

Nyhjää tyhjästä!

Aloitteleva jazzpianisti sointuhajotusten maailmassa

Aurora Hentunen

Opinnäytetyö

Lokakuu 2017

Kulttuuriala

Musiikkipedagogi (AMK), musiikin tutkinto-ohjelma

Tekijä(t) Hentunen, Aurora	Julkaisun laji Opinnäytetyö, AMK	Päivämäärä Lokakuu 2017
	Sivumäärä 39	Julkaisun kieli Suomi
		Verkojulkaisulupa myönnetty: x
Työn nimi Nyhjää tyhjistä! Aloitteleva jazzpianisti sointuhajotusten maailmassa		
Tutkinto-ohjelma Musiikin koulutusohjelma		
Työn ohjaaja(t) Korhonen, Ari		
Toimeksiantaja(t)		
<p>Tiivistelmä</p> <p>Tavoitteena oli etsiä tutkimuksen avulla pedagogista mallia, joka helpottaa voicingien haltuunottoa. Tässä aloittelevilla jazz-pianisteilla on usein vaikeuksia.</p> <p>Opinnäytetyöni tarkoituksena oli tutkia mahdollisuuksia sanoittaa ja analysoida jazz-opettajien hiljainen tieto sekä purkaa tiedot ja taidot osiin ja välittää nämä opiskelijalle nuotien ja ohjeiden avulla.</p> <p>Työni edustaa laadullista tutkimusta ja on toiminnallinen opinnäytetyö, joka perustuu neljän jazzpianistin/-opettajan haastatteluihin, jotka tehtiin Hollannissa Conservatorium van Amsterdamissa ja Groningenin Prince Claus –konservatoriossa. Haastatelluista Karel Boehlee ja Marc van Roon ovat kotoisin Hollannista ja David Berkman sekä Kevin Hays Yhdysvalloista.</p> <p>Tutkimuksen teoreettinen viitekehys muodostuu aikaisemmista tutkimuksista ja alan kirjallisuudesta.</p> <p>Opinnäytetyössä vertailtiin eri opettajien käsityksiä voicingien opettamisesta sekä tarkasteltiin heidän suosimiaan oppimiskäsityksiä.</p> <p>Tutkimustulokset ja johtopäätökset tukevat sekä aloittelevia jazz-pianisteja että heidän opettajiaan sointuhajotusten opiskelussa / opetuksessa.</p>		
Avainsanat (asiasanat) Jazz, sointuhajotukset, voicing, oppimiskäsitys, pedagogiikka, opetus, harjoittelu		
Muut tiedot		

Author(s) Hentunen, Aurora	Type of publication Bachelor's thesis	Date October 2017 Language of publication: Finnish
	Number of pages 39	Permission for web publication: X
Title of publication Start with nothing! Beginning jazz pianist in a world of voicings		
Degree programme Degree programme in Music		
Supervisor(s) Korhonen, Ari		
Assigned by		
Abstract <p>The aim of the thesis was to use research in order to find a pedagogic model that would make the utilization of voicings easier. This is something that beginning jazz pianists often struggle with. The purpose of the thesis was to examine whether the silent knowledge of jazz instructors could be verbalised and analysed and the knowledge and skills broken up into pieces so that they could be passed on to students through sheet music and instructions.</p> <p>The thesis had the approach of qualitative action research based on interviews with four jazz pianists/ piano teachers. The interviews were conducted in the Conservatory of Amsterdam and in the Prince Claus Conservatory in Groningen. The interviewees were Karel Boehlee and Marc van Roon from the Netherlands and David Berkman and Kevin Hays from the USA.</p> <p>The theoretical framework consists of earlier studies and literature of the field.</p> <p>The thesis compared different views that the instructors had about teaching voicings as well as examined their preferred learning theories.</p> <p>The results and conclusions of the study support beginning jazz pianists and their instructors in both learning and teaching voicings.</p>		
Keywords/tags (subjects) Jazz, voicing, learning theory, pedagogy, teaching, practising		
Miscellaneous		

Sisältö

1	Johdanto.....	2
1.1	Soittajan alkutaival	2
1.2	Opinnäytetyö: Miksi juuri sointuhajotukset?	3
1.3	Pedagoginen lähtökohta: Konstruktivistinen oppimiskäsitys	4
1.4	Käsitteet	7
2	Aineistonkeruu, analysointi, tiedon luotettavuus.....	11
2.1	Haastateltavat ja aineistonkeruu.....	11
2.2	Aineiston analyysi ja luotettavuuden arviointi	12
3	Teoreettinen viitekehys	14
4	Haastateltujen näkemyksiä sointuhajotusten harjoittelusta	17
4.1	Taustaa	17
4.2	Tarvittavat perustiedot ryhdyttäessä opiskelemaan jazz-voicingeja.....	17
4.3	Sointujen laajentaminen	20
4.4	Voiko harjoiteltavaa materiaalia paloitella?.....	24
4.5	Haastateltujen omat oppimistavat sointuhajotuksissa	26
4.6	Haastateltavien esikuvat	28
4.7	Suositteltavat oppimateriaalit	29
5	Johtopäätöksiä ja pohdintaa	31
	Lähteet.....	35
	Liitteet	39

1 Johdanto

1.1 Soittajan alkutaival

Aloitin pianonsoiton sylivauvana – aluksi jaloilla, koska sormet olivat liian hennot painamaan koskettimia. Katsoin äidin näyttämiä kuvia lasten nuottikirjoista ja soitin Suomen lipun, pupun tai mansikoita. Toisin sanoen aloitin soiton opiskelun tietämättäni täysin konstruktivistisen oppimiskäsityksen mukaan. Siinähan vauva nähdään aktiivisena toimijana, jolla on jo musiikillisia tietoja ja taitoja, vaikka hän ei millään tavalla pysty niitä osoittamaan. (Louhivuori-Paananen-Väkevä 2011, 121.) Jo pienen vauvan kuulon erottelutarkkuus on niin hyvä, että se riittää kaikkien musiikissa olennaisten peruspiirteiden havaitsemiseen (Mts. 122). Kun sylilapsi tutustutetaan musiikkiin, huomioon kannattaa ottaa myös nk. synestesia-ilmiö eli aistien sekoittuminen. Lapsi saattaa nähdä sävelet väreinä tai kokea äänet tilakokemuksena. (Schali, K. 2003.)

Kun olin 5-vuotias, isä käytti minut päiväkodista perjantaisin muiden lasten päivänien aikana yksityisessä pianokoulussa. 7-vuotiaana aloitin musiikkiopiston, jonka ohella päivät kuluivat musiikkiluokilla. Lukioon saakka opiskelin enimmäkseen klassista ja harrastuspohjalta, mutta 16-vuotiaana löysin ”oman juttuni”, kun aloitin vapaan säestyksen opiskelun. Harjoittelu Lappeenrannan Big Bandissa ja tutustuminen jazz-musiikin kokeneisiin osajiin ja opettajiin Imatran Big Band-kesäkursseilla toi yhä useammin mieleen, että rytmimusiikista saattaisi tulla ammattini.

Kuopion konservatorio vv. 2010-2013 antoi hyvän pohjan muusikon uralle, ja JAMK on laajentanut sitä myös pedagogisesti. Opettamisesta olen löytänyt onnistumista ja iloa, ja haluan sitä jatkaa. Edelleen opinnot Hollannissa Groningenin Prince Claus - konservatoriossa ja Amsterdamin Conservatorium van Amsterdamissa ovat olleet äärimmäisen antoisia. Siellä on kehittynyt ammatillinen ote soittamiseen ja opettamiseen sekä varsinkin jazz-musiikin tulkintaan kansainvälisessä ympäristössä alati vaihtuvien ulkomaisten huippuopettajien johdolla.

Aivan toisenlaista ammattilaisuutta ovat kehittäneet jo useina kesinä lukuisat hää- ja bilekeikat. Olen harjoittanut bändiä, kirjoittanut nuotteja, sovittanut biisejä, markkinoinut ja laskuttanut... Näiden kesien aikana olen oppinut paljon keikkamuusikoiden arjesta. Se on vaativaa ja kurinalaista, usein väsyttävää, mutta hyvin opettavaista ja kehittävää.

1.2 Opinnäytetyö: Miksi juuri sointuhajotukset?

Työni on luonteeltaan toiminnallinen opinnäytetyö. Tarkoitukseni on kehittää sen avulla soitonopettajien valmiuksia sointuhajotusten opettamisessa ja ohjeistaa opiskelijoiden harjoittelua.

Olen valinnut opinnäytetyöni aiheeksi systemaattisen lähestymistavan etsimisen kaksikätsisiin jazz-sointuhajotuksiin eli voicingeihin pianolle. Ennen kaikkea siksi, että opettajia ja opiskelijoita ohjaavaa materiaalia on vaikea löytää, se on hajanaista ja näin ollen opetustilanteissa hankalasti sovellettavaa. Halusin tutkia kokeneiden jazzopettajien lähestymistapaa voicingien opetukseen ja selvittää heidän pedagogisia lähtökohtiaan ja oppimiskäsitystä, joka on näiden pohjana. Haastattelujen avulla uskoin oppivani itse lisää asiasta ja tutkimuksen valmistuttua halusin välittää tiedon eteenpäin muille opiskelijoille ja opettajille.

Omat kokemukseni ja ylipäänsä oma historiani musiikin opiskelijana ja pikkuhiljaa myös opettajana taustoittavat selkeästi tutkimustani. Käyn siinä läpi asioita, jotka ovat (olleet) minulle henkilökohtaisesti hankalia ja/tai merkittäviä. Keskeisen osan opinnäytetyötäni muodostavat kuitenkin neljän kokeneen jazzpianistin ja –opettajan haastattelut. Hollannissa Amsterdamin konservatoriossa opettava Karel Boehlee ja Groningenin konservatoriossa opettavat Marc van Roon sekä amerikkalaiset vierailevat opettajat Kevin Hays ja David Berkman kertovat taustoistaan ja harjoittelustaan musiikkiharrastuksensa alkuaikoina ja oman muusikkoutensa löytämisestä, vertailevat erilaisia opetus- ja harjoitusmetodeja ja nostavat esille omia esikuviaan.

1.3 Pedagoginen lähtökohta: Konstruktivistinen oppimiskäsitys

Vauva-aikojeni jaloilla soittaminen perustui siis vaistonvaraisesti konstruktivismiin. Lähtökohtana oli se, että pieni lapsi huomasi, miten hän itse pystyy tuottamaan erilaisia ääniä pianosta ja kun hänelle esiteltiin erilaisia kuvia, hän oppi kuvaamaan niitä sävelinä. Hän oppi oman kokemuksensa kautta diskanttien ja basson sävel-erot, visuaalisesti mustat ja valkoiset koskettimet, motorisesti ensin jalkojen avulla sävelten tuottamisprosessin jne. Ja kaikki tämä täysin lapsen ehdoilla, vain silloin kun hän halusi ja vain niin kauan kuin hän halusi. Ilman opetusta ja ilman paineita.

Ala- ja yläluokilla konstruktivistiset periaatteet alkoivat näkyä jokapäiväisessä oppimisessä ja opetuksessa. Omassa lukiossani (Lappeenrannan Lyseon lukio), josta kirjoitin ylioppilaaksi v. 2010, oli tehty laaja, kaikkia opetusaineita koskeva konstruktivistinen opetuskokeilu, jonka hyväksi havaitut tulokset jättivät kouluun pysyvän konstruktivistisen opetus-/oppimiskulttuurin. Tämä sopi itselleni erityisen hyvin ja se on toiminut myös ohjenuoranani itse opettaessani. Kun keskiössä on oppilas, hänen oma motivaationsa ja aktiivisuutensa uuden oppimisessa ja päämäärien asettamisessa, opettaja ei ohjaile häntä liikaa haluamaansa suuntaan, vaan antaa asiantuntijana juuri sitä tukea, mitä kyseessä oleva oppilas tarvitsee. Edellä mainitut periaatteet ovat aivan samat riippumatta siitä opiskellaanko matematiikkaa, kieliä, käsitöitä vai pianon soittoa.

