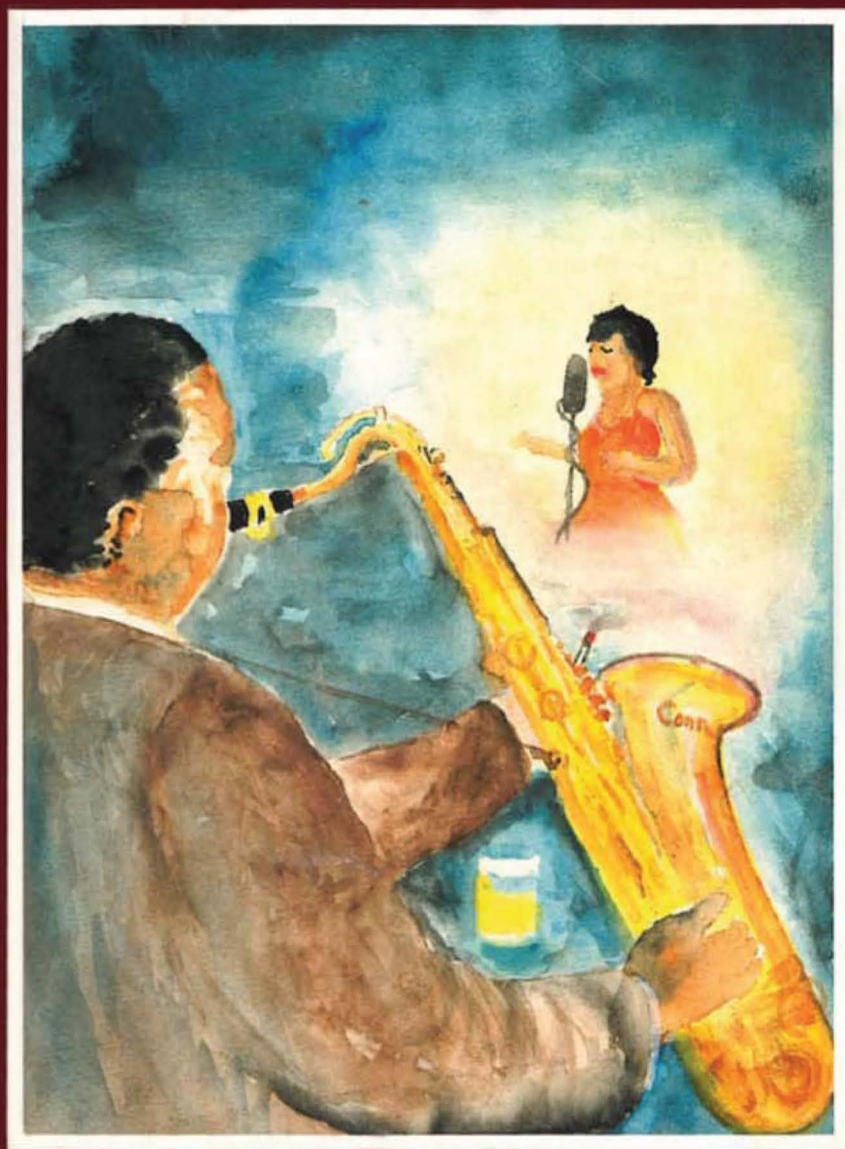


Mikko Toivanen

Jazz luonnollisena systeeminä



Fenomenologis-semioottinen tutkielma
modernin jazzin myytistä ja sen merkityksestä

JYVÄSKYLÄ STUDIES IN THE ARTS 72

Mikko Toivanen

Jazz luonnollisena systeeminä

Fenomenologis-semioottinen tutkielma
modernin jazzin myytistä ja sen merkityksestä



JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

JYVÄSKYLÄ 2000

Editors
Matti Vainio
Department of Musicology, University of Jyväskylä
Pekka Olsbo and Marja-Leena Tynkkynen
Publishing Unit, University Library of Jyväskylä

Kansi: Mikko Toivanen

URN:ISBN:978-951-39-7873-0
ISBN 978-951-39-7873-0 (PDF)
ISSN 0075-4633

ISBN 951-39-0793-7
ISSN 0075-4633

Copyright © 2000, by University of Jyväskylä

Jyväskylä University Printing House,
Jyväskylä and ER-Paino Ky, Lievestuore 2000

ABSTRACT

Toivanen, Mikko

Jazz as a natural system. Phenomenological and semiotic research into the myth of modern jazz and its meanings.

Jyväskylä: University of Jyväskylä 2000, 450 p.

(Jyväskylä Studies in the Arts,

ISSN 0075-4633; 72)

ISBN 951-39-0793-7

Summary

Diss.

The meaning aspect of jazz music is widely analyzed in this thesis and an effort has been made to reduce jazz music to the basic level of human existence and perception; thus the title of this thesis 'Jazz as a natural system'. Jazz as a cultural phenomenon is linked to existence and perception through fundamental assumptions of different traditions of phenomenology and semiotics. Arguments running through the entire discourse are on one hand the Heideggerian existentialistic point of view (Sein und Zeit) and on the other hand, jazz as a collective culture with its individualistic aspects (community/ the myth of the ego).

The text is divided into three sections: 1. 'The phenomenology of jazz' where a descriptive basis for the observation of the meaning is created to describe the basic features of jazz as viewed from the standpoint of Gestalt psychology, the performance practice of jazz and its African background, sociology, phenomenology and analytic philosophy of language, theory of information, developmental psychology, psychoanalytic theory and brain research.

In the last two main chapters, the semiotic point of view is emphasized as follows: 2. The research of jazz myths is separated into the level of meaning which refers to everyday life and into the formal level of meaning which exists in the structure. 3. Further, the narrative level of the meaning of jazz is divided into the linguistic and the image aspects, (i.e. "word" and "image") which are in defined balance in jazz music. Jazz music's close relationship to the natural languages further strengthens the conception of the 'natural system'.

key words: jazz, myth, meaning, phenomenology, semiotics

Author's Address

Mikko Toivanen
Kuninkaankatu 1 D 23
FIN-70100 Kuopio
FINLAND

E-mail: mikko.toivanen@pspt.fi

Supervisor

Professor Matti Vainio
Department of Musicology
University of Jyväskylä, Jyväskylä, Finland

Reviewers

Professor Kimmo Lehtonen
Department of Education
University of Turku, Turku, Finland

Professor Eero Tarasti
Department of Musicology
University of Helsinki, Helsinki, Finland

Opponents

Professor Eero Tarasti
Department of Musicology
University of Helsinki, Helsinki, Finland

Professor Petri Toiviainen
Department of Musicology
University of Jyväskylä, Jyväskylä, Finland

ESIPUHE

On vihdoinkin (kauan odotettu) aika päästää käsillä oleva tutkimus pois käsistä. Valmis se ei ole siinä mielessä kuin tämäntapaisen tutkielman pitäisi tässä vaiheessa olla. Ehkä se tällaisenaan jotenkin heijastelee tekijäänsä ja tämän keskeneräisyyttä. Nyt tuntuu siltä, että olisi syytä aloittaa kokonaan alusta ja rakentaa diskurssi tämän "peruskurssivaiheen" jälkeen aivan kokonaan uudelta pohjalta. Tähän ei kuitenkaan ole nyt (ollut) mahdollisuutta, vaan on tyydyttävä siihen mitä on tässä ja nyt.

Olen kirjoittanut jazzmusiikista oman eksistenssini kannalta keskeisistä kysymyksistä (olisiko tämä nyt ns. "eksistentiaalista tyyliä" tieteessä?) periaatteena "näin olen sen kokenut", tieteen objektina pohjimmiltaan oma subjektini ja siis punaisena lankana kartesiolainen 'minä' ajatuksineni ja kokemuksineni. Onko tämä tiedettä ollenkaan, joku voi perustellusti kysyä. Näin olen kuitenkin saattanut päivänvaloon musiikin ja elämän eräitä keskeisiä kysymyksiä, joilla mielestäni saattaa olla myös yleistä merkitystä. Kaikupohjana, siis taustana kirjoituksilleni on toisaalta ollut eurooppalainen tietentraditio sen eräine mielestäni keskeisine ajatuksineen, joihin olen koko ajan peilannut omia ajatuksiani ja tuntemuksiani. Tällä uskon välttäneeni tietyn solipsismin vaaran, joka tämäntapaisessa kirjoittelussa kyllä eittämättä väijyy. Vastauksenikaan eivät ole missään mielessä valmiita - ehkä mitään "valmista" ei tämäntapaisen lähestymistavan yhteydessä voidakaan esittää.

Suomalaisen ei ole helppoa kirjoittaa itsestään. Mutta ehkä nyt on pari sanaa paikallaan, jotka saattaisivat osaltaan selvittää, miksi diskurssista tuli sellainen kuin tuli. Luulen, että olen hyvin kaksijakoinen luonne: toisaalta olen systemaattikko ja formalisti, toisaalta kai hyvin tunteellinen romantikko. Viimeksi mainitusta syystä minun on ollut hyvin helppoa samaistua diskurssissa käsiteltävänä olevaan myyttiseen maailmaan ja sen eri ilmiöihin. Systemaattisuuteen taas liittyy se luonteenpiirre, että tapanani on ollut merkitä muistiin yksittäisiä asioita, joita huomaan sitten pohdiskelevani käytännön askareita toimittaessani. Yrittämisen on lakettava, sanotaan; useimmat tämänkin diskurssin perusideoista tulivat silloin kun niitä kaikkein vähiten osasin odottaa. Toisaalta systemaattisuutenikin on jotenkin epäsystemaattista: Ymmärrän erinomaisesti esim. Ludwig Wittgensteinin tapaa välttää diskurssin muotoon kirjoittamista. Myös minulle helpointa olisi ollut kirjata vain ylös joukko yksityiskohtia, ikäänkuin mietelauseita ilman johtopäätöksiä tms. Esitysmuodot ovat kompastuskiveni - tai niiden eteen jouduin todella tekemään töitä.

Ja taas jälkimmäisestä piirteestäni: Pyrkimys kokonaisvaltaiseen asioiden käsittämiseen ei kai nyt ole muodikasta. Se on pikemminkin romantiikalle ja romantikolle tunnusomainen henkinen piirre. Kuitenkin minua on kiusannut tietty nykyajassa vallallaoleva tiedon pirstaloituneisuuden piirre, ja siksi tutkielmani on myös kannanotto nykyajan ulkokohtaisuutta ja pinnallisuutta vastaan. Monet tutkijat vaihtavat tutkimusteemojaan säännöllisin väliajoin.

Minun ratkaisuni on ollut sisällyttää "kaikki teemat" samaan diskurssiin! Ns. eksaktin tieteen näkökulmasta tämä on tietenkin tutkielmani suurin heikkous. Mutta en halua edustaa tieteellistä "yhden asian liikettä" - olenko onnistunut tässä? Tähän liittyy vielä se, että minun on helppoa nähdä analogioita, yhteyksiä ja samankaltaisuuksia monissa asioissa - tämä tulee minulle kuin itsestään - päinvastoin kuin harrastaa ankaraa syy/seuraussuhde-logiikkaa, jota taas en pidä mitenkään vahvimpana puolenani; Loogisissa kysymyksissä minun on suorastaan ponnisteltava edes jonkinlaiseen lopputulokseen päästäkseni. Olen siis kuin "luonnostani" myyttien tutkimukseen orientoitunut tutkijatyyppejä. Lisäksi ilmeisesti edustan korostuneen visuaalista ihmistyyppiä - kuvataiteen harrastuksenikin viittaa siihen suuntaan - mikä seikka vei diskurssini juuri siihen

suuntaan kuin vei. Edelleen tutkielmani suuri puute on se, että se on kirjoitettu suomeksi eikä esim. englanninkielellä. Tähän puutteeseen minut havahdutettiin liian myöhään. Tutkielma olisi pitänyt aivan alusta lähtien kirjoittaa suomalaista tiedeyhteisöä laajempaa lukijakuntaa ajatellen. "Täyskäännöksen" tekeminen aivan "viime metreillä" ei kuitenkaan ollut enää mahdollista.

Tutkielmani ei olisi tässä vaiheessa eikä näin pitkällä ilman professori Matti Vainion muutamissa ratkaisevissa vaiheissa antamaa erittäin merkittävää taustatukea ja kannusta, mistä parhaat kiitokseni. Ilman Suomen Akatemian humanistisen toimikunnan, Jyväskylän yliopiston humanistisen tiedekunnan ja musiikkitieteenlaitoksen sekä aiemman työnantajani Kuopion konservatorion johtokunnan myöntämiä "lukulomia" olisin luultavasti vielä aivan alussa opinnoissani. Myös tästä suuret kiitokseni. Ja vielä aivan tässä kirjoitusprosessin loppuvaiheessa nykyisen työnantajani Pohjois-Savon ammattikorkeakoulun joustava ja ymmärtäväinen suhtautuminen pelastivat tilanteen, joka muutoin jo näytti lähes luisuvan käsistä: kiitokset erityisesti toimialajohtaja Kaija Sääskelle.

Sitten on suuri joukko tutkijoita, muusikkoja, ystäviä ym., joilta olen tavalla taikka toisella muutoin saanut apua, tukea, kannustusta ja/tai mahdollisuuden vaihtaa ajatuksia työstäni: Ensiksi parhaimmat kiitokseni professori Eero Tarastille ja professori Kimmo Lehtoselle siitä suuresta henkisestä tuesta, mitä ilman en ehkä olisi jaksanut viimeistellä alkuperäistä vuoden 1997 käsikirjoitusta tähän muotoon kuin missä se on nyt. Edelleen kiitokset seuraaville henkilöille, joilta sain postia, keskusteluissa ideoita, kritiikkiä ja/tai palautetta: jazzmuusikko Juhani Aaltonen; fil.tri Kimmo Alho; yliopettaja, jazzsäveltäjä ja -sovittaja Kaj Backlund; kustannusjohtaja, jazzmuusikko ja sovittaja Raimo Henriksen; kapellimestari, jazzmuusikko ja sovittaja Markku Johansson; säveltäjä Pekka Kostiainen; professori Ewen MacDonald, jazzmuusikko Tiit Paulus; professori Erkki Pekkilä; jazzmuusikko Lembit Saarsalu; mus.maist. ja jazzmuusikko Pekka Toivanen; professori ja jazzmuusikko Petri Toiviainen; professori ja jazzmuusikko Jukkis Uotila; fil.lis. Jukka Vapaavuori; rehtori ja dipl.pianisti Pekka Vapaavuori.

Toivottavasti muistin kaikki. Vielä haluan kiittää kaikkia niitä opiskelijoita Kuopion konservatoriossa ja Sibelius-Akatemian Kuopion osastossa, jotka viime vuosina ovat osallistuneet opetukseeni, kestäneet minua ajatuksineni ja myös antaneet monenlaista palautetta siihen, mitä olen puhunut.

Sitten tärkeimmät kiitokset viimeiseksi: Kiitokset Leenalle, Einolle ja Marille, jotka jaksoivat rakastaa ja kannustaa minua työssäni näiden kirjoitusvuosien aikana! Ja kiitokset Eijalle aivan näissä työstämisen viime vaiheissa.

Kuopiossa 9.9.2000

Mikko Toivanen

SISÄLLYS

ABSTRACT

ESIPUHE

1	JOHDANTO	11
1.1	Yleistä	11
1.2	Yleistä fenomenologisesta metodista	30
1.3	Yleistä semiotiikasta	41
2	JAZZIN FENOMENOLOGIA	48
2.1	Formaalinen muoto	48
2.1.1	Yleistä	48
2.1.2	Syke -metrinen laskutapa	56
2.1.3	Sykkeeseen lisäkomponentit	57
2.1.4	'Metronomitajunta'	61
2.2	Jazzharmonia	65
2.3	Jazzmelodian käytännölliset muodot	73
2.3.1	Yleistä	73
2.3.2	Lineaarinen tyyli	77
2.3.3	Lineaarisen tyylin historiaa	80
2.3.4	"Riffin" olemuksesta	84
2.3.5	Kehittely - "rakentaminen"	88
2.3.6	'Käytännöllisyydestä'	92
2.4	Swing analyyttisesti ja historian valossa	95
2.4.1	'Swing'-artikulaatio: rytmistä "demokratismia"	95
2.4.2	"Kolmimuunteisuus"	99
2.4.3	'Swingin' historiaa	106
2.5	Sääntö: säännönmukaisuuden rikkominen	109
2.5.1	Yleistä	109
2.5.2	Synkopointi	117
2.5.3	Polyrytmiikka	120
2.6	Teknosysteemi - elämä	144
2.6.1	Musiikki ja teknosysteemi	144
2.6.2	Elämä 'ilmauksena'	149
2.6.3	Vitaalisuus - sentimentaalisuus - romantiikka	155
2.6.4	Mielihyvä-periaate	161
2.6.5	Huomioita jazzin estetiikasta	163
2.6.6	"Imperfect art"	170
2.7	Yksilö - yhteisö?	174
2.7.1	Jazzyhteisö - organisaatioanalyysi	174
2.7.2	Protesti	176
2.7.3	Idealisaatio ja samastuminen	183
2.7.4	Identtisyys - identiteetti	189
2.7.5	Dialogisuuden tausta	193
2.8	Psykoanalyttinen näkökulma jazziin	200
2.8.1	Improvisaatio symbolisena prosessina	200
2.8.2	Improvisaatio terapiana	204
2.8.3	Jazzin ruumiillisuus	208
2.8.4	Jazz kuvina	211

2.8.5	Jazz liikkeenä	212
2.8.6	Jazz siltana lapsuuteen	214
2.8.7	Jazz meditaationa	215
2.8.8	Inspiraatio luovuuden lähteenä	228
2.8.8.1	Hengitys - oleminen	229
2.8.8.2	Toiminta	231
2.8.8.3	Hetkellisyys - aika	232
2.8.8.4	Yhteisöllisyys - vuorovaikutus	233
2.8.8.5	Musiikkikonteksti	234
2.8.8.6	Soittimellisuus	234
2.8.9	Jazz tapana hahmottaa maailmaa	240
2.8.10	Luovuus ja ahdistus	243
2.9	Jazz ja aivotutkimus	246
2.9.1	Sattuma luovuuden palveluksessa	246
2.9.2	Jazz ja huumeet	251
2.10	Jazzin etiikka	256
2.10.1	Yleistä	256
2.10.2	Kollektiivinen etiikka	260
2.10.3	Psykoanalyttinen näkökulma	263
2.10.4	Subjektin ongelma	266
3	JAZZIN MYYTIT	271
3.1	Myytit jazzin sisällössä	271
3.1.1	Yleistä	271
3.1.2	Arkkityyppi	274
3.1.3	Jazzin sisällön myyttisyys	279
3.1.4	Myytistä taiteeksi?	307
3.1.5	Jazzin individualismi - miten?	310
3.1.6	Kaksi kulttuuria - kaksi aikaa	321
3.2	Jazzin rakenteellinen myyttisyys	331
3.2.1	Yleistä	331
3.2.2	Jazzin myyttiset seemit	342
3.2.2.1	Maagisuus, demonisuus ja primitivismi	343
3.2.2.2	Dialogisuus	345
3.2.2.3	Eleellisyys	347
3.2.2.4	Seksuaalimyyttisyys	347
3.2.2.5	Sankarimyyttisyys	348
3.2.2.6	Balladimaisuus	348
3.2.2.7	Arkaaisuus	349
3.2.2.8	Eksoottisuus	349
3.2.2.9	Ylevä	350
3.2.2.10	Traaginen	351
3.2.2.11	Sakraalisuus	353
3.2.2.12	Mystisyys	354
3.2.2.13	Kansallismusiikillisuus	354
4	JAZZIN KERRONNAN PERIAATTEET	356
4.1	Jazz kielelliseltä kannalta	356
4.1.1	Rytmin syllabinen hahmottaminen	356
4.1.2	Afrikkalaista taustaa	360
4.1.3	"Jazzkielen" segmentointi	369
4.2	Jazzin kuvallisuus - ikonisuus	378
4.2.1	Yleistä	378

4.2.2	Jazzin kertomus kuvalliselta kannalta	383
4.2.3	Harmonian luonteesta	391
4.2.4	Harmoninen yläsävelsarja	401
4.2.5	Eleet kuvien taustalla	426
LOPUKSI		435
SUMMARY		437
LÄHTEET		440

Motto

Aale Tynni: Lasinen vuori (katkelma):

*Valhetta, valhetta, valhetta on
kaikki laulut maan.
Valhetta, valhetta vain ne on
mutta ne lauletaan.
Itsekin laulan, vaikka en
usko sanaakaan.¹*

1 JOHDANTO

1.1 Yleistä

Käsillä olevan tutkielman kaikkein perimmäinen lähtökohta oli oikeastaan alunperin subjektiivinen ihmettely: miksi harrastan jazzmusiikkia, mitä merkitystä ko. musiikilla on minulle? Ryhtyminen tieteelliseen kirjoittamiseen laajensi pian kysymyksen yleiselle tasolle: miksi jazzmusiikkia yleensä harjoitetaan? Mitä merkityksiä se yleisesti ottaen voi sisältää? Tässä vain hyvin lyhyesti muotoiltu subjektiivinen kysymyksenasettelu ohjasi minut kuin vaistomaisesti opiskeluaikani filosofian harrastuksen ja siellä erityisesti fenomenologian pariin, jonka klassiset kysymyksenasettelut tulivat väistämättä mieleeni. Ehkä kaikkein ensimmäinen lähtökohta käsillä olevan tutkielman kysymyksenasetteluun olikin tämä: Esiymmärrykseni mukaan jazz on hyötyä korostavassa nyky-yhteiskunnassamme edelleen niin marginaalinen alue, että loogisessa mielessä kenenkään ei tulisi harjoittaa sitä ainakaan ammatillisessa mielessä: Siitä saa heikosti toimeentulon; Jos haluaa kuuluisaksi, on parempi valita rock, sillä jazz ei enää vetoa suuriin massoihin kuten vielä 1940- ja 50-luvulla; sen ammattilaisia ja harrastajiaakin on viime vuosikymmeniin saakka vieroksuttu eri yhteyksissä eri syistä - entisessä Neuvostoliitossa jopa vainoon² saakka jne. Ja kuitenkin moni kokee sen harrastamisen ja ammattimaisen harjoittamisen arvoiseksi, jopa elämäntehtäväksi tai -tavaksi? Ja on kiistämätön tosiseikka, että afro-amerikkalaista musiikkia harrastetaan tänä päivänä kaikkialla enemmän kuin mitään muuta musiikkia koskaan aiemmin. Jari Muikun kannanotto populaarimusiikin tutkimukseen on samoilla linjoilla minun ajatusteni kanssa: "Tärkeintä populaarimusiikin tutkimuksessa mielestäni on kuitenkin nähdä, että se on olennainen osa osa kulttuurin tutkimusta. Populaarimusiikilla on näkyvä ja merkittävä rooli yhteiskunnassa sekä ihmisten jokapäiväisessä elämässä. Populaarimusiikin yhteydessä täytyy muistaa se, että emme puhu ainoastaan musiikista vaan ilmiöstä, johon kietoutuu

-
- 1 Tynni, Aale (1964): *Kootut runot* (Kynttiläsydän, 1938), toinen painos, WSOY, Porvoo, s. 239.
 - 2 Välttelen diskurssissani kaikenlaisen poliittisen aspektin esilletuomista, sillä katson että kompetenssini ei riitä siihen. Silti en ole voinut olla ihmettelemättä, minkä valtavan poliittisen internationalistisen voiman esim. Stalin ja hänen hengenheimolaisensa menettivät kieltäessään jazzin aikanaan Neuvostoliitossa. Jazz oli jo tuolloin kehityksessä kansainväliseksi aatteeksi, johon sitä paitsi oli sisäänrakennettuna tietty valmis kriittinen asenne. Vai olisiko vapaasti kukkiva jazz kommunismissa voinut kehittyä jopa liiankin kriittiseksi - ja tämä mahdollisuus tajuttiin.
 - 3 Muikku, Jari (1990): Populaarimusiikin tutkimus - mitä, missä ja miksi?, *Musiikin suunta* nro 1/1990, 65.

tärkeitä sosiaalisia ja taloudellisia tekijöitä."³

Sosiaalisia ja taloudellisiakaan tekijöitä sivuuttamatta tarkoitukseksi siis tuli tutkielmassani osoittaa, että jazz ei ole "pelkkää musiikkia" vaan tekijöilleen jotakin paljon enemmän⁴. Heräsi kysymys, mitä jazz sitten on, jos se ei ole vain "pelkkää musiikkia". Kysymys on tietenkin arvoista. Lähdin etsimään vastausta jazzin teleologiasta, sen päämääristä, harjoittajiensa motiiveista ja intentioista, intohimoista, alitajunnallisista prosesseista, "rivien välistä", voitaisiin sanoa. Sinne taas katsoin voivani päästä käsiksi ainoastaan fenomenologisen menetelmän avulla. Motiivien ja intentioiden tutkiminen on nimittäin erittäin hankalaa ilman fenomenologista lähestymistapaa. Edmund Husserlin assistenttinakin toimineen Walter Biemelin mukaan fenomenologia sopii hyvin entistä tehokkaampaan kansainväliseen kanssakäymiseen filosofiassa ja myös luomaan uutta valoa sekä vanhoihin että uusiin filosofisiin ongelmiin. Lisäksi filosofia voi fenomenologiassa jälleen palata ihmisen jokapäiväisen elinmaailman kysymyksiin liittyviin tehtäviinsä; kysymyksiin, jotka tiede on hylännyt liian yksityisinä ja subjektiivisina. Fenomenologian avulla on myös mahdollista päästä jokapäiväiseen elämään liittyvien inhimillisen kokemuksen tutkimattomiin kerrostumiin saakka, mistä sekä tiede että elämä voivat saada entistä syvempiä perusteita toiminnalleen.⁵

Tässä on juuri olennainen osa minun fenomenologiaani: Pysin tekemään tiedettä arkipäiväisiltä näyttävistä asioista ja ilmiöistä ympärilläni lähtien omasta kokemus- ja harrastuspiiristäni, omista subjektiivisista kokemuksistani, havainnoistani ja huomioistani jotka ovat "purreet" minuun, mikä ei sinänsä varmaankaan ole kovin poikkeuksellista - tieteellistä "bricoleurismia!", joku sanoisi, enkä kiistä tätä. Jazz sen sijaan on tänä päivänä luullakseni hyvin monille täysin arkipäiväinen, harmiton ja ongelmaton ilmiö, ehkä väline johonkin, toisin kuin pienelle harrastajajoukolleen. Otin siis jazzin "vakavasti" - hyvin heideggerilainen ja /tai kierkegaardelainen ajatus, johon pian palataan.

'Yhteisen' tutkiminen on vaikeampaa kuin 'erilaisen'. Tutkielman nimi "Jazz luonnollisena systeeminä" kehkeytyi vasta kirjoitusprosessin aikana, mutta ei mitenkään sattumalta. Tähän vaikutti nimenomaan semiotiikan näkökulman mukaantulo tutkielmaani. Kiinnostuin yleisesti ottaen vain niistä tieteellisistä teorioista ja ajatuksista, jotka välittömästi herättivät minussa kuin "vaistomaisesti" vastakaikua. Jos tutkielman tekeminen voi olla "löytöretki", "matka" tms., se on minun tapauksessani ollut nimenomaan semiotiikan ansiota. Ymmärtääkseni jazzimprovisointi on kaikessa välittömyydessään jollakin tapaa hyvin alkuperäinen ja primäärinen - tekisi mieli sanoa "luonnollinen" musiikin ja minkä tahansa taiteellisen tuottamisen tapa. Säveltäjä Alfred Snitkea lainatakseni, hän puhuu varsinaisesti säveltämisestä - säveltämisessä ja improvisoinnissa ei käsittääkseen kuitenkaan ole eräässä mielessä mitään olennaista eroa:

Puhuessamme säveltämisestä prosessina meidän tulee tajuta sen erittäin mutkikas luonne. Sävellystapahtumaa ei voida tarkastella ainoastaan puhtaasti teknisestä näkökulmasta, kuin ei myöskään poeettiseen ja filosofiseen luonnehdintaan tyytyen. On välttämätöntä muistaa, taiteellisen idean ikäänkuin syyttää eräänlainen käsittämätön, alitajuinen ajatustaso. Juuri tämä sisäinen voima saa taiteilijan ryhtymään työhön, sisäistämään teoksen idean, puolustamaan sitä, etsimään sen muodon, löytämään tekniset keinot idean toteuttamiseksi, kirjoittamaan nuotit paperille, toisin sanoen realisoimaan ideansa.⁶

4 Minä puolestani olisin voinut tässä väittää, että teen tulevan opinnäytetyön juuri tästä po. aiheesta; muussa tapauksessa tutkielman teko ei kiinnosta minua lainkaan.

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

6 Didenko, Tatjana (1989): "Kriittisyys ja usko. Keskustelu säveltäjä Alfred Snitken kanssa", suomentanut Marianna Kankare-Loikkanen, *Concerto, Helsingin kaupunginorkesterin ohjelma-lehti* 4/1989.

Ja vielä Snitkeltä viittaus musiikkiin ikäänkuin se olisi aina ollut olemassa: "Kaikki musiikki on virheellistä verrattuna luonnon alkuperäiseen ideaaliin ajatukseen". Huomasin tutkimukseni kuluessa luisuneeni työssäni jossakin määrin samoille linjoille Charles Taylorin kanssa, jonka mukaan "modernin minän ontologinen viitekehys palautuu kolmeen lähteeseen: ensiksi, ihmisen sisäisen ulottuvuuden tajun kehitykseen, toiseksi yksilöllisyyden ja minuuden käsitteiden syntyyn, ja kolmanneksi luonnon näkemiseen moraalien lähteenä", Juha Sihvola⁷ kirjoittaa Taylorin suomennetun teoksen *Autenttisuuden etiikka* esipuheessa. Viimeksi mainitun seikan suhteen huomautan, että luonnolla on tässä syytä tarkoittaa ihmisluontoa, joka nähdäkseni sisältää mm. yhteisöllisyyden, kielen, dialogisuuden, uskonnon, arkkityyppien ym. yhteisten kokemusten arsenaalin, joka ei näytä suurestikaan muuttuvan siirrettäessä tarkastelu aikakaudesta tai kulttuurista toiseen. Tätä on syytä vielä tarkentaa: Käsitän, että esim. nämä seikat, jotka luettelin, ovat jollakin tapaa ihmisluontoon sitoutuneita ikäänkuin "spontaaneja" ilmiöitä, olkoonkin, että niistä on sosiaalisessa todellisuudessa kehittynyt mitä rikkain spektri erilaisia konstruktioita ja oppirakennelmia, jopa myyttejä - jazz on yksi niistä. Ts. ihmisen käyttäytymisen tietyt yleiset tendenssit heijastuvat vahvasti minun luonnostelemassani jazzin "luonnollisessa systeemissä", joka ei perusteiltaan ole 'valintaa' vaan tietynsuuntaista 'toimintaa'. Valinta (joka ehkä tulee "myöhemmin") tuo kuvaan mukaan yksilöllisyyden, reflektion, jota sitäkin yritän tutkielmassani kuvata. Mutta ehkä sekin - siis jokin yksilöllinen "vastustus"-periaate - on jotenkin vain ihmiselle ominainen universaali (siis minun terminologiassani 'luonnollinen') piirre.

Mutta "ainoata oikeata" musiikkia jazz ei ole. Tätä en tarkoita luonnollisella systeemillä vaan pikemminkin jotakin aluksi spontaania ja reflektoitamatonta. Käsitteäkseni ajatusta tukevat monet esille nostamani seikat kuten ihmisen luonnolliset (fenomenologiset) havaintomekanismit, tiedostamattoman symmetria (Freud), joka heijastuu po. musiikkiin sen perusmuotojen äärimmäisen kaavamaisena symmetriana, ihmisen kehollisuus ym. "elämänläheiset" seikat (jopa seksuaalisuus), jotka näyttävät olevan niin pinnassa jazzmusiikissa verrattuna länsimaiseen (moderniin) taidemusiikkiin. "Luonnollisen systeemin" vastakohta kaikessa "epäluonnollisuudessaan" on esimerkiksi 12-säveljärjestelmä, joka on reflektiivinen ja abstrakti (so. jokapäiväisestä elämästä ja sen eri ilmentymistä, laulullisuudesta ym. eristetty) ja myös tonaalisuutta kaihtava tai sen piilottamaan pyrkivä systeemi. Kolmisointu on edelleen vallalla ainakin mainstream-jazzissa (vaikka kuinka äärimmilleen "väritettynä") ja myös kaikenlaisessa muussa massoihin vetoavassa populaarimusiikissa. Miksi näin on edelleen, olen joutunut kysymään. Ymmärtääkseni 3-sointu ei ole sosiaalista konstruktioita vaan puhdasta luontoa ja fysiikkaa, jonka ihminen on vain paljastanut ja valjastanut käyttöönsä.

Snitke-sitaatista tuli joka tapauksessa tärkeä lähtökohta käsillä olevalle työlleni. Kysymys on jostakin hyvin syvällisistä motiiveista, joista kaikki inhimillinen toiminta kasvaa. Millaiset "luonnolliset" ihmisen mekanismit tms. ovat jazzin takana? Entä mitä niissä tapahtuu? Miten tiedot, taidot ja kokemukset reagoivat tähän sisäiseen ärsykykseen, entä ulkoisiin? Mitä improvisaatiossa oikeastaan tapahtuu, mistä siinä on kyse? Mitkä ovat improvisaation itseilmaisulliset mahdollisuudet periaatteellisessa mielessä? Mitä rajoituksia yhteiskunnalliset, sosiologiset, tyylilliset tms. seikat asettavat? Mitä merkitystä improvisaatiolla on tekijälleen? Ja vihdoin, tieteellisessä mielessä, mitä oikeastaan tarkoitetaan puhuttaessa improvisaatiosta?

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

Aivopuoliskojen (vasemman ja oikean) toimintaero tai kahden erilaisen "mielen" esiintyminen on saattanut monet arvelemaan, että juuri oikean aivopuoliskon prosessointi on luovassa tuottamisessa merkittävä. Useat väittävät, että oikean aivopuoliskon

⁷ Taylor, Charles (1994): *Autenttisuuden etiikka*, suomentanut Timo Soukola, esipuhe Juha Sihvola, Gaudeamus, Helsinki, s. 17.

toiminnassa selittävät löydökset saman tien rikastuttavat tietämystämme ihmisen sielunelämän esitietoisien ja tiedostamattoman kerroksen toiminnasta ja merkityksestä luovassa toiminnassa. Samaan aikaan tutkijat ovat alkaneet selvittää muuttuvia tietoisuuden tiloja ja niiden joustavaa käyttöä luovuutta kehitettäessä. Tällöin on erityisesti ollut tutkimuksen kohteena huumeiden käyttö, hypnoosi, affektiiviset mielisairaudet, eriaisteiset meditaatiot, rentoutuminen, fantasioiden käyttö, päiväunelmat, transsi, hengitysharjoitukset, suggestiivisuus, loitsut, monotoninen musiikki jne. Kiinnostusta on herättänyt näiden yhteys intuitiiviseen luovaan voimaan, energisyyteen, mielen tasapainoon, persoonallisen eheyden löytämiseen ja kokonaispersoonallisen syvyyssaspektin keksimiseen.

Kun selvitämme korkeatasoista tiedostamista painottavaa luovuutta, tulee muistaa, että pääsääntöisesti tätä voi ymmärtää vain itse kokemalla (introspektio). Rationaaliset ja juuri tässäkin parhaillaan tapahtuvat kielelliset kuvailut vääristävät intuitiivisen ja tavanomaisesta poikkeavan tietoisuuden tilan ainutkertaisuutta. Kokemuksen aitoutta on mahdotonta välittää rationaalisin kuvailuin. Tästä syystä syväpersoonallista kokemusta on toisen henkilön, joka ei saavuta samaa tietoisuuden tilaa, usein mahdotonta ymmärtää ja myös arvostaa.⁸

Vasta tämän luettuani uskalsin lopullisesti ryhtyä työhön sen tematiikan pohjalta, jota olin mielessäni hautonut jo vuosia. "Todellinen luovuus alkaa siitä, missä kieli loppuu" - tai "todellinen musiikki alkaa siitä, missä kieli ja matematiikka loppuvat". Tämän ajatuksen pyrin osittamaan todeksi modernin jazzin idiomissa tutkielmani loppupuolella.

Näin improvisaatio-tutkimukseni laajeni käsittelemään improvisaatiota yleensä, sen ehtoja ja probleemeja, muusikon alitajuntaa, intentioita ym "hämäriä alueita", joista ei aiemmin ole musiikkitieteessä liiemmittä kirjoitettu. Empiirisen metodin jäädessä taka-alalle tässä korostui välttämättä eräänlainen introspektiivinen ja spekulatiivinen metodi, myös fiktiio, jolloin täydellisen kokonaiskuvan saamiseksi afro-amerikkalaisen musiikin estetiikasta sen filosofis-psykologinen ja jopa terapeutinen aspekti - se on nähdäkseni myyтин yksi tärkeimmistä tehtävistä - tulivat mukaan tutkielmaani. Aineksia musiikkiterapeutiseen näkökulmaan olen saanut ennen muuta prof. Kimmo Lehtosen lukuisista kirjoituksista. Lisäksi käytän tukenani kirjallista aineistoa, muistelmia ja haastatteluja, myös säveltäjiä koskevaa aineistoa.

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

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

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

⁸ Heikkilä, Jorma (1985): "Luovuuden osa-alueet ja niiden kehittäminen", teoksessa *Luovuuden ulottuvuudet*, 2. painos, toimittaneet Ritva Haavikko ja Jan-Erik Ruth, Weilin+Göös, Espoo, s. 109 - 110.

nen"⁹. Näin 'tekeminen' filosofisena käsitteenä saa erityisen suurta kantavuutta tutkielmassani; tutkimuksen kytkeminen toiminnalliseen filosofiaan: toiminta on 'annettu', tullaan monessa yhteydessä toteamaan.

Vähitellen, jazzin henkiseen aspektiin - josta ei paljonkaan ole kirjoitettu - liittyen päämääräkseni tuli selvittää jazzmusiikin kokonaisstruktuuriin liittyviä keskeisimpiä hahmotuksellisia tekijöitä. Nyt pyrin osoittamaan, että kaikki fenomenologiset periaatteet sulkeistamisineen, kuvio/tausta-periaatteineen ym. ovat itse asiassa sisäänrakennettuna koko jazzin ajattelutapaan. Fenomenologiseen analyysiin ja hahmoteoriaan pohjaava mielenkiintoni kohdistuu aluksi suuressa määrin jazzin rytmisiin tekijöihin, jotka ovat jollakin tapaa sen ensisijaisia mutta samalla usein alitajuisia ja tiedostamattomia tekijöitä, koska kaikki improvisoitu musiikki on usein luonteeltaan korostuneesti "tekijän tietoa". On mahdollista ajatella, että tähän "tekijän tietoon" voidaan kuitenkin päästä käsiksi ainoastaan fenomenologian avulla tuomalla empiirisen aineiston rinnalle päivänvaloon myös muusikon näkökulma. Tämän käsityksen mukaan jazzia ei kannata tutkia olematta siinä eräässä mielessä "sisällä". Käsitykseni mukaan mikään musiikkikielen murre ei ole "lelu", joka voidaan haluttaessa ottaa pinnallisesti tarkasteltavaksi ja sitten sanoa siitä jotakin merkityksellistä perehtyvättä siihen syvällisesti muusikko(säveltäjä/tekijä)-keskeisesti, prosessin näkökulmasta. Jazztutkija Frank Tirro on todennut tähän, että vaikka taiteellisen luomistyön tuotteita on kyllä tutkittu kurnioittavassa määrin, itse taiteellisen luomistyön prosessi on jäänyt paljon vähemmälle huomiolle, koska sitä dokumentoidaan vain harvoin.¹⁰

Käytännöllisessä mielessä lähestyn esityksessäni jazzyhtyeen tuottamaa rytmistä kokonaisstruktuuria sen tiettyjen elementtien kerrostumana - tätä kautta ajauin tarkastelussani lopullisesti semiotiikan alueelle. Dosentti Henri Bromsin lukuisat kirjoitukset toimivat tässä merkittävänä herätteenä. Lähtökohta on siis eräänlainen jazzin rytmisen monikerroksisuuden, päällekkäin asetettujen suhteellisen itsenäisten komponenttien idea, jonka lopullisesti sain John Meheganin esityksestä¹¹. Keskeistä ideassa on jazzin kolme "rytmistä" tasoa, säännöllinen syke, harmoninen rytmi ja melodinen rytmi. Siten tutkielman tarkoituksena on selvittää jazzimprovisaation muotoon ja yleensä jazzin kokonaisstruktuuriin liittyviä keskeisimpiä hahmotuksellisia tekijöitä. Tätä verhoa pyrin raottamaan tutkielmassani samalla kun pyrin löytämään rytmien ensisijaisuuden väitteelle katetta jazzin "perkussiiivisesta menneisyydestä" hakemalla yhteyksiä jazzin ja eräiden länsi-afrikkalaisen musiikin omalaatuisten ominaispiirteiden välille. Miksi olen esittänyt näin laajasti analogioita jazzin ja afrikkalaisen musiikin suhteesta? Ymmärtääkseni afrikkalainen musiikkitraditio, jolle jazz osittain perustuu, on aina meidän päiviimme saakka säilyttänyt tietyn käytännöllisen ja spontaanin (so. minun terminologiassani "luonnollisen") asenteen musisoimiseen - tosin tämäkin luonnollisuus ja "autenttisuus" ovat sieltä jo katoamassa.

Näin kaikki analogiat - niiden ei tarvitse enää olla välittömiä geneettisiä suhteita, vaan yleisiä inhimillisiä tendenssejä - vahvistavat käsitystäni jazzista myös "luonnollisena musiikillisena systeeminä". Kuitenkin päämääränä on modernin jazzin kokonaisuuden ymmärtäminen - myös sen melodinen ja harmoninen aspekti huomioonottaen. Semiotiikan näkökulma, jonka merkitys korostuu kohti tutkielman loppua, tulee sekä prof. Eero Tarastin lukuisista kirjoituksista että myös virolaisen Juri Lotmanin kulttuurin semiotiik-

⁹ Mäkelä, Tomi (1988b): "Improvisaatio, tulkinta ja virtuoottisuus, musiikillisen toiminnan muodot esittävässä säveltaiteessa", *Synteesi* 1 - 2/1988, s. 144.

¹⁰ Tirro, Frank (1974): "Constructive Elements in Jazz Improvisation", *Journal of American Musicological Society* 1974, s. 285.

¹¹ Mehegan, John (1973): *Jazzimprovisation II. Jazz Rhythm and the Improvised Line*, neljäs painos, Watson-Guptill Publications, New York. Nykyjazzin näkökulmasta Meheganin esitystä voitaneen pitää erältä yksityiskohdiltaan vanhentuneena, mutta siinä esitetyt 'mainstreamin' periaatteet kyllä kestävät edelleen tarkastelun.

kaa käsittelevistä esseistä, jotka inspiroivat minua omiin jazzinomaisiin sovellutuksiini.

Näin päädyin lopulta semiotiikka apunani jazzin materiaalisten seikkojen erittelyyn sen tietyistä henkisistä periaatteista käsin; Uskon, että musiikin ns. metafysisistä päämääristä löytyy vastaus moniin sen perimmäisiin kysymyksiin. Tällöin myös tyyllilliset seikat oli otettava tarkastelussa huomioon. Tyyllillisesti olen rajoittanut tässä luonnehtimani jazzin mallin suunnilleen vuosina 1930 - 1960 soitettuun jazziin ns. 'swing'-jazzin valtatradiioon, joka on jazzin valtavirtauksen perustana vielä tänäkin päivänä. Jazzprofessori Jukkis Uotila jakaa pääaineen, jazzimprovosoinnin opiskelun Sibelius-Akatemian jazzosastossa kolmeen eri tyylialueeseen: 1. 1940 - 60-lukujen amerikkalaiseen jazziin, josta opiskellaan rytmiikkaa, melodiikkaa ja harmoniaa, 2. rhythm and blues tai rock-vaikutteiseen musiikkiin, jossa on jazziin verrattuna erilainen rytmiikka ja melodiakäsitys 3. sekä vapaaseen improvisointiin eli free'hen, jossa on taas erilaiset rytmikäsitukset ja omat harmoniansa.¹² Tähän voitaneen lisätä vielä viime vuosina yleistynyt latin- tai etno-vaikutteinen musiikki sen monenlaisine ilmentymineen. Rajaus sopii myös minun tarkoituksiini, joskin tarkastelen diskurssissani varsinaisesti vain ensiksi mainittua valtatradiotiota, 'mainstreamia', jonka peruseriaatteet tulevat 1930-luvun 'swingistä', 1940-luvun bebopista ja 1950-luvun modaalisisista kokeiluista. Ja tämä valtatradiotio on elänyt ja elää edelleenkin syklistä elämäänsä kaiken tapahtuneen kehityksen keskelläkin. Luonnollisesti teen viittauksia tämän rajauksen ulkopuolellekin, mikäli näen sen tarpeelliseksi. Viime vuosikymmenien ilmiöt eivät kuitenkaan ole diskurssissani mitenkään päähuomion kohteena - mutta nekin voidaan usein selittää "vanhasta" käsin, näin uskon.

James Kent Williams puolestaan viittaa esityksessään tiettyyn bebopin renessanssiin, joka oli vallalla jo 1980-luvun alkupuolella. Monet bopin avainhahmoista elivät vielä tuolloin ja vaikuttivat soitollaan suuresti ympäristöönsä; esimerkkinä hän mainitsee Dizzy Gillespien ja Dexter Gordonin, joiden uusia ja vanhempia levytyksiä julkaistiin säännöllisesti. Williamsin mukaan bebop on edelleen myös vakavan jazzin opiskelun lähtökohta. Hänen mukaansa termillä 'bebop' näyttääkin nykyisin olevan entistä laajempi merkitys. Sen sijaan että se tarkoittaisi vain Parkerin ja Gillespien ympärille 1940-luvulla syntynyttä tyyliä se viittaaakin nyt koko 1940-50-lukujen laajaan tyylikirjoon, jonka yleisiä tyylipiirteitä ovat funktionaalinen kromaattinen harmonia, vakiintuneet tonaaliset muodot kuten 12-tahtinen blues ja eri 32-tahtiset laulumuodot (varsinkin AABA ja ABAC) sekä kiinteä, "svengaava" syke. Williamsin mukaan nämä soittotyylit eivät ole millään muotoa vanhanaikaisia vielääkään. Yhteisesti ne sisältävät tietyn yleisen käytännön, josta muut tyylit ovat kehittyneet ja johon niitä saatetaan verrata.¹³

Nykyisin ei siis ole liioiteltua ajatella, että modernin jazzin klassinen vaihe tavallaan alkaa bebopista. Nykyinen 'bebop' ei mielestäni ilmennä pelkästään nostalgiaa, vaan kyse on pikemminkin jazzin klassisesta muotokielestä, jonka puitteissa on ehkä edelleen mahdollista ilmaista itseään vanhaa toistamatta, kieli tosin muuntuu ja kehittyy. Eräässä mielessä 'swing', 'bebop' ja niiden johdannaiset ovat edelleen tämänkin päivän jazzin valtavirtauksen perustana. Musiikin materiaalisella tasolla tutkimuskohteeni siis on lähinnä konventionaalinen 'mainstream' - ei hybridit tms. Muutoin jazzin motiivien ja intentioiden tutkimisen suhteen tyylit eivät edes ole erityisen määrääviä.

Kaikenkaikkiaan pidän jazzmusiikkia eräässä mielessä hyvin yhtenäisenä ilmiönä - myös kaikki sen historialliset kehitysvaiheet ja tyyliuunnat huomioonottaen. Se on kuin yksi "kieli", jolla on useita eri "murteita". Ja nykyään on toki mahdollista ajatella, että eri "murrealueilta" tulevat muusikot eivät enää täysin ymmärrä toistensa "puhetta" - samaan tapaan kuin on laita esim. virolaisten ja suomalaisten suhteen. Jazz on siis systeemisnä ilmiönä hyvin yhtenäinen, koska sen toimintaperiaate kaikissa tyyliissä ja vivahteissa on

¹² Laitakari, Timo (1986): "Jukkis Uotila - jazzlehtori", *Rondo* 8/86.

¹³ Williams, James Kent (1982): *Themes composed by jazz musicians of the bebop era: a study of harmony, rhythm and melody vol. I*, Indiana University, s. 3 - 4.

niin samantapainen: Kyse on improvisoinnista annetuissa muotorakenteissa, jolloin lähtökohtana ja aluksi myös toiminnan kriteereinä ovat tietyt 'annetut' rytmis-harmoniset mallit. Jazzin yhtenäisyys ja sitä tietä sen tietty konservatiivisuus ovat myös perusteltavissa antropologisilla ja muilla sen tapaisilla seikoilla - viittaa tutkielman nimeen "Jazz luonnollisena systeeminä". Tiedän, että tämän päivän ammattitaitoiset muusikot voivat soittaa melkein millä tahansa jazzin tyylillä - ainakin tyydyttävästi. Tällöin on kyse vain painotuseroista ja vivahteista - jotka eivät tietenkään ole merkityksettömiä - eikä niin, että uusi tyyli pitäisi vuosien ponnistuksilla opiskella aina alusta lähtien - kaikilta tämä ei tietenkään käy. Mutta ei voi olla niin, että jazzimprovisoinnin periaatteet täydellisesti muuttuisivat tyylistä toiseen siirryttäessä - tiedän tämän myös omasta (tosin vähäisestä ja vaatimattomasta) kokemuksestani. Sitäpaitsi mieleen tulee näkemäni nuorehkon Dizzy Gillespien ja jo parasta miehuuttaan elävän Louis Armstrongin filmattu yhteisesiintyminen 1940-50 -lukujen taitteesta, jossa nämä kaksi erinomaista trumpettistia täysin suveenisti molemmat soittavat yhdessä ja vuoronperään samassa jazzkappaleessa; kaksi tyyliä - New Orleans ja bebop-pohjainen - mutta periaatteet ovat samat! Ja minun kiinnostukseni kohteena diskurssissani ovat nimenomaan ne yleiset periaatteet, jotka säilyvät kaikenlaisessa 'mainstreamissa'. Viime vuosien jazzin kehitykseen ja periaatteisiin en ota kantaa kuin aivan viittauksenomaisesti, koska en tunne näitä periaatteita mielestäni riittävästi. Tutkimuskohteeni siis on fenomenologian hengessä - tästä on kohta tarkemmin puhetta - ideaalinen, sanokaamme "kertomus" siitä kuinka muusikko "x" soittaa tyyppillisen jazzstandardin, esim. *All the things you are*, ja mitä merkityksiä tähän tapahtumaan mahdollisesti sisältyy. Filosofis- ja vielä aivan erityisesti fenomenologispainotteisessa olemuksissa ja merkityksissä tutkivassa diskurssissa olennaista ei mielestäni ole sen ankkuroiminen ehdottomasti mihinkään tiettyyn rajattuun empiriiseen aineistoon - selvittelen tätä problematiikkaa aivan kohta uudelleen.

Aivan samoin on laita tieteellisen viitekehyksen valinnan suhteen: Kysymys merkityksistä on nähdäkseni niin ongelmallinen asia, että se ei voi avautua täydellisesti vain yhdestä ainoasta ajatustraditiosta käsin. Tarkoitukseni on ankkuroida diskurssini kiinteästi länsimaiseen tieteelliseen traditioon; Tässä mielessä tutkielma edustaa vanhah-tavaa, erikoistumatonta kokonaissynteisiin tähtäävää pyrkimystä, jolla epäilemättä on myös omat heikkoutensa. Koska monet "suuret teoriat" on kuitenkin jo keksitty, en voi sivuuttaa niitä, vaan minun tehtäväkseni jää istuttaa jazz näihin teorioihin. Näyttää siltä, että nykyajan erityistieteiden tavoitteena on sanoa "yhä vähemmästä yhä enemmän". Mielestäni merkitysten analyysissa on meneteltävä toisin ja pidettävä mahdollisimman monet tieteelliset ajatustraditiot yhtäaikaan "auki", koska ei ole olemassa yhtä ratkaisevaa mallia tai teoriaa, jolla 'merkitys' voitaisiin tyhjentävästi selittää. Näen että eräänlainen metodinen pluralismi on ollut minulle välttämättömyys: Jos olisin tyytynyt sanokaamme monismiin, vain harvoihin metodeihin ja lähestymistapoihin, samalla monet tärkeät merkitysaspektit olisivat ehkä rajautuneet pois.

Tutkimuskohde siis määrää metodin. Tutkielman - näen että se huolellisessa tarkastelussa sittenkin osoittautuu yhtenäiseksi temaattiseksi kokonaisuudeksi - koossapitävä voima on tekijän 'kartesiolainen minä' periaatteena "näin olen sen kokenut". Uskon, että fenomenologia ja semiotikka voidaan tietysin edellytyksin jopa yhdistää, kuten tulen "maailmanmallissani" esittämään. Malliani voidaan epäilemättä soveltaa mitä moninaisimpiin (musiikillisiin) ilmiöihin.

Tutkielmani on luonteeltaan teoreettinen - tai pitäisikö sanoa 'käytännöllis-teoreettinen', koska kysymys on jazzmuusikista - ja lähdemateriaalina olen käyttänyt enimmäkseen vain kirjallisia lähteitä ja muutamia kiinnostavia jazzelokuvia. Empiiristä musiikillista aineistoa on käytetty melko vähän, vain muutamia nuottiesimerkkejä ja äänitteitä. En ole nähnyt erityisen tarpeelliseksi korostaa tätä puolta, koska olen voinut viitata useisiin tutkimuksiin, joissa myös soivaan empiriaan on kiinnitetty tarpeellista huomiota. Työhöni olen ottanut lähteeksi kaikenlaista aineistoa kriteerinä ainoastaan se, valottaako lähde totuutta - mikä se sitten onkin. Yksikin lähde - jos se on mielestäni

valaissut asiaa - on ollut minulle riittävä. Olen myös tehnyt viittauksia lukuisiin muihin tutkimuksiin ja artikkeleihin menemättä alkuperäislähteisiin silloin, kun olen katsonut, että ko. problematiikkaa on kirjoituksessa riittävästi selvitetty. Käytän siis diskurssissani jonkin verran myös ns. toisenkäden lähteitä: minua kiinnostavat lähinnä johtopäätökset - monet spesifit tulkinnat olen jättänyt ao. alan spesialistien tehtäväksi. Tämä on ollut jo puhtaasti ajankäyttölinenkin ja täysin tietoinen ratkaisu. Tiedän myös, että tutkielmani on keskeneräinen, se ei ole valmis eikä perinteisen tieteellisen formaatin mukainen kompakti kokonaisuus. Minusta tuntuu siltä, että olen esittänyt enemmän kysymyksiä kuin vastauksia, mutta koska uskon että kysymykset ovat olleet tärkeitä, haluan esittää diskurssini juuri tässä muodossa - tässä ja nyt. Useita jatkokehittäjiä näistä teemoista on jo mielessäni.

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

Tässä suhteessa tutkielmani teoreettinen perusrakenne on samantapainen kuin Gino Stefanin 'musiikillisen kompetenssin' teoriassaan¹⁴ esittämä:

1. Yleiset koodit: havainto- ja loogiset skeemat, inhimillisen havaitsemisen ja tulkinnan antropologiset toiminnot ja peruskaavat. Tämä on minun "luonnollisen systeemin" perustaso: yleinen psyykkinen ja myyttinen sekä fenomenologiaan perustuva hahmopsykologinen perusta, fenomenologinen antropologia, luonto, arkkityypit jne.
2. Määrätyt sosiaaliset käytännöt: minun diskurssissani jazzkulttuuri, jazz elämänmuotona ja sosiaalisena ilmiönä, myös jazzin "uusmyyttisyys" ja sen ideologia.
3. Musiikilliset tekniikat: minun diskurssissani 'jazzin systeemi', sen peruselementit, -muodot ja -ajattelutavat. Tällä tasolla kohdat 1. ja 2. kietoutuvat toisiinsa, ja minun tehtäväni on tarkastella miten tämä tapahtuu; miten antropologia ja ideologia voivat "valua rakenteisiin".
4. Tyyliä ja erityistavat toteuttaa musiikillisia tekniikoita, sosiaalisia käytäntöjä ja yleisiä koodeja: minun esityksessäni jazzin tyyliä, joihin paneudun vain viittauksenomaisesti sen verran, kuin on välttämätöntä diskurssini varsinaisten "punaisten lankojen" ymmärtämiseksi.
5. Yksittäiset, yksilölliset, ainutkertaiset musiikkiteknot: minulla tietyn jazzmuusikon tuottama yksityinen improvisaatio.

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

Yleinen työskentelymetodini toivottavasti sietää päivänvalon: se nimittäin oli jo vuosia jatkunut dialogi eri tieteellisten tekstien kanssa. Pidän lukemisesta, ja työ syntyi kirjojen ja lehtileikkeitten sivuille ja marginaaleihin. Sanomalehtien lukeminen on (tai

¹⁴ Stefani, Gino (1985): *Musiikillinen kompetenssi, miten ymmärrämme ja tuotamme musiikkia*, Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitoksen julkaisusarja A: tutkielmia ja raportteja 3/1985, s. 12.

oli) yksi intohimoni: päivälehtiä olen käyttänyt lähteenä runsaasti; mutta toisaalta miten muuten saada tietoa ajankohtaisista käsityksistä ajassa liikkuvista ilmiöistä? Koska näin kuitenkin on tapahtunut, diskurssiani voidaan myös tavallaan pitää esseekokoelmana jazzista, josta olen näin luonut subjektiivista kuvaa. Toisaalta en ole ottanut diskurssiini mukaan mitään seikkoja, joilla en usko olevan yleistä merkitystä.

Myös *psykoanalyttinen teoria* on tutkielmassani keskeisellä sijalla. Ymmärtääkseni teoria soveltuu semiotiikan/strukturalismin aputieteeksi erityisesti siksi, että molemmissa on esillä perusjaottelu 'sisältö'/'rakenne', olkoonpa kysymys 'tajunnan' tai 'merkin', "mielen" tai 'merkityksen' tarkastelusta; myös tiedostamattomat struktuurit voivat olla hyvin merkityksellisiä kulttuurissamme. Lisäksi teorian avulla jazz kokonaisuutena voidaan mielestäni luontevasti nähdä olennaisena osana koko 1900-luvun *modernin* taiteen paradigmaa: Musiikki, maalaustaide, kirjallisuus, runous jne., jotka kaikki ovat aikanaan operoineet psykoanalyyttisistä lainatuilla "alitajuisilla prosesseilla", "tajunnan virralla", "kuvilla" ym. Kun 1800-luvulla yleisesti vallinneen käsityksen mukaan - Hegel on yksi tärkeimmistä 1900-luvun ajattelua pohjustaneista filosofeista - ihmissielun keskeisimmät piirteet olivat tajuisuus ja järjellisyys, selitti Sigmund Freud päinvastoin, että psyyke koostui pääasiassa tiedostamattomista prosesseista. Psyyke oli hänen mukaansa kuin näyttämö, jossa tietoisuudella ja järjellä oli vain sivuroolit, kun taas pääosaa esittivät vietit, joita Freud nimitti olemuksemme varsinaiseksi perustaksi. Tärkeimpiä viettiryhmiä oli psykoanalyttisen teorian mukaan kaksi; ensimmäistä voitiin kuvata käsitteillä *seksuaalivietti*, *libido* sekä *Eros*, ja toista käsitteillä *tuhomainen*, *aggressiovietit* ja *Thanos*. Toisin sanoen, kysymys on ensinnäkin ihmisen elämää säilyttävistä vieteistä, jotka Freud kuvainnollisesti asetti kreikkalaisen lemменjumalan, Eroksen, alaisuuteen. Toiseen kysymys oli ihmisen *tuhoamis-* ja kuolemanvieteistä, jotka kuvainnollisesti kuuluivat kuoleman haltijan, Thanoksen, maailmaan. Ensiksi mainittua ryhmää näistä vieteistä olen käsitellyt luvussa 'Jazzin vitaalisuus' ja jälkimmäistä lähinnä luvussa 'Jazzin etiikka'. 'Energian' käsite, joka esiintyy jo Freudinkin ajatuksissa, nousee diskurssissani lopulta hyvin keskeiselle sijalle. Mutta siinä missä Freud näki seksuaalienergian kaikkein tärkeimpänä psyko-fyysisenä käyttövoimanamme, Carl Gustav Jung tavallaan operoi astetta yleisemmällä tasolla sisällyttäen seksuaalienergian yleiseen energia-periaatteeseen. Viittaa monissa yhteyksissä erityisesti Jungin psykoanalyyttisistä johdettuun ns. arkkityyppi-teoriaan, jolla mielestäni on yleistä merkitystä, ja se on hyvä apuväline esim. jazzmusiikin myyttien tarkastelussa.

Jazzin psykologiaan olen paneutunut lähinnä Norman Margolisin kirjoitusten kautta. Margolis kirjoittaa tutkimuksissaan nimenomaan amerikkalaisen jazzin psykologiasta. Hänen teesinsä on, että tutkimalla amerikkalaisen jazzin kohtaloita sen omassa amerikkalaisessa kulttuurissa - hyljeksintää ym. - voidaan tehdä joitakin johtopäätöksiä jazzista itsestään, myös sen psykologiasta yleisesti esimerkiksi taidemuotona¹⁵. Margolisin perusajatus on, että jazz kaikenkaikkiaan rakentuu korostuneesti ambivalentille psykologialle, joka ilmenee jazzissa monilla eri tasoilla. Perusajatus on vastakulttuurisuus - tai yleensä 'vastustus'. Ehkä myös tällainen psykologinen ambivalenssi on yksi ilmentymä jazzin binaarisesta luonteesta; tämä ajatus nousee hyvin keskeiseksi tutkielmani loppupuolella. Margolisin mukaan tällainen kaksiarvoisuus voi ilmetä jazzissa paitsi sen varhaisten yhteyksien (orjuus, rotusorto, painostavat yhteiskunnalliset olot, protestin kanavoituminen promiskuiteettiin, päihteiden käyttöön ja väkivaltaan) kautta, myös musiikissa itsessään, sanokaamme sen rakenteessa¹⁶. Tämän mielenkiintoisen huomion kautta ajauduin yhä syvemmmälle jazzin rakenteen tarkasteluun semiotiikan näkökulmasta. Minun juureni ovat tietenkin suomalaisessa jazzkulttuurissa, ja sen vuoksi monet esimerkit ja viittaukset tulevatkin suomalaisesta jazzelämästä. Monien jazzin ilmiöiden

¹⁵ Margolis, Norman H. (1954): "A Theory on the Psychology of Jazz", *The American Imago*, vol. 11 no 1/1954, s. 263 - 264.

¹⁶ Margolis (1954) s. 288.

perusluonne näyttää kuitenkin säilyneen "matkan" jälkeenkin.

Miksi tutkimusotteeni on näinkin laaja kuin on? Muusikko ja tutkija Ilpo Saastamoinen vahvisti lopullisesti uskoani kehittää tutkielmaani juuri siihen suuntaan kuin se sitten kehittyi todetessaan mm., että kansanmusiikkia ja uskontoa ei voi erottaa toisistaan - toista ei voi ymmärtää ilman toista¹⁷. Näen tässä ajatuksessa tiettyä analogiaa myös jazzin tutkimuksen suuntaan. Voiko "luonnollisessa systeemissäni" sitten olla mitään pyhää tai jumalallista? Näen, että monet yhteisölliset seikat, joita diskurssissani tulen esittämään, tarjoavat eräänlaisen pyhyiden vaikutelman, joka on kätkeytyneenä profaaniin ja sen eri transsendenttisiin todellisuuksiin aina aistillista, sensuaalista rakkautta myöten. Viittaa 'transsendenssiin' diskurssissani monissa eri yhteyksissä pyrkien määrittelemään sen omalta kannaltani tyhjentävästi, tämä varsinkin tutkielman loppupuolella.

Muutamia käsitteenmäärittelyjä ja taustaa niille. Jotenkin olen taipuvainen 'jazzissa' yhdistämään mitä kiinteimmin toisiinsa käsitteet 'moderni', ja 'eksistentiaalinen'. Ensiksikin se seikka, että viittaa jazzdiskurssissani niin monessa eri yhteydessä psykoanalyttiseen teoriaan, antaisi olettaa, että jazzin yhteydet vuosisatamme modernin taiteen yleisiin tendensseihin eivät ole vähäiset, vaan että jazz ehkä liittyy mitä kiinteimmin niiden paradigmaan; kirjallisuudessa esim. James Joycen tajunnanvirta-tekniikan yhteys psykoanalyysiin jne.

En tässä yhteydessä ota esille eräitä vanhimpia käsityksiä 'modernista', vaan menen suoraan siihen urbaanin hengen siivittämään määrittelyyn, jolla saattaisi olla läheisiä yhtymäkohtia erityisesti 'modernin' ja jazzin suhteeseen. Jäljittäessään 'modernia' Jussi Kotkavirta ja Esa Sironen ovat esityksessään lähteneet liikkeelle ranskalaisen runoilija Baudelairen 1860-luvun taitteessa esittämistä ajatuksista, joissa "hän ajoi takaa uutta ja ajanmukaista teoriaa kauniista vastakohtana teorialle yhdestä ja absoluuttisesta kauniista". Baudelairen tuolloin julkaisema artikkeli Modernin elämän maalari on oikeastaan välienselvittelyä klassisen, platonistisen taidekäsityksen kanssa, jossa 'kaunis' vielä näyttäytyi paitsi ikuisena ja muuttumattomana myös hyvänä. Baudelairen 'modernin' ajatuksilla on aivan ilmeinen esikuvallinen, konkreettinen taustansa: hän nimittäin viihtyi hyvin kadulla, sen ihmisvilinässä, "sen ohimenevyydessä ja loputtomuudessa". Poimiko Baudelaire tällaisesta huumauksenomaisesta katukokemuksestaan 'modernin' määritelmänsä?: "Moderni, se on ohimenevä, katoava, satunnainen; se on se taiteen puolisko, jonka toinen puoli on ikunen ja muuttumaton." Esim. impressionistisen maalaustaiteen hetkellisyydessä tämä ajatus kuvastunee hyvin. Baudelairen artikkelin subjekti - ehkä hän itse - siis "pyrkii erottamaan muodista sen historiallisuuteen sisältyvän runollisen, sen hetkellisyyteen sisältyvän ikuisen." Näin Baudelaire Kotkavirran ja Sironen tulkinnan mukaan pyrkii löytämään vastakohtan platonisesti ikuiselle ja muuttumattomalle. Ja näin modernin merkitykseksi täsmentyy ohimenevyys, transitorisuus, ja sen paradigmaksi muoti. Eikä kauneuden enää tarvitse olla platonista - siinä voi olla myös dissonanssi. Modernisti puolestaan heittäytyy tämän ohimenevyyden tavoittamiseen ja ikuistamiseen. Ja tämän uuden aatteen historian uusi näyttämö on siis katu.¹⁸

Näen näissä ajatuksissa paljon analogioita moderniin jazziin - ehkä enemmän kuin on mahdollistakaan. Mutta kuitenkin, en voi olla niitä esittämättäkään. Baudelairen määritelmä heijastaa kuin unenomaisesti koko oman vuosisatamme henkistä ilmapiiriä, teollisuuden ja kaupan mullistusta, epävarmuutta, jatkuvaa muutosta, alituista kiirettä jne., mitkä seikat sitten ovat jollakin tapaa kiinnittyneet myös 'modernin' ajan yksityiseen ihmiseen ja sitä tietä myös 'moderniin' taidekäsitykseen, jopa jazziin. Kiinnitän ensin huomion edellä mainittuun 'tilan' symboliikkaan. Mikä "tila" symboloi parhaiten 1940-luvun modernia jazzia? Jazzin historian uusi näyttämö, modernin jazzin "synnytyss-

¹⁷ Hortamo, Tuula (1995): "Etnomusiikin puolestapuhuja", *Kotimaa* no 32, 11.8.1995.

¹⁸ Kotkavirta, Jussi ja Sironen, Esa (toim.) (1986): *Moderni/postmoderni*, Tutkijaliitto, Jyväskylä, s. 7 - 9. (Alkuperäinen Baudelaire-lähde: Baudelaire, Charles (1976): *Oeuvres complètes*, II, s. 685)

sali" oli tietenkin 1940-luvun New Yorkin 52. katu; paikka, joka kukoistuskautenaan noin kymmenen vuoden ajan edusti ainutlaatuista jazzmuusikkojen, -musiikin ja -yleisön keskittymää lukemattomine jazzklubeineen ja ravintoloineen. Uskon, että jos Baudelaire olisi viihtynyt kadun sijasta ravintoloissa, hän olisi ottanut määrittelynsä perustaksi 'ravintolan' eikä katua'. Mikä muu paikka 'kadun' lisäksi on enemmän muuttuva ympäristö kuin 'ravintola', tämä uuden modernin musiikin jazzin "pyhäkkö", voidaan hyvin kysyä. Ei sovi myöskään unohtaa jazzmusiikin aivan ensimmäistä katumusiikki-taustaa jazzin New Orleans -kaudelta, jolloin "brass bandit" virallisen osuuden (hautajaissaattue tms.) jälkeen kotiin palatessaan vaihtoivat kevyempään ts. soittivat samat hymnit kadulla nyt nopeina "jazzeina" - julkinen jazz siis alkoi kadulta koska bordellit tms. olivat luonteeltaan puolijulkisia; Tämä on tietenkin melkoinen pelkistys, mutta ei kuitenkaan aivan perätön ajatus.

Mikä sitten olisi meidän kotoisen, suomalaisen viime vuosisadan vaihteen modernismimme uusi näyttämö, ei ainakaan 'katu' tai 'ravintola'? En voi ajatella muuta kuin 'metsää', joka on toisaalta äänetön ja liikkumaton, toisaalta jatkuvan muutoksen tilassa: mikään ei säily ja toisaalta kaikki on ikuista. Näin minä koen metsän. Oli niin tai näin, suomalainen 'moderni' on joka tapauksessa aina ollut toisenlaista, luontoperäisempää, arvoituksellisempaa keski-eurooppalaisiin virtauksiin verrattuna, ja juuri tämä "metsäläisyyden" mystinen eksotiikka epäilemättä voi viehättää ulkomaalaista.

Mutta vielä Baudelairen 'modernin' suhteesta jazziin. Selvitän tulevilla sivuilla mm. sitä, miten jazzsolisti nimenomaan heittäytyy ohikiitävän nyt-hetken 'ikuistamiseen". Ja eikö jazzsoolon perushenki ole nimenomaan ohimenevä, katoava, hetkellinen - siis varsinkin silloin kun sooloa ei äänitetä talteen? Jazzsoolo voi siis sisältää satunnaisiakin - "ei-myyttisiä" - piirteitä, jotka syntyvät ikäänkuin hetken mielijohteesta - ainakin tähän on koko ajan periaatteellinen mahdollisuus: Kaikki voidaan "sanoa" aina toisinkin? Pohdiskelen tätä hetkellisyyden merkitsevyyttä vielä useissakin eri yhteyksissä diskursissani. Onko kaikki sitten satunnaista vai miten esim. psykoanalyttinen teoria ja myyttitutkimus voisivat valottaa tätä kysymystä, varsinkin jos jazzmuusikko on rehellinen (jazzin etiikka) - nämä kysymykset tulevat myös vielä pohdittavaksi. Ja lopultakin: mikä sitten jazzissa olisi 'ikuista' ja 'muuttumatonta' on minulle diskursissani hyvin keskeinen kysymys - löytyisikö jazzista "toisenlainen" ikuisuus-aspekti klassiseen taiteeseen verrattuna? Aluksi tietenkin on kysymys "tämän hetken ikuistamisesta" taiteessa, hetken tallentamisesta muistiin taiteen avulla kuin valokuvauksenomaisesti. Mutta Baudelairelta saan vielä tätä syvällisemmänkin kysymyksen eteeni: voiko jazz osoittaa meille ihmisluonnosta sellaisia piirteitä, jotka viittaisivat johonkin todella ikuiseen ja muuttumattomaan? Tähän kysymykseen haen vastausta mm. tarkastelemalla jazzin myyttejä ja jopa niiden "itsenäistä elämää". Ja vielä yksi ajatus implikoituneena Baudelairelta: "minä kadulla"? Olen nyt hyvin subjektiivinen kysyessäni, mikä säilyy, mikä muuttuu "kaiken ihmisvilinän" keskellä. Sulaudun ihmismassaan ja saan siitä joskus tietynlaista tyydytystä - hetkessä on siis tietynlaista merkitsevyyttä minulle - ja silti minuuteni säilyy muuttumattomana: minä säilyn - tausta muuttuu. Myöhemmin diskursissani esitän tästä ilmiöstä ja sen merkitsevyydestä melko rohkean hahmopsykologisen analogian musiikkiin ja sen merkityksen syntyyn, missä "minän myytti", "solo", nousee aivan keskeiseksi dialogin perustavaksi tekijäksi. Baudelairen esteettiseen 'moderniin' sisältyvä dissonanssi, "riitasointi" puolestaan on se tekijä, joka täydellisesti erottaa jazzin taidemuotona ns. suuresta eurooppalaisesta klassisesta perinteestä ja toisaalta liittyy sen eurooppalaiseen modernismiin.

Vielä muutamia hajahuomioita 'modernista', jotka "toimivat" hyvin myös minun diskursissani. Kotkavirran ja Sirosen mukaan jo renessanssista alkanut eurooppalaisen ajatustavan kehitys tavallaan sisälsi ajatuksen suuntautumisesta tulevaisuuteen, vaikka toisaalta esim. vielä valistuksen historianäkemys oli osittain kiinni vanhemmassa syklisessä käsityskannassa; Puhutaankin esimodernin syklisestä, modernin lineaarisesta ja uudelleen postmodernin uudelleen syklistyvästä aikakäsityksestä. Ensiksi uskonnollinen ajattelu

heijasti voimakkaasti tulevaisuususkkoa, ja vähitellen maallinenkin aika alkoi hahmottua lineaarisena, palautumattomana etenemisenä.¹⁹ Erittelen jazzin aika-käsitystä pian useissa eri yhteyksissä ja pyrin myös osoittamaan modernille lineaariselle aikakäsitykselle jazzmusiikista sitä vastaavan aivan konkreettisen musiikillisen vastineen, vaikka kaikki toisaalta on syklistä ja toistuvaa.

Sittemmin varhaisromantiikan, ensimmäisen modernin esteettisen liikkeen piirissä, antiikin ja 'modernin' ero oli jo selvä: Esim. Fr. Schlegel ja Schiller pitivät antiikin runoutta naivina ja kauneutta ihannoivana, kun taas 'moderni' oli sentimentaalista ja mielenkiintoisuutta ihannoivaa. Monille varhaisromantikoille "luonnon menettäminen" so. antiikin ja 'modernin' vastakohtaisuus olivat paitsi peruuttamaton tosiseikka myös "lähtökohta modernille etsiskelylle, refleksio kehitykselle, päättymättömälle täydellistymiselle". Edelleen jo Herder esitti ensimmäisenä ajatuksen "uudesta mytologiasta", joka nähtiin pyrkimyksenä löytää abstraktille modernille synteettinen, orgaaninen voima, eräänlainen uusi uskonto - 'energia', voisoin lisätä - jonka ehkä oli määrä täyttää uskonnon jättämä aukko modernissa. Joka tapauksessa lopputulos oli, että esim. taide alkoi kehittyä omalta pohjaltaan omien esteettisten periaatteidensa mukaisesti, samalla kun se alkoi tietyllä tapaa vetäytyä omaan piiriinsä. syntyi esteettinen 'moderni'.²⁰ Nähdäkseni jazzin 'mainstreamin' modernisuus perustuu moniin edellä esitettyihin varhaisromanttisiin käsitteisiin 'modernista': Jazzin sentimentaalinen piirre, jazzmuusikon oman tyylin löytäminen ja sen jatkuva reflektiivinen kehittäminen ym. tämäntapaiset seikat tulevat diskurssissani pohdinnan ja tarkastelun alaiseksi. Jazzin myyttien tarkastelun yhteydessä esitän eräitä jazzin piirissä näkemiäni seikkoja, jotka viittaavat peräti eräänlaiseen "uuteen uskontoon". Kaikenkaikkiaan diskurssini yhtenä punaisena lankana on esittää jazzin tietty abstrahoitumisprosessi, jossa on nähtävissä jazzin kehittyminen omalta pohjaltaan täysin itsenäiseksi taidemuodoksi omine esteettisine (energia)periaatteineen.

Jo Hegelille 'modernin' peruseriaate oli subjektiviteetti, joka voitiin käsittää asianmukaisesti ainoastaan filosofian avulla. Ja taiteessa ja uskonnossa tämä subjektiviteetti - molemmat sinänsä rapeutuneet antiikin täydellisyydestä joskin muuttuneet yhä reflektiivisemmiksi - näyttäytyy "aistimellisessä" tai "kuvitteellisessä"²¹ muodossaan, jolloin filosofia voi tavoittaa sen "käsitteellisesti" ja edelleen kehittää siitä 'modernille' sen normatiiviset periaatteet - näin siis Hegelin mukaan.²²

Meidän vuosisatamme esteettinen 'moderni' on sittemmin jättänyt taakseen ns. "suuret kertomukset" eri taiteissa monin eri suuntauksin - katkokseksi, traditionvastaisuudella - siinä missä "katukokemus" on laajentunut yhä pirstoutuneemmaksi "kaupunkikokemukseksi". Eri suuntauksia epäilemättä yhdisti halu kehittää esteettisiä tekniikoita 'modernin' subjektin vieraantuneisuuden ja ahdistuksen, kärsimyksen ja pirstoutuneisuuden ilmaisemiseksi. Jazzmusiikissa erityisesti bebop ja esim. "free jazz" ilmensivät mielestäni tätä ajatusta varsin hyvin. Ensiksikin Theodor Adorno on todennut seuraavaa (kursivointi minun):

¹⁹ Kotkavirta ja Sironen (1986) s. 10 - 11.

²⁰ Kotkavirta ja Sironen (1986) s. 13 - 15.

²¹ Tämähän on koko Husserlin fenomenologian peruslähtökohta, kuten tulen kohta esittämään: siis tietty "positiivinen aistihavainnollisuus" ja sitä seuraava "fiktio", joita sitten käsitteellisesti tarkastellaan. Tavallaan Hegel siis (ehkä) ensimmäisenä luonnostelee sen myöhemmin esille tulevan ajatukseni, että myös moderni taide (ja sen ohella myös jazz) voi olla lähes tiedettä. Nähdäkseni impressionistinen maalaustaide ensimmäisenä toi tämän fenomenologian (ja siis myös varhaisimman 'modernin') idean mukaan taiteeseen, kun maalauskaikalle haluttiin vangita puhdas ja välitön aistihavainto kaikessa ("firstness"-) hetkellisyydessään, ajallisuudessaan ja paikallisuudessaan, eksistentiaalisuudessaan. On hyvä muistaa, että valokuvaus keksittiin näihin samoihin aikoihin: jossakin mielessä sen periaate symboloi mitä parhaimmin uutta 'modernia' aikakautta.

²² Kotkavirta ja Sironen (1986) s. 16.

Tuhon ja hämmennyksen arvet ovat modernin aitouden sinetit; niillä se epätoivoisesti kieltää aina saman sulkeutuneen toistumisen; räjähdyks on yksi sen vakioista. Traditionvastaisesta energiasta muodostuu nielaiseva pyörre. Sikäli moderni on *myytti*, itseään vastaan kääntynyt; sen ajattomuudesta tulee ajallisen jatkuvuuden särkevän silmänräpäyksen katastrofi.

Jopa siellä missä moderni pitää perinteen teknisistä saavutuksista kiinni, nämä saavutukset kumooa shokki, jolle mikään peritty ei ole kiistämätöntä. Aivan kuten uuden kategoria syntyi historiallisesta prosessista, joka katkaisi ensin yhden ja sitten kaikki traditiot, ei moderni ole mikään poikkeama, joka olisi korjattavissa palaamalla maaperälle, jota ei enää ole eikä tulekaan olla; tämä paradoksi on modernin perusta ja antaa sille normatiivisen luonteen.²³

Muutama Adornon ajatuksia kommentoiva sana on paikallaan. Ensiksi "traditionvastaisesta energiasta": Pyrin tulevassa diskurssissani kuvaamaan jazzin kehitystä ja nimenomaan sen tiettyä 'energia'-periaatteen läpäisemää modernisoitumista, missä jazz (jonkin verran irroitautuu alkuperäisistä merkityksistään ja kehittää omaa taiteellista, autonomista muotokieltänsä ja semantiikkansa - tässä mielessä ymmärrän Adornon ajatuksia erittäin hyvin. Vaikuttivatko Adornon kirjoitusten takana millään lailla aikamme suuret "energeetikot", esim. filosofi Henri Bergson, psykoanalyttikot Freud ja Jung, "musiikkienergeetikko" Ernst Kurth tai jopa fyysikko Albert Einstein, ei ole tiedossani. 'Energia' on modernin jazzin estetiikan aivan avainkäsite, ja sitä voidaan tarkastella myyttinä siinä mielessä, että se - paitsi että se on pohjimmiltaan yksi C.G. Jungin arkkityyppi - esiintyy modernissa jazzissa myös hyvin suoraviivaisena rakenteellisena ilmiönä, kuten tulen diskurssini loppupuolella esittämään. Jazzin "ajattomuudesta", sen illusorisesta transsendenssista kirjoittaessani (myytti mielekkäästä olemisesta 'tekemisessä', so. alituisesti toistuva "nyt-hetki", joka rajaa pois sekä menneen että tulevan, siis historian) taas olen nähdäkseni Adornon kanssa jokseenkin samoilla linjoilla ajatuksineni. Entä ajatus "mikään peritty ei ole kiistämätöntä"? Tähän vastaan: kyllä ja ei. Kuvaan tulevassa diskurssissani jazzin tiettyä hyvin ambivalenttia luonnetta, uskoa jatkuvaan kehitykseen, jatkuvaan asennetta "eteenpäin". Toisaalta pyrkimykseni on valottaa jazzin tiettyä hyvin konservatiivista perusasennetta, missä "kaikki peritty on pyhää" - ja samalla ymmärtää tämän asenteen antropologinen, myös hahmopsykologinen ja sosiologinen (so. yhteisöllinen) tausta. Tässä mielessä jazzin 'mainstream' todellakin on vielä eräänlaista varhaismodernismia, missä perinteen kieltäminen ei ole luonteeltaan normatiivista. Katkosta traditioon ei ole näköpiirissä, vaan jazzin 'modernikin' perustuu traditioon, menneeseen, yhteisöllisyyteen.

Mielenkiintoista on se, että Adorno näkee nousevan kulttuuriteollisuuden ja sen tavaramuodon, "täysin hallitun maailman", jolle "mikään peritty ei ole kiistämätöntä", ei modernina vaan yhä epämodernimpana, vastakohtana "absoluuttisesti modernille", jolle tavaramuoto vain antaa reaalitytaustan. "Oikea" moderni on Adornolle esteettinen asenne tai ilmaisu, taideteos ja varsinkin sen muotokieli, jolla on kyky vastustaa yhteiskunnallista epämodernia. Vastustaminen ei kuitenkaan tässä ole poliittista luonteeltaan vaan kykyä ilmaista "ei-identtistä", Adornon sanoin "sitä mikä jää hallitun maailman tavoittamattomiin". Adornolle poliittisestikin merkityksellisempää - hänen lähtökohtansa olivat marxilaisuudessa ja ns. Wienin piirin ekspressionismissä - oli tavaramuodolle alistumisen sijasta kehittää autonomisen taideteoksen omaa muotokieltä ja sen mahdollistamaa esteettistä kokemusta. Myöhäiskapitalismin kulttuuriteollisuuden synteettisessä maailmassa ehyt esteettinen kokemus vain ei ole enää mahdollinen; voimme ainoastaan yrittää kokea sitä mitä ei ole mahdollista kokea. Tämä tendenssi on Adornon mukaan esillä edistyneimmissä, "absoluuttisesti moderneissa" teoksissa.²⁴ Ja tällaisista teoksista Adornon aikanaan jazziksi mieltämä musiikki oli epäilemättä mahdollisimman kaukana.

²³ Kotkavirta ja Sironen (1986) s. 18 - 20. (Alkuperäinen Adorno-lähde: Adorno, Theodor (1972): *Ästhetische Theorie*, GS 7, s. 41 - 42)

²⁴ Kotkavirta ja Sironen (1986) s. 19 - 20.

Nyt lopultakin on helppoa todeta, että Adorno kritisoidessaan monissa kirjoituksissaan ankarasti ja suvaitsemattomasti jazzmusiikkia ei koskaan ymmärtänyt sen perimmäistä luonnetta. Poistamalla elitistisesti kokemuksellisuuden 'modernin' estetiikastaan hän samalla sivuutti täysin inhimillisen kulttuurin yhteisöllisyyden, jolle - siis yhteisten kokemusten arsenaalille - jazz nimenomaan perustuu - tämän tulen diskurssissani seikkaperäisesti selittämään. Eikä hän ilmeisesti myöskään koskaan ymmärtänyt sitä, että modernin jazzin "systeemissä" nimenomaan on hänen kaipaamansa "vastustus, joka ilmaisee ei-identtistä" ja lopulta vieläpä hyvin monitahoisena Adornon peräänkuuluttamana rakenteellisena periaatteena. Mahdollisesti jazzista jopa löytyy sellainen taso, joka voi ilmaista "sitä mikä jää hallitun maailman tavoittamattomiin", kielen "takana" olevat "ikiaikaiset kuvat", myytit tms. Hän ei aivan ilmeisesti ollut perillä modernin jazzin tietyistä kehitystendensseistä, eikä hän tajunnut aikaansa siinä mielessä, että muuttuneessa maailmassa esim. jazzmusiikki - "kulttuuriteollisuuden tavaramuodon" ("Teknosysteemi"-luvussa on tästä puhetta tarkemmin) varjosta syntyneenä ja kehittyneenäkin - todellakin voi tyydyttää nykyihmisen ikuisuus-kaipuuta ja hänen kokemuksellisia tarpeitaan. Nämä seikat halusin ottaa esille omana panoksenani paljon harrastettuun Adorno-kritiikkiin.

Walter Benjamin puolestaan ei näe 'modernia' niinkään esteettisenä asenteena kuten Adorno vaan pikemminkin kokemuksellisena tilana tiettyine subjektiivisine ja objektiivisine aspekteineen. Benjaminin lähtökohdat ovat marxilaisuuden lisäksi symbolismissa, mikä seikka käy ilmi mm. hänen ajatuksistaan kielestä, hänen pyrkimyksistään herättää menneisyys nykyisyydestä ja ehkä eräät taiteen näkemyksellisyyttä korostavat seikat hänen ajattelussaan. Jürgen Habermasin tuorein näkemys 'modernista' taas ei Benjaminin tapaan ole niinkään kokemuksellinen, vaan kommunikaatioteoreettiselle elämismaailman käsitteelle pohjaava. Hänelle yhteiskunnallinen 'moderni' tai modernisoituminen ei ole unimaailmaa kuten Benjaminilla eikä negatiivinen totaliteetti kuten Adornolla, vaikka se voi uhatakin elämismaailmaa, vaan luonnollinen historiallinen prosessi, kunhan se vain pysyy uomassaan tunkeutumatta sinne minne se ei kuulu. Esteettinen alue on Habermasille dramaturgiaa, jossa subjekti välittää sosiaaliselle ympäristölle sisäisiä elämyksiään. Toiminnan pätevyys taas punnitaan sisäisten elämysten autenttisuudessa, mikä tässä merkinnee ilmaisun ja merkityksen, muodon ja sisällön ykseyttä. Tässä käsitteistössä taide näyttäytyy institutionalisoituneena dramaturgiana, joka voi onnistuessaan auttaa kansalaisia selvittämään tiettyjä itseilmaisunsa semanttisia merkityksiä. Tällainen terapeutinen ja valistuksellinen näkökulma on Habermasilla mukana myös hänen esteettisen 'modernin' tarkastelussaan. Toisaalta hän erottaa tarkastelussaan 'modernin' ja 'modernismin', joista jälkimmäinen on hänen mielestään korostanut yksipuolisesti muotoa kaataen samalla taiteen ja elämismaailman välistä aitaa vääriin suuntaan ts. taiteeseen eikä elämismaailmaan päin. Mitä sitten olisi Jürgen Habermasin tarkoittama modernin taiteen muotokielen kehitys, joka voisi rikastuttaa elämismaailmaa taideinstituution ulkopuolella - Kotkavirran ja Sironen mukaan Habermas ei ole vastannut tähän tyydyttävästi.²⁵

Minun vastaukseni viimeksi mainittuun kysymykseen on - kuten arvata saattaa - afro-amerikkalainen musiikki sen mitä moninaisimpine ilmentymineen, joista moderni jazz ehkä edustaa kaikkein "korkeinta" formalisoitumisen astetta. Minulle useimmat edellä esitetyt ajatukset 'modernista' ovat tietyllä tapaa tosia; Tai ne tarjoavat erilaisia näkökulmia, joista käsin jazzin 'mainstreamin' merkitystä voi tarkastella. Kokemuksellisuus oli jo edellä esillä. Edelleen näen, että modernin jazzin ilmaisussa subjektiivinen ja objektiivinen aspekti ovat periaatteessa hyvin hienovaraisessa tasapainossa esillä, ja tämä nimenomaan po. musiikin yhteisöllisen piirteen kautta. Ja diskurssini edetessä ja semioot-tisen näkökulman korostuessa kohti tutkielman loppua jazzin monenlaiset symbolit - myös jazzin "kieli" - nousevat hyvin keskeisiksi tarkastelun kohteiksi. Jazzin psyko-

²⁵ Kotkavirta ja Sironen (1986) s. 20 - 23.

analyttisen tarkastelun yhteydessä taas menneisyys/nykyisyys -akseli sen monine ilmentymineen on tarkastelun kohteena. Näkemyksellisiä seikkoja ja ehkä peräti jazzin "näkyluonnetta" sivuan puolestani mm. 'jazzin etiikasta' kirjoittaessani. Habermasin mainitsema kommunikaatio-teoria - paitsi että koko jazzin "systeemi" perustuu yhteistointintaan ja kommunikaatioon - ja erityisesti sen musiikilliset sovellutukset avaavat mielenkiintoisen näkökulman modernin jazzin muodolliseen ambivalenssiin. Myös hänen mainitsemansa sisäisten elämysten viestittäminen, niiden autenttisuus ja jazzin koko terapeuttinen näkökulma ovat tutkielmassani esillä monissa eri yhteyksissä. Ja vaikka henkisten seikkojen "rakenteisiin valumista" onkin tapahtunut, luonnollinen elämämaailma vaikuttaa silti edelleenkin kaikenlaisen afro-amerikkalaisen musiikin ja jazzin taustalla.

Kaiken edellä esitetyn jälkeen on vielä todettava, että ns. postmodernismi ei varsinaisesti kuulu tutkielmani aihepiiriin. Niinpä ainoastaan sivuan muutaman kerran tätä ilmiötä - edes tämän päivän jazzin "teksteistä" minun on vaikeata sitä puhtaana erottaa. Ellei sitten ajatella, että eräät nykyjazzin piirteet, ehkä lausumat sen piirissä, yleinen reflektion lisääntyminen siinä tms. todella viittaavat orastavaan vapautumiseen tietyistä modernille jazzille ominaisista myyteistä. Mutta niin kauan kuin viittaussuhde elämään (so. musiikin affektiivisuus), kiinteä 'minä' (so. identiteetti), muusikon persoonallinen tyyli (so. yhteys menneeseen) ja jazzin tietty perusvakavuus (so. pyrkimys "sanomaan", syvällisyyteen, "tuonpuoleiseen") säilyvät musiikissa, ei jazzin postmodernismista voida puhua termin yleisessä merkityksessä. Ns. "kvootti"(sitaatti)tekniikka - siitä on puhe myöhemmin - tosin kyllä viittaa "aitoon" postmodernismiin jazzissa; Se että jazzmuusikko voi (ehkä pilailumielessä) lainailla melodian pätkiä sieltä täältä ja siis näin viitata hetkellisesti "systeemin" ulkopuolelle - mutta tämä on täysin tilapäistä eikä yleistä. Tietenkin jazzmuusikon "rakkaus rakkaudentunteeseen" so. tiettyyn ilmaisumuotoon voitaisiin tulkita tietyllä tapaa postmodernistisesti. Tällainen muotohan viittaa lisäksi systeemiin, kieleen, jolla on omat sisäiset lakinsa, jossa merkit viittaavat vain toisiin merkkeihin jne. Mutta koska jazzin "kieli" on edelleen niin yhtenäinen, lähes yksi systeemi, missä rajoja ei koskaan ylitetä, ei postmodernismista edelleenkään voida puhua sanan varsinaisessa merkityksessä.

Nyt minusta tuntuu siltä, että edellä esitetty 'modernin' määritelmä implikoi osittain myös 'eksistentiaalistisen'? Suomalaisia jazzmuusikoita tarkasteltaessa olen aina intuitiivisesti kokenut esim. meidän ensimmäisen modernistimme huilisti/tenorisaksofonisti Esa Pethmanin tyylin olevan lähinnä tässä luonnehdittavana olevaa 'eksistentiaalista' tyyliä. Pethmanin soittotyyli sisältää luovaa mielikuvitusta, siinä ei ole ns. varmoja ratkaisuja eikä hyvin harjoiteltuja kliseitä, vaan soitto sisältää koko ajan ennalta arvaamattomia käänteitä - tietyn jännittävän epävarmuustekijän, joka nähdäkseni on 'eksistentiaalistisen' tyylin yksi tärkeä attribuutti.

Vaikka Jean-Paul Sartre ja Martin Heideggeria ja ehkä Albert Camus'ta pidetäänkin varsinaisen eksistentiaalismin tärkeimpinä edustajina, tyydyn tässä yhteydessä viittaamaan ainoastaan tanskalaisen *Sören Kierkegaardin* (1813 - 1855) ajatuksiin 'eksistentiaalisesta', koska Kierkegaardia pidetään yleisesti näiden myöhempien ajattelijoiden tärkeänä taustavaikuttajana. Lähes kaikki hänen pohdiskeluissaan on alunperin lähtökohdiltaan uskonnollista. Mutta nähdäkseni monet *rakenteet*, joille pohdinta perustuu, ovat hyvin yleisiä tai sanoisinko yleisinhimillisiä luonteeltaan, ja siksi niihin on ehkä mahdollista soveltaa myös muita, minun esittämiäni *profuaneja* sisältöjä, jos käsitteen 'kristinusko' tilalle asetetaan esim. käsite 'usko jazzin traditioon'. Kierkegaard kuitenkin itse väistää kysymyksen voiko usko kohdistua johonkin muuhun. Olen poiminut fil.tri. Esa Saarisen esityksestä²⁶ sellaisia Kierkegaardin "teesejä" - hän ei esittänyt mitään oppirakennelmaa, kaukana siitä - joilla voisi olla yhtymäkohtia minun jazzdiskurssiini ja siinä esilletuleviin eksistentiaaliisiin painotuksiin.

²⁶ Saarinen, Esa (1995): *Länsimaisen filosofian historia huipulta huipulle Sokrateesta Marxiin*, 5. painos, WSOY, Juva, s. 322.

Elämä ja oleminen: Kierkegaardilla subjektiivisesti koettu elämä, minun elämäni, oma olemassaoloni, *eksistenssini* on kaiken lähtökohta - filosofinen perustotuus.²⁷ Uskon, että jazz kaikinensa edustaa tavallista enemmän ns. "eksistenttialistista", olemassaolon perusteita ravistelevaa tyyliä musiikissa, koska jazzin yhteys elämään on diskurssissani kaiken aikaa niin korostuneesti esillä.

Äärimmäinen yksilöllisyys: Kierkegaard on kirjoituksissaan äärimmäinen subjektivistinen aina irrationalismin rajoille saakka. "Tulla subjektiiviseksi on se tehtävä joka jokaiselle inhimilliselle olenolle on annettu". Hänelle yksilö ja yksilöllisyys, 'minä', ovat jotakin, joka on aina 'ryhmän' vastakohta. Jopa 'totuus' aina filosofisia pohdiskeluita myöten on Kierkegaardille subjektiivinen asia - vaikka siitä seuraakin objektiivinen epävarmuus.²⁸ Kierkegaardille 'yksityinen' on siis aina ensimmäinen periaate. Ensiksikin modernin jazzin pyrkimys puheenkaltaiseen ilmaisuun - pois runollisesta myyttistä - on eittämättä ilmausta jazzin muodollisesta pyrkimyksestä yksilöllisyyteen. Tutkielmani loppuosassa keskityn mm. tähän aiheeseen. Edelleen Kierkegaardin ajatukset ymmärtääkseni lähenevät C.G.Jungin vastaavia ajatuksia ihmisen individualisaatioprosessista, johon tulen diskurssissani myös viittaamaan, so. jazzissa ilmenevä pyrkimys elinikäiseen itsensä kehittämiseen, jota muodollisella tasolla vastaa pyrkimys oman persoonallisen improvisointityylin löytämiseen. Lisäksi eksistentiaalisesta tyylistä siis pitäisi voida aistia korostuneesti *subjektin läsnäolo*. Jazzissa subjekti/objekti -suhde on sillä tapaa erikoislaatuiseksi esillä moniin muihin taiteisiin verrattuna, koska esineellinen objekti, teos tavaltaan puuttuu heideggerilaisessa mielessä; prosessi on tärkeämpi kuin lopputulos. Tätä yritän diskurssissani selvittää monessakin eri yhteyksissä. Tällöin huomio kiinnittyy suoraan ja korostuneesti subjektiin, tekijään, ihmiseen joka *tekee*. Jazzmusiikin seksuaalisuuteen sitoutunut myytti, jota tarkastelen diskurssissani useissa eri yhteyksissä - paitsi että se viittaa luonnon 'toimintaan' mitä suurimmassa määrin - on myös länsimaisen ihmisen yksilöllisyyden tai yksityisyyden aivan perustekijä, näin ajattelen - niin kauhistuttava kuin tämä ajatus ehkä Kierkegaardille olisikin ollut.

Toiminta: Kierkegaardille filosofia ei ole teoriaa vaan toimintaa, joka iskee oman elämän perusteisiin. Ihminen rakentaa elämällään, toiminnallaan, uskollaan oman subjektiivisen maailmansa.²⁹ Näin Kierkegaardin "filosofia" on pohjimmiltaan toiminnallista filosofiaa, mikä ajatus korostuu useissa filosofisissa ajatustraditioissa. Ajatuksella on mielestäni kantavuutta myös esim. jazzmusiikissa, jossa 'tekeminen' erityisesti korostuu, ihmisen oma tekeminen - tämän tulen myöhemmin osoittamaan.

Heittäytyminen - usko: Esa Saarinen kirjoittaa: "Usko ei ole (Kierkegaardille) kognitiivinen, tietoineksinen suhde johonkin asiantilaan. Usko on fundamentaalinen tila, joka luonnehtii ihmisen suhdetta olemassaoloon, milloin olemassaolo näyttäätyy aidoimmillaan." Lisäksi usko edellyttää hyppyä. Saarinen jatkaa Kierkegaardia tulkiten:

Jos hän ei hyppää, hän ei myöskään usko. Jos hän ei uskalla tai halua hypätä, jos hän vakuuttaa hypyn tarpeettomaksi - hän "tietää" - hän ei myöskään usko. Mutta Kierkegaardin armoston teesi on, että ihmisyyden ilmenee syvimmillään juuri tämän kuilun edessä; hyppy punnitsee olemassaolon.

Ollakseen autenttisesti olemassa, ihmisen on pakko hypätä. Ollakseen autenttisesti subjekti, ihmisen on pakko uskoa, pakko uskoa objektiivisen, ehdottomasti poispyyhkimättömän epävarmuuden edessä. Ihmisyyttä ja autenttista olemassaoloa ei ole ilman mitään näistä - ei ilman uskoa, riskiä, epävarmuutta; ei ilman hyppyä jonka minä suoritan.³⁰

²⁷ Saarinen (1995) s. 310 ja 314.

²⁸ Saarinen (1995) s. 306, 310 ja 320.

²⁹ Saarinen (1995) s. 309.

³⁰ Saarinen (1995) s. 316 - 317.

Usko johonkin tärkeäksi havaittuun siis edellyttää ehdotonta perusteettomuutta, perustelematonta omistautumista asialle johon uskoo. Tällaista elämää Kierkegaard siis nimittää eksistentialiseksi. Jos tiedän, minun ei tarvitse enää uskoa, eikä valintani siis ole enää aidossa mielessä eksistentialinen, olemassaoloani kouraiseva. On löydettävä idea, ajatus elämälleen, jonka puolesta on valmis mihin tahansa. Esitän tutkielmani loppupuolella jazzelokuvista poimimiani immanentteja sovellutuksia tästä ehdottomasta ajatuksesta, "hypystä" so. heittäytymisestä vain musiikkiin. Kierkegaard on "osallistuva filosofi" siinä mielessä, että hän haluaa ihmisen muuttuvan. Kierkegaardin esittämät kolme olemisen tasoa, perusasennetta olemassaoloon, *esteettinen*, *eettinen* ja *uskonnollinen* oleminen, joista viimeksi mainitun Kierkegaard asettaa etusijalle tässä käsiteltävänä olevassa "kokonaismerkityksessä"³¹, ovat löydettävissä jazzmusiikistakin: Jazzin kaikkein tunnetuin kehityskertomus, johon tulen useita kertoja viittaamaan, tapahtui tenorisaksofonisti John Coltranen muusikonurassa ja kehityksessä. Jazzin "etiikasta" siis on poimittavissa tämä sama henkisen kehityksen rakenne, ja Coltranen tapauksessa lopputuloskin on sama, ei-profaani luonteeltaan.

Pysyvä epävarmuus kaikesta: Kierkegaardille uskoa ei ole ilman täydellistä epävarmuutta, sen tulee yhdistyä objektiiviseen epävarmuuteen. Objektiivinen totuus tosin on olemassa, mutta se on merkityksetön: Saarisen mukaan "vain riskialtis, objektiivisesti epävarma taso on eksistentialisesti merkitsevä", sillä Kierkegaardin mukaan "ilman riskiä ei ole uskoa".³² Voidaan ajatella, että keikka-, tanssi-, jopa jazzmuusikon 'eksistentialistinen' tyyli syntyy aluksi jo pelkistä elämänolosuhteista: epämukavat työolosuhteet, työn epäsäännöllisyys, taloudellinen epävarmuus toimeentulosta jne. Mutta lisäksi katson, että jazzissa tämä ns. objektiivinen epävarmuus ilmenee jopa muodollisena, systeemisena epävarmuutena kaikesta - jazz voidaan aina ajatella ilta toisensa jälkeen kuin "avoimeksi tilanteeksi", pohjattomaksi mahdollisuuksien kentäksi. Näin laajasti ottaen koko musiikki, tyyli, kaikki toiminta jazzin alalla voi siis pohjimmiltaan olla eksistenssi- (olemassaolon) kysymyksen ilmentymää.

Valinta ja sen toistuminen: Uskoon liittyvä objektiivinen epävarmuus puolestaan yhdistyy Kierkegaardilla vaatimukseen omakohtaisesta valinnasta. Saarisen Kierkegaard-tulkinnan mukaan "usko edellyttää subjektin oman, sisäisen henkilökohtaisen teon; se edellyttää häneltä päätöksen - eikä sillä päätöksellä voi olla mitään tukea hänen itsensä ulkopuolella." Ja valintojensa edessä ihminen on aina kauhistuttavan yksin. Valinnan, kaiken suunta on siis sisältä ulos. Saarinen kirjoittaa edelleen: "Ja valinnan on toistuttava. Nimenomaan koska olemassaolo eteenpäin on aina radikaalisti auki, sama tilanne toistuu koko ajan. 'Koko elämä on toistoa'; 'toisto on muistamista eteenpäin'; 'toistoon sisältyy elämän aitous ja todellisuus', Kierkegaard kirjoittaa, ja kirjan nimi on Toisto. Valinta ja usko voi vain toistua, hyppy toistua koko ajan."³³ Pohdiskelen eri yhteyksissä yleiseltä kannalta erityisesti intensiivisen musiikin harjoittamisen yhteydessä esiintyviä valintoja ja niiden vaikuttimia. Esiintyvä jazzmuusikko tietenkin valitsee illasta toiseen 'kohtalonsa' esittää koko eksistenssinsä asiasta enemmän tai vähemmän kiinnostuneelle yleisölle - samat kaavat toistuvat. Mutta myös muodollisessa mielessä paljon toistuu: jazzin kaikilla tasoilla esiintyvä toisto-periaate on yksi diskurssini hyvin keskeinen tema. Ja Kierkegaardilta saan riittävät perustelut myös *merkitysten* toistumiselle: Jo puhtaasti loogisestikin ajatellen 'merkityksen' on toistuttava ettei se jäisi satunnaiseksi - ja siis merkityksettömäksi. Kaikessa merkityksellisessä on siis aina myös jotakin myyttistä mukana.

Paradoksi: Kierkegaardin uskonnollisen ajattelun avainsisältö tiivistyy siihen *paradoksiin*, joka sisältyy ikuisuuden ja ajallisuuden toisilleen sovittamattomasti ristiriitaiten kategorioiden leikkautuessa toisiinsa sinä "hetkenä", jolloin Jumala tuli Jeesuksen

³¹ Saarinen (1995) s. 322 - 325.

³² Saarinen (1995) s. 316 ja 320 - 321.

³³ Saarinen (1995) s. 317 - 318.

hahmossa ihmiseksi. Uskomisen tähän "hetkeen", absoluuttiseen paradoksiin, absurdiin kirkastaa lopultakin uskon uskona. Mutta Kierkegaard ei liitä itseään uskonsa välityksellä ikuisuuteen, vaan ajallisen/inhimillisen ja ikuisen/jumalallisen välillä on aina ylittämätön katkos.³⁴ Sen sijaan (jazz)musiikissa tätä "katkosta" ei välttämättä ole. Pohdiskelen jatkossa tätä ajatusta, liittymistä ikuisuuteen moneltakin eri näkökannalta, mm. länsi-afrikkalaisen luonnonuskonnon, (jazz)musiikin transsendenssin ja siinä esiintyvän paradoksaalisen piirteen, sekä jazzin myyttien ja sen etiikan näkökulmasta; Myös jazzissa (ja ehkä monenlaisessa muussakin musiikissa) tämä hic et nun on tosin vain profaanissa muodossaan - mutta yhtäkaikki "uskon kirkastavana" paradoksaalisena ilmiönä. Mutta myös musiikin "kirkastavana": Sillä jopa musiikin rakenteissa olen erottavinani tämän paradoksin, "joka sisältyy ikuisuuden ja ajallisuuden toisilleen sovittamattomasti ristiriitaisten kategorioiden leikkautuessa toisiinsa", missä "ikuisuus" kätkeytyy musiikin paradigmaattiseen aspektiin ja "ajallisuus" sen syntagmaattiseen.

Muodon korostaminen sisällön kustannuksella: Saarisen mukaan Kierkegaard panostaa kaiken uskon tapaan ja samalla imee tyhjiin uskon "sisällön". Samalla Kierkegaard erittelee objektiivisen ja subjektiivisen tiedon luonnetta seuraavaan tapaan: "Objektiivinen painotus koskee vain sitä mitä sanotaan, subjektiivinen painotus sitä miten sanotaan". "Vain subjektiivisuudessa on päätöstä, objektiivisuuden etsiminen olisi virhe. Juuri äärettömän intohimo on ratkaiseva tekijä eikä sen sisältö, sillä sen sisältö on täsmälleen se itse". Saarisen mukaan Kierkegaardin usko-käsitystä - "sen eksistentiaalisesti syvimmällä tasolla - luonnehtii tapa jolla uskon, ei se mitä uskon."³⁵ Tämä on mielestäni semiotiikan kannalta hyvin mielenkiintoinen näkökulma, joka ehkä vie tarkastelun ns. eksistentiaalisemiottiikan keskeisiin kysymyksiin. Jazzissa kaikkien sen muotojen (jopa elämän-) korostaminen on keskeistä - seikka joka nimenomaan saattaisi lähentää jazzia eksistentiaalisemiottiikkaan.

'Irrationaalisen' korostaminen: Kierkegaard on anti-abstraktionisti: hänelle totuus jonka (käsitteellinen) abstraktio tavoittaa ei voi olla koettu, eletty ja tunnettu totuus. Saarisen Kierkegaard-tulkinnan mukaan abstrakti ajattelu ei tavoita olemassaoloa muutoin kuin jälkikäteen; viisautta siis tulee jälkikäteen mutta toisaalta olemassaolo tunkee eteenpäin. Kierkegaardin mukaan "on kyllä totta, kuten filosofia sanoo, että elämä täytyy ymmärtää jälkikäteen. Mutta tällöin unohdetaan toinen periaate, jonka mukaan elämä täytyy elää eteenpäin". Näin hän tulee myös ennakoineeksi sitä luonnontieteellisen maailmankuvan kritiikkiä, jonka tällä vuosisadalla ovat mm. Heidegger, Husserl ja Sartre esittäneet.³⁶ Riistääkö ajatus siis todellisuudelta olemassaolon? Ajatushan aina rajaa, sulkee, lopettaa jotakin...? Voiko jopa taiteellinen käsitteellistäminen (so. estetiikka) toimia näin ja olla siten 'eksistentiaalisen', käsiteltäväksi tulevan jazzin "sanattoman estetiikkani" vastainen? Onko "absoluuttisessa taiteessa" näin ajatellen jotakin vääristynyttä? Pitäisikö taide jättää "silleen" vain koettavaksi ja elettavaksi? Ajatus on pohtimisen arvoinen - eikä vastaus välttämättä ole käden ulottuvilla. Ymmärtääkseni mm. Martin Heidegger kehitteli tätä ajatusta luonnostellessaan mielessään eräänlaisen "estetiikan lopun", johon tulen diskurssissani lyhyesti viittaamaan: "tärkeintä on, että jazzsoolo on soitettu..."? Edelleen pohdinnan alaiseksi diskurssissani tulee, voidaanko (musiikillinen) todellisuus selittää käsitteellisesti tyhjentävästi esim. kielen, matematiikan, logiikan avulla. Vai onko esim. "elämän energioiden" symbolisen vastineen (musiikin harmonian) eleellisessä indeksaalisuudessa jotakin sellaista, joka ei taivu kielelliseen formaattiin tai matemaattiseen kaavaan? Alkaako todellinen musiikki vasta kielen "takaa"?

Kehittelen Kierkegaardia seuraavaan tapaan: Ymmärtääkseni käsitteet 'toiminta', 'usko', 'epävarmuus', 'valinta', 'paradoksi' ja 'irrationaalisuus' kietoutuvat eräällä tapaa systeeminvastaiseksi eksistentiaalisiksi "systeemiksi" siten, että ensiksikin 'toiminta' tulee

³⁴ Saarinen (1995) s. 318 - 319.

³⁵ Saarinen (1995) s. 321 - 322.

³⁶ Saarinen (1995) s. 311 - 312 ja 315.

aina ennen 'teoriaa' (näinhän jazzkin on syntynyt ja aina kehittynyt, aluksi reflektioimattomista käytännöistä). 'Toimintaa' taas siivittää perusteeton, 'irrationaalinen' 'usko' (so. taiteessa 'ihmetys') aina 'paradoksaalisuuteen' saakka 'valitsemaani' asiaan. En voi ihmetellä (tai uskoa) jos tiedän kaiken jo valmiiksi, todettiin edellä. Voidaan ajatella - Kierkegaardin hengessä - että kieli, kaiken mieltäminen ja käsittäminen joksikin, käsitteellistäminen rajaa ja rajoittaa "todellisuutta sinänsä" ja näin riistää siltä sen syvimmän merkityksen³⁷. Ja myös taiteellinen käsitteellistäminen ja abstrahointi eristää itse taiteen siitä todellisuudesta josta se kuitenkin on eittämättä syntynyt. Näin ajatellen jazzin koko luonnolliseen elämään viittaava suhdeverkosto voitaisiin ehkä jatkossa nähdä arvokkaana asiana eikä halpahintaisena todellisuuden "koukussa" olemisena tms. Ajatus 'ihmetyksestä' - se on minun "estetiikkani" aivan avainkäsite - nimittäin sisältää piilevän ajatuksen toisenlaisesta rajasta, jonka "tuolla puolen" on perustelematon "ihmetyksen transsendenssi". Siinä missä todellinen usko alkaa rajaamatta "kielen ja perustelujen takana", missä "puhdas henki alkaa puhua", siinä myös todellinen musiikki alkaa siellä missä kieli, logiikka ja käsitteellistäminen päättyvät, ja puhtaat ideat alkavat puhua" taustanaan itse "todellisuuden kieli". Tutkielmani loppupuolella esitän tästä sinänsä melko lennokkaasta ajatuksesta puhtaasti musiikillisen (semioottisen) tulkintani, niinkuin katson sen jazz-musiikin "systeemissä" ilmenevän.

Systeeminvastaisuus: Sören Kierkegaard on koko kirjallisessa tuotannossaan yleisesti ottaen äärimmäisen epäakateeminen, epäsystemaattinen ja arvaamaton. Ja myös omassa elämässään hän vältti kaikenlaisia järjestelmällisiä suhteita muuhun maailmaan, Esa Saarinen kirjoittaa tulkiten Kierkegaardia ja hänen ajatteluaan edelleen seuraavaan tapaan: "Mikään kokonaisuuden näkökulma ei ole mahdollinen, ei mikään abstrakti, yleinen, teoreettisesti kaikille yhdessä mitoitettu - silloin kun tarkasteltavana on viime kädessä merkitsevin asia, minä itse, subjekti, yksilö. Yksilö ei mahdu mihinkään järjestelmään." Saarinen jatkaa (suluissa oleva huomautus minun):

Jokainen kaikenkattava ajatusjärjestelmä lähtee lopputuloksesta (jopa kielelliseen tai matemaattiseen malliin perustuva semiotiikka tähän saakka); sen finaliteetti sulkee pois olemassaolon olennaisen avoimuuden. Järjestelmä voi tavoittaa ainoastaan jo eletyn ja koetun, valmiiksi lukitun olemassaolon; se voi koskea vain mennyttä. Mutta olemassaoleva yksilö ei ole menneessä - hän kohtaa tässä nykyisyyden - juuri nyt - tulevaisuus syöksyy koko ajan häntä kohden ja olemassaolo koostuu siitä. "Olemassaoleva yksilö on oma itsensä tulemisen tilassa"; "olemassaolossa avainsana on aina eteenpäin".³⁸

Niin, koen intuitiivisesti, että jazzmusiikin (niinkuin elämänkin) perushenki on tietyllä muodollisella tasolla hyvin kierkegaardilainen: Jazz on periaatteessa aina avoimessa tulemisen tilassa ja sen "systeemi" viittaa eteenpäin "tästä ja nyt"; Paitsi että koko jazzin perusolemuksen taustalla piilee tietty protestihenki, vallitsevan järjestelmän vastaisuus, mitä diskurssissani luonnehdin pian. Toisaalta kirjoitan teoriaa jazzin "aukottomasta systeemistä" - miten aukoton tämä systeemi on, se jää nähtäväksi.

Todettakoon vielä epäselvyyksien välttämiseksi, että jazzmusiikki edelleen - huolimatta monista ehkä kriittisiksi tulkittavista huomioista, joita tulen esittämään - on mielimusiiikkiani. En pidä itseäni petturina, vaan uskon, että olemalla rehellinen itselleni edistän sittenkin parhaiten "jazzin asiaa", mikä se sitten onkin; Jazz ei muutu yhtään sen "hienommaksi" vaikka sen juurista vaiettaisiinkin. Näen diskurssini pikemminkin *luonnoksena jazzin periaatteelliseksi tarkastelutavaksi* kuin perinteisenä musiikin, improvisaation tms. analyysinä: olen siis halunnut nostattaa esiin eräitä mielestäni olennaisia (jazz)musiikkiin liittyviä kysymyksiä. Tällaisen diskurssin rakentaminen on minun tapani

³⁷ Tähän sisältyy tietenkin se piilevä ajatus, että todellisuus on jotakin enemmän kuin vain se mitä ympärillämme kuulemme, näemme ja koemme jokapäiväisissä askareissamme. Mielestäni esim. aistien rajallisuudesta on kuitenkin jo riittävästi todisteita.

³⁸ Saarinen (1995) s. 312 ja 315.

- tai yksi niistä - puuhastella minulle läheisen aiheen parissa. Kuva on tietenkin subjektiivinen - epäilemättä joku toinen olisi kirjoittanut samasta aiheesta hyvin erilaisen tutkielman. Edelleen voidaan kysyä, liittyykö luonnostelemani tarkastelutapa vain (jazz)musiikkiin, vai voidaananko katsoa, että se on sovellettavissa kaikenlaiseen intensiiviseen (musiikki)kokemukseen; vastaukseni on: kyllä voidaan soveltaa kaikenlaiseen muuhunkin (musiikki)toimintaan tyyleistä ja traditioista riippumatta.

Tähän ajatukseen haen tukea musiikintutkija Jeff Titonilta, jonka mukaan "Hyvä lähtökohta musiikin tutkimiselle on tutkijan omassa kokemuksessa musiikista: *knowing people - making music*." Titonin mukaan "tärkeät kysymykset ovat jollakin tavalla tekemisissä musiikin kokemuksen kanssa. Millaisista lähtökohdista erilaiset ihmiset tekevät musiikkia? Mitkä tekijät selittävät musiikin kokemusta?" Tieteellisessä tutkimuksessa Titon on valmis siirtymään luokittelevasta, malleja rakentavasta tutkimuksesta yhä enemmän tulkinnan tielle. Hän korostaa vahvasti narratiivisuuden roolia etnomusikologisen tutkimuksen kirjoittamisessa: "Ihminen kertoo luonnostaan tarinoita. Ne ovat vain niin jokapäiväisiä, ettemme enää itsekään huomaa sitä. Minusta etnomusikologit voisivat purkaa kenttätöidensä tuloksia entistä enemmän kertomusten muotoon." ... "Tämä synnyttää tiettyjä ongelmia, mutta myös avaa valtavia mahdollisuuksia." Yksi suurimmista ongelmista on tietenkin luotettavuus: jos tiede kertoo kertomuksia, mihin rationaalinen länsimainen ihminen enää voi uskoa. Titonin mielestä tutkijan kertomuksen uskottavuuden punnitseminen pitää luottaa lukijan harteille. "On hyväksyttävä se, että on olemassa erilaisia versioita todellisuudesta. Siitähän elämässä joka tapauksessa on kyse."³⁹ Näihin Titonin ajatuksiin minun on ollut omassa työssäni helppo samastua. Ymmärtäväisen lukijan tulisikin nyt oman henkilökohtaisen minänsä kautta punnita esittämiäni seikkoja musiikista ja sen perimmäisestä luonteesta.

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

Siinä missä klassisen musiikkitieteen harjoittajaa usein motivoi enemmän tai vähemmän tiedostettu tarve todistella tutkimuskohteensa erinomaisuutta ja ainutkertaisuutta, etnomusikologi pyrkii ainakin periaatteessa pikemminkin hahmottamaan tietystä ympäristössä luodun musiikin yleisempiä piirteitä sekä niiden kautta tuon musiikin tuotantoa ja vastaanottoa ohjaavia tekijöitä. Mutta tutkija ei voi tätä prosessia ymmärtää, ellei hän ainakin jollakin tasolla kykene arvostamaan tuota musiikkia. Tutkijan ei siis hyödytä teeskennellä yltävänsä täyteen objektiivisuuteen. Subjektiivisuus ei ole mikään tieteellinen pahe, vaan olennainen osa tutkimusprosessia. Objektiivisuus voidaan maksimoida vain ottamalla tämä huomioon.⁴⁰

1.2 Yleistä fenomenologisesta metodista

Ensin lyhyt yleiskatsaus fenomenologian traditioon sen tärkeimpien klassikkojen valossa siinä hengessä kuin esim. Prof. Lauri Olavi Routila on asian esittänyt⁴¹. Analyyttisen filosofian ja uusmarxilaisuuden ohella fenomenologinen filosofia on yksi kolmesta vuosisatamme filosofisesta pääsuuntauksesta. Fenomenologian perustaja on saksalainen Edmund Husserl (1859 - 1938), jonka työn pohjalta hänen oppilaansa myöhemmin kehittivät eksistentiaalismiä kutsutun filosofisen suuntauksen, jota nykyisin voidaan pitää yhtenä fenomenologian erityisluonteena. Husserlin ympärille muodostui fenomenologinen koulukunta, jonka piiristä kuitenkin versoi monissa tärkeissä kysymyksissä toisistaan huomattavastikin

³⁹ Kotirinta, Pirkko (1993): "Eläytyminen on hyvä lähtökohta musiikintutkimukselle", *Helsingin Sanomat* 4.4.1993.

⁴⁰ Bacon, Henry (1993a): "Taiteen tutkimuksella on kaksi päätä - Yleinen musiikkitiede ja etnomusikologia eivät sulje toisiaan pois vaan suorastaan vaativat toisiaan", *Rondo* 4/93, Helsinki.

⁴¹ Esitykseni perustuu pääosin seuraavaan lähteeseen: Routila, Lauri Olavi (1986): *Miten teen tiedettä taiteesta, johdatusta taiteentutkimukseen ja taiteen teoriaan*, Clarion, Keuruu, s. 23 - 24.

poikkeavia käsityksiä. Eräät merkittävät teoriat ovat syntyneet jopa Husserl-kriitistä.

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

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

Pyrkimys yksinkertaistamiseen ja pelkistämiseen on läheisessä yhteydessä itse filosofisen järjestelmän ajatukseen. Siten fenomenologian ohje, että asiat on nähtävä sellaisina kuin ne ovat, on eräässä mielessä systematiikan vastainen. ... Myöhemmän kehityksen valossa voimme luonnehtia Brentanon ja Husserlin fenomenologista metodia sen menettelytavan edeltäjäksi, jota nykyisin sanoisimme loogiseksi analyysiksi.⁴²

Esa Saarisen mukaan fenomenologia on oppia tietoisuuden eri toimintojen merkitysrakenteesta; analyttisen filosofian kielellisiä merkitysrakenteita koskeva tutkimus on fenomenologian eräänlainen erikoistapaus. Analyttinen filosofia on painottanut niitä merkityssisältöisiä toimintoja, jotka ovat kielellisiä. Fenomenologian tutkimuskohteena ovat taas olleet kaikki intentionaaliset (merkityssisältöiset) aktit. Siten intentionaalisuuden käsite, josta myöhemmin on puhe, toimii tärkeänä siltana fenomenologian ja analyttisen filosofian välillä.⁴³

Fenomenologian perusajatus on *reduktio*, jolla tarkoitetaan jokin komplisoidun asiantilan palauttamista yksinkertaisiin osiin, jotka *konstituovat* eli muodostavat komplisoidun asiantilan. Tutkittava asiantila palautetaan siihen itseensä sellaisena kuin se todella ilmenee tai näyttäytyy tutkijalle. Ei kuitenkaan niinkuin loogisessa atomismissa, jonka mukaan kokonaisuus on "osiensa summa", vaan eliminoimalla kohteesta kaikki, mikä ei kuulu siihen itseensä. Voidaan nimittäin olettaa, että kohteeseen saattaa sisältyä sellaista, joka ei varsinaisesti kuulu siihen, mutta jonka tarkastelija syystä tai toisesta on tottunut siihen yhdistämään⁴⁴. Tästä subjektiivisesta epäluotettavuudesta fenomenologia pyrkii eroon menetelmällisesti varmennetulla, "puhtaalla" havainnolla. Havaintomme ei

⁴² von Wright, Georg Henrik (1970): Tilanne filosofiassa, teoksessa *Filosofian tila ja tulevaisuus* (toim. Jaakko Hintikka ja Lauri Routila), Weilin&Göös, Tapiola, s. 13 - 14. Husserlin fenomenologian pääkohdat tulevat esille hyvin keskitetyssä muodossa esim. teoksessa Husserl, Edmund (1995): *Fenomenologian idea, viisi luentoa*, suomennos Juha Himanka, Janita Hämäläinen ja Hannu Sivenius, Loki-kirjat, Helsinki.

⁴³ Saarinen, Esa (1986): Vuosisatamme filosofia, WSOY, Juva, s. 116.

⁴⁴ Otan aiheeseeni liittyvän karkean esimerkin: Vaikkapa 1940-luvun New Yorkissa useimmat eturivin jazzmuusikoista käyttivät alkoholin lisäksi runsaasti huumeita. Nuorten muusikkojen keskuudessa syntyi itsepintainen käsitys, jonka mukaan hyvän soittotaidon salaisuus piili juuri herooinissa ym. Näin jazz ja huumeet joutuivat pitkäksi aikaa ei-välttämättömään yhteyteen toistensa kanssa.

nimittäin ole mekaaninen, passiivinen tapahtuma vaan aktiivinen, päätelmänomainen *akti*, jossa voi myös harjaantua. Muisti ja odotus ovat tässä keskeiset tekijät.

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

Olenainen ajatus Husserlilla on *sulkeistaminen*, tutkimuskohteen osien eliminoiminen, mikä ei tarkoita sitä että ne kokonaan jätettäisiin vaille huomiota. Sulkeistettu aines vain siirretään syrjään tilapäisesti, kunnes tutkija on saanut varman otteen fenomeenista. Tällöin tutkija voi siirtää huomionsa sulkeistamaansa ainekseen ja mahdollisesti soveltaa siihen edelleen fenomenologista menetelmää⁴⁵. Tutkimusintressi puolestaan sanelee, mitkä seikat on otettava huomioon ja mitkä sulkeistettava - tässä mielessä fenomenologisen reflektion subjekti ei ymmärtääkseni koskaan voi olla ns. "puolueeton päättökatoja", vaikka tämä onkin pyrkimys⁴⁶. Sulkeistavaa eliminointia Husserl nimitti epookiksi (epokhe, epoch); termi periytyy antiikin skeptikoilta tarkoittaen mielipiteen ilmaisusta pidättäytymistä, esimerkiksi mitä tulee jonkin asian tai ilmiön *reaaliseen olemassaoloon*.

Puhtaasti deskriptiivistä, fenomeeneja kuvailevaa menetelmää Husserl täydensi ns. *eideettisellä reduktiolla*. Negatiivisen epookin jälkeen - sehän pyrkii pääasiassa kieltämään - tämä positiivinen käänne pyrki havaintokohteen *eidoksen* eli olemuksen (Wesen) teoreettiseen kuvaukseen sekä samalla tunkeutumaan tajunnan *rakenteeseen*. "Olemuksen katselussa" (Wesensschau) tutkija varioi fenomeenia, kuvittelee sen mahdollisimman monissa erilaisissa ilmenemismuodoissa. Eidos eli olemus on se, joka säilyy kaikissa variaatioissa. Tällaista välitöntä havainnointia ja samanaikaista rationaalista kuvittelua nimitetään *ideovaksi abstraktioksi* (ideierende Abstraktion). *Fiktio* eli kuvitelma sai näin metodista kantavuutta.

Fenomenologia on *olemustiedettä*: tutkimuskohteen tosiasiallinen olemassaolo ei ole ainoastaan sivuseikka, vaan se kuuluu sulkeistettavien seikkojen joukkoon. On periaatteessa yhdentekevää, onko välittömässä havainnossa tarkasteltava asiantila todellisudessa olemassa vai ei⁴⁷. Eidoksen tai struktuurin kuvaus ei edellytä fenomenologiassa asiantilan tosiasiallista olemassaoloa päinvastoin kuin empirismissä, jonka lähtökohta ovat aina tosiasiat, ja tutkimus koskee aina jotakin sellaista, joka on tosiasiallisesti olemassa. Muutoin objektiivisuus - ainakin aluksi - ja *välitön havainto* ovat hyveitä molemmissa menetelmissä. Tässä on nyt fenomenologian näkökulmasta esillä aivan

⁴⁵ Jatkan edellä aloittamaani esimerkkiä: Ilmiö (huumeiden ja alkoholin runsas käyttö ym.) oli todellakin niin yleinen, ettei sitä voi sivuuttaa huomiotta. Palaan myöhemmin ilmiön "eidokseen" yrittäen löytää sille luontevia selityksiä.

⁴⁶ Ehkä diskurssini tietty yleisesityksellinen sävy pohjimmiltaan johtuu eräänlaisesta "pedagogisesta intressistä", josta en ole päässyt eroon.

⁴⁷ Esimerkki: tenorisaksofonisti Lester Youngin kerrotaan improvisoidessaan ajatelleen merkitsevästi improvisaationsa pohjana olevan sävelmän sanoja; Fenomenologian kannalta on itse asiassa samantekevää, oliko näin. Hän olisi joka tapauksessa voinut tehdä näin, ja sillä olisi voinut olla vaikutusta improvisaation kulkuun.

erityinen perustelu sille, miksi en ole kytkenyt diskurssiani mihinkään tiettyyn rajattuun aineistoon. Jos olisin tehnyt näin, se olisi tavallaan vienyt pohjan koko tutkimusotteeltani.

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

Seuraavaksi Husserl kehitti ns. transsendentaalisen fenomenologian, jonka menetelmänä oli *transsendentaalinen reduktio*. Myöhemmin hän luonnosteli vielä ns. absoluuttisen fenomenologian, joka tutkii tajunnan eli "minän" (ego) olemuksellisia piirteitä. Transsendentaalisessa fenomenologiassa Husserl redusoi olemukset (eidokset) niitä vastaaviin tajuntaan akteihin. Husserl kehitti ajatusta tajunnan *intentionaalisuudesta*: sen mukaan tajunta on aina *tarkoittaen suuntautunut* johonkin. Käsite pohjaa Husserlin opettajan Franz Brentanon (1838 - 1907) alunperin esittämiin ajatuksiin. Tajunnan intentionaaliset aktit konstituivat eli rakentavat tajunnan kohteet. Akti antaa tajunnan kohteelle tietyn merkityksen eli mielen (Sinn). Nyt on erotettavissa toisistaan "esine, jota tarkoitan" ja "esine, niinkuin sitä tarkoitan"; Jo tässä on esillä klassinen jako "mikä"-tietoon ja "miten"-tietoon, jonka myös semiotiikka on sittemmin problematisoinut. Esine saa eri merkityksiä tajunnan intentionaalisilta akteilta sen mukaan, miten tajuntamme intentoi eli tarkoittaa sitä⁴⁸. Tätä ajatustapaa voidaan pitää dramaattisena käänteenä *subjektivismiin* ja itse asiassa hyvin lähelle idealismia, jonka mukaan ulkoinen maailma ei määrää tajuntaamme vaan tajuntamme ulkoista maailmaa. Husserl kiisti idealismin korostaen fenomenologian olemuksia ja merkityksiä tutkivaa puolta.

Kaikenkaikkiaan tämä subjektivistinen käänne kuitenkin merkitsi uutta avausta ihmistä ja inhimillistä kulttuuria tutkivissa tieteissä: Ihmisen eksistenssi, hänen intentionaalisuutensa ja inhimilliset merkityksensä, joita hän asettaa, saattoivat nyt nousta keskeisiksi tutkimuksen kohteiksi ja subjektiviiset tulkinnat mahdolliseksi. Husserlin myöhäisfilosofian punaisena "lankana" on se oivallus, että kaikki tieto nojaa tietyissä mielessä *esiteoreettiseen* kokemukseen. Tätä esiteoreettisen kokemuksen maailmaa hän kutsuu *elämismaailmaksi* (Lebenswelt). Husserlin oppilas Martin Heidegger (1889 - 1976) liitti hermeneuttisessa fenomenologiassaan fenomenologian piiriin ymmärtämistä ja tulkitemistä koskevat aiheet. Heideggerin mukaan *elämismaailmamme* on "mahdollisuuksien pelitila", jonka ihminen luo tulkinnoillaan. *Hermeneuttinen reduktio* edellyttää asiantilan palauttamista johonkin maailmantulkintaan, johonkin "pelitilaan". Kohde muuttuu näin relatiiviseksi pelitilan suhteen: yhdellä ja samalla asiantilalla voi olla useita mahdollisia täsmällisiä kuvauksia⁴⁹. Tähän vielä Heideggeria lainatakseni - tämä on Arto Haapalan tulkintaa aiheesta: "Elämismaailman kannalta ei ole olennaista se, mitä todella on olemassa, vaan se mihin asioihin ihmiset uskovat ja mitä he arvostavat. Uskomusten ja arvostusten perusteella ihmiset joka tapauksessa toimivat ja niiden kautta määrittäytyy se todellisuus, jossa he elävät. 'Maailman perustaminen' tarkoittaa Heideggerilla sitä, että jokin asia on jossakin yhteisössä niin keskeisessä asemassa, että siihen suhteutetaan monet muut asiat." Kaikella taiteella näyttää siis olevan paljon syvempi tarkoitus kuin

⁴⁸ Esimerkiksi kuuntelen jonkin klassisen sävellyksen levytystä. Toisinaan se tempaa minut mukaansa, ja eläydyn jokaiseen säveleen ja nyanssiin niinkuin itse soittaisin - tässä en nyt tarkoita mitään "puberteettista haaveilua" tms. Jonakin toisena kuuntelukertana kokemani teoksen jähmeä muuttumattomuus, havaitsemani suhteellisen pitkälle viety ennaltamääräytyneisyyden idea tunnelman, muodon, sävelten, agogiikan ja dynamiikan, nyanssien suhteen tekee minut hieman apeaksi ja surulliseksi: Tätäkö on luova ja kehittyvä musiikkikulttuuri, vai olenko museossa, jossa on paljon vanhoja esineitä, joista ei kuitenkaan tiedetä, miten ne toimivat? Muistiini palaa jokin kuulemani musiikkien verinen kiistely niistä tai näistä tulkinnallisista detajeista jne.

⁴⁹ Analogia myöhemmin luonnosteltavaan *elämismaailman symboliseen vastineeseen* so. musiikkimaailmaan: Näin on laita myös esim. pienen melodianpätkän suhteen; sekin edellyttää tiettyä "pelitilaa", taustaa tullakseen oikein tulkituksi. Ja edelleen sama melodia voi saada erilaisia tulkintoja taustastaan riippuen, kuten myöhemmin todetaan.

yleensä tajutaankaan: taide - ainakin ns. "suuri taide" - strukturoi todellisuutta, jossa elämme. Taide ei ole todellisuudesta irrallaan estetiikkaa ja mielihyvän kokemuksia, vaan itse asiassa paljon enemmän. Taideteos, taiteellinen toiminta perustaa maailman: se asettaa tietyille yhteisölle - ja sitä kautta myös yksilölle - merkityksellisen kokonaisuuden josta asiat saavat tarkoituksensa, ja myös ylläpitää sitä. Näin "teoksissa tapahtuu totuus", ja tämän vuoksi elämme maailmassa, jossa asioilla on merkitystä.⁵⁰

Pari selvennystä on nyt paikallaan. En ensiksikään kirjoita "klassista" fenomenologiaa siinä mielessä, että hylkäisin diskurssissani muut tieteelliset traditiot, teoriat ja ajattelutavat ja loisin puhtaasti "oman maailmani" tms. Enkä myöskään missään vaiheessa sovelta diskurssiini fenomenologista "apparaattia" mekaanisesti, vaikka teenkin diskurssissani monenlaisia "reduktioita" pyrkiessäni palauttamaan monia jazzin ilmiöitä yksinkertaisiin peruseräiteisiin. Pikemminkin näen oman fenomenologiani eräänlaisena perusasenteena, näkökulmana, joka ei suuresti muutu työn kuluessa. Mielestäni tämä näkökulman valinta johtuu tutkimuskohteesta itsestään, sen perusluonteesta. *Esiymmärryksen*, mukaan nimittäin *sisältönsä* puolesta jazzimprovisaatio - kaikesta kaavamaisesta ennaltamääräytyneisyydestään huolimatta - sisältää aina tietyn avoimuuden, ainakin periaatteellisen *muutoksen* mahdollisuuden - viittaa siihen mitä edellä kirjoitin '*modernin*' käsitteestä. "Asiat voidaan aina sanoa myös toisin", on *jazzin perushenki*. Eero Tarasti on pohtinut improvisaation luonetta - eräänlaista jazzin sisäisen tiedon mahdollisuutta - samantapaisia kysymyksiä asettaen: onko joltakin annetulta perustalta lähtevä improvisaatio esim. deduktiota, induktiota vai ehkä abduktiota? Tarastin mukaan aukoton *deduktiivinen päättely*, kun säännöt tunnetaan, tuottaa tietenkin aina "oikeita" tuloksia, jotka valitettavasti vain ovat tautologioita eli trivialiteetteja - elävästäkin elämästä tähän voisi hakea esimerkkejä. *Induktiivista päättelyä* Tarasti pitää yhtä vieraana aidolle improvisoinnille: se, että yritettäisiin mieleen jääneistä fragmenteista haalia kokoon "mestarisooloa" - tosin tämä kyllä on mielestäni perinteisen jazzsoolon yksi mahdollinen lähtökohta, koska annettu perusta edellyttää jotakin todella 'annettua'. Mutta koko mekanismi ei voi olla induktiossa. Näiden sijaan Tarasti päätyy ajatukseen, että onnistunut, aito improvisaatio on ehkä määriteltävissä *abduktioksi*⁵¹, jota Lauri Olavi Routila puolestaan on luonnehtinut seuraavasti: "Abduktio on älyn välähdys, kirkkaan hetken oivallus, joten varsinaisia sääntöjä ja ohjeita ei voi antaa opiksi niille, jotka pyrkivät osuviin abduktioihin."⁵²

Sitä paitsi, mikä on 'jazzimprovisaation merkityksen' objekti, jota tutkia: sointukaavio, äänite, nuotinnettu transkriptio soolosta, konserttiarvostelu, jazzmuusikon haastattelu, jotakin muuta? Kaikki nämä kyllä omalta osaltaan valottavat kokonaisuutta, mutta ne eivät yksin ole sitä. Käsittäkseni viimekädessä vastausta on haettava koko siitä elämismaaailmasta, johon kyseinen tuotos pohjaa. Tämä on tietenkin hyvin heideggerilainen ajatus. Ja Tarastin mukaan improvisoidun musiikin temporaalinen kategoria - tietty aikasidonnaisuus - liittyy nimenomaan improvisaation kaikkein perimmäisimpään ideaan: "Improvisaation tuntomerkkejähän on, että se tehdään kuin hetken oikusta, vailla ennakkosuunnitelmaa - ja että tulosta ei voi sellaisenaan toistaa: toistettaessa se ei enää ole improvisaatio. ... Tämän takia mikään ei ole paradoksaalisempaa kuin nuotinnettu tai äänitetty improvisaatio. Tällöin kuulemme tai näemme enää toisen puolen improvisaatiosta: koemme sen lausumana, emme lausumisena."⁵³

Nyt en voi ajatella, että olisin tutkimuksessakaan tehnyt yleisiä johtopäätöksiä

⁵⁰ Haapala, Arto (1989): "Väline ja taideteos Heideggerin filosofiassa", *Synteesi* 1 - 2/1989, s. 64 - 66. Heideggerin taideteoriaan voi perehtyä seikkaperäisesti teoksesta Heidegger, Martin (1995): *Taideteoksen alkuperä*, suomennos Hannu Sivenius, Kustannusosakeyhtiö Taide, Helsinki.

⁵¹ Tarasti, Eero (1994a): "Improvisaation merkikieli", *Musiikkitiede* 1-2/1994, s. 16.

⁵² Routila (1986) s. 28.

⁵³ Tarasti (1994a) s. 17 - 18.

vaikkapa kuinka lukuisista yksittäistapauksista, vaikka tämä on perinteisesti tieteen metodi: mallioppiminen ympäristöstä inhimillisen abstrahointikyvyn, induktion avulla. Esimerkkini ovat todellakin vain *esimerkkejä* yleisellä tasolla löytämistäni tai luonnostelemistani ideoista. Jazzin kohdalla ns. "induktion riski" on liian suuri; aina voi tulla solo, jossa 'annetut' asiat on oivallettu "jotenkin toisin". Mutta kuten Routila samassa yhteydessä huomauttaa: toisaalta "on varmasti totta, että vain empiirisen aineiston täsmällinen havainnointi yhdistyneenä laajaan tieteelliseen sivistykseen luo suotuisat edellytykset abduktiivisille oivalluksille".

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

Musiikin merkitystä on sinänsä sängen hankala tutkia kokeellisesti johtuen yksinkertaisesti siitä, että tiettyjen merkitysten olemassaoloa musiikissa on mahdotonta todistaa millään objektiivisella kokeella niille, jotka eivät näitä merkityksiä tajua. Hyvin usein musiikkiilisen merkityksen turvustamisen ainoa metodi on ostensio: tämä sävellyksen taite tarkoittaa sitä ja sitä... Vasta tämän jälkeen voidaan tarkemmin analysoida, mitkä piirteet musiikissa erityisesti saavat aikaan kyseisen merkitysvaikutelman.⁵⁴

Esimerkiksi tutkielman loppupuolella luonnehtimani jazzin merkityksiä kuvaavat "seemikategoriat" ovat löytyneet lähes puhtaasti '*osoittamalla*' - tosin Tarastin taidemusiikkia koskevien esimerkkien pohjalta soveltaen. Minullekin lohdullinen on se kyberneetikkojen ajatus, että varmaa tietoa - siis sellaista joka pätsi aina ja kaikkialla - saadaan usein vain triviaaleista asioista. Edelleen Tarastin mukaan "sen sijaan meitä epäilemättä kiinnostaa saada tietoa olennaisista asioista, olkoonkin että tämä tieto ei olisi vielä yhtä varmaa" - näin on usein juuri laita merkityksen ongelmakenttää pohtivassa musiikin tutkimuksessa.⁵⁵

Edellä mainittiin fenomenologinen reduktio yhtenä sen "apparaatin" olennaisena osana. Reduktiot, joita teen, ovat toteutetut yhtä paljon Heideggerin kuin Husserlinkin hengessä, joskin Heidegger rakensi oman metodologiansa paljolti Husserlin luomalta pohjalta. Husserlin tapaan Heidegger porautuu omassa kolmivaiheisessa reduktio-metodissaan olevaisen olemistavan selvittelyyn lähtökohtana "asiat sellaisena kuin ne ovat". Ensimmäisessä vaiheessa, fenomenologisessa reduktiossa epäolennainen sulkeistetaan ja huomio käännetään naivistisesti ymmärretystä "vahvasta todellisuudesta", olevaisesta sen itse olemistapaan, pois siitä, mikä "näkyv suoraa päältä", kuten prof. Kimmo Lehtonen on asiaa luonnehtinut. Toinen vaihe, fenomenologinen konstruktio, pyrkii Lehtosen mukaan (kursivointi minun) "taakse jätetyn olevaisen olemisen valaisemiseen ja sen *ymmärtämiseen oman historiansa tuloksena* ja kunkin hetkisenä kehitysvaiheena. Adekvaatti asioiden omalle luonteelle uskollinen ja niitä vääristämätön lähestymistapa on Heideggerin mukaan se, että ilmiötä ei pakoteta mihinkään ennalta sovittuun muottiin. Tässä vaiheessa pyritään valaisemaan sitä historiallista taustaa, mikä tarkastellulla objektilla on. ... Kysymys on ensi sijassa tutkimuksellisesta asenteesta, jossa pyritään häivyttämään synkroninen (tässä ja nyt) tarkastelu jonkin historiallisesti syvemmän ja "todellisemman" diakronisen tarkastelutason edestä". Kolmas vaihe, fenomenologinen destruktio, on tarkasteluprosessissa koko ajan mukana tietynä kriittisenä asenteena. Destruktion idea on Lehtosen mukaan siinä, että tavallisia "valmiina otettuja" käsitteitä, teorioita ja selityksiä tarkastellaan koko ajan kriittisesti, että ne eivät asettuisi "asian itsensä" ja tarkkailijan väliin estämään asioiden näyttäytymistä "omasta itsestään käsin".⁵⁶ On huomattava, että diskursissani kaikki nämä "vaiheet" kuitenkin koko ajan - käytännöllisistä syistä - limittyvät. Mutta korostan vielä sitä, että kaikissa tapauksissa 'taustan' tunteminen on ratkaisevan tärkeää; se vaikuttaa arvoihimme ja siihen miten orientoidumme asioihin - näin on laita myös musiikis-

⁵⁴ Tarasti, Eero (1986): "Musiikkitiede humanistisena tutkimusalana", *Musiikki* 1/1986, s. 7.

⁵⁵ Tarasti (1986) s. 7.

⁵⁶ Lehtonen, Kimmo (1987): "Musiikki, kieli ja kommunikaatio. Musiikiterapian estetiikka", *Musiikki* 1-2/1987, s. 99 - 101.

sa aivan konkreettisestikin: "tausta vaikuttaa kuvioihin".

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

Me tarvitsemme aina ulkopuolista tarkastelupaikkaa voidaksemme arvostella asioita kriittisesti. Tämä pitää aivan erityisesti paikkansa psykologisiin asioihin, joissa olemme itse subjektiivisesti paljon enemmän mukana kuin missään muussa tieteessä. Kuinka voisimme esimerkiksi tulla tietoisiksi kansallisista erikoispiirteistä, ellei meillä koskaan olisi tilaisuutta nähdä omaa kansaamme ulkopuolelta? Ulkopuolelta, toisin sanoen jonkin toisen kansan näkökulmasta. Sitä varten meidän on hankittava riittävästi tietoa tuosta vieraasta kollektiivisesta sielusta, ja tämän assimilaatioprosessin aikana me kohtaamme kaikki ne erityispiirteet, jotka muodostavat kansalliset ennakoasenteet ja kansallisen ominaislaadun.⁵⁷

Eero Tarastilta on peräisin seuraava ajatus, joka täydentää edellä sanottua (suluissa oleva lisäys minun):

Musiikkitiede on se alue, jolla kaikki musiikkia koskeva voidaan asettaa kyseeseen ja tutkimuksen kohteeksi riippumatta mahdollisesta kosketuksesta käytännön tasoon. Jos musiikkitiede tämän unohtaisi, se lankeaisi ilmiöön nimeltä konservatoriopositivismi, joka ottaa musiikin todellisuuden annettuna suureena ja jonka päämäärä on musiikin tekeminen (esim. musiikin teorian opetuksen tapaan), ei musiikin reflektoiminen.⁵⁸

Metodit, joilla olen vienyt diskurssiani eteenpäin, ovat pääasiassa seuraavat:

1. Havainnointi, fenomenologinen deskriptio, aiheen yksityiskohtainen kuvailu sekä jazzin 'ulkoisesta' että 'sisäisestä' näkökulmasta; fenomenologiassa tavallaan pohjustan kaiken sen mitä sitten semiotiikassani esitän periaatteena "havainto edeltää merkityksenantoa". Myös fiktio ja osoittaminen.
2. Oma sisäinen havainnointi so. introspektio, havaintojen pelaaminen omaan kokemusmaailmaan. Kaikki esille tulleet seikat on tavallaan "testattu ymmärtäen" omassa kokemusmaailmassa jazzmusiikista.
3. Havainnoinnilla ja introspektiolla hankitun tiedon dialoginen suhteuttaminen eräisiin tämän päivän keskeisiin tieteenfilosofisiin teemoihin ja ajatustraditioihin pyrkimyksenä ymmärtää jazz nimenomaan sen merkityksiä tuottavista luonnollisista piirteistä ja tendenseistä käsin.
fenomenologia, erityisesti fenomenologinen antropologia jazzin kollektiivisten ilmiöiden osalta.
fenomenologia kartesiolaisessa mielessä; erilaisia "vapaita reduktioita"; erityisesti yksilöllisyyden ja minuuden käsitteiden synty (Taylor) edellyttävät eurooppalaista, rationaalista perinnettä selityksen tueksi.
semiotikka, sen monien keskenään ristiriitaistenkin ajatustapojen kautta periaatteena: näkökulma kohteeseen määrää tarkastelutavan; kontekstualisointi.
informaatioteoria erityisesti kun on kyseessä jazzin oma sisäinen logiikka.
aivotutkimus, joka antaa empiristä pohjaa myyttisten ja loogisten merkitysten synnyn sekä jazzin ja huumeiden välisen suhteen tarkastelulle.
psykoanalyttinen teoria: mikä on se "käsittämätön alitajuinen ajatustaso" (Snitke), joka

⁵⁷ Jung, Carl Gustav (1990): *Unia, ajatuksia, muistikuvia*, 2. painos, suomentanut Mirja Rutanen, WSOY, Juva. s. 267.

⁵⁸ Tarasti (1986) s. 1.

antaa jazzille merkitystä saaden meidät kääntymään sen pariin; monimuotoiset psyykkiset, 'energiaa' pohjustavat perusjännitteet, joita on valotettu esim. luvussa 3.6.3., 3.7.2. ja 3.8.

4. Geneettisten taustojen hakeminen jazzin eri ilmiöille ja rakenteille erityisesti länsi-afrikkalaisesta musiikkikulttuurista; jazzin ilmiöiden ymmärtäminen oman historiansa tuloksena; länsimainen taidemusiikki on diskurssissani usein vertailukohtana, eräänlaisena "kontrasjektina"; myös historiallinen ja jopa yhteiskunnallinen näkökulma on esillä.
5. Viittaukset empiriseen jazztutkimukseen.

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

Kritiikki on kohdistunut pääasiassa filosofiseen traditioon, jota Merleau-Ponty nimittää intellektualismiksi. Elämänfilosofia on tyypillisesti juuri anti-intellektualistista: se kritisoi ihmisen maailma-suhteen näkemistä liian järkipäisenä ja tietoisuuden johtamana tai käsittämänä. Perusmallin kritiikin kohteeksi tarjoaa Descartesin filosofia. Intellektualismissa ihmisen maailma-suhdetta tarkastellaan tieto-opillisen mallin perustalta: minän tietoisuutta on vastassa ulkoinen, fyysinen maailma.⁵⁹

Ei-kartesiolaisen fenomenologian mukaan me emme koe elämässä jakautuvamme kahteen eri maailmaan, kuten kartesiolainen dualismi eräässä mielessä staattisesti olettaa. Timo Laine kirjoittaa (kursivointi minun): "Antropologia, aistisuus, havainto ... ja Feuerbach liittää näihin vielä yhden avainkäsitteen, jonka kautta ne kaikki ilmentävät samaa alaa - *elämän*." Hylätessään antropologiassaan ihmisen subjektiivisen ja/tai objektiivisen puolen tutkimuksen kartesiolaisessa mielessä Feuerbach nostaa "kolmannen tien" ydinkäsitteeksi 'aistisuuden'. Se tarkoittaa hänellä materiaalisen ja henkisen olemassaolevaa ykseyttä, "se on siis siten suunnilleen sama kuin todellisuus". Laineen tulkinnan mukaan "ihmisen aistinen suhde maailmaan on jakamaton ykseys, nimenomaan siis ei henkistä tai materiaalista. Ihminen ei suuntaudu maailmaan toisaalta fysiologisesti ja toisaalta henkisesti, ikäänkuin kahdella kanavalla", vaan tämä suhde siis on jakamaton ykseys. Nyt keskeisimmäksi ajatukseksi Feuerbachilla nousee kysymys, "miten ihmisyksilöt *elävät* todellisuudessaan, ja miten tuo todellisuus *heille* on."⁶⁰

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

Aisteille ei ole annettuna vain luonto, vaan - ja tämä on tuoreimpia Feuerbachin ideoiden joukossa - myös 'henki'. Myös toiset ihmiset, toiset subjektit ovat olemassa meille aistisesti. Elämä on elämänilmaisua, sanoo Feuerbach. Toinen ihminen on

⁵⁹ Laine, Timo ja Kuhmonen, Petri (1995): *Filosofinen antropologia*, Atena kustannus Oy, Saarijärvi, s. 39 - 40.

⁶⁰ Laine ja Kuhmonen (1995) s. 41 - 44.

olemassa minulle hänen elämänilmaisunaan. Näin myös kaikki 'henkisinä' pidetyt ilmaisut ovat olemassa vain aistivalle ihmiselle.⁶¹

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

Elämistemme on maailmaan suuntautumista. Tuo suuntautuminen tapahtuu aistisuuden ja kehollisuuden piirissä. Aistisuus ei ole noussut fenomenologisesti suuntautuneen antropologian keskiöön siksi, että se olisi tärkeämpi kuin esimerkiksi jalat, kädet tai ajattelu, tai jokin muu ihmisen ominaisuus. Sitä ei aseteta lainkaan samalle tasolle muiden 'ominaisuuksien' kanssa ikään kuin ihmisen läpileikkauskuvaan. Sen merkitys nousee sen funktiosta ihmisen maailma-suhteessa. Se on siis suhde-käsite, ei mitään objektiivista: aistimista me voimme vain kokea ja elää, ja me voimme yrittää puhua niistä - muuten niitä ei ole.⁶²

"Aistiminen kietoutuu *kehollisuuteen*, ihmisen suhde maailmaan on aistis-kehollista, aistivaa, havainnoivaa, liikkuvaa, toimivaa", Timo Laine kirjoittaa. Keho on tässä fenomenologinen käsite, jolla määritellään Merleau-Pontyn mukaan subjektin suhdetta maailmaan. Keho on siis fenomenaalinen, kokemuksellisesti ilmenevä ruumis erotuksena objektiivisesta ruumiista, joka olisi luonnontieteellisesti asennoituvan tutkijan tutkimuskohde.⁶³ Laineen mukaan:

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

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

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

Kehollisuus on siis aina jossain suhteissa, havainnoivana ja liikkuvana - ei staattisena. "Ja vaikka kehollisuuteen ja aistisuuteen kuuluu suhteellisen pysyvä ykseys ja samuus (yksilön identiteetti) muuttuu kehollisuus situaatioittensa mukaisesti samalla niitä luoden ja niiden luomana", Laine kirjoittaa.⁶⁴ Ehkäpä edellä esillä ollut alaviitteen 8 esimerkki kelpaisi esimerkiksi myös kehollisten situaatioitten erilaisista tiloista - siis muutoksista mm. asenteissani.

Edelleen Laineen mukaan elämä on meille alkuperäisesti reflektioimatonta, (onneksi) vain hyvin harvoin tarkkailemme itseämme ylhäältä käsin rationaalisen filosofin silmin. Näin havainto- ja elämismaailmamme on siis perspektiivinen. Emme katsele "ylhäältä päin" vaan aina oman absoluuttisen pisteemme perspektiivistä, omasta kehollisuudestamme. Ja tämä on peruslähtökohtamme suhteessa maailmaan. Mutta transsendoituminen on myös meille mahdollista, voimme astua ulos tuosta lähtökohdasta mm. abstraktissa ajattelussa (tai esim. musiikissa huom. mt.). "Fenomenologien mukaan

⁶¹ Laine ja Kuhmonen (1995) s. 45.

⁶² Laine ja Kuhmonen (1995) s. 46 - 48.

⁶³ Laine ja Kuhmonen (1995) s. 49.

⁶⁴ Laine ja Kuhmonen (1995) s. 51 ja 53.

'korkeampien tietoisuuden muotojen' juuria tulee kuitenkin etsiä refleктоimattomasta elämästä; kaikkea korkeampaa ymmärtämistä edeltää jo elämään kuuluva 'esiyymmärtäminen'.⁶⁵

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

Se on kokemuksen muoto, joka ilmaisee minun käytännöllisen idealismini mahdotto-
muutta. Se on estämässä ja rajoittamassa merkityshakuista liikkumistani, se estää minua
toteuttamasta kaikkea mitä minä tahdon. Se on (Diltheyn mukaan) kokemus 'tahdosta
riippumattoman todellisuuden olemassaolosta. ... Feuerbach on käyttänyt 'riippuvuu-
den tunnetta' kuvaamaan tuota ihmisen vastavuoroista suhdetta maailmaan.⁶⁶

Dialogisuus kulttuurin taustalla on tärkeä teoria, johon tulen diskurssissani useita kertoja palaamaan; teoria on tietenkin mitä suurimmassa määrin kieleen ja kommunikaatioon - myös musiikilliseen - liittyvä asia. Sen taustalla voitaneen nähdä fenomenologisen antropologian piirissä kehittynyt teoria 'Minästä ja Sinästä'. Kehollisuuden ohella suhteet toisiin ihmisiin ovat tärkeä osa ihmisen maailma-suhdetta. Käsitteet kietoutuvatkin toisiinsa, sillä toiset ihmiset ovat olemassa minulle aina vain kehollisina olentoina - samoin kuin minä olen toisille. Erityisesti Feuerbachin tuotannossa tämä teema tulee ensimmäisen kerran korostuneesti esiin, mutta myös mm. Dilthey, Husserl, Heidegger ja Merleau-Ponty ovat pohtineet tätä problematiikkaa. On huomattava, että 'Sinä'-käsitteen fenomenologinen merkitys on toinen kuin vain esim. sosiologisten käsitteiden 'yhteiskunta', 'luokka', 'ryhmä' tms.⁶⁷

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

Objekti, todellinen objekti, on minulle nimittäin annettuna vain siinä, missä minulle on annettuna minuun vaikuttava olento, missä minun itsenäisyyteni - ajattelun näkökanalta - löytää rajan, vastarintaa toisen olennon toiminnassa. Objektin käsite ei ole alunperin muuta kuin toisen Minän käsite.⁶⁸

Laineen Feuerbach-tulkinnan mukaan ihmistä koskeva filosofia ei voi siis voi lähteä Minästä, vaan pienin mahdollinen tutkimuksen lähtökohta tai kohde on Minä-Sinä

⁶⁵ Laine ja Kuhmonen (1995) s. 53 - 54.

⁶⁶ Laine ja Kuhmonen (1995) s. 56 - 58.

⁶⁷ Laine ja Kuhmonen (1995) s. 63.

⁶⁸ Alkuperäinen lähde: Feuerbach: Grundsätze, 33. teesi.

-yhdistelmä. "Minä on ehdottomasti jo alunalkaen kietoutunut ja sidottu toisiin sille vieraisiin minä-olentoihin.", Laine kirjoittaa, ja hän jatkaa:

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

Tällöin on myös jo tehty hyppäys traditionaalisen filosofian 'transsendentaalisesta Minästä' 'äärelliseen Minään', tavalliseen elämäänsä elävään ihmiseen.⁶⁹

Feuerbachin mukaan "Yksittäisellä ihmisellä ei sinällään ole itsessään ihmisen olemusta, *ei moraalisenä, ei ajattelevana* olentona. Ihmisen olemus sisältyy vain yhteisöön, ihmisen ykseyteen ihmisen kanssa - ykseyteen, joka kuitenkin nojaa Minän ja Sinän *erilaisuuteen*."⁷⁰ Toisin sanoen tunnen riippuvaisuutta toisista ihmisistä, koska elän monessa suhteessa toisten ihmisten välityksellä saaden heiltä paitsi fyysisen myös henkisen olemassaoloni. Ihmisen perusolemukseen siis kuuluu *yhteisöllisyys*. Feuerbachin mukaan ihmisen henkinen olemus on nimenomaan kulttuurista perintöä; hänelle kaikki 'henkinen' on syntynyt ja kehittynyt ihmisten välisessä dialogissa. "Minän ja Sinän erolla halutaan korostaa idealismia vastaan sitä, että Sinä ei ole Minän tietoisuuden luomus, vaan todella jotakin Minästä eroavaa", Timo Laine kirjoittaa Feuerbachia tulkiten.⁷¹

Esillä olevaa ajatusrataa seurailten voidaan ajatella, kuten Laine kirjoittaa, että lisäksi kuulun ajatusten ja elämysten suureen sielulliseen virtaan so. yhteisöni. Voin ymmärtää toista ihmistä, koska hän on jo tavallaan jossakin muodossa minussa, puheena ja ajatuksina⁷² - jopa musiikkina.

Feuerbachin jälkeen yksi merkittävimpiä Minä/Sinä-ajatuksen kehittelijöitä oli Martin Buber. Hänen mukaansa ihmismaailma jakautuu monologiseen ja dialogiseen alueeseen. Se-suhdetta toiseen ihmiseen Buber kuvaa sanalla monologinen. Tämä on yhdensuuntainen suhde toiseen ihmiseen ja siten dialogisuuden, vastavuoroisuuden, molemminpuolisuuden vastakohta. Buberin mukaan kaikki kollektiivinen elämä, josta on poistettu ihmisten välinen *persoonallinen yksilöllisyys*, on luonteeltaan epädialogista - esim. sosiaaliset roolit ilmentävät tätä. Sen sijaan todellinen Sinä-suhde edellyttää kahta yksilöä, kahta erilaista persoonaa, jotka välittömästi ja *nykyhetkessä* kohtaavat "toiseuden" tunnus-taen, tässä ja nyt läsnäolevana. Myös puhuminen, yksi kaikkein keskeisimmistä ihmissuh-teiden ilmentäjistä, voi olla luonteensa puolesta dialogista tai monologista. Suhde Sinään on siis ainakin osittain välitön, siis reflektoimaton. Tällöin toisen erilaisuus voi näyttäytyä yllätyksellisyytenä ja ennakoimattomuutena - ja siis samanaikaisena dialogisena vasta-vuoroisuutena.⁷³ Aito dialogisuus siis näyttää edellyttävän yksilöllisyyttä!

Edelleen Sinä on minulle kokonaan *kehollista ilmaisu*, joka ei ilmene minulle vieraan ruumiin erilaisten fyysisten liikkeiden osien sarjana vaan pikemminkin yhtenä kokonaisuutena, kuvana, ilmaisuna - siis havaitsemme toisen *ilmaisuuden kokonaisuutena* hahmopsykologian periaatteiden mukaisesti, kuten Laine kirjoittaa. Ja mikä tärkeintä, Feuerbachin ja Diltheyn hengessä tätä ilmaisukokonaisuutta ajatellen kyse on *elämänil-maisuista*, jotka olennaisella tavalla valottavat Minä/Sinä-suhteen yhtä puolta: kuinka Toinen on olemassa minulle ilmaisuna, ja kuinka minä hänelle? Eli miten henkiset ilmiöt, kieli, taiteet ja tieteet ym. toimivat tuon suhteen osina?⁷⁴ Feuerbachin mukaan:

⁶⁹ Laine ja Kuhmonen (1995) s. 65 - 67.

⁷⁰ Alkuperäinen lähde: Feuerbach: Tulevaisuuden filosofian 61. teesi.

⁷¹ Laine ja Kuhmonen (1995) s. 67 - 68.

⁷² Laine ja Kuhmonen (1995) s. 78.

⁷³ Laine ja Kuhmonen (1995) s. 71 - 74.

⁷⁴ Laine ja Kuhmonen (1995) s. 70, 78 ja 80.

Elämän olemus on elämänilmauksessa. Se miten jokin olento ilmentää itsensä hahmona aisteillesi, liikkeinä ja elämäntapana, vain se on hänen sielunsa ja olemuksensa. Ihmisen yksilöllisyys, henki ilmenee, ei vain hänen näkyvässä kävelytavassaan, vaan myös siitä kuuluvista äänistä. Tunemme henkilön hänen pelkistä askelistaan, jo ennen kuin näemme hänet. Ja ihminen jakaa toisen kanssa sisimmät ajatuksensa, tunteensa ja taipumuksensa puheen välityksellä.⁷⁵

Laineen mukaan "tässä Feuerbach tuo omalla tyylillään esiin ajatuksensa ihmisestä ilmaisuna: yksilön elämä todellistuu elämänilmauksina... . Elämänfilosofista elämänilmauksen käsitettä käytti myöhemmin myös Dilthey, jonka koko teoria 'objektiivisesta hengestä' perustuu ilmaisun ja sen ymmärtämisen käsitteisiin." Edelleen Laineen mukaan "Dilthey tarkoittaa henkisellä yleensä ymmärrettävyyttä yhteisön sisällä. Ilmaisulla voi olla yleispätevyyden, laajan ymmärrettävyyden taso. Henkisyys tarkoittaisi siis merkitysten yhteisöllisyyttä ja yleisyyttä. Toisena ääripäänä ovat hyvin subjektiiviset elämykset yksilön 'syvyydestä, joita tietoisuus ei valaise', ja niiden ilmaisut, jotka ovat yleisyydeltään kovasti vähäisempiä kuin vaikkapa tieteen kieli tai suuret taideteokset.⁷⁶ Ellei sitten viimeksi mainitun seikan suhteen ajatella, että "yksilön syvyydessä" olevat ilmaukset ainakin osaksi ovat nekin hyvin yleistä laatua - viittaa tässä C.G. Jungin arkkityyppiteoriaan, joka tulee käsittelyyn tutkielmani loppupuolella jazzin myyttien käsittelyn yhteydessä.

Tutkielmani viimekätinen kiinnostuksen kohde on kaikki 'henkinen' jazzissa. Nyt fenomenologia ja semiotiikka yhdistyvät ajatuksissani siten, että voin ajatella tulevassa diskurssissani hakevani jazzmusiikista merkkejä - ei aina välttämättä edes konkreettisia vaan tietyllä tapaa myös muuntuneita merkkejä - tietyistä fenomenologisen antropologian perustavaa laatua olevista elämänilmauksista kuten 'aistisuus' (jopa 'aistillisuus'), 'kehollisuus', 'liike', 'dialogisuus' ja viime kädessä koko 'elämä'. Professori Lauri Rauhala mukailen perusteemojani ovat mm. ihmisen 'kehollisuus', 'situaationaalisuus' ja 'henkisyys' ja miten ne jazzissa ilmenevät. Pyrin siis määrittelemään "ihmisenä olemista", "ihmisen olemusta" jazzin kautta, samalla kun pyrin tiettyjen minua liikuttaneiden "elämän tekstien" kautta pääsemään jazzin merkityksen ytimeen *sen henkisestä yhteisöllisyydestä käsin*. Lopulta päädyn kuvaamaan jazzia eräänlaisena "luonnollisena", siis yleisenä henkisenä systeeminä. Ja koska "aito dialogisuus" näyttää edellyttävän myös yksilöllisyyttä (Feuerbach, Buber), toisaalta tutkimukseni tarkoituksena on selvittää, miten *yksilöllisyys* toteutuu jazzin jazzissa ja sen rakenteissa - tämäkin on osa "fenomenologista semiotiikkaani". Eksistenssi-kysymyksen yksilöllistä puolta ja sen taustaa valotettiin jo edellisessä alaluvussa erityisesti Kierkegaardin kirjoitusten pohjalta; Toinen tapa on tarkastella sitä fenomenologisen ajattelutavan mukaisesti 'yhteisestä' käsin, missä 'eksistenssi' tarkoittaa *kaikille yhteistä olemisen tapaa*: tällöin kaikki eksistentiaaliset kysymykset voidaan ajatella "yhteisiä tunteja liikuttaviksi" suuriksi kysymyksiksi.

