



Osaamista
ja oivallusta
tulevaisuuden
tekemiseen

Aurora Hentunen

”Olis kiva tuoda itseään
enemmän musiikkiin”

Pianoetydejä oman soundin etsimiseen

Metropolia Ammattikorkeakoulu

Musiikkipedagogi YAMK

Musiikki

Opinnäytetyö

21.4.2021

Tekijä(t) Otsikko	Aurora Hentunen ”Olis kiva tuoda itseään enemmän musiikkiin”. Pianoetydejä oman soundin etsimiseen.
Sivumäärä Aika	56 sivua + 3 liitettä 21.4.2021
Tutkinto	Musiikkipedagogi YAMK
Tutkinto-ohjelma	Musiikki
Suuntautumisvaihtoehto	Musiikkipedagogi
Ohjaaja(t)	Annu Tuovila, MuT
<p>Opinnäytetyössäni esittelen jazzpianisteille oppimateriaaliksi säveltämäni kuusi etydiä. Etydini opettavat jazzin keskeisiä elementtejä, edistävät opiskelijan itseohjautuvaa opiskelua, ohjaavat häntä etsimään omaa soundiaan sekä tutustuttavat hänet pohjoismaalaiseen jazziin. Raportoin myös testitulokset soitonopiskelijoiden kokemuksista uuden oppimateriaalin suhteen: Oppivatko he itsenäisesti harjoiteltavat uudet asiat? Minkälaista etydien opiskelu oli? Laajenivatko oman soundin etsimisen tavat?</p> <p>Opinnäytetyön lähtökohdiksi kuvaan sävellystyötäni ja sen taustoja sekä avaan itseohjautuvan opiskelun, oman soundin sekä pohjoismaalaisen jazzin käsitteitä. Etydien testaus perustui neljän pianonsoiton opiskelijan havainnointiin ja haastatteluun, jotka dokumentoin videotallenteiksi.</p> <p>Testitulokset olivat rohkaisevia: Opiskelijat kokivat oppineensa itsenäisesti ja virkistävän uusilla tavoilla tarvitsemiaan taitoja. Lisäksi he tunsivat saaneensa motivaatiota ja erilaisia lähestymistapoja oman soundinsa etsimiseen. Heidän bebop-korostainen käsityksensä jazzista laajeni, ja he tutustuivat pohjoismaiseen jazziin.</p> <p>Säveltämäni etydit sekä niihin liittyvät harjoitteet ja ohjeet tulevat markkinoille ja sopivat soitonopettajien sekä -opiskelijoiden käyttöön niin lähiopetuksessa, etäopetuksessa kuin itsenäisessä opiskelussakin.</p>	

Avainsanat	Jazzpiano, improvisaatio, harjoitusetydit, itseohjautuvuus, oma soundi, pohjoismainen jazz
------------	--

Author Title	Aurora Hentunen How to Put U in Jazz?: Piano Etudes for Developing Your Own Sound
Number of Pages Date	56 pages + 3 appendices 21 April 2021
Degree	Master of Music
Degree Programme	Music
Specialisation Option	Music Pedagogy
Supervisor	Annu Tuovila, DMus
<p>In my final project report, I introduce six etudes that I have composed for jazz pianists. The etudes teach the key elements of jazz, encourage student towards self-directed learning and developing their own sound, and introduce them to Nordic Jazz. I also report on the students' experiences with the new study material: Did they learn new topics through autonomous learning? How did they feel about studying with the material? Did they find new ways to further develop their sound?</p> <p>As a starting point for my Master's thesis, I describe my composition work and its background, and I elaborate on the concepts of autonomous learning, original sound and Nordic Jazz. I tested the etudes in two forms: by observing the playing of four advanced 15 to 19-year-old piano students and conducting interviews with them individually. I made video recordings of their playing and the interviews.</p> <p>The test results were encouraging. Students felt that they had learnt a lot independently and in fresh new ways. In addition, they felt motivated and they discovered new ways of developing their own sound. Their bebop-dominated perception of jazz broadened towards other jazz styles, and they became acquainted with Nordic Jazz.</p> <p>The final version of the study material booklet will be published later. It includes etudes, exercises and instructions, and it is suitable for teachers and students in face-to-face and online lessons as well as independent studies.</p>	

Keywords	Jazz piano, improvisation, etudes, autonomous learning, self-directed learning, original sound, Nordic Jazz
----------	---

Sisällys

1	Johdanto	1
2	Kehittämistarve	2
2.1	Tutkimustehtävä	5
2.2	Testaukseen osallistuvat ja aineistonkeruu	6
2.3	Tutkimusmenetelmät	7
3	Luovan työn lähtökohtia	9
3.1	Luovan prosessin taustaa	9
3.2	Pohjoismainen jazz eli Nordic Jazz	13
3.3	Oma soundi	19
3.4	Itseohjautuva opiskelu	25
4	Etydien ja harjoitteiden esittely	28
4.1	Etydi 1. Intervallien käsittely	30
4.2	Etydi 2. Shell voicingit	31
4.3	Etydi 3. Vastamelodioiden luominen	33
4.4	Etydi 4. Kolmisointujen käyttö	34
4.5	Etydi 5. Puhelinnumerometodi	34
4.6	Etydi 6. Rytmiset motiivit	35
5	Testauksen tuloksia	37
5.1	Aiheiden tuttuus etydeissä	39
5.2	Hauskaa, haastavaa vai ehkä hyödyllistä?	40
5.3	Kokeilua, ideointia ja reflektointia	44
6	Tulosten arviointia	46
6.1	Harjoitettujen jazz-elementtien omaksuminen	47
6.2	Opiskelun itseohjautuvuus	47
6.3	Oman soundin etsiminen	48
7	Pohdinta	49
	Lähteet	52

Liitteet

Liite 1. Suostumus tutkimukseen osallistumisesta

Liite 2. Kysymyslista haastateltaville etydeistä 1-3

Liite 3. Kysymyslista haastateltaville etydeistä 4-6

1 Johdanto

Lähdin elokuussa vuonna 2015 vuodeksi vaihto-opiskelijaksi Groningeniin, Hollantiin, Prins Claus -konservatorioon, ja sieltä kahdeksi vuodeksi Amsterdamin konservatorioon täydentämään jazz-opintojani. Olin siihen mennessä saanut hyvää opetusta Kuopion konservatoriossa ja Jyväskylän ammattikorkeakoulussa yhteensä viiden vuoden ajan, mutta Hollannissa koko opiskelutyylini muuttui.

Sain tutustua Hollannissa moniin inspiroiviin opettajiin, joilla oli persoonallinen ote instrumenttiinsa; heillä oli annettavanaan muun muassa erilaisia tekniikoita ja vinkkejä, kuinka kuunnella musiikkia keskittyneesti ja analysoiden. Hollannissa konservatorion opinnoissa edellytettiin opiskelijoilta suurta itsenäisyyttä, aktiivisuutta ja aloitekykyä. Heillä oletettiin olevan jo lähtökohtaisesti pontimena vahva sisäinen motivaatio, joten opettajat eivät nähneet tarpeelliseksi muistuttaa harjoittelun tärkeydestä. Opiskelijoiden täytyi olla myös valmiita jatkuvaan yhteistyöhön keskenään, erilaisten projektien luomiseen hetkessä sekä konserttien ja bändi-iltojen järjestämiseen lyhyellä varoitusajalla. Kaikki opettajat painottivat kuitenkin yhtä asiaa tärkeimpänä: oman soundin löytäminen. Hyvin pian varmistuin siitä, että tämän tyyppistä opetusta ja ohjausta haluan itsekkin jakaa opettajaksi valmistumisen jälkeen.

Ajatus oman soundin kehittämisestä oli juuri se asia, jota olin tietämättäni kaivannut ammattillisten musiikinopintojeni aikana. Suomessa instrumenttiopintojen painotus oli mielestäni pitkälti ollut tekniikassa ja musiikin teoriassa. En kiellä näiden osien tärkeyttä musiikin opinnoissa, niiden jättäminen sivuun olisi suuri virhe. Opintojeni aikana muiden artistien jäljittely, transkriptointi ja tyyllilajien yksityiskohtainen käsittely eivät kuitenkaan antaneet minulle vastausta kysymykseeni: mitä tehdä, kun koulut on käyty? Jatkuva muiden muusikoiden jalanjäljissä kulkeminen alkoi uuvuttaa, ja motivaationi laski.

Heti alussa vaihtovuoteni Prins Claus Conservatoriumin jazz-osastolla muutti opintojeni suunnan. Opiskelu oli rankkaa, mutta motivaationi heräsi uudelleen, kun aloitin matkani hyvin itsenäisen opiskelun kautta oman soundin löytämiseen. Mielestäni oman soundin etsiminen ja löytäminen on silta musiikin opiskelusta ammattilaiseksi, ja opettajan työnsäni haluan erityisesti rohkaista opiskelijoitani tälle löytöretkelle. Tällöin voidaan puhua tavoitteellisesta ja tarkoituksellisesta oppimisesta, jossa yhdistyvät tietotaidon ja itseohjautuvuuden karttuminen.

Oman soundin löytäminen vaatii opiskelijalta itsenäistä ja yksinäistäkin työtä sekä rohkeutta tutkia ja oppia asioita yrityksen ja erehdyksen kautta. Tähän tarvitaan vankat musiikilliset perustaidot ja -tiedot, joita taas pedagogit ja oppimateriaali voivat välittää hyvin monella tavalla. Mitä varhaisemmassa vaiheessa opiskelija ymmärtää, että hän itse on vastuussa opiskelustaan ja harjoittelustaan, sitä itseohjautuvampaa ja hänelle tyydyttävämpää harjoittelusta tulee.

Nyt olen opettaja, muusikko ja säveltäjä, ja oma genreni on pohjoismainen jazz. Opinnäytetyössäni halusin käyttää kaikista näistä tärkeistä rooleistani saatuja kokemuksia. Säveltäjänä ja muusikkona haluan esitellä pohjoismaista jazzia ja omaa soundiani, ja opettajana haluan antaa sävellykseni musiikin opiskelijoiden ja opettajien käyttöön oppimateriaaliksi, ideoiksi ja edelleen kehitettäväksi.

Opinnäytetyöni ensimmäisen osan muodostavat sävellystyö, sen taustat ja kuvaus sekä tuloksena syntyneet jazz-harjoitukset ja etydit ohjeineen. Työn toinen osa kuvaa etydien testaamisprosessia ja sen tuottamia tuloksia ja johtopäätöksiä. Valotan sävellyksiäni analysoimalla pohjoismaista jazzia yleisestikin ja tavoitteenani on etydien ja harjoitusten avulla tukea erityisesti opiskelijoiden oman soundin hakemista.

Tutkimustehtäväni on säveltää oppimateriaaliksi tarkoitettuja etydejä ja harjoitteita ja varustaa ne ohjeilla itseohjautuvaa opiskelua silmällä pitäen sekä selvittää, hyödyttääkö tekemäni oppimateriaali jazzpianon opiskelijoita. Minkälaisia teknisiä soittotaitoja he oppivat itsenäisesti ilman opettajan apua? Miten he kokivat opiskelun? Kehittyikö heidän oma-aloitteisuutensa ja ohjasiko materiaali heitä oman soundin etsimiseen?

2 Kehittämistarve

Ari Poutiainen kritisoi vuonna 2013 jazzin aloittelijatasen pedagogiikan kehittymättömyyttä painottaen suomenkielisen itseopiskeluun suunnatun materiaalin vähäisyyttä (Poutiainen 2013, 295). Havaitsin itse jo opintojeni alkuvaiheessa, että varsinkin uudemmaa ja suomenkielistä harjoitusmateriaalia jazziin suuntautuneille musiikinopiskelijoille oli vähän. Opiskelijat olivat opettajien yksityisen opetuksen varassa. Tein tähän puutteeseen liittyvän ammattikorkeakoulun opinnäytetyöni syksyllä 2017 *Nyhjää tyhjää! - Aloiteleva jazzpianisti sointuhajotusten maailmassa*, ja jo sen valmistuttua tiesin, että halu-

aisin mielelläni myöhemmin syventää ja laajentaa tutkimustani. Materiaalin tarve aktualisoitui ryhtyessäni itse opettamaan eritasoisia pianonsoiton opiskelijoita, ja moni kollegani on kamppaillut saman ongelman kanssa. Kokemukseni mukaan Suomessa käytetään jazzin opiskelussa lähinnä amerikkalaisten miespuolisten instrumentalistien kirjoittamaa materiaalia, mutta haluan laajentaa tarjontaa pohjoismaisen jazzin suuntaan. Haluan myös omalta osaltani roolimallina innostaa ja rohkaista aloittelevia naismuusikoita jazzin pariin.

Kokemukseni mukaan opiskelijat vieroksuvat ja jopa pelkäävät usein jazz-musiikkia sen haastavuuden ja marginalisoitumisen vuoksi. Näin se saattaa jäädä osittain muiden genrejen (pop/rock/soul/tanssimusiikki/musikaali) jalkoihin rytmimusiikin soiton- sekä yhteopetuksessa. Tutkimukset osoittavat, että motivaatiolla ja itsesääätelyvalmiuksilla on keskeinen rooli musiikin erikoisosaamisen kehittämisessä, mutta yhtä lailla oppijalta vaaditaan sinnikkyyttä ja itseluottamusta. (Kaartinen 2005, 6.) Jazz ei ole vuosikymmeniin kuulunut populaarimusiikkiin (Gridley 2012, 12), mutta se voi antaa silti monia mahdollisuuksia ja työkaluja soitonopetuksen rikastuttamiseen. Varsinkin yhteissoittoa harjoitettaessa jazzin tyypilliset harmoniat, improvisaatio ja rytmikka tuovat mainion viitekehyksen opetussisältöjen laajentamiseen (Poutiainen 2013, 292).

Löysin itse useisiin jazziin liittyviin kysymyksiin vastauksen vasta ajan kanssa kuuntelemalla jazzia, käymällä konserteissa, keikkailemalla ja säveltämällä itse. Minulle jazz tarkoittaa vapautta, ilmaisua, jotain, joka tapahtuu ja elää vain siinä hetkessä, sekä yhteyden muodostamista yhtyeen jäseniin ja yleisöön. Useat tuntemani muusikot jakavat kokemukseni. Tämän takia mielestäni esimerkiksi komppaamisen opettaminen on erittäin hankalaa, sillä se muuntaa muotoaan aina hetkestä riippuen. Komppaus tapahtuu ”tässä ja nyt” ja muita kuuntelemalla. Sitä ei voi eikä tarvitse täysin suunnitella. Silti opettajana haluan löytää keinoja välittää fyysistä materiaalia ja henkistä apua prosessin aloittamiselle. Jazzin opiskelu ja soitto vaatii ennen kaikkea rohkeutta, ja vaikka juuri sitä ei yleensä kirjoista löydä, tekee materiaalin vähäisyys siitä vielä hankalampaa. Careyn, Harrisonin ja Dwyerin tutkimuksen mukaan sekä opettajat että opiskelijat kaipaavat itseohjautuvan ja itsenäisen opiskelumallin kehittämistä, joka tapahtuu opiskelijoiden lisääntyvän itsereflektion, vastuun ottamisen ja henkilökohtaisen tavoitteiden asettamisen kautta (2016, 100).

Klassikoksi muodostunut Mark Levinen *Jazz Piano Book* (1995) on tällä hetkellä yksi tutuimmista oppikirjoista pianisteille. Kirja ohjaa melko lempeästi lukijan jazzin perusteisiin ja käy teoriaa yksityiskohtaisesti läpi. Materiaalia löytyy myös runsaasti eri jazz-artistien transkriptoiduista soolokirjoista, kuten Charlie Parkerin *Omnibookeista* (1978) tai Bill Evansin tai Chick Corean soolotranskriptioista. Aebersold (1967) on tuttu kustantaja play along-raidoille. Näiden avulla muusikko voi opetella soittamaan kompian kanssa kapaleita ja soolojaan. David Bakerin bebop-kirjat (1988) antavat runsaasti valmiita likkejä soittajalle. Jazz-standardien nuotteja voi helposti löytää myös *Real Book* -kirjasarjoista (1970-). Suomalaisista nuottimateriaaleista muun muassa Ilkka Kuusiston kirja *Ekat Jazzit* (2007) tutustuttaa nuoret pianistit jazzvaikutteisiin, kuten myös saksalaissuomalaisen pianistin Sid Hillen etydirikirja *13 Jazz Pieces for piano* (2000).

Säveltämäni etydimateriaali pyrkii välittämään jazziin oleellisesti kuuluvia teknisiä taitoja sekä kehittämään improvisaatiokykyä ja omaa soundia ilman kaavamaista toistoa. Haluan luottaa opiskelijan omaan intuitioon ja tavoitteellisuuteen, ja kannustan heitä mahdollisimman varhain heittäytymään musiikkiin omien ideoidensa varassa. Tässä käytän usein leikkiä, provokaatiota ja asioiden päälaelleen kääntämistä. Omasta kokemuksestani johtuen olen halunnut lisäksi varmistaa, että etydini sopivat myös pienikäisille.

Taiteen perusopetuksen opetussuunnitelma (2017) pohjautuu konstruktivistiseen oppimiskäsitykseen: soitonopiskelun tulee tukea opiskelijan autonomiaa ja taiteellista identiteettiä (Lopez-Iñiguez 2017, 2). Berkmanin sanoin: Älä anna opiskelijalle kalaa, vaan opeta hänet kalastamaan (Hentunen 2017, 30)! Keskiössä on tällöin opiskelija omien tietojensa ja taitojensa rakentajana ja hänen oma motivaationsa ja aktiivisuutensa uuden oppimisessa ja päämäärien asettamisessa. Opettaja ei ohjaile oppijaa liikaa haluaansa suuntaan, vaan antaa valmentajana ja asiantuntijana juuri sitä tukea, mitä kyseessä oleva opiskelija tarvitsee. Vastuu oppimisesta on opiskelijalla, mikä johtaa itseohjautuvaan oppimiseen (Hakkarainen, Lonka & Lipponen 2000, 182). Erityisesti viime aikoina laajentunut etäopetus myös musiikissa sekä digimaailman mahdollisuudet ja vaatimukset – olipa syynä sitten yhteiskunnan toimintaa rajoittava pandemia tai pelkästään halu löytää pedagogista materiaalia ja apua mahdollisimman laajalti ympäri maailman – ovat osaltaan vaatineet oppimateriaalin uudistamista.

Uskon, että lisäämällä suomalaista opetusmateriaalia ja tuomalla se nykyaikaan itseohjautuvaa harjoittelua painottaen opiskelijoiden on helpompi tutustua jazziin omalla taval-

laan. Poutiainen nostaa aiheellisesti esille virinneen keskustelun jazzin ammattikoulutuksen vaikutuksesta nykyjazziin ja sen kehitykseen. Tiettyihin tyyliuuntiin keskittyminen koulutuksessa on valitettavasti omiaan kaventamaan opiskelijan luovaa kehitystä. (Poutiainen 2013, 296.)

Ennen kuin ryhdyin säveltämään harjoitusmateriaalia, keskustelin erimaalaisten ja eri maissa opiskelleiden kollegojeni kanssa kysymyksestä, mikä heidän mielestään on jazzin alkuopinnoissa ollut haastavinta. Ongelmia olivat aiheuttaneet muun muassa vasemman käden komppaus, sointujen jakaminen kahdelle kädelle, improvisoinnin ja oman soundin kehittäminen ja rytmisten ideoiden systemaattinen kehittäminen. Alkuvaiheen ongelmaksi muodostuvat usein myös opettajien henkilökohtaiset tavat improvisoida ja ohjata opiskelijaa siihen – improvisointi on niin sisäinen prosessi¹, kuten eräs haastattelemani pianistikollega sanoi.

2.1 Tutkimustehtävä

Esittelen opinnäytetyön 4. luvussa säveltämäni kuusi etydiä ja niihin liittyvät harjoitukset ohjeineen, joiden avulla käydään läpi jazzin tärkeitä perusasioita, mm. harmoniaa ja sointuksia. Materiaali on suunniteltu sekä itsenäiseen että ohjattuun opetukseen sopivaksi, ja se antaa työkaluja improvisointiin ja säveltämiseen niin, että soittaja pääsisi mahdollisimman varhain kehittämään omaa tyyliään ja soundiaan. Materiaali on tällä hetkellä englanninkielinen markkinoinnin takia, mutta etydikirja julkaistaan myös suomenkielisenä.

Testasin säveltämäni materiaalin vastaanottoa testasin neljällä pianonsoiton opiskelijalla Jyväskylän Gradiassa. Tutkimustehtäväni oli siis selvittää, hyödyttääkö tekemäni oppimateriaali, etydit ja harjoitukset ohjeineen, jazzin piano-opiskelijoita.

Tutkimustehtävän laajempi kuva oli minulle alusta asti selvä, mutta tutkimuskysymykset elivät ja muuttuivat useita kertoja. Lopulta kysymykset muotoutuivat seuraavasti:

1) Mitä soittotaitoja säveltämäni etydit ohjeineen opettavat?

¹ ”Improvisation is such an inner process with reflective sources.”

2) Miten opiskelijat kokivat ilman opettajaa tapahtuvan itsenäisen opiskelun? Mikä tuotti haasteita, mikä oli helppoa, hyödyllistä, tarpeellista, merkityksellistä, turhauttavaa? Olivatko harjoitteiden yhteydessä kirjallisina annetut ohjeet riittävät itsenäisen opiskelun tueksi?

