

**JAZZMUSIIKIN OPETTELEMINEN KUULONVARAISEN  
JÄLJITTELEMISEN JA KIELENOMAISUUDEN  
NÄKÖKULMASTA**

Mikko Kuparinen  
Maisterintutkielma  
Musiikkitiede  
Musiikin, taiteen ja  
kulttuurin tutkimuksen  
laitos  
Kevät 2023

# JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta Humanistis-yhteiskuntatieteellinen	Laitos Musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Tekijä Mikko Kuparinen	
Työn nimi Jazzmusiikin opetteleminen kuulonvaraisen jäljittelemisen ja kielenomaisuuden näkökulmasta	
Oppiaine Musiikkitiede	Työn laji Pro gradu -tutkielma
Aika Kevät 2023	Sivumäärä 57
<p>Tässä tutkielmassa tutkittiin aloittelevien muusikoiden ja opettajan käsityksiä jazzmusiikin opettelemisen alkuvaiheesta, sekä miten jazzmusiikin opiskelemiseen voisi auttaa näkökulma kuulonvaraisesta jäljittelemisestä ja vertauskuvallinen näkemys sen kielenomaisuudesta. Tutkimuksen merkitys liittyy jazzmusiikin opettelemisen alkuvaiheessa useasti esiintyvään hahmottamisen vaikeuteen.</p> <p>Aineisto kerättiin avoimella ryhmähaastattelulla suomalaisessa muusikon tutkintoon tähtäävän oppilaitoksen jazzkursilla, minkä avulla haettiin oppilaiden ja opettajan näkemyksiä asiaan liittyen. Analyysi toteutettiin laadullisella sisällönanalyysillä, jonka tuloksia tarkastelemalla saatiin tietoa esimerkiksi oppilaiden yleisistä haasteista jazzmusiikin alkuvaiheen opettelemisessa, sekä näkökulmia jazzmusiikin opettelemiseen liittyvään kuulonvaraiseen jäljittelemiseen, jota verrattiin vertauskuvallisesti kielen tai puheen oppimisen tapaan. Tutkielmassa ei lähestytäkään jazzmusiikin opettelemistä musiikkianalyttisestä näkökulmasta, vaan yleisiin opettelemiseen liittyviin kognitiivisiin prosesseihin keskittyen.</p> <p>Tuloksilla voi olla merkitystä erityisesti jazzmusiikin hahmottamiseen ja oppimiseen liittyen. Hahmottamiseen liittyvää merkitystä voi olla sillä ymmärryksellä, että jazzmusiikin alkuvaiheen haasteisiin liittyvät usein kuuntelumäärän puute ja siten toistuvien ilmiöiden havaitsemisen vaikeus. Soitonopiskeluun liittyvää merkitystä voi olla sillä, että aloittelevan muusikon näyttäisi kannattavan harjoitella jazzmusiikkia kuulonvaraisesti jäljittelemällä. Tuloksia voi hyödyntää jazzmusiikin harjoittelija itse, tai näkemyksiä voi mahdollisesti yleisellä tasolla käyttää opetuksessa.</p>	
Asiasanat jazz, jäljitteleminen, kuulonvaraisuus, kielenomaisuus, oppiminen	
Säilytyspaikka Jyväskylän yliopisto	
Muita tietoja	

## Sisällys

1	JOHDANTO .....	1
2	TEOREETTISTA PERUSTAA JAZZIMPROVISAATION KOGNITIIVISISTA PROSESSEISTA .....	4
2.1	Luovuuden määritelmiä.....	4
2.2	Flow-tila .....	5
2.3	Intuitio ja aistit.....	6
2.4	Mitä improvisointi on? .....	8
2.5	Säveltäminen vs. improvisointi .....	10
2.6	Improvisaation kognitiosta .....	11
2.7	Välitön palaute .....	12
3	TEOREETTISTA PERUSTAA JAZZIMPROVISAATION KIELENOMAISUUDESTA .....	14
3.1	Puhe ja musiikki.....	15
3.2	Yhdistävä estetiikka.....	18
3.3	Jazzimprovisaation kokonaisuus.....	19
3.4	Teoreettista näkökulmaa jazzimprovisaation kielen muodostumiseen ....	21
4	TUTKIMUSASETELMA .....	26
4.1	Tutkimusongelma ja tutkimuskysymykset .....	27
4.2	Tutkimuksen aineisto .....	27
4.3	Aineistolähtöinen sisällönanalyysi.....	29
4.4	Eettiset näkökulmat .....	29
5	TULOKSET .....	31
5.1	Kieli jazzimprovisaatiassa.....	31
5.2	Imitointi ja jäljittely .....	35
5.3	Valmiudet spontaaniuden tukena .....	37
5.4	Improvisoinnin yksinkertaistaminen ja riskinotto .....	41

5.5	Improvisoitu vai etukäteen harjoiteltu.....	44
5.6	Soolon eheä kokonaisuus ja koossa pysyminen.....	48
6	POHDINTA.....	52
	LÄHTEET.....	55

# 1 JOHDANTO

Jazz on sumuinen musiikin virta, joka ulottuu 1800-luvun alusta nykypäivään saakka. Sanan "jazz" etymologiasta on tehty monia tulkintoja. Sanan ajatellaan esimerkiksi viittaavan sanaan "jasm", jolla on seksuaalisia oheismerkityksiä. Afroafrikkalaisessa murteessa se on ennemmin "jasi", joka tarkoittaa nopeaa elämää. Kun blues syntyi maalla Mississippissä, jazz syntyi New Orleansin kaupungissa. New Orleansissa syntynyt jazz imi itseensä bluesista tunteen ulottuvuuden, sisällytti itseensä marssimusiikkia, ragtimea ja espanjalaisia sekä afrikkalaisia tansseja. Elämänmaku oli jazzin keskiössä, ja sitä kuultiin monissa tilaisuuksissa, esimerkiksi karnevaaleissa, paraateissa, poliittisissa tapahtumissa ja hautajaisissa. Tunnettuja artisteja olivat esimerkiksi Louis Armstrong's Hot Seven ja King Oliver's Creole Jazz Band. Erityisesti mustien elämänmakuinen kulttuuri siirtyi ensimmäisen maailmansodan jälkeen valtatie 61:tä pitkin esimerkiksi New Yorkiin ja Chicagoon. New Yorkia pidetään tällä hetkellä jazzmusiikin kehtona, mutta aikoinaan sinne muutettiin työn ja uuden elämän toivossa. Jazzin mikrokosmos syntyi, kun mustat asettuivat erityisesti Harlemin osaan New Yorkia. Jazzklubeista, esimerkiksi Apollo Theatre, Cotton Club ja Savoy Ballroom tulivat jazzmusiikin symboleita. Niissä esiintyivät esimerkiksi uudet ikonit Duke Ellington, Billie Holiday, Count Basie ja Charlie Parker. (Bligny, 2011, s. 212-214.)

Muusikko saattaa käsitteellistyä kulttuurissaan osaltaan sen perusteella, kuinka paljon muusikon toiminnassa on esimerkiksi vapautta tai rajoituksia. Improvisaation arvostus liittyy kulttuurin omiin luokitteluihin ja arvojärjestyksiin. Jazzmuusikon

voidaan nähdä edustavan kulttuurissaan esimerkiksi yksilöllistä vapautta, elämänmakua, suullista kulttuuria ja vuorovaikutusta. Netti (2018, s. 2-3.) kirjoittaa, että improvisoivalla muusikolla voi olla erityinen rooli, kun muusikko käsitteellistyy kulttuurin sisällä. Improvisaatioon pohjautuvaa, suullisessa perinteessä syntynyttä länsimaalaista musiikkia on saatettu pitää huonompana verrattuna taidemusiikkiin, jota on perinteisesti pidetty korkeatasoisena esisävellettynä musiikkina. Hän kirjoittaa myös, että esimerkiksi joissakin aasialaisissa kulttuureissa improvisoivaa muusikkoa on pidetty ihanteellisena kuvana muusikosta, ja että se on edustanut muusikkoa, joka soittaa vapaasti ja voi tehdä omia päätöksiä ilman rajoituksia. Hänen mukaansa aasialaisissa kulttuureissa on myös saatettu arvostaa enemmän temposta vapaata musiikkia kuin tempossa menevää.

Kun aikoinaan jazzmusiikkia opittiin ja kehitettiin kuulonvaraisesti jäljittelemällä muita soittajia, niin nykypäivänä jazzmusiikin harjoittelu ja oppiminen on usein erilaista. Esimerkiksi musiikin ammattiopinnoissa keskitytään usein havainnoimaan jazzmusiikin ilmiötä teoretisoinnin kautta. On hyvin yleistä, että aloittavienkin opiskelijoiden opinnoissa keskitytään suhteellisen vaikeisiin teoretisointeihin jazzmusiikin ilmiöistä. Kuitenkin, jazzmusiikki on kehittynyt erityisesti kuulonvaraisen oppimisen ja jäljittelyn kautta Myös Solli, Aksdal ja Inderberg (2021, s. 83-84) kirjoittavat, että jazzmusiikin kehitykseen liittyy olennaisesti sen kuulonvarainen oppiminen, ja että jäljittelyn ja imitoinnin kautta oppimista voidaan pitää jazzmusiikin ensisijaisena oppimistapana. Myös Black (2008, s. 282) kirjoittaa matkimisesta, että monet pitkälle edenneet jazzmuusikot ovat matkineet ja opetelleet ulkoa kuuluisten jazzmuusikoiden improvisaatioita useita vuosia, ja että tämän prosessin lopputulemana opitaan sisällyttämään jazzmuusikon oma "ääni" yhteisesti ymmärrettyyn kieleen.

Omaa tutkijapositioniani muovaa omakohtainen kokemukseni jazzmusiikin soittamisesta ja sen opettamisesta. Olen koulutukseltani muusikko (kitaristi) ja musiikkipedagogi (AMK). Jazzimprovisaation ja yleisemmin myös jazzmusiikin opetteleminen näyttää kokemuksieni mukaan olevan usein haastavaa aloittavien muusikoiden keskuudessa. Haasteena on usein esimerkiksi se, että ei tiedetä, millä tavoin jazzmusiikin opettelemista kannattaisi lähestyä. Tutkielmani yrittää löytää

mahdollisia apuja näihin haasteisiin liittämällä aiheeseen näkökulmia kielenomaisuudesta ja kuulonvaraisesta oppimisesta. Tutkielma tarkastelee jazzmusiikin improvisaation opettelemista aloittavien muusikoiden lähtökohdista. Kiinnostus tutkielman tekemiseen on erityisen omakohtainen.

## **2 TEOREETTISTA PERUSTAA JAZZIMPROVISAATION KOGNITIIVISISTA PROSESSEISTA**

Tässä luvussa tarkastellaan musiikilliseen improvisaatioon liittyviä asioita esimerkiksi luovuuden, psykologian ja kognition näkökulmista. Luvussa tarkastellaan myös improvisoinnin ja säveltämisen eroavaisuuksia sekä jazzmusiikin soittamiseen liittyvää hetkellisyyttä ja riskinottoa.

### **2.1 Luovuuden määritelmiä**

Luovuus on tärkeää taiteellisella ja luovalla alalla. Esimerkiksi musiikissa luovuus voi näkyä muusikon persoonallisena tapana säveltää tai soittaa. Luovuus auttaa myös ihmisten välisessä kommunikaatiossa, ja usein musiikin alueella on välttämätöntä toimia muiden ihmisten kanssa yhteistyökykyisesti. Schiavio ja Benedek (2020, s. 4) kirjoittavat, että yksilöllistä ja kollektiivista luovuutta koskeva tutkimus on tuonut edistysaskeleita luovan ajattelun ja tutkimuksissa löydettyjen asioiden ymmärtämiseen. He kirjoittavat, että yksilöön liittyvä luovuustutkimus yrittää ymmärtää miksi ja miten ihminen on luova, ja että tarkoituksena on ollut ymmärtää esimerkiksi sitä, mitkä kognitiiviset tekijät vaikuttavat luovan tekemisen ja ajattelun ohjautumiseen. Heidän mukaansa luovien ideoiden luominen tarkoittaa erilaisten mahdollisten vastausten löytämistä vaikeasti määriteltäviin ongelmiin, ja että luovaan ratkaisemiseen tarvitaan usein asiaan lähestymistä, asian alitajuntaista hautomista, ymmärryksen kokemusta ja ratkaisun tietoista arviointia.



Luovuus auttaa ongelmanratkaisussa ja auttaa keksimään uusia ratkaisuja ja lähestymistapoja erilaisiin haasteisiin. Kyky luovuuteen on ollut ihmisillä luultavasti alusta asti, ja sillä on ollut vaikutusta elämämme rakentumiseen luultavasti ainakin siitä lähtien, kun olemme alkaneet muokata ympäristöämme. Kun ihminen muovaa ympäristöään, hänen voisi ajatella muovaavan sitä esimerkiksi käytännön tai kauneusarvojen takia. Musiikillista improvisointia voi verrata ympäristön muokkaamiseen ainakin siinä mielessä, että siinä muokataan ympäristössä kuultavaa ääntä vähintäänkin kauneusarvojen takia. Bollimbala, James ja Ganguli (2021, s. 93) kirjoittavat, että luovuus on ollut tärkeässä osassa ihmisen kehitykselle monimutkaisissa ja epävarmoissa ympäristöissä. Luovuutta pidetään myös tärkeänä kilpailuedun saavuttamisessa. Se auttaa ihmistä esimerkiksi pitämään yllä psyykkistä hyvinvointia ja läheisiä ihmissuhteita, sekä se on ollut keskiössä esimerkiksi kilpailukykyisten organisaatioiden kehityksessä. Peltola (2022, s. 350-351) kirjoittaa, että käsitteenä luovuutta on vaikea määritellä, koska sitä esiintyy monilla ihmiselämän osa-alueella. Hänen mukaansa luovuuden täytyy johtaa johonkin toteuttamiskelpoiseen, jotta se näyttäytyisi ymmärrettävänä. Peltola tarkoittaa, että jos luova tuotos näyttäytyy liian omaperäisenä, se saatetaan kokea järjettömänä, ja toisaalta, jos se koetaan erityisen tarkoituksenmukaisena ilman selkeää omaperäisyyttä, sitä voidaan pitää ennalta-arvattavana ja siten vähemmän luovalta. (Peltola, 2022, s. 350-351.)

## **2.2 Flow-tila**

Kun olemme erittäin motivoituneita johonkin toimintaan, voimme kokea toimintamme haasteen olevan optimaalista, eli ei liian haastavaa eikä liian helppoa. Tällöin voimme kokea samanaikaisesti onnistumisen kokemusta yhdistettynä juuri meille sopivaan haasteeseen. Tätä kokemusta voidaan kutsua flow-tilaksi. Schiavio ja Benedek (2020, s. 4) kirjoittavat, että luovaan toimintaan on usein liitetty psykologi Mihály Csíkszentmihályin käsite flow-tilasta, jossa ihminen kokee ajattomuutta, subjektiivista helppoutta ja uppoutumista asiaa kohtaan.

Voimme ajatella flow-tilan olevan hyvin henkilökohtaista, koska eri ihmiset kokevat flow-tilaa erilaisten ja eritasoisten haasteiden kohdalla. Lehtinen, Vauras & Lerkkanen (2016, s. 161-163) kirjoittavat, että flow-tilaa esiintyy esimerkiksi vuorikiipeilijöillä, shakinpelaajilla, säveltäjillä ja kirurgeilla. He kirjoittavat, että esimerkiksi pihanurmen leikkaaminen voi olla tylsä jokaviikkoinen rutiini, mutta silloin kun leikkaaja alkaa esimerkiksi tavoitella optimaalista tapaa leikata nurmensa mahdollisimman vähillä liikkeillä, hän saattaa lähestyä virtauskokemusta. Lehtinen ym. kirjoittavat myös, että oleellista flow-tilalle on sen poikkeavuus tavanomaisista motivaatiokäsitteistä, koska flow-tilassa ihminen ei ajattele toimintansa positiivisia tai negatiivisia seurauksia, joista voisi olla vaikutusta hänen oman minänsä arvolle. He kutsuvat flow-tilaa virtauskokemukseksi, jossa vain suoritus on tietoisuuden kohteena ja oma minä jää kokonaan sen ulkopuolelle. (Lehtinen, Vauras & Lerkkanen, 2016, s. 161-163.) Csíkszentmihályin flow-tilassa ihminen toimii siis ilman ulkoisia kiihokkeita tai palkkioita, jolloin motivaatio on puhtaasti sisäistä.

### **2.3 Intuitio ja aistit**

Ihmisen käsitteellinen ja älyllinen tieto on riippuvaista ihmisen aistien ja intuition perustasta. Swanwick ja Swanwick (2002, s. 28-30) kirjoittavat, että intuitiivisen tiedon ja aistien kautta saadun tiedon voidaan ajatella olevan perustavanlaatuisemmalla ja edeltävämmällä tasolla verrattuna käsitteelliseen tai älylliseen tietoon. Heidän mukaansa aistillinen tieto voi olla itsenäistä, mutta käsitteellinen tieto riippuu intuitiivisen tiedon mukana olemisesta. Esimerkiksi, jos yritämme ymmärtää jotain ongelmaa ja sitä, kannattaako sitä yrittää ratkaista, luotamme intuitioomme. Heidän mukaansa myöskään intuitiivinen ymmärrys ei voi toimia ilman aistiemme kautta saatua tietoa, vaan intuition roolina on sovitella aistiemme kautta saamaamme tiedon kaaosta ja älyllistä ymmärtämistä. (Swanwick & Swanwick, 2002, s. 28-30.)

Musiikkiin liitettynä asiaa voisi pohtia niin, että musiikillinen materiaali puhtaasti aistillisena kuulokuvana yhdistettynä sen ohessa syntyviin intuitiivisiin aavistuksiin, on siis edeltävämmällä tasolla verrattuna musiikin teoreettiseen

päätelyyn. Voisi ajatella, että pitkälle kehittynyt improvisoiija tuottaa materiaalia mahdollisimman nopeasti intuitiivisen aavistuksen synnystä, eikä jää miettimään sen älyllistä puolta ainakaan yhtään liian pitkäksi aikaa. Aloittelevan improvisoijan saattaa täytyä järkeillä asiaa älyllisesti, koska niin moni asia intuitiivisessa aavistuksessa saattaa olla jollakin tavalla epäsopivaa soivan musiikin kontekstissa. Voisi ajatella, että intuitio antaa improvisoijalle vaihtoehtoja, ja kokemuksen avulla intuitio vahvenee suhteessa kyseiseen asiaan.