Luontoon viittaaminen on Petri Kuhmosen mukaan yksi filosofisen antropologian kaikkein keskeisimmistä teemoista; ja vielä siten, että "ajatus luonnosta on tässä perinteessä yhdistetty ihmisen kokonaisuuden ideaan. Kokonaisuuden idean mukaisesti antropologia ei voi olla pelkästään luonnon tai ihmislunnon tutkimusta, jota täydennettäisiin esimerkiksi kulttuurin ja historian tutkimuksella. Pikemminkin sen pitäisi olla yritystä ymmärtää luontoa ihmisen 'osana' tai ihmiseen 'kuuluvana' tai ihmisen 'perustana'", Kuhmonen kirjoittaa.⁷⁷

1.3 Yleistä semiotiikasta

Yleisesti ajatellaan, että fenomenologia ja semiotiikka ovat kaksi toisistaan kaikkein kauimpana vaikuttavaa ajattelutapaa. Molemmat traditiot tutkivat merkityksiä, semiotiikka "objektiivisesti" konkreettisen merkin (ilmaisun) ja sen sisältämän merkityksen (sisällön)

⁷⁵ Laine ja Kuhmonen (1995) s. 79 (alkuperäinen lähde: Feuerbach, Ludwig (1975): *Wider den Dualismus von Leib und Seele, Fleisch und geist, Werke 4*, Frankfurt am Main, s. 182).

⁷⁶ Laine ja Kuhmonen (1995) s. 79 - 80.

⁷⁷ Laine ja Kuhmonen (1995) s. 83 - 84.

suhdetta, fenomenologia taas "subjektiivisesti" inhimillistä merkityksenanto-prosessia, mutta ajatustavat ovat muutoin hyvin erilaiset. Henry Baconin mukaan "käytännössä semiotiikan voi mieltää metodeista muodollisimmaksi tai tietyn käsittearsenaalin omaavaksi lähestymistavaksi. ... Se on siis yksityiskohtien, ei laajojen kokonaisuuksien analyysia, ja kaiken kaikkiaan on vaarana, että ei koskaan päästä synteisiin tasolle, ei rohjeta sanoa mitään tutkittavasta kohteesta."⁷⁸ Tämä on siis yleinen käsitys - todellisuus on toisenlainen, tai ainakin semiotiikka on muuttumassa entistä laaja-alaisemmaksi luonteeltaan, samalla kun intellektuaaliset äänenpainot siinä ovat lisääntyneet filosofian mukaantulon ansiosta. Fenomenologiasta taas voisi helposti sanoa, että liian korkealla yleisyysasteella operoimisessa piilee myös oma vaaransa: yksityiskohdat jäävät monessa tapauksessa liian vähälle huomiolle: tuotetaan pahimmassa tapauksessa vain trivialiteetteja. Mutta ainakin yksi yhteinen peruslähtökohta näillä suuntauksilla on edellä luonnostellun lisäksi, mitä tulee niiden kaikkein alkuperäisimpiin edustajiin. Sekä Husserlin (fenomenologia) että semiotiikan pioneerin de Saussuren ajattelun peruslähtökohta on ehdoton kartesiolais-dualismi: on olemassa kaksi eri todellisuutta, materiaallinen ja mentaalinen. Husserl ei kiellä reaalisen maailman olemassaoloa - kyse on vain siitä, miten saamme tietoa tästä maailmasta; ja ratkaisu on tiedostava Minä (Cogito-teesi). Mutta Henri Bromsin mukaan myös de Saussure oli kartesiolais-dualismissaan ankara jakaessaan maailman materiaalisiin merkkeihin ja niiden henkisiin tarkoitteisiin: Kieltä ja elämää hahmottavat tarkoitteet, henkiset syvärakenteet kulttuurissa eivät muutu. Sen sijaan materiaaliset merkit ovat historiallisia, aikaan sidottuja, muuttuvia. Oppositio näiden kahden näkökohdan välillä on de Saussuren mielestä ehdoton eikä salli kompromisseja.⁷⁹ Lisäksi molemmat ajatustraditiot ovat "positiivisia" siinä mielessä, että ne pohjaavat tiettyyn *aistihavainnollisuuteen*, sen ensisijaisuuteen.

Jos fenomenologinen tutkimusote onkin työssäni eräänlaisena läpikäyvästä tutkimuksellisenä "perusasenteena", olen siinä joutunut aivan yhtäläillä soveltamaan myös semiotiikan teorian peruseräitä. Henri Bromsin mukaan semiotiikkaa voidaan pitää kielifilosofiasta johdettuna yleisfilosofiana, joka näkee mitä moninaisimmat ihmisten yhteiselämän säännöt, myös tavat, rituaalit jne. eräänlaisina "kielinä" tutkien näitä sääntöjä kielitieteellisin menetelmin. Säännösten takaa pyritään löytämään eräänlainen maailmanmalli. Tärkein semiotiikan perustaja on sveitsiläinen Ferdinand de Saussure (k. 1913). Venäjällä vuosina 1915 - 30 vaikuttanut formalistiseksi kutsuttu suuntaus noudatti monia de Saussuren ajatuksia. 1950-luvulta lähtien ranskalainen ns. strukturalismi kehitti edelleen näitä ajatuksia maan intellektuaalisen elämän yhtenä päävirtauksena 1970-luvulle saakka. Sittemmin semiotiikan ajatukset kehittyivät merkittävällä lailla eteenpäin mm. Virossa.⁸⁰

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

⁷⁸ Bacon, Henry (1993b): "Merkkien kieltä Imatralla", *Rondo* 6/1993.

⁷⁹ Broms, Henri (1979): "Semiotiikka filosofiana ja ideologiana", *Filosofinen kulttuurilehti GENESIS*, 3/1979, s. 63.

⁸⁰ Broms, Henri (1985): *Alkukuvien jäljillä*, WSOY, Juva, s. 10 - 11.

nia/diakronia. Vielä voidaan ajatella, että jos syntagma-diakronia -asetelma edustaa kulttuurissa jotakin *loogista* aspektia, on paradigma-synkronia -asetelmassa esillä tietty *kuvallinen* aspektinsa. Sovellan myöhemmin rohkeasti tässä esitettyjä semiotiikan perusolettamuksia musiikkiin ja sen merkityksen syntyyn. Katson, että tällaisten merkitysten synty edellyttää näiden molempien "maailmankatsomusten" tietyntasteista rinnakkaiselo. Broms jatkaa:

Mutta ajatuksen voi viedä pitemmällekin. On olemassa ikuinen oppositio loogis-lineaarisen ajan ja näkymättömistä päällekkäisistä maailmoista koostuvan ajattomuuden välillä. Se, joka näkee ajattomuuden, ei juuri voi sietää aikaa. ... Juuri paradigmaattisen akselin löytyminen, ensin kielestä ja lopuksi myyttisestä ajatuskyvystä yleensä, on ollut eräs semioottisen tutkimuksen löytöjä. Me emme enää usko päällekkäisiin maailmoihin, ... Vaikkemme uskokaan, käytämme kuitenkin vielä metaforista kykyämme, joka on toinen kuin looginen kykymme.⁸¹

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

Puhutaan myös myyttisestä ja luonnontieteellisestä tietoisuudesta tai vastaavasti syklistä ja lineaarisesta ajattelusta. Tällä erottelulla voidaan katsoa olevan jopa fysiologinenkin perustelunsa: ihmisen kaksi eri aivopuoliskoa, oikea ja vasen tuottavat toisiinsa nähden täysin erilaista ajattelua ja asennoitumista.⁸² Pyrin tutkielmassani osoittamaan, että jazz "luonnollisena systeeminä" pyrkii tasapainoon, rakentamaan jatkuvaa synteesiä näiden kahden perusasetteen, sanokaamme "kuvallisuuden" ja "sanallisuuden", "demonisuuden" ja "rationalisuuden", tai ehkä Henri Broms sanoisi, "idän" ja "lännen" välillä.

Edelleen Bromsin mukaan *kielen* ja *puhunnan* välinen oppositio on semioottisen tarkastelutavan kannalta keskeinen (voisi myös sanoa: yleinen/yksityinen -oppositio). "Kieli on ollut ennen ryhmän yksityistä jäsentä ja on olemassa hänen jälkeensä. Sitten ovat aivan toisaalla olemassa yksityiset puhunnat. Ne poikkeavat aina kieliopin kielestä, antavat sille luovia virikkeitä, joidenkin mukaan kaikki luovat virikkeet", Broms kirjoittaa. Bromsin esityksestä voi päätellä, että monet kansanperinteen muodot ovat tavallaan yleistä *kieltä*, jolla on ankara, kahlitseva kielioppinsa, mutta että kieliopin takana oleva perinteikäs tyyli voi myös sisältää kiehtovaa "hohtoa", joka houkuttelee piiriinsä; jazzin "hohtoa" käsittelen elämys-analyysin yhteydessä erityisesti 'Elämä ilmauksena' -luvussa. Sensijaan nykyisen länsimaisen korkeakulttuurin Broms näkee kokonaan erilaisena, *puhunnalle*, yksityisyydelle, ei yhteisesti sovitulle kielelle perustuvana. Tässä suhteessa jazz on säilyttänyt - huolimatta yksityisen persoonallisuuden lisääntyneestä korostuksesta ilmaisussaan - *perinteikkään* kielellisyytensä. Tätä ilmiötä käsittelen laajasti tutkielmani loppupuolella. Kieltä kahlitsevien sääntöjen ja toisaalta sitä rikkovien uudistusten välinen ikuinen taistelu on myös Bromsin mukaan keskeinen tällaisessa kulttuurin "kielipelissä"⁸³; tätä ilmiötä tarkastelen myöhemmin monessa yhteydessä ja monilla eri tasoilla: yleistä vastustus-periaatetta, jazzia protestina, jazzin struktuurissa esiintyvää säännönmukaisuuden rikkomis-tendenssiä jne.

Kontekstualisointi, ilmiön kulttuuritaustan - ja muunkin 'taustan', voisin lisätä - huomioonottaminen on Bromsin mukaan keskeistä semioottisen tarkastelutavan kannalta: "mihin raameihin sanottu kuuluu". Oikein orientoituksemme meidän pitää tietää,

⁸¹ Broms (1985) s. 11 - 15.

⁸² Broms (1985) s. 133 - 134.

⁸³ Broms (1985) s. 14 - 15.

missä "systeemissä" liikumme. Pyrin jatkossa valottamaan myös jazzmusiikin historiallista ym. kulttuuritaustaa niin paljon kuin on tarpeellista sen kaikkien olennaisten piirteiden ymmärtämiseksi⁸⁴, koska, kuten tulen osoittamaan, jazzissa elämä ja musiikki, taiteilija ja taideteos ovat enemmän yhtä kuin missään muussa taidemuodossa - ehkä tanssia lukuunottamatta. Aikaisemmin taidemusiikkia on toki kontekstualisoitu esimerkiksi sosiologian näkökulmasta. Tässä yhteydessä pyrkimykseni on kontekstualisoida jazzimprovisaatio sekä yksilöön - siten kaikki mikä viittaa ihmisen, viittaa "luonnolliseen systeemiin". - että aikaan ja paikkaan, olosuhteisiin; mitään yksilöpsykologisia tai yhteisöllisiä tekijöitä en ole voinut "sulkeistaa". Etnomusikologiassa tämä on ollut itsestäänselvyys aina. Myös perinteistä klassista musiikkia on vähitellen alettu kontekstualisoida. Amerikkalainen musiikintutkija Susan McClary on todennut:

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

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

Se on kova pala nieltäväksi, koska silloin puhtaasta ja henkevästä musiikista tuleekin merkityksellistä, ihmisen tekemää. ... merkityksellisyyden hyväksyminen avaa autonomian portin, jonka kautta sisään valuu kaikki tämä muu kauhea: sukupuoli, seksuaalisuus, valta.⁸⁵

Edelleen Bromsin mukaan semiotiikassa on tapana erottaa vastakohtapari *merkki* ja *tarkoite* (*signifiant* ja *signifié*) (tai voitaisiin myös sanoa: 'ilmaisu' ja 'sisältö'). Symbolilla on materiaallinen merkki ja epämateriaalinen tarkoite. Kulttuuri voi aika-ajoin kiinnittyä tarkoitteisiin, jotka ovat symbolisia, esim. arvonimet. Välillä kulttuuri voi hylätä kaikki tarkoitteet, arvonimet, uskonnot tms. ja pitäytyä vain merkin materiaaliseen osaan.⁸⁶ Semiotiikan suuri haaste tai ydinkysymys on, miten *merkki voi merkitä*. Tätä kysymystä pyrin selvittämään tutkielmassani, ensin pääasiassa 'sisällön' näkökulmasta fenomenologian avulla erityisesti tutkielmani alkupuolella ja vielä luvussa 4.1., sitten "jazzmerkin" materiaaliseen osaan keskittyen erityisesti luvussa 4.2. Samalla pyrin tutkielmassani kuvaamaan jazzin asteittaista kehitystä 'sisällöstä' 'ilmaisuun'. Lopuksi paneudun yleisesti mahdollisuuteen kertoa jotakin "jazzmerkillä", ensin luonnollisesta kielestä analogiaa hakien, sittemmin suuntautumalla erityisesti kuvallisuuden tai eleiden kertomuksellisiin mahdollisuuksiin.

Bromsin mukaan "monet tutkijat erottavat tarkoin liikkumattoman systeemin kuvauksen ja tuon systeemin toimintojen kuvauksen sen suhteessa systeemin ulkopuolisiin asioihin, elämään. Zólkiewski sanoo, että mikä tahansa systeemin kuvaus tulisi lopettaa tarkastelemalla tuon systeemin suhteita systeemin ulkopuoliseen maailmaan."⁸⁷ "Liikkumatonta systeemiä" ja myös sen toimintoja olen kuvannut erityisesti luvuissa 3.1. - 3.5. Jazzin yhteydet elämään taas tulevat korostuneesti esille esim. luvuissa 3.6 - 3.8. Mielestäni jazzin ja elämän yhteydet ovat jopa erottamattomat. Tästä myöhemmin lisää. Bromsin samassa yhteydessä mainitsema näkökulma (jazz) liikkeenä, *muutoksena, prosessina*, on yksi keskeinen teema läpi diskurssini. Tällä tekijällä pyrin edellä perustelevaan myös diskurssiini sisältyvän fenomenologisen asenteen.

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

⁸⁴ Broms (1985) s. 15.

⁸⁵ Uusitorppa, Harri (1995b): "Vallan ja halun sävelet", Helsingin Sanomat 27.6.1995.

⁸⁶ Broms (1985) s. 16.

⁸⁷ Broms (1985) s. 16 - 17.

Se ei ole perinnäisessä mielessä filosofiaa ollenkaan, mutta ajattelua kyllä. Tuo käyttäytyminen sisältää konkreettis-sensuaalista ajattelua samalla tavoin kuin rituaalit sisältävät konkreettis-aistillista "tekemisen" ajattelua. Nämä rituaaliset "ajatukset" ovat ikivanhoja, ne ovat ehkä muovautuneet kymmenien tuhansien vuosien aikana ja niihin ovat osallistuneet suuret joukot ihmisiä Euroopassa. Juuri levinneisyytensä ja konkreettisuutensa vuoksi näillä "ajatuksilla" oli sellainen kyky tunkeutua kaikkeen kirjallisuuteen ja taiteeseen.⁸⁸

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

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

Opetus on: alakulttuuri, osittain roskakin, pitää sallia. On olemassa mekanismi, joka tekee tämän päivän roskasta ja kitschistä huomispäivän kalleuden ja keräilyesineen; siitä tulee hyväksyttävää, jopa klassista.⁸⁹

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

Bromsin mukaan sosiolingvistiikaksi nimitetty virtaus alkoi kehittyä 1900-luvun alkuvuosista lähtien yleisen kielitieteen sisällä. Mm. antropologi Franz Boas kirjoitti kielen ja yhteisön suhteesta. Myös De Saussuren ajatukset olivat jo lähellä näitä ajatuksia: Sisältäähän kieli/puhunta-vastakohtapari jo ajatuksen jostakin yhteisöllisestä aspektista kielessä: Kieli on enemmän kuin vain meidän oma puheemme; se on ollut olemassa ennen meitä, kehittynyt meistä riippumatta ja jatkaa olemassaoloaan myös meidän jälkeemme. Edelleen Bahtin aivan tietoisesti suuntautui yksilön lingvistiikkaa vastaan piilottaessaan teksteihinsä sen ajatuksen, jonka mm. Spengler ja Ortega sanoivat julki: monet resurssijaan loppuun-amenttamattomat kulttuurit ovat kollektiivisempia ja enemmän *sinän ja minän dialogille perustuvia* kuin länsi-eurooppalainen kulttuuri, jota ainakin romantiikan ajoista lähtien on leimannut pidäkkeetön minän, nerouden ja yksilöllisyyden palvonta.⁹⁰ Tutkimuksellinen tavoitteeni diskurssissani onkin vast'edes osoittaa, että afro-amerikkalaisen musiikin elinvoiman salaisuus ja musiikin vetoavuus ehkä piilee juuri tässä dialogisessa, yhteisöllisessä piirteessä; periaate, joka on "valunut" jazzin rakenteisiin saakka.

Seuraavassa elokuvaohjaaja Sergei Eisensteinin elokuvan teoriaan liittyviä filosofisia ajatuksia Henri Bromsin esittämänä⁹¹. Näistä ajatuksista - ja sittemmin Juri Lotmanin kulttuurin semiotiikkaa koskevista kirjoituksista - olen saanut merkittävää uskoa viedä diskurssini läpi juuri tässä muodossa kuin se nyt on käsillä.

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

⁸⁸ Broms (1985) s. 49.

⁸⁹ Broms (1985) s. 57.

⁹⁰ Broms (1985) s. 58 - 60.

⁹¹ Broms (1985) s. 67 - 76.

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

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

Eisensteinin käsitys oli, että regressiivinen (arkkityyppinen, tunneperäinen) ajattelu välttämättä vastustaa erilaisia loogisen ajattelun sisältöjä kuten filosofioita ja ideologioita.⁹²

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

3. *Sisäisen puheen teoria*: äärimuodot tunneperäinen ja looginen ajattelu ilmenevät sisäisessä puheessa (Bahtin samoilla linjoilla). Yhteisvaikutus on esim. tajunnanvirtateknikka kirjallisuudessa tai jazzimprovisaatio musiikissa. Tällaisen sisäisen, ei-julkisen monologin luonne on usein - Bahtinia lainaten, hän on Bromsin mukaan hyvin samoilla linjoilla Eisensteinin kanssa - sensuaalista tai jopa pornografista. Eisenstein ihaili kirjailijoista erityisesti James Joycea: "Joycen suuruus on siinä, että ajatusten sisäisestä ketjusta hän toi etualalle sisäisessä monologissa piilevän toisenalaisen rakenteen". Eisensteinin tavoitteena oli siirtää nämä ideat elokuvailmaisuun; hän oivalsi, että keinoja monologin ilmentämiseen ovat nykyajan äänitystekniikka, montaasi, himmennykset ja ristikkäiskuvat. Tätä ilmiötä - jazzin monologin syntyä - olen pohdiskellut erityisesti 'Jazzin fenomenologia'-luvussa. Monologin perussensuaalista luonnetta taas selvitellään 'Jazzin vitalismi'-luvussa.
4. Ekstaasi tulee toistosta, mistä tahansa "rummutuksesta". Tutkiessaan ekstaasin ongelmaa Eisenstein tuli samaan johtopäätökseen, kuin jo formalistitkin, että ekstaasi taiteessa toteutuu luonnollisesti toistojen, psyykkisen "rummutuksen" keinoin. Bromsin mukaan:

Eisenstein meni (psykologiystävänsä Vygotskin avulla) syvemmälle ihmisen fysiologiaan ja biologiaan kuin formalistit: "Kaikki se mikä meissä tapahtuu tietoisuuden ja tahdon ohi, tapahtuu rytmisesti: sydämen lyönnit ja hengitys, suoliston liikkeet, solujen yhtyminen ja jakautuminen ovat rytmisiä ilmiöitä. Sulkiessamme tietoisuuden pois me uppoamme hengityksen järkkymättömään rytmiin."⁹³

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

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

⁹² Broms (1985) s. 67 - 68 ja 72.

⁹³ Broms (1985) s. 75.

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

Henri Bromsin mukaan strukturalismin ja myyttien tutkimuksenurauurtajan Claude Lévi-Straussin "pysyvä arvo on siinä, että hän on osoittanut länsimaisen kulttuurin suhteellisuuden ja riippuvuuden vanhemmista, ihmisluonnon sisään rakennetuista ajatusmuodoista". Sinänsä pessimistinen ajatus: Mikään ei oikeastaan kehitykään, muutos on mahdoton, menneisyys ja tulevaisuus ovat yhtäaikaan läsnä?⁹⁴ Jazzin muotojen kehittäminen on pohjimmiltaan mahdotonta, ellei sitten muuteta periaatteita totaalisesti? Tutkielmani loppupuolella jazzin myyttien tarkastelu saa hyvin keskeisen sijan. Voidaan ajatella, että jazzin rakenteelliset myytit, joiden tarkasteluun lopulta päädytään, pohjaavat tiettyihin ihmishengen universaaleihin lainalaisuuksiin - tässä mielessä ne olisivat hyvin yleisiä ja siis luonteeltaan osa "luonnollista systeemiäni" - mutta että ne saavat lopullisen muotonsa vasta kulttuurin kautta. Siis sama jako, joka oli esillä tämän luvun alussa: henkiset 'tarkoitteet' ovat osa luontoa, kun taas kulttuuri edustaa ajallista ja paikallista 'merkkiä', jopa sanattomanakin. Jari Ehrnrooth on kirjoittanut eräässä yhteydessä seuraavaan tapaan:

Näin strukturalistinen myyttien tutkimusohjelma on lähellä kaatumistaan: myytti ei sittenkään ole olemassa itsenäisesti kulttuurista riippumatta. Tässä tulee tiedostamaton apuun: myytille ulkoinen kulttuuri voidaan välttää havainnoimalla oppositiota tiedostamattomassa ihmismielessä. Katsomuksen mukaan oppositioiden merkityksiä ei voida havainnoida viittaamalla mytologisoivan kulttuurin tietoisesti artikuloituihin uskomuksiin sen enempää kuin viittaamalla omiin tietoisin representaatioihimmeakaan. Oppositiot ovat prekonseptuaalisia ja kohoavat luonnosta tai havaintojen tekemisen luonnollisista mekanismeista.⁹⁵

Viime kädessä näihin kahteen viimeksi esillä olleeseen lausumaan olen perustanut ajatukseni jazzista "luonnollisena systeeminä": Oppositioita voidaan erottaa aluksi mytologisoivan kulttuurin uskomuksista ym. mutta viime kädessä ne ovat osa ihmisluontoa ja sen fenomenologista havaintomekanismia. Myös useat viittaukset luonnollisia kieliä koskevaan kieliteoriaan vahvistanevat käsitystäni jazzmusiikista "luonnollisena systeeminä". Kieliteoria on mukana diskurssissani jo siitäkin syystä, että "kielellä" - olkoon sen luonne millainen hyvänsä - nimenomaan kommunikoidaan ja siirretään eteenpäin myyttiä.

Historiallisten ilmiöiden selittämistä "luonnollisin päin" on nykyaikaisessa kulttuurintutkimuksessa pidetty vanhanaikaisena ja poliittisesti jopa taantumuksellisenä; kulttuuri on selitettävä kulttuurilla ja vain kulttuurilla, historia historialla. Näin olen tulkinnut esim. Roland Barthesia. Kuitenkin uskon, että on mahdollista ainakin hiukan kurkistaa kulttuurin tai historian "taakse", "olemisen aikaan", tarkastella ihmistä kokonaisuutena, myös hänen antropologista 'luontoaan' 'ikuisine myytteineen', josta yhden puolen näyttää 'tiedostamaton' ja yhden esim. hahmopsykologia.

⁹⁴ Broms (1979) s. 64.

⁹⁵ Ehrnrooth, Jari (1988): *Hevirock ja hevarit: myytit, tyyli ja alakulttuuri - Tapaustutkimus hevareista Joensuun nuorisotaloyhteisössä*, Joensuun yliopisto, Karjalan tutkimuslaitoksen julkaisuja no 83, Joensuu, s. 44. Tässä Ehrnrooth viittaa Simon Clarken (1981) tutkielmaan: *The Foundations of Structuralism, A Critique of Lévi-Strauss and the Structuralist Movement*, Sussex - New Jersey - Bristol, s. 201.

2 JAZZIN FENOMENOLOGIA

2.1 Formaalin muoto

2.1.1 Yleistä

Seuraavassa esityksessäni lähestyn jazzzyhtyeen tuottamaa rytmis-melodista kokonaisstruktuuria aluksi sen tiettyjen elementtien kerrostumana. Lähtökohta on eräänlainen jazzin rytmisen monikerroksisuuden, päällekkäin asetettujen suhteellisen itsenäisten komponenttien idea, jonka aikanaan sain John Meheganin¹ esityksestä. Keskeistä ideassa on jazzin kolme "rytmistä" tasoa, säännöllinen syke, harmoninen rytmi ja melodinen rytmi. Miksi 'rytmi' on tässä aluksi niin korostuneesti esillä? Perustelen lähtökohtani Carl Dahlhausin sanoin (suluissa oleva lisäys ja kursivointi minun):

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

Lähestymistapani on siis aluksi strukturalistiseen analyysiin tähtäävä. Kaikkein karuimmasa muodossaan tämä malli ilmenee aistihavainnollisesti tai sitä toteutetaan päivittäin kaupallisissa studioissa, radiossa ja televisiossa, kun kevyttä musiikkia tehdään ns. päällekkäisäänitys-tekniikalla: Kuviteltu tilanne, joka on "tosi": Ensimmäiseksi studioon tulevat rumpali ja basisti, jotka soittavat "klikin" (metronomi) kanssa ns. "pohjat", rytmit ja niitä vastaavat bassokuviot. Seuraavana päivänä studioissa vierailevat esimerkiksi kosketinsoittaja, puhallinsektio ja jouset, jotka täsmällisen tarkasti siirtävät sovittajan ajatukset studion moniraitanauhurille. Viimeksi nauhalle jättää oman jälkensä varsinainen päättähti, laulusolisti, jolla tosin saattaa olla vierellään vielä vaikkapa saksofonisti, joka puolestaan

¹ Mehegan (1973)

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

elävyyden vaikutelman tehostamiseksi soittaa omia "fillejään" sinne tänne laulusolistin jättämille taukopaikoille. Näin tehdään paljon myös afro-amerikkalais- ja jazz-henkistä musiikkia, eikä lopputuloksesta välttämättä aina helposti erota musiikin tekotapaa. Voidaan tietenkin perustellusti kysyä, onko lopputulos esim. ennalta oletetun jazzin kollektiivi-improvisaation perinteen perusidean mukainen. Malli kuitenkin toimii näin myös käytännössä, ja sille on olemassa selvät esikuvansa jo perinteisessä länsi-afrikkalaisessa musiikissa - tämä tulee käymään myöhemmin monessa yhteydessä ilmi. Retorinen kysymys: miksi esimerkiksi sinfonista taidemusiikkia ei tehdä päällekkäisäänitys-tekniikalla?

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

Edelleen tarkastelen jatkossa jazzin elementtejä niiden kahdesta eri pääaspektista käsin: Tarkastelussani teen jaon *muuttumattomiin ja muuttuviin* elementteihin - itse asiassa tämä jaottelu tulee olemaan työssäni punaisena lankana sen mitä moninlaisimmilla tasoilla, myös jazzin myyttien tarkastelussa tutkielman loppupuolella. Jazzin afrikkalaiseen taustaan viitaten myös tällainen jako voidaan nähdäkseni täysin hyväksyttävästi tehdä - tämä käy myöhemmin ilmi. Lähdän liikkeelle eräällä tapaa jazzin muuttumattomista elementeistä, jotka jo luovat elämyksen 'swingistä', koska niihin sisältyy rytmisen toiston (muuttumattoman tempon idea) ja dynaamisen harmonisen liikkeen aiheuttama jazzin erityinen *jatkuvuuden* momentti, joka jo on osa 'swingiä'. Seuraavaksi tarkastelen melodisen komponentin yhteydessä jazzin muuttuvia ja vaihtuvia elementtejä siinä muodossa kuin katson niiden asettuvan jazzyhtyeen rytmiryhmän tuottaman "säännöllisen ja muuttumattoman" perustan päälle. Käsiteltäväksi siis tulee em. 'jatkuvuuden swingin' jälkeen eräänlainen 'melodian swing'. Jako on siinä mielessä tarkoituksen-mukaisuussyistä tehty, että todellisessa esitystilanteessa po. tasot yhtyvät yhdeksi orgaaniseksi rytmis-melodiseksi kudelmaksi. Perusta voi sisältää muuttuvia ja vaihtuvia elementtejä siinä määrin kuin rytmiryhmä käyttää kuvattavia mahdollisuuksia hyväkseen; ja melodian 'swingiin' taas sisältyy jatkuvuuden momentti mitä suurimmassa määrin. Tämän 'kokonaisuuden' ja myös 'melodian' selittämissä joudun tukeutumaan hahmopsykologiaan ja sen yleisimpiin selitysmalleihin.

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

Strukturalismia on kuvailtu tutkimuksellisenä näkökulmana, joka pyrkii selittämään pintarakenteiden - esim. kuultavan, soivan musiikin - ilmiöt joidenkin syvärakenteiden toiminnalla, jolloin tutkimustulokset pyritään esittämään ankaran formaalien systeemien muodossa. Minun *fenomenologinen* strukturalismini edustaa tässä suhteessa pehmeämpää linjaa. En esimerkiksi esitä mitään keskeisiä seikkoja matemaattisten taulukoiden tms. formalisoinnin avulla, vaan voisin pikemminkin kuvitella pohdiskelevani jazzmusiikin paradigmaattista aspektia fenomenologian 'ideoivan abstraktion' näkökulmasta: ilmiö tosin redusoidaan sille kuuluvaan paradigmaan ja nähdään se vain yhtenä tapauksena kaikista mahdollisista muunnoksista, mutta samalla pohdiskellaan, miten asiat *voisivat* muutoin olla. Pysin siis fenomenologian "ohjelman" hengessä aktiiviseen, "luovaan" havainnointiin.⁴ Jazzin tarkastelussani edustan lisäksi ns. ontologista strukturalismia, jonka mukaan struktuurien todella ajatellaan olevan olemassa (ainakin *ihmillisessä*) todellisuudessa eikä vain metodisena mallina jonka avulla hahmottaa maailmaa. Kuitenkin tarkastelutapani poikkeaa tyypillisestä fenomenologisesta tai strukturalistisesta tutkimusotteesta siinä mielessä, että en voi missään vaiheessa irroittaa tutkimusobjektiani itse tekijöistä, en edes itsestäni. Tosin aluksi subjekti on taka-alalla, mutta pian - seuraavissa luvuissa - minun on käännyttävä sen - *tekijän* - puoleen mitä ponnekkaimmin, sillä jazzmusiikissa erityisesti näyttää vaikuttavan periaate "prosessi edellyttää tekijää, subjektiä ja on ennen tuotosta". On vaikeata ajatella mitään *ihmillistä* systeemiä ilman taustalla vaikuttavaa subjektiä, tekijää, havainnoitsijaa, *merkityksenantajaa*.

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

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

Jokaista objektia vastaa tietänyttyppinen intentionaalinen akti, jossa tietoisuus on "ensi käden kontaktissa" tähän objektiin. Tällaiset intentiot ovat aina luonteeltaan intuitioita.

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

Reaalisten esineiden kohdalla aistihavainto on tällainen ensi käden kontakti. Aistihavainto muodostaa tällä objektilueella alkuperäisen tietolähteen. Aistihavainnossa reaalinen objekti on originaalisesti annettu. Sitä vastoin ideaalisten objektien (esimerkiksi mielikuva musiikista tajunnassani) alkuperäisenä tietolähteenä on olemuksennäkeminen. ...

(Kuitenkin) lisäksi on tärkeätä muistaa, että Husserlin mukaan (myös) ideaalisiin objekteihin kohdistuvat intentiot pohjustetaan "alempana", aistihavainnossa.⁵

Itse asiassa kaikki havaitseminen siis voidaan ajatella tapahtuvaksi keskushermostomme avulla, tukeutumalla aikaisempiin subjektiivisiin kokemuksiimme ja vieläpä niin, että havainnossa pyritään reagoimaan mielekkäästi kaikkeen havaittuun tajuamalla ensisijaisesti hahmot, kokonaisuudet - kokoamatta niitä toissijaisesti ensin havaituista osasista tai komponenteista. Hahmo on elimellinen, organisoitunut kokonaisuus, jossa erilliset yksityiskohdat edustavat erityisiä aspekteja tai 'momentteja', jotka liittyvät tähän kokonaisuuteen. Kuten fenomenologiassa myös hahmopsykologiassa tärkeä havaitsemisen itsenäistä kokonaisvaltaisuutta ja suhteellista riippumattomuutta ärsykeperustasta kokijan tietoisuudessa kuvaava termi on elämyksellisyys. Tiettyä havainnon "ensi silmäystä" - semiootikot puhuvat merkin 'firstness'-aspektista - Husserl siis kuvailee luonteeltaan *intuitiiviseksi*. Edelleen tällaisessa intuitiivisessa merkityksenannossa - siis havainnossa⁶ - voidaan painottaa itse fysiologisen hermotapahtuman ja sen elämyksenä koetun sisällön eroa: havaintomme eivät ole ärsykemaailman jäljenteitä, vaan pitkälti itsenäisiä ja omaehtoisia tapahtumia. Voidaan ajatella, että tässä on pohjimmiltaan esillä myös semiotiikan peruskategorisointi: 'merkki' jakautuu sen 'ilmaisun' (*signifiant*) ja 'sisällön' (*signifié*) aspekteihin esim. niin kuin de Saussure asian esitti. Mutta vielä voidaan ajatella, että tätä eräässä mielessä staattista asetelmaa täydentää Charles s. Peircen esittämä merkin kolmas elementti 'tulkinta' (*interpretant*) so. mitä jokin merkki merkitsee jollekin inhimilliselle oliolle, siis erityisesti havainnoivalle ihmiselle. 'Interpretant' on eräänlainen toisen asteen merkki, jonka "alkuperäinen" merkki synnyttää tajunnassamme vastaanottaessamme sen. En voi mieltää 'interpretantia' mitenkään muuten kuin havaintoon liittyvänä fenomenologisena, subjektiivisena merkityksenantona: Husserlin mukaan havaitsemisessa havaitaan aina jokin joksikin, ts. "merkityksellistämme" objektin aina tavalla tai toisella havaitessamme sen. Minä kohde havaitaan, on Husserlin mukaan havainnossa ja sen intentionaalisuudessa piilevä mieli tai merkitys. Näin siis havaintoaktia artikuloiva merkitysententio determinoi merkityksen.⁷ Aiheeni kannalta kokoavassa artikkelissaan⁸ *Käsitteellisyys taiteessa* prof. Veikko Rantala on esittänyt monia samantapaisia ajatuksia kuin mitä minulla on edellä ollut esillä: ei ole "viatonta silmää" joka näkisi "asioita sinänsä". Näihin seikkoihin palaan vielä monissa eri yhteyksissä.

Nyt tullaan siihen, että havaintoon liittyviä tärkeitä aspekteja ovat siis henkilön *älyllinen aktiivisuus, asenteet*, jotka pohjaavat sekä aikaisempiin havaintoihimme että pyrki-
myksiimme ja motivaatioomme ja ilmenevät valikoivana havaitsemisena, suuntautumisena johonkin päämäärään, sekä henkilön *persoonallisuuden piirteet*, jotka puolestaan pohjaavat ainakin osittain elämänmuotoomme ja kulttuuriimme. Näihinkin tekijöihin palaan myöhemmin. Mutta jo nyt haluan edellisen perusteella todeta, että yleisesti ottaen kaikki merkitykset siis tulevat "*taustalähtöisesti*", mitä termiä jatkossa käytän mielelläni vieden

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

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

7 Juntunen (1986) s. 63 ja 74.

8 Rantala, Veikko (1998): *Käsitteellisyys taiteessa*, teoksessa *Siltoja ja synteesejä. Esseitä semiotiikasta, kulttuurista ja taiteesta*, toimittaneet Irma Vierimaa, Kari Kilpeläinen ja Anne Sivuoja-Gunaratnam, Gaudeamus, Tampere, s. 370 - 379.

ajatukseni lopulta hyvin muodolliselle tasolle sen äärimmäiseen musiikilliseen soveltutukseen saakka - myös semiotiikkaa apunani käyttäen. Tähän olen saanut merkittävää tukea virolaiselta semiootikolta Juri Lotmanilta, jonka mukaan kiista merkin kaksi- tai kolmejakaisuudesta (de Saussure ja Greimas "vastaan" Peirce) on täysin vanhanaikainen: olennaista on Lotmanin mielestä tarkastella merkkiä *suhteessa sen taustanaolevaan* ja sitä kannattavaan semiosfääriin.⁹

'Interpretantin' voidaan siis ajatella olevan ikäänkuin "tulkitsijan tausta", joka näin ohjaillee merkitysten kehkeytymistä. Mutta tässä tullaan edelleen siihen, että näin ajatellen 'minän' myytti, mitä termiä myös mielelläni käytän jatkossa selventääkseni ajatuksiani, lopultakin kohoaisi ehkä kaikkein keskeisimmäksi merkityksen tulkinnan tekijäksi. Näin Peircen 'interpretant', Husserlin merkitysententio (so. subjektiivinen merkityksen-anto) ja jopa Roland Barthesin myyttiteoriassaan esittämä muodon ja käsitteen välinen korrelaatio, mitä hänkin nimittää merkityksenannoksi, olisivat tavallaan yhtä; So. sitä että tarkasteleminen kaikkia havaintojamme tietyn "myyttisen tietoisuuden värjäämien silmälasien" läpi, missä 'tausta', 'minän' myytti ('minä' kokemuksiini, muistoineni, pyrkimyksiini) "merkitsee", "muodottaa" havaintoni jo "etukätehen". Subjektiivisen mielikuvituksen merkitsevyys on suuri, kuten tulen jatkossa esittämään - myös musiikissa. Näin myös kaikenlaisella kielenkäytöllä voisi olla tietty "metakielellinen" aspektinsa, ja erityisesti vielä silloinkin kuin pyrimme kielen avulla esim. "muuttamaan maailmaa" - päinvastoin kuin Barthes on esittänyt.

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

Subjektiivinen kokemus tuntuu vahvistavan pikemminkin hahmopsykologian kuin strukturalismin näkemyksen. Tulemme selvästikin ensin tietoisiksi havainnon kokonaisuudesta ja vasta sitten siihen sisältyvistä suhteista. Juuri tässä tietoiseksi tulemisessa voidaan ajatella ristiriidan ratkaisun piilevänkin. Saattaa olla, että havaintoon sisältyvät suhteet ja osat, tai ainakin oleellinen osa niistä, havaitaan ensin, mutta kokonaisuus tulee ensin tietoiseksi. Tällaisella havaitsemistavalla on ilmeistä valinta-arvoa olemassaolon taistelussa ja niinpä sen voi olettaa kehittyneen lajinkehityksessä varsin varhain. Jos havainto pitäisi tietoisesti rakentaa havaituista osista, se olisi niin auttamattoman hidas, että havaitsija joutuisi syödyksi tai menettäisi saaliinsa ennenkuin ehtisi toimia. Tällainen prosessi siis tämän näkemyksen mukaan kuitenkin tapahtuisi, mutta alitajuisesti, automaattisesti ja nopeasti. Tietoiseksi tulisi ensin prosessin lopputulos: kokonaisuus.¹⁰

Voidaan ajatella, että tiedostamme kuulemastamme jazzsävelmästä ensiksi sen tunnelman intensiteetteineen, soinnin, "moodin", sitten tempon, melodian ym. rakenteita vähitellen. Mutta heti alusta alkaen edellytetään tiedostamisen tueksi tiettyjä rakenteellisia huomioita - tempon jo mainitsin. Näin siis myös elämyksellä tietoisuudessa voi sittenkin olla eräänlainen strukturaalinen ja vieläpä edellä kuvatunlainen "luonnollinenkin" pohjansa. Charles S. Peircen semiotiikassaan kehittämä merkkiprosessin 3-vaiheisuus näkee tämän järjestyksen seuraavanlaisena: *Firstness* (merkkiprosessi sen emotionaalisessa välittömyydessä, esim. spontaani musiikkielämys), *Secondness* (prosessin tietty dynaaminen muoto) ja *Thirdness* (prosessin looginen rakenne). Itse asiassa olen taipuvainen jakamaan tarkastelunäkökulmani vast'edes seuraavaan tapaan: Minusta tuntuu siltä, että ainakin jazzmusiikin *rytmikkaa* - sen eri ilmentymiä - tulee tarkastella strukturalistisesti; Esitän myöhemmin jazzin rytmii-

9 Tarasti, Eero (1988): "Anna Louhivuoren väitöskirja myytit kuvina", *Synteesi* 1-2/1988, s. 164.

10 Karma (1986) s. 41.

kaa koskevan eräänlaisen *kielellisen* struktuurimallini, jossa tulen korostamaan sen "loogisuutta" ts. sen sanallista ja kielellistä (*logos* (kreikk.) sana, puhe; ajatus, järki) rakennetta. *Melodinen* aspekti - osana harmoniaa - puolestaan näyttää edellyttävän palaamista perinteisiin 'hahmoihin' ja niitä koskeviin teorioihin, lopulta peräti kuvateorioihin.

Rytmin sanotaan olevan musiikin tärkein elementti, mutta siinä ei ole kuitenkaan kaikki. Kun musiikista puuttuu melodia, tai kun meillä on vain melodian rytmi, puuttuu vielä jotakin hyvin tärkeää, nimenomaan musiikille ominaista. Jo ensimmäiset hahmopsykologisen koulukunnan edustajat valitsivat ideoidensa tueksi musiikkiesimerkkejä tähdentäessään, että melodia on jotakin muuta tai enemmän kuin vain siihen sisältyvät yksityiset sävelet. Se tajutaan kokonaisuutena, se säilyttää saman hahmon myös eri sävelkorkeuksille transponoituna - kun vain sävelten vertikaalisia suhteita ei muuteta - ja se voidaan myös muistaa kiinnittämättä huomiota sen kuhunkin yksityiseen säveleen; sävelkorkeuden, rytmin, sointiväarin vaihtelut. Vielä näkökulma 'kokonaisuuden' ensisijaisuuteen: Karman mukaan "elementtejä yhdistettäessä on usein vaikea ennustaa lopputuloksen ominaisuuksia"¹¹. Studiassa "pohja" tehdessäsi et koskaan tiedä, miltä lopputulos kuulostaa!

Musiikin sointiin - ja sittemmin jopa sen sointuihin - pyrin jatkossa yhdistämään ajatuksen eräänlaisesta *kuvallisesta* 'firstness'-elämyksestä. Kuvateorialleni haen myöhemmin tukea myös psykoanalyttisestä teoriasta ja sen "ruumiinkuvallisuudesta" sekä myös aivan viimeaikaisesta aivotutkimuksesta. Näin pyrin osoittamaan, että kokonaisvaltaisessa käsittämisessä ei ole kyse mistään "hahmon mystifioinnista"¹² tms., mihin Karma viittaa, vaan että kuvallisuus on todellakin hyvin originaalinen ja 'annettu' hahmottamistapa - myös musiikissa. Jazzissa rytmi, harmonia, melodia kuitenkin toimivat ja vaikuttavat vielä sillä tapaa mielenkiintoisesti *erillisesti* (struktuureina ja kuvina), että molemmat em. näkökulmat on mahdollista pitää jatkuvasti auki. Jazz on tässä mielessä mekaanisessa, "primitiivisessä kaavamaisuudessaan" erinomainen tutkimuskohde, johon voi hyvin soveltaa erilaisia lähestymistapoja rinnan.

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

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

Läheisyyden laki: toisiaan lähellä olevat elementit muodostavat helposti hahmon

¹¹ Karma (1986) s. 28.

¹² Karma (1986) s. 29.

keskeisiin. Sykkeen ohella jazzin säännöllisesti ja usein lähes matemaattisen loogisesti vaihtuvat soinnut (sointurytmi) luovat hahmoa toisilleen lähellä olevista elementeistä. Syntyy vaikutelma ohi kiitävistä sointusarja-hahmoista.

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

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

Tässä mainitut hahmolait¹³ on suurimmalta osin johdettu näköhavaintoa koskevista tutkimuksista, ja näköhavainto on perusluonteeltaan hetkellinen ja samanaikainen elämys: kun ärsyketekijä katoaa, katoaa myös elämys ja jäljelle jää vain muisto siitä. Musiikilliset tapahtumat ilmenevät kuitenkin aina ajassa, ja jopa huomattavan pitkäkestoisina tapahtumina - musiikkikappaleen kestosta riippuen. Voidaan perustellusti kysyä, miten laajoihin "musiikillisiin hahmoihin" hahmolakeja sitten voidaan soveltaa. Carl Dahlhaus kirjoittaa asiasta seuraavasti:

Ei kuitenkaan ole selvää, onko sen ratkaiseminen, mitä "aikahahmo" on ja mitä se ei ole, uskottava hahmopsykologialle, jonka kokeellisesti perustellut saavutukset ovat havaintopsykologian ansiota. Näyttää siltä kuin havaintopsykologian kriteerit tosin riittäisivät kuvaamaan pienimuotoisten sävelmuodostelmien herättämää vaikutelmaa, mutta eivät kykenisi selittämään musiikillisiä yhteyksiä, jotka jakaantuvat pitemmälle aikavälille. Kokonaiseen sonaattiosaan sovellettuna termi "hahmo" on tyhjä sana taikka vastenmielisyyden ja epäluulon ilmaus analyysia kohtaan, joka käsitetään älyn tuomitavaksi tunkeutumiseksi luulotellusti irrationaalisen alueelle.¹⁴

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

Kaikella inhimillisellä toimilla on oma ajallinen ulottuvuutensa. Näistä toiminnoista erityisesti musiikki operoi psykologisessa ajassa, jossa keskeisiä havaintokriteerejä ovat

¹³ Niiden yksityiskohtainen esittely taidemusiikkisovellutuksineen sisältyy mm. teokseen Meyer, Leonard B. (1968): *Emotion and Meaning in Music*, 8. painos, The University of Chicago Press, Chicago.

¹⁴ Dahlhaus (1980) s. 101.

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

Dahlhausin hengessä voidaan nyt ajatella, että hahmolakeja ym. kriteerejä voidaan kyllä soveltaa musiikkiin ja erityisesti jazziin, mutta lähinnä vain tyyppillisten pienoismuotojen (säe, säepari, lauseke jne.) alueelle, sinne missä operoidaan lähinnä vain "present timen" antamissa rajoissa. Tähän ajatukseen tulen myöhemmin viittaamaan pyrkiessäni perustelemaan jazzimprovisoinnin eräänlaista rapsodisuutta. "Present time" -elämyksen puitteissa hahmotamme ja ryhmittelemme esim. säännöllisen sykkeen puhtaasti mentaalisesti - aloitan seuraavan esitykseni juuri tästä. "Present time" -elämyksen yhteydessä tapahtuva *hahmojen ketjuuntuminen*, josta sointuprogressiot ja "pitkät", jopa "päättymättömät" lineaariset melodiat syntyvät, johdattaa tarkastelun tutkielman loppupuolella musiikillisten segmenttien indeksaaliseen tarkasteluun semiotiikan näkökulmasta.

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

Vielä pohjaksi muutamia huomioita Edmund Husserlin musiikin fenomenologiasta. Husserlille "nykyisyys" ei ole pistemäinen, alituisesti katoava nyt-hetki, vaan aikaväli, jonka pituus on riippuvainen sen täyttävän ja aukottoman yhtenäiseksi koetun tapahtuman kestosta. "Melodia ilmenee kokonaan läsnäolevana niin kauan kun se vielä soi, niin kauan kun siihen kuuluvia, samaan ymmärrsyhteyteen tarkoitettuja säveliä on jäljellä. Päättynyt se on vasta sillä hetkellä, kun viimeinen sävel on sammunut"¹⁵.

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

Husserl kutsui siitä (muisti) kiinnipitämistä "retentioksi" ja sen täydentävää vastakohtaa, tulevan odotusta ja ennakointia, "protentioksi". Vaikkei melodian alku sen päättyessä olekaan enää havaittavasti läsnä, se on kuitenkin siinä määrin tietoisuudessa, että melodia ilmenee yhtenäisenä, suljettuna kokonaisuutena: läsnäoleva loppu ja menneisyyteen etääntyvä alku näyttäytyvät musiikillisissa mielikuvissa pikemminkin rinnakkaisina ilmiöinä kuin etualalla olevan kuvion ja haalistuneen taustan kaltaisina. "Retentio" synnyttää ikään kuin laajennetun nykyhetken; nyt-hetki, joka on piste, venyy viivan

¹⁵ Dahlhaus (1980) s. 99 (alkuperäinen lähde: Husserl, Edmund (1928): *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*, Jahrbücher für Philosophie und phänomenologische Forschung IX, s. 398).

kaltaiseksi. Toisaalta välittömästi havaittava muistuttaa joskus aikaisemmasta, samankaltaisesta tai samasta, jonka erottaa nykyisyydestä pimeää, unohdukseen vajonnut aikaväli. Musiikilliseen kuulemisen jatkuvuus ja epäjatkuvuus lomittuvat toisiinsa: jos osat, jotka teoksen (improvisaation) edetessä ovat ilmenneet yksi yksi toisensa jälkeen läsnäolevina ja sitten retention vaikutuksesta säilyneet muistissa, yhdistyvät kokonaisuudeksi, niin muisti, joka yhdistää juuri tällä hetkellä läsnäolevan motiivin jo aikaisemmin kuultuun vastineeseensa tai varianttiinsa, toimii hyppäyksiä ja epäjatkuvasti. Molemmat tekijät, katkeamaton yhteys, joka edustaa musiikissa ajan virtaa (jatkuvuus), ja ajassa etäisten elementtien yhdistyminen, eivät häiritse eivätkä lamaanuta toisiaan, vaan tukevat toinen toistaan ja ovat toistensa edellytyksiä. ...

Nykyisyydessä läsnäolevan motiivivariantin ja sen muistiin palauttaman mallin välinen suhde ei tosin ole "havainnollinen". Tällaiset motiivit eivät ole samassa mielessä "rinnakkaisia" kuin melodisen lausekkeen puoliskot, sillä tavoin siis, että edellinen, retention muistissa pitämä, kuvitellaan aika-avaruudessa ... , jollaiseksi alkuperäinen temps durée on jähmettynyt, jälkimmäisen "viereen". Malli tajutaan pikemminkin epäsuorasti variantin välityksellä ja jää, koska olisi absurdia ajatella motiiveja ikään kuin akustisesti "päällekkäin valokuvattuina", abstraktiseksi": se on kalpeampi kuin retentionaalinen muistikuva. Tämä suhde, mallin ja variantin välinen samankaltaisuus, tulee myös itsessään selvemmin tietoiseksi kuin itse sävelmuodostelma, johon suhde perustuu, siis aikaisemmin esiintynyt motiivi, josta parhaillaan soiva on johdettu. Se, että niiden välillä ylipäättään vallitsee suhde, on huomiota herättävämpi tosiasia kuin tämän suhteen sisältö. Muistamisen kohde, joka muistiin palautuvana, vielä kerran tietoiseksi tulevana, paikallistuu nykyhetkeen, on samalla menneisyyden värittämä. Aikatasot limittyvät toisiinsa.¹⁶

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

2.1.2 Syke - metrinen laskutapa

Säännöllinen syke on jazzin - ja yleensäkin afro-amerikkalaisen musiikin - kaikkein "ensimmäisin" tekijä, "luonnollisen elämän sydämen sykkeen jatkuvuuden" symbolia, tekisi mieleni ajatella - vastakohtana "teoreettiselle elämälle" ja sen kaikenlaiselle epäjatkuvuudelle reflektiolle. 'Rytmi' ja 'metri' ovat epäilemättä yksi musiikin teorian vaikeimmista yleispuhevästi määriteltävistä käsittepareista - tätä kuvaa jo se, että määrittelyn suhteen on olemassa runsaasti ristiriitaisia ja huomattavastikin toisistaan poikkeavia eri näkemyksiä. Esimerkkinä Curt Sachs toteaa viitatessaan de Grootin rytmiiikkaa koskevaan esitykseen vuodelta 1932, että termiä 'rytmi' on käytetty ainakin 50 eri merkityksessä - mainitsematta tässä luvussa eri ristiriitaisia tulkintoja termin 'metri' vastaavuussuhteesta 'rytmiin'¹⁷. Toisena esimerkkinä Jaap Kunst antaa esityksessään¹⁸ pitkälle toistakymmentä erilaista määritelmää termeille 'rytmi' ja 'metri' jakaen määritelmät luonteensa mukaan eri kategorioihin. En kuitenkaan näe tarpeelliseksi tässä yhteydessä paneutua yksityiskohtaisesti kaikkiin eri 'rytmin' ja 'metrin' määritelmiin paitsi nähdäkseni tutkielmani kannalta keskeisimpään niistä, niin kuin Mieczyslaw Kolinski asian selittää.

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

¹⁶ Dahlhaus (1980) s. 101 - 103.

¹⁷ Sachs, Curt (1953): *Rhythm and Tempo, A study in music history*, W.W. Norton & Company Inc., New York, s. 11.

¹⁸ Kunst, Jaap (1950): "Metre, rhythm, multi-part music", *Ethnomusikologica vol. I*, E.J. Brill, Leiden. s. 2 - 8.

englantilaisen ym. tahtiopin mukaan tahtiin kuuluu kaksi, kolme tai *neljä* sykettä (engl. 'beat').¹⁹ Käytän esityksessäni tahdin käsitettä nimenomaan tässä ei-saksalaisessa merkityksessä, jonka mukaan tahti voidaan käsittää myös nelisykkeiseksi, koska jazzin käytäntö on tämä. Tällainen nelisykkeinen tahti on siis saksalaisen käsityksen mukaan itse asiassa yhdistetty tahti, joka sisältää kaksi kaksijakoista nk. perustahtia. On huomattava, että tonaalisen kauden musiikissa tahti on mitta, jonka avulla nuottikirjoituksessa osoitetaan lähinnä metrinen rytmi ja jota käytetään nimenomaan käytännöllisistä syistä ensi sijassa sujuvan nuotinlukemisen helpottamiseksi.

Lisäksi käytän esityksessäni enimmäkseen vain 4/4-tahtilajia, koska se näyttää viimeisten kahdeksankymmenen vuoden aikana mitä suurimmassa määrin hallinneen populaarimusiikin ja erityisesti jazzin rytmistä perustaa. Tällainen 4/4-tahtilajin syke tuottaa siis muuttumattoman ja toistuvasti esiintyvän jazzin yleisrytmiä muodostavan metrisen kaavan. Bruno Nettel mainitsee musiikin metrisestä rakenteesta kolme analyttistä perustyyppiä: 1) sama metri hallitsee läpi kappaleen, 2) sama metrinen rakenne hallitsee, mutta siitä poiketaan aika-ajoin, ja 3) kappaleesta ei löydy minkäänlaista dominoivaa metrikaavaa. Luokittelun ensimmäinen kategoria vastaa perinteistä isometriseksi nimettyä rytmityyppiä, kaksi jälkimmäistä taas ovat luonteeltaan heterometrisiä.²⁰ Metri luonnollisesti muuttuu siten, että musiikin perustana oleva aika eli syke jaksottuu jotenkin eri lailla kuin ennen. Näyttää siltä - kuten myöhemmin tulen esittämään - että 4/4-metrin idea hallitsee jazzin rytmikkaa lähes "aukottomasti" aina sen laajimpiin muotorakenteisiin saakka.

2.1.3 Sykkeen lisäkomponentit

Edward Lee määrittelee jazzin metrin sykähteleväksi peruskuvioksi, joka on musiikin perustana ja joka sananmukaisesti pitää vaihtelevat osat yhdessä. Se on jazzin eräänlainen *peruskomponentti*, jota voidaan hyvin kuvata myös vanhalla termillä 'tactus'; sitähän käytettiin 17. vuosisataa edeltäneessä polyfoniassa tarkoittamaan iskujen laskemista. Leen mukaan voimme jakaa 4/4-tahtilajin laskevan metrisen rytmikaavan sen tactus-komponentteihin (hiukan korostetut 1, 2, 3 ja 4) ja edelleen sen *lisäkomponentteihin* eli korostettuihin vahvoihin tahtiosiin tahdin 1:llä ja 3:lla sekä heikkoihin tahtiosiin 2:lla ja 4:lla. Tätä yhdistelmää voidaan pitää (saksalaisittain ajatellen) kahtena 2/4- perustahtina asetettuna yhden 4/4-tahdin päälle. Yhdistettynä ilmiö tuottaa neljä iskua, joista kaksi on voimakasta ja kaksi heikkoa, ja joilla kaikilla on (ei-saksalaisittain ajatellen) erilainen intensiteetti: voimakkaimmasta heikoimpaan 1,3, 2, 4.

Tällaiset sykkeen lisäkomponentit erottavat metrin pelkästä metronomisesta tactus-sykkeestä ja antavat sille sen erityisen nostovoimaisen muodon ja kehityksen vaikutelman. Mielenkiintoinen on se Leen huomio, että tietyllä lisäpainotuksella ryhmän 2:lle vahvistetaan neli-iskuisen periodin hahmoa ja samalla heikennetään sen kahtiajakaisuuden vaikutelmaa²¹; Kun lisäksi otetaan huomioon, että periodin ensimmäisen iskun suurin intensiteetti johtuu aivan ilmeisesti yksinkertaisesti siitä, että se on ensin, tulee em. intensiteettiasteikko tarkemmin perustelluksi. Edellä esitetty voidaan esittää rytmikaavion avulla seuraavasti:²²

¹⁹ Ks. esim. Oksala, Yrjö (1973): *Musiikin perusteet; II Rytmioppi*, Fazer, Helsinki, s. 63.

²⁰ Pekkilä, Erkki (1980): *Musiikkianalyttisistä menetelmistä ja niiden problematiikasta etnomusiikologiassa*, painamaton pro gradu -tutkielma, Helsingin yliopiston musiikkitieteen laitos, s. 33.

²¹ Muistutan mieliin, että eräässä vaiheessa 1950-luvulla tällainen jazzyhtyeen rumpalin työskentely oli hyvin yleistä ja suosittua: napakka pikkurummun "kantti-isku" tahdin 2:lle.

²² Lee, Edward (1970): *Music of the People*, Barrie and Jenkins (Barrie Books Ltd.), Bristol. s. 151 - 152.

Rytmiikaavio I

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

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

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

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

Tärkeä merkitys on sillä seikalla, että biologinen rytmi ja rytmihahmojen aktivoituminen ovat keskinäisessä suhteessa toisiinsa. Jos esimerkiksi äänimerkkien taajuutta lisätään, hahmotus alkaa vähitellen tapahtua siten, että yhtä äänimerkkiä vastaa kaksi tai kolme äänimerkkiä.²³

Mieczyslaw Kolinskin mukaan parin menneen vuosisadan länsimaisessa musiikissa toistuvat aksentit usein korostavat musiikin metristä organisaatiota. Mutta ne eivät tuota sitä; Muutoin olisi käsittämätöntä, että keskenään samanlaiset aksentit, sijoituspaikastaan riippuen, saattaisivat joko vahvistaa metristä organisaatiota tai ehkäistä sen. Kuitenkin kaikkein laajimmin hyväksytyyn teorian mukaan juuri aksenttien enemmän tai vähemmän säännöllinen toistuminen tuottaa tulokseksi metrin. Tätä Kolinski pitää valitettavana erheenä.²⁴ Tämä Kolinskin huomio on nähdäkseni myös jazzin rytmisen hahmotustavan kannalta merkittävä huomio.

Aksentuaalisen konseptin sijasta Kolinski pitää metrisen organisaation perimmäisen olemuksen selvittämisen kannalta tarkoituksenmukaisempaan lähestymistapaa, joka perustuu *hahmopsykologian* tutkimustuloksiin. Hahmopsykologit hylkäävät traditionaaliset ärsyke/reaktio -teoriat, jotka olettavat havaintokokemuksen olevan yhtäläinen sen ärsykeiden summan kanssa. Valtaosa tutkimustuloksista on paljastanut, että mieleemme organisoii ärsykkeet malleiksi, jotka muodostavat suhteita ikäänkuin kuvion ja taustan välillä. Musiikkikappaletta voidaan pitää täydellisenä ajallisena hahmona, joka kuvaa dynaamista piiriä, jossa sen eri rakenteelliset pinnat vaikuttavat toinen toisiinsa. Jatkettaessa tätä

²³ Oksala (1973) s. 67 - 68 ja 5.

²⁴ Kolinski, Mieczyslaw (1973) "A cross-cultural approach to metrorhythmic patterns", *Ethnomusicology* 1973, s. 495.

tulkintaa vielä pitemmälle musiikkia voidaan lopulta tarkastella jopa kompleksikkaana kuviona vasten sosiaaliskulttuurista taustaansa.²⁵

Esimerkkinä Kolinski siteeraa esityksessään Kurt Koffkaa, joka korostaa teoksessaan *Principles of Gestalt Psychology* (1935), että kaikki havainto-organisaatio periaatteessa tapahtuu kuvio/tausta -suhteiden tajuaamisen pohjalta. Teesillä on erityistä merkitystä, mitä tulee musiikin metroritmiseen struktuuriin - käsitteeseen palaan myöhemmin. Sen mukaisesti rytmi voidaan määritellä organisoiduksi kestoksi ja metri rytmisen konstruktion puitteissa toimivaksi organisaatioksi. Perinteinen usko, että aksentteja tarvitaan tuottamaan metrinen organisaatio, on seurausta puutteesta tiedostaa se seikka, että jo puhtaasti *vaistomainen mentaalinen prosessi* saa aikaan ärsykkeiden muotoutumisen malleiksi.²⁶ Tässä esitetty mahdollisuus ensisijaisesti tajunnan sisällään konstituomasta säännöllisyydestä on nähdäkseen keskeinen ajatus sekä jazzin 'merkityksen' että jazzmuusikon hahmotustavan kannalta. Näihin seikkoihin palaan esityksessäni myöhemmin useissa eri yhteyksissä.

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

Kaikille tahtiopelleille yhteinen käsite on *aksentti* (lat. 'accentus': korko, paino), joka tarkoittaa lähinnä juuri em. korostamista. Kuitenkin vasta esitettävän sävellyksen perusluonne, käyttötarkoitus ym. seikka määrää lopullisesti, onko vahvaa tahtiosaa korostettava dynaamisesti (iskutettava) eli käytettävä *metristä aksenttia*. Eräiden sävellysten (ja musiikinlajien) luonne vaatii, että rytmiin kuuluva karakteristinen aksentti sijoittuu heikolle tahtiosalle tai jopa sen heikommalle (jälkimmäiselle) alaosalle. Toisaalta nämä dynaamiset korostukset, metrinen aksentti ja *karakteristinen aksentti* voivat esiintyä yksinomaan säestyksen puolella, kun sitä vastoin melodia liikkuu alkuperäisen merkityksensä mukaisesti eli "laulavasti" (joskus 'melodia'-sanan selitetäänkin merkitsevän musiikissa säveltason liikuntaa rytmisen liikunnan vastakohtana). Erityisesti tanssillisista alkuperää olevaan musiikkiin saattaa sisältyä sille tyyppillinen karakteristinen rytmitekstuuri, jossa varsinaisia musiikillista perusrakennetta ylläpitäviä dynaamisia aksentteja voidaan käyttää yllättävän vähän.²⁷

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

Ottakaamme "klassiseksi" esimerkiksi Count Basien orkesteri (mikä tahansa tyylistään tietoinen orkesteri kelpaa), jonka usein sanotaan tuottavan ilmiön nimeltä '*rocking beat*': se on yksinkertainen mutta tehokas menettelytapa, jolla pidetään yllä voimakasta sykettä samalla kuitenkin asettaen rytmisiä vastapainoja aksentoimalla '*off beatia*' ts. edellä määrittelemiamme tahdin heikkoja osia kohtalaisen voimakkaasti. Käsite 'synkopointi' ei ole tässä yhteydessä tyydyttävä, koska se kuvaa hetkellistä korostuksen poikkeavuutta. Jazzissa aksentoidun 'off beatin' käyttö on niin yleistä, että sitä voidaan pitää *osana sykkeen perusstruktuuria*. Jazzmuusikolle 'off beat' - tai 'afterbeat'/'backbeat', joita termejä myös käytetään - ei ole "eksotismia" tms. vaan todella perustavaa laatua oleva tekijä perussykkeessä. Edellä esitetty voidaan jälleen kuvata rytmikaaviona:²⁸

²⁵ Kolinski (1973) s. 498 - 499.

²⁶ Kolinski (1973) s. 499.

²⁷ Oksala (1973) s. 66 - 67.

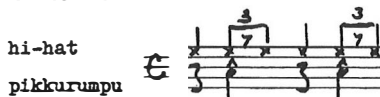
²⁸ Lee (1970) s. 153.

Rytmiikaavio II: 'rocking beatin' mekanismi

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

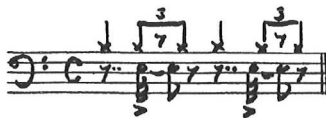
Käytännössä jazzin perusrytmi jakautuu tavallisimmin kontrabasson ja rumpalin symbaalien kesken: bassolla soitetaan rytmikaavion I mukaista rytmistä kuviota ja symbaaleilla rytmikaavion II mukaisesti.²⁹ Symbaaliosuudessa saattaa ilmetä soitinteknisiä tai tyyllisiäkin poikkeamia edellä esitetystä, mutta tärkeintä on tässä panna merkille perussykkeen eri komponenttien jakautuminen, joka perusteiltaan säilyy edellä esitetyn kaltaisena. Rumpali saattaa esimerkiksi siirtää perussykkeen kuljettamisen säestyssymbaalilta hi-hat -symbaaleille perussykettä vielä koristellen; tällöin 'off beatin' aksentointi käy päinsä pikkurummulla:

Nuottiesimerkki 1



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

Nuottiesimerkki 2



Basistin ja rumpalin yhteistyö voi kehittyä huomattavan taituruuden asteelle: Rumpali esimerkiksi soittaa pääiskut pitäen tempon ehdottoman muuttumattomana, samalla kun basisti tavallaan "kilpailee" hänen kanssaan ennakoiden iskuja ja antaen siten vaikutelman, ikäänkuin musiikin syke kiihtyisi koko ajan, vaikka näin ei tapahdu. Tähän sisältyvän kiihkeän jännityksen ja 'driven' vaikutelman kuulija epäilemättä aistii heti, vaikkei sitä välittömästi pystyisikään tietoisesti perustelemaan.³⁰

Nuottiesimerkki 3



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

Jazzyhtyeen ns. rytmiryhmään basson ja rumpujen lisäksi joskus liitettävä rytmikitara

²⁹ Lee (1970) s. 153.

³⁰ Lee (1970) s. 160 - 161.

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

Mitä sitten tulee itse tempon nopeuden valintaan jazzesityksessä, mainitsee John Mehegan lähinnä kolme siihen vaikuttavaa tekijää: Ensiksikin esittäjä luonnollisesti valitsee tempon, joka sallii hänen viedä läpi musiikilliset ideansa selkeästi ja täsmällisesti. Tempoa voidaan pitää "liian hitaana", mikäli esittäjä tuntee itsensä kyvyttömäksi luomaan välttämättömiä ideoita, joilla täyttää "hitaan" tempon tuottamia laajoja musiikillisia "tiloja". Toisaalta tempoa voidaan pitää "liian nopeana", mikäli esittäjän kyky kahdeksasosa-sävelkulkujen käsittelyyn joutuu liian kovalle koetukselle. Toiseksi tempoa määräämässä ovat tietyt jazzin sosiaaliset funktiot, joita varsinkin traditionaalista jazzista puheenollen saattoivat olla hautajaiset, häät tai vallitsevat tanssityylit. Kolmanneksi käytettävä harmoninen materiaali vaikuttaa myös tempoon. Mikäli esitettävän musiikin sointupohja etenee suhteellisen pitkäkestoisina harmonisina yksikköinä, tiettyä sykkeen taajuusastetta on pidettävä yllä vaadittavan "hellittämättömyyden" saavuttamiseksi. Toisaalta lyhyiden harmonisten yksikköjen käyttö merkitsee välttämättä tiettyä tempon kohtuullisuutta, jotta esittäjällä olisi aikaa "tajuta ja hyödyntää" kukin sointu.³¹

Olen edellä pyrkinyt käsittelemään ainoastaan tiettyä jazzyhtyeen rytmiryhmän yleistä toimintatapaa - keskeisimpiä piirteitä siitä - suunnilleen siinä muodossaan, miksi se muotoutui 1930- ja 40-luvulla tyylihistoriallisiin yksityiskohtiin erityisemmin puuttumatta. Jazzin tyylliseen kehitykseen paneutuva esitys (eri instrumenttien rytmiset, harmoniset ja melodiset funktiot eri aikoina ym.) sisältyy mm. John Meheganin edellä siteerattuun oppikirjaan. Muutamia nuotinnettuja transkriptioita kokonaisista jazzyhtyeen esittämistä jazzsävelmistä improvisoituine sooloineen - transkriptioissa on esitetty myös rytmiryhmän toiminta pääpiirteissään - sisältyy mm. Thomas Owensin Charlie Parkeria käsittelevään tutkielmaan³².

2.1.4 'Metronomitajunta'

Yrjö Oksala kirjoittaa länsimaisen taidemusiikin 'temposta' aluksi yleisesti:

Koska musiikki etenee ajassa, tempolla on tärkeä merkitys musiikin esittämisessä. Musiikkia ei kuitenkaan juuri koskaan esitetä metronomin tapaan kellomaisen täsmällisesti, vaan lähes aina enemmän tai vähemmän ajassa eläen. Musiikissa hyvin tärkeä

³¹ Mehegan (1973) s. 22 - 23 (teokseen sisältyy myös esitys temponopeuden vaihteluista jazzin eri tyylikausina, ks. s. 23 - 24).

³² Owens, Thomas (1974): *Charlie Parker: Techniques of improvisation vol. i -ii*, Los Angeles, University of California.

eloisuus saavutetaan käyttämällä pieniä tempon muutoksia muiden, ennen kaikkea dynaamisten ... keinojen ohessa. Siten biologisen perusrhythmin mukainen normaalitempo ja siinä temperamentin ja eloisuuden vaatimusten mukaisesti tapahtuvat muutokset muodostavat yhteisesti tärkeän lähtökohdan musiikin esittämiselle.³³

Tämä musiikin tempon luonnehdinta siis liittyy erityisesti länsimaisen klassisen musiikin traditioon. Tässä on paikallaan viittaus barokin musiikkiin: On näet esitetty sellainen käsitys, että barokkikaudella sävellyksen tempo olisi ollut täsmälleen sama alusta loppuun saakka, joten myös *accelerando* ja *ritardando* yms. olisivat olleet täysin tuntemattomia.³⁴ Tämä saattaa pitää paikkansa lähinnä barokin konsertoivan instrumentaalityylin nopeisiin sävellyksiin tai sävellyksen osiin nähden, joissa ehkä ollaan kaikkein lähinnä edellä esitettyä muuttumattoman tempon ajatusta; Mutta kaiken kaikkiaan ajatusta voidaan pitää poikkeuksellisen huomioonottaen koko länsimainen musiikkitradiotio ja sen suhde säännölliseen tempoon, mitä jo alussa luonnehdittiin. Voidaan kysyä, mitkä loogiset syyt puoltavat esitettyä barokin musiikin tempon muuttumattomuuden ajatusta. Aivan ilmeisesti tärkeä tekijä on yleensä *tanssillisten* vaikutteiden ilmeneminen barokin soitinmusiikissa. Mutta lisäksi on huomattava, että yleensä *polyfoninen* sävellystyyli, joka perustuu useiden sekä melodisesti että rytmisesti suhteellisen itsenäisten äänten etenemiseen toinen toisiaan säestäen, vaatii varsinkin useiden esittäjien esittämänä ja nopeissa tempoissa tiettyä yhteistä tekijää, kohtalaisen säännöllistä sykettä, joka sananmukaisesti pitää polyfonisen kokonaisustruktuurin vaihtelevat ja toisistaan poikkeavat osat yhdessä. Nämä kaksi tekijää kelpaavat ainakin osaperusteluksi myös jazzissa ilmenevälle tempon ehdottoman säännöllisyyden vaatimukselle.

Kuten Lee on asian ilmaissut: jazzrytmiikan perussykkeeseen sisältyy *tempon ankaran säännöllisyyden* idea: aika, joka kuluu kahden iskun välissä, on aina tarkalleen sama³⁵. Tämä ei ole mikään uusi piirre populaarisissa tanssimusiikissa vaan ilmeinen välttämättömyys, mikäli esim. tanssin ei haluta johtavan kaaokseen. Mutta eurooppalaiseen ja negroidiseen "säännöllisyyteen" liittyy Leen mukaan tiettyjä merkittäviä erilaisiin intentioihin pohjautuvia historiallis-sosiaalisia eroja. Eurooppalaisessa tanssimusiikissa sykkeen funktio on aina ollut ainoastaan metronomin keino pitää tanssijat yhdessä niin, että he voisivat keskittyä musiikin tulkitsemiseen edeltäkäsinn suunnitelluilla tanssiaskelilla, joihin varhaisessa musiikissa sisältyi erityinen rituaalinen elementti. Lee luonnehtii eurooppalaista maalaistanssia muinaisajoista periytyväksi sosiaalisten tapojen monimutkaiseksi, symboliseksi käyttäytymismalliksi, joka vaatii yksinkertaista, helposti seurattavaa ja kohtalaisen säännöllistä sykettä. Näin ei ole välttämättä laita laulun tai minkään muun tyyppisen - esimerkiksi kirkollisissa menoissa käytetyn - musiikin suhteen.³⁶

Eurooppalaisessa musiikissa tapahtunut tietty musiikin sosiaalisten *funktioiden eriytyminen* siis ilmeni myös musiikin rakenteellisena eriytymisinä eri käyttötarkoitusten mukaan. Esimerkiksi gregoriaanisesta kirkkolauluperinteestä, joka kehittyi keskiaikaisen kansantanssi- ym. perinteen rinnalla, on tanssillisuus säännöllisine, helposti seurattavine sykkeineen varsin kaukana. Sen sijaan tämä perinne kehitti oman monimutkaisen, tekstiläh- töisen rytmisen järjestelmänsä, jota yleisesti pidetään länsimaisen taidemusiikin rytmisenä perustana. Laulullisuus ja lyömäsoitinten lähes täydellinen puuttuminen ovat tässä hyvin keskeisiä tekijöitä³⁷. Tosin myös afro-amerikkalaisella musiikillisella perinteellä on oma "tekstillisyytensä", kuten myöhemmin osoitan.

³³ Oksala (1973) s. 7.

³⁴ Oksala (1973) s. 45.

³⁵ Huomautan, että kyse on todellakin vain "ideasta", joka on populaarimusiikissa lopullisesti ja äärimmäisen "steriilisti" toteutunut vasta viime aikoina syntetisaattoreiden ja sekvensse- reiden aikakaudella, jolloin kaikki tahaton ja inhimillinen on muutoinkin eliminoitu pois ns. disco- ym. videoviitteestä.

³⁶ Lee (1970) s. 153 - 154.

³⁷ Sachs (1953) s. 147 - 148.

Sitä vastoin näyttää siltä, että afrikkalainen tai afro-amerikkalainen musiikillinen kieli ei näytä eriytyneen eurooppalaiseen tapaan yhtä perinpohjaisesti eri käyttötarkoitusten mukaan. Leen mielestä jazzmuusikon päämäärä on eräässä mielessä kiihottaa. Syy tähän on historiallinen: Jazz on yhä suurelta osin negroidinen tuote ja sisältää edelleenkin suuren määrän negroidista perimää silloinkin, kun sitä ei tietoisesti seurata. Afrikkalaisen traditionaalisen musiikin päämäärä on monessa tapauksessa kiihottaa yksilö siten, että hänen emotionaaliset reaktionsa purkautuvat fyysisesti yhteisissä rituaalikokouksissa. Afrikkalaisille - ainakin heimossaan eläville - kaikkein tyydyttävien perustavaa laatua olevien mielikuvien ilmaisutapa on fyysinen vapautuminen erityisesti tanssin yhteydessä. Tämä pätee myös surun osoittamiseen ja purkamiseen nähden. Tällainen tanssi on sekoitus rituaalikaavoja ja improvisoitua erittäin persoonallista ilmaisua, johon usein sisältyy merkittävää syvällisyyttä ja taitavuutta. Tämän tilan saavuttamiseksi oli kehitettävä herkempi ja fyysisesti kiihottavampi perussyke eurooppalaiseen verrattuna, jonka amerikkalainen musta vain on omaksunut hiukan muuntuneessa muodossa. Tämän tyyppistä musiikkia - toisin kuin eurooppalaista tanssia - käytettiin ja käytetään edelleen musiikillisen luomisen lähes kaikissa muodoissa.³⁸ Esimerkiksi uudemman negroidisen kulttuurin kristillinen hengellinen musiikki noudattaa edelleen tätä samaa kiihottavaa perinnettä: vierailu jossakin Yhdysvaltain etelävaltioiden paikallisessa baptisti-seurakunnan jumalanpalveluksessa vahvistaisi tämän.

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

Kun tehdään musiikillisia vertailuja eri kulttuurien välillä, on otettava huomioon ne perustavaa laatua olevat intentiot, jotka sisältyvät po. kulttuurien yleisiin ajattelutapoihin, käyttäytymismalleihin ja -normeihin. Tällaiset normit saattavat olla hyvin erilaisia eri kulttuureissa, samalla kun niiden merkitys esimerkiksi kulttuurin taidekäsityksen muotoutumiselle voi olla huomattava. Gunther Schuller viittaa juuri tähän seikkaan kirjoittaessaan musiikin sosiaalisista funktioista. Hänen mukaansa eurooppalainen konserttimusiikki ei ole enää sosiaalisesti toiminnallista musiikkia (luonnollisesti sanan ensisijaisessa merkityksessä liittyen *fyysiseen* toimintaan) ja on sen vuoksi kehittänyt avaramman ja välttämättä myös maltillisemman lähestymistavan musiikin rytmiseen tunnelmaan nähden kuin afrikkalaisperäiset musiikkimuodot. Schullerin mukaan kulttuurissa, jossa musiikkia ei käytetä ensisijaisesti yhdessä *työn, toiminnan, rituaalien ja huvitusten* kanssa, ei ole myöskään johdonmukaista tarvetta voimakkaasti tunnustettavaan musiikin rytmiseen impulssiin.³⁹ Jazzin funktio oli 1940-luvulle saakka ja osittain vielä kauan sen jälkeenkin korostuneesti toiminnallinen (edellä mainitussa merkityksessä) ts. tanssillinen.

Edellä on käsitelty keskeisimpiä niistä syistä, miksi perussykkeen ankaran säännöllisyyden ideaa on pidettävä olennaisena osana jazzrytmiikkaa. Tämän säännöllisyyden ylläpitämiseen ja variointiin liittyy läheisesti Richard Watermanin afrikkalaisen musiikin luonnehdintojen yhteydessä käyttämä käsite 'metronomitajunta'⁴⁰. Metronomitajunnan käsite on kiistatta yksi jazzmusiikin varhaisimmista *myyteistä*: Ajateltiinhan alunperin, että perussykkeen pitäminen kauan aikaa säännöllisenä - ja yleensäkin poikkeuksellisen hyvänä rytmitaju - on synnynnäinen negroidinen ominaisuus, jota valkoinen mies ei voi oppia.

³⁸ Lee, s. 154.

³⁹ Schuller, Gunther (1976): *Early Jazz, Its roots and musical development*, neljäs painos, Oxford University Press, New York, s. 7.

⁴⁰ Meyer, Leonard B. (1968): *Emotion and Meaning in Music*, 8. painos, The University of Chicago Press, Chicago, s. 242.

Kysymykseen siitä, onko tämä musiikillinen kyky (tai mikä tahansa muu musiikillinen kyvykkyyks) synnynnäinen ja vaistomainen tai opittu ominaisuus, liittyy kieltämättä monia ongelmia.

Aluksi ensin behaviorismin kritiikkiä "päihinänkuoressa". Niin kauan kun käsitettä 'musiikillinen kyky' käytetään yksinomaan sen arkisessa merkityksessä, ei siihen sisälly mitään erityistä ongelmaa. Mutta kun käsite tuodaan teoreettisen tarkastelun piiriin, on heti keskeinen ongelma itse käsitteen tarkka määrittely. J.B. Daviesin mukaan käytämme tavallisesti sanaa 'vaisto' selittämään sellaisia toimintoja, joita emme ole aikaisemmin tehneet. Mutta selittämisen sijasta olemmekin sepittäneet erityisen sanan, jolla kuvailemme havaitun käyttäytymisen; myöhemmin alamme käyttää tätä mielivaltaista termiä, ikäänkuin se selittäisi käyttäytymisen. Toisin sanoen sanomme, että vaiston läsnäolo organismeissa aiheuttaa tietyn käyttäytymisen, mutta johdamme vaiston olemassaolon käyttäytymisestä. Todistelun kulku on kehämäinen ja sen vuoksi hyödytön, koska siitä puuttuu viittaus mihinkään ulkopuoliseen tekijään. Edelleen on luultavasti epäasiallista käsittää geenien toiminnat tapahtuvaksi tyhjiössä. Täsmällinen tapa, jolla nämä toiminnot ilmenevät, riippuu sekä geenien välisistä vuorovaikutuksista että vuorovaikutuksista geenien ja ympäristön välillä. Sanonta, että tietty yksilön rytmien käyttäytyminen on vaiston seurausta, on sen vuoksi liiaksi yksinkertaistettu; sama pätee myös eri yksilöillä ilmenevien rytmisten kykyjen erojen lukemiseen vain vaiston eri asteiden ansioksi.⁴¹ Davies kirjoittaa edelleen:

Edellä luonnehdittua varovaisuutta on noudatettava myös puhuttaessa rodullisista eroista. Yleisesti uskotaan - ja tämä usko epäilemättä pohjautuu huomioihin afrikkalaisen musiikin rytmisestä monimutkaisuudesta - että mustilla on 'luontainen' (eli vaistomainen) rytmittäjä, joka oletettavasti puuttuu valkoisilta. Kysymykseen liittyvät löydökset eivät toistaiseksi ole tyydyttäviä lähinnä sen vuoksi, että ainoastaan Yhdysvalloissa asuvia mustien ryhmiä on - edes summittaisella tarkkuudella - voitu testata standardoiduilla testeillä. Useimmat testitulokset tulevat siis tästä eikä afrikkalaisesta väestöryhmästä, eikä tiedetä, kuinka läheisesti yhdysvaltalainen "serkku" muistuttaa afrikkalaista sukulaistaan. Mursell esittää yhteenvedon kysymystä koskevista löydöksistä, ja tulokset ovat ristiriitaisia. Joskus valkoiset selviytyvät mustia paremmin, toisinaan mustat ovat valkoisia parempia; muissa tapauksissa ryhmien välillä ei ole mainittavia eroavaisuuksia. Mursell esittää myös pääpiirteissään ne ongelmat, joita luonnostaan ilmenee käytettäessä tietyn kultureaalisen vaikutuksen alaisia testejä, joilla tutkitaan oletettuja eroja eri etnisten ryhmien välillä - huomautukset tällaisen menettelyn suhteen ovat hyvin tunnetut. Eri rodullisten väestöryhmien välillä siis saattaa olla eroja kyvykkyydessä rytmisiin reaktioihin, mutta varmaa tämä ei ole. Pitäisi kuitenkin olla selvää, että - mikäli eroja rytmisissä suorituksissa ilmenee - emme voi pitää niitä yksinkertaisesti vaiston seurauksena. Kuten Lundin päättelee, selitys saattaa aivan yhtä hyvin sisältyä kulturalisaatioon kuin synnynnäisiin taipumuksiin.⁴²

Perinnöllisyys/ympäristö-ongelmaa ei siis voida pitää musikaalisuuden periytyvyyden ja kehityksen osalta selvitetynä. Voidaan ajatella, että musikaalisen tietoisuuden korkeamat, toisin sanoen kompleksisemmat ja myöhemmin kehittyneet muodot ovat suuressa määrin kulttuuriolosuhteiden määräämiä. Tällöin niihin vaikuttaa se nimenomainen viestintämalli, johon lapset ovat vuorovaikutussuhteessa kehityksensä kuluessa. Tämä koskee esim. todennäköisesti niitä musikaalisuuden osatekijöitä, jotka tulevat ilmi valmiuksina ratkaista tonaaliseen tajuun pohjautuvia tehtäviä ja jäsentää erityisen pitkiä rytmejä, jotka eivät ole yksinkertaisen kaksi- tai kolmijakoisia. Jos perintötekijöitä pidettäisiin musikaalisuuden kehityksen kannalta ratkaisevina, olisi selittämätöntä, että musiikilliset ilmaisumuodot vaihtelevat niin paljon kautta historian ja erilaisten kulttuurien välillä.

Kari E. Turunen on huomauttanut, että "vaikka sisällöllisesti inhimillinen tajunta voi sisältää äärettömän määrän erilaisia mahdollisuuksia, on se kuitenkin muodollisesti

⁴¹ Davies, John Booth (1978): *The psychology of music*, Hutchinson & Co (Publishers) Ltd., Essex, s. 191

⁴² Davies (1978) s. 191 (suom. mt.).

määräytyneet (tästä enemmän jazzin 'myyttien' tarkastelun yhteydessä). Tietoisuutemme voi siis muodostua erilaisista sisällöistä, mutta rakenteellisesti tajunta on eri ihmisillä jokseenkin samanlainen. Selvää on, että tajunnan suorituskapasiteetti on eri ihmisillä erilainen."⁴³ Turunen ottaa lausumassaan huomioon inhimillisen tajunnan - myös tietojen ja taitojen - historiallisen, ajallis-paikallisen luonteen, ne elämänyhteydet, jotka ratkaisevalla tavalla määrittelevät käyttäytymisemme kontekstin: tajuntamme sisältö voi olla erilaisten kulttuurallisten ym. olosuhteiden tuote ja siten "erilainen". Viittaus suorituskapasiteetin eroihin taas voidaan tulkita siten, että minkä tahansa kulttuurin sisällä esim. eri ihmisissä ilmenevä musiikillisen lahjakkuuden määrä luonnollisesti vaihtelee. Pyrittäessä selittämään myös tätä vaihtelua ei koko "elämänkontekstin" kenties ratkaisevaa merkitystä voida sivuuttaa. Tajuntamme muodollisesti määräytyneeseen samankaltaisuuteen palaan vielä jazzin myyttien ja arkkityyppien tarkastelun yhteydessä.

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

Jazzmusiikkiin on syntynyt viime vuosina käännteinen rasismi: valkoinen ihonväri on jazzin soittajalle poltinmerkki. ... Mutta tilanne on mennyt siihen, että Euroopassakin yleisö pitää kuinka tahansa huonoista mustaihoisista jazzesiintyjistä. Samaan aikaan todella korkeatasoiset eurooppalaiset jazzin taitajat istuvat työttöminä, Perko vertaa.⁴⁴

2.2 Jazzharmonia

Edellä kuvailtu mielellisesti ja fyysisesti kiihottava jazzin perussyke siis johtuu sen äärimmäisestä säännöllisyydestä. Mutta tämä säännöllisyys tuottaa myös eräitä muita ilmiöitä, joita ei tavallisesti sisälly "vapaaseen" metriseen (tai tempolliseen) lähestymistapaan musiikkiin. Kaikkein ilmeisin piirre on tietty toistuvuus, *kertaus*. Tarkasti määritellen syke toistuu säännöllisin väliajoin kuten edellä mainitut päällekkäin asetetut rytmiset lisäkomponentitkin. Toisaalta juuri komponenttien *yhteisvaikutelman* äärimmäinen kompleksisuus, joka johtuu pienestä variaation mahdollisuudesta eri osatekijöissä, antaa musiikilliselle sykkeelle riittävästi vaihtelua tehdäkseen sen jännittäväksi ja mielenkiintoiseksi mieluummin kuin raivostuttavaksi. Siten *kertauksen ja variaation välisen tasapainon hienostuneisuus* on perustavaa laatua oleva tekijä pääteltäessä musiikin suhteellisia ominaisuuksia - ja siis taiteellisuutta, voisin lisätä - tämän idiomin piirissä⁴⁵, Lee kirjoittaa.

Improvisoivaa solistia säestäessään sekä piano että rummut pyrkivät *täydentämään* solistin melodiassaan tuottamia rytmisiä kuvioita ja näin luomaan *vuoropuhelunomaisia* uusia rytmisiä ja myös melodis-harmonisia jännitteitä eri instrumenttien välille - tämä on jazzityteen kollektiivi-improvisointia: Pyrkimys, jota voidaan pitää koko jazzyhtyeen toiminnan perusideana, tapahtuipa se sitten niin sanoaksemme "mikrotasolla", jolloin muut pääasiassa säestävät yhtä solistia, tai "makrotasolla", jolloin kaikki instrumentit ovat lähes tasapäisesti solistisesti esillä. Tähän perusideaan kytkeytyviä rytmisiä tendenssejä voidaan tietyn barokin musiikkiin viittaavan käsitteellisen analogian perusteella nimittää jazzin "komplementti-rytmiikaksi". Haluan sisällyttää käsitteeseen sekä ajatuksen jazzin *polyfoniasta ja polyrytmiikasta* ts. suhteellisen itsenäisistä melodisista ja rytmisistä osatekijöistä, jotka sisältyvät eri instrumenttien muodostamiin melodiisiin ja rytmisiin linjoihin, että ajatuksen

⁴³ Turunen, Kari E. (1974): *Filosofian metodisesta merkityksestä*, julkaisu 2, Jyväskylän yliopiston filosofian laitos, s. 35.

⁴⁴ Anon (STT) (1996): "Nykyjazzissa toimii käännteinen rasismi", *Keskisuomalainen* 4.2.1996.

⁴⁵ Lee (1970) s. 154.

näiden linjojen tiettyä kokonaisuutta *palvelevasta* ja *täydentävästä* tehtävästä. Rytmiryhmän tehtävä jazzyhtyeessä on siis paitsi kuljettaa perussykettä eteenpäin ja tuoda siihen mukaan "basso continuo-omainen" harmoninen elementti, myös lisätä kudokseen mukaan rytmisiä aineksia, joihin voi sisältyä edellä kuvailemiani komplementtirytmiikan piirteitä. Musiikin tekemisen tekninen perusajatustapa sinänsä lepää jo Jean-Philippe Rameaun 1700-luvulla esittämässä ns. *'pohjabasso'-ajatuksessa* so. sävelmän sointukulkujen yksittäisten sointujen pohjasävelistä muodostuva kuvitteellinen bassokulku, joka jazzissa ilmaistaan kääntämättöminä reaalisointuina: esim. $Dm^7 - G^7 - C\Delta$ tapaan. Mutta tosiasiasa jazzyhtyeen basistin on määrä rakentaa sointukulun pohjalta melodinen, mahdollisimman lineaarinen ja jatkuva bassolinja (ns. "walking bass"), jossa sointujen pohjasävelet (joskus kvintti tai terssi) ilmaistaan selvästi ainoastaan silloin kun sointu vaihtuu rytmisissä painopisteissä ts. vahvoilla tahdinosilla.

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

Rytmikaavio III

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

Kunkin tahdin ensimmäisten iskujen suhteellinen intensiteetti on siten 5 : 3 : 4 : 3.⁴⁶

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

Teoreettisesti asiaa tarkastellen edellä esitetyn korostuksellisen säännöllisyyden prosessin voisi olettaa toistuvan läpi kokonaisen 'choruksen' (tavanomainen jazzsävellyksen muotokokonaisuus, joka toistuu) siten, että tietyn lisäkorostuskomponentin voitaisiin olettaa sisältyvän joka kahdeksannen tahdin ensimmäiselle iskulle, toisen tällaisen lisäko-

⁴⁶ Lee (1970) s. 155 - 156.

rostuksen joka 16. tahdin ensimmäiselle iskulle ja vielä yhden korostuksen joka 32. tahdin ensimmäiselle iskulle. Käytännössä mahdollisuudet ovat huomattavasti rajallisemmat tällaisten hiuksen hienojen korostusten erotteluun liittyvien soitto- ja kuunteluvaikeuksien vuoksi. 'Carre'-vaikutelma, joka kuitenkin epäilemättä koetaan, aiheutuu kaikkein todennäköisimmin *musiikillisista huipuista harmonisessa liikkeessä*.⁴⁷

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

Jazzin rytmisiä, harmonisia ja melodisia perusvalmiuksia kehittämissä harjoitusmetodeissa⁴⁸, jotka siis pyrkivät ensisijaisesti moitteettoman rytmisen ja tonaalisen kognitiivisen osaamisen kehittämiseen improvisointia varten, toistettavien, sekvenssinomaisesti transpoitavien melodisten ideoiden omaksuminen on keskeistä. Seuraava esimerkki on Ray Noblen Cherokee-sävelmän bridge-(B-)osan harmoniselle sekvenssille perustuva jazzinomainen harjoitelma, josta harmonismelodinen II-V -toistoperiaate käy hyvin ilmi. Myös jazzinomainen sointujen värittäminen - perusfunktioiden silti muuttumatta - on tässä hyvin esillä.⁴⁹

Nuottiesimerkki 4

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

⁴⁷ Lee (1970) s. 155.

⁴⁸ Aiheesta on olemassa lukemattomia samankaltaisia esityksiä, joista edustavia ovat esim. Nelson, Oliver (1966): *Improvisations- und Stilübungen für Saxophon (Patterns for saxophone)*, Paul C.R. Arends Verlag, Rimsting; ja Aebersold, Jamey: *A new approach to jazz improvisation vol. 3, the II-V7-I progression*, USA, johon liittyy aiheen kannalta tärkeä lisäviikko Supplement to volume 3; tai Coker, Jerry ym. (1970): *Patterns for jazz*, Studio P/R Inc., USA.

⁴⁹ Nelson (1966). Myöhemmin on puhetta jazzharmoniaan sisältyvästä tietyistä "semanttisesta eleestä", kromaattisesti laskevista linjoista, jotka voi jo tästä esimerkistä panna alustavasti merkille.

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

Miten "neliömäinen" ('carre-') vaikutelma ilmenee jazzissa harmonisen liikkeen kautta? Voidaan kuvitella, että jazzin harmoninen liike synnyttää metrisen perussykkeen ja sen lisäkomponenttien päälle - tajunnan sisäisenn sykkeen jaksotuspyrkimyksen ohella - *harmonisen suur- eli makrorytmin*, joka siis syntyy sävellyksen sointuvaihdoksista vastaten metristä rytmia siten, että se joko etenee metrisen rytmin mukaisesti tai perinteisestä jazzista puheennon symmetrisen parillisuuden periaatteen mukaisesti 2, 4, 8 jne. kertaa hitaammin kuin metrinen rytmii. Dom⁷-soitusävytteinen harmonia muodostaa kadensseja, jotka ovat "*maskuliinisia*" luonteeltaan ts. purkautuvat aina metrisesti vahvoille tahtiosille. Klassisessa taidemusiikissa sointuvaihdokset eivät tapahdu jatkuvasti tietyn kaavan mukaisesti, vaan eri tekijöiden johdosta enemmän tai vähemmän vaihdellen, mutta jazzissa ne muodostavat jatkuvasti toistuvan kaavan (toistoperiaate), koska improvisoivan solistin pitää "tietää" etukäteen käytetty rakenne - tällainen "tietäminen" voi luonnollisesti olla enemmän tai vähemmän tietoista tai perustua hyvään "korvaan" ja kuunteluun. Jazzissa metrinen ja harmoninen rytmii (myöhemmin käsiteltävän melodisen rytmin ohella) siis liittyvät yhteen ts. etenevät biologiseen perusrytmiin rinnastuvan rytmipulsaation (metrisen rytmin) mukaisesti. Näin ollen jazzia käsiteltäessä on mahdollista teoreettisesti kehittää monikerroksinen *aukoton ketju metrisen rytmin ja musiikin muotorakenteiden välille*. Mekaanisuudessaan tämä ajatus on varsin vieras klassisen musiikin muotorkaisuihin verrattuna; siellä tämän kaltaista kaavamaisuutta harrastetaan vain poikkeustapauksissa.

Kärjistäen voidaan jopa sanoa, että jazzissa sen harmonia aiheuttaa perussykkeen symmetrisesti parillisen augmentaation; ja melodinen komponentti taas perussykkeen symmetrisesti parillisen diminuution - tätä käsitellään myöhemmin. Näkemys korostaa jazzin kokonaisstruktuurin staattista, mekaanisävyistä puolta; siksi on syytä huomauttaa, että jazzissa *musiikin sisältö* on musiikin kokemisen intellektuaaliseen puoleen vetoavaa muotorakennetta tärkeämpi. Staattinen muoto luo ainoastaan kuulijassa määrätyn odotuksen tunteen ja toimii samalla hahmotuksellisenä viitekehystenä improvisointia esittävälle muusikolle. Tältä pohjalta sekä kuulijan että esittäjän muusikon tajunta voi keskittyä musiikin sisällölliseen, emotionaaliseen esteettiseen puoleen ja sen eri dynaamisiin ilmenemis-muotoihin.

Staattisten muotojen lähtökohta on systemaattiselta kannalta katsoen symmetrinen, säännönmukaisesti kahdeksasta tahdistä koostuva, musiikilliselta hahmoltaan *suljettu periodi* (parillinen lauseke). Se koostuu kahdesta säkeestä tai säeparista, jotka suhtautuvat toisiinsa suunnilleen samalla tavoin kuin kysymys ja vastaus tai teesi ja antiteesi. Liitettäessä yhteen useampia periodeja syntyy yksinkertaisia, kaksi- tai kolmitaitteisia laulumuotoja, joita puolestaan voidaan liittää yhdistetyiksi laulumuodoiksi (on huomattava, että kolmitaitteinenkin laulumuoto (kehysikermä) voidaan joissakin tapauksissa tulkita parillisuuden periaatteen mukaisesti). Kaikissa näissä tyypeissä on harmonislooginen rakenne, eräänlainen suurlopuke⁵⁰, ensisijaisen tärkeä muodon kannalta. Tällaista laulumuotoa noudattava harmonisrytmien muotokokonaisuus - sellaisena kuin se esiintyi 1920- ja 1930-lukujen Tin Pan Alley -tyyppisessä amerikkalaisessa viihdesävelmistiössä, esim. George Gershwinin tuotantoon sisältyvässä noin sadassa laulussa - yleistyi 1920-luvulta lähtien vuosisadan alussa vakiintuneen kolmiosaisen A-A-B -säkeistö rakenteisen blues-

⁵⁰ Tällaisen jazzin 'suurlopukkeen' tai 'laajennetun lopukkeen' harmonisen rakenteen yksityiskohtainen esittely sisältyy mm. Owensin (1974) tutkielman II osaan, ks. s. 471 - 478. Sama asia on hyvin tiiviisti esillä tutkielmassa Williams (1982) s. 295 - 298.

muodon ohella jazzin tavallisimmin käytetyksi improvisoinnin perustaksi muiden, varhaisessa jazzissa käytettyjen improvisoinnin muotoperustojen (marssit, ragtime- ja tanssisävelmät, hymnit ym.) jäädessä vähitellen syrjään. Muotokokonaisuuden mitaksi vakiintui joko 32 tahtia (laulumuoto) tai 12 tahtia (blues) ja sitä nimitettiin ja nimitetään edelleen jazzin toistuvaksi 'chorukseksi'.

Seuraavassa muutamia yleisimpiä jazzin muoto/harmoniakaavoja, jotka ovat säilyneet käytössä kautta jazzin historian aina viime vuosikymmenille saakka. Kaikista näistä voitaisiin esittää satoja erilaisia saman paradigman muunnoksia, tässä kuitenkin vain yksi tyypillinen esimerkki kustakin:

Blues

Bb(7)	(Eb7)	Bb7	Fm7 Bb7	Eb7	÷	Bb(7)	
Dm7 G7	Cm7	F7	Dm7 G7	Cm7 F7			

I got rhythm (AABA)

A-osa:

Bb Gm7	Cm7 F7	Dm7 G7	Cm7 F7	Fm7 Bb7	Eb Ab7	Cm7F7	
Bb							

B-osa:

D7	÷	G7	÷	C7	÷	F7	
÷							

Indiana (ABAC)

Ab Gb7	F7	Bb7	÷	Bbm7	Eb7	Ab	
Ebm7 Ab7	Db	Dbm	Ab	F7	Bb7	Bb7	
Bbm7	Eb7	Ab Gb7	F7	Bb7	Bb7	Gm7b5	
C7	Fm	C7	Fm	Gm7b5 C7	Fm	G7	
Cm7 F7	Bbm7 Eb7	Ab	÷				

Edellä kuvatut periaatteet hallitsivat erityisesti 1920-luvun puolivälistä lähtien myös orkestroitua, sovituksellisia tehokeinoja käyttävää jazzmusiikkia, jonka perustavaa laatua olevaksi tekijäksi symmetrinen parillisuus tuli konkreettisesti kysymys/vastaus -hengessä orkestraalisiin keinoihin toteutettuna. Toistuvien ja vaihtuvien "tuttichorusten" lomaan sijoitettiin lisäksi lukuisia solistien improvisaatio-choruksia. Tämäntapainen kokonaisuudontoratkaisu on eurooppalaisen taidemusiikki-perinteen keskittämisyrittämyksiin verrattuna varsin löyhä - voisi sanoa "rapsodinen". Syy on luonnollisesti siinä, että tällaisissa "ritornellein" laajennettua säkeistösikermä-tyyppiä muistuttavissa jazzin sävellyksissä ja sovituksissa pääpaino on soolomprovisaatioiden lisäksi edellä mainituissa toiston, vuorottelun ja variaation periaatteissa. Termi 'ostinato' vastaa näitä periaatteita toiston ideansa puolesta, vaikkakaan sitä ei voida käyttää perinteisestä jazzista puheenollen sanan varsinaisessa merkityksessä jazzin toistuvien muotojen laajuuden vuoksi; modernissa nykyjazzissa ostinato-periaatteen pohjalta - sanan varsinaisessa merkityksessä - tapahtuva improvisointi on tosin jonkin verran yleistynyt. Ostinato-periaatetta noudattava jazzin klassikkolevytyks on esim. Paul Desmondin säveltämä *Take five*, jonka Dave Brubeckin kvartetti levytti noin vuonna 1960.

Waterman huomauttaa, että suurimmassa osassa afrikkalaista musiikkia musiikillinen jännite toimii "fraasin" sisällä ja on sen järjestävä ja niveltävä periaate. Mutta jännite ei suorita kokonaisuutta organisoivaa tehtävää, paitsi siinä mielessä, että se luo eräänlaisen variaatiomuodon⁵¹. Toisin sanoen jännitteen taso on suhteellisen muuttumaton musiikin eri osien välillä vaikkakaan ei niiden sisällä.⁵² Tässä on selvä analogia jazzin laajimpiin muotorakenteisiin nähden⁵³. Joitakin kokeiluja laajempien, kokonaisuutta kiinteämpiin

⁵¹ Myös Schuller (1976) päättyy tähän samaan toteamukseen, ks. s. 31 - 32.

⁵² Meyer (1968) s. 243.

⁵³ Näiden muotojen yksityiskohtainen, historiallis-geneettinen selvitys sisältyy mm. Schullerin (1976) teokseen ks. s. 26 - 38.

organisoivien muotoratkaisujen suhteen on jazzissa tehty eri aikoina - mm. Duke Ellington jazzsarjoissaan, joita on yhteensä viitisenkymmentä - mutta mitään erityistä merkitystä jazzin muotojen kokonaiskehitykseen näillä kokeiluilla ei ole ollut.

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

Schuller mainitsee teoksessaan kolme afrikkalaisen musiikin muodollista elementtiä, jotka ovat kiinnostavia myös suhteessa jazziin: 1) kysymys/vastaus -malli; 2) toistuvan ker-
tauman käsite; ja 3) useimpien viihdeellisten ja kulttitanssien chorus-muoto. Nämä kolme elementtiä eivät siirtyneet ainoastaan nk. varhaiseen jazziin, vaan vaikuttavat edelleen nykyisessäkin jazzissa vaihtelevassa laajuudessa.⁵⁴

Schuller selittää Jonesin tutkimuksiin⁵⁵ viitaten, että afrikkalaisessa tanssissa käytettävän musiikin kokonaisrakennetta (ja myös musiikin mielenkiintoa) ylläpitävänä periaatteena on *toistuvat chorus-mallit*, ns. 'master'-mallit, joihin afrikkalaisen yhtyeen johtava rumpali on tarkoin perehtynyt ja joiden pituuden hän määrää tiettyjen ankarien sääntöjen puitteissa. Koska afrikkalainen juhlatanssi ei tyypillisimmillään käytä harmoniaa ainakaan eurooppalaisessa mielessä siten, että vertikaaliset soinnulliset rakenteet perustuisivat tietyille juurisävelille, johtava rumpali ei voi kontrolloida choruksiaan sointukulkujen (ns. 'changes' jazzin terminologian mukaan) mukaan, kuten jazzmuusikko tekee. Sen sijaan häntä opastava linja on *vokaalimelodia eli laulu*, jonka rakenne johtavan rumpalin on tarkoin tunnettava, jottei hän rikkoisi siihen liittyvää musiikin perusjärjestystä. Tämänkaltainen afrikkalaiselle musiikille ja jazzille ominainen musiikin kokonaisuuden jakautuminen toistuviin choruksiin näyttää puuttuvan eurooppalaisesta taidemusiikkiperinteestä lukuunottamatta passacaglia- ja chaconne-muotoja, jotka merkittävällä tavalla ovat peräisin tanssillisista muodoista.⁵⁶

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

Juuri laulu on riippuvainen taputuksista eikä päinvastoin. ... Taputukset ... toimivat ikäänkuin mittapuuna, eräänlaisena metronomina, joka on olemassa musiikin taustana. ... Mikäli kukaan muu ei taputa rytmia, laulaja tekee sen mielestään. ... Rytmien taputtaminen käsillä on rytmien yhdysside laulun ja muiden instrumenttien välillä. ...⁵⁷

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

Mutta myös jazzissa käytettiin alunperin - ja käytetään edelleen - eräänlaista myyttistä erikoistekniikkaa, jossa improvisoinnin pohjana olevan sävelmän melodia "kätketään" improvisaatioon, niin että se kuitenkin koko ajan ikäänkuin kuuluu improvisaatiosta. Usein tenorisaksofonisti Coleman Hawkins mainitaan tämän tekniikan ensimmäisenä mestarina, vaikkakin Hawkins tosiasiaa oli myös harmonia-asioissa erinomaisen oppinut. Tällöin

⁵⁴ Schuller (1976) s. 27.

⁵⁵ Jones, A. M. (1971): *Studies in African Music*, vol. I - II, neljäs painos, Oxford University Press, Lontoo.

⁵⁶ Schuller (1976) s. 31 - 32.

⁵⁷ Kolinski (1973) s. 497 (suom. mt.).

improvisointia ohjaava tekijä siis on afrikkalaiseen tapaan harmonian sijasta sävelmän melodia. Hahmopsykologian perustelu: Kokonaisuudet ovat usein helpompia muistaa kuin yksityiskohdat⁵⁸; Tässä tapauksessa ensimmäinen helposti muistettava kokonaisuus on melodia, jonka "menneet tapahtumat" viittaavat ketjuna kukin vuorollaan "uusiin tapahtumiin" ja myös uusiin mahdollisuuksiin. Tätä tapaa suosivat erityisesti 1930-luvun swing--muusikot ennen varsinaisen jazzin modernismin läpimurtoa, jolloin sävelmien harmoninen aines monipuolistui ja monimutkaistui ja näin vaati entistä enemmän huomiota puoleensa. Williamsin mukaan 1940-luvun bebop-kauden muusikot eivät enää tunteneet velvollisuudekseen perustaa improvisaatioitaan sävelmän teeman melodiaan⁵⁹.

Kysymys/vastaus -malli sisältyy kaikkeen afrikkalaiseen musiikkiin ja tavallisesti saa muotonsa kuoron vastatessa johtajalle tai solistille. Jopa niissä tapauksissa, joissa musiikin muotokaava ei toteuta konkreettisesti todellista kysymystä ja sen spesifiä vastausta, on afrikkalainen musiikki silti perusteiltaan antifonista eli vuorotteluun perustuvaa. Tämä pätee mm. yksinkertaiseen, laulunomaiseen materiaaliin esim. kehtolauluihin nähden, joissa sanat yleensä asetetaan eräänlaisen kysymyksen ja vastauksen muotoon, vaikka ne esittäisi yksi ja sama henkilö. Itse asiassa näyttää siltä, että kysymys/vastaus -muoto usein kattaa osittain kertauman (kertosäkeen) käsitteen. Johtaja improvisoi alituisen uusia melodisia linjoja, samalla kun kuoro toistaa ne kerta toisensa jälkeen samanlaisina tai lähes samanlaisena. Kuten yhden esittäjän laulumateriaaliin, myös kuoron esittämään kertaumaan sisältyy siis toistuvan vastauksen vaikutelma.⁶⁰ Tämän ilmiön myyttistä ulottuvuutta käsittelem esityksessäni myöhemmin.

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

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

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

⁵⁸ Karma (1986) s. 24.

⁵⁹ Williams (1982) s. 7.

⁶⁰ Schuller, s. 27.

muusikko) ei kiinnitä jännitykseen tarpeellista huomiota, musiikki käy helposti yksiväriseksi, jopa väsyttäväksi.⁶¹ Ja Eino Roihalla lisähuomio tähän (suluissa oleva lisäys minun):

Kertailu on eräs musiikin perusedellytyksiä ja sille perustuu juuri "pienoisrytmillinen" säännönmukaisuus, mutta kun etenemme "ison" rytmien alueelle, ts. varsinaisiin muotoasioihin, niin huomaamme selvästi muita tasapainoon vaikuttavia seikkoja. Ratkaiseva ei ole ulkonainen symmetria, vaan tasasuhtaisuus, proportionaalisuus. (Klassisessa musiikissa) esim. kaksitaitteisen sävellyksen molemmat osat saattavat ulkonaisilta mitoiltaan olla huomattavan eri suuret, mutta pitävät silti toisensa tasapainossa.⁶²

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

Blues-choruksen muodollisesta perustasta taas on ensiksi todettava, että blues sinänsä oli alkuaan musiikillisen ilmenemismuotonsa lisäksi olennainen negroidinen ilmaisutapa, jonka avulla vähemmistö saattoi ilmaista kärsimystään ja tunteitaan. Näinollen sillä oli ensin hyvin vähän tekemistä pelkkien sointujen ja melodioiden kanssa. Sen säkeet ja harmoniset kaavat eivät aluksi olleet kiinteitä ja sen spesifi muoto pysyi siten kauan vakiintumattomana. Lisäksi varhainen blues oli - ja on paljolti edelleenkin - luonteeltaan pikemminkin puhelaulun luonteista kuin varsinaista laulua. Musiikillisesti blues formalisoitui varsin myöhään - vasta viime vuosisadan vaihteen tienoilla Yhdysvaltain mustaa väestöä koskettaneen urbaanistumisen myötä - jolloin sen muodoksi vakiintui aluksi joko 8-, 12- tai 16-tahtinen toistuva chorus; aikaa myöten 12 tahdin kokonaisuus tuli hallitsevaksi. 12-tahtisen muodon rakenne on - kuten edellä jo mainittiin kolmiosainen säkeistö, tai tarkkaan ottaen jonomainen lauseke, joka muodostuu säeryhmän (säepari) kolminkertaisesta toistumisesta A-A-B. Myös bluesissa muodon (erityisesti säeryhmien) kehkeytymistä hallitsee afrikkalaisperäinen symmetrinen kysymys/vastaus-muoto, johon eurooppalainen harmoniasta johdettu funktionaalinen muoto on yhdistynyt. Schullerin mukaan bluesin erikoislaatuisuus on siinä, että vaikka se formalisoitui edellä kuvatulla tavalla eurooppalaisperäisen 4/4-metriikan ja funktionaalisen harmonian vaikutuksen alaisena, sen ainutlaatuisen yksinkertaisuus jätti silti kylliksi sijaa lukuisten afrikkalaisten rytmis-melodisten ominaispiirteiden säilyttämiselle.⁶³ Voidaan ajatella, että kolmen säeparin chorus-rakenne on erityisesti bluesin muodon afrikkalainen jäännös. Lopuksi on sanomattakin selvää, että bluesin vaikutus jazzin kokonaisilmaisun kehittymiseen niin rytmisiin kuin melodisiin muotoihin nähden on ollut huomattava.

Edellä mainitsin ohimennen jazzin ilmaisumuodon kehkeytyvän ennen muuta tietyistä tässä käsiteltävänä olleista pienoismuodoista. Miksi jazzin muotoajattelu sitten on sitoutunut näin supeisiin yksikköihin? Miksi perinteinen jazz on enimmäkseen pienoismuotojen taidetta? Syy tähän on nähdäkseni se, että korostuneesti käytännöllisellä tavalla (ääritapaus tästä on esim. jazzista puheenollen fyysinen käytäntö 'soittimellisuuden' kautta - tätä käsittelen myöhemmin) musiikilliseen materiaaliin suhteessa oleva musiikkitraditio pyrkii säilyttämään tietyt "universaalit", eräissä mielessä spontaanit tajunnanmuodot, eikä

⁶¹ Ks. esim. Linnala Eino (1947): *Yleinen musiikkioppi I*, Gummerus, Jyväskylä, s. 192 - 193.

⁶² Roiha, Eino (1965): *Johdatus musiikkipsykologiaan*, toinen painos, Gummerus, Jyväskylä, s. 153.

⁶³ Schuller (1976) s. 35 - 38.

se siten voi käytännöllisyyden asettamien rajoitusten vuoksi edetä kovinkaan pitkälle eurooppalaisen konserttimusiikin "vähemmän spontaanien intellektuaalisten muotojen" alueelle. Nämä rajoitukset sisältyvät ensiksikin jazzin improvisoivan elementin asettamiin muotojen kiinteyden ja hahmotuksellisen yksinkertaisuuden asettamiin vaatimuksiin: improvisoivalle muusikolle pienoismuodot ovat hahmotuksen kannalta ensisijaisia. Pienoismuodot ovat "välittömästi käsillä ja käytettävissä". Sitäpaitsi jazz pohjautuu *korva-kuulotraditioon*, missä musiikin muistiinmerkitseminen oli aluksi ja kauan sekundäärinen seikka. Tämä on niin sanoakseni jazzin pienoismuotojen geneettinen, historialliseen taustaan perustuva syy, joka sisältyy jazzissa musiikin materiaalin käsittelytapaan itseensä. Muita jazzin fyysisen käytännön ilmenemismuotoja jotka siis vahvistavat jazzin pienimuotoisuutta - ovat luonnollisesti jazzin korostuneesti *tanssimusiikillinen* funktio aina 1940- ja 1950-luvulle saakka (tanssin mitta määrää muodon) ja varhaisen äänilevytekniikan muodolle asettamat suppeuden vaatimukset. Luonnehdin tässä ilmi tullutta jazzin käytännöllistä puolta vielä enemmän seuraavassa alaluvussa.

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

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

2.3 Jazzmelodian käytännölliset muodot

2.3.1 Yleistä

Edellä olen tarkastellut lähinnä vain jazzin rytmistä perustaa eli säännöllistä sykettä ja tätä sykettä jaksottavaa harmonista suurrytmiä; sekä sykkeen jaksotuksen että suurrytmien jaksotuksen totesimme edellä järjestyvän perinteisessä jazzissa lähes poikkeuksetta⁶⁴ parillis-symmetrisesti. Seuraavaksi tarkastelen yleisesti kolmatta jazzin rytmisen kokonaisstruktuurin peruselementtiä, melodiaa, joka liikkuu perussykkeen ja sen johdannaisen, harmonisen suurrytmien, "yläpuolella" yhtyen näihin. Rajoitan tarkastelun tässä yhteydessä aluksi koskemaan pääasiassa vain melodian rytmistä hahmoa, ns. melodiarytmiä. Jazzmelodian vertikaalisiin "universaaleihin" paneudun perusteellisesti vasta tutkielman loppupuolella.

Peruste tälle rajoitukselle sisältyy viime kädessä amerikkalaisen jazztrumpetistin Dizzy Gillespien erääseen haastatteluun, jossa hän kertoi improvisoidessaan ajattelevansa

⁶⁴ Äkkipäätä mieleen tulee blues-teemojen lisäksi vain yksi "jazzstandardi" tai -sävellys, joissa tästä periaatteesta poiketaan: Vernon-Duke: *Moonlight in Vermont*, joka jaksottuu 6+6+8+6 tahtiin. Muitakin on varmasti olemassa, mutta harvinaisia ne ovat.

ensisijaisesti jotakin tiettyä rytmistä kuviota, jonka hän vain sitten "pukee" melodiseen asuun. Ymmärtääkseni tällä lausumalla - huolimatta sen ainutlaatuisuudesta - voidaan katsoa olevan yleistä merkitystä, tapahtuipa tämä 'rytmin ajattelemisen' sitten tietoisesti tai tiedottomasti. Viitataan tässä Carl Dahlhausiin, joka edellä totesi, että "rytmi voidaan kuvitella irrallaan sävelsarjasta, mutta sävelsarjaa ei ilman rytmistä". Tässä vielä ajatus Martin Williamsin esittämänä:

Dizzy Gillespie sanoi kerran, että improvisoidessaan hän ajattelee ensin jotakin rytmistä hahmoa tai kuviota ja sitten siihen sopivia säveliä. Olen varma, että kuka tahansa tärkeä jazzmuusikko tyylistä tai aikakaudesta riippumatta antaisi saman lausunnon.⁶⁵

Tarkastelkaamme ensin systemaattisesti melodisen rytmin syntytapaa; palautan tässä mieleen jo edellä esitetyn ajatuksen aukottomasta ketjusta metrisen rytmin ja musiikin muotorakenteiden välillä. Myös melodisen rytmin muotoutumistapa on nähdäkseni hyvin yhdistettävissä tähän aukottomaan ketjuun, koska kaikki jazzin spesifit muodot - myös melodia - kasvavat nimenomaan voimakkaasta ja säännöllisestä metrisestä sykkeestä. Oksalan mukaan melodinen rytmi, joka syntyy melodiasävelten keskinäisistä kesto-suhteista, saattaa vaihdella monin tavoin. Tämän suhteen voidaan esittää seuraavat pääsäännöt: 1) melodinen rytmi on sama kuin metrisen rytmi; 2) melodinen rytmi kulkee *ristissä metrisen rytmin kanssa*, so. melodiasävelet ovat synkopoituja; 3) melodinen rytmi on *metristä rytmiä nopeampi*, jolloin siinä esiintyy pienrytmisiä suhteita ja 4) melodinen rytmi on metristä rytmiä hitaampi, jolloin siinä esiintyy suurytmisiä suhteita.⁶⁶ Jako on sinänsä äärimmäisen kaavamainen eikä kerro itse musiikista vielä paljoakaan.

Perussykkeen taajuuden (tempo) ollessa vähintäänkin kohtuullinen - noin 100 iskua minuutissa tai enemmän - näyttää "jazzinomainen" melodinen ajattelu kaikkein luontevimmin etenevän kaksi kertaa nopeammin kuin perussyke ts. esim. 4/4-tahtilajissa kahdeksasosin. Tällä tavoin saavutetaan epäilemättä tietty optimi pyrittäessä rennon letkeään ja luonnolliseen melodis-rytmiseen soljuvuuteen: Kovin monta neljäsosa-säveltä peräkkäin melodiassa kuulostaa monotoniselta; säännöllinen 16-osaliike taas luo korostuneen kiihottuneen tunnelman, mihin vielä sisältyy se tekninen ongelma, että näin nopeasti on usein vaikeata improvisoida musiikillisia linjoja, joiden melodinen luonne (melodian kaarros, korrekki harmonisen perustan huomioonottaminen jne.) olisi tyydyttävä⁶⁷. Voimme siis olettaa, että tyyppillinen jazzmelodia syntyy (*synkopoivan* piirteensä ohella, tätä käsittelen myöhemmin) *enimmäkseen perussykkeen pienrytmisistä suhteista*, joissa perussykkeen kahtiajakautumiseen perustuva melodisen rytmin käsittelytapa on ensisijainen. Tällaiseen melodiarytmin käsittelytapaan liittyy lisäksi tietty jazzille luonteenomainen irrationaalinen piirre, jonka olemassaololle on olemassa eräistä jazzin yleisistä rytmisistä tendensseistä johdettavat perustelunsa - nimitettäköön tätä vaikkapa 'swing'-artikulaatioksi, johon vielä palataan. Miten 'jazzmelodia' sitten periaatteessa muotoutuu sykkeestä ja sen enimmäkseen pienrytmisistä jakosuhteista? Aluksi on syytä palauttaa mieleen eräitä keskeisiä seikkoja, jotka tulivat ilmi jo jazzin rytmisen perustan tarkastelun yhteydessä: Siellä todettiin jazzin formaalin muodon kaikinpuolinen symmetrinen parillisuus ensisijaiseksi kokonaisuutta järjestäväksi periaatteeksi, jonka voidaan ajatella juontavan juurensa afrikkalaisessa musiikissa tavanomaisesta kysymys/vastaus -mallista ja tässä musiikissa ilmenevästä toiston ja sen puitteissa tapahtuvan varioinnin periaatteista. On selvää, että myös improvisoitu jazzmelodia tavalla taikka toisella mukautuu em. symmetriseen muotoon.

⁶⁵ Williams, Martin (1970): *The Jazz tradition*, Oxford University Press, New York, s. 6 (suom. mt.).

⁶⁶ Oksala (1973) s. 75.

⁶⁷ 1940-luvulla kehittyneestä jazzin ns. bebop-tyylistä lähtien tämä rytmis-melodinen lähestymistapa kuitenkin yleistyi jazzin piirissä - muusikkojen teknisen osaamisen vaatimus korostui tällöin huomattavasti.

Schuller toteaa jälleen Jonesin tutkimuksiin viitaten, että afrikkalaisen rumpalin esittämässä variaatiossa esiteltyä (eräessä mielessä siis 'annettua') musiikillista materiaalia (mitä Jones nimittää "siemen"-malliksi) varioidaan taitavasti muunnellen, jäljitellään harventaen (augmentaatio) ja tihentäen (diminuutio), fragmentoidaan ja ryhmitellään uusiksi variaanteiksi. Lisäksi kaikki tämä tehdään vailla minkäänlaista koristelun vaikutelmaa, mikä tapa on päinvastainen esimerkiksi espanjalaiseen improvisaatiotekniikkaan verrattuna, joka puolestaan sisältää pikemminkin yksityiskohtaisen valmistelun ja koristelun kuin ankaran variaation perusajatuksen. Afrikkalaisen rumpalin improvisointitaito päätellään hänen kyvykkyydestään kehittää "mahdollinen enimmäismäärä" muunnoksia 'annetun' rytmisen kaavan olennaisesta motiivisesta materiaalista, mikä lisäksi on toteutettava erinomaisen ankarien sääntöjen ja perinnäistapojen puitteissa.⁶⁸ Analogia jazzmuusiikkiin: Näyttää siltä, että myös jazzmuusikon arvostus riippuu lähes yksinomaan hänen improvisointitaidostaan em. afrikkalaisessa hengessä, ei hänen sujuvasta nuotinlukutaidostaan tms. valmiin "tekstin" tulkintakyvystä.

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

Tietyt kognitiiviset taidot ovat epäilemättä luonnollinen perusta, joka mahdollistaa tyylin mukaisen jazzimprovisaation syntymisen. Jerry Cokerin mukaan improvisoivan jazzmuusikon on tunnettava - ollakseen musiikillisesti "varmalla pohjalla" - se yleinen viitekehys, jolle hän perustaa improvisaationsa; tällaista jazzin viitekehystä tarkastelimme jo 'rytmisen perustan' käsittelyn yhteydessä. On suotavaa, että muusikko on perehtynyt 1) viitekehysten perustana olevan sävelmän mittaan; 2) sen temaattiseen ja harmoniseen rakenteeseen yleisesti; 3) sävelmän tonaliteettiin ja kaikkiin tilapäisiin modulaatioihin muihin sävellajeihin; 4) sävelmän sointukulun yksityisiin sointuihin ja näiden suhteisiin toinen toisiinsa; 5) asteikkoihin, jotka soveltuvat käytettäväksi sointujen tai sävelmän tiettyjen jaksojen kanssa samanaikaisesti ja 6) sävelmän emotionaaliseen kiinteyteen ja tunnelmaan. Nämä tekijät eivät suinkaan ole ainoita harkinnan kohteeksi tulevia seikkoja, joita improvisoiva muusikko kohtaa. Pikemminkin ne käsittävät tarvittavaan työskentelytaitoon nähden vain perustavaa laatua olevan vähimmäismäärän valmiuksia.⁶⁹

Edellä olemme todenneet, että perinteisen jazzmelodian on aina sopeuduttava jazzimprovisaation perustana olevaan 'chorukseen'; Siten jazzmelodia noudattaa kaikinpuolin - tässä aluksi käsiteltävänä olevassa *ideaalitapauksessa* - parillista symmetristä järjestymistapaa, myös melodian fragmentaarisen rakenteen, *periodien*, *säeryhmien* ('fraasien') ja *motiivien* (säkeiden) järjestymisen suhteen.⁷⁰

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

⁶⁸ Schuller (1976) s. 58 (yksityiskohtainen selvitys afrikkalaisesta rumpuvariaatiosta sisältyy Jonesin (1971) teokseen s. 174 - 177).

⁶⁹ Coker, Jerry (1964): *Improvising Jazz*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, s. 4.

⁷⁰ Coker (1964) s. 12.

Alkuperäiseltä olemukseltaan - ja myös teoreettisesti - jazzimprovisaatiota voidaan pitää musiikillisen materiaalin käsittelytapana, joka perustuu mitä suurimmassa määrin *teeman* (motiivin) ja sen variaatioiden tekniikalle, missä 'jazzfraasi' siihen sisältyvine motiivisine aineksineen toimii improvisoinnin ja koko toiminnan lähtökohtana eli 'annettuna rytmimallina', jota varioidaan. Barry Kernfeld nimittää tätä tekniikkaa *motiiviseksi tekniikaksi*, joka perustuu yhden ainoan tai muutamien harvojen katkelmallisten musiikillisten ideoiden kehittelylle⁷¹. Yksi jazzin tärkeimpiä musiikillisia ideoita on epäilemättä blues-'riffi'. Tällaisella periaatteella syntyneitä melodioita voidaan luonnollisesti analysoida kiinnittäen huomio motiiveihin ja niiden variaatioihin. Ideaalitapauksessa (ja usein aluksi myös käytännössä) po. variaatioprosessi etenee täysin parillis-symmetrisen periaatteen mukaisesti - seurauksena formaalisen muodon parillisesta symmetriasta. Nuottiesimerkissä 5 esiintyy kuusi melodista fragmenttia järjestyneenä symmetrisesti 12-tahtiseen bluesin muotoon:⁷²

Nuottiesimerkki 5



Seuraava esimerkki ei perustu "ideoivaan abstraktioon" vaan tulee elävästä elämästä, nimittäin Charlie Parkerin legendaarinen *Hootie Blues*-improvisaatio⁷³ vuodelta 1941, jonka esikuvallisesta, myyttisestä merkityksestä on puhe myöhemmin. Improvisaation säkeet noudattavat edelleen parillista symmetriaa, joskin säkeiden osittaista "elidoitumista" tapahtuu 2 - 3 tahdissa ja jälleen 4 - 5 tahdissa siten, että edellisen säkeen loppu (2. ja 4. tahti) muodostavat ikäänkuin "pitkän kohon" tai "nousevan metrisen säerakenteen" alkavalle uudelle säkeelle (3. ja 5. tahdissa). Muutoin säkeiden symmetrinen järjestäytymistapa on silti vielä ilmeinen.

Nuottiesimerkki 6

HOOTIE BLUES

Mokotava # 112
2. ohjeellinen
Solo Part

BY JAY MASHIAN, CHARLIE PARKER
and WALLER BEAUFORT

© Copyright 1941, 1942, 1961 by MCA MUSIC, A Division of MCA, INC., New York, N.Y.
All Rights Reserved

⁷¹ Kernfeld, Barry (1988): "Improvisation", teoksessa *The New Grove Dictionary of Jazz vol 1*, edited by Barry Kernfeld, in two volumes, Macmillan Press Limited, Hong Kong, s. 556 ja 559.

⁷² Coker (1964) s. 12 - 13.

⁷³ McKellen, John (toim.): *Charlie Parker, A Jazz Master*, MCA MUSIC, A division of MCA, INC., New York, s. 3. Äänite on julkaistu alunperin äänilevyllä Decca 8559, DL 79236.

Tässä voidaan myös panna merkille, että bebop-muusikkojen sittemmin suosima "uusi blue note", ylinouseva kvartti esiintyy improvisaatiossa useita kertoja, sekä I asteen sointua (Eb⁷) väärittämässä esim. tahdissa 4 ja myös horisontaalisena ilmiönä dominanttisessa ympäristössä osana ns. bebop-dominanttasteikkaa esim. tahdissa 10. 'Blue note' -ilmiöstä on puhuttu vielä myöhemmin useissa eri yhteyksissä.

Mutta Marshall Stearns kirjoitti 1950-luvulla, että jazzin melodiat ovat myös kehittyvässä mutkikkaammiksi. Pyrkimyksenä on ollut pidentää improvisoituja melodiafraaseja ja jättää ottamatta huomioon perinteelliset tauot luomalla uusi melodia, joka peittää lopukkeet alleen⁷⁴. Frank Tirro puolestaan toteaa, että piirre, jota Charlie Parker kontrolloi paremmin kuin kukaan muu jazzissa, on epäsäännöllinen "fraseeraus", joka luo vaikutelman sekä balanssoidusta epäsymmetriasta että "elidoituneesta" säerakenteesta⁷⁵; bebopin vapaan, uuden tyylin "tavamerkkejä" kaikki. Parkerin ja hänen aikalaistensa 1940-luvulla luomaa, soinnun ylempiin, värikkäisiin säveliin (7, 9 ja 11) perustuvaa horisontaalista (lineaarista) melodianrakennustyyliä on pidettävä kaiken modernin jazzmusiikin peruslähdekohtana. Tässä on nyt huomattava, että asteikollinen lineaarisuus tuo käytännöllistä tietä nämä "värikkäät" sävelet tekstiin mukaan siten, että jos esim. C⁷ -soinnun päälle soitetaan ns. "C-overtone" -asteikko (harmonisen yläsävelsarjan sävelet C, D, E, Fis, G, A ja Bb horisontaalisena), värityy sointu "automaattisesti": 9-, #11- ja 13-sävyisesti.

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

Swing-fraasit ovat pituudeltaan yhtenäisempiä, muodoltaan symmetrisempiä ja yhdenmukaisempia harmonisten fraasien kanssa kuin bebop-fraasit. Swingin rytmikuviot ovat vähemmän vaihtelevia, tasaisempina virtaavia ja vaihtelevien aksenttien vähemmän rikkomia kuin bebopissa. Ja toisaalta bebop on monimutkaisempaa, täynnä suurempia vastakohtia, siinä on enemmän pienempiä rytmisiä hienouksia, ja se käyttää enemmän ja ilmeikkäämmin dissonansseja kuin swing.⁷⁶

Voisi sanoa, että jazzin sanasto ei olennaisesti muuttunut mutta se monipuolistui, swing ikäänkuin saavutti äärimmäisen huipentuman, klassisen lakipisteensä bebopissa! Vielä Williamsin huomio on se, että bebop-melodioissa korostui nyt entistä enemmän jatkuvuuden prosessi, siinä missä swing-melodiat olivat olleet muotoa korostavia ja siten luonteeltaan sulkeutuneita⁷⁷. Tässä yhteydessä on hyvä muistaa, että 1940-luvulta alkaen - ehkä protestivaiheen kautta - jazzin taidemusiikillinen luonne alkaa korostua entistä enemmän viihde- ja tanssifunktion kustannuksella. Mitenkään väheksymättä 1930-luvun swingin mestareita voidaan kuitenkin sanoa, että jazzin kuuntelumusiikki-funktio asetti sen kompleksisuuden ja taitotekoisuuden vaatimuksen yhä korkeammalle 1940-luvulla.

2.3.2 Lineaarinen tyyli

Seuraavassa Jerry Cokerin luonnehdintaa tästä uudesta tyylistä: Hänen mukaansa improvisoitu jazzmelodia voi rakentua *jatkuvasta* kahdeksasosa-sävelten virrasta, jonka ainoastaan epäsäännöllisesti järjestyneet hengitykselliset tai ajatustauot jakavat toisiinsa liittymättömiin 'fraaseihin'. Tällaista improvisointitapaa voidaan nimittää *lineaariseksi tyyliksi*. Sitä on vaikeata analysoida sen motiivisen rakenteen perusteella; sen sijaan voidaan kiinnittää huomio pikemminkin sen jatkuvuuteen, tasaiseen virtaavuuteen, balanssiin, melodian

⁷⁴ Stearns, Marshall W. (1963): *Jazzin historia*, suomentanut Jorma Vironmäki, Otava, Keuruu. s. 248.

⁷⁵ Tirro, Frank (1993): *Jazz: A History*, 2. painos, W.W.Norton & Company, Inc. s. 312.

⁷⁶ Williams (1982) s. 317 (suom. mt.) (alkuperäinen lähde: Wang, Richard (1973): "Jazz Circa 1945: A Confluence of Styles", *The Musical Quarterly* 59, October 1973, s. 545).

⁷⁷ Williams (1982) s. 320.

kaarroksiin, sävelvalintoihin ja rytmisten aksenttien sijoitteluun kuin sen melodiseen muotoon.⁷⁸ Koen jazzin lineaarisen tyylin eräissä mielessä myös *päättymättömäksi* - tällä seikalla on tärkeä symboli-arvo, kuten myöhemmin esitän.

Jonathan D.Kramerin mukaan lineaarisuus musiikissa on sitä, että tietyt musiikin ominaispiirteet määräytyvät siinä aikaisemmin esiintyneiden tapahtumien pohjalta: edeltävät tapahtumat implikoivat myöhempiä ja myöhemmät ovat aiempien seurausta. Nonlinearisuus taas olisi musiikin ominaispiirteiden määräytymistä kokonaisuuden tai tai sen osan rakentumista ohjaavien yleisten periaatteiden pohjalta eikä niinkään aiemmista tapahtumista.⁷⁹ Lineaarisen tekstin tuottavaa "syy/seuraus-suhde" -improvisaatiometodia nimitetään myöhemmin tässä esityksessä myös *retrospektiiviseksi* metodiksi - Eric F.Clarke käyttää siitä nimitystä syntagmaattinen metodi - tai strategia. Sen avulla improvisaation sisäinen koherenssi - ilman viittauksia ulkopuoliseen - on improvisoivan muusikon hallinnassa. Nonlineaarisen tekstin tuottava metodi (strategia) taas olisi hänen mukaansa ns. paradigmaattinen metodi, joka perustuu "ajattomaan" muistiin tallentuneisiin sinänsä merkityksellisiin yksikköihin, joiden voidaan ajatella vastaavan lähinnä luonnollisen kielen sanoja tai mieluummin vieläpä valmiita, vakiintuneita sanontatapoja (ehkä myös kuvia - musiikin värittämisestä on puhetta myöhemmin). Ajatusta voi soveltaa niin, että jazzmuusikko valitsee muististaan "vakiintuneita sanontoja", siis "riffejä", joita hän sitten mielessään yhdistelee.⁸⁰ Tältä pohjalta luonnostelen tutkielman loppupuolella eräänlaisen jazzin "puhunnan mallin". Nonlinearisuudesta afro-amerikkalaisessa musiikissa voidaan heti sanoa, että sitä yleisesti ohjaava tekijä on tietenkin kysymys/vastaus-muoto. Jazzissa ajatusta voidaan tietenkin soveltaa vieläkin pitemmän, muusikon yksilöhistoriaan ja pitemmällekin, koko tyylhistoriaan: myytit elävät "fraaseissa" - tästä myöhemmin lisää.

Seuraava esimerkki lineaarisesta melodiasta on jälleen Charlie Parkerin blues-improvisaatio, tällä kertaa Parkerin oman *Bloomdido*-jazzteeman pohjalta⁸¹. Esimerkin sointupohja noudattaa edelleen 12-tahtisen bluesin rytmis-harmonista peruskaavaa, tällä kertaa kuitenkin harmonisesti hyvin "jazzinomaisesti" soinnutettuna. Esimerkin sointumerkit ovat hyvin viitteelliset mutta kuvaavat kuitenkin hyvin modernin jazzin harmonista ajattelua, missä II-V-harmonisella kliseellä saadaan aikaan tarpeellista vaihtelua muuten yksitoikkoisessa kaavassa. Hetkelliset poikkeamat pääsävellajista, eräänlaiset kromaattiset "johtosoinnut" (6. tahdissa Bb-duurista, 7. tahdissa A-duurista ja 8. tahdissa Ab-duurista lainatut) lisäävät liikkeen vaikutelmaa harmoniassa ja kohottavat musiikillista jännitettä, koska ajateltavissa olevan "virheettömän esityksen vaikeustaso myös kohoaa", kuten Tirro on todennut.⁸² ennen paluuta pääsävellajiin G-duuriin kaavan 9. tahdissa. Jo tässä yhteydessä on syytä kiinnittää huomiota laskevien sävellajien ja/tai sointujen eleelliseen tehoon:

⁷⁸ Coker (1964) s. 13.

⁷⁹ Heinonen, Yrjö (1992): "Ideasta musiikiksi - Sävellysstrategioiden ja niiden valintaan vaikuttavien tekijöiden tarkastelua kognitiivisen musiikkiteorian näkökulmasta", teoksessa *Kognitiivinen musiikkiteoria*, toimittaneet Jukka Louhivuori ja Anu Sormunen, Jyväskylän yliopiston musiikkiteorian laitoksen julkaisusarja A: tutkielmia ja raportteja 8, Jyväskylän yliopiston monistuskeskus, Jyväskylä, s. 242 (alkuperäinen lähde: Kramer, Jonathan D. (1988): *The Time of Music, New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies*, New York, Schirmer Books, s. 20).

⁸⁰ Heinonen (1992) s. 245 - 246 (alkuperäinen lähde: Clarke, Eric F. (1988): "Generative Principles in Music Performance", teoksessa *Generative Processes in Music, The Psychology of Performance, Improvisation, and Composition (1-26)*, toimittanut John A.Sloboda, Oxford, Clarendon Press, s. 9).

⁸¹ Bloomdido-soolo on julkaistu esim. kokoelmassa Miedma, Harry (1977): *Jazz Styles & Analysis: Alto sax*, 4. painos, Mahler Publications, Illinois, s. 77. Äänite puolestaan on julkaistu ainakin äänilevyllä *The Essential Charlie Parker* (Verve 8409).

⁸² Tirro, Frank (1974): "Constructive Elements in Jazz Improvisation", *Journal of American Musicological Society*, s. 289 - 290.

Nuottiesimerkki 7

Swinging Blues

Cokerin mukaan lineaarinen melodia voi joko noudattaa tai olla noudattamatta formaalista symmetriaa, mutta sen motiivisiin aiheisiin ei *sisälly variaatiota eikä toistoa*. Sitä voidaan nimittää myös 'läpisävelletyksi melodiaksi' ja se saattaa olla joko tietoisien harkinnan tai sattuman seurausta.⁸³ Kernfeld nimittää tätä tekniikkaa laajasti ottaen *kaavapohjaiseksi* improvisoinniksi, jota hän luonnehtii lisäksi seuraavasti:

Olennaista kaavapohjaisessa improvisaatiossa on se, että käytetyt kaavat eivät kiinnitä huomiota itseensä vaan ne kätketään ovelasti variaation avulla improvisoituihin linjoihin; haasteena tämäntyyppisessä improvisaatiossa on yhdistää monenlaisia fragmentteja yhtenäiseen kokonaisuuteen.⁸⁴

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

⁸³ Coker (1964) s. 13.

⁸⁴ Kernfeld (1988) s. 558 (suom. mt).

Lineaarisuus ja nonlineaarisuus siis ovat jazzmusiikissa jännittävällä lailla toisiinsa kietoutuneet, sillä eräässä mielessä kuvalliseksi, epäjatkuvaaksi, paradigmaattiseksi mielletävää "riffi"-tyyliäkin on mitä suurimmassa määrin jatkuva, koska tausta, sointupohja, strukturaalinen korkohierarkia on (mainstream-) jazzmusiikissa aina lineaarinen. Koska sointupohja on jazzmusiikissa ja jazzmuusikon tajunnassa aina "ensin", tulee myös lineaarisen jazzin tarkastelussa - katkeamattoman tekstin segmentointi ym. - aina pitää tarkastelun pohjana taustaa, sointupohjaa; tästä myöhemmin enemmän.

Lineaarisen melodian tapauksessa erityisesti korostuu harmonisen "taustan" merkitys musiikillista tapahtumista ohjaavana tekijänä "muusikon maalatessa taustaa omilla kuvioillaan". Taustan ei kuitenkaan tarvitse olla "kokonaan, konkreettisesti esillä", vaan se voidaan pitkälle konstituoida puhtaasti muistinvaraisesti. Tässä saksofonisti Brandford Marsalisin pohdiskelua mahdollisuudesta soittaa jazzia pianottomassa yhtyeessä; Tälle lausumalle - ja omalle kokemukselleni - perustan myöhemmin tutkielmani lopussa myös sen, mitä esitän jazzmusiikin semioottisesta "thirdnessistä", kolmannenasteisesta, tulevaisuuteen orientoitua taustakuvallisuustiedosta :

Niin, useimmat muusikot ... näinhän he toimivat. Roikkuvat pianon vieressä koko pienen ikänsä, boy. Minulla puolestani oli tapana laulaa itsekseni. Näin minä opiskelin biisit. Ja näin minä tiesin milloin pystyn soittamaan jonkun biisin. Jos en kyennyt sisäistämään sitä, en osannut soittaakaan sitä. Saatoin kyllä opiskella skaalat "Giant Stepsiin" ja soittaa sen välttävästi. Mutta minä, minä puolestani olin hyvin itsepäinen halutessani soittaa jonkun melodian biiseihin. Ja olen aina tiennyt, että jos voin laulaa biisin päässäni, voin myös soittaa melodiaa torvellani. Jos en kyennyt kuulemaan sointuvaihtoksia päässäni, en myöskään kyennyt soittamaan biisiä. Kaikki nuo biisit, voin kuulla koko paskan päässäni. Ja jos voin sen tehdä, silloin piano on nimenomaan täällä (osoittaa päätään).⁸⁵

Jazzin näkökulmasta Claude Lévi-Straussin esittämä problematisointi, kuinka siirrymme luonnosta kulttuuriin, jatkuvasta epäjatkuvaan, vaistosta älyyn, eläimellisyydestä inhimillisyyteen, on mielenkiintoinen; uskon että jazz tarjoaa eräänlaisen "sillan" tähän tarkasteluun. Voisi sanoa, että jazz on eräänlaista "rajalla" olemista - "luonnollisen systeemin" periaatteiden mukaisesti: Olemme "luonnostamme" kahden maailman kansalaisia; biologisena olentona kuulumme luontoon ja sen jatkuvuuteen ja sosiaalisena olentona taas luomme kulttuureja, erilaisia "systeemejä"⁸⁶, joilla näyttää olevan taipumus muuttua vähitellen epäjatkuviksi. Jazzin suurta elinvoimaa voisi koittaa selittää juuri tällä rajajilmiöllä. Käsitteäkseni on nimittäin olemassa tietty balanssi-hakuisuus näiden kahden ääri-ilmiön, jatkuvuuden ja epäjatkuvuuden välillä periaatteena "luonnosta haemme voimaa älyllisille kehittelyille ja tulkinnoille"; Ja siis nimenomaan *ihmisluonnosta*, sillä voidaan ajatella, että myös jazzin lineaarinen tyyli tulee meistä, ja sen ideaalina on luonnollisen kielen epäsäännöllinen "fraasi"-rakenne. Jazz on tässä suhteessa erinomainen musiikintutkimuksellinen "laboratorio". Jazzin lineaarista tyyliä voisi tässä yhteydessä luonnehtia ensimmäiseksi vastarinnaksi strukturaalista korkohierarkiaa so. viime kädessä elämää ja sen jatkuvuutta symboloivaa "jazzin jatkuvuutta" vastaan: 1930-luvulta lähtien soitettiin "against the changes". Taiteelliseen individualismiin, vapaaseen taiteelliseen itseilmaisuuksiin viittaava ele on pieni mutta merkittävä. Tästä seuraavaksi.

2.3.3 Lineaarisen tyylin historiaa

Mitä tulee edellä luonnostellun kahden - "riffi"- ja lineaarinen tyyli - ilmiösultaan eräässä mielessä vastakkaisen lähestymistavan väliseen keskinäiseen suhteeseen, on huomautettava, että moni "elävä" jazzimprovisaatio lähes poikkeuksetta sisältää piirteitä näistä molemmista.

⁸⁵ Milkowski, Bill (1992): "Gang of N", *Down Beat*, January 1992, s. 20 (suom. mt.).

⁸⁶ Olen käyttänyt tässä hyväkseni Eero Tarastin erääseen yleisesitykseen kirjoittamaa hyvin yleisluonteista luonnehdintaa.

mista tavoista, joita käytetään - siis 'toistoa' ja 'läpikävelyä' - vaihtelevasti vuorotellen. Jazzin historiaa tarkasteltaessa tosin näyttää siltä, että lineaarisen melodian keskeisimmät tyylipiirteet tulevat korostuneesti esille vasta "myöhäisen swing-kauden" tai "varhaisen modernismin" aikana 1930-luvun jälkipuoliskolla. Useissa jazzia käsittelevissä yleisesityksissä lineaarisen tyylin synty yhdistetään nimenomaan tenorisaksofonisti *Lester Youngiin*, jonka kautta po. tyyli - myös useiden elämäkertateosten mukaan - siirtyi olennaiseksi osaksi jazzin ns. modernia bebop-tyyliä⁸⁷, joka syntyi varsinaisesti 1940-luvun alussa. Tällainen muutamiiin yksityisiin jazzmuusikkoihin sitoutunut selitystapa on luonnollisesti asioita yksinkertaistava, mutta tarkasteltaessa tiettyjen "modernien" muusikkojen taustaa, esikuvia ja kehityskaarta, esimerkiksi Charlie Parkerin suhdetta Lester Youngiin tai Dizzy Gillespien suhdetta Roy Eldridgeen⁸⁸, sekä toisaalta näiden muusikkojen merkitystä ns. modernin jazzin synnylle, voidaan tällaista selitystapaa pitää perusteltuna. Moderni bebop-jazz on sittemmin ollut perustana suurelle osalle koko 1940-luvun jälkeistä jazzin valtatraditiota aina meidän päiviimme saakka.

Gunther Schullerin mukaan

Lester (Young) oli *kaikkein* vaikutusvaltaisin artisti Armstrongin jälkeen ja ennen Charlie Parkeria. ... Eikä hän vain synnyttänyt kokonaista seuraajien koulukuntaa vaan myös loi täysin uuden jazzin estetiikan - kaikille soittimille, ei vain tenorisaksofonille. Olennaista hänen jättämässään perinnössä on se, että hän esitti jazzin kielelle, sen kieliopille ja sanastolle täysin uuden vaihtoehdon, jolla hän raivasi tien ulos vallitsevasta Armstrong-perinteestä, ja sen hän teki purevasti, täysin yksiselitteisesti ja anteeksipyytelemättä.⁸⁹

Schuller kysyy, kuinka Young sitten väisti Louis Armstrongin - ja Coleman Hawkinsin, ajan tunnetuimman "tenorijätin" - vaikutuksen?

Lester itse antaa meille ainakin yhden hyvin merkittävän vihjeen: *Hän ei kuunnellut Armstrongia*. Hän kuunteli Jimmy Dorsey'a ja Frankie Trumbaueria - erityisesti viimeksi mainitun *Singin' the Bluesia* ja hänen "C-melody" -saksofoniaan. Eikä hän kuunnellut paljon Coleman Hawkinsiakaan; ja kun hän kuuli Hawkinsia ensimmäisen kerran Fletcher Hendersonin orkesterissa Kansas Cityssä, tämä ei näytä tehneen häneen erityistä vaikutusta. ... Lester ei hyväksynyt Hawkinsin olennaisesti staccatomaista, voimakkaasti kielitettyä, vertikaalista, vahvasti sointuihin ankkuroitunutta otetta saksofoninsoittoon. Hänen tapansa kuulla musiikki oli bluesmainen - ja musiikillisten tarinoiden kerronnallinen.⁹⁰

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

Koska (Count) Basiella oli sopimus muualla, eikä hän voinut käyttää omaa nimeään, ryhmää mainostettiin Jones-Smith Corporation -nimellä. Tehtiin neljä levynpuolta. Lester Youngin soolo sävelmään "Shoe shine Swing" - yksi lukemattomista variaatioista "I Got Rhythm" -teemasta, joita Basien orkesteri työsti - oli sellainen, jota Young itse piti yhtenä hienoimmista. Se osoittaa tarkkaa melodisen muodon tajua parhaimmillaan.

⁸⁷ Tässä mielessä yksinkertaiselle variaatio-tekniikalle perustuvaa jazzimprovisointia voidaan pitää "alkuperäisempänä" lähestymistapana jazzin temaattiseen materiaaliin kuin lineaarista tyyliä, vaikka kyse on siis periaatteessa samasta asiasta - voidaanhan olettaa, että lineaarinen melodia vain on 'rytmimalliensa' muodon puolesta korostuneen komplisoitunut. Tämän vuoksi Coker korostaakin pedagogisesta näkökulmastaan käsin variaatio-tekniikan ensisijaisuutta: vasta sen tyydyttävän hallitsemisen kautta voidaan juohevasti edetä lineaariseen tyyliin (ks. Coker (1964) s. 13 - 14).

⁸⁸ Edellistä suhdetta luonnehditaan yksityiskohtaisesti mm. Ross Russellin (1979) teoksessa *Bird elää. Charlie Parkerin makea elämä ja kovat ajat*, WSOY, Juva; jälkimmäistä taas Dizzy Gillespien (1980) omaelämäkerrallisessa muistelmassa Dizzy muistelee, WSOY, Juva.

⁸⁹ Schuller, Gunther (1989): *The swing era. The development of Jazz 1930 - 1945*, Oxford University Press, New York, s. 547 (suom. mt.).

⁹⁰ Schuller (1989) s. 548 (suom. mt.).

Monien jazzmuusikoiden on vaikeata rakentaa neljän tahdin fraasi muodoltaan yhtenäiseksi; Lester avaa soolonsa kahdeksan tahdin kuviolla, joka on täydellisesti tasapainossa ilman turhia säveliä, ja joka myös itsessään jakautuu nasevasti neljään kahden tahdin segmenttiin. Soolon seuraava osuus muodostuu neljän tahdin fraaseista, jotka eivät liity toisiinsa aivan niin siististi kuin ensimmäiset kahdeksan tahtia; mutta väliosian (bridge) kahdeksan tahtia toisessa choruksessa ovat jälleen kaikki kaikessa, ja viimeiset kahdeksan tahtia hän soittaa yhtenä pitkänä, virtaavana fraasina, joka sisältää sekä yllätyksiä että dramaattisen muodon ehdotonta tajua. Ja sointi on niin kevyt, että joissakin kohdin kuulija voisi erehtyä luulemaan, että soolo on soitettu klarinetilla.

Näistä äänitteistä voi myös panna merkille Lesterin tavan soittaa mieluummin asteikkojen pohjalta kuin soinnuista. Hän pyrki - tämä on tietenkin vain taipumus - käyttämään sävelmän alkuperäisen sävellajin säveliä korostamatta mitenkään ohi rullaavia sointuja... Erityisesti hän käyttää sointujen noonia ja sekstiä ... siinä missä aiemmat New Orleans -soittajat olisivat käyttäneet joko molli- tai blues-terssiä ja septimiä. Kuten tiedetään, seksti oli aikanaan korvaava pienen (blue) septimin jazzissa, nyt nooni ... korvasi pienen (blue) terassin. ... Pienet terssit ja septimit eivät tietenkään ole osa diatonista duuriasteikkoa, ja korvaamalla ne noonilla ja sekstillä Lester tuottaa melodista linjaa, joka on vähemmän kromaattista kuin useimpien aikansa muiden soittajien.

Yliä tarkennuksena, sanokaamme että sävelmän alkuperäinen sävellaji on C-duuri. Lesterin tullessa A-duurisointuun hän korostaa mieluummin sen säveliä A ja E, jotka ovat myös C-duuriasteikossa kuin Cis-säveltä, joka ei kuulu C-duuriin. En halua korostaa tätä asiaa liikaa; Young muiden aikansa muusikoiden tapaan improvisoi sointukulkujen pohjalta. Mutta valtava määrä hänen levytetystä musiikistaan perustuu mitä yksinkertaisimpaan materiaaliin, bluesiin, muunnelmiin "I Got Rhythm" ja "Dickie's Dream" -sävelmien sointukuluista, joita Basien miehet käyttivät ahkerasti. Nämä sointukulut soveltuvat mainiosti soittoon, jossa pitäydytään annettuun asteikkoon, koska sointukulut eivät sisällä poikkeamia kaukaisiin sävellajeihin kuten "Body and Soul" -sävelmässä, "Cherokee" väliosassa tai muissa tämän tyyppisissä, joista Hawkins taas piti. Tämän kaltainen lähestymistapa ennakois ns. modaalista soittotapaa, joka tuli vallitsevaksi kaksikymmentä vuotta myöhemmin.⁹¹

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

Lesterin yleisesti ottaen diatoninen korva, hänen korostunut tapansa käyttää melodisesti kvartti- ja kvintti-intervalleja ja harmonisesti asteikon sekstiä ja noonia yhdistyneenä hänen lineaariseen fraseerauskäsitykseensä - kaikella tällä on ollut kauas ulottuva vaikutuksensa, jopa omalle ajallemme saakka.

Sillä - mikä tärkeintä - 1960- ja 1970-luvun modaalisella soitolla on alkunsa Lester Youngissa. Koko jazzimprovisaation moderni, lineaarinen lähestymistapa perustui tähän. Tekisi mieli sanoa, että sellaiset ajatukset kuin George Russellin oppikirjassaan "Lydian Chromatic Concept of tonal Organization" esittämät eivät olisi olleet ajateltavissa ilman Lesterin aiempia tutkimuksia siltä suunnalta. En nyt viittaa tässä mihinkään erityisiin tonaalisen tai modaalisen organisaation tyypeihin - vaikka Lester voidaan nähdä tällaisenkin modernin haarautuman isänä - vaan siihen yleiseen käsitykseen, kuinka vapauttaa melodinen muotoilu jäykästä suhteesta harmoniseen perustaansa. Ajatus siitä että melodiset ideat edellyttävät tietynasteista itsenäisyyttä, riippumattomuutta mistään erityisestä harmonisesta sointukulusta, alkoi todella Lesteristä.⁹²

Lineaarinen tyylin voidaan ajatella historiallisesti myöhäisempänä ja eräässä mielessä kehittyneempänä palvelevan tehokkaammin vapaata puheenomaista ilmaisuja kuin alkuperäisen riffi-tyylin, joka tyytyy lähinnä vain toistamaan perinteikkaita ilmaisuja. Lineaarissa tyyliässä on tietenkin viime kädessä kysymys melodian vapauttamisesta itsenäiseksi, pyrkimyksestä vapaaseen musiikilliseen ilmaisuun vailla alisteista suhdetta

⁹¹ Collier, James Lincoln (1978): *The Making of Jazz; A Comprehensive History*, Granada Publishing, s. 230 - 232 (suom. mt.).

⁹² Schuller (1989) s. 554 (suom. mt.).

"liian ilmeiseen" taustalla vaikuttavaan struktuuriin, soituihin ym. Muutoinhan soitto olisi jäänyt vain "riffien" toistoksi tai soitujen "kääntelyksi". Pyrittiin - viitekehysten sisällä - irti soinnuista niin paljon kuin mahdollista tuottamaan horisontaalisia melodisia ideoita, ei toistamaan annettua soitupohjaa tms. Ei toisteta sellaisenaan sitä mikä jo on, vaan esitetään asiasta oma versio, oma näkemys! Punaisena lankana esityksessäni on se, että minuuden rakentaminen, yksilöllisen tyylin löytäminen, individualisaatio-prosessi, tarve erottua kollektiivisesta jne. ilmeni jazzmusiikissa - ja ilmenee edelleen - tietynä epäsymmetria- ja moniselitteisyys-hakuisuutena, myös lineaarisena tyylinä - näihin seikkoihin palataan vielä tutkielman loppupuolella monissa eri yhteyksissä. Mutta jo nyt on syytä muistaa, että Sigmund Freud on korostanut monissa kirjoituksissaan tiedostamattoman symmetristä luonnetta vastakohtana tietoiselle, joka on hänen mielestään asymmetrinen; kaikki tämä sopii hyvin "luonnolliseen systeemiini" ja siihen mitä olen edellä esittänyt: Jazzin toistuvat staattiset muodot, "taustat", kaikki perustana olevat ilmiöt tulevat suoraan ihmisluonnosta, "suuresta kollektiivisesta", ja ovat symmetrisiä luonteeltaan. Jazzin taustastaan erottumaan pyrkivät ilmiöt, tietoisesti muotoillut, individualistisiksi tarkoitetut "solot" taas pyrkivät "kuin luonnostaan" epäsymmetriaan suhteessa taustaansa. Muodollisella tasolla asiaa ajatellen jazz siis on jatkuvaa yksilön ja yhteisön (tai yksityisen ja yleisen) välisen suhteen problematisointia, jatkuvaa konfliktia, niinkuin tutkielman alussa totesin - mutta vain leikinomaisesti toteutettuna! Jatkan tästä teemasta vielä myöhemmin.

Olen edellä usein maininnut juuri Lester Youngiin liitettävän ns. "against the changes" -periaatteen⁹³, "sointuvaihdoksia vastaan" soittamisen. Miten se siis voisi toteutua 'swingissä' musiikilliselta kannalta asiaa tarkastellen? Tietyn epäsymmetrisyys-pyrkimyksen jo mainitsin: melodiset "fraasit" eivät noudata orjallisesti harmonisen kaavan "fraasi"-rakennetta, vaan "sanat ja lauseet" ovat vapaasti muusikon asetettavissa "luonnollisen puheen" tapaan, kuten edellä totesin Kernfeldin ns. kaavapohjaista improvisointia koskevan luonnehdinnan yhteydessä. Periaatteellisella tasolla, yleisesti ottaen kyse on nähdäkseni siitä, että tavalla taikka toisella liikutaan rytmis-melodisesti tietyllä "rajalla", jonka yli ei kuitenkaan ole tarkoituksenmukaista mennä; rajalla, jonka takana improvisaation yhteys perustana olevaan rytmis-harmoniseen kaavaan muuten katkeaa.

Tekninen - ja myös looginen - selitykseni lineaariselle tyyliin on seuraavanlainen: Edellä kävi ilmi, että esim. Lester Youngin lineaarinen soittotapa perustui suurelta osin sävelmän sävellajiin tai sävellajeihin, siis asteikkoihin, ei enää soituarpeggioihin. Edelleen "myöhäisen swing-kauden" tai "varhaisen progressiivisuuden" kauden jazzesitysten tempot alkoivat olla varsin nopeita. Mielestäni nopea tempo ja siinä pyrkimys luoda "uutta" melodiaa tuottaa väistämättä lineaarisen skaala-melodian: Nopeassa temossa on suorastaan pakko mennä lähimpiin säveliin ts. "pysyä skaalalla" - muuhun ei ole aikaa. Näin lineaarisuuskin siis syntyisi "luonnollista" tietä - nopeasta sykkeestä.

Kuitenkin tässä vielä lyhyt aatehistoriallinen näkökulma jazzin lineaarisen tyylin "taustaan": Eikö ole niin, että vuosisadan vaihteessa alkoivat tietyt tieteelliset ja yhteiskunnalliset-taloudelliset näkökannat yhä selvemmin muokata käsityksiämme ihmisestä ja kulttuurista. Modernin ja urbaanin hengessä kiteytyvät ajan vaatimukset ja ihanteet: tehokkuus, kiire, koneromantiikka, vauhdin hurma sekä kaiken hetkellisyys ja jatkuva muuttuminen. Lisäksi tähän kehitykseen kuului olennaisesti myös uudenlaisen, kelloon sidotun aikakäsityksen leviäminen. Kellosta tuli vähitellen koko länsimaisen, mekaanisen yhteiskunnan symboli. Luonnon vuotuisen kiertokulkuun liittyvä syklinen aikakäsitys syrjäytyi hiljalleen ja sen sijaan aikaa alettiin hahmottaa lineaarisesti. Aika samaistettiin nyt kehitykseen, joka eteni jatkuvana prosessina palaamatta koskaan lähtöpisteeseensä. Uskon, että tässä lyhyesti luonnosteltuna on myös jazzin lineaarisen tyylin henkinen perusta. Kuten *Bloomdido*-esimerkistä käy ilmi, myös Charlie Parker - Young-levynsä ensin "puhki" kuunneltuaan - oli aika-ajoin hyvin irrallaan soituarpeggioista tai yksittäisistä soinnuista ja operoi tällöin enimmäkseen vain sävellajien puitteissa. Lineaarinen tyyli kehittyi sittem-

⁹³ Aihe on epäilemättä selvittämisen arvoinen, joskus myöhemmin - nuottiesimerkkien kera.

min tavallaan huippuunsa 1960-luvun alussa John Coltranen "sheets of sound" -ajattelutavan kautta: Siinä melodiset säkeet ja "fraasit" tavallaan korvataan "sävelryöpyillä" tai sointipinnoilla, jotka elävät ja muuntuvat harmonisten keskusten vaihteluiden mukaan.

Poikkeuksellisen selviä pyrkimyksiä sävelaiheiden melodiseen, temaattiseen kehittelyyn tässä "lineaarisuuden kyllästävässä" valtatraditiossa on sittemmin esittänyt mm. tenorisaksofonisti Sonny Rollins, joka usein mainitaan ensimmäisenä tämän tyylin nykyisistä edustajista⁹⁴.

2.3.4 'Riffin' olemuksesta

Mistä jazzmuusikko sitten saa 'annetut rytmimallinsa' tai sanokaamme "fraasinsa" tai "riffinsä" - nykyisin puhutaan ehkä "lickeistä"? Ensiksikin yleisesti ottaen jazztradition siirtyminen on aina tapahtunut muiden muusikkojen soiton kuuntelun ja jäljittelyn kautta: tällä tavoin jazziin perehtyvä muusikko omaksuu paitsi jazzin yleisiä tyylillisiä piirteitä (artikulaatio, sointi, dynamiikka ym.), myös spesifejä jazzissa käytettyjä 'rytmimalleja', joista myöhemmin voi kehkeytyä hänen oma persoonallinen ilmaisutapansa; siis ns. äidinkielen metodilla, kuten Suzuki-pedagogiikan piirissä sanotaan. 'Riffissä' jazzin yhteisöllinen, kollektiivinen luonne tiivistyy aivan erityisesti. Myös jazzin isojen orkestereiden soitossa tämä sama tiivistyminen tapahtui 'riffin' välityksellä, kun musiikkia "sovitettiin" kollektiivisesti jonkun keksimästä 'riffistä', toiset lisäsivät siihen säestysääniä, toiset kehittivät sille vastauksen jne. Joku saattoi kirjoittaa lopputuloksen sitten ylös nuottipaperille. Lienee Duke Ellingtonin kuuluisa lausuma: "Olemme kaikki yhtä suurta varkaiden ja kerjäläisten sukua!".

Tirron mukaan termillä "riffi" on kolme yleistä merkitystä: 1. bluesmelodia, 2. lyhyt (2 - 4 tahdin mittainen) toistuva sävelaihe, jota käytetään soolon säestyksenä, ja 3. jonkun jazzmuusikon improvisoima melodinen sävelaihe, jota muut jäljittelevät.⁹⁵ Ensimmäinen esimerkki on tenorisaksofonisti Dexter Gordonin blues-teema Backstairs⁹⁶, joka soveltuu esimerkiksi "riffistä" Tirron mainitsemassa kahdessa ensimmäisessä merkityksessä:

Nuottiesimerkki 8

The image shows three staves of musical notation for the piece 'Backstairs' by Dexter Gordon. The notation is in 4/4 time and one flat key signature. The first staff is the melody, with chords (Eb) and C7 indicated above it. The second staff shows a bass line with chords (Eb) and C7. The third staff shows a bass line with chords (Cm7), Dm7, G7, (Eb), (G7), (Eb), (F7), (G7), (F7), and (G7). The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

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

⁹⁴ Sonny Rollinsin po. improvisointitekniikkaa käsitellään yksityiskohtaisesti mm. Gunther Schullerin (1964) artikkelissa Sonny Rollins and Thematic Improvising, Jazz Panorama, ed. Martin Williams, New York; ja 'The Jazz masters' -sarjan soolotranskriptiokokoelmassa 'Sonny Rollins', ed. Charley Gerard (1980), Consolidated Music Publishers, New York.

⁹⁵ Tirro, Frank (1974) s. 287.

⁹⁶ Niehaus, Lennie (toim.): Dexter Gordon, Jazz Saxophone Solos, Transcriptions from the Original Recordings, Hal Leonard Publishing Corporation, USA, s. 10. Äänite on julkaistu äänilevyllä Homecoming (CBS LP88232).

On loogista olettaa, että aikaa myöten harmoniset käytännöt itsessään alkoivat vaikuttaa yhtälailla melodisiin valintoihin. Varmastikin 20-luvulla nämä kaksi elementtiä olivat niin läheisessä yhteydessä toisiinsa, että on mahdotonta sanoa, kumpi näistä kahdesta, harmonia vai melodia määrittivät toinen toistaan.⁹⁷

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

Pyrkimys ajatella soittimellisesti pikemmin kuin laullisesti on lisääntynyt. Modernin jazzin muusikolle instrumentti, mikä tahansa instrumentti ei ole niinkään lauluäänien korvike vaan ainoastaan torvi. Ainakin tässä suhteessa hänen edeltäjiään ohjasivat enemmänkin vaistot siinä missä nuorta polvea ohjaa heidän aivonsa. He kaikki lauloivat kun he puhalsivat - Sidney Bechet, King Oliver, Louis Armstrong, Ben Webster, Johnny Hodges, Coleman Hawkins, Lester Young, Henry Allen, Barney Bigard ja niin edelleen. He kaikki työstivät melodiaa. Heidän seuraajansa puolestaan näyttävät työskentelevän vain sointukulkujen parissa. Ja keskittyessään kiinteästi harmonisiin hienouksiin ja soittimelliseen virtuositeettiin he samalla unohtivat laulamisen.⁹⁸

Seuraavaksi esimerkki improvisoidusta sävelaiheesta, joka on muuttunut yhteiseksi omaisuudeksi; ensin Parkerin "alkuperäisiä" versioita, toisen improvisaatio-choruksen tahdit 10 - 11 (Nuottiesimerkki 9a) ja kolmannen tahdit 9 - 11 (Nuottiesimerkki 9b) Barbados-soolosta⁹⁹ ja sitten ensimmäisen improvisaatio-choruksen tahdit 10 - 11 (Nuottiesimerkki 10) Now's the time -soolosta¹⁰⁰, jossa sama aihe esiintyy jälleen "diminuutiassa":

Nuottiesimerkki 9a



Nuottiesimerkki 9b



Nuottiesimerkki 10



Ja vielä esimerkki tavasta, jolla Dexter Gordon käyttää Parkerin keksimää aihetta omassa soolossaan (tahdit 9 - 10) vuosia myöhemmin, esimerkki on S. Rollinsin blues-teeman *Tenor Madness* pohjalta syntyneestä improvisaatiosta 5. improvisaatio-chorus kokonaan¹⁰¹:

⁹⁷ Schuller (1976) s. 46 - 47 (suom. mt.).