Opin näin ollen jo kouluaikana ottamaan vastuuta omasta opiskelustani, käyttämään käsitekarttoja, etsimään tietoa eri tavoin ja erilaisista lähteistä. Opin käyttämään omia vahvuuksiani oppijana hyväksi, opin luottamaan omaan oppimistyyliini. (Olen oppimistyylyiltäni osallistuva aktivisti, pragmaatikko, toteuttaja ja oman tieni kulkija.) Opin, että asioiden syväoppiminen on tärkeämpää kuin niiden ulkoa oppiminen ja kokeissa mahdollisesti hyvien arvosanojen saaminen. Sain koulussa tuntuman itseohjautuvaan oppimiseen, joten minusta tuli autonominen ja (ehkä liiankin) kriittinen opiskelija korkeamman asteen opinnoissa. Minulle tieto ei ole arvokasta, vaan ikävyyttävää, jos se tulee liian usein suoraan siirrettynä opettajalta tai jos sen on oltava

toistettavaa ja opettajan mallin mukaista, niin kuin behavioristinen oppimiskäsitys edellyttää. Kuten edellä olevasta ilmenee, sekä oppiminen että opettaminen on minun kohdallani ollut palkitsevinta nimenomaan konstruktivistiseen oppimiskäsitykseen perustuen. Siihen nojautuen olen opettanut pianonsoittoa alle kouluikäisille, alakouluikäisille, yläluokkalaisille, lukiolaisille sekä aikuisille.

Konstruktivismiin isän Piaget'n mukaan opettajan on aina otettava huomioon lapsen yksilöllinen kehitysvaihe, jolloin häntä pystyy tukemaan oppimisprosessissa kohti itsenäisyyttä erilaisten harjoittelutapojen, keskustelujen, kysymysten ja palautteen avulla. Sekä opettaja että oppilas reflektovat toimintaa. Opettaja ei ole kaikkietävä käskijä, vaan suuntaa ja virikkeitä antava ohjaaja eikä oppilas ole passiivinen tiedon vastaanottaja, vaan aktiivinen oman tietonsa rakentaja. Hänellä on omia ennakkokäsityksiään, jotka perustuvat hänen oppimishistoriaansa ja henkilökohtaisiin ominaisuuksiinsa ja tästä lähtökohdasta hän konstruoi tietopohjaansa eteenpäin. (Juntunen-Nikkanen-Westerlund 2013, 59-61; Rauste-von Wright-von Wright 1994, 157-158.)

Jos opettaja on ammattitaitoinen, hän kykenee arvioimaan sekä oppilaan kehitystason että edellytykset, osaa motivoida opiskelijaa, kehittää hänessä myönteisiä asenteita ja käyttää soveltaen monipuolisia työtapoja. Tällöin opettaja on mukana oppilaan koko persoonan kehittämässä. Usein opettajan ammattitaito tulee ilmi esimerkiksi eriyttämisessä, spontaanissa tilannekohtaisessa opetuksessa ja arviointikyvyssä. Varsinkin pienimpien oppilaiden kohdalla emotionaalisten toimintojen ja liikkeen sekä leikin yhdistäminen kokonaisvaltaisesti on jopa tärkeämpää kuin kognitiivisten toimintojen korostaminen. (Louhivuori ym. 2011, 386-387; Huovinen 2015, 81.)

Haastatelluista opettajista Marc van Roon painottaa oppijan oppimistyylin tärkeyttä. Hän viittaa David Kolbin oppijamalliin, jonka mukaan esimerkiksi aktivisti, teoreetikko, pragmaatikko ja pohdiskelija oppivat eri tavoin. (McLeod, S. 2010.) Nykyään oppimistyylien tutkimus on johtanut toisaalta niiden sekoittumiseen ja

toisaalta erilaiseen luettelointiin, mutta oleellista on, että tietoisuus omasta oppimistyylistä on ehdottoman tärkeää sekä opiskelijalle itselleen että häntä opettaville opettajille. Marc van Roon haluaa heti yhteistyön alkaessa tietää opiskelijoidensa oppimistyylin ohella heidän persoonalliset piirteensä. Ovatko he luonteeltaan innostuvia vai huolestuvia, ovatko he eloisia, neuroottisia, hiljaisia, ujoja... Van Roonin mukaan opettajan täytyy sopeuttaa opetuksensa näiden piirteiden mukaan. Tässä tulee selkeästi esille van Roonin konstruktivistinen opetuskulttuuri.

Konstruktivistinen oppimiskäsitys korostaa mm. **useampien aistien käyttöä** oppimistapahtumassa. Tästä syystä olen harrastanut pienimpien oppilaiden kanssa piirtämistä ja värittämistä oppituntien aikana. Lapsi väritti nuottivihon kuvia ja jollei niitä ollut, piirsimme niitä yhdessä itse. Väsymyksen yllättäessä kehotin lasta piirtämään jonkin eläimen nuottivihkoonsa, ja kerran tällaisen tuokion tuloksena lapsi soitti minulle piirtämänsä vihaisen mustekalan. Äänen tuottamiseen lisättiin **visuaalinen** elementti seuraamalla vasaroiden liikkumista pianon sisällä. **Tuntoaisti** otettiin mukaan asettamalla kädet pianon kielille tuntemaan soiton aiheuttama värähtely.

Tuloksesta **palkitseminen** yhdistetään yleensä behavioristiseen oppimiskäsitykseen, mutta se sopii myös konstruktivismiin, kun ei palkita vain näkyvästä edistymisestä, vaan esimerkiksi lapsi saa kissatarran yhteisen onnistuneen musiikkituokion jälkeen.

Erilaiset muisti- ja sanapelit toimivat poikkeuksetta **motivoivasti**. Olen itse tehnyt muistipelin, jonka korteissa on nuotteja ja taukomerkkejä. Lapsen tuli yhdistää samanarvoinen nuotti ja tauko, ja toisessa tekemässäni muistipelissä korteissa oli nuotin nimi, joka piti yhdistää korttiin, jossa sama nuotti oli piirretty viivastolle.

Teini-ikäisten soitto-oppilaiden kohdalla **sosiaalisen konstruktivismin** periaatteet (yhteisoppiminen, bändisoitto) toimivat erityisen hyvin. Tietokoneavusteinen opetus,

oppilaan ”omat biisit” ja improvisointi yksin ja ryhmässä tuovat oppilaalle iloa ja uskoa itseen. (Tynjälä 1999, 39.) Mallioppiminen, vertaistuki sekä vuorovaikutus lisäävät opiskelumotivaatiota ja parantavat tuloksia. Oppilaat eivät harjoittele tulevaisuutta varten, vaan heitä rohkaistaan musiikin tuottamiseen tässä ja nyt. (Juntunen ym. 2013, 56, 66.) Saarikallio lainaa Arnettin artikkelia, jonka mukaan musiikki tukee teini-ikäisten sosialisatiokehitystä useammalla osa-alueella. Se viihdyttää, tarjoaa voimakkaita elämyksiä, se tukee selviytymiskäyttäytymistä, identiteetin muodostumista sekä identifioitumista nuorisokulttuuriin. (Saarikallio/Louhivuori ym. 2011, 222.)

Myös musiikin opetuksessa korostetaan nykyään kaikilla tasoilla erityisesti opettajan ja oppilaan vuorovaikutusta ja kohtaamista. Ei lähdetä liikkeelle toteuttamaan opetusohjelmaa tai tietynlaista menetelmää, vaan oppilas koetaan toimivana ja omaan kehitykseensä aktiivisesti vaikuttavana persoonana. Eritasoiset musiikinopiskelijat voivat toisinaan heittäytyä jopa **radikaaliin konstruktivismiin**: Lähteä tuottamaan omalta kuulostavaa musiikkia ilman sääntöjä ja ohjeita. (Tynjälä 1999, 39.)

1.4 Käsitteet

Musiikissa ja etenkin jazz-musiikissa on paljon vakiintuneita termejä, jotka on lainattu englannin kielestä. Luetteloin mielestäni tärkeimmät ja vieraimmat käsitteet lukijalle, jotta tekstin ymmärtäminen helpottuisi.

Boogie woogie – Pianolla esitettävä bluesin muoto, joka syntyi 1920-luvulla. Soittaja luo säännöllisen bassokulun ja koristelee kulkua oikean käden diskantti-improvisatiolla, luoden eräänlaisen kontrapunktin (McRae 1987, 348).

Blokkisoinnutus (Block chord voicing) – Tekniikka, jolla kappaleen melodian jokainen sävel soinnutetaan (Tabell 2010, 158).

Chord Scale system – Jokaisella soinnulla on oma asteikkonsa, joka rakentuu sointusävelien lisäksi lisäsävelistä. Kts. myös moodi.

Diskantti – korkeammista sävelistä käytetty yleisnimitys, normaalisti oikean käden osuus (TMT1 1983, 84).

Drop 2 – sointuhajotus, joka on rakennettu tiputtamalla soinnun toiseksi ylin ääni oktaavia alemmaksi (Santisi 1993, 33).

Fraseeraus – Yksittäisten säkeiden yhdistäminen kokonaisuuksiksi ja niiden vastavuoroisella tasapainottamisella artikulaation ja dynamiikan avulla (TMT1 1983, 115).

Funktionaalinen harmonia – perustuu asteikon sointuasteisiin ja niiden tehoihin (Tabell 2010, 20).

Harmonia – Useiden yhtä aikaa soivien ja erikorkuisten äänien käyttö. Syntyy yleensä kontrapunktin seurauksena (TMT1 1983, 144).

Horizontaalinen – Musiikillisten elementtien lineaarinen, vaakasuora aikajanan tarkastelu. Vastakohtana vertikaalinen. (Tabell 2010, 159.)

Improvisointi – musiikinharjoittamisen muoto, jossa luominen ja esittäminen tapahtuvat yhtenä ja samana spontaanina aktina (TMT1 1983, 166).

Intervalli – Kahden yhtäaikaisen tai peräkkäisen nuotin välinen etäisyys. Esim. terssi, kvartti, kvintti, septimi (TMT1 1983, 168).

Jazz – Moniin eri tyyliin haaroittunut amerikkalaisperäinen musiikki, jonka merkittävin piirre on runsas improvisointi (Kornreich-Broido 1981, 63).

Kolmimuunteisuus - Eräs rytmimusiikin tärkeistä piirteistä. Perussykkeen alijakojen iskulliset sävelet tulkitaan kestoaltaan pidemmiksi kuin iskuttomat sävelet (Joutsen-virta-Perkiömäki 2007).

Kontrapunkti – Polyfonisen äänenkuljetuksen oppi tai taito (oppi melodisesti itsenäisten äänten yhteensulautumisesta moniääniseksi kudokseksi) (TMT1 1983, 220).

Kromatiikka – Melodia- ja sointusävelet, jotka ovat diatonisessa säveljärjestelmässä asteikon normaaleista sävelistä muuntamalla johdettuja säveliä. Oktaavin laajuinen täydellinen kromaattinen asteikko sisältää 12 puolissävelaskelta. (TMT1 1983, 228.)

Kvarttipino – kvartti-intervalleista koostuva sointuhajotus.

Käännös – Intervallin tai soinnun käännös. Sointu on käännetty silloin, kun jokin muu soinnun sävelistä kuin pohjasävel on alimpana (Kornreich-Broido 1981, 85).