3) Kehittivätkö säveltämäni etydit opiskelijoiden oma-aloitteisuutta ja itseohjautuvuutta harjoittelussa? Ohjasivatko ne heitä etsimään omaa soundiaan?

Opinnäytetyöni yksi tarkoitus on tutustuttaa opiskelijat pohjoismaiseen jazziin. Tästä en halunnut tehdä tutkimuskysymystä enkä testata asiaa opiskelijoilla, vaan käsittelen luvussa neljä kunkin säveltämäni etydin pohjoismaisen jazzin piirteitä.

2.2 Testaukseen osallistuvat ja aineistonkeruu

Suoritin tutkimuksen Jyväskylän koulutuskuntayhtymä Gradialla alkuvuodesta 2021. Testausprosessiin osallistuneet pianistit olivat suorittaneet perusopetuksen syventävät opinnot. Kolme heistä oli osallistunut pitämäni jazz-workshoppiin syksyllä 2020, ja yksi, kollegani ryhmään ehdottama opiskelija, hallitsi samat tiedot, joten heidän tietopohjansa oli riittävä testaukseen osallistumiseen. Tutkittavaan ryhmään kuului kolme poikaa ja yksi tyttö, iältään 15-19 vuotta. Neljästä testaukseen osallistuneesta opiskelijasta kaksi aikoo pyrkiä konservatorioon ja Sibelius-Akatemiaan, joten heillä on jo havaittavaa ammattiin tähtäävää motivaatiota. Toiset kaksi olivat vielä epävarmoja siitä, tuleeko musiikki osaksi heidän ammatillisia ratkaisujaan. Kaikki neljä osoittivat elävää innostusta musiikkia kohtaan, mutta poikkeukselliset olosuhteet koronapandemian takia, koulujen osittaiseen etäopetukseen liittyvät ongelmat sekä yhden opiskelijan ylioppilaskirjoitukset vaikuttivat selvästi musiikin harrastamiseen.

Tutkimusaineisto on kerätty videotallenteina, jotka sisältävät yhtä aikaa tallennetut havainnointiosuudet ja haastattelut. Haastattelukysymykset liittyivät oman opiskelun reflektointina myös opiskeluprosessiin, joten ne jaettiin opiskelijoille samalla, kun he saivat harjoiteltavan materiaalin (noin kolme viikkoa ennen soitto- ja haastattelutilaisuutta). Näin opiskelijat pystyivät valmistautumaan myös haastatteluun. Videoinnit tapahtuivat 17. helmikuuta ja 29. maaliskuuta.

Ennen tutkimusta annoin opiskelijoille tutkimustiedotteen ja suostumuslomakkeen (liite 1) täytettäväksi; alaikäisiltä opiskelijoilta sain myös huoltajien suostumuksen. Tutkimustiedotteessa informoin opiskelijoita tutkimuksen vapaaehtoisuudesta, tarkoituksesta ja

menetelmistä. Tutkimuslupaa anoin Koulutuskuntayhtymä Gradialta 11. lokakuuta 2020. Mukaan liitetystä tietosuojaselosteesta käy ilmi, että tutkimusmateriaali on säilytetty asianmukaisesti ja haastatelluista tallennettu tutkimusmateriaali hävitetään Gradian digipalveluiden ohjeiden mukaisesti välittömästi tutkimuksen valmistuttua.

2.3 Tutkimusmenetelmät

Päätettyäni tutkimuksen aiheen ryhdyin pohdiskelemaan siihen sopivaa tutkimusmenetelmää, ja päädyin käyttämään osallistuvaa havainnointia, johon yhdistin teemahaastattelun (Rugg & Petre 2007, 110; Vilka 2015, 123-124). Opiskelijat soittivat pätkiä harjoitteista ja etydeistä ja vastasivat haastattelukysymyksiin (liitteet 2 ja 3), joita olin valmistellut kutakin etydiä kohti 5-10 kappaletta. Tilanteiden videointi antoi minulle mahdollisuuden palata aina uudestaan haastattelutilanteisiin ja tutkia paitsi soittamista ja kysymyksiin vastaamista, myös tarkkailla sanatonta viestintää, kuten kehonkieltä, pieniä katseita, eleitä ja äänensävyjä sekä omaa rooliani ja esiintymistäni. Huomasin jo ensimmäisellä kerralla käydessäni tallennettua materiaalia läpi, miten paljon opiskelijoiden kehonkielet erosivat toisistaan: Yksi hyvin valmistautunut oli täysin rauhallinen ja itsevarma, kun taas kaksi heikommin valmistautunutta vaikuttivat hermostuneilta. Tietäessäni mahdollisuuden palata materiaaliin pystyin myös keskittymään hyvin opiskelijan kohtaamiseen ja haastatteluun. Videointi toimi muistin tukena, auttoi faktojen ja tulkintojen tarkistuksessa sekä tuotti uusia näkökohtia aineistoon ja tietoa vuorovaikutuksesta. Näin sain tutkimuksen suorittajana kuvan myös omasta toiminnastani ja tutkimustulosten läpinäkyvyys lisääntyi. (Ruusu vuori 2005, 14-15.)

Olin suunnitellut havainnoinnin ja haastattelun huolellisesti, jotta se olisi metodien mukaista, tarkkaa ja tietoisesti valikoivaa, luotettavaa ja johdonmukaista, eikä lipsahtaisi löyhäksi jutusteluksi aiheen tiimoilta, mistä olisi mahdotonta tehdä johdonmukaista analyysiä. (Vilka 2006, 6,8,11.) Vuorovaikutustilanne oli avoin soiton ja keskustelun vuorotuksessa. Yhden testaukseen osallistuvan kohdalla autenttinen tilanne vaihtui koronapandemian takia etäyhteydeksi tietokoneen äärellä, jota yritin kompensoida mahdollisimman suurella läsnäololla tapahtumassa. Tarkka suunnittelu kantoi videointitilanteissa: käyttämämme ohjelmisto ei aiheuttanut ongelmia, yhteys ei katkeillut, pianot ja etydimateriaalit olivat käden ulottuvilla ja tietokoneen kamera tallensi hyvin kasvojen ilmeet materiaalista keskusteltaessa.

Vapaassa ja osallistuvassa havainnoinnissa tutkija osallistuu enemmän tai vähemmän tutkimuskohteen toimintaan (Hirsjärvi ym. 2005, 201). Omassa tutkimuksessani ensimmäisen videointitapahtuman tilanne oli vaativampi opiskelijoille, joten oma havainnointini oli osallistuvampaa ja autoin heitä sanallistamaan ajatuksiaan ja toteuttamaan soittoaan. Huomasin siis hyvin tutkimustilanteessa, mitä Vilka (2006, 39-40) ja Kuula tarkoittavat painottaessaan, että tutkija on aina mukana myös ihmisenä, ”jolta odotetaan myötäelämistä ja apua ongelmatilanteisiin” (Kuula 1999, 116- 117). Jälkimmäisessä videotilanteessa opiskelijat olivat vapautuneempia eivätkä tarvinneet samassa määrin tukeani. Osallistuin siis tutkimuskohteiden toimintaan ennalta sovittuna ajanjaksona ja kohteen ehdoilla kuitenkin varoen reaktiivisuutta eli tutkijan liian aktiivisen roolin vaikutusta tutkimustuloksiin (Kananen 2014, 80-81; Vilka 2015, 127). Ennalta valittu teoreettinen näkökulma tuli tutkimuksessani ilmi aiemmin jakamissani haastattelukysymyksissä. Suunnattu haastattelu ja havainnoitu aineisto täydensivät toisiaan. Teknisen dokumentaation lisäksi olen käyttänyt tutkimuksessani tutkimuspäiväkirjaa, joka on toiminut myös hyvänä itsearvioinnin välineenä sekä itselleni jo kouluajoista tuttua konkreettista apua, miellekarttaa.

Koska opinnäytetyöni havainnointi- ja haastatteluosuuteen osallistui vain neljä opiskelijaa, se täytyy ottaa huomioon luotettavuuden arvioinnissa. Minkäänlaisesta yleistettävyydestä saatujen tulosten suhteen ei voi puhua. Kiinnitin luotettavuuden arvioinnissa huomiota siihen, että haastattelukysymykseni etsivät vastauksia juuri niihin asioihin, mihin asettamani tutkimuskysymykset viittaavat. Tällöin kaikki tutkittavaan asiaan olennaisesti liittyvä tulee selvitettyksi, eikä turhia kysymyksiä esitetä.

Koska halusin mahdollisimman syvälle luotaavaa tietoa haastateltavilta, suurempaa testattavien määrää en olisi ehtinyt haastattelemaan YAMK-opinnäytetyön aikaraamissa. Analyysin kattavuus perustuu työssäni videomateriaalin ja litterointien läpikäymiseen useita kertoja, jolloin tarkistin, että satunnaiset materiaalin osat eivät saaneet liikaa huomiota ja toisaalta kaikki oleelliset aineiston osat tulivat luokitelluiksi, vertailuiksi ja tulkituiksi. Reliabiliteetti toteutuu koodauksen ja tulkintojen tarkkuuden ja oikeellisuuden kautta. (Kananen 2014, 131.)

Aloitin tutkimusaineiston analyysin litteroimalla haastattelut videoinnista (peruslitterointi, mutta samaan murre- ja puhekielen muotoon), jonka jälkeen järjestin ja luokittelin ne sisällön perusteella. Analysoin sisällön niin, että kävin läpi jokaisen opiskelijan vastaukset ensin ensimmäistä etydiä koskeviin kysymyksiin ja vertailin niitä keskenään, ja sen

jälkeen samalla tavalla loput etydit ja harjoitukset. Pelkistämisen eli havaintojen yhdistämisen ja ryhmittämisen kautta pääsin käsiksi raakahavaintoihin eli yksittäisistä mielipiteistä ja kokemuksista yleisemmälle tasolle. Laadullisessa tutkimuksessa analyysi koostuu tyypillisesti kahdesta vaiheesta, pelkistämisestä ja tulkinnasta. (Vilka 2006, 75-76.) Löytämäni olennaiset yhteiset piirteet haastateltavien vastauksista antoivat minulle mahdollisuuden johtopäätösten tekoon, joka tapahtui vuoropuhelussa lähdekirjallisuuden kanssa, sen taustoittamana ja siihen verraten (Vilka 2006, 79-81). Aineiston purkamisessa, lukemisessa ja koodaamisessa pyrin mahdollisimman suureen neutraliteettiin, vaikka toisaalta oma esiyymmärrykseni oli tärkeä perusta ymmärtää tutkimustulosten merkitys. (Mason 2002, 148.)

3 Luovan työn lähtökohtia

Pohtiessani alustavasti opinnäytetyötäni varten sävellettäviä etydejä ja harjoituksia tustuin samanaikaisesti useamman viikon aikana muiden taiteilijoiden ja tutkijoiden näkemyksiin inspiraatiosta ja luovan työn prosesseista. Vertasin niitä omiin kokemuksiini asiasta, ja merkitsin havaintojani tutkimuspäiväkirjaan. Samaan aikaan syntyivät ensimmäiset sävellysteni aihiot.

3.1 Luovan prosessin taustaa

Taiteen tutkija Maria Hirvi-Ijäs kuvaa ja analysoi teoksessaan *22 tapaa - Taiteellinen ajattelu suomalaisessa nykytaiteessa* kuvataiteilijoiden luovaa toimintaa ja sen pohjana olevia henkilökohtaisia prosesseja. Näitä voi mielestäni suurelta osin verrata myös musiikin improvisointiin ja sävellystyöhön – onhan kaiken taiteen tekemisen pohjana eräänlainen ei-kielellinen ajattelu. Hirvi-Ijäs esittelee Graham Wallacen ja Arthur Koestlerin perinteisiä tutkimustuloksia, joiden mukaan luovuus liittyy löytämiseen, keksimiseen ja kuvitteluun, joiden yhteinen tekijä taas on assosiativisuus. Eri aloilta ja alueilta olevat ajatukset sekoittuvat keskenään ja muotoutuvat uudelleen vertailun, jäsentelyn ja abstraktion prosessien avulla. Wallace jakaa luovan prosessin toteutukseen liittyvän ajattelun viiteen tasoon. Valmistelevaa vaihetta seuraa hautuminen, aavistus, oivallus ja varmistaminen. (Hirvi-Ijäs 2014, 186-187.) Musiikin kognitiivista psykologiaa paljon tutkinut

John Sloboda taas näkee kehittelyn kolmiportaisena: inspiraatio, hahmottuminen ja toteutus² (1985, 115).

Sloboda toteaa, että säveltäminen on vähiten tutkittu ja vähiten ymmärretty musiikillinen prosessi, koska itse säveltämisprosessiin, idean muuttumiseen musiikiksi, on äärimmäisen vaikea päästä käsiksi. Hänen käsityksensä mukaan säveltäjällä on aina jonkinlainen rakenne tai suunnitelma, joka ohjaa ja määrää sävellystyötä, mutta silti sävellykseen ilmestyy myös suunnittelemattomia elementtejä. Säveltäjällä on siis aikomuksena luoda vaikkapa tietynlainen tasapaino tai kontrasti, mutta musiikki voi johdattaa hänet ennalta-arvaamattomiin ratkaisuihin. Aikaisemmin sävellysprosessia on voitu tutkia vain säveltäjien muistiinpanojen, päiväkirjojen yms. avulla tai sen perusteella, mitä he itse kertovat toiminnastaan. Kolmas metodi on ollut havainnoiva tutkimus sävellysprosessin aikana ja neljäs improvisaation observointi. (Sloboda 1985, 102-103.) Viime vuosina kehittynyt aivotutkimus pystyy selvittämään myös luovia prosesseja aivan uudesta näkökulmasta.

Omalla kohdallani ajatus- ja tunneaiheet ovat kehittyneet sävellyksiksi juuri Wallacen jaon mukaan. Valmisteleavan vaiheen pohjana saattaa olla pitkäaikainen mielikuva (esimerkiksi maisema, tapahtuma tai tunneilmaisu), jota en edes työstä instrumentilla. Tai pohjana saattaa olla lyhyt melodianpätkä, joka yhtäkkiä syntyy soimaan kadulla kävellessäni, ja jonka saman tien äänitän muistini tueksi kännykkään. Jokin näistä aihioista saattaa vaatia hautuakseen vain tunteja, minkä jälkeen olen valmis sovittamaan sitä eteenpäin. Yhtä mahdollista on, että hautumisaika on vuosia. Molemmissa tapauksissa koen seuraavaksi yhä selvemmäksi tulevan aavistuksen siitä, millainen lopullinen kokonaisuus tulee olemaan: kehittykö aavistuksesta big band-musiikkia, uusi kappale akustiselle jazz-kvartetille vaiko kenties mahdollisuus yhteistyöhön toisen artistin kanssa. Aavistus saattaa kertoa esimerkiksi, rakentuuko harmonia modernien sointujen varaan vai yksinkertaiselle toistuvalla bassolinjalle.

Oivallus on jo nimensä mukaan hetkellinen tapahtuma, jolloin sävellyksen idea aukeaa. Yhtäkkiä tiedän, miten kappaleen rakenne muotoutuu, mitkä tulevat olemaan instrumenttien roolit, millaiset rytmin ja aksenttien tulee olla. Varmisteluvaiheessa punnitsen vielä erilaisia vaihtoehtoja, mihin usein liittyy yhteistyö bändin tai kvartetini kanssa. Tässä vaiheessa radikaalit muutokset ovat harvinaisia, ja kyseessä on lähinnä loppuviilaus. Oma sävellykseni saa yleensä nimensä tässä vaiheessa – tosin myös joskus ennen pro-

² Inspiration – conception – execution (Sloboda, 1985, 115).

sessia. Otan esimerkiksi neljännen etydin. Valmistelemaan vaiheeseen liittyi sen pohdiskelu, miten voin opettaa rytmikkaa antamatta valmiita rytmifraaseja. Tällä kertaa valmistelemaan vaihe kesti viikkoja.

Hauduttamisvaihe oli lyhyt, kun mieleeni tuli lapsille suunnattu rytmien luomistehtävä, jota käytin hyväksi muuntaen sen ikäkaudelle sopivaksi. Poikkeuksellisesti aavistusvaihe vaihtui varmuuteen ja oivallukseen. Lasten rytmitehtävässä oli tarkoitus keksiä itse rytmejä käyttäen tuttuja vihanneksia ja hedelmiä. Esimerkiksi ananas, banaani, mango, vesimeloni ja porkkana tuottavat eri rytmin niitä lausuttaessa. Oppijan on helppo yhdistää nuottikuvaan auditiivinen viesti. Omakohtainen ja henkilökohtainen tieto yhdistettynä opittavaan asiaan, tässä tapauksessa eri pituisten rytmifraasien luomiseen (ks. esimerkki 1), sekä motivoi että jättää paremman muistijäljen, kun asiaa on lähestytty epätavallisella tavalla.

Suggestions finding rhythmic motifs and to boost your creativity:

Figure 4-6

Creating motifs doesn't have to be difficult at all.
You're basically surrounded by potential motifs. Here's examples:

31 Your own name:

Au - ro - ra Hen - tu - nen

Figure 4-7

32 Your home address:

Esimerkki 1. Rytmifraasien luominen -harjoite.

Musiikkia ja kieltä vertaillen tutkijat ovat tulleet siihen tulokseen, että musiikki on näistä kahdesta kompleksisempi ilmiö. Musiikin voi nähdä kokonaisvaltaisena ”leikin maailmana”, joten sen kautta on mahdollista ilmentää enemmän kuin sanojen avulla. Jokainen musiikin ystävä tietää, miten suuri ja syvälinen vaikutus sillä voi olla kuulijaan, ja jokainen säveltäjä tietää, että joskus on sisäinen pakko säveltää – siitä ei voi kieltäytyä. Musiikkikasvatusfilosofi Reimerin mukaan tämä johtuu siitä, että musiikin ekspressiiviset muodot ovat ihmisen sisäisten tunnetilojen symbolisia vastineita. (Kaartinen 2005, 19-20.)

Luovan prosessin motiivit ja aiheet ovat yhtä moninaisia kuin elämä itse. Hirvi-Ijäksen haastatteleminen taiteilijoiden luomistyö sai alkunsa matkustamisesta, uusien asioiden kohtaamisesta, vapaudesta ymmärtää asioita väärin ja halusta nähdä maailma toisin (2014, 22). Aivan samat asiat innostavat minua sävellystyössäni, ja samoin keinoin pyrin ajoittain provosoimaan kuulijaani: Second Spring- debyyttialbumillani *Tunturi*-sävellyksessä halusin nimenomaan sekoittaa kuulijan odotukset yhdistämällä kaksi ennenkuulumatonta genreä keskenään, joikaamisen ja jazzin. Etydissä 1. harjoitan myös pientä provokaatiota. Olen säveltänyt sen yllättävän klassiseen muotoon, mutta antaessani harmonian luomiselle tilaa annan opiskelijalle mahdollisuuden rikkoa hänelle syntyneen vaikutelman. Soveltaen kolmisointuja opiskelija voi viedä harmonian hyvinkin pitkälle klassisesta muodosta.

Taiteen tekeminen voi saada yllykkeensä myös mielentiloista ja visuaalisista paikoista, muistikuvista tai välähdyksenomaisista kokemuksista, joita kokija ei voi tai halua sanallistaa. Taiteilija löytää tällöin mentaalisen tilan, jossa ajatukset pukeutuvat muihin kuin kielellisiin muotoihin. Tunne, näkymä tai muistikuva saattaa palata useamman kerran ajatuksiin ja tuoda mukanaan inspiraation. (Hirvi-Ijäs 2014, 171-174.) Työprosessi saattaa olla helppo tai vaikea, raskas, turhauttava, tuskainen tai kirkas ja kevyt. Vastamelodioita käsittelevä 3. etydi osoittautui hyvin hankalaksi säveltää (ks. esimerkki 2). Juutuin pitkäksi aikaa liian analyttiseen pohdiskeluun, jonka seurauksena jouduin hylkäämään useita aihioita. Vasta kun ymmärsin, että yrittäminen ja analysointi pitää unohtaa, löysin idean ja sävelmä syntyi nopeasti. Olin vielä huolissani siitä, olenko heittäytyessäni onnistunut toteuttamaan samaa valitsemaani linjaa muiden etydiä kanssa. Huoleni oli kuitenkin turha: etydi sai eri tahoilta hyvin myönteistä palautetta.

Aurora Hentunen

A ♩ = 100

Gm⁷ G^bmaj7(b5) Fm⁷ G^b9/6

Esimerkki 2. Vastamelodioita käsittelevä etydi.

Jazz-kvartettini kanssa pyrimme efektien avulla korostamaan akustisen musiikin välittämiä tunnetiloja. Taidemaalari Hans Rosenström näkee samalla tavoin ”teknologian antamat mahdollisuudet vahvojen efektien käyttöön ja tunnetilojen hämmentämiseen”

(Hirvi-Ijäs 2014, 126). Kuten usealle haastatellulle taiteilijalle myös minulle säveltäjänä on tunnetilaan uppoaminen usein ehdoton edellytys päästä lähelle säveliksi muuttuvaa tunnetta tai näkyä. *Lonely Cranes* -sävellyksen myötä siirryin hyvin konkreettisesti pienen kylän suomalaisemaan, ja keskellä kesäisen Amsterdamin hälinää syntynyt *Frost* edellytti minun pystyvän asettumaan Suomen talveen.