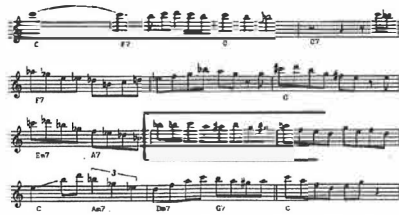
⁹⁸ Pleasants, Henry (1969): *Serious Music - and all That Jazz*, Victor Gollancz Ltd., London, s. 148 (suom. mt.).

⁹⁹ Owens (1974) vol. ii, s. 254.

¹⁰⁰ Miedma (1977) s. 78.

¹⁰¹ Barker, Mick (toim.) (1988): *Tenor Sax Jazz transcriptions Series Two*, Wise Publications, Amersham, s. 25.

Nuottiesimerkki 11



Aiheeseen liittyen Coker antaa muutamia käytännöllisiä neuvoja ja ohjeita: Aivan samoin kuin nuori säveltäjä hankkii suuren osan käsityötaidostaan kuunnellen musiikkia ja perehtymällä siihen samalla partituurin avulla, myös aloitteleva improvisoija omaksuu tradition mitä tehokkaimmin lukemalla jostain improvisoidusta soolosta tehtyä transkriptiota ja kuuntelemalla sooloa samanaikaisesti äänilevyiltä. Ellei transkriptioita ole saatavissa, ne on luonnollisesti valmistettava itse - tällainen valmistusprosessi sinänsä on erittäin tehokas oppimisprosessin kannalta. Tämänkaltaisen jazzin opiskelumetodi kehittää 1) muusikon sävelkorvaa ja sävelmuistia siinä määrin, että hän lopulta voi transkriboida omia ideoitaan improvisoidessaan; ja 2) tutkimalla jo ammattitaitoisten muusikkojen sooloja ja tyylejä aloittelija vähitellen oppii ymmärtämään yhä syvemmin ja syvemmin improvisoitua sooloa ja löytämään eri metodeja ja ideoita improvisoinnissa käytettävän materiaalin käsittelyä varten. Myös muusikon arviointikyky eri solistien arvon ja merkityksen suhteen kasvaa, kun hän huomaa, mitkä soolot kestävät analyttisen tarkan tutkimisen. Ensisijaisesti transkriptiosta on pyrittävä paikallistamaan motiivit, niiden variaatiot ja huomion arvoiset lineaariset jaksot. Mutta transkriptio-tekniikalla tapahtuvan muiden soolojen tutkimisen lisäksi nuoren muusikon on viisasta aloittaa säntillinen ja uskollinen omaperäisten motiivien kokoaminen käytettäväksi analyysiä ja kehittelyä varten. Näistä motiiveista voi lopulta tulla osa muusikon omaa improvisointityyliä ja osa hänen omintakeisten ideoittensa "arsenaalia", mitä käyttää hyväksi tulevaisuuden improvisaatioissa. Suositeltavaa on tallentaa omat motiivit vaikkapa nuottikirjaan, jossa ne säilyvät myöhempää tarkastelua ja korjailua varten.¹⁰²

Seuraavassa Cokerilta - "ideoivan abstraktion" hengessä - muutamia motiivien kehittelyyn liittyviä esimerkkejä. Itse motiivien työstämisestä "esityskuntoon" voidaan ensiksi mainita jonkin perusmotiivin (joka usein ensin on sovitettu johonkin harmoniseen kaavaan; II - V⁷ -liike on kaikkein tavanomaisin) toistoon perustuva melodinen käsittely sekvenssinomaisesti transponoinnin avulla eri sävelkorkeuksilla - tämän harjoitusmetodin mainitsin jo aiemmin. Esimerkin perusmotiivi voidaan harmonisoida esimerkiksi tavanomaisen IIm⁷ - V⁷ -liikkeen mukaisesti:

Nuottiesimerkki 12



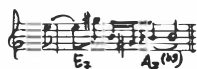
Sitten sitä voidaan toistaa esimerkiksi näin:

Nuottiesimerkki 13



Perusmotiivia voidaan myös muunnella - esimerkiksi sointupohjan vaatimusten mukaisesti näin:

Nuottiesimerkki 14



tai siirtyen sointupohjan eri vertikaaliselle tasolle kuin missä perusmotiivi on.¹⁰³

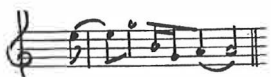
Nuottiesimerkki 15



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

Nuottiesimerkki 16

motiivi



a) kaarros



b) rytmi



c) tärkeät sävelet



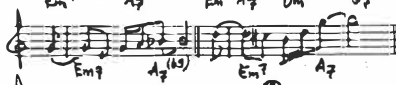
Näistä motiivin rytmis-melodisista ominaispiirteistä voidaan kehittää vaikkapa seuraavat johdannaiset:¹⁰⁴

Nuottiesimerkki 17

a)



b)



c)



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

¹⁰³ Coker (1964) s. 16 - 18.

¹⁰⁴ Coker (1964) s. 54 - 57.

2.3.5 Kehittely - "rakentaminen"

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

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

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

Viime kädessä kysymys on siis teknisten valmiuksien kehittämisestä ideoiden sisäistä kuulemista ja näiden intuitiivista yhdistelyä ja muuntelua varten, minkä jazzissa on tapahduttava samanaikaisesti ajattelun ja *tekemisen* ykseydessä. Cokerin mukaan päämäärä motiivin transponointiin, sen melodiseen kaarrokseen, rytmiin tai sen tärkeisiin säveliin perustuvassa kehittämisessä on sama: pyrkimys on *vakiinnuttaa* melodinen muoto toistamalla joitakin alkuperäisen motiivin piirteitä ja sitten keksiä uusia intervallijaksoja vaihtelevuuden tarpeen tyydyttämiseksi.¹⁰⁵ Tässä voidaan heti ajatella, että tarpeellinen *polaarisuus* syntyy yksinkertaisen variaatio-tekniikan ("riffi"-tekniikan) ja po. lineaarisen tyylin välillä; viimeksi mainitun ohella myös erityisesti jazzin *polyrytmiset* muodosteet voivat olla toinen polaarisuuteen johtava tekijä, jotka lisäksi huomattavassa määrin lisäävät musiikillista jännitettä.

Lisäksi Cokerin mukaan melodisiin variaatioihin sisältyy ainakin kaksi päämäärää, jotka molemmat ovat luomassa esittäjän ja kuulijan välistä kommunikaatiotasoa: ensiksikin ilmituleva *vastakohtaisuus* melodian (teeman) alkuperäiseen versioon, ja toiseksi vallitseva

¹⁰⁵ Coker (1964) s. 57 - 58.

yhteys motiiviin¹⁰⁶. Vastakohtaisuuden avulla variaatio laajentaa improvisaatiota välttämättä ikävystymisen vaikutelman, ja yhtäläisyyksien avulla alkuperäiseen motiiviin variaatio tuo improvisaatioon rakenteellista yhtenäisyyttä. Kaiken kaikkiaan soitossa on siten oltava mukana sekä älyllisyyttä että intuitiota, mikäli improvisoidun soolon on määrä olla täysin tyydyttävä. Motiivien kehittelymetodeja on tutkittava, kirjoitettava ja soitettava. Mikäli muusikko käyttää omaperäistä motiivikokoelmaansa melodisen kehittelyn lähteenä, seuraa tästä, että kaikki näistä motiiveista kehitetty materiaali myös on omaperäistä, ja näin muusikko on kehittänyt oman tyyliinsä.¹⁰⁷

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

Mitä jazzsolisti tekee, kun hän pyrkii "rakentamaan"? Todellisuudessa sellainen ideaalinen prosessi tuskin koskaan tapahtuu, että tunnontarkka solisti soittaa tarkkaan ajatellun soolon keskittyneesti seuraavalle kuulijalle. Mutta kun oletamme tämän tapahtuvan, on *muisti* siinä ratkaisevan tärkeä selitystoiminta. Solistin on tehtävä kuulija vakuuttuneeksi siitä, mikä on soolon keskeinen ydin - motiivi, jos niin halutaan sanoa - ja sitten osoitettava kaikin mahdollisin tavoin näkemyksensä tästä motiivista laajentamalla sen suhteita perustaan, mutta säilyttämällä koko ajan tuntuma siihen unohtamatta sitä. Toisin sanoen uskon, että perusperiaatteena tulisi olla vaihtelevuuden sijasta pikemminkin *toiston* käyttö, mutta tätä ei saa olla liikaa. Kuulija tekee alituisesti mielessään tähän hetkeen perustuvia ennusteita pyrkien esimerkiksi arvaamaan, onko seuraavaksi ilmenevä musiikillinen tapahtuma jonkin nykyisen tapahtuman kertausta vai jotakin erilaista. Improvisoiva muusikko lakkaamatta joko vahvistaa tai kieltää nämä kuuliaan mielessä syntyneet ennusteet. Näkemyksemme mukaan kuulijan on osuttava ennusteissaan oikeaan noin 50-prosenttisesti kuluva ajasta: Jos hän on liian menestyksellinen ennusteissaan, hän ikävystyy; jos hän taas liiaksi epäonnistuu, hän antaa periksi huomiokykynsä ylläpitämiselle ja nimittää musiikkia "organisoimattomaksi". Siten, jos muusikko alkaa toistaa jotakin kuviota, kuulijan mielenkiinto sammuu heti, kun hän on menestyksellisesti ennustanut, että kuvio edelleen toistuu. Mutta jos kuvion toistaminen edelleen jatkuu, kuulijan huomiokyky uudelleen aktivoituu, ja hän kiinnostuu nyt siitä, kuinka kauan kuvion toiston on määrä jatkua. Tilanne on sama, mikäli improvisoiva muusikko ei koskaan toista mitään - riippumatta siitä, kuinka suurenmoinen mielikuvitus hänellä saattaa olla. Jos mikään ei koskaan toistu, kuulija päättää, ettei musiikki ole soittamisen arvoista; kun hän ei kykyne tekemään yhtään ennustetta oikein, hän myös lopettaa kuuntelemisen. Liian paljon erilaisuutta johtaa samankaltaisuuteen, mistä on seurauksena kyllästyminen. Liian paljon samankaltaisuutta on kyllästyttävää - mutta myös (positiivisessa mielessä) erilaista silloin tällöin toteutettuna.¹⁰⁸

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

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

¹⁰⁶ Tässä Coker siis tekee selvän eron teeman ja sen motiivisten aineiden välillä.

¹⁰⁷ Coker (1964) s. 16 ja 18 - 19.

¹⁰⁸ Coker (1964) s. 15 - 16 (suom. mt.).

molemmissa hyvin paljon informaatiota siten kuin se teorian mukaan käsitetään, kumpaakin on vaikea ennustaa.¹⁰⁹

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

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

jazzmuusikko käyttää ja työstää uudelleen aiempien esitystensä musiikillista materiaalia ja - kuten tullaan esittämään - aikojen kuluessa tulevien myöhempienkin esitysten aikana kehittyviä musiikillisia ideoita. Taitava improvisoija ei improvisaatioissaan lähde liikkeelle täydellisen avoimesta ja tyhjistä tilanteesta eikä vaella päämäärättömästi epämääräiseen päätökseen, vaan sensijaan hän kehittää motiiveja syklisen (so. orgaanisen jaksottaisuuden) periaatteen mukaisesti. Tämän prosessin ilmenemisessä voidaan erottaa kolme eri rakenteellista tasoa: Alimmalla tasolla improvisoija luo uusia 'fraaseja', jotka jatkuvuudessaan menevät osittain ristiin sointukadenssien kanssa ja siten elidoituvat normaaliin säerakenteeseen nähden; Korkeammalla tasolla improvisoija konstruoi edeltäneistä musiikillisista tilanteista johdonmukaisia seuraus-choruksia, jotka ovat suhteellisen läheistä sukua tavallisimmin kutakin edeltävälle chorukselle; korkeimmalla tunnistettavalla tasolla jazzmuusikko käsittelee musiikillisia ideoita, jotka ovat peräisin kaukaisista menneistä tapahtumista. Sekä (klassisen musiikin) säveltäjä että (jazz)improvisoija pyrkivät luomaan uusia ratkaisuja, jotka - aina heidän mieltymyksensä, kekseliäisyytensä ja sopusuhtaisuuden tajunsa mukaan - välttävät sekä kaikkein todennäköisimpiä että kaikkein hajanaisimpia teitä.¹¹⁰

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

Säveltäjät luovat tyyllisten normiensä puitteissa musiikkia prosessissa, jossa nykyiset tapahtumat ovat seurausta menneistä tapahtumista; Tämä tapahtuu monimutkaisessa todennäköisyssysteemissä, joka sisältää itsessään määrätyn päämäärän. Näin on laita myös jazzmusiikissa.¹¹¹

Tiettyyn päämäärään orientoituminen on Tirron mielestä jazzsoololle ominainen piirre. Samoin voidaan panna merkille eräänlainen kausaalisuhde menneen ja tulevan välillä. Musiikki voidaan ajatella stokastisena prosessina, sävelsarjoina, jotka esiintyvät tietyn todennäköisyssysteemin, *tyylin* mukaisesti. Milloin tahansa nykyhetken tapahtumien voidaan ajatella johtuvan menneistä tapahtumista, ja niinpä jazzsoolo voidaan ajatella Markoffin ketjuksi. Menneet tapahtumat ikäänkuin valmistelevat nykyhetken - onko determinismi täydellinen, tätä pohdiskelen myöhemmin. Ajatusta Tirro perustelee sillä, että taitavan jazzmuusikon jazzsoolo "toimii" ilman rytmiryhmän (piano, basso, rummut)

¹⁰⁹ Karma (1986) s. 32.

¹¹⁰ Tirro (1974) s. 286 (suom. mt.).

¹¹¹ Tirro (1974) s. 297 (suom. mt.)

tukeakin; improvisoivalla muusikolla on aina mielessään tietty päämäärä ja tietty selvä reitti: so. muoto ja tyyli. Koska sekä kuulija että jazzmuusikko ovat suuntautuneita musiikin taustalla piilevään kaavaan, mikä rajoittaa tietyn tyyllisessä soolossa sallittuja todennäköisyyksiä, ja koska soolon alun esitystapa sisältää viittauksia - eräänlaisen ennusteen - siihen mitä tuleman pitää, ovat musiikilliset merkitykset tämän vuoksi mahdollisia. Kuulijan odotukset, analyysi ja kritiikki ovat koko ajan yhtä. Siten Tirro yhtyy mieliihyvin Meyerin ajatukseen, että musiikkia tulee arvioida kieliopilliselta kannalta (syntactically). Jazzissa prosessi ja tuote vain ilmenevät samanaikaisesti, päinvastoin kuin nuotinnetussa taidemusiikissa. Improvisaatiolla on yhtenäinen kielioppi ja hierarkkinen rakenne, jolle musiikin sisäinen, vain omaan itseensä viittaava merkitys rakentuu.¹¹² Jos halutaan osoittaa vain musiikista itsestään tämä tapahtumien kulkua ja päämäärää ohjaileva tekijä, on se jazzharmonia, kuten pyrin tutkielman loppupuolella osoittamaan. Tutkielman loppupuolella pyrin hahmottelemaan myös eräänlaisia jazzin "kieliopin alkeita". Tirro jatkaa (kursivointi minun):

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

On totta, että improvisaatio esiintyy vain kerran, mutta kullakin improvisaatiolla on oma historiansa suhteessa muihin samanlaisiin, toisilleen sukua oleviin esityksiin. Luova prosessi päättyy, kun sävellys on nuotinnettu tai improvisoitu esitys on ohi, mutta mikäli sama sävelmä tai skeema esitetään uudelleen myöhemmin uuden improvisaation yhteydessä, eri versioita voidaan tutkia erillisinä toisiinsa keskinäisessä suhteessa olevina sävellyksinä. Koska jazzsävelmiä säännöllisesti äänitetään uudelleen, perättäisiä esityksiä voidaan näin tutkia.¹¹³

Artikkelissaan Tirro siis osoittaa tähän liittyen - kuten jo edellä mainitsin - muutamin esimerkein, kuinka tietyt motiiviset perusratkaisut kertautuvat ja kehittyvät jazzmuusikoiden soitossa - tässä tapauksessa Stan Getzin kohdalla huolimatta asiaan vaikuttavien ulkonaisten tekijöiden (improvisaation pohjana eri sävelmä, eri tahtilaji, kyseessä eri levytysvuosi jne.) merkittävistä eroista, Charlie Parkerin kohdalla taas samassa levytystilaisuudessa tapahtuvien saman sävelmän eri otosten puitteissa. Käytännöllinen aspekti tässä on jälleen se, että vuosien ajan illasta toiseen esiintyminen ja samojen sävelmien esittäminen välttämättä "pakottaa" muusikon toistamaan myös ideoitaan.¹¹⁴ Tämäntapaisia esimerkkejä muusikoiden tyypillisistä "fraaseista" ja niiden transformaatioista voidaan epäilemättä löytää paljon. Ratkaisut eivät siis ole vaihtuvia ja satunnaisia vaan säilyviä ja kehittyviä.

Myös Owens vahvistaa edellä esitettyjä näkökohtia todetessaan tutkielmassaan mm. seuraavaa:

Jokainen kypsä jazzmuusikko kehittää itselleen motiivien ja fraasien varaston, jota hän käyttää hyväkseen improvisaatioissaan. Siten hänen "spontaanit" esityksensä ovat todellisuudessa jossain määrin etukäteen sävellettyjä. Mutta silti taitava jazzmuusikko harvoin - tuskin koskaan - toistaa soolon "sanasta sanaan"; sen sijaan hän alituisen etsii uusia tapoja nuotoilla uudelleen, yhdistellä ja ilmaista tiettyjä hyvin harjoiteltuja ideoitaan. Muusikon tietoisuus näistä melodisista ideoista tekee kuulijalle mahdollis-

¹¹² Tirro (1974) s. 288 - 289 ja 295 - 302.

¹¹³ Tirro (1974) s. 287 ja 296 (suom. mt.).

¹¹⁴ Tirro (1974) s. 294 - 304.

si seurata sooloa mitä suurimmalla ymmärtämyksellä siinä tapahtuvaa luovaa prosessia kohtaan.¹¹⁵

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

Muutamia poikkeuksia lukuunottamatta Parkerin soolot näyttävät sävelletyn pikemmin spontaanisti kuin etukäteen. Spontaanisti säveltäessään Parker laati improvisaationsa ensi sijassa noin sadan mitaltaan ja muodoltaan vaihtelevan perusmotiivin varastosta; näitä motiiveja hän muunteli ja yhdisteli niitä mitä suuremmoisimmalla vaihtelevuudella. Niin muodoin Parkerin soolot ovat tavallisesti organisoituneet vailla viittauksia esitettävän, improvisoinnin perustana olevan sävelmän teemaan.¹¹⁶

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

2.3.6 'Käytännöllisyydestä'

Olen otsikoinut tämän luvun luonnehdinnalla "jazzmelodian käytännölliset muodot"; pyrin luonnostelemaan ajatusta seuraavassa. Mainitsemani 'käytännöllisyys' ei tietenkään rajoitu pelkästään melodiseen komponenttiin, vaan ulottuu jazzin kokonais-struktuurin kaikkiin osatekijöihin. Edellä esitetyn perusteella syntyy helposti se vaikutelma, ettei eurooppalaisen nuotinnettun sävellyksen ja jazzimprovisaation välillä ole mitään olennaista, teoreettisessa mielessä ratkaisevaa eroa, tai sen ainakin voidaan ajatella supistuvan lähes olemattomiin.

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

Tirron mukaan jazzimprovisaatio muodostuu *samanaikaisesta* uudesta sävellyks- ja esitystapahtumasta, jonka pohjana vain on perinteinen ja vakiintunut sointukaava ("changes")¹¹⁷; Olennaista tässä siis on käytännöllisyyden kannalta paitsi esityksen valmistelu tai valmistelemattomuus, myös säveltämisen ja esittämisen samanaikaisuus. Myös prosessi ja tuote ovat tavallaan yhtä, kuten Tirro edellä huomautti. Jazzimprovisaatio ja klassisen musiikin sävellystapahtuma ovat molemmat siis "valmisteltuja". Mutta säveltämiseen liittyy käytännöllisyyden kannalta se olennainen piirre, että säveltäjä voi sävellysprosessin aikana milloin tahansa "palata ajassa taaksepäin", mitä jazzmuusikko ei voi improvisaationsa aikana tehdä. Jazzmuusikko on mitä suurimmassa määrin "aikaan sidottu" mutta myös aina "hetkellisesti vapaa", "ajan ulkopuolella", kuten tulen myöhemmin esittämään. Kuinka paljon traditio- ja tyyli tietoinen jazzmuusikko sitten todellisuudessa säveltää uutta ja kuinka paljon hän tosiasiallisesti palaa ajassa taaksepäin vain toistaakseen jotakin vanhaa (oppi- maansa)? Tämä on tärkeä kysymys, johon palaan jazzin 'merkityksen' ja 'myyttien' tarkastelun yhteydessä.

Voidaan ajatella, että eurooppalainen *sävellyks* on siis (lähes) loppuun asti valmisteltu

¹¹⁵ Owens (1974) vol i, s. 17 (suom. mt.).

¹¹⁶ Owens (1974) vol i, s. viii ja 269 (suom. mt.).

¹¹⁷ Tirro (1974) s. 286.

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

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

Ottakaamme sarjallisuuden ohella toiseksi esimerkiksi 12-sävelrivillä säveltämisen: Sitä on pidettävä erinomaisen pitkälle kehittyneenä muotona po. eurooppalaisesta käytännöllisyydestä ja intellektuaalisuudessaan varsin toisenlaatuisena, mikäli vertaamme sitä jazzin käytännöllisyyteen, sillä jazzmuusikko ei musiikissaan ajattele eikä tuota mitään sellaista, mitä hän ei välittömästi myös *tee*. Jazzin käytännöllisyys, joka aivan ilmeisesti voidaan ajatella periytyväksi afrikkalaisesta musiikillisesta käytännöstä, on siis sitoutunut *fyysiseen toiminnallisuuteen*, luonnollisesti mentaalisen toiminnallisuuden lisäksi. Siten kaiken ajateltavissa olevan musiikillisen ilmaisun tuottaminen jazzin keinoin ei ole mahdollista modernin eurooppalaisen musiikin tapaan - edellä kuvattu jazzin käytännöllisyys asettaa tietyt rajat.

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

tä sinänsä", ja sitten katsotaan mitä muotoja siitä kehkeytyy. "Free jazzia" on joskus arvosteltu meillä Suomessakin voimakkaasti pitäen sitä musiikillisesti mielenkiinnostomana, epäintellektuaalisena, mystisenä, epäilyttävänä jne. Mielestäni arvostelu ei osu oikeaan siinä, että koska "freestä" puuttuu tyylin mukanaan tuoma automaatio - tästä on puhetta myöhemmin - ovat älylliset kehittelyt siinä *mahdollisia* aivan toisella lailla kuin "swingissä"; pitää (tai pitäisi) olla valpas koko ajan! Soiva todellisuus on tietenkin usein hyvin toisenlainen.

Lisäksi jazzyhtyeen työskentely niinkuin kaikki ryhmämusisointi on *yhteistoimintaa*, ryhmän jäsenten välistä vuorovaikutusta, missä muusikot mielellään kuuntelevat toinen toisiaan ja seurailevat toistensa ideointia synnyttäessään yhteistä "rytmien harmoniaa", joka parhaimmillaan voi johtaa "kollektiivisen intuition" kautta jazzin kollektiivisiin musiikillisiin innovaatioihin. Tähän tekijään sisältyy nähdäkseni myös vakavasti otettavan "fredjazzin" ydin: Jazzin staattinen muoto voidaan ylittää paitsi edellä kuvatulla tavalla jazzin spesifinen käytännöllisten, tietyllä lailla rajoittavien perinteisten muotojen avulla, jotka luovat dynaamista sisältöä, myös muusikoiden yhteisestä *sopimuksesta jotenkin toisin*. Tällöin jazzin traditionaalisia elementtejä voidaan tietoisesti muuttaa tai joitakin niistä voidaan poistaa, ellei haluta luopua kaikista yhdellä kertaa. Juuri tämän tekijän avulla jazzissa voidaan edetä perinteestä poikkeaviin muotoihin yhteys perinteeseen kuitenkin säilyttäen, jolloin ei ajauduta suoranaiseen "anarkistiseen improvisaatioon" tms. traditiosta vieraantuneisiin ilmiöihin.

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

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

Eurooppalaiseen musiikilliseen käytäntöön vaikuttaneista tekijöistä taas voidaan mainita mm. se, että musiikki on jo vuosisatojen ajan kuulunut olennaisena osana eurooppalaiseen korkeakulttuuriin; eurooppalaisen rationalismin vaikutus musiikkiin yleensä ja erityisesti suhteellisen täsmällisen nuottikirjoituksen kehittymiseen ym. tämäntapaiset seikat. Tehokkuusajattelun läpäisemän eurooppalaisen henkisen ja aineellisen

kulttuurin monenlainen eriytyminen ja pirstoutuminen lukuisiksi eri osa-alueiksi, erikoistuminen jne. ovat epäilemättä myötävaikuttaneet myös sen käytäntöjen muotoutumiseen. Jazzia on usein syytetty sen muotojen ja sävelkielen vanhoillisuudesta verrattuna vaikkapa moderniin 1900-luvun eurooppalaiseen konserttimusiikkiin. Kaikkinaiset viittaukset esimerkiksi barokin musiikin käytäntöön vahvistavat tällaisia syytöksiä. Tässä luvussa olen lopultakin pyrkinyt selittämään, miksi po. traditioita ei pidä vertailla toisiinsa suoraan ottamatta huomioon edellä esitettyjä käytäntöjen eroja, jotka traditioihin sisältyvät.

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

Ottaen huomioon tavan, jolla kieltä opetetaan ja opitaan, kielen käyttöjen perustana olevat maailmankuvan katkelmat eivät ole alunperin ja tarkasti ajatellen lainkaan lauseita. Esitieto ei ole propositionaalista tietoa. Mutta ellei tämä perustus ole propositionaalinen, mikä se sitten on? Voitaisiin sanoa, että se on käytäntö. "Mutta perustelemisella, todisteiden oikeaksi osoittamisella on päätepisteensä. - Päätepisteenä ei ole kuitenkaan se, että välittömästi oivallamme tietyt lauseet tosiksi, ei siis eräänlainen näkeminen, vaan päätepisteenä on toimintamme, joka on kielipeliemme perustana." ... Wittgenstein lainaa Faustia: "Alussa oli teko". ...¹¹⁸

Tässä loputkin Wittgensteinin ajatuksista, joihin von Wright viittaa:

Mikä kelpaa lauseen koetteluksi? - "Mutta onko tämä riittävä koettelu? Jos on, niin eikö se ole todettava sellaiseksi logiikassa?" - Ikäänkuin perustelemisesta ei tulisi loppua. Mutta päätepisteenä ei ole perustelematon edellytys, vaan perustelematon menettelytapa.¹¹⁹

Puheemme saa merkityssisältönsä muista toimistamme.¹²⁰

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

2.4 Swing analyttisesti ja historian valossa

2.4.1 'Swing'-artikulaatio: rytmistä "demokratismia"

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

Länsimaisen klassisen musiikin rytmin käsittely edellyttää elävyyttä ja joustavuutta tempon (eli metrisen rakenteen esitysnopeuden) suhteen - tästä ei liene epäselvyyttä. Luonnollisesti tyylihistorialliset konventiot määräävät yksityiskohtaisesti, millaisia tempo-

¹¹⁸ Wittgenstein, Ludwig (1975): *Varmuudesta*, suomentanut Heikki Nyman, WSOY, Porvoo, s. 26.

¹¹⁹ Wittgenstein (1975) s. 54.

¹²⁰ Wittgenstein (1975) s. 71.

muutokset voivat määrällisesti olla. Jazzin rytmistä sykettä sen sijaan hallitsee *tempo ankan säännöllisyyden idea* (käytän tässä sanaa 'idea' sen vuoksi, että tempo voi joskus tahattomasti muuttua, mutta sen muuttumattomuuden idea säilyy), jota jazzissa on pidettävä välttämättömyytenä, sillä äärimmäisen hienojakoisia rytmisiä vastaiskuisia esitystapoja ei voida toteuttaa kollektiivisessa improvisoinnissa ilman järkähtämätöntä perustaa, joka perustuu tempo säännönmukaisuudelle, silloin kuin musiikin kokonaismuoto on edeltäkin lukkoonlyöty. Tämä on tullut edellä selvitetyksi.

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

Strukturaalisen koron vaikutus riippuu suuresti siitä kontekstista eli laajemmasta yhteydestä, missä se esiintyy. Yleensä strukturaalinen korko koetaan (hahmopsykologian 'kuvio/tausta'-lakien mukaisesti), vaikkei esitettäessä tapahtuisikaan sen erityistä korostusta. Tyyli-suhteista, vallitsevista konventioista ja strukturaalisen koron tyypistä saattaa kuitenkin johtua, että tarvitaan esityksellistä korostusta esim. yhteyden selventämiseksi tai ilmaisuun vahvistamiseksi tai että esityksellinen korko osoittautuu tarpeettomaksi tai merkityksettömäksi hetkeksi, jota kuitenkin odotetaan koetuksi ja korostuneeksi *musiikillisten rakenteiden perusteella*. Viimeksi mainittu koskee varsinkin säännöllisiä rytmis-metrisiä korkomalleja. Jos musiikki rakentuu (esim. melodisesti, aika-arvo-ryhmityksiltään tai *harmonisesti*) siten, että muodostuu selvä toistuva korkomalli - esim. säännöllinen tahtilaji korollisine (vahvoine) ja korottomine (heikkoine) tahdin osineen - ei mikään erityinen korostus ole tarpeen. Sen sijaan esitettäessä korostetaan useinkin muita tahdin osia tai niiden osia.

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

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

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

On mielenkiintoista havaita, että jazzin laajennetussa dom⁷-sointu-harmoniassa toonikatehoa edustava purkaussointu (tai sen "viivyttely"-sointu) on aina suhteellisesti vahvimmalla tahtiosalla, mieluiten tahdin 1:sellä. Ilmiön eleellistä tehoa voitaisiin luonnehtia enemmän maskuliiniseksi kuin feminiiniseksi, kuten aiemmin mainittiin. Harmonisen elementin tukemana korkohierarkian luoma korollisuuden odotus on siis niin suuri, että erillisiä esityksellisiä, tätä hierarkiaa vahvistavia (dynaamisia tai agogisia) korkoja ei tarvita. Strukturaalinen korkohierarkia ilmenee jazzmuusikolle ainoastaan annettuna muotoa ylläpitävänä välttämättömänä "kehystenä" improvisaatiota varten; Strukturaaliset korot otetaan luonnollisesti aina huomioon hahmotuksellisinä tekijöinä, mutta niiden konkreettinen ilmaiseminen tavallisesti sivuutetaan. Tällöin jazzmuusikko voi keskittyä mieltymyksensä mukaan omaan vastakkaisrytmi-hakuiseen esitystapaansa, tietyn jazzille ominaisen *karakteristisen rytmitekstuurin* tuottamiseen ja ylläpitämiseen. Korko on yhtä merkittävä niin jazzin kuin klassisenkin musiikin muotojen kannalta - sen ilmeneminen musiikissa vain on erilaista.

Myös klassisessa eurooppalaisessa musiikissa strukturaalisten korkojen läsnäolo on itsestäänselvyys - tähän on musiikillisen rytmin eräs perusedellytys. Mutta aivan ilmeisesti tähän perinteeseen liittyvän vanhimman musiikillisen kerrostuman joskus

suhteellisen monimutkainen vaihtuvametrinen rakenne (sanokaamme vaihtuvat "runojalat") on jättänyt jälkensä siihen tapaan, jolla strukturaalinen korko ilmaistaan - ja tämä vielä senkin jälkeen, kun musiikin metrinen rakenne huomattavasti yksinkertaistui (tässä voimme ajatella esim. tyylillistä siirtymistä keskiajan modaalirytmiiikasta barokin tanssilliseen rytmiiikkaan). Lisäksi - yksinkertaistumisprosessista huolimatta - metrinen moni-ilmeisyys klassisessa musiikissa säilyi tahtilajien moninaisuutena, joista kukin vaati "yksilöllisen" käsittelytavan, joka riippui tahtilajin historiallisesta menneisyydestä (yhdistyminen tiettyyn maalaistanssiin tms.). Tässä yhteydessä on havainnollista verrata em. moninaisuutta perinteisen jazzin metriseen yksi-ilmeisyyteen ("kaikki 4/4:ssä").

Edelleen vanhan musiikin vaihtuvametrinen rakenne epäilemättä vaati strukturaalisen koron ilmaisemista tai selventämistä korostuneesti esityksellisen koron avulla, mikä tapa on jäänyt klassiseen traditioon paitsi strukturaalisen koron ilmaisemisena *dynaamisen koron* avulla, myös erittäin merkitsevässä määrin *agogiikan* keinoin. Nykyisessä merkityksensä agogiikalla tarkoitetaan lähinnä tapaa tehdä pieniä poikkeamia tarkasta metrisestä säännönmukaisuudesta. Tämä voi tapahtua musiikin rakenteellisten yksityiskohtien selventämiseksi (esim. aihe- ja säerakenteen musiikillisina "välimerkkeinä") tai ilmaisullisen laadun korostamiseksi. Siten agogiikka liittyy mitä selvimmin myös strukturaalisen¹²¹ koron ilmaisemiseen; termi 'agoginen korko' siis tarkoittaa lähes huomaamatonta korostettavan sävelen pidennystä, siis "alleviivaamista". Luonnollisesti tyylilliset konventiot määräävät yksityiskohtaisemmin agogisten vaihteluiden luonteen ja määrän. On huomattava, että klassisen musiikin agogiikasta puheenollen on kyse siinä ilmenevästä *irrationaalisesta piirteestä* musiikin rytmisessä struktuurissa tai tarkemmin sanoen sen tulkinnassa - nyt voimme vähitellen siirtyä tarkastelemaan tätä samaa "irrationalismia", miten se jazzissa ilmenee.

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

Palatkaamme nyt "rytmisen demokratismiin" olemuksen tarkempaan selvittelyyn. Leen mukaan jazzissa kaksi säettä, joilla on sama rytmi ja sama notaatiomuoto, voidaan esittää hiukan eri lailla käyttäen säikeiden sisällä jatkuvaa pientä *korostuksen variointia* melodiassa. Tämä ajattelutapa on vieras esim. sinfoniselle musiikin lähestymistavalle - kahden muusikon olisi vaikeata toteuttaa tämäntapainen hetken mielijohteesta syntynyt melodiaa, jazzteemaa varioiva "mikroimprovisaatio"¹²² yhtenäisesti ilman etukäteissopimusta puhumattakaan seitsemästäkymmenestä - joka hakee erityisesti korostuksen tasaisuutta ja sellaista sävelkvaliteettia, joka taas on vierasta jazzille; Ilmiö on siis mitä suurimmassa määrin sitoutunut *individuaaliseen improvisointiin*. Jazzissa musiikin virtailulle annetaan alituisesti lisäpönttä ja samalla pyritään murtamaan tätä virtailua pienillä rytmisillä epäsäännöllisillä korostuksilla. Korostukset voivat olla seurausta sopivasti sijoitettujen korkeiden sävelten hyväksikäytöstä; tällaiset sävelet vaativat automaattisesti huomiota, kuten esimerkin bassolinjasta käy ilmi:¹²³

¹²¹ Kolinski huomauttaa, että esimerkiksi renessanssin musiikki osoittaa selvää metristä organisaatiota, vaikka sen on perusteiltaan ei-aksentuaalista (Kolinski (1973) s. 495). Jos siis tässä tapauksessa strukturaalinen korko jotenkin halutaan ilmaista, ovat agogiset keinot ainoa mahdollisuus. Epäilemättä tässä ollaan tekemisissä eurooppalaisen taidemusiikkiperinteen rytmiiikan "juurien" kanssa.

¹²² Kernfeld käyttää tällaisesta improvisointitekniikasta nimitystä parafrasi-improvisaatio, jossa siis on keskeistä koristella jazzteemaa, joka kuitenkin koko ajan säilyy tunnustettavana (Kernfeld (1988) s. 556).

¹²³ Lee (1970) s. 157 - 158.

Nuottiesimerkki 18

korostukset, jotka aiheutuvat melodisesta linjasta, ns. melodiset aksentit



normaalit 'on beat'-aksentit

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

Menkäämme nyt varsinaisen melodisen komponentin tasolle ja tarkastelkaamme korostuksen variointia ja yleensä jazzin artikulaatiota siellä. Schullerin mukaan rytmisen artikulaatio jazzissa eroaa klassisen musiikin artikulaatiosta vähintään määrällisesti (aste-ero) ja usein jopa laadullisesti. Jazzmuusikolle sävelkorkeus on mahdotonta kuvitella ilman rytmistä sysäystä vähintään yhtä voimakkaana; *rytmi on yhtä tärkeä osa musiikillista ilmaisua kuin sävelkorkeus tai sointi* - mahdollisesti tärkeämpikin. Tämä erikoinen piirre "jazzfraasin" rytmisessä alkusysäyksessä on juuri se tekijä, mitä kutsutaan 'swingiksi'.¹²⁴ Schullerin lausuma on nähdäkseni pelkistettävissä siten, että jazzista puuttuu eurooppalaisessa klassisessa perinteessä ilmenevä puhdas 'bel canto' sanan laajimmassa merkityksessä; Tai hiukan kärjistäen: jazzissa ei ole "ääntä ilman atakkia".

Mitä sitten tarkoittaa "rytmisen demokratismi"? Schullerin mukaan se on yksinkertaisesti sitä, että jazzissa rytmisten elementtien rakenteellisesti heikkoja osia ei soiteta samaan tapaan kuin eurooppalaisessa klassisessa musiikkiperinteessä. Strukturaalisesti *heikot rytmielementit kasvatetaan voimakkaiden tasolle* ja usein, lähes aina niitä jopa korostetaan rytmisen perusrakenteen suhteellisesti voimakkaampien osien sijasta. Jazzmuusikko toteuttaa tämän paitsi ylläpitämällä dynaamista yhtäläisyyttä heikkojen ja vahvojen elementtien välillä, myös säilyttämällä sävelten täyden *sonoriteetin*, vaikka ne sattuisivat tahdin suhteellisesti heikoille osille. Ainoa poikkeus tästä on ns. "ghost note", joka mieluummin vain vihjaistaan kuin tosiasiallisesti soitetaan¹²⁵. Tällainen rytmisen "atakin" ja toisaalta sonoriteetin hakuisuus aiheuttavat sen, että jazzmuusikko kielittää¹²⁶ lähes kaikki sävelet kaikkein nopeimmissakin sävelkuluissa, vaikka vaikutus on legatonomainen¹²⁷. Kuitenkin

¹²⁴ Schuller (1976) s. 8.

¹²⁵ Samaa tarkoittaa ns. 'swallow tone' (nielaistu sävel), joka sananmukaisesti nielaistaan pikemmin kuin soitetaan. Erityisesti 1930-luvun swing-tyylin pohjalta improvisoivat muusikot käyttivät edelleen tätä tapaa.

¹²⁶ Kielittäminen viittaa tässä luonnollisesti puhallinsoittimiin (vaskipuhaltimet, klarinetti, saksofoni ym.), joita yleisesti käytetään jazzmusiikissa.

¹²⁷ Legatonomainen yleisilme liittyy luonnollisesti "rytmiseen demokratismiin", kielittäminen taas pyrkimykseen korostaa heikkoja rytmisiä elementtejä. Tyyllillisiä eroja kielittämisessä on niin eri muusikkojen soittotyyleissä kuin myös jazzin kehityksen eri vaiheissa: Varhaisessa jazzissa, jonka rytmikka oli monessa suhteessa kulmikkaampaa, kielitystä käytettiin runsaammin kuin sitten jazzin myöhemmissä kehitysvaiheissa, jolloin rytmikka huomattavasti silostui erityisesti 1930-luvulta lähtien. Modernin jazzin äärimmäisen nopeat rytmikuviot 1940-luvulta lähtien - luonnollisista syistä - lisäsivät entisestään soiton yleistä legato-ilmettä. Lisäksi heikoilla tahtiosilla olevien 8-osasävelten korostaminen oli ja on mahdollista paitsi kielityksen avulla, myös lisäämällä tähän kielitykseen aavistuksenomainen hengityk-

puhdas legato on vieras jazzmuusikolle, koska hän ei legatosoitossa voi riittävästi kontrolloida "atakki-impulsia"¹²⁸ eikä sonoriteettia.¹²⁹

Leikillinen ajatus aatehistoriaan viittaavasta käsitteestä "rytminen demokratismi": Sehän sisältää olettamuksen, jonka mukaan eurooppalainen klassinen musiikki rytmis-hierarkisine järjestelmineen jotenkin ilmentää "epädemokraattisuutta", mikä vieläpä selkeästi ilmaistaan. Mutta kuten edellä esitin, myös jazzin rytmis-tonaalinen järjestelmä sisältää samanlaisen hierarkian, jonka vaikutus musiikin kokonaisuutuon on aivan yhtä voimakas kuin klassisessakin musiikissa, jossa vaikuttavat myös muut muotoideat. Jazzissa tämä "epädemokraattinen" hierarkia vain pyritään artikulaatiolla ja myös ajoittaisen epäsymmetrian avulla piilottamaan jotenkin liian "ilmeisenä", "kätkemään se mikä on ikäänkuin sitä ei olisikaan". Tästä oli jo edellä puhetta, ja käsittelen asiaa vielä uudelleen 'säännönmukaisuuden rikkomisen' yhteydessä. Eikö tällainen piilottelu ole kaksinaismoralismia? Eero Tarasti on esittänyt tähän seuraavan ajatuksen (suluissa oleva lisäys minun): "Useimmiten improvisointi pyrkii näyttämään muulta kuin se on. Greimasin kategorioiden mukaan (kyse on tässä 'uskomisesta', vakuuttavuudesta, totuus-arvosta) voidaan puhua improvisaatiosta *valheena* (se näyttää siltä, mitä se ei ole) sekä *salaisuutena* (se ei näytä siltä, mitä pohjimmiltaan on)."¹³⁰

2.4.2 "Kolmimuunteisuus"

Seuraavassa käsitellään yhtä jazzrytmiikan melodiseen komponenttiin liittyvän 'swing'-artikulaation esitystapaa, joka on tullut tavaksi esittää opetettaessa tiettyä jazzin-omaista rytmistä artikulaatiota vasta-alkajille. Kyseessä on konseptio, joka antaa melko luotettavia viitteitä 'swingin' ajattelutavasta musiikillisen materiaalin elementaaritasolla eli kun on kysymys yksityisten sävelten yhdistämisestä toinen toisiinsa, sävelten rytmisestä jaosta, artikulaatiosta ja jazzille ominaisista rytmisistä korostuksista. Siten esimerkiksi esitettyjä nuottiarvoja ei ole syytä ehdottomasti absolutisoida, vaan ne on nähtävä ensisijaisesti hahmotuksellisenä apukeinona jazzinomaiseen lopputulokseen pääsemiseksi. Epäilemättä konseptio hälventää niitä epäluuloja, etteikö jazzin rytmikkaa ja jazzinomaista artikulaatiota voitaisi suoranaisesti selittää ja opettaa millään teknisellä, analyttisellä menetelmällä. Tyyllisesti konseptio liittyy erityisesti 1930-luvun alun jälkeiseen jazz-musiikkiin, ns. swing-jazziin. Niitä tekijöitä, jotka mahdollistivat po. mallia muistuttavan artikulaation syntymisen, käsittelen vähän edempänä.

Mutta vielä tähän alkuun tärkeä periaatteellinen huomio: Seuraavilla sivuilla tarkastelen jazzin hahmottamista hyvin teknisestä näkökulmasta, artikulaatiota, puhallinsoittajan "kielittämistä" jne. "Kielittäminen" viittaa tietenkin aivan konkreettisesti ihmisen suussa olevan kieli-nimiseen elimeen ja sen toimintaan, mutta se viittaa myös epäsuorasti *puhekieleemme*. Näiden kahden seikan välillä on aivan ilmeinen suhde niin, että puhekieleemme suurelta osin tehdään kieli-nimisellä elimellä; mutta myös jazzmusiikki hyvin pitkälle *tehdään* tällä samalla elimellä ikäänkuin puhekieleessä tapahtuvia kielen liikkeitä jäljitellen.

sellinen töytäys - tämä yhdistelmä on jazzin yleinen ja sille ominainen artikulaation peruslähtökohta edelleenkin tapaan "duu-ba duu-ba..." tms. (ks. esim. Wiskirchen, George (1961): *Developmental techniques for the jazz ensemble musician*, Berklee Press Publications, Berklee, s. 24). Olen joskus kuullut klassisen koulutuksen saaneiden muusikkojen käyttävän siitä leikkilistä nimitystä "purukumikielitys". Vahvoja 8-osia taas voidaan aksentoida käyttämällä heikolla 8-osalla ns. "puolikieltä" tapaan: "tii-dl tii-dl..."

¹²⁸ Tämä tekijä kenties selittää sen, miksi on osoittautunut niin vaikeaksi yhdistää erityisesti jousella soitettavia kielisoittimia jazziin (lisätietoja tästä sisältyy mm. Randell Sabien'in artikkeliin "Strings that swing: jazz bowing", *Down Beat*, June 1980). Vaikuttaa siltä, että puhaltimilla em. "atakin" ja sonoriteetin samanaikainen kontrolli tapahtuu kaikkein vaivattomimmin juuri kielitys- ja hengitysteknisistä syistä.

¹²⁹ Schuller (1976) s. 8.

¹³⁰ Tarasti (1994a) s. 19.

Tästä voisi päätellä, että jazzin artikulaation ja luonnollisen kielen ajattelutavan ja mekanismin välillä vallitsee jokin hyvin läheinen yhtäläisyys¹³¹ - esitän diskurssini loppupuolella oman kielellisen mallini jazzin "puhunnasta".

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

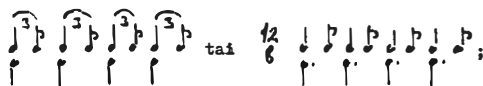
Esitykseni offbeat -ajoitusten ja vastakkaisrytmien peruseriaatteista johtaa ajatukseen, että 12/8-metri, jota länsi-afrikkalaiset Eye-muusikot käyttävät, voi saada aikaan rytmisten rakenteiden mitä huomattavimman hienostuneisuuden ja vaihtelevuuden. Siksi ei olekaan yllättävää, että niin suuri osa länsi-afrikkalaisesta Eye-musiikista soitetään tähän rakenteeseen.¹³²

Siten 4/4-tahtilajissa tahtiin sisältyy itse asiassa neljä iskualaa, joista kukin jakautuu triolien tapaan - ajatukselle on siis olemassa vankat esikuvansa jo länsi-afrikkalaisessa musiikkikulttuurissa. 12/8 -ajattelu itse asiassa sisältää suuren määrän rytmisiä mahdollisuuksia (esim. 3/2, 6/4), joihin esimerkiksi marssimusiikin yksinkertainen nelijakoisuus (4/4) on hyvin sopeutettavissa trioli-ajattelulla täydennettynä.¹³³ Tämäntapainen iskualan (metrin) määrittely jazzissa on perusteltua ja oikeutettua johdettuna rytmisen "demokratian" periaatteesta käsin: Jazzin 4/4-tahtilajissa kaikki tahdin iskut ovat (lähes) samanarvoisia, ja päinvastoin kuin klassisessa musiikissa tahdin heikot osat (2 ja 4) voivat jopa saada enemmän tai vähemmän selvän korostuksen (ns. 'off beat' eli 'afterbeat') tulematta kuitenkaan struktuurin rytmisen muodon kannalta mitenkään dominoiviksi.

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

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

Nuottiesimerkki 19



jolloin rytmien divisioivien alajako on mieluummin:

¹³¹ Olisi mielenkiintoista selvittää tieteellisellä tutkimuksella, mikä on jazzimprovisoinnin taidon ja kielellisen kyvykkyyden välinen korrelaatio. Joka tapauksessa olen pannut merkille, että monet jazzia soittavat (ainakin vanhemman polven) muusikot ovat myös armoitettuja jutunkertoja!

¹³² Locke, David (1982): "Principles of Offbeat Timing and Cross-Rhythm in Southern Eve Dance Drumming", *Ethnomusicology* XXVI, May 1982 Number 2, s. 244 (suom. mt.). Artikkeleihin sisältyy yksityiskohtainen kuvaus koko länsi-afrikkalaisen musiikin vastakkaisrytmien periaatteista.

¹³³ Amerikkalaisista marsseista (esim. J.F.Sousan) hyvin suuri joukko on sävelletty nimenomaan "svengaavan" kolmijakoisesti 6/8- tai 12/8-tahtilajissa päinvastoin kuin esim. suomalaiset sotilasmarssit, jotka on kirjoitettu ja soitetään "klassisen" tasajakaisesti 2/4-tahtilajissa.

Nuottiesimerkki 20



Jälkimmäistä jakotapaa on usein virheellisesti pidetty nuoteista luetun tai improvisoidun 'swingin' kahdeksasosaliikkeen rytmisenä tulkintana, koska kirjoitustapa jossain määrin havainnollisemmin vastaa perinteistä esitystapaa kuin pelkät "suorat" kahdeksasosat.¹³⁴ Kuitenkin rytmisen vaikutelma tässä tapauksessa on liian kulmikas ollakseen jazzinomainen. Viittaan tässä aiemmin esitettyyn: Jazzmuusikon perimmäinen mielenkiinto kohdistuu parillisen symmetrian kontrolloituun horjuttamiseen, mikä tässä tapauksessa ilmenee erityisesti perusstruktuurin heikkojen elementtien korostamisena (vrt. 'rytmisen demokratismi'). Heikon kuudestoistaosa-sävelen aikana jazzmuusikko ei kuitenkaan yksinkertaisesti ennätä kontrolloida riittävästi "atakkaa" eikä vaadittavaa sonoriteettia - tällöin 16-osaa olisi tavallaan venytettävä halutun vaikutelman aikaansaamiseksi - näin voitaisiin ajatella.

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

Yksi tarkennus 'kolmimuunteisuuteen' nähden on tehtävä tässä yhteydessä: Tekijä, joka vaikuttaa 'swing'-artikulaation ajalliseen komponenttiin, on perussykkeen taajuus ts. tempon nopeus. Hitaat "jazzballadit" yleensä artikuloidaan huomattavasti yhtenäisemmin kuin keski- ('medium', 'jump') tai nopeatempoiset ('up-tempo') kappaleet. Hitaissa tempoissa kahdeksasosaliikettä siten käsitellään tasaisemmin kuin verevässä ('bouncing') 'swing'-tunnelmaisessa tyyliässä. Myös modernin jazzin äärimmäisen nopeatempoisissa kappaleissa kahdeksasosat luonnollisista syistä artikuloidaan tasaisina.¹³⁵ Bebop epäilemättä tasoiitti kolmimuunteista artikulaatiota myös keskitempoissa, mutta olennaista on se, että "rytmisen demokratismin" idea edelleen säilyi. Näin on laita myös 1960-luvun bossa nova -musiikin suhteen: se on periaatteessa "ei- kolmimuunteista" mutta kuitenkin "rytmisen demokratismin" kyllästämää.

Seuraavaksi muutama sana jazzin artikulaatiosta. Vaikka Cokerin mukaan jazz yleensä on yleisilmeeltään legatomaista tai puolittain kielitettyä legatomaista, jazzmuusikoilla on pyrkimys omalaatuiseen artikulointiin ja aksentointiin. Melodisissa kahdeksasosa-kuvioissa on nimittäin usein tapana liukua legatonomaisesti heikolta vahvalle tahtiosalle ja lisäksi (enemmän tai vähemmän) korostaa kevyesti kaikkia heikkoja säveliä; puhallinsoittimilla tämä tapahtuu kaikkein helpoimmin kielittämällä heikot kahdeksasosat ja lisäämällä niihin mukaan tarvittaessa vielä kevyt hengityksellinen töytäys.¹³⁶ Ei ole epäilystäkään siitä, mikä tekijä ohjaa näitä pyrkimyksiä: Vahvalle kahdeksasosalle liukumisen luonnollisesti heikentää tämän sävelen (ja samalla perussykkeen) rytmistä tehoa; ja kun heikolle tahtiosalle lisätään kevyt dynaaminen aksentti, korostuu vahvan kahdeksasosan (ja

¹³⁴ Coker (1964) s. 46; myös Wiskirchen (1961) s. 22.

¹³⁵ Wiskirchen (1961) s. 40.

¹³⁶ Coker (1964) s. 47.

sen kanssa yht'aikaa esiintyvän neljäsosa-perussykkeen) ja heikon aksentoidun kahdeksasosan välinen rytmisen vastakohtaisuus. Tämä on juuri rytmistä "demokratismia", missä "vahvaa heikennetään ja heikkoa vahvistetaan". Heikkojen kahdeksasosien korostuksen suhteen - ja myös lisäämällä joukkoon nielaistuja "swallow"-säveliä - voidaan tehdä yllättäviä poikkeuksia em. kaavasta, myös ns. "puolikieli-teknikkaa hyväksi käyttäen, jolloin tilapäisillä rytmisillä korostuksilla tuotetaan tavallaan *uusi rytmisen taso* melodisen kahdeksasosalikkeen päälle¹³⁷. Tämä ilmiö jälleen lisää musiikin jännitettä ja rytmistä mo-ni-ilmeisyyttä. On huomattava, että ilmiö on "tilapäinen" ainoastaan siinä mielessä, että sen paikka ei ole etukäteen määrätty muuten kuin että se tavallisesti sijoittuu melodisessa liikkeessä tapahtuvan hypyn jälkeiselle heikolle kahdeksasosalle. Tällä tavoin jatkuvasti vaikkakin epäsäännöllisesti toistuessaan se on osa jazzin karakteristista rytmitekstuuria ja siis seurausta melodisen aksentin mitä ponnekkaimmasta hyväksikäytöstä.

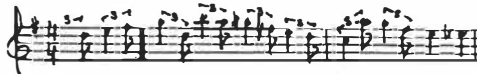
Seuraavassa tarkastelen 'swing'-artikulaation syntyä vielä ikäänkuin "laboratorio-olosuhteissa" lisäämällä melodiseen kahdeksasosalikkeeseen Cokerin mainitsema kolme teknistä osatekijää: oikea *rytmitys*, oikea *artikulaatio* sävelten yhdistämisessä toinen toisiinsa ja tarpeellinen *aksentointi*:

Nuottiesimerkki 21



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

Nuottiesimerkki 22



2. lisäämme kuvioon tyylinmukainen artikulaatio (legatonomainen liukuminen heikolta vahvalle sävelle):

Nuottiesimerkki 23



3. lisäämme edelliseen vielä spesifi rytmisen korostus (kevyt hengityksellinen töytäys) heikoille sävelille.¹³⁸

Nuottiesimerkki 24



Cokerin esimerkkiin lisäämäni x-nuotti ja "um"-tavu kuvaavat nielaistua "swallow"-säveltä, joka esimerkissä on tyyppillisimmällä paikallaan melodisen hypyn pohjassa heikolla kahdeksasosasävelellä. Viimeisen esimerkin olen lisäksi varustanut "tekstillä" ("ba duu-ba duu-um

¹³⁷ Tässä trumpettisti Dizzy Gillespien luonnehdintaa modernin jazzartikulaation syntyvaiheista - katkelma on lainattu äänilevyn kannesta, jonka olen kadottanut: "Where the accents used to come in...I never heard anybody play like that because usually they played staccato or legato and they didn't mix it too much. But after Charlie Parker came, you play three notes legato, then take a note, two notes staccato, and then bend a note. I think Charlie Parker was the one who established the way we play. Our phrases were longer than the previous guys." Lainauksesta voi panna merkille "rytmisen opposition" legato/staccato.

¹³⁸ Coker (1964) s. 47 - 48.

duu-ba..." -tapaan), jonka merkityksestä on puhetta myöhemmin.

Tässä esitetty swing-artikulaation peruskaava antaa kyllä riittävästi "potkua" heikoille kahdeksasosille, mutta "tärkeiden" vahvojen kahdeksasosien käsittely jää vielä puutteelliseksi; niillehän edellä esitetyn mallin mukaisesti kaavamaisesti aina liu'utaan legatonomaisesti. Tätä puutetta poistamaan 1930-luvun swing-saksofonistit kehittivät ns. "puolikieli"-tekniikan (half tongue), jolla erityisesti vahvoilla tahtiosilla voidaan ilmaista maskuliinista voimaa: Korostettavaksi haluttua säveltä edeltävä sävel yksinkertaisesti vaimennetaan koskettamalla kielellä instrumentin suuttimessa värähtelevää ruokokieltä, jolloin se soi vain puolittain. Tällöin muusikon kieli on valmiina "täydelliseen" kielitykseen seuraavalla, korostettavaksi halutulla sävelellä. "Teksti" on nyt tämänäköinen¹³⁹:

Nuottiesimerkki 25



Olen ottanut tähän mukaan vain tekniikan idean; muitakin "oikeita" soittotapoja varmasti on. "dl"-tavu havainnollistaa tässä kielellä vaimennetulla saksofonin lehdykällä tuotettua säveltä ja aksenttimerkki sitä seuraavaa, mahdollisesti jopa "lähjätävää" korostusta. Nuottiesimerkin 24 nielaistu "um"-tavu voidaan toki myös "puolikielittää", jolloin melodisen linjan tärkeä sävel h² saa tarpeellisen aksentin. Voidaan olettaa, että sen minkä toiset "nielaisivat", sen toiset soittivat "puolikielillä" tai käyttivät näitä molempia tapoja vaihtelevasti vuorotellen, jolloin artikulaation rytmien malli oli valmis kaikkiin tilanteisiin, ja mahdollisti mitä monipuolisimman tilapäisten rytmien korostusten hyväksikäytön eri musiikillisissa tilanteissa. Tässä alttosaksofonisti Steve Colemanin ajatuksia tämän perinteen merkittävytydestä (suluissa lisäykset minun):

Ajattelin aina, ettei tärkein asia ole sointuvaihdokset vaan fraseeraus. On todella suuri ero kavereissa, jotka ovat poimineet Birdin (Charlie Parker) ja tehneet transkriptioita hänen sooloistaan ja kaikkea sellaista ... siis omaksuneet kaiken häneltä. ... Sen tietyn linjan kuulee kaverin soitossa, fraseerauksessa, muodossa, kuinka juttuihin tullaan sisään ja mennään ulos, musiikillisessa balanssin tajussa. Kaiken tämän voit kuulla musiikista. Sen vuoksi on iso ero miten toiset soittaa. Monilla, jotka aloittavat suoraan Albert Aylerin (free jazz), on toisenlainen balanssintaju ja päättäväisyys ja fraseeraus ja kaikki verrattuna niihin jotka aloittavat Newkistä (Sonny Rollins) tai Birdistä.¹⁴⁰

Tässä esitetty "kolmimuunteisuus" ei ole vieras ilmiö myöskään länsimaisessa taidemusiikissa. Jo barokkikauden ranskalaisessa musiikissa harrastettiin tasaisina kirjoitettujen sävelkulkujen muuntelua "kolmimuunteisesti" (ns. 'notes inégales' -ilmiö): kahden samansuuruiseen nuottiarvoon kirjoitetun sävelen esittäminen tapahtui pitkä-lyhyt -kaavan mukaisesti. Kauan on keskusteltu siitä, pitäisikö tietyt J.S.Bachin kirjoittamat punkteeratut rytmikuviot esittää triolien tapaan.¹⁴¹

Lopuksi tarkastelen eräitä edellä esitetyn 'kolmimuunteisuuden' periaatteesta johdettuja sovellutuksia tyypillisimpiin jazzin rytmis-melodisiin fragmentteihin, ensiksi niin kuin trumpettistit Esko Heikkinen ja Esa Koponen ovat asian esittäneet. Peruseriaatteena on tässä ollut sopeuttaa useimmat jazzin rytmikuviot - myös synkopointia sisältävät - em. 'kolmimuunteiseen' sykkeeseen. 'Iskualan' käsitettä käytetään tässä samassa "pienen" iskualan merkityksessä, jonka jo aiemmin selvitin: tasaisen neljäsosasykkeen isku käsitetään iskualaksi, joka jakautuu tarvittaessa kolmeen osaan. Esitys on havainnollinen, koska se

¹³⁹ Laulaja ja orkesterinjohtaja Billy Ekstine muuten käytti aikanaan "puolikieltä" myös jazz-laulun vokaalisissa osuuksissaan - kuulostaa aika erikoiselta: nünkuin saksofonisti laulaisi "fraasejaan".

¹⁴⁰ Milkowski (1992) s. 18 (suom. mt.).

¹⁴¹ Ks. esim. Oksala (1973) s. 149.

sisältää esimerkkejä selvityksen tukena - esitykseen sisältyy myös itse 'kolmimuunteisuuden' perusperiaate.

(A) Nuottien sijoituspaikka¹⁴²

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

Nuottiesimerkki 26



Heikkinen ja Koponen ovat tässä ottaneet huomioon sen, että kukin sävel voidaan erikoislaatusella tavalla katkaista (x:llä merkitty paikka: "taa-at")¹⁴³ kielitysteknisistä syistä siksi, että kullekin alkavalle uudelle sävelelle saataisiin riittävä rytmisen painokkuus ja jännevyys. Klassisessa artikulaatiossa tällainen tapa on kulmikkautensa vuoksi harvinainen, mutta jazzin rytmiseen impulssiin se soveltuu erinomaisesti: Neljäsosat saavat näin lähes pienen rytmisen korostuksen - mutta nehän ovatkin "pienen" iskualan määritelmämme mukaan näiden iskualojen "iskusäveliä".

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

Nuottiesimerkki 27



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

(B) Nuottien aika-arvot

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

Nuottiesimerkki 28



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

Nuottiesimerkki 29



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

¹⁴² Heikkinen, Esko ja Koponen, Esa (1977): *Fraseerausohjeita swing-soittoa varten*, painamaton opetusmoniste.

¹⁴³ Viitteenä rytmin 'syllabisesta' hahmottamisesta - tästä on puhe myöhemmin - olen käyttänyt "taa"-tavua, koska sen avulla on helpointa havainnollistaa kielitysteknisesti "atakin" kontrollia.

Nuottiesimerkki 30



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

Nuottiesimerkki 31



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

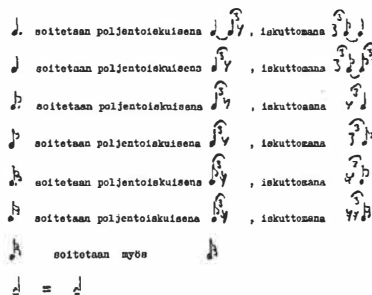
Nuottiesimerkki 32



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

Kaj Backlund puolestaan esittää omassa opetusmonisteessaan 'swing'-artikulaation tulkintaohjeet systemaattisesti taulukon avulla antaen sen jälkeen muutamia samantapaisia esimerkkejä kuin Koponenkin; otan tässä esille vain taulukon esityksen:

Nuottiesimerkki 33



Puolinuotit ja sitä suuremmat soitetaan täyteen aika-arvoonsa; Kuudestoistaosa-nuotteja pienemmät soitetaan kuten kirjoitetaan. Aksentoitua säveltä edeltävä sävel katkaistaan (kielityksellä) aina, mikäli muita fraseerausmerkkejä ei ole käytetty (esim. legato-kaarta tms.).¹⁴⁴

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

¹⁴⁴ Backlund, Kaj: *Fraseeraus*, painamaton opetusmoniste.

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

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

Nuottiesimerkki 34

+3		3		↑↑	↑↑	↓	↓	x
		3		↑↑	↑↑	↓	↓	↑
				(taa-aa-aa(at))				
-3		3		↑↑	↑↑	↓	↓	x
		3		↑↑	↑↑	↓	↓	↑
				(taa-aa-at)				

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

2.4.3 'Swingin' historiaa

Nuottiesimerkissä 18 esitetty basson melodinen linja ensimmäisessä tahdissa aiheuttaa luonnollisen korostuksen tahdin toiselle tahdiosalle. Rytmikaavion I yhteydessä (sivu 61) taas todettiin, että tällainen korostus on omiaan heikentämään tahdin kahtiajakaisuuden vaikutelmaa, koska se heikentää normaalia ('on beat'-) painotusta tahdin kolmannella tahdiosalla. Tällöin vahvistuu yhden kokonaisen tahdin rytmisen hahmon merkitys, samalla kun kahtiajakaisuuden aiheuttama perussykkeen kulmikkuus jossain määrin vähenee, ja perussyke saa näin elastisemmän yleisilmeen. Elastisempi perussyke puolestaan mahdollis-

taa huomattavasti monipuolisemman melodisen komponentin hyväksikäytön, viime kädessä koko *lineaarisen tyylin*, josta oli edellä puhetta. Tarkastelen ilmiötä - jazzrytmiikan ensimmäistä suurta murrosvaihetta - seuraavassa jazzin historian näkökulmasta.

Huomio on kiinnitettävä eräisiin jazzin soittoteknisiin muutoksiin, jotka ajoittuvat läheisesti amerikkalaisen Fletcher Hendersonin jazzorkesterissa 1920- ja 1930-lukujen vaihteessa tapahtuneisiin miehistönvaihdoksiin. 1920-luvulla orkesterin musiikilliseen tyyliin olivat merkittävästi vaikuttaneet lukuisat taitavat muusikot, kuten sovittaja ja alttosaksofonisti Don Redman, tenorisaksofonisti Coleman Hawkins sekä kornetistit Joe Smith ja Louis Armstrong; Viimeksi mainittu ehti soittaa Hendersonin orkesterissa vain noin vuoden ajan, mutta hänen vaikutustaan orkesterin muiden muusikoiden tyylikäsityksiin ja Redmanin sovittustapaan on pidettävä merkittävänä. Eräitä orkesterin jo 1920-luvun lopulla tekemiä levytyksiä voidaan pitää big band -jazzin tulevan kehityksen ennusmerkkeinä, joissa kaikki 1930-luvun jazzin isojen orkestereiden tärkeimmät tyylipiirteet ovat jo valmiina näkyvissä: esim. eri soitinryhmien (saksofonit ja klarinetit kontra vaskipuhaltimet) vastakkainasettelu vuoropuhelun tapaan (ns. antifoninen sovittustapa) negroidiseen musiikkiperinteeseen sisältyvän antifonisen esityskäytännön edellyttämällä tavalla. Musiikillisesti edistyksellisistä piirteistään huolimatta - mukaanlukien huomattava solistinen potentiaali - orkesteri ei kuitenkaan koskaan saavuttanut taiteellisen ja teknisen tasonsa edellyttämää menestystä. Fletcher Hendersonin ja hänen orkesterinsa merkitys jazzin kehitykselle on silti ollut ainutlaatuinen. Tavalla tai toisella ovat kaikki tämänkin päivän isot orkesterit sekä huomattava osa jazzin rajamailla liikkuvista tanssi- ja viihdeorkestereista saaneet suoria tai epäsuoria vaikutteita Hendersonista ja hänen orkestereistaan.

Mutta tarkastelkaamme nyt Schullerin esityksen pohjalta niitä soittoteknisiä muutoksia, jotka edellä mainitsin. Mitä tulee soittajiston vaihdoksiin, kenties kaikkein tärkeimmät muutokset tapahtuivat rytmiryhmässä: Mukaan orkesteriin liittyivät rumpali Walter Johnson, jonka taidon ja historiallisen merkityksen jazzin historioitsijat ovat aliarvioineet, ja basisti John Kirby, jonka aikana Hendersonin orkesterissa *tuuba* lopultakin sai väistyä näppäiltävän kontrabasson tieltä. Schuller toteaa, että orkesteri huokui uutta itseluottamusta ensimmäisinä päivinä uudelleenorganisoinnin jälkeen vuonna 1930. Benny Carter, vuonna 1928 orkesteriin liittynyt nuori alttosaksofonisti ja sovittaja, myötävaikuttasi osaltaan useiden tänä aikana syntyneiden sovitus- ja tekemisen¹⁴⁵, jotka jälleen viittasivat vuosia eteenpäin tulevaan "swing-tyyliin". Gershwinin sävelmät *Somebody loves me* ja *Keep a song in your soul*, jotka tällöin levytettiin, osoittavat rytmiryhmän muuntaneen perussykkeen 4/4-metrin mukaiseksi siihen asti tavanomaisen 2/2-metrin sijasta. Kuulostaa erikummalliselta, kuinka rytmiryhmä ensin levytetyssä sävelmässä "svengaa" tavalla, jota puhaltimet eivät tässä vielä saavuta. Kaksi kuukautta myöhemmin levytetyssä jälkimmäisessä sävelmässä uusi rytminen perusorientoituminen on kuitenkin onnistuneesti päätetty koko orkesterin osalta. Tähän esitykseen sisältyy lopullinen selitys Hendersonin tyyli¹⁴⁶ sen mitä selvimpiä perusteluineen. Carter on ilmeisesti löytänyt kauan etsityn ratkaisun ongelmaan, miten saada puhaltimet mukaan rytmiryhmän menoon: vastaus piilee synkopoinnissa. Muutamat solistit, kuten Armstrong ja eräät muut "modernit" orkesterissa soittaneet muusikot olivat jo vaistomaisesti ymmärtäneet, että ratkaisu rytmiseen vapauteen kätkeytyy synkopointiin, joka perustuu tahdin jakautumiseen neljään iskuun kahden

¹⁴⁵ Monet orkesterin - niin kuin muidenkin orkestereiden - tämän ajan sovituksista olivat ns. 'head arrangements' ts. muusikkojen kollektiivisena yhteistyönä rakennettuja pikasovituksia ja siis luonteeltaan korostuneesti improvisatorisia kokonaisuuksia; suomalaisessa muusikkoslangissa olen kuullut joskus käytettävän hiukan aggressiivista termiä "nyrkkisovitus".

¹⁴⁶ Tämä tyyli tuli sittemmin yleismaailmalliseksi. On mainittava, että Henderson eräissä vaiheissa 1930-luvulla toimi mm. Benny Goodmanin orkesterin sovittajana ja orkesterin tärkeänä taustahahmona luoden näin perustaa tämän maineelle.

sijasta¹⁴⁷. Tällöin improvisoiva solisti saattaa tavallaan päästä iskujen "sisään" (kun näitä iskuja siis on hahmotuksellisessa mielessä neljä kahden sijasta; aika luonnollisesti pysyy samana), jolloin eräänlainen rytmisen "emansipaatio" mahdollistuu aivan uudella tavalla. Yleensä solistien oli ehkä odotettava, kunnes rytmiryhmät osasivat käsitellä 4/4-sykettä. Tällaisen sykkeen vapautumisen myötä solistit saattoivat nyt keskittyä tärkeimpään eli melodiaan ja sen myötä itse asiassa tiettyihin omiin rytmisiin vastaiskuisiin esitystapoihinsa.¹⁴⁸

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

Nuottiesimerkki 35



Vuoteen 1927 tai 1928 mennessä se olisi saattanut löyhtyä näin:

Nuottiesimerkki 36



Mutta Carterin sovituksessa säettä koristellaan siten, että se vapautuu tahtiensa neli-iskuisuuden kahleesta:¹⁴⁹

Nuottiesimerkki 37



Tietty 'swingin' ideaali on siten tässä valmiiksi kypsyttyneenä esillä. On syytä korostaa, että kaikki edellä mainitut tekijät ovat jälleen yhteydessä *käytännöllisiin, teknisiin* seikkoihin. Tiedämme, että *tuubaa* käytettiin jazzissa juuri niin kauan kuin oli tarpeellista varhaisen äänilevytekniikan puutteellisuuksien vuoksi, jotta olisi saatu äänilevylle mukaan voimakas basson sointi. Tämä puolestaan edisti olennaisesti kaksi-iskuisen tyylin säilymistä, koska tuubansoittajan on hengitysteknisistä syistä mahdotonta jatkuvasti "pumpata" ulos neljä iskua tahdissa, varsinkaan nopeissa tempoissa tai kokonaisen pitkän orkesteriharjoituksen tai -esiintymisen ajan.¹⁵⁰

Näin 1930-luvun "swingin aikakausi" on nähtävä teknisesti ensisijaisesti jazzrytmikan perussykkeen elastisoitumisena ja sitä seuranneena jazzsynkopoinnin entistä täydellisempänä vapautumisena. Armstrongin vaikutus tässä kehityksessä oli epäilemättä esikuvallinen: hänen rytmensä perustuivat neljäsosille päinvastoin kuin edeltäjien kaksijakoinen metri. Tällöin jazzin idiomi rytmiseltä olemukseltaan tavallaan täydellistyi siihen olomuotoonsa,

¹⁴⁷ Suomalais-kansallisessa "humppa-foksissa" tämä kahtiajakaisuus on säilynyt perustavaa laatua olevana rytmisenä aineksena - tuuban käyttö on ollut siinä merkityksellistä po. musiikinlajin rytmisen sykkeen kannalta. Tosin "humppa" on historiallisesti yhdistettävä pikemminkin 1920-luvun saksalaiseen kuin amerikkalaiseen tanssimusiikkiin, josta tässä esityksessä siis on puhe, mutta tietty rytmisen sykkeen analogia myös viimeksi mainitun ja "humpan" välillä vallitsee. "Humpan" jazzilliset ainekset ovat muuten erittäin vähäiset, vaikka sana 'jazz' erityisesti vanhemmassa suomalaisessa arkikielessä usein mielletään tarkoittamaan kaikkea vanhaa tanssimusiikkia.

¹⁴⁸ Schuller (1976) s. 272 - 273.

¹⁴⁹ Schuller (1976) s. 273 - 274.

¹⁵⁰ Schuller (1976) s. 273.

jossa se nykyäänkin on - tosin sittemmin mm. latinalais-amerikkalaisen musiikin ja rock-vai-
kutteilla lisättyä. Edelleen Schullerin luoma käsite "rytmisen demokratiismi" ja sen merki-
tys voidaan helposti ymmärtää juuri edellä esitetystä historiallisesta katsauksesta käsin:
Siinähan käsiteltiin perussykkeen eräänlaista "demokratisoitus-prosessia", jossa tahdin
'ykkösen' ja 'kolmosen' valta-asema sykkettä dominoivina tekijöinä vähenee 'kakkosen' ja
'nelosen' eduksi. Asia näin nähden on siis oikeutettua esittää, että jazzissa 4/4-metrisessä
tahdissa kaikki tahdin iskut ovat samanarvoisia ja että ne melodiseen komponenttiin
yhdistyessään voidaan käsittää kukin yhdeksi itsenäiseksi "iskualaksi" klassisen musiikin
rytmin terminologiaan viitaten. Ajatus sinänsä on ristiriitainen aikaisemmin esitettyyn
jazzin rytmisen perustan strukturaaliseen korkohierarkiaan nähden. Tähän on huomautet-
tava, että siinä esitetyt korkosuhteet toki säilyvät mutta niiden erot tasoittuvat - tai *niitä ei
enää ilmaista* niin selvästi; "demokratisoituminen" ei siten ole "täydellistä".

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

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

2.5 Sääntö: säännönmukaisuuden rikkominen

2.5.1 Yleistä

Diskurssissani tulee useissa eri yhteyksissä esille se seikka, että jazzmuusikolla ja -harrasta-
jalla on "lähes vaistomainen" mieltymys kaikenlaisen protestointiin ja "vastustamiseen",
mikä musiikissa saattaa ilmetä monenlaisena vastakkaisuus-hakuisuutena eri musiikin
elementtejä kohtaan. Pyrkimys *vastakkaisrytmien* keksimiseen ja tuottamiseen on siis
afro-amerikkalaisen musiikin vastine tälle ilmiölle, jolle on löydettävissä perusteluja
erityisesti jazzin taustalla vaikuttavasta länsi-afrikkalaisesta musiikkikulttuurista. Voisi
ajatella vastaavasti, että länsimainen melodinen kontrapunktin, musiikin moniäänisyys
keksittiin nimenomaan yhden pitkän äänen pohjalta: Kun sitä aikansa kuunteli, siihen
miehellään lisäsi jotakin - jokainen voi tämän itse kokeilla!

Tämän luvun aluksi on syytä tarkastella musiikkia sekä leikkinä että informaatioteo-
rian näkökulmasta. Perusajatukseni on, että jazzmuusiikissa tämä "vastuksellisuus" on hyvin
keskeinen musiikillista merkitystä luova tekijä - ellei sitä sitten nähdä peräti yhtenä ajatte-
lumme ja toimintamme taustalla vaikuttavista ihmishengen tärkeimmistä kategorioista -
ajatusta näin esitettyä on tällä kertaa *Eero Tarastilta* - "luonnollista systeemiä"? Hän on
myös todennut, että kaikki kommunikaatio - myös musiikillinen - suorastaan edellyttää
jotakin "toista", joka luo eräänlaisen vastuksen, ristiriidan sulautumatta suoralta käsin
annettavaan informaatioon¹⁵¹. Entäpä jos lähettäjä systemaattisesti antaa kuulijalle tällaista
ristiriitaista informaatiota kokeillakseen, "kiusatakseen", "leikkiäkseen", "vahvistaakseen tätä

¹⁵¹ Tarasti, Eero (1995): "Eksistentiaalisesiotiikan poluilla", *Synteesi* 2/1995, s. 56.

ehkä universaalia vastustusperiaatetta? Ja lopulta ehkä taiteellisessa mielessä tavoitteenaan jännitteen lisääminen musiikissa? Teen poikkeuksen ja siteeraan itseäni; kirjoitin kerran eräässä konserttiarvostelussani seuraavaan tapaan:

Moderni jazz on ns. populaarimusiikin ehkä "elitistisin" tai hienostunein muoto: sen tarkoitus ei ole pelkästään nostaa kuulijan mieleen asioita eletystä elämästä ja sen usein ehkä tiedostamattomistakin elämyksistä tai toimia turruttajana (mahdollisen runsaan oluenjuonnin ohella), tanssin säestyksenä, busineksenä tms. muun populaarimusiikin tapaan. Olen vakuuttunut, että modernin jazzin yksi päämäärä on saattaa kuulija tarkkaavaiseksi, niin että hän pyrkii kuulonvaraisesti selvytyteen musiikin kunkinhetkisestä rakenteesta. Se on hauska leikki ja hyvä keskittymisharjoitus!¹⁵²

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

Yksilöitymiskehityksen edistyessä leikin osuus kasvaa. Vakaviakin kokemuksia voidaan muuntaa leikiksi ja käsitellä siinä muodossa. Äidin lähtö ja paluu, ilo ja suru, yksinäisyys ja yhdessäolo, jännityksen kasvu ja laukeaminen, pelko ja rauhoittava turvallisuus voidaan pukea leikiksi. Musiikin kokemisessa ovat tärkeitä elementtejä leikki ottamisella ja antamisella, katoamisella ja palaamisella, eksymisellä ja turvallisella kotiin löytämisellä. Tämän leikin jänneväli voi olla vähäisiä, kuin turvallista leikkiä kotipihalla. Ne voivat olla myös monille kuulijoille liian suuria, käsittämättömiä ja kiusallisia. Musiikista täytyy löytyä riittävässä määrin tuttua ohjaavaa äidin kättä, josta kiinni pitäen voi antaa tilaa kokemuksille. Musiikissa tämä leikki voidaan saada aikaan sekä horisontaalisesti että vertikaalisesti: perättäisillä tai samanaikaisilla musiikin aineksien kuten rytmien, sointujen ja teemojen lomittamisilla ja kehittelyillä. Keskimääräinen kuuntelija kaipaa tätä leikin elementtiä vain varovaisesti annosteltuna ja tavalla, jossa turvallinen tuttuus on hallitsevana. Klassisten musiikkikappaleiden sovittaminen iskelmiksi tapahtuu juuri melodian, rytmien ja sointujen tuttuja standardielementtejä lisäämällä ja poistamalla esimerkiksi kehittelyjaksot kokonaan.¹⁵³

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

Seuraavassa jo edellä sivuttuja amerikkalaisen musikologi Leonard B. Meyerin ajatuksia, joissa keskeistä on informaatioteorian soveltaminen musiikin merkityksen analyysiin. En ota Meyerin teoriaa esille tässä laajuudessa vasta nyt ikäänkuin sattumalta, vaikka sitä jo edellisessä alaluvussa useaan otteeseen sivuttiinkin. Minulla on siihen omat syyntä ja perusteluni: Mielestäni teorian ydin on parhaiten sovellettavissa jazzmusiikkiin ja ymmärrettävissä vasta tässä vaiheessa esitettynä, kun on kyse säännönmukaisuuden rikkomisesta, vaikkakin teoriaa voidaan soveltaa jo edellä esitettyynkin. Tirro on todennut yleisesti - aivan ilmeisesti Meyerinsä huolellisesti luettuaan - seuraavaa:

¹⁵² Toivanen, Mikko (1992): "Erinomaista kamarijazzia", *Karjalainen* 19.2.1992.

¹⁵³ Recharadt, Eero (1984): "Musiikillinen ajattelu, ruumiilliset merkitysskeemat ja symbolinen prosessi", *Synteesi*, 3/1984. s. 87.

Sekä länsimaisen taidemusiikin säveltäjä että jazzimprovisoija etenevät työssään pyrkimällä jatkamaan edeltäviä musiikillisia tilanteita siten, että musiikkikappale täyttää piileviä odotuksia, joita sen alkuun sisältyi. Mutta kuitenkin he myös asettavat tapahtumien tielle musiikillisia esteitä, jotka viivyttävät tyydytystä ja luovat jännitettä.¹⁵⁴

Meyerin mukaan on todennäköistä, että psyko-stilistiset edellytykset, jotka synnyttävät musiikin merkitystä, joko tunteenomaisesti tai älyllisesti, ovat samoja kuin ne, jotka kommunikoivat informaatiota.¹⁵⁵ Yleisestä informaatioteorian mukaisesta 'merkityksen' määritelmästä Meyer erottaa kahdentyyppistä merkitystä (kursivointi minun):

(1) Ärsyke voi olla merkityksellinen, koska se viittaa johonkin, joka on laadultaan erilainen kuin se itse - kuten sana tarkoittaa tai merkitsee objektia, joka ei itse ole sana. Tämän tyyppistä merkitystä kutsumme "designatiiviseksi, taustalähtöiseksi"¹⁵⁶, kuvaavaksi merkitykseksi". (2) Ärsyke tai prosessi voi saada merkitystä, koska se viittaa johonkin itsensä kaltaiseen - kuten kaukaisen ukkosen jylinä ja myrskypilvien lisääntyminen kuumana päivänä (antesedenti, edeltävä luonnonilmiö) merkitsee sademyrskyn tuloa (konsekventti, seurauksena oleva luonnonilmiö). Tämän tyyppistä merkitystä kutsumme "sisäiseksi, teoslähtöiseksi (embodied) merkitykseksi".

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

Vaikka nämä kaksi merkitystyyppiä ovat loogisesti toisistaan erotettavissa, niiden välillä on käytännössä jatkuva vuorovaikutus. Musiikkikappaleen "luonne" (designatiivinen merkitys) vaikuttaa hyvin määriteltynä odotuksiimme tulevasta sävellyksen tapahtumista (sisäinen merkitys), aivan kuten arvioimme yksilön luonteesta vaikuttaa siihen miten odotamme hänen käyttäytyvän määrättyissä olosuhteissa. Toisaalta taas tapa, jolla odotuksemme täytetään, niitä viivytetään tai ne estetään, esittää huomattavaa osaa designatiivisen merkityksen luonnehdinnassa, aivan samoin kuin teemme päätelmiä yksilön luonteesta sen pohjalta miten hän käyttäytyy määrättyssä kulttuuritilanteessa.¹⁵⁷

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

¹⁵⁴ Tirro (1974) s. 286 (suom. mt.).

¹⁵⁵ Meyer, Leonard B. (1971): "Musiikin merkitys ja informaatioteoria", teoksessa *Nykyestetiikan ongelmia*, toimittanut Irma Rantavaara, suomentanut Inari Teinilä, Otava, Helsinki, s. 155.

¹⁵⁶ Huomaa fenomenologinen käsite ja ajatustapa.

¹⁵⁷ Meyer (1971) s. 156.

tonaalisesta luonteesta.¹⁵⁸

Meyer jakaa 'sisäisen merkityksen' kehityksen vielä kolmeen osaan: "1. *Oletettuja merkityksiä* ovat edeltävään säveleen tai sävelkaavaan liittyvät merkitykset silloin, kun seurausilmiötä odotetaan." "2. *Ilmeiset merkitykset* ovat sellaisia, jotka liitetään edeltävään ärsykkeeseen jälkikäteen, sitten kun konsekventistä on tullut tonaalis-psykykinen tapahtuma ja kun varsinainen suhde antesedentin ja konsekventin välillä on tajuttu." "3. *Lopulliset (determinate) merkitykset* ovat sellaisia, jotka syntyvät useilla arvojärjestyksen tasoilla olevien suhteiden kokonaisuudesta hypoteettisen merkityksen, ilmeisen merkityksen ja myöhemmän sävelkulun välillä. Kun sävellyksen kulku etenee ajallisesti, myöhemmät jaksot ovat jatkuvasti suhteessa aikaisempiin, ja päinvastoin. Esimerkiksi toistuvaa teemaa tai melodiaa ei modifioi ainoastaan se, että se on kuultu aikaisemmin, vaan sen toistuvuus myös muokkaa mielipidettä sen alkuperäisestä merkityksestä. Lyhyesti sanottuna lopullisia merkityksiä syntyy vasta, kun teoksen kokeminen on ajasta riippumaton muisto - kun kaikki ärsykkeen implikaatiot kaikilla hierarkian tasoilla on tajuttu ja niiden väliset suhteet ymmärretty niin täydellisesti kuin mahdollista.¹⁵⁹

Ja vielä taustaksi lainaus kaikkien keskeisintä Meyeriä:

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

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

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

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

Tämän analyysin perusteella olettaisimme, että suunnitelmallista epävarmuutta lisättäisiin teokseen vähitellen kompensoimaan sitä tendenssiä, joka aiheutuu informaation ja merkityksen kokonaisuuden luonteesta johtuvasta vähenemisestä. Toisin sanoen meidän tulisi odottaa suunnitelmallisia poikkeamia, viivytyksiä ja moniselitteisyyksiä, joita sävellykseen (improvisaatioon, huom. mt.) sisällytetään samalla kun systeeminen todennäköisyys lisääntyy kuvion lähetessä täyttymistään. Tätä odotusta tukee säveltäjien oma menettely. ... Curt Sachs sanoo, että primitiivisessä musiikissa uusi nuotti,

¹⁵⁸ Meyer (1971) s. 157 - 159.

¹⁵⁹ Meyer (1971) s. 160 - 162. Leonard B. Meyerin ajatuskulkua mukailleen voisi sanoa, että jazzimprovisaation kaikkine viivytyksineen, yllätyksineen ja moniselitteisyyksineen on aina päätyttävä, ja kuulijan on se kuunneltava alusta loppuun saakka yhtä intensiivisesti kuin hän "itse soittaisi mukana" - jotta siitä voisi jäädä täydellinen muisto kaikkine merkitysvaihteineen ja lopullisine merkityksineen. 'Lopullisten merkitysten' kannalta jazzimprovisaatio ei siis tässä katsannossa voi olla päättymätön melodia, vaan sen on oltava tietty suljettu kokonaisuus, josta lopputulokseksi jää kuitenkin eräänlainen "teoksellisuuden" vaikutelma. 'Lopullisten merkitysten' kannalta jazzmusiikki viihdyttävänä taustamusiiikkina on siis mahdottomuus.

sellainen joka selvästi poikkeaa vakiintuneesta säveljärjestelmästä, "tavallisesti uskaltautuu esille vasta fraasin loppupuolella, kun ydin on tehty aivan selväksi".¹⁶⁰

Nyt vasta alamme päästä modernin jazzin ytimeen. Mieleen nousee ajatus, että "säännönmukaisuuden rikkominen", josta nyt on puhe, on eräänlainen "luonnollinen, inhimillinen tendenssi". Meyerin mukaan "musiikillinen merkitys siis syntyy, kun odottamiamme totunnaisreaktioita viivytetään tai ne estetään - kun tyylillis-mentaalista tapahtumien kulkua häiritään poikkeamalla siitä jollakin tavoin". Poikkeamia on Meyerin mukaan kolme lajia: "1. Normaalialta tai todennäköistä seurausilmiötä voidaan viivyttää". "2. Edeltävä tilanne voi olla moniselitteinen. Tällä tarkoitetaan, että sitä voi seurata useita yhtä todennäköisiä jatkoilmiöitä." Ja "3. kysymyksessä ei ole viivytyksellä eikä moniselitteisyydellä, vaan seurausilmiö voi olla odottamaton - epätodennäköinen tietyn viitekehäksen puitteissa."¹⁶¹

Näihin kolmeen tapaukseen on helppoa keksiä jazzsovellutuksia. Mutta ensin yksi tarkennus. Edellä olen jo useampaan kertaan maininnut, että jazzmuusikon perimmäinen mielenkiinto kohdistuu tietyn edellä esitetyn annetun säännönmukaisuuden rikkomiseen - tämä on niin sanoakseni jazzin *teleologinen* päämäärä. Tässä vaiheessa on tehtävä ero käsittelemäämme jazzin formaaliseen rakenteeseen sisältyvän annetun säännönmukaisuuden (normi) ja traditioon sisältyvän normatiivisen säännön ts. polyrytmi-hakuisuuden välillä: annetun strukturaalisen säännönmukaisuuden rikkomisen on jazzissa myös normatiivinen sääntö. Tämä sääntö on yksi keskeinen tekijä myös jazzin sisäisen merkityksen kannalta, kuten pyrin osoittamaan. Tuskin tulkitsen yleisiä tunteja väärin jos totean, että "koukuton jazz on tylsää", vaikka yleiseen mielipiteeseen ei muutoin pidäkään viitata.

Richard Waterman on todennut afrikkalaista musiikkia tarkastellessaan mm. seuraavaa:

Jotta 'off beatia' (vastaiskuisuutta) yleensä voisi esiintyä, on kuulijan mielessä ensin vakiinnutettava eräänlainen normatiivinen iskutus, säännöllinen syke. Tämä syke, jota Waterman nimittää "metronomi-tajunnaksi", on luonteeltaan ensisijaisesti mentaalinen: Säännöllinen toisto herättää mielessä odotuksen tunteen. 'Off beatit' ovat poikkeuksia tästä normatiivisesta sykkeestä. Niiden on oltava *epäsäännöllisiä*, tai muuten ne myös tulevat luonteeltaan normatiivisiksi. Täydellisellä off 'beatilla' on nimittäin sama vaikutus kuin täydellisellä 'off beat' -kuvioiden puuttumisellakin - molemmat ovat tässä mielessä merkityksettömiä. Aksenttien 'off beat' -luonteisen ilmaisemisen tulee uhata mutta ei koskaan täydellisesti tuhota kuulijan subjektiivisen metronomin suuntautuneisuutta. Syke, 'metronomitajunta' on siis afrikkalaisen musiikin normi, jota pyritään normatiivisesti "uhkaamaan". Ajatusta voidaan soveltaa myös jazziin, mutta kuten Meyer huomauttaa, jazzissa yleensä ensin vakiinnutetaan selvä ja melko säännöllinen normi (sävelmä), ennenkuin mitään yksityiskohtaista rytmistä "valmistelua" tapahtuu". Meyerin mukaan säännöllisyyteen paluun odotus on perustavaa laatua oleva organisaatioperiaate tässä musiikissa.¹⁶² Mutta siis vasta sitten, kun normi on lopullisesti vakiinnutettu; "vähän myöhemmin", kuten Kurt Sachs edellä huomautti. Ymmärtääkseni Meyerin esittämä periaate toteutuu jazzissa jopa monilla eri tasoilla: Osa Meyerin edellä mainitsemista kolmesta poikkeamismahdollisuudesta ovat jazzissa niin sanoakseni *rakenteellista* laatua, osa taas liittyy sen solistisiin, *individualistisiin* pyrkimyksiin

Tähän asti on oikeastaan ollut kysymys siitä, kuten Tirro on asian ilmaissut: "Jazzmuusikon ammatillinen vähimmäisvaatimus on, että hän soittaa kaiken virheettömästi"¹⁶³. Nyt vaaditaan kuitenkin vielä enemmän: Seuraavassa listattuna mieleeni juolahtaneita tavallisia "säännöllisyyden paluun odotukseen" liittyviä "poikkeamiskeinoja", joita jazzin suuret nimet ovat kautta aikojen käyttäneet mestarillisesti:

¹⁶⁰ Meyer (1971) s. 163.

¹⁶¹ Meyer (1971) s. 158 - 159.

¹⁶² Meyer (1968) s. 242 - 243.

¹⁶³ Tirro (1974) s. 288 (suom. mt.).

1. *Rakenteellinen viivytttäminen*: normaalia tai todennäköistä seurausilmiötä voidaan viivytätä; ilmiö esiintyy toistuvasti jazzin rakenteessa:
- jazzin 'off beat' -ilmiöt rytmisessä perustassa ja myös solistisessa "artikulaatiossa" jatkuvasti toistuvina olennaisesti "jazzkieleen" kuuluvina ilmiöinä. Otan seikan tässä esille sen vuoksi, että länsimaisessa musiikinteoriassa kaikentyyppinen synkopointi ymmärretään rytmiseksi häiriötilaksi, mitä se ei kuitenkaan jazzissa ole. Jazzissa Watermanin mainitsemat 'off beatit' - 'synkopointit', jos niin halutaan sanoa - ovat se tyyllinen perustaso, jossa po. jazzin "perusvastustusta" esiintyy jatkuvasti sekä epäsäännöllisinä poikkeuksina että säännöllisesti tyyllillisenä normina. Edellä esitelty koko jazzin rytmis-harmoninen perusta, jossa 'off beatia' esiintyy säännöllisenä ja toistuvana ilmiönä, on normi, joka kuuluu tyyliin erottamattomasti: kyse on jazzin "säännöllisestä" ilmiöstä. Tosin "jazzfraseeraus" tai 'swing-artikulaatio' sisältävät mahdollisuuden pieniin yllättäviin poikkeamiin kaavasta.
 - koko jazzharmonia, koko jazz-choruksen rytmis-harmoninen rakenne, sen äärimmilleen jännitetty kadenssaalinen suurlopukkeenomaisuus voidaan ajatella yhtenä pitkänä kadenssina, toistuvana sointupurkauksena, jota vain huomattavan kauan viivytetään.
 - jazzsolistin rytmisen laahautuvuus artikulaatiossaan, "takakeno", kuten nykyisin sanotaan, voidaan ajatella jatkuvaksi hiuksenhienoksi viivytttämiseksi. Stearns kirjoittaa:

Dixielandmusiikin suuruuden aikoina olivat muusikot usein edellä tahti-iskua; swingin aikakaudella soitettiin täsmälleen sen keskellä, mutta sitten alkoi Lester Young "roikua". ... "Soitan swingtenoria", sanoi Young, sitä "viivyttelevää tyyliä, missä rentoudutaan sen sijaan että kaikkea iskettäisiin suoraan nenään."¹⁶⁴

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

- 'break'-klisee: Kaikkein tavallisimmin käytetty keino edellä mainittuun säännönmukaisuutta järkyttävään "päämäärään" pääsemiseksi on yksinkertaisesti katkaista perussyke määrääjäksi (tavallisimmin 2 - 4 tahtia) juuri ennen uuden choruksen alkua. Tällaisen 'breakin' aikana perussyke mentaalisesti lasketaan mutta rytmiryhmä ei sitä konkreettisesti soita. Solistin tehtävä on "täyttää" tämä aika parhaaksi katsomallaan tavalla. 'Breakin' aikana herää odotus, milloin se päättyy. Kyse on rytmiryhmän jatkuvuuden viivytttämisestä.
 - hyvin laajasti ottaen kaikki jazzteeman jälkeinen improvisaatio voidaan ajatella viivytttämiseksi: milloin palataan takaisin teeman kertaukseen, jolloin sykli umpeutuu?
2. *Rakenteellinen moniselitteisyys*: edeltävä tilanne voi olla rakenteen puolesta moniselitteinen; voi seurata useita yhtä todennäköisiä jatkoilmiöitä:
- jazzin lineaarinen tyyli yleisesti ottaen voi aiheuttaa moniselitteisiä tulkintoja

(ainakin hajamielisen kuulijan tajunnassa). Rakenteeseen se liittyy siinä mielessä, että siitä on tullut modernin "jazzkielen" perusta, joka jokaisen tulisi osata "perusblues"-vaiheen jälkeen. Varsinaisia Meyerin mainitsemia "suunnitelmallisia poikkeamia, viivytyksiä ja moniselitteisyyksiä" alkaa esiintyä silloin, kun improvisaation säkeet elidoituvat, lomittuvat siten, että ne eivät enää noudatakaan improvisoinnin perustana olevan sävelmän harmonian kaavamaista säerakennetta. Aluksi pelkästään lineaarisen tyylin voidaan ajatella ilmentävän tätä moniselitteisyys- tai "vastustus"-hakuisuutta: ensimmäinen merkittävä normi, sävelmän sointurytmi hajoitetaan uudeksi rytmis-melodiseksi tasoksi. Se on ilmiön ensimmäinen merkki. Esimerkiksi iskelmä- ym. viihdemusiikissa tätä ei tehdä - varmuus "maksimoituu" yleensä ensimmäisen choruksen jälkeen.

- b) jazzharmonian laajat, lämpimät ja värikkäät soinnut - vaikka perusfunktiot saattavat olla yksinkertaiset - pyrkivät moniselitteisyyteen; tästä on tarkemmin puhe 'jazzin myyttien' tarkastelun yhteydessä. Epäilemättä jazzin harmoninen progressio, paitsi että se viivyttää, myös luo moniselitteisyyttä esim. yksiselitteisen V-I -purkauksen sijaan.
3. *Rakenteellinen odottamattomuus*: seurausilmiö on odottamaton ja epätodennäköinen tietyn viitekehityksen puitteissa:
- a) 'swing'-artikulaatio ym. 'off beat' -ilmiöt antavat - kuitenkin lähtökohdiltaan rakenteellisina ilmiöinä - mahdollisuuden pieneen korostukseen ja aksentoinnin variointiin odottamatta ja yllätyksellisesti. Charlie Parker oli tämän tyylin mestari, joka swingtenoristien keksimältä pohjalta käytti mm. saksofonin "puolikieli"-tekniikkaa tehokkaasti hyväkseen. Tätä tekniikkaa ja tyyliä kopioidaan edelleen kaikkialla traditiotietoisien muusikkojen keskuudessa vastaavien valmiuksien hankkimiseksi.
- b) 'break': se tulee kuitenkin aina eräässä mielessä odottamatta ja yllätyksellisesti.

Tästä eteenpäin esittämäni keinot liittyvät nähdäkseni mitä suurimmassa määrin jazzin taiteellisiin pyrkimyksiin; Kollektiivinen perinne ei murene, vaan säilyy mutta painuu jossakin määrin taustalle pois individualististen taiteellisten pyrkimysten tieltä. Siinä määrin kuinesim. afrikkalaisessa musiikissa esiintyy esikuvallisena vastaavia analogisia ilmiöitä, ne eivät siis ole vähimmänsäkään määrin primitiivisiä tai alkeellisia, vaan edellyttävät tekijältä ja kuulijalta varsin kehittyntä rytmisen havaintokyvyn tasoa, kuten Bruno Nettl on asian ilmaissut. Seuraavat "individualistiset" jazzin poikkeamiskeinot ovat jollakin tapaa vaihtoehtoisia: Ilman niitäkin tullaan toimeen; Jazz on jazzia myös ilman näiden keinovarojen käyttöä, mutta kulttuurin perinpohjainen, "mestarillinen" hallitseminen kyllä edellyttää niitä - ja kun ne hallitaan, ne tulevat usein "ulos" täysin arvaamatta, tiedostamatta ja yllättäen:

4. *Individualistinen viivyttäminen*: normaalia tai todennäköistä seurausilmiötä voidaan viivyttää:
- a) lineaarinen tyyli: mahdollinen yksinkertainen sävelkulku ('annettu rytmimalli') korvataan mutkikkaammalla, varioidaan mutkikkaammaksi.
- b) jazzin polyrytmiikka: milloin "outo" uusi kuvio, joka rikkoi esim. 4/4-metrin ja symmetrisen parillisen korkohierarkian, päättyy? Milloin palataan "perussäänöllisyyteen"?
5. *Individualistinen moniselitteisyys*: voi seurata useita yhtä todennäköisiä jatkoilmiöitä:
- a) lineaarinen tyyli rikkoo yksiselitteisen, harmonisenkaavan mukaisen säejaon. Fraseeraus-tyyli on tässä yhteydessä esille otettuna nähtävä muusikolle hyvin henkilökohtaisena asiana, osana persoonallista ilmaisua, joka suuresti vaihtelee eri muusikkojen välillä.
- b) jazzin polyrytmiikka: varsinaiset polyrytmiset kuviot ja jaksot ovat merkittäviä poikkeuksia jazzin "kaavasta", jotka aina aiheuttavat hämmennystä, tai joilla

- pyritään lietoisesti aiheuttamaan hämmennystä.
- c) urkupiste-teknikka; yhden sävelen toistaminen - tämä oli yksi Lester Youngin peruskeinoista intensiteetin kohottamiseen: kuulija voi vain arvailla, mitä tästä seuraa.
- d) pitkä tauko, hiljaisuus soolon aikana - mm. trumpettisti Miles Davis uskaltautui käyttämään tätä keinoa usein tehokkaasti hyväkseen: Seuraa kaksi kysymystä, 1. milloin tauko päättyy, ja 2. mitä tauon jälkeen seuraa (periaatteessa voi seurata mitä tahansa!).
6. *Individualistinen odottamattomuus*: seurausilmiö on odottamaton ja epätodennäköinen tietyn viitekehyksen puitteissa:
- a) jazzin polyrytmikka, josta myöhemmin on vielä tarkemmin puhetta, todellakin ilmentää tiettyjä korostuneen individualistisia "vastustuspyrkimyksiä". Aito polyrytmikka, silloin kun sitä esiintyy, muodostaa odottamattoman ja jyrkän vastakohtan esim. 4/4-metrin peruskaavalle. Polyrytmiset muodosteet tarjoavat vaativan ja intellektuaalisen tason siirtyä po. "vastustusleikissä" musiikillisesti kaikkein abstraktimmalle, "matemaattiselle" tasolle. Leikin kommunikatiivinen tasapaino -pyrkimys on kuitenkin kaiken aikaa tärkeä: säännöllisyyteen on joskus palattava, jotta leikki onnistuisi ja voisi jatkua. Näin subjektiivisen ja objektiivisen on oltava sopivassa tasapainossa keskenään, jotta musiikki puhuttelisi - tästä on vielä puhe jazzin 'myyttien' käsittelyn yhteydessä.
- b) improvisoidun musiikillisen linjan tonaliteettiin liittyvät ns. "outgoing"-tendenssit. Termi on amerikkalaisen jazzteoreetikko George Russellin käyttöönotettava termi, jolla hän tarkoittaa yksinkertaisesti tiettyä epäsovinnaista mutta tarkoin harkittua melodista harmonisen viitekehyksen ulkopuolelle menemistä. Fenomenologisesti voidaan ajatella, että tällöin improvisoitu "kuvio hetkellisesti nousee lähes hallitsevaksi taustaan verrattuna".¹⁶⁵ Tai että kyse on eräänlaisesta taustan "sulkeistamisesta". Nähdäkseni tämä ilmiö - tonaliteetista "ulos" meneminen - on tonaalinen vastine rytmiselle säännönmukaisuuden rikkomis-tendenssille, vastakkaisrytmi-hakuisuudelle. Kyse on oikeastaan "harmonian polyrytmistä". Sille ei ole esikuvaa afrikkalaisessa musiikissa, ja sen vuoksi sitä voidaan pitää mitä suurimmassa määrin jazzin idiomiin kuuluvana ilmiönä. Palaan Russellin esittämiin ajatuksiin vielä myöhemmin. Tässä yhteydessä otan kuitenkin esille Eero Tarastin esittämän yleisen ajatuksen musiikin parametrien "liikkeestä taustalta etualalle ja päinvastoin". Ajatus soveltuu tietenkin jazzin muihinkin liikkeisiin kuin "outgoing"-tendensseihin, joskin se kuvaa niitä mielestäni erityisen hyvin:

Sävellyksessä musiikin eri parametrien tärkeys vaihtelee ja niinpä onkin oletettava, että taustalla on joku syvemmän tason merkitys- tai arvorakenne, joka hallitsee musiikin kulloinkin esiintyntyvän parametrin valintaa. Samoin kuin harmonian alueella säveltäjä voi tilapäisesti tehdä mistä sävellajista tahansa toonikan, samoin hän voi menetellä ylipäättään ottaen minkä tahansa musiikin parametrin suhteen: sointiväriin, rytmiin, melodian. Mikä tahansa niistä voi yhtäkkiä tulla dominoivaksi ja järjestää koko musiikin diskurssin omien periaatteittensa mukaan. Musiikkipsykologit (Frede Nielsen) puhuvat eräänlaisesta musiikillisen havainnon 'aaltolusta' etualalle työntyvän aineksen ja taustan välillä. Musiikin kuulijalla on tarve kokea muutoksia sävellyksen kuluessa. ... Säveltäjä, joka soveltaisi vain yhtä musiikin parametria, pitäisi vain yhden musiikin ulottuvuuden jatkuvasti etualalla, säveltäisi luultavasti peräti ikävyyttävää musiikkia. Samoin vain yhdellä tavalla havainnoiva kuulija latistaisi oman musiikillisen kokemuksensa saamatta musiikista irti kaikkea siihen kätkeytyä informaatiota.¹⁶⁶

¹⁶⁵ Russell, George (1959): *The Lydian chromatic concept of tonal organisation for improvisation*, Concept Publishing Co., New York, s. 24 - 39.

¹⁶⁶ Tarasti (1986) s. 5 - 6.

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

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

Lainaus on tavallisesti lyhyt katkelma jostakin välittömästi tunnistettavasta sävelmästä, ja usein se esiintyy avausfraasissa. Se on usein melodinen sekvenssi, mutta voi olla myös rytmisen motiivi, joka noudattaa melodian yleistä muotoa kuten "Moose The Mooche" tai "Salt Peanuts".

Ollakseen tehokasta lainamateriaalin on oltava tuttua kuulijalle. Lainauksen pitäisi esiintyä spontaanisti tai ainakin luoda illuusio välittömyydestä. Lainaukset ovat kaikkein tehokkaimpia, kun niitä käytetään epätavallisissa ja odottamattomissa tilanteissa. ... Lainaukset näyttävät toimivan tehokkaimmin, kun ne yhdistyvät elimellisesti improvisoituun linjaan näin maksimoiden yllätyksellisen piirteensä.¹⁶⁷

2.5.2 Synkopointi

Leen mukaan jazzmuusikko kokee musiikkinsa samassa merkityksessä jatkuvina vastakaisrytmeinä kuin esimerkiksi J.S. Bach musiikissaan teki. Leen mielestä vertaus on enemmän kuin pinnallinen: molemmat musiikkityypit ovat polyfonian erityinen muoto, jossa päällekkäisiä rytmejä asetetaan vasten yksinkertaista perusmallia pyrkimyksenä sisällyttää nämä siihen. Yksinkertainen kehys tai kaava on välttämätön, koska ei voida luoda vastakaisrytmejä ilman perustana olevaa rytmiä. 16. ja 20. vuosisadan säveltäjät ovat kirjoittaneet toisenlaisia polyfoniaa, jossa epäsäännöllisyys voi seurata epäsäännöllisyyttä ilman kaavamaisia rajoituksia.¹⁶⁸

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

Muutama sana jazzsynkopoinnista (kohta 1.) ennen esitystäni polymetrisistä rakenteista (kohta 2.) ja niiden periaatteista. Schullerin mukaan afrikkalaisen orjan sovellutus valkoisen miehen musiikista syntyi tiettyjen polymetristen ja polyrytmisten korostusperiaatteiden siirtämisestä eurooppalaisen musiikin monometriseen ja monorytmiseen rakenteeseen. Synkopointi, iskuja edeltävä tai niitä seuraava, oli tässä suhteessa amerikkalaisen mustaihoisen ainoa käyttökelpoinen kompromissi. Se tarjosi hänelle hivenen hänen rakkaudestaan vastakkaisrytmeihin ja -korostuksiin ja samalla teki hänelle mahdolliseksi jatkaa omaa traditiotaan valkoisen miehen musiikillisten rakenteiden piirissä. Synkopointi on nimittäin muusikolle suurin tie korostaa "heikkoja" iskuja muuten kuin suoralla aksentoinnilla. Itse asiassa se siis on niin täydellinen afrikkalaisen polyrytmiset lähestymistavan muunnos kuin on mahdollista toteuttaa yksinkertaisessa 4/4- tahtilajin rungossa. Molemmat rytmit kilpailevat keskenään pyrkien hallitsemaan rytmistä jatkuvuutta. Tällainen

¹⁶⁷ Baker, David N. (1995): "Developing skill with quotation techniques", *Down Beat March* 1995, s. 54 (suom. mt.).

¹⁶⁸ Lee (1970) s. 157.

vastakohtainen rytmisen lähestymistapa on juuri se elementti, joka puuttuu eurooppalaisesta taidemusiikista ja samalla luo perustan 'swingille'.¹⁶⁹ Tämä on selvitetty jo edellä analyttisesti.

Tässä yhteydessä on syytä tehdä selvä ero synkoopin ja polyrytmisen rakenteen välillä: polyrytmisissä rytmiset korostukset ovat toisistaan riippumattomia, kun taas synkooppi on iskun muunnos tai koriste (joissakin tapauksissa "siirretty isku"), joka ei ole millään muotoa iskusta riippumaton vaan sidoksissa siihen, ja siten vahvistaa iskun dominoivuuutta. Schuller huomauttaa, että synkopointi eurooppalaisessa mielessä on äärimmäisen harvinainen afrikkalaisessa musiikissa, missä sitä ilmenee vain kaikkein pienimmässä rytmisissä aika-arvoissa kuten 16-osissa.¹⁷⁰

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

Synkopoinnin vaikutus on siinä, että on tunne itsepintaisesti jatkuvasta sykkeestä, jota vastaan artikuloituidut sävelet asettavat vahvoja rytmisiä ristiriitaisuuksia; Ellei sykettä säilytetä jossakin muussa äänessä yhtyeessä tai muutoin pikaisesti tehdä uudelleen tiettäväksi, kuulija kadottaa tietoisuutensa metrisestä kaavasta tai jopa sykkeestä itsestään, eikä synkopoitua kuviota myöskään enää havaita sellaisena.¹⁷¹

Tarkastelkaamme nyt itse synkooppi-ilmiötä eurooppalaisesta näkökulmasta - tässä voidaan siten puhua myös nuoteista. Sen mukaan synkooppi on tietynlainen metrisen rytmin häiriötila, hetkellinen säännöllisen korostuksen poikkeavuus. Jazzsynkooppi tosin on häiriötila strukturaaliseen korkohierarkiaan nähden, mutta koska se esiintyy *päämääränomaisena jatkuvana ilmiönä* jazzin rytmisessä kokonaisstruktuurissa, on sillä tässä suhteessa hiukan eri merkitys verrattuna eurooppalaiseen synkooppiin: se on jazzin normi, olennainen osa rakennetta; havainnollistan tätä seikkaa vielä seuraavassa enemmän. Oksalan mukaan periaatteessa voidaan erottaa kolme erilaista synkooppilajaa: 1. prolongaatio-tyyppinen synkooppi, jossa heikolla tahtiosalla olevaan nuottiarvoon liitetään yksi tai useampia sitä seuraavista tahtiosista; 2. tauko-tyyppinen synkooppi, jossa vahvalle tahtiosalle sijoitetaan tauko ja 3. aksentti-tyyppinen synkooppi, jossa heikolle tahtiosalle merkitään aksentti.¹⁷² Kaikkia näitä synkoopin lajeja käytetään jazzissa jatkuvasti ja monipuolisesti vaihdellen.

Nuottiesimerkki 38



Tarkastelkaamme pientä katkelmaa Charlie Parkerin *Ornithology*-teemasta (tahdit 3 - 4) ja siinä ilmenevää synkopointia - korostan sitä, että teema on luonteeltaan huomattavan improvisatoorinen sisältäen samoja tyyllillisiä piirteitä kuin itse jazzimprovisaatiokin sisältämättä mitään temaattista ainesta alkuperäisestä esikuvastaan (*How high the moon -sävelmä*). Kahta ensin mainittua synkooppi-tyyppiä siinä näyttää esiintyvän säännöllisesti

¹⁶⁹ Schuller (1976) s. 15 - 16 ja 25.

¹⁷⁰ Schuller (1976) s. 15.

¹⁷¹ Kernfeld, Barry (1996): "Beat"; teoksessa *The New Grove Dictionary of Jazz*, edited by Barry Kernfeld, Macmillan Press Limited, Hong Kong, s. 87 (suom. mt.).

¹⁷² Oksala (1973) s. 150.

ja jopa toisiinsa kytkeytyneinä synkoopiketjun tapaan; On huomattava, että esimerkiksi teeman kolmas ja neljäs tahti voidaan kirjoittaa toisin siten, että tauko-tyyppisen synkoopin notaatio selvästi havainnollistaa po. synkoopin esiintymisen:

Nuottiesimerkki 39



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

Mutta on huomattava, että perussykkeen kahtiajaon seurauksena syntynyt "säännöllinen" 8-osaliikekin, kun sitä käsitellään 'swing'-artikulaatioon sisältyvän tradition edellyttämällä tavalla, on itse asiassa eurooppalaisesti ajatellen aksentti-tyyppistä synkopointia (ks. esimerkin ensimmäinen tahti) Po. melodinen liike on jazzissa mitä yleisin, ja siten myös jazzin "säännöllistä" melodista liikettä voidaan klassisen musiikinteorian näkökulmasta pitää *jatkuvana synkopointina*.

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

Perussykkeen tasolla tapahtuvaa synkopointia olen käsitellyt 'rocking beatin' mekanismin tarkastelun yhteydessä, missä todettiin perussykkeen 'off beatin' aksentointi olennaiseksi osaksi jazzin sykkeen perusstruktuuria. Tässä luvussa olen siis tarkastellut erityisesti melodista 'off beatia'.

Kiinnitän lopuksi vielä systemaattisesti huomiota jazzsynkopointia sivuaviin keskeisimpiin seikkoihin. 1. Miten synkopointi *käytännössä* jazzissa *merkitään* notaation avulla? Synkoopista puhuttaessa on tavallisesti kyseessä prolongaatio-tyyppinen synkooppi; tämä nuotinnetaan täysin eurooppalaisen käytännön mukaisesti siten, että metrisesti korollinen tahtiosa yhdistyy (perussykkeessä tai tämän alajaossa) sitä lähinnä edeltävään korottomaan tai suhteellisesti vähemmän korolliseen tahtiosaan:

Nuottiesimerkki 40



Esimerkissä metrisen perusmallin a) synkopointi b) aiheuttaa metrisen koron siirtymisen (x). Kahden muun synkooppi-tyypin, tauko- ja aksentti-synkoopin nuotintaminen käynee riittävästi ilmi edellisen sivun nuottiesimerkistä. Mutta lisäksi on otettava huomioon, 2. mikä on synkoopin tulkinta jazzissa; mikä on sen todellinen hahmo. Tämä hahmo on niin sanoakseni 'syllabinen' luonteeltaan - tästä on yksityiskohtaisesti puhe tutkielman loppupuolella. Kaikissa synkooppi-tyypeissä on itse asiassa kysymys samasta asiasta: "iskun siirrosta"; Ja tämä "siirtynyt isku" hahmotetaan irrationaalisesti tietyn rytmin 'syllabisen hahmotusperiaatteen' avulla - esitän tämän myöhemmin - *suoraan sen iskun viereen, johon po. synkooppi-sävel on sidoksissa* (ks. nuottiesimerkin 39 uolet). Lisäksi voidaan tarkastella, 3.

miten jazzsynkopointi (eli synkopointiin liittyvät 'syllabiset hahmot') on esitettävissä *konstruktivisesti* (keinotekoisesti) tyydyttävällä täsmällisyydellä notaation avulla. Tätä tekijää olen käsitellyt yksityiskohtaisesti 'kolmimuunteisuus' -luvussa.

Vielä jazzsynkopointia havainnollistaakseni suoritan eräänlaisen "pedagogisen fenomenologisen reduktion" Parkerin Ornithology-teeman ensitahdeista, teema on annettu kokonaan luvussa 5. Tällaista "alkuperäistä muotoa" ei tietenkään ole koskaan ollut olemassa, mutta "ideoivan abstraktion" hengessä sellainen voidaan kuvitella seuraavaan tapaan. Uskon, että se asiaa harrastavan mielessä herättää vähintäänkin hilpeyttä:

Nuottiesimerkki 41



Nyt on huomattava, että seuraavassa alaluvussa käsiteltäväksi tulevan jazzin polyrytmiikan ero synkopointiin on siinä, että ymmärtääkseni polyrytmejä *ei voi redusoida* tähän tapaan takaisin perustana olevaan kaavaan. Ja vielä päinvastainen esimerkki, jossa perinteisen kansansävelmän rytmit jazzinomaisesti "kaadetaan", kuten suomalaisessa muusikko-slangissa vielä 1960- ja 70-luvulla oli tapana sanoa:

Nuottiesimerkki 42



2.5.3 Polyrytmiikka

Seuraavassa tarkastelen jazzin formaalin säännönmukaisuuden rikkomistendenssiä ja sen ilmenemistä erityisesti säännöllistä sykettä laajemmissa kokonaisuuksissa. Tarkastelutapani on tässä luvussa korostuneen subjektiivinen, tai pitäisi kai sanoa *yksilökeskeinen*. Edellisessä luvussa tarkasteltiin jazzsynkopointia, jonka säännönmukaisuuden rikkomistendenssin todettiin kohdistuvan ennen muuta iskuun, johon jazzsynkopointi kuitenkin on mitä suurimmassa määrin sidoksissa. Siten jazzsynkopointi ei varsinaisesti horjuta iskua laajempien kokonaisuuksien symmetrisesti parillista järjestystä vaan ainoastaan koristelee sitä "siirtyvillä iskuilla" - sama koristelu säännölliseen sykkeeseen kohdistuessaan tuottaa tulokseksi sen, mitä kutsumme 'swingiksi'. Minun on kuitenkin eräässä yhteydessä vielä palattava myös tähän "siirtyvien iskujen" eli 'jazzsynkopoinnin' teemaan, koska sen pohjimmainen afrikkalainen tausta on kaikkein luontevimmin esiteltävissä nimenomaan tässä polyrytmiikan yhteydessä.

Kaikkein laajimman polyrytmiikan määritelmän mukaan mitkä tahansa kaksi toisistaan poikkeavaa rytmia päällekkäin asetettuna voidaan käsittää polyrytmiikaksi. Rajaan 'polyrytmiikan' käsitteen tässä yhteydessä - ja niin kuin tavallisestikin tehdään - kuitenkin tarkoittamaan ainoastaan kahden tai useamman toisiinsa nähden jossain suhteessa *inkongruentin* rytmien samanaikaista esiintymistä. Erityisesti kiinnitän tässä jazzin polyrytmiikasta puheenollen huomiota symmetrisestä parillisuudesta poikkeaviin tai sen "sisällä" mahdollisesti ilmeneviin rytmisen inkongruenssin mahdollisuuksiin. Tarkastelen siis jazzin polyrytmiikkaa eräässä mielessä yksitasoisesti vain solistin suhteena taustaan. Syitä tälle yksinkertaistamiselle on oikeastaan kaksi: Ensimmäinen sisältyy itseensä jazzin esityskäytäntöön, jossa "yhtye pääsääntöisesti säestää solistia" - tosin on syytä huomauttaa, että

esimerkiksi jazzkvartetin musisoidessa ja neljän muusikon toteuttaessa tiettyjä rajallisia keinovaroja kollektiivisesti *yhtäaika* mahdollisuudet erittäin monipuolisen rytmis-melodisen kudelman tuottamiseen lisääntyvät huomattavasti.¹⁷³ Toiseksi jazzin keinovarat - kuten tulemme huomaamaan - niinkuin koko inhimillisen hahmottamisen mahdollisuudet, ovat kuitenkin eräässä mielessä hyvin rajalliset. Myös jazzin polyrytmikassa "ihminen on kaiken mitta".

Usein puhutaan polyrytmikan käsitteen yhteydessä myös polymeetriikasta tarkoittaen näillä käsitteillä suunnilleen samoja asioita; Mm. Oksalan mukaan näiden käsitteiden välillä ei käytännössä olekaan selvää rajaa, joten seuraavan lausumansa hän käsittää lähinnä periaatteelliseksi: *Polyrytmikka* on kysymyksessä silloin, kun moniäänisen sävellyksen eri äänissä esiintyy erilaisia rytmejä samojen tahtiviivojen puitteissa ts. samanmittaiset tahdit (tai voidaan ajatella että yleensä samanmittaiset ajat, siis myös esim. tonaalisen harmonisen 'suurrytmin' tuottamat 'suurtahdit') jaetaan eri tavoilla ja siten aikaansaadaan erilaisia rytmejä. Lähtökohtana on siis *divisiivinen* rytmiperiaate, jossa voidaan ajatella, että kahden, toisistaan ehkä huomattavastikin poikkeavan rytmin välillä kaikesta huolimatta säilyy tietty "*vertikaalinen kontrolli*". Polymeetriikka taas on kysymyksessä silloin, kun moniäänisen sävellyksen eri äänissä esiintyy erimittaisia tahteja, minkä vuoksi tahtiviivat sijoittuvat eri paikoille. Lähtökohta on siis *additiivinen* rytmiperiaate¹⁷⁴. Tässä voidaan ajatella, että edellä mainittu rytmisten painopisteiden "*vertikaalinen kontrolli*" puuttuu - ainakin hetkeä kauemmin. Tämän päivän suomalaiset jazzmuusikot taas puhuvat *vertikaalisesta* polyrytmikasta, mikä tarkoittaa vastakkaisrytmin "pysymistä tahtiviivojen sisällä", kun taas horisontaalisessa polyrytmikassa vastakkaisrytmit "menevät tahtiviivojen yli".

Kunst on todennut, että niin kauan kun kuuntelija moniäänistä musiikkia kuunnellensa voi havaita eri äänten metrien olevan sukua toisilleen, toisin sanoen niin kauan kun eri äänillä on yksi ja sama peruslaskuysikkö, voidaan puhua polymeetristä ja polyrytmistä. Mutta eksoottisessa moniäänisessä musiikissa ilmenee joskus, että eri äänten riippumattomuus toisistaan on edellistä tapausta paljon suurempi siinä mielessä, että eri äänten aikayksiköt ovat erimittaisia, eikä näillä ole mitään ymmärrettävää "yhteistä nimittäjää"; toisin sanoen niillä on *eri tempo*. Tällaista moniäänisen musiikin rytmistä rakenneperiaatetta Kunst nimittää heterometriseksi tai heterorytmiseksi.¹⁷⁵ Siis vertikaalista kontrollia ei ole tai se on hyvin etäinen.

Schullerin seuraavaa ajatusta taas on syytä vielä tarkentaa myöhemmin.

Eurooppalainen yleensä käsittää polyrytmin kahdeksi tai useammaksi rytmiseksi säkeeksi, jotka esiintyvät samanaikaisesti mutta säilyttävät kuitenkin vertikaalisen samanaikaisuuden säkeiden alussa ja lopussa, tahtiviivoilla ja muissa rytmisissä painopisteissä. Afrikkalainen sitä vastoin käsittää polyrytmensä paljon laajentuneemmalla, monimutkaisemmalla polymeetrisesti järjestyneellä perustalla, missä säkeet harvoin - joskus ei koskaan - ovat samanaikaisia vertikaalisesti. Itse asiassa afrikkalaisen muusikon vertikaalisuuteen sitoutumaton mielenkiinto on vastakkaisrytmeissä siten, että mitä moniselitteisempiä ja monimutkaisempia ne ovat, sen parempi.¹⁷⁶

Yleisen määritelmän mukaan tavallisimmat polyrytmikan muodot syntyvät heti kun jokin *aika-arvo* jaetaan *kahdella* tai useammalla tavalla, jotka eivät mene "tasan" toisiinsa. Schuller

¹⁷³ Tässä suhteessa 1960-luvun alku - ehkä John Coltranen kuuluisa kvartetti: Jimmy Garrison, Elvin Jones, McCoy Tyner ja Coltrane - oli käänntekevä: Koko rytmisektion (piano, basso, rummut) suunta ikäänkuin alkoi muuttua taustalla säestävästä kollektiivista yhä enemmän ja enemmän kamarimusiikilliseen suuntaan, tekisi mieli sanoa. Tämä käänne vaikutti myös yksityisen solistin asemaan siten, että soolon monologinen ("yksityinen tarina") tai dialoginen (solisti + yhtye) luonne vähitellen vaihtui koko yhtyeen "debatiksi". 'Mainstream' on kuitenkin säilyttänyt nämä kaksi ensinmainittua aspektia jazzissa melko puhtaana.

¹⁷⁴ Oksala (1973) s. 126 ja 128.

¹⁷⁵ Kunst (1950) s. 29 - 30.

¹⁷⁶ Schuller (1976) s. 11 (suom. mt.)

puolestaan luonnehtii 'polyrytmiiä' *kolmen* tai useamman rytmien samanaikaiseksi käytöksi eri äänissä¹⁷⁷. Ymmärtääkseni kolmas Schullerin tarkoittama rytmien komponentti ei voi olla muu kuin ensin mainitussa määritelmässä mainittu kahdelle rytmiselle komponentille *yhteinen aika*, jota esityksessäni olen nimittänyt 'tahdiksi', "suurtahdiksi" tai 'suurrytmiksi'; siis mahdollisimman yleisellä tasolla, fenomenologisesti: tausta. Säännöllinen perussyke ja siihen liittyvä strukturaalinen 'suurrytmi' on "*puuttuva*" kolmas tekijä, joista siis kahden muun on ensin mainitun määritelmän mukaan oltava inkongruentteja keskenään. Siten yhteinen aika voi kongruoida (eli olla augmentaatio tai diminuutio) jommankumman kahden muun tekijän kanssa.

Termin 'polymetrinen' Schuller taas määrittelee yksinkertaisesti kolmen tai useamman metrin samanaikaiseksi käytöksi¹⁷⁸. Voiko perinteisessä jazzissa sitten ollenkaan esiintyä polymeetriikkaa käyttämässäni ns. bimetrisessä konseptiossa, jos basso soittaa koko ajan neljä iskua tahdissa - tällöinhän sen metri on periaatteessa sama kuin strukturaalisen 'suurrytminkin'. Schuller ei sano, voiko kaksi kolmesta metrissä olla vertikaalisissa kongruensissa keskenään. Ilmeisesti näin on kuitenkin oletettava, jolloin yleiseksi säännöksi voidaan sanoa se, että tavallisimmat polymeetriikan muodot syntyvät, kun joku tahti ('suurrytmi') jaetaan metrisesti kahdella (bimetriikka) tai useammalla (polyrytmikka) eri tavalla. Molemmissa on kysymyksessä *saman ajan* jakaminen kahdella toisiinsa kongruoimattomalla tavalla. Tässä tullaan siihen, että edellä esittämäni probleema jazzin polyrytmikan ja -metriikan suhteesta ja keskinäisestä määrittelystä on tähän saakka puhtaasti teoreettinen ja liittyy lähinnä nuotkirjoituksen mahdollisuuksiin havainnollistaa po. ilmiötä.

Perinteiseen jazziin ei edellä mainittu afrikkalaisen polyrytmikan luonnehdinta sovellu, sillä ristiriita ja rytmien jännite, joka luodaan asettamalla erilaisia inkongruentteja rytmisiä elementtejä vastakkain, vaatii tietyn ajan kuluessa purkausta rytmisen perustan edellyttämään balanssiin, jotta uusi ristiriita voitaisiin taas luoda - näin edellä yleisesti totesin. Siten polyrytmisellä aineksella suhteessa rytmiseen perustaan on jazzissa aina selvä muotonsa, jota hallitsee tietyn päämäärän osoittama selvä suunta: Tämä päämäärä on siellä, missä 'carren' vaatima tasapaino jälleen toteutuu; tai Meyerin edellä edellyttämä "paluu säännöllisyyteen". Tällaisen polyrytmikan liikkeen jazzissa voidaan siten katsoa olevan enemmän eurooppalainen kuin afrikkalainen musiikillinen piirre. Voidaan ajatella, että polyrytmisen rakenteen tuottama jännite sinänsä edustaa jazzissa afrikkalaisuutta ja sen purkaushakuisuus (ts. tietty "vertikaalinen kontrolli" so. *harmonia*) taas eurooppalaisuutta. Rytmisen jännityksen purkauspaikat jazzissa sijoittuvat luontevasti symmetrisesti järjestyneen parillisen strukturaalisen korkohierarkian korollisille osille eli noudattavat annettuja rytmis-harmonisia painopisteitä.

Edellä olen useissa eri yhteyksissä esittänyt teoreettisen mallin aukottomasta ketjusta metrisen rytmien ja musiikin muotorakenteiden välillä - jazziin tämä luonnehdinta sopii nähdäkseni paremmin kuin moniin muihin musiikinlajeihin. *Harmonisen liikkeen* välityksellä jazzin metrisen rytmi laajenee harmoniseksi 'suurrytmiksi', joka säilyttää metrisen rytmien järjestymistapaa vastaavan symmetrisen parillisen järjestymistavan; metrisen rytmi järjestyy siis tahdeiksi, jotka voivat harmonisen liikkeen välityksellä yhdistyä 'suurtahdeiksi' ja viime kädessä säännölliseksi 'chorus'-rakenteeksi. Esityksessä 'chorukset' puolestaan ketjuuntuvat kokonaiseksi improvisaatioksi. Edellä olen myös todennut, että jazzin melodinen komponentti muotoutuu ennen muuta tietyistä 'annetuista rytmimalleista', jotka ovat improvisoivan muusikon rytmis-melodista perusmateriaalia, ja joiden on määrä sopeutua edellä mainittuihin 'suurtahdeihin' eli jazzin perinteisiin muotorakenteisiin. Myös luonteeltaan polyrytmiset rakenteet ovat jazzin 'annettuja rytmimalleja', joihin pätee sama edellä mainittu sopeutumisen vaatimus. Siten perinteisessä jazzissa ei - näin *teoreettisesti* ajatellen - voi olla ollenkaan todellista polymeetriikkaa, sillä kaikkien perusmetriin nähden inkong-

¹⁷⁷ Schuller (1976) s. 380.

¹⁷⁸ Schuller (1976) s. 380.

ruentissa suhteessa olevien "erimetristen" rakenteiden on aina oltava kongruentissa suhteessa johonkin perusmetristä johdettuun 'suuryrytmiin'. Jazzin polymetriseltä näyttävät rakenteet ovat siis itse asiassa vain polyrytmiikkaa, joka perustuu parillisen perusmetrin tai jonkin sen parillisen laajennuksen ('tahti', 'suurtahti') kahteen erilaiseen jakotapaan, säännölliseen ja säännöttömään.¹⁷⁹ Tätä tarkoitan perusmetrin 'idean' ("aukoton ketju") säilymisellä. Tällaisen perusmetrin 'augmentaation' ohella em. idean voidaan katsoa säilyvän myös perusmetrin mahdollisessa 'diminuutiassa', mikäli musiikki ja hahmotus etenevät ns. "double feel" -periaatteen mukaisesti.

Jos siis edellä esitetystä aukottoman ketjun mallista pidetään ehdottomasti kiinni, ajatuksesta seuraa, että varsinaista polymetriikkaa ei perinteisessä jazzissa voi lainkaan esiintyä tällaisen tulkinnan mukaan, vaan 'suurtahti' tms. jaetaan vain polyrytmisesti kahdella eri tavalla: Perussyke (esim. bassolla soitetuna) jakaa sen symmetrisesti "tasan", sooloinstrumentti voi jakaa sen jotenkin toisella lailla; mutta kaikki tämä tapahtuu "'suuryrytmin' tahtiviivojen" sisällä. Varsinaista polyrytmiikkaa voidaan kuitenkin jazzissa erottaa, mutta tietyllä varauksella, mitä pyrin seuraavassa luonnehtimaan. Ensin kuitenkin hiukan taustaa tälle asialle. Gunther Schulleriä:

Typillisen afrikkalaisen yhtyeen peruskokoonpano käsittää esilaulajan ja tälle vastaa-
van kuoron, yksi tai kaksi kellonsoittajaa, jotka lyövät muuttumatonta rytmistä perus-
kuviota, kädentaputtajia laulajien joukossa, jotka toimivat edellisten tapaan, ja kolmen
tai neljän rumpalin muodostaman ensemblen. Tällainen yhtye saattaa tuottaa vähim-
millään seitsemän musiikillista linjaa ja hyvin usein enimmillään jopa yksitoista linjaa.
Kuitenkaan ei merkillepantavaa ole linjojen lukumäärä, vaan se, että - esimerkiksi
seitsemänlinjaisen yhtyeen tapauksessa - kuusi seitsemästä musiikillisesta linjasta
saattaa operoida eri metrisillä kuvioilla, jotka lisäksi ovat järjestyneet vuorottaisesti
siten, että rytmikuvioiden korolliset iskut harvoin ovat samanaikaisia. Kaksi rumpalia
saattaa soittaa keskenään vastakkaisia rytmejä koko esityksen ajan, joka usein kestää
monia tunteja.¹⁸⁰

Schuller tuo edelleen Jonesin tutkimuksiin tukeutuen esiin seuraavia piirteitä afrikkalaisesta musiikista: 1) Afrikkalainen rytmiikka perustuu pikemminkin *additiivisille* kuin *divisiivisille* periaatteille, ja 2) afrikkalainen musiikki on improvisoitua mutta vain sanan eräässä erityisessä merkityksessä: se on improvisoitua mitä monimutkaisimmassa ja ankarimmassa kurinalaisuudessa.¹⁸¹ Afrikkalaisen musiikin perustana on jazzin tapaan säännöllinen metrinen syke. Schullerin mukaan afrikkalainen ei kuitenkaan ajattele metriä siinä mielessä, kun se eurooppalaisessa notaatio-järjestelmässä ymmärretään, vaikkakin hän kokee musiikilliset "fraasinsa" yksikköinä, joita eurooppalaiset nimittävät esimerkiksi "tahdeiksi"¹⁸².

"Tahdit" siis syntyvät musiikin perustana olevan säännöllisen sykkeen ryhmytyksestä laajemmiksi kokonaisuusiksi. Näyttää siltä, että afrikkalaisessa musiikissa eri esittäjien tuottamat musiikilliset "fraasit" ('tahdit') voivat olla *joko* samanmittaisia ja "korkonsa" puolesta vertikaalisesti samanaikaisia, jolloin kunkin esittäjän tuottama linja voi kuitenkin "yhteisen ajan" sisällä jakautua polyrytmisesti tai -metrisesti mitä moninaisimmalla tavalla perinnäistapojen mukaisesti; *tai* mieluummin erimittaisia ja "korkonsa" puolesta vertikaalisesti eriaikaisia, jolloin myös ne voivat saman ajan sisällä jakautua polyrytmisesti monella lailla. Jälkimmäisessä tapauksessa perussyke siis jaetaan monella eri tavalla vertikaalisesti toisiinsa kongruoimattomiin ja mitaltaan erilaisiin tahteihin, jolloin ainoa yhteinen nimittäjä

¹⁷⁹ Länsi-afrikkalaisen, esim. senegalilaisen rumpuorkesterin musisointia videonauhalla katsellessa voi panna merkille sen, että monimutkaisia rumpukaavioita ('patterns') soittaessaan musikit eivät välttämättä lyö jalkaa 'tactukselle' ts. millekään pierimmälle mahdolliselle peruslaskuyksikölle vaan jalka liikkuu melko harvaksen sitä suuremmille kokonaisuusyksiköille, voitaisiin sanoa "tahdeille".

¹⁸⁰ Schuller (1976) s. 11 - 12 (suom. mt.)

¹⁸¹ Schuller (1976) s. 11.

¹⁸² Schuller (1976) s. 13.

eri "fraaseilla" on itse asiassa vain perussykkeen määrittelemä yhteinen aika: tahti, 2 tahtia tms.

Afrikkalaisen yhtyeen esittämän rytmisen kokonaisstruktuurin keskeisiä piirteitä ovat siis yhteisen säännöllisen *sykkeen* pohjalta kasvava vertikaalisesti ja horisontaalisesti eurooppalaiseen musiikkiin verrattuna *heterogeeninen* monikerroksinen rytmien rakennelma, jota tuottamassa on *monta esittäjää* perustaen rytmensä lähinnä *toistoon*.

Afrikkalaisen polyrytmisen kokonaisstruktuurin kannalta keskeinen tekijä on todellakin erilaisten rytmien elementtien monilukisuus. Jazzissa taas jo puhtaasti määrälliset seikat rajoittavat polyrytmiikan monipuolista kehkeytymistä - tämä rajoitus sisältyy tietenkin vallitseviin konventioihin joita seuraavassa luonnehdin. Itse asiassa mainittu rajoittuneisuus sisältyy jo siihen tarkastelutapaan, jonka luvun alussa mainitsin: Totesin, että tarkastelen tässä yhteydessä yksinkertaisuuden vuoksi ainoastaan polyrytmiikan ja -metriikan yhtä erityistapausta, ns. bilytmiikkaa ja -metriikkaa, eli niitä polyrytmisiä mahdollisuuksia, joita kahden elementin, rytmiryhmän ja soolosoittimen, esiintymiseen perinteisessä jazzissa sisältyy. On muistettava, että perinteisessä jazziyhtyeessä jo pelkkä basso tuottaa kaikki rytmistä perustaa kannattavat keskeiset elementit, sykkeen, harmonian ja muodon ollessaan sitoutunut yhteen ja ainoaan 'annettuun' metriseen kaavaan (4/4-) eli strukturaalisen korkohierarkian mukaiseen sykkeeseen. Käsiteltävänä ovat siis vain yhden jazzsolistin mahdollisuudet polyrytmisen organisaation tuottamiseen. Mutta jazzimprovisaatiOSSahan esiintyy tavallisesti vain yksi solisti kerrallaan, jota muut säestävät - ellei oteta huomioon basson ohella muiden rytmiryhmän instrumenttien (esim. piano ja rummut) mahdollisuuksia rytmisen kudoksen monipuolistamiseen. Esimerkiksi neljän muusikon yhteistyö sinänsä rajallisia keinovaroja hyödyntäen lisää mahdollisuuksia monipuoliseen lopputulokseen huomattavasti.

Käsittelytapani sisältyy siis jo 'annettuna' tietty perusyksinkertaisuus. Mutta tämä on *käytännön* sanelemaa: Erilaisten rytmien komponenttien vähälukisuus mainstream-jazzissa on todella silmiinpistävä verrattuna esim. afrikkalaiseen musiikkiin, jota edellä hyvin yleisesti tarkastelin. Perustana perinteisessä jazziyhtyeessä on oikeastaan vain kaksi rytmistä komponenttia: rytmiryhmä ja solisti. Rytmiryhmään sisältyvät instrumentit toteuttavat pääasiassa vain jazzin 'rytmistä perustaa', eli luovat vain symmetrisen parillisen strukturaalisen korkohierarkian mukaisia rytmejä kenties koristellen näitä (synkopointi), kun taas yksityinen improvisoiva solisti pyrkii (enemmän tai vähemmän) rikkomaan tätä symmetriaa käyttäen hyväkseen synkopoinnin ohella po. jazzin korkohierarkiaan nähden epäsymmetrisiä polyrytmisiä ja -metrisiä 'annettuja rytmimalleja'. Kuitenkin kysymys on siis lähinnä dialogista rytmiryhmän ja solistin välillä. Kuvainnollisesti voidaan sanoa, että "yleinen rytmien rupattelu afrikkalaiseen tapaan muuttui jazzissa lähinnä kaksinpuheluksi", ellei peräti monologiksi, kuten jo edellä mainitsin.

Epäilemättä edellä kuvatun dialogimaisen suhteen monipuolistaminen on yksi tärkeimmistä ns. "free-jazzin" päämääristä: jazz lähestyy tavallaan "juuriaan", mitä enemmän rytmiryhmä ja kukin instrumentti itsenäisenä komponenttina osallistuvat aktiivisesti todellisen polyrytmisen ja -metrisen organisaation luomiseen - tässä mielessä jo jazzin bebop-kausi aloitti merkittäväällä tavalla tämän kehityksen. Nähdäkseni keskeinen tekijä edellä mainitun dialogimaisen suhteen synnylle on kuitenkin ollut jazzsoolon luonteen kehittyminen tietyssä mielessä *individualistiseksi* ja eriytyneeksi pois varhaisimman (New Orleans) jazzin kollektiivi-improvisoinnista, mihin siis "free-jazz" on mahdollisesti jälleen yrittänyt palata.

Mainitsemani dialogi-ilmion taustalla on luonnollisesti myös se seikka, että eurooppalainen rytmien perinne, johon afrikkalaiset polyrytmiset ainekset Amerikassa pakotettiin sulautumaan, on pääasiassa *isometrinen* luonteeltaan, eli syke jaottuu musiikissa enimmäkseen saman metrisen periaatteen ("kaikki 4/4-") mukaisesti läpi sävellyksen. Ja tämä isometrinen (tai 'monometrinen', mitä termiä Schuller käyttää) rakenneperiaate tuli siis mitä suurimmassa määrin jazzin rytmisen perustan perusperiaatteeksi, joka tuli hallitsemaan jazziyhtyeen kaikkia muusikkoja jazzin formaalin muodon *normina*. Epäilemättä esimerkiksi

eurooppalaisen marssimusiikkitradition vaikutus ei ole vähäinen näiden normien muotoutumiseen. Stearns toteaa, että marssi ehkä miellytti afrikkalaisia eurooppalaisista vaikutteisista eniten yksinkertaisesti siitä syystä, että se houkutteli säännöllisen, hakkaavan sykkeensä vuoksi lisäämään siihen rytmejä afrikkalaiseen tapaan.¹⁸³ Mutta tässä yhteydessä polyrytmiikka jäi ainoastaan "poikkeukseksi säännöstä" - synkopointi tuli sen tärkeäksi toistuvaksi korvikkeeksi - kun se afrikkalaisessa musiikissa oli ollut jatkuva ja toistuva ilmiö. Lopulta-kin eurooppalaistyypin *harmonisen elementin* mukaantulo jazzmusiikkiin aivan ilmeisesti vakiinnutti sen perustaltaan isometrisen luonteen. Jotakin uutta ja merkittävää tuli mukaan samalla kun jotakin muuta merkittävää katosi.

Tutkittuaan länsi-afrikkalaista Eye-kielisen kansan tanssimusiikkia ja siinä ilmeneviä 'off beatin' ja vastakkaisrytmien hahmotusperiaatteita David Locke on esittänyt mm. seuraavia päätelmiään. Rumpuyhtyeen soittimet voidaan luokitella funktioidensa mukaan seuraavasti: 1. kello; 2. esitystä tukevat (supporting) soittimet; 3. vastauksia antavat (responding) rummut ja 4. johtava rumpu. Soittimien *funktiot* ovat seuraavat:

1. Kellon jatkuvasti toistuva rytmimalli (the cyclic rhythm pattern) muodostaa ja määrittelee kuluvan ajan; kaikki esitystapahtumat käsitetään suhteessa tähän malliin. Muut rumpukuviot tai laulumelodia ilmenevät kontrapunktisena (in counterpoint) ikuisesti kertautuvalle kellokuviolle, jonka jatkuva toistuminen luo "kertautuvaa aikaa" (cycles of time); siten rummutuksella on ympyränmuotoinen tai spiraalimainen - ei lineaarinen - rytmiläinen luonne. Muiden soittimien on puolestaan määrä joko tukea kellokuviota tai luoda kontrastointia siihen.

Lisäksi Locken mukaan "tasaisesti järjestäytyneet ja painotuksiltaan muuttumattomat iskut jakavat kellokuvion määrittelemän ajanjakson antaen näin puitteet lyhyille rytmisille motiiveille ja taustan vastakkaisrytmille". Eye-tanssimusiikki käsittää *kaksi tai tavallisimmin neljä isku* kutakin kellokuvion sykliä kohti, ja iskut joko konkreettisesti ilmaistaan musiikillisessa struktuurissa tai vain mentaalisesti koetaan. Edelleen Locken mukaan:

Iskut yksistään eivät riitä ohjaamaan muusikoiden ajoitusta (timing), koska kaikkien toimintojen on tapahduttava juuri tietyinä kellokuvion hetkenä, mutta ne ovat kyllä tärkeä tekijä tempon vakiinnuttamisessa. Mikä tärkeintä, säännölliset iskut ovat välttämättömän tarpeellinen perusta, jolle mitä hienostuneimmat vastakkaisrytmiset jaot ja offbeatit rakentuvat, ja ovat sen vuoksi ratkaisevan tärkeitä läntisen Eye -tanssirummutuksen "driven" kannalta.

2. Esitystä tukevien soittimien (kellot, helistimet, kättentaputukset ja rummut) samanaikainen käyttö yhdessä kellokuvion kanssa muodostaa tanssimusiikin tunnusomaisen polyrytmisen kudoksen.

3. Vastauksia antavat rumpalit sitoutuvat johtavan rumpalin kanssa musiikilliseen dialogiin. Dialogi muotoutuu siten, että vastaava rumpali tavallaan "kommentoi" kysymys/vastaus-muodon periaatteella johtavan rummun vaihtuvia rytmikuvioita.

4. Johtava rumpali kontrolloi koko yhtyettä: hän soittaa tanssimusiikin traditionaalisia "fraaseja" ja antaa koreograafisia merkkejä tanssijoille. Molemmassa tapauksissa johtavan rumpalin tulee inspiroida ja "energisoida" koko ryhmää. Seuraavassa Locken esittämä Eye-yhtyeen tyypillinen polyrytmisen kudos:¹⁸⁴

¹⁸³ Stearns (1963) s. 22.

¹⁸⁴ Locke (1982) s. 217 - 221 ja 243 (suom. mt.).

Nuottiesimerkki 43

Huomioita tähän saakka esitetystä suhteesta jazziin: Jo pelkästään soittimien muodostama musiikillinen rakenne on samaan tapaan hierarkkinen kuin jazzyhtyeessäkin, kuten edellä esitin jazzyhtyeen strukturaaliansalysissäni: funktiot ovat samaan tapaan ei-länsimaisittain eriytyneet ja hyvin tarkkaan etukäteen määritellyt. Esimerkiksi traditionaalisen ("dixieland"-) jazzin esityskäytäntö on juuri tämä: jokainen soitin toimittaa tarkkaan omaa tehtäväänsä. Tosin toistuvaa rytmimallia tukevat tavallaan jazzissa kaikki omalta osaltaan tai omalla vuorollaan, rytmiryhmä aina vähän korostuneemmin, mutta solistiseen dialogiin ja johtamiseen sitoutuu kukin vuorollaan aivan samaan tapaan "traditionaalisilla fraaseillaan" ja "tunnusomaisilla" rytmeillään. Jazzsolistin on määrä toimia samaan tapaan kuin johtavan rummunkin, jolla, kuten Locke kirjoittaa, "soitetaan monenlaisia monimutkaisia fraaseja samalla kun muilla instrumenteilla soitetaan suhteellisen lyhyitä toistuvia rytmikuvioita, joiden mielenkiinto piilee siinä polyrytmisessä kudoksessa, jonka ne yhdessä tuottavat"¹⁸⁵. Ja edelleen jazzsolistin tehtävä on luoda energistä latausta koko yhtyeeseen: vuorovaikutus on hyvin keskeinen tekijä jazzin struktuurin muotoutumiselle. Lisäksi jo pelkkä puhe elementtien funktioista - niiden 'tehtävästä toiminnassa' - vahvistaa edellä esittämäni ajatusta jazzin ja yleensä afro-amerikkalaisen musiikin korostuneesti käytännöllisestä luonteesta.

Afrikkalaisen musiikin kysymys/vastaus -muoto on ollut esillä jo aiemmin - jazzin muotojen yhtenä ideaalina. Nyt voidaan todeta, että po. muoto siirtyi jazzin rakenteelliseksi ominaisuudeksi ja jäi siihen senkin jälkeen kun konkreettisesta kysymys/vastaus -esityskäytännöstä luovuttiin; tietenkin voidaan vielä puhua dialogista jazzsolistin ja rytmiryhmän välillä. Parempi olisi kuitenkin sanoa, että jazzsoolossa siirryttiin dialogista monologisiin: solisti kysyy, ja hän myös vastaa itse! "Omat kysymykset" ja niihin "omat vastaukset" luonnollisesti ilmentävät jazzin tiettyä individualistista kehitystendenssiä, joka on yksi diskurssini punainen lanka. Erityisesti Louis Armstrong kehitti jazzia yksilölliseksi improvisoinniksi, joka ei kuitenkaan irronnut yhtyeen luomasta taustasta, vaan kuului olennaisesti siihen, mutta kohdisti vain huomion yhteen henkilöön kerrallaan - ja tämä ilmiö on edelleen vallalla. Vaikka rakenteen dialogisuus ("riffi"-tyyli) säilyykin, eikä po. 'monologisuus' juuri kohdistu huomion subjektiin, tekijään individinä yksilönä, joka ei enää ole riippuvainen kollektiivinsa antamista "kysymyksistä tai vastauksista" vaan kysyy ja vastaa itse. Edelleen lineaarisen tyylin kehkeytyminen entisestään tehostaa tätä kollektivismin luopumista: Kysymykset ja vastaukset jäävät pois (vaikka tausta toimiikin periaatteessa näin) ja siirrytään "täysin oman tarinan kerrontaan". Lester Young oli yksi ensimmäisistä, joka aloitti tämän kehityksen.

Jazz perustuu säännöllisiin iskuihin, mutta ei yksin siihen. Kuten kellokuvion ja sitä määrittelevien iskujen suhde on erottamaton, samaan tapaan on jazzissa laita. Vieläpä niin että molemmissa *4/4-ajattelutapa* näyttää olevan hyvin vallitseva. On huomattava, että myös

185

Locke (1982) s. 219 (suom. mt.).

rytmin kahtiajakoisuus on aina ollut jazzissa hyvin esillä: Vanha, traditionaalinen jazz perustui siihen konkreettisesti, ja myös modernin jazzin joskus äärimmäisen nopeiden tempojen on käytännöllisistä syistä ajateltava palautuvaksi tähän alkuperäiseen malliin. Tässä olemme vihdoinkin käyttämäni termin 'jazzin annettu rytmimalli' alkulähteellä: Kellokuvio, johon kaikki tapahtumat suhteutetaan, voidaan ajatella "alkuperäiseksi, ensimmäiseksi" rytmimalliksi, jazzin 'annetun rytmimallin' esikuvaksi. 'Kollektiivinen' on siis molemmissa traditioissa vahvasti rakenteellinen ominaisuus: Kellokuvio vastaa "jazzrifin" käsitettä, jolla myös on jo "valmiiksi" tietty muoto ja ulottuvuus (tavallisimmin tahti, 2 tahtia tai 4 tahtia). Afrikkalainen "riffi" olisi siten yksinkertaisesti yksi 4/4-tahti. Jazzissa vastaava malli voi myös olla astetta abstraktimpi: Erityisesti jazzin lineaarisessa tyyliässä se on kaikessa yksinkertaisuudessaan tiettyssä mielessä "tyhjä", vaikka siihen on lisäksi mitä voimakkaimmin sitoutunut musiikin harmoninen elementti, jota jo edellä luonnostelin. Jazzin perinteisessä "riffi-tyylissä" (esim. Armstrong) se on tavallaan "täysi". Mutta periaatteessa myös jazzissa kaikki tapahtumat suhteutetaan tiettyyn sykkeen jaksotuksena syntyneeseen rytmis-harmoniseen kaavaan. Säännölliset iskut ovat tavallaan "ensin" mutta heti niihin sisältyy tietty spontaanin mentaalisen hahmottamisen mahdollistama malliutumismomentti. Jazzissa tätä malliutumista *vahvistaa* siis harmoninen elementti, jota afrikkalaisessa musiikissa ei ole samassa merkityksessä. Mutta syke ja mallit ovat edelleen erottamattomat.

Olen tähän saakka käyttänyt termiä 'annettu rytmimalli' hiukan hämäästi määrittelemättä sitä erityisen tarkasti. Nyt voidaan todeta, että 'annettu' on siis annettu kahdella tapaa, ensiksi inhimillisen hahmottamisen universaalina peruseräteenä ("tyhjänä") hahmopsykologian peruslait ovat edelleen voimassa - ja toiseksi edellistä vahvistaen kulturalisaation kautta konkreettisenä musiikillisena käyttäytymismallina ("täytenä"). Uskon, että C.G.Jungillakaan ei olisi tähän määrittelyyn mitään erityistä huomauttamista.

Myös 'jazzin aika' on - ainakin aluksi - syklistä aikaa, jonka rinnalle ilmaantuu 1930-luvulta lähtien myös lineaarinen aika-käsitys kaikkine merkittävine implikaatioineen. Voi tapahtua vähittäistä siirtymistä 'olemisen ajasta' 'tulemisen aikaan' - tästä myöhemmin lisää.

Jos musiikin avulla voi antaa "koreografisia merkkejä" tms., voidaan ajatella, että musiikilla on yleisemminkin yhteyksiä 'eleellisyyteen' ja tätä kautta jopa 'kuvallisuuteen'. Joka tapauksessa niin jazzia kuin länsi-afrikkalaista tanssimusiikkiäkin sitoo toisiinsa samantapainen toiminnallinen aspekti: molemmat ovat pohjimmiltaan tanssimusiikkia. Tästä myöhemmin lisää.

Seuraavaksi muutamia huomioita länsi-afrikkalaisen musiikin *sykkeestä* edelleen Locken esityksen pohjalta: Tasainen ja kustakin iskusta muuttumattomia *alajakoja* muodostava syke vahvistaa tarkkaa ajoitusta (timing) polyrytmisessä kontekstissa. Eve-kieltä puhuvien tanssirummutus on joko *kaksijakoista* (binary) (kaksi tai neljä sykettä iskua kohti) tai *kolmijakoista* (ternary) (*kolme* tai kuusi sykettä iskua kohti) (s. 243). Lisäksi Locken mukaan "Eye-muusikot eivät rakenna rytmisiä fraasejaan laskemalla tietoisesti sykkeitä; sensijaan he luottavat kuvioille tunnusomaiseen polyrytmiseen vuorovaikutukseen ja kunkin kuvion tunnelmaan *vasten sykettä*. Mutta sykkeet, yhdessä polyrytmisen vuorovaikutuksen ja iskujen tunnelman kanssa, auttavat muusikkoja keskittymään tarkkaan ajoitukseen"¹⁸⁶. Toisin sanoen voidaan ajatella, että rytmikuviot hahmotetaan "suoraan", 'syllabisesti' kuten tulen myöhemmin esittämään. Ja kun harmonia tuli jazziin mukaan, ei ollut kaukaa haettu ajatus tehdä kuten esim. Lester Young, joka hahmotti omat kuvionsa "against the changes". Edelleen *jazzin 'kolmimuunteisuudelle'*, iskun jakamiselle kolmeen osaan jatkuvana, toistuvana ilmiönä, mistä edellä oli puhetta, on olemassa vastine jo afrikkalaisessa musiikkikulttuurissa.

Vielä muutamia huomioita musiikin *metristä* ja sen henkisistä aspekteista ennenkuin pääsemme tarkastelemaan varsinaista polyrytmisyyttä. Eye-tanssimusiikki siis käsittää kaksi

¹⁸⁶ Locke (1982) s.221 (suom. mt.)

tai *tavallisimmin neljä iskua* kutakin kellokuvion sykliä kohti. Perusmetri on Locken mukaan tällöin kuitenkin useimmiten 6/8 tai 12/8 kuin 2/4 tai 4/4 -tahtilajinen. Eye-muusikot käsittävät tämäntyyppisen musiikin vakavaksi ja kirpeän purevaksi (poignant) päinvastoin kuin pääiskujen kahtiajakoisuuteen perustuva musiikki, joka on heille iloista ja huoletonta. Syy tähän saattaa olla Locken mukaan siinä, että iskun jakaminen kolmeen osaan mahdollistaa kaikin puolin *kompleksikkaammat* vastakkaisrytmit. Mielenkiintoista off beat -aksentointia esiintyy toki molemmissa ajattelutavoissa, mutta huomattavasti pidemmälle valmisteltuja vastakkaisrytmejä tuotetaan nimenomaan pääiskun kolmijakoisuuteen perustuvassa musiikissa.¹⁸⁷

Nyt voidaan tehdä se musiikin henkiseen aspektiin liittyvä mielenkiintoinen huomio, että kompleksikkaampi rytmien rakenne siis näyttää tuottavan vakavamman ja "dramatisemman" lopputuloksen kuin yksinkertaisempi musiikillinen rakenne, jota pidetään "kevyempänä". Marshall Stearnsin lausuma, jonka mukaan "rytmillä on afrikkalaisessa musiikissa sama asema, joka harmonialla on länsimaisessa", on helppoa ymmärtää tätä taustaa vasten. Ottakaamme esille länsimaista duuri/mollitonaaalisuuteen perustuvaa musiikkia luonnehtiva äärimmäisen triviaali perusmodalisointi, jonka mukaan yksinkertaisen duuriharmonian sanotaan olevan "iloista ja huoletonta", kun taas kompleksikkaampi mollitonaliiteetti tuottaa poikkeuksetta surumielisen, edellistä vakavamman perusaffektin musiikkiin. Tai vertaillaamme seuraavien yksinkertaisten kadenssien "vakavuusastetta" toisiinsa - epäilemättä jazzin taiteellistuminen on osaltaan tapahtunut juuri rakenteen kompleksisuuden lisääntymisen kautta:

	C		G7		G7		C	
	C		Dm7		G7		C	
	C		Abm7		Db7		C	
	C		Fm7		Bb7		C	
	C		F#m7b5		H7		C	

Esillä on *harmonia*stä käsin sama musiikillisten sävyjen perusjako, joka Eye-musiikissa oli *rytmiikasta* käsin; Onkin sanottu, että afrikkalaisessa musiikkiperinteessä rummunsoitto usein käsitetään pikemminkin rytmityksi jatkumoksi sointivärejä kuin puhtaaksi rytmiksi. Kompleksisuuden sanotaan olevan yksi taiteellista luovuutta (ja ehkä sen "vakavaa arvokkuuttakin") luonnehtiva attribuutti - se että vältetään kaikkein ilmeisimpiä ja todennäköisimpiä ratkaisumalleja. Kytkin tämän tekijän edellä tässä luvussa intuitiivisesti nimenomaan *individualismiin*. Pitäisikö "vakavamielisyys" tai "syvällisyys", jopa "suru" ymmärtää myös tällaiseksi attribuutiksi? Lisäksi jazzmusiikkia kaikkina aikoina sävyttänyt blues-tonaliteetti ja sen alistunut sävy, jolle myös on olemassa afrikkalaiset esikuvansa, vahvistaa tätä perusmoodia. Voidaan ajatella, että modernin jazzin "perusvakava" sävy, jonka minä koen siinä olevan, on selitettävissä nimenomaan tästä rytmisen kompleksisuuden ja blues-tonaliteetin yhteisvaikutuksesta syntyvästä perusmodaliteetista käsin. Näin ollen blues ja jazz eivät olisikaan vähääkään "kevyttä musiikkia"? Voidaan ajatella, että kun jazzmuusikot vähitellen ovat pyrkineet "pois" blues-tonaliteetista sen "liian ilmeisen" sävyn vuoksi, perusmoodi kuitenkin säilyi tai korvautui rakenteen kompleksisuudessa, sittemmin myös mm. jazzin modaalisisissa (kirkkosävellaji-) sävyissä; siitä ei niin vain päästy irti. Kirjoitan diskurssini loppupuolella vielä erityisesti jazzin rakenteellistuneesta "surun" myytistä, jolloin palaan näihin seikkoihin uudelleen. Mutta vielä se huomio, että prof. Jouko Tolonen lienee väitöskirjassaan *Mollisoinnun ongelma* todistanut, että mollisävyyn perusteleminen 'luonnolla' on ongelmallista päinvastoin kuin duurisävytyksen ja -sointujen. Näin mollisävy (blues-tonaliteetti) esitetynä duuriharmonian päällä todellakin ilmaisisi *vain ihmiselle*

¹⁸⁷ Locke (1982) s.224.

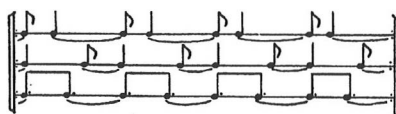
ominaisia naturalisoimattomia eksistentiaalisia (surun) tuntoja?

Mikä ero sitten on länsi-afrikkalaisella 'off beatilla' ja vastakkaisrytmillä? Tätä asiaa mietin jo luvun alussa eurooppalaisesta näkökulmasta. Seuraavassa lyhyesti 'off beat'-ajoituksen periaatteet kolmijakoisessa musiikissa Locken esittämänä. Hänen mukaansa kunkin neljän pääiskun sisällä on olemassa kolme huomion arvoista 'off beat'-positiota jotka sijaitsevat toisella ja kolmannella 1/8-nuotilla ja toisella pisteellisellä 1/8-nuotilla. Yhteensä näitä tärkeitä positioita on siis neljän iskun (12/8 -tahtilajisessa) kellokuviossa 12 kappaletta.

Erilaisten rytmikuvioiden 'on beat' ja 'off beat'-aksentit voivat olla epäsymmetrisiä ja epäsäännöllisiä suhteessa perusiskuihin toimien näin hyvin vaihtelevassa vuorovaikutuksessa yhtyeen muiden rytmikuvioiden kanssa, tai ne voivat olla myös tasaetäisyyksin ja säännöllisiä suhteessa perusiskuihin. Kun säännöllisten aksenttien välinen aika muodostaa pääiskujen kanssa yksinkertaisen suhdeluvun, kyseessä on vastakkaisrytmi - tästä on kohta puhetta. Usein kuitenkin satunnaisten aksenttien välinen aika on sama kuin pääiskujen; ne ovat ikäänkuin vain siirtyneet suhteessa perusiskuihin: tällöin kyseessä on johdonmukainen ja jatkuva 'off beat' -aksentointi. Tämä tyyli on olennainen osa johtavan rumpalin soittotapaa. Locken mukaan:

Kun yhtä kolmesta tärkeästä kunkin pääiskun offbeat-positiosta johdonmukaisesti aksentoidaan, joko iskuilla kuvion sisällä tai dynaamisesti, luodaan samalla vahva "imu" kohti pääiskuja. Kuten esimerkistä käy ilmi, johdonmukainen offbeat-aksentti voi esiintyä joko 1/8-nuotin verran ennen tai jälkeen pääiskun, tai harvoissa tapauksissa täsmälleen pääiskujen puolivälissä.¹⁸⁸

Nuottiesimerkki 44



Jatkuvaa 'off beat' -aksentointia voi siis esiintyä millä tahansa kolmella pääiskun sisällä olevalla off beatin paikalla, ja näin syntyy vaikutelma, että pääiskut ikäänkuin siirtyvät ja näin aksentointi siis jakaisi uudelleen polyrytmisen tekstin hahmon. 'Off beatit' ovat kuitenkin iskuun sidoksissa kuten oli laita jazzsynkopoinninkin: "luodaan vahva "imu" kohti pääiskuja". Nähdäkseni kolmimuunteinen jazzsynkopointi toimii aivan samaan tapaan; se on eksakti ja merkitykseltään sama ilmiö kuin länsi-afrikkalainen 'off beat' -aksentointi. Edellä oli puhetta jazzsynkoopeista "siirtyneinä iskuina", ja kuten totesin, jazzsynkoooppi on aina sidoksissa iskuun, sen vieressä, edessä tai takana. Kolmimuunteinen 'swing'-artikulaatio voidaan ajatella jazzin jatkuvaksi 'off beat' -aksentoinniksi afrikkalaisen esikuvansa mukaisesti. Lisäksi jazzsolistin voidaan ajatella toimivan funktionaalisesti samaan tapaan kuin johtava rumpalikin: molemmat käyttävät artikulaatiossaan koko ajan jatkuvaa 'off beatia'.

Vasta nyt alamme päästä tämän luvun pääkohtiin, missä siis alunperin oli tar-koitus tarkastella polyrytmiikkaa ja -metriikkaa. Eye -tanssimusiikissa kellokuvion aika ja sen iskujen alajako siis määräävät perusmetrin (2/4, 4/4, yleisemmin 6/8 ja kaikkein yleisimmin 12/8), joka säilyy muuttumattomana läpi koko musiikillisen esityksen muodostaen näin muuttumattoman kehyksen musiikillisille tapahtumille.¹⁸⁹

Perusiskun kolmijakoon perustuvassa musiikissa perusmetrin (6/8 tai 12/8) ja sen pääiskujen kanssa yhtäaikaan esiintyy kuitenkin myös lisä- eli *vastakkaismetrejä* (countermeters), joista tavanomaisimpia ovat 3/4, 6/4 ja 3/2; myös 2/4 ja 4/4. Nämä vastakkaismetrit,

¹⁸⁸ Locke (1982) s. 227 - 228 ja 230 (suom. mt.).

