen pitäytyvä jazz on kieltämättä staattista luonteeltaan. Kaikkinainen jazzin malliajattelun korostaminen vahvistaa tätä kritiikkiä. Mutta silti on syytä olettaa, että jazz voi kuitenkin sisältää jonkintyyppistä ’kehittelyä’ tai ”rakentamista”, kuten edellä todettiin. Tällöin, hylkäämättä musiikin ikonisuuden ajatusta voidaan lähteä liikkeelle siitä, että ikonisuus ehkä perustuisikin ”johonkin selvästi erottuvaan, karakteristiseen jaksoon, teemaan tai motiiviin, jonka erilaiset muunnokset ovat siihen ikonisessa merkkisuhteessa”<sup>62</sup>. Lisäksi tällainen kuvallinen viittaussuhde jazzimprovisaatioissa voi kehittyä sellaiseksi, että ketjun loppupäällä ei ole enää mitään yhteistä piirrettä alkuperäisen lähtökohdan kanssa - kyse on tällöin eräänlaisesta kuvallisesta ”*transformaatiosta*”. Tai on yksi: jazzin suhteellisen staattinen harmoniamuoto säilyttää jatkuvasti tietyn staattisen ”taustakuvallisuuden” musiikissa. Tästä seuraavaksi.

\*\*\*

---

<sup>61</sup> Leinonen, Heikki: painamaton opetusmoniste.

<sup>62</sup> Tarasti (1982) s. 205.

Esitän lopuksi muutamia huomioita liittyen Charles S. Peircen merkkiteoriaan ennen tämän jazzin kuvallisen analyysin päättämistä. Tarasti on esittänyt asian näin: Peircen semiotiikassa merkki ”on jokin, joka viittaa johonkin jollekin”, eli merkki (*'representamen'*) viittaa *'objektiin'* jollekin tulkitsijalle, *'interpretantille'*, joka puolestaan on nähtävä lähinnä uutena merkinä, jolla ensiksi mainittu merkki tulkitaan vastaanottajan tajunnassa. Lisäksi merkki on nähtävä jossakin suhteessa objektiin, suhteessa itseensä ja suhteessa interpretantteihin. *Merkin suhde objektiin* voi olla 1. *sopimuksenvarainen*, jolloin kyseessä on *symboli-*suhde; tai 2. *samanlaisuussuhde*, jolloin suhde on *ikoninen* (kuvallinen); tai 3. *jatkuvuussuhde*, seuraus objektista, jolloin kyseessä on *indeksi-*suhde. *Merkin suhde itseensä* voi taaskin olla kolmenlainen: Merkki on 1. *'Legisign'*, kun se toimii mallina, sääntönä, tyyppinä muiden merkkien tuottamiselle; tai 2. *'Sinsign'*, kun se on yksittäinen ainutkertainen merkki; tai 3. *'Qualisign'*, kun se on jokin *'Sinsignissa'* havaittava kvaliteetti. *Merkillä suhteessa interpretantteihin* on taaskin kolme aspektia: Ensiksikin merkki on 1. *'reema'*, kun se toimii jonkin yksittäisen merkin interpretanttina; tai 2. *'lause'*, jos se toimii useamman merkin muodostamana interpretanttien ketjuna; tai 3. *'päättely'*, joka muodostuu useamman lauseen muodostamasta interpretantista.<sup>63</sup>

Jazzmusiikin symbolisia merkityksiä on pohdiskeltu laajalti jo aiemmin. Millainen siis olisi Peircen hengessä ajatellen *symbolinen improvisaatio*? Tarastin mukaan symbolisen improvisaation lähtökohtana on jokin sääntö, idea, ajatus tms., jota improvisaatio jollakin tavalla ilmentää. Esimerkiksi käynee edelleen aiemmin esillä ollut John Coltranen *Alabama* vuodelta 1963: teeman ja improvisaation perusajatus, henkinen idea on suru neekerilasten murhien vuoksi. Entä millainen olisi *ikoninen improvisaatio* jazzissa? Tarastia mukaillen voidaan ajatella, että tässä tapauksessa improvisoidaan jostakin annetusta temasta (esim. *'annetusta'* rytmimallista, *'riffistä'*), jolloin improvisaatiot ovat ikonisessa (kuvallisessa) suhteessa alkuperäiseen teemaan. Kaikkein tyypillisin esimerkki tietenkin olisi ns. mikroimprovisaatio, jossa *'annettua'* teemaa vain koristellaan; tai että teema koko ajan ”soi päässä” ja siltä pohjalta improvisoidaan ajattelematta liiemmalli *'annettua'* harmoniaa, vaikkei teema koko ajan kuulukaan. Tällöin Tarastin mukaan ”ikonisuus ainakin

<sup>63</sup> Tarasti (1982) s. 208 - 209.

välittömästi havaittavana ensiytenä, *Firstnessinä*, katoaa.”<sup>64</sup>

Millainen sitten olisi *indeksaalinen improvisaatio*? Tarasti on todennut ikonisuudesta, että musiikissa tämä tekijä pelkästään ei (kursivointi minun)

vielä yksinään riitä selittämään musiikin merkkiprosessien energeettistä luonnetta. Sen sijaan voidaan ajatella, että *ikonisuus yhdessä indeksimerkkien kanssa* pystyisi tähän. ... Musiikki voi siis edetä ikään kuin jonkin *juonen* mukaisesti juuri indeksi-suhteen perusteella. Tämä puolestaan on kaiken kertovan musiikin pohjana - juuri indeksimerkit takaavat musiikin kulun johdonmukaisuuden eli koherenssin.<sup>65</sup>

Tarastin mukaan indeksaalisessa improvisaatiossa improvisaatio-merkin ja sen synnyttävän objektin välillä on tietty *jatkuvuussuhde*. Niiden ei tarvitse olla enää samanlaisia. Esimerkiksi kansanmusiikissa voi olla improvisointia, joka syntyy jostakin voimakkaasta tunnetilasta sen spontaanina indeksimerkkinä.<sup>66</sup> Palaan jälleen teemaani ”luonnollisesta systeemistä”: jazz on oikeastaan musiikin indeksaalisuuden kantamuoto, sillä *jatkuvuuden momentti* on jazzin kaikkein ensimmäisin perusperiaate! Ja lineaarinen tyyli on tämän piirteen kaikkein selvin ilmentymä.

Nyt tarkennan vielä aiemmin esillä ollutta: Edellisen luvun lopussa esittämäni *Tea for two*n paradigmaattinen analyysi - ja sen tietty umpikuja-ajatus - antaa todellakin aiheen tarkastella *jazzimprovisaatiota kokonaismerkkinä* lähtökohtana yksi ’jazzchorus’ seuraavin perustein: Harmonisen kaavan, ”taustakuvan” syntagmaattinen rakenne on kyllä looginen, esim. VI-II-V-I (A<sup>7</sup> - Dm<sup>7</sup> - G<sup>7</sup> - CΔ, tai ”eleenä” Eb<sup>7</sup> - Dm<sup>7</sup> - Db<sup>7</sup> - CΔ), mutta koska se aina ’choruksessa’ toistuu, muodostuu se näin tautologiaksi, ”ei-energeettiseksi” automaatioksi, ei taiteellista informaatiota sisältäväksi. Jazzharmonian paradigmaattinen aspekti tuo esille yhtä lailla staattisen piirteen, vain pientä variointia esiintyy esim. perusfunktioissa I-IV-V-I:

C	F	G <sup>7</sup>	C
Am <sup>7</sup>	Dm <sup>7</sup>	G <sup>7</sup>	CΔ
EbΔ	AbΔ	DbΔ	CΔ
EbΔ	Dm <sup>7</sup>	Db <sup>7</sup>	CΔ

<sup>64</sup> Tarasti (1994a) s. 13.

<sup>65</sup> Tarasti (1982) s. 209.

<sup>66</sup> Tarasti (1994a) s. 14.

Tällöin periaatteessa *suurin muuttumaton yksikkö* - nyt ei haeta pienimpiä mahdollisia tekijöitä kuten kielellisessä analyysissä - on 'chorus', kaikkine mahdollisine piirteineen. Nyt Lester Youngin *Tea for two* voisi olla esimerkki indeksaalista improvisaatiosta, jossa (harmonian) jatkuvuus synnyttää koko ajan perusmerkistä, 'choruksesta' "uusia kuvia" (indeksaalinen aspekti), joskin "vanhoja ikonejakin" otetaan aika-ajoin esille. Lopputulos on improvisaatio, joka on kokonaismerkki tai "kokonais-kuvasarja" aiempiin ajatuksiini viitaten. Lester Youngilla sisäinen kokonaiskuva *Tea for Twosta* - joka ei ole sukua alkuperäiselle banaalille teemalle - muuttuu jonkin verran chorus chorukselta mutta jotakin myös säilyy, esim. Charlie Parkerilla tuskin mitään näin konkreettista.

Tomi Mäkelä on kirjoituksessaan pohdiskellut *esittäjä-* ja *säveltäjäkeskeisiä* kulttuurityyppejä ja näiden eroja. Hän näkee ensiksikin konserttimusiikissa tietyn esittävän toiminnan kaksijakoisuuden: Toisaalta siteerataan jotain jo olemassaolevaa, toisaalta toimitaan ehdottoman itsenäisesti - aidossa mielessä luovasti, omaehtoisesti "väittäen". Mutta sama asetelma on Mäkelän mukaan esillä jazzissakin: puhutaan esimerkiksi "*parafraaseista*" (André Hodeirin termi), tai koristelusta ("mikroimprovisoinnin tapaan") ja toisaalta "*chorus-fraaseista*" ("makroimprovisoinnin tapaan"). Pianisti Oscar Petersonin soittaman erään saman sävelmän pohjalta syntyneen kahden täysin erisävyisen improvisaation (tosin tallennusten välillä on kulunut aikaa noin 18 vuotta) pohjalta Mäkelä vetää johtopäätöksen: "...Näyttäisi olevan mahdollista jakaa jazzkulttuurikin tulkinta- ja improvisaatiopainotteiseen haaraan. Edellisen piirissä musiikillista toimintaa hallitsee pyrkimys paljastaa, tulkita "kaavan" merkityssisältö - jälkimmäisen piirissä ennalta laadittu "kaava" on malli jollekin sävelkudoksen aspektille ja ohjailee sen kautta automaattisesti improvisaatiota ilman, että esittäjä erityisesti pyrkisi sitä tulkitsemaan."<sup>67</sup> Ensin mainittu siis olisi ikonista improvisaatiota ja jälkimmäinen puolestaan indeksaalista. *Tea for twossa* on siis vielä ikoninen aspekti melko voimakkaasti esillä - hänen jälkeläisillään vähemmän ja indeksaalinen puolestaan enemmän.

Tässä ollaan jälleen lähellä ajatustani "myyttisestä, kuvitetusta

---

<sup>67</sup> Mäkelä, Tomi (1988a) s. 126 - 134.



matkakertomuksesta” - samaan asiaan viittasi nähdäkseni Ted Gioia edellä kuvaillessaan jazzimprovisaatioon liittyvää *retrospektiivistä* metodologia, jonka mahdollistaa inhimillinen fenomenologinen ”kyky transsendoitua ei-olevaan”. Nyt voitaisiin puhtaasti deduktiivisesti päätellä - viittaan siihen, mitä jazzin *muodoista* ja sen *jatkuvuus-periaatteesta* on aiemmin kerrottu erityisesti ”Formaalisen muodon” tarkastelun yhteydessä - että kysymys/vastaus-muodon pohjalta kasvava tavallisimmin 2-tahtinen jazzin ’esisäe’ (eli ’annettu rytmimalli’ - olkoon se millainen tahansa: se on tavallaan sisällöstä vapaa ja siten modernissa jazzissa abstraktiksi muuttunut) on ensimmäinen jazzin ’kuva’, johon vastaava ’jälkisäe’ on indeksi- (jatkuvuus-, seuraus-) suhteessa. Tästä yhdistelmästä muodostuu 4-tahtinen ”jazzfraasi”, joka taas on indeksi-suhteessa sitä seuraaviin ”fraaseihin”. Mutta vielä Heideggerin sanoin jotenkin tähän tapaan: ”ensin on käännyttävä sen puoleen joka jo on, jotta voisi tavoitella sitä, mikä ei vielä ole olemassa”. Pitkässä jazzsoolossa kokonainen ’jazz-chorus’ puolestaan on seuraus/indeksi-suhteessa sitä edeltäviin ’choruksiin’ jne. Mutta tällaiset peräkkäiset ”kuvat” - ”mikä”-tietoa Juri Lotmanin hengessä ajateltuna - eivät vielä selitä esim. jazzin energeettistä luonnetta, vaan tarvitaan jatkuvuus ts. juonellista, fenomenologista ”*taustakuvallisuus-tietoa*”, tietoa siitä, ”kuinka” kaikki oikein tapahtuu. Mauri Kaipaisen sanoin:

Yksittäiset, pisteen tavoin indeksaalisessa järjestyksessä esittävät mikä-tiedon yksiköt eivät yksin riitä esittämään ajallista luonnetta. Musiikin tapahtuminen ajassa kuvautuu indeksaalisella esitystasolla pisteestä toiseen johtavana polkuna. *Kuinka-tieto* on tällaisiin polkuihin liittyvä aktiivinen, johdettava tekijä. ... Kuinka viittaa aktiiviseen tekemiseen, ei vain tapahtumien seuraamiseen. ... Piercen semiotiikan *thirdness* vastaa useissa suhteissa tässä oletettua kuinka-tietoa: tulevaisuuteen orientoituvaa, hetkestä toiseen jatkuvaa ja johtavaa tietoisuutta [tietoa], jota ei voida tiivistää yhteen hetkeen. ...

Kuinka-tiedon avulla ihminen muodostaa äänen ja liikkeen jatkuvuuden, pitää yllä musiikillista sykettä tai tahtia. Se mahdollistaa musiikillisen odotuksen, jonka täyttymiselle tai etenkin täyttymättä jäämiselle jäämiselle on annettu tärkeä rooli useissa musiikillista kognitiota koskevissa tai ennakoivissa teorioissa.<sup>68</sup>

Ymmärtääkseni harmoninen taustakuvallisuus-tieto on jazzissa tällaista *kolmennen asteista ”tulevaisuuteen orientoituvaa* (harmonian semanttinen

<sup>68</sup> Kaipainen, Mauri (1993): ”Musiikkitietämyksen ekologia”, *Musiikki* 1 -2/1993, s. 131 - 132.

ele, sointupurkaukset), hetkestä toiseen jatkuvaa ja johtavaa tietoa, jota ei voida tiivistää yhteen hetkeen". Se on kuinka-tietoa myös fenomenologisessa mielessä siksi, että se esittää "matkakertomuksen juonen eri vaihtoehdot" hyvin yleisesti: miten voidaan edetä paikasta toiseen - improvisoivan solistin on määrä selittää tarkoin yksityiskohdat. Tarastin mukaan kahden aspektin - musiikillisen prosessin etenemisen ja sen taaksepäin viittaavan, retrospektiivisen aspektin - lisäksi on huomattava vielä kolmas olennainen tekijä: kunakin muutoshetkenä vallitseva mahdollisten valintojen paradigma<sup>69</sup> - tästä harmonia siis näyttää ainakin yhden puolen.

Kuten johdannosta muistetaan, voi myös fenomenologia, tässä tapauksessa hahmopsykologia osaltaan vastata kysymykseen "miten". Fenomenologisen tietoteorian mukaan myös havainto on tekemistä, akti, aktiivinen merkityksenanto-tapahtuma - samaa mihin Kaipainenkin ehkä edellä viittaa. Useissa eri yhteyksissä on myös käynyt ilmi 'tekemisen' perustavaa laatua oleva merkitys - se on "annettu" ja siis osa "luonnollista systeemiä". Näin jazzinkin taiteellisen kerronnan merkityksen (juonellisuuden) voi ajatella syntyvän *jatkuvuuden* ja *staattisuuden* jännittävästä synteestistä, sovittamattomasta antagonismista mutta silti jatkuvasta rinnakkainelosta - olen esittänyt tämän ajatuksen jo aiemmin hiukan eri sanoin. Tutkielman alkupuolen fenomenologisessa analyysissä todettiin, että ennakkotieto jatkuvuudesta on välttämätön niin esittäjälle kuin kuulijallekin, jotta musiikillisia merkityksiä voisi syntyä; mm. harmoniset kaavat pitää tietää, kuten Jerry Coker totesi. Odotuksia täytyy olla olemassa ennenkuin niitä voidaan täyttää tai evätä.

Voidaan ajatella, että - toistan tämän uudelleen - jazzin suhteellisen muuttumaton harmoniamuoto säilyttää jatkuvasti tietyn staattisen "taustakuvallisuuden" musiikissa. Jazzin jatkuvuuden momentti (Lembit Saarsalu -sitaatti) puolestaan laittaa nämä taustat, 'annetun' mallinomaisen materiaalin "liikkeelle" ohjaten musiikin kehkeytymistä omalla kuvallisella eleellisyydellään. Muodostavathan jo yhden sävellajin sisäiset sointujen jännitys/purkaus -liikkeet (rytmis-harmoninen 'chorus'-rakenne) samanlaisen jatkuvuuteen perustuvan viittaus- (indeksi-) suhteen kuin itse jazzin melodisetkin muodot, esim:

---

<sup>69</sup> Tarasti (1978) s. 206.

Em<sup>7</sup> » A<sup>7</sup> » Dm<sup>7</sup> » G<sup>7</sup> » Cmaj<sup>7</sup>

Useimmilla meistä on varmaankin mielessämme jokin sävelmä, jonka muistamme vailla mitään muistikuvia kirjoitetuista nuoteista, sormituksista, ”käsijärjestyksistä” tms. Miten tällainen sävelmä muistetaan? Voidaan ajatella, että tällainen ”muistaminen” tapahtuu viittaussuhde-ketjuna, siten että hahmopsykologian paljastama subjektiivinen *nyt-elämys* (present time<sup>70</sup>) viittaa aina seuraavaksi tulevaan ”kuvaan”. Hyräilen mielessäni sävelmää, jonka olen joskus kuullut mutta en koskaan soittanut; nyt minun on hyvin vaikeata kuvitella muistavani esim. keskeltä katkelmia tai sen päätössäveliä ilman että käyn sävelmän mielessäni ensin kokonaan läpi, mikä kyllä onnistuu. Mutta *alku* on tärkeä: se pitää muistaa, muutoin ei ketju lähde liikkeelle. Edelleen voidaan ajatella, että myös improvisaatio noudattaisi tällaista samanlaista järjestäytymistapaa, missä aiemmat tapahtumat, kuvat, tällä ”korkeimmalla juonen tasolla” so. improvisoidun linjan tasolla jatkuvasti ja vailla itsenäisiä merkitysyksikköjä viittaisivat saumattomasti uusiin tapahtumiin, kuviin. Alemmilla tasoilla - esim. syke, harmonia - struktuurin jakautuminen ”tavuihin”, ”sanoihin”, ”lauseisiin” toki on olemassa ja luo ”jatkuvuuden automaation”, jota vastaan improvisoitu melodinen linja voi toimia (Juri Lotman).