Taiteet tulkitsevat omilla tavoillaan myös elämää ja sen vaiheita, arkea ja inhimillisyyttä (Hirvi-Ijäs 2014, 76). Minulle hyvin läheisen isäni kuolema suorastaan pakotti minut säveltämään. Big Band-sävellykseni *New Place* useat eri osat taas kuvaavat juuri kokemuksiani eri siirtymätilanteista. Jokainen meistä on kokenut elämässään erilaisia vaiheita ja aikoja. Aluksi näihin uusiin vaiheisiin kuuluu ihmettelyä ja totuttelua, epätietoisuutta siitä, miten asiat muokkautuvat. Teos sisältää useita eri osia, näkökulmia siihen, miten oma rooli ajassa ja paikassa alkaa löytyä. *New Place*-kappaleen kirjoittaa lopulta kuulija musiikin viedessä hänet Uuteen Paikkaan.

Olen edellä esittänyt tarkoituksellisesti paljon esimerkkejä siitä, mikä joillakin taiteilijoilla ja minulla itselläni herättää luovuuden, halun taiteeseen ja säveltämiseen. Luovuus syntyy esimerkiksi tässä esitetyillä tavoilla ja sitä seuraava prosessi vaihtelee joka säveltäjän ja taiteilijan kohdalla. Jokaisen on kuunneltava omaa sisintään, jotta syntyvä soundi tai tyyli on myös oma. Omat sävellykseni lähtevät aina minulta lupaa kysymättä toteuttamaan pohjoismaisen jazzin piirteitä, joita selvitän seuraavassa luvussa.

3.2 Pohjoismainen jazz eli Nordic Jazz

Opinnäytetyöni yksi tärkeä tavoite on tutustuttaa musiikinopiskelijoita pohjoismaiseen jazziin ja antaa virikkeitä sen soittoon ja säveltämiseen. Säveltämäni etydit ja harjoitteet edustavat tätä genreä, joten lyhyt määrittely – tai ainakin määrittely-yritys – lienee tarpeellinen.

Jazz on alunperin lähtenyt kehittymään Länsi-Afrikasta Yhdysvaltojen etelävaltioihin 1800-luvulla tuotujen orjien keskuudessa. Työssä keskustelu oli kiellettyä, joten orjat korvasivat sen field hollereilla, työlauluilla. Vokaalimusiikkiin tuli pian mukaan spirituaalimusiikki ja blues, 1860-luvulla ragtime, ja New Orleans alkoi kukoistaa afroamerikkalaisten jazz-kaupunkina. Ensimmäisen jazz-levytyksen teki 1917 kuitenkin valkoinen yhtye Original Dixieland Jass Band. Tähän aikaan jazzin klassiset muodot alkoivat hahmottua.

Jazz osoitti elinkelpoisuutensa leviämällä ympäri maailmaa – Suomeen se löysi tiensä 1920-luvulla –, ja sai kaikilta etabloitumisalueiltaan uusia piirteitä ja sävyjä. Poutiainen katsoo modernin jazzilmaisun perustuvan 1940-1960-lukujen tyyliin, joista tunnetuimpia ovat bebop, cool jazz, hardbop, modaalinen ja free jazz (2007, 19). Jo vuosikymmeniä on puhuttu myös Nordic Jazzista (pohjoismainen jazz) ja Northern Jazzista (pohjois-eurooppalainen jazz). Huolimatta siitä, että pohjoismainen jazz on saanut koko vuosikymmenen alun kiinnostuneita kuulijoita ympäri maailmaa, sen määrittely on ollut erittäin vaikeaa. Kun kuitenkin pohjoismaisesta jazzista puhutaan, ei voi väittää, etteikö sitä olisi.

Jazzmusiikki voidaan määritellä esimerkiksi improvisaation tai kolmimuunteen fraseerauksen kautta, se voi sisältää runsaasti synkopointia, jatkuvaa jännitteen luomista ja purkamista (tension and release), polyrytmijä, sointivärien muuntelua, riffejä ja ostinatoja (Gridley 2012, 8-13). Perinteinen jazz-kappale voidaan usein jakaa joko 12 tahdin blues- tai 32 tahdin AABA-rakenteeseen. Täsmällistä määrittelyä jazzista on mahdotonta antaa, koska siinä on paljon komponentteja, joita voi yhdistää toisiinsa määrättömiin. Jazzin karakteri tulee esille kappaleen melodisen, harmonisen ja rytmisen osa-alueen koostumuksesta, joilla rakennetaan suurempia sekvenssejä. (Sloboda 1985, 142-143.) Tim Howell, kuten moni muukin, on sitä mieltä, että sen enempää termiä jazz kuin improvisaatiokaan ei voi yksimielisesti määritellä (Howell 2020, 41).

Saksofonisti Daniel Rorke näkee pohjoismaisen jazzin vastapoolina tai vaihtoehtona amerikkalaiselle ja perinteiselle jazzille. Toisin kuin amerikkalaisessa jazzissa, kappaleen tarinan kuljetus on nostettu tärkeämmäksi kuin yksittäiset soolo-osuudet (Rorke 2012, 160). Rorke ottaa esimerkiksi pohjoismaisen jazzin esittäjistä norjalaisen saksofonisti-säveltäjän Trygve Seimin. Analysoidessaan Seimin diatonisia soololinjoja Rorke löytää niistä pohjoismaalaisille yhteisiä piirteitä improvisaatioissa: soolossaan Seim ei halua todistaa mitään. Hän ei yritä tehdä vaikutusta teknisellä taituruudella. Hän haluaa palvella sävellystä, tuoda selkeästi esille sen harmonian ja melodisen tiiviiden ja koskettaa kuulijaa. Seim on ajoittain kokenut jazzin soolosoiton niin itsekeskeisenä, että on harkinnut soittamisen lopettamista. Hänen mielestään soittaminen on alistettu markkinoiden ja kilpailun välineeksi. Rorke taas näkee Seimin kokeman egosentrisyyden pohjoismaalaisen jazzin sosiokulttuurisena piirteenä. (Rorke 2012, 177-178.) Samaan tapaan Edward Vesala, yksi kuuluisimmista suomalaisista jazzmuusikoista, on purkanut turhautuneisuuttaan jazzin tilaan vuonna 1989 äänitetyn albuminsa *Ode to the Death of Jazz* kautta. Hänen mielestään jazzissa pitäisi olla kysymys ennen kaikkea tuntemisesta

ja tunteen välittämisestä, mutta perinteinen jazz on hylännyt luovuuden, yksilöllisyyden ja persoonallisuuden. (Nicholson 2005, 208.)

Janne Mäkelä (2012) lähtee määrittelyssään siitä, että jazz on perinteisesti autentisoitu aidoksi niillä alueilla, missä sitä on esitetty ja kuultu. Tässä mielessä pohjoismainen jazz on hyvä esimerkki ”alueellisesta tunnistamisesta”. Määrittelemisen ei kuitenkaan ole näin yksinkertaista. Ensin pitäisi hänen mielestään määritellä 'pohjoismainen' ja toiseksi 'jazz'. Pohjoismaat (Suomi, Ruotsi, Norja, Tanska, Islanti sekä Ahvenanmaa, Färsaaret ja Grönlanti) yhdistyvät kyllä toisiinsa maantieteellisesti ja esimerkiksi hyvinvointivaltio- taustoiltaan, mutta niitä erottavat monet asiat: kieli (osittain), identiteettikokemus, perinteet, kulttuuri, historia, myytit, tarinat, jossain määrin elämäntavatkin. Entä sitten jazz? Se on olemassa, koska maailmanlaajuisesti se tunnustetaan jazziksi, ja ainakin jazzin klassisista piirteistä vallitsee yksimielisyys. Kuitenkin on paljon musiikkia, joka käyttää jazzin elementtejä, mutta näyttää putoavan jazzkategorian ulkopuolelle. (Mäkelä 2012, 61-62.)

Mäkelä määrittelee pohjoismaisen jazzin mieluummin institutionaalisesti. 1970-luvulla Pohjoismaat alkoivat ottaa etäisyyttä jazzin amerikkalaisiin juuriin, ja vuonna 1973 syntyi ajatus rajattomasta pohjoismaisesta jazzista, joka tarkoitti yhteistyötä muusikoiden ja säveltäjien välillä, kilpailuja, rahoitusta ja ylipäätään kulttuurista lähentymistä, jonka voi nähdä myös eräänlaisena pohjoisten maiden identiteetin vahvistamisena poliittisen kylmän sodan aikana. Tämä institutionaalisen yhteistyön leimaama pohjoismainen jazz oli erityisen aktiivista vuosina 1980-2000, mutta toimii edelleen hyvin. (Mäkelä 2012, 65-66.) Petri Silas kirjoittaa artikkelissaan (2014), että uuden vuosituhaten alun suuria voittajia jazz-maailmassa on ollut uusi pohjoismainen jazz, jota ovat esittäneet suomalaiset, ruotsalaiset ja norjalaiset bändit, kuten Esbjörn Svensson Trio, Mathias Eick, Tord Gustavsen Trio ja Alexi Tuomarila Trio.

Jo puoli vuosisataa keskustelun aiheena on ollut ”Nordic tone or sound”. Voidaanko Pohjoismaissa soitetusta ja sävelletystä jazzista puhua omana genrenään? Mäkelä (2012) viittaa Nicholsoniin, jonka mielestä pohjoismainen jazz ilmenee erityisenä soundina tai sävynä (tone), jolle on luonteenomaista luonnonläheisyys, tilan tuntu, kansanmusiikin elementit ja rauhallisuus (cool sounds). Pohjoismainen soundi karttaa kaikkea ulkoista: malleja, suosikkilikkejä, musiikillisia lainauksia ja teknistä esittämistä, jotka ovat tyypillisiä aikamme jazzille, ja keskittyy sen sijaan syvälle meneviin melodioihin, paljaaseen sävyyn, tilaan ja voimaan (Nicholson 2005, 197). Rorke korostaa pohjoismaisen jazzin

elementteinä erityisesti kansanmusiikkia ja toisaalta länsimaista taidemusiikkia (Rorke 2012, 160). Nordic Jazz-käsitettä käyttävät usein myös musiikkiteollisuus, markkinointi, fanit ja musiikkitoimittajat määrittelemättä sitä mitenkään virallisesti. (Mäkelä 2012, 68.)

Mäkelän (2012) mielestä pohjoismaisen jazzin tyypillinen soundi herättää paljon kysymyksiä: Mitä se sisältää ja mitä ei? Haluavatko siihen liitetyt muusikot todella edustaa sitä? Hän uskoo kyllä, että Nordic Jazz-soundi on olemassa – mutta enemmänkin kulttuurirakenteena kuin musiikin kielenä; sitä käytetään sekä markkinointiin että kulttuuri-identiteettien korostamiseen. Se on soundi, joka odottaa todentamista. (Mäkelä 2012, 68.) Mäkelä pitää pohjoismaisen jazzin käsitettä tarpeellisena, mutta näkee sen kahtalaisena: toisaalta institutionaalisina mekanismeina ja toisaalta erityisenä soundina (2012, 69).

Määritelmän edelleen puuttuessa voidaan kuitenkin vielä nostaa esille piirteitä, joiden katsotaan kuuluvan pohjoismaiseen jazziin. Hollantilaisessa tv-ohjelmassa kysyttiin useilta tunnetuilta pohjoismaalaisilta jazz-artisteilta, onko Nordic Jazzia olemassa ja miten sitä voisi kuvailla (Vpro 2018). Haastateltujen mukaan pohjoismaista jazzia määrittävät luonto, tilan ja ilmavuuden tuntu, jonkinlainen hengittävyys ja lyyrisyys. Luovat improvisaatiot, melodisuus ja hidas temperamentti on sille luonteenomaista. Howell (2020) korostaa erityisesti pohjoismaalaisen valon ja pimeyden merkitystä inspiraation ja esteettisen arvon välittäjänä sekä jatkuvaa taistelua luonnon olosuhteita vastaan (2020, 93-94). Kuulija voi aistia pohjoisen kiireettömän elämäntyylin, tunneilmaisun pidättyvyyden sekä minimalismin – kappale ”lepää” vähäisillä nuoteilla. Vastaajat pitivät pohjoismaista jazzia kauniina ja vähemmän aggressiivisena kuin perinteistä. Tyypillistä heidän mielestään on myös, että sävelmää kuljettaa jokin tarina. Norjalaisen pianistin Tord Gustavsenin trion albumissa *Changing Places* tulee hyvin ilmi tällaisia piirteitä. Kappaleissa on viipyilevä tempo, rikas nyanssien käyttö ja suuret dynamiikkaerot. (Nicholson 2005, 215.)

Yhdysvaltalainen kuuluisa jazzpianisti Brad Mehldau ylistää Alexi Tuomarilan soittoa ja erityisesti hänen pianokosketustaan. Hänen luomansa kirkas sävy pakottaa kuulijan keskittymään, vaikka melodialinja olisi yksinkertainen. Tuomarilan vaikuttavuus nousee myös hänen vahvasta rytmisestä ajattelustaan. Hän rakentaa soolonsa kärsivällisesti antaen ajatustensa kehittyä rauhassa, ja hänen soitolleen tyypillistä ovat selkeät fraasien alut ja loput. Nicholson pitää Tuomarilaa loistavana pohjoismaisen jazzin edustajana. (Nicholson 2005, 215-217.)

Mainitun ilmavuuden ja tilan tunnun tunnistaa esimerkiksi edesmenneen ruotsalaispianisti Esbjörn Svenssonin ja hänen trionsa musiikissa. *Seven Days of Falling* (*Tuesday Wonderland* 2006) -kappale on raukea, teemaa ja bassolinjaa toistava. Kappaleen harmonia kiertää muutaman soinnun ympärillä (ks. esimerkki 3). Sen rakenne väistää kuulijan odotukset, ja yksinkertainen teema kasvaa sitä toistettaessa.

Esimerkki 3. *Seven Days of Falling* (E.S.T. Songbook 2007, 37).

Usein pohjoismaisessa jazzissa myös innovoidaan erilaisia tapoja tuottaa musiikkia niin akustisilla instrumenteilla kuin efektejä käyttäen. Flyygelin kielten sointia muutetaan peittämällä ne paperilla, kankaalla tai metalliesineillä; näin esimerkiksi Svenssonin trion kappaleessa *Elevation of Love*. Rumpukalvojen soundimaailmaa laajennetaan samantyyppisin keinoin, esimerkiksi vaimentamalla ääntä kankailla tai soittamalla sormenpäillä (Nicholson 2005, 215). Musiikki liikkuu usein modaalisisissa teemoissa, ja toisin kuin varhaisemmissa perinteisissä jazz-standardeissa osia on usein enemmän kuin kaksi (Howell 2020, 127). Pohjoismaisen jazzin tyyli ei yleensä pohjautu kolmimuunteiseen fraseeraukseen, swingiin tai bluesmaisiin sävyihin, vaan musiikki on usein suoraa ja sisältää vivahteita kansanmusiikista (Vpro 2018; Howell 2020, 127). Erityisesti urkupisteen käyttö, ostinatot ja pitkät cluster-soinnutukset saavat kuulijan keskittymään tähän hetkeen, musiikilliseen tilaan ja ympäristöön. Tällainen minimalismi muistuttaa meditaatiota. (Howell 2020, 177.)

Norjalainen jazzpianisti Bugge Wesseltot on pohtinut vuosikymmenten ajan pohjoismaisen jazzin roolia ja tullut siihen tulokseen, että koska vahvat artistit heijastavat aina alkuperäänsä, voidaan puhua pohjoismaisesta jazzista genrenä. Tästä voisi päätellä, että se syntyy hyvin henkilökohtaiselta pohjalta – säveltäjästä ja soittajasta. Tai ehkä sijainnista kartalla? Norjalainen säveltäjä-kosketinsoittaja Ivan Blomqvist on ehdottomasti sitä mieltä, että ympäristö ja maisema määräävät soundin, joten pohjoisessa ja esimerkiksi

New Yorkissa syntyy täysin erilaisia sävellyksiä. Tanskalainen saksofonisti-säveltäjä Benjamin Koppel on vakuuttunut siitä, että on olemassa erityinen pohjoismaalainen lähestymistapa musiikkiin, koska meillä on samantyyppinen kasvatusympäristö ja perintö. Näistä seuraa myös samankaltainen tapa ilmaista itseään taiteessa. (Vpro 2018; Nicholson 2005, 214-215.) Ruotsalais-amerikkalainen jazzlaulaja Caroline Henderson pitää pohjoismaisen jazzin pohjasävyinä alakuloisuutta ja melankoliaa (Unric 2013), ja ruotsalainen jazzrumpali Egil Johansen kokee tämän melankolian kulkevan aina ilon rinnalla. Pohjoinen tonaalisuus on hänelle itseasiassa pohjoista bluesia tai skandinaavista bluesia. (Nicholson 2005, 204.) BBC:n tuottaja ja pohjoismaisen jazzin puolestapuhuja Fiona Talkington korostaa sen ”addiktiivista ja vangitsevaa varautuneisuutta sekä nöyryyttä myös silloin, kun mennään musiikillisiin äärimmäisyyksiin” (Unric 2013).

Kuuluisan norjalaisen saksofonistin Jan Garbarekin tyyliä on pidetty kylmänä ja sisäänpäin kääntyneenä, mutta se ei hänen omasta mielestään edustakaan pohjoismaista jazzia. Garbarek on soittanut paljon Keith Jarrettin kanssa, jota on usein pidetty eräänlaisen pohjoiseurooppalaisen jazzin edustajana. Tämä mielikuva on syntynyt saksalaisen levy-yhtiö ECM:n kanssa tehdyistä albumeista, joilla Jarrett korvaa amerikkalaista soundiaan pohjoismaiselle kvartetilleen tutuilla folk-melodioilla ja klassisen musiikin karaktäreillä. (Hirt 2019, 57-58; Nicholson 2005, 206.) Norjalainen trumpettisti Mathias Eick kuvaa Jarrettin pohjoismaalaisen kokoonpanon tyyliä lyyrisemmäksi ja ilmavammaksi, jossa on selkeä tilan tuntu – toisin kuin hänen amerikkalaisen kokoonpanonsa soundissa (Vpro 2018).

Norjalainen jazz yhdistetään usein vuonoihin, tuntureihin, järviin, vuoriin ja revontuliin (muun muassa Ivan Blomqvist, Mathias Eick). Garbarek ei omien sanojensa mukaan voi välttyä käyttämästä norjalaisen kansanmusiikin keskeisiä teemoja ja fraseologiaa. Erityisesti saksalais miehityksen jälkeen 1940-luvulla norjalaisen kansanmusiikin näkyvyys ja merkitys nousi rajusti. (Hirt 2019, 189-190.) Samaan aikaan Tanskassa syntyi *Kultaisen swingin aikakausi*³, joka sai runsaasti amerikkalaisvaikutteita vierailivilta jazzmuusikoilta, kuten Ella Fitzgerald, Stan Getz ja Dexter Gordon (Nicholson 2005, 209).

Islantilainen pianisti-säveltäjä Eythor Gunnarsson suhtautuu Mäkelän tavoin skeptisesti pohjoismaalaisen jazzin omaan luonteenomaiseen soundiin. Hän pitää norjalaista lähestymistapaa kokeellisena ja tanskalaista melko perinteisenä (Unric 2013). Ruotsalainen

³ The Golden Swing Era of Danish Jazz (Nicholson, 2005, 209).

jazzpianisti Bobo Stenson muistuttaa, että amerikkalainen jazz on edelleen sitoutuneempi perinteeseen, kun taas pohjoismainen jazz käsittelee teemojaan vapaammin ilman sidosta folkmusiikkiin. Jokainen pohjoismaa tekee itsensä näköistä musiikkia, jolloin taas paikallisuus aiheuttaa eroja ja rapauttaa käsitystä yhteisestä pohjoismaisesta jazzista. Niin Ruotsilla, Tanskalla, Norjalla kuin Suomellakin vaikuttaa siis olevan oma omaperäinen jazz-identiteettinsä, joka muodostuu kunkin maan muusikoiden vaihtelevista vaikutteista ja prioriteeteista. (Vpro 2018; Nicholson 2005, 208.)

Edellä esitettyä lähemmäs pohjoismaisen jazzin määritelmää ei ole helppo päästä. Se tuntuu kaihtavan tai pakenevan sanallista määrittelyä. Ehkä pohjoismaista jazzia on musiikki, joka tekijässä, soittajassa, kuulijassa tai kokijassa resonoi pohjoismaisena jazzina? Onko se jotakin, joka tuottaa kullekin omanlaisia ja henkilökohtaisia mielikuvia tai jopa aistimuksia pohjoisesta?