Musiikin soittamisessa on tietenkin tärkeää kuunnella tarkasti, mitä itse soittaa ja mitä mahdolliset muut soittajat soittavat. Kuuloaistin kautta saatu tieto ei kuitenkaan yksistään riitä, vaan sen tukena täytyy tehdä valintoja esimerkiksi tunteen tai päätelyn avulla, sekä ymmärtää musiikin ajallista perspektiiviä. Carl Jung ajatteli intuition olevan ihmisen vastaanottava ja alitajuntainen funktio, jota ihminen on jo varhaisina aikoina käyttänyt ennustamaan ennalta-arvaamattomien asioiden tapahtumista (Personality Hacker, 2014). Tätä ajatusta vasten varsinkin yhteismusisoinnissa, jossa useammat soittajat improvisoivat, intuitiolla saattaa olla merkittävä rooli ennustettaessa muiden soittajien soittoa ja sitä, miten siihen vastataan. Jos soittaja improvisoi yksin, silloin intuitiolla saattaa olla vaikutusta esimerkiksi soittajan ymmärrykseen soitettavien asioiden valinnasta kappaleen ajallisessa perspektiivissä. Huovinen (2010, s. 410-411) toisaalta kirjoittaa, että muusikoiden lausunnoissa tulee esiin ajatus siitä, että improvisoiija ei välttämättä tiedä yleisöä paremmin, mitä tulee itse hetken kuluttua soittamaan. Hän kirjoittaa myös, että improvisoivan muusikon tärkeimpiin taitoihin kuuluu kyky ennakoida mielessään, miltä hänen seuraavat tuottamansa äänet tulevat kuulostamaan.

Johnson-Laird (2002, s. 419) kirjoittaa, että ihmisellä on sellaista intuitiota, että kun he luovat jotain, esimerkiksi improvisoivat, heillä esiintyy improvisaation vaiheessa vaihtoehtoisia mahdollisuuksia toimia. Eli, jos ihminen saisi elää uudelleen jonkin kokemuksen samasta lähtökohdasta ilman tietoa aikaisemmasta kerrasta, hän saattaisi toimia eri tavalla. Hän kirjoittaa, että jos ihminen olisi kone ja toimisi näin, se olisi indeterministinen kone. (Johnson-Laird, 2002, s. 419.) Spontaani puhuminen ja improvisointi on siis tavallaan indeterminististä, eli sellaista jossa ainakin jotkin tapahtumat ovat edeltä käsin määräytymättömiä.

Musiikin teoretisointi tapahtuu usein jälkikäteen, koska haluamme ottaa selvää ja ymmärtää musiikissa tapahtuvia asioita. Haluamme myös esittää uudelleen ja uudelleen klassisen musiikin kaanonin ja tunnetuimpia jazzstandardeja. Ajattelen, että kun Beethoven sävelsi ensimmäistä sonaattiaan, hän ei luultavasti tarkoituksenomaisesti säveltänyt juuri sonaattia. Tai, silloin kun jazzmuusikko improvisoi sooloaan 30-luvulla, hän ei välttämättä ollut tarkoituksenomaisesti kehittämässä jazzmusiikin kieltä tuleville sukupolville. Musiikinopetuksessa saattaa olla se riski, että opetus keskittyy liikaa tietopohjaiseen opetukseen, jolloin opiskelija ei pääse käyttämään tarpeeksi aistejaan ja intuitiotaan, joita tarvitaan uuden luomiseen. Swanwick ym. (2002, s. 33) kirjoittavat, että kuuloaistin kautta saatu kuulokuva tai intuition kautta saatava aavistus on erilaista tietoa kuin se tieto, jonka omaksuminen on vahvasti tietopohjaista liittyen esimerkiksi kappaleen aikakauteen, siinä käytettyihin soittimiin tai siihen, minkälainen rakenne kappaleessa on. Heidän mukaansa musiikinopetuksessa on riskinsä, jos oppilaat saatetaan ymmärtämään musiikin olevan vain tietoon perustuvaa ymmärrystä musiikista. (Swanwick & Swanwick, 2002, s. 33.)

Opiskelija saattaa ajatella musiikkiin liittyvän oppimisen olevan liikaa sellaista, jossa musiikkia opiskellaan opetussuunnitelman mukaan konseptista toiseen. Voidaan ajatella, että uuden luominen alkaa siitä lähtökohdasta, jossa emme vielä tiedä miksi se lopulta muodostuu. Siinä prosessissa aistit ja intuitio ovat erityisessä roolissa. Muusikon kannalta musiikin kokonaisvaltaiseen hallitsemiseen voidaan ajatella kuuluvan intuition ja aistien lisäksi myös päättelyminen ja päätöksenteko.

## **2.4 Mitä improvisointi on?**

Improvisoinnin tutkiminen on haastavaa, koska esimerkiksi improvisoidun kappaleen tai sen osan nuotinnuksesta ei selviä improvisoinnin määrää tai osallisuutta sen kokonaisuudessa. Improvisointia ei siis voi tutkia pelkästään nuotinnusten perusteella, vaan oleellista on miettiä myös improvisaation psykologista puolta. Huovinen (2010, s. 409-410) kirjoittaa musiikkianalyttisestä improvisoinnin

tutkimuksesta, että se eroaa psykologisesta improvisoinnin tutkimuksesta. Esimerkiksi pelkästään nuotinnusten perusteella tehty analyttinen tutkimus improvisaatiosta ilman improvisoijan näkemystä vastaisi ennemmin ”tehtaan tuotantoprosessin tutkimista pelkkien valmiiden tuotteiden perusteella.” Hänen mukaansa tutkija saattaa asettaa itseänsä lähemmäksi improvisaation psykologiaa silloin, kun tutkijaa kiinnostaa enemmän improvisaation prosessi kuin lopputulos. Huovisen mukaan improvisointia ei pystytä nuotintamaan, koska itse improvisaation prosessi ei näy nuottikuvasta.

Norgaardin (2011, s. 118-121) tutkimuksessa musiikkianalyttisen tutkimuksen ohella selvitettiin soittajien näkemyksiä improvisaation prosessista ja toimivista strategioista. Tutkimuksessa tutkittiin seitsemää ammattilaistason jazzmuusikkoa ja heidän äänittämiään sooloja. Osallistujat kuuntelivat omia äänityksiään ja katsoivat nuotinnuksia omista sooloistaan, sekä kuvailivat ajatusprosessejaan liittyen improvisoitujen soolojen toteutumiseen. Analyysin kautta löytyi neljä erilaista strategiaa, jotka yhdistivät soittajia: hyviksi todettujen musikaalisten ideoiden muistiin palauttaminen ja improvisointiin liittäminen, nuottien valinta harmonisen ja melodisen prioriteetin perusteella, sekä jo soitettun materiaalin toistaminen.

Improvisoinnin psykologisiin näkökulmiin voidaan ajatella liittyvän soittajan improvisointiin liittyviä tuottamisen tapoja ja konventioita. Huovinen (2010, 409-410) kirjoittaa, että improvisaatiota ei useinkaan ole luotu tyhjästä, vaan improvisoija toimii erilaisten tuottamisen tapojen ja konventioiden alaisena, ja että hetkessä läsnäoleminen tai hetkessä pysyminen on usein keskustelussa improvisaatiosta puhuttaessa.

Improvisointi on hienojakoinen ja monimutkainen taito yhdistettynä aisteihin ja motoriikkaan, ja siinä voidaan ajatella tapahtuvan ainakin kolme asiaa: havaintojen kautta tapahtuvan informaation prosessointi, kognitiivinen prosessointi ja motorinen tuottaminen. Improvisoinnin taito voidaan jakaa avoinna olevaan ja suljettuun, missä avoinna oleva improvisointi vaatii laajaa vuorovaikutusta ulkopuolisten ärsykkeiden kanssa, ja jossa suljettu improvisointi voi tapahtua ilman yhteyttä ympäristöön. (Pressing, 2001, s. 133-134.)

## 2.5 Säveltäminen vs. improvisointi

Tarinan kerronnalla on eroa tarinan improvisointiin. Moni voi lausua runon tai laulaa laulun, mutta runon tai laulun improvisointi on huomattavasti vaikeampaa. (Coursil, 2015, s. 230.)

Säveltäjän työstä saattaa olla vaikeaa erottaa, mikä sävellyksestä on syntynyt improvisaation kautta tai säveltämisen kautta. Säveltämiseen saattaa liittyä romanttinen kuva säveltäjästä, joka pöytänsä äärellä kuulee musiikkia mielessänsä ja kirjoittaa mustekynällä ääniä nuottipaperille. Kuitenkin, on hyvin todennäköistä, että entisajan säveltäjätkin ovat keksineet musikaalisia ideoitaan improvisoimalla. Larson (2005, s. 241) kirjoittaa säveltämisen ja improvisaation eroista, että säveltämistä voidaan pitää perinteisesti prosessina, jossa ihminen säveltää reaaliajan ”ulkopuolella” tarkastaen työtänsä jatkuvasti, ja usein määrittää teoksilleen ohjeita ja rajoitteita. Säveltäminen myös rakentuu usein jollekin traditiolle, ja luottaa soittajien harjoitteluun. Larsonin mukaan improvisaatio taas tapahtuu reaaliajassa, jossa saattaa tulla virheitä, mutta improvisoija käyttää kykyjään tai onneansa vastatakseen virheisiinsä. Improvisaatio nousee innovoinnista, hyödyntää vapautta ja luottaa improvisoijan kykyihin.

Vaikka säveltämisen prosessissa käytetään luultavasti enemmän harkintaa kuin improvisoinnissa, niin improvisoinnissa ja harkitsemattomuudessa on kuitenkin eroa. Jos ajattelemme jazzimprovisaatiota, niin se ei yleensä ole vapaata säännöistä, vaan onnistuessaan toteuttaa tyyliensä perinteitä. Silloin kun jazzimprovisaatioon liittyy harkintaa, sitä voisi kutsua ennemminkin intuitiiviseksi valinnaksi liittyen soittajan aikaisemmin harjoiteltuun musiikilliseen materiaaliin. Larson (2005, s. 272) kirjoittaa, että improvisoinnin ja säveltämisen erot saattavat olla pieniä, eikä musiikin luomisessa niiden tarvitse sulkea toisiaan pois. Hän kirjoittaa, että improvisaatio saattaa hyvinkin olla ns. ennakolta kuultua improvisoijan mielessä, tai se voi monestikin olla ennalta harjoiteltua jossakin aikaisemmassa kontekstissa. Larsonin mukaan joitakin improvisoituja osuuksia voidaan hyvinkin pitää sävellyksenomaisina, joitakin sävellyksiä improvisoidun omaisina, eikä aleatorisen musiikin luonne välttämättä selviä kuuntelemalla.

## 2.6 Improvisaation kognitiosta

Tutkimus liikkeen vaikutuksesta ihmisen kognitioon kiinnostaa tutkijoita enenevässä määrin. Bollimbala ym. (2021, s. 94) kirjoittavat, että fyysinen ja kognitiivinen toiminta yhteistyössä vaikuttaa monimutkaisiin kognitiivisiin prosesseihin enemmän kuin yksinkertaisempiin kognitiivisiin prosesseihin. He kirjoittavat, että erityisesti kognitiivinen toiminta yhdistettynä hienovaraista motoriikkaa vaativaan fyysiseen toimintaan aktivoi aivojen alueista niitä, jotka vastaavat monimutkaisista kognitiivisista prosesseista.

Muusikoilla on havaittu parempaa auditiivista muistikykyä verrattuna ei-muusikoihin. Besson, Chobert & Marie (2011, s. 7) kirjoittavat, että muusikoilla on havaittu aivojen kuvantamistutkimuksissa työmuistin suurempaa osallistumista musiikillisiin tehtäviin verrattuna ei-muusikoihin. Heidän mukaansa tutkimukset ovat myös osoittaneet, että muusikot saattavat pystyä pitämään auditiivisessa muistissaan asioita pidempään verrattuna ei-muusikoihin.

Musiikilla ja kielellä on kummallakin vahva suhde tarkkaavaisuuden ja muistin kanssa. Besson ym. (2011, s. 7) kirjoittavat, että yhdessä tutkimuksessa tutkittavat joutuivat toistamaan kirjaimien ja sävelten sarjoja, joiden fonologisuutta ja korkeutta vaihdeltiin. Tutkimuksen perusteella muusikoilla näkyi parempaa muistikykyä silloin, kun sanallista ja musiikillista lyhytmuistia testattiin yhdessä.

Improvisaatiota esiintyy useilla elämän osa-alueilla, mutta esimerkiksi musiikissa sen taito on viety erityisen pitkälle. Pressing (2001, s. 136-137) kirjoittaa, että kuulo- ja tuntoaisti ovat erityisen olennaisia musikaalisessa improvisaatiossa. Hän kirjoittaa, että Ihmisen prosessointikyky on keskimääräisesti nopeinta kuulo- ja tuntoaistiin liittyvän sisällön käsittelyssä. Hänen mukaansa kuuloaistin kautta saatava tieto saavuttaa aivokuoren 8-9 sekunnissa, kun taas näköaistin kautta saatava tieto saavuttaa aivokuoren 20-40 millisekunnissa. Hän kirjoittaa, että yhden tulkinnan mukaan juuri näiden asioiden takia improvisaatio on viety pisimmälle juuri musiikin alueella.

## 2.7 Välitön palaute

Kokeneellekaan improvisoijalle kaikki ei ole aina itsestäänselvää. Jos ajattelemme kokenutta improvisoijaa soittamassa yhtyeen kanssa jazzmusiikkia, on selvää, että kaikki osaset eivät ole kokeneen improvisoijan käsissä. Soittotilanteessa on jazzin improvisaation luonteen takia niin paljon muuttuvia tekijöitä, että kokenutkin improvisoija joutuu törmäämään ennalta suunnittelemattomiin asioihin. Jazzmusiikin sisällä olevissa tyyliuunnissa on eroja siinä suhteessa, kuinka paljon ne sallivat ”epäonnistumisia”. Näitä asioita voi pohtia tyyliuuntiin liittyvien rajoitteiden kautta. Virheen korjaukseen liittyy oleellisesti se, millaisesta jazzmusiikista on kyse. Asiaa voi pohtia siltä kannalta, että jos improvisaatiossa tapahtuu virhe, niin sen täytyy tapahtua jossakin kontekstissa jossa se erottuu virheeksi. Palmer (2016, s. 361) kirjoittaa, että jazzmusiikin sisällä on erilaisia tyyliuuntia, jotka eroavat toisistaan tyylin rajoitusten suhteen. Hänen mukaansa esimerkiksi free jazzin improvisaatio on hyvin vapaata, ja se on vapaa muille tyyleille ominaisista rajoitteista, kun taas bebop jazzissa rajoitteet ovat tiukemmat.

Improvisoinnin luonteeseen kuuluu tietynlaista riskinottoa. On mahdollista, että aloittelevilla improvisoijilla riskinottoa esiintyy enemmän, koska jokaisessa improvisaation hetkessä ei kokemuksen tai harjoittelun puutteen takia ole mahdollista spontaanisti keksiä ja toteuttaa siihen sopivaa musikaalista materiaalia. Kun riskinotto epäonnistuu, muusikon on mahdollista muokata seuraavaa musikaalista materiaalia niin, ettei aikaisempi epäonnistuminen kuulostakaan kokonaisuudessa epäonnistumiselta. Palmer (2016, s. 361) kirjoittaa, että musiikin ajallisen luonteen takia tiukemmin rajoitetussa jazzissa improvisoijan tekemän ”virheen” voi korjata vain improvisoimalla tulevaa musiikillista materiaalia siten, että virheen voi kuulla jälkeenpäin jotenkin sopivan kyseiseen kohtaan. Myös Pressing (2001, s. 135-136) kirjoittaa, että virheen korjauksella on olennainen merkitys improvisaatiossa. Hänen mukaansa virheen korjaamista voi tapahtua jokaisessa improvisaation vaiheessa ja on yleistä, että pienet virheet eivät vaadi virheenkorjausta ja suuret vaativat. Hän kirjoittaa myös, että palautteella siinä merkityksessä, jossa improvisoija itse huomaa toimintaansa ja muokkaa sitä, on suuri merkitys



improvisoinnille, koska se mahdollistaa mukautumisen ja virheen korjaamisen kaventamalla halutun ja tapahtuneen efektin eroa. Palautteessa yhdistyvät niin kuulonvarainen, visuaalinen ja tunteeseen perustuva kokemus.

Vaikka jazzmusiikin luonteeseen kuuluu ennalta suunnittelemtomia asioita lähes koko kappaleen ajan, on jazzyhtyeen jäsenillä usein yhteisesti sovittuja asioita, kuten rakenne ja sointukulut, joissa saattaa tapahtua kömmähdyksiä. Pitkälle kehittyneen jazzmuusikon työkalupakkiin kuuluu erilaisia tapoja selvittää virheitä ja vaikuttaa hetkellisiin päätöksiin. Norgaard (2011, s. 110) kirjoittaa, että improvisoivien jazzmuusikoiden hetkellisiin päätöksiin vaikuttavat monet tekijät, esimerkiksi sointurakenne, rytmisen tunne, aiemmat tapahtumat ja aiotut tavoitteet. Norgaardin mukaan rytmisen tunne vaikuttaa esimerkiksi sävelten sijoitteluun, keston, muotoon ja taivutukseen, ja esimerkiksi vuorovaikutus muiden jäsenten kanssa muuttaa ja lisää hetkellisten päätösten monimutkaisuutta. (Norgaard, 2011, s. 110.)

### 3 TEOREETTISTA PERUSTAA JAZZIMPROVISAATION KIELENOMAISUUDESTA

Omaelämäkerroista ja haastatteluista tiedetään, että esimerkiksi Charlie Parker, Miles Davis ja John Coltrane ovat harjoitelleet jäljittelemällä äänitettyä musiikkia. He ovat laulaneet melodioita ja rytmisiä hahmoja, sekä toistaneet niitä soittimillaan. Olennaista on ollut kopioida ja jäljitellä levyllä soivaa musiikkia mahdollisimman tarkasti. Solli ym. (2021, s. 83-84) kirjoittavat, että kuulonvaraista tai jäljittelevää oppimista voi pitää eräänlaisena oppimismenetelmänä. He kirjoittavat, että tällä oppimismenetelmällä on yhteyttä myös siihen, että jazzmusiikin syntymiseen vaikuttanut afroamerikkalainen kulttuuri oli isolta osin suullista kulttuuria. Heidän mukaansa afrikkalaisissa ja afroamerikkalaisissa yhteyksissä musiikilliset ja sanalliset muodot ovat olleet keskenään yhteydessä, ja musiikin tekemisen ja puhumisen tapa ovat sekoittuneet. (Solli, Aksdal, & Inderberg, 2021, s. 83-84.) Myös Black (2008, s. 292) kirjoittaa jazzmusiikin suulliseen kulttuuriin liittyen, että jazzyhtyeen soittaminen ja harjoittelu on luonteeltaan interaktiivista, jonka keskiössä on sääntösidonnaiset vuorovaikutuksen tavat. Hänen mukaansa näillä tavoilla tarkoitetaan jokapäiväistä keskustelua ja neuvottelua, joka rakentuu reaaliajassa osallistujien kesken, ja että tämä keskustelu ja neuvottelu on mahdollista vuorovaikutteisten normien mukaan.