Joka tapauksessa ”present time” -ilmiö vahvistaa käsitystäni jazzista ”luonnollisena systeeminä”: operoihan olennainen 4 tahdin jazzfraasi (’annettu rytmimalli’) tyypillisessä swing-tempossa MM=120 juuri ”present timen” rajoissa, jolloin sen kesto on noin 7,5 sekuntia.

”Reharmonisoinnista” oli jo aiemmin puhetta. ”Reharmonisoinnin” jälkeen sointutaustankin voidaan ajatella muodostavan entistä selvempiä ja täsmällisempiä viittaussuhteita, kun se on mahdollisimman symmetrinen ja näin mahdollisimman ”helppo” kuulla ja hahmottaa (vrt. hahmopsykologia). Sten Ingelfin mukaan:

En stor del av jazzrepertoaren fram till 60-talet bestod av låtar hämtade från underhållningsmusiken, s.k. STANDARDLÅTAR. Jazzmusikerna tog upp dessa och

<sup>70</sup> Tutkielman alkupuolella todettiin, että tällaisesta ns. *temporaalisesta kentästä* on esitetty erilaisia mittoja, esim. 7 - 10 sekuntia, jona aikana peräkkäiset tapahtumat näyttäivät liittyvän yhteen suhteellisen samanaikaisesti *ilman muistin* välivaikutusta.

bearbetade dem melodiskt och harmoniskt. Man gjorde bl.a. om ACKORDRYTMEN så att man fick ett enkelt harmoniskt schema, som var lätt att utnyttja för improvisation. Det fick man genom att använda en jämn ackordrytm med ackordbyte

två gånger i takten

eller varje takt

eller varannan takt (ordnande efter perioderna\*)

eller var fjärde takt (ordnande efter perioderna)

eller var åttonde takt (ordnande efter perioderna)

eller sammansättningar av dessa till ett enkelt mönster.

\*Gruppering av takter till enheter på 2, 4, 8, eller 16 takter.<sup>71</sup>

Myös improvisationens perustana olevan jazzsävellyksen, ”iskelmän” tms. temaattinen melodinen aines, tunnelma, teksti voi toimia tällaisena lähtökohtana, jonka ikoninen aspekti säilyy läpi sävellyksen saaden vain erilaisia transformaatioita.

Miksi niin monet ”ikivihreistä” (”evergreens”) jazz- tms. viihdesävelmistä perustuvat *sekvenssiperiaatteelle*? Mieleen tulee ensiksi Joseph Cosma´n Kuolleet lehdet (Autumn leaves) tai melkein mikä tahansa ns. Tin Pan Alley -iskelmistä; tai esim. ranskalaisen viihdesäveltäjän Michel Legrand´n koko tyyli. Sekvenssin ilmiselvässä indeksaalisuudessa on jotakin hyvin voimakasta myyttistä vetoavuutta: selitän sen yksinkertaisesti ’toistolla’ ja kuitenkin ’matkalla’ samaan aikaan: jotakin säilyy, jotakin muuttuu.

Samaan tapaan voidaan ajatella *jazzkvartetin rakenteellinen indeksaalisuus* vertikaalisena ilmiönä: Esim saksofonin melodia viittaa harmoniaan, pianon harmonia viittaa basson antamiin sointujen juurisäveliin, juurisävelten säännöllinen toistuminen viittaa rumpujen säännölliseen sykkeeseen, säännöllinen syke viittaa tiettyihin mentaalisiin säännöllisiin struktuureihin jne.

\*\*\*

Vielä muutamia lisähuomioita Peircen merkkijärjestelmästä jazzin näkökulmasta. Tarastin mukaan yksi musiikin estetiikan keskeisiä

<sup>71</sup> Ingelf, Sten (1990): *Jazz & popharmonik, faktdel*, 4:e upplagan, Reuter&Reuter Förlags AB, Falköping, s. 24.

kysymyksiä on, kuinka musiikin ikoni-indeksi -suhteet kääntyvät vastaaviksi interpretanttien ketjuksi eli reema-lause-päätely -sarjaksi musiikin vastaanottajan tajunnassa. ”Jazzin merkityksen” tarkastelun yhteydessä kuvailin improvisaatiota symbolisena (ikäänkuin sopimuksenvaraisena) prosessina musiikin tuottajan näkökulmasta; tällöin todettiin, että musiikki on ehkä improvisoivan muusikon ideoiden ilmaisua symbolien avulla, hänen ”mahdollisen maailmansa” ilmentymää. Nyt Tarastin mukaan on mahdollista ajatella, että ’reema’ on jokin musiikin kuulijan kokema ”mahdollinen merkityssisältö” musiikissa, hänen semanttinen ’sijoituksensa’ sävellyksen syntaktisessa rakenteessa. Näin musiikin interpretantti-analyysissä päädyttäisiin eräänlaiseen musiikin semantiikkaan, kun taas merkin objektin tarkastelu selvittäisi musiikillisen prosessin sisäistä kulkua, kuten edellä tehtiin. Merkkiin itseensä kohdistuva pohdiskelu taas johtaisi musiikin tuottamisen teoriaan.<sup>72</sup> Tässä voitaisiin ajatella, että jazzissa, joka on korostuneesti ”tyylitaidetta”, ’Qualisign’ (jokin yksittäisessä merkissä havaittava kvaliteetti; tyylipiirteet) laajasti ottaen aluksi toimii ’Legisignina’, mallina ’Sinsignien’ (yksittäisten ainutkertaisten merkkien; improvisaatioiden) tuottamiselle, koska jazzissa ei ole olemassa mitään yhtä oikeata ja alkuperäistä ’Legisignia’ - vain tyyli on ’annettu’. Toisaalta yksittäinen, satunnainen ’Sinsign’ (esimerkiksi Charlie Parkerin improvisaatio *Hootie Blues* -sävelmään vuodelta 1941<sup>73</sup>) voi osoittautua ’Legisigniksi’, joka tuottaa erilaisia ’Sinsigneja’. Luonnollisesti mikä tahansa jazzin ’teema-chorus’ (rytmeineen, melodioineen, sointuineen, tunnelmineen, jopa teksteineen) on eräänlainen ’Legisign’, malli variaatio-’chorusten’ tuottamiselle nyt ja jopa tulevinakin esityskertoina, sillä kuten muistamme, jazzmuusikko työstää uudelleen myös aiempien esitystensä musiikillista materiaalia (Owens). Kulttuurisesti omaksuttu ’annettu rytmimalli’ (”jazzriffi”) on myös ’Legisign’, ensimmäinen lähtökohta uusien riffien tuottamiselle.

---

<sup>72</sup> Tarasti (1982) s. 210.

<sup>73</sup> Ross Russell kirjoittaa asiasta näin: ”*Jos Confessin the Blues* pani eloa maan levyautomaatteihin, *Hootie Blues* vei jalat alta muusikoilta, jotka törmäsivät (äänilevyn) B-puoleen. *Hootie* oli sekin joka suhteessa tehty (laulusolisti) Walter Brownin kappaleeksi. Orkesterin avauschoruksen ja lauluosuuden väliin ahtautuneena on kahdentoista tahdin alttosaksofonisoolo, kestoltaan noin kolmekymmentä sekuntia (metronomimerk. = 100). Näitä kahtatoista tahtia kuunneltiin kuin vuorisaarnaa. Soolon jäntevä sävelkulku ja selkeä, raikas sointirakenne kertoivat aivan uudesta jazzajattelusta. ... *Hootie* on miniatyyri, mutta suorituksena niin kypsä, varma ja musikaalisesti puhdas, että se käy jazzin historian virstanpylvästä. Se oli tulevien tapahtumien Pandoran lipas. (Russell (1979) s. 112 - 113)

## 6. Päättäntä

Afro-amerikkalainen musiikki on nykyisin hyvin olennainen osa koko länsimaista kulttuuriamme, ja siihen kietoutuu monia tärkeitä kollektiivisia, sosiaalisia, taloudellisia ja myös yksilöpsykologisia merkityksiä. Mutta sillä on myös sisäisiä, ”autonomisia”, ulkoiseen todellisuuteen viittaamattomia merkityksiä, jotka tavallaan elävät omaa elämäänsä. Käsillä olevassa tutkielmassa on kartoitettu erityisesti *jazzmusiikin* merkityksiä sen mitä moninaisimmista aspekteista, niin henkisistä kuin materiaalisistakin käsin. Kaikki esille tulleet seikat näyttävät tulevan palautetuiksi *ihmiseen*; tutkielmassani on siis oikeastaan kysymys antropologisesta ihmistutkimuksesta, nyt vain jazzin näkökulmasta. Miksi diskurssini on rönsyillyt niin laajalle alueelle, nyt voidaan hyvin kysyä. Syy on siinä, että tutkimuskohteen, jazzin *merkitysten spektri* myös ulottuu hyvin laajalle alueelle - ehkä laajemmallekin kuin on tässä esitetty. Sen vuoksi olen myös joutunut soveltamaan jazziin hyvin monenlaisia filosofisia ym. ajatustraditioita - keskenään ristiriitaisiakin - aina merkityksen näkökulmasta riippuen. Esimerkiksi ”punaisten lankojeni” *kollektiivisten* rakenteiden ja merkitysten (ihminen ”paradigmana”: toteutamme tiettyjä samoja perusehtoja, jotka eivät sanottavasti muutu) olemassaolo on luontevaa selittää fenomenologisesta antropologiasta, sosiologiasta, semiotiikasta ja kehityspsykologiasta käsin, kun taas *individualistiset* merkitykset ja pyrkimykset (ihminen ”syntagmana”: yksi ihmiselämä on sen tärkein ”segmentti”) edellyttävät analyysissään kartesiolaisia käsitteitä ja niitä vastaavaa ajatustapaa. Itse asiassa tämä yhteisön ja yksilön suhteen problematisoinnista (oppositio minä/yhteisö) kasvava perusjaottelu siis näkyy jo ”kahdenlaisessa” fenomenologiassa, joita olen joutunut harrastamaan; näin muodostuu ensimmäinen tutkimuksellinen perusoppositio klassinen fenomenologia/ fenomenologinen antropologia.

Musiikin *sisäinen* merkittävyys taas näyttää vaativan mm. informaatioteorian ja erityisesti semiotiikan käsitteistön soveltamista jazzmusiikkiin; tässä olen rajannut tutkimuskohteekseni konventionaalisen mainstreamin - *ulkoisiin* hengen ilmiöihin liittyvien merkitysten analyysissa tyylilliset seikat eivät nähdäkseni ole erityisen tärkeitä.

Lähden aluksi liikkeelle johdannosta ja kysyn itseltäni, miten olen

onnistunut vastaamaan siellä luonnostelemiini ongelmiin ja kysymyksiin. Seuraavassa eräitä peruskysymyksiä, jotka johdannossa esitin:

1. Mitä jazz on - mitä jazzimprovisaatiossa tapahtuu? Mitä oikeastaan tarkoitetaan puhuttaessa jazzimprovisaatiosta? Tässä käsittelyn alaisena ovat olleet Gino Stefanin ”yleiset koodit” alustavasti (mm. hahmopsykologia) ja ”musiikilliset tekniikat”; fenomenologinen kuvaus jazzin rakenteesta on esitetty luvuissa 3.1. - 3.5. Lisäksi Stefanin ”tyylit ja erityistavat toteuttaa musiikillisiä tekniikoita, sosiaalisia käytäntöjä ja yleisiä koodeja” ovat olleet esillä erityisesti luvuissa 3.3. - 3.4. ja 4.1.5.

2. Miksi jazzia harrastetaan? Mitä merkitystä improvisaatiolla voi olla tekijälleen? Nämä ovat edelleen Stefanin ”yleisiksi tulkittavia koodeja” ja ”määrättyjä sosiaalisia käytäntöjä”. Käsittelyssä on ollut jazz elämänmuotona ja myös osana teknosysteemiä; nämä seikat ovat olleet esillä erityisesti luvuissa 3.6. - 3.7. ”Ihmisen sisäisen ulottuvuuden tajun kehittymiseen” (Taylor) puolestaan paneuduttiin erityisesti luvuissa 3.7.2. - 3.7.5. Psykoanalyttinen ja terapeuttinen näkökulma, se että jazz on lähes terapiaa, on ollut pohdiskelun alaisena erityisesti luvussa 3.8.

3. Jazzin mahdollisuuksia uuden luomiseen erityisesti aivotutkimuksen näkökulmasta valaistiin erityisesti luvussa 3.9. Fenomenologis-eksistentiaalinen ja terapeuttinen näkökulma, jazz eräänlaisena ”avoimena skeemana” oli esillä mm. luvussa 3.8.1.

4. Jazz ”luonnollisena systeeminä” - miten? Millaiset luonnolliset systeemit ovat jazzin takana? Onko po. ”luonnollinen aspekti” kaikkein keskeisin jazzin merkitysten avain? Gino Stefanin yleiset koodit ovat edelleen esillä. Tällöin vastauksia on haettu erityisesti fenomenologisesta hahmoteoriasta ja todettu, että jazz on lähes fenomenologiaa itsessään. Mahdollisuus hahmottaa jazz kautta linjan binaarisesti, oppositioita tukee ajatuksiani jazzista luonnollisena binaarisena systeeminä. Jazzin myyttinen aspekti, jazzin syklinen aika, päällekkäisten elementtien ja päällekkäisten maailmojen mahdollisuus edustaa edelleen Stefanin yleisten koodien tasoa. Viittauksia Stefanin yksittäisiin, yksilöllisiin, ainutkertaisiin musiikkiteoksiin on tehty mm. luvuissa 3.3.2. ja 5.1.3.

5. Jazzin kollektiiviset muodot ja toisaalta sen taiteellinen individualismi -

miten? Kaikenkattava kollektiivisuus, josta kaikki sen muodot ja käyttäytymismallit kasvavat, on diskurssini punaisena lankana kautta linjan. Jazzin merkitysten eettinen aspekti, joka sekin saa hyvin kollektiivisen painotuksen, on tarkastelun alaisena luvussa 3.10. Individualismia, kollektiivisen dialogisuuden yhtä olennaista tekijää olen käsitellyt luvuissa 4.1.4. - 4.1.5. Ja lopulta muodollinen aspekti, miten kollektiiviset muodot ovat ”valuneet rakenteisiin” alkaen elää siellä omaa elämäänsä on saanut esityksensä tutkielman lopussa luvuissa 4.2. - 5.2.

Metodit, joilla olen vienyt diskurssiani eteenpäin, ovat seuraavat:

1. Havainnointi, fenomenologinen deskriptio, aiheen yksityiskohtainen kuvailu sekä jazzin ’ulkoisesta’ että ’sisäisestä’ näkökulmasta; fenomenologialla olen tavallaan pohjistanut kaiken mitä esitän, myös ”semiotiikkani” periaatteena ”havainto edeltää merkityksenantoa”. Myös fiktio ja osoittaminen.

2. Introspektio, havaintojen peilaaminen omaan kokemusmaailmaan. Kaikki esilletulleet seikat on peilattu ”ymmärtäen” oman kokemusmaailman kautta jazzmusiikista.

3. Havainnoinnilla ja introspektiolla hankitun tiedon dialoginen suhteuttaminen eräisiin tämän päivän keskeisiin tieteenfilosofisiin teemoihin ja ajatustraditioihin pyrkimyksenä ymmärtää jazz nimenomaan sen merkityksiä tuottavista *luonnollisista* piirteistä ja tendensseistä käsin:

*fenomenologia*, erityisesti fenomenologinen antropologia jazzin kollektiivisten ilmiöiden osalta.

*fenomenologia* kartesiolaisessa mielessä; erilaisia ”vapaita reduktioita”; erityisesti yksilöllisyyden ja minuuden käsitteiden synty (Taylor) edellyttävät eurooppalaista, rationaalista perinnettä selituksen tueksi.

*semiotikka*, sen monien keskenään ristiriitaistenkin ajatustapojen kautta periaatteena: näkökulma kohteeseen määrää tarkastelutavan; kontekstualisointi.

*informaatioteoria* erityisesti kun on kyseessä jazzin oma sisäinen logiikka.



*aivotutkimus*, joka antaa empiiristä pohjaa myyttisten ja loogisten merkitysten synnylle ja suhteelle.

*psykoanalyttinen teoria*: mikä on se ”käsittämätön alitajuinen ajatustaso” (Snitke), joka antaa jazzille merkitystä saaden meidät kääntymään sen pariin; monimuotoiset psyykkiset, ’energiaa’ pohjustavat perusjännitteet, joita on valotettu esim. luvussa 3.6.3., 3.7.2. ja 3.8.

4. Geneettisten taustojen hakeminen jazzin eri ilmiöille ja struktuureille erityisesti länsi-afrikkalaisesta musiikkikulttuurista; jazzin ilmiöiden ymmärtäminen oman historiansa tuloksena; länsimainen taidemusiikki on diskurssissani usein vertailukohtana, eräänlaisena ”kontrasubjektina”: myös historiallinen ja jopa yhteiskunnallinen näkökulma esillä.

5. Viittaukset empiiriseen jazztutkimukseen.

\*\*\*

Seuraavassa keskeisimpiä filosofisia merkityksiä luovia käsitteitä tai ideoita, joille olen pyrkinyt löytämään vastinetta jazzista tai ”redusoimaan” jazzin; tai joista olen semiotiikan ja myyttien tutkimuksen näkökulmasta lähtien pyrkinyt löytämään jazzista vastaavia merkkejä:

1. ’Elämä’ (Feuerbach, Straus): Elämän merkityksiä luovista metafysisistä päämääristä yksi mahdollinen on jazz. Kyse on tällöin itsensä toteuttamisesta, ”vapauden valtakunnasta” joka voi toteutua kuitenkin vain ”välttämättömyyden valtakunnan” ollessa sen perustana; ja edelleen *tiedostavasta, vieraantumattomasta* eksistenssistä, jossa subjekti kysyy olemisensa perusteita. Työn kautta elämme ”lajinelämäämme”, missä työn objektit - esim. jazz - kuvastavat luontoamme, luonnosta erottuvaa henkeämme. Olemme vapaita kun voimme vilpittömästi samastua työmme tuloksiin, tai ainakin tiedostamme ongelman vapauden ja välttämättömyyden suhteesta.