Omassa pohjoismaisen jazzin säveltämisprosessissani mielenmaisema on vahvempi, kun se on ympärilläni myös fyysisesti. Ympäristöni inspiroi minua jatkuvasti säveltämään musiikkia, oli kyseessä sitten Amsterdam, New York, Helsinki tai Jyväskylä. Mielestäni on itsestäänselvyys, että ympäristö vaikuttaa musiikkiin. Myös metsät, järvet, tunturit, pitkät ja pimeät talvet sekä viileät kesät antavat musiikilleni sitä, mitä itse kuvailisin suomalaisiksi perinteiksi ja pohjoismaisiksi musiikiksi. Ympäristön lisäksi minuun vaikuttaa myös oma kulttuurini, kasvatukseni, varhain oppimani sävelmät, joihin korvani ovat totuneet ja oma minäkuvani. Soittaessani amerikkalaista jazzia en koe sitä omakseni enkä inspiroidu bebop -melodioista. Yrittäessäni säveltää jotain älyllä analysoiden ja tunteen unohtaen, en tunnista omaa musiikkiani. Läheiseni huomauttavat minulle tästä selkeällä palautteella: ei kuulosta sinulta. Sävellystyössäni analysoinnin syrjäyttäessä intuition peityn aina lopputulokseen. Olen oppinut kokemuksesta, joten säveltäessäni tyhjennän mieleni ja annan sormieni viedä itseään eteenpäin. Korvani kyllä kertoo, mikä on oikea valinta. Omassa musiikissani pidän tärkeinä helposti mieleen jäävää melodiaa ja yllättäviä käännteitä harmoniassa. Toisin kuin usein amerikkalaisilla jazzmuusikoilla kollektiivinen musiikin luominen yhtyeen kesken on minulle paljon tärkeämpää kuin yksittäiset soolot. Taustabändin rooli on tärkeä lahjakkaimmankin solistin soolon onnistumiseksi.

3.3 Oma soundi

Edellisissä luvuissa on tullut ilmi, että yrityksistä huolimatta yksiselitteisen määritelmän löytäminen jazzille ja pohjoismaiselle jazzille on vaikeaa – olen joutunut tyytymään niiden

tyyppiirteiden kuvailuun. Toisaalta, jo improvisaation määrittely aiheuttaa ongelmia. Erkki Huovinen (2015) on esittänyt muun muassa Waden, Lortat-Jacobin ja Jörgensmannin määritelmät: ”Improvisaatio on tulos siitä, että muusikko toimii suhteellisen joustavasti tietyn musiikillisen materiaalin kanssa esityksen aikana” (Wade); improvisaatio on ”säveltämistä reaaliajassa” (Lortat-Jacob) ja ”itsestään-tietoiseksi-tulemista”⁴ (Jörgensmann). (Huovinen 2015, 8, 19.) Jazz genrenä mahdollistaa, tai jopa pakottaa jo lähtökohtaisesti, oman tyylin ja soundin etsimiseen, löytämiseen, haltuunottoon, kehittämiseen ja muunteluun. Oman soundin määrittelemisen lienee kuitenkin vielä vaikeampaa kuin jazzin ja pohjoismaisen jazzin. Ehkä on helpompi lähteä liikkeelle henkilökohtaisesta käsityksestä ja negatiivisesta rajaamisesta – mitä se minulle muusikkona, säveltäjänä ja opettajana ei ole.

Oma soundi ei merkitse minulle taituruutta, erityisyyttä tai ylivertaisuutta, jolla yritetään vakuuttaa kuulijat, kriitikot, tuottajat tai markkinointi. Se ei myöskään tarkoita teknisten valmiuksien tai musiikin perinteen aliarviointia. Musiikilliset perustaidot eivät saa jäädä luovuuden tai oman tyylin hakemisen varjoon. Säveltäjä Donald Erb toteaa, että jos ihmisen lahjakkuus kärsii harjoittelusta, se tuntuu olevan hyvin hauras⁵ (Werner 1996, 48). Ennen kaikkea opettajana haluaisin kuitenkin mahdollisimman varhaisessa vaiheessa ohjata opiskelijoitani oman äänen etsimiseen, koska se antaa heille sisäistä motivaatiota ja henkilökohtaisia tavoitteita, iloa ja persoonallisuutta heidän kehittyvään soittotohtoonsa. Opinnäytetyöni nimi on erään tutkimukseen osallistuneen opiskelijan lause: ”Olis kiva tuoda itseään enemmän musiikkiin.” Tästä juuri on kysymys. Omasta kokemuksesta, omasta äänestä, omasta tulkinnasta, omasta tunnelmaisesta; omasta soundista, joka etsimisen, yrittämisen ja erehtymisen kautta löytyy ja siirtyy sitten myös rakentamaan bändin yhteistä soundia, missä kuunnellaan tarkalla korvalla toisiaan. Suomalainen jazzrumpali Reiska Laine on ilmaissut tämän vastikään lehden palstalla iskevästi:

”Jazzmusiikki on just sitä, että tehdään yhdessä. Ja oman soundin löytäminen on tärkeää. Jokainen saa matkii ketä matkii, mut mitä nopeemmin sä löydät jonkun näkösen oman soundin, ni se auttaa sua kaikessa.” (Töölöläinen 28.3.2021, 9.)

Useat muutkin artistit peräänkuuluttavat oman soundin etsimisen tärkeyttä jo varhaisessa vaiheessa. Muun muassa Cory Henryn yhtyeen kosketinsoittaja Nick Semrad

⁴ ”Sich-selbst-gewahr-werden” -Theo Jörgensmann. (Huovinen 2015, 19)

⁵ ”Composer Donald Erb says that if your talent can’t stand a little training, it must have been pretty fragile to begin with.” -Kenny Werner (Werner 1996, 48)

muistuttaa, että kenenkään muun soundia ei kannata pitää jäljittelemisen arvoisena, ja että ihmisellä on vain oma soundinsa. Lainattu soundi pysyy vieraana, koska se perustuu toisen ihmisen sieluun ja kokemuksiin. ”Sinulla on omasi, ja se on arvokas”⁶. (Semrad, 2021.) Saksofonisti Gary Bartz korostaa tavoitteiden asettamisen tärkeyttä. Hänen opiskelijansa pystyvät harvoin kysyttäessä kertomaan, miltä he haluavat kuulostaa. Bartzin mielestä he antavat usein soundin löytää itsensä sen sijaan että löytäisivät oman soundinsa. Opiskelijoiden pitäisi määrätietoisesti asettaa itselleen tavoitteeksi oman soundin luominen. (Jazz at Lincoln Center's Jazz Academy 2020.)

Rochesterin Eastman School of Music- yliopistossa opettava professori Bill Dobbins käsittelee kirjassaan *A Creative Approach to Jazz Piano Harmony* (2000) luovuutta. Hän vertaa suurten jazzmuusikoiden melodiafraasien, soolojen ja kappaleiden kuuntelemista ja harjoittelua vieraan kielen sanaston opetteluun. Se ei ole hänen mielestään haitallista oman soundin kehittymiselle, kunhan se johtaa tutkiskelun ja etsimisen kautta myös omiin henkilökohtaisiin tulkintoihin. (Dobbins 2000, 131-134.)

Werner muistuttaa tämän Dobbinsin vertailun kohdalla, että sanaston oppiminen ei ole taidetta vaan tekninen taito (Werner 1996, 48). Hän on samaa mieltä kuin Keith Jarrett, jonka mielestä yhä harvemmat ja harvemmat muusikot paljastavat itsensä kuulijoille nimenomaan omalla ilmaisullaan ja omasta soittamisen tarpeestaan käsin, ei yleisön takia eikä levymyyntiä ajatellen. (Werner 1996, 31-32.)

Levitin on tutkinut sekä aivotoimintaa että musiikkia. Hän vertaa virtuositeetin ja musiikin tulkinnan vaikutuksia kuulijaan. Ylivertaisina pianisteina tunnetut Arthur Rubinstein ja Vladimir Horowitz tekivät soittaessaan pieniä teknisiä virheitä yllättävän paljon, mutta ne jäivät aina heidän tunteikkaan tulkintansa varjoon. Musiikin esittämisessä tärkeintä on välittää tunteita. (Levitin 2010, 203, 208.)

Oman soundin kehittyminen pääsee mielestäni vauhtiin, kun tekninen taito on tarpeeksi hioutunut musiikin välittämiseen. Jokaisella artistilla ja muusikolla on hyvä olla oma soundinsa, oma tavaramerkkinsä. Treenatessamme samoja musiikin ja erityisesti jazzin perusasioita samalla tavalla kuin kaikki muut opiskelijatoverit, vaarana on, että oman tyylin

⁶ ”Realize your self worth, like what you like and not what you should like, and understand that even if you wanted to sound like someone else, you couldn't because you don't share their spirit and their experiences... you only have your own, and yours are worthy.” (Semrad, 2021.)

etsimiseen ei tule käytetyksi aikaa. Opiskelijat jopa luottavat siihen, että oma soundi aukeaa itsestään. He saattavat luottaa myös liikaa tässä asiassa opettajan ohjaukseen, mutta soundin löytäminen voi tapahtua ainoastaan oman henkilökohtaisen ponnistelun kautta. (Hughes 2015.) Sen etsimisen ja harjoittamisen voi aloittaa jo varhain, vaikka sitä ei ole omana kokonaisuutenaan opetussuunnitelmassa mainittu.

Sven Bjerstedt toteaa artikkelissaan (2015), että jazzin harjoittelu kulkee jäljittelyn kautta persoonalliseen ilmaisuun. Transkriptioiden ja sooloäänitysten opiskelu ei kuitenkaan saa johtaa musiikillisen tietotaidon anastamiseen. Kuullessaan lähes täydellisen imitaation omasta soolostaan jazz-pianisti Art Tatum suhtautui kuitenkin asiaan rennosti: ”No hän tietää mitä teen, mutta hän ei tiedä, miksi minä sen teen”.⁷ (Bjerstedt 2015, 502.)

Poutiainen (2007) on huolissaan siitä, että opiskelijoiden liian ohjattu, vähäinen ja yksipuolinen nykyjazzin harjoittelu aiheuttaa persoonallisen ilmaisun katoamista, jäljittelyä ja vanhojen levytysten toistoa. Omintakeinen ja tuore improvisaatio korvautuu etukäteen valmistellulla. Hän pitää teoreettista tietoa tärkeänä perusosaamisena, mutta sitä on täydennettävä persoonallisella ilmaisulla. Täsmälleen samaa on Miles Davis kritisoinut haastattelussaan jo vuonna 1984. (Poutiainen 2007, 19, 21; Bucevic 2020.) Pahimassa tapauksessa teoratiedon liiallinen korostaminen ja sen improvisointiin soveltaminen voi johtaa oman ilmaisun kehityksen estymiseen. Tämän takia musiikkioppilaitosten pitäisikin antaa tilaa opetussuunnitelmissaan luovuuden ja persoonallisuuden kehittämiseksi. Esimerkkinä Poutiainen mainitsee suomalaistenkin hyvin tunteman jazzkoulutusohjelman Trondheimissa, Norjassa, missä opetussuunnitelmaan on erityisesti raivattu tilaa persoonalliselle ilmaisulle ja musiikilliseen intuitioon kannustamiselle. (Poutiainen 2007, 22-23.)

Louth (2012) on tutkinut teorian ja virallisten opetussuunnitelmien suhdetta muun muassa improvisaatio-opetukseen informantteinaan opettajina toimivat jazz-artistit. Tutkimukseen osallistuneet olivat selkeästi sitä mieltä, että pakollisen teoriaopetuksen suuri määrä vähentää opiskelijoiden mahdollisuuksia keskeisten jazziin liittyvien elementtien kontekstuaaliseen oppimiseen, ja vanhojen jazzmestareiden jäljittely vie tilaa tuoreelta, omaan soundiin perustavalta tulkinnalta. Viime aikoina tämä ongelma on tiedostettu pa-

⁷ ”Well, he knows what I do, but he doesn’t know why I do it.” -Art Tatum. (Bjerstedt 2015, 502).

remmin, ja sen ratkaisemiseksi on pyritty lisäämään opiskeluun esimerkiksi ryhmäimprovisaatiosesioita, mikä ei Louthin mielestä kuitenkaan läheskään riitä. (Louth 2012, 13, 19).

Levitin näkee täysin saman ongelman keskusteltuaan pohjoisamerikkalaisen huipputa-son musiikkikoulun rehtorin kanssa. Hän kysyi tältä, milloin 4-5 vuotta kestävien opinto-ten aikana opinto-ohjelmassa syvennyttään musiikkiin liittyviin tunteisiin ja ilmaisuvoi-maan. Rehtori totesi, että siihen ei ole aikaa, koska tiukka opetussuunnitelma eli esimer- kiksi yhteissoitto, yksin harjoittelu, prima vista ja teoria vievät kaiken ajan. Ainoastaan poikkeukselliset opiskelijat saattavat saada viimeisen lukukauden lopussa ilmaisukyvyyn valmennusta, jos siihen on aikaa. ”Jotkut opiskelijat tietävät tullessaan, miten kuulijaa liikutetaan; yleensä he ovat itse selvittäneet sen matkan varrella.” Kuitenkin yleisö odot- taa muusikoilta, että he panevat soittoon sielunsa ja persoonallisuutensa. Sormien kyky ei riitä, vaan tarvitaan tunteiden ilmaisuvoimaa. (Levitin 2010, 208-209.)

Pyrkimys omaan ilmaisuvoimaan ja halu välittää tunteita elää varmaan jokaisessa edis- tyneessä musiikinopiskelijassa. Oman soundin etsiminen on hankalaa, sillä kyse on mi- näkuvasta. Kuka minä olen? Miltä minä kuulostan? Miltä haluaisin kuulostaa? Mikä on minulle ominainen soundi? Ulkopuolinen henkilö, opettaja, ei voi antaa vastausta. Hän voi vain ohjailla ja antaa vihjeitä opiskelijan omalle pohdinnalle, muistuttaa sitkeyden ja vaivannäön välttämättömyydestä, rohkaista kuuntelemaan itseään ja muita, elämään musiikissa ja uskaltamaan.

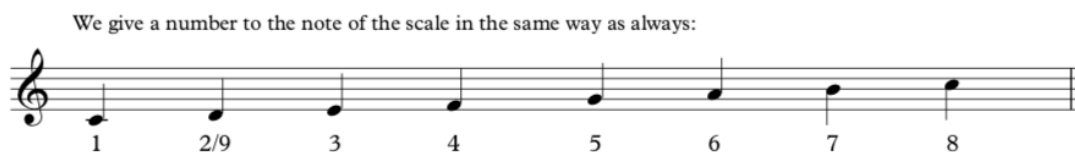
Pyrin opettajana siihen, että oppija saisi kaiken sen tarvittavan tietotaidon, minkä voin hänen kanssaan rakentaa, mutta en haluaisi, että hän vasta hankittuaan suuren määrän teknistä taitavuutta ja teorian hallintaa alkaa ”kuorruttaa” tätä osaamistaan omalla soun- dillaan, otteellaan ja tyylillään. Kannustan sen sijaan oppijaa siihen, että tunneilmaisu kulkisi ja kehittyisi koko ajan limittäin ja sisäkkäin institutionaalisen opetuksen kanssa. Tähän on syytä kiinnittää huomiota jo varhain, koska opettaja havaitsee hyvin nuortenkin soittoa opiskelevien välillä merkittäviä yksilöllisiä eroja tulkinnan taidoissa, ja koska tun- neilmaisu kehittyy harjoittelulla kuten tekniikkakin. (Sloboda 2005, 293.) Kristiina Junttu painottaa (Huovinen 2015), että opettajan tehtävä on antaa tilaa oppijalle tämän luovuuden kehittämisessä. Tämä tapahtuu välttämällä liikaa takertumista opetusohjelmaan, pi- dättäytymällä kritisoimasta omasta näkökulmastaan ja ohjaamalla opiskelijaa itsearviointi-

tiin sekä rohkaisemalla häntä ideoilla leikkimiseen ja yllätyksellisiin ratkaisuihin. (Huovinen 2015, 82-83.) Seuraava harjoite etydissä 3 kannustaa luovuuteen sattuman ja leikin avulla (ks. esimerkki 4).

Sometimes musicians are struggling coming up with new ideas while creating music. This fun and - in a way ridiculous method - hands part of the creating problems for fortune to solve.

As told in the title, we are going to use phone numbers to help us create the etude no. 3.

Figure 3-1



Esimerkki 4. Puhelinnumeroiden liittäminen asteikkoon.

Camden Hughes (2015) kirjoittaa:

"Soundisi ei ole vain instrumenttisi sävy, vaikka se on osa sitä. Soundisi on tyyli. Tyyli päihittää kaiken. Ihmiset haluavat kuunnella musiikkia, jolla on oma vangitseva soundinsa."⁸

Olen samaa mieltä Watsonin (2010) kanssa siitä, että jazzimprovisaatio on – tai ainakin sen pitäisi olla – itseilmaisun muoto. Tästä syystä sen arvioiminen opetuksessa on hyvin vaikeaa. Jos improvisaatio tulkintoineen on arvioitava suoritus opetussuunnitelman sisältämässä kurssissa, sen mittaamiseen täytyy luoda johdonmukaiset periaatteet, mikä vaatii pitkällistä keskustelua ja pohdintaa. Watson viittaa Owenin analyysiin ja toteaa, että improvisaatio on joka tapauksessa opittava taito, joka, kuten muukin luovuus, rakentuu esittäjänsä tiedosta, taidosta, kulttuurisista elementeistä, ajattelutavasta, motivaatiosta ja muista henkilökohtaisista tekijöistä. (Watson 2010, 390-391.)

Olen pitkään jo havainnut opiskelijoiden keskuudessa tarvetta harjoitusmateriaalille, jossa tulisi huomioiduksi oman soundin etsiminen. Oman itsensä tuominen musiikkiin motivoi oppijaa, auttaa häntä avaamaan korviaan, kuuntelemaan ja olemaan syvemmin

⁸ "Your sound is not just your tone on your instrument, although that is part of your sound. Your sound is your style. Style trumps everything. People want to listen to a musician who has their own compelling sound." (Hughes, 2015.)

musiikissa. Musiikki muuttuu vieraasta nuotinnoksesta joksikin omaksi, mitä itse kehittää eteenpäin ja mistä muovataan itselle ominainen. Oman soundin etsintä ei millään tavalla korvaa muuta tietotaitoa, mutta se on tärkeä lisä muun opiskelun rinnalle. Oma soundikaan ei synny hetkessä, vaan sitäkin täytyy kaivaa ja etsiä, kehittää ja käydä läpi, miltä itse asiassa haluaa kuulostaa. Seuraavista esimerkeistä 5 ja 6 selviää, miten opiskelija pääsee käyttämään etydeissani omaa ääntään ja luovuuttaan.

Etude 3.

Pick two phone numbers. Use them to create a melody for the A section and write them down to the empty staff. Like in the examples, you can modify the line's rhythms as you please and add some additional notes to the melody. On the B section the numbers you need to create the melody are already handed to you.

♩ = 80

Aurora Hentunen

A

Abmaj7 Fm7 Abmaj7 Fm7

Esimerkki 5. Puhelinnumero-etydin alkuohjeet ja ensimmäiset tahdit.

Make your own harmony using triads. Make sure that the written melody fits into your selected chord, creating the triad. You can use major, minor, augmented and diminished.

9

mf

Esimerkki 6. Kolmisointu-etydin melodiaa.

3.4 Itseohjautuva opiskelu

Konstruktivistisen oppimiskäsityksen yksi kulmakivi on opiskelijan itseohjautuvuuden kehittäminen. Itseohjautuva opiskelu lähtee liikkeelle oman oppimisen tarkkailusta: Miksi minä opiskelen? Miten opin parhaiten? Mistä minun motivaationi tulee? Käytätkö

opiskelulle omistamani ajan tehokkaasti? Pitäisikö minun muuttaa opiskelutottumuksiani? Lopez-Iñiguez (2017) toteaa, että konstruktivismiin mukaiset oppijakeskeiset periaatteet oppimisprosessissa tuottavat aktiivisia, luovia, motivoituneita, kurinalaisia ja itseohjautuvia opiskelijoita (2017, 3).

Kaartinen (2005) viittaa Anttilan kasvatustieteen alan tutkimuksiin, joiden mukaan musiikinoppimisen pohjana ovat samanlaiset psyykkiset, psykomotoriset ja sosiaaliset prosessit kuin muussakin oppimisessa. Musiikin opiskelijat käyttävät myös omaa oppimistaan tarkkaillaessaan samankaltaisia kognitiivisia strategioita kuin ne, mitkä ovat käytössä esimerkiksi matematiikan ja kielten opiskelussa. Jo omaan oppimiseen liittyvän tavoitteen asettaminen sitouttaa opiskelijaa ja nostaa hänen suoritustasoaan; tavoitteen asettaminen on selkeä osoitus sisäisestä motivaatiosta. (Kaartinen 2005, 43.)

Useiden tutkimusten mukaan musiikin opiskelijoiden motivaatio muuttuu muutaman opiskeluvuoden aikana ulkoisesta sisäiseksi (Reid, Rowley ja Bennett 2019, 401; Sloboda 2005, 293), joten juuri siinä vaiheessa opetusta itseohjautuvuutta pitäisi mielestäni erityisesti lisätä. Ulkoisen motivaation ollessa nuorena musiikin harrastajassa voimakas hän on tottunut ensin jäljittelemään esikuvien ja/tai opettajan soittoa ja toteuttamaan valmiina annettuja suunnitelmia, neuvoja ja ohjausta ja saanut siitä vankan perustan – hyvä niin. Tämän jälkeen on kuitenkin itsenäistymisen aika.