Jazzmusiikki on kommunikointia, jossa yhdistyvät sen perinteessä muotoutuneet tyyllilliset seikat. Jos muusikko haluaa uudistaa jazzmusiikkia, hänen täytyy ymmärtää mitä hän on uudistamassa. Erinomaisia jazzmuusikkoja yhdistää kyky tarkkaan kuuntelemiseen ja tyylijätään yhdistellä tyylin erityispiirteitä omalla

tavallaan. Solli ym. (2021, s. 83-84) vertaavat kieltä ja musiikkia niin, että kieli ja musiikki ovat toisiinsa kietoutuneita ilmiöitä: siten kuin lapsi oppii puhumaan äidinkieltään matkimalla vanhempiaan, niin aloittavat jazzmuusikot oppivat matkimalla kokeneita improvisoijia. Hän tarkoittaa, että kokeneita muusikoita ja äänityksiä jäljittelemällä opitaan jazzmusiikin sanavarasto samalla tavalla, kuin lapsi oppii kuuntelemalla ympärillään olevia ihmisiä. Eli jäljittelyn avulla opitaan jazzmusiikin kielen melodisia fraaseja, aksenttia, artikulaatiota ja dynamiikkaa, minkä avulla muusikon ilmaisuvoima ja oma tyyli kehittyy. Vähitellen soittamisesta tulee soittajalle yhtä luonnollista kuin huulten, kielen ja äänihuulten käyttö puhuttaessa. Lopulta musiikin improvisoimisesta tulee yhtä saatavaa muusikolle kuin kieli on osaavalle puhujalle, ja se alkaa tukea soittajan vapaata ilmaisua. (Solli, ym. 2021, s. 83-84.) Myös Brown (2022 s. 120) kirjoittaa, että lapsen kielenhankintataidot paranevat pelkästään kuuntelemalla, ja että jazzmuusikolle kuuntelun täytyy kulkea käsi kädessä melodisten kuvioiden harjoittelun yhteydessä.

Jazzmusiikin soittaminen hyvin on erityisen vaativaa, siksi moni tarvitsee opetusta varsinkin alkuvaiheessa. Jazzmusiikin voidaan ajatella olevan haastavaa juuri sen jäljittelemiseen perustuvan luonteensa takia. Jazzmusiikin harjoittelua pelkästään teoreettisten harjoitteiden avulla voisi verrata siihen, että joku yrittäisi opetella kieltä pelkästään kielioppia omaksuen.

### **3.1 Puhe ja musiikki**

Kun keskustelemme jostakin asiasta, haluamme yleensä kertoa mitä mieltä olemme kyseisestä asiasta, tai saatamme haluta esimerkiksi tukea jonkin toisen ihmisen näkemystä asiasta. Samoin kuin keskustelulla on oma tunnelmansa, niin on myös improvisoimallamme kappaleella. Norgaard (2011, s.110) kirjoittaa, että improvisoivat muusikot aloittavat musikaalisen mielipiteiden vaihtonsa usein aika yleisellä fraasilla asiasta, niin kuin puhekeskustelunkin, minkä jälkeen hieman toistetaan yleistä ideaa, varioidaan ja lisätään hieman uutta kerrottavaa. Siinä mielessä se muistuttaa tavallista puhetta. Hänen mukaansa ajatusprosessia, joka ohjaa soittajan

varsinkin tonaalista improvisointia, on verrattu spontaaniin puheeseen, koska kummatkin luodaan hetkessä, ja kummassakin voidaan käyttää apuna muistiinpanoja tai nuotteja. (Norgaard, 2011, s.110.)

Besson ym. (2011, s.1-2) kirjoittavat, että musiikilla ja puheella on ajateltu olevan yhteinen alkuperä ja päätehtävä ilmaista tunteita. Heidän mukaansa on ajateltu myös, että molemmilla on selviytymiseen liittyvä arvo ihmisen kehityksen historiassa, jossa ääniä tuottamalla on paikannettu toisia ihmisiä, tai esimerkiksi varoitettu mahdollisista vaaroista. Ihmiset ovat myös ilmaisseet itseään määrittelemättömillä tavoilla, ennen kuin he ovat oppineet sopimaan ja luomaan merkityksiä erilaisille äänille. Heidän mukaansa osa musiikkitieteilijöistä 1800-1900-luvuilla toisaalta kannattivat hypoteesia, jonka mukaan kieli ja musiikki olisivat kehittyneet itsenäisesti.

Coursil (2015, s. 227-228) kirjoittaa keskustelunomaisesta puheesta ja sen yhteydestä musikaaliseen improvisaatioon, että kummatkaan eivät ole ennalta sovittuja ja nousevat mieleen tietämättä ja ilman varoitusta, ja että puhumiemme sanojen ketju ei ole ennalta suunniteltua, vaan karkaa kontrollistamme, ja että lauseet syntyvät spontaanisti, jopa improvisoidusti, ja että emme tietoisesti kokoa niitä. Voimme siis ajatella, että ihminen ei hallitse tietoisesti puheen tai improvisaation tuloa siihen muotoon, jonka se lopulta saa. Sillä hetkellä, jolloin ihminen aikoo sanoa jotakin tai soittaa jotakin improvisoiden, hän ei välttämättä konkreettisesti valitse sanoja tai ääniä ennen varsinaista toimintaa. Coursil (2015, s. 228) kirjoittaa myös, että keskustelun tai tavallisen puheen sosiaalisessa protokollassa ennalta määritelty puhuminen tai lausuminen ei ole puhumista, vaan luonnollisen puheen kuuluu olla luovaa ja uutta, ja siten se on siinä mielessä improvisointia.

Besson, Chobert ja Marie (2011, s.2.) kirjoittavat, että puhuttu kieli on hämmästyttävän toistavaa ja tottumukseen perustuvaa, sekä täynnä kaavamaisia ilmauksia. Kielellinen luovuus on siis hyvin harvinaista. Myös tonaalisessa jazzmusiikissa toistuu yhteisesti jaettuina fraaseja, ja se on rytmiltään, harmonialtaan ja fraaseiltaan täynnä kaavamaisia ilmauksia, jotka toistuvat kappaleiden välillä. Sekä puhe että musiikki eivät ole omia entiteettejään, vaan ne sisältävät erilaisia käsittelytasojaan. Puhe sisältää esimerkiksi muoto-oppia, äänneoppia ja lauseoppia, ja

musiikki oppia rytmistä, melodiasta ja harmoniasta. Yhteistä niille on esimerkiksi se, että kummatkin sisältävät samoja akustisia parametrejä: taajuus, kesto, intensiteetti ja sointiväri. (Besson, Chobert & Marie, 2011, s.2.)

Voimme ajatella esimerkiksi nokkeluutta ihmisen puheessa ja jazzimprovisaatiassa. Nokkeluutta voisi verrata jazzmusiikin improvisointiin siten, että muusikon muistissa olevista vaihtoehdoista jazzmuusikko intuitiivisesti valitsee jonkin vaihtoehdon ilman varsinaista harkintaa. Jazzmuusikko ei siis välttämättä tiedä ennen fraasin soittamista, millaiseksi se lopulta muodostuu, mutta hänellä on intuitiivinen kuva siitä, miten se toteutetaan onnistuneesti. Coursil (2015, s. 228) kirjoittaa ihmisten välisestä nokkeluudesta, että hänen mielestään oleellista on se, että kaikki keskusteluun osallistuvat kuulevat keskustelun samaan aikaan, ja että jos puhuja ei puhu itsestäänselvyyksiä, hänellä ei välttämättä ole etumatkaa muihin keskustelijoihin verrattuna ja hän on tavallaan itsekkin kuuntelija.

Yleensä pitkälle kehittyneellä jazzmuusikolla on varastossaan lukematon määrä erilaisia vaihtoehtoja soitettavaksi esimerkiksi tiettyjen sointuvaihdosten päälle. Nokkeluuden avulla muusikko tavallaan osaa soittaa uutuudenomaisesti ja tarkoituksenmukaisesti, ja se on spontaania ja oikea-aikaista. Coursil, (2015, s. 228) kirjoittaa myös ihmisten välisestä nokkeluudesta, että esimerkiksi toisen loukkaaminen on usein purkauksen omaista, ja että se onnistuu silloin kun se tulee uutena ja on tarkoituksenmukaista. Hän kirjoittaa, että ihmisellä voi olla luettelo erilaisista tavoista loukata, mutta oikean loukkauksen valitseminen oikeaan aikaan saattaa pilata sen nokkeluuden, ja että jos ihminen haluaa loukata toista nokkelasti, hänen täytyy olla valpas ja kaunopuheinen. Hänen mukaansa improvisaatiassa on yhteyttä nokkeluuteen: hyvän improvisaation ja nokkeluuden on oltava spontaania ja oikea-aikaista. Myös, jos nokkeluus yritetään tietoisesti saada ”tapahtumaan” tietyssä kohtaa improvisaatiota, se ei periaatteessa enää ole nokkeluutta. (Coursil, 2015, s. 228.)

Puhuttu sana on eri asia kuin kirjoitettu, ja kertominen jotakin muuta kuin kertomuksen kirjallinen esitys. Voimme ajatella, että kirjoitettu kieli edustaa kieltä enemmän kuin nuotinnettu musiikki musiikkia. Jos ihminen haluaa muistella jonkin kirjallisen teoksen merkitystä, hänen ei tarvitse palauttaa mieleensä tekstin äänneasua

tai välttämättä edes tuntea sitä. Musiikin mykkä lukeminen sitä vastoin edellyttää ajattelua, jossa nuotit käännetään ääneksi. (Dahlhaus & Oramo, 1980, s. 21.)

### 3.2 Yhdistävä estetiikka

Yhden taidelajin estetiikka on sama kuin toisenkin; vain materiaali on erilainen. (Dahlhaus & Oramo, 1980, s. 9.) Jazzimprovisaation kieltä ja puhuttua puhetta voi kuvailla hyvinkin samanlaisia esteettisiä ominaisuuksia käyttäen. Niillä on kuitenkin enemmänkin yhteistä, koska kummankin kuvaelmissa painottuvat sellaiset käsitteet kuten painotus, aksentti, intonaatio ja sana- tai nuottivalinnat. Saatamme hyvinkin tietää mitä kieltä ympärillämme puhutaan, vaikka emme ymmärtäisi sen sanojen tai lauseiden merkityksiä. Zangwill (2014, s. 1-2) kirjoittaa, että musiikkiin liitettyä esteettinen realismi on ajatus siitä, että musiikilla on mielestä riippumattomia ominaisuuksia, ja että puhuessamme musiikista ajattelemme musiikilla olevan sellaisia ominaisuuksia. Hänen mukaansa musiikilla ei vain ole esteettisiä ominaisuuksia, vaan se on suunniteltu omaamaan niitä tietyllä tavalla. Hän kirjoittaa, että on yleistä kuvata musiikkia esimerkiksi tunteilla, liikkeillä tai korkeuksilla, vaikka emme aina kuvaa niitä siksi näillä käsitteillä, että siellä olisi niitä. Emme myöskään kuvaa musiikkia herkäksi sen takia, että se olisi herkkää samalla tavalla kuin munankuori on herkkä.

Esteetikko, joka on kiinnostunut jazzimprovisaatiosta ja puhutusta kielestä, saattaisi käyttää samoja metaforia kuvaamaan sekä musiikissa että puhutussa kielessä tapahtuvia ilmiöitä. Tarkoitan puhutussa kielessä tapahtuvia ilmiöitä, jotka eivät liity sanojen sisältämiin merkityksiin. Näitä perinteisen esteettisiä ominaisuuksia voisivat olla esimerkiksi voimakkuus, eloisuus, herkkyys, seesteisyys tai hienostuneisuus.

Esteettisen realistin, joka pohtii esteettisten ominaisuuksien olemassaoloa sellaisenaan maailmassa, pohdinta jazzimprovisaation kielenomaisuudesta saattaisi muuttua ikuisiksi kysymykseksi, johon ei välttämättä löydy vastausta. Kun ajattelemme esteettistä realistia, hän ajattelee esteettisten ominaisuuksien olemassaoloa sellaisenaan maailmassa. Zangwill (2014, s.1-2) kirjoittaa hänen

mukaansa kiistanalaisemmasta estetiikan näkökulmasta musiikkiin liittyen, että musiikin muodostavilla äänillä on esteettisiä ominaisuuksia vasta silloin, kun kuuntelemme musiikkia ja annamme äänille esteettisiä ominaisuuksia. Jos ajattelen jazzmusiikin kielenomaisuutta, sen vertauskuvallisuus vastaisi ennemmin Zangwillin (2014, s. 1-2) kiistanalaista näkemystä, jossa jazzmusiikin kielenomaisuus on syntynyt kuuntelemisen ja sille annetun vertauskuvan kautta.

Kuitenkin, jazzimprovisaation ja puhutun kielen perinteessä ja kehityksessä niistä on muotoutunut kuulokuvallisesti sen kuuloista, miltä ne kuulostavat. Black (2008, s. 283) kirjoittaa, että jotta jazzmuusikon soittoa pidettäisiin esteettisesti onnistuneena tai hyvänä, heidän harjoittelunsa tulisi suuntautua jazzmusiikin esityksperinteiden käytäntöihin. Voidaan ajatella, että jazzimprovisaation perinteessä kyseiselle musiikkityylille on syntynyt omanlaisensa esteettiset ominaisuudet, joita muusikot yrittävät hahmottaa kuuntelun, teoretisoinnin ja jopa visualisoinnin kautta.

### **3.3 Jazzimprovisaation kokonaisuus**

Yksi olennainen osa jazzimprovisaation esteettistä onnistumista liittyy soittajan kykyyn hahmottaa improvisoinnin ajallista kokonaisuutta, jotta hän pystyy soittamaan haluamansa asiat oikeisiin paikkoihin. Dahlhaus & Oramo (1980, s. 20) kirjoittavat, että musiikki on kuvataiteen teoksen tavoin esteettinen objekti, mutta esineellisyys syntyy vasta kuulijan palauttaessa mieleen kuulemaansa ja kuvitellessaan sen yhtenäiseksi kokonaisuudeksi. Voidaan ajatella, että musiikillisessa improvisaatiossa tehdään valintoja kuitenkin usein sen mukaan, mitä hetki sitten on soitettu. Näin ajateltuna musiikkikappaleen sisällä on erityisesti improvisoivalle muusikolle useita esteettisiä objekteja, joiden vaikutteiden mukaan seuraavaa musiikillista materiaalia tuotetaan. Kun usein onnistunut improvisaatio viestii jazzmusiikin esityksperinnettä jollakin tavalla, niin tätä onnistuneisuutta voidaan arvioida sen esteettisen kuvan perusteella, joka kuulijan mieleen on jäänyt.

Tämän ajallisen kokonaisuuden hahmottamiseen liittyy olennaisesti se, että muusikot yleensä hahmottavat parhaiten yleisimmin tavattavia kiertoja. Näitä

kiertoja ovat esimerkiksi 12-tahdin kierto ja 32-tahdin kierto. Johnson-Laird (2002, s. 416) kirjoittaa, että 12-tahdin kierto on tuttu bluesista, ja että 32-tahdin kierto on peräisin tunnetuilta säveltäjiltä, kuten George Gershwinilta, Jerome Kernilta ja Cole Porterilta.

Onnistuneen musikaalisen improvisaation kokonaisuuden ja onnistuneen puheen kokonaisuuden voidaan nähdä muistuttavan toisiaan. Burton (ei pvm.) kirjoittaa, että musiikillisessa soolossa, on se improvisoitu tai ei, pitäisi olla jonkinlainen tarina, jolla on alku, keskikohta ja loppu. Hän muotoilee soolon kokonaisuuden rakentamista niin, että yksi tapa alkaa rakentamaan kokonaisuutta on aloittaa hieman pehmeästi ja tunnustellen, lisätä sen jälkeen hieman intensiteettiä ja ääniä, sekä lopettaa jonkinlaiseen huipennukseen. Soolo voi alkaa myös huudahduksen omaisesti, jolla soittaja ikään kuin esittelee itsensä kuulijoilleen, ja se toimii tavallaan tervehdyksenä yleisölle. Burton kirjoittaa myös, että hyvien soittajien sooloissa kuulee huudahduksen usein alkavan jo hieman ennen soittajan varsinaista soolokiertoa, jopa jo aikaisemman soittajan vuorolla valmistellen omaa ”puhettansa” alkavaksi. Tervehdyksen jälkeen soolo saattaa alkaa aihetta maistellen tai vahvalla lausunnolla jostakin. Alun pitäisi kuitenkin saada kuuntelijat keskittymään eikä soittaja saisi siinä kohtaa alkaa mutuillemaan. Puhujankin olisi hyvä antaa ensivaikutelma, että hän tietää mistä puhuu. (Burton, ei pvm.)

Soolon pituus on usein kiinni siitä, kuinka pitkään muusikko haluaa ja kykenee improvisoimaan kiinnostavasti yleisöä mielessä pitäen. Nykyään soolot voivat teknologian kehityttyä olla niin pitkiä kuin tarvitsee. Burton (ei pvm.) kirjoittaa soolojen pituudesta, että aikoinaan nauhoituksen alkuaikoina jazzsoolojen vaadittiin olevan vain yhden tai kahden kertosäkeen mittaisia äänitekniikasta johtuen. Pidempään soivien äänilevyjen tulon jälkeen jazzkappaleen mitta saattoi kasvaa jo viiden minuutin mittaiseksi. Silloin jazzmuusikot alkoivat soittaa pidempiä sooloja, mikä viestitti uudesta trendistä pidempiin sooloihin.



### 3.4 Teoreettista näkökulmaa jazzimprovisaation kielen muodostumiseen

”Kun ensimmäistä kertaa elämässäni 12-vuotiaana kuulin bebopia, luulin muusikkojen soittavan ääniä satunnaisesti. Menin pianon ääreen ja soitin sattumanvaraisesti, mutta se ei ollut jazzia”. (Johnson-Laird, 2002, s. 419.)