Lead sheet – Ns. Komppilappu. Tiivistetty partituuri, joka yleensä sisältää ainoastaan välttämättömimmät tiedot, kuten melodian ja harmonian sointumerkkeinä.

Left hand -voicing – Neliääninen vasemman käden sointuhajotus. Hajotuksessa soinnun pohjaääni korvataan useimmiten terssillä, septimillä tai noonilla.

Lisäsävel – Yleensä nelisoinnuissa esiintyvät muunnettavat sävelet: 9, 11 ja 13 (Joutsenvirta-Perkiömäki 2007).

Modaalinen musiikki – Moodeihin perustuva harmonia. 1. astetta ei voida korvata muilla asteilla, kuten funktionaalisessa harmoniassa, ja dominanttifunktiota pyritään välttämään (Tabell 2010, 108).

Moodi – Ns. kirkkosävellaji, josta myöhemmin kehittyi duuri-mollitonalityetti. Jokainen moodi sisältää terssin lisäksi sävelen (ns. Karakterisävel), joka erottaa moodit toisistaan (Tabell 2010, 106).

Muunnesävel – Asteikkoon kuulumaton sävel. Muunnesävelet ovat duuri- tai molliasteikon sävelistä kromaattisesti muunnettuja säveliä (Joutsenvirta-Perkiömäki 2007).

Orkestrointi – Yhtyeelle sävelletyn teoksen yksityiskotien ja osuuksien määrääminen tai jakaminen eri soitinten osalle (TMT2 1983, 168).

Pohjaääni – Soinnun alin ääni, jonka mukaan sointua yleensä kutsutaan (Esim. C7).

Puhallinsektio – Useammasta kevyen musiikin puhallinsoittajasta muodostuva ryhmä.

Rootless voicing – Pohjaääneton nelisointu.

Saundi/Soundi – Äänenlaatu, johon voivat vaikuttaa mm. tekniikka, tyylilaji sekä omat mieltymykset ja soittotavat (Annala 2007, 65).

Shell voicing – Sisältää usein melodian lisäksi vain soinnun perusrungon, johon soittaja edetessään voi lisätä lisäsäveliä. Äänenkuljetuksellisesti tekniikka on hyvin selkeä, ja sitä kuulee usein bebop-musiikissa. (The Jazz Resource 2008.)

Sointuhajotus – Kts. Voicing

Sointumerkki – Yleensä melodian ylle kirjoitettu merkki. Ilmaisee lähimmän käytettävän asteikon, joka vastaa soinnun säveliä ja antaa sävelmateriaalia improvisointiin. Esim. Cmaj7, Dm13, Bb9 (Tabell 2010, 69).

Sointukierto, Sointukulku, Sointuprogressio – Sointujärjestys. Useita kertoja toistettava sointurakenne, jossa soinnut seuraavat toisiaan ennalta määrättyssä peräkkäisessä järjestyksessä (Huovinen 2015, 283).

Sointurunko – Rakentuu soinnun pohjaäänien lisäksi karaktäärisävelistä eli terssistä (3) ja septimistä (7) (Tabell 2010, 134).

Swing – Jazzille ominainen rytmien eloisuus tai imu, joka syntyy vaistonvaraisesti. Voi tarkoittaa myös 30-luvun puolivälissä suuren suosion saavuttanutta tyyliä. (McRae 1987, 350.)

Synkopointi – Heikkojen tahdinosien korostaminen tai iskun väliaikainen siirtyminen (Jere Laukkanen, 2007).

Sävelkulku – Peräkkäisten sävelten muodostama jakso (Suomisanakirja.fi 2010).

Tritonus – Vähennetty kvintti / ylinouseva kvartti.

Transkriptio – Kuullun musiikin kirjoittamista nuoteiksi.

Vertikaalinen lähestymistapa – Musiikillisen tapahtuman päällekkäisten elementtien pystysuora tarkastelu mahdollisimman lyhyellä aikajanelalla (Tabell 2010, 162).

Voicing – Soinnun sävelet pyritään hajottamaan eri tavalla kuin pinoamalla ne terssi-pinoon käyttämällä usein eri oktaavialoja (Tabell 2010, 94, 161).

Vähennetty asteikko (Diminished scale) – Ns. Dimi-asteikko, jonka joka toinen intervalli on kokosävelaskel ja joka toinen puolisävelaskel. 3., 5. ja 7. moodi ovat siten samoja asteikkoja (Tabell 2010, 73).

Ylärakennesointu (Upper structure chord) – Soinnun perusrungon (1,3,7) yläpuolelle muodostuva kolmisointu soinnun lisäsävelistä (Tabell 2010, 163).

Äänenkuljetus – Sointuprogressiossa soinnun väliäänien mahdollisimman sujuva kuljettaminen soinnulta toiselle (Tabell 2010, 163).

2 Aineistonkeruu, analysointi, tiedon luotettavuus

Opinnäytetyöni on toiminnallinen opinnäytetyö, joka edustaa laadullista tutkimusta. Sen tarkoitus on selvittää, miten pianistit opiskelevat jazzin sointuhajotuksia ja miten tähän prosessiin opettaja voi parhaalla tavalla vaikuttaa. On myös tärkeää tietää, mihin oppimiskäsitykseen oppiminen/opettaminen tukeutuu. Antavatko oppikirjat/opaskirjat ja opettajat selkeitä malleja, menetelmiä, rakenteita tai ohjeita, jotka oppilaat ensin ottavat haltuun (behavioristinen lähtökohta) vai lähdetäänkö liikkeelle mahdollisimman pienellä teorialla ja ohjaamisella, jolloin vasta-alkajat etenevät motivaationsa, persoonallisuutensa, lähtökohtiensa ja luovuutensa kannustamina (konstruktivistinen lähtökohta)? Haastattelin tutkimustani varten neljää jazz-opettajaa, ja näiden haastattelujen pohjalta analysoin ja raportoin heidän näkemyksistään voicingien opettamisesta. Haastatteluja täydentävät lähdeaineistot, ennen kaikkea aiemmat tutkimukset, oppikirjat, videoidut oppitunnit ja työpajat.

2.1 Haastateltavat ja aineistonkeruu

Haastateltavat muusikot/opettajat olivat **Karel Boehlee**, **David Berkman**, **Marc van Roon** sekä **Kevin Hays**. Karel Boehlee (s. 1960) on hollantilainen pianisti, joka toimii jazz-osaston pianon tuntiopettajana Amsterdamin konservatoriossa. Hänen hienova-raista kosketustaan ja harmonian käsittelyä arvostetaan ympäri maailmaa, varsinkin Japanissa ja Koreassa. David Berkman (s. 1958) on amerikkalainen jazzpianisti, joka tällä hetkellä opettaa New Yorkissa Queen's Collegessa. Hän on myös julkaissut kirjoja musiikinopiskelijoille. Den Haagista lähtöisin oleva Marc van Roon (s. 1967) opettaa pääsääntöisesti Groningenin konservatoriossa Hollannissa ja hänen musiikkinsa on menestynyt erittäin hyvin varsinkin Aasiassa. Newyorkilainen jazzpianisti Kevin

Hays (s. 1968) tunnetaan parhaiten omasta sekä Bill Stewartin triosta. Kaikki haastattelut ovat opettajuutensa ja muusikkoutensa ohella myös sovittajia ja säveltäjiä. He ovat soittaneet lukuisien nimekkäiden jazzmuusikoiden kanssa ympäri maailmaa sekä äänittäneet runsaasti albumeja.

Tarkoitus on nimenomaan saada haastateltavilta omakohtaisiin kokemuksiin perustuvia vastauksia ja henkilökohtaisia näkemyksiä verrattaviksi teoreettiseen viitekehykseen. (Haastattelujen kysymysrunko on opinnäytetyön liitteenä.) Haluan sekä valottaa maineikkaiden opettajien työtapoja että löytää ohjeita eritasoisten jazz-oppilaiden opetukseen.

Olen tallentanut haastattelut autenttisesti digitaalisena nauhoituksena, joka mahdollistaa paluun aineistoon eli sen tietojen tarkistamiseen jälkeinpäin. Tallenne säilyttää myös äänenpainot, tauot yms. ulkotekstilliset seikat, mikäli niihin on myöhemmin syytä palata. Haastatteluista tein litteroinnit eli muutin ne tekstimuotoon.

Haastattelujen lisäksi olen tutkinut asiaan liittyvää kirjallisuutta, joka toimii työn teoreettisena viitekehyksenä. Olen myös tutustunut oman opiskeluni ohella lukuisiin eri jazz-opettajien opetustuokioihin mm. youtuben avulla.

2.2 Aineiston analyysi ja luotettavuuden arviointi

Tutkimusaineisto eli haastattelut on äänittämisen jälkeen litteroitu ja sen jälkeen sisällöllisesti eritelty ja sijoiteltu ryhmiin, koska sisällön analyysissä pyritään saavuttamaan systemaattinen ja kattava kuvaus aineistosta. Aineiston keruu ja analyysi on tapahtunut tekijän ja aineiston vuorovaikutuksessa. Analyysin jälkeen tieto on koottu johtopäätöksiksi. Kyseessä on aineistopohjaisen teorian mukainen työskentely, joka perustuu siihen, että ilmiöt ovat koko ajan muuttuvia. (Seitamaa-Hakkarainen, P. 2014.)

Opinnäytetyöni on siis toimintatutkimus ja se edustaa kvalitatiivista tutkimuskenttää. Perusluotettavuusmittarit eli reliabiliteetti (pysyvyys) ja validiteetti (pätevyys) ovat alun perin kotoisin kvantitatiivisesta tutkimussuunnasta ja luonnontieteestä, joten niitä ei voi käyttää laadullisen tuloksen arviointiin eikä varsinkaan toimintatutkimukseen. (Kananen 2014, 125-126.)

Kvalitatiivisen tutkimuksen arviointiperusteina toimivat ennen kaikkea **aineiston riittävyys**, **analyysin kattavuus** sekä **analyysin arvioitavuus** ja **toistettavuus**, joiden pohjalta tarkastelen myös oman opinnäytetyöni luotettavuutta (Kananen 2014, 131).

Mitä **aineiston riittävyteen** tulee, harkitsin alun perin 5-6 haastattelun tekemistä, mutta huomasin jo kolmannen haastattelun kohdalla useiden näkemysten ja mielipiteiden tukevan kahdessa edellisessä haastattelussa saamiani vastauksia. Neljäs haastattelu vakuutti saturaation tapahtuneen eli ratkaisevasti uusia asioita ei siinä tullut ilmi. Tästä syystä päätin, että neljä haastattelua riittää. (Ruohonen-Rissanen-Manninen, 2010.)

Analyysin kattavuus perustuu haastattelujen läpikäymiseen useita kertoja, niiden tarkasteluun rinnakkain sekä informaation luokitteluun, jota kautta päästään synteesiin. Toimintatutkimuksessa tavallinen syklinen malli, jossa vuorotellen kerätään uutta informaatiota ja verrataan sitä aikaisemmin saatuun sekä analysoidaan siis useampaan kertaan, tuo mukanaan luotettavuutta.

Sekä **arvioitavuus** että **toistettavuus** toteutuvat ennen kaikkea aineiston tarkalla dokumentaatiolla. Olen äänittänyt haastattelut, litteroinut ne sanatarkasti sekä toimitanut ne haastatelluille tarkastettaviksi ja kommentoitaviksi/hyväksyttäviksi. Näiden toimenpiteiden kautta toimintatutkimus saa luotettavuutensa (credibility). (Kananen

2014, 131-135.) Autenttinen tallentaminen takaa objektiivisuuden, analyysin syvällisyyden, tarkistettavuuden ja vertailtavuuden. Aineistoon on helppo palata ja sitä on mahdollista jälkikäteen tarkistaa. (Kananen 2015, 156.)