¹⁸⁹ Locke (1982) s. 221 - 223.

joiden iskuja Locke nimittää selvyden vuoksi *vastaiskuiksi*¹⁹⁰ (counterbeats), muodostavat yksinkertaisia vastakkaisrytmisiä suhdelukuja (3:2 tai 3:4; joskus 3:8) suhteessa perusmetriin, esim.:

Nuottiesimerkki 45



Tämä tarkoittaa sitä, että Eye-muusikot voivat kokea ja aistia 12/8 -metrinsä paitsi "neljään", myös samanaikaisesti ja/tai vaihtoehtoisesti "kuuteen", "kolmeen" ja "kahdeksaan". Rytmikuvio voidaan kuulla hetkellisestä rytmisestä orientoituneisuudesta, esteettisestä mausta, taidoista ym. riippuen usealla eri lailla. Esimerkiksi nuottiesimerkin 43 kellokuvio voidaan kuulla ainakin kolmella tavalla¹⁹¹:

Nuottiesimerkki 46



Mutta kuten Locke huomauttaa: "Sillä ei ole väliä kuinka huomiota herättävästi vastakkaismetri joko mentaalisesti tai ääneen aksentoidaan ..., sykkeen kaksi/nelijakoista perusvirtaa ei koskaan kumota tai palauteta mihinkään"¹⁹².

Edellisen sitaatin ajatukseen liittyen Locke joutuu ottamaan kantaa tämän luvun alussa minunkin pohdiskelamaani peruskysymykseen, kuinka vahva neljän (tai kahden) perusiskun dominoivuus lopultakin on. Hän antaa kaksi esimerkkiä (A ja B) samasta Kagan-rumpukuviosta:

Nuottiesimerkki 47



¹⁹⁰ 12/8-tahtilajissa kolme puolinuottia, kuusi neljäsosanuottia ja 8 pisteellistä 1/8-nuottia, joita rytmikuvioilla voidaan korostaa tai olla korostamatta, mutta jotka aina sisältyvät perusmetriin.

¹⁹¹ Locke (1982) s. 223 - 224 ja 243 - 244.

¹⁹² Locke (1982) s. 224 (suom. mt.).

B.

Esimerkkejä hän kommentoi seuraavaan tapaan (kursivointi minun):

Transkriptiossa A tulkitaan rytmikuviot polymetrisesti $3 \times 2/4$ -metrinä (so. $6/4$ tai $3/2$) samanaikaisen $12/8$ -metrin kanssa; transkriptiossa B taas käsitellään niitä molempia $12/8$ -metrissä. Kumpi tulkinta on parempi? Vaikka molemmat tulkinnot ovat yhtäläillä täsmällisiä mitä tulee iskujen ajoitukseen, mielipiteeni on, että toinen (B) transkriptio ensimmäistä (A) uskollisemmin liittyy läntisen Eye-rummutuksen esityksellisiin peruseräilyihin, nimittäin siten että *kukin instrumentti suhteuttaa kuvionsa sekä kellokuvioon että metrisiin perusaksentteihin, siis sykkeeseen, jonka kaikki soittajat näin jakavat*. Kuitenkin transkriptio A paljastaa B:tä selvemmin erään tärkeän piirteen *kagan 1*-kuvioista: siinä aksentoidaan "kolme neljää vastaan" vastakkaisrytmisiä perustana olevassa $12/8$ -kaavassa.¹⁹³

Tässä Locken diskurssi näyttäisi lähestyvän ajatusta, jota edellä nimitin jazzin yhteydessä "perusmetrin idean säilymiseksi". Otan tässä yhteydessä esille Kolinskin teorian musiikin metrorhythmisestä rakenteesta, koska se olennaisesti liittyy tässä käsiteltävänä olevaan teemaan. Kolinski ei usko - tämä tuli jo edellä ilmi - että metrisen organisaation syntyminen vaatisi aksentteja, vaan hän pikemminkin haluaa korostaa ärsykkeiden hahmottamiseen liittyviä mentaalisia prosesseja. Tämän vuoksi hän haluaisi korvata aksentin termillä 'dynaaminen paino' ja erottaa *kommetriset* ja *kontrammetriset* kaavat¹⁹⁴, joiden välistä eroa hän luonnehtii seuraavaan tapaan:

Mikä tahansa dynaaminen, melodinen, soinnulliseen ajatteluun liittyvä, kestollinen tai muun luonteinen hahmo, joka tähdentää metristä organisaatiota, voidaan määritellä kommetriseksi, kun taas mikä tahansa sellainen hahmo, jolla on pyrkimys järkyttää metristä organisaatiota, on määriteltävissä kontrammetriseksi.¹⁹⁵

Kolinskin mukaan:

... vuorovaikutus näiden kahden eri rakenteen välillä kuvaa erästä hyvin olennaista puolta metrorhythmisestä rakenteesta. ... Jonkin musiikillisen kulun aiheuttama ärsyke joko pyrkii tuottamaan yhden erityisen kommetrisen tai kontrammetrisen kaavan, tai sitten rakenne käsitetään kahtena tai useampana toisilleen vastakohtaisina metrorhythmisinä kaavoina, jotka joko vastaavat tai sitten eivät vastaa alunperin tarkoitettua aietta.¹⁹⁶

On ehkä mahdollista, että taitava länsi-afrikkalainen muusikko kykenee erinomaisen pitkälle kehittyneen 'metronomitajunnan' turvin nopeasti vaihtamaan näitä Kolinskin mainitsemia kaavoja - *liikkumaan* niiden välillä. Kommetrisen kaava vaihtuu kontrammetriseksi ja taas päinvastoin. Ja vaihtomahdollisuudessa piilee se tekijä, mitä nimitin perusmetrin idean säilymiseksi. Kysymys olisi loppujen lopuksi siitä, "kumpi oli ensin"? Lähtökohta voi olla neljä iskua ja $12/8$ -syke - *lopputulos* on esim. $3 \times 2/4$. Mutta "aidosti" polymetriset, toisistaan riippumattomat rakenteet voisivat syntyä vasta useiden muusikoiden *yhteistyön* tuloksena, eräänlaisina viittaussuhdeketjuina, kun esim. muusikon a) tuottama kontrammetrisen kaava näyttäytyisi muusikon b) tajunnassa kommetrisenä, jota vastaan hän tuottaisi

¹⁹³ Locke (1982) s. 222 (suom. mt.).

¹⁹⁴ Kolinski (1973) s. 499.

¹⁹⁵ Kolinski, Mieczyslaw (1978): "Structure of Music: diversification versus constraint", *Ethnomusicology* vol. 22 nro 2/1978, s. 241 - 242 (suom. mt.).

¹⁹⁶ Kolinski (1973) s. 499 (suom. mt.).

uuden kontrametrisen kaavan jne.? Ja näinhän voidaan olettaa olevan laita perinteisessä afrikkalaisessa yhtyeessä, jossa usein monta esittäjää yhdessä kukin tiukan *funktionaalisesti* tuottavat mitä monimutkaisimpia rytmisiä rakenteita. Rikas polyrytmikka on siis vahvasti yhteisöllisyyden tuote. Nuottiesimerkissä 43 taputukset 1 - 4 muodostavat tavallaan "rytmiryhmän", perustan, joka mahdollistaa heti kaavan sykkeen neljänlaisen tulkinnan - tai itse asiassa vain kahdenlaisen: 4:een/2:ään tai 6:een/3:een. Mutta Kolinskin teorian mukaisesti yksi esittäjä voisi tulkita kaavan aina vain "kahdella tavalla kerrallaan". Siis *ajan binaarinen hahmottaminen* jää tästä viimeiseksi ajatukseksi mieleen. Kuvio/tausta -periaate, kuten fenomenologit sanoisivat. Aiemmin käsitellyt hahmolait on syytä pitää voimassa edelleenkin.

Seuraavassa asia Kolinskin itsensä esittämänä. Hän luonnehtii polymeetriä tavanomaiseen tapaan kahden tai useamman metrin samanaikaiseksi yhdistelmäksi. Kuitenkin hän väittää, että musiikin esittäjä sen enempää kuin kuulijakaan eivät pystyisi havaitsemaan samanaikaisesti useita eri metrejä; Kolinski on todennut: "Tajusin, että ei enempää esittäjä kuin kuulijakaan ole kykenevä aidosti polymeetriseen havainnointiin". Kahden eri metrin samanaikaisesti esiintyessä niin esittäjän kuin kuulijakin tajunta voi hahmottaa kokonaisrakenteen kahdella eri tavalla: Jompikumpi metreistä toimii kommetrisenä kehystenä toiselle metrille, joka puolestaan luo kontrametrisen vastakkaisrytmin kommetristä kehystä vastaan. Tietenkin voi tapahtua, että kaksi havainnoijaa hahmottaa saman musiikillisen tapahtuman eri metrisinä, siis alunperin erilaisina. Kuitenkin Kolinski painottaa edelleen sitä, että kaikki havainto-organisaatio tapahtuu kuvio/tausta -periaatteen mukaisesti - metro-rytmisten rakenteiden havaitsemisessa ei ole olemassa mitään kolmatta tapaa. Siten polymeetrinen ilmiö voi olla olemassa ainoastaan siten, että *eri esittäjät* toteuttavat samanaikaisesti eri metrejä.¹⁹⁷ Jazzyhtyeessä tämä voi luonnollisesti tapahtua esim. rytmiryhmän ja solistin dialogina. Esitän tästä tapauksesta nuottiesimerkin vähän myöhemmin.

Sen sijaan esim. Rose Brandel siteeraa esityksessään Ghanan yliopistossa toiminutta Joseph H.K. Nketiaa, joka esittää väitteen, jonka mukaan "länsi-afrikkalaisen yhtyeen johtava rumpali kuulee kaikki musiikin äänet samanaikaisesti, ja - vaikka kuuntelutapoja on vaikeata arvioida - yhtä hyvin myös muiden rumpaleiden teoriassa edellytetään kykenevän tähän"¹⁹⁸. Erkki Pekkilä onkin huomauttanut, että vastakkainasettelu "tuo kuitenkin selvästi esiin ongelman etnisestä havaitsemisesta: ts. musiikki eri kulttuureissa saatetaan havaita eri lailla kuin omassamme"¹⁹⁹. Jazzyhtyeen johtajaan luonnollisesti kohdistuu tämä sama "vaatimus"; usein hän on myös kirjoittanut esitettävän musiikin teemat, soinnut, instrumentoinnit, päinvastoin kuin länsimaisen konserttimusiikin piirissä, jossa yleensä esitetään toisten tekemää. Jazzin puolelta edellisen suuntainen omakohtainen todistus eri osien kuulemisesta tulee tenorisaksofonisti Stan Getziltä:

Harvoin teurastan toista soitinta yhtyeessäni, koska en koskaan kuuntele vain jotakin yhtä osaa rytmisektiosta. Kuuntelen koko tukipaalua: piano, basso ja rummut. Kun improvisoin, teen sen niiden huipulla kollektiivisesti, en yksilöllisesti. En anna basson määrätä tai edes tyydyttää ajatusprosessejani, enkä pianonkaan. Työskentelen alitajuisesti kolmella tasolla samanaikaisesti - sisäiset tunteeni, sävelmä ja rytmisektio. Voin tehdä tämän täyden orkesterin kanssa ja kuulen automaattisesti kokonaisuuden ja sen osat.²⁰⁰

¹⁹⁷ Kolinski (1973) s. 501 - 502.

¹⁹⁸ Brandel, Rose (1965): "Polyphony in African Music", teoksessa Brandel, Rose ja Reese, Gustav (1965): *The Commonwealth of Music*, New York - London, s. 42.

¹⁹⁹ Pekkilä (1980) s. 53. Hauska ja mielenkiintoinen on senegalilaisen perinnemusiikkiin hyvin perehtyneen muusikko Jaakko Löytyn jotenkin tähän tapaan esittämä toteamus senegalilaisen keskustelusta esim. torilla: "monta ihmistä voi puhua yhtäaikaan ja kaikki ymmärtävät toisiaan"!

²⁰⁰ Smith, Arnold Jay (1976): "Influentially yours, Stan Getz", *Down Beat* August 12, 1976. s. 18 (suom. mt.).

Tähän on syytä huomauttaa että Getz oli esiintyessään erittäin tarkka akustiikasta, äänen-toistosta ym. tekijöistä jotka voivat vaikuttaa tällaisen kuulemisen laatuun: Hän soitti usein lähes akustisesti voimakasta sähköistä vahvistusta kaihtaan, jolloin kaikki musiikin äänet ovat tasapainoisesti esillä. Joka tapauksessa Getz-sitaatti valottaa myös selkeästi *segmentoinnin ideaa* jazzissa, kun sitä tutkitaan musiikin semiotiikan näkökulmasta - tästä enemmän tutkielmani loppupuolella.

Tässä yhteydessä lopuksi en voi olla viittaamatta suuren afrikkalaisen ajattelijan, Zambian presidentti Kenneth D. Kaundan esittämään yleiseen ajatukseen afrikkalaisesta mielenlaadusta; Kaunda kirjoittaa:

Luulen myös, että afrikkalainen voi pitää vastakohtaisia ajatuksia mielessään hedelmällisessä jännitteessä vailla mitään tunnetta epäsuhdasta, ja hän toimii perustana se mikä näyttää kaikkein tarkoituksenmukaisimmalta kuhunkin erityiseen tilanteeseen.²⁰¹

Ajatus on mielenkiintoinen myös jazzin näkökulmasta tarkasteltuna. Kaikkinainen nykyjazzin - niin "mustan" kuin "valkoisenkin" - vastakkaisrytmi-hakuisuus voidaan siis Kaundan hyvin yleisen lausuman valossa tulkita jazzin afrikkalaiseen perimään viittaavaksi, vieläpä hyvin "luonnolliseksi" mentaaliseksi piirteeksi: kaikenlaisissa ristiriidoissa piilee luovuuden ydin? Jazzmuusikot ovat mestareita ylläpitämään esim. musiikin *rytmisiä* ristiriitoja, liikkumaan "vastakohtien" välillä.

Vielä muutamia keskeisimpiä huomioita Locken esityksestä *Eye* -tanssimusiikin vastakkaisrytmien periaatteista. Vastakkaisrytmien hahmottamisen taustana voi olla myös myös kaksi kellon sykliä, kaksi "tahtia" ts. kahdeksan iskua; jolloin esim. 3:8 -vastakkaisrytmi on mahdollinen. Vielä tässäkin yhteydessä Locke korostaa sitä, että rytmikuviot koetaan ensisijaisesti suhteessa musiikin perustana olevaan kolmijakoiseen 4/4 -metriin eikä suhteessa sen eri vastakkaismetreihin. Maininnan arvoinen on Locken tässä yhteydessä käyttämä Gerhard Kubikilta²⁰² tuleva termi '*mentaalinen aksentti*', jolla kuulija yksinkertaisesti hahmottaa eri vastakkaismetrit. Fenomenologit sanoisivat: kuulija voi olla samaan rakenteeseen eri hetkinä eri lailla tarkoittaen suuntautunut. Edelleen Locken mukaan:

Siten vastakkaisrytmiin kuuluva aika voi olla lyhyempi kuin kellokuvion määrittelemä aika, mikä mahdollistaa sen, että useita vastakkaisrytmi-jaksoja voi esiintyä yhden tahdin aikana. Lisäksi rumpuyhtyeen eri instrumenttien rytmisissä linjoissa saattaa esiintyä eri suhteisia ja/ tai kestoisia samanaikaisia vastakkaisrytmejä.²⁰³

Vastakkaisrytmejä siis voi esiintyä myös kestollisten aika-arvojen eri tasoilla, erityisesti kaksinkertaisen sisäisen pulssin rakenteessa, siis jazzin "double feel" -rakennetta vastaavissa rakenteissa. Edelleen vastakkaisrytmit voivat 'komplementtirytmiikan' idean mukaisesti jakautua rumpuyhtyeen eri soittimille. Vielä lyhyesti loputkin keskeisintä Lockeä:

... vastakkaisrytmi voi olla sekä vertikaalinen, jolloin se ilmenee kahden samanaikaisen rytmikuvion välillä, tai horisontaalinen, jolloin vastakkaisrytmi ilmenee yhden rytmikuvion sisällä sen perättäisten motiivien välillä.

Paitsi päällekkäisillä, myös perättäisillä toisiinsa kongruoimattomilla rytmeillä voidaan siis luoda horisontaalisia vastakkairytmejä esimerkiksi seuraavaan tapaan; tässä suhde 3:4: 12/8 | ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ |²⁰⁴ Locken mukaan:

²⁰¹ Kaunda, Kenneth D. (1966): *A humanist in Africa*, Longmans, Green and Co. Ltd., Great Britain, s. 29 (suom. mt.).

²⁰² Alkuperäinen lähde: Kubik, Gerhard (1962): "The Phenomenon of Inherent Rhythms in East and Central African Instrumental Music", *African Music* 3(1), s. 33.

²⁰³ Locke (1982) s. 231 - 233 (suom. mt.).

²⁰⁴ Locke (1982) s. 233 - 235 (suom. mt.).

Kaikilla vastakkaisrytmeillä on olemassa tietty paikka, jolloin niiden iskut ovat samanaikaisia ja on myös olemassa muita paikkoja, jolloin niiden iskut ovat hyvin selvästi toisiaan ennen tai jälkeen. Rytmikuvioiden, joka tehostavat vastakkaisrytmistä vaikutelmaa, ei tarvitse alkaa samanaikaisesti ... Toisin sanoen vastakkaisrytmit voidaan fraseerata monella eri tavalla.

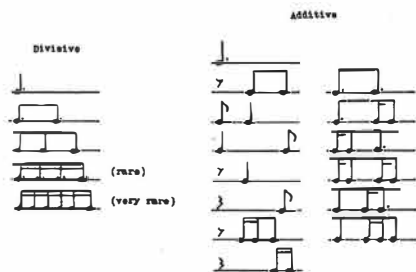
Vastakkaisrytmit voidaan siis ilmaista aloittaen ne joko saman- tai eriaikaisesti kahden perättäisen sykesarjan aikana: Tällöin 3:2 -vastakkaisrytmi voidaan "fraseerata" kolmella tavalla, 2:3 kahdella tavalla, 3:4 kolmella tavalla ja 4:3 neljällä tavalla riippuen siitä, miltä pääiskulta kahden tahdin pääisku-syklissä vastakkaisrytmi aloitetaan.²⁰⁵ Mutta vastakkaisrytmejä voi esiintyä myös pääiskujen ja esim. vastaiskujen 1/8 -nuotin verran siirtyneiden positoiden välillä.

Kuten olen osoittanut ..., tämä tarkoittaa sitä, että 3:2 ja 3:4 voidaan sijoittaa vaihtelevasti kellokuvion kierron sisään. Tästä siis seuraa se, että pääiskujen ja näiden siirtyneiden vastaiskujen välisten vastakkaisrytmien ei tarvitse alkaa samanaikaisesti.²⁰⁶

Myös lineaarisen tyylin idut on nähdäkseni löydettävissä käsillä olevasta Locken esityksestä. Paitsi että kaikinainen epäsäännöllinen "fraseeraus", mistä edellä on ollut puhe, tavallaan pohjustaa tätä modernin jazzin peruspiirrettä, Locke myös antaa useita afrikkalaisia rytmisiä perusmotiiveja, joita hän kommentoi seuraavaan tapaan:

Lyhyet rytmiset motiivit, joista pitkät fraasit rakentuvat, koetaan yhden pääsykkeen aikarakenteessa. Jotkut motiivit jakavat pääiskut yhtäläisesti kahteen, kolmeen tai neljään. Toiset motiivit yhdistävät additiivisesti 1/8- ja 1/16-sykkeen muodostaakseen epäsymmetrisiä kuvioita. Yhteenveto kaikkein tavallisimmista divisiivisistä ja additiivisista läntisen Eve-tanssirummutuksen motiivisista rakennekokonaisuuksista on esitetty esimerkissä ...²⁰⁷

Nuottiesimerkki 48



Jazzin analyysiä silmälläpitäen Locken esityksestä jää tärkeimmäksi ajatukseksi se, että analyysin tulee tapahtua aluksi kaikessa yksinkertaisuudessaan periaatteella "isku iskulta", sittemmin "tahti tahdilta" jne. yhä laajempiin ja laajempiin jazzin elementteihin, aina 'choruksiin' saakka.

Polyrytmikka voidaan siis määritellä siten, että suhteessa perustaa luovaan pulssiin ja sitä jaksottaviin "tahteihin" voidaan kuulla monta eri rytmikaavaa; ei kuitenkaan samanaikaisesti vaan binaarisen periaatteen (kuvio/tausta) mukaisesti aina "yksi kerrallaan". Afrikkalaisessa musiikissa tämä kuuleminen saattaa tapahtua mitä vaihtelevimmalla tavalla tietyn sykkeen konstituoidun "fraasin" tai "tahdin" tai näiden parillisen kertauman sisällä. Tässä suhteessa on nähdäkseni olemassa täysin selvä analogia jazzmuusiikon hahmottamiseen nähden jazzin harmonisen 'suurrytmien' sisällä; lähtökohta on 'metronomi-tajunnan'

²⁰⁵ Locke (1982) s. 235 (suom. mt.).

²⁰⁶ Locke (1982) s. 236 - 237 (suom. mt.).

²⁰⁷ Locke (1982) s. 226 (suom. mt.).

antama kyky jakaa suppeampi tai laajempi 'tahti' mahdollisimman mielenkiintoisella tavalla jotenkin "toisin kuin oli tarkoitettu". Polyrytmiikan tapauksessa rytmit, struktuurallinen korkohierarkia ja melodinen komponentti eivät kongruoi keskenään, jolloin "horisontaalinen kontrolli" on hetkellisesti tärkeä, ja tämän kontrollin kannalta 'metronomitajunta' yhdistyneenä muistiin ja kokemukseen on mitä olennaisiin kyky. 'Suurtahdin' monimutkainen jako epäilemättä edellyttää enemmän 'annetuilta rytmimalleilta': tässä suhteessa on syytä korostaa myös harjoittelun ja viime kädessä koko kulturalisaation merkitystä pelkän musiikillisen kyvykkyyden lisäksi.

On kuvaavaa, että jazzmuusikot mielellään harjoittelevat paitsi erilaisia asteikkoja, sekvenssinomaista aiheensiirotta ja yleensä eri sointukulkujen hallintaa, sointujen horisontaalista "purkamista" melodisen aspektin esillesaamiseksi, myös vaihtelevia polyrytmisiä kuvioita musiikin rytmisen jännitteen lisäämistä silmälläpitäen: Keskeistä tässä on rytmitajun kehittäminen siten, että 'carren' säännöllisen jakamisen ohella pyritään hakemaan malleja, miten jakaa säännöllinen mahdollisimman mielenkiintoisesti "epäsäännöllisesti". Rumpalit ja pianistit, miksei myös vibrafonistit, ovat tässä pisimmällä - käytännöllisistä syistä: rumpali voi käyttää neljää raajaansa yhtäaikaan, pianisti kahta kättä ja kymmentä sormea ja vibrafonisti kahta kättä ja 4 - 6 nuijaa. Intellektuaalisista mieltymyksistään riippuen jazzmuusikko voi kehittää mitä monimutkaisimpia omia "fraasejaan", jotka näin syntyneinä siis tulevat luonteeltaan 'annetuiksi rytmimalleiksi'. Nyt termiin 'annettu' voidaan vielä lisätä tärkeä vivahde: 'annetussa rytmimallissa' annettua ovat oikeastaan ainoastaan inhimillisen *hahmottamisen mahdollisuuksien rajat*.

Käyttämäni termi 'intellektuaalinen' taas viittaa siihen, että nämä mallit ovat mitä suurimmassa määrin tietoisien kehittelyn ja harkinnan seurausta, joskin niiden jatkuva harjoittelu ja käyttö aiheuttavat sen, että ne vähitellen painuvat syvälle muusikon mieleen, mistä ne lopulta voivat tulla ulos lähes tiedostamattomasti. Tietenkin malleja voidaan oppia myös "suoraan" pelkästään kuuntelemalla esim. äänilevyiltä - tämä on jazzin varsinaista kulturalisaatiota! Näin on epäilemättä laita myös afrikkalaisen musiikin monimutkaisten polyrytmisten rakenteiden hahmottamisen suhteen. Tässä mielessä afrikkalainen musiikki (tai jazz) eivät ole vähimmässäkään määrin "primitiivisiä" luonteeltaan. Nettl huomauttaa, että taso, jolla afrikkalainen musiikki näyttää olevan rytmisesti mitä kehittyneintä, on juuri kuulijan ja esittäjän rytmisen havaintokyvyn taso. Harjoituksella länsimaalainen saattaa tietenkin päästä afrikkalaisen muusikon esitys- ja havaintovalmiuksien tasolle, mutta tämän tapainen harjoitus ei kuulu meidän kulttuurimme ainakaan ns. "jokamiehen taitoihin", kun taas se on osa afrikkalaisen negroidisen musiikin harjoitusta - joskaan ei aina formaalia, joka kohdistuu sekä kuulijaan että esittäjään.²⁰⁸ On syytä huomauttaa, että tämän päivän ammattimaisesti toimivan jazzmuusikon perusvaatimuksiin tällainen harjoitus toki kuuluu - formaalisessa jazzkoulutuksessa sille on olemassa jo oma oppiaineensakin.

Miten jazzin polyrytmiset ja -rytmiset rakenteet konkreettisesti muodostuvat? Nettlin mukaan tärkeä piirre länsi-afrikkalaisessa polyrytmiikassa - ehkä päätekijä sen ymmärtämisessä - on ns. *hemiolin* käsite. Kolmen iskun asettaminen kahta vastaan ja näistä yksiköistä muodostettavat vieläkin kompleksikkaammat rytmit, sekä samanaikaisesti että vuorotellen, ovat suurelta osin tämän musiikin rytmisen perusta.²⁰⁹ Teoria on sama kuin Jonesin esittämä; sen mukaan afrikkalaiset "fraasit" rakentuvat luvuista 2 tai 3 tai näiden numeroiden yhdistelmästä.²¹⁰ Myös Locken edellä siteerattu esitys tukee näitä perusajatuksia, kun niistä poimitaan pelkistäen kaikkein olennaisin: "*kahdesta* tulee neljä ja *kolmesta* tulee kuusi".

On aivan ilmeistä, että myös jazzin polyrytmiikka pääasiassa muotoutuu edellä mainituista periaatteista käsin eli tasa- ja kolmijakoisuuden *horisontaalisista ja vertikaalisista*

²⁰⁸ Nettl, Bruno (1973): *Folk and traditional music of the western continents*, toinen painos, Prentice-Hall, Inc., New Jersey, s. 145 - 146.

²⁰⁹ Nettl (1973) s. 148.

²¹⁰ Schuller (1976) s. 24.

yhdistelmistä. Tässä siis pätevät hyvin yksinkertaiset "lait": Kaikki monimutkaiset rytmit syntyvät periaatteessa mahdollisimman yksinkertaisista elementeistä, jolloin tasajakaisuuden jälkeen yksinkertaisin rytmien hahmotusperiaate on kolmijakoisuus. Tässä ei oikeastaan ole mitään uutta: Jazzin formaalisen muodon tarkastelun yhteydessä totesimme, että primäärisesti yhtä voimakkaat säännöllisesti toistuvat äänet voivat sekundäärisesti hahmotua inhimillisessä tajunnassa kaksi tai kolme ääntä käsittäviksi ryhmiksi eli "tahdeiksi", joiden kunkin ensimmäinen tahtiosa koetaan muita voimakkaampana eli aksentoituneena. Polyrytmiikan kehkeytyminen em. tavalla on siis tajunnalle hyvin luontainen periaate. Toistamiseen tässä luvussa törmäämme *binaariseen* hahmotusperiaatteeseen ts. kahden toisilleen "vastakkaisen" elementin rakenneperiaatteeseen kokonaisstruktuurissa. Tässä yhteydessä on muistutettava Schulleriin tukeutuen, että yleensä yksinkertaiset afrikkalaiset rytmiset kuviot säilyivät jazzissa, koska ne voitiin helposti muokata ja sopeuttaa eurooppalaiseen rytmisiin käsitteisiin. Tämä seikka ehkä selittää sen, miksi afrikkalaisessa musiikissa niin yleinen peruskuvio ♩ ♩ on säilynyt jazzissa yhtenä sen käytetyimmistä ja yleisimmistä *synkooppi*-kuvioista.²¹¹ Ernest Borneman on esittänyt, että rytmikuvio 3 +3+2 on kiistattomasti afrikkalainen alkuperältään ja lähestymistavaltaan ja jakaa tahdin pikemminkin *metrisesti* kuin korollisesti²¹².

Viimeksi mainitun väittämän suhteen kiinnitettävä huomio siihen, mikä on *musiikin perustana oleva peruslasku-yksikkö*. Schullerin mukaan tutkimusten perusteella näyttää siltä, että afrikkalainen hyvin todennäköisesti kokee rytmiseksi perusyksikökseen sen, mitä me kutsumme 8-osajaksi eikä 4-jaon, joka taas on yleinen eurooppalaisessa musiikissa - ja myös jazzissa. Joka tapauksessa nykyään on mahdollista sanoa, että afrikkalainen joko ajattelee *kahdeksasosin*, tai jos hän hetkellisesti ajattelee neljäsosin, hän kuitenkin voi aistia minä tahansa hetkenä 8-osa-alajaon musiikissaan aivan yhtä voimakkaana kuin 4-osajaonkin. Locken käsitys asiasta on edellä esitetyn valossa samansuuntainen. Schullerin mukaan tämä johtaa mielenkiintoiseen spekulatioon siitä, onko modernille (bebop-) jazzille (tai myös rock- ja latinalais-amerikkalaisille vaikutteiselle fuusio- ym. musiikille) ominainen tapa kokea 8-osajako ajan perusyksikkönä joka tapauksessa sukua afrikkalaiselle musiikille. On selvää, että yksi Charlie Parkerin kestävimmistä uudistuksista jazzissa oli juuri tahdin neljän iskun jakaminen kahdeksaan²¹³ (ns. "double-feel", joskin sitä esiintyi satunnaisesti jo ennenkin Parkeria²¹⁴). Edelleen on selvää, että jos afrikkalainen muusikko ajattelee perussykkeen yllä mainitulla tavalla 8-osina, hän myös jakaa edellä luonnehditut 'tahdit' ensisijaisesti eri metrinen 'pientahtien' yhdistelminä, jolloin horisonttaallinen kontrolli siis olisi ensisijainen. Tämä pätee myös po. yksinkertaiseen rytmikuviioon 3+3+2 nähden, jolloin se jaettaisiin 3/8 | ♩ ♩ | ♩ ♩ | 2/4 | ♩ | tapaan.

Kolinski puolestaan esittää oman käsitejärjestelmänsä avulla seuraavan tulkinnan po. rytmikuviosta tukeutuen Schullerin tapaan myös Jonesin tutkimuksiin²¹⁵: Kun afrikkalaista johtavaa rumpalia pyydettiin naputtamaan jalkaa yhtäaikaan hänen rummuttaessaan rytmikuviota 3+3+2, hän naputti neljä iskua eli neljä neljäsosanuottia. Kolinskin mukaan tämä merkitsee sitä, että rytmikuvio käsitetään *kontrametrisesti* mentaalista tai todellista säännöllistä metristä "kehystä" vastaan. Jonesin käyttämän esimerkin afrikkalaisessa tanssissa tällainen kehys ilmenee jatkuvana ja säännöllisenä 8-osa, neljäsosa- ja puolinuot-

²¹¹ Schuller (1976) s. 19.

²¹² Schuller (1976) s. 24.

²¹³ Schuller (1976) s. 24 - 25.

²¹⁴ Mm. jo Coleman Hawkinsin nykyisin klassiseksi luonnehditussa tenorisaksofoni-soolossa *Body and Soul* vuodelta 1939 esiintyy hetkittäin ns. "tuplatempo"-ajattelua ts. 4/4- perussykkeen jakamista hahmotuksellisesti kahdeksaan - tosin 4/4-perussyke itsessään on tässä verrattain hidas. Charlie Parker käytti tätä lähestymistapaa bebopissaan lopulta myös varsin nopeissa 4/4-perustempoissa.

²¹⁵ Jones (1971) s. 113.

ti-sykkeenä. Kolinski huomauttaa, että "jazziin tultaessa 3+3+2 -kaava tietenkin edustaa vain yhtä lukemattomista kontrametrisistä muodoista säännöllisen metrin sisällä"²¹⁶.

Tähän haluaisin huomauttaa, että afrikkalaiselle muusikolle erilaiset perussykkeet ovat koko ajan "läsnä", ilmaistiinpa ne sitten konkreettisesti tai ei. Näinollen hän voi siis myös mentaalisesti luontevasti vaihtaa perussykettä halutessaan. Tämä ei vaikuta siihen, että perusaika (4/4 -tahti) pysyy koko ajan samana. Näin ollen lopputulos 8-osanuottien käsittelyn suhteen voi olla se, että muusikko siirtyy tahdin sisällä horisontaalisesta kontrolista vertikaaliseen ja päinvastoin. 8-osasyke voi tällöin näyttäytyä vaihdellen kahdessa eri merkityksessä: Mikäli 4/4 -iskut ovat mentaalisesti mukana, 8-osasyke on iskuille *alisteinen* ja mikäli iskuja ei ole, syke on niiden suhteen itsenäinen. Hahmotettiinpa syke kummalla tapaa tahansa, jos se tehdään 4/4 -tahdin sisällä, 4/4 -iskutuksen tai sen laajennoksen *idea* säilyy koko ajan - tätä olen edellä painottanut. Kehittynyt jazzmuusikko voi tehdä aivan samoin, siis siirtyä hahmotuksesta toiseen. Perussyke - viimekädessä siis vallitsevat konventiot - määrää joidenkin tiettyjen aika-arvojen, esim. 8-osien, hahmottamisen periaatteen, eivät aika-arvot itsessään. Jazzissa vain "läsnä" on lähinnä vain 4/4 -metri; muut metriset ratkaisut ovat enemmän tai vähemmän huomattavia poikkeuksia tästä. On hyvä muistaa, että jazzissa perussyke Louis Armstrongin jälkeen ajateltiin enimmäkseen siten, että tahti jakautuu neljään, mutta että se bebopin "double feel" -periaatteen mukaisesti voi mennä myös kahdeksaan tai äärimmäisen nopeissa 4/4 -tempoissa myös kahteen. Viimeksi mainittua tapausta silmälläpitäen muistamme hahmopsykologian periaatteista sen, että kun sykkeen taajuutta riittävästi nostetaan, yhtä sykäystä alkaakin vastata kaksi tai useampia merkkejä.

Seuraavalla esimerkilläni pyrin osoittamaan, että (erityisesti 'swing'-) jazzissa kuvion ♩ ♩ horisontaalinen, metrinen tulkinta muodossa 3+3+2 ei ole relevantti. Lähtökohtani on se, mitä esitin edellä 'swing'-artikulaatiosta ja sen eräänlaisesta konstruktiiivisesta mallista, nimitettäköön sitä vaikkapa "kolmimuunteisuudeksi". Mallin mukaan nuotinnettu polymeetrinen kuvio, jonka horisontaalinen jako on 3+3+2, voidaan ns. 'swing'-jazzin periaatteiden mukaan tulkita suurinilleen seuraavasti:

Nuottiesimerkki 49

alkuperäinen
rytmi alajakoineen:

'swingin' mukainen rytmi
'kolmimuunteisine' alajakoineen:

Esimerkeistä voidaan huomata se, että alkuperäisen rytmikuvion sisäiset suhteet 3+3+2 ovat 'swingissä' muuttuneet suurinilleen 5+4+3:ksi. Jälkimmäinen rytmi on edelleen polyrytmisen suhteessa perussykkeeseen, mutta varmaa on, että sitä ei hahmoteta polymeetrisesti yhdistelmänä 3+3+2 vaan jotenkin toisin. Nähdäkseni tämä hahmottaminen tapahtuu juuri Kolinskin esittämällä tavalla kontrametrisesti säännöllistä metristä kehystä eli perussykettä vastaan, joka nyt onkin 'kolmimuunteisuuden' periaatteen mukaisesti 12/8 -metrinen. Kolmimuunteisuutta ilmenee myös länsi-afrikkalaisessa musiikkikulttuurissa - sen olemme edellä todenneet - ja ilmiöllä on ollut monia vaikutuksia myös afro-amerikkalaiseen musiikkiin. Kuitenkaan nopeahkossa tai nopeassa tempossa swing-muusikko ei ehdi aistia 12/8 -alajakoa aina "jokainen kerta erikseen" - tämä on mielipiteeni. Senpä vuoksi on pitänyt "mieltä asia etukäteen ja kehittää valmis kommunikaatiomalli", johon voi aina turvautua, jotta "kommunikaatio menisi perille alkuperäisessä tarkoituksessa". Tämä malli, jota jazzin kaikenlaisessa rytmiikan hahmottamisessa käytetään, on niin sanoakseni *kielellinen* luonteeltaan.

²¹⁶ Kolinski (1973) s. 500 - 501 (suom. mt.).

Siten lopputulos on se, että kuvion hahmottaminen tapahtuu "suoraan", kielellisesti hyväksikäyttäen 'syllabisten hahmojen' - näistä on myöhemmin vielä puhe - mahdollistamia 'annettuja rytmimalleja'. Po. rytmikuvio on yksi tällainen malli. Kuvion hahmottamisen alkuperäinen, afrikkalainen lähtökohta saattaa olla horisontaalinen, metrinen periaate, mutta vakiinnuttuaan yhdeksi jazzin 'rytmimalliksi' - ja varsinkin nopeassa tempossa esitettynä - kuvion hahmotusperiaate ei voi enää perustua metriseen 8-osa- eikä 12-osalajakoonkaan, vaan se mitä ilmeisimmin hahmotetaan suoraan vasten 4/4 -kehystä vakiintuneen "sanaston ja kieliopin" mukaisesti. Esimerkin 8-osasyke on 4/4 -metrille alisteinen, ja alisteinen elementti sisältää aina *muutoksen* mahdollisuuden; afrikkalaisessa musiikkikulttuurissa 8-osasyke mitä ilmeisimmin on koko ajan "läsnä", ja siten se ei voi olla alisteinen eikä muutokselle altis. Kysymys onkin tässä *jazzin idiomista* - ei enää afrikkalaisesta musiikista. Mutta kuten myöhemmin esitän, kielellinen periaate on myös länsi-afrikkalaisen musiikin hyvin keskeinen hahmotusperiaate. Siten on perusteltua ajatella, että Kolinskin esimerkin afrikkalainen johtava rumpali voi halutessaan hahmottaa kuvion sekä eri metrien yhdistelminä (siis syntagmaattisesti) että aksentuaalisesti, kielellisesti suoraan (siis paradigmaattisesti).

Huomautan, että esittämäni 'swingin' mukainen kuvion rytmien jako ei ole jazzissa ainoa oikea mahdollisuus; kysymyksessä on erityisesti 1930-luvulla kehittyneen ns. 'swing'-jazzin käytäntö. Epäilemättä esimerkiksi 1940-luvun nopeatempoisessa bebop-jazzissa voitiin lähestyä alkuperäisen rytmien mukaista eksaktia jakoa. Mutta haluan esitykselläni painottaa rytmikuvion 'annetun rytmimallin' luonnetta ja 'syllabisia hahmoja' näiden mallien muotoutumisessa. On todennäköistä, että jazzissa useimmat polyrytmiset ja -metriset kuviot hahmotetaan juuri Kolinskin esittämän periaatteen mukaisesti, tai myös siten, kuin seuraavissa esimerkeissä jazzin tavallisimmista polyrytmisistä rakenteista esitän.

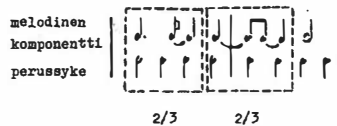
Ensimmäiseksi olen valinnut ensi tahdit Charlie Parkerin improvisaatiosta *Now's the time*²¹⁷, joka kokonaisuutena on formaalilta muodoltaan 12 tahdin blues. Esimerkissä²¹⁸ on nuotinnettuna improvisaation ensimmäisen choruksen tahdit 1 - 4:

Nuottiesimerkki 50

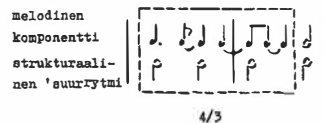


Esimerkin kahdessa ensimmäisessä tahdissa vakiinnutetaan metrin symmetrinen vaikutelma, minkä jälkeen se 3. ja 4. tahdissa johdonmukaisesti rikotaan. Kiinnitän seuraavassa huomiota kahteen jälkinumäiseen tahtiin ja niissä ilmeneviin vastakkaisrytmien eri tulkintamahdollisuuksiin pitäen mielessäni sen mitä Locke edellä esitti; Nimittäin että länsi-afrikkalaisen rumpumusiikin yleisimmät vastakkaisrytmit ovat 3:2 ja 3:4; Ja lisäksi Nettlin mainitsema ns. hemiolin käsite: kolmen iskun asettaminen kahta vastaan ja näistä yksiköistä muodostettavat vieläkin kompleksikkaammat rytmit, sekä samanaikaisesti että vuorotellen.

Nuottiesimerkki 51



Nuottiesimerkki 52



²¹⁷ Julkaistu mm. äänilevyllä Verve MGV 8001.

²¹⁸ Miedma (1977) s. 78.

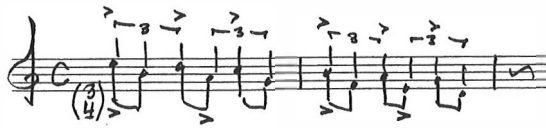
Nuottiesimerkin 51 pohjalta voidaan ajatella, että solisti konstituoii ensin mielessään säännöllisen 4/4-perussykkeen päälle tilapäisen 3/4 -tahtilajisen sykkeen (Locke: vastakkaismetrin), joka on kommetriseen perussykkeeseen (ja tämän laajennokseen, 2 tahdin 'suurrytmiin') nähden kontrametrinen, ja jota vastaan hän lopulta soittaa rytmikuvionsa, joka puolestaan on 3-jakoiseen sykkeeseen nähden kontrametrinen periaatteella 2:3. Nyt vain perussyke jaksottuu uudella lailla tahtiparin sisällä afrikkalaisen peruskuvion 3+3+2 mukaisesti. Tässä korostuu jälleen se Kolinskin painottama ajatus, että kaikki havainto-organisaatio tapahtuu kuvio/tausta -periaatteen mukaisesti. Nuottiesimerkissä 52 taas 4/4-perussyke "augmentoituu" puolinuotti-sykkeeksi, jota vastaan solisti tuottaa rytmikuvionsa periaatteella 4:3. Molemmat tulkinnat ovat kyllä hyvin "afrikkalaisia" - sama kaava voidaan kuulla monella eri tavalla. Jätän lukijan pohdittavaksi ja ratkaistavaksi, kumpi kahdesta tulkintatavasta on luontevampi. Aikani esimerkkejä mietittyäni ja kynällä naputettuani molemmat vaihtoehdot tuntuivat hyviltä, tosin sillä tarkennuksella, että mitä nopeampi tempo on, sitä luontevammalta "suora tie" 4:3 -periaatteella alkoi vaikuttaa. "Myytti tuli valmiiksi minun tajunnassani" - palaan ajatukseen pian.

On todennäköistä, että monet mainstream-jazzin 8-osajaon tasolla ilmenevät polymeetrisiltä näyttävät rytmikuviot syntyvät juuri edellä esitetyllä tavalla: eivät itsessään polymeetrisesti, vaan kontrametrisesti jotakin kuviteltua 4/4-perussykkeestä poikkeavaa (jazzissa tavallisimmin jotakin 3-jakoista) sykettä (Locke: vastakkaismetriä) vastaan, jolloin ne kuitenkin voidaan tulkita polymeetrisiksi, vaikka niihin sisältyisi se 'swing'-elementti, jota viimeistä edellisessä esimerkissä luonnehdin. Nettlin mainitsemat "luvut" 2 ja 3 voidaan luonnollisesti kääntää toisinpäin, jolloin 3:4:sta tulee 4:3 ja 3:2:sta 2:3. Hahmottamisen fenomenologiset peruslait ja -periaatteet ovat koko ajan voimassa: Näin muusikko voi "halutessaan" soittaessaan konstituoida itselleen omia taustojaan, sekä musiikillisia että sielullisia; tausta voidaan kokonaan myös kuvitella - jälkimmäiset tulevat esille vielä myöhemmin. Akustisesti hyvin balanssoidussa yhtyeessä selkeästi toimiva kokonaisuus epäilemättä auttaa näiden poikkeavuuksien kontrollointia. Lukujen 2 (= 4) ja 3 (= 6) erilaisista yhdistämisestä voidaan muodostaa mitä moninaisimpia polyrytmisiä kuvioita - luovalla mielikuvituksella on tässä lähes rajattomat mahdollisuudet. Perinteisen jazzin rakenteiden puitteissa ainoastaan edellä luonnehtimani *inhimillinen käytännöllisyys* asettaa tietyt rajat tällaiselle keksimiselle.

Mutta nyt vielä myyttitutkijan näkökulmasta hyvin tärkeä kysymys: *mitä oikeastaan olen nuottiesimerkeissä 49-52 esittänyt - minkä prosessin* (tätä minun on kysyttävä nimenomaan itseltäni käsilläolevan myyttidiskurssini näkökulmasta, joksi tutkielmani lopulta sitten kallistui)? Parasta on, että vastaan itse. Luulen, että olen esittänyt periaatteellisella tasolla - ja vaikka kuinka vaatimattomilla nuottiesimerkeillääni - sen, kuinka alunperin syntagmaattinen malli käytännössä muuttuu paradigmaattiseksi; kuinka "sana muuttuu kuvaksi", tai tarkemmin sanoen musiikilliseksi "kielikuvaksi"! Tässä on nyt aivan konkreettisesti kysymys siitä, miten musiikin ns. *rakenteellinen myytti* käytännössä syntyy; "rationaalinen muuttuu jotenkin irrationaaliseksi": Ehkä alunperin looginen syntagmaattinen rakenne 3+3+2 tai 3+3+3+3+4 (niinhän nuottiesimerkin 50 kaksi viimeistä tahtia voidaan myös tulkita), silloin kun se aletaan tulkita jotenkin "suoraan" tai "välittömästi", epäanalyyttisesti - niinhän myytti barthesilaisittain ajatellen luetaan - ja kun se muuttuu jotenkin "yhteiseksi omaisuudeksi", se samalla saa tietyn kiinteän ja ehdottoman kuvan ja "fiksautuu näin myyttiseksi riffiksi"! Käsittelen jazzin rakenteellisia myyttejä tarkemmin vielä tutkielman loppupuolella.

Gerhard Kubikin 'mentaalinen aksentin' käsite on kaikenkaikkiaan hyödyllinen tarkasteltaessa jazzin polyrytmiikkaa. Käsittääkseni tämän tekijän avulla improvisoivan muusikon on mahdollista tehdä liian ilmeinen vähemmän ilmeiseksi, kätkeä tietty rakenne niin että se näyttää toiselta; kuulija kuulee sen mikä oli "tarkoitettu" kuultavaksi:

Nuottiesimerkki 53a



Nuottiesimerkki 53b



Keksimässäni ensimmäisessä esimerkissä primäärisesti toistuva triolikuviot tuottaa sekundaarisen vaikutelman "ylös-alas-ylös-alas-ylös-alas...". Näin voidaan "eleellisesti" tuottaa 3:4 vertikaalinen rakenne - kuulijan aksentit nuottien yläpuolella ja tekijän 'mentaaliset aksentit' nuottien alapuolella. Toisessa esimerkissäni tilanne on samantapainen, nyt vain mennään "ylöspäin" periaatteena "kolmesta tulee kuusi". Tästä seuraava tärkeä ajatus on jazzin - ja yleensäkin musiikin - *soittimellisuus*: Niin jazzin kuin afrikkalaisenkin musiikin useat monimutkaiselta kuulostavat rytmikuviot syntyvät itse asiassa toiminnan, liikkeiden, eleiden, muusikon käsien liikkeiden kautta; Syke jaetaan alkuperäiseen ideaan verrattuna epäsymmetrisesti esim. eri käsille, jolloin syntyy uusi, alkuperäiseen verrattuna erilainen symmetrinen rakenne. Samaan tapaan esim. jazzrumpali voi jakaa sykkeen haluamallaan tavalla peräti neljälle eri raajalle. Tämä huomio ohjaa diskurssini soittimellisuuden tarkasteluun laajemmaltikin myöhemmin.

Seuraava esimerkki on "elävästä elämästä", Dexter Gordonin saksofoni-improvisaatiosta *Backstairs*²¹⁹, joka edellisen esimerkin tapaan noudattaa formaalilta muodoltaan 12 tahdin bluesia. Olen ottanut esimerkkiin mukaan koko kolmannen choruksen²²⁰:

Nuottiesimerkki 54



Esimerkissä huomio kiinnittyy polyrytmiikan näkökulmasta tarkasteltuna erityisesti choruksen neljään viimeiseen tahtiin, joissa parillinen symmetria ensin johdonmukaisesti rikotaan hetkellisen perussykkeen 3-jakoisuuden avulla, minkä jälkeen se jälleen palautetaan choruksen kahdessa viimeisessä tahdissa. Kolinskin käsitejärjestelmän mukaan tässä esiintyy hetkellinen (3/4-) kontrametrinen rakenne kahden tahdin mittaista symmetristä 'suurtahtia' vastaan; Rytmikuviot luo 3/4-metrin perustana olevan 4/4-metrin päälle, jolloin rytmistä struktuuria kokonaisuutena voidaan pitää polymetrisenä ts. bimetrisenä. Sama vastakkaisrytmi esiintyy Gordonin improvisaatiossa vielä 11. choruksen neljän viimeisen tahdin sisällä, tässä vain alkaen 4-tahdisen 'suurrytmin' ensimmäisen tahdin kolmoselta:

²¹⁹ Julkaistu äänilevyllä Columbia PG 34650.

²²⁰ Wild, David (1980): "Dexter Gordon Plays the Blues" - 'Backstairs', *Downbeat*, December 1980, s. 62 - 63.

Nuottiesimerkki 55



Viimeinen esimerkki tulee Stan Getzin saksofoni-improvisaation *Lover, come back to me!*²²¹ ensimmäisestä choruksesta B-osan neljä viimeistä tahtia. Formaaliselta muodoltaan improvisaatio noudattaa chorus-rakennetta AABA (=32 tahtia). Esimerkki on rakenteellisesti periaatteessa samanlainen kuin edellinen Gordon-esimerkkikin, mutta tässä vain myöhemmin 3-jakoiseksi osoittautuva rytmien aihe alkaa 4-tahtisen 'suurtahtadin' ensimmäisen tahtin "kakkoselta" vajaatahtialoituksen tapaan²²²:

Nuottiesimerkki 56



Edellä annetuissa esimerkeissä esitetyt jazzin polyrytmiikan ja -metriikan mahdollisuudet yhden tai kahden iskun, yhden, kahden, neljän tai kahdeksan tahtin sisällä ovat kaikkein yksinkertaisimpia ja myös kaikkein tavallisimmin käytettyjä jazzin polyrytmisiä 'annettuja rytmimalleja'. Luonnollisesti rytmisen inkongruenssin perustaa voidaan laajentaa näitäkin laajempiin yksikköihin. Tyypillinen esimerkki olisi, että parin edellisen nuottiesimerkin kolmijakoinen kuvio soitetaan huomattavan kauan, esim. kokonaisen 'choruksen' ajan. Lisäksi erimetriset kuviot voidaan aloittaa vertikaalisesti eriaikaisesti suhteessa 4/4-perusmetriin ja sen tahteihin. Tästä Schuller mainitsee jazzin polymetriseen organisaatioon nähden lähinnä kolme eri lähestymistapaa: 1) epäsäännöllisten (usein siis 3-jakoisten) metrien asettaminen säännöllisen 4/4-iskutuksen päälle; 2) säännöllisen säekuvion sijoittaminen pois iskulta alkavalta säännölliseltä jaksolta; ja 3) näiden kahden lähestymistavan yhdistelmä yhden kokonaisen säkeen sisällä.²²³ Schullerin mainitsema toinen lähestymistapa ei sisälly antamiini esimerkkeihin - muusikkoslangissa tätä on joskus nimetty "kompin (säestys) kääntämiseksi", joskus se voi tapahtua myös tahattomasti! Schullerin tässä yhteydessä esittämistä esimerkeistä käy ilmi, että jazzin polymetriset rakenteet voivat olla myös paljon hienojakoisempia kuin mitä olen omissa esimerkeissäni esittänyt²²⁴.

Mutta lisäksi polyrytmiikkaa saattaa esiintyä vaihtelevasti suhteessa jazzin rytmisen korkohierarkian *eri tasoihin*, jolloin rytmien moni-ilmeisyys voi edelleen korostua. Myös vaihtovuoroisesti esiintyviä inkongruentteja rytmejä voidaan pitää jazzin polyrytmiikan piiriin kuuluvina, esimerkiksi:



Ajatusta esimerkiksi septolin hahmottamisesta tapaan "ja-lo-vii-na-pu-te-li" tai kvintolia tapaan "se-ka-ta-va-ra" pidetään vitsinä; mutta se ei mielestäni ole sitä. Kysymys on todella perustavaa laatua olevasta musiikillisen rytmien hahmotustavasta, eräänlaisesta kielellisestä metodista, johon palataan myöhemmin. Tutkielmani loppupuolella pyrin osoittamaan, että itseasiassa kaikki jazzin rakenteet, myös polyrytmiset, perustuvat näihin kielellisiin rakenteisiin, tiettyihin 'syllabisiin hahmoihin', jotka nekin voidaan jäljittää jo jazzin afrikkalaisesta perinnöstä.

Tässä ja edellisessä aluvussa olen tarkastellut jazzin formaalisen säännönmukaisuuden rikkomista, ensin synkopoinnin näkökulmasta, jonka todettiin olevan jazzissa jatkuva ja toistuva ilmiö, sitten tässä aluvussa jazzin polyrytmiikan näkökulmasta.

²²¹ Julkaistu äänilevyllä Clef Records, MG7-137.

²²² Tirro (1974) s. 300.

²²³ Schuller (1976) s. 23.

²²⁴ Ks. Schuller (1976) s. 23.

Jälkimmäistä on pidettävä jazzissa edelliseen verrattuna poikkeuksellisempänä ilmiönä, jolloin sen *yllätyksellinen teho* on myös huomattavasti suurempi. Polyrytmiikan avulla tapahtuva rytmisen jännitteen ja intensiteetin kohottaminen on erittäin tehokas tapa tuottaa vaihtelua säännöllisyydessään sinänsä kiihottavaan 'beatiin', mikä kokonaisuutena lisää musiikin rytmistä mielenkiintoa. Viitataan edellä Meyerin esittämään jazzin "odotusjärjestelmään" ja kuulijan tekemiin jatkuviin "prognooseihin", jotka kohdistuvat jazzin säännölliseen formaaliin rakenteeseen ja tätä rakennetta järkyttäviin tekijöihin.

Tarkoitukseni on edellä ollut yhdistää käsitteelliseksi kokonaisuudeksi säännöllinen iskutus ja syke, jazzin rakenteelliset myytit (näistä on varsinaisesti puhe myöhemmin) ts. 'annettujen rytmimallien' käsite ('tahti', 'suurtahti', 'fraasi'), 'metronomi-tajunnan' käsite ja kulturalisaation merkitys tämän kokonaisuuden muotoutumisessa musiikilliseksi ilmiöksi.

Jo edellä jazzartikulaation tarkastelun yhteydessä ja sitten vielä aivan äsken viittasin musiikillisten rakenteiden eräässä mielessä *irrationaaliseen aspektiin* - täydennän nyt nämä ajatukset mielestäni ehjäksi kokonaisuudeksi: Mielessäni on koko ajan edellä esittämäni teoreettinen malli aukottomasta ketjusta musiikin rytmiiän ja sen muotokenteiden välillä. Kokemukseni mukaan - tiukoista periaatteista huolimatta - kaikenlaisessa musiikissa ilmenee kuitenkin aina tiettyjä epäsäännöllisyyksiä, jotka eivät ole millään lailla johdonmukaisia. Ymmärtääkseni musiikillinen mielenkiinto itse asiassa perustuu heiluriliikkeelle äärimmäisen johdonmukaisuuden ja toisaalta epäjohdonmukaisuuden, irrationaalisuuden välillä - voisi myös sanoa: syntagman ja paradigman välillä. Myöhemmin käsitteeseen tuleva musiikin meditatiivinen aspekti tarjoaa näkökulman jopa äärimmäiseen epäjärjestykseen, kaaokseen. Menemättä tässä kuitenkaan niin pitkälle ajattelen länsimaista klassista musiikkia rationaalisenä taidemuotona, jonka rytmiiän jakotapa on myös rationaalinen (sanotaan myös: divisiivinen). Irrationaalista aspektia tässä musiikissa edustaa henkisenä individualistisena piirteenä esiintyvä agogiikka, esityksen aikamitan pienet yksilölliset vaihtelut. Jazzissa metri ja sen laajennokset, harmoninen kaava jne. ovat tämän musiikintilain äärimmäisen rationaalinen peruseriaate; Sensijaan jo melodisen rytmien artikulaation tasolla (erit. 8-osien jakotapa) ilmenee se, mitä swing-artikulaation yhteydessä todettiin: syke jaetaan irrationaalisesti pitkä/lyhyt-kaavan mukaisesti, suunnilleen 3-muunteisesti²²⁵, kuten edellä todettiin (1:3). Lisäksi tämä "irrationaalilukujen algebra"²²⁶ ilmenee afrikkalaisessa musiikissa ja jazzissa yhtä iskua laajemmissa yksiköissä lukusuhteina 2:3; 3:2 tai 3:4; 4:3, kuten edellä todettiin, siis polyrytmiiikkana. Kyse on vain erittäin kontrolloidusta irrationaalisuudesta, vain ensiaskeleesta pois rationaaliluvuista kohti "kokonaismatematiikkaa".

Edellä esitetystä nousee mieleen äärimmäisen muodollinen ajatus jazzin 'transsendensista': Mikäli 'transsendenttinen' esim. musiikissa merkitsee 'yliaistillista', 'ylimaallista' tms. tai erityisesti matematiikassa jotakin "algebraalisen keinoin määrittelemätöntä", ja jos musiikki ja matematiikka (ja myös myytti) ovat jollakin tapaa kytköksissä toisiinsa (ajatus on Lévi-Straussin) ja lisäksi musiikin muodot ja sisältö ovat jotenkin yhtä, on jazz tässä mielessä vielä erityisen "tämänpuoleista" musiikkia, koska sen muodot ovat kuitenkin niin pitkälle algebraalisen keinoin määriteltävissä: Jazzin 'transsendenssi' on nimenomaan maailmasta riippuvaista, sen "transsi" - ainakin rytmiiän osalta - suorastaan perustuu "kakkosiin ja kolmosiin". Mutta "fraseeraus" (olen sumeilematta käyttänyt diskurssissani tätä termiä paremman puutteessa) kiistatta samalla viittaa *muodollisesti*

²²⁵ Ks. tarkemmin esim. Toiviainen, Petri (1992): "Jazzimprovisaatiota oppiva ja tuottava hermoverkko", teoksessa *Kognitiivinen musiikkitiede*, toimittaneet Jukka Louhivuori ja Anu Sormunen, Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitoksen julkaisusarja A: tutkielmia ja raportteja 8, Jyväskylä, s. 193; tai Dobbins, B. (1978): *The Contemporary Jazz Pianist: A comprehensive approach to keyboard improvisation*, vol. 1, Jamestown, GAMT Music Press, s. 67.

²²⁶ Matematiikan määritelmän mukaan 'irrationaalinen luku' on luku, joka ei ole kokonais- eikä murtoluku, mutta joka voidaan näillä esittää vaaditulla tarkkuudella.

myös jazzin tuonpuoleiseen "transsendenssiin", myytteihin jne. edellä kuvatussa määrittämättömässä mielessä. Sivuan tätä tematiikkaa vielä myöhemminkin diskurssissani.

Ranskalainen kielitieteilijä ja kulttuuriantropologi Claude Lévi-Strauss on tutkimussissaan kytkenyt toisiinsa yhdeksi temaattiseksi kokonaisuudeksi luonnollisen kielen, myytin, musiikin ja matematiikan, joista matematiikka ja kieli voidaan nykyään formalisoida kaikkein pisimmälle - näin minunkin on helppo tehdä jazzista kirjoittaessani. Tai matematiikka on ehkä tullut esikuvaksi pyrittäessä tutkimaan muodolliselta kannalta siihen kytkeytyviä kolmea muuta inhimillistä toimintaa. Itse en kuitenkaan näe tässä vaiheessa mahdollisena - enkä tarpeellisenakaan - esittää jazzin "kieltä enkä myyttiä" missään edellä käsiteltä tarkemmassa matemaattisessa formaatissa, ainoastaan eräitä periaatteita, jotka kyllä viittaavat siihen suuntaan. Matematiikan ja logiikan mallin mukainen muodollinen esittämistapa ei mielestäni ole mikään tieteellisyyden ehdoton edellytys - viittasin tähän seikkaan jo johdannossa.

Vielä ennen tämän luvun päättämistä kertauksena se, että jazzyhtyeen tuottama eri elementtien rytmien *kokonaisstrukturi*, myös kaikkine polyrytmisine ja -metrisine piirteineen, syntyy siis lopultakin useiden muusikkojen *yhteistyön* tuloksena. Kukin muusikko tuottaa oman rytmisen linjansa, joka joko kongruoi tai on birytmisessä tai -metrisessä suhteessa 4/4-perussykkeeseen (ja sen 'suuryrytmisiin' laajennoksiin) nähden tässä luvussa edellä esitettyjen periaatteiden mukaisesti; mm. pianon ja rumpujen mahdollisuudet ovat tässä suhteessa pelkkää birytmikkaa ja -metriikkaa laajemmat. Mutta kunkin muusikon tuottama oma linja - perussykkeeseen nähden kongruentti tai inkongruentti - voi olla inkongruentti monella lailla myös muiden muusikkojen tuottamia rytmilinjoja vastaan, mikä seikka luonnollisesti lisää kokonaisstruktuurin polyrytmistä ja -metristä moni-ilmeisyyttä. Kun esimerkiksi jazzkvartetti, neljä muusikkoa yhdessä musisoivat kollektiivisesti lähtökohtana edellä luonnostellut rajoittuneet keinovarot, mahdollisuudet kokonaisstruktuurin huomattavaan moni-ilmeisyyteen kasvavat kuitenkin lähes rajattomasti. Polyrytmikalla on siis kiistatta tietty yhteisöllinen, kollektiivinen ulottuvuutensa, joka vahvistaa jazzin toiminnan vuorovaikutuksellista aspektia; Tutkielmani alkupuolella mainitsin ajattelun käsitteen "jazzin kollektiivi-improvisaation perinteen perusidea", joka siis on todellinen idea.

Tähän saakka esitykseni on keskittynyt enimmäkseen vain jazzin perustavien elementtien fenomenologiseen kuvailuun, mistä aivan päällimmäisiksi ajatuksiksi jää kaksi seikkaa: 1. jazzin ja monenlaisen muunkin sen sukuisen viihdemusiikin tietty "primitiivinen" elementtijaottelu ja 2. tietty yhteisöllinen aspekti, joka yhdistää nämä elementit toisiinsa "jazzin systeemissä". Mitä voisi olla näiden ilmiöiden taustalla - mikä tekijä sitoo ne kiinni toisiinsa? Länsi-Afrikan Senegalissa toimivan suomalais-senegalilaisen kulttuurikeskuksen Centre ARC:in toiminnanjohtaja Outi Kasurinen-Badji selitti minulle laajasti afrikkalaista ajattelutapaa ja yhteiskuntarakennetta - noin 30 vuoden kokemuksellaan - vieraillessani keskuksessa syksyllä 1996.

Kasurisen mukaan afrikkalainen yhteiskunta on edelleen kaikesta demokratisoitumis- ja länsimaistumiskehityksestä huolimatta erittäin hierarkkinen ja tarkoin vanhojen perinnäistapojen mukaan järjestäytynyt. Jokainen yksilö toimittaa tarkoin - usein ylhäältäpäin annettua: isä, isovelji, suku, uskonto, työpaikan esimies tms. - *vain omaa tehtäväänsä* siitä enemmän poikkeamatta; oma-aloitteisuutta ei suosita. Pelätään, että poikkeaminen toisen tehtävälle aiheuttaa närkästystä, tai jos teen tällöin vielä jonkin virheen, saan "kovat haukut". Turvallista on pysytellä omalla kapealla uralla eikä poiketa siitä liiemmalta minnekään. Poikkeuksia tästä skeemasta Kasurinen-Badjin mukaan varmasti on, mutta joka tapauksessa tämä on hyvin yleinen ajattelutapa. Tämä on ulkopuolisen mutta Afrikkaan "sisään menneen" eurooppalaisen näkemys asiasta. Kenneth D. Kaunda on hiukan samoilla linjoilla luonnehtiessaan afrikkalaista yhteisöllistä luonnetta seuraavaan tapaan - itse afrikkalaisen yhteisön sisältäpäin:

Heimoyhteisö oli vastavuoroisuuden yhteiskunta. Se organisoitui tyydyttämään kaikkien sen jäsenten inhimillisiä perustarpeita, ja siten individualismia paheksuttiin.

Enimmät resurssit kuten maa ja karja olivat yhteisomistuksessa, ja johtajat ja kylien päämiehet hallitsivat niitä jokaisen parhaaksi. ...

Luultavasti sellaisessa yhteisössä sosiaalinen sopusointu oli elintärkeä välttämättömyys, missä lähes kaikki toiminta perustui olennaisesti yhteistyöhön. Siten päälliköillä ja heimonvanhimmilla oli tärkeä oikeudellinen ja sovitteluva tehtävänsä. He tuomitsivat riitapukarit, antoivat huomautuksen riidanhaluisille ja epäsosiaalisille ja ottivat kantaaakseen mitä tahansa välttämättömiä tehtäviä voidakseen vahvistaa sosiaalisen elämän rakenteita.

Haluaisin korostaa, että tällainen elämäntapa ei ollut esim. sellaisen eurooppalaisen idealisoidun sosiaalisen kokemuksen mukainen, missä ihmiset repäisevät itsensä mukavaan maalaisympäristöön välttääkseen teollisuusyhteiskunnan jännitteitä. Elämä pensaiden keskellä on kovaa ja vaarallista ja *suuri määrä sosiaalista yhtenäisyyttä on suorastaan välttämättömyys hengissä säilymisen kannalta*. Elämän perusyksikkö ei tällöin ole yksilö tai välitön perhe (kuten teollisissa yhteisöissä) vaan *yhteisö*. Tämä tarkoittaa sitä, että päämääristä täytyy olla perustavaa laatua oleva yksimielisyys, ja kaikkien täytyy toimia yhdessä.²²⁷

Nyt vedän tästä analogian musiikkiin ja teen rohkean yleistyksen: Edellä olemme todenneet, että kullakin jazzin elementillä on oma erityinen tehtävänsä kokonaisuudessa afrikkalaisten musiikillisten esikuvien mukaisesti. Afrikkalainen yhteiskunta edelleen ei suosi individualismia, sillä kollektiivinen "yhteen hiileen puhaltaminen" on aina ollut ainoa selviytymisen tae. Nyt voidaan ajatella, että tällainen sosiaaliseen elämään perustuva "kollektiivinen funktionaalisuus" tuottaa musiikilliseen vastineensa so. jazzin elementti-ajattelun, funktionaalisen rakenteen jne. "jokainen on omalla paikallaan ja pysyy siinä" -hengessä. Näin jokainen musiikin osa palvelee kokonaisuutta. Jokaisella osalla on tehtävänsä kokonaisuudessa kuten yksilöllä on tehtävänsä yhteisössään, tehtävä, josta ei hevillä poiketa. Pyrin siis perustelemaan jazzin elementtiajattelun pohjimmiltaan afrikkalaisen yhteisön sosiaalisella luonteella. Tällöin kyse olisi yhteisöllisten muotojen ja toimintatapojen heijastumisesta musiikkiin ja sen toimintatapoihin. Muodot siirtyivät Afrikasta uudelle mantereelle neekeriorjien mukana tarttuen myös syntyviin uusiin musiikkimuotoihin.

Se mitä jazz lopulta synnytti tämän kollektiivisen perusrakenteen sisään, toi siihen jotakin uutta, oli vapaus, valinta, yksilöllisyys, eksistentiaalisuus, persoonalliset äänenpainot, silti *rakenteen* säilyttäen - näistä myöhemmin lisää.

2.6 Teknosysteemi - elämä

2.6.1 Musiikki ja teknosysteemi

Tarkastelen tässä luvussa aluksi inhimillisen toiminnan teleologiaa ja dynamiikkaa yleisesti, samalla kun sovellan diskurssiini tiettyä fenomenologis-eksistentiaalistista käsitteistöä. Sittenmin lisään diskurssiin eräitä "elämänfilosofisia" katsomuksia, joilla näyttää olevan yhtymäkohtia fenomenologis-eksistentiaalistiseen ajatteluun. Vaikka marxilaisuuden poliittiset visiot ja sovellutukset ajautuivat umpikujaan, on myönnettävä että eräissä Marxin ajatuksissa on edelleen terävyyttä ja selitysvoimaa. Hänen taloudellisen determinismin ajatukseensa en tässä mitenkään puutu - sen sijaan minua kiinnostaa Marxin 'työn' antropologia.

Prof. Kari Kurkela erottaa inhimillisen toiminnan päämääristä ensiksikin *biologiset* päämäärät kuten elämän jatkumisen varmistaminen ja siihen liittyvä tyydytyksen ja turvan tavoittelu. Tiedot, taidot ja emotionaalinen ymmärrys sekä viime kädessä luova

²²⁷ Kaunda (1966) s. 24 - 25 (suom. mt.).

asenne palvelevat elämän jatkumista ja siihen liittyen mielihyvän saavuttamista. Biologisia päämääriä tukee *teknosysteemi*, (lyhyesti sanottuna tutkimus, teknologia, teollisuus ja talous) jonka on määrä olla *väline* elämisen mahdollistamiseksi.²²⁸

Mutta Kurkelan mukaan biologisten päämäärien tavoittelun lisäksi (kursivointi minun)

ihminen voi manifestoida elämänsä myös muuten. Kutsun tällaisia tavoitteita metafysisiksi päämääriksi. Nämä elämänilmentymät täyttävät olemisen ei-välineellisillä sisällöillä. Ne antavat elämälle henkistä merkitystä. ... Metafyysinen päämäärä on syy tehdä jotain sen itsensä vuoksi. Metafyysisen päämäärän mielekkyyteen uskotaan. ... Elämä on itseisarvo; muut itseisarvot samaistuvat elämän kanssa: ne ovat elämäntapoja. Välinarvoiseen liittyy mielihyvän tunne, koska sillä varmistetaan olemisen jatkuvuus; itseisarvoiseen liittyy mielihyvän tunne, koska se on olemisen sisältö. Meillä on tässä edellytys ja tarkoitus. Ne täydentävät toisiaan niin, että jos toista ei ole, toinenkin käy tarpeettomaksi.²²⁹

Avaukseksi tähän sopii hyvin saksofonisti Jukka Perkon ajatus musiikista ammattina:

En muista koskaan ajatelleeni konkreettisesti, että tämä (jazz) tulee olemaan minun ammattini. Musiikki on ollut vain jonkinlainen haave. En ole määrätietoisesti tehnyt töitä siksi, että tästä tulee minun ammattini, vaan siksi, että se on minusta kivaa, ja olen rakastanut musiikkia.²³⁰

'Vieraantuminen' on yksi avaintermi, johon tulen viittaamaan. Sen vuoksi on tarpeen aluksi hiukan valottaa, mitä tällä termillä yleensä tarkoitetaan. Ensiksikin on syytä ajatella, että kun yksilö on "vieraantunut", se merkitsee, että hänet on tehty vieraaksi jollekin. Tällöin käsite viittaa - ainakin epäsuorasti - johonkin tilaan tai prosessiin, jota voidaan pitää *normaalina*, joko *ihannetilana*, jonka saavuttaminen on toivottavaa, tai vain *tilastollisesti tavallisena*, jolloin vieraantunut yksilö vain tästä tavallisuudesta poikkeava.²³¹

Joachim Israelin mukaan "vieraantumisen" ongelmaa voidaan tarkastella kahdesta eri lähtökohdasta tai kahdella eri tasolla, nimittäin *psykologisena ongelmana* tai *sosiologisena kysymyksenä*. Vieraantuminen on määritelty yksilön kokemien psykologisten tilojen avulla, kuten "vallanpuute", "tarkoituksettomuus", "normittomuus", "eristäytyneisyys" tai "itsevieraantuminen", kiinnittämättä huomiota taustalla vaikuttaviin sosiologisiin prosesseihin. Karl Marx toi ensimmäisenä termin sosiologisen teorian alueelle; Keskeinen aihe on ihminen ja hänen mahdollisuutensa hallita häntä ympäröivää yhteiskuntaa ja luontoa sen sijaan että hän olisi hallitsemattomien ulkopuolisten voimien uhri. Edelleen keskeistä Marxin kirjoituksissa on hänen kiinnostuksensa ihmisen kohtaloon, ihmisen vapautuminen, itsensä toteuttaminen. Epäilemättä nämä kaksi asennetta voidaan kuitenkin yhdistää siten, että sosiologisella tasolla kuvataan ja analysoidaan niitä taloudellis-sosiologisia prosesseja, jotka vaikuttavat rooleihimme ja elämyksiimme toisista yksilöistä ja yhteiskunnasta. Tällainen *psykologis-sosiologinen* lähestymistapa voidaan vaikeuksitta yhdistää nuoreen Marxiin ja erityisesti hänen ns. "taloudellis-filosofisiin käsikirjoituksiinsa". Myös eksistentiaalinen filosofia on kiinnittänyt huomiota vieraantumiseen "ontologisesti eettisenä" ongelmana pohtien mm. ihmisen juurettomuutta nyky-yhteiskunnassa. Tällöin on ajateltu, että vieraantuminen on yksi inhimillisen olemassaolon perusosa, jota on kaikkialla, kaikkina aikoina riippumatta viitekehyksenä olevista sosiaalisista oloista.²³²

Tapio Ahokallio ja Matti Tiilikainen tulkitsevat eksistentiaalistisen filosofian 'vieraan-

Kurkela, Kari (1995a): "Tulos musiikkioppilaitoksessa", *Sibelius-Akatemian lehti* 1/1995 (Tiedeliite 1/1995), Helsinki, s. 26 - 28.

²²⁹ Kurkela (1995a) s. 28 - 29.

²³⁰ Allinniemi, Aslak (1993): "Birdistä Perkoksi", *Muusikko* 1/1993.

²³¹ Israel, Joachim (1974): *Vieraantuminen: Marxista nykysosiologiaan*, Tammi, Helsinki, s. 22.

²³² Israel (1974) s. 11, 15, 16 - 17 ja 21 - 22.

tumis'-käsitystä erityisesti Martin Heideggerin pohjalta seuraavasti:

Ihminen on siis eksistentialismissakin kahden maailman kansalainen. Hän on toisaalta kuin mikä tahansa osa olevaista mutta toisaalta myös olento, joka kykenee kyselemään oman olemassaolonsa mieltä ja tarkoitusta. Ihminen voi olla olemassa aidosti ja epäaidosti. Epäaito eli vieraantunut oleminen on olemista muun olevaisen tavalla, silloin ihminen ei kysele olemisen merkitystä tai mieltä. Epäaito ihminen vain on: syö, ulostaa ja jatkaa sukua. Ihminen on silloin olemassa esineiden tapaan. Hän on luopunut omimmasta itsestään eli vieraantunut eksistenssistään. Heideggerin mukaan ihminen voi valita aidon ja epäaidon olemisen välillä. Aito oleminen on olemassaolon eli eksistenssin mielen ja tarkoituksen pohdintaa. Heidegger ei anna mitään laadullisia määreitä aidolle olemiselle, mutta oleellisena osana siihen kuuluu juuri elämän tarkoituksen kysely. Mihin tuloksiin ihminen pohdinnoissaan päätyy, riippuu kustakin yksilöstä itsestään.²³³

Israel tulkitsee mielestään normatiivis-eettisiäkin painotuksia sisältäviä käsityksiä 'työn' ja 'toiminnan' käsitteistä Marxin ajattelussa seuraavasti: Työn avulla ihminen "objektivoi" itsensä, muuttaa luovan toiminnan avulla ajatuksensa ja ominaisuutensa objekteiksi, jotka kuvastavat ihmisen taipumuksia ja ominaisuuksia. Työn kautta ihminen sitä paitsi kokee itsensä aktiivisesti tietoiseksi olennoksi, passiivin objektin vastakohtana olevaksi aktiiviksi subjektiksi. Ihmisen työn objektit kuvastavat hänen luontoaan - hän voi arvioida itseään toimintansa avulla. Itsearviointi puolestaan tekee ihmisestä myös itsensä objektin, kohteen omille havainnoilleen. Näin toimivan subjektin ja itseään arvioivan objektin välillä on molemminpuolinen vuorovaikutus. Toiminnat ja tuotetut objektit ovat itsearvioinnin perustana, ja arviointi taas vaikuttaa toimintaan. Tällainen prosessi on kuitenkin mahdollinen vain ihmisen tehdessä työtä vapaasti ja pakottomasti.²³⁴

Työllä on siis Marxin filosofisessa antropologiassa hyvin keskeinen osa. Työn avulla hän luodessaan objektien maailman toteuttaa luontoaan, ominaisuuksiaan, ihmislajin olemusta. Työllään ja toiminnallaan ihminen luo tavallaan maailmansa ja siten myös oman elämänsä. Luovassa toiminnassa hän toteuttaa itseään, lajinsa mahdollisuuksia - "lajinelämänsä" ("Gattungswesen") ja samalla ilmentää perusluontoaan. Olennaista on myös nähdä ihminen ensi sijassa yhteistoimintaa harjoittavana olentona. "Normaalin" objektivoimis-prosessin vallitessa työ on luovaa, eli se ei ole ihmisen hengissäpysymisen väline, se ei ole pelkästään (!) välineellistä työtä. Israel tulkitsee Marxin normatiivis-eettistä näkemystä siten, että ihmisen "ihannetyö on ... aktiivi, tietoisesti tahtova, itseätoteuttava, yhteiskunnallinen tuotantoprosessi, jossa toiminta sinänsä on päämäärä". Kaikki muut työn muodot ovat vieraantunutta toimintaa, jota Marx kuvaa näin: "Samalla tavalla kun vieraantunut työ alentaa omaehtoisen toiminnan, vapaan toiminnan tavalliseksi välineeksi, se tekee ihmisen lajinelämän hänen fyysisen olemassaolonsa välineeksi". Vieraantuneesta työstä kirjoittaessaan Marxilla on ollut mielessään tietty teoria ihmisluonnosta, ihmiskuva, ja teoriaan liittyvä työn ideaali.²³⁵

Nyt meillä on perusteita puhua vieraantumisenesta. Marxin työn ihanteessa on jotakin samaa kuin Kurkelan edellä esittämässä ajatuksissa elämän metafyyysisistä päämääristä. Molemmissa korostuu ajatus ihmisen henkisyydestä, hänen erottumisestaan luonnosta ja sen sanelemista biologisista välttämättömyyksistä; ja molemmissa ajatuksissa on ainakin piilevänä normatiivista ainesta siitä, mihin pitäisi pyrkiä. Eksistentialistisen näkökulman yhdistäminen edellisiin ajatuksiin ei mielestäni ole vaikea tehtävä: tiedostaminen tai itsearviointi ovat kaikille yhteisiä metodeja, joilla 'vieraantumisen' ongelmaan voidaan päästä käsiksi.

"Kovat" sosiologiset metodit ehkä karttavat tai vastustavat tällaisia luonnehdintoja, mutta "työn fenomenologia" analyysin pohjaksi tässä on kuitenkin ainesta riittämiin:

²³³ Ahokallio, Tapio ja Tiilikainen Matti (1995): *Filosofia prima; Lyhyt johdatus filosofiaan*, Karisto, s. 143 - 144.

²³⁴ Israel (1974) s. 51 - 52 (Israel perustaa käsityksensä seuraavaan lähteeseen: *Marx - Engels Gesamtausgabe* (Mega) I,5, s. 17 - 18, Frankfurt 1927 - Berlin 1932).

²³⁵ Israel (1974) s. 50 ja 52 - 53 (Mega I,3, s. 156 ja s. 88 -89).

Kuvaus vastaa varsin hyvin sitä, mitä *uskomme* työn (välttämättömyyden) ja vapauden suhteesta.

Musiikki teknosysteemin osana liittyy väistämättä välinearvoihin. Kurkelan mukaan kyse on tällöin musiikin *hyödyllisyydestä*. Musiikin olemassaolo on perusteltua vain, jos sille on olemassa jokin uskottava rooli teknosysteemissä tai se muutoin heijastelee teknosysteemin arvomaailmaa; Esimerkkejä poliittis-ideologisesta tai kaupallisesta integroinnista teknosysteemiin on olemassa runsaasti eri kulttuureissa eri aikoina. Kaupallisuus pyrkii tarvittaessa verhoamaan itsensä ns. korkeakulttuuriksi. Teknosysteemisistä intressit välineellistävät musiikin tuotteiksi, joita myydään oheistarpeistoinen ja palveluineen. Myös "turhia" tarpeita²³⁶ saatetaan keksiä (musiikkiteknologian (ATK-, MIDI-laitteistot ym.) ekspansiivinen markkinointi 1980-luvun lopulta lähtien on hyvä esimerkki tästä logiikasta). Mikäli näin tapahtuu, musiikki elämän ilmentäjänä ja metafyyssisenä päämääränä vieraantuu varsinaisesta tarkoituksestaan ja alistuu teknosysteemisten intressien välikappaleeksi. Musiikki voi Kurkelan mukaan myös omaehtoisesti luopua metafyyssisestä ulottuvuudestaan ja määritellä itsensä vain teknosysteemin välineenä - tässä Kurkela luultavasti viittaa musiikkikasvatusjärjestelmän mahdollisiin heikkouksiin.²³⁷

Lopuksi Kurkela on kuitenkin sovinnollinen:

Musiikki ja teknosysteemi voivat elää myös symbioottisessa liitossa. Taiteilijat ja taiteen ystävät voivat hyötyä teknosysteemistä ja teknosysteemi taiteilijoista ja taiteen ystäväistä - silloin kuin on kyse aidosta symbioottisesta suhteesta, josta molemmat saavat jotakin muuttamatta toistensa olemisen perusrakenteita. Musiikki voi siis ilmetä joko metafyyssisessä, itseisarvoisessa roolissaan - vapauten ja symboliseen toimintaan liittyvänä - tai sitten teknosysteemisessä, välineellisessä roolissa. Uskon, että on mahdollista säilyttää tasapaino, jossa toteutuvat symbioottisen suhteen positiiviset vaikutukset. Tämä edellyttää sitä että teknosysteemi pitäytyy palvelurooliinsa ja musiikki ei luovu metafyyssisestä ulottuvuudestaan.²³⁸

Hyödyllisyyteen sisältyy kuitenkin sen potentiaalinen välineellisyys. Ja välineelliseen puolestaan sisältyy aina mahdollisuus esineellistämisestä, vieraantumisen alkuperäisistä tarkoituksistaan. Sekä Karl Marx että eksistenssifilosofia ovat kiinnittäneet huomiota tähän ongelmaan: Ihmisen *esineellistyminen* (vieraantuminen) on sitä, että ihminen alkaa käsittää itsensä ja toiset ihmiset esineiksi, erikoislaatuiseksi koneiksi, ihmismieli tietokoneeksi jne. Lopulta koko yhteiskunta voidaan ajatella eräänlaisen konemallin mukaiseksi, jolloin siinä katoaa kaikki inhimillisyys. Marx painotti tehdasteollisuuden vaikutusta negatiiviseen esineellistymiseen vastakohtana positiiviselle objektivoitumiselle, joka merkitsi samaistumista luovan työn tuloksiin - tästä myöhemmin lisää. Eksistenssifilosofia puolestaan näkee vieraantumisen ihmiselle lajityypillisenä esineellistymistäipumuksen eräänä vaikutuksena.²³⁹

Seuraavassa Charles Taylorin 1990-lukulainen kannanotto tähän problematiikkaan:

Tavoitteena on siis vaihtoehtoinen näkökulma tekniikkaan. Sen sijaan, että näkisimme tekniikan vain jatkuvasti tehostuvaan hallintaan pyrkimisen kontekstissa, valtaamassa luonnolta yhä uusia alueita, kenties voimantunnon tai vapaudenkaipuun palveluksessa, meidän tulee ymmärtää myös tekniikan eettinen konteksti, teknisen edistyksen pohjautuminen hyvän toiminnan ihanteeseen, joka samalla kuuluu niihin kulttuurimme

²³⁶ Charles Taylor siteeraa Albert Borgmania, joka "puhuu "laiteparadigmasta", jota seuratesaan ihmiset luopuvat "monimuotoisesta vuorovaikutuksesta" ympäristönsä kanssa ja sen sijaan haluavat ja saavat tuotteita, jotka kukin on suunniteltu tuottamaan jokin rajoitettu hyöty" (Taylor, Charles (1994): *Autenttisuuden etiikka*, suomentanut Timo Soukola, esipuhe Juha Sihvola, Gaudeamus, Helsinki, s. 38).

²³⁷ Kurkela (1995a) s. 31 - 32.

²³⁸ Kurkela (1995a) s. 32.

²³⁹ Krohn, Sven (1981): *Ihminen, luonto ja logos*, Gummerus, Jyväskylä, s. 264 - 265.

eettiin lähtökohtiin, joiden ansiosta välineellinen järki on saavuttanut valta-asemansa. Hyvyyden tavoite tulee kuitenkin vuorostaan yhdistää oikeaan tulkintaan ihmisen toiminnasta, ei puhtaasti järjen kehottomaan, esineellistetyssä koneessa elävään haamuun. Meidän täytyy suhteuttaa tekniikka myös puhtaasti rationaalisuuden ihanteeseen, mutta silloin käsittelemme oletusta puhtaasta järjestä nimenomaan ihanteena emmekä virheellisenä kuvana ihmisen perusolemuksesta. Tekniikka toteuttamassa hyvyyden etiikkaa ihmisten arkipäivässä; tekninen, kalkyloiva ajattelu harvinaisena, kunnioitettavana saavutuksena, johon elämässään yleensä varsin toisenlaista järjenkäyttöä harjoittava ihminen ajoittain yltyä - välineellisen järjen soveltaminen tällaisten lähtökohtien pohjalta nykyisestä täysin poikkeavaa suhtautumista tekniikkaan.²⁴⁰

Esimerkkejä esineellistamisestä on helppo keksiä: Länsimainen viihdemusiikkiteollisuus tuottaa artisteja, tuotteita, joita kaikkine massakulutukseen soveltuvine oheisartikkeleineen myydään voimallisesti markkinoiden ihmisille taloudellisen voiton toivossa. Tässä suhteessa tanssi- ja viihdemusiikki ovat tyypillisintä mekanisoidun ja teollisen musiikin tuotekehittelyn sarkaa. Musiikkia ei nähdä hengen tuotteena, vaan tarkoitus on luoda kulutustavara, jonka on vaihduttava yhtä nopeasti kuin "kaupan hyllyllä". Lopputulosta arvioidaan yleensä muilla kuin taiteellisilla perusteilla. Tässä suhteessa esim. *musiikkivideot* ovat mekanisoidun ja teollisen musiikin tuotekehittelyn viimeisin askel. Musiikki tuotetaan päällekkäisäänitystekniikalla tai viime vuosista lähtien jopa pelkillä syntetisaattoreilla. Olennaista prosessissa on sen persoonaton tuotantotapa, jossa musiikin elementtijaottelu on viety huippuunsa. Toisaalta päällekkäisäänitystekniikka heijastaa tuotantotapaan liittyvää rationalisointia, jolla myös on ei-taiteelliset perusteensa.²⁴¹

Kimmo Salminen jatkaa ns. kevyen musiikin tuotantotavasta seuraavasti :

Jos tekniikan kehitystä uhkuvien studioiden päällekkäisäänitystekniikka on alentanut äänitteiden tuotantokustannuksia, on tämä hinta maksettu vastaavasti "liukuhinasvenginä" ja nk. persoonattoman iskelmän yleistymisenä: voimme kuulla "kevyesti keskellä päivää" sellaisia äänitteitä, joita ei ole välttämättä ollut olemassa yhteensoivana kokonaisuutena kuin nauhalla. Entisaikojen yhteissoiton oma ainutkertaisuus ja inhimillinen väreily on poistunut teollisen musiikin tuotteista.²⁴²

Päällekkäisäänitystekniikka, jossa varsinkaan "pohjia" soittavat muusikot, basistit, rumpalit ja kitaristit eivät koskaan kuule lopullista soivaa lopputulosta paitsi sattumalta esim. kesämökin radiosta, on tässä diskurssissa nähtävä erinomaisen hyvänä esimerkkinä vieraantuneesta musiikin tuotantotavasta. Lisäksi usein esimerkiksi iskelmämusiikin tyyllilliset seikat sanelevat sen, että tällaisiin työn tuotteisiin on erittäin vaikeaa samaistua - 'samaistumisen' teema tulee diskurssissani käsittelyyn vielä uudelleen.

Sen sijaan luovalle yksilölle esimerkiksi jazzmusiikki voi muodostua sellaiseksi "toiseksi" todellisuudeksi, jossa kaikki on mahdollista - vapaus toteuttaa omia unelmia jne. Luovalle jazzmuusikolle "vapaus" monessa tapauksessa vain on ensi sijaisesti "korvien välissä" ikäänkuin mentaalisenä mielenlaatuna: Vapauteen liittyy usein oma epäsovinnainen elämäntyyli, sitoutumattomuus instituutioihin, matkustaminen, kontaktit ulkomaisiin muusikoihin jne. Luovan joutilaisuuden käsite on tässä yhteydessä oikeaan osunut: varjellaan mieltä "tosi toimintaa" varten!

Karl Marx kirjoitti työn ja vapauden problematiikasta seuraavasti omasta yhteiskunnallisesta näkökulmastaan katsoen. Tässä katkelma kuuluisasta sitaatista:

Vapauden valtakunta alkaa tosiasiaassa vasta siitä, missä lakkaa sellainen työ, joka on puutteen ja ulkoisen tarkoituksenmukaisuuden määräämä; ... Silti tämä säilyy aina välttämättömyyden valtakuntana. Sen tuolla puolen alkaa inhimillisten voimien

²⁴⁰ Taylor (1994) s. 133 - 134.

²⁴¹ Salminen, Kimmo (1983): *Taustaa, aineistoa ja ongelmanasettelua, Suomen Muusikkojen Liitto ry:n asettaman nk. kevyen musiikin koulutusta pohtineen työryhmän mietintö*, Kirjapaino Aa Oy, Helsinki, s. 16.

²⁴² Salminen (1983) s. 5.

kehitys, joka on oma tarkoituksensa, vapauden tosi valtakunta, joka voi kuitenkin puhjeta kukoistukseensa vain tuon välttämättömyyden valtakunnan ollessa sen perustana. ...²⁴³

Jazzmuusikoilla missä tahansa maailmassa elämäntavan, "kutsumuksen", jos niin halutaan sanoa ja 'välttämättömyyden' yhteensovittaminen edellyttää useimmissa tapauksissa kompromisseja: lyhyesti sanottuna, jazzmuusikon on tehtävä työtä, hankittava välttämätön elantonsa. Konserttimusiikin alueella esiintyvä taiteilija voi, ainakin periaatteessa, valita täysin itse ohjelmistonsa, jota esittää - sinfoniaorkesterimuusikot esimerkiksi eivät kuitenkaan voi tehdä näin. Sen sijaan valtaosa viihde-, rock- ja jazzmuusikoista joutuu tekemään monenlaista studio-, opetus- ym. työtä turvatakseen toimeentulonsa. Joskus voi olla vaikeata löytää se oikea soittamisen ilo, jos esitettävä musiikki ei edustakaan sitä musiikin lajia tai tyyliä, jonka parissa parhaiten viihtyy. Tänä päivänä koulutuksella pyritään vastaamaan tähän haasteeseen, joka sisältyy näiden tekijöiden väliseen ristipaineeseen - ehkä tässä osittain onnistutaankin. Joka tapauksessa ammatti edellyttää tavatonta joustavuutta ja mukautumiskykyä erilaisiin tilanteisiin, joissa on kysymys jokapäiväisen toimeentulon hankkimisesta. Meillä Suomessa vain muutamat - ehkä muutamat kymmenet - jazzmuusikot voivat omistautua vain ja yksinomaan jazzmusiikille metafysisenä päämääränä, jonka vapaus perustuu nimenomaan siihen, että se on ei-välttämätön.

Voidaan ajatella, että taiteellinen vapaus on jotakin sellaista, että ihminen voi vilpittömästi samastua työnsä tuloksiin - tai että hän ainakin eksistentialismin hengessä tiedostaa ongelman vapauden ja välttämättömyyden suhteessa, pohtii tekemisiään, niiden perusteita; olemassaoloaan ja sen tarkoitusta. Yksilön ja teknosysteemin, yksilön ja yhteisön välinen suhde jää joka tapauksessa aina problemaattiseksi, koska on olemassa "rakenteita joille me emme voi mitään" - niin yhteiskunnallisia kuin esim. musiikillisiäkin. Charles Taylorin sanoin: "Olemme vapaita, kun kykenemme muokkaamaan uusiksi olemassaolomme ehdot, kun kykenemme hallitsemaan niitä tekijöitä, jotka hallitsevat meitä"²⁴⁴. Charles Taylorin ajatuksista myöhemmin lisää.

2.6.2 Elämä 'ilmauksena'

Kurkelan mukaan inhimillisen toiminnan metafysisiä päämääriä ohjaavat tietyt symboliset arvot. Esimerkiksi hän ottaa urheilun (nopeuden, kestävyuden ja voiman kehittämisen) ja pelaamisen (voittaminen ja häviäminen), jotka *symboloivat* biologista selviytymistä, mutta ne eivät ensisijaisesti ole sitä. Urheileminen on *elämäntapa* sinänsä.²⁴⁵

Kurkelan mukaan humanistinen tiede pyrkii ymmärtämään todellisuutta ja erityisesti ihmistä kulttuuriolentona. Näiden tieteiden - taiteen tutkimuksesta historiaan, kielentutkimuksesta filosofiaan - perusajatus on, että on sinänsä tärkeää ymmärtää todellisuutta ja ihmistä sen osana. Pyrkimys ymmärtää on silloin elämisen tapa.²⁴⁶ Kurkela jatkaa:

Luonnontieteellis-teknosysteemisen tiedonhankinnan tavoin myös humanistinen maailman ymmärtäminen on pyrkimystä todellisuuden hallintaan. Mutta tässä on tietty ero: humanistinen tiede (ja luonnontiedekin tietyiltä osin) ei pyri ensisijaisesti olemassaoloa varmistavaan manipulointiin vaan oivallukseen sinänsä; painopiste on siirtynyt kuvaamisesta ja säätelyvalmiuden tavoittelusta olemisen ymmärtämiseen ja tiedon

²⁴³ Juntunen, Matti ja Mehtonen, Lauri (1977): *Ihmistieteiden filosofiset perusteet*, Gummerus, Jyväskylä, s. 54 (alkuperäinen lähde: Marx, Karl (1973): *Das Kapital, Kritik der politischen ökonomie*, Dritter Band, MEW 25, Berlin, s. 828).

²⁴⁴ Taylor (1994) s. 128.

²⁴⁵ Kurkela (1995a) s. 29.

²⁴⁶ Kurkela (1995a) s. 29.

arvostamiseen päämääränä eikä välineenä.²⁴⁷

Kurkela näkee humanistis-metafyysinen tieteen lähtökohdan seuraavasti:

Ihmisellä on *mahdollisuus* oppia ymmärtämään, *koska hän elää*. Teknosysteeminen luonnontiede biologisen tavoitteellisuuden johdannaisena sen sijaan ilmentää ajatusta, että on *välttämätöntä* pyrkiä ymmärtämään asioita, *jotta voisi elää*. Humanistis-metafyysinen lähestymistapa on ihmisen vastaus mahdollisuuteen, luonnontieteellis-teknosysteeminen lähestymistapa on suhtautumista välttämättömyyteen.²⁴⁸

Kurkelan näkökulma tässä - paitsi että se voidaan ymmärtää Marxin ajatusten pohjalta - on lähellä fenomenologis-eksistentiaalista ajatustapaa, missä ihmisen olemassaolo on kaiken primäärinen lähtökohta, ja toisaalta elämismaailma nähdään "mahdollisuuksien pelitilana". Tor Ragnar Gerholm ja Sigvard Magnusson toteavat - siteeraten Jean-Paul Sartrea - yksilön olemassaolon "syvästä probleemasta" seuraavaa:

Vaikka olemassaolo, eksistenssi, sinänsä on tarkoitukseton, voidaan elämä tehdä eräällä tavalla arvokkaaksi, jos varauksettomasti ja intensiivisesti käytetään hyväksi sen tarjoamat valinnan mahdollisuudet, jos ihminen toteuttaa kaikki mahdollisuutensa kavahtamatta vaaroja ja kärsimyksiä, joita se saattaa aiheuttaa. Silloin hän oivaltaa, miten mitättömiä ovat elämän tavalliset surut ja huolet verrattuna "siihen mahtavaan murhenäytelmään, joka elämä kokonaisuutena on".²⁴⁹

Keskeinen ajatus, joka tässä vaiheessa on syytä poimia, on ihmisen *ajallisuus*, hänen olemassaoloonsa, elämäänsä, eksistenssiinsä kiinteimmin liittyvänä attribuuttina. Tämä sinänsä pessimistinen ajatus toistuu esityksessä useita kertoja eri yhteyksissä. On sanottu, että länsimainen eksistentiaalisuus - molempien vuosisatamme maailmansotien esille nostama filosofinen suuntaus - itse asiassa "heijastelee kristinuskosta²⁵⁰ vieraantuneen ihmisen kokemusta elämän mielettömyydestä ja tarkoituksettomuudesta", ja samalla "on vastareaktio tieteen ulkokohtaisuudelle ja objektiivisuudelle korostaessaan yksilön vapautta ja kaiken subjektiivisuutta"²⁵¹. On syytä panna merkille, että myös jazzmusiikin monet suuret murrokset ovat sijoittuneet juuri ahdistavien sotien tms. yhteiskunnallisten mullistusten jälkeisiin tilanteisiin: 1920-luvun "jazzkausi" ensimmäisen maailmansodan jälkeen, 1940-luvun modernin jazzin läpimurto toisen maailmansodan jälkeen ja 1960-luvun "free jazzin" synty Korean ja Vietnamin sodan sekä USA:n mustien kansalaisoikeusliikkeen varjossa.

Esitän vielä muutamia Heideggerin perusväitteitä tämän alaluvun keskeisten ajatusten pohjaksi. Me elämme monenlaisissa 'situaatioissa', ajan, paikan ja sosiaalisen ympäristön muodostamissa sidonnaisuuksissa - ehkä teknosysteeminkin puristuksessa. Heideggerin mukaan meidät on "heitetty maailmaan": Näennäisesti, ulkonaisesti olemme sidotut kulloiseenkin tilanteeseen, johon olemme sattumalta syntyneet, ilman että olisimme valinneet aikaa tai paikkaa eli situaatiota, jossa nyt elämme. Tämä muukalaisuus maailmassa aiheuttaa meissä ahdistusta ja pelkoa, sivullisuuden ja vierauden

²⁴⁷ Kurkela (1995a) s. 29.

²⁴⁸ Kurkela (1995a) s. 30.

²⁴⁹ Gerholm, Tor Ragnar ja Magnusson, Sigvard (1972): *Ajatus, aate ja yhteiskunta*, WSOY, Porvoo, s. 640 - 641.

²⁵⁰ Martin Heidegger itse on lausunut: "Filosofia ei kykene aikaansaamaan minkäänlaisia välittömiä muutoksia nykyisessä maailmantilanteessa. Tämä ei ole totta vain filosofian vaan kaiken pelkästään inhimillisen ajattelun ja yrityksen suhteen. Vain jumala voi pelastaa meidät. Ainoa meidän käytettävissämme oleva mahdollisuus on se, että ajattelemalla ja runoilemalla me valmistaudumme jumalan ilmestymiseen, tai jumalan poissaoloon rappiossamme; niin kauan kuin vallitsee näkemys jumalan poissaolosta kuljemme kohti lopullista tuhoamme." (Ahokallio ja Tiilikainen (1995) s. 145.

²⁵¹ Ks. esim. Ahokallio ja Tiilikainen (1995) s. 127 - 128.

tunnetta, joka tiivistyy erityisesti kuoleman ajatuksen edessä. Toisaalta tämän ehdottomuuden tajuaminen merkitsee situaatiosta vapautumista, kun siis ymmärrämme joskus kuolevamme. Tällöin myös maailma sidonnaisuuksineen lakkaa olemasta meitä kahlitseva tekijä. Oma olemistamme voimme selittää vain itsellemme - tässä suhteessa olemme totaalisesti yksin. Olemme kuitenkin vapaita selittämään sen "meille parhain päin": voimme valita haluamamme tarkoituksen ja mielen elämällemme.²⁵²

Tässä vaiheessa on tarpeen kiinnittää huomiota 'elämyksen' ja 'elämänilmauksen' käsitteisiin, koska niitä käytetään tulevassa diskursussissa. Jouko Salonen korostaa elämys-käsitteen yhteyttä sekä 1800-luvun saksalaisen filosofian kieleen että sen tiettyä 'elämänfilosofista' taustaa. Se juontaa juurensa Fichteen, joka tarkoitti 'elämyksellä' "subjektin reflektioimatonta täytyneisyyttä annetusta tilasta". Tältä pohjalta "elämänfilosofit" sittemmin mielsivät sen 'immanenssin ykseytenä'. Tähän traditioon myös Husserlin käsitys 'elämyksestä' sittemmin sitoutui. Huolimatta fenomenologisesta sovellutuksistaan käsitteen käyttöön Husserlilla on kuitenkin koko ajan mukana myös 'luonnollinen' elämyskäsite, jolle hän antaa sellaisia määreitä kuin "originaalinen", "alkuperäinen" ja "ensiksituleva"; tältä pohjalta Husserlin "luonnollinen" elämys-käsite voidaankin nähdä tietoisuuden identiteetin ja merkityksiä dokumentoivan subjektin tilan homogeenisuutta perustavana tekijänä. Husserlin mukaan "jokainen elämys ylipäättään on nykyisyydessä--läsnä-oleva elämys. Sen olemukseen kuuluu siihen itseensä kohdistama refleksioin mahdollisuus, refleksioin jossa se välttämättä näyttäytyy selvänä ja läsnäolevana".²⁵³

Wilhelm Diltheyn elämys-käsitteen sisältö on samantapainen kuin Husserlillakin. Matti Juntunen pitää Diltheyn ajatuksia merkittävänä siinä mielessä, että hän ensimmäisenä kiinnitti huomiota "käytännölliseen jokapäiväiseen elämään, sen rakenteisiin ja näihin liittyviin tapoihin käytännöllisesti, esiteoreettisesti jäsentää todellisuutta". Hänen teorioissaan käsitellään samoja teemoja, joita esimerkiksi Husserl ("elämismaailma"), Heidegger (hermeneutiikka) ja Wittgenstein ("elämänmuoto") teorioissaan käsittelevät. Dilthey pohtii erityisesti 'elämyksen', 'ilmaisun' ja 'ymmärtämisen' suhdetta toisiinsa.²⁵⁴

Elämys (Erlebnis) on Diltheylle annetun alkuperäisen tapa olla minälle annettuna - ei kuitenkaan passiivisena ulkomaailman vaikutuksena vaan minän toiminnan momenttina. Juntunen kirjoittaa Diltheyä tulkiten edelleen (kursivointi minun):

Elämyksen omassa piirissä ei herää kysymystä sen totuudesta, sillä elämys ei itsessään objektivoidu käsitteille subjektille. Elämyksen tapa olla minälle on identtinen sen kanssa mitä siinä on minälle. Elämyksessä elämys ja sen sisältö ovat yhtä. ... Elämyksen tasolla pysyen elämys on aina 'tosi'.

Jokapäiväisessä elämässäkään minä ei kuitenkaan jää elämyksellisen 'varmuuden' varaan. Minä reflektoi käytännöllisesti eli esiteoreettisesti elämystä. Minä huomaa elämyksen muodostavan strukturaalisen tietoisuusyhteyden, ... (joka) on ollut annettuna jo itse elämyksessä, se on eletty mutta ei koettu. Elämysten erilaiset ei-elämykselliset analyysit puolestaan muovautuvat uusiksi elämyksiksi. Jatkuvassa siirtymisessä elämyksestä reflektioon ja reflektiosta elämykseen muodostuu minän praktinen käsitys elämänkulusta.

Elämänkulussa jokainen yksityinen elämys on suhteessa kokonaisuuteen. Elämänkokonaisuus ei ole elämysten summa tai yhteinen nimike toisiaan seuraaville elämyksille. Se on kaikkien osien suhteiden konstituiva ykseys. Muistamisen ja odottamisen prosessien kautta tällä kokonaisuudella on ajallinen, historiallinen luonne. Sen nykyi-

²⁵² Ahokallio ja Tiilikainen (1995) s. 144 - 145.

²⁵³ Salonen, Jouko (1986): "Huomioita teoksen eräiden fenomenologisten termien taustasta", teoksessa Juntunen, Matti (1986): *Edmund Husserlin filosofia*, Gaudeamus, Mänttä, s. 132 - 133 (suora lainaus on lähteestä: Husserl, Edmund (1952): *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, 1. Buch (Ideen I), toimittanut Walter Biemel, ? 111).

²⁵⁴ Juntunen ja Mehtonen (1977) s. 98.

syyteen sisältyy jatkuvasti suhde menneisyyteen ja tulevaisuuteen.²⁵⁵

Ilmaisun (Ausdruck) luonnetta valottaaksemme meidän on kysyttävä, minkä ilmaisu elämys on. Matti Juntunen ja Lauri Mehtonen ovat kirjoittaneet tästä seuraavaan tapaan (kursivointi minun):

Diltheyn mukaan elämyksessä ilmenee sekä elämä että minän suhde siihen. Elämys ilmaisee elämänilmaisun. Elämänilmaisut ovat joko minän tai muiden elämänilmaisuja. Elämänilmaisut ovat aistimaailmassa esiintyviä henkisen ilmaisuja. Elämänilmaisut ovat henkisen tai elämän objektiivitumia. ... Kaikki elämänilmaisut eivät ole itsessään merkitseviä tai tarkoitavia. Elämänilmaisun riittävä tunnusmerkki on se, että se tulee ymmärrettäväksi vasta silloin kun se ymmärretään henkisen ilmaisuksi. Henkinen voidaan oppia tuntemaan vasta elämänilmaisujen kautta, ts. ymmärtämällä elämänilmaisuja me ymmärrämme henkistä.²⁵⁶

Taiteessa henkinen on tietenkin kaikkein tärkein²⁵⁷. Onko jazzissa sitten elämänilmaisuja? Voidaan ajatella, että jazzmusiikki muuttuu "tanssin renkutuksesta" tms. taiteelliseksi ilmaisuksi silloin, kun siinä tapahtuva "objektivoiminen" koetaan jonkin henkisen ilmaukseksi, elämänilmaisuksi, josta erottuva subjekti, jokin 'minä' persoonallisesti puhuttelee meitä. Esimerkiksi *persoonaton* iskelmä- ja popmusiikki eivät täytä tätä kriteeriä - elämää ne toki ilmentävät sen kaikessa koruttomuudessa. Hengen tuotteiksi niitä on kuitenkin vaikea mieltää. Nyt on syytä huomauttaa, että on toki olemassa myös *persoonallista* populaarimusiikkia, joka saattaa olla jotakin aivan muuta kuin edellä luonnehdittua. "Suuren puheen" ja roskan rajaa vain ei ole aina helppoa heti erottaa!

Ymmärtäminen on siis sidoksissa elämänilmaisuihin, joiden eri luokat vaativat luonteeltaan ja tavaltaan erilaista ymmärtämistä. Juntunen toteaa tiivistäen Diltheyn ajatuksia: ymmärtäminen on luonteeltaan kohdesidonnaista. Esimerkiksi matemaattisen lauseen tms. käsitteellisen ilmaisun tutkiminen ei edellytä niiden konkreettisten elämäntilanteiden tutkimista, jossa lause on ilmaistu. Sen sijaan inhimillisen teon - silläkin on tietty ilmaisuluonne - ymmärtäminen vaatii olosuhteiden, päämäärien, keinojen ja elämänyhteyksien analyysiä. Elämysilmaisu taas voi Diltheyn mukaan sisältää 'tietoa' psyykkisistä yhteyksistä enemmän kuin introspektio:

Ilmaisu nostaa sisältönsä syvyydestä, jota ei tietoisuus valaise. Kuitenkin elämysilmaisujen interpretaatio on aina ongelmallista. Dilthey nimittäin katsoo, että valhe ja petos ovat aina mahdollisia väliintulevia tekijöitä elämysilmaisuun ja sen ilmaisemaan henkiseen nähdn. Elämysilmaisu on näin sisällöltään rikas mutta tietoarvoltaan ongelmallinen.²⁵⁸

Ymmärtämiseen liittyy vielä *tulkinta*. Diltheyn mukaan "tulkinta olisi mahdotonta, jos elämänilmaisut olisivat täysin vieraita. Se olisi tarpeeton, jos niissä ei olisi mitään vierasta".²⁵⁹

Elämykselle läheistä sukua on *sensaation* käsite. Psykologian kielessä sillä voidaan tarkoittaa 'aistimusta'. Itse koen, että se on jollakin tapaa välineellisesti tuotettu (ei-alkuperäinen) elämys. Pidän aitoa elämystä - joskin yhtäkaikki aistimellisuuteen pohjautuvana - jollakin tapaa sensaatiota sisäsyntyisempänä, 'minän' ilmentymänä, henkisen ilmauksena, eikä ulkoa tuotettuna vaikutuksena. Näin ajatellen sensaatiolla haetaan jotakin tarkoitushakuista efektiä, jolloin siinä on mukana jonkinasteista manipulaatiota.

²⁵⁵ Juntunen ja Mehtonen (1977) s. 99 - 100 (Juntunen ja Mehtonen perustavat tulkintansa seuraavaan lähteeseen: Dilthey, Wilhelm (1970): *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*, Frankfurt am Main, s. 157 - 168).

²⁵⁶ Juntunen ja Mehtonen (1977) s. 100 (Dilthey (1970) s. 252).

²⁵⁷ Vai onko aina sittenkään?

²⁵⁸ Juntunen ja Mehtonen (1977) s. 100 - 101 (Dilthey (1970) s. 252 - 254).

²⁵⁹ Juntunen ja Mehtonen (1977) s. 100 (Dilthey (1970) s. 278).

Tästä johtuneen se tietty negatiivinen painotus, joka käsitteen alaan sisältyy: kohua herättävä, kiihottava tapahtuma tai kokemus, jonkin seikan herättämä kiihkeä huomio. Yleisesti populaarikulttuuri mielellään ratsastaa pinnallisilla, nopeasti vaihtuvilla sensaatioilla, joilla ihmisten huomio saadaan herätettyä. Myös jazzmusiikissa on aika-ajoin ilmennyt sensaatiomaisia piirteitä. Tarkastelen jazzin varsinaista *sensualismia*, sen aistillisuuteen sitoutuneisuutta vielä tässä luvussa erikseen.

Mitä sitten on *urautuminen* tai puhutaan myös "leipääntymisestä"? Ehkä se on sitä, että ihminen ei enää löydäkään musiikista niitä voimakkaita elämyksellisiä kokemuksia, jotka alunperin johdattivat hänet musiikin pariin - tai ehkä pohjana ei ole ollutkaan riittävän voimakkaita elämyksiä, joiden antama "käyttövoima" olisi riittänyt elämänikäiseen "rakkaussuhteeseen". Voisi sanoa, että taiteen eksistentiaalinen ote herpaantuu. Tällöin aktiviteetti voi suuntautua monille muille aloille - harrastuksiin tms. - ja löytää sieltä uuden elämäntavan. Tällöin musiikki ammattina jää vain välttämättömyyden ehtojen toteuttajaksi.

Kurkelan ajatuksia edelleen seuraillen: Kuten urheilun tai tieteellisessä toiminnassa ihminen voi myös taiteen keinoin kehittää itsensä hallitsemista ja ympäristönsä ymmärtämistä. Hän voi pyrkiä tuottamaan satuttavia ja voimakkaita, erilaisia todellisuuskokemuksia heijastelevia taideteoksia tms. *elämänilmauksia*. Samalla tuotetaan erityisiä todellisuus-kokemuksia muillekin.²⁶⁰ Kurkela jatkaa:

Pohjimmiltaan taiteilla on hyvin paljon yhteistä urheilun ja humanististen tieteiden kanssa. Taiteisiin ja humanistisiin tieteisiin liittyvät oivallus ja ymmärtäminen - todellisuuden hallinta (todellisuuden käsittäminen) - sekä halu jakaa tämä ymmärrys toisten kanssa. Taiteissa ja urheilussa korostuu yhteinen pyrkimys taitoon - itsensä hallitsemiseen - sekä halu jakaa osaamisen ilo ja hedelmät toisten kanssa. Taiteellisessa suorituksessa ihminen pystyy parhaimmillaan erittäin luovaan, autenttiseen ja kokonaisvaltaiseen ilmaisuun - oman itsensä vapaaseen ilmentämiseen ainutkertaisena psykofyysisenä kokonaisuutena.²⁶¹

Miten Kurkela sitten kytkee tämän kaiken musiikkiin?:

Ymmärtäessämme musiikkia tai musiikin kautta muuta todellisuutta tunnemme hallitsevamme (ääni)todellisuutta (humanistinen aspekti) ja toisaalta esittäessämme sitä tunnemme vaikuttavamme todellisuuteen hallitusti (urheilullinen aspekti). Nämä ovat biologisen tyydytyksen tavoittelun symbolisia ilmenemismuotoja. Tästä näkökulmasta musiikki voidaan nähdä ei niinkään olemista biologisia välttämättömyyksiä täyttävänä kuin elämälle mielekkyyttä antavana ja siten elämää palvelevana tekijänä. ... Musiikissa ihminen voi luoda oman maailmansa. Ja siltä osin kuin hän sen välittää toisille, hän tulee ilmentäneeksi itseään muille. Oman itsen ilmentäminen on oman elämän elämistä. Näin musiikki on tapa elää omaa merkityksellistä elämää.²⁶²

Musiikin tarkoitus Jukkis Uotilan mukaan on seuraava - ajatus heijastelee samaa mitä Kurkela edellä esitti:

Äänet saavat ihmiset kokemaan jotakin. Kun ne pannaan tiettyyn järjestykseen, ihminen kokee jotakin ja toisessa järjestyksessä jotakin toista. Muusikkoina haluamme saada kontrolliin, miten pystymme tätä ääntä ilmaisemaan sillä tavoin, että pystytään välittämään tiettyjä tunnelmia ihmisille. Totta kai nämä kaikki jutut ovat täysin abstrakteja. Musiikki antaa kokemuksia, jotka ovat sanoin kuvaamattomia. Jokainen ihminen kokee niitä eri lailla. Kun olen kehittänyt muusikkona ja taiteilijana, musiikki vaikuttaa minuun paljon voimakkaammin nyt kuin nuorempana. Tieto ja kuulo ovat kehittyneet. Tietää, mitä siellä tapahtuu. Suuri osa on tietenkin myös tunnelatausta, jonka esittäjä aikaansaa.²⁶³

²⁶⁰ Kurkela (1995a) s. 30.

²⁶¹ Kurkela (1995a) s. 30

²⁶² Kurkela (1995a) s. 31.

²⁶³ Uotila, Jukkis (1992): "Meidän jazzkoulutuksemme ja muusikoittemme taso pitää saada kansainväliselle tasolle", Muusikko, elokuu/1992.

Jazzin "oikein soittamisessa" on tietenkin kyse modernin jazzin komplisoituneiden rakenteiden *hallinnan* tuottamasta tyydytyksestä, "jazzin todellisuuden" hallinnasta. Puutun vielä Kurkelan em. lausumaan "tunteesta hallita todellisuutta ja vaikuttaa siihen hallitusti". Tällainen todellisuus on tietenkin eräässä mielessä illusorinen. Onkin joskus kysytty, eikö musiikki eräässä mielessä ole pohjimmiltaan moraalisesti vääristynyttä - sehän illusioita luodessaan tavallaan riistää reaaliselä todellisuudelta merkityksen (mutta näinhän kaikki käsitteellistäminen periaatteessa toimii)? Jonkin tietyn "keinotodellisuuden" yletön ihannoiti voi toki siirtää huomion pois hyvin olennaisista inhimillisistä kysymyksistä. Mutta eikö "musiikkitodellisuus" toisaalta ole sen piirissä toimiville ja harrastajillekin mitä syvin ja aidoin - ja ehkä ainoa todella merkityksellinen - todellisuus. Kysymys on pulmallinen, eikä se myöskään tässä ratkea. Palaan aiheeseen vielä "jazzin etiikan" käsittelyn yhteydessä. Jazzin myyttien tarkastelun yhteydessä pohdin, voiko musiikilla sitten todella *muuttaa maailmaa* ja miten.

Mitä sitten on elämä ilmauksena? Voidaan ajatella, että tämän ilmauksen muotoja ovat elämänmuodot tai -tavat, joihin aina tavalla taikka toisella kytkeydymme, jotka ovat näiden ilmausten taustana. Urheilu, tie de tai taide elämäntapana sisältävät monenlaisia arvovalintoja, joiden voidaan ajatella symboloivan loppujen lopuksi *elämää itseään*, joka on meille fenomenologis-eksistentiaalisessa mielessä 'annettu'.

Elämän ilmauksen sisältöjä puolestaan ovat ne toimivalle subjektille merkitykselliset ja mielekkäät *henkiset* seikat, joita koemme voivamme vapaasti ilmentää, jotka koemme omiksemme. Henri Bergson on todennut yhteenvedonomaaisesti: "Olemme vapaita, kun tekemme johtuvat koko persoonallisuudestamme, kun ne ilmaisevat sitä, kun ne muistuttavat sitä samalla määrittelemättömällä tavalla kuin taiteilijan työ toisinaan muistuttaa taiteilijaa itseään".²⁶⁴ Tärkeämpää kuin taiteen materiaallinen tai tekninen puoli ovat sen taustalla vaikuttavat henkiset seikat. Juuri niitä pyrin käsillä olevassa tutkielmassani selvittämään. Pyrin seuraavassa löytämään jazzin diskurssiini 'elämää' kannattelevia ilmauksia.

Käsittelen tuota tuonnempana jazzmusiikkia protestina. Mutta eikö protestikin ole positiivinen, terve elämänilmentymä, jossa uusi ajatus hakee ilmenemismuotojaan ja täyttymystään? 1940-luvun modernista jazzista, ns. bebopista on sanottu, että se kiihkeässä neuroottisuudessaan tehokkaasti ilmensi kärjistäen sanottuna sairaan, roturistiriitoja sisältävän, jazzmusiikkia aliarvostavan ja kaltoin kohtelevan, taloudellista riistaa harrastavan yhteiskunnan alennustilaa. Bebop oli tähän terve reaktio. Vastaavasti 1960-luvun ns. "free jazz" otti musiikillisesti kantaa samoihin asioihin ja lisäksi Vietnamin sotaan jne. Mielisairaudesta on yleistäen sanottu, että se on herkän yksilön terve reagointitapa sairaaseen ympäristöön? On väitetty, että koko modernin taiteen yksi tärkeimmistä lähtökohdista ole reagoida ympäristöön ja siinä piileviin ristiriitoihin? Tai kuten Charles Taylor on asian muotoillut "autenttisuuden etiikassaan": "Autenttisuuteen kuuluu alkuperäisyys, autenttisuus edellyttää kapinaa sovinnaisuutta vastaan. On helppoa nähdä, miten vallitsevat moraalikäsitteet voidaan katsoa erottamattomaksi osaksi tukahduttavaa sovinnaisuutta. Epäilemättä moraalisuus normaalisti ymmärrettynä vaatii tukahduttamaan paljon sellaista, mikä on alkuvoimaista ja vaistomaista, hillitsemään syvimät ja voimakkaimmat halut. Niinpä syntyi autenttisuuden etsimisen haara, joka ryhtyi päämääränsä nimissä vastustamaan moraalialia. Nietzsche, joka etsii tietynlaista itsensä luomisen tietä estetiikan alueelta, näkee pyrkimyksensä täysin yhteensopimattomaksi perinnäisen kristillisperäisen hyvyyden etiikan kanssa."²⁶⁵

²⁶⁴ Russell, Bertrand (1992): *Länsimaisen filosofian historia* 2, 3. painos, suomentanut J.A.Hollo, WSOY, Porvoo, s. 384.

²⁶⁵ Taylor (1994) s. 93 - 94.

2.6.3 Vitaalisuus - sentimentaalisuus - romantiikka

Säveltäjä Ernest Pingoud on todennut: "Uskonto ja aistillisuus - siinä miltei kaiken suuren musiikin vanhemmat!"²⁶⁶. Suomalainen iskelmälaulaja Katri Helena puolestaan on osuvasti luonnehtinut suomalaisen tanssi-instituution ja musiikin luonnetta seuraavaan tapaan: "Tanssissa saa koskea (toiseen sukupuoleen), musiikki vaikuttaa suoraan alitajuntaan ja sitten vielä joku toinen laulaa sanat, jotka haluaisi sanoa."²⁶⁷

Iskelmässä "elämän tekstit ja juoni" siis usein konkreettisesti ilmaistaan - instrumentaalimusiikista ne on etsittävä "pinnan alta". Tästä myöhemmin lisää. Seuraava ajatus on Sibelius-Akatemian jazzosaston professori Jukkis Uotilan hänen arvioidessaan uusia rock/jazzäänilevyjä:

Suomi-rockista Jukkis toteaa: "Se ei oo niinku seksikästä, mitä hienostunu rock-musiikki on - ja se on tärkeätä. Tietylnlainen svengi, minkä mä yhdistän seksuaalisuuteen, se tästä puuttui."²⁶⁸

Ja vielä tähän avaukseen amerikkalaisen jazzin edustajan trumpettisti Wynton Marsalisin hiukan moralisoiva kannanotto:

Ja lyriikan merkitys, on todellakin vain vertailtava eri aikakausien lauluja. Kuka tahansa tämän tekee, huomaa romanttisen hienostuneisuuden puutteen. Se kertoo paljon naiskielteisyydestämme ja nuorison seksuaalisuuden hyväksikäytöstä. Jos todella olet tekemisissä musiikin kanssa, niin silloin pyrit kohottamaan käsitystä romantiikasta. Musiikki on niin läheisesti kietoutunut seksiin ja sensualismiin, että tehdessäsi musiikkia pyrit pääsemään tämän kokemuksen maailmaan ja osoittamaan miehen ja naisen välisen vuorovaikutussuhteen rikkauden eikä sen alennusta.²⁶⁹

Jazzmusiikin eroottisuudesta tai seksuaalisista piirteistä ei todellakaan ole paljoakaan kirjoitettu - rockista tässä suhteessa runsaasti. Kuitenkaan tätä seikkaa ei voi jättää vaille huomiota. Näyttää siltä, että tässä tapahtui kahden samantyyppisen tendenssin yhteen-sulautuminen, kun afrikkalaisperäinen, luonnollinen tapa ilmaista seksuaalisia jännitteitä²⁷⁰ valjastettiin 1920-luvulta lähtien kaupallisia päämääriä ajavan, jatkuvasti laajenevan viihde- ja "tanssibusinessin" palvelukseen, johon liittyi myös erityinen 'romanssin ideologia', joka edelleen on kaikenlaisessa ajanvietteessä (musiikki, elokuva, kirjallisuus) keskeinen elementti. Jazzin syntyvaiheisiin viitaten on myös muistettava, että jazzia soitettiin aluksi, ennen vuotta 1917, vain hyvin rajoittuneella alueella, ehkä vain New Orleansissa²⁷¹, ja sielläkin vain Storyvillen bordelli-kortteleissa²⁷².

Seuraavassa hiukan taustaa näille ajatuksille. Norman Margolis yhdistää jazzin ja

²⁶⁶ Murtomäki, Veijo (1995): "Kosmopoliitin ylösnousemus", *Helsingin Sanomat* 9.4.1995 (alkuperäinen lähde: Pingoud, Ernest (1995): *Taiteen edistys, valittuja kirjoituksia musiikista ja kirjallisuudesta*, toim. Kalevi Aho, suom. Seppo Heikinheimo, Gaudeamus).

²⁶⁷ Kotirinta, Pirkko (1995b): "Joskus se on raskasta katsoa", *Helsingin Sanomat* 10.6.1995.

²⁶⁸ Laitakari (1986)

²⁶⁹ Helland, Dave (1990): "Wynton, prophet in standard time", *Down Beat* September 1990, s. 18 (suom. mt.).

²⁷⁰ Oma huomioni Senegalin-matkaltani syksyllä 1996: Kaikenlaisessa tanssissa, jota matkallani paljon näin ja myös etukäteen ennen matkaa kuvanauhoilta katselin, on libidosymboliikka aivan ilmeinen sekä miesten että naisten liikehtimisessä, eleissä ja ilmeissä. Ja tämä kaikki myös peittelemättä ja luonnollisesti ilmaistaan. Edelleen oma subjektiivinen huomioni on se, että näitä symbolisia eleitä ym. ei kuitenkaan liioitella subjektiivisuuteen saakka, vaan pikemminkin esitetään ne eräässä mielessä "yleisellä tasolla", tekisi mieli sanoa: hyvin luonnollisesti. Ja lopuksi nauretaan päälle bahtinilaisittain hersyvästi!

²⁷¹ Collier (1978) s. 72.

²⁷² Erinomainen ajankuvaus tästä on muistelmateos Armstrong, Louis (1961): *Elämäni New Orleansissa*, Otava, Keuruu.

sensualismin hyvin suorasukaisella tavalla. Merkillepantava piirre oli hänen mielestään New Orleansin Storyville-kaupunginosan perustaminen 1897 ja mm. prostituution laillistaminen siellä:

Storyvillen kulttuurista merkitystä ei pitäisi aliarvioida - promiskuiteetti, päihteet ja väkivalta olivat sen itseisarvo. Jopa New Orleansissa, jossa rajat ja sosiaaliset estot olivat lievät, tämä seksin läsnäolon ja sen välttämättömyyden hyväksyntä ja tunnustus olivat vertaansa vailla. Vaikka kaupungin kunnolliset kansalaiset surkuttelivat tilannetta ja häpesivät aluetta, se säilyi, koska ilmeni pian, että Storyville tarjosi erinomaisen tulonlähteen sekä veroista ja bordelliluvista että turisteilta, joita alue kiinnosti. Tässä oli aistillisuuden saareke, missä kukin saattoi tyydyttää haluja, joita tavallisesti kontrolloivat yksilön oma yliminä ja sen laajentuma, kulttuuri; Laaja sosiaalinen perusaines oli täällä avoimessa uhmassa ja protestissa yhteiskunnan ja itsejensä torjuvia voimia vastaan.

Storyville vaati musiikillista myötäilyä, ja musiikki, jonka se valitsi oli nimenomaan jazz eikä mikään muu tarjolla olevista musiikinlajeista. Tämä valinta voidaan selittää monella eri tavalla. On yleisesti nähty, että valkoiset yhdistävät mustat aistilliseen toimintaan, jonka he itse ovat painaneet alas, niin että mustat ja heidän musiikkinsa näin olisivat sopusoinnussa Storyvillen valloilleen päästetyn vaistomaisen käyttäytymisen kanssa. Lisäksi jazz oli protestimusiikkia, ja tämän kirjoittajan hypoteesi on, että Storyvilleen sisältyvä kulttuuriprotesti toisaalta veti puoleensa protestimusiikillista jazzia, ja että näin seurauksena oli fusio, jonka avulla jazz tuli symboloimaan tukahduttettuja tiedostamattomia voimia.²⁷³

Tirro puolestaan kirjoittaa jazzin yhden tärkeimmän edeltäjän, bluesin yleisestä luonteesta:

Blues sisältää ilmeikäästä aistillisuutta, joka on lähes riemukasta elämänmyönteisyydessään, se lieventää tuskaa, tarjoaa ulospääsyn turhautumisesta, loukkauksesta ja vihasta, jota blueslaulajat ja heidän yleisönsä tuntevat. ... Mustassa yhteisössä bluesin sanat ovat tavallisesti suoria, joskus piilevillä merkityksillä maustettuja mutta aina täynnä todellisen elämän kokemusta. ... Rodullinen protesti ja myös seksuaaliset tunteet kätkeytään usein huumoriin tai vertauksiin. ... Vaikka vertaukset, sutkaukset ja muut tavat ilmaista kaksoismerkityksiä ovat perinteisesti olleet osa bluesia, säästettiin kaikkein suuriäänisimmät seksuaalisen kuvakielen ja rodullisen protestin ilmaukset vain mustan yhteisön kuultavaksi.²⁷⁴

Simon Firth on tarkastellut rockmusiikin analyysissään yleisesti mustan musiikin eroottisia piirteitä erityisesti tanssin näkökulmasta. Rockin ja jazzin juuret ovat samat, joskin myös eroavaisuudet seksuaalisuuden korostuksen suhteen ovat ilmeiset: rockmusiikissa seksuaaliset seikat voidaan ilmaista hyvinkin naturalistisesti ja peittelemättä. Firth kirjoittaa:

Mustan musiikin selvin vaikutus popiin on ollut rytmien. Musta musiikki muodosti valkoisille ensimmäisen kulttuurisen merkityksensä tanssimusiikkina. Tätä merkitystä määräsi tanssin itsensä tarkoitus. Toimintana tanssin selvin piirre on sen seksuaalisuus. Vaikiintunut tanssiminen, kummallisen väkinäinen fyysisen kontaktin muoto, tuo vahvasti mieleen seksuaaliset jännitteet ja mahdollisuudet, kun yksityiset halut ilmaistaan julkisesti ja alistetut tarpeet jaetaan ylpeästi. Tanssilattialla esimerkiksi homot saavuttavat nautinnon ilman ahdistusta. Yksi piirre mustan musiikin rytmin käytössä, mistä diskomusiikki on viimeisimpänä esimerkkinä, on tuollaisten jännitteiden ja halujen selvä ilmaiseminen. Siinä missä länsimaiset tanssin muodot kontrolloivat muodollisilla rytmeillään ja viattomilla sävelmillään kehon liikkeitä, musta musiikki ilmaisee kehoa (eli seksuaalisuutta) suoralla fyysisellä sykkeellä ja kiihkeällä, tunteikkaalla äänellä - ääni ja syke tunnetaan ennemmin kuin välitetään joukolla sopimuksia. Mustat muusikot toimivat todellakin korkeasti kehittyneellä yleisen seksuaalisuuden tuntemuksella. (Historiasta tiedetään, että seksuaalisuus oli ainoa ideologinen asia, jota orjat saivat musiikillisesti kommentoida, kun taas puritanismi rajoitti valkoisia taiteili-

²⁷³ Margolis (1954) s. 271 - 272 (suom. mt.).

²⁷⁴ Tirro (1993) s. 48 - 49 (suom. mt.).

joita yksityisempiin eroottisuuden ilmaisuihin - kirjallisuuteen ja runouteen.) ... Jopa "kunniallinen" musta musiikki, perheen palvomisen gospel-äännet, sisältää hengellisen halun julkiset ilmaukset ja on lähempänä tanssilattiaa kuin valkoista protestanttista kirkkoa. ... Musta musiikki "kehomusiikkina" on siksi "luonnollista", "välitöntä", "spontaania". Taide sen sijaan on varta vasten luotua, tietoisesti ajateltua ja sisältää määritelmässään monimutkaisuuden ja kehityksen.²⁷⁵

Tässä yhteydessä on todettava, että psykoanalyttisen koulukunnan syntyminen toi myös luovuuden tarkasteluun uuden näkökulman. Sigmund Freud tarkasteli kirjoituksissaan luovuutta sen tiedostamattomista motivaatioista käsin. Hän katsoi, että yksi keskeinen inhimillisen luovan toiminnan motiivi on pyrkimys ratkaista biologisiin vietteihin pohjautuvia ristiriitoja; pyrkimys libidon, seksuaalienergian tai torjuttujen aggressioiden sublimointiin, jalostamiseen pois niiden alkuperäisistä merkityksistä. Erityisesti jazzissa tämä kytkentä nähdäkseni korostui sen toiminnallisista yhteyksistä, elämänmuodosta johtuen. Tässä toiminnallisiin yhteyksiin liittyen erityisesti muusikkonäkökulma: Jo johdannossa totesin bahtinilaisen ajatuksen sisäisen, ei-julkisen monologin (tämä piirrehän jazzsoolossakin on) jopa pornografisesta luonteesta. Jazz oli hyvin kauan kaikenlaisien ravintoloiden, "klubien" ja tanssialien musiikkia, joissa muusikot *katselivat* asiakkaiden monenlaista liikehtimistä - aivan samoin on vuorovaikutuksen laita edelleenkin esim. suomalaisessa perinteisessä tanssikulttuurissamme. Charlie Parkerin kerrotaan olleen erityisen nopea reagoimaan tällaisiin tilanteisiin - myös musiikillisesti: Kun kaunis nainen astui saliin, Parker saattoi välittömästi napata sooloonsa katkelman *Girl is like a Melody*-iskelmästä tms. Muusikot "soittivat ehkä myös siitä mitä näkivät edessään - tai mielessään". Lisäksi en voi olla huomauttamatta mahdollisesta runsaan alkoholin käytön aiheuttavasta "demoralisoivasta" vaikutuksesta.

James Lincoln Collier kirjoittaa erityisesti jazzista näin:

Mutta tämä mustan ja eurooppalaisen musiikillisen käytännön yhdistyminen, se alkoi noin 1900 ja oli edennyt kyllin pitkälle suunnilleen vuoteen 1910 mennessä, jotta muusikot tajusivat, että tässä oli jotakin uutta. He eivät kutsuneet sitä jazziksi vaan yhä "ragtimeksi" tai "playing hot". Luultavasti vasta seuraavalla vuosikymmenellä tuli käyttöön termi "jazzin it up"; fraasi, joka epäilemättä sisältää seksuaalisia viittauksia.²⁷⁶

Frank Tirro esittää 'jazz'-termin alkuperästä samantapaisen oletuksen kuin Collierkin: "Lukuisat kirjoittajat ovat esittäneet, että se luultavasti yhdistettiin seksiaktiin, jonka synonyyminä sanaa käytetään slangissa"²⁷⁷. On selvää, että jazz tässä vaiheessa hyvin yleisesti yhdistettiin kulttuurin rappioon ja yleensä kaikkeen pahaan - eikä aivan suotta. Tirro jatkaa:

Kuten Storyvillellä oli yleisönsä, sillä oli myös vihollisensa, eikä epäilystäkään että prostituutio liiketoimintana myös toi mukanaan huumeriippuvuuden, alkoholismien, sukupuolitaudit, uhkapelin ja järjestäytyneen rikollisuuden. Jazzista tuli rikollisuuden, heikkomielisyyden, mielenvikaisuuden ja seksin symboli, ja se joutui jatkuvien hyökkäysten kohteeksi 1920-luvun alusta alkaen. Se nähtiin oireena yleisestä kulttuurin rappiosta.²⁷⁸

Vastustuksesta huolimatta "jazzkuume" Yhdysvalloissa levisi 1920-luvulla nopeasti yli koko maan. Collierin mukaan:

Kuinka vaikeasti tavoitettavaa musiikkia jazz olikin, ei ollut epäilystäkään sen vaikutuksesta. Yhtäkkiä se oli kuuma kaupallinen hyödyke. Viidessä vuodessa "Livery Stable

²⁷⁵ Firth, Simon (1988): *Rockin potku; Nuorisokulttuuri ja musiikkiteollisuus*, suomentanut Hannu Tolvanen, Gummerus, Jyväskylä, s. 22 - 24.

²⁷⁶ Collier (1978) s. 67 (suom. mt.).

²⁷⁷ Tirro (1993): s. 97 (suom. mt.).

²⁷⁸ Tirro (1993) s. 140 (suom. mt.).

Bluesin" julkaisemisen jälkeen päästyään sisälle uuteen musiikkiin tuhannet kunnianhimoiset nuoret muusikot olivat perustaneet satoja jazzyhtyeitä - useimmat niistä kam-mottavia joka suhteessa - jotka alkoivat soittaa tansseissa, yöklubeissa ja lopulta levytystudioissa. Mutta eivät vain kaupalliset näkökohdat yksin sanelleet tätä äkillistä vuosikymmenen "jazzboomia", jota sittemmin kutsuttiin "Jazzkaudeksi". Koko jazzin busineksen sai toimimaan nimenomaan sen satunnainen samanaikaisuus useiden aivan muiden sosiaalisten virtausten kanssa. Ensimmäinen näistä oli anti-idealistinen filosofia yhdistyneenä nk. Kadotetun sukupolven taiteelliseen liikkeeseen. Lopettaakseen kaikki sodat nuoret ihmiset, jotka juuri päättyneen sodan vuoksi olivat menettäneet harhakuvitelmansa, kapinoivat nyt sitä vastaan, mitä he pitivät edellisen sukupolven tekopyhyytenä. Elämisessä tämä merkitsi sitä, että oltiin vapaita "pitämään hauskaa", joka tavallisesti merkitsi sortumista seksiin ja alkoholiin. Taiteessa se merkitsi kokeiluja ja vanhojen muotojen kumoamista, kuten Joyce menetteli kirjallisuudessa, Pound runoudessa, O'Neill teatterin ja Picasso maalaustaiteen alalla. Jazz sopi mainiosti molempiin tapamuotoihin: se oli hauskaa, seksikästä ja uusi muoto.²⁷⁹

Sentimentaalisen rakkauden ja "koetellun henkilökohtaisen hellyyden" ideologia, joka oli syntynyt 1700-luvulla eurooppalaisen aristokratian piirissä, levisi 1800-luvulla vähitellen myös porvariston keskuuteen kirjallisuudessa, rakkauslauluissa, kertomuksissa ja runoudessa, ja lopulta 1800-luvun lopulla väistämättä myös työväenluokan nuorisokeskuuteen seksuaalisen käyttäytymisen säätelyn välineeksi. 1920-luku on erityisen tärkeä amerikkalaisen nuorisokulttuurin kehittymiselle, koska juuri silloin sentimentaalisen rakkauden ideologia yhdistettiin "mielihyvä-periaatteeseen", uudenaikaiseen seksuaalinalautinnon puolustamiseen. Myös suhteellisen tehokkaat ehkäisyvälineet ja niiden leviäminen tekivät "rakkauden seksuaalisoinnin" mahdolliseksi.²⁸⁰

1920-luvulta lähtien jazz oli ennen muuta tanssmusiikkia, johon - kuten tämänkin päivän tanssmusiikkiin - liittyi läheisesti laulettu teksti. New Yorkin Broadwaylla ja Tin Pan Alley'llä kehittyivät samannimiset viihdemusiikin tyyli ja niihin liittyen erityinen termi "songwriting", kun George Gershwin, Cole Porter, Irvin Berlin, Vernon Duke, Jerome Kern, Jimmy van Heusen, Jimmy McHugh, Harry Warren, Vincent Youmans, Harold Arlen, Hoagy Carmichael, Duke Ellington, Frank Loesser ja monet muut loivat tuhansittain miniatyyrisävellyksiä, jotka vetosivat välittömällä melodisuudellaan ja viehättivät näin suurta yleisöä. Näihin Tin Pan Alley -iskelmiin, jotka tulivat olemaan myös improvisoidun jazzmusiikin temaatena pohjana, liittyi aina kiinteästi rakkaudesta kertova teksti, jolla lähes poikkeuksetta oli aistillinen, jopa eroottisuutta korostava perusvireensä. Charles Hamm on kirjoittanut asiasta yleisesti:

Mutta sodanjälkeisten vuosien tapahtumat, suuri lama, totalitääristen hallitusten nousu Euroopassa ja siitä seurannut turvapaikan hakijoiden virta Itä- ja Keski-Euroopasta USA:han sekä toisen maailmansodan puhkeaminen jäivät lähes täysin huomioonottamatta viihdesävelmissä. Viihdeteollisuus piti tiukasti kiinni asenteesta, joka oli määritelty jo varhaisella Tin Pan Alley -kaudella, nimittäin että populaarimusiikki oli tarkoitettu vain viihteeksi ja että kaikkea vaikeata, harmillista tai ristiriitaista oli vältettävä; laulun tehtävänä oli auttaa kuulijaa unohtamaan todellinen maailma ja sen ongelmat. Rakkaus, romanttinen, sementaalinen rakkaus siten kuin valkoisten, Amerikan keskiluokan säännöt sen määrittelivät, oli vallitseva kohdeasia.²⁸¹

Aihe on ollut universaali sukupolvesta toiseen, eikä tälle tendenssille viihdemusiikissa näy loppua. Laulujen tekstit ovat toki monipuolistuneet varsinkin 1960-luvulta lähtien, mutta miehen ja naisen välinen rakkaus sen kaikissa ilmenemismuodoissaan on ollut keskeinen aihe edelleenkin. Eskapismia, voidaan tietenkin sanoa. Voidaan ajatella, että

²⁷⁹ Collier (1978) s. 75 - 76 (suom. mt.).

²⁸⁰ Firth (1988) s. 244 - 245.

²⁸¹ Hamm, Charles (1994): "Popular music ?II, 12: North America to 1940", teoksessa *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* vol. 15, ed. by Stanley Sadie, Macmillan Publishers Limited, Hong Kong, s. 107 (suom. mt.).

negroidinen sensualismi yhdistyi hyvin luonnollisesti uuteen keskiluokkaiseen, suuren yleisön hyväksymään, sittemmin jopa tavoittelemaan rakkaus-käsitykseen. Sitäpaitsi viihdeteollisuus sai tästä yhdistelmästä mitä oivallisimman markkinaobjektin. Ihmisiä jatkuvasti kiehtovat romantiikka, erotiikka, seksuaalisuuteen liittyvät rakkausteemat sisältävät ajatuksen täyteläisesti eletävästä elämästä: miehen ja naisen välinen kaipaus, nautinto, ehkä pettymys, elämän jatkuminen (myös biologisessa mielessä - sitä ei vain sanota: "sanatonta estetiikkaa"²⁸²).

Pekka Jalkanen ja Vesa Kurkela väittävät, että vastakohtaparit, esimerkiksi voimakas-hiljainen, iloinen-surullinen, matala-korkea, karhea-sileä voivat populaarimusiikissa olla yhteydessä ilmaisun sukupuolisuuteen symbolisoiden maskuliinisuutta ja feminiinisyttä²⁸³. Sama asia piilee mielestäni perinteisen jazzmusiikin kappale- ja tempovalintojen taustalla: "up-tempo"-esitykset korostavat maskuliinista "antaa mennä" -menteliteettia kun taas hitaat, herkästi tulkitut "ballaadit" ilmentävät esityksen perusfeminiinisyttä. Tietenkin (kaupallinen) populaarikulttuuri usein antaa äärimmäisen stereotyyppisen kuvan miehestä/naisesta. Mutta jungilaisittain ajatellen: meillä kaikilla on sisällämme oma *animus ja animamme*; ja esim. herkkäsävyistä jazzballadia tulkitessaan mies saa olla herkkä, "lähes itkeä", ilmaista myös sisällään olevia "feminiinisiä tuntemuksia". Edelleen Jan-Erik Ruthin mukaan useimmissa yleisesti luovuutta käsittelevissä teoreettisissa esityksissä on oletettu, että "erittäin luoville yksilöille on ominaista löyhä samastuminen sukupuolirooliin. Tämä oletus ei kuitenkaan näytä saavan tukea ainoastaan tiedossa olevasta empiirisestä tutkimuksesta"²⁸⁴. Jazzmusiikin tarkastelun yhteydessä esitettyä en kuitenkaan olisi valmis hylkäämään täysin tätä teoriaa. Negroidisen kulttuurin sukupuoliroolien tutkimus epäilemättä voisi tuoda tärkeitä lisävalaistusta tähän kysymykseen. Joka tapauksessa mielenkiintoinen on huomio, jonka senegalilaista elämää ja perinteitä tuntevat ovat minulle kertoneet: Senegalissa kaikilla ihmisillä on kaksi nimeä, joista toinen periytyy isän, toinen äidin puolelta. Puhutaan ns. patrilineaarisesta ja matrilineaarisesta jatkuvuudesta nimien suhteen. Väistämättä mieleen tulee psykoanalyttinen teoria ihmisen kaksisukupuolisuudesta ja kaksinimisyys tämän ilmiön symbolisena ilmentymänä.

Vielä Sergei Eisensteinin "käänteisarvoinen" tai "elämän karnevalisaatioon" liittyvä ajatus tähän "up tempo/balladi" -tematiikkaan Henri Bromsin esittämänä: Tutkittuaan ajallemme niin ominaista yli-ihmisiongelmaa Eisenstein on viitannut vanhojen kulttuurien rituaaleihin, joissa mies ja nainen kultillisesti liitettiin yhteen yhdeksi ainoaksi naismieheksi, androgyyniksi, jonka jälkeen oli määrä juhlia alkuperäisen muinaisen kokonaisuuden paluuta. Ajatus on elänyt ihmisten mielissä (transvestismi seksuaalisena ongelmana) ja myös kirjallisissa myyteissä, esim. Nietzschen Zarathustra edustaa selkeästi tällaista jumalaista kykyä kohota yli-inhimilliseen androgyyniseen olotilaan.²⁸⁵

Mutta musiikilliselta kannalta merkittävää on se, että jazzmusiikkiin alusta lähtien liittyi myös tietty romanttis-impressionistinen²⁸⁶ elementti, jonka painotus vain vaihteli

²⁸² 'Rakkaudesta' väitöskirjansa tehnyt Markku Soikkeli on todennut: "Romanssi onkin hyvin määriteltävissä esiintymistilaksi, jossa voimme julkisesti hyväksyttävällä tavalla esittää suvunjakamiseen otollista intohimoa, miehikästä mustasukkaisuutta tai naisellista hoivaa." (Pakkanen, Susanna (1998): "Lenumen puheellistamisen jäljillä", *Helsingin Sanomat* 24.10.1998)

²⁸³ Jalkanen, Pekka ja Kurkela, Vesa (1995): "Populaarimusiikki ja historia", *Musiikki* 1/1995, s. 23.

²⁸⁴ Ruth, Jan-Erik (1985): "Luova persoona, prosessi ja tuote", teoksessa *Luovuuden ulottuvuudet*, toinen painos, toimittaneet Ritva Haavikko ja Jan-Erik Ruth, Weilin+Göös, Espoo, s. 18.

²⁸⁵ Broms (1985) s. 77.

²⁸⁶ Usein on esitetty tietty analogia jazzmusiikin ja barokin esittävän käytännön välillä - rinnastus on epäilemättä oikeaan osunut. Tässä yhteydessä haluan kuitenkin korostaa jazzin ja vuosisadan vaihteen impressionistisen musiikin aistillista samankaltaisuutta. Viittaa

esittäjästä ja musiikin pohjana olevasta sävelmästä riippuen. Tämä "sweet" teksteissä, sointikuvassa ja melodiikassa säilyi jazzissa huomattavan kauan - tämän päivän viihde-musiikissa se on edelleen - verrattuna konserttimusiikin samanaikaiseen kehitykseen: Suuri yleisö ei olisi sulattanut mitään kokeilevia ratkaisuja; ei ennen eikä se tee niin tänäkään päivänä. Luonnollinen ja yksinkertainen, välittömästi vetoava melodisuus ja sentimentaalinen teksti jäivät näin taustalle vaikuttamaan pitkäksi aikaa, 1940-luvulle saakka, josta modernin jazzin kehitys varsinaisesti alkoi ja esteettisesti "uudet tuulet" alkoivat puhaltaa. Tällöin suuri yleisö sitten käänsikin selkensä jazzille ja suuntasi mielenkiintonsa "sweet-iskelmän" ohella yksinkertaisempiin afro-amerikkalaisen musiikin muotoihin, ensin rhythm and bluesiin, sittemmin rock and rolliin ja myöhemmin 1960-luvulla rock-musiikkiin. Jotenkin olen valmis kytkemään myös tässä käsiteltävänä olevan tematiikan "luonnolliseen systeemiini".

Mutta monille muusikoille "jazziskelmän" romanttinen melodia ja myös teksti ovat joka tapauksessa olleet tärkeä inspiraation lähde ja tunnelman virittäjä improvisointia varten. Luovuuden psykoanalyttisen teorian esille nostamaa 'regression' (taantuma) käsitettä tarkastellaan yksityiskohtaisesti myöhemmin. En kuitenkaan voi olla jo nyt viittaamatta apulaisprofessori Tor-Björn Hägglundin heittämään ajatukseen "*rakkauden regressiosta*" tai "uuteen romanssiin antautumisesta tavoitteena sellainen syvä regressio, joka voisi poistaa luovuuden esteen"²⁸⁷ Tällainen musiikillisen materiaalin romanttinen pohjavire saattaa todellakin kääntää tarkkaavaisuuden pois omasta 'minästä', arkipäivän tylsistä rutiineista ym. ja näin hetkellisen regression ansiosta laukaista inspiraation, jonka avulla luodaan oma tulkinta esimerkiksi jazziskelmän tunnemaailmasta sanoitusta myöten. Seuraavaksi romanttisesta pohjavireestä yleisesti.

Sana 'romanttinen' on toistunut tekstissäni useita kertoja viimeksi kirjoitetuilla sivuilla. Eero Tarasti on kirjoittanut musiikissa ilmenevästä yleisestä romanttisesta asenteesta, jolla saattaisi olla yhtymäkohtia jazzmusiikkiinkin. Romantiikan eräät tunnusmerkit, kuten individualismi, minäkultti, luonnontunne, sentimentaalisuus, melankolisuus, uskonnollisuus, eksoottisuus, myyttisyys, kansallisuus ovat tietyin varauksin yhdistettävissä myös jazzmusiikin henkiseen maailmaan. Tarastin mielestä romantiikka - niin "vanha" ilmiö kuin se onkin - edelleenkin elää mitä sitkeintä elämänsä kaikissa taiteissa ja erityisesti niillä aloilla joita voisi pitää "epätaiteina", nimittäin populaarikulttuurin ja joukkoviestinnän, ts. mediakulttuurin eri muodoissa: elokuvissa, televisiosarjoissa, mainoksissa. Moderni jazz on kiistatta - ainakin juuriltaan - osa populaarikulttuuria, jossa tämä romanttinen juonne on elänyt erityisesti *myytissä taiteilijasta, joka ilmaisee itseään ja tunteitaan vastaanottajalle*. Tässä merkityksessä jazz on lähes aina "romanttista". Tarastin mukaan "romanttisuus on yleinen, milloin tahansa aikojen kuluessa esiintyvä asenne, henkinen tyyppi".²⁸⁸

Edelleen Tarastin esityksestä käy ilmi se, että termi "romanttinen" voidaan ymmärtää hyvin laajassa merkityksessä tietyinlaisena vakioisena luovana toimintana (mieleni tekisi sanoa: luonnollisena) eikä vain historiallisena ilmiönä. Tällöin sen attribuutteja olisivat häilyvyys, sisällön ensisijaisuus muotoon nähden, ilmaisun korostaminen, äärimmäinen pateettisuus, melankolia, epämääräinen uneksunta, mielikuvituksen kykyjen tähdentäminen, ekshibitionismi, subjektivismi. Tavoitteena olisi tällöin - kuten musiikkiesteetikko Boris de Schloezer on kirjoittanut (lisäys sulkeissa minun)

Arnest Pingoudin kirjoituskokoelmaan; hänelle Debussy oli "Pehmeä, tuoksuva naisenkäsi", ... "kaikkein intiimein kabinettimuusikko, henkevä, erittäin syvästi vaistoava runoilija", jonka musiikissa on "vahvasti eroottinen ja aistillinen sävy" (Murtomäki (1995).

²⁸⁷ Hägglund, Tor-Björn (1985): "Luovuus psykoanalyttisen tutkimuksen valossa", teoksessa *Luovuuden ulottuvuudet*, 2. painos, Toimittaneet Ritva Haavikko ja Jan-Erik Ruth, Weilin+Göös, Espoo, s. 133 - 134.

²⁸⁸ Tarasti, Eero (1992): *Romantiikan uni ja hurmio: esseitä musiikista*, WSOY, Porvoo, s. 8 - 9.

saada taiteilija ylittämään tietty raja, joka saa taiteilijassa esiin luovan hengen, jonka puutteesta teokselta (improvisaatiolta) puuttuu energia ja voima. Mutta mikä sitten on tuo "raja", jonka romantikko haluaa ylittää? Se on hänen taiteensa asettama raja. Klassikkotyypiselle muusikolle taide on väline, eräänlainen juhla. Se katkaisee ajan kulun ja normaalin arkielämän. Se on välikohtaus, jonka jälkeen elämä taas alkaa alusta ja palaamme "vakavien" asioiden pariin. Mikään ei ole muuttunut. Mutta sen sijaan romantikko haluaa juuri kumota tämän erotuksen: hän juuri haluaisi että kaikki muuttuisi, että taide ei olisi vain välikohtaus, vaan että juhla jatkuisi, ulottuisi jokapäiväiseen elämään, valaisisi ja muuttaisi sitä olennaisesti. Romantikon pohjimmaisena tavoitteena on tehdä taideteoksesta toiminnan väline, antaa sen vaikuttaa myös todellisuuden tasolla ei vain esteettisessä maailmassa, ja antaa näiden kahden maailman sekoittua keskenään.²⁸⁹

Tästä ei ole kaukana ajatus: "jazz is a way of living". Sitäpaitsi jazzmuusikoiden "juhla" usein vasta alkoi - 1920- ja 30-luvuilla - varsinaisen "keikan" jälkeen, kun kokoonnuttiin epävirallisiin "jam sessioihin" soittamaan ja pitämään hauskaa tilaisuuksissa, jotka saattoivat esim. Kansas Cityssä 1930-luvulla kestää aamuun saakka.²⁹⁰ 'Romanttiseen' liittyvä muodollinen *jatkuvuus-hakuisuus* on siis lopultakin se tekijä, joka liittää 'romanttisen' "luonnolliseen systeemiini": "Että juhla jatkuisi aina...". Ei voi kiistää, etteikö jazzin "mainstreamin" rinnalla olisi koko ajan kulkenut myös tietty antiromanttinen virtaus: Bebop oli alkuperäiseltä olemukseltaan juuri tätä, mm. protestia 1930-luvun swing-orkestereiden makeilevaa tyyliä kohtaan, ja "hard bop" on jatkanut tätä perinnettä aina meidän päiviimme saakka. Lisäksi mieleen tulevat heti Duke Ellingtonin musiikki ja 1950-luvulta lähtien pitkään toiminut The Modern Jazz Quartet ja sen äärimmäisen kollektiivinen pidättyvyys, pyrkimys barokinomaiseen tasapainoon ja muodon hallintaan jne. Ehkä koko "third stream" -tyylin voi ajatella olevan ilmentymää tavallista epäromanttisemmista pyrkimyksistä. Samoin eräät kollektiivisuutta korostavat 1960-luvun etnovaikutteiset virtaukset ja sähköinen fuusio 1970-luvulta lähtien sisälsivät "romanttista myyttiä" tavallista vähemmän.

Nyt vaikuttaa siltä, että jazzin teleologinen päämäärä on "elämä itsessään", sen vitaalinen ilmentäminen. Vaikka moderni jazz on etääntynyt kauas lähtökohdistaan, on sillä kuitenkin edelleenkin voimakkaasti "tämänpuoleiseen" sitoutunut taustansa edellä kuvatulla lailla. Jotenkin tuntuu siltä, että jazzin estetiikka kaikkienensa ja alunperin on sen ei-verbaalisessa *aistillisuudessa* - siis mahdollisimman lähellä termin 'estetiikka' kaikkein alkuperäisintä merkitystä: tässä jälleen jazz "luonnollisena systeeminä". Aistillisuutta painottaessaan jazz taas on "fenomenologiaa itsessään".

2.6.4 Mielihyvä-periaate

Filosofinen sensualismi lähtee siitä että kaikki tietomme ja sielunelämän sisältömmme on lähtöisin aistimuksista; esteettinen sensualismi puolestaan painottaa kauneuden aistillista puolta ennen aatteellista. Jazzin tavoitteet ovat tämänpuoleisessa myös siinä mielessä, että ihminen kaikkine heikkouksineenkin mutta myös hetken voimassaan "on kaiken mitta". Samalla puhdas mielihyvä-periaate käy jotenkin sen edelle, mitä tahtoisin nimittää länsimaisen taidemusiikin eettis-moraaliseksi "tuonpuoleisuudeksi". Se on ollut siinä taustalla kaikkina aikoina aina meidän päiviimme saakka: Konserttimusiikki pyrkii teoskeskeisesti ylittämään ajan ja paikan ja siten transsendoitumaan "ei olevaan". Viihde ja jazz ovat yksilö(esittäjä)-keskeisesti ajallisia ilmiöitä: tässä ja nyt. Myös jazz tavoittelee "ei olevaa", mutta se tapahtuu hiukan eri tavalla - tähän palaan myöhemmin.

²⁸⁹ Tarasti (1992) s. 9 - 10.

²⁹⁰ Mainioita kuvauksia 1930-luvun Kansas Cityn musiikkielämästä sisältyy mm. teokseen Russell (1979).

Otan tässä yhteydessä esille sosiologi Gerhard Schulzen ajatuksia ihmisen onnesta ja siihen liittyvistä elämyksistä, 'elämysrationaalisuudesta', kuten hän itse ajatuksiaan nimittää puhuessaan mm. arjen skeemoista ja erilaisista sosiaalisista miljöistä. Ihmisen arkielämän, arkitodellisuuden tutkiminen näyttää olevan jonkinlainen muotiaihe tämänhetkisessä sosiologisessa tutkimuksessa - ollaanko siihen suuntaan menossa myös humanistisella puolella?

Schultze väittää, että länsimainen ihminen on vähitellen viime vuosikymmeninä siirtynyt ulkoisen niukkuuden määrittelemästä "omistamisen elämänfilosofiasta" huomattavasti kasvaneiden mahdollisuuksien ja oman 'itsen' määrittelemään "olemisen elämänfilosofiaan". Objektiviiset tosiasiat väistyvät tunteiden ja hyvän olon korostamisen tieltä ihmisten rakentaessa omaa arkeaan, sanoo Schultze. 'Elämysrationaalisuuden' kautta ihmiset pyrkivät hallitsemaan elämäänsä; tällöin keskeisiä kysymyksiä voivat olla: *mitä minä haluan, kuka minä olen, miten pystyn järjestämään itselleni hyvän olon*. Schultze ajattelee, että mielihyvä ei enää ole mitään luksusta vaan olennainen osa yksilön minuutta. 'Elämysrationaalisuuden' karikkoja ovat alussa epävarmuus (mitä oikeastaan haluan?) ja lopussa mahdollinen pettymys (sainko todella mitä halusin?). Tätä kulttuurista murrosta tutkiville Schultze suositaa mieluummin sanomalehtien ja arkipäivän tarkkailua kuin klassikkojen opiskelua.²⁹¹

Schultzen neljän kohdan "pelastusohjelma" nykyihmiselle on seuraava: 'Etäisyydenotto' merkitsee ironista ja humoristista irrottautumista ja tilanteiden käsittelemistä pelinä tai leikkinä (sivumennensanoen, tämä piirrehän sisältyy koko siihen nykykulttuurimme osaan, joka on postmodernistisesti suuntautunut). 'Flow' puolestaan merkitsee itsensä unohtamista ja täydellistä uppoutumista johonkin tekemiseen. 'Kommunikaatio' on ihmisten, "avointen minuuksien" välistä välitöntä viestintää. Neljäs osatekijä, 'kärsimyksen välttäminen' on ainoa, joka on jotenkin tuotteistettavissa, markkinoiden hyödynnettävissä: tämä näkyy jo teollisuuden ympäristönsuojelumainonnassa. Muut kolme tekijää ovat henkilökohtaisia, eivätkä vaadi harjoittajaltaan mitään materiaalista. Näin "olemisen elämänfilosofian" tarpeet ovat siis periaatteessa jokaisen tavoitettavissa²⁹² henkilökohtaisten valintojen kautta, eksistentiaalistit sanoisivat. Kaikki Schultzen teesit - ainakin kolme ensimmäistä - ovat hyvin sovellettavissa myös jazzkulttuurin olemisen tapaan. Tässä on kyse uudelleen pintaan nousseesta hedonismista, joka eittämättä voi saada myös egoistisia piirteitä. 'Solidarisuus' käsitteenä ei ole ajanmukainen nyt kuten se oli 1960- ja vielä 1970-luvullakin. Kieltämättä tämän päivän jazzkulttuurissa saattaa olla tiettyjä "uusegoistisia" piirteitä, jotka ovat vieraita jazzin alkuperäiselle taustalle.

Sosiologi Ulrich Beck on pohdiskellut näitä samoja kysymyksiä, ego-yhteiskunnan luonnetta ym. Beck ei allekirjoita sitä ajatusta, että yksilön korostaminen johtaisi ihmisiä elämään eristyneesti vain itsensä ympärillä. Yksilöllinen 'oman elämän' käsite saattaa astua 'sosiaalisen aseman' tilalle, mutta väistämättä tällaisen perinteistä irronneen 'oma elämän' on kehityttävä hyvin sosiaalisesti verkottuneeksi: koko ajan on otettava huomioon muita ihmisiä ja mitä monimutkaisimpia riippuvuusketjuja. Beck on sanonut: "Uskon, että avainkyky tulee olemaan kyky oman elämänsä tunteella tuntemiseen ja sen sitomiseen muiden kanssa. On siis opittava kutomaan elämäänsä, solmimaan, hoitamaan ja kehittämään sosiaalisia suhteitaan".²⁹³ Näen, että nämä ajatukset heijastavat mitä suurimmassa määrin myös jazzkulttuurin olemusta - haluaisin väittää, että tässä suhteessa jazz on ollut vieläpä edelläkävijän roolissa: Ensiksikin, esimerkiksi Eurooppaan tuotuna jazz on edustanut perinteisiin kuulumatonta "tuontitavaraa", joka kuitenkin on muodostunut monelle uudeksi, merkittäväksi elämäntavaksi ja samalla hyvin kansainvä-

²⁹¹ Virkki, Juha (1995): "Haluaisimme että maailma olisi kuin oma äitimme", *Helsingin Sanomat* 21.6.1995.

²⁹² Virkki (1995)

²⁹³ Tuormaa, Jussi (1995): "Normaalilla elämää ei ole", *Helsingin Sanomat* 18.7.1995.

liseksi kommunikaatiokanavaksi mistä tahansa kotoisin olevien muusikkojen välillä, kun "oma tyyli on astunut kotiseudun (Heimat) tilalle", Beckiä lainatakseni. Ja toiseksi, jazzmuusikkojen kaikkialla on täytynyt olosuhteiden pakosta aina sopeutua tavalla taikka toisella vallitseviin taloudellisiin, poliittisiin, uskonnollisiin tms. olosuhteisiin; tekijöihin, jotka eivät välttämättä ole suhtautuneet suopeasti jazzmusiikkiin, tai ovat olleet täysin välinpitämättömiä. Virallisesti jazzin asema on ollut marginaalinen kaikkina aikoina kaikissa yhteiskunnissa. Silti jazz on menestynyt ja kehittynyt niin idässä kuin lännessäkin - muusikot ja harrastajat ovat olleet varsinaisia "mestariselviytyjiä" monenlaisten tekijöiden puristuksessa.

2.6.5 Huomioita jazzin estetiikasta

Seuraavat huomioni jazzin estetiikasta ovat perin hajanaisia ja jälleen subjektiivisia. Toisaalta olen kerännyt tähän seikkoja, jotka monet muut jazzista kirjoittavat ovat ehkä unohtaneet mainita. En ole malttanut sivuuttaa eräitä varsin triviaalejakaan asioita. "Redusoin" seuraavassa jazzin estetiikkaa käsitteisiin 'elämä', 'uhkapeli', 'tyyli', 'yksilöllisyys', 'energia-periaate', 'intuitio', 'balanssi', 'saundi' ja 'toiminta' sekä kiellän lopuksi estetiikan 'sanattomassa estetiikassani'.

1. *Yhteys elämään*: Saksofonisti Jukka Perko on lausunut seuraavaa kiinnostuksestaan bebopiin:

Minuun puri bebop siksi, että en kuullut Parkeria edeltäneiden muusikoiden soitossa elämän koko kirjoa. En kuullut siinä tuskaa ja epätoivoa. Se oli sellaista "hyvä meininki", "happy jazz" -hommaa. Minulle jazz ei ole mitään happy jazzia - se on koko elämän kirjo.