Jazzmusiikissa esiintyy erilaisia tyyllilleen ominaisia musiikillisia ilmiöitä. Näitä ilmiöitä ovat esimerkiksi tyylinmukaiset melodiset linjat ja kadenssit, toistuvat rytmilliset kuviot, kromatiikan käyttö ja sointulaajennokset. Norgaard (2011, s. 110) vertaa jazzimprovisaatiota puhuttuun kieleen siten, että kummassakin on syntaktisia sääntöjä. Puhuttuun kieleen liittyen hän tarkoittaa esimerkiksi lauseiden ja kirjaimien yhdistelemisen sääntöjä, toisin sanoen kielioppia. Jazzimprovisaatioon liittyen hän tarkoittaa sääntöjä, jotka tulevat jazzmusiikin melodisista, rytmisistä ja harmonisista säännöistä. Myös Haerle (1980, s. 2) kirjoittaa, että ”Jazzmusiikin kieli on kommunikointiin erikoistunut kieli musiikin sisällä. Voidakseen ilmaista itseään sujuvasti, jazzmuusikolla on oltava hyvä käsitys tämän kielen kieliopista, sanastosta ja rakenteista. Tämä tarkoittaa sitä, että hänellä täytyy olla perusteellinen ymmärrys sointujen ja asteikkojen rakentumisesta, ja valmis ymmärrys niiden käyttötavoista tukea soittajan ilmaisua.”

Yksi jazzmusiikin yleinen melodioihin liittyvä ilmiö on iskulliselle tahdin osalle sijoittuva nelisoinnun sävel. Iskullisella tahdin osalla oleva nelisoinnun sävel ei tietenkään ole rikkomaton sääntö jazzmusiikin soittamisessa, mutta se usein ilmentää tyypillistä tunnuspiirrettä ja luo kaltaista vaikutusta. Jos tarkoituksena on teoretisoida jazzmusiikin tyylinmukaista kieltä, kannattaa tarkastella sen soiton opettelemista. Palmer (2016, s. 374) kirjoittaa jazzmusiikin teorian opettelemisen vahvistavan soittamisen tietopohjaa, mikä edesauttaa improvisoinnin taidon kehittymistä. Hänen mukaansa jazzmuusikolle on tärkeää hahmottaa esimerkiksi sointujen etenemistä, asteikkojen sopivuutta, laulumuotoja ja muita teoreettisia näkökohtia jazzmusiikin sisällä. Hän kirjoittaa myös, että teoreettisen ymmärryksen kasvaessa soittajan itsevarmuus ja kyky arvioida itseään näyttää kasvavan.

Musiikinopiskelijoita kannustetaan pohtimaan harjoitteluaan osana koulutuksen prosessia. Heidän on usein tarkoitus perustella soittamistaan mieluiten teorian avulla, johon liittyy tarkoitus kehittää opiskelijoiden esimerkiksi metodologista tai akateemista tietoisuutta heidän soittamisestaan. Toisin sanoen, heidän täytyy kouluttautuaakseen hahmottaa asioita abstrakteilla tavoilla, jotka kuvaavat sitä, mistä musiikillisissa prosesseissa todella on kyse. (Solli, Aksdal, & Inderberg, 2021 s. 91.)

Yksi jazzmusiikin soittamisen vaativuus liittyy siihen, että osa muusikon harjoittelemisesta ei ole kappaleiden tai soittotekniikan harjoittelemista, vaan improvisoinnin taidon harjoittelemista. Improvisoinnin harjoittelu eroaa kappaleiden tai soittotekniikan harjoittelemisesta esimerkiksi niin, että se on enemmän improvisointiin liittyvien valmiuksien harjoittelua. Fletcher (2019) kirjoittaa, että harjoittelun ja improvisoinnin käsitteet saattavat vaikuttaa yhteensopimattomilta, koska improvisaation määritelmän mukaan se on toimintaa, jota toteutetaan ilman valmistelua. Silloin ajatus improvisaation harjoittelusta tai siihen valmistautumisesta saattaisi vaikuttaa ristiriitaiselta. Hän kirjoittaa, että harjoittelun tai valmistautumisen merkitys saattaa tulla enemmänkin länsimaalaisesta akateemisesta perinteestä, johon kuuluu aiheiden problematisointia ja erilaisia diskursseja.

Jazzmusiikin soittamisen sisällä on rajoitteita, jotka ikään kuin vahtivat kyseisen tyylin ominaisuuksia. Nämä rajoitteet liittyvät esimerkiksi melodian muodostukseen, sointujen laajentamiseen ja rytmilliseen fraseeraukseen. Jazzmusiikin kieliopilla voisi kuvata sitä oppia, jossa jazzimprovisaatiolle luodaan tietynlaiset säännöt, joiden mukaan sääntöjä voidaan myös rikkoa. Yksinkertaisena esimerkkinä voidaan pitää sointujen funktioita, jotka funktioidensa perusteella sallivat enemmän tai vähemmän nuottiratkaisuja soitettavaksi. Johnson-Laird (2002, s. 440) kirjoittaa suurista taiteilijoista ja heidän tavoistaan rikkoa sääntöjä, että he voivat joko tehdä mielivaltaisen valinnan päättää olla välittämättä säännöistä, tai sitten heidän on noudatettava ainakin joitain rajoitteita. Palmer (2016, s. 361) kirjoittaa improvisointiin liittyvistä sisäisistä ja ulkoisista rajoitteista: sisäisinä rajoitteina voidaan pitää esimerkiksi muusikon motorisia ja teknisiä taitoja sekä tietopohjaa, kun taas ulkoisina

rajoitteina voidaan pitää sosiokulttuurisia vaikutuksia, kuten tyyliä ja odotuksia siitä millaiselta musiikin tulisi kuulostaa. (Palmer, 2016, s. 361.)

Kehittyneet jazzmuusikot ovat yleensä harjoitelleet lukemattoman määrän tunnettuja sooloja ja erilaisia kohtia tunnetuista kappaleista. Vaikka jazzmusiikin opiskelua auttaa huomattavasti teoreettinen opiskelu ja pohdinta erilaisista vaihtoehdoista, kuitenkin sen kieli opitaan matkimalla ja jäljittelemällä, jonka jälkeen muusikko ikään kuin puhuu improvisoiden jazzmusiikin kieltä. Myös Ramalho & Ganascia (1994, s. 109) kirjoittavat, että jazzmusiikin soittamisessa ei ole mitään loogista sääntöjen ketjua, jota seuraamalla toteutuisi jazzin tärkeimmät ominaisuudet, kuten jännite, tyyli, svengi tai kontrasti nuottien suhteen. Myös heidän mukaansa näiden aiheiden oppiminen on pitkän oppimisprosessin tulos, missä kuunnellaan ja jäljitetään tyyli-ilajin mestareita.

Vaikka jäljittelyn ja imitoinnin merkitystä jazzmusiikin oppimiselle ei voi korostaa liikaa, niin jazzmusiikin perustuessa erilaisille käytänteille, harjoittelijan on hyödyllistä käyttää hyväksi erilaisia oppimisen tapoja.

Kielitieteilijä Peter W. Culicover (2005) kiteyttää puhutun kielen ja jazz-improvisaation yhteneväisyyksiä näin:

- Jazz on improvisaatiota. ”Jos et ole improvisoiva muusikko, selkein yhteneväisyys improvisoinnin kanssa on spontaani puhe. Jos kysyt itseltäsi, miten olet kykenevä puhumaan englanninkielisen lauseen, jossa on järkeä, huomaat olevasi vain pieneltä osalta tietoinen prosessista.”
- Jazzia näyttävät hallitsevan säännöt. Erityisesti bebopissa pitkälle edenneet soittajat puhuvat sääntöjen puolesta. On mahdollista esittää tarkasti, mitkä osaset luovat eheän fraasin.
- Jazz syntyy hetkessä. Soittajan on mahdollista tuottaa hienoja fraaseja lennosta ilman toistamista.
- Jazz on luovaa. Muusikko voi tuottaa rajasääntöjenkin sisällä pysyviä fraaseja, joita ei ole ennen soitettu.

- Jazzin soittotaito kehittyy kokemuksen kautta. Kuten kieltä, jazzia ei perinteisesti opita eksplisiittisesti, vaikka muusikko voi ratkaista ongelmia analyysien ja ohjeiden avulla.
- Jazz on kommunikointia. Jazz ei ehdota, mutta kommunikoi luonteenomaista estetiikkaansa ja emootioita.

Jazzmuusikot muistavat yleensä ulkoa sointukulut, joiden mukaan he improvisoivat. Jazzmuusikoille on myös tyypillistä suhteuttaa soittamiaan asioita sointumerkkeihin, usein nelisointuihin, koska ne ovat sopivan laveita raameiltaan antamaan vapauksia improvisoinnille. Linna (2019, s. 264) kirjoittaa, että kun verrataan improvisoidun melodialinjan ja harmonian keskinäistä suhdetta, jazzmuusikko usein vertaa melodialinjan ääniä suhteessa sointumerkkeihin eikä varsinaisiin ääniin joita harmoniassa tai bassolinjassa tapahtuu. Näin siksi, koska improvisoivat muusikot reagoivat ensiksi sointumerkkeihin ja vasta sen jälkeen muiden soittajien soittoon.

Jazzmuusikolla on esimerkiksi nelisointujen improvisointiin liittyen erilaisia alitajuntaisia periaatteita, joiden mukaan musiikillista materiaalia muokataan. Silloin kun keskiössä on improvisointi sointumerkkien mukaan, voimme puhua funktionaalista improvisoinnista. Huovinen (2010, s. 440) kirjoittaa, että musiikkianalyttinen tutkimus on tutkinut sitä, että kannattaako improvisaatiota tutkia funktionaalisen harmonian näkökulmasta tai esimerkiksi modaalisen ajattelun kautta. Tutkimus on auttanut myös vastaamaan siihen, kannattaako esimerkiksi pianistin oikea käsi nähdä yhteisenä hahmona vai kahtena toisistaan riippuvana linjana. Hän kirjoittaa, että funktionaalista näkökulmasta kummatkin kädet seuraisivat ja toimisivat suhteessa soivaan sointuun tai sointumerkkiin, kun taas erillisinä linjoina käsien tuottamat nuotit vertautuisivat keskenään.

Se, millä tavalla muusikko improvisoi esimerkiksi funktionaalista näkökulmasta riippuu muusikon alitajuntaisista periaatteista, jotka opitaan vuosien harjoittelun tuloksena. Myös Johnson-Laird (2002, s. 439) kirjoittaa, että jazzmuusikoilla on yleensä alitajuntaisia periaatteita siitä, miten melodista improvisointia kontrolloidaan, ja että näiden periaatteiden mukaan ilmennetään

tyylin perinteessä kuultavia ominaisuuksia. Myös Linna (2019, s. 264) kirjoittaa jazzimprovisaatiosta ja funktionaalisuudesta, että käytetyt asteikot ja niihin liittyvät soinnut pitäisi olla samat, koska kaikki perustuu sointujen ja asteikon väliseen yhteyteen.

Silloin kun puhutaan tonaalisuudesta, siihen liitetään usein duuri- ja mollisävellajit, funktionaalinen harmonia ja sävellaji (The Jazz Piano Site, 2023). Jazzmusiikissa olevat säännöt tai rajoitteet eivät välttämättä päde esimerkiksi modaalisessa jazzissa tai free jazzissa, joten ymmärtääkseen sääntöjä ja rajoitteita on oleellista painottaa tonaalista jazzmusiikkia.

## 4 TUTKIMUSASETELMA

Maisterintutkielmani keskiössä on oma tutkimusaineistoni analyysi yhdistäen pääosin tutkimuskirjallisuutta ja vertaisarvioituja artikkeleja. Tavoitteenani on kuvata jazzmusiikin opettelemisen alkuvaiheeseen liittyviä haasteita ja ilmiöitä ryhmähaastattelun ja laadullisen sisällönanalyysin avulla, ja selvittää kehittäviksi koettuja tapoja kehittyä jazzmusiikin opetteluun alkuvaiheessa. Tarkempana näkökulmana minulla on metafora jazzmusiikin ja erityisesti jazzimprovisaation kielenomaisuudesta. Analyysin aikana löysin aineistosta, erityisesti opettajan kanssa käydyistä haastatteluista näkökulman musiikin oppimiseen kielen oppimiseen verraten.

Teorioiden tai hypoteesien testaaminen ei ollut lähtökohtanani, vaan aineiston laadullinen tarkasteleminen. Alasuutari (2011, s. 39) kirjoittaa laadullisesta tutkimuksesta, että laadullisessa eli kvalitatiivisessa tutkimuksessa tutkimusyksiköiden suuri joukko tai tilastollinen argumentointitapa ei ole tarpeen tai mahdollinen. Omassa tutkielmassani koin järkeväksi tarkastella vastauksia laadullisesti aineistolähtöisellä analyysillä ryhmähaastattelun keskustelunomaisuuden takia.

Alasuutari (2011, s. 32) kirjoittaa, että kvantitatiivista sekä kvalitatiivista lähestymistapaa voi soveltaa, ja usein sovelletaankin samassa tutkimuksessa ja saman tutkimusaineiston analysoinnissa. Omassa tutkielmassa en kuitenkaan nähnyt merkitykselliseksi kvantitatiivista eli määrällistä analyysia, koska aineistossani

määrällisellä tutkimuksella ei luultavasti olisi saanut juurikaan tuloksia esille niin pienten mahdollisten tilastollisten määrien takia.

#### **4.1 Tutkimusongelma ja tutkimuskysymykset**

Tutkimusongelma liittyy aloittavien muusikoiden käsityksiin jazzmusiikin opettelemisesta. Tutkimusongelmaan liittyy myös näkökulma jazzmusiikin kielenomaisuudesta, joka löytyi aineistoa tarkastelemalla. Lopulliset, erityisesti kielenomaisuuteen liittyvät asiat tutkimuskysymyksessä muotoutuivat vasta analyysin vaiheessa.

Tutkielmani tarkemmat tutkimuskysymykset ovat:

1. Miten haastateltavien oppilaiden ja opettajan puheissa näkyvät kuulonvaraisen oppimisen näkökulmat ja yleisemmät haasteet opettelemisen alkuvaiheessa?
2. Mitä kuulonvaraisen oppimisen näkökulmat voivat merkitä kielenomaisuuteen liittyvän metaforan näkökulmasta jazzmusiikin opettelemisessä?

#### **4.2 Tutkimuksen aineisto**

Haastattelut kerättiin syksyllä 2020 muusikon tutkintoon tähtäävän ammattikoulutuksen bändikurssin yhteydessä keskikokoisessa Suomen kaupungissa. Haastatteluihin osallistui viisi opiskelijaa ja yksi opettaja. Viidestä oppilaasta kolme olivat soittaneet itsekseen jazzmusiikkia ennen ammattiopintoja, ja kaksi muuta olivat aloittaneet jazzmusiikin opettelemisen ammattiopinnoissa. Opettajan kokemus opettamisesta oli noin 35 vuotta.

Haastattelut toteutettiin opiskelijoiden kesken avoimella ryhmähaastattelulla, jossa jokaisella oli vapaus pohtia, keskustella ja vastata vapaasti kysymyksiin. Haastattelut toteutettiin harjoitusten jälkeen, ja kysymykset valikoituivat suurilta osin harjoituksissa ilmenneiden asioiden pohjalta. Alkuperäisenä ideana oli käyttää myös etnografista, osallistuvaa havainnointia haastattelujen tukena, mutta koin lopulta kurssin aikana havainnoinnin antavan suhteessa hyvin vähän tarpeellista aineistoa haastatteluihin verrattuna. Kuitenkin, haastatteluissa käytetyt kysymykset valikoituivat usein kurssia seuraamalla osallistuvan havainnoinnin kautta. Haastatteluja tehtiin yhteensä kuusi kappaletta, joista viisi oppilaiden, ja yksi opettajan kanssa. Litteroitua tekstiä haastatteluista kertyi noin 45 sivua. Eskola & Suoranta (2014, s. 86) kirjoittavat, että haastattelun tarkoituksena on selvittää, mitä ihmisillä on mielessään. He kirjoittavat myös, että perinteisestä kysymys-vastaus-haastattelusta on yhä enemmän siirrytty keskustelunomaisempiin haastattelutyyppeihin.

Ajattelin ryhmähaastattelun antavan opiskelijoille mahdollisuuden keskustella keskenään tutkimukseeni liittyvistä asioista, koska vuorovaikutus saattaisi rohkaista oppilaita kertomaan aiheesta enemmän. Alasuutari (2011, s. 152) kirjoittaa ryhmähaastattelusta, että keskustelu ei jää vain haastateltavan ja haastattelijan väliseksi, vaan tutkija jää ajoittain kysymyksineen sivuun ja ryhmän jäsenet alkavat kysellä asioita toisiltaan ja mahdollisesti pohtia ryhmälle ominaista suhtautumistapaa. Haastatteluissa kävi juuri näin, että kysymyksen kysytyäni oppilaat keskustelivat aiheesta keskenään, joka mahdollisti myös kuuntelemisen ja mahdollisten lisäkysymysten miettimisen.

Haastattelut toteutettiin avoimella ryhmähaastattelulla, koska esimerkiksi Eskolan ym. (2014, s. 87) mukaan avoin haastattelu muistuttaa eniten tavallista keskustelua. Hirsjärvi & Hurme (2001, s. 45) kirjoittavat avoimesta haastattelusta, että se on yksi nimitys struktruomattomalle haastattelulle. He kirjoittavat, että siinä käytetään avoimia kysymyksiä, ja että haastattelijan päätehtävänä on syventää haastateltavien vastauksia ja rakentaa haastattelun jatkoa niiden varaan. He kirjoittavat myös, että haastattelussa aiheesta toiseen siirtyminen tapahtuu haastateltavan ehdoilla.



Tutkielmani analyysin sitaateissa keskustelevat viisi opiskelijaa, opettaja ja minä. Opiskelijat ovat nimetty H1, H2, H3, H4 ja H5, opettaja on O ja minä tutkijana olen M.

### **4.3 Aineistolähtöinen sisällönanalyysi**

Tuomi & Sarajarvi (2011, s. 91) kirjoittavat, että laadullisen sisällönanalyysin avulla voidaan tehdä monenlaista tutkimusta, ja että useilla eri nimillä kulkevat analyysimenetelmät perustuvat tavalla tai toisella periaatteessa sisällönanalyysiin. He (2011 s. 109-111) kirjoittavat nimenomaan aineistolähtöisestä sisällönanalyysistä, että se perustuu usein kolmivaiheiselle prosessille. Ensimmäisessä vaiheessa esimerkiksi aukikirjoitetun haastattelun aineistosta karsitaan epäolennainen pois, toisessa vaiheessa ryhmitellään aineistoa esimerkiksi samankaltaisuuksien tai eroavaisuuksien kautta, ja kolmannessa vaiheessa edetään esimerkiksi alkuperäisinformaation käyttämistä kielellisistä ilmauksista johtopäätöksiin.