Konstruktivistisen luonteensa takia toimintatutkimuksen tulkintoja on usein monia. Tulkinnat saavat kuitenkin perustua vain aineistoon ja tutkijan eettisten periaatteiden mukaisesti tutkijan täytyy pitää omat mielipiteensä erillään analyysia tehdessään. Tästä huolimatta laadullinen tutkimus ja varsinkin toimintatutkimus on aina ”tutkijan näkemys ilmiöstä”. Tätä ilmiötä toimintatutkimuksessa ei pyritä yleistämään, vaan ymmärtämään ja selittämään. (Kananen 2014, 136-137.)

3 Teoreettinen viitekehys

Valitettavasti jazzin voi katsoa sijoittuvan musiikkikulttuurissamme nykyään marginaaliin, koska tämä tyylilaji koetaan usein liian haastavaksi. Monet jazzin elementit olisivat kuitenkin omiaan monipuolistamaan kaikenlaisen musiikin opetuksen sisältöjä, esimerkiksi erityisesti improvisoinnin harjoittamisessa. Improvisoinnin kokeilu aukeaa helposti eivätkä harjoitukset edellytä kokemusta jazz-musiikin teoriasta eikä hyvää soittotaitoa. (Juntunen ym. 2013, 292-293.)

Poutiaisen mukaan improvisoinnin opetus antaa oppilaalle rohkaisevia kokemuksia ja motivoi näin soittajaa, kun musiikista tulee ”omempaa” (Mts. 294).

Hal Crook lähestyy kirjassaan improvisaation eli jazzin alkeiden opetusta varsin behavioristisesti. Hänen mielestään opiskeltavat asiat pitää jakaa pienempiin osiin ja keskittyä jokaiseen osaan erikseen (”One step at a time”). Yhdistämällä improvisoinnissa kurinalaisuuden, tekniikan, luovuuden ja intuition hän on kehittänyt oman lähestymistavan jazzin opiskeluun. (Crook 1991, 10.) Hyvin pian Crook kuitenkin toteaa, että

opettaja pystyy antamaan vain esimerkkejä, ideoita ja materiaalia ja sen jälkeen oppilaan täytyy itse improvisoida vapaasti korvaa ja intuitiota käyttäen. Hän siis siirtyy konstruktivistiseen työskentelyyn. (Juntunen ym. 2013, 10-12.)

Stephen Nachmanovich puolestaan korostaa opiskelijassa olevan tiedon vapauttamista käyttöön eikä systemaattista opetusta. Hänen mielestään improvisaatio ei ole kevyttä mielen leijuntaa, vaan se tulee eri lähtökohtien kautta (esimerkiksi keskustelu, liike, politiikka...) lähelle tiedettä. Hänen oppimiskäsityksensä on selkeästi konstruktivistinen, kun hän antaa ohjeeksi opiskeluun tekemisen, testaamisen, korjaamisen ja muuttamisen jatkumon, joka mieluiten tapahtuu vuorovaikutuksessa muihin. (Nachmanovich, S. 2009.)

Pedagogiikkaa jazzin aloittelijatasolle ei ole vielä tarpeeksi kehitetty sen enempää Suomessa kuin ulkomaillakaan ja hyvää materiaalia jazzin soittoharjoituksia varten on julkaistu vain vähän. Poutiainen suosittelee kaikille yleisteokseksi Mark Gridleyn Jazz Styles: History and Analysis (2002), jonka avulla pääsee asiaan sisälle. (Juntunen ym. 2013, 295.) Perinteisesti jazzmuusikot ovat saaneet oppinsa suoraan opettajiltaan ja esikuviltaan eli heillä on ollut pelkästään henkilökohtainen vastuu omasta oppimisestaan. Tie jazzmuusikoksi on siis ollut yleensä hyvin yksilöllinen ja yksinäinen. (Vrt. Berliner, 1994.)

Poutiaisen mielestä institutionaalinen jazzkoulutus on sekä teorian että soiton osalta haasteiden edessä. Pitkään käytetty pedagoginen lähestymistapa (chord-scale system) pohjaa välttämättä hallittaviin asteikkoihin. Tätä lähestymistapaa on kuitenkin ryhdytty kritisoimaan. Erityistä kritiikkiä saa osakseen kymmenien tai jopa yli sadan erilaisen asteikon hallinnan haaste. Lisäksi modernissa jazz-improvisoinnissa ei enää suosita vain puoli- tai kokosävelaskeleen kokoisia asteikkoliikkeitä. Tämän katsotaan köyhdyttävän melodiakaaria. Näin ollen asteikkojen ohella tai jopa niiden sijasta tulisi opettaa vaikkapa sointusävelillä improvisointia. (Poutiainen/Juntunen ym. 2013, 295-296.) Amsterdamin konservatoriossa Karel Boehlee opettaa opiskelijoita lähestymään

soolon melodialinjoja käyttämällä kappaleen asteikkojen mukaisia intervaleja ja niiden käännöksiä. Tällöin soitosta tulee yllätyksellisempää ja se helpottaa laajemman rekisterin käyttöä.

Poutiainen suosittelee improvisoinnin ja jazzin alkajatason opiskelijalle kolmisointujen laajentamisen nelisointuihin lisäämällä neljännen (eli ns. septimin) sävelen kolmisoinnun yläpuolelle nuottiviivastolle, jolloin laajempi sointu on myös helpompi hahmottaa visuaalisesti (Mts. 297).

Poutiainen korostaa, että nuottikuva ei saa tulla liian tärkeäksi, vaan eri osuudet tulisi omaksua kuulonvaraisesti opettajan esimerkistä ja ulkoa. Hänen mielestään tämä menetelmä on sekä toiminnallinen että innostava. (Mts. 303.) Tätä menetelmää käytetään mm. Amsterdamin konservatoriossa ensemble-harjoituksissa niin, että ensin kuunnellaan opeteltava kappale 1-2 kertaa, jonka jälkeen opettajan johdolla pilkotaan kappale osiin ja kaikki harjoittelevat yhdessä sekä melodian että harmonian. Esimerkiksi basistin on opeteltava myös soittamaan kappaleen melodia. Käytössä ei ole minkäänlaista notaatiota.

Huovinen taas on sitä mieltä, että nimenomaan eri sävellajit läpikäyvä harjoittelutyö kuuluu jazzmuusikolle ja improvisointi perustuu aina tiettyyn materiaaliin, joka soittajan täytyy hallita. Hän itse on aloittanut harjoittelemalla improvisaatioon sopivia musiikillisia malleja ja materiaaleja: sointeja, asteikkoja ja rytmisiä aihioita. Niiden harjoittelu on ollut hänen mielestään vapauttavaa ja hyödyllistä. (Huovinen 2015, 78-79.)

4 Haastateltujen näkemyksiä sointuhajotusten harjoittelusta

4.1 Taustaa

Ari Poutiainen korostaa, että jazzmusiikkiin tutustuminen on syytä aloittaa soittoharjoituksin. Jazzin soittaminen ei edellytä sen historian ja eri tyylien tuntemista eikä Poutiaisen mielestä ole olemassa vain yhtä oikeaa tapaa jazzin improvisointiin. (Juntunen ym. 2013, 296.)

Kevin Hays, Marc van Roon sekä Karel Boehlee aloittivat kaikki klassisen pianon soittolla. Marc sai oppia jazziin muusikkoisältään, kun taas Karel opiskeli itsenäisesti kotonaan kuuntelemalla ja kokeilemalla. Kevin aloitti jazz-opintonsa varhaisessa teini-iässä kesäkurssien ja opettajan avulla. David Berkman aloitti sekä klassisen että jazzin opiskelun n. kymmenvuotiaana. Aluksi hän ei ottanut opintoja mitenkään vakavasti, mutta siirryttyään Bostonissa sijaitsevaan Berklee College of Musiciin hän aloitti järjestelmällisen opiskelun jazzmusiikin parissa n. 20-vuotiaana. Hän ei ollut enää kiinnostunut klassisesta pianosta, vaan halusi ”paeta” sitä jazzmusiikkiin. Jazzissa häntä kiehoi sen hulluttelu ja taiteellisuus sekä afro-amerikkalainen tyyli, jonka ympäröimänä hän kasvoi kotonaan Clevelandissa.

4.2 Tarvittavat perustiedot ryhdyttäessä opiskelemaan jazz-voicingeja

Van Roon korostaa heti opiskelun alkuvaiheessa opiskelijan persoonallisuuden merkitystä harjoittelussa ja esimerkiksi voicingien haltuunotossa. Hänen kokemuksensa mukaan jotkut opiskelijat oppivat parhaiten tekemällä (Pegg, M. 2017), toiset reflektoidulla, jotkut lähtevät liikkeelle hyötynäkökohdista ja toiset ovat hyvin systemaattisia. Jälkimmäisiä shell voicings -tekniikka auttaa opiskelussa eniten, koska he tarvitsevat malleja ja järjestelmiä ryhtyessään työhön. Ne opiskelijat, jotka haluavat lähteä liikkeelle omista mahdollisuuksistaan liikkua koskettimistolla ja ne opiskelijat, jotka hakevat soinnuista omia merkityksiä ja itselleen olennaisia seikkoja, eivät läheskään aina ymmärrä shell voicingien merkitystä.

Poutiainen pitää jazzin soittoharjoitusten aloittamista ryhmässä täysin mahdollisena, vaikka yleensä yksilöopetus on ollut tavallisempaa. Hän pitää parhaana keskittyä kerralla vain tiettyihin jazzin ominaispiirteisiin, kuten improvisointiin, synkopointiin tai nelisointuihin perustuvaan harmoniaan. Luonnollisesti harjoituksia täytyy yksinkertaistaa. (Juntunen ym. 2013, 296.) Hän kuvaa sointuihin ja niitä vastaaviin asteikkoihin perustuvaa lähestymistapaa samoin kuin kolmimuunteista fraseerausta liian haasteellisiksi, koska nämä vaativat suurempaa teoreettista ja teknistä tietoa ja osaamista. (Mts. 297.) Hänen mielestään jazzille tunnusomaisen swing-fraseerauksen voi opintojen alussa jopa unohtaa. Myös jazzille ominainen nelisointuharmonia on Poutiaisen mukaan helposti lähestyttävä, varsinkin, jos oppilaat tuntevat ennestään kolmisoinnun käsitteen. Toisin kuin Tabell, Poutiainen ei jostain syystä erottele nelisointukäsitettä ja sen välttämättömiä elementtejä, kuten terssiä ja septimiä, joilla soinnun olemus selviää. (Tabell 2010, 94.) Melodian improvisointia Poutiainen suosittelee heti alussa, esimerkiksi niin, että opettaja antaa valmiiksi valikoiman säveliä, joista melodioita rakennetaan (Juntunen ym. 2013, 297). Tätä olen itse harrastanut omien eritasoisten oppilaideni kanssa. Tämä harjoitus on osoittautunut hyvin toimivaksi, koska tällöin oppilas ei hermostu äänien paljoudesta, vaan kykenee keskittymään enemmän rytmiikan luomiseen ja taukojen käyttöön.

Vaikka yleisesti ajatellaan, että pohjaäänten, terssin ja septimin hallintaa pidetään välttämättömänä, jotta sointujen elementit tulevat esille, Kevin Haysia häiritsee ajatustapa hajottaa valmis sointu pienemmiksi osiksi.