Lähtökohdiltaan ja ensimmäisenä ’elämä’ on kuitenkin refleктоimaton käsite. Jazzin yhteydessä kohdattava merkityksellinen *elämys* on eräänlainen ”firstness” jostakin ilmiöstä. Elämysten myötä teemme

valintoja, liitymme myös vapaaehtoisesti erilaisiin seligregaatteihin. Elämys kuvastaa *elämän* ja *minän* suhdetta itseensä. Kun koemme jonkin henkisen, jonkin persoonallisen 'minän' puhuttelevan meitä, kyseessä on *elämänilmaisu*. Jazz, aluksi erityisesti sen "salaperäinen sointi", on yksi tyyppillinen, aluksi refleктоimatoin ilmaisu, joka voi kuitenkin sisältää suuren määrän koskettavaa syvällisyyttä. Elämänilmaukset symboloivat loppujen lopuksi elämää itseään, kuten sen vitaalisia arvoja, ihmisen "luonnollista" kehollisuutta ja aistillisuutta ('esteettisen' kaikkein alkuperäisin merkitys), yleisiä seksuaalisia tunteja, subjektiivista mielihyvää jne. Jazzissa taide ja elämä samastuvat toisiinsa. Ihmistä ei voi erottaa musiikista. Epätäydellinen elämä - niinkuin se meille näyttäytyy - implikoi "*epätäydellisen musiikin*". Jazzissa tämä myönnetään ja hyväksytään: epätäydellinen ihminen on kaiken, myös 'esteettisen' mitta. Jazzin "estetiikka" olen "redusoinut" seuraaviin peruskäsitteisiin:

- a) yhteys elämään
- b) "uhkapeli" symbolisena leikkinä ja urheiluna
- c) tyyli
- d) yksilöllisyys
- e) energia-periaate
- f) hetken intuitio
- g) "balanssi"
- h) "saundi"
- i) toiminta
- j) jazzin "sanaton estetiikka": yhteys elämään, kehollisuuteen, välittömään aistimellisuuteen, ei-verbaaliseen aistillisuuteen ja toimintaan on niin läheinen, että reflektio, kohteen ulkoistaminen on vaikeaa.

2. 'Aika' (ajatus on hyvin heideggerilainen, ja olen lisännyt sen tähän jälkikäteen alkuperäisestä "suunnitelmastani" poiketen): Hetkellisen inspiraation kautta *luovuus* ja *aika* näyttävät kytkeytyvän toisiinsa. Inspiraatio luo hetkellisesti jatkumon kirkkaan tietoisuuden ja syvän tiedottoman välille. Olen "redusoinut" 'inspiroituneen luovuuden' seuraaviin perus-käsitteisiin: *oleminen* (hengitys), *toiminta* (työ, "tilaus"), *aika* (hetkellisyys), *vuorovaikutus* (yhteisöllisyys), *musiikkikonteksti* ja *soittimellisuus*. Samalla päädyin hiukan samantapaiseen kategorisointiin, kuin mitä Eero Tarasti on esittänyt kehitellessään liettualaissyntyisen A.J. Greimasin strukturalistista modaliteetti-teoriaa musiikillisia diskursseja

vastaavaksi. Modaliteetit ovat ehkä universaaleja prinssiippejä, siis ehkä myös osa ”luonnollista systeemiäni” (suluissa minun kategoriani). Kaksi ensimmäistä ovat ns. *perusmodaliteetteja* ja loput *sivumodaliteetteja*, jotka jollakin tapaa määrittävät kahta ensimmäistä:

- a) ’oleminen’: viittaa lepoon, vakauteen, konsonanssiin (oleminen);
- b) ’tekeminen’: viittaa tapahtumiseen, toimintaan, dissonanssiin (toiminta);
- c) ’tahto’: viittaa musiikin liike-energiaan (musiikkikonteksti);
- d) ’tieto’: on musiikin kognitiivista ainesta (soittimellisuus);
- e) ’kyky’: tarkoittaa näytävyyttä ja teknisiä voimavaroja (hetkellisyys - aika);
- f) ’velvollisuus’: viittaa musiikin tyyliuskollisuuteen tai sen sisäiseen logiikkaan (yhteisöllisyys - vuorovaikutus) ja
- g) ’usko’: viittaa musiikin tietoarvoihin, narration uskottavuuteen ja suostuttelukykyyneen - voisi sanoa: totuuteen (tätä aspektia pohdin luvussa ’Jazzin etiikka’).

Ymmärtääkseni vain modaliteettien 5. ja 6. yhdistäminen minun kategorioihini tuottaa hiukan päänvaivaa. Toisaalta koen, että esim. virtuoottisuudessa (viides modaliteetti) on tietty hetkellinen tässä-ja-nyt - aspektinsa; Mutta mikä tärkeintä: laajemmin ottaen kaikki ’voimisemme’ on itse asiassa aikaan sidottua: tietyn hetken voimme tehdä sitä taikka tätä. Tällöin ’voimisessa’ voisi olla kyse ”hetken vaarinotosta”. Kuudennesta modaliteetista taas voisi sanoa, että tyylin kautta koemme olevamme eräänlaisessa velvollisuus-suhteessa yhteisöömme, ja yhtäläillä musiikin sisäinen logiikka tulee *yhteisöömme* asettamista ”objektiivisista ajatusmuodoista”, joita meidän *täytyy* kunnioittaa. ’Musiikkikonteksti’ minun määrittelemänäni viittaa välittömästi musiikilliseen liike-energiaan (kolmas modaliteetti), ja ’soittimellisuus’ puolestaan on mitä suurimmassa määrin ”tietoa” soittimesta (neljäs modaliteetti) - vaikapa kuinka käytännöllisperäistä ”tekijäntietoa”. Puhdas oleminen -problematiikka puolestaan liittyy kiinteästi paitsi ’elämään’ ja ’olemiseen’ myös ’aikaan’ mitä suurimmassa määrin.

Lisäksi ’aikaan’ liittyen, vaikka olemme ”tieteellisen 20. vuosisadan” ihmisiä, toteutamme toimissamme tarvittaessa hyvin hyvin *vanhaa aikakäsitystä*. Luvussa 4.1.6. olen esittänyt, että siinä missä ’teoksen aika’ (teos konstruktiona, intentionaalisenä objektina, objektivoituneena hengen

tuotteena) on tekijänsä, kaikkivoivan subjektin (ego-periaate) kuolemattomuuden symboli, jazz symboloi rakenteissaan yleisesti ihmistä (jazz ”luonnollisena systeeminä”) ja maailmankaikkeuden ikuista aikaa so. ajattomuutta ”on vain jatkuvia palaamisia ja alkamisia” -tapaan.

3. ’Kehollisuus’ (mm. Merleau-Ponty): Elämänilmaukset siis symboloivat loppujen lopuksi elämää itseään, kuten sen vitaalisia arvoja, ihmisen ”luonnollista” kehollisuutta ja aistillisuutta (’esteettisen’ kaikkein alkuperäisin merkitys), yleisiä seksuaalisia tunteja, subjektiivista mielihyvää jne. Keho synnyttää struktuurin toimien ”taustana kuvioillemme”. Kehollinen symmetria on tässä edelleen keskeinen ajatus, jonka heijastumaa jazzin musiikillinen symmetria on *tanssillisuuden* kautta - dualistinen ihmiskäsitys on tässä yhteydessä mahdoton.

4. ’Aistisuus’, jopa ’aistillisuus’ (Feuerbach, Straus): ks. ed.

5. ’Tekeminen’ (monet ajatussuunnat ja ajattelijat): Jazzin eepinen tai lyyrinen sävy herättävät ajatuksen jazzista kielenä, ”puheena torven läpi” tms. ”Jazzkielellä” onkin korostuneesti *käytännöllinen* aspektinsa, joka aivan ilmeisesti pohjaa erilaisiin inhimillisiin käytäntöihin: jazzin muodot viittaavat aina ihmiseen, jolle toiminta on ’annettu’. Kielen takana oleva esitieto ei propositionaalista tietoa vaan ’toimintaa’, ”perustelematon menettelytapa” (Wittgenstein) - siis jazzkieli on toiminnallisenkin aspektinsa kautta osa ”luonnollista systeemiäni”. ’Soittimellisuus’-aspekti on yksi tämän käsitteen esilletuoma hyvin tärkeä ilmentymä.

6. ’Liike’ (Straus): Jazzin rakenteessa keskeistä on *toisto-periaatteen* läpäisemä päällekkäin asetettujen, tavallaan itsenäisten elementtien ”aukoton systeemi”, monikerroksinen aukoton ketju säännöllisestä sykkeestä musiikin muotorakenteisiin ja jopa sen melodisiin ilmiöihin saakka. Systeemi kokonaisuutena pohjaa mitä suurimmassa määrin fenomenologisille hahmolaeille, tietyille vaistomaisille mentaalisisille prosesseille, jotka saavat ärsykkeet muotoutumaan *malleiksi*; näistä laeista *kuvioiltausta -periaate* on kaikkein keskeisin. Jazzin malli-ajattelu on vaistomainen ja spontaani mentaalinen prosessi, ja näin osa *luonnollista systeemiäni*. Spontaanilla malliajattelulla ja tietyillä musiikillisilla käytännöillä olen selittänyt myös jazzin eräänlaisen rapsodisen pienimuotoisuuden. Säännölliseen sykkeeseen sisältyy lisäksi

eurooppalaisista intentioista poikkeava ajatustapa, *kiihottavuus*, joka näin voi luoda pohjaa jazzin *transsendenssille*, tietyllä *meditatiiviselle aspektille* musiikissa. Jazzissa prosessi ja tuote ovat esillä samanaikaisesti.

Malli-ajattelua täydentää jazzharmonia, joka yhtyessään rytmiseen strukturaaliseen korkohierarkiaan entisestään tehostaa malliutumista (toistuva harmoninen kaava, chorus) ja samalla harmonis-melodisena sekvenssi-periaatteena pohjustaa myös jazzin melodisten muotojen ilmenemistä. Malli-ajattelun olennaisin piirre on symmetrinen kysymys/vastaus -muoto, jota mainiosti täydentää jazzin vahvasti dom<sup>7</sup>-sointusävytteinen harmonia: energia-periaatetta (jännitys/purkaus). Koska malli-ajattelun mukaiset muodot ovat staattiset, pääpaino jazzissa on sisällössä, sen mahdollisimman dynaamisessa ilmentämisessä. Jazzin chorus-symmetrisyydelle on olemassa vankat esikuvansa jo länsi-afrikkalaisessa musiikkikulttuurissa.

7. 'Dialogisuus' (Feuerbach, Diltley, Husserl, Heidegger, Buber, Merleau-Ponty): Dialogisuuden (fenomenologinen antropologia) kehittyminen on uudelleen selvitettävissä kehityspsykologiasta, sen intersubjektiivisista teorioista, kollektiivisista vuorovaikutuskokemuksista, jotka ovat taustalla kaikissa myöhemmissäkin kokemuksissamme. Myös "jazzin etiikkani" saa lopulta hyvin kollektiivisen ja jopa "hahmopsykologisen" painotuksen. Olennaista on se, että mielemme taustaksi siirtyessään on entistä paremmin integroituneena maailmaan - kokonaisuuteen. Tai: kun "segmentit" (hyvin vertauskuvallisessa mielessä) ketjuuntuvat, syntyy "olemisen suuri ketju" tms.

8. 'Vastustus' tai 'vastus' (Margolis, Diltley, Feuerbach): Ristiriitojen (esim. yhteiskunnalliset, sisäiset, jopa tonaaliset) kokeminen. Muodollisimmalla tasolla, "against the changes" -periaatteessa tämä on sitä, että lineaarinen tyyli pyrkii vapautumaan kaavan (4/4) sidonnaisuudesta. Tämä ilmenee lineaarisen tyylin - paitsi että se mahdollistaa ajatuskatkot: meditatiivinen aspekti - tiettyinä epäsymmetria- ja moniselitteisyys-hakuisuutena, jonka äärimmäisin ilmentymä ovat jazzin polyrytmiset ja -metriset rakenteet. Pohjimmiltaan tämä on selitettävissä sekä "leikin psykologialla" että informaatioteoriolla, mutta myös pyrkimyksellä tiettyihin *individualistisiin*, *taiteellisiin* ratkaisuihin pois "alkuperäisestä myytistä" 'minän' ilmentämiseen. Näin jazzin musiikillinen "kehittely"

tapahtuu yleisesti ns. *dialogisen systeemin* avulla tavoitteena ”liian ilmeisen” struktuurin kätkeminen, kuitenkin niin, että säilytetään jazzin *kommunikatiivinen tasapaino* ”uuden esittämisen” ja ”vanhan kertaamisen” välillä.

Myös ’swing’-artikulaatio ja ’kolmimuunteisuus’ ovat perusteltavissa dialogisella periaatteella, vastus-periaatteella. Ilmiöiden taustalla vaikuttaa individualistinen improvisointi, siis yksityinen puhunta, joka on jatkuva, rakenteellinen ilmiö. Edelleen *säännönmukaisuuden rikkominen* on luonnollinen inhimillinen tendenssi, jazzissa suorastaan normi, joka ilmenee sekä *rakenteellisena* että *individualistisena* pyrkimyksenä, niin polyrytmiikassa, jonka keskeinen periaate on hemioli, kuin jazzsynkopoinnissakin jatkuvana ja toistuvana ilmiönä. kaiken tämän taustalla on *vastuksellisuus* - pohjimmiltaan dialogisen periaatteen ilmentymää; universaali malli, joka on osa ”luonnollista systeemiäni”. Kaikenlaista suunnitelmallista epävarmuutta lisätään kohti improvisaation loppua kompensoimaan systeemisen varmuuden aiheuttamaa yksitoikkoisuutta: polyrytmiset huipentumat esiintyvät usein vasta improvisaation loppupuolella. Polyrytmiikka, niinkuin kaikki jazzin muodot elementti-ajatteluineen ym., on perimmäiseltä luonteeltaan kollektiivinen, yhteistyön ja vuorovaikutuksen kautta syntyvä ilmiö: jazz on *afrikkalaisen kollektiivisen toiminnallisuuden* eräs muoto tai ilmentymä, jonka taustalla vaikuttavat jälleen käytännölliset seikat: 1. soittimellisuus: toiminnan, liikkeiden, eleiden, käsijärjestysten kautta; ja erittäin korostuneesti 2. afrikkalaisperäiset kielelliset rakenteet; sekä 3. afrikkalaisen yhteisön sosiaalinen luonne ja yhteistoiminnalliset mallit - luonnollista systeemiä.

Jazzin alunperin kapina-luonne, kaikkalainen nuoruusiän symbolismi, liittyy sekin dialogiseen periaatteeseen. Asetelma on muuttunut mutta muistumia tästä on jäljellä. Samastumme aluksi tähän maailmaan, sen tarjolla oleviin muotoihin (esim. jazz). Myöhemmin individualisaatiossa tavallaan otamme etäisyyttä tähän ’annettuun’: voi kehittyä oma persoonallinen tyyli jne. Jos jazz ja ’elämä’ ovat yhtä, ja elämä on individualisaatio-prosessi, jazz jälleen symboloi luonnollista prosessia, mikäli Jungia on uskominen.

9. ’Yksilöllisyys’ (Feuerbach, Buber): Aito dialogi edellyttää myös

individualismia: minän identtisuuden esikielellinen tajuaminen (Krohn) on myös individualisaation taustalla, jolloin tajunnan jatkuvuuden kokeminen, omien kokemusten tajuaminen juuri minun kokemuksikseni, vertailu menneisyyden, nykyisyyden ja tulevaisuuden välillä on mahdollinen. Identiteetin, joka luo pohjan jazzin individualismille, selvittämisessä *kartesiolainen näkökulma* välttämätön. Aivotutkimuksen näkökulma: Hypoteettisen mallin mukaan psyykkiinen determinismi on kestävä. Todella uutta ja yksilöllistä voidaan luoda, jos olosuhteet ovat otolliset (meditatiivinen aspekti, regressio). Myös alkoholilla ja huumeilla voidaan pyrkiä tähän samaan meditatiiviseen tai regressiiviseen tilaan. Tällöin 'minän' kontrollikyky kuitenkin heikkenee - subjekti hajoaa, jolloin päädytään tyhjään elämyksellisyyteen ilman luovassa objektissa ulkoistuvaa integraatiota.

"Jazzpuheen" vähä vähältä kehittyvä monologinen piirre periaatteena: yksityisyydessä voi toteuttaa parhaiten itseään - jopa pornografinen aspekti (Bahtin).

Lisäksi olen 'yksilöllisyys'-teemaan liittyen käsitellyt rinnakkain jazzin taustalla vaikuttavaa *afrikkalaista* uskonnollista perinnettä ja toisaalta "kontrasubjektini" *länsimaisen taidemusiikkiperinteen* taustalla vaikuttavaa edelliselle täysin vastakkaista *ylisubjektiiivisuutta*, jyrkän dualistista uskonto-, ihmis- ja taidekäsitystä, länsimaisen ihmisen "kaikkein suurinta neuroosia", jotka jakavat nykyistä länsimaista kulttuuriamme hyvin syvällisellä lailla. Länsimaisen ihmisen taipumus kaiken *esineellistämiseen* jää tästä kaikkein tärkeimmäksi ajatukseksi sen sijaan, että "annetaan asioiden olla niinkuin ne luonnostaan ovat".

10. 'Kerronnallisuus' (Tito): Musiikin (jazzin) kerronnallisuus, ajatus musiikista *symbolisena prosessina*, eräänlaisena mahdollisten maailmojen kielenä, missä voi tapahtua erityisesti *sisäisen ulkoistaminen* ja sen ottaminen "kerronnalliseen" käsittelyyn, ovat musiikkiterapiainkin ydinkysymyksiä. Jazz terapiana: Voidaan ajatella, että jazz on psykoanalyysin tapaan "vapaata assosiointia", jossa sisäinen maailma voidaan objektivoida ja ottaa näin turvalliseen käsittelyyn "omassa tarinassa". Jazzkin voidaan käsittää ruumiinkieleksi, jonka voidaan ajatella hahmottuvan ja tulevan tulkituksi nimenomaan oman ruumiillisen hahmomme kautta: arkaaiset merkitysskeemat. Jazzin muodot ovat

"tyhjiä" rakenteita, jotka kukin voi "täyttää" omilla merkityksillään.

"Jazzfraasi" on 'annettu' kulturalisaation kautta konkreettisena musiikillisena käyttäytymismallina - tässä mielessä se voi olla "täysi" - mutta sen perusta on pohjimmiltaan inhimillisen hahmottamisen luonnollisissa havaintomekanismeissamme, malli-ajattelussa 'present time' -ilmiön määrittelemissä rajoissa - näin se on eräässä mielessä "tyhjä". Modernin jazzin olennainen piirre, *lineaarinen melodinen tyyli*, "läpisävelletty melodia" muotoutuu mallien, "jazzfraasien" monipuolisesta yhteenpunoutumisesta, missä keskeisin "tapahtumien kulkua" ja musiikillisten merkitysten syntyä ohjaava tekijä on jatkuvuuteen perustuva *harmoninen kaava* eli chorus-rakenne Harmoninen elementti on vahvasti merkityksiä luova tekijä (kuvio/tausta -periaate); tämä voidaan todistaa sillä, että "riffin" (kuvion) merkitys muuttuu kun harmoniaa (taustaa) muutetaan: päädytään "sanan ja kuvan" synteisiin. Jatkuvuus (harmonisen kaavan luoma liike-vaikutelma) ja epäjatkuvuus (present time) lomittuvat koko ajan toisiinsa; olemme jazzissa jatkuvasti luonnon ja kulttuurin "rajalla".