Lahjakkuus on kuin kangas, jolle voit maalata taulun, mutta sillä yksin ei voi tehdä mitään. Tarvitaan työkaluja, pensseleitä ja purnukoita, joissa sekoitella värejä. Se on sitä työtä: skaaloja, teoriaa, harmoniaoppia, tietoa historiasta; mekaanista tietoa ja taitoa. Näilläkään kahdella ei vielä tehdä mitään. Sen lisäksi pitää elää, ja tuoda oma itsensä siihen mukaan. Se on se taulun aihe, värit ja sävyt. Mikään näistä kolmesta alueesta ei ole yksistään vahva, vaan kaikki yhdessä.²⁹⁴

Ymmärtääkseni jazzmuusikot eivät miellä improvisaatiotaan teokseksi siinä mielessä kuin konserttimusiikkia säveltävät säveltäjät tekevät. Tässä mielessä haluan painottaa jazzia prosessina - jopa "elämänprosessina" - mieluummin kuin tuotteena. Tosin parhaista kuulluista improvisaatioista voi mieleen jäädä eräänlainen ainutkertainen teoksellisuus. Esitän rohkean yleistyksen: Siinä missä klassinen eurooppalainen musiikki on eräänlaista suodatettua "lyriikkaa", on jazz elämänläheisyydessään ja kieleltään lähes "musiikillista proosaa", suoranaista ja peittelemätöntä immanenttia taidetta, jolle on ominaista pelkistyneisyys ja lähes naturalistinen avoimuus: siksi "rumakin voi olla kaunista" jazzmusiikissa. Jazz ei hae "pilviä hipovia" aatteita, ohjelmallisia taustoja itselleen taidemusiikin tapaan eikä tähtää tuonpuoleiseen elämään tms., vaan aatteena on pikemminkin hetken viihtyminen ja eräänlainen kollektiiviterapia - myöhemmin kohti nykypäivää ehkä myös mukaan tulee älyllinen aspekti. Tirro kirjoittaa bluesista ja blueslaulajista seuraavasti:

Blues voi vaihdella tunnelman, teeman, lähestymistavan tai esitystyylin puolesta. Bluesit eivät ole itsessään pessimistisiä, vaikka ne usein kertovatkin tappiosta ja masentuneisuudesta, sillä ilmaistessaan köyhyyden, vaelluksen, perheriitojen ja sorron ongelmia blues tarjoaa katharsiksen, joka mahdollistaa osallistujien paluun ympäristöönsä nöyrinä ellei optimistisina. ... Luonnollisessa, joko maalais- tai urbaanissa ympäristössään blueslaulajat pitävät yllä sukulaisuuden tunnetta suhteessa yleisönsä. Yleisö puolestaan - palauttaessaan mieleen samoja tai samanlaisia kokemuksia - yleistää

²⁹⁴ Allinniemi (1993)

heidän kytköksensä, koska se kuvailee heidän omia mielentilojaan.²⁹⁵

2. *"Uhkapeli"*: Otan tässä yhteydessä esille yhden jazzin "urheilullisen" tai leikin psykologiaan liittyvän aspektin, joka puolestaan liittyy olennaisesti jazzmusiikin estetiikkaan - länsimaaisessa taidemusiikissa piirrettä tuskin tavataan. Kyseessä on niin sanoakseni *"uhkapelin estetiikka"*, jolla myös on olemassa kytköksensä elämään, näin kuvittelen. Barry Kernfeld kirjoittaa 'uhkayrityksen' ja toiston suhteesta seuraavasti:

Jazzimprovisaation syvin olemus piilee herkässä balanssissa toisaalta spontaanin keksimisen, johon sisältyy sekä kontrollin menettämisen vaara että mahdollisuus mitä korkeimman tason luovuuteen, ja toisaalta tuttuun viittaamisessa, mitä ilman - paradoksaalista kyllä - luovuutta ei voida todella arvioida. Improvisaatioissa muusikko voi kokeilla ja sointeja ja tekniikoita tutkimalla uudelleen määritellä taituruuden tavanomaisia normeja. Muusikot oppivat muuntelemaan satunnaisuuksia salamanno-peasti muovaamalla improvisoidun reitin suunnan sopivaksi tahattomaan mutta ehkä virkistävään "virheeseen". Uhkayritys(risk)-tekijä improvisaatioissa on suurenmoinen elinvoiman lähde jazzissa, mutta monet improvisoivat muusikot eivät harrasta tätä alinomaan. Toisto - enemmässä tai vähemmässä määrin - ei ehkä ulotu vain yleisiin improvisaatioihin menettelytapoihin vaan myös yksittäisiin sooloihin, jotka ovat pohjimmitaan samoja kerta toisensa jälkeen muuttuen vain asteittaisesti tai ei ollenkaan. Parhaiten uhkayrityksen ja toiston äärimmäisyyksiä valottavat sellaiset suuret jazzimprovisoinnin mestarit kuten Charlie Parker ja Louis Armstrong.²⁹⁶

Kontrabasisti Charlie Haden puolestaan vahvistaa sen, mitä olen edellä esittänyt (kursivointi ja sulussa olevat lisäykset minun):

Musiikki opettaa ettei sinun sallita soittaa sitä ellet ole nöyrä. Se opettaa sinua *olemaan hetkessä sisällä ja ettei ole olemassa eilistä tai huomista, on vain juuri tämä hetki*. Ja tällä hetkellä sinun on tajuttava merkityksettömyytesi ja vähäpätöisyytesi maailmassa ennenkuin voit tajuta merkityksellisyytesi ja tärkeytesi. Musiikin väkevän soittamisen salaisuus on nöyryydessä.

Jos he (opiskelijat) haluavat soittaa musiikkia vapaasti, kauniisti, minä sanon heille, että *teidän on soitettava niinkuin haluaisitte panna alttiiksi koko elämänne jokaisen sävelen vuoksi, jonka soitatte*. Niinkuin olisitte etulinjassa. Kerron nuorille, että on erityisen tärkeätä ponnistella tullakseen suureksi ihmiseksi, ja jos työskentelet sen eteen, sinusta tulee suuri muusikko. Luulen, että tämän taidemuodon salaisuus on siinä - kun on kysymys nuorista muusikoista - että löytää sielunsa. Kukaan ei kuule musiikkia samalla tavalla kuin toiset, eikä kenelläkään ole samanlaisia sormenjalkia kuin muilla. Jokainen ihminen on ainutkertainen. Autan opiskelijoita löytämään oman sointinsa, omat melodiat, omat harmoniat. Kaiken tarkoitus on saada ihmiset menemään maailmaan ja soittamaan omaa musiikkiaan. Puhun nyt siitä, mitä soittaessa tapahtuu henkisesti, en siitä mitä tapahtuu teknisesti. Puhun henkisestä yhteydestä luovaan prosessiin. Saatuaan (aiemmin) enimmäkseen teknistä ainesta (soittoa) monet ovat innokkaita kuulemaan tämän.²⁹⁷

Musiikillinen *virtuositeetti, näyttävyyys* - se että "näytetään jotakin jollekin" esim. soittamalla hyvin nopeissa tempoissa - voi liittyä 'uhkapeliin', mutta ei välttämättä; esimerkiksi pianisti Thelonius Monk harrasti sooloissaan täysin epävirtuoottista uhkapeliä. Miles Davisista taas on sanottu, että hän on improvisaatioissaan kuin "nuorallatanssija" - luulen, että hän oli yksi jazzin historian kaikkein tehokkaimmin tätä ilmiötä hyväkseen käyttänyt muusikko! Voisi sanoa, että parempi riskeerata musiikissa kuin elämässä! Monet jazzin "legendat" tosin ottivat huomattavia riskejä myös elämässään - ja tuhoutuivat esimerkiksi huumausaineiden ja alkoholin ylenpalttiseen käyttöön. Vielä on todettava, että esim. Duke Ellingtonin orkesterissa 1950-60 -luvuilla soittaneen trumpettisti Cat Andersonin

²⁹⁵ Tirro (1993) s. 48 (suom. mt.).

²⁹⁶ Kernfeld (1988) s. 562.

²⁹⁷ Shuster, Fred (1994): "Charlie Haden - 'Risk Your Life for Every Note'", *Down Beat* August 1994 (suom. mt.).

soitossa on usein kuultavissa aivan erityinen urheilullinen ja virtuoottinen aspekti: mahdollisimman korkealta ja kovaa! Nimittäin lähes jokainen trumpettisoolo tai big band -sävellyksen päätössävelet ovat hänelle toistuvasti eräänlainen koetinkivi "kuinkahan korkean sävelen saan tänään ulos trumpettistani?" -hengessä.

3. *Tyyli*: Populaarimusiikin ja jazzin piirissä muusikon arvostus määräytyy huomattavassa määrin sen perusteella, kuinka hyvin hän pystyy luomaan uutta, ilmentämään itseään jonkin tyylin puitteissa - tämä on jazzin estetiikan hyvin yleinen, kollektiivinen aspekti, josta on ollut jo edellä puhetta.

4. *Yksilöllisyys*: Mutta edelliselle tekijälle tavallaan vastakkaisena populaarimusiikkia ja jazzia hallitsee lisäksi poikkeuksellinen yksilöllisyyden vaatimus (konserttimusiikin traditiossa on täsmälleen tämä sama vaatimus, mutta se ilmenee siellä hyvin eri lailla), joka aivan ilmeisesti perustuu populaarimusiikin aiempaan kansanmusiikkitaustaan ja on toisaalta tämän päivän viihdeteollisuuden asettama vaatimus. Äärimmillään tilanne on edelleen se, että jazzmuusikko voi edetä jopa alansa kansainväliselle huipulle periaatteessa *autodidaktina* - tästä on olemassa lukuisia esimerkkejä jazzmusiikin historiasta. Konserttimusiikin piirissä tämä ei ole mahdollista. Persoonallisuuden merkitys korostuu, kun esimerkiksi jazzmuusikolta vaaditaan kykyä soittaa "rehellisesti omasta itsestään" tai taitoa "synnyttää ja välittää tunne-elämyksiä kuulijoille" tms. James Lincoln Collier mainitsee eräitä jazzin peruseriaatteita, joista yhtä, "yksilöllistä koodia" (individual code) hän luonnehtii seuraavasti:

Kyseessä ovat nuo hiuksenhienot tekijät, jotka mahdollistavat sen, että asiantuntevat kuulijat välittömästi tunnistavat jazzmuusikon. Vaikka jotkut soittajat voi tunnistaa heidän tavastaan muodostaa melodiaa, erin osa yksilöllisestä koodista ilmaistaan sitä paljon pienemmillä sävyillä kuten soinnilla, atakin terävyydellä, sävelten kestolla ennen niiden päättymistä, vibraatolla, säveliä taivuttamalla ja erilaisilla muilla vääristelyillä kurkkuaanilla, sordiinoilla sekä muilla tekniikoilla ja laitteilla. Yksilöllinen koodi on tärkeä osa soittajan ja kuulijan välistä kommunikaatiota, ja se on otettava huomioon kaikessa keskustelussa jazzmuusikon työstä.²⁹⁸

5. *Energia-periaate - "hot ja cool"*: 1930-luvulla energinen jazzmusiikki oli luonteeltaan "hot" ("kuumaa tavaraa"). Nykyisin usein esille tullut ilmaus on "energia", jolla voidaan tarkoittaa sitä, että musiikki sisältää paljon luovan alkuvoimaista tunnelatausta, ehkä jotakin Henri Bergsonin tarkoittamaa "elämän hyökyä" (*élan vital*). Energiasta puhuvat niin rock- kuin jazzmuusikotkin. Nykyisin puhutaan paljon myös "heittäytymisestä" musiikin pyörteisiin. Tenorisaksofonisti John Coltranen esimerkki 1960-luvulla kirvoitti varmuudella monet muut muusikot samantyyppiseen raivoisaan heittäytymiseen itseilmaisuuksiin. Tässä apulaisprofessori Jukkis Uotilalta tämä ilmaus: "Koulutuksellisesti emme voi keskittyä pelkkään free-musiikkiin, vaan siihen mikä on valtavirta. Suuri osa free-muusikoista pystyy kommunikoimaan vain *energiatasolla*, eivät taimi- (time), eivätkä harmoniatasolla ollenkaan. Sellainen soitto ei riitä mihinkään."²⁹⁹

Toisen Collierin mainitsemista periaatteista, "ekstaattisen funktion" (ecstatic function), haluan yhdistää nimenomaan 'energian' käsitteeseen', joskin se yhtä lailla kytkeytyy myös 'aikaan', 'hetkellisyyteen', josta on kohta puhe. Tässä Collierin luonnehdintaa:

Jazzin soittaminen tapahtuu tavallisesti todellisessa tai jäljitellyssä JAM SESSION -yhteydessä, jolla on joitakin rituaalin piirteitä. Soittajat eivät ainoastaan tuota määrättyjä sävelsarjoja, vaan he myös ovat osallisina eräänlaisessa seremoniassa, jossa he ovat

²⁹⁸ Collier, James Lincoln (1988): "Jazz", teoksessa *The New Grove Dictionary of Jazz*, edited by Barry Kernfeld, in two volumes, Macmillan Press Limited, Hong Kong, s. 580 (suom. mt.).

²⁹⁹ Uotila (1992)

vuorovaikutuksessa yleisön kanssa ja keskenään, hiukan samaan tapaan kuin saarnaaja ja seurakunta vaikuttavat toisiinsa "pyhässä" kirkossa. Tiettyjä kaikille rituaaleille ominaisia piirteitä voidaan panna merkille: Muusikoiden ei oleteta työntävän itseään etualalle toisten kustannuksella, yleisöllä on lupa - tai sitä jopa rohkaistaan - tulemaan mukaan seremoniaan tanssien, tömistäen jalkojaan ja tarjoten kannustushuutoja tai suosionosoitusten purkauksia. Suhde länsi-afrikkalaisiin tanssiseremonioihin ja niistä polveutuneisiin Amerikan mustien kirkollisiin käytäntöihin on ilmeinen. Nämä kolme osatekijää ovat luultavasti ainakin jossakin määrin läsnä kaikissa musiikkiesityksissä, mutta jazzissa ne ovat keskeisiä, lähes korvaamattomia. Useimmat innokkaat jazzin harrastajat eivät arvosta korkealle jazzesitystä, mikäli siitä puuttuu jokin näistä tekijöistä.³⁰⁰

Toisaalta hyvin keskeinen ilmaus 1940- ja 50-luvulla oli "cool" (viileä); termi tarkoitti alunperin kontrollin säilyttämistä kaikissa tilanteissa, mitä hurjimmisakin tempoissa. 'Cool' korosti subjektia, minää, sen kaikinpuolista hallitsevuutta. Seuraava sitaatti, josta saamme vahvistuksen asiasta, on Ross Russellin Charlie Parker -biografiasta. Tilanne on tietenkin kuvitteellinen, mutta "totta". "Vitonon" tarkoittaa tässä saksofonin kieltä:

Bird syyttää savukkeen. Hänen katseensa harhailee yökerhon salin suuntaan, ja hän kuuntelee hajamielisesti sieltä kantautuvaa musiikkia. "Vitonon on cool", Bird sanoo. Cool (viileä; "rautaa") on sana josta hän pitää. Se ilmaisee kaikkia hyviä ominaisuuksia ja hallinnassa olevia tilanteita.³⁰¹

Myöhemmin, 1950-luvun alussa 'coolista' kehittyi tylisuunta, joka korosti viileän objektiivista ja jopa pidättyväistä musiikin ilmaisutapaa, "understatementia". Barytonisaksofonisti Gerry Mulligan, yksi 'coolin' keskeisistä muusikoista, on luonnehtinut 'coolia' lyhyesti: "Cool-jazzin yksi lähtökohta oli se, että bobopista täytyi päästää liiat höyryt pois - ja know, cool down - jotta säveltäjille olisi jäänyt enemmän tilaa työskennellä"³⁰². On jännittävää havaita, että nämä kaksi itse asiassa vastakkaista käsitettä, tendenssiä, "energetismi" ja "cool"-kontrolli vaikuttavat edelleenkin jazzmusiikin taustalla, ajasta ja paikasta riippumatta. Voitaisiin sanoa myös 'emotio' ja 'ratio'. Painotus voi vaihdella, muusikkotyyppistä - "vaistosoitaja" vai "älykkö" - tyylistä, improvisaation pohjana olevan sävellyksen luonteesta ym. seikoista johtuen.

6. *Hetken intuitio*: 'Heittäytyminen' on jazzin "tekstien" keskeinen ajatus; sen taustalla on epäilemättä ajatus "uskaltaa elää tässä ja nyt". Epämuodollinen tanssisali- ja klubikulttuuri ennen konsertti- ja festivaalikäytännön läpimurtoa tukivat tätä immanenttia pyrkimystä. Rentous, vapaus, epämuodollisuus ovat tavoitteita, joihin pyritään. Esimerkiksi Louis Armstrongin energiaa pursuavat esitykset 1920- ja 30-luvulla antavat tästä viitteitä. Tämä on nähtävissä elokuvafilmeiltä, joille konsertteja tallennettiin. Päästäkseen kunnolla "vauhtiin" Armstrong tosin poltti usein "ruohoa" eli marihuanaa ennen esitystä. Kun Armstrong oli pilvessä, hän todella "pani tuulemaan". Varsinkin tauoilta tullessaan hän oli "täysin valmis" ja hän usein kuulutti itsensä sisään sanoilla: "I'm heady, I'm heady, help me I'm ready!", ja yleisö kiljui riemusta. 'Energiaa' siis haettiin jopa huumausaineista ym. - tästä myöhemmin lisää.

Tarkoitushakuisen hetkellisen epämuodollisuuden 'merkki' on tapa soittaa hattu päässä yleisön edessä; tätä ovat harrastaneet monet muusikot kautta aikojen, esim.

³⁰⁰ Collier (1988) s. 580 (suom. mt.).

³⁰¹ Russell (1979) s. 14.

³⁰² Petäjä, Jukka (1995): "Daddy Cool ja raskas saksofoni", *Helsingin Sanomat* 20.4.1995. Säveltäjä Harri Wessman on eräässä aivan muussa yhteydessä samalla muotoillut 'coolin' ohjelman mielestäni osuvasti: "Äänenkuljetuksen eleganssi, yksinkertaisiin asioihin piilotettu lumous, lioittelun karttaminen ja erinäiset muut sen kaltaiset ihanteet ovat minusta kiehtovia ja tavoittelemisen arvoisia." (Wessman, Harri (1990): "Kirjoita nuorillekin!", Micci, Suomalaisen musiikin tiedotuskeskuksen tiedotuslehti 2/1990, s. 6 - 7.)

Coleman Hawkins, Sonny Rollins ja Phil Woods. Thelonius Monkin esiintyminen karvahattu päässä konsertissaan Helsingissä 1960-luvun alussa herätti yleisön keskuudessa ansaittua huomiota. Oli hauska katsella muutama vuosi sitten julkaistua jazzelokuvaa Kansas City 1934, jossa kaikki muusikot, kymmenet, käyttivät hattua päässään sisällä kapakassa "iam sessiossa" soittaessaan!



Coleman Hawkins - ja hattu

Toinen 'merkki' hetkellisyyden, ainakin näennäisen epämuodollisuuden, jopa huumorin korostamisesta oli varsinkin vanhemman polven mestareiden (Charlie Parker, Dizzy Gillespie, J.J. Johnson, Dexter Gordon, Sonny Rollins ym.) improvisaatioissa ns. *sitaatti- eli kvootti-tekniikka*: johonkin soolon käänteeseen sijoitetun, yleisölle tutun melodianpätkän yllätyksellinen teho oli huomattava. Nämä lainaukset saattoivat tulla esiin joko puhtaasti hetken mielihohteesta tai tarkoin harkittuina ja harjoiteltuina³⁰³ - tekniikasta on tarkemmin puhe toisaalla.

Henri Bergson on nähnyt vaistotiedon eli intuition ensisijaisena elämää ilmentävänä inhimillisenä kykynä. Äly kohdistuu muotoon, intuitio sisältöön. Taiteilija voi Bergsonin mukaan kuitenkin intuition kautta välittömästi dynaamisesti tajuta kokonaisuuden sisäisine yhteyksineen; äly käytännöllisenä kykynä voi askarrella vain maailman staattisen puolen kanssa. Jazz on korostuneesti pienoismuotojen taidetta, missä tajunta operoi välittömästi esillä olevien pienoismuotojen (säe, "fraasi", lauseke, chorus) alueella, jolloin "sisältöestetikka" on keskeinen; tämän olen edellä todennut. Intuition, tai sanoisinko "abduktion" avulla voidaan kuitenkin "nähdä kerralla" paljon "enemmän", myös suuria kokonaisuuksia, jolloin yksityiskohdat kylläkin hetkellisesti hämärtyvät. Tämän voi ehkä vahvistaa myös moni tieteellistä työtä kirjoittanut: ideat, asiat, yksityiskohdat ovat selvät siinä missä enin aika ponnisteluista menee luontevan muodon löytämiseen esitykselleen. Aikansa pohdiskeltuaan voi joskus saada välähdyksen hyvästä muodosta, joka usein osoittautuu siksi "oikeaksi".

7. Hyvä "*balanssi*" merkitsee sitä, että tyylin perustekijät yhdessä eri instrumenttien sopivan äänenvoimakkuuden kanssa ovat hyvin tasapainossa keskenään. Tähän siis sisältyy se ajatus, että muusikko tai yhtye saa sanottavansa tasapainoisesti ja tyylinmukaisesti esille. Balanssiin liittyen soittaminen "*taimissa*" (eng. 'time') tarkoittaa sitä, että rytmitaju ja kokemus ovat riittävät. Mutta voisi ajatella, että hyvä "*balanssi*" tarkoittaa jazzissa myös tasapainoa 'järjen' ja 'tunteen' välillä - tai 'tradition' ja 'innovaation'.

³⁰³ Baker (1995)

8. Hyvää "saundia" eli sointia arvostetaan; Paksu, vahva ääni on voiman ja vitalisuuden symboli ja merkki. Toisaalta ohut, kepeä "soundi" liittyy modernismiin, yksilöllisyyteen jazzissa - se voi olla myös protestia "huutamiselle lauman mukana": tässä on toistamiseen esillä vastakohtapari 'hot'/'cool'. Itse asiassa 'saundi' voi toimia hyvin tärkeänä herätteenä koko elämänikäiseen musiikkisuhteeseen - tietynlaisessa intonaatioissa voi olla suunnattomasti emotionaalista voimaa³⁰⁴. "Saundin" elämyksellinen voima on suunnaton! Näistä asioista myöhemmin lisää.

9. 'Rakentaminen' viittaa kaikenlaiseen musiikillisen intensiteetin kohottamiseen jazzsoolossa - jazzmuusikot puhuvat jopa *kliimaksista*, joka saavutetaan tällaisen "rakentamisen" huippupaikassa. Jos jazz symboloi elämää niinkuin edellä on alustavasti todettu, mikä voisi olla tällaisen "rakentamisen" ja "kliimaksin" vastine luonnollisessa elämässä. Ellei ajatella, että jazzimprovisaatio on koko elämän symboli (alku, keskikohdassa nousu, yht'äkkäinen loppu), en voi kuvitella mielessäni muuta esikuvaa tälle muodolle kuin sukupuoliaktin. Viittaan, mitä edellisillä sivuilla kirjoitin jazzin sensualismista ja myös 'jazz'-sanan alkuperästä.

10. 'Toiminta': Jazzin puhekielen hyvin tavallinen ilmaus on sanoa yksinkertaisesti että musiikki "toimii", jos se toimii tyyllisesti kaikin puolin hyvin. Antero Honkasalon tulkinta tästä ilmauksesta on mielenkiintoinen hänen analysoidessaan luonnontieteiden ja tekniikan tapaa jäsentää maailmaa kielen avulla. Honkasalon mukaan (kursivointi ja suluissa oleva lisäys minun):

Sen (luonnontieteiden) tapa hahmottaa maailmaa on tiukan deterministinen, perustuu yleensä kausaalimalleihin ja sulkee pois tutkimuksesta niin tutkijan sisäisen mielen ja tunteiden maailman kuin tutkimuskohteeseen liittyvän elämyksellisen ulottuvuuden. Sen kieli on yksiselitteinen ja yksiulotteinen. Sen perimmäisenä tarkoituksena on luonnon alistaminen ja hyväksikäyttäminen.

Vaikka luonnontieteiden ja tekniikan välinen vuorovaikutussuhde on vahva ja moniulotteinen, eivät insinööritieteiden ja ajattelun mallit kuitenkaan ole aivan samoja kuin fysiikan ja kemian. Insinääritieteille riittää, että kehitetty ratkaisu toimii. Miksi jokin laite toimii niin kuin se toimii, ei ole yhtä kiinnostavaa, kuin että se täyttää sille asetettavan tehtävän. ... Tekniikan tiedon kriteeri on käytäntö eli toiminta ja vain se. ... Tekniikan tapa ratkaista toimimalla ongelmia on aina kiehtonut erityisesti miehiä, koska miesten maailmassa ongelmien ratkaiseminen toimimalla on muutenkin hyvin keskeisellä sijalla. ... Insinöörien keskuudessa voi olla miehiä, jotka ovat hyviä suustaan tai taitavia neuvottelijoita ja puhutun kielen käyttäjiä, mutta kirjallinen itseilmaisu ei ole tärkeä. Teoretisointia ei arvosteta, käytännön toiminta sen sijaan on kunniaansa.³⁰⁵

Honkasaloo mukailen po. jazzin ilmauksessa siis voidaan nähdä eräänlainen miesten maailman kone-analogia, joka helposti sivuuttaa musiikin henkisen aspektin liian epämääräisenä, kaukaisena, tavoittamattomana. Koska siis toiminta on ensisijainen, kun kerran kaikki "toimii", miksi eritellä? Kyseessä on siis jazzin "käytännöllinen" estetiikka, josta myöhemmin käytän nimitystä 'sanaton estetiikka'. Kolmas Collierin mainitsema periaate 'swing'-ilmiö³⁰⁶, jota olen edellä laajasti käsitellyt, on oikeastaan se toiminnallinen perustaso, jolle kokonaisuus rakentuu; se on eräänlainen sanaton itseäänselvyys. Voi olla, että yksi afrikkalainen piirre, joka on jazzissa säilynyt hyvin selvänä ja kirikkaana, on yleensä perusasenne musiikin tekemiseen, tietty välitön, ongelmaton, tekisi mieli sanoa "estetismää" kaihtava perusasenne; ongelmaton asenne musiikilliseen materiaaliin sinänsä (nimitän tätä myöhemmin "bricoleurismiksi") ja lopulta keskittynyt heittäytyminen sen

³⁰⁴ Collierin luonnehdinta John Coltranesta on tässä mielessä kuvaava: "Hän (John Coltrane) tunsu aina, että "saundi" (sound) oli ensimmäinen ilmaus luomisessa ennen musiikkia" (Collier (1978) s. 493) (suom. mt.).

³⁰⁵ Honkasalo, Antero (1996): "Tekniikan miehinen kieli", *Tasa-arvo* 1/1996, s. 18 - 19.

³⁰⁶ Collier (1988) s. 580.

pyörteisiin. Molemmissa traditioissa musiikkia tehtäessä "mennään suoraan asiaan" - musiikki joko "toimii" tai sitten ei.

Kompensaatioteoria luovuuden selittäjänä ei ole kaiken kattava, mutta mahdollinen se on. Ristiriitaisuuksissa saattaa piillä luovuuden ydin. Mutta onko kaikki "poikkeuksellinen" toiminta sitten kompensaatiota? Paitsi että kompensaatiolla ehkä paikataan koettuja puutteita, luulen, että se voitaisiin yleisesti tulkita siten, että kompensaatiolla (korvaaminen, tasapainottaminen) pyritään häivyttämään vieraantumisen tunne yleensä, tyhjiys, toimettomuus, tarkoituksettomuus, "Angst". "Toiminnalla pyritään kompensoimaan toimettomuus".

11. "*Sanaton estetiikka*": Minusta tuntuu siltä, että jazzmuusikot karttavat puhumasta musiikistaan esteettisin termein tai erityiseen syvällisyyteen pyrkien. Esteettinen erittely ei ei kuulu tämän sinänsä nuoren kulttuurin luonteenpiirteisiin siinä merkityksessä mikä sillä on esimerkiksi länsimaisen taidemusiikin piirissä. Sensijaan teknisistä kysymyksistä³⁰⁷ kyllä vaihdetaan runsaasti ajatuksia. Tässä mielessä jazzmuusikot näyttäsivät olevan "todellisia strukturalisteja". Nyt on kuitenkin ymmärtääkseni niin, että perinteisen jazzin "systemi" sinänsä oli niin täynnä *luonnolliseen ihmiselämään* viittaavia symboleja³⁰⁸, että erillisiä sisällöllisiä perusteluja ei tarvittu; tämä jazzin piirre on nähdäkseni sen "sanattoman estetiikan" taustalla. Saman asian aavisti jo Theodor Adorno - vaikka hänen havaintonsa eivät nykykatsannossa olekaan välttämättä ajanmukaisia - arvioidessaan musiikillisen käyttäytymisen eri tyyppejä. Adornon mukaan jazz-ekspertti arvostaa spontaanisuutta ja osallistumista ja haluaisi usein "vaihtaa esteettisen asenteen teknis-urheilulliseen"³⁰⁹. Varsinainen ekspertti on nimittäin Adornon mielestä tiedostava ja reflektiivinen kuuntelija, joka tuntee sävellystavat ja periaatteet ja osaa myös arvioida niiden käyttöä.³¹⁰ Tämän "sanattomuuden" on aistunut myös Wilmot Alfred Fraser todetessaan mm. seuraavaa: "Jazzimprovisaatio edustaa afro-amerikkalaista filosofiaa, joka ilmaistaan vertauskuvallisesti musiikilla ja toiminnalla eikä niinkään sanoin"³¹¹.

Modernissa jazzissa Adornon viimeksi mainittu määritelmä pätee varsinaisesti toisiin jazzmuusikoihin ja ehkä asiaan vihkiytyneisiin kritikkoihin, joilla usein on myös muusikkotausta. Valtaosa jazzkonsertti- tai klubiyleisöstä on tullut viihtymään ja kokemaan myönteisiä yhdessäolon hetkiä, samalla kun se lähinnä aistii tai vaistoa emotio-

³⁰⁷ On vitsi - mutta tosi - että kun kaksi saksofonistia tapaa, alle viidessä minuutissa keskustelu kääntyy saksofonin suokappaleisiin, kieliin ym., "mikä foni sulla on?".

³⁰⁸ Arvioidessaan *Musical Signification* -kokoomateosta (Tarasti, Eero (toim.) (1995): *Musical Signification, Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music*, Approaches to Semiotics 121, Mouton de Gruyter, Berlin) Markus Lång on mm. Jacques Derridaan tukeutuen todennut: "On vaikea osoittaa musiikin ulkopuolelta se, mikä motivoi musiikillisen merkin tai ilmauksen". Ja edelleen: "Musiikin semiotiikan perustelun on siis ehkä löydettävä muualta kuin viittaussuhteista ulkoiseen todellisuuteen" (Lång, Markus (1995): "Mitä musiikki merkitsee? Semiootikot vastaavat", *Musiikki* 4/1995, s. 389). Näiden väittämien suhteen rohkenen olla erimielistä; nähdäkseni jazzmusiikissa tilanne on juuri päinvastainen. Oikeastaan koko diskurssini alusta loppuun saakka on tämän - voisi sanoa "eksistentiaali-semiootisen" - suhteen selvittelyä ja puntarointia.

³⁰⁹ Jazzesityksen ja urheilukilpailun samanlainen aika-käsitys on silmiinpistävä: molemmissa keskeistä on nyt-hetkellisyys, ajatus ainutkertaisuudesta ja kuitenkin jatkuva muotojen toistuminen lähes rituaalinomaisesti. Monien mielestä urheilukilpailujen katselemisessa videonauhalla ei ole enää mitään mieltä - kaikki on jo mennyttä.

³¹⁰ Mäkelä, Tomi (1988): "Esittävän ja säveltävän toiminnan suhde ja jazz-musiikki", *Etnomusiikologian vuosikirja* 1987 - 88, toim. Erkki Pekkilä ja Vesa Kurkela, Gummerus, Jyväskylä, s. 127 (alkuperäinen lähde: Adorno, Th.W. (1975): *Einleitung in die Musiksoziologie, zwölf theoretische Vorlesungen*, Suhrkamp Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, s. 27).

³¹¹ Fraser, Wilmot Alfred (1983): *Jazzology: A study of the tradition in which jazz musicians learn to improvise*, University of Pennsylvania, Ann Arbor, s. 235 (suom. mt.).

naalisesti musiikista välittyvän vitalisuuden. Suuret nimet - nostalgiaa - tai tiedotusväli-
neiden ja massamedian esille tuomina luonnollisesti vetävät ihmisiä puoleensa.

Perustavaa laatua oleva muutos tapahtui, kun biologista välttämättömyyttä (suvun
jatkaminen tms.) - ei vapautta - ilmentävä tai symbolisoiva kollektiivinen perinne vähitel-
len muotoutui persoonallisen henkisen ilmaukseksi. Musiikin reflektiivisyys, älyllisyys ja
"taiteellisuus" tulivat esiin, samalla kun sen tanssimusiikillinen ym. rituaalinen funktio
osittain jäivät taka-alalle³¹². Näin jazz sai lisää Adornon kaipaamia reflektiivisiä kuunteli-
joita ja entistä enemmän myös esteettistä reflektiota osakseen. Heti tässä yhteydessä
voidaan puhua suurista persoonallisuuksista, jotka merkittävällä henkilökohtaisella
panoksellaan kehittivät musiikkia: Louis Armstrong, Lester Young, Charlie Parker, John
Coltrane, Ornette Coleman vain muutamia mainitakseni.

Mutta edelleenkin vallitseva jazzkulttuurin suhteellinen sanattomuus ei kuitenkaan
merkitse sitä, etteivätkö esteettiset arvot ja asenteet olisi merkityksellisiä - usein ne vain
ilmaistaan "jotenkin toisin" kuin luonnollisen kielen avulla. Toistan nyt sen, mitä kirjoitin
jo aiemmin: jazzin estetiikan ydin on sen ei-verbaalisessa *aistillisuudessa* ja sitä kautta
toiminnallisuudessa (fenomenologinen antropologia) - siis mahdollisimman lähellä termin
'estetiikka' kaikkein alkuperäisintä merkitystä 'aistisuus' tms. Yhteys elämään, välittö-
mään aistimellisuuteen, fyysiseen toimintaan jne. on tavallaan niin läheinen, että tällaisen
kohteen ulkoistaminen esteettiseksi objektiksi on lähes mahdotonta? On helpompi puhua
vain tekniikasta, soinnuista, skaaloista, rakenteista, kielistä ja suukappaleista? *Tietenkin*
tilanne on muuttunut tai muuttumassa, mutta pohjimmiltaan näin minä koen "jazzin
estetiikan" edelleen, silloin kun sitä "ulkoa" tarkastelen.

2.6.6 "Imperfect art"

On hyvin eksistentialistinen ajatustapa käsittää elämä taideteokseksi. Jo romanttinen
taiteilijamyöty sisälsi tällaisen perusajatuksen. Mm. Riitta Pietilä on kiinnittänyt huo-
mionsa tähän asiaan:

"Mutta millä oikeutuksella ylipäänsä etsimme analogioita taiteen tekemisen ja elämän
välille? Sillä, että eksistentialismissa elämä ja taideteos samaistuvat toisiinsa: oleminen
on taideteos, joka konstituoituu lopulliseen muotoonsa sillä hetkellä kun elämä päättyy.
Ihminen valitsee elämänsä hetki hetkeltä uudelleen, samoin kun improvisoija valitsee
soolonsa äänet; tosiautenttinen valitsija valitsee sekä elämänsä että musiikkinsa tavalla,
joka karkoittaa muut ihmiset. Sillä vaikka henki on altis, on liha heikko: eksistentialis-
min kielelle käännettynä tämä merkitsee sitä, että tavalliset kuolevaiset keskimäärin
halajavat turvallisuutta ja pysyvyyttä ja asioita, joita he voivat ymmärtää."³¹³

Johdonmukaisin viimeistely tällaiselle "taideteokselle" on tietenkin itsetuhoinen käyttäy-
tyminen esim. Charlie Parkerin, Chet Bakerin, Bill Evansin ja monien muiden tavoin.
Seuraava esimerkki on 'free'-jazzin piiristä, joka kuitenkin heijastaa tehokkaasti näitä
tuntoja jazzrumpali Edward Vesalan sanoin:

"... mä korostan, että musa on melkein yhtä elämän kanssa. Se ei ole vain kirjoja ja
harjoittelua, vaan elämistä. Siksi se onkin monille niin helvetin vaikeaa."³¹⁴

Harri Uusitorpan "eksistentialistinen" analyysi trumpettisti Miles Davisin musiikista on
seuraavanlainen (toinen kursivointi minun):

³¹² Semiotiikan kielellä: Musiikin sääntöjen alkuperäisen hengen katoamisen estämiseksi
sääntöjä uudistettiin: koodeja tarkistettiin kontekstin mukaan. Tai voidaan sanoa, että
vanhojen tulkintakoodien rinnalle tuli uusia koodeja, jotka kaikki ovat edelleen olemassa eri
konteksteista riippuen (Tarasti (1994a) s. 3 - 4).

³¹³ Pietilä, Riitta (1987): "To be or not to bop", *Synkooppi* 1/1987 .

³¹⁴ Uusitorppa, Harri (1992a) : "Metsien mies - Edward Vesalan musiikkia piiskaa kahden
suomalaisen luonnon ristiriita", *Helsingin Sanomat* 28.3.1992.

Kukaan muu kuuluisuus ei ole hukannut yhtä monta ääntä tai tehnyt yhtä monta "virhettä", jotka hän sitten "kääntää loistavasti edukseen". Miles teki heikkouksista hyveitä. ... Hän teki "virheitä". Hän ei piitannut tyyleistä. Hän ei uskonut aitouteen. Hän ei erottanut taidetta ja elämää, ja sitä mitä se tuo mukanaan. Hän tasapainoili reunalla, *on the edge*.

Mutta miten Miles Davisia kuunnellaan? Mitä me kuulisimme, jos emme tietäisi kuuntelevamme juuri häntä? Tuottaja Brian Eno kirjoitti, että Milesin kuuntelemiseen, kaikkeen kuuntelemiseen, vaikuttaa konteksti. Musiikissa se on sitä, mitä me emme kuule. Se on sitä, mitä me luulemme, näemme, koemme. Se on *taustaa*. Milesistä pitämiseen vaikuttaa se, että kaikki vakuuttavat hänen "suuruuttaan". Mutta myös se, että hän oli salaperäinen, soitti Parkerin kanssa, kuului romantisoituun vähemmistöön, pukeutui tyylikkäästi, eli itsetuhoisen boheemisti, harrasti nyrkkeilyä, nopeita autoja ja kauniita naisia, ja oli .. hyvin cool. Ja niin edelleen, maun mukaan.

"Mutta olisiko Davisin musiikki maistunut yhtä makealta, jos sen tekijä olisi ollut ylipainoinen ja ruma, oslolainen insinööri", kysyy Eno. Miles tiesi tämän . Hän oivalsi, että hänen taiteensa ei ole vain sitä, mitä hän soittaa. Se oli olemista, elämistä. Se oli The Miles Davis Story.³¹⁵

Elämä tietenkin näyttäytyy meille enimmäkseen epätäydellisenä, ja jos taide heijastaa "hypoteesini" mukaisesti elämää, on sekin jotenkin "epätäydellistä" luonteeltaan päivänvaihtoina kuin länsimainen taidekäsitelmä on perinteisesti antanut ymmärtää - ajatus on sinänsä kehittelyn arvoinen³¹⁶. Jazzia voidaan luonnehtia korostaen improvisaation eräänlaista "päiväperhomaisuutta" ja siten jazzin taiteellisen tuotoksen täysin erilaista luonnetta verrattuna vaikkapa konserttimusiikin sävellyksiin, joista Yrjö Heinonen kirjoittaa osuvasti: "Luomalla tuotteita, jotka elävät kauemmin kuin hän (säveltäjä) itse ihminen pyrkii itse asiassa luomaan illuusion omasta kuolemattomuudestaan"³¹⁷. Sen sijaan kun jazzimprovisaatio on päätynyt, se elää enää ainutkertaisena tapahtumana enää vain niiden ihmisten muistoissa jotka olivat sitä kuulemassa. Näin jazz on immanenttia taidetta, joka ei tähtää tuonpuoleiseen elämään - tai jazzissa tietty tuonpuoleisuus pyritään tavoittamaan *tässä ja nyt*, kuten tulen myöhemmin esittämään. Samalla ihmiselämä voidaan tietenkin mieltää jotenkin "päiväperhosmaiseksi". 'Täydellisyys' ja 'aika' kietoutuvat tässä jotenkin toisiinsa.

Jazzista kirjoittaessaan Ted Gioia on oivaltanut asian seuraavasti (kursivointi minun):

Millään muulla luovien pyrkimysten alueella *taiteilijan ja hänen taiteellisen työnsä välinen etäisyys ei ole niin pieni*. Spontaanisissa improvisaatioissa taiteilijalla ei ole mahdollisuutta

³¹⁵ Uusitorppa, Harri (1995d): "Milesin musta laatikko löytyi - Kahden klubi-illan lumoavat levyt ovat vasta alkusoitto Davisin kootuille teoksille", *Helsingin Sanomat* 30.9.1995.

³¹⁶ J.Krishnamurti on kirjoittanut täydellisyiden problematiikasta: "On merkittävää, että haluamme aina olla täydellisiä jossakin tai jonkin mukaisesti. Se antaa saavuttamisen mahdollisuudet, ja saavuttamisen tuottama nautinto on tietenkin turhamaisuutta. Ilmenipä ylpeys missä muodossa tahansa, se on brutaalia ja johtaa tuhoon. Sekä ulkonainen että sisäinen täydellisyidenpyyde epää rakkauden, ja tehtiinpä mitä hyvänsä, jos rakkaus puuttuu, pettymys ja suru ovat väistämättömiä. Rakkaus ei ole täydellistä eikä epätäydellistä. Kysymys täydellisyydestä ja epätäydellisyydestä ilmaantuu vain silloin, kun ei ole rakkautta. Rakkaus ei milloinkaan tavoittele mitään; se ei tee itseään täydelliseksi. Se on savuton liekki. Täydellisyudentavoitteluun sisältyy vain mahtava savumassa; siten täydellisyys on pelkkää saavuttamista, joka on mekaanista - yhä täydellisempää kaavamaisuutta, jäljittelyä, pelon synnyttämistä. Jokainen kasvatetaan kilpailemaan, menestymään, ja silloin tulos on kaikki kaikessa. Rakkaus asiaan sinänsä häviää. Silloin ei instrumenttia käytetä rakkaudesta sen sointiin, vaan sen mukanaan tuoman kuuluisuuden, rahan, vaikutusvallan ja muun sellaisen vuoksi." (Krishnamurti, J. (1980): *Tämä tapahtui*, Krishnamurtin muistiinpanoja, WSOY, Juva, s. 88 - 89)

³¹⁷ Heinonen, Yrjö (1995): *Elämyksestä ideaksi - ideasta musiikiksi; Sävellysprosessin yleinen malli ja sen soveltaminen Beatles-yhtyeen laulunteko- ja äänitysprosessiin*, Jyväskylän University Printing House and sisäsuomi Oy, Jyväskylä, s. 25.

luovuttaa musiikilleen erillistä olemassaoloa, korjata musiikkiaan, harkita tai maustaa sitä uudelleen. Riippumattoman taiteellisen työn muistiinmerkitsemisellä - niin muodista kuin se onkin tämän hetken älyllisissä ympyröissä - ei ole sijaa jazzissa. Jazz-musiikki elää ja kuolee esityshetkellä, jolloin *muusikko ja hänen musiikkinsa ovat yhtä*. Taiteilijan improvisaatio on hänen tunteidensa ja tuntemustensa puhtainta mahdollista ilmausta, ja puhuttujen sanojen puuttuminen vain vahvistaa juuri tätä puhtautta.³¹⁸

Siis "sanatonta estetiikkaani" edelleenkin. Gioia jatkaa edelleen "epätäydellisyyden estetiikkaansa" kiinnittäen mitä suurimmassa määrin huomionsa ihmiseen, luovaan yksilöön:

Epäilemättä mitkä tahansa esteettiset normit, jotka hakevat taiteellisesta työstä täydellisyyttä tai lähes täydellisyyttä, eivät löydä paljonkaan kehuttavaa jazzista. Silti tällainen lähestymistapa - olkoon se vaikka kuinka vallitseva - ei ole ainoa pätevä tapa arvioida taiteellista työtä. Vastakohtainen tai täydentävä suhtautuminen näkee taiteen ei-erotettuna vaan suhteessa taiteilijaan, joka loi sen; Nyt voidaan kysyä, onko työ taiteilijan ilmausta, heijastaako se hänen taiteeseensa jotakin omaa ainutlaatuista ja yhteismitatonta näkökulmaa, luoko se kertomuksen (statement), jota ilman maailma olisi jollakin mitättömällä tavalla nykyistä kehnompaa paikka. Uskon, että tämä on tarkasti ottaen se asenne taiteeseen, joka ilahduttaa meitä jazzissa. Nautimme improvisaatiosta, koska saamme valtavaa tyydytystä nähdessämme, mitä suuri musiikillinen henki voi luoda spontaanisti. Olemme kiinnostuneita, mitä taiteilija voi tehdä taiteensa asettamisessa rajoissa. Louis Armstrongia ja Charlie Parkeria ei arvioida vertaamalla heitä Beethoveniin tai Mozartiin vaan muihin jazzmuusikoihin, jotka työskentelevät samanlaisten rajoitusten alaisina, ja siten huomiomme muusikkojen erinomaisuudesta jazzin alalla johtuvat ymmärtämyksestämme yksityisten taiteilijoiden kyvykkyyttä kohtaan eikä täydellisyyden havaitsemisesta taiteellisessa työssä. Lyhyesti sanoen meitä ei kiinnosta valmis tuote (improvisaatio) itsenäisenä objektina vaan tietyn henkilön luomuksena. Charlie Parkerin äänitteitä kuunnellessamme nautimme saadessamme kosketuksen hänen syväisiin kykyihinsä taiteilijana, ja jopa hänen virheensä kiinnostavat meitä, koska ne kertovat meille jotakin muusikosta, joka ne teki.³¹⁹

Samassa yhteydessä Gioia kritisoi voimakkaasti nykyisin vallalla olevia monia taideteorioita, jotka täydellisesti erottavat taideteoksen yksilöstä, joka loi teoksen. Jazzissa tämä ei ole mitenkään mahdollista. Gioian mielestä individualismi jazzissa - omalla erikoisella tavallaan - on ehkä kaikkein tärkeimmällä sijalla kaikkiin muihin taiteisiin verrattuna.³²⁰ Myös Gioian ajatuksista voidaan vetää se johtopäätös, että jazzmuusikko, hänen musiikkinsa ja myös elämänsä - koska ihmistä ei voi erottaa elämästä - ovat yhtä.

Monien alalla toimivien mukaan ei missään tilanteessa muusikko ole niin paljas ja avoin kuin improvisoidessaan harjaantuneen yleisön edessä. Osaaminen, oma tunneskaala, senhetkinen mielenpire, voisi sanoa koko eksistenssi ovat "riisuttuna" ja esillä. Silti monen esiintymään suuntautuneen psykodynaamiikka, 'itseys' usein kuin välttämättömyyden pakosta vaatii esiintymään, asettamaan itsensä alttiiksi - tämä voi olla mitä suurin mielihyvää ja tyydytystä tuottava tekijä. Kierkegaardia mukailien "eksistentiaalisen tyylin" attribuutit: "*Valinta - hyppy - toisto*"!

Kritisoidessaan vallalla olevaa konserttimusiikin estetiikkaa Eero Tarasti on kiinnittänyt huomionsa edellä luonnehdittuun "täydellisyyteen" ja "epätäydellisyyteen" - kysymyksen hänkin näkee pohjimmiltaan eksistenssi-kysymyksenä:

Nykyajan musiikin tulkitsijoiden ongelma on se, että he suoriutuvat esityksestä täydellisesti olematta siinä eksistentiaalisesti läsnä. Mutta mikä on sitten eksistentiaalisen läsnäolon merkki kuullussa musiikissa? Tietenkin häiriö, virhe. Mitä virheettömämpää ja 'oikeampaa' on tulkinta, sitä elottomampaa, konemaisempaa se on. Kuitenkin vallitseva estetiikka pyrkii juuri tämän. Esityksessä tarkkaillaan juuri sen virheettömyyttä, josta arvostelijat kiiruhtavat huomauttamaan. Virhe saattaa tietenkin olla

³¹⁸ Gioia, Ted (1988): *The imperfect art. Reflections on Jazz Culture and Modern Culture*, Oxford University Press, New York, s. 83 (suom. mt.).

³¹⁹ Gioia (1988) s. 66 - 67 (suom. mt.).

³²⁰ Gioia (1988) s. 67 - 68.

merkki läsnäolon puutteesta, mutta paradoksaalisesti se saattaa olla myös merkki päinvastaisesta. Siksi tietokoneetkin liittävät täydelliseen äänisynteesiin erityisen *humanizer* -suodattimen, joka tekee sen vähemmän täydelliseksi.³²¹

'Virheestä' musiikissa voisi muuten tehdä hyvin lohdullisen implikaation elämään - jos kerran elämä ja taideteos ovat yhtä: jos virhe musiikissa on anteeksiannettava, eikö näin voisi olla myös elämässä? Tarastilta saan tässä joka tapauksessa diskurssiini uuden jazzimprovisaatiota määrittelevän attribuutin: ei ole yhdentekevää, missä *paikassa* musiikkia esitetään ja mitä musiikkia. "Paikoilla on muistinsa"; konsertti- ja teatterisalit, jotka jo sinänsä luovat merkityksiä. "Menemällä tällaiseen paikkaan läsnäolontuntemme, eksistoinemisen asteemme tiivistyy ja kohoaa".³²² Sinfoniamusiikki on syntynyt konserttisaleissa, ja siellä se on myös parhaimmillaan. Jazz on alunperin tanssialien, sittemmin jazzklubien ja yökerhojen musiikkia, jonka vieminen ulkoilmatapahtumiin tai "Jazz at the Philharmonic" -tyyppiin tilanteisiin on mielestäni ongelmallinen asia.

Arvostelija voi kuitenkin aistia saman eksistenssi-ongelman kuin Tarastikin edellisessä suorassa lainauksessa. Jazzkriitikko Jukka Hauru on suominut arvostelussaan erästä nimeltä mainitsematonta konserttia, jossa "ei ollut mitään vikaa, mutta josta ei mitään myöskään jäänyt mieleen": "Musiikissa ja taiteissa kuitenkin tietty särmikkyyden loihtima charmikkuus ovat aivan perustavia elementtejä. Olisivat tehneet edes jotakin aivan väärin. Sekin olisi ollut kiinnostavampaa".³²³ Lausuma on periaatteessa ansiokas, mutta aina voidaan tietenkin kysyä, mitä arvostelija kuuli, ja mitä häneltä ehkä jäi kuulematta.

Tarasti sivuaa näitä samoja kysymyksiä myös kirjoittaessaan 'eksistentiaalisemiottiikasta' erinomaisen antoisassa artikkelissaan "Improvisaation merkkikieli". On mielenkiintoista mutta Tarastin mukaan puhdas sattuma - tämän kirjoittajan mielestä näin ei kuitenkaan ole - että eksistentiaalisemiottiikalla on yhtymäkohtia moniin improvisaatioon liittyviin havaintoihin ja käytäntöihin³²⁴. Inhimillinen toiminta tai toiminnallisuus tulevat nyt semiottiikan tarkastelun piiriin; uutta on myös tutkimuskohteen ajallis-paikallinen *kontekstualisointi*. Tarasti kirjoittaa eksistentiaali-semiottiikan luonteesta:

Eksistentiaalisella semiottiikalla tarkoitan yksinkertaisesti sellaista semiottiikkaa, jossa kaikki sen vanhat, "klassiset" keksinnöt jäävät voimaan. Mutta niihin lisätään yksi uusi tekijä: tutkijan ja tutkittavan kohteen tilanteen, ajankohdan, historian ja tulevaisuusperspektiivin näkökulma. Sanalla sanoen otamme huomioon eksistentiaalisen olemassaolon. ... Eksistentiaalisemiottiikka torjuu väkivaltaisen, ilmiöitä vahingoittavan analyysin. Ilmiöiden universaalisuus piilee niiden partikulaarisuudessa, paikallisuudessa; imiöiden näkeminen jonakin, jossain valaistuksessa on olennaisinta; se mitä sanotaan, se mitä ilmaistaan, voi olla vähemmän tärkeää kuin se missä mielessä sanotaan; ajallisuuden huomioonottaminen: merkitys tihtyy, täytyy sinä hetkenä kun tiedetään, että siitä on luovuttava.³²⁵

Fenomenologian ohjelman mukaisesti Tarasti siis kysyy nyt, missä mielessä tai miten asiat ovat; hän voisi myös kysyä, mitkä ovat intentiot. Eksistentiaalinen näkökulma tässä on ajallisuuden huomioonottaminen. Samassa yhteydessä Tarasti - kuten Gioiakin teki edellä - kritisoi eräitä improvisaationkin olemusta pohtineita tutkimussuuntia näköalatto- muudesta siinä,

että improvisaatiossa ei ole kyse vain tuotteesta, objektista, tekstistä, vaan itse improvisaation aktista, toiminnasta. Kun puhumme improvisaatiosta, on olennaista huomata, kumpaa tarkoitamme: tuotetta - jolta vaadimme tiettyjä ominaisuuksia, kuten yllättä-

³²¹ Tarasti, Eero (1994b): "Paikan poetiikkaa, varsinkin musiikissa", *Synteesi* 4/1994, s. 42.

³²² Tarasti (1994b)

³²³ Hauru, Jukka (1994b): "Virheetöntä mutta yhdentekevää jazzia Jenkeistä", *Helsingin Sanomat* 28.2.1994.

³²⁴ Tarasti (1994a) s. 1.

³²⁵ Tarasti (1994a) s. 19 - 20.

vyyttä, *imprévisible*-kvaliteettia, niinkuin ranskalainen filosofi Vladimir Jankélévich sanoo, sekä toistumattomuutta eli *irreversibilitétä* - vai itse toimintaa. Mikäli kyse on jälkimmäisestä, kiinnittyy huomiomme ennen kaikkea improvisaation suorittajaan, subjektiin, improvisoijaan.³²⁶

Tarasti painottaa sitä, että improvisoinnissa tuottaminen, esittäjän fyysinen toiminta tulee erityisen voimallisesti esiin: "Improvisaatiossa subjektin, improvisoijan, eksistentiaalinen, ajallinen ja paikallinen tilanne nousee aina etualalle". Kun mikä tahansa musiikillinen lausuma ympäröidään sen tuottavalla toiminnalla ja monerlaisilla itse viestin ulkopuolisilla, sitä arvottavilla ja pohtivilla kommentteilla, saattaa myös tällainen tutkimuksellinen lähestymistapa Tarastin mukaan osoittautua huomattavasti rikkaammaksi kuin pelkkä tuotteen analyysi. Tässä on luonnollisesti tällöin kyse improvisaation tutkimuksesta pikemminkin kommunikaationa eli viestintänä kuin signifiikaationa eli merkinä.³²⁷ Analyysissa erityisesti jazz on mielekästä ympäröidä sitä selittäväillä "elämän teksteillä", kuten olen yrittänyt diskurssissani tehdä.

Edellä esitetyn jatkoksi vielä muutama sana jazzimprovisaation läheisestä suhteesta koko "elämänkontekstiin". Sovellan tässä jazzimprovisaatioon vapaasti Tarastin luonnostelemaa Richard Wagnerin *Nürnbergin mestarilaulajien* improvisaatioanalyysiä. Tarasti huomauttaa, että musiikin tekemisen "sääntöjen ja vapaan luomisen, improvisaation, vastakohta on epäilemättä tilanteen olennaisimpia näkökohtia". Nykyinen musiikkiteollinen tutkimus saattaa helposti päätyä siihen toteamukseen, että improvisaatio on pohjimmiltaan pelkkää illuusiota: ankarat, tosin ehkä tiedostamattomat säännöt vaikuttavat kaiken toiminnan taustalla - kun säännöt tunnetaan, voidaan esimerkiksi tietokoneiden avulla tuottaa täsmälleen tyylin mukaisia "improvisaatioita". Onko tällainen synteettisesti tuotettu improvisaatio sitten täysin todellista vastaava, Tarasti kysyy, ja hän myös vastaa: "Olennainen ero on ainakin ... sääntöjen syntyprosessi: mikään kone ei ole kyennyt itse keksimään noita sääntöjä yhtä vähän kuin luomaan niille sitä historiallista merkitysyhteyttä, josta ne saavat mielekkyytensä". Toisin sanoen jazzimprovisaation voidaan ajatella olevan "sääntöjen mukaan tehty mutta tietyn elämänhistoriallisen kokemuksen rikastuttama tuote, ... jonka "koodit" opitaan vain aikaa myöten".³²⁸

Jokaisella improvisaatiolla on siis oma historiansa. Saksfonisti Juhani Aaltonen sanoi minulle kerran täsmälleen tämän saman asian: Kielioppi, säännöt, tyyli voidaan helposti omaksua, mutta kaikilla niin "klassisilla" kuin "jazzjutuillakin" on oma historiansa, elämäntaustansa, johon kajoamisen Aaltonen näki sivumennen sanoen suurena haasteena musiikkipedagogiikalle. Voidaan ajatella, että pelkän tyylipuhtaan jäljittelyn ja täysipainoisen improvisaation väliin sopii runsaasti elämäkokemusta tms. Kaikkea ei voi opettaa. Kaikella on oma *aikansa ja paikkansa*.

2.7 Yksilö - yhteisö?

2.7.1 Jazzyhteisö - organisaatioanalyysi

Jatkan edellä aloittamaani jazzin merkitysten analyysia ja samalla pyrin yhdistämään fenomenologisen ja eksistentiaalistisen tarkastelutavan eräisiin uudemman kehityspsykologian ja psykodynamiikan perusolettamuksiin. Edellä on tullut esille se seikka, että jazzmusiikki - niinkuin nähtävästi kaikki muukin musiikki - on jollakin tapaa korostuneesti yhteisöllistä musiikkia. Marxin 'lajinelämän' käsitteeseen sisältyy ei vain mahdol-

³²⁶ Tarasti (1994a) s. 5.

³²⁷ Tarasti (1994a) s. 6 - 7.

³²⁸ Tarasti (1994a) s. 3 - 5.

lisuus vaan myös käsitys ihmisestä yhteisöllisenä olentona. Myös johdannossa esittämäni filosofisen antropologian perusolettamukset tukevat tätä ajatusta. Mitä 'yhteisöllä' sitten jazzista puheenoleen voidaan tarkoittaa? Kiinnostukseni kohdistuu nimenomaan kulttuuriarvoiltaan pluralistiseen nykyaikaamme, jossa keskeistä näyttää olevan valintojen tekeminen. Eero Tarasti on todennut, että "eivät vain kaikki oman musiikinhistoriamme kaudet ole yhtäkaa läsnä nykyhetkessämme, vaan musiikillinen tietoisuutemme on laajentunut myös antropologiseen suuntaan ts. kohtaamme entistä useammin ulkopuolisten kulttuurien erilaisen musiikillisen arvomaailman ja todellisuuden"³²⁹. Otan seuraavassa esille Timo Leisiön deduktiivisesti johtaman systeemiteoreettisen näkökulman 'jazzyhteisön' käsitteeseen. Mallin soveltamisen käytäntöön Leisiö jättää toisten tehtäväksi.

Leisiön mielestä yhden yksittäisen kulttuuripiirteen avulla jotakin ihmisryhmää ei voida suoralta kädeltä määritellä yhteisöksi. Tietty tekijä yhdistää, mutta lopputulos on jokin muu organisaatio kuin yhteisö. Sirpalemaisesti rakentuneelle nykulttuurillemme on ominaista ryhmäistyminen, josta on ollut Leisiön mukaan kaksi seurausta (kursivointi minun):

Yhtäältä on havaittu, että kulttuuriaan luovan nuoren kulttuuriset rakenne-elementit (= kytkökset) muodostavat nykyisin kaaoksen. Toisaalta olen halunnut väittää, että kaaoksesta (eli valinnaisten mutta keskenään ristiriitaisten arvojen aiheuttamasta epävarmuudesta) syntyy kuitenkin jokaisen yksilön mielessä häntä palveleva vaihtokäytäntö aina tyydyttävä kokonaiskuva siitä, *mitä hän itse on suhteessa ympäristöönsä*. Näin nyky-yhteiskunnan kulttuuriprosesseille ominaisesti yksilö valitsee tuntemistaan kulttuuri-elementeistä ne, jotka häneen vetoavat, ja torjuu tai jättää huomiotta ne, jotka eivät häntä viehätä. Tämä pätee kaikessa. Yksilö ei voi valita sellaista, jota hän ei tunne - tai jota hän ei ole enkoodannut eli tunnistanut.³³⁰

Leisiö siteeraa Pekka Gronowia³³¹, joka jakaa suomalaiset "jazzin ystävät" kolmeen ryhmään: *muusikot, harrastajat ja välittäjät*. Harrastajat eivät yleensä itse soita, mutta löytävät jazzin usein jo teini-iässä. Harrastajan tausta on tyypillisesti keskiluokkainen kaupunkilaisympäristö, jossa on ollut tarjolla musiikillisia virikkeitä. Välittäjä on entinen aktiivimuusikko tai muutoin erityisen fanaattinen harrastaja, joka on sitoutunut aktiiviseen toimintaan jazzin hyväksi esimerkiksi lehdistössä, radio- ja tv-toiminnassa tai kerho- ja konserttitoiminnassa. Koska "jazzin ystävien" piiri on pieni, muusikot harvoin voivat elää jazzin ammattilaisina. Siksi he usein ovat myös populaarimusiikin "yhteisön" jäseniä toimien siellä monin eri tavoin. Toisaalta muusikot ja harrastajat ovat monella tapaa jäsenenä laajemmassa kansainvälisessä "jazzyhteisössä".

Leisiön mielestä näiden kolmen osion suhde on kuitenkin ohjailemattomuudessaan epäyhteisöllinen. Hypoteettinen "jazz-yhteisö" on puhdas abstraktio. "Jazzyhteisöön" ei myöskään liitytä millään hyväksyvällä päätöksellä, kuten luonnollisiin yhteisöihin liitytään. Kuitenkin 'jazz' yhteisenä nimittäjänä on se vetovoimakeskus, joka kohdistuu "jazzyhteisön" jokaiseen jäseneseen. Leisiö ehdottaa tällaiselle yhteisölle nimeksi latinasta johdettua käsitettä *seligregaatti* (seligo 'valita', 'valikoida'; se aggrego 'liittyä joukkoon'), joka siis on yhden kulttuuripiirteen ympärille kiertyvä joukko, johon yksilö voi liittyä omakohtaisen valintapäätöksen perusteella. Seligregaatteihin voi liittyä myös muodollisia organisaatioita, mutta olennaista on se, että yksilö henkilökohtaisella ratkaisullaan

³²⁹ Tarasti (1982): "Musiikkisemiotiikan kenttä", teoksessa *Musiikin soivat muodot, musiikintutkimuksen teorioita ja menetelmiä*, toimittanut Eero Tarasti, Jyväskylän yliopiston musiikkitehteen laitos, Jyväskylä, s. 181.

³³⁰ Leisiö, Timo (1991): "Kulttuuri, sosiaaliset systeemit ja seligregaatti", teoksessa *Kansanmusiikin tutkimus - metodologian opas*, toimittanut Pirkko Moisala, VAPK-kustannus, Helsinki, s. 44 - 45.

³³¹ Alkuperäinen lähde: Gronow, Pekka (1985): *The Music Community*, Suomen äänitearkiston julkaisu nro 23, Helsinki.

valitsee itse liittymisensä seligregaattiin.³³² Minun tutkielmani kannalta taas olennaista on se, että myös jazzin aktiivisesti suuntautuvat muusikot ja harrastajat nousevat tästä heterogeenisestä seligregaatista.

Seligregaatille vastakkainen joukko voisi Leisiön mielestä olla *aksigregaatit*. Tähän yksilö liittyy joukon jäsenten tekemän hyväksynnän (latinan *acceptare*) perusteella. Aksigregaatin musiikki on aina luonteeltaan vaihtoehdotonta pakkomusiikkia, esimerkiksi "heimomusiikit", jotka ovat katoamassa, kun taas usein kaupallisten voimien tukemat seligregaatit näyttävät olevan lisääntymässä.³³³ Toisaalta voidaan kysyä, onko meillä syntymässä uudentyyppejä, moderneja aksigregaatteja jonkin "pakottavan" aatteen ympärille.³³⁴

Lopuksi Timo Leisiö esittää tärkeän kysymyksen:

Arvioidessani Gronowia sanoin, ettei musiikki ole 'musiikkiyhteisön' selittäjä eikä syy, vaan monimutkaisen kompleksin indikaattori ja seuraus. Toisin sanoen kysyn, mitkä ovat ne perimmäiset syyt, jotka saavat tietyt ihmiset valitsemaan yhdenlaisia ja tietyt ihmiset aivan toisenlaisia seligregaatteja. Tässä ajaudutaan nähdäkseni kulttuurisen ylärakenteen käsitteen alueelle. Siihen ei vielä tässä ole tilaisuutta puuttua. Samoin valinnan osuus, merkitys ja luonne jää tässä käsittelemättä, mutta ilmeistä kuitenkin on se, ettei valinnassa ole kysymys autonomiasta. Päinvastoin valinta on mahdollista vain suhteessa valitsijan maailmankuvan kokonaisuuteen, samalla kun valintaan vaikuttaa myös sosiaalinen paine. Nämä ovat tärkeitä tekijöitä analysoitaessa kansainvälistyvän populaarimusiikin prosesseja.³³⁵

Sosiologi Gerhard Schulze on todennut:

Teemme liian nopeita johtopäätöksiä, jos kuvittelemme, että jokainen tekee eri tavalla kuin toiset. Kun pakkoja ei ole, tapaamme rakentaa niitä valintojen kautta". ... "Järjestäydymme yhteen keksimään toimintatapoja, jotka ovat yksilöllisiä vain siinä, että valitsemme juuri tämän tavan. Tällaisia kollektiivisia muotoja löydämme esimerkiksi muodista, musiikkimausta, lomapukeutumisesta.³³⁶

Jazzpianisti Jarmo Savolainen muistelee omaa nuoruuden kehitystään ja tasapainoiluaan klassisen musiikin ja jazzin välillä seuraavasti: "En klaarannut klassisia ympyröitä henkisellä tasolla. Klassinen on musiikkina ihan ok., mutta en viihtynyt niiden piirien ihmisten kanssa"³³⁷. Pohdin seuraavaksi niitä prosesseja, jotka saavat meidät valitsemaan omat yhteisömme, hahmottamaan itsemme osaksi niitä.

2.7.2 Protesti

Marshall W. Stearns analysoi jo 1950-luvun puolivälissä jazzin harrastuksen yhteiskunnallista luonnetta - yksilötason psykodynamiikkaa unohtamatta. Stearnsin näkökulma on amerikkalainen 50-lukulainen, mutta johtopäätöksiä meidänkin aikaamme siitä voidaan tehdä. Yhdysvaltalaiseen psykiatriseen tutkimukseen viitaten (Aaron H. Esman ja Norman M. Margolis) Stearns esittää, että jazz on olennaiselta luonteeltaan *kapinamusiikkia*. Ihmiset, jotka valitsevat jazzin omaksi musiikikseen, tekevät sen siksi, että suuri yleisö

³³² Leisiö (1991) s. 46 - 47 ja s. 49.

³³³ Leisiö (1991) s. 47.

³³⁴ Leisiö (1991) s. 47.

³³⁵ Leisiö (1991) s. 49 - 50.

³³⁶ Virkki (1995)

³³⁷ Juntunen, Mikael (1995): "Savolaisen jazz ei tunne rajoja eikä musiikkia tehdä papereilla", *Savon Sanomat* 17.3.1995.

halveksii sitä³³⁸. Näin voidaan ainakin osittain ilmaista koko maailmaa kohtaan tunnettu kauna. Suuri yleisö Yhdysvalloissa torjui aluksi jazzin yhdistämällä sen mustiin, ilotaloihin, gangsterien alamaailmaan ja yleensäkin maailmansotia seuranneisiin "moraalin löystymisen" kausiin. Tarvittiin todellista rohkeutta ja kapinamieltä, mikäli mieli liittyä jazzin ystäviin.³³⁹ Luulen, että meidän suomalaisessa kulttuurissamme nämä torjuvat pyrkimykset liittyivät - ja jossain määrin liittyvät edelleen - epäluuloisuuteen kaikkea outoa ja vierasta kohtaan. Jazzkulttuurin tehtävä sekä 1920- että 1940-luvulla näytti olleen vapauttaa nuoriso sodan ahdistavista muistoista tai agraarisen yhteiskunnan ahtaiksi koetuista rajoista. Suomeen amerikkalaisuus tuli oikein voimalla vuodesta 1945 lähtien ulottaen vaikutuksensa hyvin laajalle alueelle. Risto Heiskala on tutkinut amerikkalaisuuden esiinmarssia Suomeen; hän toteaa:

Amerikanismi on jännä kuvio. Siinä on selvästi kapinan aspekti, joka saa energiaa siitä, että voidaan tehdä jotain sellaista, joka harmittaa vanhempia ja opettajia. Erityisen hyvin tämä onnistuu tilanteessa, kun kulttuuriset skeemat ovat jo valmiina, kuten Suomen tapauksessa. Esimerkiksi 1960-luvun protestiliike amerikkalaisuutta vastaan tuli aikoinaan tuontitavarana suoraan Yhdysvalloista.³⁴⁰

Stearns väittää edelleen Esmaniin ja Margolis'iin tukeutuen, että ihmiset, jotka samaistavat itsensä jazzmusiikkiin, valitsevat tällaisen protestin tietoisesti tai tiedostamatta. Yhdysvalloissa avainasemassa ovat tällöin mustat, älymystö ja nuoriso. Nuoriso on tässä tärkein ryhmä, koska "jazzin psykologinen alkulähde on nuorison psykologiaa". Nuoreen kohdistuu aikuiseksi, riippumattomaksi, luovaksi yksilöksi kasvamisen paineita ja myös esimerkiksi paineita olla ilmaisematta vähemmän toivottuja impulsseja - ristivedoista seuraa usein hämmennystä, ristiriitoja, jopa vihaa. Stearnsin mukaan kiihkeä takertuminen jazziin tarjoaa tehokkaan ja usein äänekkään tavan vastustaa vanhempia ja yhteiskuntaa, sillä nuoret ovat tietoisia vanhempien inhosta jazzia kohtaan. Toisaalta "jazzin harrastajat" tarjoaa suojaa ja riippumattomuutta pienenä, samoin tuntevien ryhmänä, jolla on varmat mielipiteet, joihin vedota. Tällainen ambivalenssi, kaksoiskuvitelma riippumattomuudesta ja turvallisuudesta voi Stearnsin mukaan "selittää, miksi jazzin ystävät usein fanaattisesti kiintyvät yhteen ainoaan kauteen ja muutamiin jazzmuusikoihin ja käyvät pyhää sotaa kaikkia vääräuskoisia vastaan".³⁴¹

Ryhmä, yhteisö, jopa kokonainen kulttuuri näyttää voivan joutua tällaisen kaksiarvoisuuden ansaan: toisaalta periaatteellinen halu olla vapaamielinen ja suvaita erilaisuutta; toisaalta pakonomainen tarve ei-suvaita tavoitteena ryhmän olemassaolon turvaaminen. Kari Kurkelan väite on, että yhteisöllinen luova asenne sisältää ajatuksen erilaisuuden sietämisestä. Tästä voidaan päätellä, että mikäli jokin kulttuuri, yhteisö tms. jää henkisesti paikalleen vain puolustaen itseään sitä nakertavaa erilaisuutta vastaan, sahaa se tässä - kuvainnollisesti ilmaisten - omaa oksaansa. Hedelmällinen eri kulttuurien välinen yhteentörmäys, sekoittuminen jää tällöin toteutumatta - muistettakoon vain miten esimerkiksi jazz syntyi - ja vastaavasti tällainen "yhden kortin varaan rakentuva" ideologia voi täysin pettää, jos maailma muuttuukin. "Leväperäisyys" voi olla yhteisön kulttuurisen olemassaolon kannalta merkityksellinen, jopa "selviytymisen tae".³⁴² Voisi ajatella,

³³⁸ Tämä oli sivumennen sanoen minunkin kehitykseni lähtökohta jazzin harrastajana: sivuutin 1960-luvun nuorisomusiikin ilmiöt ja valitsin mieluummin vanhan jazzin; Mutta en olisi voinut tehdä valintaa, ellei isovanhempieni levyhyllystä olisi löytynyt yhtä ainoata Louis Armstrong -kiekkoa - huumorimielessä hankittua.

³³⁹ Stearns, Marshall W. (1963): *Jazzin historia*, suomennos Jorma Vironmäki, Otava, Keuruu, s. 224.

³⁴⁰ Rantanen, Miska (1995): "Rakkaan Amerikan armoilla; Jo puoli vuosisataa amerikanismia Suomessa, ja ilman vastarintaa", *Helsingin Sanomat* 7.6.1995.

³⁴¹ Stearns (1963) s. 225 - 226.

³⁴² Kurkela, Kari (1995b): Luento "Musiikki ja mieli" -seminaarissa Kuopiossa 23.4.1995.

että esim. terveen itsetietoinen ja -tuntoinen jazzkulttuuri sisällyttää itseensä koko ajan ajatuksen myös omasta kuolemastaan - tai edes muuttumisestaan toiseksi, kuten yksilötasolla biologisesti on asianlaita. Onko tässä terveen, eksistentiaalisesti aidon modernismin (kehityksen) siemen? 'Kuvioiden' on muututtava 'taustan' mukaan? Bahtinilaisen karnevaali-teorian ydinajatus on - näin Henri Broms on asian tulkinnut - että:

Yhteisenä pitämässämme kulttuurissa on itse asiassa olemassa kaksi kulttuuria sisäkään, virallisen tietoisuuden luoma yläkulttuuri ja eräänlaisen undergroundin (Bahtin ei käytä tätä nimeä) luoma alakulttuuri. Karnevalisoitu alakulttuuri kääntää nurin kaikki yläkulttuurin arvot, keksii niistä uusia puolia, synnyttää näille yläkulttuurin arvoille uusia, täysin yllättäviä vaihtoehtoja. Tärkeimmät impulssit kulttuuriin tulevat karnevalisoidun kulttuurin puolelta. "Virallisen" tietoisuuden tuottama kulttuuri luo selkeät, käsitteellisesti ymmärrettävät kulttuurimuodot, mutta karnevalisoitu kulttuuri tuottaa sen elämyksellisen ja syvälle symbolitasolle ulottuvan pohjan. "Viralliselle tietoisuudelle" on ominaista, että se jonkin kulttuurimuodon tuotettuaan jäykistää tämän ja tekee siitä pakollisen. Tästä virallisen tietoisuuden pakosta vapauttaa meidän karnevalisoidun kulttuurin "suuri nauru". Karnevalisoidusta kulttuurista käyttää Bahtin vaativaa nimitystä "palaaminen suureen aikaan".³⁴³

Tästä "suuresta naurusta" tai "suuresta ajasta" ja sen luonteesta kirjoitan tarkemmin jazzin myyttien ja arkkityyppien tarkastelun yhteydessä. Nauru sinänsä on Bahtinin mukaan omintakeinen, eettinen tapa suhtautua todellisuuteen, eikä sen merkitystä ja sisältöä voida kääntää loogiselle kielelle. Karnevaalin kaksimieliseen, ambivalenttiin, dialektiseen nauruun sisältyy myös suunnaton määrä luomisenergiaa: "se näkee kuoleman jo syntymässä ja syntymän kuolemassa" jne. "Karnevaalijattelu ei salli, että mitään näistä vastakohdista jäykistettäisiin absoluuttiseksi, kylmäksi ja yksipuoliseksi vakavuudeksi". Lisäksi karnevaali-aika on toisenlainen, ei-lineaarinen, missä ilmiöille on ominaista "iloinen suhteellisuus". Karnevaalin sankari ei ole tämä tai tuo ilmiö, vaan itse muutos: "karnevaali juhlii muutosta ja kaiken korvattavuutta".³⁴⁴ Se siis sallii "ajassa liikkumisen", ja näin se on sukua musiikin ja erityisesti "jazzin ajalle". Se on sanalla sanoen pelastava elämänasenne, ainoa mahdollisuus kohdata ihmisen ajallisuuden aiheuttama perusahdistus ilman enempiä ahdistuksia! Karnevaalihenki siis on intuitiivisesti tajunnut sen, että joka tapauksessa "kaikki virtaa", muuttuu, tulee ja menee. Suurta terapeutista kansanviisautta?

Mutta mitä johtopäätöksiä edellisestä sitaatista voitaisiin vetää? Jazzissa ja esim. jazzklubikulttuurissa luonnollisesti edelleen on - "sublimaatiosta" ja silostumisesta, "taiteellistumisesta" huolimatta - runsaasti Bahtinin tarkoittaman karnevaalikulttuurin *tunnusmerkkejä*. Lainausmerkeissä seuraavassa Bromsin Bahtin-tulkintaa; '*karnevaalitori*'-sanana tilalle olen kirjoittanut 'jazzklubi'-sanana: Esimerkiksi jazzklubissa "ihmisten välinen etäisyys katoaa", ja siellä ihmiset "kohtaavat toisensa vapaasti ja tuttavallisesti". Jazzklubi "täydentää muuta elämää ja asettaa itsensä vaihtoehdoksi kaikkivoiville sosiaalisille hierarkioille" (tiedän omastakin kokemuksestani, että monet tulevat klubiin vain viihtymään - musiikki on sivuseikka). Tämä siis jazzklubikulttuurista puhumatta-kaan festivaaleista, jonne monet saattavat lähteä vaikkapa viikoksi puhtaasti "irrottelemaan"... Edelleen Bromsin Bahtin-tulkinnan mukaan "kaikki mikä tavallisessa elämässä on yhteensopimatonta, sopii yhteen karnevaalissa. Karnevaali kokeilee uusia kombinaatioita, sille ovat kaikki yhteiskunnan tasot, kaikki ajatukset, kaikki arvot samanarvoisia".³⁴⁵ Mikä sopisi huonommin yhteen kuin jazz ja suomalainen poliittinen elämä? Selvä merkki siitä, että karnevalismi on edelleen merkityksellinen piirre myös nykyihmiselle, on se, että korkeinta "establishmenttia" edustava Suomen tasavallan presidentti Ahtisaari ensi

³⁴³ Broms (1985) s. 45.

³⁴⁴ Broms (1985) s. 49 - 50.

³⁴⁵ Broms (1985) s. 47.

töikseen kutsui asuntoonsa kutsuvieraita viihdyttämään Count Basien orkesterin - alkuvuodesta 1994. Näin bahtinilaista karnevalismia voidaan käyttää apuna symboloimaan suomalaisen nyky-yhteiskunnan korkeata demokratian astetta. Nykyisin ei myöskään ole tavatonta, että ministerit ja kansanedustajat tai liike-elämän korkein johto vierailevat esim. Porin jazzfestivaaleilla; tällainen ele on selvä merkki vapautumisen kaipuusta. Mutta nyt johtopäätöksiin, joita edellä etsiskelin:

Jazz on aina aloittanut kunkin tyylikautensa "*rajalta*", siellä sen pitäisi pysyäkin säilyttääkseen alkuperäisen merkityksensä. Onko tämä yleinen taideteoreettinen periaate? Lisäksi koulutuspoliittinen johtopäätös: jazz on - tai sen pitää olla - avoin systeemi, joka sietää - tai sen pitäisi sietää - erilaisia, hyvinkin paljon toisistaan poikkeavia näkemyksiä siitä, mitä se itsessään on - jotta "raja-tiloja" voisi syntyä. Ts. ei ehkä voikaan olla olemassa yhtä "oikeata, pakollista jazzia". Tällainen ajatus ei olisi "jazzia", sillä jazzin perusolemuksen näyttää kuuluvan jo sinänsä tietty '*avant garde*', uutta luova tekijä, jota ei pitäisi kahlita etukäteen kovin tarkkaan. Syvennän näitä ajatuksia vielä tutkielmani loppupuolella tarkastellessani jazzin myyttejä erityisesti Roland Barthesin esittämässä hengessä.

Mutta palatkaamme takaisin protesti-teoriaan ja jazzin psykologiseen ambivalenssiin. Sama edellä esillä ollut ambivalenssi suhde näyttää Stearnsin mukaan piilevän myös alkoholin ja huumeiden runsaassa käytössä: Pinnallisesti tarkastellen käyttö ilmentää yleisen mielipiteen vastustusta ja uhmaa, mutta saattaa täyttää - ja Stearnsin mielestä usein täyttääkin - "tarpeen olla riippuvainen jostakin, kuvitelman turvallisuudesta". Tällainen jazzille tunnusomainen kaksoisvaikutteinen psykologia voi muodostua nuorelle jopa ansaksi, jos hänen naiivin itsekeskeinen asenteensa esimerkiksi aikamme polttaviin ongelmiin on vain "antakaa minun vain puhaltaa". Jazzmuusikkojen usein ylistetty suvaitsevaisuus saattaa olla suureksi osaksi pelkkää välinpitämättömyyttä! Jos heiluriliike ääriäidasta toiseen on liian voimakas, lopputulos saattaa jopa olla itsetuho.³⁴⁶ Esimerkkejä jazzin historiasta löytyy runsaasti.

Mielenkiintoinen on se Margolisin huomio - näin minä sen tulkiten - että tietty protestiasenne on tavallaan sisäänrakennettuna jazziin: se voi protestoida myös itseään, esim. omia vanhoja tyylejään vastaan.³⁴⁷ Protestin kohde voi muuttua, mutta ei itse perusfunktio. Mitä vastaan jazz voisi protestoida esimerkiksi tämän päivän Suomessa? Vastaan: ehkä tärkein protestin kohde tällä hetkellä on koko perinteinen suomalainen musiikkikoulutusjärjestelmä, joka perinteisessä asenteellisuuudessaan ei ehkä vastaakaan enää "ajan hengen vaatimuksia", nuorison odotuksia tms. Näin voitaisiin sanoa.

Margolisin perusteeksi siis on, että nuoruudelle tyypillinen ambivalentti psykologia - siis tietty protestiasenne - on myös jazzin psykologian lähde³⁴⁸. Näin siis jazzin systeemisissä olisi olemassa erityinen "puberteettinen momentti" - siis nuoruusiän symbolismia. Ehkä jazz tarjoaa varttuneemmille harrastajilleen tilaisuuden jatkuvasti palata nuoruusiän tunnelmiin - ja ehkä "sitäkin varhaisempiin" aikoihin, kuten myöhemmin tulen esittämään. Jos jazz näin näyttäytyy ikuisen nuoruuden symbolina, edustaa se tavallaan hyvin erilaista aika-käsitystä länsimäisen kulttuurin valtamuotoihin verrattuna - tästä myöhemmin lisää.

Seuraavan sitaatin Stearns on poiminut New York Post -lehdessä - kertomus sopisi hyvin esimerkiksi tenorisaksofonisti Stan Getziin:

Kun olin kolmetoistavuotias tahdoin oppia soittamaan saksofonia. Isäni - hän on kirjanpainaja - oli vuoden syömättä lounasta säästän siten rahaa saadakseen minulle parhaan mahdollisen saksofonin. En ottanut mitään tunteja. Minä vain aloin soittaa sitä ... Päätin päästä huipulle. Aloin leikkiä aineella (heroiinilla) useita vuosia sitten. On

³⁴⁶ Stearns (1963) s. 226 - 227.

³⁴⁷ Margolis (1954) s. 274.

³⁴⁸ Margolis (1954) s. 290.

vaikea selittää, miksi niin tein. Salissa oli niin paljon ihmisiä kuuntelemassa, että en näyttänyt voivani vapautua niistä. Tunsin, että tällä alalla minun on luotava, saatava aikaan jotakin uutta ja erilaista. Kun kokeilin huumausaineilla, ne tuntuivat sulkevan kaikki muut pois, niin että saatoin keskittyä paremmin musiikkiini ... aine vei minulta jokaisen kolikon ... taidan lopettaa.

Stearns näkee tässä periaatteessa saman, edellä esiintyneen ristiriidan: "halu päästä irti yleisöstä, joka mahdollisesti ei arvosta hänen musiikkiaan, ... ja toiseksi halu riippumattomaan luomistyöhön". Ongelma on ahdistanut jazzmuusikkoja aina, ja vaivaa niin kauan, kunnes jazzista tulee täysin arvostettua musiikkia, ja nuoret kuuntelevat sitä muusta syystä kuin protestiksi. Stearns viittaa tutkimustulokseen, jonka mukaan useimmat muusikot eivät lainkaan pidä suuresta yleisöstä, koska se "ei ymmärrä mitään, ja siitä johtuen on uhkana muusikoille, koska se on myös maksaja".³⁴⁹ Tähän saksofonisti Jukka Perkon kannanotto: "Mun mielestä on erittäin hyvä, että Jari Sillanpää kiskoo esiintymisistään ihan hirveesti", Perko tokaisee. Itselleen hän pyytäisi vain hieman suurempaa arvostusta - että ihmiset kuuntelisivat. "En mä halua enempää rahaa".³⁵⁰ Voidaan sanoa, että jazz ei vielä ole päässyt täysin irti alkuperäisestä kontekstistaan ravintolasta, jossa taiteellinen ja taloudellinen intressi näyttävät usein joutuvan törmäyskurssille. Tästä voisi päätellä, että kuunneltavaksi (ei tansittavaksi) tarkoitettua jazzmusiikkia ei pidä viedä yleisiin ravintoloihin vaan konserttimuotoisiin tilaisuuksiin, saleihin ja jazzklubeihin, jonne tulevat ja lipun ostavat vain ne jotka todella ovat ko. musiikista kiinnostuneita.

Riitta Pietilä kirjoittaa samasta teemasta "eksistenttialistisesti":

"...Ihminen on aina ja kaikkialla totaalisesti yksin, vailla todellista yhteyttä muihin ihmisiin; vailla tulevaisuutta ja pakotettuna tekemään jatkuvasti perustelemattomia valintoja. Toisin sanoen taputtipa yleisö tai ei, se ei kuitenkaan ymmärtänyt."³⁵¹

Tässä yhteydessä voi jälleen perustellusti pohtia, eikö jazz populaarimusiikin juuristaan huolimatta ole kehittynyt jotenkin "elitistiseen", taiteellisuutta korostavaan suuntaan; eikö myös protestimieli ole jo jäänyt taka-alalle? Ainakin edellä esitetty jazzin metafyyksisten ja välineellisten päämäärien välinen ristiriita on tästä selvä merkki. Jazzprofessori Jukkis Uotila vastaa tähän näin:

Jazz ja nk. kevyt musiikki lähtevät samalta perustalta, mutta jazzin rooli ja funktio on toinen. Jazz on afro-amerikkalaisen musiikin hienostuneemmasta päästä, eikä siihen kuulu rockin tyyliin esim. kapinallisuutta.³⁵²

Nykyisin jazzmusiikki Yhdysvalloissa, Euroopassa tai meillä on keski-ikäisten, hyvin toimeentulevien ja koulutettujen ihmisten mielimusiikkia. Lisäksi nuorten koulutus on monipuolisesti järjestettyä ja varsinkin Euroopassa jazz saa myös jonkin verran julkista tukea. Tässä mielessä tilanne on jo huomattavasti muuttunut esim. 1950-luvusta. Hyvin yleinen nykyisin - tämän olen pannut musiikkioppilaitoksissa työskennellessäni merkille - on kehityskulku, jossa alunperin rock-musiikkia harrastaneet nuoret vähitellen liukuvat "hienostuneemman ja vaikeamman" jazzin pariin.

Mutta jotain vastakulttuurisia aineksia jazzin henkiseen perinteeseen - sanokaamme nykyiseen jazzin myyttiin - on jäänyt. Otan jälleen kotoisen - tällä kertaa humoristisen - esimerkin: Suomen Jazzliitto on 1960-luvulta lähtien vuosittain myöntänyt Yrjö-palkinnon jollekin ansioituneelle suomalaiselle jazzmuusikolle. Seuraavassa katkelma jazzliiton silloisen puheenjohtajan Lauri Karvosen puheesta ensimmäisessä Yrjö-palkinnon luovu-

³⁴⁹ Stearns (1963) s. 227 - 228.

³⁵⁰ Vuori, Suna: "Tinkimättömyys jää palkitsematta. Suomalaisen muusikon urakehitys: valtavasta innostuksesta vaitonaiseen takariviin", *Helsingin Sanomat*, 21.7.1997.

³⁵¹ Pietilä (1987)

³⁵² Anon: "Jukkis Uotila jazzin apulaisprofessoriksi", *Savon Sanomat* 9.12.1994.

tustilaisuudessa Yrjön Grillissä Helsingissä 11.11.1967:

Mistä Suomessa vallitseva yleinen Yrjövieroksunta sitten oikeastaan johtuu? Eräänä painavana seikkana saattaa olla sisäelimiemme harjaantumattomuus. Nämä eivät osaa tarpeeksi ajoissa varoittaa isäntäänsä, jotta tämä voisi valmistautua ottamaan Yrjön esimerkiksi sopivaksi katsomaansa astiaan ellei suorastaan kulhoon. Sisäelinten harjaantumattomuus juuri johtaa siihen, että Yrjö tulee yllättäen ja pujahtaa lattialle kaikkien hämmästeltyväksi ja tallattavaksi. Tällöin Yrjön ominaisuuksukin näin äkkinäisenä hajuärsyksenä koettuna helposti muodostuu vastenmieliseksi ja kuvottavaksi elämykseksi, mikä ei alunperin ole ollut tarkoituksena. Yrjöä ei siis pystytä valjastamaan hyödylliseen ja mieluisaan käyttöön ilman tunnollista omakohtaista harjoitusta. Tilastoista -- koskivat ne sitten lukumääräisesti kuinka useata henkilöä tahansa -- ei ole apua, sillä Yrjö on jokaiselle henkilölle aina ensisijaisesti omakohtainen "tässä ja nyt" -elämys, joka kaiken lisäksi on joka kerta tuore ja erilainen kuin edellisellä kerralla. Runsaalla harjoituksella voi kuka tahansa -- jos tahtoo -- kuitenkin kerätä siksi paljon kokemusta (sekä fyysistä että emotionaalista), että voi vähitellen onnistua oppimaan säännöstelemään Yrjöntuloa. Tällöin Yrjöstä kehkeytyy mieluisa vieras ja reilu toveri, jota muut ihailen ja salaa kadehtien katsovat.³⁵³

Katkelmasta paistaa selvästi tietty humoristissävyinen vastustus ja alkoholin käytön ihannointi, joka nykyistä aikaa selvemmin sävytti 1960-luvun nuorison vapautumispyrkimyksiä. Alkuperäinen yhteys on hämärtyneet mutta palkinnon nimi on jäänyt elämään³⁵⁴. Luulen, että protestiteoria on edelleen elinkelpoinen siinä merkityksessä, että se vielä nykyisinkin tarjoaa selityksen halulle olla erilainen, erottua joukosta, samaistua ja liittyä omaksi koettuun seligregaattiin, johon kaikilla ei ole asiaa. Näin teoria voi selittää erityisesti yksilöiden individualistisia haluja ja pyrkimyksiä. Saksofonisti Jukka Perko tavallaan vahvistaa tämän omalta kohdaltaan, kun Aslak Allinniemi ensin kysyy:

Jazzin puolella ns. suuren yleisön musiikkia ovat esim. dixieland, swing ja mainstream. Ne vastaavat enemmistön tunteisiin. Eli voitaisiin ajatella, että ne ovat kehittyneet puhtaasti musiikillisista lähtökohdista, musiikin ehkä alkuperäisestä tarkoituksesta, antaa mielihyvää ja virkistystä ihmisille. Bebopilla ja ns. modernin jazzin eri muodoilla sensijaan on kapinalliset ja älylliset lähtökohdat. On haluttu erottua porukasta. Niihin on liittynyt kiinteästi myös yleisestä poikkeava pukeutuminen ja käyttäytyminen. Eli ne ovat ikäänkuin keinotekoisia musiikkia. Suuri yleisö vaistoa sen ja siksi vieroksuu niitä?

Ja tähän Jukka Perko vastaa:

Myönnän sen siten omalla kohdallani, että että minä halusin erottua porukasta, olla vastaan. Bebop oli minulle ikäänkuin murrosikäjuttu: minä dikkaan tällaista musaa, te olette määnttejä, te ette tajua. Mutta se on vain yksi aspekti, eikä se enää ole edes kapinallista musiikkia.³⁵⁵

Protestiteoria on Stearnsin mukaan "yksinkertaisesti eräs monista osittain pätevästä yrityksistä tulkita erittäin moniaineiksista taidemuotoa". Sosiaalisten ja taloudellisten tekijöiden laaja verkosto monine vaikutuksineen on yksi tekijä, jota ei pidä jättää huomiota vaille. Myös kulttuurimme seksuaalisia ja muita jännityksiä jazz epäilemättä kuvastaa.³⁵⁶

Mutta tässä suhteessa afro-amerikkalainen musiikki kokonaisuutena edelleenkin

³⁵³ Karvonen, Lauri (1991): Puhe Yrjö-palkinnon luovutustilaisuudessa Helsingissä 11.11.1967, artikkelissa "Mikä ihmeen YRJÖ?", *Suomen Jazzliiton tiedotuslehti JAZZIT!* 4/1991.

³⁵⁴ Tässä on alustavasti esillä "tämän päivän myytin" synty, niinkuin Roland Barthes on asian esittänyt: Yrjö-palkinto jaetaan edelleen, mutta kukaan (paitsi minä) ei enää muista sen alkuperäistä, protestoivaa, hiukan humoristista merkitystä. Nykyisin on vain hienoa saada Yrjö-palkinto - myytti on syntynyt!

³⁵⁵ Allinniemi (1993)

³⁵⁶ Stearns (1963), s. 229.

saa voimakasta vastakaikua nuorison psykodynamiikasta ja vitaliteetista. 1960-luvulta lähtien edellä kuvattu vastakulttuurisuus vain on kanavoitunut korostuneesti rock-musiikkiin ja sen johdannaisiin. Keskustelin tästä problematiikasta muutamia vuosia sitten Tallinnan radion jazztoimittajan Mati Brauerin kanssa. Hänen teoriansa mukaan lujaa soitettu rock-musiikki voidaan perustella ainakin kolmella tavalla: Ensiksikin fyysinen perustelun mukaan lujaa soitettu rock ravistelee sananmukaisesti; toiseksi psykologinen perustelu: tällainen musiikki porautuu mahdollisimman syvälle kuulijan tajuntaan manipulaation tehostamiseksi; ja kolmanneksi yhteiskunnallinen perustelu: musiikilla rakennetaan soiva muuri nuorison ja vanhempien sukupolvien välille periaatteena "antakaa meidän olla rauhasa".

Amerikkalainen trumpetisti Wynton Marsalis kiinnitti huomionsa tähän samaan asiaan vieraillessaan Porin jazzfestivaaleilla kesällä 1995. Televisiohaastattelussaan hän hän totesi, että suuri äänenvoimakkuus luo illuusion voimasta - se on hänen mielestään vaikutelma, "jota emme ole ansainneet". "Soundin" kehittyminen voi myös häiriintyä, jos pelkkä voimakas ääni on itseisarvo.

On esitetty myös seuraava ajatusten kulku: Simon Firthin ja Nelson Georgen mukaan rockin ja rhythm & bluesin tappoi yksi ja sama keskittynyt, integroitunut ja läpikapitalisoitunut *musiikkiteollisuus*. Musta musiikki kuoli silloin kun musta amerikkalainen elämäntapa kuoli uuden mustan keskiluokan kadottaessa yhteyden oman kansansa ainutlaatuiseseen ja omaan perinteeseen, Nelson George väittää. Hänelle kuolema tarkoittaa tiettyjen mallien ja tyylien surkastumista ja mustan, riippumattoman musiikkiteollisuuden kietoutumista valkoiseen viihdeteollisuuteen. (Jazzin osalta tämä voidaan katsoa osittain tapahtuneen viimeistään 1920-luvulla! huom. mt.) Firth ja George eivät tietenkään puhu kirjaimellisesti musiikin kuolemasta vaan *merkitysten ja ideologioiden* hiipumisesta. Soitto soi edelleen, mutta rock ja rhythm & blues eivät enää voi *merkitä* sitä mitä ennen oli tapana. Aika on ajanut autenttisuuden, rehellisyyden, nuoruuden ja vastakulttuurin oh. Musta popmusiikki - Georgen ymmärtämänä vallankumouksellisenä voimana - kuoli. Mustan musiikin tappoi Georgen mukaan paradoksaalisesti juuri se, minkä puolesta musta Amerikka lauloi ja soitti 1960-luvulla: "tasa-arvo ja vapaus". Valkoinen ja musta sulautuivat harmaaksi massaksi.³⁵⁷ Jazzille voidaan periaatteessa ajatella käyneen samaan tapaan, paitsi että perinteeseensä uskova, itsetietoinen bebop, ja siitä versonnut modernin jazzin synty 1940-luvulta lähtien palauttivat tilanteen eräässä mielessä hetkeksi ennalleen, 1960-luvun "free jazz" teki ehkä saman hetkellisesti. Sen jälkeen koodit uusiutuivat ja syntyi "taidejazz", jota sitäkin alettiin vähitellen "ymmärtää", niin että siitä tuli jazzin mainstreamia - nyt sekin on vaarassa jäädä markkinavoimien runnomaksi.

Näin ajatellen alkuperäistä jazzia ei enää ole, ellemme pyri ja kykene edes hiukan samaistumaan erilaisten "selittävien" tekstien avulla siihen alkuperäiseen maailmaan ja sen kulttuuritaustaan, jossa jazz syntyi ja kehittyi vuosisadan alusta 1960-luvulle. Historiaa on opiskeltava! Jäljellä on vain myytti - siitä on varsinaisesti puhetta myöhemmin - joka varasti alkuperäiseltä historialliselta ilmiöltä sen muodon (Barthes) ja myös 'energian' (Adorno) siinä prosessissa, jossa historiallinen "sattuma muuttui välttämättömyydeksi". Mutta - sanon tämän nyt hyvin painokkaasti: Sisällöllisesti köyhdytettynäkin jazz on vuosikymmenestä toiseen kyennyt edelleen vetoamaan yhä uusiin sukupolviin - siinä siis täytyy olla luonnollista, "avointa" antropologista voimaa ja viehättävyyttä. "Avoimena systeeminä" - tätä olen korostanut monessa eri yhteydessä - jazz on mielestäni mitä myönteisin myytti kaikessa inhimillisyydessään ja elämänmyönteisyydessään. Mutta sen on oltava jatkuvassa 'tulemisen' tilassa - muuten siinä ei ole mitään "alkuperäistä".

En voi tässä yhteydessä olla viittaamatta omien kesäisten musiikkifestivaalimme

³⁵⁷ Uusitorppa, Harri (1989): "Teollisuus tappoi rockin - Simon Firth ja Nelson George tapaavat populaarimusiikin hautausmaalla", *Helsingin Sanomat* 8.4.1989.

nykytilaan ja siitä versonneeseen kritiikkiin. Jazzkriitikko Jukka Hauru kirjoittaa Porin jazzfestivaalien synnyttämistä vaikutelmistaan kesällä 1995:

Makkara-, olut- ja soulfestivaaliksi muuttunut Porin Jazz löi 30-vuotissynttäreiden kunniaksi kaikki edelliset yleisöennätyksensä. ... Televisioutisten tieto kahdestakymmenestä tuhannesta "jazzin ystävästä" osoittautui (kuitenkin) virheelliseksi. Tosiasia näytti olevan, että jazzin ystäviä paikalla oli muutama kourallinen, mutta makkaran, oluen ja soulin ystäviä sitäkin enemmän. ... Viimeistään nyt, 30-vuotissynttärinä, voitiin todeta, että ohjelmapolitiikalle luonteenomainen loputtoman kasvun idea on tullut tiensä päähän. ... Kansantaloudesta on sanottu, että markkinavoimat ovat hyvä renki, mutta huono isäntä. Taiteen ja musiikin kohdalla tämä pitää vielä ehdottomammin paikkansa. Porin pääasia on ollut jo pitkään sponsoritahojen hyysääminen. ... Juhlien johto puhuu kauniisti jazzkäsitteen sisällön alituisesta muuttumisesta, riskien ottamisesta ja uudistumisesta. Käytännössä kokeilut ja riskit minimoidaan, jotta yleisömäärä saataisiin maksimoitua. Tämä vuosi osoitti, että pyrkimyksissä onnistuttiin.

Politiikkaa on puolusteltu sillä, että pop- ja soul-legendat ovat välttämättömiä, jotta "epäkaupallisempi" jazz saataisiin kustannettua. Kunpa olisikin näin. Markkinoilta imuroidut rahat ja resurssit on kuitenkin satsattu yhä suurempien tapahtumien ja puitteiden rahoittamiseen, samalla kun jazzin ydin, hyvä musiikki, on määrätietoisesti haudattu melussa. Nyt meillä on valtava tavaratalo ja tuote, jossa jazzia on enää nimi. Ehdotan senkin hylkäämistä. Voisimme puhua vain Porin festivaalista, Porfestista. Pori Jazz on kuollut, eläköön Porin markkinat. Porfestin porfastelua ei pidätä mikään.³⁵⁸

Kari Ilmonen ja Jouni Kaipainen ihmettelevät yleisellä tasolla samaa asiaa kuin Haurukin. Heidän mielestään nykyinen markkinahenkinen ajattelu ja kuntien muodikas imago-kampanjointi luovat kulttuurista ja taiteesta valmista mielikuvatuotetta, jonka tarkoituksena on lähinnä paikkakunnan elikeinoelämän elvyttäminen. Mainonnan ja rahan merkitys näyttää korostuvan, samalla kun ajan henki ei tarjoa juurikaan ajattelun vaihtoehtoja, ei kritiikkiä. Pieniä festivaaleja syntyy ja kuolee, samalla kun suurimmat nykyiset musiikkifestivaalimme ovat jo laitostuneet. Julkinen tuki puolestaan näyttää yhä enenevässä määrin kohdistuvan jo asemansa vakiinnuttaneisiin suuriin festivaaleihin, jotka aina ylittävät myös uutiskynnyksen suurilla kävijämäärillään. "Markkinatalouden lakina on antaa sille, jolla jo on". Seurauksena tällaisesta kulttuuripolitiikasta on aivan ilmeisesti markkinalogiikan mukainen keskittyminen ja yhdenmukaistuminen, joka ei suosi vaihtoehtoja. Suurten mammuttifestivaalien huomattavat pääomainvestoinnit saattavat lisäksi luoda pysyviä "rahastusautomaatteja" - laitostumisen tieltä ei ole paluuta. Myös sponsorit innostuvat nykyisin lähinnä vain suurista "lippulaivoista", joissa yrityksen nimi näkyy ja kuuluu, samalla kun uudet tai pienet alueelliset juhlat kituvat rahanpuutteessa - taiteellisesti korkeatasoisia ne toki voivat olla! Ilmonen ja Kaipainen kysyvätkin, onko raha musiikkijuhlien pyhä henki?³⁵⁹

Aiemmin oli puhetta taiteen ja musiikin metafysisistä päämääristä; voidaan kysyä, kuinka hyvin suuret musiikkijuhlat palvelevat näitä alkuperäisiksi koettuja seikkoja. Onko teknoysteemin ja luovan taiteen symbioosi kaikin ajoin hedelmällinen, vai ajavatko muut tarkoitusperät ajoittain ohji? Voidaan hyvin ajatella, että jazzmusiikin perinteeseen ja sen perimmäiseen luonteeseen laitostuminen ja sitä seuraava yhdenmukaistuminen sopivat mahdollisimman huonosti: 'protestia' tai sen lievempää ilmausta individualistista 'vaihtoehtoa' on mahdoton sulattaa.

2.7.3 Idealisaatio ja samastuminen

Tämän alaluvun lähtökohtana olkoon säveltäjä Kaija Saariahon seuraava yhteenve-

³⁵⁸ Hauru, Jukka (1995d): "Pori Jazz on kuollut, eläköön markkinat", *Helsingin Sanomat* 22.7.1995.

³⁵⁹ Ilmonen, Kari ja Kaipainen, Jouni: "Rahako musiikkijuhlien pyhä henki?", *Helsingin Sanomat* 16.7.1995.

donomainen lausuma:

Musiikki liittyy identiteettiini, ilman musiikkia minua ei tavallaan ole olemassa. Haluan ajatella elämää musiikin kautta, musiikillisten ideoiden avulla. Elämää ja säveltämistä on mahdotonta erottaa toisistaan.³⁶⁰

Voiko musiikin eksistenttialistista ohjelmaa tämän selvemmin ilmaista? Jazzista puheenolon - ehkä jazz ja konserttimusiikki ovat monessakin mielessä samasta paradigmat lähtöisin! - Marshall Stearns viittaa siihen, että on mahdollista tuntea myös kypsää mielenkiintoa jazzmusiikkia kohtaan. Aluksi Margolista siteeraten:

"On olemassa ryhmä, joka huolimatta siitä, että se on aluksi joutunut jazzin pariin nuoruuden kiihkon vuoksi, säilyttää mielenkiintonsa vielä silloinkin, kun tunne-elämässä on saavutettu kypsyyttä. He kykenevät saamaan jazzista taiteellista ja emotionaalista tyydytystä, joka korostaa jazzin luovia ja yksilöllisiä piirteitä." Toisin sanoen: jazz on taidemuoto ja voi tarjota runsaasti tyydytyksen tunteita. Juuri tässä kohden tulevat psykiatrisen tarkastelutavan rajoitukset selviksi. Jos jazzmusiikolle on mahdollista harrastaa musiikkia luovana taiteena, ei jazz voi olla yksinomaan protestimusiikkia. Jos ihmisille on mahdollista olla kiinnostuneita jazzista kypsänä, täysin vastuullisina aikuisina, ei jazz ole yksinomaan protestimusiikkia. Jazzmusiikolla on suunnaton tarve ilmaista itseään luovalla ja positiivisella tavalla. Voidaan todella kysyä, syntyykö mitään taidetta sellaisten ihmisten toimesta, jotka ovat pelkästään jotain vastaan. Positiivisen luomistyön ei tarvitse olla yksinomaan vastalauseita.³⁶¹

Otan seuraavassa esille kaksi psykoanalyysin piirissä syntyneitä käsitteitä, jotka ovat alkaneet vakiintua yleiseen käyttöön. Ne ovat osoittautuneet elinvoimaisiksi niiden ilmeisen osuvuuden vuoksi, ja ne myös liittyvät läheisesti edellä esitettyyn tematiikkaan. Samalla ne ymmärtääkseni selittävät jotakin hyvin olennaista myyttisen tietoisuuden syntyprosessista, siitä miten 'usko' syntyy.

Kari E. Turusen mukaan erilaiset *ihanteet* kuuluvat olennaisena osana ihmisen kehitykseen, joka näyttää suorastaan tarvitsevan *idealisaatioita*, tai se ainakin käyttää niitä. Aluksi vanhemmat usein toimivat idealisoinnin kohteena, jolloin näiden arvot, arvostukset, tavat jne. siirtyvät lapsen persoonallisuuden tavoitteeksi ja päämääräksi. Mutta

idealisaatio voi kohdistua moneen muuhun suuntaan (esim. asiantuntijoihin, tutkijoihin, taitelijoihin) ja tämä voi merkitä kehityksen kiihoketta. Psykodynaamisesti se usein myös korvaa niitä narsistisia unelmia (unelmia taitamisesta, suuruudesta, vallasta, merkittävyydestä jne.), joita yksilö ei rohkene avoimesti kohdistaa itseensä. Liittyminen merkittävään tekee henkilöstä itsestäänkin merkittävän. Tiettyyn kuvaan sisältyy yleensä kuviteltu mahdollisuus yltää samaan - usein kuviteltuun - asemaan.³⁶²

Idealisaatio on siis usein illusorinen luonteeltaan. Ja se on myös eräässä mielessä hyvin myyttinen, "luonnollinen" ajatus. Turusen mukaan projektiivisessä idealisaatiossa ihanteita heijastetaan yksilön ulkopuolelle (esimerkiksi rakastettuun), ja introjektiivisessä idealisaatiossa yksilö taas sisäistää itseensä idealisoituja aineksia. Käytännössä idealisaatio esiintyy tavallisesti vastavuoroisuutena, jolloin molemmat suunnat toteutuvat osittain yhtä aikaa. Näin idealisaatio on yksilölle myös tapa liittyä ympäristöön. Kaksisuuntaisessa idealisaatiotapahtumassa yksilö omaksuu aineksia omaksi toivekuvakseen, jolloin syntyy enemmän tai vähemmän realistinen minäihanne. Se puolestaan toimii parhaimmillaan myös yksilön persoonallisuutta kehittävänä voimana.³⁶³

Identifikaation (samastumisen) käsite on toinen tutkielmani kannalta keskeinen

³⁶⁰ Amberla, Kai (1995): "Kaija Saariaho, Elämää musiikin kautta, musiikkia elämän kautta", *Rondo* 8/1995, s. 6.

³⁶¹ Stearns (1963) s. 228 - 229.

³⁶² Turunen, Kari E. (1989): *Mieli ja sielu*, Arator Oy, Vammala, s. 321 - 322.

³⁶³ Turunen (1989) s. 322.

käsite, joka läheisesti liittyy idealisaatioon, vaikka ei ole sen kanssa yhtenevä. Samastuttaessa johonkin tämä henkilö tai seikka ikään kuin kietoo minänä piiriinsä ilman että minuus tiedostaisi riippuvuutta tai asiaan vaikuttavia piileviä tekijöitä. Ihminen omaksuu jonkin kohteen tai osan siitä, niin että se vaikuttaa hänen käyttäytymisensä merkittävästi. Näin kohde muodostuu tavallaan osaksi yksilön persoonallisuutta.³⁶⁴ Turunen kirjoittaa edelleen:

Pidän samastumista hyvin laajana minuuteen liittyvänä ominaisuutena. Tyypillistä on se, että samastumme (minämme samastuu) esimerkiksi ajatuksiin, käsityksiin, teorioihin, maailmankatsomuksiin, tunteisiin ja yhteyksiin. Vastaavasti, vaikka ehkä dynaamisesti toisella tavalla, samastumme ihmisiin, ystäviin, yhteisöihin, kansaan jne. Ihmisen elämän voi nähdä olevan samastumisen ja irrottautumisen (ei-samastumisen) vastavuoroista liikettä. Samastuminen merkitsee usein oppimista, mutta myös sidotuksi tulemistä. Se on hyvin luonnollista elämässä. Sekä narsistiset että rakentavat sielunvoimat yhdessä usein nimenomaan motivoivat samastumisen.³⁶⁵

Huomio kiinnittyy siihen, että samastuessamme myös tavallaan sidomme itsemme, vapaaehtoisesti rajoitamme vapauttamme. Turunen toteaa, että minuuden kannalta tähän liittyy tietynlaista sokeutta, jota ilman meidän on kuitenkin vaikeata elää - ainakin osaksi tarvitsemme tätä. Perustaltaan samastuminen on hyvin hämmäntävä ilmiö, joka herättää monenlaisia kysymyksiä suhteestamme maailmaan, ihmisen olemuksista yleensä.³⁶⁶ Klassinen kysymys voisi olla: kuka minä sitten olen?

Voisi sanoa, että samastumisen kautta ihmiselle syntyy kuva omasta itseystään ja identiteetistään. Identiteettiimme on sisäänrakennettuna olemisemme perusta, se, mitä ihminen loppujen lopuksi on ja tavoittelee, hänen intentionsa. Kari Kurkela on määritellyt identiteetin sellaisiksi henkiseksi periaatteiksi, jotka ovat käyttäytymisemme ja todellisuuskokemuksemme perustana. Laajemmassa mielessä voidaan ajatella, että myös ryhmällä on käyttäytymisensä ja todellisuus-kokemuksensa perustana tietty ryhmäidentiteetti, nimitettäköön tätä sitten vaikka 'kulttuuriksi'³⁶⁷.

Itseytemme sekä imee itseensä 'vaikutelmia' (impression) ulkomaailmasta että tuottaa itsestään ulkomaailmaan 'ilmauksia' (expression); Molemmissa liikkeissä itseytemme subjektiivisesti käsittelee tätä "tietoa", mistä on seurauksena se, että kaikki kokemuksemme viime kädessä ilmentävät itseyttämme. Musiikki on tässä mielessä eräs tapa tutustua itseensä.³⁶⁸ Subjektiivista merkityksenantoa fenomenologisesti ajatellen.

Enkulturaatio, sosiaalistuminen on sitä, että yksilön identiteetti kaikkine arvolutauksineen muuttuu vähitellen hyvin samantyyppiseksi kuin sen yhteisön identiteetti, joka taustallamme vaikuttaa (kuvio/tausta -periaate). Mutta voidaan ajatella, että taiteellinen vapaus merkitsee yksilölle uskallusta lopulta myös irrottautua alkuperäisistä esikuvista ja uskallusta kulkea omaa tietä uusille, jopa tuntemattomille alueille esimerkiksi musiikillisesti itseään kehittäen ja toteuttaen - ylittää 'annettu', voisi sanoa. Viittaa aiempaan Bergson-sitaattiin todellisesta vapaudesta: olemme vapaita, kun tekemme ilmentävät persoonallisuuttamme tms. Saksofonisti Seppo "Paroni" Paakkunainen ilmaisee (kuvio/tausta)-ongelman perinnetietoisesti näin:

...pitäisi pystyä improvisoimaan uusia, kiehtovia ideoita; usein nämä liittyvät ihmisen identiteettiin ja omaan kulttuuriin - siis oman maan perinteisiin.³⁶⁹

³⁶⁴ Turunen (1989) s. 323.

³⁶⁵ Turunen (1989) s. 323.

³⁶⁶ Turunen (1989) s. 323.

³⁶⁷ Kurkela (1995b)

³⁶⁸ Kurkela (1995b)

³⁶⁹ Tammivuori, Tuuli-sisko (1980): "Kuinka paroni kohtasi Lönnrotin", *Rondo* 8/80.

Samastumisen avulla voi myös syntyä voimakas me-tunne, joka palvelee kaipaustamme kuulua joukkoon. Idealisaatiolla ja samastumisella on ehkä selitettävissä se "uusprofessionaalinen kiihko", joka vuosikymmenestä toiseen sävyttää senhetkistä nuorta muusikokopolvea. Tällöin musiikin oikeiden muotojen hallitseminen saa hyvin korostuneen aseman ajattelussa - joskus ehkä jopa sisällön³⁷⁰ kustannuksella? Jos hyväksytään ajatus, että musiikki on osa itseyyttämme, tällöin - loogisesti ajatellen - omaa musiikkia "parantamalla", pyrkimällä ylittämään edellisten sukupolvien saavutukset "paranneltisiin" myös itseyttä. Esim. 1940-luvulla bebop-villityksen riehussa kuumimmillaan "bebopparit" nimittivät traditionaalisen jazzin esittäjiä vähemmän mairittelevasti "homeisiksi viikunoiksi" tms.

Ross Russell muistuttaa, että 1940-luvun moderni jazzmusiikki Yhdysvalloissa vaati myös uuden kielen. Syntyi uusi salakieli³⁷¹, jonka vain asiaan vihkiytyneet saattoivat tuntea - mutta eikö tämä "kielipeli"-ilmiö toistu jatkuvasti vuosikymmenestä toiseen?

Vanhoiden jazzmuusikkojen ennen niin muodikkaat ilmaisut olivat nyt aikansa eläneitä ja paljastivat auttamatta puhujan aataminaikaiseksi. ... Tarkoitus oli aina sama: sulkea vihkiytymättömät pois, hämätä määnttejä, lujittaa sisäistä yhteenkuuluvuutta. ... uuden musiikin tavoin uusi kieli vältti visusti kangistuneita kaavoja ja vakiintuneita käsityksiä. Musiikin tavoin se oli alati liikkuvaa kieltä, joka muuttui hienokseltaan päivästä toiseen, sai jatkuvasti tuoreita muotoja ja lisämerkityksiä ja ilmaisi yhteiset käsitykset ja tarpeet. Nopeasti ja moduloiden puhuttuna se oli lähes käsittämätön murre. Niin kielellisesti kuin musiikillisestikin bopparit olivat sulkeneet oven. Ideana oli pysytellä sisäpuolella ja katsoa ulos. Siinä syy niihin vahvasti tummennettuihin lasihin, joita pidettiin uhmakkaasti silmillä hämyisimmässäkkin yökerhossa. ... Jos uusi kieli oli eksoottista, niin käyttäytyminen oli muuttunut oudon hillityksi. ... Pukeutuminen muuttui siistimäksi ja sovinnaisemmaksi.³⁷²

Yksi jazzsävellys ylitse muiden on mielestäni tämän *esoteerisuuden* aivan konkreettinen merkki, nimittäin Charlie Parkerin *Confirmation*. Se on aikansa yksi vaativimmista jazzteemoista, joka asettaa - ainakin kohtuullisessa tempossa soitettuna - esittäjälleen tiettyjä vaatimuksia. Esitän asian nyt hiukan kärjistäen, mutta voisi sanoa, että *Confirmation* jakaa jazzmuusikot edelleenkin amatööreihin ja ammattilaisiin. Se on "rima, joka pitää ylittää", jotta tulisi "vihityksi" (engl. *confirmation* = vihkiminen, konfirmaatio) jazzyhteisön täysivaltaiseksi jäseneksi - näin tulkitsen teeman nimen. Vielä 1980-luvulla teemaa käytettiin meillä Suomessakin UMO-jazzorkesterin koesoitokappaleena muusikkoja kiinnitettäessä. Mutta uusi kieli oli myös osa kollektiivista protestia:

Jazzmuusikkojen elämänmuoto, heidän työaikansa, heidän pitkät juurettomat kiertelykautensa erottivat heidät tavallisesta arkielämästä. Jazz oli aina ollut vallitsevan järjestelmän vastaista ja jazzmuusikot piinallisessa kiitollisuudenvelassa epämääräisestä asemastaan viihdemaailmassa. Nyt tulivat hipsterit kapinoimaan nimenomaan vallitsevaa jazzjärjestelmää vastaan. Swingmuusikkojen hedonistisiin elämänsenteesiin tämä uusi elämäntyyli lisäsi yhteiskunnallisen tiedostuksen. Maan kaksipuoluejärjestelmä läskipäisine ehdokkaineen oli hype (fuskua). Sen tuomioistuimet olivat huippuunsa hiottu farssi. Järjestelmä koettiin mutkikkaaksi mekanismiksi, jonka tehtävänä oli sortaa kansaa. Toinen maailmansota oli irvokas show, jonka lavastajat, vanhuudenhöperöt ukonrahjukset, olivat onnistuneet muuttamaan Amerikan suunnattomaksi vankileiriksi.³⁷³

³⁷⁰ Jazzpianisti Jarmo Savolainen on todennut nykyisen jazzkoulutuksen yhdenmukais-tavata vaikutuksesta seuraavaa: "Ymmärrän hyvin tuon ongelman. Uskon kuitenkin, että vahva persoona tulee mistä vaan ulos. Ei sellaista koulutuksella voi tuhota. Edelleen on myös sukupolvien kuiluja, mutta sekään ei välttämättä ole musiikillinen kysymys" (Hauru, Jukka (1995b): "Ei latvan kautta puuhun", *Helsingin Sanomat* 17.3.1995).

³⁷¹ Lester Young mainitaan usein tämänkin "kielipelin" ensimmäisenä suurena esikuvana, jonka vaikutuksen voidaan katsoa ulottuvan 1940-luvun "bopereista" ja "hipstereistä" aina meidän päiviimme saakka. Asiaa on meillä Suomessa tutkinut vaasalainen jazzfilologi Seppo Lemponen.

³⁷² Russell (1979) s. 162 - 163.

³⁷³ Russell (1979) s. 163.

Mitä sitten on *nostalgia*? Sekin liittyy jollakin tapaa samastumiseen. Populaarimusiikissa ja jazzissa tämä ilmiö on hyvin yleinen. Se voi viitata myyttiseen "menneisyyteen", hyväksi ja tavoiteltavaksi koettuun "kulta-aikaan", jonka voimme saada takaisin vain muistoissamme. Konkreettinen esimerkki optimistisen 1960-luvun tanssimusiikista: melodiat olivat "tarttuvaa" ja hyvin vaikkapa vihelletävissä - toisin kuin tämän päivän discovihteen vähemmän tarttuvaa, usein mitäänsanomattomat melodiat. Nostalginen edustaa tuttua ja turvallista, joka ehkä vie ajatukset pois huolista ja suruista - tällaisella musiikin piirteellä voi olla hyvin suuri, rauhoittava ja viihdyttävä merkitys ihmisille. Tässä mielessä hyvä viihde on meille perin tarpeellista. Mikäli nostalgia merkitsee tarrautumista kuluneisiin, menneisiin ilmiöihin, käsitetään se usein negatiivisesti. Ehkä nostalgia pohjimmiltaan selittää esimerkiksi traditionaalisen ("Dixieland") -jazzin ja "mainstreamin" jatkuvaa suosiota, mutta myös taidemusiikissa on olemassa tämä täsmälleen sama "myyttinen" aspekti. Joka tapauksessa nostalgiaan kuuluu olennaisena osana muisto jostakin elämyksestä tai elämyssarjasta. Lisäksi on tärkeää huomata, että nostalgiaan sisältyy täsmälleen niitä samoja piirteitä, jotka esitin jo "rakkauden ideologian" yhteydessä: tietty rakkaus-teeman regressiivinen piirre. Myös nostalgian suorittama regressio voi laukaista tietyn "luovuuden" - vaikkapa vain kuulijoiden mielessä "jokamiehen taitona" jossakin Tapani Kansan iskelmäkonsertissa. Tämä on nostalgian tehtävä psykoanalyttisesti ajatellen.

Joku on sanonut, että nykyinen nostalgian aalto heijastaa itse asiassa sitä tulevaisuuden pelkoa, joka nyt on vallalla, joskin "pinnan alla". Nostalgian avulla voimme palata menneisyyteen *symbolisesti*: esimerkiksi vanhojen tavaroiden, musiikin avulla voimme saada lapsuutemme "kulta-ajan" takaisin. Edelleen esimerkiksi 1950-luvun futurististen tavaroiden avulla voimme symbolisesti palauttaa ajan, jolloin vielä uskottiin tulevaisuuteen. Nyt jo nostalgisella 1950- ja 60-luvun modernilla musiikilla (Miles Davis, John Coltrane ym.) voi olla tämä sama symbolinen tehtävä. Haluaisin edelliseen viitaten väittää, että nykyinen nostalgian suosio lopultakin on jonkinlainen vastareaktio nykykulttuurimme postmodernin vaiheen arvorelativismille, kaiken kattavalle pluralismille, uskalle "ei mihinkään"; Nostalgiaakin on siis eräänlainen protesti, tyytymättömyyden osoitus nykyistä tai tulevaa kohtaan. Jari Ehrnrooth on luonnehtinut tätä kulttuurin nykävaihetta "hajanaisen itsen ajaksi" mielekkyyserakenteineen ilman ihanteita ja ilman tavoittamatonta päämäärää. Tuo postmoderni aika on nyt, ja sitä luonnehtivat narsismi ja skitsofrenia, suuren yleisön diktatuuri ja edistysuskon romahdus.³⁷⁴ Vai joko tämä vaihe meni ohi?

Vielä pieni sivuhuomio 'nostalgiaan': Jazzmuusikkojen keskuudessa nykyisin jonkin verran kytevä vanhojen instrumenttien harrastus, ns. "vintage-boomi" (vanhat kitarat ja vahvistimet, vanhat saksofonit jne.) saattaa sekin jollakin lailla liittyä tässä luonnehtimaani nostalgia-teemaan - minäkin olen aina luottanut "Selmer-myyttiin"! On ehkä totta, että eräät vanhat soittimet todella saattavat soida paremmin kuin nykyiset - ehkä huonommista raaka-aineista ja aiempaa enemmän koneellisena massatuotantona valmistetut - soittimet. Mutta voi myös olla niin, että näillä "vanhan hyvän ajan instrumenteilla" toisaalta myös on mahdollisimman luontevaa mentaalisesti eläytyen tuottaa täsmälleen niitä samoja "soundeja" joita 30 tai 50 vuotta sitten tuotettiin, ja näin "palata ajassa taaksepäin onnelliseen kulta-aikaan", 'transsendoitua' menneeseen, ei-olevaan, esim. jazzin myyttiin. Kirjoitan 'transsendenssista' pian vielä lisää.

Mutta nyt takaisin samastumis-teemaan. Samaistuessamme tietynlaisiin musiikin 'kuvioihin' rakennamme samalla itseyyttämme, persoonallista tyyliämme, jonka yllättäen muuksi muuttaminen ei välttämättä ole ongelmattoma.³⁷⁵ *Tyylin* omaksuminen voidaan

³⁷⁴ Hellman, Heikki (1995): "ABZ hajanaiseen itseän", *Helsingin Sanomat* 1.7.1995.

³⁷⁵ Barytonisaksofonisti Gerry Mulligan korostaa, että omaa taustaa ei voi väärentää. "Miten minä olisin voinut esimerkiksi innostua jazz-rockista, kun minulla ei ole mitään suhdetta rockiin. Nuoremmilla polvilla tilanne on tietysti toinen" (Petäjä (1995)).

siten nähdä prosessina, jossa muusikko "tekee itsensä". Tässä mielessä 'tyyli' jazzissa on hyvin tärkeä ja perustavaa laatua oleva käsite, jonka merkitys muusikon kannalta on uskoakseni paljon syvällisempi jazzmusiikissa kuin esimerkiksi modernin konserttimusiikin piirissä tapahtuvassa musisoinnissa ja improvisoinnissa. Tomi Mäkelä kirjoittaa asiasta näin:

Vapaassa improvisaatiossa taiteilijat pyrkivät välttämään kaikkea ennalta sovittua ja ennen kaikkea musiikin yleistyyliä. Tämä onkin tärkeä ero siihen improvisaatioon nähden, joka juontaa juurensa jazz- ja bluesperinteestä. Niin yksittäiset sävelet kuin niiden viitekehukset musiikin historiassa pyritään löytämään itse.³⁷⁶

Tyylin valitseminen on siis identiteettikysymys. Mutta myös jazzin musisoinnin teoriaan ja sen tutkimiseen sisältyy mielestäni syvälinen merkitys: luomalla "oman teorian" muusikko samalla luo itselleen oman lähestymistavan rakastamaansa musiikkiin. Teoria saattaa olla täysin konventioiden mukainen, mutta tärkeätä on se, että se on "itse keksitty". Apulaisprof. Lauri Rauhala on osuvasti todennut: "Tärkeintä on se, mitä kukin löytää omalla tavallaan". Näin 'tyyli' ja 'teoria' jazzissa tulevat hyvin lähelle toisiaan; molemmat tulevat eräässä mielessä "sisältä", eivät ulkopuolelta tuotettuina. Tämän vuoksi jazzin "teorioita" on niin monia.

Populaarimusiikin ja jazzin piirissä muusikon arvostus siis määräytyy huomattavassa määrin sen perusteella, kuinka hyvin hän pystyy luomaan uutta, ilmentämään itseään jonkin *tyylin* puitteissa. Teemat, soinnut, skaalat ja artikulaatio, "svengi" on hallittava, traditio tunnettava - sitä pidetään itsestäänselvyytenä. Mutta myös taitavasti tehty jonkin nimekkään muusikon jäljittely on arvostettua varsinkin nuorten muusikkojen keskuudessa. Se onkin nähtävä luonnollisena ja välttämättömänä opiskelumetodina. Ehkä 1980-luvulla Yhdysvalloista Suomeenkin levinnyt "uustraditionalistinen" suuntaus (Wynton ja Brandford Marsalis ym.) oli pohjimmiltaan vastaliike jazzin postmodernismin vapaampien tuulien arvorelativismille ja eräänlaiselle tyyllittömyydelle: korostivathan "uustraditionalistit" paitsi musiikin muodollista puolta, musiikkityyliä, myös muita ulkonaisia seikkoja kuten pukeutumista, käytöstapoja jne.

Edelleen samastuminen jazziin voi tapahtua salamannopeasti, elämyksellisesti, usein siis ehkä lähtökontana "soundi", kuten edellä oli puhetta: Vanhemman polven saksofonistin Teuvo Siikasaaren kertomus omasta heräämisestään on tässä mielessä kuvaava:

En varmaan olisi alkanut soittaa, jos en olisi kuullut Getziä. Kävi kuin elokuvissa. Olin Kotkassa Turvalan tansseissa, kun levyltä alkoi kuulua saksofonin soittoa. Jähmetyin ja hypnotisoiduin. Kaikki ympäriltä hävisi. Kuulin vain sen fonin äänen ja tiesin, että tällaiselta musiikin pitää kuulostaa.³⁷⁷

Tässä meillä on käsillä elämys, jonka merkitys kokijalleen muodostui sittemmin elämänikäisen "rakkaussuhteen" perustaksi. Tämän tutkielman kirjoittajalla on - paitsi vastaavanlaisia kokemuksia - myös varastossaan lukuisia samantyyppisiä kuvauksia. Virolainen kitaristi Tiit Paulus kertoi minulle vast'ikään, kesällä 1995 omasta kokemuksestaan, kuinka hänen maailmansa muuttui täydellisesti, kun hän 15-vuotiaana kuuli Suomen radiosta jazztrion esityksen, jossa oli myös sähkökitara mukana. Tässä saksofonisti Jan Garbarekin kuvaus omasta "valaistumisestaan":

Nuoren Janin (Garbarek) varsinainen innoittaja ja oppimestari oli John Coltrane, joka iski häntä suoraan palleaan ja pudotti polvilleen haukkomaan - soitollaan. "Kuulin 14-vuotiaana, sattumalta ja tietämättömänä, radiosta Coltranen *Countdownin* - ja PAM! Nyt sitä hetkeä voi verrata vain mystiseen valaistumiseen ja henkiseen heräämiseen: myös minun *täytyi* saada tenorifoni".³⁷⁸

³⁷⁶ Mäkelä, Tomi (1990b): "Sofia Gubaidulina luo elävää nykyaikaa", *Helsingin Sanomat* 4.8.1990.

³⁷⁷ Hauru, Jukka (1995c): "Kerrasta kiinni fonin ääneen", *Helsingin Sanomat* 27.5.1995..

³⁷⁸ Uusitorppa, Harri (1995a): "Muistoja Pohjolasta", *Helsingin Sanomat* 28.2.1995.

Ja vielä yksi todistus elämyksen voimasta - tällä kertaa jazzpianisti Iiro Rantalan kokema-
na:

Musiikista Rantala todella innostui vasta 15-vuotiaana, kun hän kuuli jazzpiston kesäleirillä Chic Corean levyn *Return to Forever*. Se oli herätys, joka vei yöunet pitkäksi ajaksi. Hän treenasi yökaudet vanhempiansa maunulalaispyöräliikkeen Urheilu-Rantalan varastossa pianonsoittoa.³⁷⁹

Näin on käynyt monelle - harva vain pystyy osoittamaan näin tarkasti hetken, jolloin tämä perustavaa laatua oleva elämys tapahtui. Luulen, että idealisaatio-prosessi on monessa tapauksessa tärkeä nuoruuden musiikillisen kehityksen lähtökohta. Samastuminen seuraa varjona tätä prosessia, samalla kun siihen vähitellen liittyy mukaan jopa elämänikäinen valinta: identiteetti, elämän sisältö ja -tapa. Aikuisiällä persoonallisuuden kypsyminen vaiheessa nämä ideaalit ja valinnat eivät ehkä kokonaan katoa, mutta ne painuvat jotenkin taka-alalle, taustaksi, pois kuvioista, jolloin varsinaiset suuremmat, "omat elämäncuviot" yhdistyneenä yksilölliseen luovaan toimintaan valtaavat alaa. Tällöin kyse on irtautumisesta, kuten Kari E. Turunen edellä mainitsi. Mikä on se, joka säilyy tai jää olemaan meissä? Tästä seuraavaksi.

2.7.4 Identtisyys - identiteetti

Edellä otaksuttiin, että identiteettiimme on sisäänrakennettuna koko olemisemme perusta, se mitä ihminen loppujen lopuksi on ja mitä hän tavoittelee, hänen intentionsa. Tajunnan tiedostettujen alueiden 'taustana' voidaan ajatella olevan viettienergia, se, jota psykoanalyysi nimittää 'Idiksi' (engl. 'self'). Idin viettikeskuksena on narsististen tarpeiden muodostama patologinen ydin, joka sulkee piiriinsä tiedottomat sielunaiheet, fiksaatiot tiettyihin (ehkä ratkaisemattomiin) asioihin jne.³⁸⁰ Tarkastelen seuraavaksi, miten 'identiteettiimme' käsittäminen pohjimmiltaan on mahdollista.

Sven Krohnin - häntä on pidettävä yhtenä suomalaisen fenomenologisen koulukunnan "isänä" - mukaan aktiivisuus eli toiminta, jonka tuloksena on teko, edellyttää sekä *tavoitetta*, johon toiminta suuntautuu, että minää, itseä, tekijää, joka ohjaa toimintaa kohti tavoitetta. Toiminnan käsite on Krohnin mukaan fundamentaalikäsite, joka esittäytyy meille esianalyttisesti 'annettuna', koska toimintakin fundamentaliana on annettu³⁸¹. Toiminnan tavoitteen asettamiseen tietoisesti liittyy puolestaan aina 'annettuna' *valinta*. Tällainen toiminnallisuus filosofisena käsitteenä lähtee kuitenkin siitä, että aitoa aktiivisuutta ja pelkkää muutosta ei pidä samaistaa. Olennaista on se, että valintaan liittyy "tässä ja nyt" piste, kun aikomus muuttuu ratkaisevaksi päätökseksi, joka aloittaa toiminnan. Nyt-pisteen minällä näyttää olevan ulottuvuus sekä mahdolliseen ja ideaaliseen tulevaisuuteen, jossa tavoite, jonka mukaan toiminta ohjautuu, näyttäytyy abstraktisena ja ideaalisena olemuksena, että myös reaalisesti olleeksi tiedostettuun menneisyyteen³⁸². Krohn kysyy nyt, mikä on se jatkuvuuden peruste, joka saa "minän", näkijän ja valitsijan, tiedostamaan menneitä mielikuvia ja abstraktisia käsitteitä juuri minun kokemuksiksini ja elämänekerrakseni. Krohn kirjoittaa:

³⁷⁹ Kempainen, Jouni K. (1997): "Trio Bravo", *Helsingin Sanomien kk-liite*, helmikuu 1997, s. 51.

³⁸⁰ Turunen (1989) s. 318 - 319.

³⁸¹ Vrt. Marxin ajatus työn (toiminnan) merkityksestä ihmiselle "lajinelämänä". Myös mm. Hegelille, Husserlille, Bergsonille tai Wittgensteinille ajatus on läheinen.

³⁸² Säveltäjä Sofia Gubaidulina on lausunut: "Menneisyys ja tulevaisuus ovat vain epämääräistä virtaa. Taiteilijan ja luovan ihmisen on kyettävä tarttumaan siihen pieneen värähdykseen, jota nykyhetkeksi kutsutaan" (Mäkelä, Tomi (1990a): "Gubaidulinan teoksilla on mystinen merkitys", *Helsingin Sanomat* 4.8.1990.)

Kaikessa ajattelussa on siten keskeistä, että tietyissä toisistaan erillisissä käsittämisak-teissa tiedostamme tietyt käsitteelliset olemukset samoiksi itsensä kanssa identtiseksi olemuksiksi siitä huolimatta, että käsittämisaktit itse sijoittuvat ajallisen tapahtumasar-jan toisistaan erillisiin pisteisiin. Sillä tämän oivaltamis- tiedostamistoiminnan mahdol-lisuuden ehto on - tämä näyttää ilmeiseltä - itse *identtisyiden käsitteen* esikielellinen tajuaminen. ... Fundamentaalikäsitteet, joiden termit eivät ole koostuja nominaalimääri-telmin yhdistetyistä termeistä, ovat ankkuroituja ihmisen perustilanteen yksilöllisiin esiintymiin, joiden "juuret" eli ontologiset, hermeneuttisessa käsitteanalyysissä paljastu-vat ehdot aluksi saattavat kuulua tajunnan vain esiymmärrettyyn tai jopa tiedottomaan, syvyyspsykologian esille vetämään alueeseen. Tässä pidän perusteltuna väitettä, että *identtisyiden* käsite on fundamentaalikäsite.³⁸³

"Identtisen" käsitettä on yritetty kuvata erilaisin nominaalimääritelmän, mutta tämä johtaa kehäajatteluun; esimerkiksi symmetria, refleksisuus tai transsiitiivisuus ovat identtisyiden aitoja tunnusmerkkejä, mutta nekin ymmärretään vain, koska identtisyys käsitteenä on jo 'annettu'. "Identtisyys" täsmällisenä käsitteenä ei myöskään merkitse samaa kuin "saman-kaltaisuus". Kokemuksessa nimittäin ei yksilöllisen esiintyminen uudelleen ole koskaan saman uusiutumista vaan ainoastaan samankaltaisuuksien kokemista eri aikoina.³⁸⁴

Riitta Pietilä on oivallisesti soveltanut edellä esitettyä jazzmusiikkiin seuraavalla tavalla:

"Tietoisuuden intentionaalisuus tarkoittaa sitä, että ihminen transsendoi kohti ei-olevaa: ylittää ajan ja paikan. ... Jazzmuusikolle annetaan yksinkertainen, usein triviaali teema ja sitä tukeva harmonia, ja sanotaan: tee itse loput. Näin maailmassa on ilmeisesti noin tuhat versiota kappaleesta 'Round Midnight': tuhat tuon sävellyksen ilmenemää, joista yksikään ei ole se oikea: sitä oikeaahan emme voi tavoittaa. Jazzmusiikissa sitä ei edes etsitä, päinvastoin kuin taidemusiikin puolella, jossa yhä jaksetaan uskoa jonkin 'autenttisen' tulkinnan olemassaoloon. ...Tietoisuus suuntautuu nimenomaan ei-ole-vaan; niihin mahdollisuuksiin, joita näkyvän (ja näennäisen) todellisuuden alle kätkey-tyy. ...Oleennaista on nähdä uusia mahdollisuuksia: niiden toteutuminen ei ole relevant-tia, mutta niiden näkeminen on."³⁸⁵

'Identiteetti' on siis fundamentaali- eli peruskäsite, mutta edelleen Krohn kysyy, mikä on silloin tämän käsitteen tajuamisen mahdollisuuden ehto? Miten saattaa identtisyiden käsite olla käytettävissämme? Miten ylipäänsä on mahdollista ajatella ja puhua samasta yksilöstä, jos "kaikki virtaa"? Krohn lähtee siitä, että "yleinen ja siten käsitteellinen on yksilöllisessä tai yksilöllisen välityksellä tajuttua yleistä"³⁸⁶. Käsitteet ja järjestelmät ankkuroituvat fundamentaalikäsitteisiin ja -käsitejärjestelmiin sekä yksilöllisiin funda-mentaaliioihin eli lyhyesti sanottuna 'eidoksiin'. "Mutta mikä on se yksilöllinen fundamen-taalia, johon identtisyiden käsite on ankkuroitu?" Mikään prosessiluonteinen tai vaihtuva objekti se ei voi olla - silloin on käännyttävä tajuavan subjektin eli minän puoleen.³⁸⁷

Vain minä toiminnan ja tiedostamisen ja erityisesti myös muistamisen ja siinä tunnistami-sen aktien mahdollisuuden samana eli itsensä kanssa identtisenä säilyvänä, ja siten pysyvänä ehtona on myös identtisyiden käsitteen mahdollisuuden ehto. Ja itse asiassa "minä" juuri sen tähden, että se on itsensä kanssa identtinen, on tämä sielullisten toimintojen ja ideaalisten sisältöjen moninkertainen ehto. *Minä* on siten se, joka trans-sendentisuhteessa ajallisuuteen on menneisyyden eri akteissa sama minä eikä jotain joka kerta erillistä ja uutta. *Minä on se ikuisuus nykyhetkessä, josta filosofit Platonista Kierkegaardiin ja Jaspersiin eri aikoina ovat puhuneet.*³⁸⁸

³⁸³ Krohn (1981) s. 250 - 253.

³⁸⁴ Krohn (1981) s. 253.

³⁸⁵ Pietilä (1987)

³⁸⁶ Krohn kirjoittaa "*aidosti yleisen olemus- tai käsitteisällön löytämisestä yksityisessä fenomeenissa tiedostamiseen kuuluvan tapahtumasarjan avulla, jota Husserl nimittää ideaatioksi*" (Krohn (1981) s. 93).

³⁸⁷ Krohn (1981) s. 253 - 254.

³⁸⁸ Krohn (1981) s. 254.

Tässä meillä on Krohnin mukaan peruste tajunnan jatkuvuuden kokemiselle, joka luo "ykeyden moninaisuuteen". Minän identtisyiden pohjalta voimme ymmärtää, miten menneiden kokemusten säilyminen muistissa on mahdollista, ja miten voimme tunnistaa ne nimenomaan omiksi kokemuksiksemme, joista saamme aitoa tietoa. Vain itsensä kanssa identtinen subjekti voi suorittaa vertailua menneisyyden ja nykyisyyden ja myös ideaalisen tulevaisuuden samanlaisuuksien suhteen, mikä ei ole enää samaa kuin niiden olemassaolon todentaminen ja tiedostaminen.³⁸⁹

Identtisyys ja samastuminen eli identifioituminen eivät ole Krohnille sama asia. Mikäli näin ajatellaan, on se Krohnin mielestä harha. Hän kirjoittaa:

Samastumisesta voidaan vapautua mutta ei siitä, että todella olemme eri tilanteissa sama itsenäisen huolimatta aikajärjestyksessä objekteina esittäytyvien tajunnansisältöjen erilaisuudesta ja vaihtuvuudesta. Lisäksi identtisyiden käsite fundamentaalikäsitteenä on ehtona sille, että voimme muodostaa identifioitumisen käsitteen ja vain minän identtisyiden pohjalta voimme "samastua". Lisäksi ainoastaan se, että syvimmissä itsessämme tulemme tietoisiksi mainitusta minämme sisäisestä identiteetistä, voi vapauttaa meidät esineellistymisen harhaan liittyvästä vieraantumisesta.³⁹⁰

Myös Turusen mukaan yksilön on mahdollista myös ei-samaistua: tätä hän pitää ihmisen henkisyiden perustavimpana tunnusmerkkinä.³⁹¹ Asioiden, ajallisuuden tiedostaminen ja sitä kautta niiden pakottavasta otteesta luopuminen, irrottautuminen eksistentiaalisessa mielessä ovat tässä nähdäkseni keskeistä. Voidaan ajatella, että elämä on pohjimmiltaan jatkuvaa luopumista erilaisista fiksaatioista? Luulen, että juuri tässä on ihmisen henkisen kasvun perusta - sama asia, mitä Krohn ja Turunen - tai myös C.G. Jung - ajavat takaa.

Ruotsalainen sävellysprofessori Anders Eliasson puhuu kokonaisvaltaisen persoonallisuuskäsityksen rakentamisesta psykologisesti (suluissa oleva lisäys minun):

Säveltäjän (jazzmuusikon) on löydettävä tie omaan sisäiseen olemukseensa, oman luovuutensa lähteille. Kaikki tarvittava on ihmisessä itsessään. ... Myös kaikki kokemuksemme liukenevat persoonallisuuteemme. Kun olemme päässeet tähän vaiheeseen, pystymme abstrahoimaan asioita. Abstrahointi on samaa kuin luovuus. Meidän on vapauduttava vaikutteistamme ja opittava ajattelemaan vapaasti ja luovasti. Kun unohdamme kokemuksemme, tulemme myös tietoisiksi niistä, niin paradoksaalisesta kuin se kuulostaakin. ... Vapautuminen merkitsee myös sitä, ettei meidän tarvitse kaiken aikaa viitata auktoriteeteihin.³⁹²

Sekä *postmodernismi* että fenomenologisesti orientoitunut psykologia näyttäisivät lähtevän tässä mielessä samalta pohjalta; ei pelkästään freudilaisesta eri ikäkausien kehityksen ajatuksesta vaan myös siitä, että yksilön kaikki kehityskaudet ovat 'identtisyiden' välityksellä tavallaan koko ajan "läsnä"; identiteetti ei pohjimmiltaan muutu? Myös kaikki traditiot (jotka tunnemme) ovat tavallaan yhtäaikaan läsnä ja käytettävissämme. Rinnastus näyttää aluksi kaukaa haetulta, mutta ottakaamme seuraava esimerkki: Jazzprofessori Jukkas Uotilan määritelmä³⁹³, jonka mukaan nykyajan jazzmuusikko on itse

³⁸⁹ Krohn (1981) s. 254 - 255.

³⁹⁰ Krohn (1981) s. 265.

³⁹¹ Turunen (1989) s. 323.

³⁹² Lampila, Hannu-Ilari (1993): "Säveltäminen vie minuuden ytimeen", Helsingin Sanomat, 14.10.1993.

³⁹³ Jukkas Uotila: "Käytännössä nykypäivän muusikot ovat oikeastaan bebop-pohjalta soittavia rock-muusikoita. Kaikki siltä väliltä, bebopista rockiin, kuuluu improvisoivalle muusikolle" (Uotila (1992). Tutkiessani "universaalien" osalta jazzin tätä päivää tässä on tavallaan peruste tietyille tyyllittömyydelleni, sille, etten ole kytkenyt tutkimustani liian tiukasti jazzin vaihtuviin tyyliin: Loogisesti ei voi olla niin, että kun sama muusikko vaihtaa tyylistä toiseen, koko hahmotusperiaate ja maailmankuva vaihtuisi jotenkin toiseksi. Jazz on

asiassa rockmuusikko, joka hallitsee afro-amerikkalaisen musiikin bepopista rockiin ja kaikki siltä väliltä, on tässä mielessä oikeaan osunut: Hyvin useat nykypolven jazzia soittavista muusikoista nimittäin omaavat rockmusiikillisen *taustan* - se on ollut lähtökohtana heidän kehitykselleen. Sitä ei voi pyyhkäistä pois, vaan se on koko ajan läsnä. Näin ajatellen moderni jazz nykyisin olisi jo "luonnolliselta olemukseltaan" postmodernia - poikkeuksellisen vakava ja arvokas luonnehdinta postmodernismille, eikä totta, koska 'elämä' on siinä kuitenkin edelleen mukana? Palaan siihen, mitä edellä esitin Diltheyn elämys-analyysin yhteydessä. Ensiksi saamamme elämykset kyllä säilyvät, mutta käytännöllisessä reflektiossa muuntuvat jatkuvasti 'minän' toimesta muodostaen uusia elämyksiä eli todellisuuskokemuksia, koska elämäkin muuttuu ja kehittyy. Näin jatkuvassa siirtymisessä elämyksestä reflektioon ja reflektiosta elämykseen muodostuu minän praktinen käsitys elämänsäkulusta. Samantapaisen "positiivisen", minun jazzin postmodernismi-tulkintaani myötäilevän, "syvällisen" tulkinnan taidemusiikin postmodernismista on kirjannut kriitikko Jouni Kesti seuraavaan tapaan:

Sibeliuksen 7. sinfonia on postmoderni teos. Siinä hän käyttää materiaalina syvimpien tunteittensa ilmentymiä ja niitä clementtejä, jotka eivät ole kuluneet käytössä ja ajassa. Nämä ideoiden rolls-roycet, jotka aikoinaan veivät mestarin musiikin keskiöön, saavat nyt toimia vieraannuttajina. Matka on tehty. Vaikka 7. sinfonia onkin "tosissaan" tehty, ei voi välttyä aistimasta Sibeliuksen leikkimielistä suhtautumista "koko hommaan". Hän on tässä vaiheessa nujertanut sävelmaailmansa demonit. Jean Sibeliusen 7. sinfonia on kuin taiteilijan voitonhuuto yli universaalien suomalaismaiseman.³⁹⁴

Jos taas 'liikettä' pidetään kaikkein tärkeimpänä, on Miles Davis ollut yksi "aidoimmista" jazzmuusikoista, sillä koskaan elämänsä aikana hän ei astunut "samaa virtaan" ts. jäänyt paikalleen pysyvästi (esim. Stan Getzin tapaan) toistamaan aiempia tyylejään vaan tavoitteli aina uutta ja ennenkokematonta. Tai hän teki tällaisen paluun yhden kerran, muutamia kuukausia ennen kuolemaansa 1991 Montreauxin festivaaleilla, jolloin hän toistamiseen esitti Quincy Jonesin johtaman suuren orkesterin solistina Gil Evansin 1950-luvulla luomia nerokkaita cool-sovituksia. Toinen tässä suhteessa loistava esimerkki on John Coltrane, josta Lewis Porter kirjoittaa:

Hän (John Coltrane) muotoili uudelleen jazzin estetiikan. Useimmat vanhemman polven jazzmuusikot tunsivat tarvetta soittaa niin taiteellisesti kuin mahdollista - silti maallikkoyleisöä yhä viihdyttäen. Coltrane ja muut hänen sukupolvensa muusikot hylkäsivät yleisesti ottaen tämän estetiikan tähdentäen, että muusikon tuli vain soittaa parasta ja kaikkein haasteellisinta musiikkia ja toivoa että yleisö seuraisi perässä. Coltranella tämä tarkoitti vieläpä enempää kuin vain "musiikkia musiikin vuoksi". Hän käytti musiikkia ilmaistakseen syvällisiä henkisiä tunnelmiaan. Hän säilytti päämäärään älyllisen haasteen lisäksi siihen halun syvemmästä merkityksestä, ...³⁹⁵

Luulen, että *autenttisuuden käsite* ('aitous', 'alkuperäisyys') jazzmusiikissa kaipaava hiukan uutta painotusta tai selvennystä. Nykyistä yleisemmin määriteltynä voitaisiin sanoa, että "autenttinen" ihminen toteuttaa niitä mahdollisuuksia mitä hänellä on tässä ja nyt. Menneisyyttä emme tavoita, ainoastaan häivähdyksiä sieltä. Koska mitään yhtä ja oikeata autenttista tulkintaa ei - ainakaan jazzissa - ole olemassa, on meidän käännettävä ihmisen ja hänen mahdollisuuksiensa puoleen. Keskeistä on se, että "autenttinen ihminen" käyttää kaikkia ominaisuuksiaan ja taipumuksiaan hyväkseen parhaalla mahdollisella tavalla

pohjimmiltaan - tyyleistään huolimatta - hyvin yhtenäinen traditio, missä myös eri sukupolvien muusikot voivat esiintyä yhdessä, esim. Dizzy Gillespie ja Louis Armstrong ovat tehneet näin, ja kaikki "toimii".

³⁹⁴ Kesti, Jouni (1997): "Sibeliuksen tarzanhuuto", *Savon Sanomien Treffi-liite*, 11.9.1997.

³⁹⁵ Porter, Lewis (1983): *John Coltrane's music of 1960 through 1967: jazz improvisation as composition*, Brandeis University, Ann Arbor (suom. mt.).

ilmentääkseen elämää tässä ja nyt.³⁹⁶ Tästä voisi jatkaa Max Weberin "ideaaliteyppin" käsitteen alueelle: ihminen sellaisena kuin hän voisi olla. Tai bergsonilaisen vapauden määrittelyyn: olemme vapaita, kun kaikki tekomme ilmentävät persoonallisuuttamme, identiteettiämme tms.

Nykyisen, funktionalistisen käsityksen mukaan kieli, sanojen merkitykset, syntyvät neuvotellen kokemuksissa toisen kanssa³⁹⁷. Neuvottelutapahtuma sinänsä on yhdistävä kokemus, uudenlainen minän prosessin kokemus. Varhaislapsuuden kehityksen tutkija Daniel N. Stern näkee verbaalisen minän toiminnassa kaksi pääpiirrettä, *luokittelevan* toiminnan, joka nimittää ja objektivoi; ja *kertomuksellisen* toiminnan, joka kuvailee minä-tunteen eri kokemuksia: päämäärät, toiminnot, syyt, tarkoitukset jne. Edelleen Rechardtin mukaan

verbaalinen minä ei korvaa aikaisempia ydinminuuden ja intersubjektiviisen minuuden kokemuksia. Se kuitenkin jakaa kokemuksellisuuden kahtia puoliin, joilla on taipumus elää omaa elämäänsä: verbaaliseen ja ei-verbaaliseen kokemukseen. Kieli pystyy vain toisinaan yhdistämään nämä toisiinsa. Kokonaisvaltainen ei-verbaalinen kokemus elää paljolti piilossa kielelliseltä mutta silti hyvin todellisena.³⁹⁸

Näin tapahtuu myös vuorovaikutuksen alueella. Sanaton kanssakäyminen viestii paljon sellaista, mistä sanat vaikenavat. Rechardtin mukaan "sanat eristävät amodaalisesta, aistien rajat ylittävästä moniulotteisesta kokemisesta. ... Sanojen mukana kokonaisvaltaisen kokemuksen paratiisi on rikkoutunut - tämä on Sternin ajatus. Taiteiden on koetettava tavoittaa sitä uudelleen."³⁹⁹

Tässä alaluvussa kartesiolainen 'minä' on saanut erittäin suuren painoarvon. Pohdin seuraavaksi vieraantumisen problematiikkaa tai hegeliläisittäin ajatellen mahdollista paluuta "hengen itsevieraantumisesta" takaisin onnelliseen "viattomuuden unitilaan" - alkuperäinen ykseys - luopumus - paluu menetettyyn. Asia ei varsinaisesti liity diskurssiin aihepiiriin muutoin, kuin että tämän sinänsä "syrjähyyn" avulla pyrin tuomaan lisävalaistusta yhdelle keskeisimmistä afro-amerikkalaisen musiikin piirteistä so. *dialogisuudelle* ja sen kehittymiselle kehityspsykologian näkökulmasta. Mainitsin 'dialogisuuden' jo johdannossa yhdeksi sekä fenomenologisen antropologian että semiotiikan tärkeäksi peruskäsitteeksi, jonka varaan olennainen osa tutkielmani loppupuolesta rakentuu.

2.7.5 Dialogisuuden tausta

Periaatteellisessa mielessä psykoanalyysin keksiminen viime vuosisadan lopulla ja yleensä ihmisen tiedostamattoman tajunnan löytäminen ovat muuttaneet perusteellisesti maailmankuvaamme viimeisten sadan vuoden aikana. Koko moderni taidekäsitys tällä vuosisadalla on ammentanut runsaasti vaikutteita estetiikkaansa näistä oivalluksista.

Minän, itseyyden analyysissä kysymys alkuperäisestä ykseydestä, samuudesta ja erillisyydestä - näillä käsitteillä myös psykoanalyysi operoi - on noussut uudella tavalla ajankohtaiseksi. Viime aikoina on esitetty myös Sigmund Freudin psykoanalyttisesta

³⁹⁶ Tässä hengessä olen valmis hyväksymään Heikki Laitisen seuraavan ajatuksen: "Jotkut ovat ottaneet tutkimuskohteeksi itsensä: minkälaista on minun muunteluni, miksi se on sellaista kuin on. 'Aito' kansanmusiikki ei siis missään tapauksessa ole vain historiallinen tai historisoiva ilmiö: nykyaikainmusiikki on aivan yhtä 'aito' kuin muinainenkin" (Laitinen, Heikki (1994): "Kolme puheenvuoroa ja jälkilause", *Musiikin suunta* 4/1994, s. 15).

³⁹⁷ Tämän käsityksen kehittymiselle antoi epäilemättä sysäyksen 1940-luvulla tapahtunut loogis-analyttisen filosofian ns. pragmaattinen käänne, mielenkiinnon kohdistuminen arkikielen, sen toiminnallisten yhteyksien tarkasteluun, Ludwig Wittgensteinin kirjoitukset kielipelistä, jota muovaa ihmisten yhteinen käytännöllinen toiminta interaktioineen.

³⁹⁸ Rechardt, Eero (1991): "Minuuden kokeminen musiikissa", *Musiikkitiede* 2/1991, s. 29.

³⁹⁹ Rechardt (1991) s. 30.

"luomiskertomuksesta" poikkeavia käsityksiä; nimittäin että "subjekti ei erottuisikaan alkuperäisestä ykseydestä vieraantumisen kautta". Pohjimmiltaan alkuperäinen ajatus - hengen vieraantuminen individualisaatioprosessissa - on tietenkin Hegelin filosofiasta peräisin. Uuden oivalluksen mukaan ihmiselle sittenkin on synnynäistä erillisyyttä ja halu vuorovaikutukseen. Tämän uuden psykoanalyttisen paradigman tarjoama "muutos saattaisi olla siirtyminen yhden ihmisen psykologiasta kahdenkeskisyyteen. Yli kymmenen vuoden ajan on psykoanalyysin reunamilla kehitelty *intersubjektiviksi* kutsuttuja teorioita, joissa keskeisintä on vuorovaikutus", kirjoittaa Juhani Mattila arvioidessaan psykoanalyttikko, professori Veikko Tähkän aihetta käsittelevän teoksen *Mind and Its Treatment* suomennosta.⁴⁰⁰

Ykseysparadigman mukaan "me kaikki olemme potentiaalisesti sairaita, sillä alussa me elimme harhaisessa (mielihyväperiaatteen, fantasioiden, torjuntajen, kaikkivoipaisuusmieli-kuvan tms. sävyttämässä) kokemuksessa, josta vain vaivoin olemme päässeet aikuisen erilliseen itseyteen ja realistiseen vuorovaikutukseen muiden ihmisten ja ympäröivän todellisuuden kanssa"⁴⁰¹. Jari Ehrnrooth jatkaa siteeraten mm. Daniel N. Sterniä:

Sternin vuorovaikutusteorian mukaan vauvoilla on myötäsytynyt tunto itsestään, ja he osaavat valikoivasti vastata ulkoisiin sosiaalisiin tapahtumiin. Heti synnyttyämme pyrimme jäsentämään kokemuksia suhteessa toisiin. Symbioosin käsitettä ei hylätä, vaan se lähestyy alkuperäistä biologista merkitystään: se on yhteistyötä, josta kumpikin erillisyydessään hyötyy. Itse asiassa äidin syli tukee erillisen itseyden tunnon hyvää kehittymistä. Yhteensulautumisen voi kokea vasta sitten, kun vauvalle on muodostunut käsitys ydinminästä ja toisista. Sternin teorian mukaan ihminen kerrostuu, ja kerrostumat kiertyvät toistensa ympäri. Aikuisen kokemuksessa kaikki itseyden tunnot ovat jatkuvasti läsnä, mutta hallitsevat eri tavoin eri tilanteissa. Rakastelu on hyvä esimerkki intensiivisestä vuorovaikutuksesta, joka herättää kaikki itseyden tunnot.⁴⁰²

Loogisesti ajatellen 'samuus' voidaan kokea ja tuntee tai tavoitella sitä vasta 'erillisyyden' tunteen jälkeen? "Viattomuuden unitila" menetettiin jo aikojen alussa siirryttäessä "luonnosta kulttuuriin", kuten luomiskertomuksessakin on meille opetettu?

Eero Rechartt on kirjoituksissaan ja Stern-tulkinnissaan samoilla linjoilla kuin Ehrnroothkin kuvatessaan musiikin ja minuuden kokemuksen universaaleja aineksia. Esitän tässä pääkohtia näistä tulkinnista (kursivointi ja suluissa olevat kommentit ovat minun): Lukuisat Daniel Sternin suorittamat vauvakokeet osoittavat, että "vauvan vastavuoroisuutta etsivät kyvyt toimivat heti syntymästä lähtien", ja ovat siten ristiriidassa sen oletuksen kanssa, että vauva olisi elämänsä ensimmäiset kuukaudet jotenkin omaa olemassaoloaan tajuamattomassa tilassa. Jatkuvasti laajeneva kokemus minuudesta tulee vauvan elämään ensi hetkistä lähtien.⁴⁰³

Sternin mukaan minuuden syntymisen vaihe sijoittuu niinkin varhaiseen lapsuuteen kuin kahden ensimmäisen elinkuukauden ajalle. Mikään eriytynyt kokonaisuus tämä kokemus ei voi tässä vaiheessa olla, ei havaintoprosessien tiedollinen lopputulos vaan itse *prosessin kokemus*, jonka rinnalle tulee myöhemmin myös sen pysyvyyden ja tuloksellisuuden kokemus. Tällä ensimmäisellä 'itsen' tilalla, kokemuksella koostumis-prosessista on merkitystä läpi elämän. Recharttin mukaan primaarisessa minuudessa on jo hyvin varhain mukana kokemus aikaansaamisesta, eräänlaisesta hallinnasta, toimintakyvystä

⁴⁰⁰ Mattila, Juhani (1996): "Modernia psykoanalyysia, Veikko Tähkä julkaisi perusteoksensa suomeksi", *Helsingin Sanomat* 3.6.1996 (Siteerattu teos on: Tähkä, Veikko (1996): *Mielen rakentuminen ja psykoanalyttinen hoitaminen*, WSOY).

⁴⁰¹ Ehrnrooth, Jari (1995b): "Psykofundamentalismista ja ihmiskuvasta", *Helsingin Sanomat* 30.6.1995.

⁴⁰² Ehrnrooth, Jari (1995a): "Psykoterapiasta psykoterroriin", *Helsingin Sanomien kk-liite* nro 11, 27.5.1995.

⁴⁰³ Rechartt (1991) s. 20.

- ei eron tekemisestä itsen ja ympäristön välillä (vrt. ed. 'toiminta' 'annettu'). Kokemuksista oppiminen ei tapahdu assosiativisten oppimisprosessien kautta, vaan jollakin tapaa "välittömästi" pohjaten vahvaan amodaaliseen - aistien rajat ylittävään - havaitsemisen kykyyn, jonka tarkkaa luonnetta ei toistaiseksi tunneta. Koetut "käsitteet" ovat pikemminkin muotoja, intensiteettejä, rytmejä, eri aistikokemusten yleisluontoisia ominaisuuksia, kuin ääniä, näköhavaintoja tai kosketusaistimuksia (fenomenologisesti ajatellen tämä prosessi siis on aistimellis-elämyksellinen; se pohjaa aistimellisuuteen, mutta ei ole pelkkiä aistimuksia). Rechartt huomauttaa, että kuvattu ilmiö on samankaltainen yleisen kielitieteen kuvaamien metonymian ja metaforan kanssa, jotka molemmat ovat symbolikyvyn keskeisiä aineksia. Metonymiassa on kysymys siitä, että "merkitys siirtyy johonkin lähellä olevaan tai läheisesti liittyvään (esim. laivaa voi kuvata pullistuneilla purjeilla)"; metafora puolestaan tarkoittaa "ilmiön tai asian käyttämistä toisentyypin mutta "samanmuotoisen" asian kuvaamiseen (esim. "henkinen rikkaus)". Recharttin mukaan edellä kuvatut amodaaliset syvätuntokokemukset ovat tärkeitä ainesta aistimodalityteetit ylittävissä synkronian kokemuksissa. Koskettavassa taide-elämyksessä vastaanottajan oma amodaalinen kyky luo näitä kokemuksia joka tapauksessa.⁴⁰⁴

Eri aistien yhteisvaikutuksesta (siis aistimellis-elämyksellisesti) vauvalle muodostuu alusta pitäen kokemus todellisuudesta eräänlaisina totaliteetteina. Rechartt jatkaa:

Amodaaliset aistimukset auttavat yhdistämään erilaisia kokemuksia itsestä ja toisesta. Jokainen integroimisen tapahtuma on omanlaisensa uusi minuuden kokemus. Kun vauva kohtaa uuden aistimuksen, se ei törmää johonkin vieraaseen vaan kohtaa jonkinlaisen déjà-vu tuntemuksen: se kokee jo muista yhteyksistä, toisen aistin taholta tutun asian. Tämä on jotain aivan muuta kuin assosiativinen oppiminen. Se voi sisältää myös hämärän mielikuvan jostain salatusta tulevaisuudesta, joka puolestaan ennakoii symbolista kykyä ennakoita tulevaa ja käsitellä poissaolevaa.⁴⁰⁵

Diltheyläisittäin ajatellen tässä tapahtuu käytännöllistä eli esiteoreettista reflektiota elämyksistä, joiden perustana jo on tietty elämyksen "tuttuus", strukturaalinen tietoisuusyhteys, joka on ollut annettuna jo itse elämyksessä: se on eletty mutta ei vielä koettu.

Musiikillisesti mielenkiintoinen on se seikka, että Sternin erottamat ns. vitaaliset affektit, joilla on välitön kosketus ruumiilliseen olemassaolomme ja minuuden kokemukseen, ja jotka ovat hyvin merkityksellisiä varhaislapsuudessa, ovat merkittävästi myös musiikin kokemuksemme viittaavia ilmauksia: hyökkäävä, leijuva, häipyvä, räjähtävä, voimistuva, hiljentyvä, sitkeä, äkillinen, raju, hyväilevä jne. Äiti ja vauva viestivät etupäässä näiden kvaliteettien välityksellä.⁴⁰⁶ Voidaan ajatella, että tämä hyvin alkuperäinen viestimistapa säilyy etenkin kaikkein spontaanimmassa musiikin muodossa improvisaatiossa paremmin kuin muodollisempaa laatua olevat ns. kategoriset eli luokiteltavat affektit, esim. viha, suru, ilo, kiukku, häpeä, joiden varaan barokin estetiikan nk. affektiopin katsotaan rakentuvan.

Sternin mukaan jo kahden, kolmen kuukauden iässä vauva alkaa toimia vuorovaiikutuksessa jotenkin kokonaisena persoonana määrätietoisesti ja koostuneesti. Uusien tutkimusten mukaan näyttää siltä, että "luodessaan kanssakäymisen maailmaa vauvan on ensimmäiseksi luotava eräänlainen ydin sekä minälle että toiselle". Minän ytimessä keskeistä ovat 1) toimiva minä: kokemus omasta toiminnasta, sen omistamisesta (fenomenologisesti ajatellen: 'toiminta' on annettu); 2) yhtenäinen minä: jonkinlainen fyysinen rajallisuuden kokemus; 3) tunteva minä: "kyky kokea erilaisia tunteita minän tapahtumien yhteydessä"; ja 4) historiaa tajuava minä: "kyky kokea pysyvyyttä ja yhteyttä menneeseen, kyky muuttua ja kuitenkin pysyä samana, kyky kokea säännönmukaisuutta

⁴⁰⁴ Rechartt (1991) s. 20 -22 ja s. 25.

⁴⁰⁵ Rechartt (1991) s. 22.

⁴⁰⁶ Rechartt (1991) s. 23.

tapahtumien kulussa (vrt. Krohn: minän identtisyys on fundamentaali-käsite).⁴⁰⁷

Stern painottaa minän välitöntä kokemuksellisuutta (joka siis on fenomenologisesti ajatellen aistimellis-elämyksellinen kokemus) vastakohtaksi "tajuamiselle", "käsitkyselle", "tiedolle" tms. Minä ei ole kognitiivinen rakennelma, se ei muodostu havaintoihin perustuvien assosiaatioiden ja oppimisen tiedollisena summana. ... Sternin mukaan kysymyksessä on välitön erilaisten toimintakykyjen kokemus, joista jokaiseen liittyy omanlaisensa minän kokemus. "Minuuden kokemus muodostuu kaikesta siitä, minkä koen olevan tavalla tai toisella minun hallintani, minun ymmärryksen olottuvilla".⁴⁰⁸

Edelleen *toiminta* tapahtuu jotenkin valmiina olevan suunnitelman mukaisesti eikä pelkän motorisen muistin avulla. Toimintaa ohjaa pikemminkin *hahmo*, kokemus oman minän rajoista ja yhteisvaikutuksesta. Näin myös tahdonalaisuuden kokemus syntyy vauvalla jo hyvin varhain, toisella kuukaudella se on jo hyvin kehittynyt.⁴⁰⁹ Tästä ei voi olla kaukana se fenomenologian perusajatus, että tajuntamme on alusta pitäen ikäänkuin tarkoitteen suuntautunut; ajatus tajunnan intentionaalisuudesta. Myös analogia fenomenologiseen hahmopsykologiaan on ilmeinen: Voidaan ajatella, että hahmotamme alusta pitäen itseämme kuvio-tausta -periaatteen mukaisesti ikäänkuin "kuviona" vasten meitä ympäröivää "taustaa". Ajatus ei ole suinkaan uusi - tässä se vain saa vahvistusta uusimmasta tutkimuksesta. Toki kysymys on enemmän tai vähemmän vertauskuvallisesta kielikuvasta. Edelleen Rechartin mukaan:

Samanaikaisuuden taju on tärkeä edellytys kokemusavaruuden ydinyksiköiden tajuamiseksi, eräänlaiseksi käsitteemuodostuksen perustaksi. Se ylittää modaliteetit ja ulottuu kaikkien aistien alueelle. Se ei ole havaintokokemusten tuottama todellisuuden vähittäinen kognitiivinen hahmottamistapahtuma vaan välitön kyky, minuuden kokemuksen tärkeä kvaliteetti. Vauva kokee itsen ja toisen samuuden ja pysyvyyden, vaikka ilmeet ja affektit vaihtuvat.⁴¹⁰

Tässä on hyvä jälleen palauttaa mieleen, mitä Krohn edellä esitti identtisyyden käsitteestä fundamentaalikäsitteenä.