Omassa tutkielmassani tutkimuskysymys muotoutui analyysin aikana. Analyysini ei kulkenut varsinaisesti ensimmäisestä vaiheesta kolmanteen, vaan tein karsintaa, ryhmittelin ja palasin aukikirjoitettuun aineistoon useampia kertoja.

Tuomi ym. (2011, s. 112) kirjoittavat, että sisällönanalyysi perustuu tulkintaan ja päättelyyn, jossa edetään aineistosta kohti käsitteellisempää näkemystä tutkittavista ilmiöistä. He kirjoittavat myös, että johtopäätösten tekemisessä tutkija pyrkii ymmärtämään, mitä asiat tulkittaville merkitsevät.

### **4.4 Eettiset näkökulmat**

Tutkielmani teossa on arvostettu luotettavuutta, rehellisyyttä, arvostusta ja vastuunkantoa. Myös yleistä huolellisuutta ja tarkkuutta tutkimustyössä, tulosten tallentamisessa ja esittämisessä sekä tutkimusten ja niiden tulosten arvioinnissa.

Tarvittavat tutkimusluvut on hankittu, ja tutkielman tietoaineistot ovat tallennettu tieteelliselle tiedolle asetettujen vaatimusten edellyttämällä tavalla.

Tutkielma kunnioittaa muiden tutkijoiden työtä ja viittaa heidän julkaisuihinsa asianmukaisella tavalla ja antaa niille kuuluvan arvon.

Tutkielmassa sovelletaan tieteellisen tutkimuksen mukaisia ja eettisesti kestäviä tiedonhankinta-, tutkimus- ja arviointimenetelmiä.

Oma kokemukseni jazzmusiikin opettelemisesta, soittamisesta ja opettamisesta väistämättä ohjaa tulkintaa. Täysin objektiivisten havaintojen tekeminen aiheesta saattaa olla mahdotonta oman kokemukseni ja aikaisempien teoreettisten näkemyksieni takia.

## 5 TULOKSET

Analyysini päänäkökulmana on jazzimprovisaation vertauskuvallisesti kielenomainen oppimisen tapa liittyen jäljittelemiseen ja kuulonvaraisuuteen. Toissijaiset näkökulmat liittyvät jazzimprovisoinnin harjoitteluun ja soitannollisiin asioihin.

### 5.1 Kieli jazzimprovisaatiassa

Kun kysyin oppilailta, että onko heidän mielestään nimenomaan ammattiopinnoista hyötyä jazzmusiikin oppimiseen, niin oppilas vastasi jazzmusiikin aukeavan vaikeammin kuin esimerkiksi popmusiikki. Oppilaan mielestä jazzmusiikkia joutuu paljon kuuntelemaan oppiakseen sitä, ja että lopulta sieltä alkaa löytämään ”juttuja”. Näillä hän tarkoittaa jazzmusiikille tyypillisiä, toistuvia ilmiöitä.

H4: Jotenki toi jazzmusiikki aukee niinku tosi vaikeammin kun joku popmusiikki, et sitä joutuu niinku paljon kuuntelee ja sieltähän se jotenki ehkä alkaa löytää niitä juttuja.

Toisaalta haastattelemani opettajan mukaan jazzmusiikin opiskeleminen ei ole millään tavalla erilaista kuin jonkin toisen tyyliuunnan harjoittelu. Hän mainitsi, että ehkä siinä on vaikeampi aluksi tietää mitä harjoittelee, ja että se voi olla abstraktia - harjoitteluun tarvitaan kokonaisvaltaisempaa ymmärrystä.

M: Ajatteletko, että jazzmusiikin opiskeleminen olis millään tavalla erilaista kuin jonkin toisen tyyllisuunnan harjoittaminen?

O: No eipä oikeestaan. Ehkä siinä on vaikeempi aluksi tietää että mitä harjoittelee. Se voi olla aika abstraktia. Se ei ihan riitäkään että jammailee. Pitää saada jotain tolkkua siihen asiaan.

Ajattelen, että opettajan mainitsema abstraktius tarkoittaa jazzmusiikin harjoittelemisessa juuri sen sanavaraston ja kieliopin omaksumisen vaadetta, joka jazzmusiikin tyylinmukaiseen soittamiseen kuuluu. Toisaalta ajattelen, että aloittelevan muusikon saattaa olla hankalaa ymmärtää sen soittamisen luonnetta vapaudesta ja samaan aikaan perinteestä, jota sen kuuluisi jollakin tapaa jäljitellä. Myös Black (2008, s. 282) kirjoittaa, että jazzmusiikin harjoittelun keskiössä on perinteeseen nojaavan sanavaraston ja kieliopin harjoittaminen. Hän kirjoittaa myös, että teoreettinen opiskelu ei pelkästään auta, koska jazzmusiikin hallitsemiseen liittyy kuulonvaraista oppimista ja jäljittelyä, jonka omaksumisen avulla muusikko sisällyttää omaa ääntänsä sen yhteisesti ymmärrettyyn kieleen. Mielestäni muusikoille on kuitenkin kehityksen kannalta tärkeää pohtia ja ymmärtää musiikissa tapahtuvia ilmiöitä myös teoretisoinnin kautta. Esimerkiksi Solli ym. (2021, s. 91) kirjoittavat, että musiikinopiskelijoita kannustetaan perustelemaan soittamistaan, jotta heidän metodologinen ymmärrys ja akateeminen tietoisuus kehittyisivät. He kirjoittavat myös, että kouluttauakseen opiskelijoiden täytyy hahmottaa musiikillisia prosesseja abstrakteilla tavoilla.

Kun haastattelin opettajaa soolojen yksinkertaistamisesta ja rajojen ylittämisestä, otin esiin muusikoiden yleisellä tasolla olevan keskustelunaiheen jazzmusiikin kielestä. Opettajan mukaan musiikki on kieli, koska soittaminen perustuu siihen, että soittajat ymmärtävät toistensa soittoa.

O: Siinä mielessä ihan sama vaikka soittais Bachia, jos sä haluat soittaa Bachia sun täytyy opetella ne nuotit, että sä voit sit tulkita sitä musiikkia. Sama se on soolon soitossakin.

M: Tavallaan vois puhua siitä kielestä.

O: Musiikkihan on kieli. Tavallaan se soittaminen perustuu siihen, että jos soitat muiden kanssa niin ne ymmärtää mitä sä ajat takaa. Muutenhan siitä ei tuu mitään.

Musiikin kieli on välillä yleisenä keskustelunaiheena muusikoiden kesken. Erityisesti improvisoivien muusikkojen kesken kielellä tarkoitetaan mielestäni sitä, että joihinkin musiikkityyleihin sisältyy oma kielenomaisuutensa ja säännöt fraasien muodostamiselle. Mielestäni näiden asioiden hallitseminen on olennaista erityisesti tonaalisen jazzmusiikin soittamiselle ja sille, että kyseinen tyyli kuulostaa tyylinmukaiselta ja ymmärrettävältä. Norgaard (2011, s. 110) kirjoittaa myös, että puhumista ohjaavat syntaktiset, eli merkkien yhdistelemisen säännöt. Hänen mukaansa tonaalisessa improvisaatiossa esiintyy puhetta ohjaavien sääntöjen kanssa samankaltaisia sääntöjä, jotka tulevat melodisista, rytmisistä ja harmonisista säännöistä.

Opettajan kommentti yhteissoiton perustumisesta ymmärrykseen toisten soitosta herättää minussa ajatuksen musiikin kommunikoivasta luonteesta, tai ainakin siitä, että osa musiikista on luonteeltaan kommunikoivaa. Ajattelen, että musiikin kommunikoiva puoli liittyy nimenomaan siihen, että se toimii viestijänä soittajien välillä. Tätä näkökulmaa edustaa myös Haerlen (1980, s. 2) näkemys jazzmusiikin kielestä, että se on kommunikointiin erikoistunut kieli musiikin sisällä.

Besson ym. (2011, s. 1-2) kirjoittavat, että osa musiikkitieteilijöistä 1800-1900-luvuilla kannattivat hypoteesia, jonka mukaan kieli ja musiikki olisivat kehittyneet itsenäisesti. He kirjoittavat myös, että filosofi Herbert Spencer kannatti ajatusta, jonka mukaan musiikilla ja puheella on yhteinen alkuperä, ja että niillä on yhteinen päätehtävä ilmaista tunteita. Näkemys kielen ja musiikin kehittymisestä itsenäisesti yhdessä niiden päätehtävän kanssa ilmaista tunteita näyttäytyy minulle siten, että musiikin kieli edustaa musiikin kommunikoivaa luonnetta, jonka avulla yritetään esimerkiksi herättää tunteita toisissa ihmisissä.

Omien kokemusten mukaan, jos puhuja puhuu spontaanisti jostain hänelle hieman tuntemattomasta aiheesta, hän saattaa poukota liian kauas asiasta tai esimerkiksi rytmittää tai painottaa aiheeseen liittyviä asioita hieman kummallisesti.

Puhujasta saattaa silti tulla kokemus, että hän ymmärtää kirjaimia, sanojen muodostamisesta ja kielioppia, sekä mahdollisesti puhuu jostain hänelle tutummasta aiheesta tarkemmin. Ajattelen hänen osaavan puhua, mutta ei tiedä aiheesta tarpeeksi.

Besson ym. (2011 s. 2) kirjoittavat puheen ja jazzmusiikin yhteydestä, että kummatkin ovat toistavaa, tottumukseen perustuvaa ja täynnä kaavamaisia ilmauksia. Voi olla, että aloittelevan jazzmuusikon soittamisessa kuuluu ymmärryksen puutetta sen toistuvuudesta ja siitä, miten kieltä käytetään ja siten hänen haluamansa sanoma ei mene perille. Antoisaan keskusteluun liittyy myös se, että keskustelijat ymmärtävät toisiaan. Jos puhutaan jostakin tietyistä aiheista, keskustelu on luultavasti hedelmällisempää silloin, kun osallistujat tietävät aiheesta jo jonkin verran etukäteen.

Jos katson ylhäältä musiikin yhteyttä kieleen tai puhumiseen, näen ainakin sen, että ne ovat kehittyneet kuulonvaraisen oppimisen kautta, niitä voidaan luonnehtia samankaltaisilla esteettisillä kuvauksilla, niiden keskiössä on vuorovaikutus, niitä tuotetaan kirjallisesti ja äänellisesti, sekä niitä voidaan kirjallistaa etukäteen tai tuottaa spontaanisti.

Jazzmusiikki näyttää olevan aloitteleville soittajille haastavaa kuuntelumäärän puutteen takia. Solli (2021, s. 83-84) kirjoittaa, että jazzmusiikin sanavarasto opitaan samalla tavalla, kuin lapsi oppii kuuntelemalla ympärillään olevia ihmisiä. Omien kokemusten mukaan erinomaisia jazzmuusikkoja yhdistää kyky tarkkaan kuuntelemiseen ja kykyyn yhdistellä tyylin erityispiirteitä. Mielestäni alkuvaiheessa erityisen tärkeää on kuunnella jazzmusiikkia paljon, ja mielellään tarkkaan, koska vain sillä tavalla tyylin erityispiirteet tulevat tutuiksi kuuntelemisen tasolla.

Haastatellun opettajan mukaan jazzmusiikin oppiminen voi olla abstraktimpaa verrattuna joihinkin toisiin musiikkityyleihin. Hän painottaa, että jazzmusiikin oppimisessa ei riitä se, että pelkästään jammailee. Hänen mielestään pitää saada jotain tolkkua siihen asiaan. Abstraktiuteen voi liittyä myös Blackin (2008, s. 282) maininta siitä, että pelkkä teoretisointi ei riitä, vaan jazzmusiikissa on kyse perinteen jäljittelemisestä. Näitä asioita vasten ajattelen, että aloittelevan jazzmuusikon kannattaa pohtia omaa soittoaan, ja myös teoretisoida soittamaansa.

Haastateltu opettaja sanoi musiikin olevan kieli, koska sen avulla soittajat ymmärtävät toisiaan. Myös Norgaard (2011, s. 110) kirjoittaa tonaalisen improvisaation muistuttavan puhetta, koska kummassakin on merkkien yhdistelemisen sääntöjä. Ajattelen, että aloittelevan jazzmuusikon kannattaa opetella sen perinteessä kuuluvia ilmiöitä, toisin sanoen matkia ja jäljitellä toisia soittajia ja kuuluisia levytyksiä.

## 5.2 Imitointi ja jäljittely

Kysyin opettajalta musiikin kielellisyyteen liittyen, että onko se ammattiopintojen aloitteleville opiskelijoille tuttu asia. Opettajan mukaan ei ole. Hän kertoi, että jotkut ymmärtävät poikkeuksellisesti sen, että täytyy kuunnella ja opetella yksi yhteen (blokata) musiikkia, jotta niistä tulee harjoittelijan omia juttuja. Hän myös vertaa jazzmusiikin omaksumista ja sen luovaa soittamista kieliopiksi.

M: Miten tää käsite vaikka tästä kielestä, niin onko se vaikka aloitteleville konsalaisille tuttu asia?

O: Vois sanoa, että ei. Onhan sellaisia poikkeuksia kyllä, ketkä itsenäisesti ymmärtää sitä että pitää kuunnella musiikkia ja blokata asioita ja saada ne jutut omikseen. Sehän on se tärkein että jos sä opettelet jotain niin sä saat sen omaks. Se on sun juttu sen jälkeen. Voit käyttää sitä sitten luovasti, se on niinkun kielioppi.

Jazzmusiikki on syntynyt aikoinaan omaksi tyyliilajikseen soittajien kesken imitoimalla. Ilman imitointia melodian kielenomaisuutta tuskin olisi syntynyt. Puheemmekin on osakseen muiden jäljittelyä, koska koemme tarvetta ymmärtää toisiamme. Improvisaation lainalaisuuksien kautta puhumme samaa kieltä, mutta meillä on kuitenkin erilaista sanottavaa. Solli ym. (2021, s. 83-84) kirjoittavat, että jazzmusiikin kehittämisessä muusikoiden ensisijaisena oppimistapana on ollut kuulonvarainen imitointi ja matkiminen. Myös Black (2008, s. 282) kirjoittaa, että matkimalla ja opettelemalla kuuluisten jazzmuusikoiden improvisaatioita, opitaan sisällyttämään jazzmuusikon oma ääni yhteisesti ymmärrettyyn kieleen. Brown (2022 s. 120) vertaa lapsen oppimista jazzmusiikin melodioiden oppimiseen siten, että

kielenhankintataidot paranevat jo pelkästään kuuntelemalla, ja että jazzmuusikolle kuuntelun täytyy kulkea käsi kädessä melodisten kuvioiden harjoittelun yhteydessä. Solli ym. (2021, s. 83-84) vertaavat lapsen kielen oppimista ja jazzmuusikoiden tapaa matkia toisia soittajia siten, että lapsi oppii puhumaan äidinkieltään matkimalla vanhempiaan samoin, kuin aloittavat jazzmuusikot oppivat matkimalla kokeneita improvisoijia. Hän tarkoittaa, että kokeneita muusikoita ja äänityksiä jäljittelemällä opitaan jazzmusiikin sanavarasto samalla tavalla, kuin lapsi oppii kuuntelemalla ympärillään olevia ihmisiä.

Omien kokemuksieni mukaan musiikin teorian voidaan ajatella olevan kielioppia musikaaliselle kielelle, mutta ilman musiikin kuuntelua muusikko ei puhu samaa kieltä muiden kanssa. Mielestäni teorian hallitseminen auttaa ymmärtämään esimerkiksi melodioiden, harmonian ja rytmien suhdetta kappaleen kontekstissa, mutta aloittavien ja pidemmälle edenneiden muusikoiden erona on usein ymmärrys yhteisestä kielestä.

Mielestäni oppimisen tapaa, jossa harjoitellaan yksi yhteen esimerkiksi jokin levyllä oleva osio, voitaisiin verrata esimerkiksi jonkin puheen ulkoa opettelemiseksi. Musiikillisen, ulkoa opetellun materiaalin opettelemisen jälkeen on kehittävää tarkastella alkuun, mitä ääniä ja millaisia rytmillisiä kuvioita siellä esiintyy. Kun erityisesti tonaalisen jazzmusiikin improvisoituja osuuksia jäljittelee ja tarkastelee jonkin aikaa, lopulta huomaa, kuinka usein ne muistuttavat toisiaan.

Tämän kokemuksen jälkeen on mahdollista teoretisoida jopa kielioppia jazzimprovisaation ympärille. Ajattelen, että teoriaan perustuvien harjoitusten voidaan ajatella olevan tätä kielioppia, mutta pelkästään kielioppia omaksuen soittajan oma ääni välttämättä pääsee kunnolla esille. Soittajan täytyy siis opetella ja harjoitella jazzmusiikille tyypillisiä ilmiöitä matkimalla ja jäljittelemällä kuulonvaraisesti. Solli ym. (2021, s. 83-84) pitävät kuulonvaraista ja jäljittelevää oppimista eräänlaisena oppimismenetelmänä. He näkevät jazzmusiikin kuulonvaraisen ja jäljittelevän oppimisen tavan liittyvän jazzin syntyäikojen afroamerikkalaiseen suulliseen kulttuuriin. Myös Black (2008, s. 282) kirjoittaa, että teoreettinen opiskelu ei pelkästään auta, koska olennaista on kuulonvarainen



oppiminen ja jäljittelemisen avulla selvittäminen, mitä kyseisessä ilmiössä tapahtuu. Lopulta, jäljittelyn ja matkimisen avulla muusikko osaa mahdollisesti sisällyttää omaa persoonallista ääntänsä yhteisesti ymmärrettyyn kieleen. Black kirjoittaa myös jazzmusiikin kielen yksilöllisestä ja teoreettisesta opiskelemisesta, että sen keskiössä on esimerkiksi asteikkojen, sointufunktioiden, melodisten kuvioiden ja rytmimallien harjoittelu.