Jazz kuvina: kerronnallisuuteen liittyen *kuvallisuus* on ruumiinkielen ominaisuus, jossa erilaiset ajatukset esiintyvät kuvallisena kerrontana. Kyse on tällöin ruumiillis pohjaisesta, "ikonisesta" (kuvallisesta) tavasta mieltää maailmaa: mitä merkitysten takana on sanoja ja lauseita (tai säveliä) syvemmällä tasolla. Kuvalliset hallusinaatiot puolestaan kytkeytyvät liikkeen kautta varhaislapsuuden kokemusmaailmaan. Jazzimprovisoinnin viehätys ehkä piilee juuri tässä tekijässä; jazz symboloi monia luonnollisia vaistomaisia prosesseja tarjoten niille intensiivisen tyydytyksen.

Edelleen musiikillinen luovuus saattaa liittyä nimenomaan varhaista alkuperää olevan depressiivisyyden hallintaan - kyse on näin jazzista siltana lapsuuteen. Toiminnalla kompensoidaan toimettomuutta. On pakottava tarve kurkistaa "olemisen aikaan" - tai "puhtaaseen olemiseen" kuten aiemmin viittasin. Jazzin meditatiivinen aspekti on väline tälle "kurkistamiselle", samalla kun siinä toteutuu koko fenomenologian idea: jazzmuusikko voi olla oman tajuntansa ja ajattelunsa "puolueeton päältäkatsoja" - jazzin "ideoivaa abstarktiota", kun 'annattua' maailmaa varioidaan kaikissa sen ilmenemismuodoissa, pyritään "näkemään tuttu



uudessa valossa”. Meditatiivinen aspekti taiteessa ei ole mystiikkaa, sillä päämääränä on aina takaisin maailmaan kääntyminen - luonnollinen yhteisöllisyys korostuu. Edelleen jazz voi myös olla tapa hahmottaa maailmaa: tässä jälleen kuvio/tausta -periaate on keskeinen. Recharidin mukaan ”musiikissa löytyy vastinetta sille, miten psyykemme käsittelee elämysmaailmaa ... ja että sävelajattelu noudattaa samoja muotoja, joilla hahmotamme itseämme, ulkomaailmaa ja näiden välisiä suhteita”.

Lehtonen puolestaan on kiteyttänyt viimeiset ajatukset toteamukseen, jonka mukaan ”musiikillisen luovuuden ytimenä voidaan olettaa olevan juuri varhaisessa deprivaatiotilanteessa syntynyt pysyvä kontakti ihmisen arkaaiseen kokemusmaailmaan. Arkaaisesta deprivaatiosta omia fantasioitaan käyttäen selviytynyt yksilö on pakotettu palaamaan toimintatapaansa yhä uudelleen ja uudelleen. Luova yksilö on pakotettu jatkuvasti ”luomaan” jotakin.” Siis tietty peruslevottomuus. Toisaalta ahdistus voi olla terve inhimillinen reaktio, joka ilmentää ihmisen terävöitynyttä kykyä kohdata todellisuus - ahdistus on osa ihmisenä olemisen ”luonnollista” systeemiä; ja loogis-lineaarisen maailmankuvan kaikkein selvin ilmentymä.

Edelleen kerronnallisuuden teemasta nyt *myyttisen kommunikaation* näkökulmasta. Tarkasteltuani edellä jazzia myytin näkökulmasta on ollut erittäin helppoa yhtyä ajatukseen, jonka mukaan liittymä musiikin ja myytin välillä on meidän länsimaisessa kulttuurissamme itse asiassa vielä *syvempi* kuin ns. primitiivisissä yhteiskunnissa, joissa musiikki on useimmiten osa myyttiä. Länsimaisessa sivilisaatiossa nimittäin tieteellisen ajattelun syrjäytettyä myyttisen musiikki on tavallaan ”vallannut sen aseman, joka kuuluu mytologialle muissa yhteiskunnissa” - ajatus tulee Claude Lévi-Straussilta, tässä Eero Tarastin muotoilemana. Transkendenttinen todellisuus eri ilmentymineen, myytti, rituaali jne., on aina kiehtonut ihmistä ja kiehtoo edelleen kaikkine symbolisine aineksineen, jotka välittävät tämän- ja tuonpuolista ja samalla luovat yhteyden nykyisyyden ja menneisyyden välille. Mikään ei oikeastaan ole muuttunut; nyt vain tuota symbolista yhteyttä kannattelee esim. jazzmusiikki tai myös jazz- tai disco-tanssi.

Ensin yhteenvedonomaaisesti muutama sana ”jazzin myytin” sisällöllisestä aineksesta. Aivan ilmeisesti kaikkalainen viihdemusiikin, afro-

amerikkalaisen musiikin ja jazzinkin *nostalginen* aines vahvistavat po. myyttistä kommunikaatiota, jonka pääfunktio on menneen lujittaminen. Mutta juuri tässä nähtävästi on myös näiden musiikinlajien voima, joka voi paljastaa 'villin' ajattelumme "luonnolliset" juuret. Kollektiivisessa - tai "dialogisessa" - on edelleen loppuunamentamatonta voimaa, joka on "valunut rakenteisiin" saakka konkreettisiksi musiikillisiksi malleiksi ja joka jatkuvasti vetoaa aina uusiin sukupolviin. Eri taiteenlajien nykymodernismin äärisubjektiiivinen ilme onkin joskus ollut lohduton, näin ajattelen. Jazzia ei siis - tieteellisessä tarkastelussakaan - pidä kutistaa yksilötaiteeksi, jolloin sen visionäärinen näkyluonne katoaa. Tämä on juuri jazzin suuri - ja ainoa - voima, usein vain tiedostamattomasti oivallettu.

Jazzin välittymismekanismi, joka perustuu traditioon, tyyliin, kontekstiin, mallioppimiseen, on edelleen myyttisen kommunikaation mallin mukainen, vaikka reflektiivisempiäkin välittymistapoja jo ilmenee. Keskeistä myytissä on sen *kerronnallisuus*. Myytit elävät tarinoissa ja tarinoina, joita kerrotaan myös musiikin avulla - ja kenties kyse on aina samasta tarinasta. Tämän ajatuksen lähtökohta on C.G.Jungin arkkityyppi-teoriassa, tietyssä mahdollisuudessa kokea aina samoja tai samankaltaisia myyttikäsityksiä - myytit toistuvat hämmästyttävän samankaltaisina eri kulttuureissa. Jungin mukaan esim. "arkkityyppi on eräänlainen valmius kokea aina samoja tai samankaltaisia myyttikäsityksiä". Jung painottaa sitä, että itse kuvitelmamme eivät periydy, "vaan periytyviä ovat vain kuvittelun *mahdollisuudet*, mikä on huomattava ero. Jungin teksteistä löytämäni 'energia' arkkityyppi on keskeinen tekijä jazzin merkitysten analyysissäni. Jazzin esteettisestä perusermistä 'energia' on johdettavissa - Jungia mukaillen - eräänlainen "*energeettinen strukturalismi*", tapa hahmottaa kaikki inhimillinen tiettyinä sisäisinä perusvastakohtaisuuksina; sama ajatus, jota mm. Claude Lévi-Strauss on noudattanut analysoidessaan myyttejä ja niiden ilmentymiä tiettyinä binaarisina vastakohta-pareina. Myös jumalan käsite (uskonto) ja esim. libidon energia (aistillisuus - kehollisuus) ovat Jungin mukaan peräisin tästä energia-konseptiosta. Lisäksi edellä luonnehtimani 'hengitys' (oleminen/ei-oleminen) minän myytti (individualismi - maailmaan integroituneena) ovat hyvin sopeutettavissa jazzin konseptiooni.

Myytit liittyvät maailmankuvaan. Jazzia hallitsee ensiksikin *primitivistinen*

*maailmankuva*, joka on ”ensimmäinen” ja kaikkein tosin. Se on tiettyssä mielessä kaikkein varhaisin ja tosin, missä Tarastin mukaan metafyyssisten voimien todellisuus koetaan suoraan ja hahmotellaan mytologiaksi. Maailmaa ja käsitteitä ei tarkastella minään havaintoon tai ajatetteluun liittyvinä suhteina. Sen sijaan kerrotaan tarina maailman ja myyttisten olentojen synnystä ja kohtalosta. Myös nämä havainnolliset kertomukset ja hahmot voivat nykymaailmalle olla syvällisten mielikuvien lähteenä ja niitä voidaan käyttää hyväksi ”taiteena”. Muita mahdollisia maailmankuvia jazzissa ovat luonnonmyyttinen ja sankarimyyttinen maailmankuva tai tietoisuus.

*Seemit'* - joukko suhteellisen harvalukuisia semanttisia kategorioita - ilmenevät kommunikaation konkreettisissa yksiköissä, *lekseemeissä* usein vastakohtapareina, kuten lyhyt-pitkä, voimakas-heikko, korkea-matala, surullinen-iloinen, elämä-kuolema, päivä-yö jne. Tällaiset vastakohtaparit jäsentävät itse seemin muodostaman ulottuvuuden kahdeksi ääripooliksi, esim. kategorioiksi kuten koko, pituus, nopeus, voimakkuus, tiheys, jatkuvuus, jännitteisyys jne. Ne voivat luonnehtia musiikillisia leksiimejä jäsentymällä vastakohtapareiksi esim. seuraavasti: pitkä-lyhyt, hidas-nopea, hiljainen-voimakas, paksu-ohut, jatkuva-epäjatkuva, jännittynyt-lauennut tai myös kuvio/tausta.

Edelleen hyvin keskeinen seemikategoria on *ennen/jälkeen*: suhteutamme kaikki uudet kokemuksemme niitä edeltäviin tapahtumiin. Tällöin seemi, joka voi luoda myyttisyyden, on varsin abstrakti: Tarasti luonnehtii sitä termillä 'edeltävyys' tai 'aikaisemmuus' viitaten Rudolf Carnapiin, joka pitää *samanlaisuuden muistamista* havaintomaailman konstituution tärkeimpänä suhteena. Edellä esitetyssä fenomenologisessa identtisyys-analyyssissä nimenomaan 'minän' identtisyys esikielellinen tajuaminen oli perustavaa laatua lähtökohta koko samanlaisuuden/ erilaisuuden (samuus/erillisuus) - ja voisi sanoa myös ennen/jälkeen - hahmottamiselle. Näin ”minän myytti” (yksilö/yhteisö) nousee yhä keskeisemmälle sijalle jonkinlaisena myyttisen tietoisuuden ensimmäisenä perustajana. Edelleen Tarastin mukaan - Ernst Cassireria siteeraten - myytti ei kuulu mihinkään ilmiöön ”automaattisesti”, vaan se on osa subjektiivista merkityksenantoa, myyttinen *asenne* jotakin ilmiötä kohtaan. Mikä hyvänsä ilmiö voi tulla myyttisen tietoisuuden kohteeksi ja saada myyttisen sisällön. Keskeistä on Heideggeria siteeraten se, mihin *uskomme*.

Tarasti on nähnyt taidemusiikki-diskurssissaan lähinnä erikoistapauksena sen, että musiikki ilmentää ”suoraan ja spontaanisti” myyttiä, saa merkityksensä, sisältönsä mytologiasta: Tällöin ”myytti ja musiikki liittyvät kiinteästi toisiinsa siten, että musiikin vastaanottajat liittävät *vaistomaisella ehdottomuudella* - mikä tietysti on kuitenkin *kulttuurin sopimuksien* varassa - tiettyjä myyttisiä hahmoja tiettyihin musiikillisiin hahmoihin. Näin on etenkin sellaisissa kulttuureissa, joita hallitsee *voimakas ja yhtenäinen traditio*. Tällöin siis pelkkä musiikki korvaa myyttisen tekstin, samalla kun myytti alistaa toisen merkkijärjestelmän, esim. musiikin, palvelukseensa, jolloin se joutuu luopumaan osasta mahdollista merkitysrikkauttaan. Olen pyrkinyt osoittamaan, että nimenomaan jazzmusiikin perinteinen ajattelu lepää tällä ”alisteisella” perustalla; perusteena po. kulttuurin riittävän voimakas yhtenäisyys - jazzmusiikki oli aluksi hyvin yhtenäinen traditio ennen nykyistä ”postmodernia” vaihettaan, joka sekin on vain yksi valtatradition sivujuonne. Hugo Riemannin ajatuksia mukailen: ”Koska musiikki on ensi sijassa ihmisen henkisen, sielullisen elämän ilmausta, voivat musiikki ja sen esteettinen sisältö heijastaa myös kulttuurilleen ominaista maailmankatsomusta ja mytologiaa”.

Mitä sitten ovat nämä jazzmusiikin sävelkielen ”alistavat” myytit, jotka asiaa harrastava ”vaistomaisella ehdottomuudella” saattaa liittää tähän musiikkiin? Olen luetellut useita mahdollisia, mm.: ’seksuaalinen myytti’; ’illuusio puhtaasta olemisesta’ - joka todettiin ”pelastavaksi elämänasenteeksi”; ’sankarin myytti’ (esim. Armstrong, Parker, Miles Davis); ’vapauden myytti’; ’protestin, vastustuksen myytti’; ’alkujännityksen myytti’ (tietoinen/tiedostamaton), ’yhteisöllisyyden myytti’ (turva/turvattomuus) ym.

Onko kollektiivisessa jazzmusiikissa ja -kulttuurissa sitten selviä merkkejä individualismista, vai onko tämäkin ”vain myytti”, joka on totuttu yhdistämään jazzimprovisointiin? Miten psykologinen taiteellinen prosessi voi toteutua jazzissa visionäärisen kustannuksella? Onko jazzissa reflektiota?

Vertailu länsimaiseen ”kontrastikulttuuriin” on tässä välttämätön, koska kysymyksen on niin länsimainen luonteeltaan. Charlie Parkerin

demonisuus - tai kamppailu demoneja vastaan - ei todellakaan siirtynyt musiikin rakenteen muodolliseen puoleen mutta sisältöön kylläkin tavattomana toiminnan *intensiteettinä* ja esim. kromatiikan huomattavana lisääntymisenä - John Coltranella lisäksi jopa oman tarinan "huutamisena" maailmalle. Jazzissa kyllä tapahtuu "katharsis", mutta se on "toisenlainen", ei-hellenistinen. Epiikan (kertomakirjallisuus, -runous) sovittaminen tragediaksi on hankalaa, Tarasti on todennut. Voidaan ajatella, että jazzin "suuri tehtävä" on Heideggeriä mukaillen "totuuden paljastaminen suoraan" - tarinana, eepoksena: "Tell a story!" (Lester Young ym). "Tiedostetaan ja esitetään ongelma mutta ei välttämättä ratkaisumallia - annetaan kuulijan ratkaista myyttinen yhtälö!" Tällaisessa tarinoinnissa esimerkiksi sonaattimuodon "katharsis" ratkaisumalleineen olisi tyyllittömyyden huippu (Broms). Sen sijaan -kuten olen todennut - modernin jazzin soolossa solisti itse "kysyy" ja hän myös itse "vastaa ja kommentoi" jatkuvasti (monologinen aspekti). Näin jazzsoolo voi olla "*takautuvaa tragedian kerrontaa*" suoraan epiikan hengessä - jazz on lähempänä luonnollista kieltä kuin länsimainen taidemusiikki ja siksi "pystyy" tähän; tämän olen osoittanut erityisesti luvussa 5.1. Lisäksi jazzin sisällä on aina vaikuttanut myös valtavirtauksesta poikkeavia ajatuksia, esim. 'cool' tai jazzin neoklassismi, jotka toivat valtavirtaukseen "sivistystä", feflektiota. Aina ne eivät ole olleet mielenkiintoisia musiikillisesti, mutta oma tehtävänsä "kulttuurievoluutiossa" niillä on kuitenkin ollut.

Lisäksi nykyjazzia tarkasteltaessa voidaan väittää, että on tapahtunut asteittaista siirtymistä myytin 'olemisesta' myytin 'esittämiseen': tällöin voidaan - Tarastia mukaillen - nykyajan (esim. suomalainen valkoinen) jazzmuusikko ajatella taiteilijaksi, joka tietoisesti hakeutuu myyttien maailman alkulähteille, jolloin 'myyttisyydestä' tulee sen eri ilmenemismuodoissa muusikon tarkoituksellisesti käyttämä tyylikeino.

\*\*\*

Entäpä jazzin merkityksiä luova kertomuksellisuus muodolliselta kannalta? Nyt on edelleen puhe myyttisestä kommunikaatiosta, mutta vain edellistä abstraktista näkökulmasta. Näkökulma keskittyy nyt jazzin rakenteelliseen puoleen. Kysymys on nyt siitä, miten myytti voi toteutua *jazzin rakenteissa* viittaamatta mihinkään nimenomaiseen myyttiin, kun se

mahdollisesti irroittautuu "alkuperäisistä" merkityksistään ja viittaussuhteistaan ja myös käytännön tehtävistään muodostaen vain itseään heijastelevan sanoman. Monet vastaukset kysymykseen on pohjustettu 'Jazzin fenomenologia' -luvussa. Muoto ja sisältö on nyt erotettava tarkoin toisistaan; myyttiselle tietoisuudelle tämä on tietenkin vieras ajatus. Nyt kyse on myyttisten tekstien loogisista muunnoksista ja versioista erityisesti taiteen alueella metaforisista konstruktioista ja symboleista - seurauksena myytin lukemisesta sen *ulkoisen* semioottisen tietoisuuden näkökulmasta. Kyse on myyttien uudelleentulkinnasta, jolloin meillä on mielestäni esillä "modernin jazzin myyttinen tietoisuus", joka "käsittelee alkuperäistä tekstiä aktiivisesti" menemättä kuitenkaan sen "ulkopuolelle": voi tapahtua siirtyminen myytin '*olemisesta*' sen '*esittämiseen*'. Monille tämän päivän jazzmuusikoille em. perinteet ovat "pyhiä", vaikka he käsittelevätkin perinnettään taiteellisesti persoonallisella tavalla toistamatta esikuviaan "sanasta sanaan".