All the sudden I'm abstracting something that was a complete sound before... In a way, I think they're misleading and I think they're confusing. (Hays)

Boehleen mukaan jazzin funktionaalisen harmonian peruslähtökohtiin kuuluu ennen kaikkea pohjaääni, terssi sekä septimi. Van Roonin mielestä oppijan iällä on merkitystä sekä fyysiseltä että psyykkiseltä näkökannalta, ja hän lähtee aloittamaan jazzin

tutkimisen ensin sen rytmistä, eikä niinkään soinnuista. Kun oppilas löytää jonkin kiinnostavan soinnun, van Roon lähtee avaamaan sitä.

Kuten Poutiainen sanoo, jazzia opiskeltaessa tukeudutaan perinteisesti klassisiin äänite-esimerkkeihin ja omaksutaan niistä hyviä aineksia omaan soittoon ja harjoitteluun esimerkiksi soittamalla äänitteiden päälle (Mts. 199). Tämä oli sekä Berkmanin että Boehleen tapa lähestyä jazzia jo lapsuudessa. Koska Boehleesta se vaikutti aluksi liian hankalalta, hän aloitti sointujen tutkimisen ensin tutustumalla boogie woogieen. Innostus pianonsoittoon lähti myös Marc van Roonilla boogie woogista.

David Berkman opettaa eri soitinten maisteri-opiskelijoille jazzin perusteita pianolla. Hänen mielestään kohtalainen pianonsoittotaito on välttämätön pääinstrumentista riippumatta, jotta opiskelija pystyy ymmärtämään harmonian ja soinnutukset ja kykenee soittamaan lead sheetistä (ns. komppilapusta).

Everybody should be able to play and able to read a lead sheet. And play decent root based voicings with some tension information in the chords. If you can't do that then you're missing all aspects of jazz harmony. (Berkman)

Berkman halusi helpottaa eri instrumenttia soittavien opiskelua kirjoittamalla pianisteille tutut sointumerkit melodian päälle, mutta huomasi, että opiskelijat eivät kyenneet ymmärtämään näin laajennettuja sointuja ja niiden otteita. Berkman kirjoitti esimerkit uudelleen, mutta huomasi, että tällä kertaa soinnut olivat liian yksinkertaiset eivätkä enää kuulostaneet jazzilta. Lopulta hän päätti hieman yksinkertaistaa ja kirjoittaa auki yksinkertaistettuja laajennettuja sointuja, mutta lisäsi vielä äänitteet, jotta opiskelijat pystyivät lukemisen lisäksi kuulemaan esimerkit. Hänen mielestään esimerkit ovat edelleen hieman yksinkertaistettummat kuin hän haluaisi, mutta eivät kuitenkaan liian helppoja sivuaineopiskelijoille. Hän lisäsi myös kirjansa loppuun kappaleen ”Piano basics”, joka antaa opiskelijalle läpikäytävää materiaalia ja ne tiedot ja taidot oppituntien ulkopuolella, joita he tarvitsevat tunneille.

4.3 Sointujen laajentaminen

Santisi ja Harrison lähtevät sointujen laajentamisessa liikkeelle ylärakennesoinnuista. Käytännössä tämä tarkoittaa sitä, että vasemman käden tritonus-sointua (intervallien terssi ja pieni septimi välillä) laajennetaan oikean käden kolmisoinnulla ja sen käännöksillä, jotka otetaan jostakin asteikosta. Näin ollen laajennuksen äänet riippuvat täysin valitusta kolmisoinnusta. (Santisi 2009, 41; Harrison 2006, 13.)

Esimerkki 1.

a) C¹³(#11) b) C⁷alt. c) C¹³(b9)

Kolme yleisintä ylärakennesointua (Upper structure)

a) II (13#11, lydian dom.)
 b) bVI (#9b13, alt.)
 c) VI (13b9, dim.)

Tabellin mukaan tämä tuo soinnulle omanlaisensa sävyn, ja sitä käytetäänkin usein puhallinsektioille kirjoitettaessa. Ylärakennesointu on nuotinluvussa miellyttävämpi kuin sointumerkki, joka sisältää paljon lisä- ja muunnesäveliä. (Tabell 2010, 134.)

David Berkman aloittaa mielellään soinnun perusotteista, jolloin soinnun perusrungon ympärille on helpompi lisätä laajennuksia. Hänen mielestään opiskelijalle on tällöin vaivattomampaa visualisoida sointu koskettimistolla ja näin ollen ymmärtää, mistä laajennukset ovat peräisin. Tämä tosin aiheuttaa paljon ylimääräistä liikettä sointujen välillä sointuprogressiossa, jota taas Marc van Roon, Kevin Hays sekä Karel Boehlee koettavat karsia. Berkmanin tapa näyttää aloittelijalle sointujen laajennuksia vaikuttaa hyvin vertikaaliselta, kun taas muiden haastattelemieni opettajien pääajatus on horisontaalinen lähestymistapa, jolloin soinnut liukuvat progressiossa eteenpäin kromaattisin ja mahdollisimman vähäisin liikkein. Aloittelijalle tämä tapa voi olla kuitenkin hyvin abstrakti ja aikaa vievä, koska hänen täytyy kyetä ajattelemaan mahdollisesti kuuden eri äänen itsenäisiä melodialinjoja.

Tällainen niin kutsuttu shell voicing -alkuopetus, jota itsekin olen saanut, helpottaa aloittelijaa, mutta vaikeuttaa ennen pitkää tulevaa välttämätöntä siirtymistä kromaattiseen lähestymistapaan. Van Roon kritisoi shell voicingien käyttöä, koska se toimii niin suppealla alueella pianon rekisterissä, eikä se kehitä soittajan omaa saundia

The sound is terrible with that, I hate those voicings... it's also very limited to the register. (van Roon)

Toisaalta hän myöntää, että niiden oppiminen voi auttaa opiskelijaa löytämään helposti fyysiset otteet ja oikean motoriikan käsille.

Esimerkki 2.

The musical notation consists of two systems of piano accompaniment. The first system has five measures with the following chords: Bbm7, Eb7, Abmaj7, Abm7, and Db7. The second system has four measures with the following chords: Gm7, C7, F7, and Bb7. The notation shows the left hand playing a simple shell voicing pattern while the right hand plays a simple melody.

Shell-voicingien tarkoitus on luoda kahden käden sointukulkuja melodian alapuolelle mahdollisimman vähin liikkein.

Van Roonin menetelmä aloittelevalla pianistilla on jonkin verran yksinkertaisempi kuin Kevin Haysilla, mutta saman tyyppinen: Hän aloittaa voicingien lähestymisen täysin alkeista käyttämällä pohjana kolmisointua ja sen kahta eri käännöstä. Tämän jälkeen hän laajentaa kolmisointua drop2-tekniikalla eli jättää yhden äänen välistä ja näin ollen jakaa soinnun kahdelle kädelle. Tällä tavoin opiskelija on jakanut kolmisoinnun kahdelle kädelle ja pääsee helposti horisontaaliseen sointukulkuun sekä kromaatiikan käyttöön laajennusten lisäämisessä.

Esimerkki 3.

C C

Koltmisoinnun käännökset Koltmisoinnun käännökset hajotettuna kahdelle kädelle

Esimerkki 4.

C^{maj7} C^{maj7} A^{m7} D^{m7} G⁷

Nelisoinnun käännökset hajotettuna kahdelle kädelle Nelisoinnun käännökset hajotettuna kahdelle kädelle soitokulussa

Jopa eri käsitteiden kohdalla opettajilla on omia eriäviä mielipiteitään. Esimerkiksi Kevin Hays haluaisi kieltää koko drop2-käsitteen käytön, sillä se on hänen mielestään täysin tarpeeton ja itsestään selvä hallittava elementti. Sen sijaan hän painottaa erityisesti kolmisointujen merkitystä ja niiden laajennuksia sekä käännöksiä. Hän haluaisi myös yksinkertaistaa nelisoitujen tunnetut laajennukset eli 9, 11, 13 oktaavin sisään. Hän perustelee ajatustaan sillä, että esimerkiksi äänten 6 ja 13 tai 2 ja 9 välillä ei ole mitään eroa ja että tämä vie sointujen opiskelua vain abstraktimpaan suuntaan.

Kevin Hays aloittaa sointujen opettamisen asteikosta. Koska sointu ja asteikko ovat täysin yhteydessä toisiinsa, opiskelija hallitessaan asteikot hallitsee myös soinnut. Tällöin opiskelija kykenee itsenäisesti muovaamaan asteikosta laajoja sointuja eli voicingeja kokeilemalla ja korvansa avulla. Esimerkkinä Kevin Hays käyttää ”puhelinnumerotehtävää” ja vertaa sitä numeropeli Sudokuun, jossa voi käyttää jokaista numeroa vain kerran. Puhelinnumerotehtävässä Hays luettelee sattumanvaraisesti 5-6 eri numeroa ja opiskelija soittaa numerot järjestyksessä ja näin ollen luo laajan soinnun. Harjoitustapa on hyvin konstruktivistinen, opiskelijalle uudenlainen ja hauska ja tuottaa ahaa-elämyksenä hänelle ymmärryksen siitä, miten yksinkertaisella tavalla voi päästä aivan omaan saundiin ajattelematta liikaa taustateorioita.

Esimerkki 5.
C-duuri asteikko

Kevin Haysin puhelinnumero-tekniikka
Cmaj13 Cmaj13 Cmaj13 → Cmaj13

- Lisää sointuun aina terssi, jollei se sisälly puhelinnumeroon
- Älä tuplaa
- Sävelten oktaavialoja voi siirrellä
- Lopuksi soinnun perussävel pohjasäveleksi

Myös Karel Boehleella on selkeästi konstruktivistinen lähtökohta, jopa radikaalisti konstruktivistinen. Hänen mielestään olisi paras aloittaa tyhjästä (*Start with nothing*). Opiskelijat saavat hänen mielestään nykyään liikaa tietoa liian nopeasti, eikä heidän tällöin tarvitse tutkia, kuunnella ja kehittää omaa saundiaan. Toiselta opitut saundit eivät koskaan voi herättää samanlaista ahaa-elämystä ja ihmetystä, kuin itseluodut. Esimerkiksi Karel Boehlee antaa kyllä opiskelijalle itse luomiaan sointuja kopioitaviksi, mutta painottaa sitä, että hän on kehitellyt niitä vuosikausia, kun taas niiden oppimiseen menee muutama minuutti. Opiskelija siis **soittaa** soinnun, mutta ei **elä** sitä todeksi.

David Berkman ja Marc van Roon ovat yhtä mieltä siitä, että valmiiden järjestelmien, kuten shell voicingien opiskelu voi joillekin opiskelijoille sopia erityisen hyvin. Jos opiskelija itse katsoo siitä hyötyvänsä, se kannattaa tehdä. Kaikki haastatteleman opettajat olivat kuitenkin sitä mieltä, että näiden opiskelijoiden saundit muistuttavat häiritsevästi toisiaan. Esimerkiksi Berkman erottaa välittömästi, ketkä pianistit ovat Berkleen oppilaitoksen kasvatteja. Toisaalta tämä voi kertoa tasalaatuisuudesta, mutta toisaalta tuloksena on ennalta-arvattavaa ja persoonatonta musisointia. Opiskelijalle shell voicingit merkitsevät usein helposti käsitettävää tukirakennelmaa jazzpianon alkutaipaleilla, mutta niihin ei saa kiinnittyä liikaa.