Edelleen *affektit* ovat Rechartin mukaan erinomaisia minän pysyvyyttä rakentavia tekijöitä. Ne muodostavat yhdessä erittäin muuttumattoman minän kokemuksen. Esimerkiksi "ilo" on sama tilanteesta ja synnyttäjistä riippumatta. Voidaan ajatella, että suureen elämykseen (esimerkiksi "kuulin ensimmäisen kerran "Amerikan Äänestä" sen ja sen muusikon esittämänä sen ja sen kappaleen") liittyvä affektiivinen ilo ja ihastus luo näin pysyvän sillan minän ja elämyksen lähteen välille. Sternin mukaan myös tunnistamismuisti toimii vauvalla hyvin varhain. Muistamisen akti sellaisenaan on minuuden pysyvyyden eräs kokemus (vrt. Krohn: identtisten olemusten tajuaminen niiden eriaikaisuudesta huolimatta).⁴¹¹

Rechartt kirjoittaa edelleen: "Sternin edustaman käsityksen mukaan vuorovaikutus lähtee aina eriytyneestä ydinminästä ja ydintoisesta. Suhde rakentuu alusta pitäen aktiiviselle vuorovaikutuksen pyrkimykselle eikä eriytymättömyyden kaipuulle."⁴¹²

Rechartt kysyy nyt, mikä on erillisen toisen merkitys. Olemme alusta pitäen tekemisissä minuutta säätelevän toisen - yleensä aluksi äidin - kanssa. Aluksi erilaiset leikit, toisen synnyttämä kiihtymys tai ilo, toiminnanhalu ja toisen ruumiillinen läheisyys luovat tällaisia kokemuksia. Voisi sanoa, että myöhemminkin kaipaamme "yleisöä", jolle kertoa elämyksistämme ja kokemuksistamme. Säätelevä toinen voi myöhemmin olla

⁴⁰⁷ Rechartt (1991) s. 23 - 24.

⁴⁰⁸ Rechartt (1991) s. 24.

⁴⁰⁹ Rechartt (1991) s. 24.

⁴¹⁰ Rechartt (1991) s. 25.

⁴¹¹ Rechartt (1991) s. 25 - 26.

⁴¹² Rechartt (1991) s. 26.

myös fantasia⁴¹³. Keskeistä on kuitenkin se, että ruumiillista tilaa säätelevä toinen on jatkuvasti läsnä, ja kokemuksemme ovat aina minän kokemuksia toisen kanssa olemisesta. Erillinen toinen säätelee minää, joka ei ole sulautunut tai sekoittunut. Sternin ilmaisu "yleistyneiden vuorovaikutustilanteiden representaatio" on kokemuksen eri puolia yhdistävä eräänlainen tapahtuman yläkäsite, käsitys *episodista*, joka vähentää poissaolevan ja läsnäolevan objektin eroa. Kuvitteelliset kumppanit ovat kokemuksia minää säätelevän toisen tietoisesta tai tiedostamattomasta läsnäolosta. Tällaiset kokemukset eivät ole vain muistoja, toisintoja eletystä elämästä, vaan niistä yhdistelemällä muodostettuja yleistettyjä vuorovaikutuskokemuksia (Dilthey sanoisi: reflektoituneita elämyksiä, jotka sinällään muovautuvat uusiksi elämyksiksi; tällaisessa jatkuvassa prosessissa muovautuu minän praktinen käsitys elämäkulusta). Tämänhetkinen kokemus yhdistyneenä aiempiin iloihin yhdessäolon kokemuksiin saa aikaan sen, että kuvitteellinen kumppani on kaikkialla läsnä lähes joka hetki. Musiikissa tällainen tunne saattaa olla hyvin voimakas. Soittaessamme, kuunnellessamme musiikkia tulee musiikin mukana mieleemme alue poissaolevaa maailmaa kokemuksineen. Musiikki saa näin mielessämme aikaan usein henkilöityjä merkityksiä, jotka sävyttävät suhtautumistamme: "tätä musiikkia soitin kavereiden kanssa vuonna -67" tapaan.⁴¹⁴ *Merkitykselliset elämykset* siis palautuvat mieleemme ja säilyvät siellä erilaisten vuorovaikutus-kokemusten kautta, eivät yksin muistin avulla.

Lapsen seuraavassa kehitysvaiheessa noin 7 - 9 kk iässä keskeistä on Rechardtin mukaan *empatian* sillan luominen, empatian prosessi. Käsitukset avoimuudesta ja sulkeutuneisuudesta, intiimiydestä ja etäisyydestä käyvät nyt mahdollisiksi, kun lapsi alkaa tajuta, mikä osa minua on jaettavissa mikä ei. Prosessin mukana tulevat liittymisen ja yksinäisyyden kokemukset. Lapsen ja toisen suhteeseen astuu nyt myös uusi momentti, yhteinen tunnevire, jonka lapsi myös tajuaa. Tästä on enää askel merkitysten tajuamiseen, sillä affektivireen jakaminen sisältää jo ei-verbaalisten metaforien ja analogioiden tajuua lähestyksen symbolien ja kielen tajuamista. Musiikilliselta kannalta on merkityksellistä, että erityisesti vitaaliset affektit palvelevat tällaista tunnevireyden tajuamista ja ylläpitämistä: taiteista selvimmin tämä tulee esille musiikin ja tanssin alueella. Mutta myös kategoriset affektit saavat sisällöstä irroituneen ilmaisunsa: voin tajuta esimerkiksi surun tunteen taiteellisessa luomuksessa olematta "valmiiksi" surullinen.⁴¹⁵

Edellä esitetty vuorovaikutusteoria täydentää hyvin sitä, mitä aiemmin esitin fenomenologisessa analyysissä 'identtisydestä' ja myös käy yksiin sen kanssa, miten fenomenologis-eksistentiaalinen filosofia näkee ihmisen olemisen perimmältään. Jari Ehrnrooth kirjoittaa:

Ajatuksessa olemassaolontunteen alkuperäisestä erillisyydestä, ihmisyksilön ainaisesta yksin olemisesta itsessään on jotain samalla tavoin kammottavaa kuin siinä biologisessa tosiseikassa, että alkio ja sikiö ovat vierasta kudosta, jota äidin elimistö aluksi hylkii. Herttaista alkuykseyttä ei koskaan ollutkaan, ei edes alkuharhana.⁴¹⁶

Vuorovaikutusteoriassa mielenkiintoista on klassikkojen hengessä (Marx, Bergson, Husserl ym.) sen fenomenologinen, *toiminnallinen painotus* passiivisen alkuykseyden ajatukseen verrattuna. Ehrnrooth korostaa, että "lajin yksilöiden syntyperäinen ja erillinen ainutkertaisuus on yhteisön ainoa ehtymätön henkinen voimavara. Ihminen ei hae muista

⁴¹³ On myönnettävä, että esimerkiksi yksin tieteellistä raporttia kirjoittaessani koen koko ajan kommunikoivani oman ohjaajani ja/tai tiedeyhteisöni kanssa kuvitteellisessa, toimintaani ohjaavassa keskustelussa - molemmat ovat tietenkin "läsnä" vain mielikuvituksissani.

⁴¹⁴ Rechardt (1991) s. 26 - 27.

⁴¹⁵ Rechardt (1991) s. 27 - 28.

⁴¹⁶ Ehrnrooth (1995a)

itseään, vaan toista"⁴¹⁷.

Tämä ei sulje pois sitä, Kari Turunen on esittänyt (kursivointi minun):

Voitaisiin sanoa, että vaikka sisällöllisesti inhimillinen tajunta voi sisältää äärettömän määrän erilaisia mahdollisuuksia, on se kuitenkin muodollisesti määräytynyt. Tietoisuutemme voi siis muodostua erilaisista sisällöistä, mutta rakenteellisesti tajunta on eri ihmisillä jokseenkin samanlainen.

Ajattelun primaarisuutta kuvaa siis se, että jo kaiken tieteen pohjalla oleva jako tajuavaan ja tiedostettuun on ajatuksellinen jako. Ajattelu on jotain, joka jakaa todellisuutta yhdistääkseen sen jälleen ajatuksessa. Käsitteet jakavat todellisuutta osiin ja ajatus pyrkii löytämään niiden välille yhteyksiä. Mikä tahansa käsite sisältää "erottamisen" ja ajatus sisältää käsitteiden "yhdistämisen". Vertauksenomaisesti voidaan sanoa, että ajatuksella ihminen hakee yhteyttä todellisuuteen.⁴¹⁸

Olemme siis sekä "erilaisia" - yhdistän nyt tämän ajatuksen mielessäni jazzin yksilöllisyyden ajatukseen - että tietyissä mielessä myös "samanlaisia": jazzin *kollektiiviset* piirteet ovat puolestaan tämän *luonnollisen* ajatuksen manifestaatiota. Viimeksi mainittua piirrettä tarkastelen uudelleen vielä jazzin myyttien tarkastelun yhteydessä.

Johtopäätöksiä edellä esitetystä: Edellä on todettu, että 'oleminen' ja 'toiminta' ovat meille 'annettuja'. Tietoinen 'minä' ei synny itsestään vaan 'minä' ja 'tietoisuus' ovat dialogin, erilaisten minä/sinä-suhteiden tulosta. Mutta samalla oman, ainutkertaisen identtisen 'minän' tajutessamme tajuamme myös ihmiselämän pohjimmaisen erillisyyden, irrallisuuden, yksinäisyyden. Tällöin luovutamme 'alkuperäisen ykseyden' - jos sellaista olikaan - peruuttamattomasti pois. Kompensoidaksemme syntyneitä ahdistuksen kokemusta haemme esimerkiksi musiikin avulla yhteyttä maailmaan, toiminnallista vuorovaikutusta, joka manifestoituu seuraavasti: *Mielemme* samastuu tähän maailmaan, johonkin sen ilmenemismuodoista elämyksellisesti siten, että haemme toiminnassamme yhä uudestaan meille merkityksellisen elämyksen samuuden kokemista, palauttamista. Lisäksi haluamme jakaa elämyksemme toisten kanssa, kertoa sen muille, esimerkiksi taiteilija yleisölle ja näin varmistua liittymisestämme ympäristöön. Elämyksemme janoaa "yleisöä" samoin kuin elämämme *mielekkyyttä*. Aika tähän on vain rajallinen, yksi ihmiselämä. Vieraantuneisuus - silloin kun sitä koetaan - on vieraantuneisuutta luovasta toiminnasta, 'lajinelämästämme' pikemminkin kuin 'alkuykseydestä' tms. 'Identiteetti', 'elämä' ja 'ajallisuus' implikoivat subjektin inhimillisen toiminnan teleologisen päämäärän, joka on 'oma merkityksellinen elämä'. Vuorovaikutus tuo tähän asetelmaan mukaan mielekkyyden aspektin: Ei voi olla olemassa "omaa" ilman "toisen omaa"! Eero Tarastia siteeraten: "Merkityksen synnyn lähtökohta on jokaisen ihmisen halu tulla merkitykselliseksi, merkityksiä täynnäolevaksi - itselleen ja muille. Tulla ymmärretyksi. Se saa meidät tekemään tiedettä, taidetta, semiotiikkaa - mutta se on myös arkielämän 'semioosin' suuri teema."⁴¹⁹ Jukkas Uotila on todennut näistä kysymyksistä yhteenvedonomaisesti: "Yleisö/kuulija on tavallaan musiikin tarkoitus, mutta musiikki elää ilman yleisöäkin. Se elää meissä itsessämme. Ainakin omalta kohdaltani voi sanoa, että vaikka minulla ei olisi yleisöä, soittaisin silti rakkaudesta musiikkiin". ... "Koulutus tähtää kokonaisuuteen. Me haluamme jakaa nämä hienot kokemukset, joita meillä on musiikista, yleisön kanssa. Pyrimme nimenomaan saamaan yleisön mukaan."⁴²⁰ Jukkikselle yhteisöllisyys on siis hyvä asia mutta ei silti mikään soittamisen ehdoton edellytys, koska yhteisöllisyys on meissä jo valmiiksi sisäänrakennettuna. Lopulliset syyt ovat siis vielä syvemmillä - tästä

⁴¹⁷ Ehrnrooth (1995a)

⁴¹⁸ Turunen (1974) s. 35.

⁴¹⁹ Tarasti (1995) s. 53.

⁴²⁰ Uotila (1992)

seuraavaksi.

Vielä on selvittämättä edellä mainittu "syrjähyppy" ts. vieraantumisen problematiikkaan liittyen ajatteleman mahdollinen paluu "hengen itsevieraantumisesta" takaisin onnelliseen "viattomuuden unitilaan" - alkuperäinen ykseys - luopumus - paluu menetettyyn. Tai kuten Stern asian ilmaisi, mahdollinen paluu *sanojen* mukana kadotettuun kokonaisvaltaisen kokemuksen paratiisiin, mitä siis taiteiden olisi koetettava tavoittaa uudelleen. Pohdiskelen vielä tähän problematiikkaan liittyen käsitettä 'unohtaminen', joka ei ole aiemmin esiintynyt tekstissäni.

Husserliin vedoten voidaan ajatella, että koska elämys ei reflektoi *aikaa eikä paikkaa*, siihen sisältyy samalla subjektin 'puhtaan olemisen' ajatus. Elämyksen voima on juuri siinä, että se luo illusion "hetkellisestä paluusta", hetkellisestä "unohtumisesta puhtaaseen olemiseen"⁴²¹. Taiteellinen elämys voi käsittääkseni hetkellisesti tarjota tällaisen vapauden illuusion. Eskapismia, oleminehan on eksistentialismin valossa pohjimmiltaan luonteeltaan mieleton, tarkoitukseton? Tarasti toteaa tähän lakonisesti:

Tosiasiata on, että kuultuaan useamman illan peräkkäin Wagneria esim. Bayreuthissa ihminen vajoaa eräänlaiseen musiikkikumalaan, josta toipuminen kestää muutaman vuorokauden. Joidenkin mielestä vajoaminen toiseen todellisuuteen on eskapismia, pakoa realiteeteista. Mutta eikö kaikki taide ole pohjimmiltaan sitä?⁴²²

Vielä jää avoimeksi, miten tällaiseen eskapismiin olisi suhtauduttava eettiseltä kannalta asiaa tarkasteltaessa. Lainaan viimeiseksi Gunnar Aspelinia, joka jättää pohdittavaksi seuraavan "valistuksen" ajatuksen:

Mutta onko (ylipäätään) mahdollista elää vailla ideaalisia toiveita, vaikka olisikin oivaltanut niiden illusorisen luonteen? ... Tässä tilanteessa on lähellä se ajatus, että on vedottava välittömään elämäntuntoon vastoin harkinnan hajottavaa valtaa. Yksinkertaiset ja naiivit ihmiset, jotka ovat säästyneet filosofiselta epäilyltä, ovat kenties onnellisempia, sopusointuisempia ja kuolemattomampia, kuin valistuneet henget, jotka ivailien nauravat ihmisten suuren joukon tietämättömyydelle ja taikauskolle.⁴²³

Nyt haluaisin ajatella 'alkuperäisen ykseyden' sijasta mieluummin 'puhdasta olemista', missä ihminen voi hetken "sanattomasti keskustella" (dialogi-periaate) vain oman itsensä - tai oman kulttuurinsa ja taiteensa - kanssa - nehän ovat jazzissa yhtä. "Soittaessani en ole yksin". Jazzmusiikki parhaimmillaan tai mikä hyvänsä taide on tällaisen vapauden illuusion manifestaatiota. Taiteellisessa elämyksessä haemme "hetkellistä paluuta", 'puhdasta olemista', vapaan, puhtaan olemassaolon kokemusta. Myös meditaatio voi tarjota harjoittajalleen vastaavanlaisia kokemuksia. Mikä tahansa hyvin intensiivinen toiminta voi olla meditatiivista luonteeltaan - sanan laajimmassa merkityksessä ymmärrettyinä. Voidaan myös ajatella, että esim. kaikella merkittävällä musiikilla on tietty terapeutinen, meditatiivinen aspektinsa. Tästä vielä myöhemmin lisää.

Heideggerilaisuus on yksi runoilija Eeva-Liisa Mannerin runotuotannon läpikäyviä

⁴²¹ J.Krishnamurti on budhalaisvaikutteisessa filosofiassaan kirjoittanut 'puhtaasta olemisesta' seuraavaan tapaan (kursivointi minun): "Oleminen on äärettömän paljon merkityksekkäämpää kuin joksikintuleminen. Oleminen ei ole joksikintulemisen vasta-kohta. Jos se on sen vastakohta tai vastustaa sitä, se ei ole olemista. Kun joksikin-tuleminen kuolee kokonaisuudessaan, silloin oleminen on. Tuollainen oleminen ei kuitenkaan ole staattista; se ei ole hyväksymistä eikä pelkkää kieltämistä; joksikin-tulemiseen sisältyy olennaisesti aika ja tila. Kaikkinaisen tavoittelemisen on lakattava, vain silloin oleminen on mahdollista. Oleminen ei kuulu yhteiskunnallisen hyveellisyyden ja moraalien kenttään. Se hajottaa elämän yhteiskuntakaavan. Oleminen on elämää, ei elämän kaava. Missä elämää on, siellä ei ole täydellisyyttä. Täydellisyys on aate, sana. Elämä, oleminen, on kaikkien ajatuskaavioiden tuolla puolen. Se on, kun *sana*, esikuva ja kaava hävitetään." (Krishnamurti (1980) s. 89).

⁴²² Tarasti, Eero (1994c): "Wagnerin puolustus", *Rondo* 7/1994.

⁴²³ Aspelin, Gunnar (1977): Ajatuksen tiet. Yleinen filosofian historia. toinen painos, Porvoo, WSOY, s. 353 - 354.

piirteitä. Raili Elovaara on luonnehtinut Mannerin tuotannossa esiintyvää "puhtaan olemisen" teemaa, kaikkea "erittelyn ja määrittelyn väistämistä" seuraavaan tapaan:

Tyhjän elämys tietää laajemman ja samalla ehkä perimmäisen todellisuuden saavuttamista. ...

... Vasta tyhjän elämys tekee mahdolliseksi sen, että ihminen voi olla kokonainen ja ehyt, "yhtä ehyt kuin lapsena jolloin kaikki oli osittamatonta/ja esineet näyttivät läpäisevän toisensa/ja virtaavan. Tässä virtaamisessa on salaisuus,/ehkä elämä itse." Viimeksi mainittu on nähdäkseni juuri puhujan tarkoittamaa puhdasta olemista. ...

... Virtaaminen lakkaa sitä mukaa kuin kukin jäsentyy ihmisyyhteisöön, tulee näin ihmiseksi ja samalla jäykistyy, ... Heidegger puhuu olemisen unohtamisesta, samoin ajattelee Manner. Puhtaan olemisen menetys on kummallakin ihmisen kehitykseen väistämättä kuuluva tapahtuma.

Puhdas oleminen saa Mannerin runoelmassa jumalallisuuden häivän aivan kuten Heideggerin puhtaassa olemisessä ollaan pyhyiden tunteissa. ... Samalla kun se tietää irtoamista entisistä pidikkeistä, se mahdollistaa uusien tulkintojen tekemisen. Se vapauttaa ihmisen luovuuden. ...

Miksi puhdas oleminen ja murhe samastetaan? ... Murheessa nähtävästi puhuu entiseen kohdistuva kaipaus. Tätä ei täysin kompensoi puhtaan olemisen tarjoama vaihtoehto, josta ei tiedetä mitä se sisältää, jos mitään. Sen positiivisuus on uskon asia. Lisäksi vapaus, joka kehkeytyy puhtaan olemisen mahdollisuuden myötä, osoittautuu vaativaksi ja vaaralliseksi. Vapaus on aina jotakin muuta kuin mitä luultiin.⁴²⁴

Lapsena meille sanottiin: "ole ihmisiksi". silti meidän ei siis pitäisi Mannerin mielestä "liiaksi jäykistyä ihmisiksi". Kaikella on aikansa ja paikkansa, edellä todettiin. Mutta joskus tämä asetelma on syytä edes hetkeksi unohtaa.

2.8 Psykoanalyttinen näkökulma jazziin

2.8.1 Improvisaatio symbolisena prosessina

Lähden liikkeelle tässä *kertomuksellisuudesta*, jota on pidettävä ihmisen yleisenä inhimillisenä ominaisuutena: Luokittelevan toiminnan, joka nimittää ja objektivoi, ohella kertomuksellinen toiminta kuvailee minä-tunteen eri kokemuksia: päämääriä, toimintaa, syitä, tarkoituksia jne. Puhutaan "suurista kertomuksista", jotka mahdollisesti kollektiivisina myyttisinä syvärakenteina ovat kaiken ajattelumme ja toimintamme taustalla ohjaten niitä. Sen lisäksi kunkin yksityisen ihmisen elämä on "yksilöllinen tarina", jota sävyttää jokaisen erilainen, yksilöllinen maailmankatsomus kokemuksineen jne. - "minän myytti", kuten olen sitä toisaalla nimittänyt.

Kerronnallisuuteen liittyy luonnollisesti läheisesti kieli. Loogis-analyttisen filosofian perusajatus oli aluksi, että "kieli on maailman kuva". Tämän ajatuksen esitti erityisesti Ludwig Wittgenstein varhaisessa filosofisessa tuotannossaan, missä keskeistä oli luonnollisen kielen ilmaisuihin kätkeytyvien loogisten ristiriitojen ja epätarkkuuksien analyysi. Myöhemmin Wittgenstein pyrki osoittamaan "kuvateoriaansa" vääräksi: Nyt hänen ajatuksensa oli, että kieli koostuu eri "elämänmuotoihin" liittyvistä erilaisista "kielipeleistä", joilla on omat sääntönsä ja erilaiset tehtävänsä. Sanojen merkitys on aivan jotakin muuta kuin vain todellisuuden kuva - sanoilla olennaisesti *tehdään ja toimitaan*. Sanojen merkitys piilee niiden käytössä.

⁴²⁴ Elovaara, Raili (1986): "Heideggerilaisuus Eeva-Liisa Mannerin tuotannossa", *Synteesi* 2 - 3/1986, s. 45 - 46.

Myös musiikkiin sisältyy yleensä tyylistä tai traditiosta riippumatta eräitä luonnolliseen kieleen verrattavia piirteitä, kuten *syntaksi* eli kielioppi, ja musiikkia myös käytetään monissa yhteyksissä kommunikaation tapaan. Ääriesimerkkinä länsi-afrikkalaiset rummutuskielet, joilla voidaan lähettää jopa merkityksellisiä viestejä luonnollisen kielen tapaan. Varsinainen musiikillinen kommunikaatio on kuitenkin luonteeltaan "toisenlaista viestintää" vailla osoitettavaa merkityssisältöä, vailla semanttista merkitystä.

Kielen tarkastelun kannalta keskeinen ajatus on inhimillinen kyky käyttää *symboleja*. Eero Rechartin mukaan symboli voidaan määritellä perinteisellä tavalla, jolloin se merkitsisi lähinnä kykyä käyttää merkkejä edustamaan erilaisia asioita - perinteinen semiotiikka on operoinut tällä alueella tutkien mm. merkkien viittaussuhteita ja merkityksiä. 'Symbolia' laajempi käsite on Rechartin mielestä ajatus 'symbolisesta prosessista', joka nimensä mukaisesti on jatkuvasti kehittyvä kyky, jonka ilmauksia ovat "1. kyky käsitellä ajallisesti ja paikallisesti poissaolevaa, 2. kyky käyttää esittäviä merkkejä ja rakentaa niiden varaan kieli ja kirjoitus, 3. kyky valmistaa työkaluja ja käyttää niitä, kyky tehdä työtä." Laajasti ajatellen symbolisia kykyjä ilmenee varhaislapsuudessa jo ennen varsinaista kielellistä kehitystä: mielessä luodut kumppanit; kyky abstrahoida vuorovaikutuksen luokkia, jotka ovat tapahtumien käsitteitä eivätkä mitään yksittäisen tapahtumisen muistoja; ensimmäisinä elinkuukausina kehittyvä amodaaliseen havaitsemiseen liittyvä metonymioita ja metaforia luova kyky. Lopulta päädytään sitten sanojen käyttöön varsinaisina symboleina, joiden merkitykset "neuvotellaan" kuhunkin elämänmuotoon liittyvässä "kielipelissä", kuten Ludwig Wittgenstein asian ilmaisi.⁴²⁵ Käytännöllinen, toiminnallinen painotus on tässä edelleen tärkeätä huomata.

Samantapainen "neuvottelutapahtuma" esiintyy Rechartin mukaan myös musiikissa luoden erilaisia musiikkiperinteitä ja -kulttuureja, joihin kietoutuu yleensä kulttuurista ja sosiaalisista yhteyksistä kertovia elementtejä. Näin muodostuneiden musiikkikielten eroavaisuudet voivat olla suuria ja toisilleen käsittämättömiä. Keskeisintä tässä on kuitenkin se, että näissä "neuvotteluissa" "minuuden kokemus - tätä analysoitiin edellisisä alaluvuissa - ja symbolinen prosessi ovat erottamattomasti toisiinsa kietoutuneet".⁴²⁶

Käsiällä olevan työn kannalta mielenkiintoinen on Kimmo Lehtosen esittämä ajatus musiikin luonteesta "mahdollisten maailmojen kielenä". Kielipelin ajatus mahdollistaa tietenkin paitsi "mahdolliset musiikkikulttuurit", myös yksityiset 'mahdolliset maailmat', joihin sisältyvät merkitykset "viittaavat "tekijänsä" sisäistämään maailmankuvaan, psyykkisiin tapahtumiin, erilaisiin elämäkokemuksiin jne." Musiikin tekemisen ja vastaanottamisen kannalta mielenkiintoinen on niin sanotun "mahdollisten maailmojen" semantiikan ajatus, jonka mukaan ilmaisun merkitys ei määrydy vain sen mukaan, mitä ilmaisu sanoo siitä aktuaalisesta maailmasta, missä kuuluja (tekijä) on; vaan myös sen mukaan, miten ilmaisu tulkittaisiin kaikissa mahdollisissa tilanteissa.⁴²⁷

Musiikki kaikine erilaisine muotoineen ja ilmentymineen antaa itse asiassa rajattomat mahdollisuudet luoda erilaisia "mahdollisia maailmoja" symbolisen prosessin periaatteiden mukaisesti, missä erityisesti taiteellisen symbolin tarkoituksena on samanlaisesti kertoa ja peittää jotakin - ajatus on semiootikko ja psykoanalyttikko Paul Ricoeurin. Kimmo Lehtonen kirjoittaa edelleen (sulkeissa olevat lisäykset ovat minun):

Musiikin välittämät "tarinat" kerrotaan non-diskursiivisella tunteisiin eikä niinkään loogiseen ajatteluun vetoavalla kielellä. Tämän katsannon mukaan musiikin "ymmärtäminen", joka samalla merkitsee esim. säveltäjän (improvisoijan) luoman merkitysjärjestelmän, "mahdollisen maailman" ymmärtämistä, ei ole mahdollista kuin herkistynyttä ihmisyksyyttä käyttäen.⁴²⁸

⁴²⁵ Rechart (1991) s. 30 - 31.

⁴²⁶ Rechart (1991) s. 31 - 32.

⁴²⁷ Lehtonen, Kimmo (1988): *Musiikin ja psykoterapian suhteesta*, Psykiatrian tutkimussäätiö, toinen painos, Helsinki, s. 2 - 3.

⁴²⁸ Lehtonen (1988) s. 3.

Monet musiikista kirjoittaneet ovat kiinnittäneet huomionsa siihen seikkaan, että samalla kun musiikki on ei-verbaalista ja ei-diskursiivista, se kuitenkin tuntuu kertovan jotakin⁴²⁹. Lehtonen on kirjoituksissaan siteerannut kuubalaista säveltäjää Leo Brouweria, jonka mukaan musiikin tekeminen tai säveltäminen on "tarinoiden kertomista". Tämä ajatus ei ole kaukana tenorisaksofonisti Lester Youngin kuuluisasta lausahduksesta jazzsoolon olemuksesta: "Tell a story!" Edelleen Lehtonen on kirjoittanut (sulkeissa olevat lisäykset minun):

Työskennellessään säveltäjät ja muusikot muotoilevat "tarinoita" itsestään, kokemusmaailmastaan ja suodattamastaan todellisuudesta. Musiikin harjoittamisen tarkoituksellinen ja toiminnallinen⁴³⁰ aspekti painottuvat tässä toiminnassa: musiikki on viime kädessä viestintää, jonka muodot ja teemat kantavat itsessään peitettyjä merkityksiä ja viitteitä niiden taustalla vaikuttavista tekijöistä (so. elämästä). Sävelteoksen (improvisaation) erilaisista rakenteista ja teemoista koostuva dispositio sisältää erilaisia ajatuksia, ideoita, mielikuvia ja muistoja, joista säveltäjä (jazzmuusikko) rakentaa ulkoisen, enemmän tai vähemmän integroituneen kokonaisuuden. Musiikillista motiivia voidaan verrata abstraktiin symboliseen kuvaan, joka on saanut innoituksensa ihmisen sisäisestä todellisuudesta. Sävellykset (improvisaatiot) ovat tällaisten temaattisten "kuvien" ohitsekiitäviä sarjoja, jossa sävelkuvat jatkuvasti kehittyvät ja muuntuvat toisiksi. Sävellyksi transformoitunut ruumiillista alkuperää oleva ikoninen kokemusmaailma virtaa musiikissa kuulijan ohi häviten heti tultuaan kuulluksi. Musiikkiteosten (improvisaatioiden) vastaanottamiseen liittyy usein vastaava ajallinen integraatioprosessi: ohi virtaava musiikki viittaa muotojensa kautta kuulijan erilaisiin mielikuviiin, muistoihin, aatteisiin ja ideologioihin, jotka saattavat ajallisesti sijoittua niin nykyisyyteen kuin ihmisen kehityshistorian alkuhämärään, tai ne saattavat olla kokonaan disintegroituja pois ihmisen tietoisuudesta. Musiikilliset teemat ilmaisevat sanojen takana olevia "lausumattomia" ajatuksia, kuiskauksia ja huutoja sekä toiveita ja pelkoja. Tässä merkityksessä musiikin kommunikaatiomerkityksessä voidaan verrata kieleen. Tämä edellyttää kuitenkin "kielen" käsitteen venyttämistä.⁴³¹

Musiikki on aikataidetta; kuitenkin hiukan eri merkityksessä kuin me ymmärrämme kellolla mitattavan ajan kulumisen. Havaitessamme erilaisia akustisia tapahtumia "musiikki muodostaa ikään kuin laajennetun nykyhetken, jossa "pistemäinen nykyhetki ikään kuin venyy "janan" kaltaiseksi", Kimmo Lehtonen kirjoittaa husserlilaisessa hengessä. Se mitä välittömästi havaitsemme, muiututtaakin meitä jostakin - ehkä unohdetusta - samankaltaisesta tai muuhun assosioituvasta, joka vain hetkeksi ole vajonnut muistimme hämäärään. Kuten aiemmin todettiin, 'minän identtisyys' on se subjektiivinen tekijä, joka kytkee meidät näihin menneisiin tapahtumiin. Muistin tekemät hyppäykset menneeseen nostavat sieltä esiin hävinneitä hahmoja, joihin liittyvät mielikuvat, assosiaatiot ja fantasiat suuntaavat ajatuksemme tulevaisuuteen. Tällainen aika on aikaa generatiivisena periaatteena, psyykkisenä, "tulemisen aikana", jota ei mitata kellolla vaan merkityksen perusteella: ajassa tulevat tapahtumat, mielikuvat, merkityskokemukset, Lehtonen kirjoittaa⁴³² Eero Tarasti toteaa tähän samaan kysymykseen: "Musiikin kuuntelu tuottaa meille illuusion siitä, että hallitsemme aikaa, samalla kun se joka hetki muistuttaa meitä ajan palautumattomuudesta, kohtalosta ajan virrassa."⁴³³ Todellisen hallinnan illuusiosta on siis kysymys, kuten aiemmin todettiin.

Lehtonen kirjoittaa seuraavaan tapaan *transformaatio-prosessista*, jossa psyykkensisä-

⁴²⁹ Ks. esim. Rechartt (1984) s. 83.

⁴³⁰ Saksofonisti Juhani Aaltonen painotti minulle kerran keskusteluissamme dramatiikan tajun tärkeyttä jazzmuusikolla - huom. kreikan kielen sana 'draama' merkitsee alunperin 'toimintaa'.

⁴³¹ Lehtonen (1987) s. 92 - 93.

⁴³² Lehtonen, Kimmo (1989): "Onko musiikin ja psyyken rakenteilla vastaavuutta", *Psykologia* 2/1989, s. 84.

⁴³³ Tarasti, Eero (1983): "Tulemisen aika", *Synteesi* 2/1983, s. 51.

set merkitykset ulkoistetaan musiikin luomiseen (tai myös vastaanottamiseen) liittyvissä toiminnoissa⁴³⁴ (sulut, kursivointi ja ajatusviivat minun):

Musiikin syntaksi, "tyhjät skeemat" (tyylit, teemat, sointukaavat, skaalat jne.) sisällöistä tyhjät rakenteet odottavat sitä, että taiteilija täyttää ne merkityksillään ja rakentaa niille kerronnallisen sisällön omista merkityskokemuksistaan ja omasta ajattelustaan käsin. Prosessissa muusikon "ulkoista" performanssia (siis musiikkiesitystä) vastaa sisäinen työskentelyprosessi, jossa *muusikko hahmottaa omaa sisäistä mahdollista maailmaansa*. Keskeistä prosessissa näytävät olevan juuri "psyhyksen sisäiset" kokemukset, koska ne - päinvastoin kuin ulkoista todellisuutta heijastavat vaihtuvat, tilapäisluonteiset ja usein myös pinnalliset "ulkoiset" tapahtumat - ilmaisevat ihmisen sisintä olemusta.⁴³⁵

Juuri tässä mielessä aiemmin luonnehtimani jazzin 'annetut rytmimallit' ("tyhjätkin") on muusikolle 'annettu' - viittaan edelleen tyylin keskeiseen merkitykseen jazzissa. Ja edelleen ajatus, että sisäinen kokemuksemme - 'identtisyys', kuten edellisessä luvussa todettiin - on lopultakin jotakin paljon pysyvämpää kuin ulkoiset - tekisi mieli sanoa "ulkokohtaiset" - musiikilliset kokemuksemme; jako 'sisäisiin' ja 'ulkoisiin' kokemuksiin on peräisin kirjailija Marcel Proustilta.⁴³⁶ Tässä on samalla myös kyse "muotitietoisuuden" perustavaa laatua olevasta kritiikistä, josta enemmän 'jazzin etiikan' yhteydessä.

Lainaan edelleen Lehtosta:

Musiikin luominen ja esittäminen on prosessi, jossa musiikkia harjoittava tai miksei myös musiikkia vastaanottava yksilö etsii itsestään erilaisia merkityskokemuksia ja -vivahteita, joita hän sijoittaa musiikin "tyhjiin rakenteisiin". Musiikki on "mahdollisten maailmojen" välistä kommunikaatiota, jossa säveltäjät, esittäjät ja yleisö hahmottavat sekä omia että toistensa tunnevireitä, ajatuksia ja intentioita. Musiikin "soiden liikkuvat muodot" välittävät aina jotakin henkisiä ja kommunikaatiivisia viestejä.⁴³⁷

Tässä (kommunikaatio)prosessissa musiikin "soivan maailman" muodot kohtaavat ihmispsyhyken "elämymaailman" vastaavat muodot. Musiikkia ei voi millään syväliemmällä tasolla luoda, esittää tai vastaanottaa kommunikoimatta omalla psyykkisellä mahdollisella maailmallaan musiikissa soivan mahdollisen maailman kanssa. Juuri kuvattujen "maailmojen" välinen "tarttumapinta" ratkaisee sen, mitkä säveltäjät, tyyliuunnat tai teokset kutakin puhuttelevat.⁴³⁸

Tässä ovat esillä Kimmo Lehtosen hahmotteleman psykoterapeuttisen musiikinestetiikan ydinkohdat, jotka ovat pohjana hänen "*musiikkiterapian estetiikalleen*":

Ihmisen sisäiset merkityskokemukset ottavat luovassa prosessissa symbolisen muodon ja itse luova tehtävä korostaa tarvetta luoda järjestys tälle symboliselle merkitysavaruudelle. Tämä tehtävä muodostaa sillan myös musiikin parantavaan ja ihmistä eheyttävään, musiikkiterapeuttiseen, käyttöön. Musiikki puhuu tekijänsä kokemusten ja sisäisten tuntemusten kieltä. Samat prosessit korostuvat myös musiikin kuunteluun ja vastaanottamiseen perustuvassa musiikkiterapiassa: se, mitä musiikki psyykessäni liikuttaa, minkälaisia mielikuvia se synnyttää jne. on oleellista musiikin terapeuttisessa, hoitavassa käytössä. Musiikki on kieltä, jonka alkuperä ja jonka ilmaisevat merkitykset ovat lähtöisin ihmisen sisäisistä jännitystiloista, jotka saavat ilmaisunsa ja ulkoisen kommunikaatiivisen muotonsa esiintyessään soinnillis-akustisessa muodossa.

Estetiikassani musiikin harjoittamisen syvälinen tehtävä on tuottaa harjoittajalleen mielenrauhaa ja edistää psyykkistä kasvua ja integraatiota. Musiikkia luova, esittävä tai vastaanottava subjekti voi siis musiikin rakenteiden avulla rakentaa omaa "sisäistä ja

⁴³⁴ Lehtonen (1987) s. 92.

⁴³⁵ Lehtonen (1987) s. 94.

⁴³⁶ Lehtonen (1988) s. 5.

⁴³⁷ Lehtonen (1987) s. 94.

⁴³⁸ Lehtonen (1988) s.4.

elämyksellistä maailmaansa" ehyeksi ja entistä mielekkäämmäksi kokonaisuudeksi.⁴³⁹

Musiikkiterapian ydin on siis siinä, että paitsi että sisäinen, "todellisempi" kokemusmaailma voidaan "ulkoistaa" musiikin muotoon soivaksi todellisuudeksi, myös ulkoinen musiikillinen tapahtuma tai informaatio voidaan "sisäistää", jolloin se transformoituu ruumillisiksi reaktioiksi, tunteiksi, fantasioiksi, mielikuviksi, millä puolestaan on samalla tapaa persoonallisuutta eheyttävä ja integroiva vaikutuksensa kuin psykoterapeuttisella prosessilla⁴⁴⁰ tai varsinaisella psykoanalyysillä hoitomuotona. Sisäiset, ehkä muuten vaikeasti lähestyttävät asiat voidaan ottaa "turvalliseen" ulkoiseen, symboliseen käsitteilyyn.

Olen valmis soveltamaan suoraan tätä Lehtosen estetiikkaa myös jazzmusiikkiin. Käsittäakseni vasta edellä esitetyn perusteella jazzin kaikkia puolia voidaan ymmärtää riittävästi. Syvennän tätä ajatusta vielä seuraavassa Lehtosen esittämässä hengessä.

2.8.2 Improvisaatio terapiana

Otsikko saattaa herättää lukijassa aluksi kummastusta. Pyrin perustelemaan sen seuraavassa, samalla kun liitän aiheen kiinteästi käsillä olevan diskurssini tematiikkaan. Ajatus musiikista terapiana ei suinkaan ole uusi, vaan se esiintyy jo antiikin draamaa käsittelevissä kirjoituksissa, mm. Aristoteleella: Tiettyjä sävellajeja, rytmejä, tekstejä ei enää kielletty; rajutkin sävellykset ansaitsivat nyt paikkansa: niiden avulla saattoi läpikäydä ei-toivottuja tunteita, kokea puhdistumisen, *katharsiksen*⁴⁴¹. Musiikin viihdyttävä tehtävä sai näin toisenkin, terapeuttisen tehtävän. Myös suomalainen kansanperinne on erittäin syvällisesti oivaltanut tämän laulannan "suuren" tehtävän; onhan Kalevalassa maininta: "soitto on suruista tehty, murehista muovaeltu...", tai jotenkin siihen tapaan.

Luon aluksi hyvin lyhyen silmäyksen Sigmund Freudin alulle panemaan *psykoanalyysiin* ja sen käyttöön psyykkisten häiriöiden hoitomuotona. Moderni psykoanalyysi on fenomenologisesti suuntautunut tulkinnan tiede, joka tutkii nimenomaan psyykkisten ilmiöiden intentionaalisuutta, haluja, pelkoja, intohimoja - siis merkityksiä. Psyykinen intentionaalisuus jakautuu teorian mukaan joko integroituun tai aktiivisesti dissosioituun (tiedostettuun ja tiedostamattomaan) alueeseen. Keskeinen alue on tutkia psyykkisiä ilmiöitä merkityksestä, *haluamisesta* käsin, haluamisen sitoutumista eri merkitysyhteyksiin mahdollisesti aktiivisesti dissosioituna "vastahaluna" ja halun mahdollista integrointia takaisin kokonaisuuteen, sen palauttamista subjektin kannalta mielekkääseen yhteyteen kokonaisuuden kanssa. Intentioniin sisältyvien merkitysten ohella tärkeä käsite psykoanalyysissa on *energia*: merkitysten paineet ja vastapaineet, niiden levottomuus, tasapainoisuus ja liikuteltavuus. Psykoanalyttisen tiedon intressinä on pyrkimys henkiseen emansipaatioon, tiedostamiseen ja psyykkiseen integraatioon.⁴⁴²

Sigmund Freudin keskeinen oivallus oli ihmismielen jako kahteen toisistaan eroavaan perusmodaliteettiin, *primaari- ja sekundaariprosessiin*, ihmismielen tiedostamattomaan ja tiedostettuun ainekseen. Esimerkiksi unessa tapahtuvan *regression* (taantumisen) avulla ihminen voi siirtyä tietoisesta loogisesta ajattelusta sitä edeltävään primaariprosessiin; unien "kuvat" puolestaan symboloivat "toisessa muodossa", visuaalisesti niitä merkittäviä ajatuksia, joiden piirissä tiedostamaton kulloinkin askaroi.

Psykoanalyttinen ihmiskäsitys on siten - C.G.Jungia mukaillen - muotoiltavissa seuraavasti: Ihminen on parhaiten ymmärrettävissä individualisaatioprosessina, jota

⁴³⁹ Lehtonen (1987) s. 94 - 95.

⁴⁴⁰ Lehtonen (1988) s. 19.

⁴⁴¹ Huomaa 'katharsiksen' kaksi toisilleen läheistä merkitystä: 1) (est.) "sielun puhdistuminen tragediassa"; ja 2) (psyk.) "jännityksen ja ahdistuneisuuden laukeyminen".

⁴⁴² Lehtonen (1988) s. 51 - 52.

kuikin käy omassa ainutkertaisessa elämäntilanteessaan oman olemassaolonsa jatkuvan analyysin pohjalta. Lauri Rauhala on lausunut tämän käsityksen. Musiikki voi hyvin olla osa tällaista individualisaatioprosessia tavoitteena kaikinpuolinen mielenrauha ja itseymmärräys.⁴⁴³

Hypnoosin ja suggestion hoitotulosten osoittauduttua usein ohimeneviksi Freud luopui vähitellen menetelmistä, jotka hän oli kehittänyt yhdessä kollegansa neurologi Josef Breuerin kanssa. Sen sijaan hän kehitti ns. vapaan *assosioinnin* metodin, josta voidaan katsoa varsinaisen psykoanalyttisen hoito- ja tutkimustilanteen syntyneen. Freud yksinkertaisesti pyysi potilastaan asettumaan mukavasti makuulle ja kertomaan kaiken mieleensä juolahtavan riippumatta siitä, tuntuiko se potilaasta tärkeältä, asiaankuuluvalta tai sopivalta. Pentti Ikonen ja Turo Reenkola luonnehtivat psykoanalyysiä seuraavasti:

Kun analysoitava analyytikon avustuksella joutuu kiinnittämään huomiota niihin psyykkisiin yhteyksiin, joissa mielikuvat ilmenevät, hän alkaa ymmärtää niiden merkitystä persoonallisuudelleen ja sen kehitykselle. Näin myös tutkimustapahtuma ja hoitotapahtuma yhdistyvät.

Tuotettujen mielikuvien näkeminen psyykkisissä yhteyksissään vaatii analysoitavalta sielullista ponnistelua, jota Freud kutsuu psyykkiseksi työksi. Psykoanalyttisessa tutkimusprosessissa seurataan siis alusta alkaen sitä, miten analysoitava tuottaa itseymmärryksensä. Joutuessaan suuntaamaan tarkkaavuutensa tähän sisäiseen työskentelyyn analysoitava kiinnittää huomionsa sellaisiin psyykkisiin yhteyksiin, joiden olemassaolosta hän ei ole aikaisemmin ollut tietoinen. Tämän muista psyykkisistä yhteyksistään irrotetun, tiedostamattoman sielullisen aineksen yhdistäminen muuhun persoonallisuuden tietoisuuden välityksellä muodostaa psykoanalyttisen hoidon.⁴⁴⁴

Olennaista psykoanalyysissä on se, että analysoitava joutuu myös sikäli ottamaan vastuun omasta mielen sisällöstään, että hän itse ilmaisee ne täysin normaalissa psyykkisessä tilassa, ei esimerkiksi hypnoosissa. Freudin keskeinen oivallus oli että mielen omaa dynamiikkaa ei voida johtaa suoraan ihmisen ja ympäristön välisestä vuorovaikutuksesta tai palauttaa siihen. Ihmisen persoonallisuus tai 'minä' ei määräydy ihmisen ulkopuolelta, biologisista tai ympäristötekijöistä, vaan on mielen oman toiminnan tulosta; edellä ollut 'identtisyys'-luku käsitteli tätä prosessia. Ulkoisten tekijöiden vaikutusta persoonallisuuteen ja sen kehitykseen ei kielletä, mutta sen sijaan tähdennetään, että minus ei synny näistä ulkoisista vaikutuksista, vaan sellaisen psyykkisen työn tuloksena, jonka avulla mieli pyrkii käsittelemään ja hallitsemaan näitä ulkoisia vaikutuksia. Mieli kokonaisuutena eli minuutena on alun alkaen oman toiminnan tulosta.⁴⁴⁵

Mutta eikö todellisessa luovassa jazzimprovisaatiossa ole juuri näitä samoja vapaan assosiaation piirteitä, joilla myös psykoanalyysi operoi? Monessa eri yhteydessä esille nostamani jazzsoolon *monologinen* aspekti näyttäisi tukevan edellistä väittämäni: omiin kysymyksiin haetaan omat vastaukset! Tässä on mielestäni mahdollinen "improvisaation terapian" ydin. Seikka, joka edelleen voi lähentää (jazz)improvisaatiota psykoanalyysiin on se, että molemmissa ikäänkuin "kehoitetaan" vapaasti assosioiden tarkastelemaan mielenliikkeitä muissakin kuin puhtaasti järkiperaisissä yhteyksissä: kehoitetaan "heittäytymään"! Näin päästään tasolle, jossa tuntemme - "hyvät" ja "pahat" - tulevat "objektiivisen" tarkastelun kohteeksi juuri siinä psyykkisessä yhteydessä, jossa ne syntyvät ja josta niiden sisäinen rakenne muodostuu - ja (esim. musiikillisesti) "objektivoituina" vailla tarvetta kohtuuttomaan ahdistukseen, Ikonen ja Reenkola kirjoittavat. Näin itseä ei

⁴⁴³ Lehtonen (1988) s. 55.

⁴⁴⁴ Ikonen, Pentti ja Reenkola, Turo (1988): "Psykoanalyysi", teoksessa *Terveen elämän salaisuudet* 3, WSOY, Porvoo, s. 485 - 486.

⁴⁴⁵ Ikonen ja Reenkola (1988) s. 485 ja 494.

niinkään tarkastella järkipäisesti ikäänkuin valmiina muodostelmana suhteessa todellisuuteen, vaan kiinnitetään pikemminkin huomio siihen sisäiseen tapahtumaan, joka tuottaa omat suhtautumiset, *oman minuuden*. Ei ole enää tärkeää, ovatko sisäiset tapahtumat järkeviä tms., vaan se, "mitä sisäistä tehtävää ne mielessä toteuttavat, mihin psyykkiinseen yhteyteen ne todellisuudessa kuuluvat".⁴⁴⁶ Psykoanalyysin objektivointi edellyttää lisäksi kykyä esiinnousevien asioiden *verbalisointiin*, siihen että mielikuvan sisältö, ahdistus tms. muutetaan kielelliseen muotoon, tekstiksi, runoksi, jopa musiikiksi viestitettäväksi vastaanottajalle. Myöhemmin esitän kielellisessä mallissani, että ainakin jazzmusiikilla *voidaan* suorittaa tietynasteista verbalisointia; po. kommunikaatio siis on mahdollista - tästä myöhemmin lisää.

Ja vielä oma "musiikillisen kehityksen teoriani" johdettuna psykoanalyttisesta teoriasta: Aivan niin kuin psykoterapia pyrkii 'itsen' vieraantuneiden osien löytämiseen ja eheyttämiseen, tavoittamaan kaiken mahdollisen itsessään, jazzimprovisaation voi ajatella pyrkivän periaatteessa tähän samaan. Ja kun psykoterapiassa "työ" on tehty ts. löydökset, neuroosit tms. ovat esillä, ja mieli vähitellen väsy puuhastelemaan niiden kanssa eikä enää takerru niihin vaan voi suuntautua uusille alueille, samoin voi ajatella tapahtuvan jazzimprovisaatiossa: kun olen "pyöritellyt vanhoja kuvioita" oman aikani, mieli väsyä ja tilalle voi tulla uutta musiikkia, uusia asioita, jotka korvaavat vanhan - tapahtuu musiikillista kehitystä!

Luovasta prosessista yleisesti on esitetty lukuisia eri tutkijoiden kuvailemia moniportaisia malleja⁴⁴⁷, ja myös itse musiikin sävellysprosessia on tutkittu runsaasti⁴⁴⁸. Otan tässä yhteydessä näistä malleista esille kuitenkin vain sen, joka mielestäni jazzmusiikin kannalta on kaikessa yksinkertaisuudessaan merkityksellisin:

Yksinkertaisimman, vain kahdesta vaiheesta koostuvan mallin kannalle asettu ihmisen ajattelun tutkija Souksmith⁴⁴⁹. Hänen mukaansa luova prosessi alkaa assosioinnista (associating), miellejohdosten syntyisestä ja päättyy *jalostukseen* (refining). Tuotetaan monia yksittäisiä assosiaatioita, jotka tarkistetaan ja pelkistetään. Kaksivaiheista mallia kannattaa myös kalifornialainen psykologi Patty Alpaugh⁴⁵⁰. Hänen mukaansa luojan on aina onnistuttava löytämään keskitie kahden ajattelutyypin, leikkilisen assosioinnin ja arvioinnin, pelkistyksen välillä.

Viime aikoina on tehty joitakin yrityksiä intuitiivisen, assosiativisen ajattelutavan ja analyttisen, loogisen ajattelutavan yhdistämiseksi yhdeksi maalliksi kahden psykoanalyysistä tutun käsitteen, *primaari- ja sekundaariprosessin* avulla. Psykologit Abraham Maslow⁴⁵¹ ja Ulric Neisser⁴⁵² ovat esittäneet, että tietyt luovan prosessin piirteet tuovat mieleen sekundaariprosessin ja tietyt piirteet primaariprosessin. Luovan prosessin spontaanisuus, vapauden ja voiman näkökulmat ovat peräisin primaariprosessista, ja

⁴⁴⁶ Ikonen ja Reenkola (1988) s. 487 - 489.

⁴⁴⁷ ks. esim. Ruth (1985) s. 22 - 29.

⁴⁴⁸ Uusinta suomalaista alan tutkimusta edustaa artikkeli: Heinonen, Yrjö (1990): "Psykoanalyttinen lähestymistapa sävellysprosessin tutkimuksessa: musiikillisen muuntelun suhde primaari- ja sekundaariprosesseihin", teoksessa *Musiikintutkimuksen rajoilla - musiikintutkimuksen lähestymistapoja ja menetelmiä*, toimittanut Jukka Louhivuori, Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitoksen julkaisusarja A; tutkielmia ja raportteja, no 4, Jyväskylä. Tätä täydentää tutkielma: Heinonen, Yrjö (1995).

⁴⁴⁹ Alkuperäinen lähde: Souksmith, G. (1970): *Intelligence, creativity and cognitive style*, New York.

⁴⁵⁰ Alkuperäinen lähde: Alpaugh, P., Renner, V.J. ja Birren, J.E. (1976): "Age and creativity. Its implications for education and teachers", *Educational Gerontology* 1/1976, s. 17 - 40.

⁴⁵¹ Alkuperäinen lähde: Maslow, A.H. (1971): "Den kreativa attityden", teoksessa *Vad är kreativiteten*, toim. R.Mooney ja T.Razik, Stockholm.

⁴⁵² Alkuperäinen lähde: Neisser, U. (1963): "The multiplicity of thought", *British Journal of Psychology* 54/1963, s. 1 - 14.

rekonstruktio, pelkistys ja työstö taas ovat alkuisin sekundaariprosessista.⁴⁵³

Miksi tämä yksinkertainen malli on minun diskurssini kannalta oleellisin? Siksi, että jazzmuusikko on spontaanisti, "luovasti" improvisoidessaan koko ajan sidottu esityksensä ajallis-lineaariseen tapahtumiseen; "Ei ole aikaa" mieleen tulevien musiikillisten teemojen "hautomiseen", jos "ratkaisu" ei synny suoralta kädeltä, valmiin soivan lopputuloksen "korjailusta" puhumattakaan. Minkä soitin, sen soitin - nuottiakaan en voi vetää pois. Sen sijaan "valmistautuminen" on mahdollista: koko muusikon aiempi elämä voidaan nähdä eräänlaisena "valmistautumisena" - varsinaisen musiikillisen kotiharjoittelun lisäksi.

Myös Lehtonen näkee intensiivisessä musiikkitoiminnassa ja psykoanalyttisessä vapaassa assosioinnissa samoja piirteitä - "eksistentiaalistisin" täydennyksin:

Musiikki puhuu puolestaan", kuten usein sanotaan. Musiikin luomiseen rakentuva ilmaisutehtävä on intentioiltaan ja rakenteeltaan samanlainen kuin psykoanalyysissä ihmisen eteen avautuva maailma: saada välähdyksenomaisia visioita sisimpäänsä, ilmaista sisimpiä ajatuksiaan, kokea tulevansa ymmärretyksi ja ymmärtää itseään. ... Musiikillisen "skenaarion", teemojen muodostaman disposition taustalla voidaan nähdä esittäjänsä koko elämä kokemuksineen, ajatuksineen ja ongelmineen.⁴⁵⁴

Seuraavassa muutamia esimerkkejä "jazzin terapiasta" muusikkojen itsensä kertomana. Ensinnä jazzpianisti ja säveltäjä Eero Ojanen pyrkii löytämään vastausta kysymykseen, miksi sävellän:

Olin 14-vuotias, kun meille kotiin hankittiin piano. Siitä lähtien olen kuitenkin istunut melko tiiviisti pianon ääressä, siitä tuli tärkeä osa elämäni. Olen aina ollut ujo ja vähän säikky muihin ihmisiin nähden ja pianonsoitosta muodostui minulle eräänlainen kommunikaatioväline. Se mitä en osannut sanoa ilmaista purkautui jossain muodossa musiikkina ulos. Kiinnostuin jazzista. Jazzmusiikki antoi mahdollisuuden purkaa ahdistustaan pitkien improvisaatioiden kautta. Saatoin istua tuntikausia ja soitella ainoastaan itselleni. Olenkin muusikkona käytännöllisesti katsoen itseoppinut. Pianonsoittoa olen järjestelmällisesti opiskellut vain pari vuotta Sibelius-Akatemiassa. Sävellystä en ole opiskellut ollenkaan. Tämä on myöhemmin osoittautunut suureksi virheeksi. Jazzmusiikin kautta tutustuin siis improvisointiin, joka on myös säveltämisen yksi lähtökohhta. ... Mutta miksi sävellän? Kysymys on vielä vastaamatta. Jos tarkastelen omaa kehitystäni, saatan siinä huomata ehkä jonkinlaisen pyrkimyksen maailman tiedostamiseen musiikin avulla. Tämä saattaa kuulostaa hieman hämärältä, mutta omasta puolestani uskon siinä olevan jotakin perää. Säveltämisellä on jotakin tekemistä maailman tiedostamisen kanssa. Ja ennen kaikkea sen kanssa miten minä suhtaudun ja koen ja ymmärrän ympäröivän maailman ja itseni yhtenä sen osana. ... Haluan että sävellyksilläni on olisi jonkinlainen vaikutus kuulijoihin, että ne aiheuttaisivat heissä edes pienen liikeyksen, että he kokisivat saaneensa jotakin. Tämä tuottaakin minulle säveltäjänä suurimman tyydytyksen, että itse voin kokea antaneeni jotakin että kuulijat voivat kokea saaneensa jotakin. Tämä on ehkä yksi niistä peruskiihokeista, jonka takia sävellän.⁴⁵⁵

Seuraavan kertomuksen kirjoitin kerran muistiin keskusteltuani erään ystäväni kanssa. Hän kertoi sen suunnilleen näin:

Istuimme kerran Helsingissä kuppilassa pöytäseurueessa, jossa kaikki yhtä lukuunottamatta olivat jazzmuusikkoja. Tämä yksi oli armeijan upseeri, joka suureen ääneen tenttasi meitä harrastuksestamme. Hän kehui, miten fiksuä porukkaa muusikot yleensä ovat. Keskusteltiin myös improvisoinnista. Tähän kaikkeen ystäväni kitaristi x vain totesi lakonisesti: "Mitä fiksuä siinä on, jos on vain vähän nuorempana kuin muut oppinut hoitamaan itseään ja pollaansa.

Klarinetisti ja saksofonisti Eddie Daniels puolestaan toteaa jazzin "terapiasta" ja omista

⁴⁵³ Ruth (1985) s. 26 - 27.

⁴⁵⁴ Lehtonen (1988) s. 54 - 55.

⁴⁵⁵ Saariaho, Kaija (1979): "Miksi sävellän?", *Rondo* 1/79.

motiivistaan näin:

Kun olin pikkupoika, äitini sanoi: "Sinun on opeteltava soittamaan klarinettia oikein, sinun on oltava paras," Ja minun reaktioni tähän oli se, että aloin soittaa jazzia saadakseni ulos kaiken sen turhautumisen, mikä seuraa parhaana olemisesta. Soittaminen auttoi vapauttamaan paineita, koska sinun ei tarvitse olla paras kun soitat jazzia. Sinun on vain oltava oma itsesi. Se on ihmiselle kuin luonnollista terapiaa.⁴⁵⁶

Itse psykoanalyysin pyrkimyksenä hoitomuotona on ollut puhtaasti vain itseymmärryksen lisääminen ja siihen liittyvien positiivisten vaikutusten saavuttaminen. On sanottu, että tässä mielessä pyrkimys totuudellisuuteen ja terveyteen yhdistyvät psykoanalyysissa. Kuten psyykkisen työn (psykoanalyysin), myös musiikin avulla ihminen siis voi oppia ymmärtämään itseään, miten hän on itse tehnyt itsensä sellaiseksi kuin on. Aiemmin esillä ollut ajatus vieraantumisen tunteen välttämisestä *tiedostamisen* avulla on tässäkin ajankohtainen.

Putte Wilhelmssonin mukaan modernin taiteen ja psykoanalyysin yhtäläisyys on siinä, että molemmat tutkivat "unohdettua", tiedostamatonta, ihmistä. Tästä ei ole kaukana se ajatusleikki, että "ihminen on tavallaan taideteos, jota psykoanalyysi tutkii ilman luonnontieteellistä painotusta". Psykoanalyysia on viime vuosina voimakkaasti arvosteltu mm. reduktionismista, normatiivisuudesta ja determinismistä - ehkä osin aiheellisestikin. Näin väljästi ymmärrettynä, suhteellisen avoimena skeemana, kuten se edellä tiettyjen lähteiden perusteella luonnosteltiin, sitä nähdäkseni kuitenkin voidaan soveltaa toimivana ajatusmallina tarkasteltaessa esim. " olemassaolon äärettömyyttä ja ikuisuutta, luovaa tilaa ja elämyksellistä totuutta"⁴⁵⁷.

2.8.3 Jazzin ruumiillisuus

Ensin oma introspektioni: Olen pannut merkille, että erilaiset kehon tilat (esim. rento/jännittynyt, virkeä/väsynyt, nälkäinen/kylläinen, jopa ylipainoinen/ normaalipainoinen!) voivat synnyttää tilanteesta riippuen täysin erilaista musiikkia, silloin kun itse musisoin. Tämän saman asian voisi varmasti "vahvistaa" moni muukin. Olen kuullut jazzmuusikoiden puhuvan esim. askeesin merkityksellisyydestä luovassa toiminnassa; olisiko se sitä, että "keho ei ota liiaksi kiinni" tms.

Edellä on todettu tietty subjektin sisäistä maailmaa ja persoonallisuutta heijastavien "sisäisten" kokemusten ensisijaisuus; seikka, jonka voidaan katsoa ankkuroiduvan ihmisen ruumiillisuuteen. Kimmo Lehtosen mukaan musiikin ontologinen olemus liittyy syvästi ihmisen arkaaiseen ruumiilliseen *kokemusmaailmaan*.⁴⁵⁸ Eero Rechartt puolestaan - myös muihin tutkijoihin tukeutuen (vrt. myös fenomenologinen antropologia) - näkee kokemuksemme ja havaintomme kaikkein alkuperäisimmässä muodossaan tulevan tulkituiksi ikäänkuin *oman ruumiillisen hahmomme kautta*. Käsittämistäpahtumien tuloksia hän nimittää arkaisiksi merkitysskeemoiksi⁴⁵⁹.

Musiikilliset "tarinat", joihin aiemmin viitattiin, ovat siis jollakin tapaa "toisenlaisia" tarinoita, ei-verbaalisia, ei-kerronnallisia. Rechartt antaa esityksessään Susan Langerin kuuluisan sitaatin, jonka mukaan "musiikin todellinen voima on siinä tosiasiasa, että se voi olla tunteenomaista "totta" tavalla, johon kieli ei pysty. Sen tärkeillä muodoilla on se sisällön ambivalenssi, jota sanoilla ei voi ilmaista". "Sisällön ambivalenssin" tilalle Rechartt ehdottaa ilmaisua "sisällöstä tyhjä", joka voi ikäänkuin "yleisenä matemaattisena

⁴⁵⁶ Shuster, Fred: "Eddie Daniels Searching for the Sound of the City", *Down Beat*, May 1991, s. 23 (suom. mt.).

⁴⁵⁷ Wilhelmsson, Putte (1996): "Jari Ehrnrooth tivaa analyttikoltaan oikeutusta yksinäisyyteen ja haluaa oman persoonansa kasvuprosessille yleisön - On hyvä päivä masentua", *Helsingin Sanomat* 14.4.1996.

⁴⁵⁸ Lehtonen (1988) s. 5

⁴⁵⁹ Rechartt (1984) s. 91

kaavana" saada monenlaisia sisältöjä. Langerin mukaan ei-diskursiivisen muodon tärkeä tehtävä on ilmaista tietoa, jota ei voi sanoin ilmaista, koska on kyse *elämyksistä*, joita ei voi saattaa kerronnalliseen muotoon. Näitä elämyksellisiä kokemuksia voivat olla loputtoman kompleksikkaat ja vaikutuksille herkäät orgaaniset, emotionaaliset ja mentaaliset elämän rytmit, joista tuntemisen dynaamiset muodot muodostuvat. Nämä muodot voivat saada vain ei-kertovan symbolisen ilmaisun, joka perimmältään on taiteellisen ilmaisun mieli ja tarkoitus.⁴⁶⁰

Kimmo Lehtosen mukaan

voidaan jopa väittää, että musiikin kieltä ei voida syvällisimmässä merkityksessään "ymmärtää" hahmottamatta samalla musiikkikokemuksen pohjana olevaa arkaaista kinesteettis-akustista kokemusmaailmaa. Kuten Szekely⁴⁶¹ on osoittanut, tässä merkitysvaruudessa, eräänlaisessa "ikonosfäärissä", todellisuuden käsittäminen, rekonstruointi ja käsittely tapahtuu ilman verbaalisia sisältöjä pelkkää ruumiimme toiminnoista peräisin olevaa muotoa käyttämällä.⁴⁶²

Lehtonen viittaa musikologi Gino Stefanin esittämiin, jo johdannossa mainittuihin, tiettyihin yleisiin koodeihin, joiden avulla havaitsemme minkä tahansa kokemuksen. Tietyn "todellisuuden yleisen muodon" avulla hahmotamme kaiken silmiimme ja korviimme tulevan. Lehtonen tulkitsee Stefania edelleen seuraavaan tapaan:

Hahmotamme ja kuvaamme hälyn ja äänen "tietyllä tavalla tehtynä" soivana todellisuutena: pisteinä, sommitelminä ryhminä, siteinä, yhtyminä. Kompetenssin tällä tasolla musiikki, niinkuin hahmotamme ruumiin ja psyyken toiminnat, voidaan hahmottaa hitaana kasvuna tai räjähdysenä, äkillisenä sammumisena tai asteettaisena hajoamisena tai jonakin muuna niistä lukemattomista psyko-fyysisistä prosesseista, joita jokapäiväinen elämä nostaa eteemme. Kaikki musiikin "merkityksellisyys" lepää tämän "antropologisen tason" päällä. Sen pohjalta rakentuvat musiikillisen kompetenssin muut tasot aina hyvin kompleksisiin musiikillisiin käytäntöihin, tyyleihin ja teoksiin asti.⁴⁶³

Tällä "antropologisella tasolla" ovat käsittäkseni myös sen vitalismin syvimmat juuret, joita edellisessä luvussa pyrin selittämään. Lehtonen päätyy toteamukseen, jonka mukaan "musiikin kieli vastaakin olemukseltaan lähinnä *"ruumiinkieltä"* - samalla hän viittaa näiden kielten tärkeisiin terapeuttisiin yhtäläisyyksiin. Ruumiinkieltä voitaneen pitää luonteeltaan hyvin alkukantaisena "kielen" muotona. "Tietoa" ruumiinkieli välittää erittäin huonosti, mutta sen sijaan se on erinomainen kanava erilaisten tiedostamattomien "merkkiä" välittämiseksi. Analogia musiikkiin on myös siinä, että ettei myöskään ruumiinkielen sisältämää "tietoa" pueta loogiseen muotoon, vaan informaatio vastaanotetaan ennenkaikkea tunteina ja ruumiillisina reaktioina. Lehtonen kirjoittaa kokoavasti (kursivointi ja sulkeissa olevat lisäykset minun):

Musiikki on ruumiinkielen haarautuma, tietynlainen ruumiillinen merkityksenanto-prosessi, jossa *tiedostamattomat ruumiilliset merkityskokemukset ja niiden symboliset johdannaiset saavat abstraktit muotonsa* erilaisina "mahdollisina maailmoina". Merkitykset syntyvät vasta musiikin ja tulkitsijan välisessä samastuvassa dialogissa. Musiikillisessa kommunikaatiossa hahmottuvista mahdollisista maailmoista etsitään ja rakennetaan yhteisen "kielen" koodistoa, minkä kautta musiikillisen kommunikaation sisältämä informaatio on ymmärrettävissä.

Ruumiinkielen eleistä, viittomista, ilmeistä ja asennoista muodostuva kieli korostuu erityisesti kapellimestarin (jazzsolistin) ja hänen orkesterinsa (ja yleisönsä) välisessä hienopiirteisessä, nyansoidussa ja jatkuvana vuorotulkintana etenevässä kommunikaatiossa, jossa kapellimestarin (jazzsolistin) sisäinen soiva maailma transformoituu

⁴⁶⁰ Rechartd (1984) s. 90

⁴⁶¹ Alkuperäinen lähde: Szekely, L.(1962): *Meaning, Meaning Schemata, and Body Schemata of Thought*, Int. J. Psychoanal. 43, s. 297 - 305.

⁴⁶² Lehtonen (1988) s. 5

⁴⁶³ Lehtonen (1988) s. 6

erityisesti kapellimestarin (jazzsolistin) ja hänen orkesterinsa (ja yleisönsä) välisessä hienopiirteisessä, nyansoidussa ja jatkuvana vuorotulkintana etenevässä kommunikatioissa, jossa kapellimestarin (jazzsolistin) sisäinen soiva maailma transformoituu välittömäksi ruumiinkieleksi ja edelleen sen jatkeena toimivan orkesterin esitykseksi.⁴⁶⁴

Nyt myös jazzin "sanaton estetiikka" voidaan ymmärtää vielä edellä luonnehdittua paremmin: jazzin estetiikan ilmaukset ovat pohjimmiltaan "luonnollisen kielen takana". Tässä on mielestäni kattavasti esitetty myös jazzin musiikillinen merkityksellisyys - ns. jazzin *ulkoinen merkitys* Leonard B. Meyerin terminologiaa lainatakseni - jota toisaalla olen täydentänyt vielä Meyerin ns. *sisäisellä merkityksellisyydellä*, joka puolestaan viittaa puhtaasti systeemiin itseensä. Tutkielman loppupuolella kirjoitan kääntäen luonnolliseen elämään viittaavista jazzin "sisällön myyteistä" (Meyer: musiikin ulkoinen merkitys) ja toisaalta jazzin systeemiin itseensä viittaavista "rakenteellisista myyteistä" (Meyer: musiikin sisäinen merkitys).

Tarkoitukseni oli alunperin käsitellä *tanssin* asemaa ja merkitystä jazzissa huomattavasti laajemmin, kuin mitä nyt teen. Käytännölliset seikat pakottavat kuitenkin minut vain muutamaiin hajahuomioihin. Musiikkiterapeutti Heidi Ahosen mukaan "tanssin juuret lepäivät psyyken ja kehon ilmaisun vuorovaikutuksessa", missä kehokin voi puhua yhteydessä koko ajatusmaailmaamme ja tunteisiimme. Ahosen mielestä kaikki tanssi voi olla tavallaan taidetta, jos se on tekijänsä tai katselijansa luovuuden lähde tai innoittama. Ravintolakulttuurin tanssi on eräänlainen "sosiaalinen tilaus", joka tekee koskettamisen ja läheisyyden luvalliseksi. Mutta tanssin ja luovan liikkumisen avulla on myös mahdollista ilmaista syvimpiä tunteitaan, niitä, joille ei löydy sanoja. Ahosen mielestä tärkeää on,

että tanssija osaa käyttää sisäisiä lähteitään ja itseään tehdessään eri liikkeitä tai asentoja. Yksilö itse, hänen sisäinen maailmansa, ajatuksensa, tunteensa ja fantasiansa ovat luovan tanssin lähde ja innoittaja. Tanssiessaan luovasti ihminen on kuin säveltäjä, hän ei soita valmiista nuoteista. Hän luo - ei esitä.⁴⁶⁵

Tätä kirjoittaessani minulla oli mielessäni nimenomaan vapaamuotoisen "jazztanssin" eri muodot 1920-luvun "Charlestonista" "jiveen" ja "Jitterboogieen", sekä 1960-luvun "twistin" kautta tämän päivän disco-tansseihin, jotka mielestäni hyvin korreloivat edellä esitettyyn. Niissä tunteiden ja tuntemusten vapaa ilmaiseminen on sallittua päinvastoin kuin perinteisissä sosiaalisissa seuratanseissa, joita kontrolloivat tietyt ennalta opitut askelkuviot. Tässä mielessä "jazztanssi" laajasti ymmärrettynä on "suuren yleisön jazzia".

Ahosen mukaan jazzimprovisaation tapaan tanssissa on keskeistä tässä-ja-nyt-hetken ajatus: liike ja miltä se tuntuu kehossa. Luovassa tanssissa tanssija voi päästä kosketuksiin itsensä ja oman kehonsa kanssa, koska mielikuva kehostamme on tämän "tanssiteorian" mukaan samaa kuin käsitys omasta fyysisestä minästä, minäkuvan rakennusaine. Kehon tuntemusten avulla ihminen voi edelleen tulla myös tietoiseksi omista tunteistaan. Näin ajatellen tanssi itsessään on "terapiaa". Se on non-verbaalinen tekniikka ilmaista sitä mitä sisällä liikkuu. Tanssi on tunteiden kieltä siinä missä musiikki, kuvataide tai runouskin. "Tanssi voi olla tunteenomaisesti totta jokaiselle, joka sitä haluaa ymmärtää ja lähestyä tarpeeksi avoimesti ja rehellisesti". Tanssin avulla voi tavallaan nostaa esille monia keskeneräisiä asioita ja tunteita, muistoja ja ristiriitoja ja pois mielestä työnnettyjä asioita⁴⁶⁶ - tai vain rentoutua. Tässä on mielestäni afrikkalaisen rituaalitanssin tai "jazz-discotanssin" "katharsis". Edellä esitetyt luovan tanssin "teesit" täydentävät hyvin tässä luvussa esitettyjä ajatuksia jazzista "kehon taiteena": jazzmusiikki ja -tanssi tulevat samasta paradigmasta, siitä olen vakuuttunut. Mutta mitä tanssi sitten on antanut jazzille

⁴⁶⁴ Lehtonen (1988) s. 8 - 9

⁴⁶⁵ Ahonen, Heidi (1994): "Luova liike - kehon kieltä", *Musiikkiterapia* 1/1994, s. 42 - 43.

⁴⁶⁶ Ahonen (1994) s. 44 - 48.

aivan konkreettisesti paitsi toimeentulon? Olen kuullut teorian, jonka mukaan jazzin rumpusoolon tausta on nimenomaan 'steppauksessa' ja sitä kautta mitä suurimmassa määrin tanssillisuudessa ja kehollisuudessa.

2.8.4 Jazz kuvina

Palatkaamme Ludwig Wittgensteiniin ja hänen esittämänsä kuva- ja kielipelin teoriaan. "Syntaktinen" teko edellyttää syntaksia, suunniteltua systeemiä, "kielipeliä", esimerkiksi jazzmusiikkia, jossa voidaan operoida, esittää "semanttinen" teko, jokin sisäisen tai ulkoisen maailman manifestaatio. Kielipelissä keskeistä on se, "mitä kielellä kulloinkin tehdään, kuka tekee ja mitä tarkoitusta varten."⁴⁶⁷ Tämä on tullut edellä kuvaillun perusteella enemmän tai vähemmän selväksi.

Kimmo Lehtonen siteeraa esityksessään semiotikko H.Reichenbachia, jonka mukaan "*kuvallisuus* on nimenomaan ruumiinkielen ominaisuus, jossa erilaiset ajatukset esiintyvät kuvallisena kerrontana". Omien kliinisten musiikkiterapiakokemustensa perusteella Lehtonen toteaa, että musiikin avulla voidaan virittää ruumiinkielen alueelle sijoittuvia "kuvallisia ajatuksia", joilla saattaa olla suuri merkitys musiikkiterapiaprosessissa. Puhutaan "auto-symbolisesta ilmiöstä", joka herättää kuvallisia visioita, "hypnagogisia hallusinaatioita", kuvallisiksi transformoituneita ajatuksia, kun olemme esimerkiksi unen ja valvetilan rajamailla. Lehtosen mukaan auto-symbolinen prosessi toimii hyvin musiikin yhteydessä, jossa musiikki voi transformoitua hallusinatorisiksi kuviksi ja kuvasarjoiksi.⁴⁶⁸

Myös tämän esityksen kirjoittajalla on itsellään satunnaisia, samantapaisia kokemuksia oman musisoinnin yhteydestä: Kun oma soittaminen sujuu poikkeuksellisen "hyvin", jollakin tapaa automaattisesti "oikein", kuvittelen tai näen mielessäni pikemminkin pintoja, tasoja, hahmoja kuin säveliä, sointuja, nuotteja tms. Mieleen tulee vertaus "musiikista fantasiaelokuvaan, jonka kukin itse mielessään luo". Käsittelen elokuva-teemoja vielä uudestaan tutkielman loppupuolella.

Lehtosen mukaan ilmiö saattaisi olla "tietty hetkellisesti oivallettu uudella tavalla integroitunut psyyken sisäinen "mahdollinen maailma", erilaisten ja eritasoisten ajatusten yhteenliittymä. Itse visio on peräisin ruumiillis-pohjaisesta, "ikonisesta" (kuvallisesta) tavasta mieltää maailmaa".⁴⁶⁹ Kuvallisella ruumiinkielellä siis on aistiemme välityksellä välitön yhteys tunteisiimme, emootioihimme: ihminen on "ensin aistillinen". Ehkä Wittgensteinin kuvateoria ("kieli on maailman kuva") voitaisiin tältä pohjalta ymmärtää uudelleen: mitä merkitysten takana on sanoja ja lauseita (tai säveliä) syvemmällä (jopa emootioiden) tasolla - ensin.

Myös arkikielessä puhutaan usein mielikuvista - tämä ei voi olla pelkkää sattumaa. Kuvallisten ajatusten "alkuperäisyys" ja suuri merkitys korostuu myös ns. mielikuvaoppimismetodissa, jolla on saavutettu hyviä tuloksia mm. musiikkikasvatuksen piirissä. Esimerkiksi pianistin opettellessa uutta teosta pelkällä mielikuvaharjoittelulla - aluksi ilman instrumenttia - opittavan asian prosessointi tapahtuu kokonaisvaltaisesti, mielikuvituksen, älyn ja hankitun motoriikan saumattomana yhteistyönä, millä on havaittu olevan edullinen yhteisvaikutus teoksen "nopealle käsittämiseksi" teknis-tulkinnallisena kokonaisuutena.⁴⁷⁰

Päivän opetuksellinen puheenaihe on ns. *neuro-linguistic programming* (NLP), jota psykologi Veli-Matti Toivonen pitää erittäin tehokkaana inhimillisen kommunikoinnin ja

⁴⁶⁷ Lehtonen (1988) s. 7.

⁴⁶⁸ Lehtonen (1988) s. 10.

⁴⁶⁹ Lehtonen (1988) s. 15.

⁴⁷⁰ Lisäviitteitä tästä artikkelissa Raekallio, Matti (1995): *Tekniikka ja tulkinta: Kumpi ohjaa kumpaa? - Ajatuksia pianistin työstä*, Rondo 1/1995.

käyttäytymisen mallina. Sen ovat kehittäneet yhdysvaltalaiset matemaatikko ja psykoterapeutti Richard Bandler ja kielitieteilijä John Grinder psyko-lingvistiikan, informaation prosessoinnin, neurofysiologian, kommunikaatioteorian ja psykologian viimeaikaisten tutkimustulosten pohjalta. Mallin olennainen teoreettinen oivallus on - sen tehokkaiden pedagogisten ja terapeuttien sovellutusten ohella - siinä huomiolla, että ihmiset prosessoivat informaatiota eri lailla, ja että eräs tärkeimmistä eroista liittyy aistikanaviin: muistamme tai miellämme asiat korostuneesti joko kuvina (visuaalisesti), ääninä (auditiivisesti) tai tuntemuksina (kinesteettisesti) ts. erilaisina aistimodaliteetteina, joihin kuhunkin liittyy erilaisia submodaliteetti-ominaisuuksia, kuten visuaalisen mielikuvan kirkkaus/ hämäryys tms. Edelleen mielikuvan submodaliteettiominaisuudet eivät suinkaan ole satunnaisia, vaan niillä on tärkeä merkitys aivoille psyykkisessä toiminnassa ikäänkuin koodina, jonka perusteella aivot tietävät minkälaisena kyseinen kokemus tai mielikuva alunperin representoitiin. Mielikuvien submodaliteettiominaisuuksia voi tästä näkökulmasta katsoen kutsua submodaliteettikoodeiksi ja mielikuvien submodaliteetti-ominaisuuksien muuttamista submodaliteetti-interventioksi. Tätä Toivonen kutsuu mielikuvan 'editoinniksi', jolla puolestaan on tärkeitä sovellutuksia arkielämän tilanteista psykoterapiaan.⁴⁷¹

Kokeneet musiikkipedagogit ovat kautta aikojen käyttäneet mielikuvien 'editointia' tehokkaana opetuksensa apuvälineenä: Tavallista on, että soitonopettaja esimerkiksi rytmisessä "ongelmapaikassa" johtaa oppilastaan kapellimestarin tavoin käsillään tai koko kehollaan elehtien; tai laulaen johdattaa oppilastaan kohti toivottua lopputulosta; tai vastaavassa tilanteessa kehoittaa oppilasta ajattelemaan "rakastettunsa hellää kosketusta" tai jotakin visualisoitua luonnonilmiötä tms., jolloin tekninen ongelma tavallisesti ratkeaa kuin itsestään. Toivonen toteaa, että submodaliteetti-interventiolla - siis "kuvallisesti" - voidaan nopeasti muuttaa sitä, mikä on toiminnan syiden (motiivien) suhteellinen tärkeysjärjestys⁴⁷². Nikkoihin palaan vielä esityksessäni.

Ymmärtääkseni 'annetut' rytmimallit, joista aiemmin on ollut puhe, toimivat jazzmuusikolle tärkeinä herätteitä antavina visuaalisina, auditiivisina tai kinesteettisinä mielikuvina, lähtökohtana; jolle perustaa sanottavansa, koska "tyhjästä ei synny mitään", kuten sanotaan. Mielenkiintoinen on ajatus musiikista eräänlaisena "metakielenä": Musiikin (esimerkiksi improvisoinnin) avulla ihminen voi itse asiassa "ajatella ajatteluaan", tajuntaansa ja elämysmaailmaansa, tarkastella, järjestellä ja lajitella mielessään olevaa 'annettua', esimerkiksi 'annettuja' rytmimalleja.⁴⁷³

2.8.5 Jazz liikkeenä

Edellä kuvatut musiikilliset "kuvalliset hallusinaatiot" - jos niin halutaan sanoa - kytkeään nykyisin yleisen käsityksen mukaan *liikkeen* kautta varhaislapsuuden kokemusmaailmaan. Norman Margolisin mukaan - olen seuraavassa referoinut häntä varsin laajasti - useimmat tutkijat näkevät musiikissa läheisen yhteyden yksilön psykologisen järjestelmän kehityksen kaikkein varhaisimpiin, narsistisiin vaiheisiin, jolloin itsen ja todellisuuden välinen raja on vielä selkiytymätön. Margolis perustaa käsityksensä Coriat'n⁴⁷⁴ ja Pfeiferin ajatuksiin, joiden mukaan musiikin rytmi ja musiikin tietty ei-objektiivinen ominaislaatu ovat hyvin keskeisiä sen luonteen ymmärtämisessä. Musiikin kyvyttömyys esittää ulkoisen maailman objekteja viittaa siihen ihmisen kehitysjaksoon, jolloin raja itsen

⁴⁷¹ Toivonen, Veli-Matti (1990): "Ongelmista voi päästä mielikuvia muuttamalla", *Perheterapia* 2/1990, s. 8 - 9.

⁴⁷² Toivonen (1990) s. 13.

⁴⁷³ ks. Lehtonen (1989) s. 86.

⁴⁷⁴ Alkuperäinen lähde: Coriat, I, (1945): "Some aspects of a Psychoanalytic Interpretation of Music", *Psychoanalytic Review*, 32/1945, s. 408 - 418.

ja ulkopuolisen maailman välillä on vielä selkiintymätön. Näin musiikin sisältö on tietyn objektiivisen sisällön puuttuessa aluksi pelkkää viettienergioiden (libido) symbolia, missä prosessissa musiikki kuvaa mielihyvää-periaatteen mukaisesti näiden regressiivisten energioiden toimintoja. Juuri musiikin hellittämätön rytmi voisi toimia näin, mikä siis johtaisi voimakkaaseen narsistiseen tyydytykseen. Sterba⁴⁷⁵ on samoilla linjoilla todetessaan, että olennaista musiikillisessa kokemuksessa on "mielihyvää liikkeistä" (pleasure in motion). Yksilön liikkeet tai eleet (motion) ovat idealisoitua kehon hallintaa, mikä ei tuota vain voimakasta narsistista, kinesteettistä mielihyvää vaan toimii myös esikuvana ulkoisen maailman objektien hallinnalle (pattern for mastery of the objects of the external world). Sterba siis ajattelee, että musiikilliset liikkeet ovat kehollisen mielihyvän regressiivistä toistoa ja idealisoitua vahvistamista, mikä kaikki liittyy kokemuksellisesti varhaislapsuuteen ja kehon osien löytymiseen ja siitä vähitellen kasvavaan koko kehon hallintaan. Lisäksi suurta mielihyvää tuottava tekijä musiikillisessa kokemuksessa piilee siinä, kun muuri itsen ja ulkopuolisen maailman välillä regressiossa jälleen poistuu. Säveltäjä Paul Hindemith on pohtinut tätä samaa ongelmaa ja todennut, että aivan ilmeisesti on olemassa jokin hyvin primitiivinen musiikillinen alkukokemus, jonka viehättävyys perustuu siihen, että kehittyvä yksilö tajuaa jotakin yhteistä itsensä ja musiikin välillä so. *liikkeen* ^{476, 477} Nämä ajatukset vahvistavat sekä jazzin fenomenologiassa kuvailemaani jazzin *toistoperiaatteen* suurta merkittävyyttä po. ilmiön kannalta että myös toisaalla (mm. edellisessä luvussa) esittämäni (jazz)musiikin kaikinpuolista *dialogisuutta*.

Improvisoinnin viehäytys on Margolisin mukaan johdettavissa tästä rytmiin liittyvästä liike-tekijästä. Toinen hyvin keskeinen tekijä jazzmusiikissa on itse improvisaatio-käytäntö. Voidaan nimittäin ajatella, että edellä kuvaillut mielihyvää tuottavat seikat ovat aivan erityisen tärkeässä asemassa sellaisessa musiikissa, joka on mahdollisimman kaukana todellisuudesta ja esim. sellaisesta tekijästä kuin *nuottisidonnaisuudesta*, niinkuin jazzimprovisaatio on. Mutta jazzin rytmisen hellittämättömyys, sykeen toistuminen on edelleen hyvin tärkeä mielihyvän kannalta. Oikea "svengi" on aivan minimivaatimus sille, että musiikkia yleensä pidettäisiin hyvänä ja "toimivana". "Svengi" ei viittaa niinkään rytmiin "per se", vaan nimenomaan siihen jazzin rytmiseen kokonaistunnelmaan, "keinuntaan", jota olen kuvaillut edellä jazzin fenomenologiassani; piirre, joka siis suuresti vahvistaa regressiivistä narsistista tyydytystä. Sen yksi komponentti on kokemus siitä, että "esteet itsen ja ulkopuolisen maailman välillä murtuvat"⁴⁷⁸. Kokemus johtaa "oseaanisiin tunnelmiin" (oceanic feeling), mikä taas voi jazzissa olla niin suuri, että se manifestoituu jazzyleisössä helposti havaittavana ekstaasina, kiihtymyksenä, välittömyytenä ja kinesteettisenä vapautumisena (tanssi, jalkojen tömistely, keinuminen tai käsien taputtaminen). Musiikilla saavutettava symbolinen suhde viettienergioihin ja siitä seuraava narsistinen tyydytys selittää hyvin sen, miksi jazzmusiikki viehättää niin paljon juuri nuoria (tai viehätti ennen; nyt nämä samat seikat ilmenevät nuorisokulttuurissa rockmusiikin muodossa). Monien nuorison tarpeita tyydyttävien kulttuuristen ja sosiaalisten seikkojen lisäksi musiikki itsessään tyydyttää vielä eräitä nuorisokulttuurissa ilmeneviä ambivalentteja piirteitä, kuten riippuvuus /riippumattomuus ja tiedostamattoman ja tietoisin yliminän (Superego) konflikti, johon sinänsä sisältyy koko nuorison problematiikan ydin.⁴⁷⁹

Kokoavasti Margolis toteaa vielä seuraavaa:

⁴⁷⁵ Alkuperäinen lähde: Sterba, R. (1946): "Toward the Problem of the Musical Process", *Psychoanalytic Review*, 33/1946, s. 37 - 43.

⁴⁷⁶ Alkuperäinen lähde: Hindemith, P. (1951): *A composer's World*, Harvard University Press.

⁴⁷⁷ Margolis (1954) s. 286 - 287.

⁴⁷⁸ (Sterba) 1946.

⁴⁷⁹ Margolis (1954) s. 287 - 288.

Jazzmusiikki tarjoaa mitä suuremmoisimman tyydytyksen tiedostamattomille voimille, joita nuoret haluavat ilmaista, mutta tämä tyydytys saavutetaan vain symbolisesti ja regressiivisessa psykologisessa reaktiossa, jota motivoi luopuminen tuskallisesta todellisuudesta. Kuitenkin regressiivinen, sidottu luopuminen johtaa myös toisenlaiseen toivottuun vaikutukseen, kun regressio tavoittaa tason, joka ilmenee esikuvana ulkoisen maailman objektien hallinnalle.⁴⁸⁰

Se, miksi jazzista tuli Storyvillen bordellien musiikkia, on Margolisin mukaan hyvin selitettävissä edellä kuvailluilla seikoilla. Jazz ei ainoastaan symbolisesti ilmaissut vaistomaisia tiedostamattomia prosesseja, vaan myös omasta luonteestaan, rakenteestaan johtuen - toisto-periaate, säännöllinen kiihottava syke ym. - tarjosi intensiivisen tyydytyksen näille prosesseille.⁴⁸¹ Olen joskus nähnyt senegalilaista (Länsi-Afrikka) tanssia, jossa aivan avoimesti ja vailla mitään "jazzinomaista sublimaatiota" - voimakkaan sykkeen säestyksellä - esitetään liikkeitä, jotka eivät nähdäkseni voi symboloida mitään muuta kuin seksiaktia; ja seksiakti on myös liikettä.

Mitä tulee jazzmusiikkiin, tästä ilmiöstä minulla on vain vähän empiiristä aineistoa. Yksi edustava esimerkki menee kuitenkin suoraan asian ytimeen: Keskustelin keväällä 1993 hollantilaisen jazzpianistin Robert van Vermeulenin ja moskovalaisen tenorisaksofonistin Nikolai Panovin kanssa tietystä positiivisen regression mahdollisuudesta, joka voi sisältyä modernin jazzin ilmaisutapaan. Keskustelimme myös "itseterapian" mahdollisuudesta. Keskustelukumppanini innostuivat näkökulmastani, ja Panov vielä huomautti suunnilleen tähän tapaan: "Aina improvisoidessani voin tulla lapseksi jälleen!"

Tässä on toistamiseen hahmoteltuna illuusion, "hetkellisen paluun" ajatus, josta oli puhe edellisessä luvussa. Lehtosen mukaan olennaista on se, että musiikissa ihminen voi liikkua ajattelunsa modaliteetista toiseen; loogisesta ajattelusta ruumiilliseen ja kuvalliseen hahmotukseen jne. Unityöskentelyllä on aivan ilmeisesti tämä sama mekanismi ja myös sama "tarkoituksensa", nimittäin pyrkimys eheytyksen kokemukseen, kun unien yhteydessä esimerkiksi poissa tietoisuudesta pidetyt "kuoleman tunnot" purkautuvat integroituen tietoisuuteen, jolloin parantava surutyö on mahdollinen.⁴⁸²

Tässä esitetyn pohjalta jazzin improvisaatioprosessi voidaan siis ajatella tiettyinä subjektin sisintä tiedostamatonta ja ruumiillisia kokemuksia heijastavana kinesteettis-visuaalis-auditivisena symboliprosessina, johon modernissa jazzissa kietoutuu lisäksi tiedollinen, looginen, älyllinen prosessi, kuten aiemmin todettiin.

2.8.6 Jazz siltana lapsuuteen

Edellä esitetty Panov-sitaatti vie diskurssini luontevasti lapsuuden kokemusten tarkasteluun, sen toiveisiin, haluihin ja pettymyksiin. Musiikin avulla luovan yksilön näyttää olevan mahdollista päästä "itseään korjaavaan" toimintaan, joka aktivoituu erityisesti aina jonkin nykyisyyteen sijoittuvan kriisin uhatessa luovan yksilön olemassaoloa. Kimmo Lehtonen kirjoittaa edelleen:

Tässä suhteessa musiikki edustaa primaaristi yksilön sisäsyntyistä tasapainottumis- ja rauhoittumisprosessia, jonka juuret palautuvat varhaiseen äidin ja lapsen väliseen vuorovaikutukseen ja siihen sisältyviin sulautumisen elämyksiin. Tällaisia tiloja on raportoitu runsaasti esim. muusikoiden elämäkerroissa. Esimerkkinä voidaan mainita Shoenin ja Gatewoodin⁴⁸³ ... tekemät jazzmuusikoiden haastattelut, joissa he totesivat parhaissa "jameissa" sulautuvansa soivan musiikin virtaan. Haastattelut muusikot totesivat, etteivät he tällaisessa tilassa lainkaan tietoisesti soittaneet vaan "alkoivat

⁴⁸⁰ Margolis (1954) s. 288 (suom. mt.).

⁴⁸¹ Margolis (1954) s. 288.

⁴⁸² Lehtonen (1988) s. 13 ja 15.

⁴⁸³ Alkuperäinen lähde: Shoen, M. ja Gatewood, E.L. (1928): *The Aesthetic Attitude in Music*, Psychological Monograph 39, s. 162-183.

soida", jolloin heidän instrumentistaan tuli ikään kuin heidän taianomainen jatkeensa.⁴⁸⁴

Lehtonen katsoo, että tällaisessa prosessissa luovan yksilön "minän" suojaimekanismit astuvat syrjään jotakin primaarimpaa alkuperää olevan luovan aineksen tieltä. Kuvatulla "oceanic feeling" -tilalla on epäilemättä psykoosin piirteitä, kun *menneisyyden ruumiilliseen ajatteluun ankkuroituvaa auditivis-visuaalinen* kokemuksellisuus pääsee valloilleen transformoituen todellisuuteen automaattisena toimintana, näkö- ja kuuloharjoina, fantastisina kuvitelmina. Prosessi saattaa olla traumaattinen kokemus, koska "minä" on vaarassa kadota eräänlaiseen varhaislapsuuden "kosmiseen kaaokseen".⁴⁸⁵

Mutta juuri tähän on Yhdysvaltain mustien kirkollinen gospel, joka on kautta aikojen ollut hyvin tärkeä taustakokemus monille amerikkalaisille jazzmuusikoille, tai afrikkalaisperäinen transsi tai "itäistä" ilmaisua käyttäkseni meditatiivinen musiikki; tai kuten jazzmuusikot sanovat, "heittäytyminen" musiikin pyörteisiin. Tähän voidaan suorastaan pyrkiä. Musiikissa terve yksilö - "kurkistettuaan" arkaaiseen mysteeriinsä - voi kuitenkin aina turvallisesti palata tietoiseen maailmaan, ennenkuin äärimmäisen kammottava traumaaattinen "kuoleman mielikuva" saa yliotteen. Lehtonen huomauttaa, että psykoanalyttinen teoria lähtee varsin yksimielisesti siitä, että musiikillinen luovuus liittyy nimenomaan *varhaista alkuperää olevan depressiivisuuden hallintaan*. "Musiikillisessa luomisessa vaikuttaa juuri tuon syvän ja kammottavan masennuksen negaatio, voimakas fyysinen ja psyykinen aktivoituminen"⁴⁸⁶. Luovuus-tutkimusten yhteydessä esitetyn "kompensaatio-teorian" voisi ajatella nyt hyvin yleisesti: toiminnalla kompensoidaan yleensä toimettomuutta ja siihen liittyvää mahdollista ahdistusta.

Kimmo Lehtosta mukailen improvisaation ratkaiseva ero esim. psykoosin maaniseen ja sitä seuraavaan depressiovaiheeseen on siinä, että muusikko voi soitossaan sitoa prosessissa vapautuvan viettienergiansa "ulkoiseen" luovaan objektiin, musiikilliseen materiaaliseen tuotokseen, jossa transformaatioprosessi eri vaiheineen on sitten kuultavissa kaikkine subjektille luonteenomaisine vinoutumisine ja konflikteineen. Joka tapauksessa luovalla yksilöllä on jatkuva sisäinen pakottava tarve hakeutua musiikillisen luomisen pariin - pakottava tarve kurkistaa "olemisen aikaan". Tarve on samantapainen kuin esimerkiksi huumausaine-riippuvuus.⁴⁸⁷

Tosiasiia on se että monet poikkeuksellisen luovat yksilöt ovat "sairastaneet" maanis-depressiivistä oireyhtymää: tunnetuimpia esimerkkejä lienevät Pjotr Tsaikovski, L. van Beethoven ja Leo Tolstoi. Legendaarista saksofonisti Charlie Parkeria taas epäiltiin hänen mielisairaalassa olonsa yhteydessä paranoideista taipumuksista, skitsofreniasta, klassisesta psykopatiasta jne. Toinen tosiasia on, että koko länsimaista kulttuuriamme, niin taidetta kuin tiedettäkin, on vuosisatojen ajan rakennettu enemmän tai vähemmän "Bacchuksen" äärellä. Myös jazzmuusikkojen keskuudessa alkoholin ja huumeiden käyttö oli menneinä aikoina yleistä ja tietystä mielessä "sallittua" - ei enää nykyisin siinä laajuudessa. Tästä myöhemmin lisää.

2.8.7 Jazz meditaationa

Tarkastelen seuraavassa jazzmusiikkiin ja ehkä kaikkeen muuhunkin ihmisen henkiseen toimintaan liittyvää tiettyä mekanismia, mahdollisuutta hetkellisesti ylittää yksilökohtainen, arkitodellisuuden sitoutunut tietoisuus ns. reaali maailman ulkopuolelle eräänlaiseen *transsendenttiin* henkiseen ulottuvuuteen. Aluksi jazzpianisti ja säveltäjä Heikki Sarmannon ajatus tämän luvun teemaan liittyen:

⁴⁸⁴ Lehtonen (1988) s. 41.

⁴⁸⁵ Lehtonen (1988) s. 42.

⁴⁸⁶ Lehtonen (1988) s. 43.

⁴⁸⁷ Lehtonen (1988) s. 43 - 44.

Pyrin musiikkia tehdessäni löytämään aina kulloisessakin tilanteessa sen ytimen - se on kurkistus salaperäisiin kammioihin, jotka ovat muusta maailmasta, poissa meidän ulottuvilta. Sitä kokee pääsevänsä tuntemaan "touch'in"; kosketuksen tuonpuoleisiin asioihin. Jälkeenpäin ihmettelee, miten tämäkin oikein syntyi - sekin tuntuu kliseeltä, mutta luulen, että kaikki luovaa työtä tekevät joutuvat tuon kysymyksen kanssa vastakkain.⁴⁸⁸

Edelleen kirjoitin muutamia vuosia sitten eräässä konserttiarvostelussani seuraavaan tapaan:

Pidättyvyys ja avoimuus voivat mielenkiintoisella tavalla yhdistyä modernin jazzin ilmaisussa. Myös ruma voi olla kaunista! Kysyessäni jälleenpäin modernin jazzin "positiivisen regression" (taantuminen, takautuminen) mahdollisuudesta, sekä (Nikolai) Panov että (Robert) van Vermeulen innostuvat asiasta: toteamme, että siinä piilee improvisoidun, eräässä mielessä päiväperhomaisen musiikin koko voima verrattuna klassisen musiikin akateemisiin muotoihin. Myös yleisö voi mennä tähän leikkiin mukaan, mutta ensin on pysähdyttävä kuuntelemaan - itse asiassa musiikkia kuunnellessaan ihminen kuuntelee itseään.⁴⁸⁹

Näitä rivejä kirjoittaessani ajattelen erityisesti sekä John Coltranen musiikkia että esim. Nikolai Panovin improvisointikieltä, joka on hyvin Coltrane-vaikutteinen. Olen monissa eri yhteyksissä kuullut esitettävän vertauskuvallisen ajatuksen, jonka mukaan "musiikki on jollakin tapaa jo valmiiksi olemassa, säveltäjän, sovittajan, muusikon, improvisoijan tehtävä on vain toimia kanavana, kääntäjä itseensä ja saada se ulos". Eero Tarastin tähän tematiikkaan liittyvä osuva toteamus on, että "musiikki on olemassa minussa ja kuuntele itseäni sen kautta"⁴⁹⁰.

Pianotaiteilija Olli Mustonen puolestaan on todennut tähän tematiikkaan liittyen:

En ole aivan varma kuinka paljon säveltäjä itsekään tietää ajatuksista tai merkityksistä, joita hänen musiikistaan löytyy... Sekä tulkitsijan että säveltäjän roolit ovat keskeisiä. Tämä kuulostaa ehkä mystiseltä, mutta soittaminen parhaimmillaan merkitsee asettumista kanavaksi, jonka kautta musiikki virtaa. Tulkitsijan rooli ei suinkaan ole passiivinen, vaan hän on avoin ja virittynyt tälle kanavalle... Tekniset tai muut ongelmat voivat tukkia kanavan, ja siksihän juuri harjoitellaan, tukkojen poistamiseksi.⁴⁹¹

Yksi suomalaisen modernin jazzin perustajista, tenorisaksofonisti Esa Pethman totesi minulle kerran: harjoitellaan, jotta olisi mahdollisimman auki! Siis fyysisesti saksofoninsoiton hengitysteknistä puolta ajatellen mutta myös psyykkisesti, jotta ajatukset voisivat virrata ulos.

Tarkastelen seuraavassa tiettyä automaatio-prosessia, jonka avulla musiikki voidaan "saada ulos", ensin Jorma Heikkilän yleisesti esittämänä:

Kun tarkastellaan kysymystä, miten voidaan kehittää joustavasti eri tietoisuuden tasoja hyväksi käyttävää luovaa prosessointia, tulee harjoituksissa ottaa huomioon ainakin seuraavat seikat. Ennen muuta tulee harjoitella rentoutumista niin kauan, että kykenee oman sisäisen todellisuutensa erittelyyn ja ainakin hetkelliseen oman tietoisien sielunelämän kontrolliin "puijaamiseen". Tämän tilan saavuttamisen jälkeen on luovissa tilanteissa mahdollisuus käyttää esitietoisien sielunelämän aineksia ts. assosioida vapaasti. Käytännössä tämä tarkoittaa yleensä regressiota minän kontrollissa. Tällaisten tilojen aikana yksilön on mahdollista tiedostaa itsestään mielikuvia, tunne-elämyksiä jne., jotka pitkään ovat olleet torjuttuja tai kätkeytyä elämän odotusten ja arkipäivän rutiinin verhon taakse. Vain näitä prosesseja kokemalla voi ratkaisuisia yltää per-

⁴⁸⁸ Suvanto, Antti (1988): "Hcikki Sarmanto - Suomi-jazzin suuri mies", *Rondo* 1/1988, s. 21 - 22.

⁴⁸⁹ Toivanen, Mikko (1992): "Musiikinkuuntelija kuuntelee itseään", *Savon Sanomat* 5.5.1993.

⁴⁹⁰ Tarasti, Eero (1990): *Johdatusta semiotiikkaan - Esseitä taiteen ja kulttuurin merkkipjärjestelmistä*, Gaudeamus, Helsinki, s. 123.

⁴⁹¹ Amberla (1993)

soonalliseen ja omaperäiseen tuottamiseen. Edellä kuvattua sielunelämän syvyyssulottuvuutta on aina korostettava silloin, kun luova tuottaminen on riippuvainen tietoisuuden tason muutoksesta. Tällöin on myös huolehdittava siitä, että luovan henkilön ei tarvitse käyttää energiaansa itsensä ulkopuolisten ärsykkeiden tarkkailuun, koska tämä automaattisesti lisää tietoisesti kontrolloidun sielunelämän hallitsevaa vaikutusta ja vähentäisi tässä merkittävää oman sisäisen todellisuuden syväluotausta.⁴⁹²

Luovuuden, musiikin ja erityisesti säveltämisen yhteyksiä inhimillisen ajattelun primaari-prosesseihin on tutkittu runsaasti. Asiaa koskevista teorioista on puhuttu mm. "regressiosta (taantuma) minän palveluksessa". Teorioiden mukaan luovaan inspiraatioon liittyvä tilapäinen regressiotila voi johtaa taiteilijan tiettyyn uuteen sisäiseen vireystilaan, jossa on mahdollista käyttää luovuuden materiaalina tiettyä varhaista (tai hiukan uudempaakin) alkuperää olevaa tiedostamatonta materiaalia. Lehtosen mukaan vireystilalle on ominaista hämmästyttävä työkyky, voimakas motorinen aktivaatiotaso ja herkästi tunne-elämä. Tämä tila ei ole vain pienelle lapselle ominainen tai mahdollinen, vaan myös myöhemmällä iällä tietyt ajattelumme varhaisemmat vaiheet ovat tavoitettavissa ja aktivoitavissa. Kuitenkin Yrjö Heinonen on tähän liittyen kirjoittanut: "Taiteellisessa regressioprosessissa" tietoisien ja tiedostamattoman välillä - tätä on syytä korostaa - vallitsee pikemminkin *jatkumo*⁴⁹³ kuin jyrkkä vastakkain-asettelu: Kuten Freudkin on todennut, tietoisuuden tiloja voi olla lukemattomia, eikä vain kaksi (tietoinen-tiedostamaton) tai kolme (tietoinen-esitietoinen-tiedostamaton). Olennaista on, että musiikin "meditatiivisen" käytön synnyttämä "luova regressiotila" näyttää ulottuvan aivan ihmisen varhaiskokemuksiin asti.⁴⁹⁴ Ymmärtääkseni kaikki yksilön kehitysvaiheet siis eräessä mielessä ovat - fenomenologisen 'identtisyys'-analyysin mukaisesti - koko ajan "läsnä" (pitäisikö tässä puhua jälleen eräänlaisesta "henkilökohtaisesta minän myytistä"?). Keskeistä on nyt myös huomata, että 'regression' käsite saa tässä uudenlaisen merkityksen, positiivisen konstituution: puhutaan "taiteellisesta regressiosta"; tai "regressiosta minän palveluksessa"; tai kuten edellä kirjoitin "positiivinen regressio". Olennaista tällaiselle positiiviselle regressiolle - päinvastoin kuin eräissä psyykkisissä sairaustiloissa - on sen kontrolloitavuus: sitä voidaan hallita ja sitä voidaan tietoisesti käyttää hyväksi. Taiteilijoilla ja tiedemiehillä on mitä moninaisimpia keinoja "päästä vireeseen", "saada langan päästä kiinni". Harjoitus tekee mestarin.

Amerikkalainen sovittaja Russell Garcia antaa musiikin kirjoittamisen alalta hauskan esimerkin tekniikasta, jolle hän on antanut nimen "The Art of Avoiding": Sovitustyön alkuun voi päästä mm. istumalla ja tuijottamalla tyhjää nuottipaperia; nousemalla ja juomalla kupin kahvia; soittamalla ystävälle; kuuntelemalla musiikkia; puhdistamalla tervat piipusta; keskustelemalla vaimon kanssa ympäristönvaihduksesta; menemällä kävelyllä; katselemalla "saippuaopperaa" televisiosta; lukemalla jonkin hyvän itseä koskevan arvostelun (tarkoituksena egon pönkittäminen) jne. Garcia jatkaa:

Kaiken edellä luetellun jälkeen automaattikello sisällä alitajunnassasi ilmoittaa sinulle, milloin on koittanut viimeinen mahdollinen aloitushetki ennen "deadlinea", jolloin vielä ehdit kirjoittaa työn täydellä vauhdilla. ... Eräs erinomainen kalifornialainen sovittaja ryntäsi kerran ulos talostaan neljä tai viisi päivää ennen levytysseksiota kehoittaen samalla vaimoaan soittamaan levy-yhtiöön ja selittämään, että hän on lopettanut koko musiikkibusinessin. Hän tuli takaisin sessiota edeltävänä päivänä ja kirjoitti koko päivän ja yön kaunein lopputuloksin. Hänen mielensä oli työskennellyt koko ajan, kun hän oli poissa.⁴⁹⁵

⁴⁹² Heikkilä (1985) s. 112 - 113.

⁴⁹³ Ks. Heinonen (1990) s. 99.

⁴⁹⁴ Lehtonen, Kimmo (1992a): "Onko musiikki ajattelun varhaisuoto? (Kognitiivinen näkökulma musiikkikokemukseen), *Musiikki* 2/1992, s. 44.

⁴⁹⁵ Garcia, Russell (1979): *The professional arranger composer book 2*, Criterion Music Corporation, New York, s. 70 (suom. mt.).

Nämä ajatukset soveltuvat monien asiantuntijoiden mukaan myös jazzimprovisointiin. Mutta miten tällainen automatiikka, mozartmainen "automaattikirjoitus" on selitettävissä? Kimmo Lehtonen on kiinnittänyt huomionsa amerikkalaisen filosofi J.T. Fraserin luonnostelemaan ihmisen ruumiillisuuden manifestoimaan eksistentiaaliseen, ihmisen olemassaolon kannalta keskeiseen aika-käsitykseen. 'Minän' olemista sävyttää koko ajan "koetun" (time felt) ja "ymmärretyn" (time understood) ajan välinen perusristiriiti. Lehtonen kirjoittaa:

Mitä syvemmälle psyykkisen varhaishistoriansa ja ruumiillisten merkitysskeemojensa edustamaan "ajattomuuteen" ihminen yrittää kurkistaa, sitä dramaattisemmin hän kohtaa eksistentiaalisia "minättömyyden", "minän liukenemisen" ja "hajoamisen kokemuksia", joissa minän nykyhetken ankkuroituvat kokemukset ja "minuuden elämykset" katoavat. Tällaisissa luovissa tiloissa "ajan suunta" voidaan muuttaa ja niissä tapahtuu jatkuvaa virtailua ja liikettä ... menneen, nykyisen ja tulevan välillä. ...

Ajassa tapahtuva liike, tietynlainen "virtauksen (flow) kokemus", edellyttää kuitenkin "minän" kontrollitoiminnan siirtymistä syrjään "puhtaan" kokemuksen tieltä, jossa ihmisen ruumiilliset ja alitajuiset intentiot automaattisesti transformoituvat soivaksi todellisuudeksi.⁴⁹⁶

Mutta menkäämme itse meditaation keskeisiin piirteisiin. Erkki Huhmar kirjoittaa:

Puhutaan relaksaatiosta eli rentoutumistilasta, meditaatiosta, joogatilasta tai hypnoottisesta transsista. Yhteistä näille kaikille tiloille on, että ihminen ikäänkuin laskeutuu kireästä ja ylivirittyneestä tajunnantilastaan omaan itsenäiseen sisäiseen tajunnantilaan. Tällöin hän voi kokea olevansa täysin tajuissaan, mutta tuntee olevansa jotenkin todellisempi. Yhteys omaan ruumiilliseen todellisuuteen on korostunut. Hänen on poikkeuksellisen hyvä olla sisimmässään.

Tämän sisäisen olotilan, joka on saanut hypnoottisen transsin nimen, toteuttaa yleensä hypnoosin antaja, mutta myöhemmin ihminen voi oppia itsekin pääsemään siihen. Se on ikioma luonnollinen olotila, joka voi toteutua ainoastaan hänen omasta suostumuksesta ja hänen aikataulunsa mukaisesti, siis täysin hänen omilla ehdoillaan.

Hypnoottisen transsin aikana ihminen on valvetilan ja unitilan välillä. Hän voi toteuttaa tietoisien tajunnan alaisia toimintoja, mutta hän on samalla lähempänä niitä toimintoja, jotka liittyvät tiedostamattomaan eli lähempänä unta olevaan maailmaan. Ihminen on jonkinlaisessa ulkoisen todellisuuden ja sisäisen tiedostamattoman todellisuuden välitilassa. Ihmisen luovuuden ja mahdollisuuksien voimavarat sijaitsevat juuri näissä tiedostamattomissa kerrostumissa. Hypnoottista transsia tai siihen rinnastettavissa olevia olotiloja noidaankin nimittää luovaksi välitilaksi.⁴⁹⁷

Mielestäni jo "hyvä keskittyminen" mihin tahansa toimintaan sisältää edellä mainittuja hypnoottisen transsin piirteitä, samoin ajatus 'heittäytymisestä' esimerkiksi musiikkiin sisältää tietyn saman perusolettamuksen. Usein toistettu pedagoginen ohje kuuluu: lavalle mennessäsi unohda kaikki mitä olet oppinut - soita luonnollisesti, ole oma itsesi!

Ensin muutama sana meditaatiopsykologian ja psykoterapian suhteesta. Lauri Rauhala on kirjoittanut tästä seuraavasti (suluissa oleva lisäys minun):

Kumpi tahansa tajunnan olemuksen tulkinta (itämaisen meditaatiofilosofian mukainen tai länsimaisen tieteellisen ajattelun hengessä ymmärretty) meditaatiota harjoitettaessa on kysymyksessä, siinä pyritään tajunnan transformaatioon eräässä mielessä aivan päinvastaisessa kuin varsinaisissa psykoterapioissa. Jälkimmäisissä tavoitteena ei ole kokemussisältöjen poistaminen, vaan niiden moninaisuudessa vallitsevien suhteiden selkeyttäminen, virheellisyyksien ja vääristymien oikaiseminen, diffuusien (jäsentymättömien) kokemusten kirkastaminen, koettujen merkitysten keskinäisten konfliktien sekä

⁴⁹⁶ Lehtonen (1988) s. 38.

⁴⁹⁷ Huhmar, Erkki (1988): "Mielenterveys", teoksessa *Terveen elämän salaisuudet 3*, WSOY, Juva, s. 135 - 136.

ambivalenssien laukaiseminen jne. Näitä mainittuja epäsuotuisia kokemuksellisia tilojahan ns. psyykkiset häiriöt juuri ovat. Meditaatiopsykologian kannalta tällaisten kokemuksellisten hämmennysten tai häilyvyyksien (engl. fluctuations) poistamisyritykset uusilla kokemisissäällöillä - joita länsimaisessa psykoterapiassa juuri tavoitellaan - saattaisivat merkitä vain sotkujen lisääntymistä. Meditaatiopsykologiassa ajatellaan, ettei näin kannata menetellä, vaan aluksi on koetettava päästä eroon niistä kaikista ja katsottava, mitä sitten seuraa.⁴⁹⁸

Siis meditaatiossa mentäisiin Rauhalaa mukaillen "suoraan asiaan". Muutama esimerkki klassisen musiikin piiristä. Kysymykseen, mitä ohjeita mestariviulisti Yehudi Menuhin haluaisi antaa nuorille viulisteille, jotka osallistuvat Sibelius- viulukilpailuun 1995, Menuhin vastaa: "On kolme peruspilaria, tekniikka, tulkinta ja mystinen tila, jossa musiikki kannattelee soittajaa. Jokaisen kohdalla voi sortua virheisiin."⁴⁹⁹

Entä miten "valaistumisen" voi säveltää? "Länsimainen musiikki yhdistyy tässä täysin itämaiseen filosofiaan", on pianotaiteilija ja säveltäjä Ralf Gothónin vastaus. Hänen mukaansa ihmisen kuunnellessa musiikkia tai mietiskellessä erittelevä mieli hiljenee eikä muodosta mielikuvia maailmasta. Koko se voima, joka ihmisellä on, jolla hän tarkkailee ulkopuolista, kääntyy sisäänpäin; Kun energiaa ei kulu enää ulkopuoliseen, se lähtee ikäänkuin paluumatkalle, ja musiikillinen vaipumisen kaltainen meditatiivisuus synnyttää voimakkaan elämystilan. Gothónin mukaan

Musikaalisessa elämyksessä kokemuksen ja tajunnan tila muuttuvat. Ei se ole ollenkaan sellaista, että ihminen vuosikausien kurinalaisen työn jälkeen asettuu yhteen tilaan, vaan päinvastoin: on opittava vaihtamaan tilaa, siirtymään sisäisestä todellisuudesta toiseen katkeamattomana virtana, ilman että mikään niistä on arvojärjestyksessä parempi kuin toinen.⁵⁰⁰

Gothónin mukaan luonnonlahjakkuuksien ja ihmelapsien ällistyttävä eheys soittamisessa ("on kuin tajunnanvirta vapaasti pulppuaisi veden kaltaisesti musiikillisessa ajassa") on usein tiedostamatonta, jota paradoksaalisesti monet lahjakkuudet osaavat tietoisesti varjella. "Mutta elämää voi myös oppia ja tiedostamatonta säädellä. Kysymys on tulla kilvoittelun kautta ja älyn kautta ymmärretyksi. Jos sen jälkeen osaa astua kyseisen logiikan ulkopuolelle, tehden siitä merkityksettömän, voi spontaani tahto jokahetkisesti uudestiluoda maailmaa", Gothóni selittää.⁵⁰¹ Mitä siis Gothóni haluaa haluaa lopultakin ilmaista soittaessaan?

Se onkin ainainen dilemma. Kysymys on liikkumisesta polariteettien välissä. Kauan aikaa ei voi pysyä ekstaasissa, vaan jonkun äänen kanssa joutuu tekemään uskomattoman hölmöä kontrollia. Sitten taas voi saada sormet vapautumaan. On todella harvinaista, että pianisti pystyy säilyttämään elävyyden tason samalla korkeudella läpi konsertin. Glenn Gould pääsi tässä suhteessa tavattoman pitkälle. Myös Olli Mustonen on pitkällä. Hän pystyy pitämään oman tietoisuuden tilansa korkean vapauden asteella.

On saavutettava oikea spontaanisuuden tila. Samalla täytyy olla kontrolli, koska muuten rajua kaaos voi ottaa vallan ja kaikki paisuu yli äyräitten.

Gothónin mukaan spontaanin vapauden, kirkkaan tietoisuuden ja pitkälle viedyn kontrollin tasapainon etsiminen on yksi tärkeimpiä ja vaikeimpia tehtäviä.⁵⁰² Näin on asianlaita jazzimprovisaatiossakin. "Taitelijan pitäisi kyetä irrottautumaan kontrollista,

⁴⁹⁸ Rauhala, Lauri (1986): *Meditaatio*, Otava, Keuruu, s. 86.

⁴⁹⁹ Sirén, Vesa (1995): "On soitettava niin kuin lintu laulaa", *Helsingin Sanomat* 11.11.1995.

⁵⁰⁰ Aronen, Eeva-Kaarina (1995): "Aivoilla, sormilla", *Helsingin Sanomien kk-liite* 3/1995.

⁵⁰¹ Tuomisto, Matti (1991): "Suhdetta musiikkiin saa kiihottaa, ei latistaa", *Rondo* 4/1991.

⁵⁰² Lampila, Hanni-Ilari (1995): "Ei ole olemassa yhtä ainoaa oikeaa tulkintatapaa", *Helsingin Sanomat* 18.7.1995.

luomaan tiedostetun ja tiedostamattoman elementin polariteetti⁵⁰³. Gothonin mukaan:

Esimerkiksi Schubertin sonaatissa hidastus on tyypillisesti eräänlainen vaipuminen, jossa soittajan ajan käsitys muuttuu tavattomasti. Kokemus on meditatiivinen, hypnoottinen. Jos musiikki jää ennaltaopitun toistamiseen, se rappeutuu sekä yksilösuoritukseksi että kulttuurina. Muusikon on yllettävä spontaanisuuden olotilaan, joka vapauttaa. Spontaanisuuden saavuttaminen vaatii tiettyä huomiointikykyä elämästä; huomio ei voi olla kiinnittynyt totuttuihin raameihin, muuten jännitys katoaa.⁵⁰⁴

Kaikki edellä esitetty voidaan tietenkin ajatella tapahtuvaksi myös jazzimprovisatiossa. Tai vielä kärjistäen: jos Gothóni on konserttimusiikin tradition edustajana jollakin tapaa poikkeus - ainakin puhuessaan näistä asioista näin selvästi artikuloiden - on edellä kuvattu ilmiö jazzissa jollakin tapaa suorastaan "normi", tosin enemmän tai vähemmän tietoinen.

Tarkastelkaamme nyt muutamaa löytämääni esimerkkiä jazzmusiikin piiristä. Tenorisaksofonisti Juhani Altosen kommentti tähän tematiikkaan: "Olen aina ollut hyvin kaksijakoinen. ajattelen kuin insinööri tai toimin täysin vaiston varassa"⁵⁰⁵. Jazzpianisti ja -pedagogi Andy LaVerne puolestaan kirjoittaa tenorisaksofonisti Stan Getzin käsityksistä seuraavaan tapaan:

Stan Getzillä, jota pidettiin yhtenä luovimmista jazzmuusikoista, oli tapana puhua "alfa"-tilan saavuttamisesta. "Alfa" on aivoaaltojen tila, jossa tietoinen ja alitajuinen mieli sulautuvat yhteen vapauttaen endorfiinia, muuttaen aivojen kemiaa ja päästäen irti kaikkein korkeimman tasoisen luovuuden. Mikäli soitat jazzia, sinulla itselläsi todennäköisesti on tämä luova kyky.⁵⁰⁶

Ja vielä tenorisaksofonisti Ronnie Scottin ajatus:

... as far as the original question is concerned, how do I judge, whether what I've played is ... satisfactory, it is very difficult because what seems to happen is that one becomes unconscious of playing, you know, it becomes as if something else has taken over and you're just an intermediary between whatever else and the instrument, and everything you try seems to come off, or at least, even if it doesn't come off it doesn't seem to matter very much, it's still a certain kind of feeling that you're aiming for - or unconsciously aiming for - and when this happens - inspiration - duende - whatever you like to call it - a happy conjunction of conditions and events and middle attitudes - it will feel good. It will feel that 'I should be what I am' kind of thing.⁵⁰⁷

Mitä meditaatio sitten oikein on fysiologis-psykkis-filosofiselta olemukseltaan? Filosofi ja psykologi Lauri Rauhala on taipuvainen liittämään meditaation osaksi humanistista psykologiaa sillä perusteella, että tajunnan *mielekkyyden* näkökulmasta tarkastellaan nimenomaan *merkityksen* ongelmaa, meditaatiota ihmisen psykkis-henkisen aktiivisuuden "menetelmänä". Rauhalan mukaan tieteellisessä keskustelussa meditaatiosta on ollut puhe lähinnä kahdessa eri merkityksessä: Eräiden tutkijoiden mukaan "meditaation harjoittaminen on itsensä tutkimusta ja siten erikoislaatuista psykologiatiedettä". Toinen merkitys on kyseessä silloin, kun meditaatiota ja sen vaikutuksia ihmiseen tutkitaan länsimaisen tieteen menetelmillä ja vaadittua kriittisyyttä noudattaen.⁵⁰⁸

⁵⁰³ Heikinheimo, Seppo (1996): "Taiteessa uskottomuus on sallittua ja suotavaa", *Helsingin Sanomat* 1.5.1996.

⁵⁰⁴ Ruuskanen, Eila (1995): "Gothoni ja viisi tiibetiläistä taivutusta", *Helsingin Sanomat* 30.12.1996.

⁵⁰⁵ Hauru, Jukka (1996): "Tenoreista karhein ja kaunein", *Helsingin Sanomat* 9.3.1996.

⁵⁰⁶ LaVerne, Andy (1996): "Accessing Creativity", *Down Beat*, June 1996 (suom. mt.).

⁵⁰⁷ Bailey, Derek (1980): *Improvisation, its nature and practise in music*, Ashbourne, Moorland Publishing, s. 68.

⁵⁰⁸ Rauhala, Lauri (1990): *Humanistinen psykologia*, Yliopistopaino, Helsinki, s. 65.

Länsimaissa tunnetut ja sovelletut meditaation muodot ovat tulleet tänne pääasiallisesti intialaisesta kulttuurista. Muotoja ja lajeja on monenlaisia, joita Lauri Rauhala on yleistäen määritellyt seuraavasti:

Tavallisimmin meditaatiota luonnehditaan siten, että se on ihmisen itsensä suorittamaa oman tajuntansa kontrollointia. Kontrollointi tarkoittaa tässä sitä, että tajunnan vapaa miellejuoksu, assosiaatioketjut, pyritään aluksi katkaisemaan. Useissa meditaation lajeissa tavoitteena on ensin tyhjentää tajunta kokonaan siten, että mikään erityinen kokemussisältö ei ole siinä läsnä. Tietoisuus omasta olemassaolosta ja valpas passiivisuus kuitenkin säilyvät.

Eräissä meditaation muodoissa tyydytään menetelmällisesti vain tähän tavoitteeseen. Toisissa tähän tyhjään tajuntaan johdatetaan sitten jokin sisältö, johon intensiivisesti keskitytään. Joissakin meditaation muodoissa saatetaan alusta alkaen keskittyä jonkin sisällön, asian, idean, symbolin, ihannekuvallisen persoonan jne. syventämiseen ja/tai sen kanssa samastumiseen. Viimeksi mainitusta ovat esimerkkejä yritykset kokea itsessään Kristus- ja Buddha-ideat mahdollisimman täydellisesti. Uskonnolliset meditaation muodot ovatkin yleensä sisältömeditaatiota.

Toisen määrittely-yrityksen mukaan meditaatiossa on kyseessä ihmisen henkinen itsekasvatus. Tämä luonnehdinta täydentää edellistä. Luonnehdinnat eivät siten ole toisiaan poissulkevia. Mitä henkinen itsekasvatus meditaatiossa on ja miten se toteutuu, siitä on olemassa lukuisia kuvaus- ja selitysyrityksiä.⁵⁰⁹

Sopivaan tajunnan kontrolliin pääsemiseksi monissa meditaation muodoissa käytetään apukeinona esimerkiksi katseen kohdistamista, hengitysrytmin sääntelyä ja tarkkailua tai keskittymistä johonkin sointisanaan, jota toistettaessa mielellisten suhteiden syntyä pyritään häiritsemään. Rajoitun esityksessäni vain tähän länsimaisen tieteen määrittelyyn meditaatiosta, niinkuin Rauhala on sen esittänyt. Puhuttaessa meditaatiosta tai tutkittaessa sitä Rauhala tähdentää eroa uskonnon ja tieteen harjoittamisen välillä. Profaani ja uskonnollinen ulottuvuus on pidettävä toisistaan erillään. Ratkaisu siitä, kumpi taso kulloinkin saavutetaan, on aina meditaation harjoittajalla itsellään. Rauhala kirjoittaa:

Profaani meditaatio tarkoittaa ... sellaista tapahtumista, jota yritetään ymmärtää ja selittää vain ihmisen psykofyysisen olemassaolon pohjalta. Sikäli kuin tällöin puhutaan transsendenssista, tarkoitetaan sillä vain arkikokemuksen ylitystä. Jumalallista transsendenssia ja ihmisen suhdetta siihen ei tällöin edellytetä. Uskonnollisessa meditaatiossa sen sijaan edellytetään tavalla taikka toisella ihmisestä riippumaton tuonpuoleinen jumalallinen todellisuus, johon meditaatiossa tavoitellaan yhteyttä ja parhaimmillaan se myös saavutetaan. Profaanissa meditaatiossa tämältaipaiset kokemukset ovat syvähenkisyttä, mutta ei mitään jumalallista.⁵¹⁰

Meditaation olemuksellista riippumattomuutta uskontunnustuksista ja opeista osoittaa Rauhalan mukaan se, että

sitä on voitu soveltaa pyhyden ja hartauden kokemisen syventäjänä kaikissa suurissa uskonnoissa, hindulaisuudessa, buddhalaisuudessa, taolaisuudessa, islamissa ja kristinuskoissa. Sen käyttöä voisi verrata musiikin asemaan erilaisissa jumalanpalveluksissa. Samoin kuin *musiikki* voi palvella uskonnollisen kokemuksen syventämistä, niin myös meditaatio. Meditaatiota voi siksi ilman sisäisiä ristiriitoja harjoittaa myös kristitty. Sen harjoittamisesta ja siinä saaduista kokemuksista ovat kristityt mystikot puhuneet ja kirjoittaneet kautta kristinuskon historian. Nykyisin sen katsotaan olevan erityisesti ortodoksisen kirkon piirissä olennainen osa päivittäistä uskon elämää.⁵¹¹

Mielenkiintoinen on Rauhalan edellä tekemä *musiikin ja meditaation eräänlainen* menetelmällinen rinnastaminen toisiinsa ihmisen henkistä elämää syventävinä tekijöinä. Mutta

⁵⁰⁹ Rauhala (1990) s. 66.

⁵¹⁰ Rauhala (1990) s. 66 - 68.

⁵¹¹ Rauhala (1990) s. 73 - 74.

vielä: mikä "tämänpuoleinen" menetelmällinen seikka voi edelleen yhdistää näitä kahta, musiikkia ja meditaatiota? Se on tietenkin hengitysrytmin säätely, joka kuuluu olennaisena osana meditaatioon, mutta on myös esim. puhallinsoittajan työskentelyn "elinehto". Niin, ja jokin (uskonnollinen) ihanne tai ajatus mietiskelyssä - tai *mantra* jos niin halutaan sanoa - voi olla myös taide - ja siis myös jazz.

Rauhalan esittämän meditaatiopsykologian mukaan meditaation merkitys on ensinnäkin siinä, että siihen sisältyy tietty maailmankuvan säätelyn mahdollisuus. Nimittäin, jos yksilön maailmankuva on esimerkiksi voittopuolisesti ristiriitainen, negatiivinen, ahdistunut, meditaatioissa tajunnan tyhjentäessä sen "toiminta pääsee alkamaan ikään kuin neutraalista nollatilasta". Negatiivisuus on Rauhalan mukaan yksilöllisen kehityshistoriamme kasaamaa rasitetta. Jos se voidaan edes hetkeksi - meditoitaessa toistuvasti yhä uudelleen - häivyttää, "muodostuu tajuntaan ikään kuin *vapaa luova tila*, jossa mitkään ennakkositoumukset eivät enää hallitse". Epäsuotuisten merkityskokemusten tilalle voi nyt astua mielekkämpi suhde todellisuuteen, mitä Rauhala pitää henkisenä kasvuna - tässä henkisen kasvun käsite saa itse asiassa reaalisisällön. Toiseksi: kokemuksen muuttuessa muuttuu myös fysiologinen aivotila: "kovilla" lääketieteellisillä menetelmillä suoritettavat mittaukset ovat osoittaneet meditaation monenlaisia suotuisia vaikutuksia ihmisen hermo- ja hormonijärjestelmälle ja kaikinpuoliselle terveydelle. "Jokainen kokemus (elämys) - niin meditatiivinenkin - on aina myös aivotila. Kokemuksessa ilmenevä *merkitys* ei sen sijaan ole aivotila eli siitä johdettavissa", Rauhala on todennut.⁵¹² Siivutan meditaation fysiologisten vaikutusten arvioinnin tässä yhteydessä paitsi yhden hypoteesin, josta Rauhala kirjoittaa:

Lähes kaikissa tutkimuksissa todetaan tärkeänä tuloksena se, että EEG:llä mitatuissa aivotoiminnoissa tapahtuu tahdistumista etu- ja takalohkojen sekä vasemman ja oikean aivopuoliskon välillä. Tämä harmonisoituminen muistuttaa aivoaktiivisuutta ns. REM-unen aikana. Sen sijaan selviä eroja EEG:ssä meditaation aikana ei ole toistaiseksi voitu osoittaa oikean ja vasemman aivopuoliskon välillä, vaikka eräät tutkijat pitävät mahdollisena, että meditaation johdosta saattaisivat oikean aivopuoliskon toiminnot voimistua. Tällainen oletus tuntuisi ainakin mielekkäältä muun aivopuoliskojen toimintaa koskevan tutkimuksen pohjalta. Tunnettujahan ovat Sperryn ja monien muiden tutkijoiden käsitykset siitä, että vasen aivopuolisko olisi älyllis-kielellisten ja loogisesti erittelevien toimintojen toimintojen keskus ja oikea aivopuolisko kokonaisvaltaisten intuitiivisten tajunnallisten funktioiden keskus. Se kokonaisvaltainen kokemisen tila, johon meditaatio johtaa, voisi siten olla yhteydessä vasemman aivopuoliskon toimintojen rauhoittumiseen ja oikean aivopuoliskon toimintojen aktivoitumiseen.⁵¹³

Yksi tutkielmani perusajatuksista on, että jazzmusiikki "luonnollisena systeeminä" jatkuvasti pyrkii muodostamaan synteesiä tai tasapainoa tajuntamme perustavaa laatua olevien "oppositioiden", oikean ja vasemman aivopuoliskon, syklisten ja lineaarisen ajattelun, myyttisen ja luonnontieteellisen tietoisuuden, intuition ja älyn, mahdollisesti 'kuvan' ja 'sanan' välillä, mihin seikkaan johdannossa Bromsiin tukeutuen viittasin; tutkielmani loppupuolella esitän tästä oman semioottisen mallini Juri Lotmanin teorian apunani. Nyt voisin puolestani Rauhalan esittämään hypoteesiin tukeutuen sanoa, että jazzmusiikin meditatiivinen aspekti voisi antaa merkittävän keinon tämän tasapaino-tendenssin toteutumiselle.

Yksi näkökulma edellä esitettyyn: Jo polyrytmiikan käsittelyn yhteydessä todettiin, että afrikkalaisen ihmisen tajunnassa vastakohtaiset ideat voivat elää samanaikaisesti hedelmällisessä yhteistyössä keskenään. Nyt voitaneen hyvällä syyllä kysyä, onko "jazzin

⁵¹² Rauhala (1990) s. 69 -70 ja 79 - 82. Meditaation fysiologista ja psyykkisistä vaikutuksista ks. myös Rauhala (1986) s. 100 - 114; tai Toivanen, Helli (1994): *Occupational Stress in Working Women and the Benefits of Relaxation Training - Studies on Bank Employees, Home Helps and Hospital Cleaners*, Kuopion yliopiston julkaisuja D. Lääketiede 54.

⁵¹³ Rauhala (1986) s. 104.

systemi" jollakin tapaa sukua *skitsofrenialle* - kysymys on tietenkin melko dramaattinen. Brittiläisen tutkijan Timothy J. Crow'n mukaan nimittäin skitsofreenikkojen aivot ovat keskimääräisesti symmetrisemmät kuin normaalit aivot, eikä kumpikaan aivopuoliskoista siten saa selkeästi johtavaa asemaa. Tämä taas johtaa siihen, että kielikeskus ei toimi kunnolla, mikä johtaa mm. oireiluun ja häiriöihin kommunikaatiossa, koska aivopuoliskojen erikoistuminen on riittämätöntä. Edelleen kaikenlainen jazzin ambivalenttisen luonteen korostaminen sen mitä erilaisimmilla tasoilla näyttäisi vahvistavan tätä esittämääni hypoteesia. Yhdysvaltalaisen aivotutkijan Julian Jaynesin mukaan skitsofrenia on paluuta tietoisuuden varhaisemmalle, bikameraaliselle asteelle, joka on ollut välttämätön askel ihmisen tietoisuuden kehityksessä. Bikameraalinen ihminen ei ollut itsenäinen toimija, 'minä', vaan maailma tapahtui hänelle. Samoin 'minän' katoaminen tässä sairaudessa on Jaynesin mukaan luonnollista, koska bikamaalisen ihmisen minä-kokemus oli täysin erilainen kuin tiedostavan ihmisen. Kuitenkin kommunikaatiotieteilijä Gregory Bateson on huomauttanut, että keskenään sovittamattomasti ristiriitaisten viestien aiheuttama turhautuneisuus ei kuitenkaan välttämättä johda skitsofreniaan vaan juuri *luovuuteen*. Muut paljon painavammat tekijät ovat tässä ehkä ratkaisevia.⁵¹⁴ Tätähän minäkin olen diskurssissani yrittänyt todistella.

Järjen kriisistä kirjoittaessaan Rauhala huomauttaa, että tieteen asema instituutiona on länsimäisessä kulttuurissa järkkymätön. Usein 'rationaalisuus' vain mielletään siten, että se yhtä kuin teoreettinen tieto; ja että ihmisenä olemisen korkein muoto on "teoreettinen elämä" tai "tieto elämänmuotona". Rauhalan mielestä olisi parempi puhua ihmisen 'henkisyuden' käsitteestä ja nähdä siinä eri ulottuvuuksia, joista logiikan vaatimusten mukainen teoreettinen tietäminen on yksi - siinä missä elämän rikkauden kannalta keskeiset "mystisetkin" kokemusulottuvuudet. Rauhala kirjoittaa:

Sellaiset tajunnallisuuden ilmentymät kuin kauneuden lumo, arvotajunta, rakkaus, pyhyys ja hartaus - joita kahta jälkimmäistä kutsutaan tavallisesti uskonnollisuudeksi - ovat yhtä alkuperäisiä, luonnollisia, aitoja ja oikeutettuja ihmisen henkisyuden muotoja kuin teoreettinen ajattelukin. Niiden osuus ihmisen maanpäällisen elämän onnellistuttajana on myös varmasti yhtä merkittävä kuin teoreettinen ajattelukin.⁵¹⁵

Vielä Rauhala huomauttaa, että "myös *esteettinen* tunnelma yksilöllisenä tajunnallisena kokemuksena turmeltuu, jos ihminen yrittää muuntaa sen tiedoksi".⁵¹⁶ Säveltäjä Paavo Heininen on todennut (kursivointi minun): "Säveltäjä ei voi päätyä mihinkään laskemalla, hänen täytyy kokea kaikki - kokeilla, kunnes löytyy ikuisen, *jatkuvasti uudistuvan nykyhetken kokemus*. On luotava jatkuva sarja optisia jälkikuvia, jotka seuraaviin näkökenttiin sekoittuessaan tekevät ne todentuntuemmiksi kuin kuin todellisuus konsanaan."⁵¹⁷ Heinisen ajatukset tukevat hyvin myös minun "mainstreamiani".

Henri Bergsonin intuitioteoria on ollut jo aiemmin esillä; vielä täydennykseksi haluan lisätä hänen ajatuksiansa siitä, mitä tulee "puhtaaseen keston" - tai "puhtaaseen olemiseen", mitä termiä olen edellisessä luvussa käyttänyt. Seuraavat lainaukset ovat Bergsonin ja selittävät välihuomiot Bertrand Russellin, joka itse toteaa Bergsonin keston (la durée) käsitteestä: "Se on kuitenkin hyvin vaikeatajuinen käsite. En ymmärrä sitä täysin itsekään enkä siis voi toivoa selittäväni sitä niin valaisevasti kuin se epäilemättä ansaitsee" (suluissa oleva lisäys minun):

"Puhdas kesto", sanotaan meille, "on se muoto, jonka tajunnantilamme saavat, kun minämme sallii itsensä elää, kun se pidättyy erottamasta nykyistä tilaansa aikaisemmis-

⁵¹⁴ Kaaro, Jani (1998): "Skitsofreenikko maksaa velkaa", *Helsingin Sanomat* 14.6.1998.

⁵¹⁵ Rauhala (1990) s. 76 - 77.

⁵¹⁶ Rauhala (1990) s. 78.

⁵¹⁷ Salmenhaara, Erkki (toim.) (1976): *Miten sävölykseni ovat syntyneet*, Otava, Keuruu, s. 51.

ta tiloistaan." Se muovaa menneisyyden ja nykyisyyden yhdeksi orgaaniseksi kokonaisuudeksi, jossa on keskinäistä läpäisyä, peräkkäisyyttä ilman erillisyyttä. "Minäsämme on peräkkäisyyttä ilman keskinäistä erillisyyttä; minän ulkopuolella, puhtaassa avaruudessa, on keskinäistä erillisyyttä ilman peräkkäisyyttä."

"Subjektia ja objektia, niiden erottamista ja yhdistämistä koskevat kysymykset olisi lausuttava ajan eikä avaruuden terminin." Kestossa, jossa *näemme itsemme toimivina*, on dissosioituja (erotettuja) aineksia, mutta kestossa jossa *toimimme*, tajunnantilamme sulautuvat toisiinsa. Puhdas kesto on kauimpana ulkonaisesta ja vähiten ulkoisen vaikutukselle altista, se on kesto, jossa menneisyyttä täyttää absoluuttisesti uusi nykyisyys. Mutta silloin tahtomme on jännittynyt äärimmilleen; meidän on kerättävä kokoon menneisyys, joka pyrkii liukumaan pois, ja työnnettävä se kokonaisuena ja jakamattomana nykyisyyteen. Sellaisina hetkinä olemme todella oma itsemme, mutta nämä hetket ovat harvinaisia. Kesto on todellisuuden varsinainen olemus, todellisuuden, joka on lakkaamatonta tulemista, ei koskaan mitään tehtyä.⁵¹⁸

Tässä yhteydessä esittämäni Bergsonin intuitio- tai sanoisinko transsendenssiteoria saa nähdäkseni selvästi meditatiivisen painotuksen. Tässä tämä näkökulma tulee kuitenkin esille hyvin laajana elämänfilosofisena käsitteenä. Palaan tähän 'transsendenttisen' ajattomuuden ja siinä piilevän tietyn paradoksin erittelyyn hyvin pian uudelleen.

Miten fenomenologia sitten on yhdistettävissä tässä käsiteltävänä olevaan musiikin meditatiiviseen aspektiin? Tätä esitystäni varten kertaan vielä yhden tärkeän seikan, joka on jo tullut edellä ilmi: Eräät länsimaiset tutkijat siis erottavat toisistaan kaksi meditaation päätyyppiä, *keskittyvän* (concentrative) ja *tiedostavan ja tarkkailevan* (opening up or mindfulness) *meditaation*. Edellisestä on kyse silloin, kun meditaatiossa keskitytään johonkin yhteen objektiin tai asiaan - ulkomaailmassa tai tajunnan sisäisenä ideaalisena kohteena. Tiedostava ja tarkkaileva meditaatio puolestaan - edelleen Rauhalan mukaan - tarkoittaa sitä, että (kursivointi minun):

tajunta on valpas ja avoin kaikille sisältä tai ulkopuolelta tarjoutuville vaikutteille. Siinä koetetaan elävästi tiedostaa ja kokea itse havaintosisältö, ilmiö tai asia sellaisenaan, muttei sallita niiden tässä ensi vaiheessa liittyä assosiaatioketjuina toisiinsa. Huomio pyritään kiinnittämään kaikkeen juuri parhaillaan tapahtuvaan. Ideaalisena tavoitteena on tulla oman tajunnallisen tapahtumisensa puolueettomaksi tarkkailijaksi. Uskotaan, että tätä tekniikkaa soveltamalla ihminen alkaa tajuntansa kehityksessä vähitellen vapautua mekaanisesta ja pakonomaisesta todellisuuden jäsentämisestä ja saavuttaa aidon, vapaan ja luovan tiedostavuuden.⁵¹⁹

Rinnastin aiemmin tämän luvun alkupuolella psykoanalyysin ja fenomenologian läheisesti toisiinsa. Mutta eikö tässä itse asiassa ole jälleen esillä varsinainen fenomenologian idea? Sen musiikillinen sovellutus on se, että musiikin meditatiivinen aspekti "metodina" ihminen voi ajatella ajatteluaan - tarkkailla näennäisen puolueettomasti päältäkäsien, mitä tapahtuu, seurata mitä tulee ulos! Ja näin varsinkin jos musiikin ja psyyken rakenteiden välillä vallitsee tietty *isomorfia*, samankaltaisuus, kuten Rechart ja Lehtonen edellä esittivät (onhan musiikki ihmisen tekemää; miksi se ei olisi hänen näköistään?). Samalla tietoisuus on kuitenkin esimerkiksi improvisaatiossa hyvin herkässä tilassa: 'Tiedostavan ja tarkkailevan meditaation' ideaan sisältyvän 'kirkkaan tietoisuuden' avulla improvisoiva muusikko voi koko ajan käsitellä, "kommentoida" sitä mitä tuli sanotuksi tässä 'ideoivan abstarktion' prosessissa - Husserlin termiä käyttäkseni - jossa 'annettu' materiaali (teemat, soinnut, skaalat, kokemukset, koko 'annettu' maailma) pyritään varioimaan, näkemään, kuvittelemaan se kaikissa mahdollisissa ilmenemismuodoissaan. Tai heideggeriläisittäin ajatellen "tuttu pyritään näkemään uudessa valossa". Vapaata ja uutta luovaa jazzimprovisointia haluaisin siten nimittää fenomenologisen reduktion hengessä "jazzin ideoivaksi abstarktioksi". Juuri tässä on mielestäni fenomenologian ja meditaation

⁵¹⁸ Russell (1992) s. 380 - 381.

⁵¹⁹ Rauhala (1986) s. 54 - 55.

tietty samankaltaisuus jazzmusiikkiin sovellettuna. 'Annettu' musiikillinen materiaali voi tietenkin olla mitä tahansa musiikkia, esimerkiksi länsimaisen taidemusiikin sävellys, jolle 'tulkinnan' avulla pyritään löytämään "uusi ja tuore" ilmenemismuoto. Fenomenologia on hyvin monitahoinen ajatustraditio, jossa tiede ja taide voivat kerrankin kohdata toisensa!

Muistin virkistämiseksi kertaan myös vielä 'fenomenologisen reduktion' pääperiaatteen, nyt Ahokallion ja Tiilikaisen lyhyesti esittämänä:

Husserlin mukaan filosofiassa tuli irtautua kaikesta siitä, mikä sitoi meitä ulkomaailmaan. Filosofisen tutkimuksen tuli suuntautua tajuntaan itseensä, so. tajunnassa ilmenevien ilmiöiden sisältöön ja merkitykseen eli fenomeeniin. Kun pohdinnoista karsittiin kaikki erilaiset, aiemmin esitetyt katsomukset, teoriat ja ennakkokäsitykset, ajattelun kohteeksi jäi "fenomenologinen jäännös" eli puhdas tajunta. Tätä menetelmää Husserl nimitti fenomenologiseksi reduktioksi.⁵²⁰

Martti Heikkinen on pohdiskellut tätä tematiikkaa Jean-Paul Sartren filosofian ja Zen-buddhalaisuuden näkökulmasta kirjoittaessaan länsimaisen taidemusiikin improvisoinnista. Johtopäätökset ovat hyvin samantapaiset kuin tässäkin esityksessä (suluissa oleva lisäys minun):

Myös tietoisessa improvisoinnissa voidaan päästä hyvin syvälle tietoisuuden tasolle, lähelle transsendentaalisuuden tilaa. Henkinen valmentautuminen konserttiin ja tietty valmius itse esityksessä, jossa improvisointia tapahtuu määrättyissä rajoissa, on varsin lähellä sitä tietoisuuden tasoa, jota Sartre kutsuu pre-reflektiiviseksi. Pre-reflektiivinen tietoisuus on aina tietoisuutta siitä, että on tietoinen; pre-reflektiiviseen tietoisuuteen liittyy aina tietoisuuden tietoisuus omasta itsestään. Idea on samankaltainen kuin joogafilosofiassa: kontemplaatiossa (mietiskelyssä) tietoisuus tarkkailee mielen toimintaa itsenäisesti, ikään kuin ulkopuolisena.

Tässä katsannossa improvisointi idiomaattisen mallin mukaan (myös esim. jazz) käy yhä ymmärrettävämmäksi. Esittäjällä tulee siis olla jo olemassa se mitä hän katselee eli harjoitellut ja käytännössä koetellut improvisaatiomallit ja -ideat, tietoisuus sointukulusta, tuntuma tempoon, aavistus ajanhengestä jne. Zenin mukaan esittäjä ei tällöin enää soittaisi, vaan hän olisi yhtä sen musiikin kanssa joka hänestä virtaisi - oli se sitten ääntä tai hiljaisuutta.⁵²¹

Luovan meditatiivisen tilan paradoksi on mielestäni siinä, että se mahdollistaa sekä "taantumuksellisten", regressiivisten tendenssien että "kirkkaan tietoisuuden" samanai-kaisuuden; tästä yhdistelmästä voi kasvaa musiikkia, jossa on monia ulottuvuuksia, inspiraatiota ja harkintaa, tasapainoisesti sekä tunnetta että järkeä, ihminen *kokonaisuutena* läsnä. Taantuma antaa aineksia, joita tietoinen mieli voi sitten työstää ja "jalostaa". Epäilemättä tässä alaluvussa luonnostelemani jazzin "meditatiivinen estetiikka" heijastelee ristiriitojen repimän nyky-ihmisen kaipuuta "edes hetkelliseen paluuseen", "puhtaa-seen olemiseen", mistä oli jo aiemmin puhetta. Paradoksi, joka musiikin meditatiiviseen luovuuteen liittyy, on siis nähdäkseni siinä, että on ensin tehtävä "matka", hylättävä tämä hetki ja tämä todellisuus esim. nostalgian, "rakkauden regression" tms. avulla, ennenkuin voi *todella* ottaa tämän "hetken haltuun".

Palaan vielä Kimmo Lehtosen edellä esittämään ajatukseen 'minuuden' elämyksen katoamisesta luovassa prosessissa, "luovassa tilassa". Paul Brunton on todennut tämän saman asian kirjoittaessaan, että "eräs erittäin tärkeä inspiraation liitännäistila on itsensä unohtamisen tila", joka aivan ilmeisesti liittyy mitä suurimmassa määrin tässä käsiteltävänä olevaan musiikin meditatiiviseen aspektiin. Myöhemmin Brunton toteaaakin suoraan, että "taide on mietiskelyn eräs muoto". Työhön uppoutuminen, musiikkiin heittäytymisen on ollut aiemmin esillä: taiteilijan keskittyessä täydellisesti hän samalla irtautuu

⁵²⁰ Ahokallio ja Tiilikainen (1995) s. 141.

⁵²¹ Heikkinen, Martti (1985): *Improvisointi länsimaisessa taidemusiikissa*, painamaton Pro gradu-tutkielma, Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitos, s. 24 - 25.

omasta minästään. "Työn todellinen ilo syntyy siitä, että *hetkellisesti unohtaa itsensä*". Ja vielä: "Inspiraatio on jotakin, joka saavutetaan luopumalla persoonallisuudesta." Brunton täsmentää, että *tietoisien persoonallisen minän* on ensin irroittauduttava aiheesta, jotta mielen syvällisempi alitajuinen osa, yliminä⁵²² voisi toimia. Bruntonin mukaan:

Toimivalla mielellä on omakin panos annettavanaan, oma tehtävänsä, mutta sen tehtyään sen pitää osata väistyä ja päästää syvällisempi mieli työhön ihmisvälineensä kautta, ja se voi palata toimintaan vain tarkistamaan ja hiomaan sitten kun kaikki on jo tehty.⁵²³

Tätä ajatusta voidaan hyvin soveltaa myös jazzimprovisointiin; mutta niin että - kotiharjoittelun jälkeen - jazzmuusikko esityksessään luo musiikkia *retrospektiivisesti*, koska hän on aina "ajan armoilla", kuten Ted Gioia on asian ilmaissut⁵²⁴. Fenomenologisesti ajatellen tämä on mahdollista siksi, että meillä on inhimillinen kyky "liikkua ajassa", transsendoitua "ei olevaan", liikkua mielessämme menneen, nykyisyyden ja tulevaisuuden välillä. Retrospektio (aikaisempien tapahtumien tarkastelu) antaa mahdollisuuden sekä parhailaan tapahtuvan esityksen että aikaisempien esitysten (ja lopulta koko aiemman kokemusmaailman, tietoisien ja tiedostamattoman) "hiomiseen" ja kehittämiseen - tämä on tullut monella tapaa edellä esille.

Kun saksofonisti Charlie Parkerilta aikanaan haastattelussa kysyttiin hänen uskonnollista vakaumustaan, Parker vastasi: "Olen harras muusikko."⁵²⁵ Tähän lausumaan on syytä vielä tarttua. Tässä alaluvussa esitetyllä tietyllä musiikin meditatiivisella aspektilla voidaan kiistatta ajatella olevan kytköksensä mystiikkaan ja sitä tietä uskontoon. Helposti herää kysymys, onko taide ja uskonto minun tässä esittämässäni hengessä nähtävä aivan samana ilmiönä, samana porttina "tuonpuoleiseen" tms. Näin ei ole asian laita. Vaikkakin Paul Brunton näkee uskonnollisessa ja hengellisessä innoituksessa samoja sääntöjä ja samoja ominaisuuksia kuin taiteellisessa luomistyössäkin, hän on todennut osuvasti (suluissa olevat lisäykset ja kursivoinnit minun):

On tärkeä huomata, että juuri keskittyminen ja sitä seuraava vaikutus (uskonnon harjoittajalla) ovat täsmälleen samat kuin innoittuneilla maalareilla ja runoilijoilla (tai muusikolla). Vain ilmenemismuoto on erilainen, sillä kun taiteilija tuntee valtavaa pakkoa välittää näkemyksensä tai ideansa ja *kääntyy takaisin ulkomaailmaan päin ilmaisemaan kokemustaan*, mystikko tyytyy vajoamaan mietiskelyyn. ...

Jos syventyy taiteelliseen luomiseensa siinä määrin, että unohtaa itsensä ja ympäristönsä, saavuttaa todella sisäisen tilan, josta avautuu pääsy universaalien yliminä luo, eikä se poikkeakaan paljonkaan siitä, mitä Jumalan etsijät kokevat transsissaan. Tärkeä ero on siinä, että joogi on kääntynyt sisäänpäin, kohti sisintä mieltään, ja hän antaa kehonsa pysyä liikkumattomana, kun taiteilija sitä vastoin pitää *kehonsa liikkeessä* pyrkiessään välittämään jollekin välikappaleelle (Lehtonen: objektisuhde!) - paperille, kankaalle, kiveen (tai instrumentilleen) - ne loistavat kuvat tai ajatukset, jotka pitävät hänen mieltään lumoissaan. Henkisen syventymisen aste saattaa olla sama kummassakin tapauksessa.⁵²⁶

'Toiminta', tai jos Russell Garciaa on uskominen, myös "tilaus", tai liike, tekeminen siis rajaa ja siten laukaisee 'meditaation', jolloin syvällisempi mieli uppoutuu työhön. Garcia-esimerkin perusteella "tilaukselle" voitaisiin antaa uusi nimi, 'ahdistus' - siitä on puhetta tämän luvun lopussa.

⁵²² Bruntonin esityksessä 'yliminä' tarkoittaa samaa kuin 'alitajuinen'. Huomaa arvolataus: alitajuinen on jotenkin 'minän' yläpuolella.

⁵²³ Brunton, Paul (1985): Yliminää etsimässä, 2. painos, Arvi A. Karisto Oy, Hämeenlinna, s. 139 - 141, 147 - 148 ja 150.

⁵²⁴ Gioia (1988) s. 61.

⁵²⁵ Lähdetä en valitettavasti pysty tähän esitykseeni löytämään, vaan minun on jättäydettävä muistin varaan.

⁵²⁶ Brunton (1985) s. 150 - 151.

Viimeisillä sivuilla on mielestäni ollut esillä yksi luovuuden hyvin keskeinen elementti, kyky *vanhasta luopumiseen uuden löytämiseksi*. Saman asian on tuonut esille eksistentiaalinen filosofia pohtiessaan henkisen kasvun mahdollisuuksia. Myös psykoanalyysissa tämä ajatus ilmenee "fiksaatioista" luopumisena yksilöllistymisprosessin tärkeänä osatekijänä, kyky "luopua vanhasta minästä uuden hyväksi". Taiteellisen työn ja mystiikan harjoittamisen merkittävä ero on siinä, että molemmat kylläkin 'toiminnan' laukaisemana tai rajaamana aluksi kääntyvät pois maailmasta omaan 'itseeseen', mutta taide välttämättä aina kääntyy sinne takaisin, maailman ja elämän, muiden ihmisten puoleen, mistä seuraa jälleen *yhteisöllisyyden* ajatuksen korostuminen - tämä tulee esityksessäni ilmi useissa eri yhteyksissä. Kääntyminen 'minästä' pois johtaa yhteisöllisyyden tunteen lujittumiseen - yhteisöllisyys kasvaa 'minän' unohtamisesta. Tai kuten Brunton on todennut: "Kukaan ihminen ei voi koskettaa syvempää minäänsä tuntematta kehittyvää sopusointua ja sympatiaa toisia kohtaan"⁵²⁷

Ylellä lopuksi: minkä merkityksen Eero Tarasti semiootikkona antaa tässä luvussa kuvaamalleni ilmiölle? Tarastin mukaan (ensimmäinen kursivointi minun):

Olemattomuuden alueelle siirryttäessä tahtominen, täytyminen, voiminen, tietäminen häviävät asteittain liikkeessä kohti 'ei-minkään' pimeyden ydintä. Vastaavasti palatesaan ne alkavat taas kiinnittyä näihin modaaliteetteihin, mutta *kenties kokonaan uudella tavalla*. Olemattomuudessa käynnin jälkeen modaaliteetit eivät enää milloinkaan ole samat, ennallaan. Täyteen alueella taas merkit tulevat äärettömän painaviksi, täysiksi siitä *Groundista*, johon ne liittyvät.

Eksistentiaalinen tyyli taiteessa heijastaa tätä transkendoimista, joko olemattomuuden tai täyteen maailmaa. Sarjallinen musiikki jäljittelee negaation aktia: sen merkit ovat signifiedinsa, sisältönsä kadottaneita säveliä⁵²⁸. Mutta on myös musiikkia jokakuvastaa toista transkendoimisen aktia eli affirmaatiota. Siinä päinvastoin vanha sisältö saa uuden signifiedin, ilmiänsä, sävelhahmon antautumalla musiikin syvemmälle lainalaisuudelle. Se on utopian musiikkia, se luo uuden sävelmaailman, joka ei ole edes negaation puhdistamaa *Daseinia*, vaan kokonaan uutta, tuonpuoleista maisemaa, visiota. On siis kahdenlaista eksistentiaalista tyyliä: ahdistunutta, kapinallista - ja kirjastunutta, 'sfäärien harmoniaan' sulautuvaa. ...

... Yleensä eksistentiaalisesti tulemisen ensimmäinen aste on kapina, Toinen aste on *Verlassenheit*-periaate, heittäytyminen olemisen täyteen huomaan, hengittäminen maailmansielun tahdissa.⁵²⁹

Jazzin kapinaa ja protestia olen käsitellyt jo edellä; ehkä tämän alaluvun teema pohjimiltaan sitten olikin tuo eksistentiaalisen "positiivinen konstituutio", jonkinlainen "myöntyminen maailmanhengen", kenties jonkin "suuremman yhteisöllisen yhteyden" vietäväksi. 'Olemattomuudessa' käynnin jälkeen subjekti siis kiinnittyy maailmaan kenties kokonaan uudella tavalla - asia tulee myöhemmin esille, mutta jo nyt en voi olla kysymättä, olisiko tässäkin jossakin muodossa esillä "matkan myytin" idea, johon tulen diskurssissani useita kertoja vielä palaamaan? Tarastin luonnehdinta kahdenlaisesta "eksistentiaalisesta tyylistä" taas tuo mieleeni kaksi suunnilleen saman aikakauden, 1950-luvun jazzmuusikkoa, joiden soitossa aina kuulen intuitiivisesti nuo Tarastin mainitsemat piirteet: ensin mainittuun tyyliin lukeutuva on tietenkin tenorisaksofonisti John Coltrane ja toinen, lyyristä, "täydellistä" tyyliä edustava puolestaan esim. trumpettisti Clifford Brown.

Edellä luonnehtimani meditatiivinen aspekti on siis ilmeinen - tai mahdollinen - kaikenlaisessa musiikissa, mutta erityisesti jazzissa. En tässä yhteydessä paneudu

⁵²⁷ Brunton (1985) s. 152.

⁵²⁸ Mielestäni ne todellakin ovat "hukassa". Miten? Voidaan ajatella, että sarjallisen musiikin henkinen pohja ei ole 'elämässä', ei missään "luonnollisessa systeemissä", mikä musiikin symbolisella tasolla ilmenee siinä, että sarjallisella musiikilla ei ole "elämän energioiden" symbolista vastinetta so. musiikin *harmoniaa* tukeaan - tästä enemmän tutkielman loppupuolella.

⁵²⁹ Tarasti (1995) s. 56.

mitenkään varsinaiseen "meditaatiomusiikkiin" sanan varsinaisessa mielessä: eri kansanmusiikin lajit, kirkkolaulutyylit, "psykedeelinen" rock, tms., joissa musiikkia käytetään nimenomaan siltana "tuonpuoleiseen" maailmaan; lähtökohta on siis sama, mutta "paluu", kääntyminen takaisin maailmaan, ihmisten, yleisön puoleen ei ole enää oleruinaista - kuten se ei "huumemusiikista" puheenollen ole edes mahdollista; tämän tulen myöhemmin esittämään.

2.8.8 Inspiraatio luovuuden lähteenä

Ei ole sattumaa, että siirryn 'inspiraation' tarkasteluun suoraan 'meditaatiosta' - ymmärtääkseni nämä jazzmusiikin tekemisen aspektit jollakin tapaa liittyvät toisiinsa mitä kiinteimmin. Kertaan vielä edellisen alaluvun perusajatukseni: käsittääkseni juuri musiikin meditatiivinen aspekti, joka kantaa sisällään 'inspiraation', "hetken innoituksen", luo ykseyden (tai jatkumon) kirkkaan tietoisuuden ja syvän tiedostamattoman välille; näiden kahden vastapoolin väliselle jatkuvalle dialogille. Inspiraatiosta on kirjoitettu paljon, enkä tässä esityksessäni voi puuttua kaikkiin sen kirjallisiin tms. luonnehdintoihin, paitsi ehkä viittauksenomaisesti.

Tässä aluksi Kari Kurkelan runollinen luonnehdinta inspiraatiosta - minun tähänastisen esitykseni kannalta kokoavasti:

Inspiraation taiassa on häivähdys siitä paratiisista, josta ihminen karkoitettiin, kun hän maistoi tiedon puun hedelmää ja tuli tietoiseksi itsestään ja alastomuudestaan. Se muutti olemisen. Yleensä ihminen voinee vain ajoittain tavoittaa sen ajattomuuden tilan, joka tuntuu olevan sopusoinnussa universumin kanssa ja jolloin oleminen on rytmittynyttä mutta ajatonta. Tämän innoituksen tilan voi musiikin esittäjäkin tavoittaa - harjoittellessaan, ja myös esiintymislavalla. Se johtaa hänet ja hänen yleisönsä jumalaisen inspiraation lumottuun maailmaan, jossa ei ole aikaa, ei erillisyyttä - vain yhteinen preesens ja jaettu kokemus. Keskeistä tälle ihmeelle konserttialissakin on oman itsensä unohtaminen: poissa ovat huoli omasta onnistumisesta, pelot yleisön ajatuksista, yrittämisen pakko ja vastaavat epäilyt. Esiintyjä on sukeltanut syvälle musiikin sisään, missä hän yleisön oppaana loihitti ajatuksensa voimalla aina uusia, ihmeellisiä ja koskettavia maisemia hänen itsensä ja seuralaistensa koettavaksi. Läsnaolon kokemus on vahva.⁵³⁰

Tässä tuli mielestäni sanotuksi hyvin paljon myös jazzimprovisaation "ideaaliteydestä". Koska jazzmuusikkoja koskevaa aineistoa on olemassa suhteellisen vähän, olen monia perimmäisiä kysymyksiä - kuten 'inspiraatiota' - selvitellessäni vastaavasti turvautunut konserttimusiikin säveltäjiä koskevaan aineistoon, haastatteluihin ym., koska en näe säveltämisellä ja improvisoinnilla mitään periaatteellisessa mielessä olennaista eroa paitsi 'ajan'.

Säveltäjä-pianisti Olli Mustonen antoi minulle perusideat tämän alaluvun kirjoittamista varten TV-haastattelussaan keväällä 1995. Kun keskusteltiin inspiraatiosta säveltämisessä, Mustonen siteerasi kollegaansa säveltäjä Joonas Kokkosta suunnilleen seuraavaan tapaan; tässä pääkohdat vapaasti muistiin merkittynä (suluissa olevat lisäykset minun): 1) "Inspiraatio tulee työn kautta, materiaalin parissa puuhastelemalla" (inhimillinen toiminta); 2) "Minusta on mukavaa, että edes joku ihminen maailmassa on samalla "aaltopituudella" kanssani, kuuntelee musiikkiani jne. (yhteisöllisyys - vuorovaihdutus); 3) "Luova joutilaisuus on merkityksellinen luovuudessa (hetkellisyys - aika). Haluaisin lisätä tähän luetteloon vielä ainakin 4) 'hengityksen' - oleminen; 5) musiikillisen kontekstin ja 6) soittimellisuuden inspiraatiota kannattelevina tekijöinä.

⁵³⁰

Kurkela, Kari (1993): *Mielen maisemat ja musiikki - Musiikin esittämisen ja luovan asenteen psykodynaamikka*, Hakapaino Oy, Helsinki, s. 300 - 301.

Edellä olen tuonut korostuneesti esille eräänlaisen jazzin "ruumiin estetiikan". Aluksi olen taipuvainen kytkemään inspiraationkin diskurssissani valitsemani linjan mukaisesti tähän "ruumiin estetiikkaan". Aluksi otan esille kaikkein vitalisimman ja elämänläheisimmän 'inspiraation' määritelmän - kielellisen "aasinsillan" kautta. Olen valmis myöntämään, että puhallinsoittajan introspektio ehkä tulee tässä ylikorostuneesti esille.

2.8.8.1 Hengitys - oleminen

Syntyvän lapsen ensimmäinen parkaisu, jossa pienen lapsen keuhkot samalla ensimmäistä kertaa täyttyvät ilmalla, on itse asiassa syntyneen uuden yksilön koko elinikäisen 'inspiraation' dramaattinen alku. En usko, että kielellinen sukulaisuus 'sisäänhengityksen' ja 'innoituksen' välillä olisi sattumaa; molempia ilmiöitä kuvataan esimerkiksi englannin kielessä sanalla 'inspiration'. Niinkuin 'henki' ja 'hengitys' ovat kielellisesti lähellä toisiaan: voidaan ajatella, että hengitys ylläpitää inhimillistä henkeä ihmisessä. Jo tuhansia vuosia sitten mm. intialaisessa kulttuurissa ymmärrettiin, että ihminen on juuri hengitystoimintansa avulla kaikkein välittömimmässä kosketuksessa häntä ympäröivään fyysiseen maailmaan. Paul Bruntonin mukaan "hengitys on elämän merkki" enemmän kuin yleensä kuvitellaankaan. Ajatustoiminta ja hengitystoiminta ovat tiiviisti suhteessa toisiinsa, silloin kun kyseessä on *fyysinen elämä*.¹ Niin, jos pidätän hengitystäni, myös ajatukseni pysähtyvät. Voisi aluksi myös ajatella, että monien eri etnisten kulttuureiden puhallinsoittajien suosiman ns. kierto hengitys-tekniikan merkitys on siinä, että taito tavallaan symboloi "ikuista elämää": ääni, joka ei pääty koskaan. Jazzin piirissä tenorisaksofonisti Rahsaan Roland Kirk kehitti tämän taidon aikanaan äärimmilleen ja saattoi näin soittaa kokonaisen jazzimprovisaation kuin "yhdellä hengityksellä". Mutta lisäksi tavanomaisessa hengityksessä on tietenkin aina myös rytmi mukana, joka on myös musiikin ensimmäinen peruselementti! Ehkä olemmekin tässä aivan musiikin alkujuurilla: puhallinsoittajan hengitys symboloi elämän flow'ta!