Haastattelun opettajan mukaan ajatus jazzmusiikin kielellisyydestä ei ole ammattiopintoja aloittaville opiskelijoille tuttu asia. Hänen mielestään on poikkeuksellista, että aloittava jazzmuusikko osaa kiinnittää huomionsa blokkaukseen, eli musiikin opettelemiseen kuulonvaraisesti matkimalla ja jäljittelemällä toisia soittajia. Hänen mielestään sitä kautta muusikko omii kyseiset asiat itselleen luovuuden käyttöön, ja se on opettajan mukaan jazzmusiikin kielioppia. Omien kokemuksieni mukaan aloittelevat jazzmuusikot yrittävät harjoitella jazzmusiikkia hieman liikaa teoretisoinnin kautta, joihin kuuluu esim. Blackin (2008, s. 282) mainitsevat asteikot, sointufunktiot, melodiset kuviot ja rytmimallit. Mielestäni teoretisointien kautta tapahtuva harjoittelu tekee kuuntelemisen vaateen liian helpoksi. Kokemuksieni mukaan imitointi ja jäljittely on muusikoille alkuvaiheessa suhteellisen hankalaa, mutta sitä kannattaisi kuitenkin yrittää tehdä mahdollisimman paljon.

### **5.3 Valmiudet spontaaniuden tukena**

Kysyin haastatteluissa oppilailta, että jos he menisivät soittamaan jazzmusiikkia keikalle, niin menisivätkö he keikalle valmistautumatta, vai harjoittelisivatko he nimenomaan sooloihin joitain asioita etukäteen. Yksi oppilaista säveltäisi etukäteen kappaleisiin valmiit soolot, koska sointukiertojen päälle improvisointi ei ole hänelle vielä luontevaa. Hän ei mielestään pysty keskittymään improvisointiin ja sointukiertoihin samaan aikaan. Toinen oppilaista katsoisi biisejä läpi etukäteen, jotta muistaisi soinnut ulkoa, ja olisi vähän soittanut niiden päälle. Kolmas ei omien

sanojensa mukaan voisi mennä mihinkään (keikalle) ilman valmistautumatta. Hän pelkää nolatuksi tulemista, ja yrittää minimoida sen mahdollisuuden. Neljäs taas kokee asian niin, että hänelle ei tuntuisi ollenkaan luontevalta opetella sooloa valmiiksi etukäteen.

H2: Mä säveltäisin varmaan ite ihan kaikkiin valmiit soolot, tai silleen että tota, kun se ei tuu luontevasti vielä se improvisointi etenkään niitten päälle niitten sointukiertojen, koska emmä niinkun tavallaan välttämättä pysty keskittymään molempiin.

H1: Itä olisin varmasti kyllä niinku kattonu niitä biisejä sillain läpi että muistaa just ne soinnut ja muut ulkoo ja on vähän soittanu siihen päälle.

H3: Mä en pystyis menee mihinkää (valmistautumatta). Mä valmistaudun yleensä aika huolella keikalle, mä pelkään että mä nolaan itteni ja yritän minimoida sen mahdollisuuden.

H1: No en, se ei taas tuntuis ollenkaan luontevalta niinku et opettelis valmiin soolon siihen.

Osalle haastatelluista oppilaista jazzmusiikin soolon soittaminen omien näkemystensä mukaan näyttäisi olevan sen verran haastavaa, että keikalla ei viitsisi soittaa improvisoiden, vaan osio olisi järkevämpää harjoitella etukäteen. Etukäteen sävelletyssä soolossa voi tietenkin olla mukana improvisaatiota, mutta puhdas improvisointi keikalla olisi joillekin liian haastavaa. Esimerkiksi Larson (2005, s. 272) kirjoittaa, että improvisaatio on usein ennakolta kuultua improvisoijan mielessä ja voi monestikin olla ennalta harjoiteltua jossakin aikaisemmassa kontekstissa.

Yksi haastateltava opettelisi ainakin soolokierron soinnut ulkoa ja harjoittelisi etukäteen vähän kierron päälle. Soolokierron sointujen opetteleminen ja etukäteen soittaminen kierron päälle on mielestäni hyvin tyypillistä valmistautumista ja valmiuksien harjoittelua. Yhdelle opiskelijoista valmiin soolon opetteleminen keikalle ei tuntuisi ollenkaan luontevalta. Ajattelen, että erityisesti improvisoinnista kiinnostunut soittaja saattaisi ajatella etukäteen tapahtuvan kehittelyn tai suunnittelun olevan jollakin tavalla jazzimprovisaatioon liittyvän mahdollisen flow-tilan aikaansaaman luovuuden esteenä.

Jazzmusiikin keskiössä on improvisointi, mutta jazzmusiikki on jazzmusiikkia silloinkin, vaikka siinä ei olisi ollenkaan improvisointia. Voi olla myös niin, että muusikkoa kiinnostaa sävellyksen pohtiminen rauhassa, eikä spontaani improvisointi. Joillekin esimerkiksi flow-tila saattaa tulla säveltäessä, ja joillekin taas

improvisoidessa, ja sillä ei ole lopulta väliä, onko tuottamamme musiikki improvisoitua vai sävellettyä. Improvisaatio voi toimia myös sävellyksen tukena, minkä avulla säveltäjä kehittää sävellystään.

Jazzimprovisaatio saattaa vaikuttaa epäselvältä aikaisemmin harjoiteltujen valmiuksien suhteen, koska jazzimprovisointi ei kuitenkaan yleensä ole täysin improvisoitua, koska monet muusikoiden improvisoidut asiat ovat jollakin tavalla aikaisemmin harjoiteltuja. Fletcher (2019) kirjoittaa improvisaation ja valmistelun ristiriidasta, että improvisointi määritelmän mukaan olisi sellaista, jota toteutetaan ilman valmistelua. Kuitenkin, omien kokemusten mukaan kun puhutaan jazzimprovisaatiosta, se usein ymmärretään sellaiseksi improvisoinniksi, joka sisältää usein vuosien valmistelun ainakin valmiuksien suhteen.

Jazzmusiikkia harjoiteltaessa kuuntelemisen ja jäljittelyn tukena voi olla myös kirjoittaminen, jolla viitataan nuotintamiseen. Opettaja mainitsi haastatteluissa, että osa oppilaista poikkeuksellisesti ymmärtää, että pitää blokata asioita ja saada ne jutut omikseen. Omissa musiikin ammattiopinnoissani kuuntelemista ja jäljittelemistä kutsuttiin blokkaukseksi tai transkriptioiden tekemiseksi. Blokkauksella tarkoitetaan arkikielessä yksinkertaisesti kappaleessa tapahtuvien asioiden opettelemista soittimellaan yksi yhteen, kun taas transkriptioilla tarkoitetaan näiden asioiden nuotintamista. Nähdäkseni juuri blokkauksen ja transkriptioiden tekeminen, eli toisin sanoen selvittäminen mitä musiikissa tapahtuu ja sen nuotintaminen, on yksi kehittävimmistä jazzmuusikon valmiuksiin liittyvistä asioista. Siinä yhdistyvät kuulonvarainen jäljitteleminen ja nuotintaminen, joka kehittää musiikin ymmärtämistä. Ajattelen, että nuotintamisella saattaa olla kehittymisen kannalta esimerkiksi sellaista merkitystä, että nuotintamalla harjoittelija joutuu tarkemmin miettimään vaikkapa rytmillisiä kuvioita erityisesti jazzille tyypillisessä kolmimuunteisessa ympäristössä. Svengaavassa jazzmusiikissa jotkin äänet saattavat soida sen verran jälkijättöisesti, että nuotintamisen avulla hahmottaa äänen tosiasiallisen rytmillisen paikan.

Yleisön edessä puhuessa kokenut puhuja saattaa kaivata keskusteluista tuttua spontaaniutta myös esiintyessään. Spontaaniuden kautta puheeseen saattaa tulla mukaan luovuutta ja nokkeluutta, ja joskus paperista luetussa puheessa ei ole samalla tavalla kommunikoivaa otetta kuin spontaanissa puheessa, koska asiat eivät juolahda puhujan itsensä mieleen siinä kyseisessä hetkessä. Johnson-Laird (2002, s. 419) kirjoittaa, että puhumiseen sekä jazzimprovisaatioon liittyy sellaista intuitiota, jonka avulla ihminen löytää vaihtoehtoisia valintoja läpi luovan prosessin, ja että jos he voisivat elää uudelleen saman kokemuksen ilman tietoa ensimmäisestä yrityksestään, he saattaisivat valita erilaisen reitin. Mielestäni jazzimprovisaation keskiössä on sen spontaani ulottuvuus, johon yhdistyy intuitiivisten valintojen tekeminen ja harjoitellut valmiudet. Spontaaniin ulottuvuuteen voi ajatella vaikuttavan myös intuitiivisuuden perustavanlaatuisuus ihmisen kognitiossa. Swanwick & Swanwick (2002, s. 28-30) kirjoittavat intuitiivisuuden ja aistien kautta saadun tiedon olevan olevan perustavanlaatuisemmalla ja edeltävämmällä tasolla verrattuna ihmisen käsitteelliseen tai älylliseen tietoon.

Kun ajatellaan jazzimprovisoijan valmiuksia, niihin sisältyy mielestäni muusikoiden henkilökohtaiset tavat käyttää esimerkiksi asteikkoja, sointuja, melodisia kuvioita ja rytmejä. Nämä opitaan vuosien harjoittelemisen kautta, ja ne muodostuvat ja muotoutuvat mielestäni vuosien aikana osaltaan alitajuntaisesti.

Kuitenkin, mielestäni jazzmuusikolle voi olla hyödyllistä miettiä esimerkiksi joitakin rytmillisiä, harmonisia tai melodisia malleja ja valmiuksia tukemaan omaa improvisaation hetkeänsä, varsinkin jos soittaminen on ollut kyseisenä päivänä normaalia hankalampaa. Toivanen (1996, s. 105) kirjoittaa, että muusikko voi käyttää hyödykseen esimerkiksi rytmistä kehittelyä, jonka ansiosta hän saa käyttöönsä erilaisia rytmimalleja, jotka voivat toimia improvisointiin liittyvinä valmiuksina. Hän kirjoittaa, että tarkoituksena on vakiinnuttaa rytmien tai melodien motiivi ja luoda sille myöhemmin vaihtelevuutta mielenkiinnon lisäämiseksi. Yksinkertaisemmin jazzmuusikko siis harjoittelee teknisiä valmiuksiaan jossa yhdistyy intuitiivinen muuntelu.

Mielestäni joillakin improvisoivilla muusikoilla voi toisaalta olla ajatus, että pitäisi osata kehittää loputtomasti ideoita. Kuitenkin, esimerkiksi Count Basien big bandia kuunnellessa huomaa, kuinka mainioita melodioita yhden tai kahden idean varioimisella saa aikaan. Mielestäni jazzmusiikin melodiakielen ja puhekielen yhteneväisyyttä huomaa siinä, että puhujaakin on raskasta kuunnella, jos aihe vaihtuu koko ajan. Improvisoinnissa voi lähteä liikkeelle esimerkiksi muotoilemalla kappaleen teemaa, ja teeman rytmillisiä tai melodisia aiheita voi helposti käyttää hyödykseen.

Mielestäni aloittelevan jazzmuusikon kannattaa suhtautua jazzimprovisoinnin opettelemiseen siitä lähtökohdasta, että suuri osa harjoittelua on improvisaation valmiuksien harjoittelua. On tyypillistä, että jazzmusiikin kappaleet pyörivät yhden, esimerkiksi 16-tahtin kierron tai 32-tahdin kierron sointukiertoa ympäri yhä uudelleen. Usein ensimmäinen kierto esittelee kappaleen teeman, joka toistetaan viimeisellä kierrolla. Jazzmuusikoiden tehtänä on silloin täyttää improvisoinnilla väliin jäävät kierrot. On selvää, etteivät jazzmuusikot yleensä opettele välissä olevaa musiikillista materiaalia ulkoa, vaan he improvisoivat kierrot omien valmiuksiensa avulla. Mielestäni jazzmuusikon yhtenä tärkeimmistä työkaluista kehittymisen kannalta on transkriptioiden tekeminen, eli jo mainitsemani kuulonvarainen opetteleminen ja sen nuotintaminen. Tämä kehittää mielestäni erityisen hyvin jazzmusiikille erityisen olennaista kuuntelemista ja myös musiikin ymmärtämistä nuotintamisen avulla.

## **5.4 Improvisoinnin yksinkertaistaminen ja riskinotto**

Oppilaat pohtivat keskenään sitä, että onko jazzmusiikin soittamisen alkuvaiheessa kehittävää pitää soolot yksinkertaisena silloin kun improvisoi, vai kannattaako ylittää omia rajojaan kehittymisen kannalta. Kysyin asiaa opettajalta, ja opettajan mukaan soitettavat äänet täytyy osata etukäteen, on kyse sitten improvisoinnista tai nuoteista soittamisesta.

M: Mikä merkitys soolon soitossa on sellasta, täällä vähän sitä pohtivat (haastatteluissa), että onko se kehittävää, että yrittää pitää vaikka soolot simppelinä silloin kun improvisoi, vai että ylittää rajoja siinä tekemisessä, vai varman päälle, tällain kehittymismielessä?

O: Tärkeintä ehkä, että olis kartalla että mitä tekee kun soittaa sooloa. Kun se usein on sitä, ettei oo mitään käsitystä mitä soolon soittaminen on. Koska ei se eroa niinkun tavallaan nuoteista soittamisesta, äänet pitää osata jo etukäteen että pystyy soittamaan vaikka sooloa. Se on ihan selvä.

Omien kokemuksieni mukaan aloittelevien jazzmuusikoiden soitossa saattaa huomata tietynlaista riskinottoa varsinkin silloin, kun ollaan hieman hukassa esimerkiksi kappaleen rakenteen tai sointuharmonian kanssa. Taitava jazzmuusikko taas tietää yleensä tarkasti, missä kohtaa kappaletta mennään, mikä sointu alla soi, sekä mitä ääniä missäkin kohtaa sopii soittaa. Culicover (2005) kirjoittaa, että jazzia näyttävät hallitsevan säännöt, ja että erityisesti bebopissa pitkälle edenneet soittajat puhuvat sääntöjen puolesta. Palmer (2016, s. 361) kirjoittaa myös, että jazzmusiikin tyyliuunnat eroavat toisistaan tyylin rajoitusten suhteen. Hän kirjoittaa, että esimerkiksi bebop jazzissa rajoitteet ovat selkeästi tiukemmat verrattuna esimerkiksi free jazziin. Hänen mukaansa tyyliuuntiin liittyvät rajoitteet ovat ulkoisia rajoitteita, jotka liittyvät sosiokulttuurisiin vaikutuksiin siitä, millaiselta tyylin tai musiikin tulisi kuulostaa.

Johnson-Laird (2002, s. 440) kirjoittaa, että jazzmusiikkia kuunnellessa saattaa huomata riskinottoa ja sääntöjen rikkomista, ja että nämä asiat voivat useinkin olla lähellä toisiaan. Hänen mukaansa hyvät soittajat rikkovat usein sääntöjä, mutta tietävät miten niitä voidaan rikkoa, ja että sääntöjä voi toki myös rikkoa täysin sattumanvaraisesti ja itsetarkoitettusti välittämättä säännöistä.

Mielestäni yksi hyvä esimerkki sääntöjen rikkomisesta niin, että tiedetään miten niitä kuuluu rikkoa, on kyky soittaa sopivia nuotteja ”epäsopiviin” kohtiin, tai ”epäsopivien” sointujen päälle. Hahmottaako soittaja asian teoreettisesti vai kuuntelemalla, liittyy mielestäni soittajien erilaisiin tapoihin hahmottaa musiikkia, vaikka molemmat tavat olisi hyvä osata.

Mielestäni sääntöjen rikkomisesta puhuttaessa tulisi selventää, mitkä osat määrittävät jazzmusiikin sääntöjä. Se, että jazzmusiikkia varsinkin alkuvaiheessa saatetaan harjoitella teoreettisiin malleihin pohjautuvien harjoitusten avulla, ei mielestäni tarkoita sitä, että teoria määrittelisi sääntöjä. Voi olla niin, että asioiden

hahmottaminen teoreettisesti liittyy erityisesti länsimaalaiseen tapaan hahmottaa asioita. Myös Fletcher (2019) kirjoittaa, että harjoittelemisen tai valmistautumisen merkitys saattaa enemmänkin tulla länsimaalaisesta akateemisesta perinteestä, johon kuuluu aiheiden problematisointia ja erilaisia diskursseja. Mielestäni nämä säännöt muotoutuvat siitä kuulokuvasta ja perinteestä, jollaiseksi jazzmusiikki on soittajien ja ihmisten mieltymysten mukaan muotoutunut. Säännöt pohjautuvat siis perinteelle. Myös Black (2008, s. 283) kirjoittaa, että esityksperinteiden käytäntöihin suuntautuneen harjoittelun avulla soitto alkaa kuulostamaan esteettisesti hyvältä tai onnistuneelta.

Spontaanin puheen ja spontaanin improvisoinnin yhteisenä haasteena on mielestäni osata lisätä tarinaan hieman erilaista ja yllätyksellistä sisältöä. Myös Huovinen (2010, s. 410) kirjoittaa, että improvisaation prosessissa on usein korostettu yllätyksellisyyttä, joka liittyy esimerkiksi siihen, ettei muusikko välttämättä tiedä, mitä tulee itse hetken kuluttua soittamaan. Jos kuuntelen ihmisen spontaania puhetta, saatan toivoa, ettei hän poukkoisi liian kauaksi aikaa pois aiheensa pääasiasta, eikä myöskään ajatuksellisesti liian kauas, jotta pääasia pysyisi minulle ymmärrettävänä. Jazzmusiikista keskusteltaessa esille saattaa tulla ajatus ulossoittamisesta, jolla usein tarkoitetaan ikään kuin ”väärien” äänien soittamista vääriin paikkoihin. Jos vertaan ulossoittamista spontaaniin puhumiseen, silloin puhujan voisi ajatella poukkoavan pääaiheesta hetkeksi jonnekin kuuntelijalle vieraaseen suuntaan. Kun pitkälle kehittynyt jazzmuusikko soittaa ulos, hän ei luultavasti jää lopullisesti ulos tai välttämättä pysy yhtään liian kauaa ulkona aiheestaan, vaan usein palaa aikaisemman tarinansa pariin. Tällä ulossoittamisella mielestäni on mahdollista lisätä tarinaan spontaania ja ehkä erikoisempaa tai yllätyksellisempää, uutta sisältöä. Jazzmusiikin improvisoinnissa on mielestäni riskinottoa, joka liittyy näiden ”erikoisempien” tai yllätyksellisempien äänien löytämiseen ja sovittamiseen. Hankalaa siitä tekee sen spontaani ulottuvuus. Coursil (2015, s. 227-228) kirjoittaa, että musikaalinen improvisointi ei ole ennalta sovittua, nousee mieleen tietämättä ja ilman varoitusta. Hän kirjoittaa myös, että puhumiemme sanojen ketju ei ole ennalta suunniteltua, vaan karkaa kontrollistamme, ja että lauseet syntyvät spontaanisti, jopa improvisoidusti, ja että emme kokoja niitä tietoisesti.