'Cool' tai jazzin neoklassismi eivät olennaisesti eroa tästä skeemasta, koska jazzissa muodot ja sisällöt ovat niin tiiviisti toisiinsa kietoutuneet - tämä "myyttinen kehä" on diskurssissa pyritty osoittamaan. Jazz on korostuneesti "muotomusiikkia" tai "tyylitaidetta", jossa ilmaisutapa korostuu sisältäen jo valtaosan merkityksistä - edellä totesin, että *tyyli* on jazzin hyvin tärkeä lähtökohta. Näin tyyliä lähtökohtana voidaan pitää rakenteellisesti köyhänä ratkaisuna: "taiteilijan kädet ovat valmiiksi sidotut". Jazzmusiikin lähtökohdat systeemisenä ilmiönä viittaavat periaatteessa tiettyyn keinovarojen niukkuuteen: elementtiajattelu ym.

Miten myyttisyys sitten yleisesti voisi ilmetä syntaktisella, puhtaasti rakenteellisella tasolla jazzin parametreissa? Tässä on syytä mainita yleisesti laulun ja myyttiseen kommunikaatioon liittyvän tanssin jäljittely, arkaaiset, esim. modaaliset tai muut "eksoottiset" asteikot, monet sointiväriin ja soitintamiseen liittyvät seikat, sointujen kvarttirakenteet, joilla pyritään luomaan moniselitteistä myyttistä tehoa, runsas sijaissoinnuttelu, laajojen sointujen ketjuissa tapahtuvat "pehmeät purkaukset", jotka voivat ilmentää "sensualismia rakenteissa" ym. Eri sävellajien väliset vastakohtaisuudet taas voivat saada erityisesti sankarimyyttisen sävyn. Harmonioiden koloristinen käsittely voi puolestaan viitata luonnonmyyttiseen maailmaan.

Seuraavassa muutamia objektiivisia jazzin rakenteellisia seikkoja, jotka voisivat viitata myyttiin viittaamatta mihinkään nimenomaiseen myyttiin. Asiaa pohjustavat ”struktuurit” *tiedostamaton/tiedostettu* (visionäärinen/psykologinen), *kaaos/järjestys* tai kaikkein yleisimmillään dialoginen periaate *esittäjä/kuulija*. Kaikki nämä ovat myös tietyllä tapaa jazzin rakenteellisia elementtejä. Edelleen jazz on sitoutunut inhimilliseen toiminnallisuuteen: meillä on luonnostaan kaksi kättä ja kaksi jalkaa ym., olemme melko *symmetrisiä*. Tällöin tähän voisi lisätä pohjustukseksi hyvin yleisen vastakohtaparin *vasen/oikea*.

1. Yleisesti koko jazzin ”luonnollinen systeemi” so. *elementtiajattelu*, joka on yksityiskohtaisesti kuvailtu tutkielman alkupuolella: käsitys monikerroksisesta maailmasta; tasojen päällekkäisyys, ei syysuhteen sitoma peräkkäisyys; maailma koostuu tasoista eikä peräkkäisyyksistä. *elementtiajattelu* ilmenee myös monikerroksisessa rytmisessä polyfoniassa, jonka keskeinen rakenneperiaate on hemioli (lukujen 2 ja 3 vertikaaliset ja horisontaaliset yhdistelmät). Jazzin syke, harmonian taso ja melodian taso ovat selkeästi - paljon selkeämmin kuin länsimaisessa taidemusiikissa - erotettavissa toisistaan ja näin ilmentävät tätä myyttistä monikerroksisuuden ajatusta. Voidaan puhua erikseen ”rytmien maailmasta”, ”harmonian maailmasta” ja ”melodiamailmasta”. Jazzyhtyeessä tämä malli vain kiteytyy binaariseksi *kuvioltausta* -periaatteeksi: rytmiryhmä luo taustan, solisti kuviot. Kaikkein pelkistetyimmillään tämä malli toimii vastakkainasettelussa *matala/korkea*: basso luo ”matalan taustan”, melodiainstrumentti ”korkeat kuviot” - ja siinä kaikki.

2. Malli-ajattelu on myytteihin orientoituneen antropologian perusajatus: *eletyt mallit*” (*lived-in-models*) ovat keskeisessä asemassa primitiivisen yhteisön elämässä ja ns. primitiivisessä mentaliteetissa yleensäkin. Jazzin koko peruslähtökohta on tietty malliajattelu (*patterns*). Malli, jotta se muodostuisi malliksi, edellyttää toistoa - tästä seuraa:

3. Jazzin kaikinpuolinen *toisto-periaate*; ensimmäisenä toistuvuutena säännöllinen *syke* (korollinen/koroton); *jatkuvuus*-momentti, joka yhdistää musiikin perinteiset elementit (rytmi, harmoniset sekvenssit, sointi, melodia) toisiinsa, ja luo vaikutelman liikkeestä kokonaisuudessa. Jazzin syklinen aika. Tässä mielessä musiikki yleisesti - jos sitä verrataan

kielellisiin ilmiöihin - on lähempänä runoutta kuin kertomakirjallisuutta. Kuitenkin jazz erikoistapauksena on lähes "proosaa". Mitä enemmän toistoa, sitä "myyttisempi" rakenne. Jazzin lineaarinen tyyli tosin pyrkii pois tästä "myytistä" 'itsen' ilmentämiseen; Siis toisaalta ajateltu muodon ja sisällöin välinen vastakohtaisuus: muotojen kaavamainen staattisuus kontra myytti dynaamisesta vapaudesta näiden muotojen sisällä.

4. Kysymys-vastaus -muoto (symmetrinen parillisuus), joka konkretisoituu useilla eri tasoilla jazzin chorus-rakenteessa (AABA, blues ym.) yhtyen tonaalisen harmonian jännitys/purkaus -tendenssiin. Symmetria konkretisoituu jazzissa seuraavanlaisena universaalina "ihmisaivojen algebrana", lukusarjana tahtimäärien mukaisesti: 1, 2, 4, 8, 16, 32, 64 jne. Bluesin lukusarja jazzissa - afrikkalaisena jäänteinä - edustaa ns. "villää ajattelua": 1, 2, 4, 12, 24, 48 jne.

5. Jazzharmonian monessakin mielessä binaarinen luonne: koko tonaalinen järjestelmä voidaan kaikkein pelkistetyimmillään ajatella rakentuvaksi jännitys/purkaus -tendenssin varaan, ja vieläpä joko

a) dominantti- ja toonika tehojen väliselle jännitteelle (autenttinen kadenssi), sen laajennukselle, viivästämiselle; tai

b) subdominantin ja toonikan väliselle jännitteelle tai sen laajennukselle - kyseessä on tällöin ns. plagaalinen lopuke. Asia yksinkertaistaen: jazzissa on ainoastaan purkausta vaativia ja ei-purkausta vaativia sointuja. Vastakohdat on johdettavissa "energiasta" ja siinä ilmenevästä purkautumistendenssistä.

Diatonisen asteikon binaarinen luonne jazzharmoniassa: Jatkuvuuteen perustuva koko myyttis-syklinen maailmankuva on itse asiassa *sisäänrakennettuna* jazzin ja yleensä viihdemusiikin harmoniseen ajatteluun: diatoninen asteikko voidaan ajatella binaarisesti, *paralleelisesti* kahtena eri *syklinä*, joista toinen ilmentää viihdemusiikin duuri-harmoniaa ja toinen molli-harmoniaa; lähtökohta on kuitenkin yksi ja sama - diatoninen asteikko.

'Cycle' tuo symmetrian ajatuksen myös jazzharmoniaan: ikuinen paluu siihen mistä lähdettiin. Vielä on syytä huomata, että jazzin molli-ajattelu



on perinteisen taidemusiikin teoriaa yksinkertaisempaa ja "luonnollisempaa": Äärimmilleen yksinkertaistettuna voidaan sanoa, että "mollin-jazzstandardien" harmoninen lähtökohta on *luonnollinen* molliasteikko; vain mollin V asteella käytetään  $dom^7$ -sointua - "luonnollista systeemiä".

Jazzin ns. bebop-asteikot, jotka yleistyivät 1940-luvulta lähtien, ovat nimenomaan 8-sävelisiä. Ilmiön taustalla on tietty inhimillinen, luonnollinen symmetriahakuisuus, joka voidaan ymmärtää vain symmetrisen harmonian pohjalta. Samalla asteikko korostaa tiettyä "lineaarista linjakkuutta".

Urkupiste voidaan ajatella 'myyttiseksi' siinä mielessä, että toteuttaa ikivanhaa käsitystä maailmanluomisen liittymisestä johonkin alku tai -perussäveleen. Tonaalisen keskuksen tai keskusten voidaan tietysti ajatella symbolisoivan tätä samaa asiaa.

6. Jazzimprovisaation *kertakaikkinen binaarisuus* "kuvallisten" tendenssien ja "kielellisen" lineaarisen tyylin välillä: pyrkimys samanaikaisesti sekä "värittää" (esim. annettua sointupohjaa) että "kertoa tarinaa"; kuvallisuus ja loogisuus, *epäjatkuvuus/jatkuvuus* ja näiden oppositioiden tietynasteinen balanssi. Siis paradigman ja syntagman välinen "sovittamaton" oppositio, kaksi eri ajattelun muotoa, jotka modernin jazzin ilmaisussa ovat *samanaikaisesti* läsnä. Kuten Bromsin mukaan on olemassa kaksi erilaista kulttuuria, joissa toteutuu kaksi erilaista kielellistä taipumusta, taipumus synkroniseen, toistavaan kielen käyttöön ja taipumus realistiseen, loogis-lineaariseen kielenkäyttöön.

Afrikkalaisen ihmisen asioiden hahmotustapa on korostuneesti oraalinen - siis puheeseen ja kuuloaistiin (jatkuvuuteen) perustuva - siinä missä eurooppalainen pyrkii visualisoimaan (epäjatkuvuus) kaiken: "luonnosta kulttuuriin". Tältä pohjalta voidaan ajatella, että kielellinen, lineaarinen asenne tulee jazziin Afrikasta, erityisesti mitä tulee sen rytmikkaan, kun taas harmonia, värit, ym. sen kaltaiset sävyt ovat jazzin eurooppalainen piirre. Jazzin ilmaisussa nämä kaksi perusvastakohtaisuutta yhtyvät - niinkuin kaikessa musiikissa - kuitenkin siten, että ne ovat siinä vielä "primitiivisesti" mielenkiintoisesti erillään toisistaan, niin että niitä voidaan erikseen tarkastella.

7. Artikulaatio: pitkä/lyhyt, painokas/painoton, soinnillisen/soinnittoman vuorottelu: "duu-ba duu-ba" -tapaan.

8. Blue notes -arkkitehtuuri (duuri/molli-sävy samanaikaisesti) sekä horisontaalisena ilmiönä melodiassa että vertikaalisena ilmiönä harmoniassa.

9. Jazzin polytonaalisuus - "out going" -tendenssi, so. jazzin polytonaalisuus sekä metodisena värityskeinona, jolloin toinen tonaliteeteista toimii 'taustana' ja toinen vain sitä värittämään pyrkivänä 'kuviona', että todella kahden toisistaan riippumattoman itsenäisen harmonisen elementin vastakkainasettamisena, ns. "out going" -tendenssinä, joka on polytonaalisuuden kaikkein äärimmäisin ilmentymä.

10. Synkopoinnin kaavamainen luonne: sävelet ovat joko iskulla (on beat) tai iskujen välissä (off beat).

11. Polyrytmiikassa hemioli: musiikkiin kätkeytyvä tai siinä esiintuotu rytmien vastakohta tai ristiriita ja sen ratkaisu symbolisena leikkinä. Näyttää siltä, että kaikki rytmiset vastakohtaisuudet - paitsi että ne syntyvät kielelliseltä pohjalta, kuten myöhemmin selvitän - tulevat kaksi- ja kolmijakoisuuden *horisontaalisista* (peräkkäisistä) ja *vertikaalisista* (päällekkäisistä) yhdistelmistä.

12. "Hot/cool" puhtaasti musiikillisena ilmiönä - näitä luonnehdittiin jazzin fenomenologiassa.

13. Kaikki muut vastakohtaisuudet esim. soinnissa (karhea/hyväilevä), intensiteetissä ("rakentaminen", "crescendo semanttisena eleenä") jne. Tarastin 'vastuksen' filosofia, joka voidaan jazzissa nähdä "vastaiskuisuuden filosofiana", ilmentää samaa binaarisuutta. L.B. Meyer (Waterman): "säännöllisyyteen paluun odotus".

14. Myyttinen erikoistekniikka: teeman (esim. jazzstandardin) kätkeminen improvisaatioon, niin että teema kuitenkin koko ajan kuuluu; siis *kätkeminen/paljastaminen* musiikin materiaalisella tasolla.

Seuraavassa muutamia mielestäni tärkeimpiä jazzin myyttisiä 'seemejä' -eräänlaisia musiikin perussävyjä -Eero Tarastin tutkimuksissaan viitoittamassa hengessä. Musiikkiin liittyessään valitsemani "jazzseemit" voivat saada sekä myytin muotoon että sen sisältöön viittaavan hahmon.

1. Maagisuus, demonisuus ja primitivismi. Seemin perimmäinen olemus kasvaa musiikin rytmikasta, sen toistuvista malleista. Jatkuvuus "toiminnan palveluksessa", liike, kuitenkin itselleen identtisenä ja näin staattisena, on sen tärkein attribuutti. Primitivismin seemi voi ilmetä jazzissa *rytmisen elementaarisuuden ja barbaarisen hyökkävyyden* hengessä. Sopivan karhea sointi voi tarpeen mukaan tehostaa tätä efektiä. Samoin tonaalisen keskipisteisyyden - esim. 1960-luvun modaalisen jazzin ajatella edustavan primitivismiä. 'Maaginen', 'primitiivinen' ja 'demoninen' liittyvät jazzissa toisiinsa läheisesti. Demonisuuteen sisältyvät jazzmusiikin "pimeät puolet", joita voidaan ilmentää runsaalla kromatiikan (diatonisuus/kromaattisuus) käytöllä.

2. Dialogisuus: Seemin taustoja on selvitelty useissa eri yhteyksissä. Niinpä ilmiötä voidaan tarkastella niin fenomenologisen antropologian, semiotiikan (kielitiede), nykyaikaisen psykoanalyttisen teorian (ns. intersubjektiiviset teoriat) kuin kehityspsykologiankin valossa. Se on siis hyvin yleinen seemi samalla kun se on jazzissa erittäin huomattava ja kaiken kattava piirre - samaan tapaan kuin klassisessa taidemusiikissakin aina viime vuosisadan lopulle saakka - luonnollista systeemiä. kaikkien konkreettisimmillaan. Seemi ilmenee jazzissa sen kaikenkattavana kysymys/vastaus, teesi/antiteesi -rakenteena.

Mutta laajemmin ajatellen siis koko 'vastuksen' idea kuuluu tähän seemiin: Lester Young oli ensimmäisiä, joka "soitti sointuja vastaan". Jazzin dialogisuuden taustalla on laajasti ottaen afrikkalainen musiikillinen käytäntö, jossa koko heimo osallistuu aktiivisesti rituaaliin, soittoon, lauluun ja tanssiin: yhteistoiminta ja vuorovaikutus.

3. Eleellisyys: Theodor Adorno pitää *eleellisyyttä* musiikissa yhtenä sen alkuperäisimmistä ilmenemismuodoista, joka vain länsimaisessa taidemusiikissa on henkistetty ilmaukseksi. *Katseltuani* ja kuunneltuani lukemattomia jazzesityksiä haluaisin luonnehtia tätä 'seemiä' vielä lisämääreellä '*retorinen vakuuttavuus*'. Edellä todettiin, että myytin

esittämisessä 'vakuuttavuus' on erinomaisen tärkeä tekijä. Jazzin keskeisin semanttinen ele on melodian laskeva profiili tai laskevat linjat jazzharmoniaassa.

4. Seksuaalimyyttisyys: on hyvin keskeinen tekijä jazzin hengen ymmärtämiseksi.

5. Sankarimyyttisyys: Kukin improvisoiva solisti, jonka "ääni kohoaa aina korkeimmalle" jazzyhtyeen musiikillisessa kudoksessa, on 'sankari', joka myös voi hetkellisesti ylittää rytmiryhmän ylläpitämän kaavamaisen, automatisoituneen muodon - rikkoo rakenteen, ratkaista esim. harmoniset ristiriidat kukin omalla tavallaan. Rakenteellisena ilmiönä tällainen "sankaruus" siis ilmenee jazzissa solistien kaavamaisena vuorotteluna.

6. Balladimaisuus: Hidastempoisia kappaleita usein jazzissa nimitetään 'balladiksi'. Kertomuksellisuus, tarina, jopa puhtaasti sielullinen draama kertomuksena ihmisen sisäisistä tapahtumista luonnehtii konserttimusiikin balladimaisuutta siinä missä jazzballadiakin. Jazzballadin säestys on usein karun yksinkertainen, ja siihen solisti voi sovittaa sanottavansa haluamallaan tavalla enemmän tai vähemmän vuolassanaisesti, mutta mitä suurimmalla "hartaudella".

7. Arkaaisuus: Jazzin "energia-periaatteen" voidaan ajatella ilmentävän jotakin alkuperäistä "maailmanvoimaa". Samoin jo edellä harmonisten yläsävelsarjojen yhteydessä tarkastelin jazzin tyypillisintä sointua, 'dominanttiseptimi-sointua' sen luonnollisesta näkökulmasta: eikö siinä 'luonto itse' esitä jotakin hyvin jännittävää "energia-periaatetta" - siis luonnonmyyttinen seemi. Lisääntyvä jazzharmonioiden koloristinen käsittely 1950- ja 60-luvulta lähtien on ollut omiaan ilmentämään tätä seemiä, sen luonnonmyyttisyyttä. Olisin kuitenkin taipuvainen näkemään Tarastin luonnosteelman '*luonnon-myyttisyyden*' seemin jazzin näkökulmasta vielä yleisemmin eräänlaisena 'arkaaisuuden' seeminä, jossa rakenteellisessa mielessä korostuu ajatus jazzmusiikista "luonnollisena systeeminä": jazzin luonto vain on urbaanissa kaupunkimiljöössä, sen karuissa betonirakennelmissa eikä vuorilla, metsässä, niityllä, lammen rannalla. Käsittääkseni modernin jazzin avoimet soinnut (tonaalisten ja modaalisten funktioiden kätkeyminen kvarttirakenteisiin) ja niiden tietty "koloristinen ikonisuus", joka on seurausta sointujen purkaustendenssien

osittaisesta katoamisesta, ovat omiaan luomaan arkaaisen ajatonta tunnelmaa, jolle perustaa improvisaatio - eräänlaisena "pysähtyneenä sävelmaalailuna", missä "liike muuttuu abstraktiksi kuvaksi". Näitä tyylikeinoja ei varsinaisesti voi nimittää primitivistisiksi, mutta jotka kuitenkin tuovat kuultaville ihmismielen kaikkein arkaaisimpia kerrostumia ilmentäviä soivia hahmoja. Tämä seemi tuo jazzmusiikkiin kiistatta selvän antiromanttisen sävyn, joka on vastakkainen romanttisille "sweet"-sävyille. Kuten luonto, "jazzkaan ei laula iloisesti eikä surullisesti, se vain on" - luonnollista systeemiä.