Tämän takia Kevin Hays rohkaisee tutkimaan ja kääntelemään yleistyneitä ja liiankin tutuksi tulleita voicingeja. Tällöin päästään aivan erilaisiin ja eri tavalla fyysisestikin tuotettaviin ja tunnistamattomiin uusiin sointuihin. Haysin mielestä pianistit usein erottavat liikaa vasemman käden soittamaan sointuja ja oikean melodiaa. Hänen mielestään on tärkeätä yhdistää vasen ja oikea käsi yhdeksi suureksi kädeksi, jolloin pianistin sekä visuaalinen että auditiivinen kuva selkiytyy ja siirtyään vasemman käden tuottamasta soinnun perusrungosta (1-3-7) yli sävelaskelien havainnoimaan suurempia intervaleja sekä erilaisia pohjaääniä. Tällä tavoin soittaja rikkoo intervaleja ja pääsee kokemaan samanlaista vapautta kuin modaalista musiikkia soittaessaan. Modaalista musiikkia on usein helpompi lähestyä, sillä se pohjautuu sointujen sijasta moodiin. (Tabell 2010, 106.) Kevin Hays innostaa opiskelijaa löytämään samankaltaisen vapaan mielentilan ajattelemalla vain asteikkoja välittämättä soitettavasta materiaalista, sen temposta tai harmoniasta.

Esimerkki 6.

The image shows five chords in a sequence, each with its name above it: Cmaj7, A7(b9), Dm7, G7alt, and Cmaj7. The chords are written in a grand staff (treble and bass clefs). The voicings are as follows: Cmaj7 (C4, E4, G4, Bb4, C5), A7(b9) (A3, C#4, E4, G4, Bb4, A5), Dm7 (D3, F3, A3, B3, D4), G7alt (G3, Bb3, D4, F#4, G4), and Cmaj7 (C4, E4, G4, Bb4, C5).

Kevin Hays mainitsee sointukuluissa liikkumisessa tärkeiksi kromatiikan käytön sekä pienet siirrot.

4.4 Voiko harjoiteltavaa materiaalia paloitella?

Yhtenä sointuhajotusten alkuopetuksen muotona on käytetty opittavan materiaalin paloittelemista pienempiin helpommin harjoiteltaviin osiin. Crookin mukaan hyvin edistyvät oppilaat ymmärtävät, että heidän pitää rationalisoida harjoittelua, jolloin kehittymisen näkee, ja opettaja pääsee sitä kontrolloimaan. Vain konkreettinen opettaminen johtaa näkyviin tuloksiin. (Crook 1991, 11.) Opettajälähtöisen systemaattisen opetuksen määrän suhteen täytyy kuitenkin olla varovainen. Kenny Wernerin mukaan vaarana on, että opettaja antaa opiskelijoille liikaa valmiiksi pureksittua tietoa, jolloin oppilaiden omat kyvyt ja luovuus jäävät kehittymättä, ja pahimmassa tapauksessa he turhautuvat ja uupuvat. (Werner 1996, 65.) Opettajalta vaaditaan siis

kykyä arvioida ja täyttää jokaisen opiskelijan henkilökohtainen tarve opetukseen ja toisaalta vapauttaa hänet opetuksesta oman luovuutensa varaan.

Karel Boehlee ja Marc van Roon pitävät parhaana lähteä liikkeelle kolmisoinnuista. Materiaali on hyvin yksinkertaista ja helposti lähestyttävää. Kolmisointuja on helppo käänellä ja seurauksena on sekä visuaalisesti että fyysisesti uudenlaisia hajotuksia ja intervaleja, ja näihin sointuihin löytyy vaivattomasti lisäsäveliä ja päästään kahden käden voicingeihin. (Kts. Esimerkit 3. Ja 4.)

Karel Boehleen menetelmän mukaan on syytä aloittaa harjoittelu ottamalla kappaaleesta muutama tahti kerrallaan ja tutustua niiden sointuvaihdoksiin sekä soittaa niitä useita kertoja eri tempoissa. Näin harjoiteltaessa ei kuitenkaan saa kadottaa kokonaisnäkemystä kappaaleesta, ja siihen Boehleen mukaan kannattaakin palata aika ajoin. Hän kritisoi opiskelijoiden tapaa ryhtyä soittamaan ja improvisoimaan jotakin kappaletta pysähtymättä tärkeisiin elementteihin, esimerkiksi onnistuneisiin terssikuljetuksiin, jolloin ne jäävät analysoimatta. Tämän seurauksena soitosta tulee sattumanvaraista ja ryhdytöntä. Juuri samanlaista harjoittelua painottaa Hal Crook.

David Berkmanin mielestä pohjaäänettämiä sointuja (rootless voicing) ei pitäisi edes opettaa, koska se johtaa behavioristiseen ”point and click” -toimintaan. Hänen mielestään se on vain oikotie, joka estää soinnun ymmärtämisen ja rakentamisen. Sen sijaan tärkeää on oppia, mistä soinnut rakentuvat. Berkman ei halua opettaa liian tiukasti, mikä sointu käy mihinkin sointumerkkiin, koska tällöin opiskelijat eivät välttämättä enää ymmärrä, mitä ovat soittamassa. Vaikka hän ei ole erityisen innostunut shell voicingien käytöstä, hän neuvoo edelleen perusrungon (1-3-7) käytön kaikissa soinnuissa ja perustelee sitä sillä, että yleensä sovituksissa, oli kyseessä kvintetti tai suuri big band, pohjaääni, terssi ja septimi on aina sovitettu jollekin sektiolle. Näin ol- len niiden tulisi kuulua myös pianohajotuksissa, jotta soinnun funktion pystyy määrittelemään. Hänelle ymmärtäminen on tärkeämpää kuin suorittaminen. Esimerkkinä hän käyttää drop2-menetelmää, joka on fyysisesti helppo tuottaa koskettimistolla,

mutta vaikea ymmärtää. Werner tarkoittaa pitkälti samaa sanoessaan, että opiskelijalle on hyödyllisempää jättää pari kontaktiopetustuntia pois, jos hän niiden asemasta syventyy opetettavan asian analysointiin, ymmärtämiseen ja sisäistämiseen (Werner 1996, 65).

Kevin Hays, joka on selkeästi konstruktivistisin haastatteleistani opettajista, ei myöskään suosittele opetettavan materiaalin paloittelemista pienempiin yksiköihin. Hänen mielestään asteikko ja kolmisointu sekä sen käännökset riittävät harjoittelun lähtökohdaksi.

The problem was that it got chopped up in the first place. So let's not chop it up anymore. (Hays)

Hays kritisoi root vs. rootless-harjoittelua ja pitää tätä lähtökohtaa opetuksessa vääränä. Valmiiden sointujen harjoittelu johtaa hänen mielestään helposti jopa muistikapasiteetin väärinkäyttöön, joka automaattisesti vähentää opiskelijan oman soittamisen luovuutta.

4.5 Haastateltujen omat oppimistavat sointuhajotuksissa

Kukaan haastateltavista ei muistanut, että heidän opettajansa olisivat erityisesti antaneet malleja sointuhajotuksiin tai opettaneet niitä systemaattisesti, vaan he jättivät pitkälti voicingien harjoittelun oppilaiden oman aktiivisuuden varaan.

Aloittelevana jazzpianistina Boehlee keskittyi kuuntelemaan vain yhtä eli suosikkiversiotaan siitä kappaleesta, jonka hän halusi ottaa haltuun. Hän keskittyi oppimaan melodian ja kappaleen sointukulut korvakuulolta, eikä kiinnittänyt huomiota improvisaatioon, koska piti sitä vielä liian haastavana. Avainharmonian ymmärtämiseen löytyi bassoääniä kuuntelemalla ja yhdistämällä kuullut pohjäänet melodiaan hänen oli helpompi löytää kappaleen kokonaiset soinnut. Boehlee rupesi vähitellen tunnistamaan kappaleissa usein toistuvia sointuja ja niiden kulkuja, ja hän vertaa tätä uuden kielen oppimiseen. Kun tietty sana toistuu useita kertoja, se jää mieleen.

Kevin Hays on rakentanut itselleen parhaiten sopineesta oppimistavasta oman opetusmetodinsa periaatteet. Hän siis on itse lähtenyt liikkeelle asteikkoon pohjautuvasta sointuhajotusten rakentamisesta. Näin hän katsoo kappaleen harmonian kokonaisuuden tulevan esille ja sointujen etsiminen ja rakentaminen pianon rekisteristä huolimatta on vapaampaa.

One of the results of looking at the harmony from the scale is that you start to see and hear the whole colour spectrum of the scale. (Hays)

Marc van Roon on aloittanut Barry Harrisin menetelmällä, joka sopii sekä aloittelijoille että edistyneille opiskelijoille. Se eroaa vain vähän Kevin Haysin metodista, jossa myös sointukulkujen väleihin koetetaan löytää kromatiikkaa. Harrisin tekniikka pohjautuu vähennetyn asteikon (diminished scale) käyttöön, joka luo kromaattisia kulkuja sointujen välille käyttämällä säveltä viidennen ja kuudennen asteikonsävelen välissä. Harrisin mielestä kuunteleminen on pianistille ehdottomasti tärkeää, jotta oppii ymmärtämään, kuinka soinnut ja äänet toimivat pianon eri rekistereissä, ja luomaan uusia polkuja sointukulkuihin. Harrisilta van Roon oppi sävelkulkujen tärkeyden ja välttämään pintapuolisten ja ”trendikkäiden” voicingien liiallista käyttöä, johon jazzin vasta-alkajat usein syyllistyvät kuunnellessaan idoliensa uunituoreita albumeja.

The young students treat voicings like they treat clothing... I didn't care about the voice leading, I didn't care about the root. All I cared, was it hip. Was it on the latest Michael Brecker album or not. (van Roon)

David Berkmanin ensimmäinen opettaja antoi alkusysäyksen voicingeihin näyttämällä 1-3-7-sointurakenteen vain yhdelle kädelle. Sen jälkeen hänen täytyi lähteä työstämään asiaa itse. Myös David Berkman on käyttänyt opiskelussaan Harrisin metodologiaa ja hän korostaa Haysin tavoin asteikon soinnuttamista ja horisontaalista lähestymistapaa, jonka avulla pianisti löytää täysin uusia ja uniikkeja voicingeja (Berkman käyttää siis limittäin behavioristista ja konstruktivistista harjoittelua). Sävelkulkujen merkitys on suuri myös left hand-voicingeissa. Näiden lisäksi Berkman mainitsee myös drop2-

ja kvarttipino-lähestymistavan soinnutuksiin. Hän suosii enemmän kokeilun kautta tapahtuvaa sointujen luomista kuin opettajan ohjeiden mukaan tapahtuvaa soinnuttamista. Berkman arvelee, että vaikka kaikki pianistit ja pianoäänitteet hävitettäisiin maailmasta, niin ennen pitkää samat soinnut ja sointuhajotukset löydettäisiin uudeleen luovan soittamisen ja kokeilun kautta.

4.6 Haastateltavien esikuvat

Kaikilla haastattelemillani muusikoilla on omat esikuvansa jazzin saralla. Marc van Roon pitää saundiltaan mielenkiintoisimpina Kevin Haysia, Fred Herschia sekä Keith Jarrettia. Häntä kiinnostaa heidän musiikkinsa kromatiikka ja abstraktisuus, joka haastaa kuuntelijan. Berkmanin arvostamia muusikoita ovat myös McCoy Tyner, Kenny Kirkland, Oscar Peterson, Hank Jones, Wynton Kelly ja Thelonius Monk, joiden kaksikäätistä komppausta hän erityisesti ihailee. Fred Herschin tapa käyttää kontrapunktia on hänestä upea.

Sekä Kevin Hays, Karel Boehlee ja David Berkman mainitsevat yhdeksi esikuvakseen Herbie Hancockin. Hänen soittoaan ylistetään virheettömäksi ja saundiaan kuvaillaan impressionistiseksi. He ihailevat myös Bill Evansia, hänen tapaansa luoda sävelkulkuja sointuhajotusten sisälle, hänen yksityiskohtaisia sovituksiaan ja niiden sointuvaihtoksia sekä vasemman käden rikkaita sointuja soolon alla.