Itseohjautuva, autonominen tai itsesäätelävä oppiminen – näitä käsitteitä käytetään pienin eroin rinnakkain, mutta myös usein synonyymeinä – edellyttää opiskelijalta vastuun ottamista omasta opiskelustaan. Opettajan tehtävä on ohjata häntä tässä prosessissa pikkuhiljaa omaa rooliaan häivyttämällä ja houkuttelemalla opiskelijaa mukaan tekemään ratkaisuja, jotka koskevat tämän omaa harjoittelua. Kenestäkään ei tule itseohjautuvaa hetkessä. Opiskelija rohkaistuu itsereflektioon, kun opettaja suhtautuu avoimesti ja arvostaen hänen henkilökohtaisiin musiikillisiin näkemyksiinsä, harjoitteluunsa ja tavoitteisiinsa. Oppimisen tutkijat muistuttavat, että opiskelijalla on omistusoikeus omaan oppimiseensa, ja tältä pohjalta hän pystyy ottamaan siitä yhä enemmän vastuuta. Mitä paremmat itsesäätelytaidot opiskelijalla on, sitä enemmän hän turhautuu opettajajohtoisissa tilanteissa. (Hakkarainen, Lonka & Lipponen 2000, 182; Lopez-Iñiguez 2017, 4.) Testiryhmän yksi opiskelija on hyvä esimerkki oppijasta, joka ei kestä autoritääristä ja opettajajohtoista oppimistilannetta. Omien sanojensa mukaan hän pystyy opiskelemaan keskittyneesti vain, kun hän on tasa-arvoisesti läsnä rakentamassa omaa oppimistapaansa.

”Se on tähän mennessä mulla tehokkain keino motivoitua ja oppia uutta, se että keksin ne asiat ite. Että mulla on oma aika löytää ne jutut.” (Opiskelija D)

Valitettavasti soitonopetuksessa opettajakeskeisyys huolimatta opetussuunnitelman perusteiden konstruktivistisista periaatteista on hyvin hitaasti kehittynyt kohti oppijakeskeisyyttä. Vaikka konstruktivistinen teoria antaa varsin täsmällisiä ohjeita toteutukseen, opettajien näyttää olevan vaikeata luopua vanhasta mestari-oppipoika-perinteestä. (Lopez-Iñiguez 2017, 6.)

Tekemissäni harjoitteissa ja etydeissä itsenäinen harjoittelu on asteittaisesti lisääntyvää (ohjaus vähenee ja vaativuustaso lisääntyy) ja kohdistuu seuraavanlaisiin jazzmuusiikkiin olennaisesti kuuluviin perusasioihin: kahden käden soinnutusten, vastamelodioiden ja rytmifraasien luominen sekä intervallien käyttö ja kolmisointujen laajentaminen. Näiden elementtien opiskelun ohella opiskelijat saavat tuntumaa pohjoismaiseen jazziin sekä tehtävänanto haastaa heidät etsimään omia ratkaisujaan soitossa ja kurkottamaan kohti omaa soundia.

Testausprosessiin kuuluvassa haastattelussa opiskelijat kuvaavat, miten he ovat tämän tyyppisen itseohjautuvuutta edellyttävän harjoittelun kokeneet, mitä he katsovat oppineensa, mitä tunteita se herätti, missä he näkivät haasteita ja minkä he kokivat helpoksi. Haastatteluun vastatessaan opiskelijat joutuvat ajattelemaan ääneen. He pyrkivät ymmärtämään ja sanoittamaan omaa oppimistaan ja laajentavat tällöin metakognitiivisia kykyjään itsetarkkailun, itsetietoisuuden ja itsearviointin kautta. Vastauksista selviää myös, näkevätkö he mahdollisena oppimisen transfer- eli siirtoilmiön, toisin sanoen voivatko he käyttää oppimaansa uudessa tulevassa tilanteessa hyväkseen.

Musiikin opiskelija tarvitsee suuren teoreettisen tietomäärän ja paljon harjoittelua, mutta nämä eivät vielä takaa hyvää suoritusta eivätkä oikeanlaista oppimista. Itsensä hyvin tuntevat ja hankkimaansa tietoa käytännössä hyvin soveltavat oppijat suoriutuvat vaikeissa tehtävissä ja ongelmanratkaisuisissa (Kaartinen 2005, 70). Kaartinen esittelee (Zimmermanin mallin mukaan) itsesäätelytaidon kehittymisen neljä vaihetta. Sosiaalisen mallin observointi, jäljittelyvaihe ja itsekontrolloitu vaihe johtavat lopulta joustavaan itsesäätelyyn, jolloin oppija kykenee mukauttamaan oman toimintansa persoonallisiin ja kontekstuaalisiin muuttuviin tilanteisiin. Näen tämän mallin hyvin samanlaisena kuin soittotaidon kehittymisen. Ensimmäisessä vaiheessa opiskelija hahmottaa toimintaansa lähes täysin opettajan näkemysten kautta, jotka näyttävät hänelle mallin. Toisessa vaiheessa hän toteuttaa opettajan ohjauksessa vaikeutuvia tehtäviä harjoitellen ja saaden

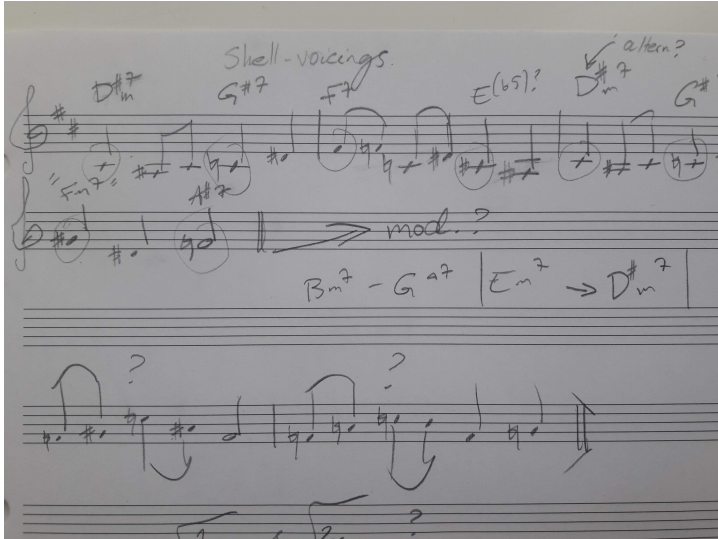
palautetta ja sosiaalista vahvistusta. Kolmannessa hän hallitsee tietyt rakenteet ilman opettajan apua, ja neljännessä vaiheessa hänen riippuvuutensa opettajaan on katkenut. Itseohjautuvuus ei kuitenkaan kehity, ellei oppijalla ole mahdollisuuksia ja vapauksia valita ja kontrolloida omaa toimintaansa. (Kaartinen 2005, 183.)

4 Etydien ja harjoitteiden esittely

Kehittämistehtäväni keskeinen työprosessi oli opiskelumateriaalin säveltäminen ja siihen liittyvä ohjeistus. Säveltämisprosessiani havainnoin itsereflektion, muistiinpanojen ja tutkimuspäiväkirjan avulla. Tarkkailin erityisesti sitä, että etydien sävellysprosessissa tulevat huomioiduksi tärkeimpinä tavoitteina opiskelijoiden itseohjautuvuuden (autonomisen opiskelun) kehittäminen, opiskelijan oman soundin etsiminen ja pohjoismaisen jazzin painottaminen.

Jotta säveltämieni etydien harjoittelu onnistuu, täytyy opiskelijalla olla alustavat tiedot jazzista genrenä. Olen suositellut opiskelijoille muutamia hyviä teoria- ja harjoituskirjoja (mm. Levinen *The Jazz Piano Book*), jotta he saavat kaiken irti tekemästani materiaalista. Opetusmateriaalistani pyrin tekemään mahdollisimman käytännöllistä ja helposti lähestyttävää. Siinä perehdytään myös moderniin jazzimprovisointiin, joka vaatii muusikolta tietoa jazzmusiikin teoriasta sekä rytmikan ja yhtyesoiton käytäntöjen hallintaa (Poutiainen 2013, 293).

Aloitin etydien tekemisen samaan tapaan kuin muidenkin sävellysteni. Istahdin pianoni ääreen, otin esille lyijykynän ja nuottipaperia ja aloitin prosessin. Aloin tapaila erilaisia teemoja ja aihioita. Tapa on vanhanaikainen, mutta minulle toimiva, varsinkin, kun kyseessä on pianomusiikki. Koska ajatukset kulkevat nopeasti enkä halua hukata aikaa pelätessäni, että ideat lipsahtavat karkuun, hahmottelen mielelläni aihioita myös paperille, ylivivaan, käänän esiin uuden sivun, ympyröin osia (ks. esimerkki 7), ja vasta kun kappale on suurin piirtein kasassa, teen sen puhtaaksi notaatioksi Sibelius-ohjelmalla. Koska harvoin teen kappaleen valmiiksi yhdessä päivässä tai edes viikossa, äänitän itselleni valmiiksi, mitä olen siihen mennessä kirjoittanut. Ajatukset tulevat paljon nopeammin takaisin, kun kuulen oman soittoni, joka muistuttaa minua siitä, mihin viimeksi jäin.



Esimerkki 7. Shell-voicings-etydin ensimmäinen hahmotelma.

Harjoitusmateriaalin säveltäminen oli täysin erilaista kuin mitä teen muusikkona tai artistina albumille tai tilaustyönä valmiille kokoonpanolle. Säveltäessäni omaa musiikkiani olen vapaa viemään sitä eteenpäin juuri niin kuin itse haluan. Minun ei tarvitse miettiä muuta kuin sitä, että olen siihen tyytyväinen ja että se tulee aidosti sisältäni. Olen tavallisesti nopea säveltämään ja keksimään harmonioita ja melodioita ja usein haluan myös pysytellä ensimmäisessä valinnassani, jota mahdollisesti tulen myöhemmissä vaiheissa hieman muokkaamaan. Pohtiessani monia eri vaihtoehtoja esimerkiksi melodianpätkälle tai sointukierrolle päädyn usein ensimmäiseen vaihtoehtoon. Opiskelumateriaalia säveltäessäni tilanne oli tyystin toinen, koska toisille ja varsinkin opiskelijoille säveltäminen edellyttää täysin erilaista lähestymistapaa.

Harjoitteiden ja etyden tarkoituksena on ohjata ja motivoida tietyssä kehitysvaiheessa olevaa opiskelijaa. Haluan, että harjoitukset ovat tuoreita, edustavat pohjoismaista jazzia, mutta toimivat myös kansainvälisillä markkinoilla. Tästä syystä olen kirjoittanut ohjeet jo valmiiksi englanniksi. Opiskelijoiden kanssa varmistimme suomennokset, joten mitään ei jäänyt epäselväksi, ja huomasin myös, että heille oli mieluisaa lukea englanninkielisiä tehtävänantoja. Lopulliseen Suomessa markkinoitavaan versioon kirjoitan suomalaiset tekstit. Sävellän ennen kaikkea soolopianolle, mutta uskon etydirin sopivan myös yhtyesoittoon. Ohjeistuksen tulee olla riittävän yksityiskohtainen, mutta samalla kehittää opiskelijan omatoimisuutta teemojen puitteissa. Etenemisjärjestys etyden harjoittelussa on vapaa. Opettaja tai opiskelija itse voi valita sen oman tarpeensa mukaan. Oppimateriaalivihossa etydit ovat toisessa järjestyksessä kuin tämän luvun

esittelyssä. Toisaalta kuten aiemmin pohjoismaisen jazzin termiä avatessani tuli ilmi, se on aina säveltäjensä tai soittajansa tuote. Minulla ei siis ole sointuja, harmoniakulkuja, melodialinjoja tai edes moodeja, jotka antaisivat minulle tietyn suunnan tai rajan. Sävellystyöni on samanaikaisesti rajattua sekä todella vapaata. Olin optimistisesti olettanut, että säveltäminen minulta sujuu, mutta haasteita ilmeni paljon enemmän kuin olin osannut kuvitella.

4.1 Etydi 1. Intervallien käsittely

Ensimmäisen tekemäni etydin aiheena ovat intervallit, joita sovellan usein omissa sävellyksissäni (esimerkiksi *When You Left*) ja sooloissani. Pidän itse kovasti intervallien käytön moninaisista mahdollisuuksista. Saatuani etydin valmiiksi, se toi mieleeni Fred Herschin *Valentine*-kappaleen (ks. esimerkki 8). Ajatus oli hauska ja yllättävä, sillä en ollut soittanut kyseistä kappaletta ainakaan neljään vuoteen, eikä se ollut edes tullut mieleeni intervallien käytössä. Kävin kappaleen läpi ja toden totta – sieltä löytyi juuri samalla tavalla intervallin käyttöä kuin mitä olin juuri itse kirjoittanut. Demonstroin harjoitteissa linjojen luontia kvintillä (ks. esimerkki 9), koska se sopii hyvin kädelle ja on helppo hahmottaa. Pyrin kirjoittamaan ohjeet yksiselitteisesti, mutta niin, että ne eivät rajoita opiskelijan tapaa harjoitella. Intervalli-teemainen etydi sisältää vähiten pohjoismaisen jazzin tyyppi-merkkejä. Sen rakenne on perinteisen jazzin mukainen AABA ja B-osasta voi löytää 2-5-1 -sointukulkuja. Toisaalta kappaleessa on kuitenkin sävellajien vaihdoksia, tempo on rauhallinen ja rytmi tasajakoinen ja harmonia voi yllättää ratkaisuillaan, ja nämä piirteet tuovat esille pohjoismaisen jazzin elementtejä (ks. esimerkki 10).

5) *When You Left* (Aurora Hentunen)
Aurora Hentunen - Frost (2019)

Written melody

Musical notation for the written melody of "When You Left". The notation is in treble clef and 4/4 time. It starts at measure 34. The melody consists of a series of eighth notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Above the notes are four chords: Gm7, Bbmaj7, Dmaj7, and Dmaj7(#11). A triplet of three eighth notes (G4, A4, Bb4) is indicated by a '3' below the first three notes.

This melody is actually formed from a series of harmonic 5ths and 6ths (by leaving out certain notes).

Musical notation for the harmonic 5ths and 6ths version of the melody. The notation is in treble clef and 4/4 time. It starts at measure 38. The melody consists of a series of eighth notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Above the notes are four chords: Gm7, Bbmaj7, Dmaj7, and Dmaj7(#11).

Esimerkki 8. Esimerkki intervallien käytöstä kappaleen teemassa.

After practicing individual chords, try to form the lines in a chord progression, going up and down the keyboard. If it doesn't work with the perfect 5th, try another starting point.

Figure 5-4

12 Fm⁷ Bbm⁷

14 Eb⁷ Abmaj⁷

Esimerkki 9. Harjoite intervallilinjojen luomiselle.

A2

9 Ebmaj⁷ Cm⁷ Ebmaj⁷ G⁷(b⁹) Cm⁷

Form the 6th under the melodic line until the end of A section.

Esimerkki 10. Etydi no. 1.

4.2 Etydi 2. Shell voicingit

Toisen etydin tehtävä oli harmonian säveltäminen. Shell voicingien käyttöä harjoitellaan usein jazz-standardeilla, joissa jazzin harmonian yleiset kuljetukset ilmenevät helposti. Näitä ovat esimerkiksi 2-5-1 -sointukulut, jotka ovat helppoja soinnutusten kannalta, sillä niissä yleensä johtosävelet 3 ja 7 vaihtavat seuraavaan soinnutukseen siirryttäessä paikkaa päittäin (ks. esimerkki 11). Näin ollen soinnut löytyvät läheltä toisiaan ja kuljetus on lähes automaattinen.

Figure 2-2

I Fall in Love Too Easily (1944, Jule Styne)

Often the 3rd and 7th swap places in the next chord, which create better voice leading.

5 Fm7 Bb7 Ebmaj7 Abmaj7 Dm7(b5) G7 Cm6

Esimerkki 11. Shell voicingien muodostaminen (*I Fall in Love Too Easily* - Jule Styne).

Halusin kuitenkin lähestyä etydissäni pohjoismaisen jazzin tyypillisiä piirteitä enkä käytä perinteiseen jazziin perustuvia kuljetuksia. Pitkän pohdinnan ja monen yrityksen jälkeen päädyin tekemään atonaalisen sävelmän, jonka avulla kuljetin harmoniaa yllätyksellisesti ja monipuolisesti (ks. esimerkki 12). Musiikki sai näin myös lisää modernia ja pohjoismaista soundia, josta puuttuu kokonaan perinteinen bluesmainen sävy.

First go through the etude by using 4-note shell voicings.
When you feel comfortable with them, add an extension voice to create a 5-note shell voicing.

$\text{♩} = 110$

Gmaj7 F#7 B7 Cmaj7 Bbmaj7(#11)

Esimerkki 12. Etydi no. 2.

Toisen etydin esimerkit olivat nopeampia tehdä, sillä käytin niissä helpommin esimerkeinä toimivia perinteisen jazzin sointukuljetuksia. Esimerkeissä käyn läpi shell voicingeja, sointuhajotuksia, jotka jakautuvat käsille kätevästi 2-5-1-sointukuljetuksen vuoksi. Ohjeistuksessa ehdotan harjoitettaviksi perinteiset jazz-standardit, vaikka oma sävellykseni noudattaa pohjoismaisen jazzin linjaa. Tähän etydiin liittyy erillinen ohjelaatikko (ks. esimerkki 13), jonka avulla opiskelija löytää helposti lähestyttäviä jazz-standardeja itsenäisesti treenattaviksi.

Practice shell voicings with easy standards and ballads. Avoid standards with a fast melody, multiple changes or slash chords. Good tunes to practice are, for example:

- I Fall in Love Too Easily
- In Your Own Sweet Way
- Everything Happens to Me
- Blame It on My Youth
- I Could Write a Book

Be sure you feel comfortable with 4-note shell voicings before moving on to 5-note shell voicings.

Esimerkki 13. Ohjelaatikko.

4.3 Etydi 3. Vastamelodioiden luominen

Kolmannen etydin avulla tutustutan opiskelijan vastamelodioiden tekemiseen. Nyt säveltäminen oli erityisen hankalaa. Ristiriita syntyi siitä, että opiskelijoille ehkä helpomman vaihtoehdon käyttäminen vei kohti perinteisen jazzin tematiikkaa, joten en tunnistanut omaa kädenjälkeäni enkä pohjoismaisen jazzin piirteitä. Useamman hylkäämäni yrityksen jälkeen päädyin lähtemään liikkeelle pelkästään henkilökohtaisesta näkemyksestäni unohtaen analyysin ja pedagogiset vaatimukset ja päädyin yllättäen intuition varassa haluamaani päämäärään pohjoismaisen jazzin hengessä. Etydi on atonaalinen ja sen melodia yksinkertainen ja toistava, mikä helpottaa vastamelodioiden luomista (ks. esimerkki 15). Ohjeissa muistutan opiskelijoita siitä, että vastamelodiat voi pitää myös minimalistisina. Rakenne jakautuu A- B- ja C-osaan ja harmoniassa on yllättäviä käänteitä. Koen aiheen erityisen omakohtaiseksi ja tärkeäksi, koska minulle ei ole sitä koskaan opetettu ja törmäsin siihen sattumalta seurattessani yhdysvaltalaisen pianistin Adam Manessin ja Peter Martinin juontamaa podcastia.

A countermelody can draw inspiration from the theme, but the rhythm can be very different. Think of it as a dialogue between two melodies.

Remember: For practicing, it is good to figure out different ways to move the chosen interval around. However, use these movements with discretion when performing a piece. "Hip is great, but two hips makes an ass" (Adam Nussbaum).

Figure 6-3

31 Cm⁷ F⁷ Dm⁷ C^{#o7}

Esimerkki 14. Esimerkki vastamelodian luomiseen (*Everything Happens to Me* - M. Dennis).

Response the previous bar's written phrase with your own counter melody

25 C Fm7 Gbmaj7(b5) Fm7 Am7

Esimerkki 15. Etydi no. 3.

4.4 Etydi 4. Kolmisointujen käyttö

Neljäs tekemäni etydi pohjautuu kolmisointuille. Harjoitteissa käyn hyvinkin yksityiskohtaisesti läpi ensin kolmisointujen käännökset ja niiden laajentamisen, jonka jälkeen otan mukaan naapurinuottien (neighbor notes) käytön. Niiden avulla opiskelija harjoittelee äänenkuljetusta. Tehtävänannossa pyrin ennen kaikkea siihen, että opiskelijat käyvät etukäteen läpi jokaisen kuljetuksen sävelestä toiseen ennen kuulonvaraista kokeilua, joka voi johtaa helposti päämäärättömiin ratkaisuihin. Tähän etydiin on sisäankirjoitettu myös pieni haaste: kappale on sävelletty hyvin klassiseen muotoon, mutta se antaa opiskelijalle mahdollisuuden rikkoa vaikutelma harmonisoimalla annettu melodia täysin itsenäisesti oman näköisekseen. Pohjoismaisen jazzin tunnusmerkkeinä etydissä ovat tasajakoisuus, minimalistisuus, moniosainen rakenne ja sävelen melankolisuus.