8. Eksoottisuus: 'Eksoottisuuden' kategoria yhdistyy kaikkein luontevimmin Duke Ellingtonin musiikkiin ja sen eri kausiin, esim. 1920- ja 30-luvun ns. "jungle"-tyyliin ja 1960-luvun itämaiseen eksotiikkaan. "Itämaiset" asteikot ja jazzorkesterin sointi luonnehtivat parhaiten tätä seemiä. Ajatus jazzista "avoimena systeeminä" tulee mieleeni siinä merkityksessä, että eräille jazzmuusikoille on toisaalta hyvin helppoa omaksua vaikutteita mistä tahansa vieraista kulttuureista; näin eksoottinen seemi voidaan ajatella eräänlaisena "yleismyyttisyytenä" valmiutena, joka on kiinteä osa muusikon myyttistä maailmankuvaa.

9. Ylevä: 'Ylevä' - vastakohtana valitukselle tai ahdistukselle - koetaan musiikissa "vaikutukseltaan kohottavana, kunnioituksensekaista hämmästyttä herättävänä. Yksi jazzin kliseenomainen tehokeino - ellei ajatella että koko musiikillisella esityksellä on tietty "kohottavuutensa" - *urkupiste* on tämän 'seemin' tyypillisin musiikillinen ilmentäjä. Improvisaation huippukohdassa säestävä basisti voi jättäytyä yhden pohjasävelen varaan, jolloin solisti voi luoda "urkupisteharmoniarakenteen" päälle oman erityisen soolokadenssinomaisen huipennuksensa. Sävelletyissä jazzmusiikissa, esim. big band -sovituksissa tämä klisee on myös hyvin yleinen. Mikäli urkupisteen päälle vielä asetettaisiin *polyrytmisen kuvio*, jolloin saataisiin aikaan tietty rytmisen epätasapaino, saattaisi kokonaisuus vielä entisestään täydentää "nostetta". Traditionaalisen ("dixieland"-) jazzin viimeiset chorukset, jotka kaikki soittavat yhdessä improvisoiden tai kirjoitettua 'tuttia', luovat tietenkin kohottavan vaikutelman - jo puhtaasti lisääntyneellä äänenvoimakkuudellaankin. Myös jazzin laajakaariset teemat voivat ilmentää ylevää juhlavuutta.

10. Traaginen: Traaginen elementti ei ole vieras jazzmusiikillekaan. Mainstreamissa mahdollisesti vielä vaikuttava yleinen blues-sävy tavallaan pohjustaa tämän 'seemin' olemassaolon. Muistutan lisäksi mieleen, mitä edellä kirjoitin "jazzin draamasta" "suorasanaisena tapahtumien kerrontana jälkikäteen". Tenorisaksofonisti John Coltranen (ja ehkä hänen "jälkeläistensä") musiissa tämä seemi näyttäytyy ehkä kaikkein selvimmin. Joku voi kuulla koko Coltranen tyylin eräässä mielessä traagisena. Laulajatar Billie Hollidayn laulutyyli ja myös omat sävellykset ovat myös erinomaisia esimerkkejä tästä seemistä. Kuten edellä esitin - ja nyt Tarastia mukailen - voidaan ajatella, että jazzmusiikin (ja yleensä negroidisessa) myyttisessä perinteessä *ristiriidan tiedostaminen on jo osa sovitusta*. Joka tapauksessa on syytä huomata, että John Coltrane toi jazzmusiikkiin aivan uuden henkisen ulottuvuuden, tietyn yleisinhimillisen, *vakavan syvällisyyden*, jota en voi sanoa niin puhtaana kuulevani missään hänen edeltäjiensä musiikissa, ei edes Charlie Parkerilla. Tämä jazzin uusi psykologinen taso on sittemmin jättänyt jälkensä yhä uusiin ja uusiin saksofonistisukupolviin.

Miten 'traagisuus' sitten voi toteutua improvisaation, esimerkiksi Coltranen säveltämän ja esittämän *Alabaman* rakenteessa? Syvä vastakohtaisuus äärimmäisen yksinkertaisen ostinato-säestyksen ja tätä taustaa vasten piirtyvien saksofonin "tuskaisten nyyhkytysten" välillä on ilmeinen. Johdantoa täydentää muutaman soinnun muodostama seesteisempi jakso, jossa koko traaginen tapaus ehkä halutaan "nähdä ikäänkuin laajemmasta perspektiivistä" - mutta edelleen bluesin hengessä "lyömättä ja tuomitsematta".

11. Sakraalisuus: Vaikka olen taipuvainen kuulemaan 'jazzballadeissa', hidastempoisissa improvisaatioissa, aika-ajoin tiettyä hartauttakin, suoranaista musiikillista vastinetta tälle seemille on jazzin piiristä vaikeata löytää, ellei jälleen ajatella, että koko jazzesitys - koko "toimitus" - on eräässä mielessä pyhä tilanne. Suoranaista vastinetta on vaikea keksiä, paitsi eräitä pastissi-tyyppisiä jazzin sävellyksiä, jossa 'seemi' on lainattu toisesta kulttuurista. Toisaalta 1950-luvun ns. hard bop -musiikki saattoi myös saada sakraalisia sävyjä, suorina lainoina mustien hengellisestä gospel-musiikista: Erityisesti Julian Cannonball Adderleyn kvintetin 1950-luvun loppupuolen musiikissa on viitteitä tästä. Tavallista oli esim. "halleluja"-efektin käyttö, joka voi ilmetä musiikillisesti plagaalis-

sävyisenä I-IV-I -sointukulkuna.

12. Mystisyys: Mikäli 'mystiikka' käsitetään "jumaluuden välittömään yhteyteen pyrkiväksi uskonnollisen elämän muodoksi" tms., on jazzmusiikissa nähtävissä tietty yleinen mystinen piirteensä - viittaa siihen, mitä olen asiasta edellä esittänyt - mm. länsi-afrikkalaisesta kulttuurista selitystaustaa hakien. Heittäytyminen - jos se toteutetaan riittävän tehokkaasti - voidaan nähdä "antautumisena yhteyteen jumaluuden kanssa". Olen valmis sijoittamaan ns. "free jazzin" po. mystisismin kategoriaan: Nimittäin mikäli "free"-ilmaisuus muodostuu jazzmuusikon keskeisimmäksi yksilölliseksi ilmaisutavaksi, 'idiolektiksi', musiikin kommuni-koivuus on jo kyseenalaista. Tämä on juuri "free jazzin" suurin ongelma ja tekijä joka on viimeiset vuosikymmenet tehokkaasti vieroittanut ns. suuren yleisön enemmästä kiinnostuksesta "free"-ilmaisuun kohtaan. Perinteinen 'mainstream' voi toki sisältää yllätyksellisiä hyppäyksiä "free"-ilmaisuun, jolloin hyppäys voi tavallaan "ravistella yleisön taas hereille". Pysyvänä ilmiönä "free" on usein pitkästyttävää, mikäli musiikin perinteisiä elementtejä, eräänlaisia mentaalaisia "kiinnekohtia" tietoisesti ja systemaattisesti kartetaan.

13. Kansallismusiikillisuus: Ymmärtääkseni esim. monet entisessä Neuvostoliitossa soitetun jazzmusiikin tyylliset piirteet voivat toimia 'kansallismusiikillisuuden' 'leksiimeinä'. Jo edellä viittasin jazzmuusikkojen tiettyyn joustavuutteen "ulkoisten" vaikutteiden omaksumisessa (jazz avoimena skeemana). Neuvostojazz otti aikanaan voimakkaita vaikutteita aina kullakin alueella paikallisesti soitetun kansanmusiikin tyylipiirteistä. Samoin meillä Suomessa on pitkään ollut oma "kansallinen koulukuntamme", jolle Kalevalankaan henkinen maailma ei ole ollut vieras: Mutta jo New Orleansin kulttuurien "sulatuskattilassa" puhuttiin tästä seemistä: mm. pianisti Jelly Roll Morton erotti jazzissa tietyn "espanjalaisen sävyn"

\*\*\*

Lopuksi yhteenvedonomaaisia huomioita jazzin merkityksiä luovasta kertomuksellisuudesta aluksi *kielelliseltä* ja sitten *kuvalliselta* kannalta. Olen tutkielmassani pyrkinyt osoittamaan, että jazz "luonnollisena systeeminä" on lähempänä *luonnollisia kieliä* ja niiden muotoja kuin

mikään muu tuntemani musiikkikulttuuri - tosin monet minulle tuntemattomatkin "primitiiviset" musiikkikulttuurit *saattavat* noudattaa tätä samaa "luonnollista systeemiä". Näin "jazzin tragedia" voidaan kertoa "suorasanaisesti, proosana". Jazzrytmin "syllabinen hahmottaminen" - olen esittänyt sille laajat geneettiset perustelut - on tämän yhteyden kaikkein olennaisin ilmentymä. Jazzin syntaksi - tai sen periaatteita ilman formalisointia, niitä on kuvailtu diskurssissani laajasti eri yhteyksissä - on meille suunnilleen selvä ja semantiikkakin näyttäisi olevan ikäänkuin "ovelta tavoitettavissa". Jazzin perinteistä "semantiikkaa" voitaisiin näin yrittää lähestyä erittelemällä ja vertailemalla länsi-afrikkalaisia sävelkieliä ja toisaalta bluesin muotoja toisiinsa. Mutta lopultakin eurooppalaisen funktionaalisen harmonian mukaantulo jazziin ja lopulta sen kaikkivoipa dominoivuus sekoittavat tämän konseptin.

Tällöin, toiminnallisten tai käytännöllisten yhteyksien katkettua jazzmusiikki taiteena, omaa elämänsä elävänä "taiteellisena merkinä" - ei enää luonnollista kieltä jäljittelevänä - ehkä edellyttää entistä *holistisempaa*, kokonaisvaltaisempaa lähestymistapaa merkityksiinsä. Monien eri vaiheiden jälkeen olen osoittanut, että *jazzchoruksen harmoninen rakenne* (rytmisine symmetrioineen ym.) on *tärkein toistuva* modernin jazzin merkityksiä luova tai ohjaileva musiikillinen elementti, jonka ilmeisin piirre on tietty *semanttinen ele*: harmonian laskevat linjat. Ulkopuoliseen todellisuuteen viittaamattomat, musiikille kaikkein "omimmat" merkitykset syntyvät melodiassa nimenomaan horisontaalisen ja vertikaalisen, rytmin ja harmonian, "sanan" ja "kuvan" leikkauspisteessä. Nämä ovat Juri Lotmanin mukailleen taiteelliselle tekstille välttämättömät funktionaalisesti kaksi täysin erilaatuista musiikillista elementtiä, jotka "hyvin balanssoidussa" jazzissa löytävät "toimivan" konsekvenssin: jatkuvuus ja epäjatkuvuus, sana ja kuva, looginen ja myyttinen, psykologinen ja visionäärinen elävät jatkuvassa "dialogisessa" suhteessa toinen toisiinsa rytmin ja melodia/harmonian nivoutuessa kiinni toisiinsa. Tämän huomion jälkeen jazzmusiikkia on *mielekästä* tarkastella kokonaismerkkinä, jossa 'annettu' chorus, annettu merkki saa aina uusia transformaatioita, chorus choruselta. Tässäkään mallissa 'kerronnallisuutta' ei mitenkään kadoteta, vaan nyt ollaan tekemisissä "kuvallisen matkakertomuksen" kanssa - siis sama tarina, jota voidaan värittää ja painottaa erilalla aina illasta iltaan. Nyt kyse onkin *juonellisesta* tekstistä - kertomuksellisuudessa juoni on tärkein - joka



esittää, ”miten” kaikki tapahtui. ’Ilmaisu’, taiteellisessa tekstissä keskeinen tekijä siinä missä ’sisältökin’, voi välttää automatisoitumisen, mikäli improvisaatio tavalla taikka toisella pyrkii voittamaan tyyppirakenteen (so. säännönmukaisuuden rikkominen -tendenssi).

Peircen semiotiikan näkökulmasta jazzin merkityksistä voidaan sanoa se, että ”Firstness” on puhdas ”saundi”- tai ”moodi”-elämys, suoraan alitajuntaan porautuva spontaani kokemus; ”Secondness” on havainto prosessin dynaamisesta muodosta tässä-ja nyt: rytmisen rakenne, riffi-ajattelu, jazzmelodia; ja ”Thirdness”, havainto prosessin loogisesta rakenteesta on choruksen harmoninen kaava, joka edustaa juonellista, fenomenologista, tulevaisuuteen orientoivaa ”taustakuvallisuus-tietoa”. Jazzissa kaksi viimeksi mainittua tasoa kuitenkin kietoutuvat toisiinsa, jolloin tuloksena on jazzin ”taiteellinen teksti”.

Lopetan suunnilleen siihen mistä aloitin diskurssini: Kertomuksellisuus, narratiivisuus on saanut jazzin merkitysten erittelyssäni lopultakin varsin suuren painoarvon. Jeff Titonia siteeraten: ”etnomusikologit voisivat purkaa kenttätöidensä tuloksia entistä enemmän kertomusten muotoon”. Tämä on minun ”kertomukseni”, minun versioni jazzista, jonka uskottavuuden punnitsemisen jätän lukijan harteille. Mielestäni jazz ei vähimmässäkään määrin ole sattumalta sellainen kuin on. Se on päinvastoin yksi *luonnollisen ihmisyyden* syvimpiä heijastumia, joka ”avoimena skeemana” mutta ”luonnollista systeemiä” noudattaessaan voi saada mitä moninaisimpia ilmenemismuotoja, jotka edelleen vetoavat ihmismieleen vielä tätä tieteellisen edistysuskon aikakautenakin. Jazzmusiikkia on oikeastaan enää mahdotonta uudistaa tai kehittää, ellei sitten muuteta periaatteita täydellisesti sopimuksenvaraisesti - lopputulos ei enää olisi ”luonnollista systeemiä”.

**Lähteet:**

Aaltonen, Juhani: Haastattelu Nilsiänsä musiikkileirillä 2.7.1995 (mt.).

Achté, Kalle (1986): *Luovuus*, Psychiatria Fennica julkaisusarja Report No. 57, kolmas painos, Psykiatrian tutkimussäätiö, Helsinki.

Ahokallio, Tapio ja Tiilikainen Matti (1995): *Filosofia prima; Lyhyt johdatus filosofiaan*, Karisto Oy.

Ahonen, Heidi (1994): "Luova liike - kehon kieltä", *Musiikkiterapia* 1/1994.

Allinniemi, Aslak (1993): "Birdistä Perkoksi", *Muusikko* 1/1993.

Amberla, Kai (1993): "Pianistin pitää olla taikuri", *Rondo* 8/1993.

Amberla, Kai (1995): "Kaija Saariaho, Elämää musiikin kautta, musiikkia elämän kautta", *Rondo* 8/1995.

Anon. (1980): "Jazzia Ruovedellä", *Keskisuomalainen* 2.4.1980

Anon. (1994): "Jukkis Uotila jazzin apulaisprofessoriksi", *Savon Sanomat* 9.12.1994.

Anon. (STT) (1994): "Alkoholisti tarvitsee alkoholia parantamaan aivotointaansa", *Savon Sanomat* 26.3.1994.

Anon. (STT) (1996): "Nykyjazzissa toimii käänteinen rasismi", *Keskisuomalainen* 4.2.1996.

Anon (STT) (1996): "Jazz ei ole enää kirosana nuorisolle", *Keskisuomalainen* 4.2.1996.

Armstrong, Louis (1961): *Elämäni New Orleansissa*, Keuruu, Otava.

Aronen, Eeva-Kaarina (1995): "Aivoilla, sormilla", *Helsingin Sanomien* kk-liite 3/95.

- Aspelin, Gunnar (1977): *Ajatuksen tiet. Yleinen filosofian historia*. toinen painos, Porvoo, WSOY.
- Backlund, Kaj: *Fraseeraus*, painamaton opetusmoniste.
- Bacon, Henry (1993a): ”Taiteen tutkimuksella on kaksi päätä - Yleinen musiikkitiede ja etnomusikologia eivät sulje toisiaan pois vaan suorastaan vaativat toisiaan”, *Rondo* 4/93.
- Bacon, Henry (1993b): ”Merkkien kieltä Imatralla”, *Rondo* 6/1993.
- Bahtin, Mihail (1995): *François Rabelais - keskiajan ja renessanssin nauru*, Kustannus Oy Taifuuni, Helsinki.
- Bailey, Derek (1980): *Improvisation, its nature and practise in music*, Moorland Publishing, Ashbourne.
- Baker, David N.(1995): ”Developing skill with quotation techniques”; *Down Beat* March 1995.
- Banaszak, Greg (1996): A private lesson with soprano saxophonist-composer David Liebman, *Saxophone Journal* vol. 20, nro 5 March/April 1996.
- Barker, Mick (toim.) (1988): *Tenor Sax Jazz transcriptions Series Two*, Wise Publications, Amersham.
- Bergström, Matti (1982): ”Aivot, alkoholi ja luovuus”, *Alkoholipolitiikka*, vol. 47/1982:6.
- Bergström, Matti (1985): ”Luovuus ja aivotoiminta”, teoksessa *Luovuuden ulottuvuudet*, toinen painos, toimittaneet Ritva Haavikko ja Jan-Erik Ruth, Weilin+Göös, Espoo.
- Biemel, Walter (1987): ”Phenomenology: Conclusion (Philosophical Schools and Doctrines)”, *The new Encyclopaedia Britannica* vol 6, 15th edition, Enc.Britannica, Inc., Chicago.

Blackman, Delight (1991): "Sandborn on sound", *Rico People & Products*, Rico international, Sun Valley.

Brandel, Rose (1965): "Polyphony in African Music", teoksessa Brandel, Rose ja Reese, Gustav (1965): *The Commonwealth of Music*, New York - London.

Braman, Chuck (1988): "Gadd, Steve", teoksessa *The New Grove Dictionary of Jazz*, edited by Barry Kernfeld, in two volumes, Macmillan Press Limited, Hong Kong,

Broms, Henri (1979): "Semiotiikka filosofiana ja ideologiana", *Filosofinen kulttuurilehti GENESIS* 3/1979.

Broms, Henri (1981): "Snellman vai jazz? Halpahintaiset jumalat", *Helsingin Sanomat* 4.1.1981.

Broms, Henri (1985): *Alkukuvien jäljillä*, WSOY, Juva.

Brown, John Robert ja Charleson, Bill (1985): *Jazz Sax*, Chappell Music Ltd, London.

Brunton, Paul (1985): *Yliminää etsimässä*, 2. painos, Arvi A. Karisto Oy, Hämeenlinna.