Keith Jarrettia suositaan hänen pelkistetyn ja hienostuneen ilmaisunsa takia, johon hän liittää samankaltaista kromatiikkaa ja jännitteitä kuin Barry Harris. Erityisen voimakkaan vaikutuksen Karel Boehleehen on tehnyt myös Lyle Mays. Maysilta hän on oppinut käyttämään mitä tahansa soinnun säveltä pohjaäänenä ja tällöin luomaan täysin uudenlaisen sovituksen kappaleista. Brad Mehldaussa Boehleeta miellyttää hänen vahva identiteettinsä ja erityinen rytmiiikan käyttö, kun taas Mehldaun sointuhajotukset ovat hänestä vähemmän kiinnostavia.

Taulukko 1. Haastateltujen opettajien omat esikuvat

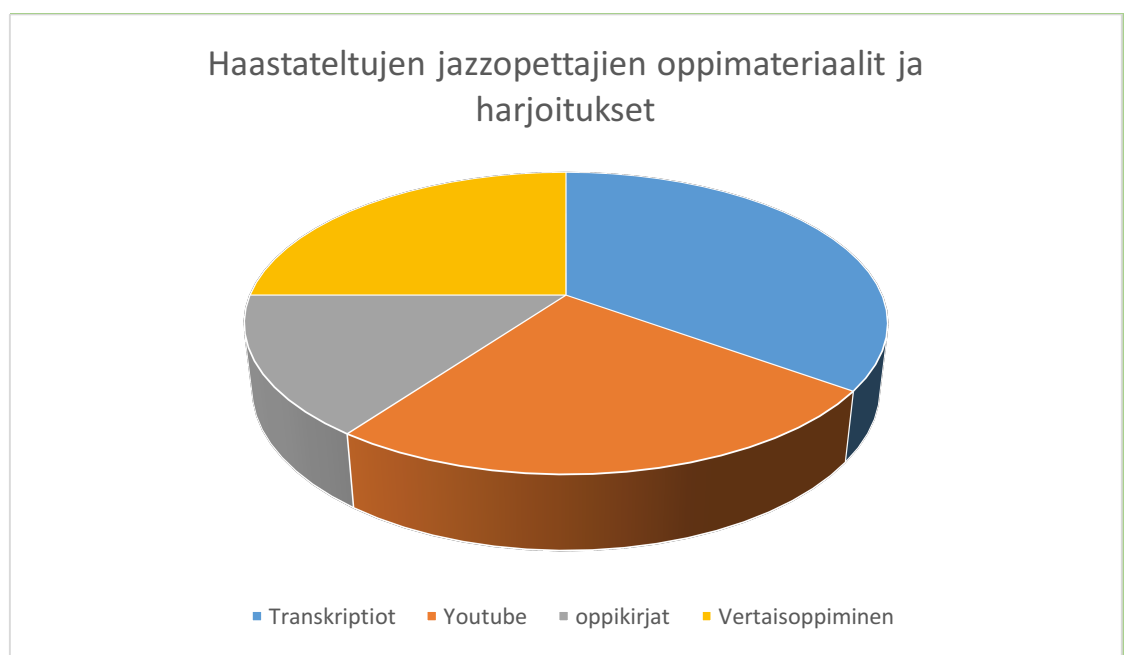
	M. van Roon	K. Hays	D. Berkman	K. Boehlee
Fred Hersch	X		X	
Keith Jarrett	X			X
McCoy Tyner			X	
Kevin Hays	X			
K. Kirkland			X	
O. Peterson			X	
Hank Jones			X	
Wynton Kelly			X	
T. Monk			X	
H. Hancock		X	X	X
Bill Evans		X	X	X
Lyle Mays				X
Brad Mehldau				X

4.7 Suositeltavat oppimateriaalit

Marc van Roon ja Kevin Hays eivät pysty suosittelemaan mitään erityisiä oppikirjoja, mutta molemmat painottavat transkription tärkeyttä. Van Roon käyttää opetuksessaan paljon Youtubea ja suosittelee muun muassa Barry Harrisin ja Dick Hymanin opituntien seuraamista niiden systemaattisuuden vuoksi. Hänen mielestään aloitteleva opiskelija voi hyötyä Mark Levinen kirjasta the Jazz Piano book. Bill Evansin transkriptiot antavat hänen mielestään paljon työkaluja niin harmonian, soolon kuin melodian soinnuttamiseen ja soittoon (ks. Kaavio 1).

Hays kritisoi terävästi oppikirjojen käyttöä, koska hänen mielestään ne rajoittavat metodiikallaan opiskelijan mielikuvitusta ja henkilökohtaista paneutumista kappaleen tutkimiseen. Hän mainitsee muun muassa Igor Stravinskyn hylänneen harjoituskirjat ja epäilee, että Thelonius Monkin tyyli olisi jäänyt kehittymättä, jos hän olisi käyttänyt oppikirjaa. Hänen mielestään oppikirjan käyttö on tiedon syöttämistä oppilaalle, jonka oma luomisprosessi kärsii ja jolta jää kokematta hyödyllisen epäilyn kokemus oman musiikin tekemisessä.

David Berkman ei ollut kiinnostunut oppimaan asioita kirjoista, vaan hänelle yhteissoitto ja vertaisoppiminen kavereiden avulla oli etusijalla ja antoi hänelle tarvittavan tiedon. Berkman kritisoi Mark Levinen perusteosta pianisteille, koska se ”antaa opiskelijalle kalan sen sijaan, että opettaisi häntä kalastamaan”. Myöhemmin hän havaitsi oman kykynsä selittää asiat opiskelijoille, josta syystä hän julkaisi käyttämiinsä metodeihin perustuvan oppikirjan. Toisaalta hän ymmärtää myös opiskelijoita, jotka eivät halua tarttua kirjaan, vaan he haluavat nimenomaan pelkästään face to face-ope- tusta. Kyse on siis erilaisista oppimistyyleistä ja jokainen voi valita itselleen tuloksellimman tavan.



Kaavio 1.

5 Johtopäätöksiä ja pohdintaa

Opinnäytetyöni sisältämän haastattelututkimuksen ja sen teoreettisen viitekehyksen pohjalta saadut tulokset kertovat jazz-opettajien/-muusikoiden opetustavoista ja suosituksista sointuhajotuksia opiskeltaessa. Lähdemateriaalit sekä opettajien käsitykset ja mielipiteet ovat osittain yhteneväisiä, mutta saattavat toisaalta erota toisistaan radikaalistikin. Esimerkiksi David Berkmanille musiikki on ennen kaikkea itsensä ja omien tunteiden ilmaisemista sekä sielullisesti, fyysisesti, emotionaalisesti, akateemisesti, rytmisesti, älyllisesti että harmonisesti. Hän itse ei koskaan pohdi musiikin harmonian funktioita, mutta on sitä mieltä, että joillekin se on tarpeellista ja jopa oleellista musiikin tekemisessä, joten heidän täytyy toteuttaa omaa tapaansa opiskelussa. Sen sijaan esimerkiksi Hal Crook edellyttää opiskeltavien asioiden jakamista pienempiin osiin, niiden harjoittelua ja toistoa.

Tästä voisi vetää sen johtopäätöksen, että opettajien oppimiskäsitys on joko behavioristinen tai konstruktivistinen. Asia ei kuitenkaan ole näin yksinkertainen. Esimerkiksi Crookin lähtökohta on behavioristinen, mutta hyvin pian hän edellyttää konstruktivistisempaa lähestymistapaa, nimittäin opiskelijan omaa improvisointia ja intuition käyttöä.

Itse asiassa kaikki haastatellut opettajat pitivät tärkeänä, että opiskelijoilla on hallussa asteikot ja kyky numeroida niiden sävelet. Myös kolmisointujen hahmotus asteikosta on hyvä hallita. Sen jälkeen on tärkeintä, että opiskelija ei kiinnity liikaa nuottikuvaan, opettajan antamiin malleihin, oppikirjojen sointuhajotuksien ulko-opetteluun eikä esikuvien seuraamiseen. Ei riitä, että opiskelija soittaa paljon, vaan hänen täytyy myös jatkuvasti analysoida ja reflektoida omaa soittoaan. Mikä onnistui

hyvin ja miksi? Mikä epäonnistui ja miksi? Mikä yllätti ja miksi? Millä tavalla hajotuksia voisi kehittää? Nachmanovichin mukaan opiskelussa ei voi edetä ilman jatkuvaa harjoittelua, sen analysointia, testaamista ja tarvittaessa muuttamista sekä korjaamista – mieluiten vuorovaikutuksessa muihin. Jotta opiskelija tähän pystyy, täytyy opettajan korostaa hänelle metakognitiivisten taitojen tärkeyttä.

Mikäli opiskelija haluaa kehittyä, hänen täytyy olla ennakkoluuloton, persoonallinen, luova, valmis alituisesti kuuntelemaan ja kokeilemaan. Kaikki haastattelemi opettajat korostavat oman soundin etsimisen tärkeyttä. Opiskelijaa ei kuitenkaan jätetä yksin, vaan opettajan ja oppilaan jatkuvaa avointa vuorovaikutusta pidetään tärkeänä. Marc van Roonin mukaan opettajan täytyy jopa sopeuttaa opetuksensa opiskelijan oppimistyylin ja luonteen mukaiseksi.

Kenny Werner varottaa useiden muiden opettajien tavoin opettajaa tukahduttamasta opiskelijaa liialla etukäteisellä tiedolla. Jos opiskelijan pitää opetella asioita liikaa varastoon, hän uupuu eikä hänen oma motivaationsa ja luovuutensa toimi.

Kun tähän vielä lisätään, että monet jazz-opettajat (esim. David Berkman) varottavat liiallisesta oppikirjojen käytöstä ja vannovat yhteisharjoittelun ja vertaistuen nimeen, voidaan todeta yksiselitteisenä tuloksena, että heidän opetusmetodiensa taustalla oleva oppimiskäsitys on miltei täysin konstruktivistinen.

Näin yksiselitteisten tutkimustulosten pohjalta voi vetää johtopäätöksen, että pelkkä opettajajohtoinen sointuhajotusten opettaminen ei ole järkevää. On syytä miettiä, mitkä asiat on välttämättä opetettava opettajajohtoisesti, jotta mahdollisimman nopeasti sen jälkeen päästään monipuoliseen konstruktivistiseen harjoitteluun. Hyvässä vuorovaikutuksessa opiskelija saa henkilökohtaista opastusta ja vastauksia ohjaavalta opettajalta juuri niihin kysymyksiin, jotka ovat hänelle vaikeita. Motivaatio oppimiseen ja vastuu opiskelusta ovat kuitenkin opiskelijalla itsellään.

Kaikki haastatellut ovat aloittaneet oman jazzuransa analyttisellä hyvien jazzmuusi-
koiden kuuntelemisella. Olisi hyvä, jos kaikki jazzin alkeita opiskelevat voisivat osallis-
tua How to listen-kursseille, joilla kokenut opettaja käy läpi ja opettaa analysoimaan
paitsi sointuhajotuksia, myös rytmiä, svengiä, instrumenttien rooleja, niiden yhteis-
työtä, kappaleen dynamiikkaa ja sen tunnelmaa sekä niitä tekijöitä, jotka luovat sitä.