Aluksi muutama sana edellisen luvun jatkoksi joogaterapian tai meditaation perimmäisistä ajatuksista psykofyysiseltä kannalta asiaa tarkasteltuna vailla mitään erityisiä uskonnollisia tms. painotuksia. Hengityksenopettaja Asta Kääriäinen on kirjoittanut rebirthing-hengitysterapiasta mm. seuraavaa:

Hengityksen tietoinen käyttö antaa mahdollisuuden päästä kosketuksiin alitajunnan kanssa ja lisää elämänvoimaa sekä sisäistä ymmärtämystä. Hengityksen tietoista käyttöä harjoiteltiin jo useita tuhansia vuosia sitten intialaisen joogan piirissä nimellä Pranayama. Myös muissa kulttuureissa on hyödynnetty mahdollisuuksia, jotka ovat kätkeytyneet hengityksessä. ... Rebirthing on yhtä paljon fyysistä kuin psyykkistä terapiaa. Tosiasiallisesti se muodostaa luonnollisen yhteyden ihmisen mielen ja ruumiin välillä. Voidaan sanoa, että se käyttää ruumista päästäkseen kosketuksiin mielen kanssa. Yhtä paikkansapitävästi voidaan sanoa, että se käyttää mieltä päästäkseen kosketuksiin ruumiin kanssa.

Rebirthing-tekniikka muodostuu sisäänhengityksestä, joka on rauhallista ja tasaista ja joka hyödyntää koko keuhkojen tilavuuden sekä rinnassa että vatsassa, sekä uloshengityksestä, joka on rentoutunut ja jonka saa aikaan automaattisesti painovoima ja rintakehän luonnollinen kokoonvetäytyminen. ... Kun hengitys vapautuu, hengittäjästä tuntuu kuin hengitys kulkisi itsestään. ... Muuttunutta hengitystapaa seuraa suuria psyykkisiä ja fyysisiä muutoksia.²

Tämä on sivumennen sanoen juuri se hengitystekniikka, jota nykyaikainen, varsinkin

¹ Brunton (1985) s. 207 - 208.

² Kääriäinen, Asta (1988): "Rebirthing eli uudistava hengitys", teoksessa *Terveen elämän salaisuudet 3*, WSOY, Porvoo, s. 652 - 655.

Yhdysvalloista lähtöisin oleva puhallinsoiton pedagogiikka on pyrkinyt edistämään, mm. Arnold Jacobs lukuisissa kirjoituksissaan³. Luulen, että monet jazzin puhallinsoittajat omaksuivat tällaisen luonnollisen saksalaistyylistä "tukea" kaihtavan rennon hengitystyylin täysin spontaanisti ja luonnollisesti jo jazzmusiikin alusta lähtien; Liittyyhän tämä tyyli läheisesti jazzissa vallitseviin sointi-ihanteisiin: "paksun ja voimakkaan soundin" saa nimittäin aikaan - paradoksaalista kyllä - kaikkein vaivattomimmin rentoutuneella ja pakottomalla, oikein keskitetyllä hengitystekniikalla. Pekka Jalkanen on kiinnittänyt huomionsa tähän samaan asiaan kirjoittaessaan varhaisten jazzpuhaltajien "löysästä ansatsista"⁴ - huom! ei voi olla "löysää ansatsia" ilman joustavaa ja luonnollista hengitystekniikkaa. Jo ensimmäisten New Orleans -klarinetistien ote erosi huomattavasti klassisen koulutuksen saaneiden muusikkojen vastaavasta, niin myös sointi oli toisenlainen, kirkkaampi, "räikeämpi", kuuluvampi.

Tässä tullaan siihen, että puhallinsoittajat jazzmusiikissa ovat jo instrumenttinsa toimintaperiaatteesta johtuen 'inspiraation' suhteen erityisasemassa - ikäänkuin jo luonnostaan "jatkuvaan inspiroituneessa" tilassa, luonnostaan läheisessä yhteydessä *meditatiiviseen hengityksen säätelyyn, omaan alitajuntaan*. Huomaatan, että tätä seikkaa ei tietenkään pidä ottaa liian kirjaimellisesti, mutta ehkä ei ole sattumaa, että puhallinsoittajat kautta jazzin historian ovat kuitenkin tavallaan vieneet kehitystä⁵ eteenpäin: usein mainitaan pääasiassa puhallinsoittajista koostuva innovaattoreiden sarja, esimerkiksi Buddy Bolden, Joe "King" Oliver, Louis Armstrong, Bix Beiderbecke, Coleman Hawkins, Lester Young, Charlie Parker, Miles Davis, John Coltrane, Ornette Coleman - tämän jälkeen "sarja" hajooa mm. sähkösoitinten mukaantulon myötä 1960-luvulta lähtien. Mutta korostan vielä sitä, että koska jazzmusiikko vaatii aina esitystään varten "nopean ja varman" inspiraation, en voinut jättää edellä esitettyä pois diskurssistani. Aivan samoin toimii myöhemmin esille tuleva 'soittimellisuus' tarjoten "valmiin" inspiraation.

Pari muuta näkökulmaa 'inspiraatioon', joita ei yleensä esitetä - enkä minäkään halua niitä mitenkään korostaa: Ensimmäinen on se, että kohtuullisella alkoholinkäytöllä saattaa olla 'inspiraatiota' so. inhimillistä hengitystä jossain määrin tehostava vaikutuksensa - ja tätä tietä se voisi vaikuttaa myös 'innoitukseen', koska alkoholi laajentaa verisuonia myös keuhkoissa. Lester Youngin kerrotaan olleen ginin ystävä, juoma lienee alkoholi-juomista tässä suhteessa parhaita "lääkkeitä". Toinen näkökulma 'inspiraatioon' on se, että intialaisten jooga-oppien mukaan ns. "täydellinen hengitys" - jota puhallinsoittajien ainakin pitäisi harrastaa - vaikuttaa edullisesti koko kehoomme, myös sukupuolisiin toimintoihimme lisäten näin seksuaalista elinvoimaa. Alkoholista ja vitaalisista arvoista on tarkemmin puhetta toisaalla diskurssissani.

Mutta varsinainen olennainen asia, mitä edellä pyrin luonnostelemaan on se, että 'inspiraatio'-termin kahdenlaisen merkityksen kautta improvisaatio jälleen lähenee elämää, olemista; kyse on aivan konkreettisesti liittymisestä maailmaan - ja liittymisestä

3 Ks. esim. Kelly, Kevin: (1989): "The Dynamics of breathing with Arnold Jacobs and David Cugell, M.D.", Flute Talk October 1989. Arnold Jacobs on entinen Chicagon sinfoniaorkesterin tuubisti; Kuunnelkaapa, mikä huomattava soinnillinen ero Chicagon sinfoniaorkesterin vaskisektiolla on verrattuna esimerkiksi vastaavaan venäläiseen.

4 Ks. Jalkanen, Pekka (1989): *Alaska, Bombay ja Billy Boy, Jazzkulttuurin murros Helsingissä 1920-luvulla*, Suomen etnomusikologisen seuran julkaisuja 2, Helsinki, s. 299.

5 Muitakin selityksiä toki voidaan antaa: Yksi niistä liittyy jazzin artikulaatio-aspektiin. Niinkuin jo aiemmin totesin, "yksilöllisyys elää ylärakenteissa", jazzissa myös aivan konkreettisesti, sillä "jazzpuhaltajalla", solistilla on tietenkin kaikkein suurimmat mahdollisuudet systeemin puitteissa varioida sanomaansa; Rytmiryhmä toimii funktionaalisesti "kukin omalla paikallaan", kuten aiemmin esitin. Toinen selitys liittyy kyllä ensimmäiseen: "jazzpuhaltaja" on edelleen jo systeemin puitteissa ikäänkuin rytmisektion vastapooli, se tekijä, joka todella "erottuu joukosta". Jazzsoolon dialogi lepää paljolti solistin ja yhtyeen välisessä vuoropuhelussa, missä pinnan ilmiöt ovat alttiimpia muutokselle (kehitykselle, jos niin halutana sanoa) kuin perustan.

luontoon. 'Musiikillista hengitystä' pidetään kaiken musisoinnin, kaikkien instrumenttien ideaalina, niinkuin hengitys on kaiken elämän perusehto. Ajatus on siten läheinen edellä esitetylle jazzin fenomenologis-antropologiselle "ruumiilliselle estetiikalle". Mikäli ajatellaan, että inspiraatio saadaan jotenkin oman mielen ulkopuolelta ⁶, voidaan tässä esitetty nähdä eräänlaisena luovan prosessin "ensimmäisenä" inspiraationa.

2.8.8.2 Toiminta

Seuraavaksi pyrin luonnostelemaan 'toiminnan' tärkeänä jazzin 'inspiraation' ja luovuuden lähtökohtana. Muistutan, että edellä tekemissäni huomioissa jazzin estetiikasta tämä tekijä nousi lopulta kaikkein keskeisimmäksi jazzin estetiikan peruspilariksi. Tässä vielä täydentäviä huomioita 'aloittamisen' näkökulmasta. Aluksi muutamia ajatuksia säveltäjän työstä. Säveltäjä Joonas Kokkosen mukaan: "On ihan mahdotonta erottaa, mikä osa on käsityötä ja mikä inspiraatiota. Niiden välillä on jatkuva vuorovaikutus."⁷ Kokkosen mukaan (kursivointi minun):

säveltämiseen liittyy paljon enemmän kuin mitä yleisesti otaksutaan tietoista harkintaa, älyllistä suunnittelua, pitkäjänteistä sitkeää ponnistelua kohti sitä päämäärää, jonka inspiraation välähdys on kerran eteen avannut. Säveltämisen oleellinen osa on looginen ajattelu, logiikka on tietysti tässä tapauksessa vain sävelin ilmaistavissa. ... Säveltämisen loogisuuden kriteeri edellyttää siis työtä, mikä merkitsee, että pienikin sävellys vaatii useiden päivien, jopa viikkojen pohdintaa ja hiontaa.⁸

Teosta ei hallitse, ellei ole joitakin periaatteita, jolle sen rakentaa. Se ei onnistu, jos vain kirjoittaa mitä sylki suuhun tuo. Vastakohta inspiraation ja tekniikan välillä on täysin näennäinen. Se perustuu harhakäsityksiin, joita on voinut syntyä vain silloin, kun työn luonnetta ei tunneta. Työn suunnitteluvaiheessa käytän paljon tietoista harkintaa, mutta tämä on vain materiaalin tutkimista. Työ on ase, jolla saadaan inspiraatio näkyville, silloin kun se ei sitä ole.⁹

Kokkosen lausumasta - paitsi että hän oli tiettävästi jazzin ystävä - voidaan nähdäkseni osoittaa suoria analogioita jazzimprovisointiin. Myös siinä inspiraatio ja tekniikka ovat erottamattomat. Improvisaatio alkaa "käsityövaiheella" - *toiminnalla* - jossa tietyllä tietyillä varmoilla ratkaisuilla "avataan peli". Suhteellisen pitkän improvisaation esittäminen voi olla tässä mielessä perusteltua: ideat alkavat kehkeytyä vasta muutaman "lämmittely-choruksen" jälkeen, joista todellinen inspiroitunut uuden "säveltäminen" voi lähteä kasvamaan. Säveltäjä Jukka Tiensuu on todennut tähän kysymykseen:

Sellainen taito, että improvisoitituntuma olisi sormissa, ... että sormet soittaisivat ikään kuin automaattisesti, olisi tietysti hankittavissa, ja uskon että monella, joka pitäytyy tarkasti vain yhteen tyyliin, esimerkiksi jazzin tiettyyn tyylialueeseen, synnyttää tietyt maneerit ja silloin improvisointi on sormissa.¹⁰

Mikäli Kokkosta on uskomisen, automaatio on kuitenkin tärkeä työvaihe, toimintaa, jonka pohjalle varsinainen sanottava myöhemmin voi rakentua. Tiensuu on siinä oikeassa, että jazzmusikolle tyyli sinänsä on tärkeä inspiraation lähde. Tietyt varmat tyyllilliset ratkai-

6 ks. Hägglund (1985) s. 129.

7 Lampila, Hannu-Ilari (1991): "Säveltäjän työtä ja inspiraatiota ei voi erottaa", *Helsingin Sanomat* 13.11.1991.

8 Pokkinen, Ilmo (1991): "Joonas Kokkosen musiikkikäsityksistä", *Musiikkitiede* 2/1991, Yliopistopaino.

9 Palas, Rainer (1979): "Säveltäjäkammion ovi raollaan", *Rondo* 3/1979.

10 Heikkinen (1985) s. 22 - 23.

sut avaavat "tutun" pelin - alku on tärkeä, kuten saksofonisti Julian "Cannonball" Adderley on todennut improvisaatiosta pohdiskellessaan muusikon ja yleisön suhdetta: "Varmistu se, että sinulla on soolossasi hyvä ja vahva alku ja loppu, koska kuulija ei kuule, mitä keskellä tapahtuu"¹¹.

Myös säveltäjä Eero Hämeenniemen mielestä intuitio tarvitsee *taustan*: "Alitajunta voi operoida ainoastaan suhteessa johonkin hankittuun. Jos ei ole tietoa kyllin laajalta alueelta, intuitio tuottaa banaaliuksia."¹² Tässä lausumassa korostuu jälleen opiskelun, harjoittelun, tradition, työn, 'annettujen rytmimallien', taustan tuntemuksen merkitys.

Musikologi Rainer Palas on luonnehtinut kirjoituksessaan professori Erik Tawaststjernan Sibelius-elämäkerrassa esille tulleita seikkoja seuraavaan tapaan:

Jatkuva mielenkiinnon kohde on kysymys siitä mikä on 'ihanien transsien' eli inspiraation ja työn suhde. Perimmältään Sibelius oli riippuvainen inspiraatiosta, mutta loppujen lopuksi Tawaststjerna kuitenkin pitää säveltäjän luomistyötä inspiratiivisten ja älyllisten komponenttien vuorovaikutuksena. Teemojen hahmotustyö näyttää tapahtuneen vaistonvaraisesti mutta innoituksen aaltoa seurasi tietoisempi jälkikontrolli. Saatuaan 'Ihanan teeman' Sibelius saattoi hyljätä sen seuraavana päivänä ja 'kirjoittaessaan puhtaaksi' eli viimeistellessään partituuria hän ilmoittaa 'työskentelevänsä myös aivoillaan'.¹³

Edellisistä kommenteista paistaa hyvin selvästi läpi säveltämisen ja säveltäjyyden ajatus pitkälle vietyinä henkis-älyllisenä toimintana, jolle on ominaista "töiden hiominen, takominen". Tätähän jazzmuusikko ei koskaan "ehdi" tehdä sen jälkeen kun improvisaatio on soitettu - ellei ajatella että improvisaatio on eräässä mielessä "jo soitettu" ennen esitystä sen suhteen kautta, joka sillä on itse "elämänkontekstiin".

Edellä esitetyn perusteella ajattelen, että 'inspiraatio' vaatii eräänlaisen aktivoivan "toimintatilauksen" (vrt. myös edellä antamani musiikin kirjoittamista koskeva Russell Garcia -sitaatti). Jazzpuhaltaja saa ensimmäisen 'inspiraationsa' jo ottaessaan soittimen käteensä ja vetäessään keuhkot täyteen ilmaa - ja se on jo aktiivista toimintaa! (inspiration = engl. 'sisäänhengitys'). Loppu sujuukin sitten kuin itsestään, Arnold Jacobs väittää.

Toiminnallisuudessa on kuitenkin vielä yksi aspekti jota ei sovi unohtaa. Psykiatri Tor-Björn Hägglund on todennut, että kaikkienerginen toiminta ei suinkaan ole luovuutta ja inspiraation läpäisevää. "Voimakas ja intensiivinen työskentely voi olla pelkkää trauman läpityöskentelyä ja työmanialla voi myös lievittää ahdistuneisuutta."¹⁴ Tästä myöhemmin lisää.

2.8.8.3 Hetkellisyys - aika

Ajasta, hetkestä vaarin ottaminen on tullut monessa yhteydessä esille keskeisenä luovuuden komponenttina; myös estetiikan huomioissani sivusin tätä tekijää. Jo soiton "regressiossa" - joka sekin voidaan tulkita fenomenologisesti kuvio/tausta-periaatteen avulla: 'arkitodellinen tausta' häivytetään tarkoituksena musiikillisen taustan esillenostaminen, jotta voidaan keskittyä vain ja vain musiikkiin, tähän hetkeen, ilmaisuun - korostuu luonnostelemani hetkellisyyden ajatus.

Jazztrumpetisti Mika Mylläri on todennut äänilevynsä *Heritages* (nimi on enteelli-

¹¹ Galper, Hal (1994): "The Social Contract: Presentation And Creativity", *Down Beat*, December 1994 (suom. mt.).

¹² Salonen, Esa-Pekka (1980): "Nyky säveltäjä kuuluu vähemmistön vähemmistön vähemmistöön", *Rondo* 1/1980.

¹³ Palas, Rainer (1978): "Inspiraation ja työn vuorovaikutus", *Rondo* 5-6/1978.

¹⁴ Kivirinta, Marja-Terttu (1983): "Luovuudessa on paljon narsismia", *Helsingin Sanomat* 5.2.1983.

nen) syntyvaiheista seuraavaa: "Monet biisit ovat yhden oton kamaa, eikä mitään paikkauksia tehty. Kaikilla meillä on tietty mielikuva näistä suurista esikuvista, jotka tekivät viis-kuuskytluvulla levynsä tällaisella meiningillä."¹⁵ Nämä suuret esikuvat, esimerkiksi saksofonisti John Coltrane ja Stan Getz ja monet muut, tekivät aika-ajoin äänitteitä tämän "hetkellisyyden filosofian" mukaisesti: "Soitin miten soitin, siinä on totuus, mitään ei korjata". Sen sijaan tämän päivän viihdemusiikin, joskus jazzin ja myös konserttimusiikin äänitteet usein reprodusoivat "suuren valheen"; Lopputuloks on kymmenistä tai sadoista "onnistuneista" nauhanpätkistä kokoon kyhätty äänite, jolla ei ole mitään vastinetta reaalisessa todellisuudessa. On syntynyt uusi tuote, joka ei ole enää olohuoneita varten tuotettu "konserttien laajennus" vaan "artefakti vailla spontaania väreilyä".

Laulaja Olavi Virta kertoo vierailuistaan levytysstudioissa: "Pyrin aina onnistumaan ensimmäisellä kerralla. Mutta joskus tulee virheitä ja joudun paikkaamaan. Jos joutuu laulamaan monta kertaa, tulkinnan väri ja tunnelma latistuvat. Kappaleeseen tulee helposti maneeri ja silloin se on pilalla."¹⁶ "Tunnetila latistuu toistuessaan", meidän sukupolvellemme opetettiin Lehtovaaran koulupsykologiassa. Olisiko siinä sittenkin perää, rakkauselämän alueellakin?", Tuula-Liina Varis kirjoittaa arvioidessaan kirjailija Helvi Hämäläisen elämäkertateosta Ketunkivellä¹⁷.

2.8.8.4 Yhteisöllisyys - vuorovaikutus

Jazzpianisti Jarmo Savolaisen puolestaan on lausunut jazzin soitosta mm. (kursivointi minun):

Useimmat jazz-improvisoijat lukevat päästään itselleen ominaisia ja tutun turvallisia kuljetuksia. Niissä saattaa varsinaisen improvisoinnin ja inspiraation osuus olla hyvinkin vähäinen. ... Varsinkin soolokonserteissa tämä kysymyksenasettelu herää, kun mukana ei ole *kollektiivisen työskentelyn usein inspiroivaa arvaamattomuutta*.¹⁸

Muusikot siis inspiroivat yhtyeessä toinen toisiaan, ja lisäksi "hyvä" yleisö voi inspiroida muusikkoja kannustuksellaan. Jazzin *tanssimusiikillista taustaa* ei myöskään sovi unohtaa: kauan - Suomessa aina 1950-luvulle saakka - jazztahtava tanssimusiikki inspiroi tanssijoita ja tanssijat puolestaan inspiroivat muusikkoja.

Palautan vielä mieliin jo edellä esiintyneen säveltäjä Olli Mustosen antaman sitaatin, josta käy hyvin ilmi säveltämisen vuorovaikutushakuisuus: "Minusta on mukavaa, että edes joku ihminen maailmassa on samalla "aaltopituudella" kanssani, kuuntelee musiikkiani jne. Tämä toiminnan vuorovaikutushakuisuus juuri palvelee tarvettamme liittyä maailmaan, välttää irrallisuuden ja ulkopuolisuuden tunnetta.

Ranskalainen sosiologi Michel Maffesoli sitoo mielenkiintoisella lailla yhteen samoja teemoja ja ajatuksia, joita olen edellä käsitellyt. Seuraavassa sosiologi Arto Noron tiivistelmää hänen ajatuksistaan: Maffesolin mukaan

elämme uudelleen lumoutumisen, uusheimoisuuden ja ylipäänsä yhteisöllisyyden elpymisen aikaa. ... Mietiskelyn ja yhtymisen kohde ei välttämättä ole tuonpuoleinen vaan maallinen, yhteisöllisyyden elämys tässä ja nyt, arjessa. Maffesoli esittää uuden "massasubjektiviteetin" syntyä, joka on tartuttamassa kaikki sosiaalisen elämän alueet. "Sen voi erottaa emotionaalisessa, jaetussa tunteessa ja yhteisessä intohimossa, kaikki dionyysisiä sanoja, jotka viittaavat nykyhetken 'hic et nunciin', maalliseen hedonis-

¹⁵ Eräpuu, Jaakko (1992): "Traditioita tuulettamassa", *Rytminmusiikki* 6/1992.

¹⁶ Korkkula, Leevi (1992): "Tähti ja kuvapoika", *Helsingin Sanomien kk-liitteen eripainos*.

¹⁷ Varis, Tuula-Liina (1993): "Sammumaton rakkaus", *Suomen Kuvalehti* no 46, 19.11.1993.

¹⁸ Hauru, Jukka (1993): "Helmeilevää, mutta yksitasoista", *Helsingin Sanomat* 12.10.1993.

uiiin." Maffesolin lähtökohta on estetiikka sen alkuperäisessä merkityksessä: "se mikä saa minut kokemaan tunteita, aistimuksia ja emootioita toisten kanssa."

Esteettinen olemisen tapa, esteettinen tyyli, pyrkii hallitsevaksi nyky-yhteiskunnassa ja juuri se suosii yhdessä olemisen tapaa, joka on ominaista kaikille nykyisille parveiluille, joissa hedonismi ja yhdessäolon nautinto yhdistyvät, kuten urheilussa, musiikissa, uskonnossa turismissa ja ylipäänsä vapaa-ajassa sekä kulutuksessa.¹⁹

Mielestäni jazzin "seligregaaatin" toiminta-ajatus on kautta aikojen ollut juuri tämä Maffesolin luonnosteleva hedonistinen yhteisöllisyyden elämys, jossa yhteinen nimittäjä on jazz. Jazzfestivaaleilta haetaan - enemmän kuin musiikillisia tai "taiteellisia" elämyksiä - juuri tässä kuvattua yhteisöllisyyden kokemusta, jaettua yhdessäoloa "mukavan musiikin parissa". Vielä Maffesolilta on se ajatus, että "loppujen loppuksi kyse on uuden sosiaalista elämää leimaavan - ilman suurta uskontoa tai uskoa olevan - uskonnollisuuden synnystä". Minun mielestäni erikoinen ilmiö, joka liittyy edellä sanottuun, on se, että monet uskollisista jazzklubeissa kävijöistä eivät itse asiassa ole lainkaan kiinnostuneita itse musiikista - tämän olen pannut merkille oman kotipaikkani jazzklubitoimintaa läheltä seuranneena. Jazzyhteisö on siis sittenkin arvostettu ja sisältää tekijöitä, joihin kannattaa samastua vaikkei itse musiikki kiinnostaisikaan.

2.8.8.5 Musiikkikonteksti

Soitan ja improvisoin mielelläni sellaisten kappaleiden pohjalta, joihin minulla liittyy miellyttäviä tai koskettavia muistoja ja elämyksiä - mikä on se jokin, joka viehättää tietyissä sävellyksissä? Edellisessä luvussa pyrin selvittämään seikkaperäisesti, kuinka *musiikkikonteksti* (fenomenologisesti "Lebenswelt") voi liikuttaa itseyyttämme (identtisyyttämme), liittymistämme maailmaan.

Mutta musiikkikontekstilla on myös toinen, edellistä huomattavasti käytännöllisempi tehtävä, josta oli jo puhetta jazzin hahmopsykologian tarkastelun yhteydessä. Jazzin soinnut, koko rytmis-harmoninen sointimaailma on hyvin tärkeä jazzissa virikkeitä tuottava elementti: *millainen tausta, sellaiset kuviot* - tämä on tullut hahmopsykologian tarkastelun yhteydessä jo selväksi. Esimerkiksi modernin jazzin laajat, monimerkitykselliset, jopa "hyväilevät" soinnut ovat monelle muusikolle tärkeä inspiraation lähde, joka "avaa tilanteen" myönteisellä lailla.

2.8.8.6 Soittimellisuus

Edellä esiintynyt kinesteettinen, liikettä korostava näkökulma johtaa väistämättä *soittimellisuuden* tarkasteluun. Käsitän soittimellisuudella tässä yhteydessä improvisaation muotojen sitoutumisen inhimillisen toiminnan sanelemaan käytännöllisiin soitinidiomeihin, sormituskuvioiden, liikkeisiin, eleisiin, hyvin harjoteltuihin (tradition mukaisiin, "automaattisiin") malleihin - jopa hengitysrytmiin, tähän varhaisimpaan 'inspiraatioon' - jotka vaikuttavat tradition taustalla. Tästä näkökulmasta esim. vuosisatamme sarjallinen musiikki on täysin epäsoittimellista musiikkia. Väitän, että tunne "hyvästä soittimellisyydestä" syntyy viime kädessä juuri edellä puheena olleesta omasta ruumiinkuvasta ja balanssista siinä. Lisäksi voin kuulemisesta huolimatta "nähdä" monet itse käyttämistäni musiikillisista kuvioista - koska niissä välttämättä on oltava aina liikkeellisyys, spatiaalisuus, 'tekeminen', muuten ei synny mitään! - myös ikäänkuin kehon sisäisinä "kuvina" niin, että jokaista säveltä vastaa erilainen "kuva" - tämä on oman instrumenttini saksofonin 'soittimellisuuden' aivan erityinen piirre. Esimerkiksi kaikki saksofonin sävellajit ovat, kun niitä transponoidaan, sormituksiltaan aivan erilaisia toisiinsa verrattuna.

¹⁹ Noro, Arto (1995): "Uuden heimoyhteiskunnan aikakausi - Michel Maffesoli tutkii fanatismia eli yhteisöjen sosiaalista lumoa", *Helsingin Sanomat* 18.7.1995.

Seuraava ajatus on saksofonisti Ornette Colemanin: soittaminen on soittimen ja sävelmän ilmaisumahdollisuuksien jatkuvaa, improvisoivaa etsimistä. Musikologi Tomi Mäkelä kirjoittaa edelleen:

Musiikin tuottamistapaa, jossa soitin ja soittaminen toimivat keskeisenä inspiraation ja musiikillisten ideoiden "generoijana", voidaan kutsua "soittimelliseksi" ja "soittimelliseen ajatteluun" perustuvaksi. ... Soittimellisuus on siten yksi tärkeimpiä kysymyksiä, kun tutkitaan musiikkia nimenomaan esittävänä säveltaiteena. Jazzissa sen merkitys lienee vielä taidemusiikkikulttuuria suurempi, kuuluuhan jazz jälkimmäistä selvästi esittäjäkeskeisempään musiikkikulttuuriyhteyksiin.

Samassa yhteydessä Mäkelä siteeraa jazzteoreetikko André Hodeiria, jonka mukaan "jazzimprovisoija luo *instrumenttinsa ehdoilla* sitä soittaessaan. Soittimesta tulee ääritapauksessa kuin osa häntä itseään..."²⁰ Soittimen sointi on edellä todettu hyvin tärkeäksi inspiraation laukaisevaksi tekijäksi, mutta soittimellisuus jazzissa antaa myös rajat, joita ei voi ylittää. Taidemusiikin analyysissä on pyritty eri aikoina - eri menetelmin - erottamaan tekstistä tietty 'soittimellinen' aines erilleen. Tomi Mäkelä kirjoittaa tästä aiheesta:

Haluan korostaa, että näkemykseni mukaan musiikillisessa prosessissa soittimellinen aines on hyvin harvoissa poikkeustapauksissa selvästi ilmaisullisesta erillään: toisaalta kaikki soitinmusiikin ilmaisu on enemmän tai vähemmän soittimellista, toisaalta lähes kaikki soittimellisuus palvelee myös ilmaisullisia tarkoituksia. Itse asiassa olen kiinnostunut juuri tuosta "enemmästä ja vähemmästä". Kysymys on siis "integroituneesta balanssista".²¹

Ajatus "integroituneesta balanssista" sopii mielestäni erittäin hyvin nimenomaan jazzin soittimellisuuden ja ilmaisun suhteen tarkasteluun: sanoisin, että jazzissa nämä kaksi tekijää ovat peräti yhtä. Mäkelä siteeraa artikkelissaan Heinrich Besseleriä, joka puolestaan tarkoittaa 'soittokuvioilla' ("Spielfigur") soittimellisesti ajateltuja ja laadittuja sävelaiheita, joissa on toistoa, jotka olivat alunperin improvisatoorisia ja nuottikirjoituksesta riippumattomia. Edelleen 'soittokuvioille' näyttäisi olevan ominaista tietty rytmien liikkuvuus ja ei-temaattisuus.²² Koko luonnehdinta viittaa suoraan jazzin arsenaaliin: Jazzmusiikki, joka on "yhtä" soittimensa kanssa, perustaa musiikkinsa toisto-periaatteen ja rytmisen liikkuvuuden läpäisemään nuottikuvasta riippumattomaan improvisaatioon. Lisäksi modernin jazzin lineaarinen tyyli on eräässä mielessä eurooppalaisittain ajatellen "ei-temaattista".

Tomi Mäkelän työmääritelmä 'soittimellisuudelle' on seuraavanlainen - ja täydellisesti sovellettavissa myös jazzmusiikkiin (suluissa huomautukset minun):

Soittokuvio on (1) tietyn soittimen soittotekniikka ja rakenne huomioon ottaen muotoiltu lyhyt sävelaihe (huom. jazzin 'riffi'), (2) joka esiintyy yleensä ketjuna eli ryhmissä (huom. 'riffien' ketjuuntuminen symmetrisesti tai epäsymmetrisesti), jolloin sen (3) rytmisen (liikkeellinen) luonne korostuu (huom. jazzin 'jatkuvuuden' momentti).

Soittokuvio voi olla joko (1) dominoiva: se toistuu tietyn jakson ajan, jolloin ei soiki teema, melodia yms. (huom. jazzin lineaarisen tyylin ei-temaattisuus, sen soittimellinen automaatio, käsityömäinen toisto); (2) motiivinen (ts soittimellinen motiivi): se on osa melodiaa (huom. jazzin 'riffi'-ajattelu); (3) säestävä: siinä ei ole varsinaisesti temaattisia elementtejä, ja se esiintyy teeman kanssa samanaikaisesti (huom. jazzyhtyeen koko rytmiryhmän toiminta); tai (4) vastamotiivinen (esim. kontrasubjekti): se on "säestävä"

²⁰ Mäkelä, Tomi (1988): "Esittävän ja säveltävän toiminnan suhde ja jazz-musiikki", *Etnomusiikologian vuosikirja 1987 - 88*, toim. Erkki Pekkilä ja Vesa Kurkela, Gummerus, Jyväskylä, s. 129.

²¹ Mäkelä, Tomi (1986): "Soittimellisuuden ongelmasta ja analysoinnista musiikissa", *Musiikki* 1/1986, s. 54.

²² Mäkelä (1986) s. 53.

teemaan tai melodiaan nähden, ja siinä on motiivimelodisia elementtejä (huom. esim. kontrabasso jazzyhtyeensä). Yksittäisen soittokuvion luonteeseen siis joka tapauksessa kuuluu, että se "viittaa" tiettyyn soittoliikkeeseen. Niinpä sen voidaan sanoa olevan voimakkaasti "traditionaalinen" tai "konventionaalinen" elementti, sillä sen perusteet - soittotekninen potentiaali - säilyvät yli historian ja tyylin kausien: soittokuvio on jossakin määrin epähistoriallinen ilmiö, jonka olemus säilyy riippumatta yksittäisestä sävelasusta.²³

Kaikki, mitä Mäkelä on esittänyt, sopii hyvin myös jazziin. Mäkelän viittaus soittoliikkeisiin on keskeinen myös jazzmusiikin kannalta, esimerkiksi sen rytmien synnyssä: Kaikilla rumpaleilla on tiettyjä "mielikäsijärjestyksiä", joita sovelletaan eri tilanteisiin, jolloin lopputuloksena on oma persoonallinen tyyli. Kun esim. rumpurytmit jaetaan eri rummuille/raajoille komplementtirytmiikan periaatteen mukaisesti, syntyy mielenkiintoinen lineaarinen soittotapa, jonka kuuluisa edustaja on Steve Gadd. Gaddin tyyliä on luonnehdittu seuraavaan tapaan:

... hänen kaikkein huomattavimmat uudistuksensa ovat kohdistuneet pop- ja fuusiomusiikin rumpputyyleihin. Erään mutkikkaimmista töistään hän teki (Chick) Corean kanssa: *Lenore*-albumilta on kuultavissa hänen ainutlaatuinen "lineaarinen" lähestymistapansa, jossa rummuston yksittäiset osat harvoin soivat samanaikaisesti.²⁴

Afrikkalaista taustaa "mielikäsijärjestyksille": Tomi Mäkelä on siteerannut aihetta käsittelevässä artikkelissaan Robert Kaufmania, jonka mukaan länsimainen esteettinen tiedeperinne on laiminlyönyt musisoinnin taktiilisten, tuntoaistiin perustuvien aspektien tarkastelun, vaikka taktiilisuus on hyvin todennäköisesti yksi taiteellisen tietoisuuden tärkeimmistä osatekijöistä erityisesti Afrikassa. Edelleen Gerhard Kubikin mukaan Afrikassa on yleistä, että muusikot opettelevat sävelmänsä ja esittävät ne kiinnittäen huomionsa pääasiassa liikkeelliseen tuotantoprosessiin ("motional producing process"). Kubik korostaa afrikkalaisen musisoinnin 'ruumiillis-liikkeellistä' luonnetta, missä liike voi olla itsetarkoitus (vrt. luku "Jazz liikkeenä"), päinvastoin kuin länsimaisessa taidemusiikissa, jossa liike on vain väline auditiivisten rakenteiden tuottamiseksi. Ja vielä Mäkelän sitaatti Eero Tarastilta, joka on todennut afrikkalaisperäisistä eteläafrikkalaisista tansseista kirjoittaessaan seuraavaan tapaan: "olennaista ei ole vain kulttuuri vaan myös käden liike ennen iskua - näin rytmiiikka on kaksijakoista: länsimainen ihminen keskittyy vain kuulovaikutelmaan, afrikkalainen myös liikkeeseen".²⁵ Eri lähteisiin viitaten Mäkelä viittaa artikkelissaan piilevään kahtiajakoon kahden eri esteettisen kulttuurin välillä: länsimainen rationaalinen *platonis-aristotelinen* ja *taktiilis-eroottinen* esim. afrikkalainen musiikkikulttuuri, joka edustaisi eräänlaista tanssin ja musiikin välimuotoa.²⁶ Näihin ajatuksiin yhdyen mielihyvin jazzdiskurssissani. Palaan tähän erotteluun vielä uudestaan.

Kuten olen edellä useissa yhteyksissä todennut, 'tekeminen on annettu'. Joachim Berendtiltä on peräisin ajatus eurooppalaisen taidemusiikin ja jazzkulttuurin taustalla vaikuttavasta perusideasta, jonka mukaan musiikin omakohtainen tekeminen on jotenkin tärkeämpää kuin muiden tekemän kuunteleminen. Tekeminen, toiminta vain voi manifestoitua eri tavalla eri kulttuureissa.²⁷ Mutta - kuten edellä totesimme - jopa kuunteleminenkin, havainnointi on fenomenologisen tulkinnan mukaan aktia, johon subjektin on

²³ Mäkelä (1986) s. 54 - 55.

²⁴ Braman, Chuck (1988): "Gadd, Steve", teoksessa *The New Grove Dictionary of Jazz*, edited by Barry Kernfeld, in two volumes, Macmillan Press Limited, Hong Kong, s. 413 (suom. mt.).

²⁵ Mäkelä, Tomi (1988): "Improvisaatio, tulkinta ja virtuoottisuus", I osa, *Synteesi* 1-2/1988, s. 142 - 143.

²⁶ Mäkelä (1988) s. 142 - 143.

²⁷ Mäkelä (1988) s. 144 ja 146.

aktiivisesti osallistuttava.

Kaikkien muidenkin instrumenttien edustajilta voidaan löytää vastaavia soittimellisia erityispiirteitä. Jazzsaksofonistien piirissä 'soittimellisuuden' - ja perinteen - arvostuksen ja dominoivuuden merkki on se, että myös Bb-vireisiä tenori- ja sopraanosaksofonia soittavat muusikot katsovat mielekkäämmäksi perehtyä "suuren oppi-isän" Charlie Parkerin perustamaan bebop-tyyliin nimenomaan alkuperäisten Eb-vireiselle alttosaksofonille kirjoitettujen transkriptioiden kautta eikä Bb:lle transponituihin nuotteihin, eli täsmälleen niiden samojen *sormituskuvioiden* ym. kautta, joita Parkerkin käytti. Alkuperäinen Eb-versio kuulostaa kyllä tietenkin aivan samalta kuin Bb-versiokin, mutta Eb-versio on soittoteknisesti kaikinpuolin luontevampi soittaa verrattuna Bb-versioon. Ja näin tietty Parkerin viitoittama soittimellisuus säilyy jazzin traditiossa mitä voimakkaimmin. Mäkelän edellä mainitsema "traditionaalinen" tai "konventionaalinen" piirre, joka soittimellisuuteen kätkeytyy, on tässä korostuneesti esillä. Edellä olemme todenneet, että jazz on kaikin puolin hyvin traditionaalista toimintaa. Edelleen Mäkelän mainitsema soittimellisuuden tietty epähistoriallinen piirre vahvistaa käsitystäni jazzmusiikista "luonnollisena systeeminä".

Edellä luonnostelevaani Parker-soittimellisuuteen liittyy läheisesti ns. jazzin 'sävellajisuus': tiettyjä sävellajeja käytetään improvisoinnin pohjana muita enemmän. Tausta tälle ajatukselle tulee ilmi J.Branford Robinsonin seuraavasta huomiosta:

Alusta lähtien "siniset sävelet" (blue notes) olivat yleisiä jazzissa, ja niiden esiintymisen perusteella autenttinen, varhainen jazz erotettiin kauan jazzin sukuisesta kaupallisesta muotimusikista. Tällöin ne aivan ilmeisesti yhdistettiin tiettyihin sävelkorkeuksiin (varsinkin C#-D Bb-duurissa) eivätkä ne olleet transponoitavissa, minkä seikka luultavasti viittaa niiden riippuvuuteen tietyistä tyypillisistä soittimen sormituksesta. Myöhemmin kun jazzmuusikot hallitsivat sujuvasti kaukaisetkin sävellajit, "siniset sävelet" voitiin kuulla myös muilla sävelkorkeuksilla.²⁸

Esimerkiksi trumpettisti-kapellimestari Markku Johansson ilmaisi minulle kerran mielty-myksensä soittaa improvisaationsa määräytyissä "tutuissa" sävellajeissa - kuka tahansa tyylietoinen jazzmuusikko olisi epäilemättä sanonut tämän saman asian. Bb- ja Eb-vireisten instrumenttien dominoivuudesta johtuen jazzissa tavallisimmat sävellajit, joissa improvisoidaan, ovat Ab-, Eb-, Bb-, F-, C- ja G-duuri²⁹ sekä mahdollisesti näiden rinnakkaiset mollit. Jazzstandardeja on tuskin koskaan kirjoitettu H-, F#- tai C#-duuriin. Tosin Count Basie -henkistä musiikkia on - ehkä erityisen pehmeän yleisöinnin tavoittelemiseksi - kirjoitettu (mm. Neal Heftin sovitukses) ja myös improvisoitu lisäksi Db-duurissa. Nykyinen jazzkoulutus meillä ja ulkomailla on epäilemättä laajentanut tätä "sävellaji-palettia". Luulen, että monet muusikot saattavat tietoisesti pyrkiä eroon tietystä 'soittimellisuus'- ja 'sävellajisuus'-kliseisyydestä soittamalla jazzstandardeja kaikissa mahdollisissa sävellajeissa tavoitteena entistä vapaampi ja luovempi musiikillinen ilmaisu. Uskon, että jazzissa sekä 'soittimellisuuden' että siihen liittyvän 'sävellajisuuden' taustalla on lopultakin jazzin lineaarisen jatkuvuuden hakuisuus: lineaarinen tyyli, jazzin "vapaa puhe", muodostuu korostuneesti asteikoista, jotka ovat oikeastaan ainoa keino improvisoiden ylläpitää melodista jatkuvuutta nopeissa tempoissa - ja vieläpä täydellä *soiton ilolla!* Mäkelän siteeraaman Eduard Steuermannin mukaan nimittäin soittoilo

²⁸ Robinson, J.Brandford (1988): "Blue note", teoksessa *The New Grove Dictionary of Jazz vol 1*, edited by Barry Kernfeld, in two volumes, Macmillan Press Limited, Hong Kong, s. 120 (suom. mt.).

²⁹ Jäljelle jäävät D-, A-, E-, H-, F#- ja Db-duurit taas eivät nekään ole jääneet täysin käyttämättä: ne ovat ns. "sivuduureja", joissa erityisesti hitaissa balladi-tyyppisissä jazzstandardeissa hetkellisesti käydään "matkalla", mutta pääsävellajina ne eivät tavallisesti esiinny.

perustuu ajatustyön osittaisen katkeamisen mahdollisuuteen³⁰ - siis musiikin meditatiivinen aspekti, josta on toisaalla puhetta laajemmalti. Tässä katsannossa jazzin lineaarinen tyyli siis esittäytyykin eräänlaisena "fyllinä", täytteenä, jonka aikana on mahdollisuus antaa mielen työstää seuraavaa varsinaista ideaa esille; luonnollinen perustelu tälle tyyliille.

Soittimellisuus siis kytkeytyy mitä läheisimmin edellä esillä olleeseen tematiikkaan "jazzista liikkeenä". Mäkelä siteeraa artikkelissaan Friedrich Klausmeieriä, jonka mukaan "soittoa motivoi ... mm. alkeellinen liikkumistarve, gestikulaatio eli eleellinen ilmaisu ja energinen tarve ilmaista itseään. Tästä seuraa, että mitä enemmän erilaisia ilmaisulementtejä soitossa on, sitä tyydyttävämpää se on. On huomattava, että soittokuviot ovat myös eräänlaisia eleitä eli sellaisenaankin "ilmaisu"³¹. Tästä lisää tutkielman lopussa.

Taktiilisen, tuntoaistiin perustuvan tai kinesteettisen, lihastunnon kautta liikettä korostavan soittimellisuuden kautta jazzmusiikolle siis vakiintuu tiettyjä omia mallitulkintoja, jotka Tomi Mäkelän mukaan "normaalitapauksessa ... ovat siis henkilökohtaisia - eivät yleispäteviä, sillä improvisointitapa on osa improvisoijan persoonallisuutta"³². Mutta jazzin kulturalisaation, jäljittelemällä oppimisen kautta nämä mallitulkinnat voivat myös siirtyä "yhteiseksi omaisuudeksi" edellä kuvatulla tavalla, jolloin ne tulevat luonteeltaan yleispäteviksi: Kaikkien tämän päivän jazzsaksofonistien sormet liikkuvat jossain määrin samaan tapaan kuin Charlie Parkerin aikanaan. Vaikka sanotaan, että esitystapahtumalla on suuri merkitys jazzimprovisaatiossa, jazzmusiikki ei edellä kuvatussa mielessä - yleisestä skeemasta poiketen - ole vähimmässäkään määrin ei-historiallista.

Vielä muutama sana jazzlaulun ja -"puhaltamisen" soittimellisuudesta. Korostan vielä uudelleen sitä, että 'inspiraation' kahdenlaisen merkityksen kautta - "innostava sisäänhengitys" - improvisaatio siis lähenee koko luonnollista elämää. "Musiikillista hengitystä" onkin kaikkina aikoina pidetty kaiken musisoinnin, kaikkien instrumenttien ideaalina. Ja edelleen hengitys on laulajan ja puhallinsoittajan 'inspiraatio' ja myös kaikkein olennaisin osa näiden instrumenttien soittimellisuutta. Siten jazzlaulussa ja myös "puhaltamisessa" on - näiden soittimien omasta perusluonteesta johtuen - oma ääni ja/tai hengitysrytmi ovat kaikkein lähinnä ihmistä, elämää - vaikeata päästä irti "soittimellisen myytin" kahleista; myytti tässä hyvin laajassa mielessä ymmärrettynä. Voidaan ajatella, että esimerkiksi jazzmusiikon harjoittelun yksi päämäärä on pyrkimys laajentaa soittimellisuuden rajoituksia. Edelleen voisi ajatella, että saksofonistien alunperin keksimä lineaarinen tyyli on pohjimmiltaan pyrkimystä kaavamaisen hengityksellisen soittimellisuus-aspektin (sisäänhengitys - uloshengitys - sisäänhengitys-uloshengitys jne.) rajojen "taiteelliseen" laajentamiseen. Instrumentaalisen jazzidiomin (erityisesti lineaarinen tyyli) jäljittely improvisoinnissa taas on jazzlaulajien ja -laulajattarien yksi tärkeimmistä harjoittelun päämääristä, jota ahkerasti opiskellaan ehkä sen vuoksi, että laulajatkin kokevat oman "soittimellisuutensa" jossakin vaiheessa vapaan, individualistisen luovuuden kahleeksi, jos vain toistetaan jo tuttuja vakiintuneita 'riffejä', liikkeitä ja eleitä - niin luonnottomalta kuin "skääbääminen" (scat-laulutyylillä) joskus voi kuulostaakin. Yhtä luonnottomalta kuin "tykittävä" klassisen lauluperinteen 'bel cantokin'!

Mielestäni jazzin historia voidaan perustellusti - tosin hyvin vahvasti pelkistäen - jakaa soittimellisuus-aspektin perusteella tietyllä tapaa uudelleen aikakausiin, joista "ensimmäistä" vaihetta edusti hyvin kauan blues vokaalisena, *ihmisääneen* perustuvana ilmaisumuotona. Vokaalinen konseptio on jazzissa tosin edelleen sangen keskeinen. Sen jälkeen "varsinaisella jazzkaudella" - tällä käsitän nyt jazzin valtavirtauksen viimeistään sen 1920-luvun alkuvaiheista lähtien 1930-luvun swingin kautta 1940-luvun beboppiin, ja

³⁰ Mäkelä (1986) s. 58.

³¹ Mäkelä (1986) s. 64.

³² Mäkelä (1988) s. 132.

vielä 1950-luvun "hard boppiin" ja "cooliin" sekä 1960-luvun modaaliseen kauteen saakka - *puhallinsoittimet* (erityisesti saksofonit, trumpetti, myös pasuuna ja klarinetti) kiistatta olivat jazzin "sankarisoittimia", saksofoni ehkä vielä vähän korostuneemmin kuin muut instrumentit. Tällöin vokaalinen konseptio väistyi jonkin verran antaen tilaa "saksofoni-soittimellisuudelle". Sen jälkeen, 1960-luvulta lähtien rockmusiikin vaikutus jazziin kävi yhä ilmeisemmäksi, kun syntyi erilaisia jazzin fuusio-muotoja: Voidaan ajatella, että monet nykyjazzin kuvioista ovatkin pohjimmiltaan syntyneet "*sähkökitaran kaulalla*" tai "*syntetisaattorin koskettimistolla*" puhaltimien jäädessä lähinnä valinnaiseksi väritekijäksi. Näin soitinteknologian kehitys on tavallaan heijastunut jazzin sisäiseen kehitykseen jopa ohjaillen sitä. Nämä kaudet tietenkin limittyvät ja ovat kaikki koko ajan läsnä omissa ajassamme.

Konkreettisesta yleiselle tasolle: Olen edellä esittämäni perusteella taipuvainen "redusoimaan" 'inspiroituneen luovuuden' seuraaviin perus-käsitteisiin: oleminen (hengitys), toiminta (työ, "tilaus"), aika (hetkellisyys), vuorovaikutus (yhteisöllisyys), musiikkikonteksti ja soittimellisuus.

Nyt huomaan sattumalta päätyneeni "luovuuden reduktiossani" hiukan samantapaiseen kategorisointiin, kuin mitä Eero Tarasti on esittänyt kehitellessään liettualaissyntyisen A.J. Greimasin strukturalistista modaliteetti-teoriaa musiikillisia diskursseja vastaavaksi. Modaalisuuden voidaan ajatella tarkoittavan musiikin sävyjen erittelyä, musiikin aineiden luonteen määrittelyä. Musiikin semiotiikassa tällainen määrittely ei ole mielivaltaisen, vaan kyseessä on musiikillisten teemojen toiminnallisten sävyjen ja niiden välisen suhdeverkon selvittäminen, jolloin musiikin sisäisestä koherenssista voidaan sanoa jotakin olennaista.³³ Tarastin mukaan "Greimas uskoi, että modaliteetit olivat universaaleja perinsiippejä, juuri niitä ihmishengen kategorioita, joita Claude Lévi-Strausskin oli etsinyt"³⁴ - siis ehkä osa "luonnollista systeemiäni". Esitän seuraavassa oman "jazzinomaisen popularisointini" tästä modalisoinnista - niin perinjuurin erilainen kuin minun lähtökohtani onkin ollut (suluissa minun kategoriani). Kaksi ensimmäistä ovat ns. *perusmodaliteetteja* ja loput *sivumodaliteetteja*, jotka jollakin tapaa määrittävät kahta ensimmäistä³⁵:

1. 'oleminen': viittaa lepoon, vakauteen, konsonanssiin (oleminen);
2. 'tekeminen': viittaa tapahtumiseen, toimintaan, dissonanssiin (toiminta);
3. 'tahto': viittaa musiikin liike-energiaan (musiikkikonteksti);
4. 'tieto': on musiikin kognitiivista ainesta (soittimellisuus);
5. 'kyky': tarkoittaa näyttävyyttä ja teknisiä voimavaroja (hetkellisyys - aika);
6. 'velvollisuus': viittaa musiikin tyyliuskollisuuteen tai sen sisäiseen logiikkaan (yhteisöllisyys - vuorovaikutus) ja
7. 'usko': viittaa musiikin tietoarvoihin, narration uskottavuuteen ja suostuttelukykyyn - voisi sanoa: totuuteen (tätä aspektia pohdin erityisesti luvussa 'Jazzin etiikka').

Ymmärtääkseni vain modaliteettien 5. ja 6. yhdistäminen minun kategorioihini tuottaa hiukan päänvaivaa. Toisaalta koen, että esim. virtuoottisuudessa (viides modaliteetti) on tietty hetkellinen tässä-ja-nyt -aspektinsa. Lisäksi kytken tämän "moodin" ihmisen luonnolliseen ajallisuuteen siinä mielessä, että "näyttävyyttä", virtuoottisuus, "näyttäminen" liittyvät ajallisesti nimenomaan ihmisen nuoruuteen ja sen psykologiaan - myöhemmin on vetäytymisen ja hiljentymisen aika. Mutta mikä tärkeintä: laajemmin ottaen kaikki 'voimismme' on itse asiassa aikaan sidottua: tietyn hetken voimme olla ja tehdä sitä

³³ Saastamoinen, Jarkko J. (1995): "Merkkiteos semiotiikasta", *Synteesi* 2/1995, s. 107.

³⁴ Tarasti (1990) s. 33.

³⁵ Saastamoinen (1995) s. 107.

taikka tätä. Tällöin 'voimisessa' voisi olla kyse "hetken vaarinotosta": "Sein und Zeit". Näin viides modaliteetti määrittää ensimmäistä mitä suurimmassa määrin. Kuudennesta modaliteetista taas voisi sanoa, että tyylin kautta koemme olevamme eräänlaisessa velvollisuus-suhteessa yhteisöömme, ja yhtäläillä musiikin, jopa sen eri tyylien sisäinen logiikka tulee *yhteisöömme* asettamista "objektiivisista ajatusmuodoista", joita meidän *täytyy* kunnioittaa. 'Musiikkikonteksti' minun määrittelemänäni viittaa välittömästi musiikilliseen liike-energiaan (kolmas modaliteetti), ja 'soittimellisuus' puolestaan on mitä suurimmassa määrin "tietoa" soittimesta (neljäs modaliteetti) - vaikkapa kuinka käytännöllispe- räistä "tekijäntietoa".

'Oleminen' ja 'tekeminen' ovat annettuja. 'Usko' vaikuttaa merkittävästi sekä 'olemisen' (miten olen) että 'tekemisen' (mitä teen) luonteeseen; 'uskon' avulla saattaa tapahtua peräti heideggerilainen "maailman perustaminen". 'Kyky' puolestaan on 'olemisen' määre edellä kuvatussa "Sein und Zeit" -hengessä, mutta myös 'tekemisen': mitä voin tehdä *hic et nun*. 'Velvollisuus' antaa 'toiminnalle' suunnan ihmisen *yhteisössä* 'olemisen' kautta, koska ihmisen olemus perustuu yhteisölliseen olemiseen, vuorovaikutukseen, dialogiin; Ihmisen historia ja selviytyminen sisältävät väistämättä tietyn kollektivistisen (ei etatistisen) painotuksen. 'Tieto' ja 'tahto' taas eivät määrittele niinkään 'olemista' vaan pikemminkin 'tekemistä'; 'Tietoni' ei vaikuta 'olemiseeni' siinä määrin kuin 'usko' (ks. ed.); Enkä voi tahtoa 'olemistani', se on tahdostani riippumaton paitsi "jälkikäteen" (esim. kaikenlainen itsetuhoinen käytös).

2.8.9 Jazz tapana hahmottaa maailmaa

Syvemmän vielä seuraavassa edellä voimakkaasti korostunutta musiikin terapeutista tarkastelutapaa; tai otan itse asiassa hiukan uuden, fenomenologisesti painottuneen näkökulman - periaatteet eivät muutu. Otan tällä kertaa esimerkiksi - "psykoterrorin" tms. välttämiseksi - oman suhteeni musiikkiin. Lyhyesti ja ytimekkäästi totean, että aivan ilmeisesti hahmotan maailmaa ja suhdettani siihen hyvin voimakkaasti musiikin kautta - tuskin tämä linkki kuitenkaan on ainoa olemassaoleva, mutta hyvin merkityksellinen se joka tapauksessa on. Eero Rechartt on mielenkiintoisessa artikkelissaan pohtinut sitä, "kuinka psyykkisen tapahtumisen ja musiikin subjektiivisen kokemisen välillä vallitsee isomorfiia, sukulaissuhdetta, joka ilmenee samanlaisena rakenteena ja joka ulottuu psyykkisen tapahtumisen primitiiviseltä tasolta *aina aktuaalisiin sosiaalisiin kokemuksiin* saakka". Rechartt siis olettaa, että "musiikissa löytyy vastinetta sille, miten psyykemme käsittelee elämysmaailmaa ... ja että *sävelajattelu noudattaa samoja muotoja, joilla hahmotamme itseämme, ulkomaailmaa ja näiden välisiä suhteita*".³⁶

Myös ns. Gestaltterapiasta voidaan löytää vastinetta tälle väitteelle. Psykologi Markku Matias Välimäen mukaan siinä "ihmisen tarkastelu holistiselta kannalta tuo yhteen hänen fyysisen vartalonsa, tunteet, ajatukset, kulttuurin ja sosiaalisen toiminnan yhdeksi kokonaisuudeksi", kun fenomenologian pohjalta kehittyneen hahmopsykologian havainnointia koskevia perusolettamuksia sovelletaan laajasti ihmisen koko tietoisuuden hahmottamiseen. Hahmopsykologian (Gestaltpsykologian) havainnointia koskevat perusideat ja niiden musiikilliset sovellutukset ovat olleet esillä jo aiemmin. Gestaltterapia puolestaan soveltaa näitä hahmottamisen kokonaisvaltaisuutta korostavia peruslakeja myös persoonallisuuspsykologiaan, psykoterapiaan ja psykopatologiaan. "Ilman taustaa ei ole hahmoa." Kun hahmo-tausta -käsite laajennetaan koskemaan koko tietoisuuden aluetta, saadaan gestalt-fenomenologia koskemaan myös tunteita ja ajatuksia (jopa musiikillisiakin). Gestaltterapia on kiinnostunut enemmänkin siitä, kuinka yksilö luo hahmonsaa, eikä niinkään itse hahmosta ja sen sisällöstä - sama pätee tähän jazztutkimukseenkin nähden; mielenkiintoni kohdistuu tässä sisällön sijasta jazzin rakenteeseen, sen

³⁶ Rechartt (1984) s. 83 - 84.

fenomenologiaan - tällöin tarkastelun tulee pohjata subjektiiviseen havaintoon tiedon ainoana todellisena perustana. Kysymykset asetetaan pikemminkin "kuinka" ja "miten" kuin "miksi" ja "mitä". Edelleen Välimäen mukaan

psykoterapian yksi päämäärä on auttaa yksilöä tulemaan tietoisiksi omasta hahmo-tausta -prosessistaan ja siinä esiintyvistä vinoutumista ja auttaa yksilöä luomaan uusi eheä kokonaisrakenne (gestalt) vanhasta keskeneräisestä rakenteesta, joka sitoo yksilön mahdollisuuksia ja voimavaroja. Näitä vanhoja keskeneräisiä rakenteita kutsutaan gestaltterapiassa sanalla "unfinished business" eli keskeneräinen tilanne. Suurin osa näistä keskeneräisistä tilanteista on saanut alkunsa ennen kuin yksilö on saavuttanut yhden vuoden iän mm. luonnekehityksen yhteydessä.³⁷

Gestaltterapian mukaan emme kärsi menneisyydestämme, vaan valitsemme näkökannan tai asenteen, mistä käsin voimme tarkastella menneisyyttä siten, että se palvelee tämänhetkisiä tarpeitamme mahdollisimman hyvin. Näin ajatellen menneisyys ei olekaan paikalleen jähmettynyt todellisuus, vaan menneisyys on eräänlainen "hahmo" nykyisyyden taustaa vasten. Nykyisyyden muuttuessa muuttuu myös näkemysomme ja asenteemme menneisyydestä. Edelleen gestaltterapiassa keskitytään *tietoisuuden jatkumon* jatkuvaan tarkasteluun päämääränä tietoisuus nykyhetken tapahtumasta: mikä on olevaista ja ilmeistä juuri nyt. Menneisyys on mennyttä, tulevaisuus ei vielä ole käsillä - on vain tämä hetki. Voidaan nimittäin ajatella, että *ahdistus* tulee siitä, kun jätämme nykyhetken. Lisääntynyt *tietoisuus omasta kehosta* ja sen kautta omasta tapahtumisestamme taas on yksinkertaisin keino oppia elämään nykyhetkessä. Terapiassa "keskitytään yksinomaan läsnäolevaan tapahtumaan eli eli konkreettiseen silmänräpäystodellisuuteen. Tällöin menneisyyden tapahtumat saattavat ilmestyä kuvaan keskeneräisinä tilanteina". "Nimenomainen päämäärä on auttaa yksilöitä olemaan kontaktissa ympäristöönsä ja sisäiseen maailmaansa, tapahtuipa mitä tahansa". Välimäen mukaan

jos ikävystymme tai tunnemme epämiellyttäviä tunteita tai haluamme itkeä, niin silmänräpäyksessä tapahtuu usein katkos. Me keskeytämme oman tapahtumisemme. Meistä tulee pelokkaita, ahdistuneita ja me katkaisemme yhteydet itsessämme. Kriittinen hetki on juuri tämä usein toistuva nyt-hetken kokemuksen katkaiseminen. Tällöin lakkaamme aktiivisesti ottamasta vastuuta omasta elämästämme, sen sijaan vältämme sitä. Ihmisillä on useita eri tapoja tehdä tämä katkos: selittely, älyllistäminen, projektio jne. Katkos on *tietoisuuden jatkumon katkaiseminen*, joka estää kasvua, kehitystä ja sitä, että terapia voisi onnistua.³⁸

Jazzmusiikin rytmisen "drive" on mainio esimerkki "leikistä", jossa *musiikillista tietoisuuden jatkumoa* pyritään pitämään yllä mahdollisimman mielenkiintoisesti; ystävänä virolainen saksofonisti Lembit Saarsalu ilmaisi täsmälleen tämän asian, rytmisen jatkuvuuden ajattelun, ensimmäisenä "prinsiippinä" ohjatesaan nuoria improvisoinnin saloihin Kuopiossa syksyllä 1994. "Missaaminen" jazzissa tarkoittaa luonnollisesti tämän rytmisen jatkuvuuden ajatuksen kadottamista. Yleisesti ottaen kaikki musisoiminen - ja säveltäminenkin - tyylistä riippumatta tarjoaa mahdollisuuden jatkuviin nyt-hetken kokemuksiin. Muistutan, mitä säveltäjä Paavo Heininen totesi jo edellä: "Säveltäjä ei voi päätyä mihinkään *laskemalla*, hänen täytyy kokea kaikki - kokeilla, kunnes löytyy ikuisen, *jatkuvasti uudistuvan nykyhetken kokemus*. On luotava jatkuva sarja optisia jälkikuvia, jotka seuraaviin näkökenttiin sekoittuessaan tekevät ne todentuntuemmiksi kuin kuin todellisuus konsanaan."³⁹

³⁷ Välimäki, Markku Matias (1988): "Gestaltterapia", teoksessa *Terveen elämän salaisuudet 1*, WSOY, Porvoo, s. 579 - 584.

³⁸ Välimäki (1988) s. 588 - 589.

³⁹ Salmenhaara (1976) s. 51.

Rohkenen jälleen kerran ottaa käsillä olevaan diskurssiin fenomenologisen näkökulman seuraavaan tapaan: Kuten musiikkimme, hahmotamme myös itsemme edellä kuvatuunlaisena "kuvana" tai "kuviona" vasten yhteisöme, omaa henkilöhistoriaamme, kulttuurimme muodostamaa "taustaa", missä "tausta vaikuttaa kuvioon". Lisäksi "kuviomme" pyrkii saamaan aktiivisen muodon suhteessamme "taustaamme": "että sävellykseni (improvisaationi) aiheuttaisi edes pienen liikahduksen...", kuten Eero Ojanen edellä totesi. Luovuuden tärkeä komponentti, mielikuva vastaanottajasta (dialoginen aspekti), jolle jotakin luodaan, on siten fenomenologisesti tulkiten meidän 'taustamme'. Edellisessä luvussa todettiin *toiminnan* perustavaa laatua oleva merkitys inhimillisen olemassaolon mielekkyyden kannalta. Sternin vuorovaikutusteoriasta tukea hakien voisi väittää, että minuutemme peilautuu meille jo hyvin varhaisesta lapsuudestamme lähtien erillisyyden kokemuksen, toisten, yhteisön kautta. Nykyhetkestä käsin voimme valita tavan, kuinka hahmottaa yhteisöme, taustamme, ja sillä tavoin vaikuttaa omiin nykyhetken "kuvioihimme". Rechartd on todennut (kursivointi minun):

Ihmisen syntyy tähän maailmaan varsin vähäisin valmiin varustuksin. Elämysmaailma rakentuu vain vähitellen sekä synnynnäisten kykyjen varaan, että tärkeitä osiltaan vuorovaikutuksessa ympäristön kanssa. Tämän tapahtuman ja musiikin elementtien väliset isomorfiat tarjoavat kiintoisan psykoanalyttisen näkökulman musiikkiin. Psykoanalyysi tarkastelee sitä, *kuinka ihminen muodostaa kuvan itsestään ja maailmastaan omasta jatkuvassa rauhattomuuden tilassa olevasta tarpeisuudestaan käsin*. Järjestys on tarpeen, jotta elämälle syntyisi puitteet. Ajatteluprosessi laajimmassa mielessä työskentelee tämän tehtävän kanssa. ...⁴⁰

Siinä missä elämä on täyttä totta, musiikki on kuitenkin - ainakin periaatteessa - vain leikkiä, jossa voi vapaasti "harjoitella" koko muun arkitodellisuuden hahmottamista ja hallitsemista, sillä jos musiikin ja psyyken rakenteiden välillä kerran on isomorfinen suhde (samankaltaisuus), hahmojen selkiytyminen jazzissa voi selkiinnyttää myös "arjen kuvioita" ja päinvastoin. Tässä meillä on jälleen esillä "jazzin terapia". Martin Heideggerin visiossa taideteos, esimerkiksi musiikki perustaa maailman. Se asettaa tietylle yhteisölle - esimerkiksi "jazzseligregaatille" - merkityksellisen kokonaisuuden, josta asiat saavat tarkoituksensa ja pitää sitä yllä. Jazzmuusikolle hänen olemisensa, toimintansa ja taustansa ovat yhtä.⁴¹

Nyt olen valmis määrittelemään myös 'transsendenssin' toistaiseksi omalta kannaltani mielestäni tyhjentävästi. Olen sivunnut asiaa jo useissa eri yhteyksissä. Pohjustin asiaa tavallaan jo 'nostalgiaista' kirjoittaessani, jolloin totesin sen mahdollisesti ilmentävän tiettyä tyytymättömyyttä nykyhetkeen. Transsendenssin päämäärä on mielestäni hetkellisyyden, nykyhetken haltuunotto - *hic et nun!* Kaikkinainen transsendenssi tähtää "tähän ja nyt". Mutta se tapahtuu - jälleen paradoksaalista kyllä - "kiertotietä". Selitän 'transsendenssin' teoriani käytännön esimerkin avulla. Esimerkiksi transsendoituminen menneeseen (nostalgia) on pyrkimystä (ja samalla kyvyttömyyttä) kokea nykyhetki mahdollisimman mielekkäästi ja eheytyneesti; Tällöin subjektin on käännettävä jonkin menneen puoleen, on löydettävä 'tausta' nykyisyydelle sen selittämiseksi ja ymmärtämiseksi. Ja kun 'tausta' on löytynyt, se voi "luoda valoa" nykyisyyteen, jolloin nykyisyys näyttää jälleen ehjältä ja mielekkäältä. Tai edellä siteeratun Henri Bergsonin sanoin: ..."meidän on kerättävä kokoon menneisyys, joka pyrkii liukumaan pois, ja työnnettävä se kokonaisuksi ja jakamattomaksi nykyisyyteen. Sellaisina hetkinä olemme todella oma itsemme, mutta nämä hetket ovat harvinaisia." Tai vanhaa taidetta tarkasteltaessa voi syntyä hetken välähdyks totuudesta: "näin sen pitää olla" tai jazzsoolossa "kaikki osuu kerrankin kohdalleen". 'Uudessa' on tällöin kyse vanhan uudelleenvalaistumisesta. Vanhat esineet, ehkä soittimet,

⁴⁰ Rechartd (1984) s. 84.

⁴¹ Lehtonen (1988) s. 28.

asiat, ideat, kaikki toimivat vain välineenä pyrkimykselle mielekkääseen tämänhetkisyys-teen. Yhtäkaikki tällainen transsendoituminen ei-olevaan tavoittelee kuitenkin olevaa tässä ja nyt - mutta "kiertotietä" 'taustasta'. Samaan tapaan toimii "haaveilu tulevaisuudesta": haetaan kestävä pohjaa nykyisyydelle, "jotakin mielekäästä on tulossa". Uskonnolliselle transsendenssille ei riitä "tämä tässä ja nyt", vaan nykyisyydelle haetaan jotakin todellista kestävyyttä. Meditatiivinen transsendenssi pyrkii kiinnittämään huomion juuri parhailaan tapahtuvaan, kuten edellä todettiin. Kaikenlainen huume-transsendenssi ei kestä nykyisyyttä sellaisenaan, vaan se haluaa unohtaa ahdistavan arkitodellisuuden - mutta senkin päämäärä on mielekäs "tässä ja nyt" - edes pienen hetken.

Mutta olennaista aidossa transsendenssissa on se, että (esim. taiteilijan) keho on liikkeessä, hän 'tekee' jotakin, että tavoitteena on 'takaisin maailmaan kääntyminen', ja että 'tietoisuus on kirkas' 'hic et nun'; silloin on mahdollista tavoittaa aito henkisyys, transsendenssi sanan filosofisessa merkityksessä. Transsendenssi, vain ihmiselle ominainen mahdollisuus henkiseen elämään ja samalla hänen korkein mahdollisuutensa, kyllä lähtee tästä maailmasta, sen "kaikupohja" on luonnollisessa elämässä, mutta se ei enää ole tätä maailmaa. Pohja on jossakin 'annetussa', menneessä tai muutoin "primitiivisessä", mutta tarkoitus on, että tämä "annettu ylitetään"! Ja silloin myös kehittyneet henkiset ideat (esim. (jazz)musiikissa) voisivat alkaa "puhua"? Olenko edelleen liian käytännöllinen yrittäessäni selittää 'transsendenssin' olemusta? Joka tapauksessa palaan erityisesti 'musiikilliseen transsendenssiin' ts. henkisyiden musiikillisiin ilmentymiin muodolliselta kannalta vielä diskurssini lopussa.

2.8.10 Luovuus ja ahdistus

Luovuutta ja sen eri piirteitä on tutkittu ja siitä on myös kirjoitettu paljon - en tässä yhteydessä lähde tarkastelemaan koko tätä laajaa kirjallisuutta, paitsi valitsemani linjan mukaisesti lähinnä yhdestä näkökulmasta: Psykoanalyttinen teoria näkee luovuuden jollakin tapaa poikkeavana, sanokaamme "häiriötilana" - tai pyrkimyksenä korjata tiettyä lapsuuden kokemuksiin perustuvaa häiriötä tai rauhattomuutta. Eero Rechart on kirjoittanut ns. *transitionaali-ilmiöstä* seuraavasti - tämä täydentää hyvin sitä, mitä aiemmin on ollut esillä ns. "mahdollisten maailmojen" analyysin yhteydessä:

Winnicottin havainnot⁴² transitionaali-ilmiöstä koskivat niitä hetkiä, jolloin lapsi ottaa haltuunsa symbolifunktion synnynnäisen kykynsä. Hän luo mielikuvan poissaolevasta äidistä ja antaa jollekin toiselle asialle/kokemukselle kuten omalle ääntelylleen, peukalolle tai pehmeälle esineelle äidin merkityksen. Perimmäistä symbolisessa kyvyssä on *kyky käsitellä poissaolevaa läsnäolevana*. Tämä irrottaa ihmisen välittömästi havaittavasta maailmasta ja sen kyvyn varaan kasvaa mielen maailma, joka on vain ihmiselle ominainen.⁴³

Tässä meillä on itse asiassa esillä koko fenomenologian ydin: inhimillinen kyky transsendoitua ei-olevaan, luoda mielessä viihdyttävä, transitionaalinen "mahdollinen maailma". Tälle pohjalle rakentuu myös fenomenologialle olennainen 'olemuksia' paljastamaan pyrkivä metodi *ideoiva abstaraktio*, kyky varioida 'olevaa' mielessä, kuvitella se mahdollisimman monessa eri olomuodossaan. Eikö jazzmusiikin 'luominen' pohjimmitaan ole tämän tieteellisen metodin mukaista toimintaa: *annettua musiikillista materiaalia varioidaan mielessä mahdollisimman monipuolisesti*. Lopputulos, eri variaatiot, kerrotaan sitten soittimen avulla toisillekin? Tämän variaation 'annetun' muodostaa koko se "elämismaailma" ("Lebenswelt") jossa elämme. Näin ajatellen olen taipuvainen liittämään tietyt psyko-

⁴² Alkuperäinen lähde: Winnicott, D. (1971): *Playing and reality*, Harmondsworth, Penguin Books.

⁴³ Rechart (1984) s. 92.

analyysin (vapaa assosiointi), jazzin ("uutta" luova improvisaatio) ja fenomenologian ('ideoiva abstraktio') perusajattelutavat edelleen mitä kiinteimmin toisiinsa. Jazz on siis (lähes) tiedettä.

Kimmo Lehtosen mukaan on olemassa runsaasti näyttöä sille, että häiriö symbolisen prosessin kehityksen varhaisvaiheessa saattaa aiheuttaa tilan, jossa tietty transitionaalivaihe jää läpielämättä. Tästä puolestaan voi jäädä pysyvä traumaattinen kontakti yksilön primaariprosessia käyttävään ajatteluun ja sitä vastaavaan kokemusmaailmaan. Tässä varhaisvaiheessa koettua tiettyä "kuoleman mielikuvaa" yksilö pyrkii koko elämänsä ajan kaikin keinoin välttämään. Lapsenomainen mielikuvitus on tässä merkittävä "suojaava" tekijä, sillä äidin poissaolon synnyttämä eksistentiaalinen "aukko" on mahdollista ikäänkuin "täyttää" omilla suojaavilla fantasioilla. Tällaiset varhaiset traumat palautuvat välttämättä lapsen kehitysprosessin vaiheeseen, "jolle on ominaista voimakas auto-eroottinen ja narsistinen seksuaalisuus, joka toimii luovan ekspansion yllykkeenä ja energialähteenä". Lehtonen kiteyttää ajatuksensa toteamukseen, jonka mukaan "musiikillisen luovuuden ytimenä voidaan olettaa olevan juuri varhaisessa deprivatiotilanteessa syntynyt pysyvä kontakti ihmisen arkaaiseen kokemusmaailmaan. Arkaaisesta deprivatiosta omia fantasioitaan käyttäen selviytynyt yksilö on pakotettu palaamaan toimintataapaansa yhä uudelleen ja uudelleen. Luova yksilö on pakotettu jatkuvasti "luomaan" jotakin."⁴⁴

Tällainen "neuroosin" varaan rakentuva psykoanalyttinen luovuuden selitysmalli on kieltämättä melko dramaattinen. Mutta jos tarkastellaan varsinaisia "suuria nimiä", tyylin luoja, uudistaja, "suurten synteisien tekijöitä" ym., eikö heidän elämänsä sisältynyt myös monia dramaattisia käännteitä, jopa syvää tragiikkaa? Äkkipäätä mieleen tulevat vain Lester Young, Charlie Parker, Miles Davis ja John Coltrane; tai W.A.Mozart, Ludvig van Beethoven ja Pjotr Tsaikovski. Eikö koko jazzmusiikkia syytetty juuri sairaasta neuroottisuudesta, kaoottisuudesta aina sen suurina murrosaikoina, 1920-luvulla sodanjälkeisen suuren ekspansion vuosina, 1940-luvulla modernin jazzin (bebop) tai 1960-luvulla "free jazzin" kehkeytyessä? Jazzin neuroottisuuteen olen viitannut jo aikaisemminkin: ehkä jazz kokonaisuutena on yksi "käyttökelpoisimmista" kanavista heijastamaan, ilmentämään modernin länsimaisen ihmisen neuroottisuutta. Se on psykoanalyysin tavoin avoin skeema, joka voi saada lukemattomia sisältöjä ajasta, paikasta, harjoittajien ihmiskohtaloista riippuen - perusidea vain säilyy. Recharldtin mukaan (suluissa olevat lisäykset minun):

(Musiikki) antaa abstraktit, sisällöltään tyhjät muodot ja merkitysskeemat, jotka ovat peräisin ei-verbaalisesta ruumiillisesta käsittämisestä. Sitten jää jokaisen kuulijan (muusikon) omaksi tehtäväksi sijoittaa nämä muodot omaan senhetkiseen elämysmaailman todellisuuteensa, antaa niille oma sisältönsä, joka on hänelle itselleen "totta".⁴⁵

Neuroositeorian kääntäen ajatellen: ovatko ns. ei-luovat, "tavalliset" ihmiset sitten lopultaikin normaaleja, ei-neuroottisia, onnellisempia kuin "neurootit"? Ei tarvetta luoda, kirjoittaa, esiintyä tms.? Oman elämänsä sisältöä, sen vivahteita ja merkityksellisyyttä voi jokainen arvioida vain itse omalta kohdaltaan.

Transitionaali-ilmioistä kirjoittaessaan Recharldt korostaa myös puhdasta *mielihyvän* pyrkimystä, rakkautta ääniin, joka sisältyy haluun leikkiä äänillä ylivoimaisesti ja hallitusti. Hyväileviä ääniä ja sopivia rytmejä sisältävä musiikki saa aikaan samantapaisia tiloja kuin kokonaisvaltainen äidin ja oman kehon yhdessäolon kokemus. Erillisyyden kokemuksen kehityksessä äänet näyttävät saavan lisääntyvän kommunikaatiomerkityksen. "Minän rajat liukenevat, erillisyyden kokemus haihtuu, syntyy unio mystica-kokemuksia, hurmiota ja joukkosuggestiota. (Musiikki) pystyy toimimaan rituaalien käynnistävänä

⁴⁴ Lehtonen (1988) 33 - 34.

⁴⁵ Recharldt (1984) s. 91.

voimana." Kaikenkaikkiaan transitionaalinen elämymaailma on mielen maailman alku, joka luo rauhoittavan välimaaston ja suojaavan etäisyyden subjektin ja välittömän havaittavan todellisuuden välille. "Mielen maailman mahdollisuus on eräs elämässä viihtymisen ja mielenterveyden edellytys."⁴⁶

Tähän jatkoksi vielä yksi luovuuden piirre, josta on suhteellisen paljon kirjoitettu ja joka mielestäni liittyy myös jazzmusiikkiin. Tor-Björn Hägglundin mukaan (kursivointi minun):

mielen luovaa vaihetta edeltää *suru, menetys tai surumieli jostakin*. Suru herättää halun luoda jotakin uutta vanhan ja ehkä menetetyin tilalle, jolloin vanhat ratkaisukeinot eivät enää tyydytä. ... Varsinainen luovuus on pitkän kehitystapahtuman lopputulos, se on pitkän surutyön jatke. Surun aihe on aina jokin menetys, mutta menetys voi olla hyvin monitasoinen. Dramaattisin on tietenkin traumaattinen menetys ihmissuhteiden katketessa tai ihmisen joutuessa erilleen tutusta ja turvallisesta ympäristöstään. ... Laajemmin katsottuna voi liioittelematta sanoa, että suuri osa elämästä on surutyötä ja surun menetyksen korjaamista luovuudella.⁴⁷

Nyt mieleen nousee kaiken afro-amerikkalaisen musiikin kaikkein syvällisin piirre, sen yleinen 'blues'-sävy. Vaikka perinteinen blues ja jazz sen jatkeena ovatkin periaatteessa - nyt kun harmoniaa käytetään - "duurimusiikkia", tämä melankolinen 'blue noten', "sinisten sävelien" käyttö väijäämättä luo musiikkiin surumielisen, mietiskelevän sävyn. Blues-sävyn käyttö tuli sittemmin yhdeksi tärkeimmistä jazzin tyylipiirteistä, ja on säilyttänyt merkityksensä myös modernissa jazzissa - joskin kromaattisesti monipuolisemmin ja peiteltyemmin ilmaistuna. Näin mielestäni jazzmusiikkiin on ikäänkuin *sisäänrakennettuna* tietty "surumielisyys", jonka on määrä toimia inspiraation lähteenä ja sitten purkautua mitä moninaisimmiksi musiikillisiksi ilmaisuiksi. Vaikka alkuperäinen yhteys surun syyhyn sittemmin katkesikin, jäi tämä perusvire vaikuttamaan taustalla hyvin syvällisellä tavalla; kollektiivi-terapiaa, joku sanoisi. Alkuperäinen syy on tietenkin helppo keksiä: Yhdysvaltain neekeriorjuus, vapautusta seuranneet painostavat yhteiskunnalliset olot jne. Hägglundin viimeinen lause tuo jälleen mieleen eksistentiaalisen kysymyksen ihmisen ajallisuudesta ja tämän ajallisuuden "ylittämisestä" taiteellisen surutyön avulla. Julia Kristeva lienee sanonut, että taide antaa tuskalle ja ahdistukselle uuden nimen. Voidaan ajatella, että (taiteellinen) vapaus ja ahdistus liittyvät saumattomasti toisiinsa, niinkuin elämän hinta on kuolema.

Yleisesti olisin taipuvainen selittämään "tavanomaisen" luovuuden - kuten jo edellisessä alaluvussa esitin - tietystä peruslevottomuudesta käsin. Suru ja ahdistus liittyvät läheisesti toisiinsa. Martin Heideggeria mukaillen: koko inhimillisen toiminnan peruskäyttövoima on tietty eksistentiaalinen 'ahdistus', 'Der Angst'. Mutta tietoisuus *ajallisuudesta* on myös valtava käyttövoima - aikaa 'tulemiseen' on vähän. Soveltuisiko se kaikkien taiteellisen toiminnan positiiviseksi lähtökohdaksi? Kari E. Turusen mukaan:

Eksistentiaalifilosofiassa ahdistusta on pidetty ihmisen tuntomerkkinä, ehkä usein jopa kehittyneen ihmisen tuntomerkkinä. Ahdistuksen syynä on nähty tällöin - osaksi perustellusti - ihmisen tietoisuuden kehittyneisyys, ihmisen terävöitynyt tietoinen kyky kohdata todellisuus. Elämän rajallisuus, merkityksettömyys ja päättymisen voivat osoittaa kaiken turhaksi kaiken tämän tiedostavalle ja kohtaavalle ihmiselle. Yksilö tulee eksistensistään tietoiseksi juuri ahdistuksessaan. Taiteessa ja kirjallisuudessa tätä ihmisen suhdetta omaan olemassaolonsa on viime vuosikymmeninä kuvattu absurdein piirtein. ...

Ahdistuksen myönteinen sanoma onkin vapautuminen, vaikka sitä ei jaksaisi uskoa voimakkaan ahdistuksen aikana. Se on tietenkin myös sumentava sielunenergia ja voi

⁴⁶ Rechartt (1984) s. 86.

⁴⁷ Hägglund (1985) s. 141 - 142.

jopa murtaa mielen eheyden. Kuitenkin se, yhdessä muiden eksistentiaalisten tunteiden kanssa, on osa minuuden kamppailua narsismia vastaan. Ahdistuksesta pitäisi siis oikeastaan olla kiitollinen, jos sen jaksaa näin ottaa ja kohdata. Sielun elämän luonnollisen rytmisyyden vuoksi se yleensä kuitenkin menee ohi, mutta ilmaantuu uudelleen.⁴⁸

Otan tähän lopuksi vielä aihetta sivuavan sitaatin Rechardtilta:

Pyrkimys sisäiseen hallintaan on musiikin muotojen kehittyessä ottanut itselleen uusia haasteita. Se on pyrkinyt käsittelemään sisäisen maailman rauhattomuutta yhä monimutkaisemmissa yhteyksissä katkaisematta kuitenkaan koskaan yhteyksiään lähtökohtaansa niinkuin ei ihmisen elämysmaailma ole irrallaan varhaisista lähtökohdistaan.⁴⁹

2.9 Jazz ja aivotutkimus

2.9.1 Sattuma luovuuden palveluksessa

Edellä todettiin että mm. 'annetut' rytmimallit toimivat jazzmuusikolle tärkeinä herätteitä antavina visuaalisina, auditiivisina tai kinesteettisinä mielikuvina, lähtökohdana, jolle perustaa sanottavansa, koska - kuten sanotaan - "tyhjästä ei synny mitään". Mieltäni on askarruttanut tämä psykoanalyttisen teorian keskeinen ajatus, jonka mukaan jokainen psyykinen tapahtuma määräytyy sitä edeltävistä tapahtumista - mitään ei tapahdu sattumalta⁵⁰. Ajatus on luonteeltaan perin *deterministinen* eikä oikeastaan sisällä ajatusta mistään uudesta; vanhaa vain "järjestellään uuteen valoon" - myös jazzmusiikissa? On hyvä muistaa, että Sigmund Freudin aikaa, jolloin ajatus syntyi, hallitsi kaikenkaikkiaan perin deterministinen ihmiskuva, jolla oli vahvat yhteydet mm. juutalais-kristilliseen perisyntioppiin.

Pentti Ikonen on kiinnittänyt huomionsa tähän samaan kysymykseen. Hän kirjoittaa unen ja luovan toiminnan tietystä samankaltaisuudesta:

Mutta toistensa vastakohtia uni ja luovuus ovat. Luova toiminta pyrkii saamaan aikaan jotakin uutta. Lisäksi tämän uuden tulee olla sellaista, joka jossakin suhteessa rikastuttaa tai parantaa ihmisen elämää, ja luova toiminta tunnetaan sitä arvokkaammaksi, mitä syvemmälle ja laajemmalle sen vaikutus ulottuu ja mitä pysyvämpi se on. Luovaan toimintaan liittyy aina palaaminen mielikuvituksen maailmasta takaisin todellisuuteen ja yksinäisyydestä toisten ihmisten luo. Parhaimmillaan sen tulokset kantavat vuosituhanien yli, maapallon laidalta toiselle ja kulttuurista toiseen mitä erilaisimmilla elämän aloilla.⁵¹

Kimmo Lehtosen mukaan

kaoottinen ajattelu on ajattelun muodoista varhaisin. Vastasyntynyt kokee maailman kaoottiseksi ja on todennäköistä, että huomattava osa hänen ajattelustaan on kaoottista. Basch-Kahren⁵² mukaan vastasyntynyt pilkkoo vastaanottamansa sisäisen ja ulkoisen informaation yhä pienemmiksi ja pienemmiksi fragmenteiksi, jotka eivät katkonaisuus-

⁴⁸ Turunen (1989) s. 252 - 253.

⁴⁹ Rechardt (1984) s. 88.

⁵⁰ Ks. esim. Seppälä, Kalevi (1988): "Mielenterveys", teoksessa *Terveen elämän salaisuudet 3*, WSOY, Juva, s. 167.

⁵¹ Ikonen, Pentti (1984): "Uni ja luova toiminta", teoksessa *Luovuuden ulottuvuudet*, toimittanut Ritva Haavikko ja Jan-Erik Ruth, Weilin+Göös, Espoo, s. 156.

⁵² Alkuperäinen lähde: Basch-Kahre, E (1985): Patterns of Thinking, *International Journal of Psychoanalysis*, s. 455 - 470.

tensa vuoksi enää voi sisältää mitään itsenäistä merkityksellisyyttä. Katkonaisista ja näennäisesti irrallisista palasista koostuva ajattelu voi kuitenkin johtaa mielekkääseen ajatteluun samaistumisprosessin kautta. Fragmenteista voi syntyä mielekkäitä kokonaisuuksia, mikäli on olemassa jokin objekti, johon fragmentit voi suhteuttaa. Vastasyntyneen ensimmäisenä samaistumiskohteena on yleensä äiti, joka suomallaan huolenpidolla, turvallisuudella ja mukautumisellaan lapsen tarpeita vastaavaksi antaa lapselle objektin, joka suo lapselle mahdollisuuden koota ajattelunsa irralliset fragmentit (ikään kuin irrallaan olevat palapelin palaset) kokonaisuudeksi.⁵³

Järjestys taas on välttämätöntä, jotta *elämänhalu* löytäisi muotonsa, Lehtonen toteaa edelleen useisiin eri lähteisiin vedoten. Laajimmassa mielessä ajattelulla voidaan kuvitella olevan tällainen muotoa etsivä funktio. Ajattelun tuloksena on sitten "käsittäminen", otteen saaminen maailmasta. Musiikillisessa ajattelussa keskeistä on järjestää kaottista äänimassaa, saada ote jostakin muodottomasta.⁵⁴

Otan seuraavaksi esille yhden tutkielmani kannalta mielenkiintoisimmista luovuusteorioista, joka pohjaa mitä suurimmassa määrin biologisen evoluution teoriaan - on sanottu, että elämä sinänsä on luova prosessi. Aivotutkija, professori Matti Bergström on kirjoituksissaan popularisoinut viimeaikaisessa aivotutkimuksessa esille tulleita seikkoja, mm. luovuuden ongelmaa aivotutkimuksen näkökulmasta. Bergström määrittelee luovuuden - viitaten myös alan laajaan kirjallisuuteen - yleisesti käyttäytymiseksi, jossa yksilö tuottaa uutta ja ennaltaennustamatonta.⁵⁵ Siten "termin alle tulisi säästää vain ennaltaennustamattoman tuotto ja jättää sen piiristä uusien assosiaatioiden tuotto, joka voidaan ennustaa, kun tiedetään assosioitavat elementit"⁵⁶. Bergström kirjoittaa aivojen systeemisestä toiminnasta seuraavasti:

Aivojen voidaan katsoa muodostuvan kahdesta järjestelmästä, aivorungon alkeellisesta "voimageneraattorista" ja isojen aivojen kuoriosan kehittyneestä "tietogeneraattorista", jotka ovat keskenään vuorovaikutuksessa. ... Runko-osa purkaa lähinnä järjestymätöntä ja tiedosta, informaatiosta vapaata hermosignaaliainesta kuoriosiin päin ja isoavokuori tietoa sisältävää signaaliainesta runko-osaan päin. Voimageneraattorin vaikutusta voidaan täten pitää entrooppisena, so. sattumanvaraisuutta ylläpitävänä, ja tietogeneraattorin vaikutusta negentrooppisena eli järjestystä, tietoa, ylläpitävänä. Voimageneraattoria, joka tunnetaan myös nimellä *formatio reticularis*, voidaan kutsua myös entropia- tai sattumageneraattoriksi.

Näiden generaattorien lähteet ovat toisaalta voimageneraattoria syöttävä elinhermosto ja aistiratojen (mm. painovoima-aisti ja näkö) ns. epäspesifinen järjestelmä ja toisaalta tietogeneraattoria syöttävä perimän tuottama informaatioaines ja ympäristöstä peräisin oleva aistiratojen spesifisen osan informaatioaines. Näiden lähteiden riittävyys ja vastaavien syöttökanavien riittävä siirtokapasiteetti ovat ehtona generaattorien toiminnalle ja teholle. Tämä aivojen fysiologinen järjestelmä luo perustan myös aivojen psyykkisille toimintoille. Niinpä voimageneraattorin vaikutus ilmenee psyykkisen toiminnan intensiteettinä, so. tajunnan voimana ja vireytenä, joka samalla on edellytys käyttäytymisen intensiteetille esim. puheessa ja liikunnassa. Tietogeneraattorin vaikutus ilmenee psyykemme tietopitoisuutena (peritty ja hankittu tieto), jolla ohjaamme käyttäytymistämme.⁵⁷

Ja vielä kertauksena: Aivojen ydin, sen runko-osa, siis "syöttää aivoihin järjestymätöntä signaaliainesta, so. signaalimääriä, joita se kerää mm. elimistöstä, sen ns. vegetatiivisesta

⁵³ Lehtonen (1992a) s. 47.

⁵⁴ Lehtonen (1992a) s. 41.

⁵⁵ Bergström, Matti (1984): "Luovuus ja aivotointinta", teoksessa *Luovuuden ulottuvuudet*, toimittanut Ritva Haavikko ja Jan-Erik Ruth, Weilin+Göös, Espoo, s. 159.

⁵⁶ Bergström (1984) s. 170.

⁵⁷ Bergström, Matti (1982): "Aivot, alkoholi ja luovuus", *Alkoholipolitiikka*, vol. 47/1982:6, s. 331 - 332.

(autonomisesta) hermostusta, mutta myös aistijärjestelmistä ja erityisesti painovoima-reseptoreista ja alkeellisemmista aisteista⁵⁸. Tässä lienee aivofysiologinen peruste aiemmin esillä olleelle ajatukselle inhimillisen olemassaolon ankkuroitumisesta ihmisen arkaaseen ruumiilliseen kokemusmaailmaan, missä "todellisuuden käsittäminen" tapahtuu ilman verbaalisia sisältöjä pelkkää ruumiimme toiminnoista peräisin olevaa muotoa käyttämällä.⁵⁹

Edelleen Bergströmin mukaan uusin aivotutkimus on osoittanut, että

aivoissa toimii erityinen koneisto, joka valitsee kulloisessakin käyttäytymistilanteessa aivoista sen tiedon tai tieto-ohjelman, joka parhaiten sopii kyseiseen tilanteeseen. Tämän valintakoneiston fysiologista toimintaa ei kokonaisuudessaan vielä tunneta, mutta sen olemassaolo on voitu kokeellisesti osoittaa. Tämä merkitsee, että ihmisen käyttäytyminen koostuu fysiologisesta ohjausketjusta: V -- I -- E -- M, missä V=valinta (arvo), I=informaatio (tieto), E=energia (voima) ja M=materia (ympäristö). Tässä aivojen valintataso määrää siis sen, mikä tieto hyväksytään ja mikä hylätään ohjauksessa. Siksi tätä kykyä voidaan kutsua aivojen arvokapasiteetiksi. Se asettaa aivoissa tietoa arvojärjestykseen. Tässä tehtävässä näyttelevät emotiot ja motivaatio suurta osaa.

Koska kaiken käyttäytymisen on välttämättä noudatettava VIEM-muotoa, on luova toimintakin sen alainen. Tässä yhteydessä on kiinnostavaa tutkia erityisesti aivojen valintatason tapahtumia, koska käsitteet "valinta" ja "arvo" asettuvat ihmisen käyttäytymisessä korkeimpaan ohjaavaan asemaan. Niiden täytyy näytellä myös psyykkisessä elämässämme huomattavaa osaa.⁶⁰

Minusta on yllättävää havaita, "kovilla" tieteellisillä metodeilla operoiva aivotutkija esittää tässä yhteydessä nämä jo spekulatiivisen filosofian esille tuomat käsitteet 'valinta' ja siihen liittyvä 'arvo'. Onko koko fenomenologis-eksistentiaalisen filosofian perusta lopultakin löydettävissä aivofysiologiasta? Enkä ei kuitenkaan vielä voida sanoa näin.

Tarkastelkaamme seuraavaksi tämän 'valinnan' yhteyttä luovuuteen - edelleen Bergströmin esittämässä aivofysiologian valossa. Näkökulma mahdollistaa ajatuksen luovuuteen sisältyvän "uuden ja ennalta ennustamattoman" aineksen tuottamisesta aiemmin tunnettujen luonnonlakien pohjalta. Edellä kuvailtu generaattorijärjestelmä, ytimen sattumageneraattori ja isoivokuoren tietogeneraattori, mahdollistavat Bergströmin mukaan hermoverkoissa kiertävän, stabiilin tietoaikeneksen muuntelun siten, että syntyy myös uutta tietoa. Tämä tapahtuu siten, että sattumageneraattori ennustamattomalla tavalla järjestäytymättömien signaalien avulla *särkee* tietogeneraattorin kanavoimaa tietoaikeneksestä. Tämä on nähtävissä eräistä sairaustiloista, joissa aivorunko toimii "liian tehokkaasti", jolloin potilaan ajattelu ja tietosisällöt ovat häiriintyneet.⁶¹

Tietogeneraattorin purkama informaatio on, aivan kuin luonnossakin esiintyvä informaatio ja erityisesti geeniaines, (näin) sattumanvaraisen muuntelun alainen. Luonnossa sattuma on peräisin avaruussäteilystä, aivoissa taas runko-osan generaattorista, jota voidaan (siis) pitää myös sattumageneraattorina. Niinpä aivojen sattumageneraattorikin aikaansaa "mutaatioita" eli muunnoksia ja "virheitä" aivojen enemmän tai vähemmän pysyvissä tietorakenteissa. ...

Aivoissa on siis mahdollinen jatkuva tiedon muuntelu, jossa syntyy uutta, ennalta ennustamatonta tietoa. Tätä voi kutsua todelliseksi luovuudeksi, jolloin syntynyt uutta tietoa ei voi johtaa loogisesti vanhasta. Tämä selittää ajattelussamme ilmenevän oikkuisuuden ja täysin uusien ideoiden tuoton. Jotta uusi, sattuman tuottama tietoaikeneks jäisi aivoissa vallitsemaan, on sen kilpailtava olemassaolostaan muun ja erityisesti vanhan, kiinteän tietoaikeneksen kanssa. Tämä kilpailu on todellista taistelua olemassaolosta, aivan kuten uudet lajit kamppailevat olemassaolostaan luonnossa. Aivoissa kamppailu koskee synaptista elintilaa, josta uuden tietokonfiguraation on saatava

⁵⁸ Bergström (1984) s. 160.

⁵⁹ Ks. esim. Lehtonen (1988) s. 5.

⁶⁰ Bergström (1984) s. 161 - 162.

⁶¹ Bergström (1984) s. 262.

jalansija, voidakseen kopioitua (lisääntyä) ja vahvistua ja jatkuu.

Kyseessä on siis todellinen darwinistinen taistelu elintilasta: *neurodarwinistinen valintatilanne*. ... Vahva ja elinkelpoinen tieto, jolla on kyky ohjata yksilön käyttäytymistä menestyksellä, selviää taistelusta. Viimeinen kriteeri on siis yksilön ympäristö, sosiaalinen tai/ja luonto. Valintapaineen muodostaa täten tietogeneraattori, joka edustaa ympäristöä ja sisältää myös perimän vaikutuksen.⁶²

On fenomenologian perusajatus, että tietomme pohjaa niihin käytännöllisiin elämänmuotoihin, joissa elämme. Perimässämme taas kannamme mukanaamme tiettyjä mahdollisuuksia, niitä myyttisiä syvärakenteita, "yhteisiä tajunnanmuotoja", jotka tekevät meistä "historiallisen ihmisen" - tästä myöhemmin lisää.

Myös Bergströmin teoria emootioiden synnystä on mielenkiintoinen (kursivointi minun):

On tunnettua, että ajatuksissamme saattaa yhtäkkiä ilmetä täysin uusi mielle, idea, jonka tietosisältöä emme ole loogisesti johtaneet mistään aikaisemmista ajatuksista. Se on uusi ja ennaltaennustamaton ja näin luovuutemme tuote. Useimmiten tällaiset "päähänpistot", ideat, oivallukset, ovat toteuttamiskelvottomia, jolloin punnituamme ja harkittuamme hylkäämme ne. Tämä punninta on juuri tietoaikaisen kamppailua ja se saattaa joskus saada todellisen henkisen taistelun muodon. Siihen liittyy myös enemmän tai vähemmän voimakkaita emootioita, kuten taisteluun ainakin. Itse asiassa on oletettavissa, että tämä onkin *emootioiden todellinen neurodynaminen selitys - kilpailu solutasolla*. Kamppailussa tulee myös tietogeneraattorin valintapaine näkyviin siinä, että punnitsemme uusia ideoitamme nimenomaan *ympäristön vakiintuneita normeja vastaan*. Hyväksymisemme tai hylkäämisemme saattaa riippua tästä vertaamisesta. Voidaan siis todeta, että luovuus toteutuu aivoissa *luonnollisen valinnan periaatteella* uuden, muuntu- neen tietoaikaisen avulla.⁶³

"Ympäristön vakiintuneita normeja vastaan": Voisi sanoa, että tyylimme peilautuu fenomenologisesti kuvio/taustaperiaatteen mukaisesti vasten yhteisömme tyyliä/tyylejä: 'velvollisuuden' läpäisemä "vastustus"-periaate.

Bergström toteaa, että luovuus on aivojen normaali prosessi ja jokaisen ihmisen perusominaisuus, jolla on - loogisen päättelyn ohella - ihmiselle suuri merkitys selviytymisen kannalta: Ennakoitavista ympäristötilanteista selviydymme loogisen koneistomme avulla, mutta odottamattomia tilanteita varten tarvitaan tietoaikainesta, joka ei ole ennakoitava. Juuri tätä tuottaa luovuus, joka siis on ihmiselle välttämätön evoluution ja selviytymisen kannalta. Jos valinnoissamme painotamme liiaksi loogista päättelyä, vaimennamme vastaavasti luovuutta, sillä loogisuus vahvistaa tietogeneraattoria ja valintapainetta, jolloin ideat ja oivallukset aivoissa eivät voi vahvistua. Luovuus ja loogisuus ovat Bergströmin mielestä peruskäsitteinä toisensa poissulkevia tai tarkemmin sanoen kompensatorisia. Mikä valinnassa voitetaan loogisuudella, hävitään luovuudessa ja päinvastoin. Tämä johtuu sattuman ja järjestyksen toisensa poissulkevista ominaisuuksista. Bergström on sitä mieltä, että "aivojen valintajärjestelmän avulla luonto on taannut jatkuvan luomisen, joka onkin kaiken kehityksen edellytys. Tuottamalla uusia tietosisältöjä, jotka eivät ole ennustettavissa, sattumageneraattori itse asiassa luo uusia mahdollisuuksia ihmisen käyttäytymiselle".⁶⁴ Yksi tutkielmani perusajatuksista on koko ajan, että (jazz)musiikki omassa systeemissään voi toteuttaa tätä elämänhalun, järjestyksen (Lehtonen) ja luovuuden, sattuman (Bergström) välistä hiuksenhienoa balanssia; Semiotiikan kielellä: pyrkiä jatkuvasti sovittamaan yhteen loogis-linearisen ja myyttis-runollisen maailmankuvan välistä antagonismia.

Ymmärtääkseni edellä hahmoteltu psyykkisen determinismin ajatus on kestävä

⁶² Bergström (1982) s. 332.

⁶³ Bergström (1984) s. 163.

⁶⁴ Bergström (1984) s. 163 - 164 ja Bergström (1982) s. 333.

nykyaikaisen aivotutkimuksen valossa tarkasteltuna. Me todellakin voimme luoda uutta, jos olosuhteet siihen ovat otolliset.

Millaiset olosuhteet sitten ovat otolliset tässä tarkoitettulle luovuudelle? Ensiksikin aivoilta vaaditaan tietynasteista tasapainoista toimintaa, jotta luovuus voi ilmetä täysipainoisena. Tasapainoehto koskee sekä ydin-kuori-akselia että vasen-oikea-isoaivopuoliskoa; ei kuitenkaan niin, että aivojen toiminta vaimenee, vaan niin, että kukin aivo-osa voi toimia siinä laajuudessa, mihin se on tarkoitettu. Toiseksi Bergströmin mukaan "*luovuus vaatii ilmetäkseen aivojen toiminnan vapautta liiallisesta valintapaineesta ja ohjauksesta*". Viitataan siihen, mitä edellä olen kirjoittanut 'regressiosta' ja 'meditaatiosta'. Liiallinen kiire, stressi, säännöt, organisaatiot ja voimakas ohjelmallinen päivärutiini estävät luovuuden esillepääsyä. Toisaalta kohtuullisen runsas tieto on aivoille tärkeätä jo siitäkin syystä, jotta muuntamismahdollisuuksia olisi runsaasti; musiikin, soiton *harjoittelu* voi siis sittenkin olla perusteltua! Kaikenkaikkiaan *korkea tajunnan aste on ehtona luovuudelle*. Elämänmuoto, jota sävyttää "innostus, kiinnostus, inspiraatio, oma-alotteisuus ja -ehtoisuus, ympäristön vaihtelu, persoonalliset ja emotionaaliset kontaktit, stimulutukset, taiteelliset elämykset ym. ovat kaikki omiaan nostamaan tajunnan astetta ja siis edistämään luovuutta". Bergströmin mukaan "luovuuteen liittyvät mielteet ovat alkuvaiheessaan usein kuvallisia, esteettisiä ja kokonaisvaltaisia sisältöjä" tai aluksi vain pelkkä epämääräinen tunne ajatusten häiriintymisestä.⁶⁵ Tulkitseen Bergströmiä vapaasti siten, että myös "virhe" tai ristiriidan, häiriötilan kokeminen voivat kohottaa tajunnan astetta ja siten saada luovuuden voimat liikkeelle. Jo pelkästään tonaalisten jännitteiden kuuleminen ja tajuaminen kohottavat tajunnan astetta ja voivat herättää pyrkimyksen luovalla tavalla "puuttua asioiden kulkuun"; Sivumennen sanoen, tässä on mielestäni yksi hyvä syy siihen, miksi duuri-mollitonaalisuus modaalisine laajennuksineen on niin hyvin säilynyt yhtenä modernin jazzin keskeisenä elementtinä. Tor-Björn Hägglund on todennut, että "luovuuden ehkä tärkeimpiä erityispiirteitä on kyky hahmottaa ristiriidat mielekkäällä tavalla, säilyttää ne ja tehdä ne siedettäviksi, jopa tarkoituksenmukaisiksi"⁶⁶.

Voimme hyvin ymmärtää, että kaikki ne sisäiset tai ulkoiset vaikutukset, jotka muuttavat aivojen aivojen systeemistä tasapainoa, kohdistuvat myös aivojen luomiskykyyn. Täten luovuuteen vaikuttavat paitsi fyysiset ja psyykkiset tilat, myös esimerkiksi lääkeaineet. Perussääntönä voidaan todeta, että aivojen ydinosa, sattumageneraattoria, voimistavat ja ulkoisia kehii heikentävät tekijät edistävät edistävät luovuutta, kun taas päinvastainen ilmiö estää sitä. Tämä voidaan hyvin ymmärtää siitä, että aivojen ytimen voimistuessa (esim. stimuloivien lääkkeiden ansiosta) myös tajunnan taso kohoaa, mikä, kuten edellä jo todettiin, on luovuudelle edullista. Toisaalta uloin aivokuori, joka normaalisti estää aivojen alempien kerrosten toimintaa, hellittää kahlehtivan vaikutuksensa, jos sen toiminta vaimenee. Tällaista vaimenemista saavat mm. aikaan alkoholi sekä eräät huumeet, joiden tiedetäänkin vapauttavan aivojen syvimpien kerrosten toimintoja ja sopivassa annoksissa tehostavan luovuutta. On kuitenkin muistettava, että esim. alkoholin edullinen vaikutus luovaan toimintaan johtuu lähinnä sen kyvystä katkaista isoavokuoren rutiininomaisia toimintaohjelmia. Nämä muodostavat liian ankaran ja vaativan sekä rajoittavan valintapaineen uudelle tiedolle ja näin tyrehdyttävät uusien ideoiden syntyä, kasvua ja kehittymistä. Lääkeaineilla ja alkoholilla on kuitenkin haittavaikutuksia, joten niiden määrätietoinen käyttö luovuuden tuottamiseen on kyseenalaista. Toisaalta rutiiniin taipuvaisilla tai pakotetuilla yksilöillä voi olla niistä hyötyäkin.⁶⁷

Bergströmin viittaukset koulu- ja musiikkikasvatukseen ovat huomion arvoiset: "Tietoa ja loogisuutta korostava koulukasvatus laiminlyö luovuuden kasvatuksen. Valinta- ja arvokapasiteetin kasvattaminen esim. esteettisiä aineita, historiaa, filosofiaa, uskontoa ym. (pienillä lapsilla myös satuja) suosimalla takaa myös luovuuden kehityksen." Bergströmin

⁶⁵ Bergström (1984) s. 166 - 167.

⁶⁶ Hägglund (1985) s. 137.

⁶⁷ Bergström (1984) s. 168 - 169.

mukaan hallitseva järjestelmä (esim. musiikkikasvatusjärjestelmä) - paradoksaalista kyllä - periaatteessa aina vastustaa luovuutta: on vaikeuksia hallita yksilöitä, jotka pyrkivät kehittämään systeemistä poikkeavia näkemyksiä. Luovuus ei luonteensa mukaisesti voi olla järjestelmän osa, vaan siihen on jo sisäänrakennettuna eräänlainen "peruskapinallisuus". Jazzin kapinallinen luonne sosiaalisena ilmiönä on todettu edellä: Bergströmin hengessä on syytä laajentaa koskemaan se myös jazzia "puhtaasti" musiikillisena, esteettisenä ilmiönä; "säännönmukaisuuden rikkomisesta" onkin ollut edellä puhetta.

Myös on "ymmärrettävissä, että terve vaisto pyrkii elämänmuotoon, jossa luovuus pääsee ilmenemään ja auttamaan yksilöä selviytymään elämässä".⁶⁸

2.9.2 Jazz ja huumeet

Otan seuraavassa esille yhden jazzin lieveilmiön, jota en diskurssissani voi sivuuttaa, koska kyse on tässäkin eräänlaisesta "transsendenssista": Alkoholi ja huumeet eivät ole vain jazzmusiikkiin sen eri vaiheissa sitoutunut ilmiö, vaan väitetään, että myös monet ns. korkeakulttuurin taideteokset ovat syntyneet alkoholin, piristeitten tai huumeitten voimalla. Jouko Jokinen on todennut, että "taiteen suosikkidoping on alkoholi. Taiteilijoit-ten ryyppääminen on aina ollut tunnettua, näkyvää, itsestäänselvää ja joskus ihailtuakin. Kaikkien taiteenalojen suurista nimistä löytyy myös alkoholin suurkuluttajia." Puhuttaessa viinasta dopingaineena Jokinen haluaa kuitenkin erottaa selvästi toisistaan *alkoholin elämäntapana* ja toisaalta *alkoholin taiteen tekemisen apuna*. Esimerkiksi Jokinen ottaa amerikkalaisen ensimmäisen maailmansodan jälkeisen "kadotetun sukupolven" (esim. kirjailijat F.Scott Fitzgerald, Eugene O'Neill, William Faulkner ym.), joilla viina liittyi enemmän muotitietoiseen elämäntapaan kuin kirjalliseen luomiseen - ns. ensimmäinen jazzkausi muuten ajoittuu juuri tähän aikaan. Jokinen korostaa sitä, että "taiteilijoit-ten doping liittyy paljon enemmän ihmisen elämäntilanteeseen kuin yksittäiseen suoritukseen tai ominaisuuteen kuten urheilun doping. Taiteilijat ja urheilijat huumaavat itsensä eri tarkoituksessa, mutta yksi seikka on ainakin yhteistä - epäterveellisyys." Tietenkin voidaan aina kysyä, että jos 'taide' ja 'elämä' ovat yhtä, mitä sitten? Artikkelissaan Jokinen joka tapauksessa antaa lukuisia esimerkkejä eri tieteen- ja taiteenalojen edustajien keskiluokkaisen sopivuuskäsityksen mukaan kohtuuttomasta po. aineiden käytöstä - aina tupakkaa ja kahvia myöten - aloittaen kuvailunsa antiikin suurista runoilijoista ja ajattelijoista, kuinkas muuten, ja päätyen vuosisatamme alun modernin taiteen mestareihin ja 1960-luvun popmusiikkiin. Toisaalta hän myös huomauttaa, että usein unohdetaan suuren osan taiteilijoista, kirjailijoista, olevan raittiita tai ainakin kohtuukäyttäjiä.⁶⁹ Tarkastelua voitaisiin tietenkin edelleen laajentaa Yhdysvalloista alkunsa saaneeseen "kosmeettiseen psykofarmakologiaan", jossa lääkkeillä nopeasti ja ratkaisevasti muutetaan yksilön persoonallisuutta, ulkoista olemusta ja käsitystä itsestään⁷⁰. Tämän jälkeen peruskysymys "kuka minä olen" on taas entistäkin ongelmallisempi. Vastaavasti potenssilääke Viagran tultua hiljattain markkinoille tämä klassinen kysymys voitaisiin nyt muotoilla: "Mikä minä sitten olen?"

Jazzkulttuuri Yhdysvalloissa keskittyi alunperin ravintoloiden ja bordellien, sittemmin tanssialienkin ympärille. Varsinaisella "jazzkaudella" 1920-luvulla järjestäytynyt rikollisuus, joka huolehti mm. laittoman viinan jakelusta ja ylläpiti salakapakoita ym. laitonta toimintaa, oli myös jazzin hyvin tärkeä "sponsori". Siinä sivussa alkoholin ja huumeiden käyttö myös muusikoiden keskuudessa oli suhteellisen yleistä ja "sisäpiirin"

⁶⁸ Bergström (1984) s. 169 - 170.

⁶⁹ Jokinen, Jouko (1989): "Taiteilija ei käryä dopingista", *Helsingin Sanomat* 11.6.1989.

⁷⁰ Ks. esim. Vihavainen Arja-Liisa (1995): "Pillereillä voi "parantaa" ihmisen persoonallisuutta", *Helsingin Sanomat* 5.2.1995.

hyväksymää - ja vielä senkin jälkeen kun jazz alkoi saada osakseen ns. taiteellista arvostusta 1940-luvulta lähtien⁷¹. Satuttavia kuvauksia tästä elämäntavasta kaikkine "sikailuineen" sisältyy moniin erinomaisiin elämäkertateoksiin ja muistelmiin⁷². Useimmat mieleen tulevat 1940- ja 50-luvun "suuret nimet" olivat jossakin elämänsä vaiheessa intiimissä suhteessa po. aineisiin. Alkoholin ja huumeiden käyttö sai tällöin eräänlaista "myyttistä hohtoa". Monet kokeilivat uteliaisuudesta ja kokeilun halusta tai pelkästään esikuviansa innoittamina ja - sortuivat fyysiseen ja psyykkiseen riippuvuuteen - tästä myytistä myöhemmin enemmän. Ilmiön olemus nuoruuden protestina on edellä todettu. Ilmiö ulottui 1960-luvulla suomalaisenkin opiskelijoiden ja "taiteellisen älymystön" (kirjallisuus, kuvataide, musiikki, politiikka) elämäntapakulttuuriin kaikkine tyypillisine muotoineen. Alkoholi kuuluu edelleen kaikkialla jazzklubikulttuuriin, eikä vielä tänäkään päivänä missään katsota karsaasti, vaikka esiintyvä muusikko ottaisi soittotauolla "yhdet", muutoin tavat ovat muutamassa vuosikymmenessä ratkaisevasti siistiytyneet. Mistä alkoholin ja huumeiden suosimisesta sitten pohjimmiltaan on kysymys, jos oletetaan että monet "ympäristötekijät" olivat otollisia näiden aineiden käytölle: Hotellit ja ravintolat olivat työpaikka, jossa enimmäkseen majailtiin; "diilereitä" kaikkialla ja "aineita" siten hyvin saatavilla jne. Sosiaalisia syitä on ollut tapana luetella useita: muusikkojen painostavat sosiaaliset olot, juurettomuus, tunne riiston kohteena olosta, raskaat rotuennakkoluulot, alhainen työn arvostus, julkisuuden monet kirot, kademieli/ihailu, jatkuva "silmätikkuna" olemisen jne. Jokaisen muusikon elämäntapa on tietoenkin oma erityinen tarinansa kaikkine siihen liittyvine yksilöllisine piirteineen. Yleistykset tässä yhteydessä ovat siksi vaarallisia. Mutta kuitenkin. Margolinin luonnehdinta on seuraavanlainen: Psykologisesti näyttää selvältä, että alkoholisteilla ja narkomaaneilla on tietty voimakas riippuvuus. Lisäksi tähän liittyy se piirre, että alkoholin, morfiinin ym. vaikutuksilla pyritään tyydyttämään tiettyä seksuaalisperäistä, arkaista *oraalista* halua, turvallisuuden tarvetta ja toisaalta samanaikaisesti säilyttämään itsekunnioitus. Huumeet vaikuttavat nimittäin siten, että ne auttavat häivyttämään muistista tuskallisen reaalisen todellisuuden, joka ei näytä tyydyttävän yksilön riippuvuuden tarvetta. Jälleen on syytä huomauttaa, että näennäisesti tällainen riippuvuus osoittaa rohkeata "riippumattomuutta", koska se suuntautuu yhteiskunnan hyväksymiä normeja vastaan, mutta todellisuudessa vaikutus on päinvastainen. Monet muusikot ovat sitä mieltä, että juopuneena tai huumeiden vaikutuksen alaisina he soittavat paremmin, ovat luovempia jne. Kuitenkin Aldrich on selvittänyt, että huumeiden vaikutuksen alaisena nimenomaan muusikon "subjektiivinen vaikutelma omasta musiikillisesta kyvystään on parantunut eikä niinkään kyky sinänsä". Lopputuloksen "paranemisen" vaikutelma ehkä johtuu siitä, että riippuvuus antaa turvan johon nojata, jolloin voi panna itsensä alttiiksi "riippumattomassa" itseilmmaisussa - silti salainen, lapsenomainen riippuvuus säilyy. Lopputulos on kuitenkin se, että riippuvuutta seuraa yhä syvempi taantuminen ja yhä heikompi kyky toimia edes "turvan" kanssa; seuraa täydellinen riippuvuus huumeista ja myös yhteiskunnasta, josta alunperin oli tarkoitus päästä irti.⁷³

Jopa savuke-addiktion kohdalla voisi olla kyse tästä samasta ilmiöstä, kuin on edellä selvitetty. Mikä on sitten *puhallinsoittimen* soitossa soittajan suun ja instrumentin suuttimen välisen kontaktin tuottaman (ehkä salaisen) mielihyvän merkitys, se jää pohdittavaksi.

Matti Bergströmin aivofysiologinen malli alkoholin ja luovuuden suhteesta, johon jo edellä hiukan viitattiin, on objektiivinen ja myös vaille moralisointia. Bergströmin mukaan

⁷¹ On hyvä muistaa, että ensimmäiset varsinaiset jazzkonsertit järjestettiin Carnegie Hallissa New Yorkissa vasta 1930-luvun lopulla.

⁷² Ks. esim. Russell (1979); tai Gillespie ja Fraser (1980); tai Holiday, Billie ja Dufty, William (1983): *Lady laulaa bluesin*, suomentanut Seppo Lopenen, WSOY, Juva.

⁷³ Margolis (1954) s. 283 - 284.

aivogeneraattoreiden tasapainoinen toiminta on siis keskeistä luovassa toiminnassa; jos tasapaino järkkyy, seuraukset käyttäytymisessä ovat monitahoiset. Kysymys ei tarvitse olla sairaudesta tai aivojen rakenteellisesta muutoksesta, ainoastaan aivojen signaaliaineksen virtauksen muutoksesta. Ensiksi: *voimageneraattorin tehon laskeminen* - seurauksena esimerkiksi virikkeettömästä ympäristöstä (mitä muuta ravintolat ovat kuin tätä?) - voi ilmetä yleisenä apatiana, haluttomuutena, vireyden ja mielenkiinnon puuttumisena. Myös jokapäiväisessä elämässä voimme kohdata tämän ilmiön. Tällainen psyykkinen vinoutuma, distortio, siis pohjaa aivorungon voimageneraattorin heikkoon tehoon ja johtaa luovuuden heikentymiseen. Ilmiö voi vahvistaa itseään, koska ajattelun köyhyys ei johda tekoihin, jotka voisivat synnyttää uusia yllättäviä tilanteita ja virikkeitä. Tässä meille on kuvattuna urautuneen, "harmaan arki-ihmisen" tragedia.⁷⁴

Toinen poikkeavuus voi olla *tietogeneraattorin liiallinen vahvistuminen* seurauksena esimerkiksi ylikorostuneesta tietokasvatuksesta ja yleensä tiedon ihannoinnista muun henkisen elämän kustannuksella. Lopputulos voi olla ilman eettisiä ja moraalisia näkökohtia vain tiedon kanssa näpertelevä perfektionisti. Psykoanalyysi ei sovellu näiden kummankaan kiusallisen "vaivan" hoitoon, koska vaivoihin muutenkin liittyy poikkeamia, jotka särkevät psyykkisen tapahtumisen kokonaisuutta ja eheyttä, joka puolestaan on normaalin elämän ehto. Tässä tarvittaisiin päinvastoin "psykosynteesiä", jolla voitaisiin oikaista aivojen virheellisiä voimavaravirtauksia niin, että eheytyminen voitaisiin saavuttaa. Yksilön spontaani "eheytysohjelma" on Bergströmin mukaan luettavissa henkilön toiveista, ja esim. unet tukevat näitä pyrkimyksiä.⁷⁵

Alkoholi vaikuttaa aivoihin lyhyesti sanottuna siten, että isoavokuoren alempiin keskuksiin suuntaama kontrolli heikkenee, jolloin käyttäytymisen tietoinen kontrolli myös heikkenee: tietogeneraattorin toiminta vaimenee (meditatiivisen tilan aikaansaama muutos aivoissa on samansuuntainen). Käyttäytymistä ohjaavatkin tällöin kehityksellisesti alkeellisemmat aivojen tasot, ja käyttäytymiskanavaan pääsee nyt "tietoainesta, joka ei ole valmiiksi valittua sen suhteen, missä määrin ympäristön valintapaine sen hyväksyy"; siis aivoissa olevan pysyvän tiedon lisäksi voimageneraattorin sattumanvaraisen signaalipurkauksen rikkomaa tietoa ja myös luonteeltaan "primitiivistä" vegetatiivista informaatiomateriaalia (esim. "seksuaalienergiaa"). Tästä johtuu juopuneen usein erikoinen ja epälooginen käytös, joka lennokkuudessaan saattaa hipoa irrationalisuutta. Tässä tilassa myös taiteilijan luovuus saattaa ilmetä parhaimmillaan, mutta myös normaali henkilö (ei taiteilija!) saattaa ilmentää sellaisia vitaalisia voimavaroja ja -vektoreita, joita hän selvänä ollessaan ei koskaan päästä käyttäytymistään ohjaamaan. Täten päihtymys voi paljastaa eräässä mielessä "totuuden", sen osan yksilön sisintä, joka normaalisti on muilta peitossa. Tämän totuuden paino on Bergströmin mukaan kuitenkin pelkästään siinä, että päihtymys siirtää "neurodarwinistisen" kamppailun aivoista ympäristöön, jossa se myös tiedostetaan. "Kamppailu" synnyttää tunnekuohuja - siksi päihtyneen käyttäytyminen vaikuttaa emotionaaliselta. Seuraava vapauden ja vapautumisen tunne johtuu siitä, että alistusta ympäristön asettamiin jäykkiin normeihin ja tietojärjestykseen ei juuri ole. Myös edellä kuvaillut psyykkiset poikkeamat "generaattoreiden" tasapainotilassa (psykodistortiot) tai tarkemmin sanoen niiden oireet häviävät sopivassa päihtymystilassa. Bergströmin mukaan *alkoholin käyttö näissä tapauksissa ei ole sairautta vaan sairauden hoitoa*. "Henkilöllä, jonka työ on luovuuden varassa, kuten taiteilijalla, tiedemiehellä, johtajalla, alkoholin sopiva käyttö saattaa tuntua edulliselta sen rutiinia katkaisevan ja tajunnan vitaalisia taustaprosesseja voimistavan ja paljastavan vaikutuksen perusteella." Edelleen Bergströmin mukaan "luovat henkilöt saattavat herkemmin altistua alkoholin käytölle, koska luomistyö on heille elinehto. Tästä syystä he pyrkivät alkoholin avulla estämään kahlitsevien ympäristötekijöiden liiallista vaikutusta". Päihtymys ja taiteellinen elämys eivät kuiten-

⁷⁴ Bergström (1982) s. 333.

⁷⁵ Bergström (1982) s. 334.

kaan ole sama asia, sillä etenkin voimakkaassa päihtymystilassa aivojen arvokapasiteetti - viittasin aiemmin ohimennen mahdolliseen runsaan alkoholinkäytön aiheuttamaan "demoralisoivaan" vaikutukseen - ja sitä myötä myös luova taiteellinen teho vähenevät. Kaikkien luovien yksilöiden elämä ei tietenkään ole urautunutta ja väritöntä. On monia muitakin "päihtymyksen" syitä kuin alkoholin aiheuttama: luonto, rakkaus, innostus, ystävyys ym.⁷⁶ Kuten edellä totesin, myös 'toiminta' sinänsä voi tuottaa tekijälleen suuren tyydytyksen tunteen. Alkoholin negatiivinen piirre on tietenkin mahdollinen riippuvuuden syntyminen, johon on olemassa omat yksilölliset fyysis-psykkiset mekanisminsa.

Juhani Lindqvistin Oulun yliopistossa tekemän tutkimuksen perusteella voidaan olettaa, että "alkoholin pitkäaikainen ja runsas käyttö heikentää eri aivoalueiden yhteistoimintaa. Alkoholin nauttiminen sitä vastoin parantaa alkoholistilla aivoalueiden yhteistoimintaa aivan ratkaisevalla tavalla. Tämä tekee ymmärrettäväksi alkoholistin tarpeen saada alkoholia".⁷⁷ Tutkimus tekee ymmärrettäväksi myös sen, että vaikkapa elämäntapaansa liittyen jo kauan alkoholia käyttänyt muusikko todellakin tarvitsee "perusannoksen päästökseen vauhtiin".

Mistä sitten marihuanaan, morfiiniin, heroiiniin ja muihin huumeisiin tottuminen johtuu? Professori Jorma Palo kirjoittaa (suluissa oleva lisäys minun):

Kun (aivoissa sijaitseva solujen vastaanotto- eli) reseptori sitoo itseensä ensimmäisen kerran jonkin aineen, aine synnyttää solussa sen ensimmäisen reaktion. Jos se on mielihyvä tai seksuaalinen halu tai kivun lievittyminen, reaktio jää helposti muistiin, kuten mikä tahansa muistamisen arvoinen tapahtuma. Eräät aineet aiheuttavat hyvin voimakkaan elämyksen ja varsinkin crack, yksi uusimmista huumeista, voi johtaa toistuvaan käyttöön jo yhden kerran jälkeen.

Elämyksen aiheuttaman muistikuvan täytyy silloin olla todella merkittävä, niin merkittävä että se peittää kaikki muut elämykset alleen. Kokeilijan elämäntilanteella ja ympäristöllä on tärkeä, joskaan ei ratkaiseva merkitys - sortuvathan huumeisiin yhtä hyvin menestyneet artistit ja urheilijat kuin surkeissa oloissa ja unohdettuina elävät epäonnistujat. Varmojä "koukkuun" jäämisen ennusmerkkejä ei ole.⁷⁸

Huumaavilla aineilla ja runsaalla alkoholinkäytöllä on mahdollista säädellä mielialaa - usein tässä piilee taustalla passiivinen yritys ratkaista ongelmia. Aineiden vaikutuksen alaisena tunteet, ajatukset ja miellelyhtymät voidaan kokea tavallisuudesta poikkeaviksi, mielenkiintoisiksi, ja siten lievittää ahdistusta ja tyhjyyden tunnetta, joka muutoin ehkä on vaikea kestää. Sanotaan, että tällainen "euforia", keinotekoisesti tuotettu hyvänolon tunne, voi luoda hetkellisen illuusion suuruudesta ja voimasta, luovasta ja tunnevoimaisesta kyvystä tiedostaa koko maailmankaikkeus.

Hypnoterapeutti Leo Hildén on todennut mietiskelystä kirjoittaessaan mm. seuraavaa (suluissa oleva lisäys minun):

Vertailtaessa (mietiskelyn alueelta saatua) subjektiivisia kokemuksia koskevaa aineistoa esimerkiksi LSD:n aikaansaamiin tajunnan muutoksiin on näiden välillä havaittu hämmästyttävää samankaltaisuutta. Tämä kemikaaleilla aikaansaatua tajunnan muutos, eräänlainen tajunnan laajentuminen, on saanut tutkijat kiinnostumaan myös mietiskelystä, sen lainalaisuuksista ja ilmenemismuodoista. ... Niin kemiallisesti aikaansaadussa kuin mietiskelyn tilassakin koetut elämykset vaikuttavat huomattavasti todellisemmilta kuin normaalitilassa. Näin siksi, että sisäiset elämykset voimistuvat ulkoisten

⁷⁶ Bergström (1984) s. 334 - 336.

⁷⁷ Anon. (STT. 1994): "Alkoholisti tarvitsee alkoholia parantamaan aivotoimintaansa", *Savon Sanomat* 26.3.1994.

⁷⁸ Palo, Jorma (1990): "Aivot mielihyvän koukussa", *Helsingin Sanomien kk-liite nro 24/1990*, 1.12.1990.

ärsykkeitten puuttuessa. Tällainen ilmiö voidaan aikaansaada myös syvässä hypnoosissa.⁷⁹

Aiemmin todettiin, että taiteelliselle "regressioprosessille" luonteenomaista on juuri luovan objektiivisuuden, musiikin käyttö tässä prosessissa. Kimmo Lehtosen mielestä tämä seikka erottaa luovan taiteellisen "matkailun" esimerkiksi huumausaineilla tai alkoholilla aikaansaaduista vastaavantyyppisistä kokemuksista, jotka "tietyllä tavalla edustavat vain "tyhjää" elämyksellisyyttä ilman luovassa objektissa ulkoistuvaa integraatiotoimintaa". Molemmissa tapauksissa subjekti kylläkin tulee toiminnoista ikäänkuin riippuvaiseksi; syntyy pakottava taipumus kurkistaa "olemisen aikaan". Lehtonen näkee kuitenkin taiteellisen regression *minän kasvuna* ja vahvistumisena, kun taas huumeiden tms. käyttö johtaa 'minän' kontrollikyvyn vähittäiseen lamaanumiseen ja sen myötä subjektin hitaaseen hajoamiseen.⁸⁰ Lehtonen kirjoittaa:

Verrattaessa musiikkikokemusta huumausainekokemukseen on pidettävä mielessä, että tässä yhteydessä puhutaan hyvin intensiivisistä musiikin luomiseen, esittämiseen tai vastaanottamiseen liittyvistä elämyksistä, joista "tavanomainen" esteettinen nautintomme antaa korkeintaan heikkoja viitteitä.

Toisaalta esitetty hypoteesi musiikki- ja huumausainekokemuksen tietynlaisesta samankaltaisuudesta saa tukea siitä, että monet muusikot ovat kautta aikojen suosineet huumausaineita ja ne ovat toisinaan jopa muodostuneet osaksi tiettyä musiikkikulttuuria (reggae-kulttuuri, psykedeelinen musiikki, acid-rock ja tietyt jazz-suunnat jne.). Huumausaineita käyttämällä voidaan musiikin "hallusinatiivisia" ominaisuuksia entisestään tehostaa.⁸¹

Tämähän pätee jo tavanomaiseen jazzklubikulttuuriin, jossa oluen tai viinin voimalla haetaan tiettyä rentoutunutta tunnelmaa ja "hyvää fiilistä". Palautan myös mieleini Eero Tarastin edellä esittämän kommentin "Bayreuthin musiikkihumalasta", joka kestää vielä pari, kolme päivää festivaalin jälkeenkäin.

Kontrolloitavuuteen on tässä kiinnitettävä huomiota. Musiikin meditatiivinen "matkailu" sisältää paluun mahdollisuuden milloin tahansa. Sen sijaan huumeiden tms. käytöstä ei ole "paluuta", vaan kemiallisesti aikaansaatu psyykkinen olotila on pysyvä, ainakin niin kauan kuin aineen vaikutus kestää. Psyykkiset vaikutukset ovat usein vielä pitkäkestoisempia, jopa pysyviä aiheuttaen riippuvuuden tai jopa mielisairauden.

Huumeiden ym. vaikutus itse musiikkiin on vielä enimmäkseen pohtimatta. Olisi helppoa sivuuttaa kysymys vain toteamalla, että koska jazzissa 'elämä' ja 'taide' ovat niin lähellä toisiaan, kysymys on siksi turha. Jouko Jokinen on sitä mieltä, että (suluissa oleva lisäys minun)

popmusiikin kehitykseen huumeilla oli erittäin suuri vaikutus 1960-luvulla. The Beatlesin 1967 ilmestynyt levy *Sgt Pepper's Lonely Heart Club Band* mullisti paitsi Beatlesien oman musiikin myös koko popmusiikin. Psykeen vaikuttavien huumeitten osuutta popmusiikin historian merkkiteosten syntyyn ei voi vähätellä. Huumeet ja popmusiikki olivat 1960- ja 1970-lukujen taitteessa hyvin lähellä toisiaan. Huumeet myös tappoivat alan parhaita tekijöitä kuten Jimi Hendrixin, Janis Joplinin ja Jim Morrisonin. Tällä vuosikymmenellä (1980-luvulla) huumeet ovat jääneet popmusiikissa taka-alalle.⁸²

Luulen, että Jokisen ajatuksia voidaan osittain soveltaa myös jazzmusiikkiin. Katseltuani videolta Louis Armstrongin 1930-luvun paatoksellisia "pannaan tuulemaan" -esityksiä ja

⁷⁹ Hildén, Leo (1988): "Mietiskely", teoksessa *Terveen elämän salaisuudet 3*, WSOY, Porvoo, s. 216 - 217.

⁸⁰ Lehtonen (1988) s. 43 - 44.

⁸¹ Lehtonen (1988) s. 44 - 45.

⁸² Jokinen (1989)

tietäessäni taustalla vaikuttavista "aineista" on vaikeata olla yhdistämättä näitä seikkoja toisiinsa. Luulen että "aineilla" oli ainakin välillinen vaikutus myös 1940-luvun "moderniin musiikkiin"; vaikutus, joka on aistittavissa bebopin neuroottisesta perusvireestä: "pannaan todella tuulemaan". Mutta kuten Charlie Parker itse on todennut, aineet eivät ole tehneet häntä yhtään paremmaksi soittajaksi, sillä *ammattitaitoa* alettiin arvostaa myös jazzin piirissä yhä enemmän 1940-luvulta lähtien, jolloin uusien arvojen myötä itse musiikki alkoi saada uudenlaista itseisarvoa. Trumpetisti Wynton Marsalis on todennut jazzmuusikkojen ammattiyhpeydestä: Marsalisiin mukaan kaikki jazzin mestarit olivat taitavia "teknikkoja". Periaatteena oli tiukka täydellisyyden tavoittelu, vaikka he saattoivat elää kuin "pellossa".⁸³ Jos aineita käytettiin soiton aikana, lopputulos saattoi olla lähinnä aste-ero "eleiden" laajuudessa? Perusominaisuudet säilyvät muuttumattomina? Tietenkin *aineiden käytön aiheuttamat pysyvät muutokset psyykessä* ja käyttäytymisessä eivät voineet olla heijastumatta musiikkiin luoden vaikutelmaa sen neuroottisesta perusvireestä. Voisi ajatella, että jazzmusiikin harjoittamiseen liittyvä *toiminnallinen*, mieltä integroiva *objektisuuhde* (minä-musiikki) - päinvastoin kuin disintegroiva objektiton huumeinspiraatio - oli sittenkin useissa tapauksissa voimakkaampi ja voitti - ja pelasti ne jotka eivät lopullisesti sortuneet. "Musiikki so. elämä voitti". Tässä vielä tenorisaksofonisti Stan Getzin todistus asiasta jälkepäin:

And drugs - take it from one who knows, the whole drug scene is a total vaste. The nonsense about the advantages is just that: nonsense. You don't play better when you're high; you just think you do. You're fooled into thinking that you're better than you are, when in reality it's just your head that's telling you. What you're putting out can very possibly be garbage, but to you it sounds great. If Charlie Parker hadn't wasted so much time and energy trying to make a connection he might have been God knows where. You think he was a giant? Imagine what concentration on his art would have made him.⁸⁴

Jokinen toteaa, että ilmeisesti viinapäissä on kirjoitettu hyvin vähän kunnon kirjallisuutta, sillä yleensä kirjailijat totesivat humalan synnyttävän kelvotonta tekstiä. Alkoholin liittäminen pelkkään kirjoitusprosessiin antaa kuitenkin liian valjun kuvan viinan osuudesta kirjailijoitten töissä.⁸⁵ Viitataan tässä siihen, mitä Bergström edellä totesi alkoholin rutiineja katkaisevasta vaikutuksesta pyrittäessä tiettyyn "eksistentiaaliseen riippumattomuuteen": taide ja elämä - kaikkine siihen liittyvine piirteineen - ovat sittenkin yhtä. Lopuksi voisi ajatella, että se mikä alkoholin ja huumeiden käytöllä voitetaan primaariprosessin hyväksi, se hävitään sekundaariprosessin toiminnon heikkenemisenä.

2.10 Jazzin etiikka

2.10.1 Yleistä

Eero Tarastin mukaan '*musiikkielämän*' alalla tavalla tai toisella toimivat (aktorit) tuottavat erilaisia *musiikillisia tapahtumia*; tämän jälkeen sitten eri yhteyksissä ja eri tavoin arvotamme ('modalisoimme') tätä toimintaa. Monet musiikkielämän konfliktit - sivumennen sanoen - johtuvat siitä, että arvomaailmamme, intentiomme ovat erilaiset. Musiikkielämä

⁸³ Uusitorppa, Harri (1995c): "Vakava ja tosivakava - Wynton Marsalis tekee jazzia tosissaan ja uskoo sen vanhoihin arvoihin - 33-vuotias nykyjazzin merkittävin vaikuttaja soittaa tänään Pori Jazzissa", *Helsingin Sanomat* 22.7.1995.

⁸⁴ Smith (1976)

⁸⁵ Jokinen (1989)

ja sen arvottaminen puolestaan ilmenee usein *tekstinä*, usein vieläpä verbaalisena, kuten tässäkin tutkielmassa. Tekstit taas voivat olla muusikoille eräänlaisia itsekommunikatiivisia välineitä, joilla jäsentää maailmankuvaa ja legitimoida tekemiään eettisiä ja esteettisiä valintoja. Näin ollen Tarastin mukaan "musiikkia koskevat tekstit voivat aivan hyvin saada tärkeän itse musiikillista toimintaa ohjailevan roolin ja jonkun subjektin tekoja, niiden mahdollista eettisyyttä ei voida arvioida ja ymmärtää ilman siihen viittaavia tekstejä". Tarasti jatkaa:

Mutta tämän 'musiikkielämän semioottisen' mallin suhteen voi kysyä, auttaako se jotain musiikillista subjektia toimimaan oikeammin tai paremmin? Ainakin se voi johtaa hermeneuttiseen itsetiedostamiseen, toisenlaiseen 'toiseuden' käsittämiseen kun tajutaan, ettei yksikään musiikillinen aktori toimi em. kentän puolella ja että hänen valintansa ovat aina arvoja koskevia ratkaisuja.⁸⁶

Tarastin mukaan esteettinen ja eettinen ovat läheisessä yhteydessä toisiinsa ja liittävät tähän tematiikkaan vielä kolmannenkin aspektin, *uskonnollisuuden*, kuten esimerkiksi Sören Kierkegaardin eksistentiaalifilosofiassa esittämässä muodossa. Kierkegaardin mukaan esteettinen, eettinen ja uskonnollinen ovat kolme peräkkäistä elämänasennetta ja kehitysvaihetta, joista viimeksi mainittu on korkein.⁸⁷ Jazzin historian klassinen esimerkki tällaisesta kehityskulusta on tenorisaksofonisti John Coltranen elämäнкаari: 1950-luvun puhtaasti musiikillinen tinkimättömyys, jolla hän ratkaisi omia sisäisiä ristiriitojaan - *Giant Steps* -äänite on tämän kehityskulun pääteipiste; 1960-luvun alun musiikilliset, eettiset kannanotot Yhdysvaltain sisäiseen yhteiskunnalliseen tilanteeseen, roturistiriitojen kärjistymiseen jne.: esimerkiksi surumielinen ja synkkä "Alabama" -äänite vuodelta 1963 kuvaa tätä hyvin - koska tunnemme "tekstin", voimme hahmottaa äänitteeseen eettiseksi kannanotoksi; ja lopulta uskonnollinen "valaistuminen" 1960-luvun puolivälissä viimeisinä vuosina ennen kuolemaansa - musiikillisesti äänitteeksi dokumentoituna tämä kulminaatio on kuultavissa esim. "A Love Supreme" -äänitteellä vuodelta 1965. Vielä Tarasti toteaa:

Jos siis esteettiseltä kannalta meitä ei kiinnosta kuin itse sävellyks, musiikki ja sen kvaliteetit, niin eettiseltä meitä ei kiinnosta kuin mitä oli säveltäjän, esittäjän mielessä kun hän kirjoitti, soitti teoksen, missä mielessä, millä intentioilla hän sen teki. Tai sitten meitä kiinnostaa mikä on musiikin vaikutus ihmismieleen ja ihmisen käyttäytymiseen.⁸⁸

Otan seuraavassa esille jazzin etiikkani, joka näyttää pohjaavan sekä fenomenologis-eksistentiaaliseen traditioon että osittain myös psykoanalyysin teoriaan. Näiden molempien hengessä voidaan ajatella, että *totuuden paljastaminen* on erällä tapaa musiikin eettinen päämäärä. Myöhemmin etiikkani saa diskurssini yleistä henkeä myötäillen hyvin kollektiivisen painotuksen.

Marshall Stearns on kirjoittanut tästä asiasta aluksi seuraavaan tapaan:

Pastori Kershaw sanoo, että jazz "puhuu totuudenmukaisesti surusta ja tuskasta". Eräs jazzin perusominaisuuksista on improvisointi. Hyvä improvisointi on kaikissa taide-muodoissa välttämättä spontaania, elävää ja luovaa. Jazzissa on äärettömän vaikeata salata improvisaation *laatua*, muusikkoa arvostelevat "paikan päällä" hänen ammattiveljensä. Vilpillisyys ja teeskentely havaitaan helposti. Hyvän jazzmuusikon on soitettava suoraan sydäimestä, käyttäkseni kulunutta mutta kuvaavaa sanontaa, hänen

⁸⁶ Tarasti, Eero (1993): "Estetiikan etiikkaan eli onko musiikilla moraalia?", *Musiikin suunta* 1/1993, s. 70 - 71 ja 73.

⁸⁷ Tarasti (1993) s. 69. Jo edellä siteerattu sosiologi Michel Maffesoli itse asiassa kääntää nämä tasot päinvastaiseksi nyky-yhteiskuntaa tarkastellessaan. "Esteettinen ei ole pinnallisin taso vaan syvin lähtökohta. Yhteisöllinen homo aestheticus on yhteisöllisen homo religiosuksen lähtökohta. Uususkonnollisuus on ymmärrettävissä vain estetisoitumisen kautta. (Noro (1995))

⁸⁸ Tarasti (1993) s. 69.

on oltava rehellinen, hänen on soitettava siten, kuin hän todella tuntee. Hänellä on ennen kaikkea oltava jotain sanomista, muuten kaikki on ajan hukkaamista. "Musiikki muodostuu omista kokemuksistasi", sanoi Charlie Parker, "ajatuksistasi ja viisaudestasi. Ellet elä sitä, et saa sitä ulos torvestasi." Hyvä jazz on siis todenmukaista ja olennaisesti rehellistä.⁸⁹

Huomio kiinnittyy kahteen seikkaan: ensiksikin "on oltava rehellinen". Rehellisyyteen kuuluu totuuden paljastaminen. Kysymys on siis "totuudesta". Martin Heidegger on kytkenyt olemiskysymyksen ja kysymyksen totuudesta erottamattomasti toisiinsa. Seurailen diskurssissani edelleen Kimmo Lehtosen tulkintoja tästä aiheesta. Heideggerilaisessa katsannossa "totuuden olemus on olemisen totuus". Olemisen perusluonnosta tulee siten tarkastella sen *tapautuman* valossa (siinä kontekstissa, voidaan sanoa), jossa olemisen ilmaantuu. Tällöin totuus pitääkin nähdä perinteisistä käsityksistä poiketen (esim. korrespondenssi-teoria tms.) "jonkin olennaisen peitetyn ja salatun paljastamisena ikäänkuin naamion takaa"⁹⁰. Totuus on siis jotakin "olevaisen avoimuutta", jolle perustaa mahdollisuus oikeellisuuteen.⁹¹ Aikaisemmin eri yhteyksissä on todettu, että esimerkiksi musiikki voi toimia "maailman perustajana", antaa meille illuusion merkityksellisestä, mielekkästä kokonaisuudesta. Lehtonen jatkaa tästä aiheesta:

Taideteos antaa pysymisellään asioille kasvot ja avaa ihmisille näkymän omaan itseensä. Heideggerille taide merkitsee ennen kaikkea "totuuden" asettumista teokseen. Taiteilija asettaa totuuden taideteokseen. Kysymys Daseinin olemassaolosta on mielenkiintoinen, sillä Heideggerille Daseinin olemiseen kuuluu olevaisen esille tuominen, joka ei kuitenkaan tapahdu Daseinin omasta tahdonaktista tms. seikoista käsin, vaan koko prosessin lähtökohta on olemisessa itsessään. Taiteilija "antaa totuuden tulla teokseen", jolloin taiteessa on taiteilijan tuottama olevalainen. Taiteessa totuus ilmenee polariteettina; kätkeytymisen ja valaistuksen kiistana (vrt. Ricoeurin ... symbolin määritelmä). Myös taiteen tekijä jää Heideggerin visiossa taka-alalle: oleellista ei ole se, kuka teoksen on tehnyt, vaan ainoastaan, että se on tehty. ... Älylliset tulkinnat eivät ole tärkeitä, vaan itse luomisprosessi, jossa taiteilijan elämänsä historia, sukhistoriasta sekä laajemmasta elämäntavasta kohoava ei-tahdonalainen ja tiedostamaton "totuus" asettuu luovaan objektiin.⁹²

Käsittääkseni juuri musiikin meditatiivinen aspekti, "heittäytyminen elämän hyököyyn", esimerkiksi musiikkiin virtaan palvelee tätä "totuuden automaation" esiinpuhkeamista. Lehtonen viittaa vielä taiteellisen prosessin yhteydessä tapahtuvaan sisäiseen prosessiin ja "olevaisessa" tämän prosessin myötä tapahtuvaan eksistentiaaliseen muutokseen, josta työskentelyn tuloksena syntynyt objekti kertoo. Taideteos on ymmärrettävissä ainoastaan tämän subjekti-objekti-suhteen kautta. Eräänlaisessa samaistuvassa "tietämisaktissa" taideteosta tarkastelevat "minät samaistuvat toisiinsa teoksen tarjoaman objektisuhteen ilmaiseman ei-esittävän ja "tunnenäyttömään" vetoavan "totuuden kautta"⁹³.

Mutta toisaalta Martin Heidegger on todennut taiteen liukuneen pois alkuperäisestä tehtävästään, olevaisen paljastamisesta. Taideteoksilla ei enää ole sellaista merkitystä joissakin yhteisöissä, kuin Heidegger katsoo niillä ennen olleen. Taiteen menetettyä alkuperäisen tehtävänsä on sen tutkimuksesta samalla tullut "estetiikkaa", turhaa "saivartelua" vailla kosketuskohtia "totuuden" kanssa.⁹⁴ Jazzmusiikin suhteen rohkenen

⁸⁹ Stearns (1963) s. 230 - 231.

⁹⁰ Søren Kierkegaard on kirjoittanut jotenkin tähän tapaan: Jokaisessa ihmisessä on kaksi puolta, halu siihen mitä pelkää, esim. itsensä, minuutensa paljastamiseen. Voidaan ajatella, että taiteiden avulla tätä tehtävää voi kukin suorittaa hienostuneesti ja hellävaraisesti.

⁹¹ Lehtonen (1988) s. 28.

⁹² Lehtonen (1988) s. 28 - 29.

⁹³ Lehtonen (1988) s. 29.

⁹⁴ Lehtonen (1988) s. 30.

olla tässä asiassa eri mieltä: Jazz - "pienien ihmisten suuri taide"⁹⁵ - on monille elinikäinen "tehtävä", voisi sanoa "kyllin haasteellinen juttu" jotta siihen voi todella samastua ja pyrkiä löytämään siitä oman olemassaolonsa "totuus". Viitataan edelliseen lukuun, jossa käsiteltiin jazzia elämäntapana. Käsittääkseni jazzin "sanaton estetiikka" jollakin tapaa vielä "säestää" tätä ajatusta.

Esitän edellisen pohjalta jazzin fenomenologisen etiikkani, mitä tulee soiton rehellisyyteen, "totuuteen" taiteessa: Musiikki on niinkuin se on ja miten se tulee luonnollisesti ihmisestä ulos kiertelemättä ja kaunistelematta, *yrittämättä olla muuta kuin mitä se on*. Toimissaan kriittisen tiedostava ja refleksiivisesti suuntautunut muusikko ilmaisee rehellisesti ja avoimesti tunteitaan improvisoinnissaan, joka ilmentää koko hänen elämänsä maailmaansa pohjaten siihen. Pitäisi siis olla *rehellinen itselleen ja taustalleen*. Toteuttaa rehellisesti omia *mahdollisuuksiaan*, eksistentiaalistit sanoisivat "jos olet Ben Webster -tyyppi, älä yritä soittaa kuin Charlie Parker" -hengessä. Heideggerilaisen "olemisen totuuden" valossa näyttäisi siis siltä, että jazz voidaan soittaa muodollisesti melkein miten vain; Kaikki on jazzia, kunhan se vain pohjaa "olemisen totuuteen". Huomaan nyt, että olen tässä tavallaan luonnostelemassa eräänlaista estetiikan loppua, tai olen antamassa esimerkkiä siitä, mitä Heidegger ehkä ajoi takaa kirjoittaessaan "suuren taiteen näkyluonteesta" vastakohtana esteettiselle saivartelulle ja sen sisältämälle "huolelle, jolla totuus pyrkii piiloutumaan". Tärkeintä on että "taideteos on tehty" eikä se, kuka sen on tehnyt. Tämä on jazzin perushenki: tekeminen on 'annettu'.

Mutta palatkaamme vielä hetkeksi edellä olleeseen Stearns-sitaattiin. Huomio kiintyy edellä olleen Stearns-sitaatin lausumaan "on oltava jotakin sanomista". Mikäli ei ole mitään erityistä sanottavaa, muusikko voi tietenkin piiloutua tekniikan taakse. Jos esitetään vain opittua taitoa, jää "olemisen" syvin olemus saavuttamatta. Tekniikan oppiminen häivyttää persoonan (primääriprosessin) ja korostaa vain sekundääriprosessia ilman erityistä sanottavaa, ilman että todellinen persoonallisuus tulee esille - oli se sitten millainen tahansa. Tekniikan taakse piiloutumisen voisi ajatella olevan juuri tätä. Tässä mielessä erittäin taitavakin soitto voi olla luonteeltaan, laskelmoivaa, estynyttä, "totuutta" piilottelevaa - kysymys on sivumennen sanoen suuri haaste myös musiikkipe-dagogiikalle. Laskelmoivaa - miten?

Jazzin muotojen "oikeasta" hallinnasta oli jo edellä puhetta. Etiikan tarkastelun kannalta yksilön narsistinen ydin on aivan ilmeisesti tärkeä alue: Kyse on siitä, haluatko antaa toisille musiikkisi arvokkaana lahjana, kuten elämä on sinulle lahja, jota ei tule tarpeettomasti tuhjata. Oletko vapaa turhista pyyteistä, jolloin musiikki itsessään on toiminnan päämäärä. Vai onko musiikkisi kauppatavara, jonka pyrit vaihtamaan maineeseen ja kunniaan. Ohjaako toimintaasi ennakointi, odotusten täyttäminen, jolloin musiikki itsessään ei ole päämäärä vaan väline oman 'itsen' pönkittämiseksi, väline narsistisille toiveille ja pettymysten peittämiselle. Onko yleisön "haltuunotto" pohjimmiltaan valta-pyrkimys. Aliarvioitko yleisösi olettamalla, että se haluaa luovuttaa minuutensa pois. Näillä kahdella seikalla on merkittävä ero.⁹⁶ Kurkela täydentää tässä merkittäväs-ti edellä esillä ollutta mielihyvää-estetiikkaansa: Pelkkä oma mielihyvä ei yksin riitä, vaan olennaista on kyky jakaa mielihyvä (ja -paha) muiden ihmisten kanssa. Tästä voisi jatkaa kirjoittamalla taiteellisen toiminnan palveluluonteesta tai peräti eräänlaisesta "yhteiskuntaterapiasta" Jürgen Habermasin tapaan, mihin jo johdannossa viittasin.

Luovuudessa *on* epäilemättä paljon narsistisia aineksia; tätä selviteltiin edellisissä luvuissa. Aiheeseen liittyen psykiatri Tor-Björn Hägglund on lausunut seuraavan ajatuksen: Energiansa suuntaamisen kannalta taiteilijan on hyvä tietää, että luovuuden vastakohtana on vallantavoittelu; ulkoinen tai sisäinen: ihminen pyrkii hallitsemaan ja

⁹⁵ Lehtonen (1988) s. 31.

⁹⁶ Kurkela (1995b)

rakentamaan aitoja. Todellinen luovuus on lahja ihmiseltä ihmiselle.⁹⁷ Tällöin luovan yksilön narsismi 'on löytänyt hyvän sublimoidun ratkaisun'⁹⁸.

Eero Tarasti puolestaan on todennut ensiksikin tietystä musiikin tutkimusilmaston muutoksesta kirjoittaessaan, ettemme voi sulkea tutkimuksesta pois eettisen laajaa aluetta. Edelleen (kursivointi minun)

emme ylipäätään voi tyytyä tutkimaan mitään ilmiötä redusoituna johonkin sen aspektiin, vaan joudumme ottamaan huomioon jopa abstrakteimmassa taideteoksessa sen todellisuuden koko painon, joka on tuottanut sen ja joka puhuu siinä omien merkkijärjestelmiensä kautta. *Tekijän intentioita* ei voi sulkea pois minään 'intentioharhana', sosiaalista kontekstia, musiikin 'ekomuotoa' (provencelaisen tutkijan Bernard Vecchionen keksimä termi) ei voi jättää huomiotta 'ulkosemioottisina olosuhteina'.⁹⁹

Samalla Tarasti kiinnittää huomionsa samaan subjektin narsismin ongelmaan kuin Kurkelakin. Tarastin mukaan etiikan mukaanottaminen paradoksaalisesti sekä nostaa subjektin etualalle että kadottaa sen. Olennaista hänen mukaansa teossa ei suinkaan ole teon lopputulos, vaan intentioista, subjektista käsin tarkasteltuna se seikka, *missä mielessä teko on tehty*. "Eettisen tulkinnan subjekti on ennen kaikkea semioottisessa mielessä mielessä täydellä modaalisella kompetenssilla varustettu, tahtova, voiva, tietävä, täytyvä, uskova subjekti." Miten subjekti sitten katoaa? Tarastia mukaillen voisi kuvitella 'eettisen' epätsekkäästi toimivan muusikon ihanteen, jota Kurkelakin edellä edellytti. Tarastin mukaan (sulkeissa lisäys minun):

Kyseessä on subjekti joka siirtää oman välittömän mielihyvän toteuttamisensa taka-alalle toimiakseen myyttisessä roolissaan aktanttimallissa lähettäjänään menneiden sukupolvien nimettömät tutkijat (muusikot), auttajanaan hyvä tahto ja objektinaan tieto.

Mutta toisaalta subjektin katoamisen tai sulautumisen täytyy tapahtua jonkun korkeamman päämäärän vuoksi, jotta voitaisiin sanoa että kyseessä on eettinen valinta.¹⁰⁰

'Tausta', 'menneet sukupolvet' ym. kollektiiviset seikat kietoutuvat diskurssissani vähitellen yhä enemmän etiikkaan ja sen 'korkeampiin päämääriin'.

2.10.2 Kollektiivinen etiikka

Tässä yhteydessä ei voi muuta kuin ajatella "tahtoa sulautumisesta suureen traditioon" jonkinlaisena eettisenä valintana. Voisi ajatella myös "samastumista suureen traditioon" - samastuminen oli laajemmalti esillä aiemmin. Musiikin mahdolliseen palveluluonteeseen jo edellä viittasin. Jazzin meditatiivisen aspektin yhteydessä oli myös puhetta eräänlaisesta tietoisesta subjektin painumisesta taka-alalle, jolloin "suuri traditio" pääsee virtaamaan jollakin tapaa "automaattisesti". Yhteys etiikkaan näyttäisi nyt olevan tälle aspektille ilmeinen.

Henri Broms tulkitsee Mihail Bahtinia ja hänen kollektiivista kielifilosofista näkökulmaansa seuraavasti: Ensiksikin 'yhteiset merkitykset' pohjaavat *yhteisiin arvoihin*: siihen, että jokin tilanne on "yhteisesti nähty", "yhteisesti tiedetty" ja "samalla tavoin arvostettu". Bahtin torjuu kaikki individuaaliset merkitykset satunnaisina. Yksityisiä kokemuksia ei voi yhteisesti omaksua. "Vain sellainen lausuma, mikä on kaikille meille yhteinen, voi tulla lausuman yhteisesti omaksutuksi osaksi", Broms kirjoittaa Bahtinia

⁹⁷ Kivirinta (1983)

⁹⁸ Hägglund (1985) s. 144.

⁹⁹ Tarasti (1993) s. 63.

¹⁰⁰ Tarasti (1993) s. 64 - 66.

tulkiten - siis vain yhteinen voi olla myös yhteisesti merkittävää - lyhyesti ja hiukan tautologisesti ilmaistuna. "Lisäksi tämä perusteeltaan sosiaalinen ilmiö on täysin objektiivinen; Se koostuu ennen kaikkea puhujien näkemän materiaalisesta maailman ykseydestä", myös yhteisistä elämäolosuhteista jne., jotka luovat yhteisiä arvoja, Broms kirjoittaa edelleen. "Yhteisesti omaksutut arvoasetelmat eivät näin ole subjektiivisia tunteita, vaan säännönmukaisia ja olennaisia sosiaalisia tosiasioita", Broms jatkaa. "Individuaaliset subjektin tunteet voivat astua näyttämölle vain ylä-ääninä, jotka säestävät sosiaalisen arvostuksen perusäänikertaa¹⁰¹. "Minä" voi toteuttaa itsensä verbaalisesti ainoastaan "meidän" pohjalta". Broms kirjoittaa edelleen (kursivointi minun):

Bahtinin mukaan jokaisessa sanassa, joka sanotaan tai kirjoitetaan, on mukana jo toinen ihminen itse sanojan ohella. Jokainen sana on kahden tai useamman puhujan yhteisvaikutuksen tulos. Jokaisessa "minän" lausumassa on mukana "sinä". Bahtinin mukaan jokaiseen sanaan kätkeytyy toinen näkymätön sana. Kielen *dialogista* ulottuvuutta ei pelkästään lingvistiikka pysty näkemään.¹⁰²

Mikäli taide on jollakin tapaa "kieli", pätevät nämä kielen lainalaisuudet taiteenkin alueella. Nyt voidaan ajatella, että myös taiteen objektiivinen merkitys on nimenomaan sen yhteisöllisyydessä. Voimme kommunikoida - myös taiteellisessa mielessä - ainoastaan tradition puitteissa, tradition 'taustaa' vasten, fenomenologi ehkä sanoisi. Tässä ei voida olla kaukana siitä, mitä Heidegger on esittänyt taiteen perimmäisestä luonteesta: se on ikäänkuin töytäisy, tutun näkemistä uudessa valossa. Tai hänen tarkoittamansa "pienien ihmisten suuri taide", missä subjekti liukuu taka-alalle "tärkeintä että taideteos on tehty" -tapaan: taideteoksen alkuperä siis on myös taiteilijan alkuperä. Heideggeriläinen kätkeytyminen/ paljastaminen -polariteetti on jazzmusiikissa lisäksi paitsi henkinen, myös rakenteellinen ilmiö: kyse on "kaikkien ilmeisimmän" rakenteen kätkemisestä.

Mielestäni nyt ollaan jazzin estetiikan ja merkityksen aivan ydinkysymyksessä, samalla kun tässä tulee hahmotelluksi eräänlainen jazzin "antiromanttinen" taidekäsitelmä - täydellinen vastakohta kaiken sen jälkeen mitä esitin 'jazzin vitalismi' -luvussa. Ero onkin nyt vain siinä, että jazz heijastelee lähinnä vain "yhteisiä luonnollisia tunteja" päinvastoin kuin esim. romantiikan lied, jossa "yhteisten tunteiden" ohella yksityisen subjektin kokemukset ovat voimakkaasti läsnä. Juuri tämän koin senegalilaista tanssia katsellessani - tietyn yleispätevyyden, mitä tulee esim. libido-symboliikkaan ja sen ilmaisemiseen. Jazz on siis eräässä mielessä hyvin objektiivinen taidemuoto - kaikesta edellä esitetystä subjektiivisesta painotuksesta huolimatta.

Nyt myös yksi diskurssini perusteema, jazzin "sanaton estetiikka" voidaan selittää entistä täydellisemmin: Kyse on yhteisistä kokemuksista, joihin ei tarvita sanoja, koska kokemukset ovat yhteisiä. Kaikki ymmärtävät ne, eikä niitä tarvitse sen vuoksi selitellä; ei tarvitse mennä Heideggerin tarkoittamaan esteettiseen saivarteluun yksittäistapauksista. Ei mennä sen pidemmälle estetisointiin kuin on yhteisesti mahdollista vaan pitäydytään yhteisesti sovitussa rajoissa. Tyyllisesti yhtenäisessä kulttuurissa tämä on mahdollista. Paatunut jazzin harrastaja tietenkin voisi pitää koko tätä diskurssia turhanpäiväisenä saivarteluna - pääasia että soitetaan! Voidaan ajatella, että jazzin esteettinen vähäpuheisuus perustuu pohjimmiltaan kehon sanattomaan kieleen, jonka kaikki ymmärtävät - jos ymmärtävät.

Bromsin mukaan ajatus "minä vain meidän pohjalta" johtaa koko kollektiivisen estetiikan ja esim. kirjallisuuden lajityyppien, "genrejen", ymmärtämiseen. Hyväksytyyn sanontatavan, *tyylin* puitteissa kirjailija voi tuoda yksityisyytensä parhaiten esiin. "Näihin kirjallisuuden lajityyppisiin on vuosisatojen kehitystyön ansiosta kerääntynyt ikäänkuin

¹⁰¹ Johdannossa uumoilin jotenkin tähän tapaan että "yksilöllisyys elää ylärakenteissa" - siis jazzin elementtien *musiikillisissa* ylärakenteissa. Jazzissa näin on todella aivan *konkreettisesti* eikä vain vertauskuvallisesti, kuten olen elementtianalysissani esittänyt!

¹⁰² Broms (1985) s. 61 - 62.

jotakin yli-inhimillistä, "pyhää" ", Broms kirjoittaa.¹⁰³ Yleispätevyyttä, voisi myös sanoa. Näin jazz tyyllitaiteena saa aivan uudenlaista perustelua: tyyliä on tiettyä yleispätevyyttä - tai luonnollisuutta, voisi edelleen sanoa. Muuten ei ole selitettävissä, että nämä monet musiikin muodot edelleen yhä uudelleen ja uudelleen vetoavat myös uusiin sukupolviin. Tämä on keskeinen teema, jolle olen lopulta rakentanut koko diskurssini, kuten jo tutkielman nimestä käy ilmi.

Charles Taylorin "autenttisuuden etiikasta" saan lisää tukea edellä olleille käsityksilleni - Lionel Trillingiä seuraten Taylor käyttää nykyaikaisesta rehellisyyden ihanteesta nimitystä *autenttisuus*¹⁰⁴: "Rehellisyys itselleni merkitsee uskollisuutta omaperäisyydelleni, ja se taas on jotakin sellaista, jonka voin vain itse ilmaista ja löytää. Kun ilmaisen aidon minuuteni, määrittelen samalla itseni. Toteutan mahdollisuutta, joka on avoinna nimenomaisesti minulle."¹⁰⁵ Kirjoittaessaan tällaisesta etiikasta Taylorin yksi keskeinen teema on ihmisen individualismi ja myös sen pimeä puoli so. itsekeskeisyys, jopa narsismi, kuten edellä todettiin, jota siivittää "välineellisen järjen" ylivalta - äärimmäinen utilitarismi ja narsistinen arvorelativismi, atomistinen ajattelutapa - vastakohtana asioiden aristoteliselle "luonnolliselle järjestykselle" tai Jumalan tahdolle. Taylor kirjoittaa (kursivointi minun):

Ennen ihmiset näkivät kuuluvansa osina johonkin yläpuolelleen kohoavaan järjestykseen. Joissakin tapauksessa kyseessä oli kosminen järjestelmä, "olemisen suuri ketju", jossa ihmiskunta esiintyi asianmukaisella paikallaan enkelien, taivaankappaleiden ja maanpäällisten eliöiden seurassa. Maailmanjärjestyksen hierarkia heijastui ihmisyyhteiskunnan omissa hierarkioissa. Ihminen oli yleensä kahlittu tiettyyn paikkaan, rooliin ja asemaan, johon hän kuului ja josta hänen oli lähes mahdotonta luopua. Moderni vapaus koitti, kun luottamus tuollaisiin järjestelmiin murrettiin.

Samalla kun perityt järjestelmät rajoittivat ihmisten elämää, ne kuitenkin myös antoivat *merkitystä* maailmalle ja yhteisölämälle. Ihmistä ympäröivät oliot eivät olleet vain hänen käyttöönsä soveltuvia raaka-aineita ja työkaluja, vaan niillä oli merkitys, joka seurasi kunkin olion paikasta olemisen ketjussa. Kotka ei ollut vain muuan lintulaji vaan lintujen kuningas. Samoin yhteiskunnan rituaaleilla ja normeilla oli muutakin kuin vain välineellistä merkitystä. Suurten maailmanjärjestysten kumoamista on kutsuttu maailman vapauttamiseksi lumouksesta; samalla kadotettiin paljon lumon-
avuutta.¹⁰⁶

Voidaan ajatella ihmistä hyvin vertauskuvallisesti tällaisen "olemisen suuren ketjun" yhtenä "paradigmana", so. toteutamme elämässämme tiettyjä samoja perusehtoja, jotka eivät sanottavasti muutu; tämä on "luonnollisen systeemin" perusajatus - toistan sen jälleen. Jos taas ihmiskunnan historia on tätä ajatusleikkiä mukaillen eräänlainen "syntagma", on yksi ihmiselämä sen kaikkein tärkein "segmentti". Arkkityyppi-teoria myytteineen ym. esille tulevat kollektiiviset seikat vahvistaisivat ensiksi mainittua oletusta, ja hahmottelemani 'minän' myytti (ehkä kaikkine siihen sisältyvine individualistisine painotuksineen) puolestaan olisi jälkimmäisen ajatuksen tärkein attribuutti.

Tässä luonnostellun jazzin kollektiivisen eettisen valinnan merkki on tietenkin 'harjoittelu'. Aiemmin kuvailtu kuvailtu jazzin periaatteellinen epätäydellisyys ei sulje pois sitä, minkä trumpetisti Wynton Marsalis on ilmaissut omassa jazzin "etiikassaan": Marsalisin mukaan kaikki jazzin mestarit olivat taitavia "teknikkoja". Periaatteena oli tiukka täydellisyyden tavoittelu, vaikka he saattoivat elää kuin "pellossa". Hän haluaa tehdä jazzista kunniallista ja pelastaa sen mustan elämän romantisoinnilta. Vapaus ei ole Marsalisin mukaan tietämättömyyttä ja oppimattomuutta, vaan jazzin soittaja on vapaa

¹⁰³ Broms (1985) s. 62 - 63.