4.5 Etydi 5. Puhelinnumerometodi

Viides etydi ohjaa sävellystyöhön, luovuuteen ja improvisaatioon, ja toimii täysin sattumanvaraisuuksien pohjalta. Kyseessä on puhelinnumerometodi, jossa valitun puhelinnumeron avulla luodaan joko melodioita tai sointuja. Numerosta jätetään huomioimatta aluekoodi sekä nollat, ja ne vertautuvat asteikon säveliin (ks. esimerkki 16). Menetelmä on täysin itseohjautuva, ideointi on hyvin vapaata ja opiskelijat vapautuvat analysoinnista ja pohdinnasta. Näin syntyvistä melodioista ja soinnutuksista tulee omintakeisia ja erilaisia, tyyliltään pohjoismaisesta jazzista lattareihin, mutta kromatiikan puutteessa bebop-sävyjä ei voi toteuttaa. Tämä on pedagogisesti toimivaa, koska moni opiskelija lähtee automaattisesti kohti bebopin kuvioita, vaikka he tarvitsisivat muihinkin tyyliin

harjaantumista. Puhelinnumerot voivat siis johdattaa jopa tuoreisiin näkökulmiin ja ahaa-elämyksiin, jotka laajentavat opiskelijoiden musiikkikäsitystä.

Figure 3-2

Let's say I pick a phone number that belongs to a friend of mine. It could be something like this: 05404 370 91. You can forget the area codes and zeros. So what is left is: 5443791. If we'd put these numbers now to notes we would get the following:



Esimerkki 16. Puhelinnumerometodi.

4.6 Etydi 6. Rytmiset motiivit

Viimeisen tekemäni etydin teema on rytmi, joka on jazzissa yksi keskeisimmistä asioista. Siinä annan työkaluja opiskelijoille omien rytmifraasien luomiseen (ks. luku 3.1). Tehtävässä yhdistetään omakohtaisia tietoja (nimi, kotiosoite, lempiyhtye...) erilaisiksi rytmeiksi (ks. esimerkki 17). Henkilökohtainen tieto yhdistettynä opittavaan asiaan, tässä tapauksessa eri pituisten rytmifraasien luomiseen, sekä motivoi että jättää paremman muistijäljen, kun asiaa on lähestytty poikkeavalla tavalla. Harjoitteilla pyrin myös kannustamaan opiskelijaa varioimaan fraasien aloittamista tahdin eri osista (ks. esimerkki 18). Kappaleen harmonia on pohjoismaisen jazzin tyyliin toistavaa, jotta se ei veisi pois keskittymistä rytmiikasta, joka on keskeistä.

For the next four lines you need to notate your own four rhythmic motifs:


9 Home address

11 Your mother's first name and maiden name

Esimerkki 17. Omakohtaisten tietojen täyttö rytmeinä.

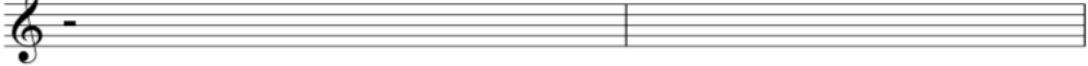
Place your home address on bars 39-40

39 Cm⁷



Place your favourite movie title starting on 3rd beat on bar 41

41 Gm⁷ A^bmaj⁷



Esimerkki 18. Etydi 6. ohjeita.

Rohkaistuneena oppimateriaaliini kohdistuneesta kiinnostuksesta ja opiskelijoiden palautteesta päätin julkaista edellä esittelemäni etydit ja harjoitteet ohjeineen etydivihkona.

How to put U in jazz – Piano etudes for developing your own sound



Esimerkki 19. Etydikirjan kansikuva.



Esimerkki 20. Etydikirjan etu- ja takakansi sekä nuottikuvaa.

5 Testauksen tuloksia

Havainnointi- ja haastattelutilanteita oli kaksi (17.2.2021 ja 29.3.2021) ja ne olivat kuluttajan samantyyppiset. Lisäksi oli yksi pandemian takia järjestetty etähaastattelutilaisuus (22.2.2021). Olin antanut opiskelijoille kolme viikkoa etukäteen harjoitettavat etydit ohjeineen sekä haastattelukysymykset (liite 2 ja liite 3), joita heidän oli määrä pohtia soiton harjoittelun yhteydessä. Tarkoituksena oli, että he opiskelevat itsenäisesti kolmen viikon aikana kolme etydiä ja reflektovat omaa soittoaan, harjoitteluaan, toimintatapaansa, tavoitteitaan, kokemuksiaan ja elämyksiään, siis sekä kognitiivisia että toiminnallisia prosesseja. Haastattelukysymyksiä olivat muun muassa: Mikä oli hankalinta intervallilinjojen luomisessa? Oliko vastamelodia ennestään tuttu sinulle? Mistä? Koitko ohjeet riittäviksi melodialinjojen luomiseen? Millaista oli opetella puhelinnumerometodia itsenäisesti? Miten voisit viedä tätä harjoitetta pitemmälle itsenäisesti? Miten valitsit rytmin? Mikä harjoitteesta oli hankalaa? Opiskelijat suhtautuivat projektiin uteliaasti ja myönteisesti ja katsoivat saaneensa riittävästi ohjeistusta ja informaatiota.

Olin varannut harjoitusperiodin jälkeen jokaiselle neljälle opiskelijalle oman noin 45 minuutin ajan, jolloin havainnoisin itsenäisesti opiskeltujen etydien soittamista ja suorittai-

sin sen lomassa teemahaastattelun. Haastattelun rungon olin kirjoittanut itselleni valmiiksi opiskelijoille jo jaettujen kysymysten pohjalta. Olin informoinut etukäteen opiskelijoita tutkimuksen tarkoituksesta ja tapahtumien kulusta sekä perustellut videotallennuksen tärkeyden. Kaikki neljä opiskelijaa suhtautuivat tulossa olevaan tilanteeseen positiivisesti eivätkä nähneet siinä mitään ongelmaa. Tilaisuudet pidettiin opiskelijoille ja itselleni tutussa Gradian luokkatilassa, jossa on käytettävissä kaksi pianoa. Aloitin tilaisuudet kevyellä rupattelulla ja kuulumisten kyselyllä, jolloin ilmapiiri rentoutui ja kommunikaatiosta tuli kotoisaa.

Kummankin havainnoinnin aikana keskityin tarkkailemaan sitä, miten opiskelija oli edistynyt, mitä hän oli oppinut uudesta materiaalista, mutta myös, miten hän oli ottanut asian haltuun. Siihen ei riittänyt pelkkä observointi, vaan asia täytyi avata sanallisesti, ja välillä useistakin näkökohdista käsin. Lisäksi seurasin opiskelijoiden kosketusta ja heidän otteitaan, eleitään ja ilmeitään, jotka kertoivat mielentilasta, ajatuksista ja tunteista. Kehonkieli täydensi vaikutelmaa paljon.

Havainnointi- ja haastattelutilanteet poikkesivat toisistaan yllättävän paljon. Ensimmäisellä kerralla (etydit 1-3) opiskelijat olivat arempia ja sulkeutuneempia. Heitä oli vaikea saada esittämään soittoaan, enkä halunnut painostaa heitä. Myös haastattelu oli heille selvästi uusi tilanne, ja jouduin auttamaan heitä verbaalisesti etsimään sanoja ajatuksilleen ja tunteilleen. Koska aikaa oli varattu riittävästi, jokainen opiskelijoista kuitenkin ”suli” tilaisuuden aikana siinä määrin, että sain omasta mielestäni varsin hyvin materiaalia kokoon.

Jälkimmäinen observointi- ja haastattelutilaisuus (etydit 4-6) oli huomattavasti vapaampi ja antoisampi. Opiskelijat sanoittivat vaivattomasti soittoaan, ajatuksiaan, tunteitaan ja kokemuksiaan itsenäisen harjoitteluperiodin aikana. He uskaltautuivat kyseenalaistamaan joitakin harjoitteita, mistä saimme syntymään hyvää keskustelua ja mielipiteiden vaihtoa. He esittelivät myös soittaen uusien jazz-elementtien hallintaa improvisaatioineen, ja heille oli syntynyt erilaisia ajatuksia ja luovia ratkaisuja niitä harjoitellessaan. Palaute oli monipuolista, rehellistä ja runsasta, joten olin hyvin tyytyväinen tilaisuudesta kertyneeseen analysoitavaan materiaaliin.

Analysoidessani materiaalia selvisi, mitkä opeteltavat asiat olivat opiskelijoille aivan uusia ja mitkä taas mahdollisesti jollain tavalla ennestään tuttuja. Samoin heidän vastauksistaan ilmeni, mitä vaikeuksia ja haasteita opiskeluun ja aiheeseen liittyi. He pystyivät

myös sanallistamaan asiat, jotka kokivat hyödyllisiksi, hauskoiksi ja motivoiviksi. He kertoivat kokeiluistaan, etsimisestä ja uusista ratkaisuista harjoittelun yhteydessä ja kuvasivat, mikä oli laajentanut heidän näkemystään musiikista ja avannut siihen uusia näkökulmia. Sain myös joitakin parannusehdotuksia materiaaliini.

5.1 Aiheiden tuttuus etydeissä

Intervallilinjojen luominen oli jokaiselle opiskelijalle uusia asiaa, ja etydissä poikkeava tapa hahmottaa musiikkia ja asteikkoja yllätti heidät myönteisesti.

”...mun mielestä tää on eri tapa ajatella, ymmärtää biisejä ja hyvä tapa analysoida.” (Opiskelija A)

”En ollu aiemmin tehny, en ees tienny et se olis vaihtoehto. Se oli ihan kivaa, yllättävän selkeitä ja uskon että tuun käyttää niitä soittaessa useemminkin.” (Opiskelija D)

Kahden käden soinnuttamisen 4- ja 5-sävelisten voicingien avulla kaikki opiskelijat tunsivat ennestään osittain, mutta eivät välttämättä samalla termillä. Joku ei osannut yhdistää termiä metodiin, ja joku luuli, ”että se on aina kolmonen ja seiska... ykköstä ei oo shell voicingissa”. Soittotunneilla on puhuttu myös tällöin yksinkertaisista soinnuista. Yhdellä tämä lähestymistapa oli jo käytössäkin: ”... ne tulee automaattisesti, ne järkevät voice leadingit.”

Kolmannessa etydissä harjoiteltava äänenkuljetus vastamelodioiden avulla oli opiskelijoille tuttu, mutta vain yhdellä käytössä.

”Mä kuuntelen tosi paljon musaa, niin mä siitä tunnistan sen kun kuuntelen analyttisesti. On tuttu idea toi vastamelodia, mut mulla ei ollut sille sanaa aikaisemmin.” (Opiskelija C)

Kolmisoinnut, niiden laajentaminen ja käännökset (etydi 4) olivat opiskelijoille kohtalaisen tuttuja, vaikka teemaa ei ollut harjoiteltu systemaattisesti. Pohjatieto oli kertynyt musiikin perusteiden kurssilta, säestystehtävistä tai tiedostamatta. Kolme neljästä opiskelijasta tunsu naapurinuotit (neighbor notes) käsitteenä, mutta eivät terminä.

”Puhelinnumeroetydi” (etydi 5) oli kolmelle neljästä opiskelijasta täysin vieras, ja yksi oli kuullut siitä vuosia aikaisemmin Youtube- videossa, mistä se oli jäänyt mieleen yllätysellisuutensa takia.

”Nää oli tosi luova ja hauska idea, en oo ikinä ennen kuullu tällasesta mut se oli tosi siisti ja luovuutta herättävä.” (Opiskelija D)

Rytmi fraasien harjoittelu etydissä 6 oli uusi asia opiskelijoille. Kukaan heistä ei ollut aikaisemmin treenannut rytmien luomista systemaattisesti, ei tunneilla eikä itsenäisesti.

Yksi opiskelijoista suhtautui varsin skeptisesti:

”Musta se on vieras käsite, että ekaks heitettäis rytmi. Kyllä melodia tulee aina eellä, ainakin mun kirjoissa.” (Opiskelija B)

Toisessa opiskelijassa aihe herätti vuosien takaisen muiston alakoulun musiikkitunnilta, joka osoitti, miten henkilökohtaisen elementin lisääminen opittavaan asiaan aiheuttaa mukavan elämyksen ja jättää usein pysyvän muistijäljen.

”...jolla (opettajalla) oli hyvä idea, että otetaan kaikkien etunimi ja tehdään siitä rytmi ja taputettiin, se jäi mieleen. Rytmeistä tulee tosi paljon mielenkiintoisempia kun tekee tälleen.” (Opiskelija D)

5.2 Hauskaa, haastavaa vai ehkä hyödyllistä?

Minulle oli tärkeää saada tietää, miten opiskelijat kokivat etydiä ja harjoitteiden hyödyllisyyden, mutta myös, millaisia tunteita niiden parissa heräsi. Intervallietydiä (etydi 1) yksi opiskelija piti hyödyllisenä erityisesti hitaampitempoisissa kappaleissa kuten balladeissa, mutta ei ollut varma, haluaisiko hän käyttää linjojen harjoitteluun paljon aikansa. Opiskelija A:ta miellytti erityisesti sen toinen harjoite:

”Tsekkasin kaikkia, mutta mun lemppari oli toka, koska se oli haastavampi eikä niin simppele. Löysin monta paikkaa missä käyttää sitä.” (Opiskelija A)

Kaikki opiskelijat olivat yhtä mieltä siitä, että shell voicing-etydi (etydi 2) oli tarpeellinen. He olivat miettineet, missä tämä metodi olisi käyttökelpoinen, ja päätyivät moniin sovelusmahdollisuuksiin, esimerkiksi sovitus- ja sävellystyöhön. Yksi halusi lisää haastetta ja lisäsi soinnutuksiin vielä kuudennen sävelen.

”Nää shell voicingit oli mun lemppari näistä kaikista, koin sen tosi hyödylliseksi ja oon käyttäny vaan left hand voicingeja tähän asti. Se on ruvennu tökkimään, et osaan soittaa vaan yhdellä tavalla biisejä. Hoksasin aika nopeasti tän jutun ja sitä treenasin.” (Opiskelija C)

Vastamelodioiden luomista (etydi 3) pidettiin vaikeana, mutta tärkeänä. Auki kirjoitetut vastamelodiat harjoitteissa autoivat rajaamaan teemaa.

”Se oli ihan hyödyllistä, siitä sai ideoita et mitä tässä voi tehdä, ettei maailma oo täysin vapaa, koska siinä vähän hämmentyy et mistä tässä nyt vois aloittaa... se auttoi paljon.” (Opiskelija D)

Kolmisointujen ja naapurinuottien harjoittelun (etydi 4) kaikki testatut mainitsivat tärkeäksi ja hyödylliseksi, mutta jokainen perusteli sitä eri tavoin. Yksi näki kolmisointujen laajennuksen ja käännökset ennen kaikkea sävellyksen työkaluna – varsinkin, kun niitä voi laajentaa myöhemmin nelisävelisiksi. Toinen näki hyödyn sovitustyössä ja soolopianossa luomassa äänenkuljetusta, kolmas esimerkiksi laulajan säestyksessä, mutta hän ei nähnyt yhteyttä perinteiseen jazziin, koska hänen mielestään jazz-harmonian esilletuomiseen tarvitaan nelisointuja. Neljäs opiskelija ilahtui huomattavasti, kuinka paljon kolmella sävelellä voi saada aikaan; tätä voi hyödyntää varsinkin sävellysprosessissa. Aihetta pidettiin tarpeellisena myös aloitteleville opiskelijoille, koska se syventää ja laajentaa näiden käsitystä ja kolmisointujen käyttöä.

”Tää auttaa ymmärtämään sitä et mihin ne jutut on menossa, miten ne soinnut liikkuu ja millaisia melodioita siellä syntyy. Varmasti syventää käsitystä näihin.” (Opiskelija C)

Myös etydin viisi kaikki opiskelijat kokivat hyödylliseksi, ennen kaikkea antamaan inspiraatiota ja herättelemään luovuutta esimerkiksi sävellysprosessissa. Kaksi testattavaa mainitsi sen yhteydessä mahdollisuuden arpaonnelle, joka antaa luvan unohtaa analysoinnin. Itse säveltävät ja sovittavat opiskelijat pitivät metodologiaa käyttökelpoisempina kuin ne, jotka eivät itse sävellystä harrastaneet. Nämä näkivät kuitenkin mahdollisuuden löytää uusia ja erilaisia melodioita, joita ei muuten osaisi etsiä.

”Mä otin ne äänet, yritin laittaa ne johonkin jazz-kontekstiin mut en saanu niitä soimaan fiksumasti ja mietin et mitä muuta mä voisin niillä tehdä. Sit mä lähdin kokeileen ja päädyin tohon.” (Opiskelija C)

Tämän tyyppinen menetelmä voi opiskelijoiden mielestä avata jumiutuneen sävellystyön ja toimia mukavana tapana opettaa asteikkoja aloitteleville pianisteille. Kahden testattavan mielestä menetelmä motivoi harjoiteltaessa melodialinjojen luomista, kolmas korosti sen käyttökelpoisuutta ostinatojen tekemisessä, neljäs rakensi soinnutuksia puhelinnumeroilla. Hän kritisoi kuitenkin metodologiaa melodioiden luomisessa sen diatonisuuden vuoksi. Vertailukohteena olivat tällöin bebop-lickit ja -melodiat.

Kaikki eivät kuitenkaan pitäneet puhelinnumeromenetelmää omanaan:

”En ollu ihan fani, koska tää on niin jotenki... ei tää tuntunu et mä käyttäisin tätä. Niistä tulee niin erikoisia et lopuksi päädyt tekemään melkeen kokonaan uuden melodian.” (Opiskelija A)

Opiskelijat olivat valinneet puhelinnumeronsa tässä harjoituksessa joko sattumanvaraisesti aloittaen ensimmäisistä numeroista tai etsineet vaihtelua ulkomaalaisista numeroista.

Etydin kuusi rytmifraasien tekemistä kaikki opiskelijat pitivät hyödyllisenä. He kokivat, että harjoitteet laajensivat heidän rytmistä ajatteluaan, mutta etydi ei kaikkia innostanut.

”Ei ollu mikään mun lempiharjotus näistä, vaikka ihan hyvä ja varmasti mulle hyödyllinen... Se oli oikeestaan ihan kiva miettiä niitä sanoja ja miettiä niitä rytmejä, mut emmä tiedä. Rytmien treenaaminen lapuista on tylsää.” (Opiskelija D)

”Tää todellakin laajensi sitä rytmistä ajattelua, käyttää enemmän taukoja ja et on muitakin rytmejä kun ne kasiosat ja triolit.” (Opiskelija A)

Osa opiskelijoista muisti, että tunneilla on kerrottu rytmien jäävän mieleen levyjen kuuntelusta ja että opiskelijan tulisi itsenäisesti löytää rytmisen ajattelu. Toiset taas arvelivat, että rytmien opiskelu on tarpeetonta, koska ne sisäistää ajan kanssa luonnostaan.

”Silleen ain sanotaan, et ne pitää sit koittaa hoksata, mut ei niitä opettamalla opeteta.” (Opiskelija B)

Myönteisinä ja motivoivina seikkoina etydeissä ja harjoitteissa opiskelijat mainitsivat yleisesti monipuolisuuden, mielenkiintoisuuden, selkeyden, tuoreuden ja erilaisuuden. He pitivät asteittain vaikeutuvista harjoitteista (esim. etydi 1), ohjelaatikosta (etydi 2), tehtävien haasteellisuudesta (etydi 3), mahdollisuudesta kehittää niitä nopeasti itsenäisesti eteenpäin (etydi 1), vapaudesta harmonian luomisessa (etydi 4), tilaisuudesta jättää analysointi sikseen (etydi 5), luovista ja hauskoista ideoista (etydi 5) sekä mahdollisuudesta vaihtaa itselle epämieluisa nuottimateriaali mieleiseksi (etydi 5). Henkilökohtaisten tietojen tai tunteiden liittäminen opittavaan asiaan oli opiskelijoista motivoiva tekijä (etydit 5 ja 6), samoin itsenäisesti tehtävät ratkaisut (etydi 3).

”Kaikki oli tosi hyödyllisiä ja tuun varmasti käyttää niitä jatkossa. Tykkäsin niistä etydeistä, ne oli tosi monipuolisia ja ne asiat oli selitetty tosi selkeesti.” (Opiskelija D)

”Myös hyvä treeni siihen, ku annetaan nuotteja, jotka ei kuulosta ite hyvältä, niin se on hyvä treeni yrittää tehdä ne sellasiks että ne kuulostaa hyvältä. Koska ne kuulostaa erilaisilta eri konteksteissa ja musatyyleissä.” (Opiskelija C)

Hankalana testattavat kokivat intervallien luomisessa (etydi 1) sen, että siihen liittyy vaara toistaa itseään. Sointujen yhdistäminen tuotti myös aluksi vaikeuksia. Itsensä toistamisen riski ilmeni myös toisen etydin kohdalla – sekä ideoiden toisto että samojen lisäsävelien valinta soinnutuksiin. Shell voicingien (etydi 2) toinen haaste piili viidennen sävelen lisäyksessä, mutta toisaalta ne opiskelijat, jotka olivat jo tutustuneet asiaan aikaisemmin, pitivät haastetta motivoivana tekijänä.