Caws, Peter (1970): "Mitä on strukturalismi", suomentanut Kai Kaila, teoksessa *Filosofian tila ja tulevaisuus*, toimittaneet Jaakko Hintikka ja Lauri Routila, Weilin+Göös, Tapiola.

Coker, Jerry (1964): *Improvising Jazz*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs.

Collier, James Lincoln (1978): *The Making of Jazz; A Comprehensive History*, Granada Publishing.

Collier, James Lincoln (1988): "Jazz", teoksessa *The New Grove Dictionary of Jazz vol 1*, edited by Barry Kernfeld, in two volumes, Macmillan Press Limited, Hong Kong.

Cotterell, Arthur (1995): *Maailman myytit ja tarinat*, 2. painos, WSOY.

Dahlhaus, Carl (1980): *Musiikin estetiikka*, suomentanut Ilkka Oramo, Offset Oy, Helsinki.

Davies, John Booth (1978): *The psychology of Music*, Essex, Hutchinson & Co (Publishers) Ltd.

Didenko, Tatjana (1989): "Kriittisyys ja usko. Keskustelu säveltäjä Alfred Snitken kanssa", suomentanut Marianna Kankare-Loikkanen, *Concerto, Helsingin kaupunginorkesterin ohjelmalehti* 4/1989.

Eco, Umberto (1985): *Matka arkipäivän epätodellisuuteen*, Helsinki.

Eco, Umberto (1990): *Oppineisuuden osoittaminen eli miten tutkielma tehdään*, suomentanut Pia Mänttari, toinen painos, Hämeenlinna, Karisto Oy.

Ehrnrooth, Jari (1988): *Hevirock ja hevarit: myytit, tyyli ja alakulttuuri - Tapaustutkimus hevareista Joensuun nuorisotaloyhteisössä*, Joensuun yliopisto, Karjalan tutkimuslaitoksen julkaisuja no 83, Joensuu.

Ehrnrooth, Jari (1995a): "Psykoterapiasta psykoterroriin", *Helsingin Sanomien kk-liite* nro 11 27.5.1995.

Ehrnrooth, Jari (1995b): "Psykofundamentalismista ja ihmiskuvasta", *Helsingin Sanomat* 30.6.1995.

Elovaara, Raili (1986): "Heideggerilaisuus Eeva-Liisa Mannerin tuotannossa", *Synteesi* 2 - 3/1986.

Eräpuu, Jaakko (1992): "Traditioita tuulettamassa", *Rytmimusiikki* 6/1992.

Firth, Simon (1988): *Rockin potku; Nuorisokulttuuri ja musiikkiteollisuus*, suomentanut Hannu Tolvanen, Gummerus, Jyväskylä.

Fraser, Wilmot Alfred (1983): *Jazzology: A study of the tradition in which jazz musicians learn to improvise*, University of Pennsylvania, Ann Arbor.

Galper, Hal (1991): "Melody and embellishment (Part 2)", *Down Beat*, April 1991.

Galper, Hal (1994): "The Social Contract: Presentation And Creativity", *Down Beat*, December 1994.

Garcia, Russell (1979): *The professional arranger composer book 2*, Criterion Music Corporation, New York.

Gerholm, Tor Ragnar ja Magnusson, Sigvard (1972): *Ajatus, aate ja yhteiskunta*, WSOY, Porvoo.

Gillespie, Dizzy ja Fraser, Al (1980): *Dizzy muistele*, suomentanut Seppo Loponen, WSOY, Juva.

Gioia, Ted (1988): *The imperfect art. Reflections on Jazz Culture and Modern Culture*, New York, Oxford University Press.

Haapala, Arto (1989): "Väline ja taideteos Heideggerin filosofiassa", *Synteesi* 1 - 2/1989.

Hamm, Charles (1994): "Popular music §II, 12: North America to 1940", teoksessa *The New Grove Dictionary of Music and Musicians vol. 15*, ed. by Stanley Sadie, Macmillan Publishers Limited, Hong Kong.

Harnoncourt, Nikolaus (1986): *Puhuva musiikki. Johdatusta musiikin uudenlaiseen ymmärtämiseen*, suomentanut Hannu Taanila, Keuruu, Otava.

Harris, Pat (1995): "Lester Young: Pres Talks About Himself, Copycats", *Down Beat*, February 1995.

Hauru, Jukka (1990): "Cool-jazz syntyi taas", *Helsingin Sanomat* 8.12.1990.

- Hauru, Jukka (1993): "Helmeilevää, mutta yksitasoista", *Helsingin Sanomat* 12.10.1993.
- Hauru, Jukka (1994a): "Viulujazzia Umon illassa", *Helsingin Sanomat* 20.2.1994.
- Hauru, Jukka (1994b): "Virheetöntä mutta yhdentekevää jazzia Jenkeistä", *Helsingin Sanomat* 28.2.1994.
- Hauru, Jukka (1995a): "Persoonallista Rollinsia", *Helsingin Sanomat* 20.1.1995.
- Hauru, Jukka (1995b): "Ei latvan kautta puuhun", *Helsingin Sanomat* 17.3.1995.
- Hauru, Jukka (1995c): "Kerrasta kiinni fonin ääneen", *Helsingin Sanomat* 27.5.1995.
- Hauru, Jukka (1995d): "Pori Jazz on kuollut, eläköön markkinat", *Helsingin Sanomat* 22.7.1995.
- Hauru, Jukka (1996): "Tenoreista karhein ja kaunein", *Helsingin Sanomat* 9.3.1996.
- Heikinheimo, Seppo (1996): "Taiteessa uskottomuus on sallittua ja suotavaa", *Helsingin Sanomat* 1.5.1996.
- Heikkilä, Jorma (1985): "Luovuuden osa-alueet ja niiden kehittäminen", teoksessa *Luovuuden ulottuvuudet*, 2. painos, toimittaneet Ritva Haavikko ja Jan-Erik Ruth, Weilin+Göös, Espoo.
- Heikkinen, Esko ja Koponen, Esa (1977): *Fraseerausohjeita swing-soittoa varten*, painamaton opetusmoniste.
- Heikkinen, Martti (1985): Improvisointi länsimaisessa taidemusiikissa, painamaton Pro gradu -tutkielma, Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitos.

Heinonen, Yrjö (1990): "Psykoanalyttinen lähestymistapa sävellysprosessin tutkimuksessa: musiikillisen muuntelun suhde primaari- ja sekundaariprosesseihin", teoksessa *Musiikintutkimuksen rajoilla - musiikintutkimuksen lähestymistapoja ja menetelmiä*, toimittanut Jukka Louhivuori, Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitoksen julkaisusarja A; tutkielmia ja raportteja, no 4, Jyväskylä.

Heinonen, Yrjö (1992): "Ideasta musiikiksi - Sävellystrategioiden ja niiden valintaan vaikuttavien tekijöiden tarkastelua kognitiivisen musiikkitieteen näkökulmasta", teoksessa *Kognitiivinen musiikkitiede*, toimittaneet Jukka Louhivuori ja Anu Sormunen, Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitoksen julkaisusarja A: tutkielmia ja raportteja 8, Jyväskylän yliopiston monistuskeskus, Jyväskylä.

Heinonen, Yrjö (1995): *Elämyksestä ideaksi - ideasta musiikiksi; Sävellysprosessin yleinen malli ja sen soveltaminen Beatles-yhtyeen laulunteko- ja äänitysprosessiin*, Jyväskylä University Printing House and Sisäsuomi Oy, Jyväskylä.

Helland, Dave (1990): "Wynton, prophet in standard time", *Down Beat* September 1990.

Hellman, Heikki (1995): "ABZ hajanaiseen itseen", *Helsingin Sanomat* 1.7.1995.

Henderson, Joseph L.(1991): "Muinaiset myytit ja moderni ihminen", teoksessa *Symbolit: piilotajunnan kieli*, toimittanut Carl G.Jung, suomentanut Mirja Rutanen, 11. painos, Otava, Madrid.

Hildén, Leo (1988): "Mietiskely", teoksessa *Terveen elämän salaisuudet 3*, WSOY, Porvoo.

Holiday, Billie ja Dufty, William (1983): *Lady laulaa bluesin*, suomentanut Seppo Lopenen, WSOY, Juva.

Honkasalo, Antero (1996): "Tekniikan miehinen kieli", *Tasa-arvo 1/1996*.



Hortamo, Tuula (1995): "Etnomusiikin puolestapuhuja", *Kotimaa no 32*, 11.8.1995.

Huhmar, Erkki (1988): "Mielenterveys", teoksessa *Terveen elämän salaisuudet 3*, WSOY, Juva.

Hägglund, Tor-Björn (1985): "Luovuus psykoanalyttisen tutkimuksen valossa", teoksessa *Luovuuden ulottuvuudet*, 2. painos, Toimittaneet Ritva Haavikko ja Jan-Erik Ruth, Weilin+Göös, Espoo.

Ikonen, Pentti (1985): "Uni ja luova toiminta", teoksessa *Luovuuden ulottuvuudet*, 2. painos, toimittaneet Ritva Haavikko ja Jan-Erik Ruth, Weilin+Göös, Espoo.

Ikonen, Pentti ja Reenkola, Turo (1988): "Psykoanalyysi", teoksessa *Terveen elämän salaisuudet 3*, WSOY, Porvoo.

Ilmonen, Kari ja Kaipainen, Jouni (1995): "Rahako musiikkijuhlien pyhä henki?", *Helsingin Sanomat* 16.7.1995.

Ingelf, Sten (1990): *Jazz & popharmonik, faktdel*, 4:e upplagan, Reuter&Reuter Förlags AB, Falköping.

Israel, Joachim (1974): *Vieraantumisen: Marxista nykysosiologiaan*, Kustannusosake-yhtiö Tammi, Helsinki.

Jalkanen, Pekka (1989): *Alaska, Bombay ja billy Boy, Jazzkulttuurin murros Helsingissä 1920-luvulla*, Suomen etnomusikologisen seuran julkaisuja 2, Helsinki.

Jalkanen, Pekka ja Kurkela, Vesa (1995): "Populaarimusiikki ja historia", *Musiikki* 1/95.

Jokinen, Jouko (1989): "Taiteilija ei käryä dopingista", *Helsingin Sanomat* 11.6.1989.

Jones, A. M. (1971): *Studies in Afrikan Music* vol. 1, neljäs painos, Oxford University Press, Lontoo.

Jung, Carl, Gustav (1966): *Piilotajunnan psykologiaa*, suomentanut Erkki Rutanen, Tammi, Helsinki.

Jung, Carl Gustav (1990): *Unia, ajatuksia, muistikuvia*, 2. painos, suomentanut Mirja Rutanen, WSOY, Juva.

Juntunen, Matti ja Mehtonen, Lauri (1977): *Ihmistieteiden filosofiset perusteet*, Gummerus, Jyväskylä.

Juntunen, Matti (1986): *Edmund Husserlin filosofia. Fenomenologia ja apodiktisen tieteen idea*. Mänttä, Gaudeamus.

Juntunen, Mikael (1995): "Savolaisen jazz ei tunne rajoja eikä musiikkia tehdä papereilla", *Savon Sanomat* 17.3.1995.

Kaipainen, Mauri (1993): "Musiikkitietämyksen ekologia", *Musiikki* 1 -2/1993.

Kandinsky, Vassili (1988): *Taiteen henkisestä sisällöstä*, suomantanut Marjut Kumela, Gummerus, Jyväskylä.

Karma, Kai (1986): *Musiikkipsykologian perusteet*, Offset Oy, Helsinki.

Karvonen, Lauri (1991): Puhe Yrjö-palkinnon luovutustilaisuudessa Helsingissä 11.11.1967, artikkelissa "Mikä ihmeen YRJÖ?", *Suomen Jazzliiton tiedotuslehti JAZZIT!* 4/1991.

Kaunda, Kenneth D. (1966): *A humanist in Africa*, Longmans, Green and Co. Ltd., Great Britain.

Kelly, Kevin: (1989): "The Dynamics of breathing with Arnold Jacobs and David Cugell, M.D.", *Flute Talk* October 1989.

Kemppainen, Jouni K. (1997): "Trio Bravo", *Helsingin Sanomien kk-liite* helmikuu 1997.

Kernfeld, Barry (1988): "Improvisation", teoksessa *The New Grove*

*Dictionary of Jazz vol 1*, edited by Barry Kernfeld, in two volumes, Macmillan Press Limited, Hong Kong.

Kernfeld, Barry (1996): "Beat"; teoksessa *The New Grove Dictionary of Jazz*, edited by Barry Kernfeld, Macmillan Press Limited, Hong Kong.

Kivirinta, Marja-Terttu (1983): "Luovuudessa on paljon narsismia", *Helsingin Sanomat* 5.2.1983.

Kojo, Ilpo (1996): "Mielikuvat ovat aivoille todellisia", *Helsingin Sanomat* 16.3.1996

Kolinski, Mieczyslaw (1973) : "A cross-cultural approach to metro-rhythmic patterns", *Ethnomusicology* 1973.

Kolinski, Mieczyslaw (1978): "Structure of Music: diversification versus constraint", *Ethnomusicology* nro 2/1978.

Korkkula, Leevi (1992): "Tähti ja kuvapoika", *Helsingin Sanomien kkk-litteen eripainos*.

Kotirinta, Pirkko (1993): "Eläytyminen on hyvä lähtökohta musiikin-tutkimukselle", *Helsingin Sanomat* 4.4.1993.

Kotirinta, Pirkko (1995a): "Luovuus on kamppailua pelon voittamiseksi", *Helsingin Sanomat* 19.2.1995.

Kotirinta, Pirkko (1995b): "Joskus se on raskasta katsoa", *Helsingin Sanomat* 10.6.1995.

Kotirinta, Pirkko (1996): "Hei, meitä terapoidaan!", *Helsingin Sanomat* 17.3.1996.

Krishnamurti, J.: *Tämä tapahtui*, Krishnamurtin muistiinpanoja, WSOY, Juva 1980.

Krishnamurti, J. (1986): *Ajan päättyminen*, WSOY, Juva.

Krohn, Sven (1981): *Ihminen, luonto ja logos*, Gummerus, Jyväskylä.

Kunst, Jaap (1950): "Metre, rhythm, multi-part music", *Ethnomusikologica vol. I*, E.J. Brill, Leiden.

Kurkela, Kari (1993): *Mielen maisemat ja musiikki - Musiikin esittämisen ja luovan asenteen psykodynaamiikka*, Hakapaino Oy, Helsinki.

Kurkela, Kari (1995a): "Tulos musiikkioppilaitoksessa", *Sibelius-Akatemian lehti 1/95* (Tiedeliite 1/95).

Kurkela, Kari (1995b): Luento "Musiikki ja mieli" -seminaarissa Kuopiossa 23.4.1995.

Kääriäinen, Asta (1988): "Rebirthing eli uudistava hengitys", teoksessa *Terveen elämän salaisuudet 3*, WSOY, Porvoo.

Laine, Ilkka (1979): "Vladimir Shafranov - eturivin jazzpianisti Suomessa", *Rondo 1/79*.

Laine, Timo ja Kuhmonen, Petri (1995): *Filosofinen antropologia*, Atena kustannus Oy, Saarijärvi.

Laitakari, Timo (1986): "Jukkis Uotila - jazzlehtori", *Rondo 8/86*, Helsinki.

Laitinen, Heikki (1994): "Kolme puheenvuoroa ja jälkilause", *Musiikin suunta 4/1994*.

Lampila, Hannu-Ilari (1991): "Säveltäjän työtä ja inspiraatiota ei voi erottaa", *Helsingin Sanomat 13.11.1991*.

Lampila, Hannu-Ilari (1993): "Säveltäminen vie minuuden ytimeen", *Helsingin Sanomat 14.10.1993*.

Lampila, Hannu-Ilari (1995): "Ei ole olemassa yhtä ainoa oikeaa tulkintatapaa", *Helsingin Sanomat 18.7.1995*.

LaVerne, Andy (1996): "Accessing Creativity", *Down Beat*, June 1996.

Lee, Edward (1970): *Music of the People*, Barrie and Jenkins (Barrie Books Ltd.), Bristol.

Lehtonen, Kimmo (1987): "Musiikki, kieli ja kommunikaatio. Musiikiterapian estetiikka", *Musiikki* 1-2/1987.

Lehtonen, Kimmo (1988): *Musiikin ja psykoterapian suhteesta*, toinen painos, Psykiatrian tutkimussäätiö, Helsinki.

Lehtonen, Kimmo (1989): "Onko musiikin ja psyyken rakenteilla vastaavuutta", *Psykologia* 2/1989.

Lehtonen, Kimmo (1992a): "Onko musiikki ajattelun varhaismuoto? (Kognitiivinen näkökulma musiikkikokemukseen)", *Musiikki* 2/1992.

Lehtonen, Kimmo (1992b): "Onko psyydessä musiikkia - metapsykologinen tarkastelunäkökulma musiikkikokemukseen", *Synteesi* 2/1992.

Leinonen, Heikki: painamaton opetusmoniste.

Leisiö, Timo (1991): "Kulttuuri, sosiaaliset systeemit ja seligregaatti", teoksessa *Kansanmusiikin tutkimus - metodologian opas*, toimittanut Pirkko Moisala, VAPK-kustannus, Helsinki.

Leman, Marc (1992): "Musiikin symbolinen ja alisymbolinen kuvaus", teoksessa *Kognitiivinen musiikkitiede*, toimittaneet Jukka Louhivuori ja Anu Sormunen, Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitoksen julkaisusarja A: tutkielmia ja raportteja 8, Jyväskylän yliopiston monistuskeskus, Jyväskylä.

Liimatainen, Reijo (1995): *Pimeys, varjo, saatana*, Yliopistopaino.

Linnala Eino (1947): *Yleinen musiikkioppi I*, Gummerus, Jyväskylä.

Locke, David (1982): "Principles of Offbeat Timing and Cross-Rhythm in Southern Eve Dance Drumming", *Ethnomusicology* XXVI May 1982

Number 2.

Lotman, Juri (1989): *Merkkien maailma. Kirjoitelmia semiotiikasta.* Helsinki, SN-kirjat Oy.

Madetoja, Leevi (1987): "Kirjoituksia musiikista", toimittanut Erkki Salmenhaara, *Musiikki 3-4/1987.*

Mann, Thomas (1983): *Taikavuori*, WSOY, Juva.

Margolis, Norman H. (1954): "A Theory on the Psychology of Jazz", *The American Imago*, vol. 11 no 1/1954.

Mattila, Juhani (1996): "Modernia psykoanalyysia, Veikko Tähkä julkaisi perusteoksensa suomeksi", *Helsingin Sanomat* 3.6.1996.

McKellen, John (toim.): *Charlie Parker, A Jazz Master*, MCA MUSIC, A division of MCA, INC., New York.

Mehegan, John (1973): *Jazzimprovisation II. Jazz Rhythm and the Improvised Line*, neljäs painos, Watson-Guptill Publications, New York.