Tutkimuksen tavoitteena oli etsiä pedagogista mallia, joka helpottaa sointuhajotus-
ten haltuunottoa. Tekemieni haastattelujen ja lähdekirjallisuuden perusteella malli
on yksinkertainen: Opiskelijan on hallittava kolmisoinnut ja asteikon sävelet ryhtyes-
sään harjoittelemaan sointuhajotuksia. Kun hän on sisäistänyt nämä perusasiat, hä-
nen opettajansa tehtävä on selvittää keskustelemisen, testaamisen ja kuuntelemisen
kautta, kuinka paljon opiskelija tarvitsee lisätukea. Tässä vaiheessa autonomiset opis-
kelijat aloittavat itsenäisen ja kokeilevan harjoittelun, kun taas lisätukea tarvitsevat
saavat sitä opettajaltaan, kunnes ovat valmiita itsenäiseen harjoitteluun (Minimaali-
sen avun periaate, scaffolding).

Jo aikaisemmin totesin, että hakeuduin opinnäytetyöni aiheen pariin ennen kaikkea
henkilökohtaisista syistä. Omat kokemukseni tutustuessani jazzmusiikkiin ja sointu-
hajotuksiin olivat tuottaneet monesti turhautumisen ja riittämättömyyden tunteita.
Kaipasin suoria, yksiselitteisiä ja selkeitä vastauksia kysymyksiini, enkä silloin ymmär-
tänyt, että sellaisia ei ehkä edes ollut. Kysyttyäni soitonopettajaltani, miten pystyisin
rakentamaan hyviä sointuhajotuksia, hän vastasi: "Tee näin. Ja näin. Ja näin." Ja sa-
malla hän näytti muutamia otteita hajotuksiin. Olin ymmälläni ja pettynyt.

Pikkuhiljaa harjoittelun lisääntyessä ymmärrys ja osaaminen kasvoivat ja opin ana-
lyttisen kuuntelun ja tekemällä oppimisen kautta niin paljon, että uskaltauduin pyr-
kimään jazz-osastolle ulkomaille. Jatkuvasti olen kuitenkin kuullut niin omilta oppilail-
tani kuin opiskelutovereiltanikin, että systemaattinen apu sointuhajotusten opiske-
lussa olisi tarpeen. Sen seurauksena tämä opinnäytetyö syntyi.

Katson nyt, että olen saavuttanut työlle asettamani tavoitteet. Tutkimalla lähdekirjallisuutta, tutustumalla opettajina ja/tai muusikkoina toimivien jazz-asiantuntijoiden artikkeleihin ja kirjoihin ja ennen kaikkea haastateltuani neljää arvostettua jazzin opettajaa, olen saanut valtavasti uusia työkaluja omaan toimintaani opiskelijana ja opettajana ja toivon, että tämä opinnäytetyö löytää kiinnostuneita lukijoita aloittelevien jazzpianistien, mutta myös opettajien keskuudessa.

Yllätyin haastateltavien samansuuntaisista käsityksistä ja ohjeista sointuhajotusten opetuksessa, ja iloitsin kaikista niistä henkilökohtaisista kannanotoista, joilla he rikastuttivat keskustelujamme. Heidän suhtautumisensa oli innostunutta ja kannustavaa ja he pitivät poikkeuksetta kysymyksiäni kiinnostavina ja ajatuksia herättävinä. Käsitteäkseni heille välittyi haastatteluissa uudesta näkökulmasta opiskelijoiden tarpeet, kysymykset ja ongelmat, joita he eivät ehkä aikaisemmin olleet pohtineet – eräänlainen oleellisten asioiden tiivistelmä, joka selvästi pani heidät miettimään omia opetusmetodejaan.

Opinnäytetyön tutkimus- ja kirjoitusprosessin aikana on ollut hetkiä, jolloin olen ollut hyvin epävarma hankkeen onnistumisesta. Mitä perusteellisemmin pääsin aiheeseen käsiksi, sitä enemmän siitä kuitenkin kiinnostuin. Tämän tutkimuksen seurauksena katson saaneeni vastaukset niihin kysymyksiin, joita olin hakemassa. Tutkimusta voisi kuitenkin jatkaa ja laajentaa huomattavasti syvemmäksi ja kattavammaksi ja pidän mahdollisena, että palaan vielä aiheeseen.

Lähteet

Annala, J. 2007. Pop-laulajan arkipäivä. Solistin opas. Kerava: Paino-Jussit.

Barry Harris Method. Jazzlearner 2012. Blogi-kirjoitus. Viitattu 2.4.2017.

<http://jazzlearner.blogspot.fi/2012/11/barry-harris-method.html>

Berkman, D. 2013. The Jazz Harmony Book. U.S.: Sher Music Co.

Berkman, D. Biography. N.d. Viitattu 1.4.2017. <http://davidberkman.com/biography/>

Berliner, P. 1994. Thinking in Jazz – the Infinite Art of Improvisation. Chicago and London: The University of Chicago Press.

Conservatorium van Amsterdam. Faculty. N.d. Amsterdamin konservatorion verkkosivut. Viitattu 24.3.2017.

<https://www.conservatoriumvanamsterdam.nl/en/study/studying-at-the-cva/faculty/jazz/karel-boehlee/>

Crook, H. 1991. How to Improvise – An Approach to Practicing Improvisation. Rottenburg N.: Advance Music.

Eyle, W. 1999. Van Roon, Marc. The New Grove Dictionary of Jazz, 2nd edition. Viitattu 4.4.2017.

http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.jamk.fi:2048/subscriber/article/grove/music/J715600?q=marc+van+roon&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit

Harrison, M. 2006. Jazz-Blues Piano. Cheltenham: Hal Leonard Australia Pty. Ltd.

Henriksson, J. 1998. Chasing the Bird, Functional harmony in Charlie Parker's Bebop Themes.

Huovinen E. (toim.) 2015. Musiikillinen improvisaatio. Keskustelunavauksia soivan hetken kulttuureihin. Turku: Painosalama Oy.

Jaffe, A. 1996. Jazz harmony. U.S.: Advance Music.

Joutsenvirta A., Perkiömäki J. 2007. Sibelius-akatemia sivusto. Viitattu 23.3.2017.

<http://www2.siba.fi/muste1/>

Juntunen, M-L., Nikkanen, H. 2013. Toim. Heidi Westerlund. Musiikkikasvattaja. Kohti reflektiivistä käytäntöä. Juva: Bookwell Oy.

Kananen, J. 2014. Toimintatutkimus kehittämistutkimuksen muotona. Miten kirjoitan toimintatutkimuksen opinnäytetyönä? Jyväskylä: Jyväskylän ammattikorkeakoulun julkaisuja-sarja.

Kananen, J. 2015. Opinnäytetyön kirjoittajan opas. Näin kirjoitan opinnäytetyön tai pro gradun alusta loppuun. Jyväskylä: Jyväskylän ammattikorkeakoulun julkaisuja-sarja.

Kennedy, G. 2017. The New Grove Dictionary of Jazz. Viitattu 4.4.2017.

http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.jamk.fi:2048/subscriber/article/grove/music/J588500?q=Kevin+Hays&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit

Kornreich M., Broido D. & A. Toim. Ilkka Kuusisto. 1981. Musiikkisanakirja. Espoo: Amer-yhtymä Oy.

Laukkanen, J. 2007. Afroamerikkalainen rytmiiikka. Viitattu 20.2.2017.

http://www.jerelaukkanen.com/materials/rytmiiikka/rytmiiikka1_kalvot_afroamerikkalainenrytmiiikka.pdf

Levine, M. 1989. The Jazz Piano Book. U.S.: Sher Music Co.

Levine, M. 1995. The Jazz Theory Book. U.S.: Sher Music Co.

Louhivuori, J., Paananen, P. 2011. Toim. Lauri Väkevä. Musiikkikasvatus. Näkökulmia kasvatukseen, opetukseen ja tutkimukseen. Vaasa: KTMP/Ykkös-Offset O.

McLeod, S. 2010. Kolb – Learning Styles. Viitattu 27.5.2017.

<https://www.simplypsychology.org/learning-kolb.html>

McRae, B. 1987. The Jazz Handbook. Suom. Erkki Pälli, 1990. Keuruu:

Kustannusosakeyhtiö Otavan painolaitokset.

Miller, R. 1996. Composition & Harmony, volume 1. U.S.: Advance Music.

- Nachmanovich, S. 2009. haastattelu improvisoinnista. Youtube-video. Viitattu 3.4.2017. <https://www.youtube.com/watch?v=6ZfgG8B0Y3Q>
- Pegg, M. 2017. Thepositiveencourager.global. John Dewey'n oppimiskäsitys. Viitattu 2.4.2017. <http://www.thepositiveencourager.global/john-deweys-approach-to-doing-positive-work/>
- Rauste-von Wright, M., Von Wright, J. 1994. Oppiminen ja koulutus. Juva: WSOY.
- Ruohonen S., Rissanen R., Manninen P. 2010. Aineiston kattavuus. Viitattu 2.2.2017. <http://www2.amk.fi/digma.fi/www.amk.fi/opintojaksot/030906/1144934265902/1144934468296/1144934670746/1146052160118.html>
- Salovaara, H. 2004. Tievie.Oulu.fi. Käsitehakemisto. Viitattu 1.4.2017. http://tievie.oulu.fi/verkkopedagogiikka/luku_8/kasitehakemisto.htm
- Santisi, R. 2009. Berklee jazz piano. Boston: Berklee Press.
- Schali, K. Ylen arkistot. 2003. Viitattu 23.5.2017. http://vintti.yle.fi/yle.fi/akuutti/arkisto2003/220403_b.html
- Seitamaa-Hakkarainen, P. 2014. Kvalitatiivinen sisällönanalyysi. Viitattu 3.4.2017. <https://metodix.fi/2014/05/19/seitamaa-hakkarainen-kvalitatiivinen-sisallon-analyysi/>
- Shell voicings. The Jazz Resource. Artikkel. N.d. Viitattu 4.4.2017. http://www.thejazzresource.com/shell_voicings.html
- Suomisanakirja.fi. 2010. Sävelkulku. Viitattu 2.4.2017.
- Tabell, M. 2010. Jazzmusiikin harmonia. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press Oy Yliopistokustannus.
- TMT = Tammen musiikkitietosanakirja 1-2 1983. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.
- Tynjälä, P. 1999. Oppiminen tiedon rakentamisena. Konstruktivistisen oppimiskäsityksen perusteita. Tampere: Tammer-Paino Oy.
- Werner, K. 1996. Effortless Mastery – Liberating the Mater Musician Within. New Albany: Jamey Aebersold Jazz, Inc.

6th dim scale (long excerpt). 2013. Barry Harrisin haastattelu. Youtube-video. Viitattu 2.4.2017. <https://www.youtube.com/watch?v=-jO-slrjTqg>

Liitteet

Liite 1. Teemahaastattelun kysymykset opettajille

1. Kerro hieman taustastasi ja kuinka päädyit opiskelemaan jazz-musiikkia.
2. Mitkä ovat mielestäsi opiskelijan tarvitsemat perustiedot, kun he ryhtyvät opiskelemaan jazz-voicingeja?
3. Voiko opiskeltavaa materiaalia paloitella oppimisen helpottamiseksi?
4. Mitä mieltä olet pohjaäännettömistä sointuhajotuksista? (Rootless voicings)
5. Opettajillani on ollut monia eri näkökulmia lähestyä sointuhajotuksia, kuten muun muassa shell voicingien käyttö, valmiiden sointuhajotusten ulkoa opettelu (esim. So What-sointuhajotus) sekä eräänlainen orkestrointi-ajatus. Mitä mieltä olet näistä metodeista ja onko mielestäsi jokin niistä yli muiden?
6. Tuleeko mieleesi muita metodeja?
7. Mikä sointuhajotusten opiskelumetodi sopi sinulle parhaiten?
8. Onko sinulla mielessäsi pianisteja, joiden harmonia- ja sointukuluista erityisesti pidät?
9. Voitko suositella jotakin oppimateriaalia sointuhajotuksiin?