”Piti kokeilla jotain erikoista. Se toi eri näkökulmia.” (Opiskelija A)

”Ehkä se (oli haastavinta), ettei toista itseään vaan pystyy varioimaan muilla intervalleilla, ja ettei mene vaan ylös ja alas vaan että siinä on joku järkikin, että saa sitä melodisemmaksi.” (Opiskelija A)

”Sointujen yhdistäminen oli kans alussa vaikeeta ja et saat sen intervallilinjan päätymään oikeeseen ääneen ilman hyppyä, niin siihen tarvii viel harjotusta. Mut mä tykkäsin siitä laatikosta, mikä kerto että mistä äänestä kannattaa aloittaa. Ni se oli selkee ja auttoi tosi paljon.” (Opiskelija D)

”Oli se (viidennen sävelen lisäys) haastavaa. Sitäkin mä osaisin käyttää jossakin sävellystyössä varmaan, mut en niinkään improvisoida sillä.” (Opiskelija C)

Etydiä kolme pidettiin ensimmäisen etydisarjan (1-3) vaikeimpana, mutta opiskelijat eivät luovuttaneet, vaan pitivät sitä harjoitteineen myös tärkeänä ja kiinnostavana. Opiskelija B huomasi käyttävänsä aina samoja kikkoja vastamelodioihin, mutta halusi kehittyä asiassa. Vaikka etydi oli vaativa, testattavat sanoivat sen syventäneen heidän käsitystään metodista ja haastavuus tuntui tuovan joillekin lisämotivaatiota kuten etydin 2 kohdalla.

4. ja 5. etydiä (aiheina kolmisoinnut ja naapurinuotit sekä puhelinnumeromenetelmä) käsiteltäessä ei tullut esiin erityisiä haasteita tai hankaluuksia. Kaikki opiskelijat tiedostivat ongelman rytmien luomisessa (etydi 6). Aihe herätti ajatuksia. Yksi opiskelija näki harjoitteen ongelmallisena sen takia, että lähtökohtana olevan sanan tai lauseen pystyi rytmittämään eri tavoin eikä hän luottanut omaan tulkintaansa. Toinen opiskelija näki absurdina kehittää rytmi ennen melodiaa. Rytmien luomisessa syntyi ongelmia, ja opiskelijat huomasivat käyttävänsä usein samoja rytmejä, fraaseja tai kahdeksasosalinjoja. Rytmilliset ajatukset olivat hukassa tai ne jumittuivat sooloon, ja niistä oli vaikea päästä

eteenpäin. Testattavat myönsivät rytmifraasien harjoittelun jääneen aikaisemmin liian vähäiseksi ja pitivät sitä hyödyllisenä, mutta se ei motivoinut kaikkia.

5.3 Kokeilua, ideointia ja reflektointia

Annoin opiskelijoille etydimateriaalissa tarpeellisina pitämiäni teemoja, tehtäviä, ohjeita ja vinkkejä, mutta odotin heidän samalla tietoisesti osallistuvan henkilökohtaisesti harjoitusten kehittämiseen. Tästä syystä tekemäni harjoitteet myös vaikeutuivat asteittain. Esimerkiksi 1. etydissä harjoitteiden tarkoitus on ensin avata metodi yhdessä sävellajissa, yhtä intervallia käyttäen, minkä jälkeen harjoitteet vievät asiaa porrastetusti pidemmälle ja antavat lisää haasteita. Opiskelijan edetessä seuraaviin harjoitteisiin otetaan mukaan erilaisia sointuja, jotka opiskelijan pitäisi yhdistää intervallilinjojen avulla. Analysoimani materiaali paljasti, miten opiskelijat olivat vastanneet haasteeseen. Samalla tuli esille heidän itsereflektointiaan.

Opiskelijat olivat kehittäneet jokaisen etydin kohdalla harjoitteita eteenpäin. Ensimmäistä etydiä harjoitellessaan he olivat kokeilleet muitakin kuin ohjeissa mainittuja tapoja intervallilinjojen luomiseen, muunnelleet niitä eri sävellajeihin, etsineet itsenäisiä ratkaisuja ja kehittäneet harjoitteita mieleisikseen.

”...toi vitonen alapuolella, se kuulostaa vähän huonolta jollain äänellä, niin aloin alitajuisesti jo muuntamaan sitä.” (Opiskelija B)

Shell voicingeja (etydi 2) opiskelijat olivat kokeilleet muihinkin kuin harjoitteisiin ja etydiin. He olivat lähteneet etsimään spontaanisti sovellusmahdollisuuksia sovitus- ja sävellystyöhön ja hakivat lisää haastetta ottamalla soinnutuksiin mukaan kuudennen sävelen. Lisäksi he olivat kokeilleet shell voicingeja annetun tehtävän ulkopuolella, kehittäneet sointukiertoja sekä kokeilleet metodia pop-kappaleisiin ja jazz-standardeihin.

”Tehokkain tapa oppia mulle on soveltaminen ja omat ahaa-elämykset.” (Opiskelija C)

Kolmas etydi innosti yhden opiskelijan kokeilemaan erilaista lähestymistapaa. Hän kirjoitti tekemänsä vastamelodiat muistiin, mutta luopui ajatuksesta, kun koki sävelmänsä liian hiotuiksi. Osa opiskelijoista kokeili itsenäisesti eteenpäin luomalla vastamelodioita eri intervallien ympärille.

Neljännessä etydissä teemana olleita naapurinuotteja opiskelijat sovelsivat myös annetun materiaalin ulkopuolelle, muun muassa jazz-standardeihin. Tämän etydin työstämisessä opiskelijoiden omat valinnat erosivat radikaalisti toisistaan. Kaksi opiskelijaa käytti hyväkseen korvakuulon lisäksi teoretietoa harmonian kuljetukseen, yksi halusi tehdä ratkaisut täysin korvakuulon perusteella, ja neljännellä opiskelijalla oli selkeä motiivi, minkä hän halusi etydissä toistuvan. Etydin osia rakentaessaan opiskelijat kokivat myös ahaa-elämyksiä, ja mahdollisuus rytmin ja harmonian rikkomiseen motivoi heitä.

”Huomasin, että tykkään duurisoinnuista, jotka on puoli sävelaskelta ylempänä tai alempana toisistaan. Tykkään myös vähennetyistä ja ylinousevista soundeista.” (Opiskelija D)

Yksi opiskelija oli rikkonut etydin valmiiden osien rytmiiä ja pyrkinyt erilaisiin valintoihin kuin tavallisesti:

”Koitin vähän rikkoa omiakin rajoja tässä etydissä.” (Opiskelija A)

”Tykkään nimenomaan tällaisista harjotteista, joissa saa ite tehdä. Itse ehkä vähän liikaakin inhoon sellasta suoraviivaista toistamista, että luetaan nuotista jotain tehtyä juttua, vaan että siinä on mukana sitä omaakin ajatusta.” (Opiskelija C)

Itsereflektointi tuli esille muun muassa siinä, että opiskelijat havaitsivat itse toistavansa joitakin ideoita tai toimintatapoja. He pohtivat myös haastattelutilanteessa, mihin heidän taitonsa riittävät etydejä soveltaessaan ja miten he harjoittelevat.

”Mä sanoisin, et jos en saanu jostain jotain irti ni se on mun oma vika etten harjoitellu sitä riittävästi. Kaikki näistä asioista, mitkä kävin läpi, sain niistä apuja.” (Opiskelija C)

”Valitsen aika usein basiccina alennetun ysin, ysin ja kolmetoista, harvemmin ylenettyä ysiä tulee käytettyä.” (Opiskelija B)

”Mul on se ongelma treenaamisessa, et tykkään soittaa sitä mistä tykkään. Jos joku tuntuu liian vaikeelta, niin se on hankala jatkaa treeniä.” (Opiskelija C)

Etydien ohjeistusta ja harjoitteita opiskelijat pitivät riittävinä ja selkeästi auki kirjoitetuina.

”...näissä on hyvät ohjeet mut ei mennä kädestä pitäen.” (Opiskelija C)

”... ne asiat oli selitetty tosi selkeesti.” (Opiskelija D)

Yksi opiskelijoista oli reflektoinut edistymistään ja huomannut selvän eron muutamaa kuukautta aiempaan tilanteeseen. Hän koki edistyneensä näiden etydien avulla huomattavasti:

”Huomasin kun kävi läpi niitä vanhojakin etydejä, nii kuin paljon paremmalta nää jo kuulostaa, et mitä enemmän näitä tekee ja käyttää siihen aikaa ni sitä paremmin edistyy. Ja myös omista sävellyksissä huomasi, että tekee paljon mielenkiintoisempia valintoja.” (Opiskelija D)

Oman soundinsa etsimisestä opiskelijat avautuivat melko niukasti. He mieluummin yleistivät ja laajensivat teemaa kertoen musiikin ymmärtämisen syventymisestä, näkemysten laajentumisesta ja näkökulmien lisääntymisestä, ja kokivat saaneensa rohkaisua omaan luovuuteensa.

”Sain tuotua itseäni riittävästi esille. Se on tähän mennessä mulla tehokkain keino motivoitua ja oppia uutta, se että keksin ne asiat ite. Että mulla on oma aika löytää ne jutut. Sillee nää on hyviä treenejä ku ... Et pääsee ite tutkaileen.” (Opiskelija C)

”Nää toi enemmän näkökulmaa ja tapaa ajatella, ja ymmärtää paremmin mitä monet muusikot tekee.” (Opiskelija A)

”Lihasmuisti ei oo tottunu tekemään, et ei oo kaavoihin kangistunu. Hyvä metodi löytää uusia suhtautumistapoja.” (Opiskelija B)

”Ehkä vähän on auttanut oman soundin etsimisessä. Ainakin laajentanut sitä näkemystä, ennen vaan kuunnellu jotain pianisteja ja sit niistä fuusioituu se ajatus... näistä tulee jotain uutta itelle.” (Opiskelija A)

”Oon huomannu mitä kaikkia mahdollisuuksia on. Mahdollisuuksia, tietää, mitä voi tehdä, tosi paljon teknisiä juttuja, paljon kaikkee... ja just sitä luovuutta, et työntää jollain tasolla liikkeelle.” (Opiskelija D)

6 Tulosten arviointia

Testauksen tuloksista, niin haastattelun kuin havaintojenkin pohjalta, voi päätellä, että tekemäni oppimateriaali on toiminut tässä testiryhmässä hyvin. Opiskelijat olivat sisäistäneet itsenäisesti opiskelemaansa asiat yllättävän hyvin ja olleet tyytyväisiä oppimateriaalin määrään, ohjeiden ja harjoitteiden selkeyteen ja toimivuuteen sekä myös poikkeavaan tapaan opiskella. Myös ohjeiden määrä koettiin riittäväksi. Itseohjautuva opiskelu lähti käyntiin pienen alkuarastelun jälkeen, ja tuloksena oli opiskelijoiden uusia, mielui-

sia ja henkilökohtaisia valintoja ja ratkaisuja harjoittelussa. Nämä johtivat tuoreisiin näkökulmiin ja rikkaampaan improvisaatioon sekä melodian että rytmiikan osalta. Mitään teemaa tai harjoitetta ei pidetty turhana. Ilahduttavaa oli, että eri etydit inspiroivat eri opiskelijoita ja vielä eri syistä, mikä lienee selvin osoitus siitä, että ne sopivat kaikille.

Tutkimuskysymykset olivat: Mitä soittotaitoja, jazzin peruselementtejä, etydien avulla opittiin? Minkälaisena opiskelijat kokivat itsenäisen opiskelun ilman opettajan apua tämän oppimateriaalin parissa? Riittivätkö kirjalliset ohjeet tukemaan opiskeluprosessia? Kehittivätkö etydit harjoitteineen ja ohjeineen opiskelijoiden oma-aloitteisuutta ja itseohjautuvuutta ja ohjasivatko ne heitä etsimään omaa soundiaan?

6.1 Harjoitettujen jazz-elementtien omaksuminen

Säveltämieni etydien ja harjoitteiden avulla opiskelijat harjoittelivat intervaleja, harmonian säveltämistä, shell voicingien ja vastamelodioiden muodostusta, kolmisointujen ja naapurinuottien käyttöä, melodialinjojen ja soinnutusten luomista sekä rytmikkaa. Testaus osoitti, että opiskelijoiden mieltymykset teemoja kohtaan hajosivat. Kaksi opiskelijaa piti erityisesti sävellykseen painottuvista aiheista (puhelinumeroetydi, rytmifraasit ja harmonian luominen kolmisoinnuilla) ja kaksi teknisistä haasteista (intervallilinjat, shell voicingit ja vastamelodiat). Hankalimmiksi etydeistä ja harjoitteista opiskelijat mainitsivat rytmien (etydi 6) ja vastamelodioiden (etydi 3) muodostamisen. Helpoimmiksi ja mieluisimmiksi aiheiksi koettiin intervallilinjojen ja shell voicingien muodostus. Oli siis ollut hyvä ratkaisu sijoittaa nämä kaksi ensimmäisiksi. Mitään teemaa tai harjoitetta opiskelijat eivät pitäneet tarpeettomana, vaan kaikki opiskelijat hyötyivät mielestään jollakin tavalla kaikista. Opiskelijat olivat paneutuneet etydien harjoitteluun kaiken kaikkiaan hyvin – mahdollinen liian vähäinen harjoittelu johtui ylioppilaskirjoituksiin keskittymisestä. Itseohjautuvan opiskeluperiodin jälkeen opiskelijat pystyivät käyttämään harjoittelemaansa jazzin elementtejä soitossaan eli opitun asian siirtoilmiö oli havaittavissa. Testattavat kokivat myös itse edistyneensä soittotaidossaan tämän oppimateriaalin avulla.

6.2 Opiskelun itseohjautuvuus

Haastattelukysymysten vastauksissa oli hyvin vähän kritiikkiä ja muutostoiveita, mutta muutamia näkökohtia nousi kuitenkin esille. Voicing-etydin tiimoilta opiskelijat ehdottivat kokonaan omaa etydiä viidennen sävelen lisäykselle sen vaativuuden takia. Näin harjoite voitaisiin pilkkoa pienempiin osiin, jolloin se helpottuisi. Vastamelodian luomista pidettiin

haasteellisena, ja sen ohjeistukseen kaivattiin yksityiskohtaisempaa apua. Puhelinnu-meroetydin käyttökelpoisuus ei auennut yhdelle testatulle, ja rytmifraaseja opiskelijat pitivät kyllä hyödyllisinä, mutta teema ei innostanut heitä.

Ehkä tärkein lähtökohtani oppimateriaalini suunnittelussa oli itseohjautuvuus. Toivon opettajana, että opiskelijoitteni sisäinen motivaatio lähtisi kehittymään mahdollisimman varhain, jotta he alkaisivat suunnitella tavoitteitaan ja tutkia opiskelutapojaan ja kypsyisivät näin ottamaan itse aina enemmän vastuuta omasta oppimisestaan. Oli palkitsevaa havaita, että opiskelijat olivat innostuneet ja motivoituneet itseohjautuvasta opiskelusta. He olivat ottaneet kaiken irti valinnan vapaudesta ja henkilökohtaisen harjoittelun mahdollisuudesta ja näin löytäneet soittoonsa uusia elementtejä, ideoita ja kiinnostavia näkökohtia. He olivat tehneet itseäänkin yllättäneitä ratkaisuja ja valintoja kehitellessään annettuja harjoitteita ja aihioita eteenpäin. Opiskelijat osoittivat myös reflektiokykyä arvioidessaan omaa harjoitteluaan ja oppimistaan. Yksi heistä luetteli, miten hän nyt yhdistelee itseohjautuvan opiskelujakson aikana eri etydeistä saamiaan oppeja.

Itse koin suurimman yllätyksen, kun kävimme erään opiskelijan kanssa läpi puhelinnu-meroetydin kehittelyä. En itse ollut kuvitellut, että antamieni harjoitteiden ja ohjeitten perusteella joku voisi päätyä improvisoinnissaan latinalaiseen jazziin. Näin kuitenkin oli tapahtunut, ja tunsin saavuttaneeni tavoitteeni itseohjautuvuuden ja luovuuden tukemisessa moninkertaisesti. Kokemus vahvisti ajatukseni siitä, että annettaessa tilaa opiskelijan omalle soundille lopputulos voi olla täysin ennalta-arvaamaton – ja hyvä.

6.3 Oman soundin etsiminen

Haastattelujen ja havainnoinnin perusteella tietoinen oman soundin etsiminen oli testiryhmän opiskelijoilla vielä vähäistä. Heidän kannanottonsa asiaan olivat lyhyitä, melko yleisluontoisia ja jäsentymättömiä, ja minulle jäi sellainen käsitys, että aihe ei vielä ehkä koskettanut heitä. Toisaalta monista heidän huomioistaan ja arvioistaan kävi ilmi, että he olivat oppineet kuuntelemaan soittajia analyttisemmin ja kokivat saaneensa itseohjautuvan opiskeluperiodin aikana paljon uusia näkökulmia jazzin kuunteluun ja eri muusikoiden itseilmaisun ymmärtämiseen. He totesivat etydien avaavan muusikoiden soundin hahmottamista. Opiskelijat kokivat saaneensa myös ”uutta ajateltavaa” ja luovuutta tämän ”uuden” toteuttamiseen. Itsenäinen ja omaa itseä kuunteleva harjoittelutyö oli nyt myös johtanut heitä omiin kokeiluihin soitossaan, jolloin he olivat löytäneet mieluisia, motivoivia ja yllättäviäkin uusia elementtejä käyttöönsä – ja tästä juuri on kysymys oman

soundin etsimisessä: muiden ja itsen kuuntelemisesta. Uskon, että näistä lähtökohdista seuraa ennen pitkää tietoisempi ja aktiivisempi oman soundin etsiminen ja työstäminen.

7 Pohdinta

Kun aloitin syksyllä 2020 Metropoliaassa Helsingissä ylemmän ammattikorkeakoulututkinnon opinnot, opinnäytetyön aihe oli minulla jo mielessä. Halusin jatkaa jollakin tavalla aikaisempaa tutkimustani jazzpianistien opiskelutavoista ja oppimateriaalista. Tavoitteekseni muodostui säveltää monien opettajien ja opiskelijoiden kaipaamaa oppimateriaalia, joka perustuisi itse soitonopettajana tärkeäksi havaitsemilleni asioille. Näitä olivat konstruktivistisen oppimiskäsityksen mukainen itseohjautuvuuden lisääntyminen ja vastuun kantaminen omista opinnoista sekä oman soundin etsiminen samanaikaisesti soitotaidon kehittymisen kanssa. Lisäksi halusin nostaa esille pohjoismaista jazzia, koska mielestäni se on usein jäänyt varjoon ja tuntemattomaksi varsinkin opiskelijoille, jotka keskittyvät esimerkiksi pääasiallisesti perinteiseen jazziin. Ajatuksenani oli myös, että tekemäni materiaalin tulisi sopia niin itsenäiseen opiskeluun kuin lähi- ja etäopetukseenkin. Opiskeluaikaani osunut koronapandemia osoitti kiistattomasti etä- ja digiopetusmateriaalin tarpeen. Tuloksena syntyi säveltämäni kuuden etydin ja niihin liittyvien harjoitteiden ja ohjeiden materiaali.

Opinnäytetyöprosessi oli kokonaisuudessaan raskas, koska se sisälsi päivätyön ja etäopiskelun ohella sekä sävellystyön että testauksen, joka tapahtui havainnoimalla ja haastattelemalla. Valitsemani kahden toisiaan täydentävän tutkimusmenetelmän yhdistelmä palveli hyvin tutkimustani ja sain sen avulla tarpeeksi ja hyvää analysoitavaa materiaalia.

Analysoimani tulokset ja observoimani soittohetket olivat ilahduttavia. Niistä tuli selkeästi ilmi oppiminen, kiinnostus, tyytyväisyys uusiin, itsenäistä opiskelua edellyttäviin menetelmiin ja laajempien näkökulmien avautuminen musiikkiin, sen opiskeluun sekä itse-reflektioon. Ainoa tema, josta olisin opiskelijoiden toivonut ilmaisevan itseään syvällisemmin ja rohkeammin, oli oman soundin käsittely. Sitä heidän oli ilmeisesti vaikeampi lähestyä, koska vastaukset kysymyksiin jäivät kaikkien kohdalta melko suppeiksi.

Olen tyytyväinen siihen, että olin päätynyt niin pieneen testiryhmään, koska muuten projekti olisi saattanut viivästyä aikataulun kireyden takia. Johtuen testattavien vähäisestä määrästä pidän saatuja tuloksia suuntaa antavina. Mikäli resurssit eivät olisi olleet niin

rajalliset, olisin laajentanut etydikirjaani muutamalla teemalla ohjeineen ja testannut sitä laajemmin. Projektin etenemistä ja aikataulutusta haittasi jonkin verran edellä mainittu pandemia, joka siirsi musiikin opiskelunkin ajoittain etäopetukseen ja vaikutti selvästi nuoriin. Kahden testattavan ylioppilaskirjoitukset täytyi myös ottaa huomioon.

Halusin taustoittaa opinnäytetyöni omien tärkeiden roolieni kautta säveltäjänä, opettajana ja muusikkona. Päädyin esittelemään työssäni pohjoismaisen jazzin tyyppiirteitä, koska se on oma genreni, mutta myös itseohjautuvaa opiskelua, sillä se on minulle opettajana tärkeä edistettävä asia. Päänvaivaa aiheutti kuitenkin pitkään lähteiden löytäminen. Halusin käyttää viitekehystenä paitsi tieteellistä kirjallisuutta, tutkimuksia ja artikkeleita, myös ”kentän ääntä”, kuunnella erikoistoimittajia, kokeneita jazzmuusikoita ja opettajia, jotka eivät olleet välttämättä julkaisseet mitään, mutta joilla oli paljon tärkeää sanottavaa. Tästä syystä lähdeaineistoni on varsin moninaista muusikoiden Youtube-haastatteluista aivotutkimukseen.