Haastateltu opettaja sanoi, että nuotit pitää osata jo etukäteen, että pystyy soittamaan sooloa. Mielestäni kommenttia voi lukea niin, että aloittelevan jazzmuusikon ei kannata kehittymisen kannalta soittaa riskialttiisti, vaan harjoitella tarpeeksi, ettei riskejä tarvitse ottaa. Kun Johnson-Laird (2002, s. 440) kirjoittaa, että riskinotto ja hallittu sääntöjen rikkominen saattaa olla lähellä toisiaan, niin ajattelen, että erityisesti aloittelevien haasteena on kyky kuulonvaraisesti erottaa jazzmusiikin tyylipiirteitä ja perinnettä, jotka määrittelevät sääntöjen rikkomista. Omien kokemuksieni mukaan muusikot, jotka eivät ole soittaneet lainkaan jazzmusiikkia, ottavat keskusteltaessa usein esiin jazzmusiikkiin liitetävän käsitteen ulossoittamisesta. Ulossoittaminen viittaa mielestäni johonkin sellaiseen soittamisen kuulokuvaan jazzmusiikissa, joka jollakin tavalla rikkoutuu tai on epäsopivaa harmonisesti. Aloittelevan jazzmuusikon kannattaa mielestäni ottaa selvää instrumentillaan, mitä kyseisessä ulossoittamisen kohdassa tapahtuu, ja myöskin teoretisoida sitä. Näin siksi, että ottamalla kiinnostavasta musiikillisesta kohdasta selvää, sen voi harjoittelemisen kautta lisätä omaan musiikilliseen sanavarastoon. Solli ym. (2021, s. 91) kirjoittavat, että musiikinopiskelijoita kannustetaan perustelevaan soittamiseen, jotta heidän ymmärryksensä kehittyvät, ja että opiskelijoiden täytyy hahmottaa musiikillisia prosesseja abstrakteilla tavoilla. Myös Palmer (2016, s. 374) kirjoittaa, että jazzmuusikolle on tärkeää hahmottaa esimerkiksi sointujen etenemistä, asteikkojen sopivuutta, laulumuotoja ja muita teoreettisia näkökohtia jazzmusiikin sisällä.

## 5.5 Improvisoitu vai etukäteen harjoiteltu

Jatkoimme opettajan kanssa haastattelua kielenomaisuudesta. Mainitsin muistojeni perusteella, että Bach improvisoi musiikkia ja nuotinsi niitä jälkikäteen. En varsinaisesti kysynyt, että onko improvisoidulla tai etukäteen nuotintetulla musiikin luomisella eroa, mutta hän vastasi sen olevan sama asia eri kantilta katsottuna.

M: Tosta kielellisyydestä. Jos soittais vaikka Bachia, niin sekin on niitä aika paljon improvisoinut niitä ja nuotintanut niitä jälkikäteen. Niin oon ainakin kuullut.



O: Siihen voi sanoa, että Bill Evans esimerkiksi sanoi että hän on säveltänyt kaikki soolot etukäteen. Ei se kuitenkaan tarkoita sitä, että se on kirjoittanut ne nuotille, se on vaan treenannut ne hyvin. Jokainen solo on siltä erilaista. Tavallaan se on sama asia eri kantilta katsottuna. Äänet on kuitenkin osattava, niin sitä voi niinkun fiilistellä sitä musiikkia, ja voi keskittyä että soittaa hyvällä taimilla.

Opettaja mainitsi Bill Evansin kertoneen säveltäneensä kaikki soolonsa etukäteen, ja ettei säveltämisen tarvitse tarkoittaa sitä, että ne olisi kirjoitettu nuotille, vaan että ne on vain harjoiteltu hyvin. Larson (2005, s. 241.) kirjoittaa Bill Evansin pianoraitojen luomisesta esimerkiksi vuoden 1963 levyllä *Conversations with Myself*, että Evansin sävellystyylisiin kuului pianoraitojen kasaaminen: hän käytti kahta parhainta raitaa taustana ja äänitti kolmannen kerran niiden päälle. Opettaja painotti nuottien osaamisen tärkeyttä ja sitä, ettei sillä ole väliä, että onko niitä kirjoitettu nuotille vai vaan harjoiteltu hyvin. Opettaja mainitsi myös oleellisena osana äänten osaamisen hyvin, jotta soittamista voi fiilistellä, ja että voi keskittyä soittamaan hyvällä "taimilla". Tällä hän nähdäkseni tarkoittaa miellyttävää rytmistä tunnetta.

Jazzmusiikkiin kuuluu olennaisesti improvisaatio, mutta esimerkiksi soolon voi hyvinkin säveltää etukäteen, jos improvisointi tuntuu liian vaikealta. Mielestäni jazzimprovisointi vaatii erityisen vahvaa keskittymistä, ja silloin jos esimerkiksi sointuja, rakennetta ja säveliä joutuu aktiivisesti liikaa ajattelemaan improvisoinnin aikana, keskittyminen ei välttämättä riitä kaikkeen samanaikaisesti. Osa pitkälle kehittyneistäkin improvisoijista säveltää etukäteen omat soolonsa. Yleisesti voidaan ajatella, että improvisoinnin kautta tapahtuva musiikin luominen on spontaania ja tapahtuu hetkessä, kun taas säveltäminen on enemmän prosessi, jossa tehdään harkittuja valintoja musiikin suhteen. Myös Larson (2005, s. 241) kirjoittaa, että säveltäminen rakentuu usein jollekin traditiolle ja luottaa soittajan harjoitteluun, kun taas improvisointi hyödyntää vapautta ja luottaa improvisoijan kykyihin.

Oppilaiden vastauksissa tuli usein esille jazzmusiikin soittamiseen liittyvä selviytyminen, eli se, että ollaan soittamisen aikana hukassa ja yritetään vain selviytyä.

H1: Tossa menee se focus just siihen et koittaa selviytyä siitä soolosta jotenkin läpi. Siinä ei sit riitä se focus siihen mitä muut tekee.

H4: Se on aina sitten vaikeeta jos vähän kaikki ollaan niinku hukassa ja yritetään selviytyä

Oppilaiden vastauksissa korostui myös, että jazzmusiikin soittamisessa joutuu ottamaan huomioon niin paljon erilaisia asioita. Kysyin opettajalta vielä uudestaan, että onko selviytymiseen ja monen asian huomioimiseen liittyen jazzmusiikki hänen mielestään erilaista kuin jonkin toisen musiikkityylin soittaminen. Opettaja vastasi kysymykseen välttävänsä nuottien antamista, jotta oppilaat oppisivat ne ”kakstoista” biisiä, ettei tarvitse opetella kahta tuhatta.

O: Mä yritän välttää että mä antaisin nuotteja, että oppis ne kakstoista biisiä, muuten joutuu opetteleen ne kaksi tuhatta. Sehän tarkoittaa sitä, että voi panostaa niihin kahteentoista biisiin vaan.

Mielestäni kahdentoista biisin opetteleminen viittaa erityisesti tonaalisen jazzmusiikin kappaleiden yhteneväisyyteen, eli siihen, että tonaalinen jazzmusiikki kuulostaa yleensä samankaltaiselta kappaleesta riippumatta. Omien kokemuksieni mukaan jazzmusiikin harjoittelun keskiössä on erilaisten soittamiseen liittyvien valmiuksien harjoittelu. Ei välttämättä niinkään kappaleiden repertuaarin harjoittelu. Näkemys on samankaltainen Toivasen (1997, s. 105) näkemyksen kanssa, jonka mukaan yksinkertaisemmin jazzmuusikko harjoittelee teknisiä valmiuksiaan jossa yhdistyy intuitiivinen muuntelu.

Kun opettaja oli kertonut, että yrittää saada oppilaat oppimaan kaksitoista biisiä kahden tuhannen sijaan, hän mainitsi juuri sen asian tekevän jazzmusiikista ehkä haastavampaa. Hän mainitsi jazzmusiikkiin liittyvien asioiden kuitenkin olevan lopulta yksinkertaisia, joten musiikin auditiivisuuden eli kuulonvaraisuuden takia on järkevämpää opetella kuuntelemisen kautta eikä nuotinluvun kautta.

O: Sen takia se on ehkä sillä tavalla haastavampaa. Mä voin ymmärtää, että kun antaa nuotin eteen, että soittakaa tosta, niin siitä tulee jotain. On kuitenkin niin yksinkertaisista asioista kysymys siinä tavallaan, niin sitä se on ihan tosi järkevää, että kun musiikki on kuitenkin auditiivista, niin eiks se kannata opetella sitä kautta, eikä silleen että annetaan täpliä paperilla.

Oman tulkintani mukaan opettaja tarkoittaa, että silloin kun musiikkia harjoitellaan nuoteista, musiikin soittamisessa lähtökohtaisesti onnistutaan ainakin jollakin tavalla. Hän painottaa kuitenkin, että kysymys on yksinkertaisista asioista, joten ainakin jazzmusiikin opetteleminen kannattaisi lähteä kuulonvaraisuuden kautta, eikä nuotinluvun kautta.

Kysyessäni kurssiin liittyviä haastavia asioita, eräs haastattelemanani oppilas korosti nuottien merkitystä jazzmusiikin opettelemisessä.

H2: Täs on vähän liikaa mut oikeestaan mä aattelin et muulla tavalla sitä ei opi kun silleen et oikeesti on silleen et ei meil oo mitään lappuja, koska jos ne laput on niin sitten mä alan vaan seurata sitä heti ja taas tuntuu helpolta.

Kun ihminen puhuu spontaanisti jostain hänelle hyvin tutusta aiheesta, hän on saattanut oppia aiheesta esimerkiksi kuuntelemalla, lukemalla, kirjoittamalla ja näkemällä. Tätä asiaa voisi verrata jazzimprovisaatioon: improvisoija on tietenkin oppinut kuuntelemalla, mutta myös esimerkiksi lukemalla nuotteja, kirjoittamalla niitä ja matkimalla muita soittajia. Keskustelijaa on luultavasti auttanut se, jos hän on puhumisen lisäksi myös pohtinut asiaa tai kirjoittanut aiheesta aikaisemmin. Myöskin improvisoivaa muusikkoa on luultavasti auttanut se, jos hän on aikaisemmin harjoitellut improvisaatiota tai kirjoittanut nuotteja improvisoinneista. Haastattelemanani opettaja kertoi Bill Evansin säveltäneen soolonsa etukäteen, ja ettei säveltämisen aina tarvitse tarkoittaa nuotille kirjoittamista. Nähdäkseni asiaa voi verrata siihen, että keskustelija tai puhuja on etukäteen pohtinut mitä aikoo sanoa, vaikka ei olekaan kirjoittanut sanottavaansa.

Opettaja painotti äänten osaamista hyvin, jotta musiikista voi nauttia hyvällä rytmisellä tunteella. Äänten osaamisen painottaminen liittyy mielestäni myös siihen asiaan, että jazzmusiikki saattaa olla haastavaa sen takia, että siinä joutuu kiinnittämään huomiota niin moneen asiaan samanaikaisesti. Oppilaat kertoivat haastattelussa, että soittamisesta saattaa tulla haastavuutensa takia vain selviytymistä.

Opettaja mainitsi jazzmusiikin haastavuudesta sen, että jazzmusiikkia pitäisi oppia soittamaan ilman nuotteja ja niin, että oppisi soittamaan 12 kappaletta 2000

tuhannen sijasta. Opettajan mielestä musiikin auditiivisen luonteen takia sitä pitäisi myös opetella kuulonvaraisesti. Myös yksi oppilas kertoi, että lapuista eli nuoteista soittaminen tuntuu helpolta, koska voi vaan seurata niitä. Opettaja kertoi myös, että kun nuotin antaa eteen niin, että soittakaa tosta, niin siitä tulee jotakin.

Ajattelen, että aloittelevan jazzmuusikon kannattaa käyttää hyväkseen nuotteja soittamisen aikana ainakin silloin, jos musiikin soittaminen ei etene tai soittaminen on jatkuvasti pelkkää selviytymistä. Ajattelen myös, että nuotinlukutaitoa kannattaa jatkuvasti kehittää, koska se on jokaiselle muusikolle tärkeää, ja voi avartaa musiikillista ymmärrystä. Omien kokemuksieni mukaan nuottien osaaminen avaa musiikkiin liittyvää ymmärrystä erityisesti rytmiikan osaamiseen liittyen. Aloittelevan jazzmuusikon kannattaa harjoitella myös erilaisia improvisaatioon liittyviä valmiuksia, jotta myös yhteissoitossa päästään paremmin irti pelkästä selviytymisestä

## 5.6 Soolon eheä kokonaisuus ja koossa pysyminen

Kävimme oppilaiden kanssa keskustelua jazzmusiikkiin liittyen hukassa olemisesta ja selviytymisestä ja siitä, kuinka paljon keskittyminen menee tunnilla erilaisiin asioihin. Yksi oppilas mainitsi asian soolon soittamista, että on miettinyt sitä, miten soolon soittaminen pysyy kasassa.

H4: Mä oon kans joskus pyöritellyt ja kauhulla niinku se soolon soittaminen, se soolon soittaminen on oma juttunsa ja sit mä oon aina miettinyt et miten se pysyy kasassa se homma.

Mielestäni jazzmusiikin perinteen kielen hallitseminen yhdessä improvisoidun osuuden onnistuneen kokonaisuuden aikaansaaminen on hyvin haastavaa, ja lukemattomien tuntien harjoittelun tulos. Omien kokemuksieni mukaan joillekin aloitteleville ja miksei edistyneemmillekin muusikoille juuri jazzmusiikin soolon soittaminen tuntuu hankalalta koossa pitämisen vaateen takia, vaikka se ei kuitenkaan liity pelkästään jazzmusiikissa soitettaviin sooloihin vaan on yleistä kaikessa improvisaatiossa. Ajattelen, että koossa pitämiseen kuuluu esimerkiksi ymmärrys soitettavan ajan pituudesta, ja taitoa muokata erilaisia dynaamisia asioita.

Kysyin oppilailta, että kokeeko he soittamisen aikana, että keskittyminen menee eniten oman instrumentin soittamiseen. Yksi oppilaista painotti sitä, että ymmärtää jazzmusiikin soittamiseen liittyvää teoreettista puolta, mutta käytännössä toteuttaminen ei vielä onnistu.

H2: No se ei oo hirveen vapaata, etenkin vaikka sitä ois soittanut paljon niin sitä pitää silti miettiä ku se jazzin soitto on kuitenkin tosi hankalaa, mut mulla on kaikki ajatukset oikeestaan päässä niinku teoriatasolla, mä ymmärrän mistä puhutaan kunhan selitetään ne silleen. Mä kyllä ymmärrän ne kaikki kakkosvitokset ja backdoorit ja se giant steps kaksviisjuttukin ja kaikki kvinttikierrot. Kyllä ne tietää kun on käyny ne teoriatunnit, mutta sitten että käytännössä se kaiken toteuttaa ja muistaa niin se vie tosi paljon just aivotyötä ja sitä energiaa ja sitten tää kommunikointi täs ympärillä niinku ja sen grooven pitäminen ja semmonen ni sille ei oikeestaan oo aikaa pään sisällä kun ei ne asiat oo tarpeeks tuttuja.

Oppilas luetteli mielestäni olennaisia jazzmusiikin soittamiseen liittyviä samanaikaisia keskittymisen kohteita, mikä avaa hyvin sitä monimutkaista ja keskittymistä vaativaa mielenmaisemaa, joka aloittevalla jazzmuusikolla voi soittaessaan olla. Pressing (2001, s. 133-134) kirjoittaa improvisoinnin olevan hienojakoinen ja monimutkainen taito yhdistettynä aisteihin ja motoriikkaan. Hän kirjoittaa siinä tapahtuvan ainakin kolme asiaa: havaintojen kautta tapahtuvan informaation prosessointi, kognitiivinen prosessointi ja motorinen tuottaminen. Tarvittavien taitojen ja valmiuksien lisäksi jazzmusiikin soittamisen haasteisiin liittyy spontaani hetkellisyys, joka lisää mielestäni erityisesti keskittymisen vaadetta. Norgaard (2011, s. 110) kirjoittaa jazzmuusikoiden hetkellisistä päätöksistä, että niihin vaikuttavat esimerkiksi sointurakenne, rytmisen tunne, aiemmat ja aiotut tavoitteet. Hänen mukaansa myös vuorovaikutus muiden jäsenten kanssa muuttaa ja lisää hetkellisten päätösten monimutkaisuutta.

Pressing (2001, s. 133-134) kirjoittaa improvisoinnin taidosta myös, että se voi olla avoinna olevaa tai suljettua riippuen vuorovaikutuksen määrästä ympäristön kanssa. Ajattelen jazzimprovisaation olevan erityisen avointa ja vuorovaikutteista ainakin yhteissoitossa.

Ajattelen, että aloittelevan jazzmuusikon kannattaa yrittää pitää soittamansa asiat yksinkertaisina, ja pitää mielessä sointukulkuja ja rakennetta, sekä yrittää soittaa yksinkertaisia ja mahdollisimman varmoja musikaalisia ideoita sopiviin kohtiin. Myös yksi oppilasta kertoi, että yrittää soittaa oikeat asiat rakenteellisesti oikeaan paikkaan, jotta oppii rakenteen hyvin. Hän myös painotti sitä, että kun soittaminen alkaa pysymään kasassa, voi alkaa oikeasti miettimään mitä sitten soittaisi.

H3: Yritän pitää vaa et tavallaan soittaa oikeet asiat oikeeseen paikkaan, ja sitten tavallaan oppii sen rakenteen ja tälle ja sitte ku se on tavallaan paremmin kasassa ni sit rupee enemmän keskittyy johonkin niinku tavallaan mitäs sit oikein oikeesti soittaa siinä niin.