Meyer, Leonard B. (1968): *Emotion and Meaning in Music*, 8. painos, The University of Chicago Press, Chicago.

Meyer, Leonard B. (1971): "Musiikin merkitys ja informaatioteoria", teoksessa *Nykyestetiikan ongelmia*, toimittanut Irma Rantavaara, suomentanut Inari Teinilä, Otava, Helsinki.

Miedma, Harry (1977): *Jazz Styles & Analysis: Alto sax*, neljäs painos, Mahler Publications, Illinois.

Milkowski, Bill (1992): "Gang of N", *Down Beat*, January 1992.

Muikku, Jari (1990): Populaarimusiikin tutkimus - mitä, missä ja miksi?, *Musiikin suunta* nro 1/1990.

Murtomäki, Veijo (1995): "Kosmopoliitin ylösousemus", *Helsingin Sanomat* 9.4.1995.

Myyrä, Juhani (1985): "Maailman luominen ja luomisen maailma - luova tapahtuma myyttien kuvaamana", teoksessa *Luovuuden ulottuvuudet*, 2. painos, toimittaneet Ritva Haavikko ja Jan-Erik Ruth, Weilin+Göös, Espoo.

Mäkelä, Tomi (1986): "Soittimellisuuden ongelmasta ja analysoinnista musiikissa", *Musiikki* 1/1986.

Mäkelä, Tomi (1988a): "Esittävän ja säveltävän toiminnan suhde ja jazz-musiikki", Etnomusikologian vuosikirja 1987 - 88, toim. Erkki Pekkilä ja Vesa Kurkela, Gummerus, Jyväskylä.

Mäkelä, Tomi (1988b): "Improvisaatio, tulkinta ja virtuoottisuus, musiikillisen toiminnan muodot esittävässä säveltaiteessa", *Synteesi* 1 - 2/1988.

Mäkelä, Tomi (1990a): "Gubaidulinan teoksilla on mystinen merkitys", *Helsingin Sanomat* 4.8.1990.

Mäkelä, Tomi (1990b): "Sofia Gubaidulina luo elävää nykyaikaa", *Helsingin Sanomat* 4.8.1990.

Nelson, Oliver (1966): *Improvisations- und Stilübungen für Saxophon (Patterns for saxophone)*, Paul C.R. Arends Verlag, Rimsting.

Nettl, Bruno (1973): *Folk and traditional music of the western continents*, toinen painos, Prentice-Hall, Inc., New Jersey.

Niehaus, Lennie (toim.): *Dexter Gordon, Jazz Saxophone Solos, Transcriptions from the Original Recordings*, Hal Leonard Publishing Corporation, USA.

Niskanen, Tiina (1994): keskustelu laulunopettaja Tiina Niskasén kanssa 24.8.1994 (mt.).

Nketia, J.H. Kwabena (1974): *The Music of Africa*, W.W. Norton & Company, USA.

Noro, Arto (1995): "Uuden heimoyhteiskunnan aikakausi - Michel Maffesoli tutkii fanatismia eli yhteisöjen sosiaalista lumoa", *Helsingin Sanomat* 18.7.1995.

Näätänen, Risto (1989): "Herätepotentiaalit ja kognitiiviset prosessit", *Psykologia* 24/1989.

Oksala, Yrjö (1973): *Musiikin perusteet; II Rytmiooppi*, Fazer, Helsinki.

Owens, Thomas (1974): *Charlie Parker: Techniques of improvisation vol. i -ii*, Los Angeles, University of California.

Palas, Rainer (1978): "Inspiraation ja työn vuorovaikutus", *Rondo* 5-6/1978.

Palas, Rainer (1979): "Säveltäjäkammion ovi raollaan", *Rondo* 3/1979.

Palo, Jorma (1990): "Aivot mielihyvän koukussa", *Helsingin Sanomien kk-liite* nro 24/1990.

Palo, Jorma (1992): "Usko on oikealla puolella", *Helsingin Sanomien kuukausiliite* nro 1/1992.

Partanen, Markus (1992): "Onko populaarissa potkua?", *Rytmimusiikki* 6/92.

Pekkilä, Erkki (1980): *Musiikkianalyttisistä menetelmistä ja niiden problematiikasta etnomusikologiassa*, painamaton pro gradu -tutkielma, Helsingin yliopiston musiikkitieteen laitos.

Petäjä, Jukka (1990): "Nyksäveltäjät partituurin vankeja", *Helsingin Sanomat* 30.5.1990.

Petäjä, Jukka (1995): "Daddy Cool ja raskas saksofoni", *Helsingin Sanomat* 20.4.1995.

Pietilä, Riitta (1987): "To be or not to bop", *Synkooppi* 1/87.



Pleasants, Henry (1969): *Serious Music - and all That Jazz*, Victor Gollancz Ltd., London.

Pokkinen, Ilmo (1991): "Joonas Kokkosen musiikkikäsitteistä", *Musiikkitiede* 2/1991.

Porter, Lewis (1983): *John Coltrane's music of 1960 through 1967: jazz improvisation as composition*, Brandeis University, Ann Arbor.

Raekallio, Matti (1995): *Tekniikka ja tulkinta: Kumpi ohjaa kumpaa? - Ajatuksia pianistin työstä*, *Rondo* 1/1995.

Rantanen, Miska (1995): "Rakkaan Amerikan armoilla; Jo puoli vuosisataa amerikanismia Suomessa, ja ilman vastarintaa", *Helsingin Sanomat* 7.6.1995.

Rauhala, Lauri (1986): *Meditaatio*, Otava, Keuruu.

Rauhala, Lauri (1990): *Humanistinen psykologia*, Yliopistopaino, Helsinki.

Rechardt, Eero (1984): "Musiikillinen ajattelu, ruumiilliset merkitysskeemat ja symbolinen prosessi", *Synteesi*, 3/1984.

Rechardt, Eero (1991): "Minuuden kokeminen musiikissa", *Musiikkitiede* 2/1991.

Ripatti, Matti (1995): "Pelottoman sisäänpäin kääntynyttä pohdintaa esittävästä taiteesta", *Helsingin Sanomat* 25.10.1995.

Robinson, J.Brandford (1988): "Blue note", teoksessa *The New Grove Dictionary of Jazz vol 1*, edited by Barry Kernfeld, in two volumes, Macmillan Press Limited, Hong Kong.

Roiha, Eino (1965): *Johdatus musiikkipsykologiaan*, toinen painos, Gummerus, Jyväskylä.

Routila, Lauri Olavi (1986): *Miten teen tiedettä taiteesta, johdatusta taiteentutkimukseen ja taiteen teoriaan*, Clarion, Keuruu.

Russell, Bertrand (1992): *Länsimaisen filosofian historia* 2, 3. painos, suomentanut J.A.Hollo, WSOY, Porvoo.

Russell, George (1959): *The Lydian chromatic concept of tonal organisation for improvisation*, Concept Publishing Co., New York.

Russell, Ross (1979): *Bird elää! Charlie Parkerin makea elämä ja kovat ajat*, suomentanut Seppo Loponen, WSOY, Juva.

Ruth, Jan-Erik (1985): "Luova persoona, prosessi ja tuote", teoksessa *Luovuuden ulottuvuudet*, toinen painos, toimittaneet Ritva Haavikko ja Jan-Erik Ruth, Weilin+Göös, Espoo.

Ruuskanen, Eila (1995): "Gothoni ja viisi tiibetiläistä taivutusta", *Helsingin Sanomat* 30.12.1996.

Saariaho, Kaija (1979): "Miksi sävellän?", *Rondo* 1/79.

Saarinen, Esa (1986): *Vuosisatamme filosofia*, WSOY.

Saastamoinen, Jarkko J. (1995): "Merkkiteos semiotiikasta", *Synteesi* 2/1995.

Sachs, Curt (1953): *Rhythm and Tempo, A study in music history*, W.W. Norton & Company Inc., New York.

Salmenhaara, Erkki (toim.) (1976): *Miten sävlykseni ovat syntyneet*, Otava, Keuruu.

Salmenhaara, Erkki (1989): "Musiikin suhteesta todellisuuteen", *Musiikkitiede* 2/1989.

Salminen, Kimmo (1983): *Taustaa, aineistoa ja ongelmanasettelua, Suomen Muusikkojen Liitto ry:n asettaman nk. kevyen musiikin koulutusta pohtineen työryhmän mietintö*, Kirjapaino Aa Oy, Helsinki.

Salminen, Minna (1996): "Eroksen ajan leikkiä, lumetta ja taidetta",

*Savon Sanomat* 28.1.1996.

Salonen, Esa-Pekka (1980): "Nykysäveltäjä kuuluu vähemmistön vähemmistön vähemmistöön", *Rondo* 1/1980.

Salonen, Jouko (1986): "Huomioita teoksen eräiden fenomenologisten termien taustasta", teoksessa Juntunen, Matti (1986): *Edmund Husserlin filosofia*, Gaudeamus, Mänttä.

Schuller, Gunther (1976): *Early Jazz, Its roots and musical development*, neljäs painos, Oxford University Press, New York.

Schuller, Gunther (1989): *The swing era. The development of Jazz 1930 - 1945*, Oxford University Press, New York.

Seppälä, Kalevi (1988): "Mielenterveys", teoksessa *Terveen elämän salaisuudet 3*, WSOY, Juva.

Shapiro, Nat ja Hentoff, Nat (1958): *Jazzin vaihteita*, Tammi, Helsinki.

Shoemaker, Bill (1992): "Big band orchestral visions", *JazzTimes* December 1992.

Shuster, Fred (1991): "Eddie Daniels Searching for the Sound of the City", *Down Beat*, May 1991.

Shuster, Fred (1994): "Charlie Haden - 'Risk Your Life for Every Note'", *Down Beat* August 1994.

Siimes, Mika (1996): "Kun todellisuudentaju heikkenee, ihminen löytää vapautensa", *Helsingin Sanomat* 11.5.1996.

Simonsuuri, Kirsti (1991): "Eurooppalainen kulttuuri ja myytti Sisifoksesta", *Parnasso* 1/1991.

Sirén, Vesa (1995): "On soitettava niin kuin lintu laulaa", *Helsingin Sanomat* 11.11.1995.

Smith, Arnold Jay (1976): "Influentially yours, Stan Getz", *Down Beat*

August 12, 1976.

Sonninen, Päivi (1995): "Kuoleman kortti", *Savon Sanomat* 12.11.1995.

Spence, Lewis (1994): *Introduction to Mythology*, Studio Editions, London.

Stearns, Marshall W. (1963): *Jazzin historia*, suomentanut Jorma Vironmäki, Otava, Keuruu.

Stefani, Gino (1985): *Musiikillinen kompetenssi, miten ymmärrämme ja tuotamme musiikkia*, Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitoksen julkaisusarja A: tutkielmia ja raportteja 3/1985.

Suvanto, Antti (1988): "Heikki Sarmanto - Suomi-jazzin suuri mies", *Rondo* 1/1988.

Tammivuori, Tuuli-sisko (1980): "Kuinka paroni kohtasi Lönnotin", *Rondo* 8/80.

Tarasti, Eero (1973): Musiikkisemiologia - musiikin tutkimuksen uusi alue, *Musiikki* 1/1973.

Tarasti, Eero (1975): "Myytin ja musiikin vertailun perusteista", *Musiikki* 1/1975.

Tarasti, Eero (1978): "Semiotiikka ja musiikinestetiikka", *Musiikki*, 4/1978.

Tarasti (1982): "Musiikkisemiotiikan kenttä", teoksessa *Musiikin soivat muodot, musiikintutkimuksen teorioita ja menetelmiä*, toimittanut Eero Tarasti, Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitos, Jyväskylä.

Tarasti, Eero (1983): "Tulemisen aika", *Synteesi* 2/1983.

Tarasti, Eero (1986): "Musiikkitiede humanistisena tutkimusalana", *Musiikki* 1/1986.

Tarasti, Eero (1989): "Katsauksia, Erkki Pekkilän väitöskirja Musiikki tekstinä", *Musiikkitiede* 1/1989.

Tarasti, Eero (1990): *Johdatusta semiotikkaan - Esseitä taiteen ja kulttuurin merkkijärjestelmistä*, Gaudeamus, Helsinki.

Tarasti, Eero (1992): *Romantiikan uni ja hurmio: esseitä musiikista*, WSOY, Porvoo.

Tarasti, Eero (1993): "Estetiikan etiikkaan eli onko musiikilla moraalia?", *Musiikin suunta* 1/1993.

Tarasti, Eero (1994a): "Improvisaation merkkikieli", *Musiikkitiede* 1-2/1994.

Tarasti, Eero (1994b): "Paikan poetiikkaa, varsinkin musiikissa", *Synteesi* 4/1994.

Tarasti, Eero (1994c): "Wagnerin puolustus", *Rondo* 7/1994.

Tarasti, Eero (1994d): *Myytti ja musiikki - Semioottinen tutkimus myytin estetiikasta*, Gaudeamus, Helsinki.

Tarasti, Eero (1995): "Eksistentiaalisemiottiikan poluilla", *Synteesi* 2/1995.

Taylor, Charles (1994): *Autenttisuuden etiikka*, suomentanut Timo Soukola, esipuhe Juha Sihvola, Gaudeamus, Helsinki.

Tirro, Frank (1974): "Constructive Elements in Jazz Improvisation", *Journal of American Musicological Society* 1974.

Tirro, Frank (1993): *Jazz: A History*, 2. painos, W.W.Norton & Company, Inc.

Toivanen, Mikko (1992): "Musiikinkuuntelija kuuntelee itseään", *Savon Sanomat* 5.5.1993.

Toiviainen, Petri (1992): "Jazzimprovisaatiota oppiva ja tuottava hermoverkko", teoksessa *Kognitiivinen musiikkitiede*, toimittaneet Jukka Louhivuori ja Anu Sormunen, Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitoksen julkaisusarja A: tutkielmia ja raportteja 8, Jyväskylä.

Toivonen, Veli-Matti (1990): "Ongelmista voi päästä mielikuvia muuttamalla", *Perheterapia* 2/1990.

Tuomisto, Matti (1991): "Suhdetta musiikkiin saa kiihottaa, ei latistaa", *Rondo* 4/91.

Tuormaa, Jussi (1995): "Normaalia elämää ei ole", *Helsingin Sanomat* 18.7.1995.

Turunen, Kari E. (1974): *Filosofian metodisesta merkityksestä*, julkaisu 2, Jyväskylän yliopiston filosofian laitos.

Turunen, Kari E. (1989): *Mieli ja sielu*, Arator Oy, Vammala.

Tynni, Aale (1964): *Kootut runot* (Kynttiläsydän, 1938), toinen painos, WSOY, Porvoo.

Uotila, Jukki (1992): "Meidän jazzkoulutkusemme ja muusikoittemme taso pitää saada kansainväliselle tasolle", *Muusikko* elokuu/92.

Uusitorppa, Harri (1989): "Teollisuus tappoi rockin - Simon Firth ja Nelson George tapaavat populaarimusiikin hautausmaalla", *Helsingin Sanomat* 8.4.1989.

Uusitorppa, Harri (1992a): "Metsien mies - Edward Vesalan musiikkia piiskaa kahden suomalaisen luonnon ristiriita", *Helsingin Sanomat* 28.3.1992.

Uusitorppa, Harri (1992b): "Levyt", *Helsingin Sanomat* 9.5.1992)

Uusitorppa, Harri (1995a): "Muistoja Pohjolasta", *Helsingin Sanomat* 28.2.1995.

Uusitorppa, Harri (1995b): "Vallan ja halun sävelet", *Helsingin Sanomat* 27.6.1995.

Uusitorppa, Harri (1995c): "Vakava ja tosivakava - Wynton Marsalis tekee jazzia tosissaan ja uskoo sen vanhoihin arvoihin - 33-vuotias nykyjazzin merkittävin vaikuttaja soittaa tänään Pori Jazzissa", *Helsingin Sanomat* 22.7.1995.

Uusitorppa, Harri (1995d): "Milesin musta laatikko löytyi - Kahden klubi-illan lumoavat levyt ovat vasta alkusoitto Davisin kootuille teoksille", *Helsingin Sanomat* 30.9.1995.

Uusitorppa, Harri (1995e): "Ääni tiensä päässä. Laululaven suuri näyttelijä Frank Sinatra täyttää tänään 80-vuotta", *Helsingin sanomat* 12.12.1995.

Uusitorppa, Harri (1996): "Bebopin hienostunut filosofi. Jazzin suurin tarinankertoja Joe Henderson pitää Hessestä ja Camusista", *Helsingin Sanomat* 10.1.1996.

Wahlström, Erik (1973): "Kielen melodiset ilmiöt ja vokaalimusiikki I", suomentanut Outi Ahava, *Musiikki* 2/1973.

Varis, tuula-Liina (1993): "Sammumaton rakkaus", *Suomen Kuvalehti* no 46, 19.11.1993.

Wessman, Harri (1990): "Kirjoita nuorillekin!", *Micci*, Suomalaisen musiikin tiedotuskeskuksen tiedotuslehti 2/1990.

Vihavainen Arja-Liisa (1995): "Pillereillä voi "parantaa" ihmisen persoonallisuutta", *Helsingin Sanomat* 5.2.1995.

Wild, David (1980): "Dexter Gordon Plays the Blues - 'Backstairs'", *Downbeat* December 1980.

Wilhelmsson, Putte (1996): "Jari Ehrnrooth tivaa analyttikoltaan oikeutusta yksinäisyyteen ja haluaa oman persoonansa kasvuprosessille

yleisön - On hyvä päivä masentua”, *Helsingin Sanomat* 14.4.1996.

Williams, James Kent (1982): *Themes composed by jazz musicians of the bebop era: a study of harmony, rhythm and melody* vol. I, Indiana University.

Williams, Martin (1970): *The Jazz tradition*, Oxford University Press, New York.

Virkki, Juha (1995): ”Haluaisimme että maailma olisi kuin oma äitimme”, *Helsingin Sanomat* 21.6.1995.

Wiskirchen, George (1961): *Developmental Techniques for the Jazz Ensemble Musician*, Berklee Press Publications, Berklee.

Wittgenstein, Ludwig (1975): *Varmuudesta*, suomentanut Heikki Nyman, WSOY, Porvoo.

von Wright, Georg Henrik (1970): Tilanne filosofiassa, teoksessa *Filosofian tila ja tulevaisuus*, toimittaneet Jaakko Hintikka ja Lauri Routila, Weilin&Göös, Tapiola.

von Wright, Georg Henrik (1993): *Myten om framsteget*, ScandBook AB, Falun.

Vuori, Marja (1993): ”Soivan mielikuvan käsitteestä”, *Musiikki* 1-2/1993.

Välimäki, Markku Matias (1988): ”Gestaltterapia”, teoksessa *Terveen elämän salaisuudet 1*, WSOY, Porvoo.