Mielestäni aloittamaani tutkimusta voisi ja olisi syytäkin edelleen jatkaa laajentaen ja syventäen. Koko opetuskenttä on suuressa murroksessa yhteiskunnan digitalisoituessa, ja niin opetus kuin oppimateriaalikin muuttuu vääjäämättä. Soitonopetus ei tässä saa jäädä jälkeen. Oman opinnäytetyöni myötä syntynyt materiaali tulee toivottavasti hyödyttämään opiskelua ja opetusta kotimaassa, mutta myös laajemmalti. Markkinoinnin takia se julkaistaan heti myös englanninkielisenä.

Muusikkona ja artistina olen tottunut säveltämään tilaustöitä valmiille kokoonpanolle tai omalle albumille tulevaa musiikkia. Opinnäytetyön etydejä säveltäessäni tilanne oli täysin toinen. Jos päästin itseni liian vapaaksi sävellystyössä, huomasin, että kappale on joko liian hankala tai ei tuo tarpeeksi ilmi sitä teemaa, jota olemme etydin avulla harjoittamassa. Välillä taas toimin sävellystä tehdessäni teema ja harjoite edellä. En ollut tyytyväinen lopputulokseen, koska se tuntui mitäänsanomattomalta ja tylsältä eikä kuulostanut yhtään itseltäni. Näiden ristiriitojen vuoksi jouduin rakentamaan etydin alusta useampaan kertaan. Tämä prosessi opetti minulle paljon. Jouduin tekemään kovasti töitä päästäkseni mielestäni oikeaan lopputulokseen ja pohdin sävellyksiäni monesta eri näkökulmasta. Joihinkin etydeihin olen erittäin tyytyväinen, kun taas toisia katson melko kriittisesti. Opiskelun mukanaan tuomat aikataulut ja deadlinet, jolloin säveltämistyöhön liittyi monta uutta osatekijää, aiheuttivat sen, että säveltämiseen kuuluva ilo ja inspiraatio haalistuivat. Tulevaisuutta silmällä pitäen näin aikataulutettu säveltäminen on kuitenkin

ollut opettavainen kokemus. Omaa inspiraatiota ja soundia pitää toisinaan etsiä nopeasti ja tehokkaasti.

Olen erittäin tyytyväinen oppimateriaalini saamaan vastaanottoon ja palautteeseen ja voin johtopäätöksenä todeta, että se vaikuttaa täyttävän ne toiveet, jotka itse sille asetin: se opettaa jazziin olennaisesti kuuluvia soittotaidon elementtejä ja kannustaa itseohjautuvaan ja luovuuteen perustuvaan opiskeluun sekä painottaa oman soundin etsimisen tärkeyttä – sekä tutustuttaa soittajan pohjoismaiseen jazziin.

Lähteet

Aebersold.1967. *Volume 1, How To Play Jazz and Improvise*. New Albany. Indiana: Jamey Aebersold Jazz.

Aebersold, Jamey & Ken Slone. 1978. *Charlie Parker Omnibook*. Milwaukee. Wisconsin: Hal Leonard Corporation.

Aurora Hentunen. 2019. *Frost*. E-studio: Omakustanne. Äänite.

Bjerstedt, Sven. 2015. *Landscapes of musical metaphor and musical learning: the example of jazz education*. Music Education Research. <https://www-tandfonline-com.ezproxy.metropolia.fi/doi/full/10.1080/14613808.2015.1025733>.

Bosworth Edition. 2007. *E.S.T. Songbook*. Berlin: Bosworth Music.

Bucevic, Zvonimir. 2020. Miles Davis Interview 1984 at MoldeJazz Festival, Norway. Youtube-video 5:46, julkaistu 17.3. <https://www.youtube.com/watch?fbclid=IwAR1M53ZelH39qOfOSywhRiRLE6zO8HnNXO9cY-Qcu3M4P7Ydkpd-aFsPO5tc&v=nowfYLKU3Z8&feature=youtu.be>, katsottu 12.1.2021.

Dobbins, Bill. 2000. *A Creative Approach to Jazz Piano Harmony*. Advance Music.

Esbjörn Svensson Trio. 2003. *Seven Days of Falling*. ACT Music. Äänite.

Gemma, Carey, Scott Harrison & Rachael Dwyer. 2016. *Encouraging reflective practice in conservatoire students: a pathway to autonomous learning?* Music Education Research. <https://doi-org.ezproxy.metropolia.fi/10.1080/14613808.2016.1238060>.

Gridley, Mark. 2012. *Jazz Styles: History and Analysis*. Pearson Education, Inc.

Hakkarainen, Kai, Kirsti Lonka ja Lasse Lipponen. 2000. *Tutkiva oppiminen. Älykkään toiminnan rajat ja niiden ylittäminen*. Helsinki: WSOY.

Hentunen, Aurora. 2017. *“Nyhjää Tyhjästä - aloitteleva jazzpianisti sointuhajotusten maailmassa.”* Opinnäytetyö, Jyväskylän ammattikorkeakoulu. <https://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/135218/Theseusaurorahentunen-pdf.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.

Hille, Sid. 2000. *13 Jazz Pieces for piano*. SatnaMusic Publishing.

Hirsjärvi, Sirkka, Pirkko Remes, Paula Sajavaara. 2005. *Tutki ja kirjoita*. Helsinki: Tammi.

Hirt, Ashley. 2019. "Mountain Sound: Norway's Jazz Identity." Väitöskirja, University of Kansas. https://kuscholarworks.ku.edu/bitstream/handle/1808/29575/Hirt_ku_0099D_16647_DATA_1.pdf?sequence=1&isAllowed=y.

Hirvi-Ijäs, Maria. 2014. *22 tapaa. Taiteellinen ajattelu suomalaisessa nykyaiteessa*. Helsinki: Parvs Publishing.

Howell, Tim. 2020. *The Nature of Nordic Music*. London: Taylor & Francis Group.

Hughes, Camden 2015. "Why You Should Work on Getting Your Own Sound." 6.5.2015. <https://www.learnjazzstandards.com/blog/why-you-should-work-on-getting-your-own-sound/>.

Huovinen, Erkki. toim. 2015. *Musiikillinen improvisaatio. Keskustelunavauksia soivan hetken kulttuureihin*. Turku: Painosalama Oy.

Jazz at Lincoln Center's JAZZ ACADEMY. 2020. "Developing a Personal Sound in Jazz." Youtube video, 4:47, julkaistu 12.3. https://www.youtube.com/watch?v=yGBqmL_UJ70, katsottu 23.11.2020.

Kaartinen, Tapani. 2005. *Itsesäätelyvalmiudet musiikin opiskelussa*. Väitöskirja. Tampereen yliopisto. <https://trepo.tuni.fi/handle/10024/67563>.

Kananen, Jorma. 2014. *Toimintatutkimus kehittämistutkimuksen muotona*. Jyväskylän ammattikorkeakoulun julkaisuja-sarja. Tampere: Suomen yliopistopaino.

Kuula, Arja. 1999. *Toimintatutkimus: kenttätöitä ja muutospyrkimyksiä*. Tampere: Vastapaino.

Kuusisto, Ilkka 2007. *Ekat jazzit*. Helsinki: Fennica Gehrman.

Levine, Mark. 1995. *The Jazz Piano Book*. Petaluma. California: Sher Music Co.

Levitin, Daniel J. 2010. (Suom. Paukku, Timo.) *Musiikki ja aivot. Ihmisen erään pakko-mielteen tiedettä*. Helsinki: Hakapaino.

Lopez-Iñiguez, Guadalupe. 2017. *Työkalupakki soitonopettajille: Konstruktivistisen soitonopetuksen edistäminen pedagogisen tasa-arvoisuuden mekanismina*. Tutkimusraportti. <https://www.artsequal.fi/documents/14230/0/artsequal+-+2017+-+toolkit+-+lopez+-+suomi+2017+11+06.pdf/0c04becc-b1d8-4765-9d9f-09567cc21e9a>.

Louth, Joseph Paul. 2012. *An approach to improvisation pedagogy in post-secondary jazz programmes based on negative dialectics*. Music Education Research.

Maness, Adam ja Peter Martin. 2020. *Peter and Adam's Approach To Wayne Shorter Tunes*. You'll Hear It -podcast. Spotify. 10:57, julkaistu 28.10.2020.

Mason, Jennifer 2002. *Qualitative Researching*. Thousand Oaks, California: SAGE Publications Ltd.

Mäkelä, Janne. 2012. *Nordic Jazz: A Historical View*. Proceedings of the 10th Jazz Research. Stockholm. http://carkiv.musikverk.se/www/epublikationer/Online_publ_Jazz_Gender_Authenticity.pdf.

Nicholson, Stuart. 2005. *Is Jazz Dead? (Or has it moved to a New Address?)*. London: Routledge Taylor & Francis Group.

Poutiainen, Ari. 2013. *Jazz syntyy soittamalla: Käytännön ideoita rytmimusiikin ja improvisoinnin opiskeluun*. Teoksessa Musiikkikasvattaja: Kohti reflektiivistä käytäntöä. 292-309. Toim. Marja-Leena Juntunen, Hanna M. Nikkanen ja Heidi Westerlund. Jyväskylä: PS-kustannus.

Poutiainen, Ari. 2007. "Vedät sitte vaan omasta elämästä... Katoava persoonallisuuden myytti jazzmusiikissa." *Musiikin suunta* 2/2007, 18.

Real Book. 1970. Milwaukee, Wisconsin: Hal Leonard Corporation.

Reid, Anna, Jennifer Rowley & Dawn Bennett. 2019. From expert student to novice professional: higher education and sense of self in the creative and performing arts. *Music Education Research*. <https://doi.org/10.1080/14613808.2019.1632279>.

Rorke, Daniel. 2012. *Nordic Confluences. Interpreting the Socio-Cultural Narratives of Nordic Confluent Jazz Music*. Väitöskirja. <https://rune.une.edu.au/web/handle/1959.11/13445>.

Rugg, Gordon & Marian Petre. 2007. *A Gentle Guide to Research Methods*. Berkshire: Open University Press.

Ruusuvuori, Johanna. 2005. *Haastattelu, tutkimus, tilanteet ja vuorovaikutus*. Tampere: Vastapaino.

Semrad, Nicholas. julkaistu 31.1.2021. Instagram-tarina. Luettu 31.3.2021.

Silas, Petri. julkaistu 11.3.2014. "What's next for Nordic Jazz?" *Finnish Music Quarterly*. <https://fmq.fi/articles/what-8217-s-next-for-nordic-jazz>.

Sloboda, John. 2005. *Exploring the musical mind*. Oxford: Oxford University Press.

Sloboda, John. 1985. *The Musical Mind. The cognitive Psychology of Music*. Oxford Science Publications.

TENK (Tutkimuseettisen neuvottelukunnan ohjeet) 2012. https://tenk.fi/sites/tenk.fi/files/HTK_ohje_2012.pdf

Tord Gustavsen. 2003. *Changing Places*. ECM. Äänite.

Töölöläinen-lehti. 28.3.2021. Reiska Laineen haastattelu, 8. Luettu 29.3.2021.

Unric: Pohjoismainen Jazz ravistelee sisuskaluja! 2013. Unric.org, luettu 31.1.2021. <https://unric.org/fi/pohjoismainen-jazz-qrepii-sisuskalusiq/>.

Vilka, Hanna. 2006. *Tutki ja havainnoi*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.

Vilkka, Hanna. 2015. *Tutki ja kehitä*. Jyväskylä: PS-kustannus.

Vpro. Vrije Geluiden extra. 2018. *Nordic Talking: Nordic musicians reflect on the term "Nordic Jazz"*. YouTube video, 9:49, julkaistu 29.3. <https://www.youtube.com/watch?v=5S2aoLJe2bk>, katsottu 3.11.2020.

Watson, Kevin E. 2010. *Charting future directions for research in jazz pedagogy: implications of the literature*. Music Education Research.

Werner, Kenny. 1996. *Effortless Mastery*. New Albany: Jamey Aebersold Jazz.

Suostumus tutkimukseen osallistumisesta



Suostumus tutkimukseen osallistumisesta

Tutkimuksen nimi: "Olis kiva tuoda itseään enemmän musiikkiin" – Pianoetydejä oman soundin etsimiseen.
Tutkimuksen toteuttaja:

Minua _____ on pyydetty osallistumaan yllämainittuun tutkimukseen, jonka tarkoituksena on testata uutta kotimaista jazz-materiaalia pianisteille.

Olen saanut tutkimustiedotteen ja ymmärtänyt sen sisällön. Tiedotteesta olen saanut riittävän selvityksen tutkimuksesta, sen tarkoituksesta, toteutuksesta ja oikeuksistani. Minulla on ollut mahdollisuus esittää kysymyksiä ja olen saanut riittävän vastauksen kaikkiin tutkimusta koskeviin kysymyksiini.

Olen saanut tiedot tutkimukseen mahdollisesti liittyvästä henkilötietojen keräämisestä, käsittelystä ja luovuttamisesta.

Minulla on ollut riittävästi aikaa harkita osallistumistani tutkimukseen.

Ymmärrän, että osallistumiseni on vapaaehtoista ja että voin peruuttaa tämän suostumukseni koska tahansa syytä ilmoittamatta. Olen tietoinen siitä, että mikäli keskeytän tutkimuksen tai peruutan suostumukseni, minulta siihen mennessä kerättyjä tietoja voidaan käyttää.

Allekirjoituksellani vahvistan osallistumiseni tähän tutkimukseen.

Paikka ja päivämäärä:

Allekirjoitus: _____

Nimenselvennys: _____

(Alle 18-vuotiaan osallistujan)
huoltajan allekirjoitus: _____

Nimenselvennys: _____

Alkuperäinen allekirjoitettu tutkittavan suostumus sekä kopio tutkimustiedotteesta liitteineen jäävät tutkijan arkistoon. Tutkimustiedote liitteineen ja kopio allekirjoitetusta suostumuksesta annetaan tutkittavalle.

Kysymyslista haastateltaville etydeistä 1-3

Jotta hyödyt etydeistä ja harjoitteista mahdollisimman paljon, pohdiskele soittosi lomassa seuraavia kysymyksiä. Käytämme niitä perustana haastattelussa.

Varaudu soittamaan läpikäymäsi ja oppimasi asiat.

Etydi 1. (intervallit)

1. Oliko sinulle uusi asia harjoitella:
-intervalleja teeman sisällä?
-intervallilinjoja soolossa?
Jos ei, niin missä ja milloin olet harjoitellut näin?
 2. Millaisessa tilanteessa myöhemmin voisit hyötyä näistä harjoituksista? Millaisessa tilanteessa voisit käyttää näistä saamaasi oppia?
 3. Mikä oli hankalinta intervallilinjojen luomisessa?
 4. Miten eri sointujen yhdistäminen luonnistui?
 5. Miten voisit viedä harjoitusten asiaa pidemmälle omassa harjoittelussa?
 6. Mikä esimerkeistä (figure 1-1, 1-2...) oli mieleisin? Mikä oli haastavin? Perustele.
 7. Missä määrin tarpeelliseksi/hyödylliseksi koit laatikossa annetut alkuohjeet? (In the beginning of a practice...)
 8. Kokeilitko jo itsenäisesti sekoittaa linjoihin muita kuin kvinttejä? Mitä ja millä tavalla?
 9. Tuliko mieleesi muita kappaleita, joissa toistuu tietty intervalli (joko soolossa tai teemassa)?
-

Etydi 2. (shell-voicings)

1. Oletko soittanut aiemmin shell voicingeja? Missä/Milloin?
2. Oletko kuullut niistä käytettävän eri termiä? Mitä?
3. Autoivatko antamani 7 esimerkkiä sisäistämään asian? Piditkö joitakin selvempinä / vaikeasti ymmärrettävinä? Mainitse ne.

4. Missä/Millaisessa soittotilanteessa näet tämän opin tarpeelliseksi?
 5. Miten voisit viedä harjoitusten asiaa pidemmälle omassa harjoittelussa?
 6. Miten helppoa/vaikeaa sinun oli lisätä viides sävel soinnutukseen?
 7. Huomasitko käyttäväsi samoja valintoja usein? Mieti miksi.
 8. Pidikö annettuja ohjeita riittävinä?
 9. Kokeilitko soinnutuksia laatikossa mainittuihin muihin kappaleisiin? Mihin?
 10. Miten katsot näiden harjoitusten vaikuttavan omaan harjoitteluun?
-

Etydi 3. (countermelodies)

1. Onko vastamelodia ennestään tuttu? Mistä?
 2. Arvioi antamaani esimerkkiä (figure 4-9). Koitko sen hyödyllisenä vai mahdollisesti omaa harjoitteluasi rajoittavana?
 3. Mitä intervallia/ intervaleja käytit etydissä?
 4. Mitä haasteita koit vastamelodioiden luomisessa?
 5. Koitko löytäväsi jotakin itsellesi uutta/merkityksellistä ilmaisutyyliä? Mitä?
-

Mikä kolmesta etydistä ja niiden harjoitteista ja teemoista tuntui mukavimmalta ja innostavimmalta? Mikä oli haastavinta? Mitä niistä luulet käyttäväsi myös jatkossa soitossasi? Mikä vaikutti turhalta?

Kysymyslista haastateltaville etydeistä 4-6

Jotta hyödyt etydeistä ja harjoitteista mahdollisimman paljon, pohdiskele soittosi lomassa seuraavia kysymyksiä. Käytämme niitä perustana haastattelussa.

Varaudu soittamaan läpikäymäsi ja oppimasi asiat.

Etydi 4. (kolmisoinnut):

1. Olitko aiemmin laajentanut kolmisointuja ahtaasta asetelusta?
2. Oliko neighbor notes tuttu vai vieras käsite? Oletko käyttänyt metodia aiemmin?
3. Koitko ohjeet riittäviksi? Miksi / Miksi et?
4. Kokeilitko neighbor notesin käyttöä johonkin toiseen sointukiertoon? Mihin?
5. Millä tavalla luulet voitasi hyödyntää kyseisiä harjoitteita myöhemmin soitossasi?
6. Oliko jokin harjoitteissa tai etydissä haastavaa? Mitä?
7. Koitko löytäväsi jotain uutta / merkityksellistä ilmaisutyyliä/omaan soundiisi?
8. Muistuttiko teema sinua jostakin aiemmasta asiasta? (kappaleesta, harjoitteesta, pianotunnista...)

Etydi 5. (phone number methods):

1. Oliko puhelinnumero-metodi sinulle tuttu vai vieras käsite? Oletko käyttänyt samaa / samantyyppistä metodia aiemmin?
2. Koitko ohjeet riittäviksi: 1) melodialinjojen luomiseen, 2) soinnutusten luomiseen? Miksi / Miksi et?
3. Millaista oli opetella metodia itsenäisesti? Mikä oli helppoa? Mikä tuotti hankaluuksia?
4. Millaisissa tilanteissa näet metodin tarpeelliseksi?
5. Luuletko käyttäväsi metodia jatkossakin?
6. Antoiko puhelinnumero-metodi sinulle jotakin uutta ajateltavaa? Jos, niin mitä?
7. Millaisena koit antaa "vallan" puhelinnumeroille? Olitko tyytyväinen niiden antamiin melodioihin tai sointu-soundeihin? Miksi / Miksi et?
8. Miltä etydin tekeminen ja soittaminen tuntui? Oliko etydissä annettu riittävät ohjeet, vai olisitko kaivannut lisäapuja? Rajoittivatko ohjeet liikaa?

Etydi 6. (Creating rhythmic motifs):

1. Oletko aiemmin treenannut systemaattisesti lyhyiden rytmisten fraasien luomista? Miksi / Miksi et? Onko asiaa käyty läpi tunnilla?
2. Oliko rytmisten fraasien luonti hankalaa vai helppoa?
3. Koitko ohjeet riittäviksi?
4. Mistä vaihtoehdoista pidit harjoitteissa eniten? Keksitkö itse uusia keinoja rytmien luomiseen? Mitä?
5. Huomaatko käyttäväsi usein samoja rytmejä soitossasi? Jos, niin millaisia? Mieti miksi.
6. Laajensivatko harjoitteet rytmistä ajatteluasi? Perustele.
7. Luuletko käyttäväsi harjoitteiden esimerkkejä jatkossakin rytmien luomiseen? Missä esimerkiksi?
8. Miten voisit viedä harjoitusta pidemmälle itsenäisesti?

-Mikä etydeistä tuntui hankalimmalta? Mikä taas helpoimmalta?

-Luuletko käyttäväsi etydeistä saamiasi ohjeita ja apuja jatkossakin? Mitä niistä? Missä?

-Oliko mielestäsi joku harjoitteiden osa turha? Olisiko jostakin pitänyt olla enemmän materiaalia?

-Olivatko etydit ja niiden harjoitteet mielestäsi toimivia itsenäiseen harjoitteluun? Olisiko ollut tarvetta opettajan ohjaukselle?

-Ovatko nämä harjoitukset ja etydit innostaneet /auttaneet sinua löytämään omaa soundia / omaa muista poikkeavaa tyyliä soittoosi? Miksi? / Miksi ei? Millaista omaa soundia etsit?