Soolon koossa pitämiseen liittyy olennaisesti esimerkiksi ymmärrys soolon rakenteellisesta pituudesta. Jazzmusiikissa soolo kestää yleensä tietyn määrän kiertoja. Johnson-Laird (2002, s. 416) kirjottaa, että yksi kierto voi kappaleesta riippuen olla esimerkiksi 16 tai 32 tahtia. Omien kokemusten mukaan pidemmälle edenneille soittajille on usein kehittynyt intuitiivinen aavistus tai ymmärrys siitä montako kiertoa tai tahtia on jo mennyt, ja tämä osaltaan auttaa soittajaa aikatauluttamaan oman improvisaationsa aiheita ja teemoja tiettyyn osaan sooloa sen ajallisessa perspektiivissä. Mielestäni, jos tätä intuitiivista kykyä muusikko ei ole vielä itselleen kehittänyt, hän saattaa joutua improvisaationsa ohessa tietoisesti laskemaan tahtien tai kiertojen määrää, mikä vie keskittymistä pois muista soittamisen hetkeen liittyvistä asioista. Ajallisen perspektiivin ymmärrykseen liittyy myös erityisesti improvisoivalle muusikolle tärkeä ennakointi soittamiensa äänien valinnasta. Huovinen (2010, s. 410-411) kirjoittaa, että improvisoivan muusikon tärkeimpiin taitoihin kuuluu kyky ennakoida mielessään, miltä hänen seuraavat tuottamansa äänet tulevat kuulostamaan.

Joskus rumpaleillekin rakenteessa pysyminen saattaa olla hankalaa, vaikka omien kokemuksieni mukaan se on yleisempää muilla kuin rumpaleilla. Opettajan mukaan jazzkappaleet ovat sen verran helppoja rakenteiltaan, että rumpalin pitäisi osata laskea tahteja.

M: Itseasiassa rumpalit sanoikin tossa että jollain tavalla niille se rakenteessa pysyminen oli vaikeeta. Voisko se johtua siitä, että sointusoittajana kuulee harmonioiden kautta sitä että missä mennään?

L: Kyllä se kuitenkin rumpalinkin tulee osata laskea. Biisit on yksinkertaisia rakenteeltaan.

Yksi mielestäni haastavimpia asioita jazzmusiikin soittamisessa on soittaa tietty itselle osoitettu solistinen paikka niin, että se on oikealla tavalla dynaamista ja kokonaisuudeltaan tarinanomainen. Mielestäni kokonaisuuden hahmottaminen ja pyrkimys tarinalliseen improvisaatioon on haastavaa erityisesti tonaalisen jazzmusiikin kielen rajoitteiden takia, jotka eivät anna soittajalle ylimääräisiä mahdollisuuksia. Omien kokemuksieni mukaan tarinalliseen jazzimprovisaatioon kykenevä soittaja yleensä osaa soittaa sen perinteen kieltä niin hyvin, että tarinankerronta on mahdollista. Mielestäni jazzmusiikin kielen ymmärrys kuulokuvallisestikaan ei pelkästään riitä, vaan sen kielen improvisointi täytyy olla erityisen vahvasti lihasmuistiin harjoiteltua.

Teoriaosuudessa pohdin soolon kokonaisuutta esteettisenä kuvana ja sitä, että hyvän kuvan rakentaminen perustuu kokonaisuuden hahmottamiseen tarinankerrontaan verraten. Esimerkiksi puhujalle, varsinkin yleisön edessä on tärkeää sen ajallinen perspektiivi. Puhujan olisi mielestäni hyvä kiinnittää huomiota puheen sisällön lisäksi sen keston ja rakenteeseen, mikä luultavasti auttaa puhujaa ylläpitämään yleisön kiinnostusta Burton (ei pvm.) kirjoittaa, että jos ajattelee hyvää tarinanomaista sooloa, niin siinä pitäisi olla selkeästi alku, keskikohta ja loppu, ja se usein alkaa huudahduksenomaisella tervehdyksellä kuulijoille sekä loppuu jonkinlaiseen huipennukseen. Mielestäni näitä asioita on kuitenkin huomattavan vaikeaa toteuttaa käytännössä. Vaikka aloitteleva improvisoija tietäisikin nämä asiat, niin sen toteuttaminen on vaikeaa kaiken muun ohella, mitä soittaja joutuu improvisoidessaan miettimään ja ottaa huomioon. Aloittelevan jazzmuusikon kannattaa mielestäni kuunnella mieleisiään jazzkappaleita ja niiden sooloja, ja pohtia löytyykö niistä tarinanomaisuutta.

## 6 POHDINTA

Tutkielmani tulokset liittyvät jazzmusiikin opettelemiseen kuuntelemisen ja jäljittelemisen merkityksestä kehittymiselle. Analyysini perusteella vaikuttaa siltä, että jazzmusiikin opettelu alkuvaiheen kehittymisen esteenä ovat usein jazzmusiikin kuuntelumäärän vähäisyys harjoittelijalla sekä ymmärryksen puute kuulonvaraisen jäljittelemisen merkityksestä.

Kuuntelumäärän vähäisyys näyttäisi liittyvän jazzmusiikin ilmiöiden ja ominaispiirteiden hahmottamisen vaikeuteen. Erinomaisia jazzmuusikkoja näyttäisi yhdistävän ymmärrys kuuntelemisen merkityksestä ja kyky yhdistellä tyylin ominaispiirteitä. Näiden ominaispiirteiden ensisijaisena oppimisen tapana voidaan pitää jäljittelyä, jota voisi kutsua myös matkimiseksi tai imitoinniksi.

Jazzmusiikin harjoittelua pelkästään teoreettisten harjoitteiden avulla voisi verrata kielen oppimiseen pelkästään kielioppia omaksuen. Jazzmusiikin opetteleminen pelkkien teoreettisten harjoitteiden avulla näyttäisi tekevän kuuntelemiseen liittyvän vaateen liian helpoksi, jolloin soittajan oma ääni ei välttämättä kehity tarpeeksi. Näyttäisi siltä, että aloittelevan jazzmuusikon kannattaa opetella jazzmusiikille tyypillisiä ilmiöitä kuulonvaraisesti jäljittelemällä, jolloin hän voi omia kyseiset asiat parhaiten myös oman luovuutensa käyttöön.

Yhtenä tutkimustuloksena voidaan pitää myös jazzmusiikin improvisointiin liittyvien valmiuksien merkitystä. Tarkoitan sitä, että suuri osa jazzmusiikin improvisoinnin harjoittelua on improvisoinnin valmiuksien harjoittelua.



Haastateltavien oppilaiden vastauksissa nousi esiin ajatus selviytymisestä jazzmusiikkia soittaessa. Jazzmusiikin soittamiseen näyttäisi liittyvän useita yhtäaikaista asioita, joiden hallitseminen vaatii erityistä keskittymistä. Näiden useamman yhtäaikaisen keskittymisen kohteen hallitseminen näyttäisi vaativan vuosien harjoittelua, jossa harjoitellaan jazzmusiikin improvisointiin liittyviä valmiuksia. Valmiuksina voidaan ajatella esimerkiksi perinteen hahmottamiseen ja soittotekniikkaan liittyvää kokemusta, johon yhdistyy intuitiivinen muuntelu.

Analyysin keskiössä ovat musiikin ammattiopiskelijoiden ja opettajan haastattelut bändikurssilla yhdistettynä pääosin tutkimuskirjallisuuteen ja vertaisarvioituihin artikkeleihin. Analyysin keskiössä on jazzmusiikin oppimisen kehitykseen liittyvät asiat nimenomaan opettelemisen alkuvaiheessa. Juuri tästä syystä haastateltavat ovat valittu aloittavien opiskelijoiden keskuudesta. Haastateltavat olisivat voineet olla esimerkiksi myös pidemmälle edenneitä opiskelijoita, ammattimuusikoita tai opettajia. Tutkielman haastatteluissa olevien aloittavien opiskelijoiden vastaukset olivat joskus hieman epämääräisiä, koska he eivät välttämättä olleet aikaisemmin ajatelleet haastatteluissa kysytyjä kysymyksiä omalla kohdallaan. Toisaalta, mielestäni ryhmähaastattelun valinta ja ryhmähaastattelujen keskustelut auttoivat haastateltavia löytämään näkemyksiä asiaan liittyen. Jos haastateltavat olisivat olleet esimerkiksi opettajia, luulen, että epämääräisyyksiltä oltaisiin pitkälti välttytty.

Aihettani olisi mahdollista tutkia jatkossa monellakin erilaisella tavalla. Yhden esimerkin mainitsin jo liittyen haastateltavien valintaan: he olisivat voineet olla esimerkiksi pidemmälle edenneitä opiskelijoita tai opettajia. Tutkimusta voisi laajentaa myös otantaan liittyen tekemällä kyselyn useammalle opiskelijalle samasta aiheesta. Yksi vaihtoehto olisi myös tutkia aihetta enemmän musiikkianalyttisestä näkökulmasta.

Tutkielmani tuloksiin vaikutti varmasti oma aikaisempi kokemukseni jazzmusiikin opettelemisesta, soittamisesta ja opettamisesta. Haastattelujen kysymykset valikoituivat pitkälti sen perusteella, minkälaisia havaintoja tein kurssilla sivustakatsojana. Kurssilla tehdyt havainnot olisivat varmasti olleet erilaisia, jos en omaisi esimerkiksi ymmärrystä aloittelevien oppilaiden haasteista yleisesti. Myös

analyysiin vaikuttivat varmasti oma aikaisempi ymmärrykseni ja tietopohjani liittyen jazzmusiikin soittamiseen ja sen sisällä esiintyviin ilmiöihin. Yleisestikin ajatus nimenomaan toistuvista musiikillista ilmiöistä jazzmusiikin sisällä ei välttämättä ole jazzmusiikkia vähemmän kuunnelleelle ihmiselle kovin yksiselitteistä. Myöskään jazzimprovisaatioon liittämäni vertauskuva sen kielenomaisuudesta, tai ajatus sen harjoittelemisesta ensisijaisesti kuulonvaraisesti jäljittelemällä ei välttämättä olisi syntynyt pelkästään aineistoa tarkastelemalla ilman omaa kokemustani jazzmusiikin kuuntelemista ja soittamisesta. Olen siis kysynyt haastatteluissa asioita omaan kokemukseeni pohjautuen ja tehnyt analyysia omien kokemuksieni kautta. En kuitenkaan näe, että se huonontaisi tai värittäisi liikaa tämän tutkielman tuloksia.

Omien kokemuksieni mukaan aloittelevat jazzmusiikin oppimisesta kiinnostuneet soittajat ovat usein hämillään siitä, miten jazzmusiikin opettelemista kannattaisi lähestyä. Omien kokemuksieni mukaan jazzmusiikin pedagogiikka Suomessa on korkeatasoista, eikä minulla ole erityisesti jazzmusiikin soitonopettamiseen varsinaisia kehitysideoita. Omat kehitysideani tai näkökulmani liittyvät enemmän oppilaan omaan ajatteluun tai jonkinlaisen oppimisen esteen ylipääsemiseen harjoittelussa, jota opettaja voi mahdollisesti tukea. Esimerkiksi ajatus toistuvista ilmiöistä jazzmusiikin sisällä tai ajatus jazzmusiikin kielenomaisuudesta saattaa avata ymmärrystä jazzmusiikin soittamisen vapauksiin sekä rajoitteisiin liittyvästä luonteesta. Kuitenkaan, ymmärrys toistuvista ilmiöistä tai kielenomaisuudesta ei luultavasti avaudu ilman opettelijan lisääntyvää jazzmusiikin kuuntelua.

## LÄHTEET

- Alasuutari, P. (2011). Laadullinen tutkimus 2.0 (4. uud. p.). Tampere: Vastapaino.
- Besson, M., Chobert, J., & Marie, C. (2011). Transfer of training between music and speech: Common processing, attention, and memory. *Frontiers in psychology*, 2, 94. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2011.00094>
- Black, S. P. (2008). Creativity and Learning Jazz: The Practice of "Listening". *Mind, culture and activity*, 15(4), 279-295. <https://doi.org/10.1080/10749030802391039>
- Bligny, K. (2011). Jazz Aesthetic. Teoksessa Y.W. Page (toim.), *Icons of African American Literature: The Black Literary World* (s. 211-232). Englanti. ABC-CLIO.
- Brown, P. (2022). Connections between Speech Acquisition and the Jazz Language. *Jazz education in research and practice: a journal of the Jazz Education Network*, 3(1), 118-124. <https://doi.org/10.2979/jazzeducrese.3.1.08>
- Brown, P. (2022). Connections between Speech Acquisition and the Jazz Language. *Jazz Education in Research and Practice*, 3(1), 118-124. <https://www.muse.jhu.edu/article/844016>.
- Bollimbala, A., James, P. S., & Ganguli, S. (2021). Impact of Physical Activity on an Individual's Creativity: A Day-Level Analysis. *The American journal of psychology*, 134(1), 93-105. <https://doi.org/10.5406/AMERJPSYC.134.1.0093>
- Burton, G. (ei pvm.). Jazz Solo Improvisation with Gary Burton . <https://online.berklee.edu/takenote/jazz-solo-improvisation-with-gary-burton/>
- Coursil, J. (2015). Hidden principles of improvisation. *Sign systems studies*, 43(2-3), 226-234. <https://doi.org/10.12697/SSS.2015.43.2-3.05>
- Culicover, P. W. (2005). Linguistics, cognitive science, and all that jazz. *The Linguistic Review*, 22(2), pp. 227-248.
- Dahlhaus, C., & Oramo, I. (1980). *Musiikin estetiikka*. Helsinki: Suomen musiikkiteollinen seura.

- Eskola, J., & Suoranta, J. (2014). *Johdatus laadulliseen tutkimukseen*. Tampere: Vastapaino.
- Fletcher, M. (2019). What can everyday aesthetics teach us about jazz practice? *Jazz research journal*, 13(1-2), 33-50. <https://doi.org/10.1558/jazz.38246>
- Haerle, D. (1980). *The jazz language: A theory text for jazz composition and improvisation*. Florida: Studio 224.
- Hirsjärvi, S., & Hurme, H. (2000). *Tutkimushaastattelu: Teemahaastattelun teoria ja käytäntö*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Huovinen, E. (2010). Musiikillisen improvisaation psykologiaa. Teoksessa J. Louhivuori & S. Saarikallio (toim.), *Musiikkipsykologia* (s. 407-430). Jyväskylä: Atena.
- Johnson-Laird, P. N. (2002). How Jazz Musicians Improvise. *Music perception*, 19(3), 415-442. Haettu 25.5.2023 osoitteesta <https://doi.org/10.1525/mp.2002.19.3.415>
- Larson, S. (2005). Composition versus Improvisation? *Journal of music theory*, 49(2), 241-275. Haettu 25.5.2023 osoitteesta <https://doi.org/10.1215/00222909-008>
- Lehtinen, E., Vauras, M., & Lerkkanen, M. (2016). *Kasvatuspsykologia* (3., uudistettu painos.). Jyväskylä: PS-Kustannus.
- Linna, S. (2019). *McCoy Tyner, modal jazz, and the dominant chord*. Sibelius Academy. EST-julkaisusarja 50. Väitöskirja.
- Nettl, B., Wegman, R., Horsley, I., Collins, M., Cater, S., Garden, S., Seletsky, R., Levin, R., Crutchfield, W., Rink, J., Griffiths, P., & Kernfeld, B. (2001). Improvisation. *Grove Music Online*. Haettu 9.3.2018 osoitteesta <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000013738>
- Niiniluoto, I. (2002). Tieteen tunnuspiirteet. Teoksessa S. Karjalainen, V. Launis, R. Pelkonen & J. Pietarinen (toim.), *Tutkijan eettiset valinnat* (s. 30-41). Helsinki: Gaudeamus.
- Norgaard, M. (2011). Descriptions of Improvisational Thinking by Artist-Level Jazz Musicians. *Journal of research in music education*, 59(2), 109-127. Haettu 25.5.2023 osoitteesta <https://doi.org/10.1177/0022429411405669>
- Palmer, C. M. (2016). Instrumental jazz improvisation development: Characteristics of novice, intermediate, and advanced improvisers. *Journal of Research in Music Education*, 64(3). Haettu 5.3.2023 osoitteesta <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0022429416664897>
- Peltola, H. (2022). Musiikki ja luovuus. Teoksessa J. Louhivuori, S. Saarikallio & P. Toiviainen (toim.), *Musiikkipsykologia* (s. 349-368). Jyväskylä: Eino Roiha -säätö.
- Personality Hacker. (20.9.2014). Sensing vs Intuition | PersonalityHacker.com [Videotiedosto]. Haettu 1.3.2023 osoitteesta <https://www.youtube.com/watch?v=W9Fw-YpHoU8>

- Pressing, J. (2001). *Improvisation: methods and models*. Oxford Academic. Haettu 24.5.2023 osoitteesta  
<https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780198508465.003.0007>
- Ramalho, G., & Ganascia, J. G. (1994). Simulating creativity in jazz performance. *AAAI*, 94, 108-113). Haettu 24.5.2023 osoitteesta  
[https://www.researchgate.net/profile/Jean-Gabriel-Ganascia/publication/2671507\\_Simulating\\_Creativity\\_in\\_Jazz\\_Performance/links/02e7e51867c15dc574000000/Simulating-Creativity-in-Jazz-Performance.pdf](https://www.researchgate.net/profile/Jean-Gabriel-Ganascia/publication/2671507_Simulating_Creativity_in_Jazz_Performance/links/02e7e51867c15dc574000000/Simulating-Creativity-in-Jazz-Performance.pdf)
- Schiavio, A., & Benedek, M. (2020). Dimensions of Musical Creativity. *Frontiers in neuroscience*, 14, 578932. Haettu 25.5.2023 osoitteesta  
<https://doi.org/10.3389/fnins.2020.578932>
- Solli, M., Aksdal, E., & Inderberg, J. P. (2021). Learning Jazz Language by Aural Imitation: A Usage-Based Communicative Jazz Theory (Part 1). *The Journal of aesthetic education*, 55(4), 82-122. Haettu 25.5.2023 osoitteesta  
<https://doi.org/10.5406/jaesteduc.55.4.0082>
- Swanwick, P. K., & Swanwick, K. (2002). Musical Knowledge: Intuition, analysis and music education. <https://doi.org/10.4324/9780203424575>
- The Jazz Piano Site. (ei pvm.). *Tonal Harmony Vs Modal Harmony*.  
<https://www.thejazzpianosite.com/jazz-piano-lessons/modern-jazz-theory/tonal-harmony-vs-modal-harmony/>
- Toivanen, M. (1997). *Jazz luonnollisena systeeminä: Fenomenologis-semioottinen tutkielma jazzin merkityksestä*. Jyväskylän yliopisto. Musiikkitiede. Lisensiaatintyö.
- Tuomi, J. & Sarajärvi, A. 2011. *Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.
- Zangwill, N. (2014). Music, Metaphor, and Aesthetic Concepts. *The Journal of aesthetics and art criticism*, 72(1), 1-11. Haettu 25.5.2023 osoitteesta  
<https://doi.org/10.1111/jaac.12042>