¹⁰⁴ Taylor (1994) s. 46.

¹⁰³ Taylor (1994) s. 59.

¹⁰⁶ Taylor (1994) s. 34 - 35.

vasta silloin, kun hän hallitsee instrumenttinsa ja voi soittaa sitä, mitä itse haluaa. Todellinen jazzmuusikko ei myöskään ole koskaan teknisen taidon orja. "Harjoittelemisen on ensimmäinen moraalinen merkki". Edelleen Marsalisin mielestä mitään uutta ei voi luoda, jos ei tunne perinnettä - edellisten sukupolvien saavutuksista on vain otettava opiksi. "Jos olisin konservatiivi, heittäytyisin heti muotien viettäväksi. Jazzin soittajan on syytä jättäytyä aina niiden ulkopuolelle."¹⁰⁷ Marsalisin ajattelutapa on itse asiassa hyvin lähellä saman asian psykoanalyttistä tulkintaa. Hägglundin mielestä tunteiden sublimointi voi ilmetä "yliammuttuna narsistisena korjauksena", jolloin yksilö "voi pyrkiä ilmaisemaan itsensä korostuneen muodinmukaisesti voidakseen paistattaa narsismiaan hyväksymisen auringossa"¹⁰⁸. Recharadtin mukaan taas:

(Musiikin) käsittelyn muodot ovat lukemattomat, mutta sisäisen tehtävän tulisi olla aina mukana musiikissa, jotta se ei jäisi näperteleväksi tekniseksi harjoitelmaksi. Sisäinen tehtävä puuttuu silloinkin, kun musiikillinen ilmaisu rakentuu muodin seuraamiselle ja kliseille. Kliseiden määrä on varsin rajallinen, sisäisten muotojen määrä on rajaton.¹⁰⁹

Tai Marsalisin ajattelutapa osuu hyvin yksin myös Martin Heideggerin hyvin tärkeän perusajatuksen kanssa:

Mitä tahansa ja kuinka tahansa saatamme yrittää ajatellakin, ajattelemme tradition puitteissa. Traditio voittaa kun se vapauttaa meidät taaksepäin ajattelemisesta ajattelemaan eteenpäin, joka ei ole enää suunnittelua. Vain silloin kun me käännyimme syvällisesti sitä kohti, mitä on jo ajateltu, me suuntaudumme ajattelemaan sitä, mikä vielä täytyy ajatella.¹¹⁰

Siis "laskelmoimatta eteenpäin". Eero Tarasti täydentää edellä olleita ajatuksia seuraavasti:

Eettisyys voi ... ilmetä erityisenä 'semanttisena' eleenä, esteettisenä kategoriana - niin kuin uskonnollisuuskin musiikissa. Jos jostain taiteilijasta sanotaan, että hänen tulkintojaan luonnehtii eettinen tinkimättömyys se tarkoittaa tietynlaista sisäistä kurinalaisuutta, tietyistä periaatteista kiinnipitämistä, johtoajatuksena *Perfer et obdura labor hic tibi proderit olim* ...¹¹¹

2.10.3 Psykoanalyttinen näkökulma

Otan seuraavaksi esille "jazzin etiikan" psykoanalyttisen tulkinnan, niinkuin olen sen kehittänyt Kimmo Lehtosen kirjoitusten pohjalta. Hän yhtyy mielihyvin Melanie Kleinin¹¹² käsitykseen siitä, että musiikki ja muukin taide merkitsevät

rakastettujen objektisuhteiden ehyttämistä ja parantamista. Minä pyrkii musiikillisten objektisuhteiden käytön kautta ehyteen ja tasapainoon liittämällä toisiinsa psyykensä rakenteita ja tätä kautta säilyttämään kaivatun ja rakastetun objektin "sisäisen" symboli-

¹⁰⁷ Uusitorppa (1995b)

¹⁰⁸ Hägglund (1985) s. 144.

¹⁰⁹ Recharadt (1984) s. 89.

¹¹⁰ Ahokallio ja Tiilikainen (1995) s. 145.

¹¹¹ Tarasti (1993) s. 69.

¹¹² Alkuperäinen lähde: Klein, Melanie (1936): *The Psychogenesis of Manic-Depressive States*, Int. J. Psychoanal., 16, s. 145 - 175.

sen representaation.

Voimat, jotka pyrkivät tekemään taiteellisen integraatiotoiminnan "tyhjäksi", liittyvät puolestaan varhaislapsuuden aggressioon, joka esiintyy tuhoavan "kuoleman vietin" muodossa läpi 'minän' kehityshistorian.

Näin ajatellen musiikki ei olekaan harmiton leikki, jossa pyritään vain vaarallisten ja vaikeiden kokemusten uudelleenhallintaan, vaan todellakin "kuvaus" itse luovan objektisuuteen ja varhaista depressiota edustavan kuoleman vietin taistelusta ihmisen sisimässä.¹¹³ Itse asiassa musiikissa, kirjallisuudessa ja runoudessa esiintyvä Faustus-teema ("jumalalta saatu tehtävä kontra paholaisen kanssa tehty sopimus") on tämän asetelman vertauskuvallinen taiteellinen ilmentymä.¹¹⁴

Thomas Mann kirjoittaa romaanissaan *Taikavuori* tästä tematiikasta antaessaan romaanin "sankarin" Hans Castorpin pohdiskella Franz Schubertin "Lehmus"-laulun synnyttämiä mielikuvia:

Mihin sitten perustuivat epäilykset, jotka Hans Castorpin omassatunnossa ja ajatuksissa olivat heränneet lumoavan laulun hänessä synnyttämää rakkautta kohtaan? Mikä oli tuo niiden taustalla väikkyvä maailma, jota hänen omatuntonsa ounasteli kielletyn rakkauden maaksi? Se oli kuolema. Mutta tällainen lausumahan on selvää mielipuolisuutta! Tuollainen ihasuttava laulu! Puhdas mestariteos, joka on kohonnut ilmoille kansansielun perimmäisistä, pyhistä uumenista - kuvaamaton aarre, kaiken hartauden perikuva, itse rakastettavuus! Mikä inhottava loukkaus!

Niin, niin, kauniisti sanottu - siten kai on jokaisen vilpittömän ihmisen puhuttava. Kaikesta huolimatta piili tuon viehättävän hengentuotteen taustalla kuolema. Hans Castorp kuunteli kappaletta usein, koska se kiehtoi hänen mieltään, mutta uumoili ja selvitteli itsetutkiskeluissaan siihen sisältyvää tiettyä luvattomuutta. Alkuperäiseltä olemukseltaan ei kenties kohdistunutkaan kuolemaan, vaan tuohon eloisaan ja kansanomaiseen hengenilmiöön, mutta sitä kohtaan osoitettu myötäelämys oli kuitenkin kuoleman hellimistä. Alkuvaiheissaan se kieltämättä oli puhdasta hurskautta, hienoa ja rehellistä tunnetta, mutta lopputulos oli synkkiin seuraamuksiin johtava.

Hans Castorpin viehättävä koti-ikävä laulu, henkinen ilmapiiri, johon se kuului, ja hänen taipumuksensa rakastaa tuota maailmaa - olivatko ne "sairaita"? Ei ikinä! Ne olivat maailman miellyttävimpiä ja terveimpiä ilmiöitä. Niin ... hedelmiä, jotka tietynä hetkenä riippuvat silmien edessä tuoreina ja houkuttelevina, mutta osoittavat suurta taipumusta mätänemiseen - tuottivat oikealla hetkellä nautittuina mielelle suurta virkistystä, mutta seuraavassa silmänräpäyksessä, väärällä hetkellä, levittivät syöjien keskuuteen mädätystä ja turmiota. Nämä elämän hedelmät olivat kuoleman tuotteita ja johdattivat kuolemaa kohti. Todellinen sielun maailman ihme - kenties kaikista suurin omaatuntoa vailla olevan kauneuden silmissä ja sen siunaama. Sitä vastoin siihen pätevistä syistä suhtautuivat epäluuloisesti mietiskelevä, vastuullinen elämänmyönteisyys ja rakkaus kaikkeen orgaaniseen, kun taas omantunnon langettaman lopullisen tuomion mukaan se oli nujerrettava itsensä voittamalla.¹¹⁵

Sama asiaa ilmenee siinä, mitä pianisti Claudio Arrau on sanonut psykoanalyyseista: se on taiteilijalle tärkeä keino kasvaa "todellisiin mittoihinsa". "Nuoren taiteilijan on antiikin mytologian sankarin tavoin taisteltava ja voitettava itsessään, piilotajunnassaan, olevat demonit ja kiusaajat. Tämä integraatioon ja yksilöllistymiseen tähtäävä prosessi on avain itsensä täyteen tiedostamiseen ja itseymmärrykseen."¹¹⁶ Tai kuten Joseph L.Henderson kirjoittaa C.G.Jungin ajatuksia tulkiten:

Sankarin ja lohikäärmeen välinen taistelu on tämän myytin aktiivisempi muoto, ja se

¹¹³ Lehtonen (1988) s. 49.

¹¹⁴ Lehtonen (1988) s. 47 - 48.

¹¹⁵ Mann, Thomas (1983): *Taikavuori*, WSOY, Juva, s. 651 - 653.

¹¹⁶ Lehtonen (1988) s. 48.

tuo selvemmin esiin arkkityyppisen teeman siitä, kuinka minä saa voiton regressiivisistä pyrkimyksistä. Useimmilla ihmisillä persoonallisuuden pimeä tai kielteinen puoli pysyy tiedostamattomana. Sankarin sen sijaan on oivallettava, että varjo on olemassa ja että hän voi saada siitä voimaa. Hänen on päästävä sovintoon omien tuhoavien voimiensa kanssa jotta hän voisi tulla niin voimakkaaksi, että hän voittaa lohikäärmeen - toisin sanoen ennen kuin minä voi voittaa, sen on hallittava ja omaksuttava myös varjonsa.¹¹⁷

Kunakin ajan musiikissa, esim. nykyajan teknopopissa, voi tietenkin nähdä heijastuksia ajan demoneista, on aivotutkija Matti Bergström huomauttanut¹¹⁸. Ja vielä formaalinen näkökulma edellä esitettyyn sitattiin Erik Wahlströmin esittämänä:

Perustavanlaatuisen ero laulettuun ja puhutun puheen välillä on siis se, että edellisestä puuttuu jälkimmäisen lauseintonaatio. Musiikki ei voi koskaan toistaa puheen luonnollista melodiaa. ... Laulettu teksti tulee aina olemaan tyyllitelty, muunnettu variantti saman tekstin puhutusta muodosta. Näin teksti on erotettu luonnollisesta, jokapäiväisestä yhteydestään. Laulu vaikuttaa kuulijaan vieraannuttavasti, se on luonnon, normaalitodellisuudesta etääntynyt ilmaisumuoto. Laulaja on naamioinut puheensa, hänen oma minänsä ei enää ole havaittavissa. Hän on sulkeutunut inhimilliseltä kommunikaatiolta ja pukeutunut vieraan olennon rooliin - joko hyvässä tai pahassa tarkoituksessa.¹¹⁹

Mutta eikö "jazzlaulu" tai myös instrumentaalisen jazzin puhelaulunomaisuus - näistä ilmiöistä on myöhemmin puhe - juuri pyri pitäytymään lähemmäs tämänpuoleista, tekisi taas mieli sanoa luonnollista "normaalitodellisuutta"?

Kimmo Lehtonen on kiteyttänyt päätelmänsä "musiikista objektina" seuraavaan muotoon: Musiikki toimii *hyvänä objektina* silloin, kun se ilmenee *transitionaalisena objektina*, jonka avulla kuulija (kokija-tekijä) voi siirtyä leikin ja transitionaalikokemusten maailmaan; Tai kun se ilmenee self-objektina, joka voidaan "hädän hetkellä" kutsua apuun suorittamaan yksilön puolesta psyykkistä työskentelyä, jota tämä ei muutoin voisi tehdä. Jotta "ahdistus saisi hahmon". Näiden kahdentyyppisen "objektivoitumisen" välillä voi tapahtua vuorovaikutusta ja siirtymää puolelta toiselle.

Taas *pahana objektina* musiikki toimii silloin, kun se ilmenee kontrolloimattomana ja hallitsemattomana elementtinä, joka aktivoi kontrolloimatonta "libidoa" ja siihen liittyvää symbolista prosessia. Tässä merkityksessä musiikkiin liittyvät ihmisen psyyken pysäyttävät ja suojaavat voimat. Musiikki edustaa rauhatonta ja sitomatonta psyykkistä energiaa.¹²⁰ Annetaanko esimerkiksi free-jazzissa periksi kontrolloimattomille psyykkisille voimille tms.? En usko näin, mutta esimerkiksi voimakkaasti kaupalliseen "businessen" sitoutunut ns. heavy rock -musiikki kaikkine ulkomusiikillisine tehokeinoineen - kuoleman palvonta ym. - viittasi kyllä tähän Lehtosen tarkoittamaan suuntaan.

Vielä Paul Bruntonilta sama ajatus (suluissa olevat lisäykset minun):

On mieluummin hakeuduttava sellaisten teosten pariin, jotka eivät vedä ihmistä takaisin epätoivottuihin tunteisiin vaan jotka päinvastoin ylentävät sielua, jalostavat sitä ja saattavat sen henkisen ilon majesteettisuuteen. On todella tunnustettuja neroja, jopa kunnioitusta herättäviä neroja, joista on joko tullut innoituksensa fyysisesti kieroutuneita välikappaleita tai jotka välitystehtävänsä epäonnistuuessa (vrt. Tarastin "epäitsekään toimijan myyttinen aktanttimalli") ovat luovuttaneet ihmeelliset taitonsa

¹¹⁷ Henderson, Joseph L.(1991): "Muinaiset myytit ja moderni ihminen" teoksessa *Symbolit: piilotajunnan kieli*, toimittanut Carl G.Jung, suomentanut Mirja Rutanen, Otava, Madrid, s. 120 - 121.

¹¹⁸ Kotirinta, Pirkko (1995a): "Luovuus on kamppailua pelon voittamiseksi", *Helsingin Sanomat* 19.2.1995.

¹¹⁹ Wahlström, Erik (1973): "Kielen melodiset ilmiöt ja vokaalimusiikki I", suomentanut Outi Ahava, *Musiikki* 2/1973, s. 6 - 7.

¹²⁰ Lehtonen (1988) s. 50.

ja lahjansa itse helvetin käytettäväksi. Kun kohtaamme sellaisten taiteilijoiden teoksia saatamme huomata ja myöntää että kyseessä on nero. Meidän on kuitenkin erehtymättömästi muistettava, että kyseessä on toki totuuden vääristelmä, toisin sanoen väärennös, ja että se ilmentää niitä tuhoavia näkymättömiä voimia, jotka ovat nousseet esiin itse manalasta. Kaiken tämän tajuten on parempi olla vajoamatta näiden teosten ilmapiiriin (vrt. *Taikavuoren* Hans Castorp) ja kääntyä toisaan etsimään terveellisempää ja puhtaampaa ilmaa.¹²¹

Samanlainen eettinen kannanotto sisältyy apulaisprofessori Jorma Heikkilän P. Simonovilta¹²² lainaamaan ajatukseen, jonka mukaan "positiivisilla emootioilla on huomattavasti suurempi produktiivinen merkitys luovassa suorituksessa kuin negatiivisilla. Hän korostaa, että luovuuden kehittämisessä tarvitaan syvää otetta. Epämiellyttävien tunteiden eliminoiminen ei pelkästään riitä. Kuitenkin positiiviset tunteet on herätettävä ärsyttämällä. Simonov on sitä mieltä, että positiivisia emootioita voidaan kehittää informaatiota lisäämällä."¹²³ Jos tämä pitää paikkansa, "tieto ei lisääkään tuskaa" vaan päinvastoin.

2.10.4 Subjektin ongelma

Jo edellä Eero Tarasti totesi sen paradoksin, joka syntyy kun etiikka otetaan mukaan tarkasteluun: toimiva subjekti sekä nousee etualalle että katoaa. Tätä ajatusta on syytä vielä pohtia. Palaan yhteen aiemmin esillä olleeseen sitaattiin, joka nostattaa uudelleen tämän mielenkiintoisen kysymyksen. Tämän alaluvun alkupuolella todettiin, että ollakseen rehellinen ja "aito" muusikon on *peittelemättä ilmaistava itseään ja minuuttaan*. Toisaalta Kimmo Lehtonen on kirjoittanut:

Mitä syvemmmälle psyykkisen varhaishistoriansa ja ruumiillisten merkitysskeemojensa edustamaan "ajattomuuteen" ihminen yrittää kurkistaa, sitä dramaattisemmin hän kohtaa eksistentiaalisia "minättömyyden", "minän liukenemisen" ja "hajoamisen" kokemuksia, joissa minän nykyhetken ankkuroituvat kokemukset ja "minuuden elämykset" katoavat. Tällaisissa luovissa tiloissa "ajan suunta" voidaan muuttaa ja niissä tapahtuu jatkuvaa virtailua ja liikettä ... menneen, nykyisen ja tulevan välillä. ... Ajassa tapahtuva liike, tietynlainen "virtauksen (flow) kokemus", edellyttää kuitenkin "minän" kontrollitoiminnan siirtymistä syrjään "puhtaan" kokemuksen tieltä, jossa ihmisen ruumiilliset ja alitajuiset intentiot automaattisesti transformoituvat soivaksi todellisuudeksi.¹²⁴

Matti Ripatti on formuloinut tämän kysymyksen seuraavasti: "Mikä on esittämisen ja olemisen suhde? Miten katseen kohteena oleminen vaikuttaa esittäjään? Lopulta päädytään viehättävään paradoksiin, jossa esiintyjän yhtäältä *pitäisi esiintyä vain itsensä ja toisaalta luopua minästänsä*."¹²⁵ Muusikon pitäisi ilmaista soitollaan tunteitaan ja minuuttaan ja samalla sulautua "epäitsekäästi suuren tradition virtaan"? Voiko näiden tekijöiden väliltä löytyä jokin hiuksenhieno tasapaino?

Kielestä käsin tarkasteltuna Bahtinin ajatus tähän tematiikkaan: "Kielen organisoiva keskus ei ole meidän sisällämme vaan meidän ulkopuolellamme. Meidän tunteemme eivät muovaa kieltä vaan tuo *ulkopuolinen sopimuksenvarainen kieli hahmottaa tunteitamme*."

¹²¹ Brunton (1985) s. 171 - 172.

¹²² Alkuperäinen lähde: Simonov, P. (1970): Emotions and Creativity, *Psychology Today* 4/1970, s. 51 - 55.

¹²³ Heikkilä (1985) s. 105.

¹²⁴ Lehtonen (1988) s. 38.

¹²⁵ Ripatti, Matti (1995): "Pelottoman sisäänpäin kääntynyttä pohdintaa esittävästä taiteesta", *Helsingin Sanomat* 25.10.1995.

Sen vuoksi voidaan sanoa, että korkeamman järjestyksen, me-elämyksen ohella on olemassa alemman järjestyksen ilmiöitä, minä-elämyksiä. Minä-elämys etsiytyy kohti häviämistään, kohti äärimmäistä minä-elämystä. Kun se lähestyy tätä häviämisen rajaa, menettää se filosofisen ja ideologisen muotonsa, jopa lopulta tietoisuuden itsestäänkin." Bromsin mukaan Bahtin viittaa tässä psykoottiseen mieleen, joka on vain omassa maailmassaan täysin erossa muista.¹²⁶

Miten Paul Brunton ajattelee "fenomenologisesti" tämän asian, kun "henkilökohtaisen minän tavanomaiset ääriviivat muuttuvat itsestään epäselviksi"? (kursivointi minun):

Jotta tämän tilan voisi kuvailla tarkemmin on ensin täsmennettävä sanan "kadota" merkitys edellisessä virkkeessä toteamalla, että katoaminen tapahtuu huomion etualalta sen taka-alalle. Ei siis tapahdu täydellistä katoamista. Tapaus muistuttaa hieman nerokasta näyttelijää, joka pystyy täydellisesti esittämään esimerkiksi Hamletia ja eläytymään jokaiseen vuorosanaansa, mutta samalla jossakin hänen mielensä taustalla on kuitenkin tietoisuus hänen omasta henkilökohtaisesta identiteetistään.¹²⁷

Tästä voisi päätellä, että 'minuus' ei sittenkään taiteessa liukene täydellisesti kuten mystiikassa saattaa olla asian laita. Päin vastoin identiteetti muodostaa nyt ikäänkuin oman mielen taustan, jolla "taiteelliset" objektit ja "kuviot" pääsevät operoimaan; Eikä enää niin, että koen itseni "kuvioksi vasten mitä erilaisimpia yhteisöni taustoja" tms., vaan 'minä' taustaksi siirtyessään on entistä syvemmin integroituneena maailmaan, yhteisöön, kokonaisuuteen. Alustavasti ehkä tarkoitin tätä johdannossa esittämälläni baudelairielaisella katu-kokemuksellani ja sen tyydyttävyydellä. Bruntonin sanoin (suluissa oleva lisäys minun):

... koko universumi, kaikkeus, on kuin kankaalle heijastettu kuva. Sinun kuvasi ovat toisten ajatuksia, universumin ja itsesikin. Kuvat eivät ole koskaan hiljaa, ne tulevat ja menevät, alituisen muuttuen mutta tuo valkokangas pysyy kiinteänä ja muuttumattomana koko ajan. Sinun tietoisuutesi on täysin muuttumaton (Krohn: fundamentalia), mutta saamasi vaikutelmat muuttuvat koko ajan. Niin kauan kuin sinä samastat itsesi näihin kuviin, sinä et kykene toteamaan että olet todellisuudessa tuo valkokangas kuvien takana.¹²⁸

Tai Taylorin sanoin: "Identiteetti määrittelee, "keitä" me olemme, "mistä olemme kotoisin". Sellaisenaan se antaa taustan, jota vasten tarkasteltuina mieltymyksemme, toiveemme, mielipiteemme ja pyrkimyksemme ovat ymmärrettävissä." Lisäksi Taylorin mukaan "määrittelemme identiteettimme aina käymällä dialogia tärkeiden läheistemme meissä näkemien identiteettien kanssa - toisinaan taistelemalla niitä vastaan."¹²⁹

Kehittelen edellä esitettyjä seikkoja vielä seuraavaan tapaan: Yhden yksityisen ihmisen ikuisuuspyrkimys voi - ihmisen ajallisuudesta johtuen - toteutua vain ja ainoastaan yhteisöllisyyden, johonkin "suureen traditioon" samastumisen avulla: aluksi on käännyttävä sen puoleen, mikä jo on, kuten Heidegger totesi. Gianni Vattimo puhuu mielellään "muistamisen etiikasta":

On hyvin tärkeätä paikallistaa nykyinen järjestys edeltävien järjestysten suhteen. Heidegger puhuu muistamisesta, menneiden kokemusmuotojen noutamisesta. Vapaus on nykyisen vaihtoehdon paikallistamista viitekehyyksessä, joka ei ole ehdoton. Tämä

¹²⁶ Broms (1985) s. 63.

¹²⁷ Brunton (1985) s. 229 - 230.

¹²⁸ Brunton, Paul (1996): *Totuuden jäljillä*, suomentanut Voitto Viro, 2. painos, Karisto Oy, Hämeenlinna, s. 132.

¹²⁹ Taylor (1994) s. 62 - 63.

näkökulman vaihtaminen on osa modernin eurooppalaisen kasvatusta.¹³⁰

Taaksepäin katselu (ehkä 'nostalgiaakin') on siis perusteltua vain, kun se auttaa paikantamaan sijainnin nykyhetkessä; näin ajatellen muistaminen voi peräti valottaa tulevaisuutta. Mutta tässä konseptiossa pelkästään menneeseen kiinnittyminen, pelkkä taaksepäin katselu ei anna mitään panosta siihen prosessiin, joka jatkuvasti muovaa historiallista ihmistä. Koska kaikki kuitenkin muuttuu, liikkuu, virtaa. Yhteisöllisyys antaa perustan tarpeellisille yhteisille kokemuksille, joihin myös yksilöillä on mahdollisuus vaikuttaa. Myös uusi psykoanalyttinen hoitotapa korostaa professori Veikko Tähkän mukaan tämänhetkisyuden merkityksellisyyttä. Menneisyyden toistamisen vastakohtana on, että yksilö kokee uudella tavalla tämänhetkisyyttä toisten ihmisten kanssa.¹³¹ Taylorin sanoin: "..., vaikka emme enää uskokaan olemisen suureen ketjuun. Mielestäni meidän tulee edelleen katsoa kuuluvamme osana tiettyyn laajaan maailmanjärjestykseen, joka voi asettaa meille velvoitteita." Ja edelleen:

Jos autenttisuus merkitsee uskollisuutta itselle, oman "olemassaolon tunteensa" uudelleen löytämistä, voimme kenties saavuttaa autenttisuuden täydellisesti vain jos ymmärrämme, että tuo tunne yhdistää meidät johonkin laajempaan kokonaisuuteen. Ei varmaankaan ollut sattuma, että romantiikan kaudella tunne omasta minästä ja tunne kuulumisesta luontoon katsottiin toisiinsa kytkeytyviksi. Vanhan maailmanjärjestyksen mukana menetetty tunne kuulumisesta tiettyyn asemaan pitää ehkä korvata sitä voimakkaammalla ja henkisemmällä tunteella osallisuudesta.¹³²

Ymmärtääkseni jazz symboloi mitä suurimmassa määrin edellä esitettyä maailmanjärjestys-ajatusta, tai jazz korvasi sen. Ajattelen konkreettisesti, että jazzmuusikon taiteilija-subjektina on ensin käännyttävä sen puoleen, mikä jo on, tähän maailmaan, jolloin identiteetti samastuu tämän maailman muotoihin jne. Seuraavassa vaiheessa subjekti suuntautuu individualisaatio-prosessissa itseän, kääntyy pois maailmasta; tämän seikan merkinä on muusikon henkilökohtainen harjoittelu (tai säveltäminen, sovittaminen; ehkä tutkijan tapauksessa tutkimustulosten puntarointi). Kolmannessa (Bahtin: "antipsykoottisessa") vaiheessa jälleen takaisin maailmaan kääntyminen on sitä, että esitetään harjoittelun (säveltämisen, sovittamisen, tutkimus-) tulokset muille ihmisille¹³³. Olisin lisäksi näkevinäni tässä eräänlaisen jatkuvan liikkeen, prosessin, joka muovaa meistä elinaikanamme "historiallista ihmistä". Kysymys on - sivumennen sanoen - koko ajan sitoutumisesta, liittymisestä ympäristöön: ei vain se mitä minä saan, vaan myös, mitä annettavaa minulla on "suureen traditioon" tms., siis viime kädessä dialogista tradition kanssa, individualisaatiosta tradition sisällä. Bahtinin ajatusta kerraten ja soveltaen: tunteet ja minuus ilmenevät aidosti vasta dialogissa maailman kanssa. Baileyn mukaan muusikon päämäärä on lopulta kehittää yksilöllinen tyyli ja asenne¹³⁴ tradition antamalta

¹³⁰ Siimes, Mika (1996): "Kun todellisuudentaju heikkenee, ihminen löytää vapautensa", *Helsingin Sanomat* 11.5.1996.

¹³¹ Mattila (1996)

¹³² Taylor (1994) s. 117 - 119.

¹³³ Taylor: "Yksinäisyydessä elävä taiteilija taas aikoo myöhemmin esitellä teoksensa yleisölle, jonka mahdollisesti vasta tuo luomisvaiheessa oleva työ synnyttää. Itse taideteoksen muoto osoittaa, että kyse on luonteeltaan muille ihmisille osoitetusta työstä. Identiteettimme luominen ja ylläpitäminen pysyy - mikäli emme ryhdy titaanisin ponnistuksin murtautumaan normaalin olemassaolon ulkopuolelle - dialogisena koko elämäme ajan, pidimme siitä tai emme" (Taylor (1994) s. 63 - 64). Näihin seikkoihin palaan vielä tutkielmani loppupuolella jazzin semioottisessa analyysissäni.

¹³⁴ Tässä on jälleen esillä merkki jazzista "luonnollisena systeeminä": Jazzin piirissä korostetaan peittelemättä tiettyä inhimilliselle elämälle ominaista individualisaatio-prosessia, joka siis saa näin musiikissa aivan konkreettisen ilmentymänsä.

perustalta - usein tämä lopullinen päämäärä vain jää saavuttamatta¹³⁵. Sama asia Lester Youngin sanoin:

Useimpien tämän päivän muusikoiden ongelma on siinä, että he ovat jäljittelijöitä (copycats). Tietenkin sinun on aloitettava soittosi ninkuin joku toinen on sen tehnyt. Sinulla on malli tai opettaja ja opiskelet kaiken, mitä hän voi sinulle näyttää. Mutta sitten alat soittaa itse itsellesi. Näytä, että olet yksilö. Voin laskea yhden käden sormilla ne, jotka tekevät tänä päivänä sen.¹³⁶

"Harjoittelun etiikka" taas on siinä, ilmentääkö harjoittelu todella tahtoa sulautumisesta suureen traditioon tms., vai onko kyse pelkästään minuuden pönkittämisestä ym. välineellisistä seikoista - "musiikkia parantelemalla parannellaan minuutta" -problematiikka oli jo aiemmin esillä. Jälkimmäisessä tapauksessa huomio kohdistuu itsean ja - jää sinne. Ajatusta voitaneen soveltaa muihinkin inhimillisen elämän toimintoihin. Taylor huomauttaa, että romantiikan kaudesta lähtien taide on merkittäväällä tavalla subjektivoitunut. Kyse on kuitenkin tavan subjektivoinnista. Tästä ei välttämättä seuraa, että myös sisältö täytyisi subjektivoida, että taideteoksen täytyisi olla jossakin muodossa *yksinomaan* minuuden manifestaatiota¹³⁷ - vailla kiinnekohtia kasvualueistaan, traditioon, luontoon, suuriin kysymyksiin tms.

C.G. Jung on kirjoittanut individuaatiosta seuraavaan tapaan:

Individuaatio merkitsee yksilöksi tulemistä ja sikäli kuin tarkoitamme individualiteetillä, yksilöllisyydellä, kaikkein sisintä, kaikkein viimeisintä ja ylittämätöntä ainutlaatuisuuttamme, *omaksi itsekseen tulemistä*. Niinpä 'individuaatio' voidaan kääntää myös 'itseksi tulemiseksi' tai 'itsensä toteuttamiseksi'. ... Huomaan yhä uudelleen, että individuaatioprosessi sekoitetaan minän tietoiseksi tulemiseen ja että minä siten samastetaan itsean, mistä luonnollisestikin aiheutuu tavaton käsitteellinen sekaannus. Siinä tapauksessa individuaatio nimittäin muuttuisi pelkäksi itsekokeskeisyydeksi ja autoeroottisuudeksi. Mutta itsean sisältyy loputtoman paljon enemmän kuin pelkkään minään... Se on aivan yhtä paljon toinen tai toiset kuin minä. Individuaatio ei sulje maailmaa pois vaan sulkee sen sisäänsä.¹³⁸

Jungin mukaan siis itseys kasvaa kollektiivisesta, yhteydestä maailmaan -kyse on koko ajan maailmaan liittymisestä. Länsimainen kontrastikulttuuri taas palvoo yksilöä, 'egoa', jumalaa tms. loppuun saakka, mitä symboloi länsimaisen ihmisen tavaton itsekokeskeisyys mitä moninaisimmilla elämän aloilla - myös taiteessa, missä yksilö ja yhteisö nähdään aina polariteetteina, vastavoimina. Ja jos jazzin meditatiivisella aspektilla on yhteytensä fenomenologian ideoivaan abstraktioon, psykoanalyttiseen teoriaan ja sitä tietä itsetuntemuksen lisäämiseen, siis "omaksi itsekseen tulemiseen", on jazzin elinikäinen harrastaminen mitä suurimmassa määrin individuaatio-prosessi juuri tässä jungilaisessa mielessä.

Lopuksi kai hiukan normatiivista puhetta: Olemme tulleet siihen, että musiikki siis ei - kaikesta merkityksellisyydestään huolimatta - saa muodostua miksikään autonomiseksi linnakkeeksi, joka sulkee silmänsä kaikelta muulta, mitä ympärillämme tapahtuu. Musiikki voidaan nähdä puhtaasti teknisenä suorituksena tai sitten kaikenkattavan inhimillisen henkisenä, "kantaa ottavana" ilmauksena - erilaiset välimuodot ovat myös mahdollisia. Charles Taylorin mukaan "ihmisen tulee olla rehellinen itselleen ja pyrkiä toteuttamaan itseään. Viime kädessä jokainen päättää itse, mitä hänen itsetoteutukseensa sisältyy." Mutta mennään täydellisesti harhaan, mikäli "itsensä toteuttamisen individualismiin kuuluu keskittyminen omaan minään ja siitä juontuva välinpitämättömyys tai

¹³⁵ Bailey (1980) s. 69.

¹³⁶ Harris, Pat (1995): "Lester Young: Pres Talks About Himself, Copycats", *Down Beat*, February 1995 (suom. mt.) (haastattelu on julkaistu alunperin numerossa May 6, 1949).

¹³⁷ Taylor (1994) s. 115 - 116.

¹³⁸ Jung (1990) s. 436.

jopa tietämättömyys minän yläpuolelle kohoavista suurista kysymyksistä, olivat ne sitten uskonnollisia, poliittisia tai historiallisia."¹³⁹

Taylor on "hahmopsykologi" siinä mielessä, että hän edellyttää asioiden tärkeyden ymmärtämiseksi ilmiöt käsitettäväksi tekevää *taustaa*, jota hän nimittää *näkökentäksi*. Me tarvitsemme Taylorin mukaan merkittävien kysymysten näkökentän: "Voin määrittellä identiteettini vain merkitsevien asioiden taustaa vasten. Mutta historian, luonnon, yhteiskunnan, inhimillisen myötätunnon vaatimusten, kaiken muun kuin sisälläni olevan rajaaminen tuon taustan ulkopuolelle pudottaa laskuista kaikki vähänkin merkittävät tekijät."¹⁴⁰ "... voimme aidosti toteuttaa itseämme vain tämäntapaisissa toimissa, joilla on merkitystä meistä ja meidän toiveistamme riippumatta."¹⁴¹ Siis merkityksen pohja on laajasti ottaen yhteisöllisyydessä ja lopulta *elämässä*. Tästä myöhemmin vielä lisää.

¹³⁹ Taylor (1994) s. 45.

¹⁴⁰ Taylor (1994) s. 65 ja 69.

¹⁴¹ Taylor (1994) s. 110.

3 JAZZIN MYYTIT

3.1 Myytit jazzin sisällössä

3.1.1 Yleistä

Pohjaan seuraavan esitykseni jazzin myyteistä aluksi professori Eero Tarastin käsityksiin ja tulkintoihin klassisen musiikin ja myytin suhteesta. Hänen kirjoitustensa kautta minulle itseasiassa vähitellen avautui koko se ajatusmaailma eri painotuksineen, jolle myyttien tutkimus pohjautuu. Toisaalta kaikki se, mitä olen edellä kirjoittanut, on myös tavallaan pohjana sille mitä seuraavaksi esitän.

Perinteisen lähtökohdan myyttien tutkimukselle tarjoavat ilman muuta ranskalaisen antropologin Claude Lévi-Straussin urauurtavat tutkimukset ja kirjoitukset tästä aiheesta. Keskittyessäni tässä erityisesti jazzin myytteihin haen lisäksi ajatuksilleni kaikupohjaa ranskalaisen myyttitutkijan Roland Barthesin kirjoituksista¹. Yleiskuvan saamiseksi tästä sinänsä laajasta aiheesta tarvitsen näiden molempien klassikkojen ajatuksia tuekseni, kuten myöhemmin käy ilmi. Mutta lisäksi tarvitsen omien ideoitteni tueksi virolaisen kulttuurisemiootikon Juri Lotmanin ajatuksia hahmotellessani jazzin "myyttisen kerronnan" periaatteita tutkielman viimeisessä luvussa. Barthes ja Lotman ovat siinä mielessä muodostuneet minulle läheisiksi, että heidän seuraavassa esille tuleva formalisointia kaihtava tyylinsä näyttää olevan myös minun linjani. Niinikään tärkeä lähtökohta jazzin myyttien tutkimukseen olivat minulle dosentti Henri Bromsin lukuisat kirjoitukset, joiden "kommentoinnista" oma semiotiikkani oikeastaan alkoi. On tässä vaiheessa sanomattakin selvää, että myös C.G. Jungin ajatukset ovat vaikuttaneet diskurssini muotoutumiseen hyvin paljon.

Aluksi kiinnitän kuitenkin huomion erääseen inhimilliseen mekanismiin, joka tavallaan ylläpitää varhaisten myyttisten kokemustemme uusiutumista. Tässä mekanismissa tavallaan korostuu sen merkitys, mikä on "ensin": Ensimmäiset, varhaiset elämykset jättävät meihin aina lähtemättömät jälkensä. Vanhemmalla iällä on edelleen yleistä mentaalisesti "katsella taaksepäin", palata näihin varhaisiin kokemuksiin, muistella niitä ja vieläpä "vanhana viisaana" siirtää ne elämänkokemuksella höystettynä uusille sukupolville. Tässä en tarkoita pelkästään yksittäisiä asioita ja tapahtumia vaan myös laajempia toimintamalleja ja elämänmuotoja, joiden mukaan toimimme.

¹ Lähde: Barthes, Roland (1994): *Mytologioita*, suomentanut Panu Minkkinen, Gaudeamus, Tampere.

Myyttinen ajattelutapa mielletään tavallisesti osana ns. primitiivistä kulttuuria ja mielenlaatua. Eero Tarastin mukaan:

Ns. primitiivisissä kulttuureissa myyttien esittämiseen liittyy olennaisesti laulu, soitto ja tanssi. Musiikilla on perustava osuutensa ihmisen ja pyhän välisissä suhteissa. Päästäkseen kommunikaatioon transkendenttisen todellisuuden kanssa ihminen tarvitsee symboleja, jotka välittävät tämän- ja tuonpuolista ja jotka luovat yhteyden nykyisyyden ja myyttisen menneisyyden välille.²

Kaikenlaisen nostalgisen musiikin yhteys primitiiviseen rituaaliin ja sitä kautta myyttiin näyttäisi siten ilmeiseltä. Mutta Tarasti on siteerannut Claude Lévi-Straussia, jonka mukaan liittymä musiikin ja myytin välillä on meidän länsimaisessa kulttuurissamme itse asiassa vielä *syvempi* kuin ns. primitiivisissä yhteiskunnissa, joissa musiikki on useimmiten osa myyttiä. Länsimaisessa sivilisaatiossa nimittäin tieteellisen ajattelun syrjäytettyä myyttisen musiikki on tavallaan "vallannut sen aseman, joka kuuluu mytologialle muissa yhteiskunnissa."³ Tätä ajatusta on erittäin helppo ymmärtää sekä länsimaisen taidemusiikin että erityisesti populaarimusiikin näkökulmasta asiaa tarkasteltuna - aina esille tulevia "uskonnollisia" seikkoja myöten.

Seuraavassa lainaan *koko* myyttejä käsittelevän diskurssini ongelmanasettelun suoraan Tarastilta (sulkeissa olevat lisäykset minun):

Miten myytti ja musiikki (jazz) kytkeytyvät toisiinsa, millä eri tavoilla ne ovat liittyneet toisiinsa länsimaisessa taidemusiikissa (jazzissa) diskursseina, missä sävellyksissä ja millä säveltäjillä (jazzmuusikoilla)? Miten myytin rakenne voi olla yhtäaikaan myös sävellyksen (improvisaation) rakenne? Mikä on myytin merkitys säveltäjälle (jazzmuusikolle, jazzyleisölle)? Voimmeko erottaa erityisen myyttisen tyylin eli onko 'myyttisyys' lähinnä musiikin tyylikategoria? Jos on, niin mistä ainesosista se koostuu eli mikä on se tekniikka, jonka avulla säveltäjä (jazzmuusikko) voi viitata 'myyttiin' viittaamatta mihinkään nimenomaiseen myyttiin?⁴

Aloitan esitykseni myytin *sisällöllisen aineksen* sosiologisella, filosofisella, ja antropologisella tarkastelulla, ja myöhemmin tarkastellessani "jazzin myytin" muotoa, rakennetta ja ilmaisutapaa käytän hyväkseni eräitä semiotiikan perusolettamuksia, joista oli puhetta johdannossa. Mutta vielä yleisesti. Tarastin mukaan lukemattomat länsimaisen taidemusiikin sävellykset "ovat pyrkineet johonkin alkuperäiseen, musiikillisen ja ylipäänsä inhimillisen ilmaisun alkumuotoon", *myyttiseen kommunikaatioon*. Myös jazzmusiikin kohdalla on syytä ajatella näin. Tarastia mukailen: ehkä juuri tämä yhteys on osa jazzin jatkuvaa ja kiistatonta emotiivista voimaa ja vaikutusta ihmismieleen - vaikka vain intuitiivisesti tai tiedostamattomasti oivallettuna. Tässä mielessä myös jazz voisi viitata "siihen ihmishengen kerrostumaan, jonka ilmenemismuodot, modaaliteetit (olemisen eri tavat) ovat erilaisia, mutta joka on pohjimmaltaan mekanismiltaan sama ns. primitiivisen ihmisen 'villissä' ajattelussa kuin meidän sivilisaatiomme 'kesytetyssä' ilmapiirissä".⁵

Eikö koko jazzkulttuurin välittymismekanismi, joka edelleen perustuu huomattavassa määrin korvakuulo-traditioon, ole myyttisen ajattelun kyllästävää jotenkin tähän tapaan: "mestari opettaa oppilastaan kädestä pitäen, jäljittelyyn perustuen: kuuntele levyltä ja omaksu, tee perässä, niin vihkiydyt suureen salaisuuteen"? Jazzmuusikko ja -pedagogi David Liebman kiteyttää tämän ajatuksen seuraavasti kirjoittaessaan jazzin opiskelusta:

2 Tarasti, Eero (1994d): *Myytti ja musiikki - Semioottinen tutkimus myytin estetiikasta*, Gaudeamus, Helsinki, s. 15.

3 Tarasti, Eero (1975): "Myytin ja musiikin vertailun perusteista", *Musiikki* 1 / 1975, s. 4.

4 Tarasti (1994d) s. 9 - 10.

5 Tarasti (1994d) s. 10.

Transkriptioiden tekemisen tulisi olla seuraava askel päivittäisessä harjoittelussa. Tärkein asia transkription tekemisessä on osata soittaa kyseinen soolo niin hyvin jokaista nyanssia myöten, että soitto kuulostaa esikuvaan nähden täysin samanlaiselta. Tällaisella toiminnalla saa suurilta mestareilta todellisen pohjan jazzmusiikkiin. Eikä tätä löydy kirjoista. Tekemällä transkriptioita voi imeä itseensä ja lopulta "kyllästää" itsensä kopioimiensa suurten mestareiden autenttisilla tunnoilla, ja tämä on täysin korvakuulonvaraista musiikin opiskelua. Jokaisen tulisi huolellisesti tutkia varhaista Sonny Rollinsia, Coltranea ja Dexter Gordonia ...⁶

Viime vuosina alati laajentunut jazzin institutionaalinen koulutus on ehkä nostanut esille toisenlaisiakin, reflektiivisempiä välittymistapoja, mutta välittymisen perusmuoto on edelleen sama. Silloin kun *tyyli*, *traditio*, *konteksti* ovat korostuneesti musiikin tekemisen lähtökohta, ollaan mielestäni läheisessä tekemisessä myytin kanssa, koska Tarastin mukaan:

Ei ole epäilystäkään siitä, että mytologian pääfunktio on menneen lujittaminen, vakuuttaminen magian totuudesta, moraalien ja lain sitovista voimista, uskonnollisen rituaalin todellisesta arvosta viittaamalla tapahtumiin, jotka ovat sattuneet hämärässä menneisyydessä, 'kulta-aikana'. Tässä mielessä myytti on siis ikään kuin sanoma menneisyydestä yksilön mielen koossapitämiseksi elämän kriiseissä ja ristiriidoissa. Myyttejä ei kerrota vain hovin vuoksi, pelkkänä ajankuluna, vaan ne liittyvät 'pyhän' alueeseen kulttuurissa. Näin myytteihin liittyy arkaaisissa yhteiskunnissa erityinen '*Festivitätsgefühl*', juhlavuuden ilmapiiri.⁷

On helppoa arvata, että pyrin seuraavassa soveltamaan näitä ajatuksia myös jazzmusiikin olemisen tavan tarkasteluun. Tarasti jatkaa, että "useimmissa antropologisissa tai etnologisissa myyttiteorioissa korostetaan 'elävän' mytologian tärkeyttä. Antropologian kannalta myytit ovat elettyjä ajatusmalleja, '*lived-in-models*', joilla on merkittävä asema ei vain koko heimoyhteisön elämässä, vaan ylipäänsä ns. primitiivisessä mielenlaadussa ja maailmankatsomuksessa."⁸ Jazzista puheenollen on lisättävä, että siinä nämä mallit ovat sekä henkisiä käyttäytymismalleja (myytin sisältö) että suorastaan konkreettisia *musiikillisia* malleja (myytin muoto), erilaisia "annettuja malleja", kuten olen ilmiötä aiemmin nimittänyt.

Myös jazzin "teksteissä" ilmennyt ajatus improvisaation luonteesta "Tell a Story!" viittaa jollakin tapaa mytologioiden maailmaan; myytit elävät tarinoissa ja tarinoina, joita kerrotaan usein myös musiikin avulla. Tämän hetken tärkein (vuosi 1996) tiedotusvälineiden esille nostama "muistuma menneisyydestä, kultakaudelta" on tenorisaksofonisti Joe Henderson, joka on todennut: "Kaikki musiikki on kommunikointia. Se on tietojen ja tunteiden välittämistä ja tarinan kerrontaa. ... Kuvittelin itseni kirjailijaksi ja suunnittelin sooloni etukäteen. Tavasta tuli toinen luonto."⁹ Edelleen Harri Uusitorppa kirjoittaa laulaja Frank Sinatraa seuraavaan tapaan:

Mestari Duke Ellington sanoi ihaillen, että Sinatra on "the ultimate in theater". Sen jälkeen Sinatraa on verrattu väsyksiin näyttelijään ja tarinankertojaan. Mutta se on totta. Hän pitää punaisena lankanaan tarinan kertomista: hitaasti, selkeästi. Tämä on hänen parhaiden vuosikertojensa salaisuus. Laulu on hänelle kuin puheen, keskustelun jatke. Hän lausuu kappalaidensa sanat huolitellun puhtaalla Amerikan englannilla, jossa ei ole häiväkään rikkiviisaasta New Jersey murteesta. Suuren näyttelijän tavoin Sinatra-

6 Banaszak, Greg (1996): A private lesson with soprano saxophonist-composer David Liebman, *Saxophone Journal* vol. 20, nro 5, March/April 1996, s. 59 (suom. mt.)

7 Tarasti (1994d) s. 15.

8 Tarasti (199d) s. 14.

9 Uusitorppa, Harri (1996): "Bebopin hienostunut filosofi. Jazzin suurin tarinankertoja Joe Henderson pitää Hessestä ja Camusista", *Helsingin Sanomat* 10.1.1996.

kaan ei puhu itsestään vaan itsensä kautta. Hän kertoo meille meistä, meistä itsestämme. Hän ei huumaanu omasta äänestään.¹⁰

Tarastin mukaan "kerrottava tarina ei koostu sanoista, kuvista, sävelistä, vaan tapahtumista, tilanteista ja käyttäytymisistä, joita sanat, kuvat ja sävelet merkitsevät. ... Myytin seremoniallisen esittämisen taustalla hämmöttää oleellisin: itse myytin sanoma, jota pyritään välittämään erilaisin merkkijärjestelmin"¹¹, joista musiikki on yksi mahdollinen. "Mikäli elämä sisältyy kerrottuun tarinaan täysipainoisena ja ilmenee suurissa seremoniallisissa muodoissa, kulteissa tai rituaaleissa, niin kyseessä on myytti. Mikäli taas seremoniat supistuvat aivan pieniksi, kertomiseksi, kuuntelemiseksi ja lopulta vain lukemiseksi ja elämän panos kutistuu nautinnolliseksi itsensäunohtamiseksi, niin kyseessä on satu. ..., jossa runoilevalla mielikuvituksella on suuri osuutensa."¹² Voisi sanoa jazzista puheenolleen, myös "vapaalla assosioinnilla". Tässä Tarasti viittaa Karl Kerényin luokitteluun ko. aiheesta. Voidaan siis sanoa edelliseen viitaten, että myytti myös kertoo "totuuden" - ainakin niille, jotka siihen uskovat.

Paul Brunton on siteerannut kirjoituksessaan runoilija Carlylea seuraavasti: "Kaikesa soitteissa näet *ikuisuuden katselevan ajan läpi* niin että jumalainen muuttuu näkyväksi".¹³ Herää kysymys, mitä tämän runollisen ajatuksen takana voisi olla. Mihin muuhun Carlyle viittaa kuin vain taiteilijan "omaan"? Mikä "jumalainen"? Miten kulttuuri tms. pohjimmiltaan "puhuu meissä"? On sanottu, että myytit tietämättämme elävät meissä ja muistuttavat meitä nyt jo unohtuneesta esihistoriastamme. Tarasti kirjoittaa: "Luemme sanoja, näemme kuvia, erotamme eleitä - ja kuten täydellä syyllä voimme lisätä: kuulemme säveliä - mutta niiden kautta seuraamme tarinaa - ja kenties samaa tarinaa"¹⁴. Ehkä kirjailija kirjoittaakin koko ikänsä yhtä ja samaa romaania, säveltäjä säveltää samaa sävellystä, taidemaalari maalaa samaa taulua, jazzmuusikko improvisoi samaa sooloa...? Tutkielmani loppupuolella pyrin osoittamaan, että ainakin jazzista puheenollen näin todella on - aivan konkreettisesti eikä vain vertauskuvallisesti.

3.1.2 Arkkityyppi

Juhani Myyrän "eksistentiaalinen" näkökulma luovuuden myyttiseen maailmaan on aluksi seuraavanlainen - yksilön ja yhteisön välinen suhde nousee siinä myös heti alkuun keskeiseksi; "sattumat muuttuvat usein välttämättömyyksiksi":

Luovuus ilmenee ihmisyyhteisöissä monissa eri muodoissa. Yhteisön jäsenet luovat kukin oman henkilökohtaisen elämänsä suorittamalla jatkuvasti tietoisia tai tiedostamattomia valintoja. Muuttaessaan näiden valintojen kautta itseään he muuttavat myös yhteisöään. Yhteisöstä eriytyy myös joitakin yksilöitä, jotka vastaavat yhteisön tieteellisestä ja taiteellisesta luomistyöstä. Tiede ja tekniikka syntyvät vastaamaan yhteisön tiedostettuihin kehitys- ja muuttumistarpeisiin. Taide, juhlat, rituaalit, uskonnot ja tavat antavat ilmaisuuden yhteisön syvemmille ja tiedostamattomille tarpeille.¹⁵

¹⁰ Uusitorppa, Harri (1995e): "Ääni tiensä päässä. Laululaven suuri näyttelijä Frank Sinatra täyttää tänään 80-vuotta", *Helsingin sanomat* 12.12.1995.

¹¹ Tarasti (1994d) s. 46 - 47.

¹² Tarasti (1994d) s. 15 - 16.

¹³ Brunton (1985) s. 141 ja 149.

¹⁴ Tarasti (1994d) s. 47.

¹⁵ Myyrä, Juhani (1985): "Maailman luominen ja luomisen maailma - luova tapahtuma myyttien kuvaamana", teoksessa *Luovuuden ulottuvuudet*, 2. painos, toimittaneet Ritva Haavikko ja Jan-Erik Ruth, Weilin+Göös, Espoo, s. 341.

Kimmo Lehtosen mukaan:

Luonnonkansoilla yhteydet tiedostamattomaan arkaaiseen ajatteluun ja kokemusmaailmaan merkitsevät valtaa¹⁶ ja "tietämistä" jostakin syvemmästä ja sisäisemmästä todellisuudesta, mikä myös osittain vastaa ihmistä syvällisesti askarruttamiin kysymyksiin: kuka minä olen ja mistä olen tullut.

Tämä todellisuus voidaan yhtäältä liittää yksilön oman kehityshistorian hahmotteluksi sekä toisaalta koko heimon, yhteisön tai kansan sosiaalisen ja opittujen kokemusten kertaamiseksi ja rakentamiseksi. Tässä suhteessa C.G. Jungin kirjoitukset "kollektiivisesta piilotajunnasta" nousevat hakematta mieleen. Ollaanpa tuon käsitteen biologis-geneettisestä "mahdollisuudesta" mitä mieltä tahansa, sen sisältöä voidaan ainakin tulkita "metaforana", joka liittää toisiinsa tietynlaisissa olosuhteissa ja ympäristössä kasvaneiden ihmisten kokemuksen olevaisesta ja itsestään sen osana.¹⁷

Voidaan siis Jungia mukailien ajatella, että tietoisuuden syvin kerrostuma, kollektiivinen tiedostamaton, muodostuu pääosin mytologisista aineksista, eräänlaisista alkukuvista, joita on totuttu nimittämään *arkkityypeiksi*. Eero Tarastin mukaan "ne edustavat tai personifioivat tiettyjä vaistomaisia tapahtumia ihmisen primitiivisessä, hämärässä psyydessä, tietoisuuden varsinaisissa, mutta näkymättömissä juurissa. Jungin luomalta teoreettiselta pohjalta, jossa siis myyttiset hahmot pyritään palauttamaan ihmisen tiedostamattoman symboleiksi, on sittemmin kehitelty lukematon määrä erilaisia sovellutuksia mytologian alueelle."¹⁸ Lauri Rauhala puolestaan on todennut meditaation tarkastelun yhteydessä seuraavaa - 'meditaatio'-aspekti toimi muuten alunperin "aasinsiltana" siirtymiselleni myyttien tarkasteluun:

Kun passiivisessa meditaatiossa pyritään mahdollisimman täydelliseen tajunnan tyhjentämiseen, tavoitteena on saavuttaa kokemuksen organisoitumiselle vanhoista 'rasitteista' vapaa alkutila. Tämä ajattelu ei ole täysin vieras aikaisemmassa länsimaisessa psykologiaperinteessä. C.G. Jungin arkkityyppioppi voidaan nähdä yrityksenä päästä ihmisen kokemuksen alkulähteille. Hieman yksinkertaistaen *arkkityyppi* on Jungin mukaan kokemuksen alkumuoto, joka seuraa aivokapasiteetista ilman, että mikään yksilöhistoriallinen kokemus olisi vielä päässyt siihen vaikuttamaan.¹⁹

C.G. Jung on kirjoittanut arkkityypistä seuraavaan tapaan:

Arkkityypin käsite ... juontuu siitä yhä uudelleen tehdystä havainnosta, että esimerkiksi myytteihin ja maailmankirjallisuuden tarinoihin sisältyy tiettyjä, kaikkialla yhä uudelleen käsiteltyjä *teemoja*. Näitä samoja teemoja me tapaamme nykyään elävien yksilöiden kuvitelmissa, unissa, houreissa ja harhakuvitelmissa. Näitä tyyppillisiä kuvia ja yhteyksiä minä nimitän arkkityyppisiksi kuvitelmiksi. Mitä selvempiä ne ovat, sitä enemmän niihin liittyy voimakkaita tunnesävyjä... Ne ovat vaikuttavia, tekevät meihin voimakkaan vaikutuksen ja kiehtovat meitä. Ne ovat peräisin arkkityypistä, jota sinänsä on mahdoton kuvata, piilotajuisesta esimuodosta, joka näyttää kuuluvan psyyken perityyn rakenteeseen ja joka siten voi esiintyä spontaanina ilmiönä.²⁰

¹⁶ Primitiivisessä rituaalissa on epäilemättä kysymys myös vallasta, ihmisten alistamisesta yhteisön päämäärien hyväksi. Rituaalissa yksilö antautuu/heittäytyy yhteisön "korkeampien tarkoituserien" käytettäväksi luovuttaen minuutensa "korkeammille voimille". Rock-rituaalissa tämän seikan merkki voisi olla seuraava: Pop- ym. rock-konsertissa esiintyjä voi tilannetta huipentaakseen vaatia yleisöä osallistumaan "juhlaan" esim. rytmikkäillä kättentaputuksilla sen sijaan, että yleisö ainoastaan seuraisi tavallaan ulkoapäin taiteellisen objektin (musiikkiesityksen) kehkeytymistä. Jazzkonsertissa näin tapahtuu enää harvoin. Aina voidaan tietenkin kysyä, liittyvätkö rockmusiikin "korkeammat päämäärät" nykyisin rahan ja taloudelliseen valtaan? Pyrkimykseen on pohjimmiltaan ottaa "markat pois" teini-ikäisiltä?

¹⁷ Lehtonen (1988) s. 45 - 46.

¹⁸ Tarasti (1994d) s. 18.

¹⁹ Rauhala (1986) s. 57.

²⁰ Jung (1990) s. 433 - 434.

Jungin mukaan "arkkityyppi on eräänlainen valmius kokea aina samoja tai samankaltaisia myyttikäsityksiä". Jung painottaa sitä, että itse kuvitelmamme eivät periydy, "vaan periytyviä ovat vain kuvittelun *mahdollisuudet*, mikä on huomattava ero". Piilotajunnan syvin kerrostuma, epä- tai ylipersonallinen piilotajunta, jota Jung nimittää myös kollektiiviseksi piilotajunnaksi, edustaa "objektiivista henkeä" (vrt. Hegel) vastakohtana "subjektiiviselle hengelle", henkilökohtaiselle piilotajunnalle. "Henkilökohtainen päättyy varhaisimpiin lapsuusmuistoihin, yhteinen piilotajunta sisältää myös sitä edeltäneen ajan, loput esi-isien vaiheista. Henkilökohtaisen piilotajunnan muistikuvat ovat tavallaan *täyteläisiä*, koska ne ovat koettujen *elämysten* jälkiä, mutta yhteisen piilotajunnan arkkityypit ovat *epätäydellisiä*, koska asianomainen ei ole niitä itse kokemalla muodostanut. Kun regressio suuntaa henkisen energian varhaislapsuudenkin ohittaen esi-isien jäljille näiden jäämistöihin, silloin arkkityypit viriävät ja taruhahmot heräävät eloon." Syvimmissä kerrostumissa, kollektiivisessa ilmenevät kuvitelmat eivät enää ole peräisin henkilökohtaisista kokemuksista ja muistoista. Näitä "yleisinhumillisia esikuvia", kuvitelmia ja aiheita Jung nimittää arkkityypeiksi tai myös dominanteiksi. Näistä ehkä vanhimpana Jung pitää '*energian*' käsitettä: "Energian ja sen säilymisen ajatuksen täytynee olla ikivanha esikuva, joka on piillyt kollektiivisessa piilotajunnassa. ... Alkukantaisimmat uskonnot maailman eri tahoilla ovat perustuneet tähän käsitykseen. Ne ovat ns. dynamistisia uskontoja, joiden ainoa perusajatus on se, että on olemassa yleisluontoinen salattu voima, mana, ... joka vaikuttaa kaikessa" (vrt. Henri Bergson: "elämän hyöky" -ajatus). Jungin mukaan tällainen voiman käsite on myös alkukantaisten ihmisten ensimmäinen ote jumalan käsitteestä ajatus toistuu eri aikoina eri uskonnoissa: "Ajatus ylivoimaisesta jumalaisesta olennosta esiintyy kaikkialla, ellei tietoisena niin ainakin tiedostamattomana, sillä se on arkkityyppi". Jung kysyy, mistä tällaiset arkkityypit tai esikuvat voivat olla peräisin. "Minusta vaikuttaa siltä kuin niiden syntyä ei voitaisi selittää sen paremmin eikä lainkaan toisin kuin että ne ovat ihmiskunnan alati toistuneiden kokemusten jälkiä. Tavallisimpia ja samalla vaikuttavimpia kokemuksia on auringon näennäinen jokapäiväinen kiertokulku."²¹

Aiemmin esittämäni *jazzin esteettinen perustermi 'energia'* saa tässä uutta hohtoa. Ei siis ole mikään sattuma, että tämä myyttinen ajatus elää edelleen jazzmusiikin "teksteissä" vielä tänäkin päivänä! Itseä korkeampiin asioihin uskominen - siis tyyliuskollisuuskin - on yleisestikin osa "luonnollista systeemiäni". Jungin mukaan (kursivointi minun):

Arkkityypit eivät ilmeisesti ole vain aina kertautuneiden tyyppillisten kokemusten mieleenpainumia, vaan samalla ne myös vaikuttavat voimina tai pyrkimyksinä toistaa näitä kokemuksia. Nimittäin aina kun arkkityyppi ilmenee unessa, kuvitelmana tai elämässä, sen mukana ilmenee erityinen vaikutus tai voima, jonka ansiosta se vaikuttaa pyhältä (numinos), lumoavalta tai *toimintaan* innoittavalta.²²

Arkkityypeistä voimme siis saada *energiaa toimintaamme!* Miten tämä 'energia' sitten ilmenee? Jungin psykologinen, "*energeettinen strukturalismi*", jonka avulla hahmotamme maailmaa, ilmenee seuraavasta lainauksesta (kursivointi minun):

Kaikki inhimillinen on suhteellista, koska kaikki perustuu sisäisiin vastakohtaisuuksiin, jotka kaikki ovat energeettisiä voimakenttäilmiöitä. Energiat (voimakentät) perustuvat välttämättöminä edellytyksinä oleviin vastakohtaisuuksiin, joita ilman ei voi olla energiaa (voimakenttiä). Aina tarvitaan korkeaa ja syvää, kuumaa ja kylmää tai muuta vastaavaa vastakohtaisuutta, *jotta tasoittumistapahtumat, joissa energia ilmenee, voisivat olla mahdollisia.*²³

²¹ Jung, Carl, Gustav (1966): *Piilotajunnan psykologiaa*, suomentanut Erkki Rutanen, Tammi, Helsinki, 85 - 92 ja 100.

²² Jung (1966) s. 90.

²³ Jung (1966) s. 98.

Ja vielä Jungin energia-periaatteesta:

Myös fysiikassa puhutaan energiasta ja sen eri ilmenemismuodoista kuten sähköstä, valosta, lämmöstä ja niin edelleen. Aivan samoin on psykologiassa. Myös siinä on kysymys ensisijaisesti energiasta (toisin sanoen intensiteetti-arvoista, enemmän tai vähemmästä), ja energian ilmenemismuodot voivat suuresti vaihdella. Jos käsitämme libidon energiaksi, pääsemme tiettyyn yhtenäiseen näkemykseen, ja silloin usein ristiriitaiset näkemykset libidon luonteesta - siitä onko kysymys seksuaalisuudesta, vallanhalusta, nälästä vai jostakin muusta - siirtyy taka-alalle. Pyrkimyksenäni oli päästä psykologiassa luonnontieteellistä energiateoriaa vastaavaan yhtenäiseen näkemykseen. Tähän tavoitteeseen pyrin kirjassani "Über die Energetik der Seele" (1928). Minä näen esimerkiksi ihmisen vietit energiaprosessin ilmenemismuotoina ja siis voimin, jotka vastaavat lämpöä, valoa ja niin edelleen. Yhtä vähän kuin nykyaikaisen fyysikon mieleen tulisi johtaa kaikki voimat esimerkiksi yksinomaan lämmöstä, yhtä vähän psykologi voi asettaa kaikki vietit valtavietin tai seksuaalivietin käsitteen alle.²⁴

Mitä muita eri arkkityyppejä Jung sitten erottaa?:

Koska nämä kuvitelmat ovat verraten tarkkoja henkisten tapahtumien kuvauksia, arkkityypit vastaavat näiden henkisten tapahtumien yhtäläisyyksien yleispätevinä peruspiirteinä myös eräitä yleisiä aineellisia tapahtumia. Siksi arkkityyppejä voidaan suoraan yhdistää *aineen tapahtumien käsitteisiin: esimerkiksi eetteri*, ikivanha hengityksen ja hengen aines, jonka otaksumista on esiintynyt kaikkialla maailmassa, ja energia, taikavoima, joka on yhtä yleinen.²⁵

'Energian' käsite yhdessä 'jumaluuden' kanssa oli jo edellä esillä. Samoin 'eetterin' toin esille käsitellessäni hengitystä "ensimmäisenä" inspiraation lähteenä: voidaan Jungia mukaillen ajatella, että 'eetteri' tai 'hengitys' on peräti "inhimillisen olemisen" arkkityyppi (oleminen/ei-oleminen). Edelleen kirjoittaessaan eräästä merkittävästä unikonemuksestaan vuodelta 1927 Jung kertoo:

Uni välitti minulle lopullisuuden tunteen. Näin että siinä päämäärä oli selvästi ilmaistu. Keskusta on päämäärä, eikä sen kauemmaksi voi päästä. Unen kautta minä tajusin, että itse on *suuntautumisen ja merkityksen periaatteita* ja arkkityyppi. Tästä oivalluksesta sain ensimmäisen aavistuksen omasta myytistäni.²⁶

Jungin mukaan "itse on tietoista minää laajempi käsite. Itse ei käsitä ainoastaan tietoista psyykeä vaan myös piilotajuisen psyyken ja on sen vuoksi niin sanoakseni se laajempi persoonallisuus, joka myös *me* olemme... Itse on myös elämän päämäärä, sillä se on kaikkein täydellisin ilmaus siitä kohtalonyhdistelmästä, jota nimitetään yksilöksi."²⁷ Juuri tähän lausumaan olen perustanut diskurssissani useita kertoja esiintyvän ajatukseni "minän" myytistä. Edellisessä luvussa esittämäni fenomenologinen 'minän' identtisyys-analyysi nähdäkseni lähestyy myös tätä ajatusta. Muita Jungin esittämiä arkkityyppejä ovat mm. '*paholainen*', (hyvä/paha) joka on '*varjon*' (valo/pimeys) arkkityypin muunnos ja edustaa ihmisten hyväksymättömien varjopuolten vaarallisimpia osia; '*noita*'; '*äiti*' eri vastakohtapareineen (kauhea/hyvä, elämää luova/sitä tuhoava jumalatar, neitsytäiti/huora jne.); '*lapsi ja syntymä*', '*uudelleen syntymä*', '*sankari ja hänen tiensä*', '*vastakkaisen sukupuolen edustajat yksilön tiedostamattomassa*' sekä '*vanha viisas*'.²⁸

Hyvä/paha -asetelma oli jo esillä mm. 'jazzin etiikan' tarkastelun yhteydessä ja myös seksuaalisuuden myyttiin viitattiin jazzin aistillisuuden tarkastelun yhteydessä; viimeksi mainittukin voidaan nyt siis Jungia myötäillen palauttaa vain 'energiaksi'.

²⁴ Jung (1990) s. 228.

²⁵ Jung (1966) s. 121.

²⁶ Jung (1990) s. 218.

²⁷ Jung (1990) s. 436 - 437.

²⁸ Jung (1966) s. 122 ja Myyrä (1985) s. 345.

Ymmärtääkseni 'vanha viisas on jazzissa edelleen mitä voimakkaimmin vaikuttava myytti: Haluaisin sanoa, että "jazzin suuret nimet ovat edelleen pyhiä", niillä on aina ollut - heikkouksistaankin huolimatta - itseisarvoa. Perinteitä kunnioitetaan. Tahto sulautumisesta "suureen linjaan" eettisenä valintana on epäilemättä yksi tämän myytin tärkeimmistä merkeistä. Tosin erilaiset jazzin "vastaliikkeet" ja -kehitystendenssit ovat aika-ajoin pyrkineet asettamaan kyseenalaiseksi näiden myyttien merkityksen - usein heikolla menestyksellä. Esimerkiksi "tulevat" uudet saksofonistisukupolvet kerta toisensa jälkeen kääntyvät rock- tms. ihastusten jälkeen edelleen Parkerin, Hank Mobleyn, Sonny Rollinsin, Coltranen tai Lester Youngin, Getzin, Dexter Gordonin puoleen fraseerauksen, artikulaation, kielityksen ym. saloja opiskellessaan; siis jazzin todellisille juurille. Alttosaksofonisti David Sanborn on tähän mainio esimerkki. Sähköisesti vahvistetusta ja efektoidusta rockjazzista lähteneenä ja sitä pitkään tehneenä Sanborn on kertomansa mukaan vähitellen löytänyt suuret mestarit ja opiskelee nyt näitä hyvin vakavasti tavoitteena jazzin "juurien" löytäminen.²⁹ Eräässä toisessa yhteydessä Sandborn onkin todennut melko sanatarkasti näin: älkää kopioiko minua, minä en ole osa jazzin suurta traditiota - kopioi-kaa suuria mestareita. Tässä samassa yhteydessä Sandborn vahvistaa sen mitä edellä esitin 'elämys'-analyysin yhteydessä: "Sointi on kaikkein tärkein asia. Tekniikkaa voit aina hankkia, mutta soinnissa on kaikki. Sointi on sinun identiteettisi".

Jungin mukaan (sulkeissa lisäykset minun):

Jokainen mies kantaa ikuisesti sisällään naisen kuvaa (*anima*), ei tämän tai tuon tietyn naisen kuvaa vaan *tiettyä* naisen kuvaa. Tämä kuva on pohjimmiltaan piilotajuinen, hyvin kaukaista alkuperää oleva ja elävään järjestelmään juurtunut perintöaines, 'tyyppi' ('arkkityyppi') joka juontuu kaikista esivanhempien sukupolvien naisen olemuksesta saamista kokemuksista. Se on kaikkien naisista saatujen vaikutelmien kerrostuma, peritty psyykinen sopeutumisjärjestelmä... Sama pitää paikkansa myös naiseen, myös hänellä on synnynäinen kuva miehestä (*animus*). Kokemus osoittaa, että pitäisi pikemminkin sanoa kuva *miehistä*, kun taas miehellä on pikemminkin kuva *naisesta*. Koska tämä kuva on piilotajuinen, se projisoidaan piilotajuisesti rakastettuun ja muodostaa intohimoisen vetovoiman ja sen vastakohtan yhden olennaisen perusteen.

... Niinpä animus projisoituukin ennen muuta 'henkisiin' auktoriteetteihin ja muihin 'sankareihin' (muun muassa myös tenoreihin, taiteilijoihin ja urheilusankareihin). Anima taas tarttuu mieluiten siihen, mikä naisessa on piilotajuista, tyhjää, frigidää, avutonta, suhteisiin kykenemätöntä, pimeää ja kaksimielistä... (Individuaatioprosessin aikana) minätietoisuuden saavuttavalla sielulla on siis miehellä naisellinen etumerkki, naisella miehinen.³⁰

Juhani Myyrän mukaan "arkkityyppiset kokemukset ovat syvästi tiedostamattomia ja tulevat tietoisuuteen *symbolien* kautta. Myytit ja sadut välittävät symboleillaan arkkityypisiä kokemuksia, samoin eri mysteeriuskontojen initaatiomenot ja rituaalit. Nykyihmisen kosketus arkkityyppeihin tapahtuu tavallisesti *taiteen (siis luovuuden), hulluuden tai unien kautta*."³¹ Tästä ei nähdäkseni ole kaukana se esim. kirjailija Nikolai Bulgakovin "sofiologiassaan" esittämä ajatus, että vapaalla, luovalla ajattelulla on tietty jumalallinen taustansa.

Myytit siis ilmenevät edellä kuvatun "energeettisen periaatteen" (esim. voima/kuolema) mukaisesti vastakohtissaan, eräänlaisina vastakohta-pareina. Sama lähtökohta on perustana Claude Lévi-Straussin myyttien strukturaalisissa analyysissä, jonka tavoitteena on hahmotella eräänlainen konkreettinen logiikka, joka operoi aistikkvaliteeteilla. Kvaliteetteja käsitellään tällöin merkkeinä, jolloin ne lopulta kykenevät il-

²⁹ Blackman, Delight (1991): "Sandborn on sound", *Rico People & Products*, Rico international, Sun Valley (suom. mt.).

³⁰ Jung (1990) s. 432 - 433.

³¹ Myyrä (1985) s. 345.

maisemaan kokonaan muuta kuin mitä ne itse ovat. Eero Tarasti kirjoittaa edelleen:

Lévi-Straussin päämääränä on osoittaa, miten tällaiset konkreettiset merkit "hahmottuvat ankarasti järjestetyiksi yhdistelmiksi, jotka voivat välittää aistikokemuksien hienoimpiakin vivahteita". Ratkaiseva osuus tässä merkkien hahmottumisessa on saussurelaisella binäärin opposition ja erottavien piirteiden käsitteellä. Merkit muodostavat keskenään vastakohtapareja ja tällaisista eri tasoille sijoittuvista termeistä rakentuu lopulta kokonainen päällekkäisten vastakohtien systeemi. Esim. hunajan ja tupakan välinen vastakohtaisuus Brasilian intiaanien mytologiassa vastaa oppositiota ihmiskunnan onnellisen, kadonneen alkutilan ja rappion sekä turmelluksen välillä. Tällaiset semiologiset verkostot merkitsevät siirtymää konkreettisesta käsitettävään eli materiaalisesta puhtaasti henkiseen.³²

Näyttää siltä, että eri kulttuurien väliset yhtäläisyydet perustuvat ihmisaivojen mekanismiin, joka työskentelee jonkinlaisten +/- jaottelujen perusteella ja käsittelee näitä oppositiopareja eräänlaisissa algebraalisissa taulukoissa. Strukturaalikielintiede puolestaan on todistanut tämän *binäärisen hahmotusperiaatteen* äännekuvioiden kohdalla, ja tämän nojalla voitaneen olettaa, että myös muut kulttuurin alueet rakentuvat samalla tavalla. Tässä siis kielestä on pyritty johtamaan looginen malli, joka auttaisi entistä eksaktimmin ymmärtämään myös muiden kommunikaatiolajien - esim. musiikin - struktuuria. Kieli ei kuitenkaan ole identtinen 'kuva' maailmasta, vaan siinä - kuten kaikessa havainnoinnissamme - tapahtuu jo "etukätehen" subjektiivinen merkityksenanto, kuten fenomenologiassa esitetään. Tällöin binaarisuus on nähdäkseen ikäänkuin "katsojan silmässä" yleisenä inhimillisenä ominaisuutena. Hahmotamme kyllä luonnostamme meitä ympäröivää kaaosta ns. binaarisesti, mutta siitä ei seuraa, että maailma sinällään olisi rakentunut binaarisesti: esim. käsitykseen "jatkumosta kahden ääripään välillä" sisältyy jo etukätehen subjektiivinen ajatus rajojen asettamisesta.

3.1.3 Jazzin sisällön myyttisyys

Minkä tahansa ilmiön myyttisyys ilmenee asenteena po. ilmiötä kohtaan, 'myyttisenä tietoisuutena'. Asenteet tai tietoisuus puolestaan ovat heijastusta jostakin maailmankuvasta. Eero Tarasti pohjaa teoriansa eri myyttisistä maailmankuvista Karl Jaspersin vastaaviin filosofisiin teorioihin, joita Tarasti on kehitellyt erityisesti musiikin diskurssiin sopiviksi. Tällöin hän on päätenyt erottamaan lähinnä kolme olennaisinta myyttisyyden lajia, joista kaikkein alkuperäisin ja välittömin on *demonis-myyttinen* maailmankuva, jota Tarasti nimittää myös 'maagiseksi' tai 'primitivistiseksi'.³³ Hän luonnehtii tätä maailmankuvaa - Jaspersia siteeraen - tietyssä mielessä kaikkein varhaisimmaksi ja tosimmaksi, missä "metafyysisten voimien todellisuus koetaan suoraan ja hahmotellaan mytologiaksi. Maailmaa ja käsitteitä ei tarkastella minään havaintoon tai ajatteluuun liittyvinä suhteina. Sen sijaan kerrotaan tarina maailman ja myyttisten olentojen synnystä ja kohtalosta. Myös nämä havainnolliset kertomukset ja hahmot voivat nykymaailmalle olla syvällisten mielikuvien lähteenä ja niitä voidaan käyttää hyväksi "taiteena".³⁴

Kaksi muuta ovat Jaspersia mukailen *luonnonmyyttinen ja sielullismyyttinen* (sankarimyyttinen) maailmankuva tai ajattelu. Maailmankuva sen myyttisine merkityksineen puolestaan ilmenee tietoisten tai tiedostamattomien *symbolien* kautta. A.J. Greimasin teorian mukaan esimerkiksi esteettiset symbolit toimivat periaatteessa samalla lailla kuin kielellisen kommunikaation yksiköt. Tässä yhteydessä on syytä todeta, että kielitieteellisten metodien tulo kulttuurin tutkimukseen pohjaa siihen yksinkertaiseen perusajatukseen,

³² Tarasti (1994d) s. 29.

³³ Tarasti (1994d) s. 65.

³⁴ Tarasti (1994d) s. 21.

että niin kieli kuin kulttuurikin ovat perusluonteeltaan samanlaisten toimintojen³⁵ tuotteita - kyse on *ihmisen henkisistä kyvyistä*, niiden yleismaailmallisuudesta, Peter Caws kirjoittaa ja jatkaa: "Maailma tulee ymmärrettäväksi muuttuessaan struktuuriksi, ensisijaisesti kielen ja sitten magian, totemin ja myytin toimesta. ... Struktuuri merkitsee kaikkea, rakennusaineet tuskin mitään. ... Vaikka "ilmeisillä" struktuureilla on oma merkityksensä, ne eivät ole Lévi-Straussin kiinnostuksen ensisijaisia kohteita. Hänen mielestään todella tärkeät rakenteet ikään kuin piilevät pinnan alla..." Lévi-Straussin mukaan struktuurilla ei kuitenkaan ole sisältöä, vaan se on itse sisältö, osa loogista organisaatiota, joka käsitetään todellisuuden ominaisuudeksi".³⁶ Edelleen Tarastin perusajatus on, että " 'myyttistä' kvaliteettia lähellä olevat ja siihen sekoittuvat piirteet jäsenyivät itse asiassa hieman samalla tavalla kuin kielellisen kommunikaation pienimmät merkitysyksiköt, *seemit*."³⁷

Eero Tarasti on kirjoituksessaan siteerannut Roman Jakobsonin ajatuksia, joiden mukaan nimittäin "musiikilla ja kielellä on ... se yhteinen, muista semiologisista järjestelmistä erottuva piirre, että ne ovat lineaarisia järjestelmiä, jotka voidaan hajottaa epäjatkuvuuteen yksikköihin. Tämä syvällistä laatua oleva musiikin ja kielen struktuurien samankaltaisuus tekee mahdolliseksi soveltaa esim. kielitieteen analyysimetodeja musiikin tutkimukseen"³⁸.

'Seemit' ovat Tarastin diskurssia seurailleen "niitä suhteellisen harvalukuisia semanttisia kategorioita, jotka ilmenevät kommunikaation konkreettisissa yksiköissä, *lekseemeissä*. ... Seemit ilmenevät lekseemeissä usein vastakohtapareina, kuten lyhyt-pitkä, voimakas-heikko, korkea-matala, surullinen-iloinen, elämä-kuolema, päivä-yö jne. Tällaiset vastakohtaparit jäsentävät itse seemin muodostaman ulottuvuuden kahdeksi ääripooliksi." "Seemejä ovat siis sellaiset kategoriat kuin koko, pituus, nopeus, voimakkuus, tiheys, jatkuvuus, jännitteisyys jne. Ne voivat luonnehtia musiikillisia leksiimejä jäsentymällä vastakohtapareiksi esim. seuraavasti: pitkä-lyhyt, hidas-nopea, hiljainen-voimakas, paksu-ohut, jatkuva-epäjatkuvuus, jännittynyt-lauennut jne." "Fenomenologina" voisin lisätä tähän heti: *kuvio/tausta*: oikeastaan se on 'jatkuvuuden' seemin yksi muoto, kuten myöhemmin tullaan näkemään. Seemien suhteellisen harvalukuisten ulottuvuuksien avulla hahmotamme Tarastin mukaan ei vain musiikillista universumia, vaan ylipäänsä välittömän havaintomaailmamme. Lekseemi taas on kielitieteellisesti ajatellen sanatason yksikkö, kokonainen lause tai teksti, lauseiden kokoelma, jonka musiikillinen vastine on pieni motiivi, sävellyksen ydinaihe, musiikillinen lauseke tai jopa kokonainen sävellys."³⁹

Myytti viittaa aina menneeseen, johon sen sanoma on jollakin tapaa suhteutettava; tämä on tullut edellä monella tapaa ilmi. Myyttisyys tulee siitä, että olemme kuulleet jonkin aikaisemminkin ja palautamme sen nyt vain mieleemme - tässä mielessä (viihde)musiikin 'nostalgian' käsite, josta oli puhe aiemmin, myös viittaa 'myyttiin'. Tarastin mukaan tärkein seeminen kategoria, jonka avulla voimme päästä myyttiin "käsiksi" on näin ollen yksinkertainen jaottelu *ennen/jälkeen*. Tällöin musiikki- tai koko "elämänkontekstissa" alkutilanne, "pelin avaaminen" on äärimmäisen tärkeä tapahtuma - tämä todettiin edellä: suhteutamme kaikki uudet kokemuksemme niitä edeltäviin tapahtumiin. Tällöin seemi, joka voi luoda myyttisyyden, on varsin abstrakti: Tarasti luonnehtii sitä termillä 'edeltävyys' tai 'aikaisemmuus'. Tarasti viittaa tässä Rudolf Carnapiin, joka pitää *samanlai-*

³⁵ Toimintojen, siis alunperin kielen "takana" olevien "perusteettomien menettelytapojen" (Wittgenstein).

³⁶ Caws, Peter (1970): "Mitä on strukturalismi", suomentanut Kai Kaila, teoksessa *Filosofian tila ja tulevaisuus*, toimittaneet Jaakko Hintikka ja Lauri Routila, Weilin+Göös, Tapiola, s. 140 ja 142 - 143.

³⁷ Tarasti (1994d) s. 65 - 66.

³⁸ Tarasti, Eero (1973): Musiikkisemiologia - musiikin tutkimuksen uusi alue, *Musiikki 1/1973*, s. 11.

³⁹ Tarasti (1994d) s. 66 - 67.

suuden muistamista havaintomaailman konstituution tärkeimpänä suhteena.⁴⁰ Muistamme, että edellä esitetyssä fenomenologisessa identtisyys-analyysissa nimenomaan 'minän' identtisyuden esikielellinen tajuaminen oli perustavaa laatua lähtökohta koko samanlaisuuden/ erilaisuuden (samuus/erillisuus) - ja voisi sanoa myös ennen/jälkeen - hahmotamiselle. Siis "minän myytti" (myös yksilö/yhteisö -asetelmiseen) nousee yhä keskeisemmälle sijalle jonkinlaisena myyttisen tietoisuuden ensimmäisenä perustajana.

Tarastin mukaan - hän perustaa käsityksensä Claude Lévi-Straussin kirjoituksiin - musiikki ja mytologia voidaan nähdä luonnollisesta kielestä kumpikin omaan suuntaansa *versionneina* haarautumina: musiikki perustuu ääniin tai säveliin, mutta on irrallaan merkityksistä - siitä siis puuttuu "jotakin". Kuulijalla, kokijalla on kuitenkin vastustamaton halu täyttää tuo "puuttuva kohta" (vrt. psykoanalyttinen tulkinta) itse kokemillaan merkityksillä (tai fenomenologisesti ajatellen tässä siis tapahtuu 'merkityksenanto', koska tajuntamme on 'tarkoittaen suuntautunut'). Myytti puolestaan koostuu merkityksistä, mutta myyttisen tarinan konkreettinen äänneasu eli muoto on epäolennainen - sama tarina voidaan kertoa monella eri lailla; Musiikin ja myytin läheinen samankaltaisuus on siinä, että myös myytti voi irroittautua sanalliselta perustaltaan, johon myytin sisältö ei ole yhtä sidottu kuin tavalliset sanomat.⁴¹ Viitataan tässä myytin syvätajuiseen, mahdollisesti "arkkityypinomaiseen", tiedostamattomaan aspektiin. Edelleen Tarastin mukaan - Ernst Cassireria siteeraten - myytti ei kuulu mihinkään ilmiöön "automaattisesti", vaan se on osa subjektiivista merkityksenantoa, myyttinen *asenne* jotakin ilmiötä kohtaan. "Mikä hyvänsä ilmiö voi tulla myyttisen tietoisuuden kohteeksi ja saada myyttisen sisällön. Myyttisyys ei ole mikään objektiivinen ominaisuus, vaan sen määrää tietty ideaalinen suhtautuminen (Bezogenheit), jota voi nimittää myyttis-uskonnolliseksi tarkastelutavaksi."⁴²

Tämä on siis *yleinen* musiikin ja myytin välisen suhteen skeema. Tarasti näkee taidemusiikki-diskurssissaan lähinnä erikoistapauksena sen, että musiikki ilmentää "suoraan ja spontaanisti" myyttiä, saa merkityksensä, sisältönsä mytologiasta: Tällöin "myytti ja musiikki voisivat liittyä kiinteästi toisiinsa siten, että musiikin vastaanottajat liittäisivät *vaistomaisella ehdottomuudella* - mikä tietysti on kuitenkin kulttuurin sopimuksien varassa - tiettyjä myyttisiä hahmoja tiettyihin musiikillisiin hahmoihin. Näin saattaisi olla etenkin sellaisissa kulttuureissa, joita hallitsee voimakas ja yhtenäinen *traditio*. Tästä voi luonnollisesti tehdä sen johtopäätöksen, että pelkkä musiikki voi tietyissä tapauksissa korvata myyttisen tekstin"⁴³ - ja myös kaikenlainen puhe tällaisesta musiikista, haluaisin lisätä. Tällöin myytti alistaa toisen merkkijärjestelmän, tässä tapauksessa musiikin, palvelukseensa. "Kyseinen merkkijärjestelmä, esim. musiikki, joutuu luopumaan osasta omaa merkitysrikkauttaan."⁴⁴ Niin - nähdäkseni jazzmusiikin perinteinen ajattelu lepää nimenomaan tällä "alisteisella" perustalla; Ehtona tälle on kuitenkin - kuten Tarasti edellä totesi - ko. kulttuurin kehitysvaiheen riittävän voimakas yhtenäisyys; Jazzmusiikki oli aluksi hyvin yhtenäinen *traditio* ennen nykyistä, mahdollisesti hiukan "postmodernia" vaihettaan - tätä olen edellä pyrkinyt valottamaan. Hugo Riemannin ajatuksia mukaillen: "Koska musiikki on ensi sijassa ihmisen henkisen, sielullisen elämän ilmausta, voivat musiikki ja sen esteettinen sisältö heijastaa myös kulttuurilleen ominaista maailmankatso- musta ja mytologiaa"⁴⁵. Mitä sitten ovat nämä jazzmusiikin sävelkielen "alistavat" myytit, jotka asiaa harrastava "vaistomaisella ehdottomuudella" saattaa liittää tähän musiikkiin?

Jo aiemmin olen esittänyt monia jazzin piirissä liikkuvia tai liikkuneita myyttisiä ajatuksia, myyttistä *puhetta*, niinkuin Roland Barthes omalta osaltaan määrittelee myytin

⁴⁰ Tarasti (1994d) s. 60 - 61 ja 67.

⁴¹ Tarasti (1994d) s. 31.

⁴² Tarasti (1994d) s. 22 - 23.

⁴³ Tarasti (1994d) s. 31 - 32.

⁴⁴ Tarasti (1994d) s. 34.

⁴⁵ Tarasti (1994d) s. 32.

kuuluisassa artikkelissaan *Myytti tänään*: Myytti on eräänlaista puhetta ja vieläpä aivan erityisesti tietynlainen merkityksenannon tapa tai muoto. Se siis liittyy *kieleen* - sen laajimmassa merkityksessä - ja kommunikaatioon aivan olennaisella tavalla.⁴⁶ Lähden seuraavassa erittelemään jazzin myyttejä edelleen Barthesin ajatuksista käsin, mutta samalla minun on rakennettava - mielestäni kattavan kokonaiskuvan saamiseksi - eräänlaista synteisiä kaikista siitä mitä olen edellä sanonut. Samalla esitän kokoavasti muutamia omasta rajallisesta havainto- ja elämismaailmastani mieleen nousseita esimerkkejä jazzin myynteistä, jotka monessa tapauksessa kietoutuvat toisiinsa, kuten myös kohta esitän. Esimerkkini ovat osittain satunnaisia, mielestäni hyvin triviaaleja ja osin sekaviakin - mutta niinhän myytin "tänään" kuuluuikin Barthesin mukaan olla, pian todetaan. Toinen lähtökohta esitykselleni on edelleen aluksi vain se, mitä ajatuksia jazziin liitetään "lähes vaistomaisella ehdottomuudella".

Mutta miksi juuri tämä sisältöön viittaava "puhe", jota seuraavassa siteeraan, on myyttistä luonteeltaan? Miten voin todistaa, että olen tässä tekemisissä jazzin myyttien kanssa? Minulla on nähdäkseni kaksi mahdollisuutta: 1. Ensiksikin minun on käytävä "sisällä" ja löydettävä (intuitiivisesti) tekstejä, jotka näyttävät yrittävän sanoa jotakin. Sen jälkeen minun on otettava etäisyyttä kohteeseeni, mentävä mahdollisimman kauas siitä, "ulos" kohteestani ja samalla koetettava nähdä kyseinen teksti ikäänkuin sitä itseään laajemmassa yhteydessä⁴⁷ pitäen mielessäni sen, mitä edellä olen esittänyt jazzista tarkasteltuani sitä mitä erilaisimmista näkökulmista. Mitä nämä näkökulmat sitten tarkasti ottaen voisivat olla? Pitkän pohdinnan jälkeen olen päätynyt "kontekstualisoimaan" diskurssini enimpien jazzin "myyttisten puheiden" tarkastelun kolmelle eri tasolle: a) *historiallis-sosiologinen* näkökulma myyttiin, jota kaikkein selvimmin edustaa Roland Barthes kirjoituksissaan: keskeistä hänen tarkastelussaan on se, miten "(myytin) sisällöllistä ainesta täydentää (sen) yhteiskunnallinen käyttö"⁴⁸, ts. miten myytillä pyritään vaikuttamaan; b) *eroottis-antropologinen* näkökulma, joka pohjaa mielessäni lähinnä Lévi-Straussin, Jungin ja Freudin edellä esillä olleisiin ajatuksiin, aistillisuuden (aistisuuden) välityksellä jopa fenomenologiaan: tästä näkökulmasta voidaan nähdäkseni myös perustellusti kysyä, onko "ikuisia myyttejä" olemassa, "voiko motivaatio olla luonnollinen". Tällöin myös myytin "puheenomaisuus" tulee kysymyksenalaiseksi; ja c) *eksistentiaalistis-filosofinen* näkökulma, johon olen edellä vain hyvin yleisluontoisesti viitannut: nyt myytin "kaikupohjana" on eurooppalainen ajattelu erityisesti sen eksistenssi-filosofisine painotuksineen. 2. Toinen mahdollisuus, jota olen tulevilla sivuilla myös käyttänyt hyväkseni pyrkiessäni "tieteellistämään" esittämiäni ajatuksia, on tietty jazzin "perus-kaksiarvoisuus", diskurssisani usein esiintyvä ajatus, josta en nytkään ole pääsyt eroon: siitä että "asioilla on aina kaksi puolta". Siispä esittelen myyttejä jazzista sen "ambivalentista" luonteesta johtuen kahtena toisilleen vastakkaisena ryhmänä, joiden näen "vetävän" tietyllä tapaa päinvastaisiin suuntiin: Ensimmäinen ryhmä, "olemis"-myytit, on eräällä tavalla "defensiivinen" ja toinen, "tulemis"-myytit, "offensiivinen" luonteeltaan: vanhan "puolesta" ja sitä "vastaan": siis 'sisällönkin' tasolla olen taipuvainen erottamaan tiettyä binaarisuutta. Jos ajatellaan,

⁴⁶ Barthes (1994) s. 173. Tältä osin ainakin barthesilainen myyttitutkimus siis liittyy kiinteästi semiotiikan traditioon: tutkimuksen kohteena on ideoiden (jopa ideologioiden) "valuminen" *muotoihin*, muutokieleksi (Barthes (1994) s. 176).

⁴⁷ Nyt huomaan, että tässä analyysitapani on tarkasti ottaen aivan sama kuin Barthesinkin esittämä: Ensiksi on pystyttävä nimeämään käsitteet. Toiseksi on pyrittävä löytämään "hetkellisiä käsitteitä" (Barthes: 'neologismeja' so. 'uudismuodosteita'), jotka liittyvät rajoitetuihin satunnaisuuksiin" (Barthes (1994) s. 183), ts. uusia hetkellisiä satunnaisuuksia, jotka näyttävät pyrkivän vakiintumaan; Tämä jälkimmäinen vaihe vastaa minun toista vaihettani siis siinä mielessä, että jos teksti näyttää olevan tulkittavissa ja perusteltavissa jossakin sitä itseään laajemmassa, esim. filosofisessa tai antropologisessa yhteydessä, se ei ehkä ole "satunnaisuus" eikä siis myytti *Barthesin tarkoittamassa* mielessä vaan ehkä jossakin muussa.

⁴⁸ Barthes (1994) s. 173.

että "tulemis"-myytit pohjaavat jollakin tapaa 'tekemiseen', "mitä maailmalle tehdään", tullaan hyvin lähelle A.J. Greimasin inhimillisen olemassaolon "perusmoodeja"⁴⁹; Kuten edellä on todettu, 'oleminen' ja 'tekeminen' ovat 'annettuja' monissa eri ajatustraditioissa. Tällöin jo heti tämä perusjaottelu olisi luonteeltaan filosofisesta tai jopa (eroottis)-antropologisesta näkökulmasta tehty: meillä on kuin "luonnostaan" synnynnäinen taipumus tai halu sekä 'olemiseen' että 'tulemiseen' ts. 'tekemiseen'. Mutta myös Barthesilta tämä sama jaottelu on tavallaan löydettävissä, kuten pian todetaan; hänellä tämä jaottelu toimii kuitenkin historiallis-sosiologisessa kontekstissa. Samaan ryhmään kuuluvat myytit ovat ymmärtääkseni huomattavassa määrin saman teeman eri variantteja - varmasti vielä muitakin jazzin myyttejä voitaisiin löytää, koska tietyille myyttiselle ajattelulle ominaista näyttää siis olevan vaihtuvuus ja sekavuus (Barthes). Mutta toisaalta eräät myytit ovat erittäin pysyviä, näin uskon. Yritän kommentoida esitystäni koko ajan selventääkseni ajatuksiani. Vielä huomautan, että myyttinen maailma on meitä lähempänä kuin arvaammekaan, sillä samaan tapaan kuin esim. klassinen kirjallisuus jo satojen vuosien ajan koko tämän päivän viihdeteollisuus elää myyteistä elokuvassa, filmisarjoissa, kioskikirjallisuudessa jne. tärkeimpinä teemoinaan mm. 'rakkaus', 'seksi', 'sota', 'sankarit', 'kärsimykset ja voitto'. Mutta nyt jazzin myytteihin:

"Olemis"-myytit:

1. "Illusio mielekkästä olemisesta toiminnassa", koko musiikin terapeuttinen aspekti hallinta-, nostalgia- ja "paluu"-teemoineen ja variantteineen on tietenkin yksi kaikkein perustavimpia myyttejä koko inhimillisessä toiminnassamme, ei vain jazzissa - nyt siis eurooppalaisen eksistentiaalisten filosofian näkökulmasta asiaa tarkastellen. Olen käsitellyt myyttiä aiemmin esim. 'puhtaan olemisen', 'unohtamisen' tms. teemasta kirjoittaessani ja myös esitellessäni psykoanalyttista tulkintaa jazzista. Tässä vielä kertauksena ns. klassiseen jazziin erikoistuneen saksofonisti/klarinetisti Antti Sarpilan ajatuksia Mikael Juntusen haastattelussa (suluissa oleva lisäys minun):

Sarpila tunnustaa ettei hänen sävellyksiään voi kovin omaperäisikseen kutsua. - Joku voisi väittää niitä plagiaatioiksi. Minä sävellän sitä, mikä soi sisälläni, hän puolustautuu, kuvaillen edelleen soittotapahtumaa mystiseksi. - Sattumanvarainen synteesi. Sieltä jostain se vain tulee. Sarpila kuvailee suhdettaan nykyjazziin etäiseksi. Hänen maailmassaan hyvä jazz loppuu Charlie Parkerin ja Dizzy Gillespien "hot bebopiin". - Ornette Colemanin jälkeen jazzista katosi svengi. Ikäänkuin jazzmuusikot ajattelisivat koko ajan sitä, että heidän pitää uusiutua. Mielestäni tärkeintä on pitää musiikki elävänä, ja pistää siihen omaa persoonallisuuttaan mukaan. ... Ihmettelen, eikä kukaan muu muusikko kuuntele tätä musiikkia (traditionaalista jazzia). Eikö kukaan muu muusikko löydä siitä sitä samaa "tää on kivaa" -tunnetta kuin minä.⁵⁰

Ensimmäiseen myyttiini liittyy läheisesti ikäänkuin kärjistyksenä eräänlainen jazzin "uskonnollinen" myytti, ehkä Orfeus-teeman nykyaikainen sovellutus, jonka sisältö kuuluu: "Mikään ei merkitse niin paljon kuin jazz, ei edes tärkeä ihmissuhde"; jazzentusiastin elämä pyörii vain ja ainoastaan jazzin ympärillä. "Uskonnollista" myyttiä läheisesti sivuava on "pyhiinvaellus-matkan" myytti: jazzmuusikon elämän päämäärä on päästä soittamaan/käymään jazzin varsinaiseen "mekkaan", esim. New Yorkiin. "Uskonnollisen" myytin tietenkin perustaa "herätys"-myytti, jota olen tavallaan käsitellyt 'idealisaatiosta' ja 'samastumisesta' - siis "minän" myytin muotoutumisesta -kirjoittaessani. Katson, että edellä esitetyt ajatukset heijastavat toisaalta sittenkin hyvin yleisinhimillisiä

⁴⁹ Ehkä useimmat seuraavaksi esitettävistä jazzin myyteistä voitaisiin systemaattisesti yhdistää Greimaksen koko modaaliteettisysteemiin, mitä en nyt kuitenkaan tässä yritä tehdä, vaan jätän asian myöhempien jatkokehittelyjen varaan.

⁵⁰ Juntunen, Mikael (1997): "Antti Sarpilalle Yrjö-palkinto", *Savon Sanomat* 29.11.1997.

ja siten "luonnollisia" olemassaolomme tendenssejä (myytin (eroottis)-antropologinen tulkinta): takerrumme helposti moniin meitä lähellä oleviin kokemusmaailmamme asioihin ja ilmiöihin. Toisaalta 'idealisaatio' ja 'samastuminen' ovat psykologian ja psykoanalyysin peruskäsitteitä, joiden pohja on taas on fenomenologis-eksistentiaalisessa filosofiassa, kuten edellä on esitetty.

Jazzin myytin "terapeuttinen", illusorinen ulottuvuus on tullut käsitellyksi jo jazzin psykoanalyttisen tarkastelutavan yhteydessä; sama asia on vielä esillä Eero Tarastin seuraavassa Claude Lévi-Strauss -sitaatissa (kursivointi minun):

Lévi-Straussin mielestä musiikkiteoksessa samoin kuin myyteissä käsitellään usein symbolisesti jotain ongelmaa tai ristiriitaa ja pyritään sen ratkaisemiseen. Myytti ja musiikki muodostavat näet kumpikin jonkinlaisen tulkintakehyksen, joka suodattaa ja järjestee ihmisen kokemuksia ja "... tuottaa sen *miellyttävään illuusion*, että vaikeudet ja ristiriidat, joita ihminen kokee elämässään, voidaan ylittää ja ratkaista.⁵¹

Annan Tarastin itsensä myös kommentoida tätä myyttisyys-ajatusta: "Vastakohtana historialle 'mythos' merkitsi kreikkalaisille 'sitä mikä ei voi olla todella olemassa' ja 'illuusiota' - mikä on sitten jäänyt myytin yhdeksi merkitykseksi nykyisessä kielenkäytössä."⁵² Tämä myyttinen ajatus siis manifestoituu "puhtaassa olemisessä" vastakohtaparina ajallinen/ajaton. Tarasti huomauttaa, että myyttistä tietoisuutta on joskus nimitetty ajattomaksi: myytti ei tunne "aikaa tai peräkkäisyyttä sinänsä, vaan vain määrättyjä konkreettisia hahmoja, niiden tulemisia ja menemisiä"⁵³. Siis 'illuusio' hyvin yleisesti ymmärrettynä sisältää transsendenttisen ajatuksen ajallisuuden kahleesta vapautumisesta - eksistentiaalistis-filosofisesti asiaa ajatellen.

Dosentti Henri Broms sanoo tämän saman asian hiukan eri sanoin: "Tuskin mihinkään kollektiivisen ajattelun tai mytologisoinnin muotoon (Mikail) Bahtinin "Suuren Naurun" käsite sopii niin hyvin kuin juuri bluesiin. Bahtinin nauru on vain osaksi luokkataistelun välikappale, pääasiassa se on pelastava elämänasenne."⁵⁴ Afro-amerikkalaisessa musiikissa tämä nauru vain on "nauria kyynelten lävitse": Vaikka blues (ja jazz) ovat periaatteessa "duurimusiikkia", luo 'blue noten' käyttö kuitenkin musiikin perusilmeeseen surumielisen ja alistuvan sävyn; "bluesilla ei mennä barrikadeille, sillä vain yritetään viihdyä kurjuudessa", sanon nyt hyvin kärjistäen. Tämä ajatus on luontevasti yhdistettävissä siihen fenomenologis-eksistentiaalistiseen tai psykoanalyttiseen katsantoon, jonka olen edellä esittänyt. Jaksaksemme elää me tarvitsemme myyttejä, "terapeuttista illuusiota onnelasta". Bromsin mukaan:

Ylevyyden puutteesta taas voi sanoa, että massakulttuuri mytologisoi ja runollistaa oman maailmansa, kaupunkimiljöön, melko samalla tavalla, yhtä hienoisti tai karkeasti, kuin kansanrunous omansa. Kaupunkikuva olisi hirveä, todellinen Linkolan maailmanloppu, ellei tuota mytologisointia tapahtuisi.⁵⁵

2. Jazzin toisenlaiseen aika-käsitykseen perustuva "ikuisen nuoruuden" myytti viittaa mainitsemaani mahdollisuuteen jatkuvasti palata tiettyihin nuoruuden teemoihin (musii-

⁵¹ Tarasti (1990) s. 123 (alkuperäinen lähde: Lévi-Strauss, Claude (1971): *L'Homme nu*, s. 589).

⁵² Tarasti (1994d) s. 16.

⁵³ Tarasti (1994d) s. 23.

⁵⁴ Broms, Henri (1981): "Snellman vai jazz? Halpahintaiset jumalat", *Helsingin Sanomat* 4.1.1981. Bahtinilainen, "karnevalistinen "iloinen aika" ja "Suuri Nauru" etsivät totuutta maanteiltä, markkinoilta, varkaiden kätköpaikoista, kapakoista, bordelleista ja vieraiden jumalien kulttipaikoista" (sama); siis sieltä missä ihmiset myös ovat ja toimivat, koko *elämänkontekstista!*

⁵⁵ Broms (1981)

kin nostalgia-teema variantteineen tai myös erityisesti ns. puberteettinen momentti jazzissa): "Olen ikuisesti nuori harrastaessani jazzia". Tunnen suuren joukon keski-ikäisiä ja sitäkin vanhempia henkilöitä, joiden käyttäytymisestä on aistittavissa tämä mainitsemani piirre. Pidän tällaista myyttistä kaipuuta myös hyvin "luonnollisena" inhimillisenä pyrkimyksenä edellä esitetystä hengessä. Toisaalta sitä voidaan tarkastella myös eksistentssi-filosofisesta näkökulmasta kuten edellä. Mutta nyt vielä Barthesinkin esittämä näkökulma on tässä mahdollinen: Barthesin mukaan nimittäin "myytti vie objektilta, josta se puhuu, kaiken historian. Myytissä historia haihtuu ilmaan." Barthesin mielestä tämän jälkeen ollaan vain tekemisissä "ikuisuuden" kanssa. "Historian ihmeellinen haihtuminen ilmaan on vain yksi muoto useimpia porvarillisia myyttejä yhdistävästä piirteestä: ihmisen vastuuttomuudesta".⁵⁶

Jo johdannossa viittasin mahdolliseen myyttiin "mielekkäästä olemisesta tekemisessä", so. alituisesti toistuvaan "nyt-hetkeen", joka tietenkin rajaa pois sekä menneen että tulevan "unohtamalla" ajan. Mutta eikö tällainen ajattomuus-myytti toisaalta ole myös "luonnollinen" universaali-kategoria ((eroottis)-antropologinen näkökulma myyttiin), koska se on olennainen osa aivojemme luonnollista paradigmaattista, synkronista tai sanokaamme myyttis-runollista taipumusta hahmottaa asioita, kuten aiemmin on todettu - jos kielitieteen (ja semiotiikan) peruseräpäätteet pitävät paikkansa. Toisaalta Barthes on siinä oikeassa, että tällainen unohtaminen voi olla vastuutontakin: me myös mm. vanhenemme ja asiat on otettava sen mukaisesti fenomenologian hengessä "niinkuin ne ovat". "Ikuisen nuoruuden" myytin yksi variantti on "kotiinpaluun" myytti "on vain jatkuvia alkamisia" -tapaan; Myytti on jazzissa "vahva" myytti siinä mielessä, että se on rakenteellistunut, kuten myöhemmin tämän luvun lopussa ja seuraavan alussa esitän.

Myytit 1 - 2 ovat siis tavallaan saman ilmiön eri kääntöpuolia, missä 'oleminen' ja 'aika' kytkeytyvät jälleen toisiinsa. Niihin liittyvään käyttäytymiseen saattaa kuulua läheisesti kaupallisuuteen sitoutunut kulutuksen sosiaalinen rituaali, joka luonnollisesti on (tai oli jazzista puheenollen) osa nuorison massakulttuuria sen eri ilmentymineen: "On arvokasta ostaa ja kuluttaa tätä hienoa musiikkia kuten muutkin tekevät" -myytti, joka on myös osa "yhteisöllisyyden" myyttiä (3). Myös tällä ajatuksella on mielestäni tietty "luonnollinenkin" taustansa ihmisen 'yhteisöllisyyden' kautta, mutta nyt astumme samalla lopullisesti Barthesin tarkoittamalle myyttisyyden alueelle, jolloin historiallis-sosiologinen näkökulma on otettava tarkastelun perustaksi. Tähän myyttiin - jos se nimittäin kehottaa *kuluttamaan* jazzmusiikkia: "osta levy, tule jazzfestivaalille pitämään hauskaa" jne. - sisältyy aivan ilmeisesti kaikkein brutaalimmassa muodossaan se Barthesin tarkoittama vaikuttamis-tendensi, josta oli jo puhetta. Myytissä voi siis olla myös kyse liikemiesten taloudellisista intresseistä myydä enemmän!

Vielä toinenkin - nyt jo täysin poliittinen - Barthesin muotoilema näkökulma on tässä mahdollinen - viittasin tähän jo tutkielmani alkupuolella parissakin eri yhteydessä. Barthes käyttää tästä ilmiöstä nimitystä "*rokote*": "Kollektiivinen mielikuvitus immunisoidaan antamalla pieni määrä tunnustettua pahaa rokotetta. Siten se suojataan yleistä kumouksellisuutta vastaan." Suosimalla (esim. jazzia) tunnustetaan joidenkin "paikallisten kumousten olemassaolo, avantgarde, lapsuuden irrationaalisuus" jne.⁵⁷ Tähän voisin lisätä: annetaan rajoitettu tunnustus "toiseudelle", kunhan se vain ei mene liian pitkälle. Aiemmin ihmettelin, miksi poliitikot ja muu 'establishment' ovat alkaneet suosia jazzia juhlistaan. Tulkitsin sen silloin merkiksi "korkeasta demokratisoitumisasteesta". Sama asia barthesilaisittain mahdollisimman kärkevästi: "Tulemme kansaa lähelle kuuntelemaan samaa musaa kuin kansakin emmekä pelkkää Savonlinnan oopperafestivaalia, siis olemme oikeastaan 'rahvasta' itsekin". Voi myös kysyä, miksi yhteiskuntamme kaikenlaiset intellektuellit, tiedemiehet, taiteilijat ym. usein keskimääräistä enemmän kiinnostuvat

⁵⁶ Barthes (1994) s. 208.

⁵⁷ Barthes (1994) s. 208.

jazzista ja vastaain, että ehkä jazzissa on voidaan nähdä sellaisia *mahdollisuuksia*, jotka sekä pelottavat että kiehtovat. Kolmas esimerkkini tulee musiikinopetuksesta. Musiikinopetus eri instituutioissa on kokenut meillä selvän murroksen muutaman viime vuosikymmenen aikana: rock, jazz ja kansanmusiikki ovat vähitellen tulleet järjestelmällisen opetuksen piiriin. Silti, erityisesti tämän kehityksen alkuvaiheissa - mutta vielä hiukan nykyisinkin - aistin joskus sen asenteen, että kun annetaan pieni "rokote", omatunto on sitten puhdas eikä klassisen musiikin valta-asemaa sen jälkeen ainakaan voida asettaa kyseenalaiseksi. Toisaalta nykyisin tunnen monia musiikinopettajia, joilla on vankka rock/jazztausta, ja jotka kuitenkin tekevät mitä monipuolisinta työtä ottaen huomioon kaikki musiikin eri osa-alueet ja tyyli. Ovatko tässä esittämäni näkulmat jo vanhentunut? En usko että näin on ainakaan kaikissa tapauksissa.

Edelleen minun diskurssini kannalta olennaisen näkökulman myyttiin antaa Barthesin '*samastumisen*' käsite. Nyt ei kuitenkaan ole kysymys siitä, että 'minän' ja musiikin välille syntyisi identiteettisuhde, ei niin että 'samastuminen' vietäisiin "loppuun saakka", kuten tutkielmani alkupuolella esitin, vaan siitä että ihminen muuttaa jonkin merkityksellisen "itsensä kaltaiseksi" - siis ei itseään jonkin merkityksellisen kaltaiseksi. Kuinka tämä tapahtuu? Barthes vastaa: *eksotiikalla*, eksotisoimalla ilmiö⁵⁸hiukan kauemaksi 'minästä', jolloin se ei enää uhkaa minuutta; pitämällä sitä mutta pitämällä "kahden halon välissä", niinkuin savolaiset asian täsmällisesti sanovat.

Jazzin "autenttisuus", "rehellisyys", ja "jazz is the way of living" -ajatukset ovat myöskin jollakin tapaa "alkuolemista" pohtivia vaikkakaan eivät välttämättä myyttejä, kuten kohta käy ilmi. Periaatteessa ne muotoili edellä mm. Simon Firth, kun oli kyse, "onko musta musiikki kuollut". Häneltähän johdin tämän diskurssin kannalta aluksi hyvin hedelmällisen johtopäätöksen: "kyllä on kuollut - jazzin alkuperäiset merkitykset ovat kadonneet". Tämä asia ansaitsee nyt aiempaa seikkaperäisemmän tarkastelun. Barthesin mukaan nimenomaan ihmisen historia muuttaa todellisuutta puheeksi, ja tällöin mikä tahansa maailmallinen ilmiö tai objekti voi siirtyä "suljetusta ja mykästä olemassaolosta suulliseen tilaan" ja tulla näin myyttisen merkityksenannon välikappaleeksi. Näin Barthes rajoittaa myytin *historian valitsemaksi puheeksi*, jolloin se ei voi syntyä asioiden "luonnosta", ts. "ikuisia myyttejä ei ole". Barthesin mukaan "semologia on osoittanut, että myytin tehtävä on antaa historialliselle intentiolle luontoperäinen ja *sattumanvaraisuudelle* ikuinen perusta."⁵⁹ Minä puolestani rohkenin epäillä jo johdannossani, että oikeastaan kaikella havainnoinnilla (ja näin myös puheella siitä) voisi olla tietty metakielellinen aspektinsa: tarkastelemme kaikkia asioita "minän" myytin värjäämien "silmälasiin" lävitse.

Selitän nyt yleistajuisesti, miten myytti syntyy Barthesin ajatustavan mukaisesti. Ensiksikin luonnollisen kielen (esim. suomenkielen) ilmaisun merkitys syntyy 1. ilmaisun ('signifiant', 'merkittäjä', "muoto", esim. sanan psyykkinen, "akustinen kuva") *korreloidessa* merkityksen 2. sisällön ('signifié', 'merkitty', esim. jokin "käsite", "mielle", "idea", jokin henkinen "tarkoite") kanssa, jolloin lopputuloksena on merkityksellinen 3. merkki (esim. kielen merkityksellinen sana). Merkityksellisellä merkillä on siis sekä sen tietty muodollinen puolensa että henkinen tarkoitteensa, kuten jo johdannossa todettiin. Tämä on hyvin lyhyesti sanoen de Saussuren kehittämän kielitieteen perusskeema, jota myös yleinen semiotiikka on sittemmin käyttänyt hyväkseen tutkiessaan mitä erilaisimpia "kieliä" ja niiden sisältämiä viestejä kulttuurissamme. Edelleen Barthesin mukaan muodot (tai sanokaamme ilmaisut, 'merkittäjät') ovat tavallaan "tyhjiä", kun taas merkit ovat ikäänkuin "täynnä" merkitystä ja mieltä⁶⁰. Ja vielä hyvin keskeinen ja kauaskantoinen kielitieteellinen

⁵⁸ Barthes (1994) s. 208 - 209.

⁵⁹ Barthes (1994) s. 173 ja 201.

⁶⁰ Vrt. Jungin ajatukseen henkilökohtaisen piilotajunnan elämyksellisten muistikuvien *täyteläisistä* luonteesta vastakohtana yhteisen piilotajunnan arkkityyppien (a priori) *epätäydelliselle* luonteelle.

ajatus tähän pohjaksi on se, että kielellinen merkki on luonteeltaan satunnainen ja mieli-valtainen (arbitraarinen) siinä mielessä, että mikään ei velvota esim. sanan 'jazz' akustista kuvaa kuin "luonnostaan" merkitsemään 'jazzin' käsitettä, vaan se on kulttuurin sopimuk-senvarainen asia. Kielen merkki on siis motivoimaton.⁶¹ Sisällöt, tarkoitteet ovat tietenkin motivoituja siinä hengessä (tajunnan intentionaalisuus) kuin oli aiemmin puhetta feno-menologian käsittelyn yhteydessä.

Myytissä on Barthesin mukaan nähtävissä tämä sama kolmiulotteinen skeema: 1. ilmaisu, 2. sisältö ja 3. merkki. Mutta nyt tapahtuu jotakin mielenkiintoista: myytissä merkistä (so. ilmaisuuden ja sisällön yhdistävästä kokonaisuudesta kaikkine vivahteineen) tulee pelkkää ilmaisua ('merkitsijää', "muotoa"); myytistä tulee eräänlainen uusi kieli, *metakieli*, jossa puhutaan ensimmäisestä, "alkuperäisestä" kielestä, *objektikielestä*. Teoreetti-sesti ajatellen tapahtuu siirtymä, kun kielellisen systeemin 3. tekijästä (merkki) tulee myyttisen systeemin 1. tekijä (ilmaisu), joka puolestaan saa tavallaan myytin "perustajalta" uutta muuttunutta sisältöä (2). Lopputuloksena on uusi merkki (3), jota Barthes kutsuu siis merkityksenannoksi, ja joka on hänen mielestään yksinkertaisesti itse myytti. Myyttisessä merkityksenanto-prosessissa merkitykselliset seikat siis muuttuvat pelkäksi muodoksi, myyttiksi, jonka tehtävä tästä edes on osoittava ja ilmoittava, selittävä ja pakottava. Barthes painottaa erityisesti myytin toteavaa, *välittömyyteen* pyrkivää luonnetta: "Myytti pyrkii sananparreksi"⁶² - tai (jazz)musiikil-lista termiä käyttäakseni: "riffiksi". Viittaa uudelleen siihen mitä olen edellä kirjoittanut tietystä inhimillisestä tekijästä, "interpretantista" (Peirce) ja fenomenologisesta merkityksenannosta (Husserl) ts. "värillisistä silmäläseistä" ("minän" myytti), joiden läpi tarkastelemme maailmaa.

Mutta palatkaamme nyt uudelleen edellä esiintyneeseen hiukan poleemiseenkin ajatukseen "jazzin kuolemasta" - epäilemättä se saattaa jopa ärsyttää jotakuta jazziin syvällisesti vihkiytynyttä: eihän näin ole voinut tapahtua? Nyt on syytä palauttaa mieleen, mitä jazz oli alunperin. Tai mitkä seikat sen *juurissa* ovat olleet kaikkein olennaisinta? Oikeastaan koko tutkielmani alkupuoli on ollut tämän erittäin laajan kysymyksen selvitte-lyä - nostan tässä esiin diskurssini tämän vaiheen tueksi vain muutamia pääkohtia. Mitä on jäänyt päällimmäiseksi mieleen? Kaikenlaisen jazzin taustalla kauan vaikuttanut blues oli tietenkin - ainakin ennen sen kaupallista formalisoitumista - ennenkaikkea kollektiivi-nen, yhteisesti hyväksytty keino purkaa ja "objektivoida" yksilöllistä ahdistusta ja surua. Nyt katson, että tällainen kanava todellakin on ollut - ja voi ehkä edelleenkin olla - (psykoanalyttisenkin teorian valossa) aivan olennainen osa kaipaamaani jazzin "avointa systeemiä", joka on todellakin avoin mahdollisimman monille eri tulkinnoille. Nyt on syytä korostaa - päinvastoin kuin aiemmin olen tehnyt - jazzin historian pintatason ilmiöiden äärimmäistä monimuotoisuutta (silti olen edelleen sitä mieltä, että yleiset periaatteet ovat hyvin yhtenäiset kaikissa jazzin tyyleissä): jazz kokonaisuutena on osa erittäin rikasta afro-amerikkalaisen musiikin perinnettä, jossa myös itse jazzin traditio on historiansa aikana synnyttänyt mitä moninaisimpia musiikillisia ilmentymiä. Myös yhteisöllinen näkökulma, jopa yhteiskunnallinen voima ja 'energia' ovat tulleet edellä korostuneesti esille jazzin tekemisen kaikissa muodoissa. Jos nämä seikat eläisivät jazzissa edes vähäisessäkin määrin, ei myytti olisi (ollut) mahdollinen. Mutta sitten tuli kaiken-laisia muodollisia *rajoituksia*, ja alkuperäiset merkitykset alkoivat hiipua, kuten olen edellä laajalti kuvaillut.

Edelleen siis Barthesinkin mukaan merkitykseen on jo rakennettu merkityksenanto, "joka saattaisi hyvin selvitä omillaan ellei myytti kaappaisi sitä ja tekisi siitä yhtäkkiä tyhjän ja loismaisen muodon. Merkitys on jo täynnä ja edellyttää tietoa, menneisyyttä ja muistia eli tosiasioiden, ideoiden ja päätösten vertailevan järjestyksen." Mutta "muuttues-

⁶¹ Barthes (1994) s. 176 - 177 ja 187. Ns. onomatopoeettiset ilmaukset muodostavat aivan ilmeisen poikkeuksen tästä viimeksi mainitusta seikasta.

⁶² Barthes (1994) s. 177 - 179, 183 ja 211.

saan muodoksi merkitys luopuu satunnaisuudestaan. Se tyhjenee ja köyhtyy historian haihtuessa ilmaan, ja jäljelle jää vain kirjain", Barthes kirjoittaa ja hän jatkaa: "Merkitykseen sisältyi kokonainen arvojen järjestelmä: historia, maantieto, moraalitieteet, eläintiede ja kirjallisuus. Muoto on työntänyt kaiken tämän rikkauden kauemmaksi. Sen uusi köyhyys edellyttää merkityksenantoa, joka täyttäisi sen uudestaan." Näin alkuperäisen merkin tai merkityksen "pitkästä tarinasta" ei ole Barthesin mukaan jäljellä juuri mitään; "muoto ei (tosin) tuhoa merkitystä vaan vain köyhdyttää sen, työntää kauemmaksi ja ottaa haltuun". ... "Merkitys menettää arvonsa mutta pitää henkensä, ja tästä myyтин muoto saa ravintonsa."⁶³ Työntää kauemmaksi - mistä? Vastaus: *elämästä!* Palaan tähän teesiini hyvin pian.

Niin, jazz on todellakin merkittävä historiallinen ilmiö: Sillä on oma "pitkä tarinansa" ihmiskohtaloinen, sävyineen ja vivahteineen, hajuineen ja makuineen - tekisi mielen sanoa - joka vain usein unohdetaan, mitä "myyttisempää" puhe jazzista on. Jazzin myytti siis syntyy, kun 'jazzin' käsite kaapataan, eristetään historiastaan ja tehdään siitä tyhjä sana tai "systeemi" - nyt en sano "luonnollinen systeemi" - sen sijaan, että se edelleen olisi toiminnan tulosta yhteydessä (historialliseen) elämään. Jazz on tässä katsannossa todellakin (lähes) kuollut ja muuttunut myyttiksi, tyhjäksi muodoksi silloin kun se on abstrahoitu, pelkistetty, kuihdutettu syystä taikka toisesta historiattomaksi, muodolliseksi tässä ja nyt -ilmiöksi vailla kosketuskohtia elämään ja historiaan. Barthesilla (niinkuin jo kreikkalaisilakin oli) 'myyтин' vastakohta on 'historia' - näin tulkitsen hänen kirjoituksiaan. Minä puolestani haluan laajentaa tätä ajatusta vielä tietyllä eksistentiaali-semiotiikan painotuksella lisäämällä, että 'myyтин' vastakohta on mielestäni lisäksi 'elämä'. "Jazz voi jatkaa jazzina" edelleenkin, jos elämä kaikkineen - ja ennen kaikkea *satunnaisuudet* sillä aina uusi satunnaisuus tappaa myyтин tai ainakin panee sen ahtaalle - jazzin alkuperäisten funktioiden ja "avoimen systeemin" periaatteiden mukaisesti sisältyvät siihen⁶⁴. Nyt voisi sanoa, että 'eksistentiaalisuus' ts. aimo annos johdannossa luonnostelevani "eksistentiaalista tyyliä" tuhoaa myyтин, tai ainakin sen avulla voi päästä hedelmälliseen dialogiin oman tradition kanssa, kuten aiemmin on todettu.

Miten myytti siis voi loitontua Roland Barthesin esittämässä hengessä? Barthesin mukaan myytti ei ole mahdollinen, jos kieli on toiminnallista ja transitiivisessa suhteessa objektiinsa. Silloin objektin ja minun välillä ei ole muuta kuin työni eli teko (Faust: "aluska oli teko"). Tällainen kieli on siinä mielessä "poliittista" kieltä, että se esittää luontoa vain sikäli kuin sitä aiotaan muuttaa; se on kieltä jolla toimitaan objektiin nähden. Tällöin objekti ei ole kielikuva vaan ainoastaan teon merkitys. Muuntelen nyt Barthesin tekstiä omaan diskurssiini sopivaksi: Mutta mikäli en ole esimerkiksi jazzmuusikko, en pysty enää "puhumaan" jazzia vaan ainoastaan *siitä*. Kieleni ei ole enää väline, jolla jazziin vaikutetaan, vaan ylistetystä jazzista muodostuu kieleni väline. Suhteeni jazziin on pelkästään intransitiivinen. Tällöin jazz ei enää merkitse todellisuutta inhimillisenä toimintana vaan on ainoastaan käytettävissä oleva kielikuva. Jazzmuusikon todelliseen kieleen verrattuna luon toisen kielen tai metakielen, jolla en voi vaikuttaa asioihin vaan niiden nimiin. Toisen kielen suhde ensimmäiseen on Barthesin mukaan sama kuin eleen suhde tekoon. "Toinen kieli ei ole täysin myyttistä vaikka onkin paikka, jonne myytti asettautuu, sillä myytti voi työstää vain ensimmäisen kielen jo välittämiä objekteja." Edelleen Barthesin mukaan:

⁶³ Barthes (1994) s. 180.

⁶⁴ Huomaan, että tämä mitä nyt kirjoitan, on ns. "osallistuvaa havainnointia" - filosofian opettajaltani fil.lis. Matti Juntuselta omaksumani fenomenologian hengessä näköjään. Barthes kirjoittaa: "Myytti on aina metakieltä, jonka depoliittisointi kohdistuu usein asioita *ylistävän* eikä niihin enää *vaikuttavan* yleisen metakielen jo naturalisoimaan ja depoliittisoimaan perustaan (Barthes (1994) s. 202). Ehkä tällainen minussa piilevä vaikutus-tendenssi on yksi tapani koittaa "purkaa" jazzin myyttejä "ideoivalla abstraktiolla", kuten johdannossa lupasin.

On siis olemassa kieli, joka ei ole myyttistä: tuottavan ihmisen kieli. Siinä missä ihminen puhuu muuttaakseen todellisuutta eikä vain säilöökseen sitä kielikuvaan ja liittää kielensä asioiden tuottamiseen, metakieli palautuu aina objektikieleksi eikä myytti ole mahdollinen. Siksi todella vallankumouksellinen kieli ei voi olla myyttistä.⁶⁵

Asennoidun tässä vaiheessa edellä esitettyyn vain rajoitetulla "poliittisella" latauksella ja kysyn, millaisia, edes "rajoitettuja vallankumouksia" - niitäkinhän Barthes tosin edellä vierasti - nykyjazz voisi tuottaa, kun alkuperäiset vallankumoukselliset merkitykset jazzista menetettiin viimeistään 1960-luvun jälkeen? Nyt olisi kysyttävä suoraan ja kiertelemättä, voiko jazzilla siis muuttaa maailmaa? En vastaa tässä tähän vaan jätän tämän tehtävän lukijan harteille. Sen sijaan esitän pari lisäkysymystä: Onko pelkän musiikkimaailman muuttaminen maailman muuttamista - varsinkin jos elämä ja musiikki ovat yhtä? Entä muutanko maailmaa, jos edes saan ihmiset hetkeksi hyväälle tuulelle ja viihtymään? Jos näin olisi, "sanaton estetiikkani" kääntyisi nyt "*toiminnan estetiikaksi*".

Barthesin mukaan myytissä "todellisuus käännettiin nurinpäin, tyhjennettiin historiasta ja täytettiin luonnolla, ja olioilta vietiin inhimillinen merkitys jotta ne saataisiin merkitsemään inhimillistä merkityksettömyyttä. Myytin funktio on todellisuuden tyhjentäminen. Se on kirjaimellisesti keskeytymätöntä valumista, vuotoa tai mahdollisesti haihtumista eli aistittavaa poissaoloa."⁶⁶ Mutta entäpä jos tilalle astuvat "oliot" ovat edelleenkin inhimillisillä merkityksillä ladattuja - ehkä ihmisluonnosta peräisin? Ja mitä suurimmassa määrin läsnäolevia - jazz edellyttää sitä "olioiltaan", kuten edellä on todettu? Entäpä jos "tyhjentyminen" seuraakin jatkuvasti "täytyminen", jolloin uutta (elämän)sisältöä voi koko ajan virrata sisään - näin voi olla, jos jazz säilyy luonnostelemanani "avoimena systeeminä"! Jazzillahan on ollut se omituinen piirre, että se on vedonnut toistuvasti aina uusiin sukupolviin, kuten edellä todettiin. Jazz voi nimittäin olla sekä edellä esillä olleen psykoanalyttisen tulkinna että pian esille tulevan semioottisen analyysin perusteella "avoin systeemi", johon kuulija, näkijä, kokija voi sijoittaa mitä erilaisimpia omia merkityskokonaisuuksiaan ja tarkastella niitä "objektivoituina" ikäänkuin ulkoapäin (musiikin terapeuttinen aspekti). Onko tämä maailman muuttamista "paremmaksi"? Esitän tästä pian yhden eräästä jazzelokuvasta poimimani esimerkin.

Voidaan ajatella, että jos ajatukset "jazz is a way of living" tai "jazzia ja elämää ei voi erottaa" eivät ole pelkkiä hokemia vaan todella *toimitaan* (Kierkegaard) tämän suuntaisesti, myytti loittonee, kuten edellä todettiin - tämä on jazzin *sanatonta estetiikkaa* parhaimmillaan: "puhutaan jazzia" (suokappaleet, soinnut, skaalat jne.) päämääränä teko eikä "jazzista" (so. esteettistä saivartelua Heideggerin tarkoittamassa hengessä). Mutta jos ajatuksia pitää koko ajan terottaa mieleen, ne ovat myyttejä. Riittääkö tämänsuuntainen "poliittisuus" - minulle kyllä, Barthesille se ei ehkä olisi riittänyt. Myyttejä tarvitaan, ne ovat meille välttämättömiä, mutta niiden "koukkuun" ei pidä jäädä lopullisesti kiinni.

Mutta edelleen Barthesin mukaan myytin sisältöön (käsitteeseen) ei siis sijoiteta todellisuutta ('elämä' ei siis ole takana, huom. mt.) vaan pikemminkin määrättyä tietoa todellisuudesta. Muutos merkityksestä muodoksi kadottaa tietoa, jotta uutta "myyttistä sisältöä" voisi virrata sisään⁶⁷. Nyt myytin sisältö - päinvastoin kuin sen muoto - ei ole millään tavalla "tyhjä" ja abstrakti vaan aina määrättyä tilannetta "täynnä". Lisäksi sisältö on luonteeltaan avoin ja siihen "sisältyvä" tieto on itse asiassa sekavaa ja muodostuu ponnottomista ja rajoittamattomista mielle yhtymistä". Edelleen sisällön yhtenäisyys ja kiinteys perustuu ennen kaikkea sen funktioon. Myyttisen sisällön perusominaisuus

⁶⁵ Barthes (1994) s. 204.

⁶⁶ Barthes (1994) s. 201.

⁶⁷ Barthesin mukaan "myytti on nimittäin *varastettua ja palautettua* puhetta. Palautettu puhe ei kuitenkaan enää ole lainkaan sama kuin varastettu, sillä palautuksen yhteydessä sitä ei pistetty aivan takaisin paikoilleen. Tämä nopea näpistys tai huijauksen salamyhkäinen hetki antaa myyttiselle puheelle sen kohmeen." (Barthes (1994) s. 187)

Barthesin mukaan on tulla *haltuun otetuksi*. Mutta tällainen (Barthes: ainakin osittain motivoitu)⁶⁸ "haltuun ottaminenhan" pysähdyttää, jähmettää! Jazzin on tietenkin (tai oli - nykyisin ei enää välttämättä ole näin) tarkoitus ihastuttaa! Jazzin käsitteellä pyrittiin tietenkin sitomaan ja jähmettämään kuulija, yleisö, kuluttaja omaan valtapiiriin. Jazzin myytin pohjimmainen tarkoitus on epäilemättä kaapata kuulija mukaan rituaaliin ilman kysymyksiä, ilman reflektiota. Edelleen Barthesin mukaan "myytti ei kätke mitään. Sen tehtävä on vääristää eikä saada katoamaan."⁶⁹ Nyt minun on kysyttävä, kuka myytissä oikeastaan puhuu? En nimittäin voi ajatella, että "vääristynyt puhe", niinkuin myytti on Barthesin hengessä määriteltävissä, syntyisi ilman minkäänlaista inhimillistä tekijää, ilman ihmistä puheen takana. Tähän kysymykseen Barthes ei kirjoituksessaan nähäkseni anna vastausta: Mutta kyse onkin subjektittomasta ranskalaisesta strukturalismista, jossa ajateltiin, että "vain yhteiskunnalliset rakenteet puhuvat", siis yhteisöt erilaisine intresseineen taloudellisina ym. valtarakenteina. Barthesin käsityksen mukaan myytit siis elävät kollektiivisissa valtarakenteissa omaa *muuttumatonta* olemassaoloaan yksilöistä riippumattomina - näin tulkitsen häntä "rivien välistä". Entä mikä olisi tämän "objektiivisen", yhteisöllisen myytin mahdollisimman täydellinen vastakohta? Minun diskurssissani se on yksilöllinen 'elämä', kuten edellisillä sivuilla totesin, tai siis lyhyesti sanottuna "minän" myytti - siitäkin on ollut jo aiemmin puhetta.

Tutkielman alussa todettiin yksilön ja yhteisön välinen suhde aina ongelmalliseksi: Ymmärtääkseni nyt on niin, että vain yksilötason "elämänmakuinen" "minän" myytti - siis individualismi - voi horjuttaa ja kyseenalaistaa näitä Barthesin tarkoittamia kollektiivisia rakenteita elämisellä, jolla aktiivisesti ja vastuullisesti toimitaan joidenkin muiden kuin välineellisten struktuurien hyväksi. Onko tämä mahdollista? - toivon näin. Sitäpaitsi elämään sitoutunut "minän" myytti ei ole paikalleen pysähtynyt strukturi, vaan päinvastoin kuin "haltuunoton jähmettyneisyys" se muuttuu koko ajan, jos Jungia on uskomisen. Olennaista tässä on se, että "minän" myytti tuo Barthesin kadottaman *historian, elämän, eksistentiaalisuuden* takaisin: "Minän" myyttiä voi siis muuttaa elämällä, se tavallaan kumoutuu elämällä elämää eteenpäin (Kierkegaard), mikä tekee siitä hyvin dynaamisen verrattuna mahdollisiin taustalla vaikuttaviin kollektiivisiin syvärakenteisiin. 'Minä' osittain 'taustaksi' siirtyessään (Brunton) tuo 'elämän' takaisin ja näin tavallaan heikentää kollektiivisia rakenteita - musiikissa näin myös puhtaasti muodollisesti. Nyt ajattelen, että jos jazzmusiikki edelleen, vielä tänäkin päivänä sisältäisi jatkuvia viittauksia elämään ja sen moniin yleisinhimillisiin teemoihin, jos jazz jatkuvasti vain "elettäisiin eteenpäin", mikäli toisaalla esittämäni paralleelinen suhde musiikin ja elämän välillä (Lotman) säilyisi, silloin Barthesin muotoilema *tuhoava, köyhdyttävä, kuristava* myytti olisi mahdottomuus. Silloin ei myöskään minkään "kollektiivista käskyä" tottelevan "minän" tarvitsisi kurjistaa jazzin erittäin vivahteikasta käsitettä joksikin vain "minun tarkoittamakseni jazziksi". Lopultakin siis ajatus "musiikkia ja elämää ei voi erottaa" ei ole myytti, jos sitä ei tarvitse sanoa. Mutta jos se pitää erikseen sanoa, se on myytti, koska jazz silloin jo erotetaan elämästä ja 'minästä' eksotiikalla samastamalla jazz joksikin "minän näköiseksi samuudeksi". Parempi olisi silloin pysyä kokonaan erossa moisesta ilmiöstä!

Vielä muutama sana "minän" myytin "erityisasemasta" myyttien joukossa: Tavallaan se on tietenkin "heikoilla" monenlaisten kollektiivisten rakenteiden puristuksessa, ja lisäksi sekin voi samalla tapaa "vääristää" todellisuutta kuin kollektiivinenkin myyttinen rakenne. Mutta toisaalta sillä on omalaatuinen kaksijakoinen luonne, josta se saa "voimaa" - tähän jo edellä viittasin. Tietenkin se viittaa aluksi *taaksepäin*, kokemuksiin, muistoihin jne., mutta jos Jungin ajatuksissa on perää, se tavallaan siis viittaa myös *eteenpäin*, "siihen mitä ei vielä ole", se voi siis muuttua ja kehittyä - ja siinä on sen voima. Mutta lisäksi se voi viitata peräti koko ihmisenä olemisen mahdollisuuksiin: Tähän ja myös "luonnolliseen

⁶⁸ Barthes (1994) s. 181 - 182 ja 187.

⁶⁹ Barthes (1994) s. 183.

systemiini" liittyy nimittäin aikaisemmin esittämäni vertauskuvallinen ajatus, jonka mukaan "kaikki on jo sisälläni - kyse on vain siitä miten saada se ulos"; tai että "musiikki on jollakin tapaa jo valmiiksi olemassa, säveltäjän, sovittajan, muusikon, improvisoijan tehtävä on vain toimia kanavana, saada se ulos"; ja vielä Eero Tarastin tarkentamana, että "musiikki on olemassa minussa ja kuuntelen itseäni sen kautta"⁷⁰. Eikö ajatus ole monella tapaa myyttinen, kuten Juhani Myyrä toteaa (kursivointi minun) - mutta samalla hyvin "eksistentiaalinen": "Myyttien kuvaama alkuolematon ei kuitenkaan ole tyhjyyttä, vaan siihen sisältyy kaikki mahdollisuutena. Se on hedelmällinen alkukaaos, jossa kaikki on jo olemassa, mutta niin eriytymättömänä, ettei mukään erityinen voi siinä vielä ilmetä."⁷¹ Muusikon tehtäväksi jää vain tarvittavien kanavien kehittäminen individualisaatiossa, ja kulttuurin ja historian tehtävä olisi lisäksi antaa tälle "kaikkeudelle" muoto. Tässä kohtaa voidaan jälleen ajatella Ernst Kurthin hengessä "kaikkien taiteiden alkuperäistä ykseyttä tai niiden uneksivaa yhteiselämää, jossa yksittäiset taiteet ovat vielä sidoksissa alkujännitykseen, josta ne pyrkivät irtautumaan". Tässä myytiin olennaiseksi vastakohtapariksi nousisi tällöin tietoinen/tiedostamaton.⁷² Tätä problematiikkaa, kaipuuta paluuseen johonkin "alkuykseyteen" pohdin jo edellä "puhtaana olemisen" teemassani (vastakohtapari: samuus/erillisuus). Tällöin esitin mahdollisuuden illuusiosta hetkelliseen "paluuseen" meditaatiossa ja/tai sen musiikillisessa tai muussa sovellutuksessa. Mutta kaikkein laajimmassa, varsinaisessa filosofisessa mielessä tämän päämäärän, "minän" myytiin täydellistämiseen siis tarvitaan lisäksi kokonainen ihmiselämä.

3. "Vahvan yhteisöllisyyden ja veljeyden" myytti on ollut edellä laajalti esillä: tähän "sidottuna olemiseen" viittaavat myös monet jazzin rakenteelliset seikat, jazzin kollektiiviset muodot. Myytti on itse asiassa jazzissa niin voimakas, että se on "valunut rakenteisiin" jazzin elementti-ajatteluksi - tästä myöhemmin lisää. Mutta myös monista jazzia selittävisistä teksteistä on löydettävissä tätä tukevia kannanottoja, mm. Jukka Haurun suomalaisen Klang-trion kiertuehaastattelusta:

Yhteisöllisyyden ja veljeyden idea toimii myös Klangin harjoituksissa, joihin suhtaudutaan aitojen lahjakkuuksien tavoin. Trio oli ennen tulevaa kiertuettaan treenaamassa solistivieraansa, euroopankuulun trumpettistin Tomasz Stankon kanssa Kantosen kesäpaikassa. "Ei me harjoitella paljon, ei olla koskaan harjoiteltu. Katsotaan luonnon helmassa vähän temaattista matskua, mutta pääasia on puhua kaikessa rauhassa ja kehitellä ideoita". Ja ideoilla pyritään *vapauteen*. On treenattu jokin teema, kehys, sointukulku tai muuta, sitten keikalla yritetään soittaa sitä vastaan. Nostetaan improvisaatio päärooliin ja teemasta jää jäljelle vain olennainen.⁷³

Pidän tätäkin myyttiä kaikenkaikkiaan kuitenkin hyvin inhimillisenä ja "luonnollisena" ihmisen olemassaolon ilmauksena erityisesti niiden seikkojen valossa, jotka tulevat ilmi tarkasteltaessa kulttuurimme mitä monitasoisinta *dialogisuutta* (fenomenologinen antropologia).

4. "Jazzin suuret mestarit ja opettajat, joiden pelkästä olemuksesta säteilee jotakin suurta ja hyvää." Tämä on itse asiassa 'vanhan viisaan myytti', joka on jungilainen arkkityyppi (eroottis-antropologinen näkökulma myyttiin). Olen selvittellyt sitä diskurssissani useissa eri yhteyksissä; myös mm. edellä ollut Liebman-sitaatti valotti sitä.

Mutta nyt poimintoja varsinaisesta jazzin "köyhien tekstien" valikoimasta: Sillä myyttinen teksti paljastuu Barthesin mukaan nimenomaan *sisällöllisesti* köyhäksi, jopa

⁷⁰ Tarasti (1990) s. 123.

⁷¹ Myyrä (1985) s. 349.

⁷² Tarasti (1994d) s. 55.

⁷³ Hauru, Jukka (1998): "...mutta Klang ei ole mikään komppi-trio", *Helsingin Sanomat* 18.11.1998.

niin, että toiston avulla sen intentio voidaan monessa lapauksessa paljastaa, kun taas *muotoja* voi olla paljon ts. "samaa asiaa hoetaan jatkuvasti monella eri tavalla". Tässä ensimmäinen:

5. Rituaalokokouksessa (jazzklubissa tms.) henkilökohtaisen vapautumisen myytti, "irroittelun" myytti (meditatiivinen aspekti); ilmiö on ehkä osa "luonnollista taipumustamme" edellä esitetyssä mielessä. Mutta jos asia ilmaistaan näin: "jazzia ei tarvitse ymmärtää - tärkeintä on iloinen yhdessäolo", myytti saattaa paljastua jälleen "business"-miesten ylläpitämäksi välineelliseksi ajatukseksi: "pääasia että kulutat tätä hienoa musaa, jotta rahat juoksisivat pussiini". Barthesin mukaan suoraan sanoen: myytti pyrkii *laadun muuttamiseen määräksi*: "Pelkistämällä kaiken laadun määräksi myytti on älyllisesti taloudellinen, sillä se ymmärtää todellisuutta halvemmalla". Edelleen Barthes on todennut: "Myytti tekee syvyydettömästä ja itsestäänselvyyksissä vellovasta maailmasta ristiriidattoman ja luo iloisen selvyden. Asiat näyttävät merkitsevän sellaisenaan."⁷⁴ Sellaisenaan - ilman mitä? "Fenomenologina" vastaan tähän jälleen: ilman *taustaa*.

6. "Jazz onnistuu vain mustilta" on eräällä tavalla rasistinen kaikessa myönteisyydessäänkin; Barthesin ajatuksia myötäillen siinä oikeastaan vain ylistetään eksotikkaa: "minusta kaukana on hyvin". Myytti elää piilevänä edelleen esim. seuraavassa sitaatissa, kun Jukka Hauru kirjoittaa Mikko-Ville Luolajan-Mikkolan soitosta: "Taitavinkaan klassinen viulisti ei opi koskaan vanhemmilla päivillään jazzia"⁷⁵. 'Metronomitajunnan' käsittelyn yhteydessä viittasin tähän samaan seikkaan: "afrikkalaisten ja afro-amerikkalaisten rytmitaju on parempi kuin valkoisten". Mutta tämä aluksi mustia imarteleva ajatus sisältää joka tapauksessa iduillaan sen rasistisen ajatuksen, että "mustat erottuvat meistä valkoisista" - he ovat erilaisia kuin me. Ajatusta vähänkin kehittelemällä voidaan tietenkin päätyä millaisiin mielettömyyksiin tahansa, niinkuin historia on osoittanut. "Rasistinen" myytti on raskas aihe, enkä kajoa siihen tässä tämän enempää. Seuraavilla sivuilla viittaan muutamaani jazzelokuviin, joista muutamissa "oikea" rasismin myytti on hyvin konkreettisesti esillä. Tietenkin tämänkin myytin kohdalla Barthes voisi kysyä: "Mikä jazz onnistuu vain mustilta? Kalevalaisiin kansansävelmiinkö perustuva vai ranskalainen mustalaisjazz?"

7. Osittain edellisestä seuraa: "Jazzia ei oikeastaan voi opettaa". Tähän myyttiin törmään edelleenkin aika-ajoin. Samanhenkiset kysymykset kuin edellä: mitä ja kenelle? Kuitenkaan ammattimuusikot eivät sananpartta enää liiemmalti viljele. Jokainen alan ammattilainen on nykyisin hankkinut tietonsa ja taitonsa enimmäkseen vuorovaikutuksessa toisten kanssa ellei peräti jossakin oppilaitoksessa, eikä sitä suinkaan pyritä kieltämään.

8. Edelliseen liittyy hyvin 'jazzin etiikkani' vastainen myytti: "Vain raukat harjoittelevat!". Nyt yritetään sanoa: "Olen luonostani niin hyvä, ettei minun ole koskaan tarvinnut harjoitella". Tämä myytti on edelleen hyvin yleinen jazzin amatöörien keskuudessa, eikä mitenkään uusi asia, mikä käy ilmi Jukka Haurun kirjoittamasta tenorisaksofonisti Esa Pethmanin haastattelusta (suluissa oleva lisäys minun):

Kun Pethman tuli Helsinkiin (1950-luvun lopulla), oli vanhemmilla jazzmuusikoilla sellainen käsitys, että jazzin osaaminen on erikoislahjakkuus, joka ei parane harjoittelemalla. "Meitä nuorempia, Heikki Sarmanto, Jurnu Aaltonen ja Pentti Lasanen, katsottiin karsaasti, kun me treenattiin. Olisi pitänyt soittaa vain fiiliksellä, eikä tuoda esiin mitään liian teknistä. Uuden Suomen kriitikko Sami Ahokas kutsui meitä palstoillaan pilipalipojiksi".⁷⁶

⁷⁴ Barthes (1994) s. 210 ja 202.

⁷⁵ Hauru, Jukka (1994a): "Viulujazzia Umon illassa", *Helsingin Sanomat* 20.2.1994.

⁷⁶ Hauru, Jukka (1998): "Jazz on tunnelmaa ja tekniikkaa", *Helsingin Sanomat* 17.5.1998.

9. Kirjailija Pete Hamillin mukaan Frank Sinatran lauluissa on vain yksi aihe: *yksinäisyys*.⁷⁷ Tästä olen poiminut yleisesti jazzin "surun" myytin: Luulen, että se on yksi kaikkein keskeisimmistä jazzin myyteistä - tässä mielessä jazz on syvällistä "eksistentiaalista musiikkia" (filosofinen näkökulma myyttiin); mutta se on jopa niin tärkeä *olotila*, olemisen muoto, että sekin on "valunut rakenteisiin" hyvin moni-ilmeiseksi 'blue note' -arkkitehtuuriksi - tästä myöhemmin lisää. Vähän myöhemmin - "optimismi"-myytissä - kerron myös, mitä hoitokeinoja surulle on jazzissa - pois sitä ei voi koskaan ottaa kokonaan.

Mutta "surun" myytissä on vielä yksi omalaatuinen piirre, *kertomuksellisuus*, joka ikäänkuin vahvistaa sitä aivan erityisesti - tässä oma introspektioni: "Surun" myytillä on aivan erityisen suuri "halu kertoa asioita ulos". Minulle *mollisävelläjissa* oleva melkein mikä tahansa sävellys on aivan ensitahdeista lähtien kuin "olipa kerran...", paljon enemmän kuin duuriin sävelletty kappale. Ajatukseni käy kyllä hyvin yksin sen kanssa, mitä aiemmin esitin jazzin psykoanalyttisessä teoriassa: sisäinen pyrkii ulkoiseksi - tässä katsannossa myytti ei siis ole vähääkään sattumanvarainen eikä mielivaltainen. Näin aluksi kodittomuuden ja yksinäisyyden tunteeseen, sittemmin ehkä vastakkaiseen sukupuoleen kohdistuvaan dialogin kaipuuseen pohjaava "surun" myytti (eroottis-antropologinen näkökulma myyttiin) voi jossakin tapauksessa pohjustaa koko musiikin kertomuksellisen aspektin, joka on diskurssini viimeisen luvun pääteema.

Myyttien 5 - 8 sanoma on oikeastaan kaikissa sama: "Kaikki on niinkuin on, eikä voi muuksi tulla". Barthes nimittää tätä ilmiötä 'tautologiaksi': "Tautologia osoittaa suurta epäluuloa kieltä kohtaan, jonka se epäonnistuneena hylkää. Mutta kielestä kieltäytyminen on aina kuolemista. Tautologia perustaa kuolleen ja liikkumattoman maailman." Tautologiaan läheisesti liittyvä ilmiö on tietenkin jo eri yhteyksissä esitelty ilmiön naturalisointi "luonnoksi": "Kaikki on luonnostaan niinkuin on".⁷⁸ Myös myytit 1 - 4 ja 9 viestivät tätä samaa sanomaa mutta siis hiukan eri lailla merkiten: ne eivät näet ole mielestäni barthesilaisittain ajatellen (ainakaan täysin) sattumanvaraisia, ja siksi niitä on ollut tarkasteltava (myös) filosofisesta ja antropologisesta näkökulmasta.

Wynton Marsalis kiteyttää yhteen monia edellä esiintyneistä ajatuksista:

Jazzmusiikki todellakin opettaa sen millaista on elää tasa-arvossa. Jazzmusiikin suurin kauneus myyttisenä entiteettinä piilee nimenomaan yksilöiden oikeuksissa, jotka syntyvät vastuusta ryhmälle. Jazzin myytti opettaa myös millaista on olla amerikkalainen. Jazzin mytologian jumalia ovat Duke Ellington ja Louis Armstrong - kaikenlaiseen henkiseen sisältyvien jumalten ja sankareiden tapaan. (Mutta) se myytti, jota me opetamme nykyään lapsillemme, on kaupallinen. Kaupallisen mytologian jumalat kylvävät ympärilleen tuhoa, väärää tietoa ja riistoa, minkä kaiken vain kaupalliset päämäärät voivat oikeuttaa. Minkä tahansa uuden arvo määrittellään sillä kuinka hyvin se myy eikä sen substanssilla.⁷⁹

Nyt huomaa, että minun "olemis"- ja "tulemis"-myyttini noudattavat tietyllä tapaa samaa jakoa kuin Barthesin poliittisävyiset "myytti oikealla" ja "myytti vasemmalla": Ensin mainitun kieli pyrkii ikuistamaan ja jälkimmäisen muuttamaan⁸⁰. Olen osittain samaa mieltä, samalla kun olen pyrkinyt lisäämään näihin Barthesin nykykatsannossa hiukan stereotyyppisiin "vain tänään"-ajatuksiin lisää syvyyttä. Myytit 5 - 8 ovat minunkin mielestäni täysin perustellusti ajateltavissa sosiologiankin näkökulmasta "myyteiksi oikealla", myytit 1 - 4 ('oleminen', 'aika', 'yhteisöllisyys' ja 'vanha viisas') eivät niinkään. Ovatko sitten minun 'tulemis'-myyttini, jotka seuraavaksi esitän, tyyppillisiä barthesilaisia

⁷⁷ Ervamaa, Tomi (1998): "Miehen malli, marttyyri ja voittaja. Suuri Frank Sinatra -kokous mietti amerikkalaislaulajan monumentaalista merkitystä", *Helsingin Sanomat* 16.11.1998.

⁷⁸ Barthes (1994) s. 210 ja 190 - 191.

⁷⁹ Helland (1990) (suom. mt.)

⁸⁰ Barthes (1994) s. 207.

"myyttejä vasemmalla", "epäolennaisia, keinotekoisia, jälleenrakennettuja ja kömpelöitä, käytännöllisyyteen sitoutunutta epätäydellistä sorretun kieltä"⁸¹? Entä ovatko ne täysin sattumanvaraisia? Molempiin kysymyksiini vastaus on: ei vähimmässäkään määrin: 'tekeminen' on annettu. Ehkä 'vastuksellisuus' tai "muuttaminen tekemällä" on peräti "universaalikategoria".

"Tulemis"-myytit:

10. "Mielekkään olemisen" myytille (1) vastakkainen on "kehitys"-myytti, joka klassisissa mytologioissa liittyy läheisesti "sankari"-myyttiin: "kaikki kehittyä, ja olemme kehityksen huipulla"; tai: "koetelmuksen kautta voittoon"; tai erityisesti kärjistäen: "joka ei tätä tajua, on 'mäntti', ja edelliset sukupolvet eivät vielä osanneet mitään"; tai: "harjoittelemalla tulen paremmaksi"; "harjoittelemalla pääsen yhteyteen 'suuren tradition' kanssa". "Kehitys"-myytissä on iduillaan myös "protestin" - se on jazzin mitä rakenteellistunein myytti (ks. esim. luku 'Säännönmukaisuuden rikkominen') - ja vastakulttuurin myytti, josta on ollut aiemmin laajalti puhetta: "pelkkä oleminen vanhassa ei riitä". Se on osittain vastakkainen "ikuisen nuoruuden" (2) myytille: "kehitystä on tapahduttava"; ja myös osittain vastakkainen "vanhan viisaan myytille" (4), tässä viimeksi mainittu myytti saksofonisti James Carterin sanoin Harri Uusitorpan haastattelussa:

"Nykyään saksofonistit kopioivat kiitettävästi Coltranen sooloja nuotti nuotilta. Minusta se on nurinkurista, kuin kiipeämistä latvasta tyveen", Carter tiivistää. "Kenenkään sooloja ei voi kopioida, jos ei tunne tarkoin sitä tilaa ja tilannetta, jossa soolo syntyi. Ja kun tuntee, tietää ettei kopiointi kannatakaan."⁸²

Sama asia vielä pianisti McCoy Tynerilta edelleen Harri Uusitorpan haastattelussa (suluissa oleva lisäksi minun):

Hänen kasvukaudellaan jazz ei ollut vain musiikkia. Se oli myös sosiaalisen muutoksen väline, yhteiskuntakritiikin väline. "Kasvoimme Johnin (Coltrane) kanssa aikana jolloin meidän, meidän nuorten jazzmuusikkojen, oletettiin olevan erilaisia kuin edeltäjäme; jäljittely tai kopioiminen ei tullut kysymykseenkään", Tyner korostaa. Hän ei osannut edes kuvitella, että jazzin kehitys, progressio, kääntyisi joskus kehäksi, sen regressioksi. "Kuusikymmentäluku oli kaikkiaan hyvin, hyvin luovaa aikaa ja John musiikkina suhteen hyvin, hyvin vakavamielinen."⁸³

"Uskonnollista" myyttiä lähellä olevaan "kärsimys"-myyttiin taas liittyy läheisesti se ajatus, että "todellisen jazzmuusikon on kärsittävä mustien tavoin, ennenkuin hän voi tulla hyväksi jazzmuusikoksi" - tämä on tietenkin kristillisen moraalikasvatuksen meihin hyvin syvälle juurruttama ajatus; tai sitten se on osa jazzin *initaatio-rituaalia*. Tähän myyttiin olen viitannut aiemmin mm. kirjoittaessani askeesin merkityksestä yhtenä mahdollisena (jazzin) luovuuden attribuuttina ja myös analysoidessani jazzyhteisön eräällä tapaa esoteerista luonnetta.

Myös "sankari"-myytti on jazzissa niin keskeinen, että se on suorastaan rakenteellistunut ilmiö siinä - tästä myöhemmin lisää. Mutta vielä tärkeä kysymys tässä käsiteltävänä olevasta "tulemis-/kehitys-/sankari-/protestin" myytistä: mikä oikeastaan on tämän yhdistelmän takana? Oma vastaukseni on jälleen: "minän" myytti ('minä' ajatuksineni, tunteineni, kokemuksineni, muistoineni, pyrkimyksineni). Se määrittelee lopultakin po.

⁸¹ Barthes (1994) s. 205 - 206.

⁸² Uusitorppa, Harri (1997): "Historia ei ole tehty toistettavaksi". "April Jazziin saapuvan James carterin soitto syntyy tässä ja tänään", *Helsingin Sanomat* 16.4.1997.

⁸³ Uusitorppa, Harri (1998c): "'Minä olen sinut menneisyyteni kanssa". Pianisti McCoy Tyner kirjoittaa muistelmia ajastaan John Coltranen kanssa", *Helsingin Sanomat* 24.4.1998.

yhdistelmää, 'minän' jatkuva 'tuleminen' esim. C.G. Jungin sanoin "omaksi itsekseen", individualisaatio-prosessi, kuten aiemmin todettiin. Ja tämän kaiken pohjana on Sven Krohnin muotoilema 'minän' identtisyuden esikielellinen tajuaminen, johon siis "minän" myytti on ankkuroitunut - siis fundamentaalina, kuten edellä todettiin. Palaan 'oleminen'/ 'tuleminen' -problematiikkaan vielä myöhemmin tässä luvussa.

Myytin yhteisöllinen merkitysulottuvuus korostuu siitä, mitä Juhani Myyrä on todennut: "Pyrkimällä kosketuksiin oman kollektiivisen tiedostamattomansa kanssa taiteilija tai ajattelija voi sieltä saada ne kuvat ja kokemukset, joita hänen yhteisönsä tarvitsee."⁸⁴ Mitä Yhdysvaltain mustien yhteisö sitten "tarvitsi" 1920-luvulla "jazzkauden" kynnyksellä pyrkiessään sosiaaliseen vapautumiseen ja tasa-arvoon, oman identiteetin vahvistamiseen? Se tarvitsi sankaria (arkkityyppi), uutta vapaata taiteilijaa, joka uskalsi esiintymisillään uhmata valkoisen valtaväestön sovinnaisia, jopa puritaanisia arvoja ja normeja. Sankarin arkkityyppinä Louis Armstrong oli ensimmäinen "heittäytymisen" myytin (vapaus/sitoutuminen) merkittävä ilmentymä, joka jazzesityksissään yhteisönsä puolesta⁸⁵ esitti täydellisen symbolisen näytelmän vapautumisesta vuosisatoja painaneesta orjuuden ikeestä ja sen kaikista myöhäisimmistäkin rasistisista ilmentymistä; ja yleisö eli mukana tämän katharsiksen - sama näytelmä voi tietenkin edelleen toistua illasta toiseen jazzklubeissa eri puolella maailmaa! Jazzin 'heittäytyminen' - aina alkoholikulttuuria myöten - sisältää siten paitsi yksilöpsykologisen aspektin, josta on ollut edellä puhe, myös yhteisöllisen näkökulman, "vapauden" myytin (vapaus/orjuus). Siten Louis Armstrongin merkitys yhteisönsä tiedostamattomien mielikuvien esilletuojana psykoanalyttisen tulkinnan mukaisesti on kiistaton. Armstrong vain oli niin hyvä, että hän esityksissään lopulta "ylitti" tämän tendenssin saavuttaen siten lopulta hyvin laajan yleisön ihailun ja suosion. Tälle huomiolle olen pohjustanut myös aiemmin esittämäni 'transsendenssin' määritelmäni, jonka mukaan transsendenssissa yksinkertaisesti "annettu ylitetään".

Eero Tarasti kirjoittaa "sankari"-myytistä seuraavaan tapaan (kursivointi minun):

(Roger) Caillois erottaa myyttiset tilanteet, jotka voidaan tulkita psykologisten konfliktien heijastumaksi, ja toisaalta myyttiset sankarit. He ovat henkilöitä, jotka löytävät ratkaisun näihin konfliktitilanteisiin. Sankari on tällöin käsiteltävä eräänlaiseksi idealisoiduksi ihmisyksilöksi. Yhteisö antaa hänen ratkaista konfliktitilanteen esim. rikkomalla yhteisön sääntöjä, joita yksilö ei voi tabujen johdosta murtaa. Yksilö antaa paikkansa sankarille, koska hänelle on psykologisesti ottaen mahdotonta selviytyä näistä myyttisistä tilanteista. Sankarin tulee luonteensa mukaan juuri rikkoa kieltoja, mutta myytti antaa tälle rikkomiselle usein inhimillisen suuruuden ja vakuuttavuuden leiman, joka jossain määrin kompensoi syyllisyyden. Sama tekijä liittyy Caillois'n mukaan myytin ja riitin: kiellon loukkaus on mahdollista vain myyttisessä ilmapiiressä.⁸⁶

Tässä vaiheessa en voi olla vielä kysymättä, mitä *muuta* sankari-myytin takana saattaisi olla? Liittykö sankari-myyttiin - ainakin osittain, jos vaikka se ei selittäisikään sitä

⁸⁴ Myyrä (1985) s. 346. Jazzmuusikko itekin voi aistia saman asian: Tällä hetkellä noin 60-vuotias Joe Henderson on jazzin suosituin saksofonisti, jonka äänilevyt myyvät paremmin kuin koskaan. Miksi juuri Joe Henderson - ja nyt? Henderson vastaa: "Sitä minäkin olen miettinyt, sillä en soita sen kummemmin kuin kaksikymmentä tai kolmekymmentä vuotta sitten. Ehkä täytän vain tietyn tarpeen." ... "Minä olen sittenkin se sama Joe, se sama saksofonisti." (Uusitorppa, Harri (1987): "Joe-sedän haaveesta tuli totta. Joe Henderson soittaa sittenkin suuria sävellyksiään", *Helsingin Sanomat* 18.4.1997)

⁸⁵ Senegalilaisessa ns. griot -muusikkoperinteessä voidaan nähdä esikuvallisia aineksia Armstrongin esiintymiselle: Griot-muusikko on yhteisönsä "outsider", epäilyttävä "kylähullu" taiteilija, jolla on kyky maagisen tiedon hallintaan, griot pääsee kaikkialle, hän saa sanoa sellaista mitä muut eivät, hän saa rikkoa tabun. Griotia myös vähän pelätään; häntä ei esimerkiksi voi haudata normaaliin tapaan maahan vaan hänet haudataan puuhun.

⁸⁶ Tarasti (1994d) s. 18 - 19.

kokonaan - tietty *fallinen* aspekti, "taistelu naaraista", niinkuin voisi päätellä C.G. Jungin seuraavasta ajatuksesta: "Vain suuret, toisin sanoen *eepiset* jumalat näyttävät olleen fallisia."⁸⁷ Ainakin rockmusiikin piirissä tämä aspekti on yleisesti tunnustettu: Tärkeä motiivi rockin soittamiseen on (tai oli tietyissä piireissä ja tietyinä aikana) se, että "saadaan enemmän seksiä"; "tytöt tykkää rockmuusikoista". Mutta myös jazzin piirissä monilla ns. "suurilla sankareilla" näyttää olleen lähes pakonomainen tarve jatkuvaan seksuaaliseen "tulemiseen". Suurista nimistä ainakin Armstrong, Ellington, Charlie Parker ja Miles Davis olivat eräissä elämänsä vaiheissaan myös suuria "naistenmiehiä" jatkuvine lukuisine "seikkailuineen". Jo Armstrong loukkasi aikanaan monia valkoisen amerikkalaisen yhteiskunnan sovinnaisuussääntöjä: Armstrong esitti ja eli elämää, jota kaikki mustat (miehet) yleisön joukossa ja kollegatkin olisivat halunneet elää? Onko "sankari"-myytin kohteena siis pohjimmiltaan toinen sukupuoli - ja siis tarkennettuna: naissukupuoli? Sankarithan ovat aina olleet miehiä! Nykyjazzin antisankari-ihanteen taustalla - tässä katsannossa - taas voidaan ajatella olevan jonkin Lester Young -tyyppisen hiukan syrjään vetäytyvän "älykön", kielenkäytön mestarin, joka ei tullut tunnetuksi tyyppillisenä "naistenmiehenä".

Edelleen Armstrongin esiintymisessä on mielestäni piilevänä jo protestin, vastustuksen myytti, jonka tosin vasta Charlie Parker 1940-luvulla lopullisesti viimeisteli asettaessaan jopa oman eksistenssinsä peliin vasten valkoisen yhteiskunnan lakeja ja normeja, kun hän elämäntavoillaan ja käyttäytymisellään protestoi - tietoisesti tai tiedottomasti - oman (muusikko)yhteisönsä puolesta (vapaus/itsetuho-vasta-kohtapari). Näin Parker tulee toiminnallaan läheiseen kosketukseen *luomismyyteissä* niin yleisen vastakohtaparin luominen/kuolema kanssa.

Tässä yhteydessä on paikallaan esitellä lyhyesti Marshall Stearnsin "naamioiteoria", joka hyvin kuvaa Yhdysvaltain mustan vähemmistön suhdetta valkoiseen enemmistöön ja tämän suhteen "hoitostrategiaa". Stearnsin mukaan monien valkoisten asenne mustia kohtaan oli aikanaan ambivalentti. Siinä yhdistyivät sekä kiintymys että luotaan työntäminen, hyväksyminen ja torjunta. Voidakseen elää valkoisten maailmassa monet mustat omaksuivat ystävällisen ulkoisen olemuksen: syntyi stereotyyppinen kuva onnellisesta, lahjakkaasta, tietämättömästä ja koomisesta olenosta - jolla ei tietenkään ollut mitään yhtäläisyyttä todellisen mustan kanssa. Se oli toivekuva, heijastuma siitä, millaisen valkoiset tahtoivat mustan olevan: hymyilevä, ystävällinen, taitava viihdyttäjä. Näin mustat tavallaan ottivat kasvoilleen valkoisten muovaaman *naamion*. Mutta naamio antoi myös hauskanpidon lomassa mahdollisuuden sanoa ja epäsuorasti esittää sen mitä he todella tunsivat - ilman naamiota se olisi saattanut olla loukkaavaa ja vihamieliseksi tulkittavaa. Stearnsin mukaan New Orleansissa soitettiin aluksi luultavasti ilman naamiota. Kaupungin vapaamielinen ilmapiiri mahdollisti tämän - ja musiikki oli lähinnä vain mustia varten. "New Orleans -jazzilla ... on yhä vastustamaton, iloinen ja miltei tyytyväinen sointi, missä kollektiivisesti improvisoiva yhtye tuntuu kuvastavan muuttumatonta elämänmenoa kiinteässä yhteisössä, missä jazz ei vielä ollut pääasiallinen ja kilpaileva työala", Stearns kirjoittaa. Mutta kun alettiin soittaa ammattimaisesti tanssimusiikkia valkoiselle yleisölle, naamio asetettiin paikalleen. 1920-luvulla Chicagossa naamio liukui hiukan syrjään, kun "tuli tavaksi soittaa *yksilöllisiä* sooloja, jotka olivat ehdottoman *itsetietoisia*". Tarve olla koko ajan naamion takana väheni. 1920-luvun lopulla esimerkiksi Louis Armstrong käsitteli laulunumeroissaan naamiota hyvin luovalla tavalla.⁸⁸

Hän pilaili melodialla jakaen kuulijan kanssa tietoisuuden koko tilaisuuden typeryydestä, mutta samalla hän improvisoi niin hyvällä maulla ja mielikuvituksella, että räikeästä

⁸⁷ Wilson, Colin (1984): *Piilotajunnan valtias* C.G. Jung, suomentanut Matti Kannosto, Kirjayhtymä, Helsinki, s. 70.

⁸⁸ Stearns (1963) s. 237 - 240.

balladista tuli suorastaan kaunis. ... "Näin pitkälle voin päästä näiden typerien sanojen kanssa leikkimättä klovnia." Samaan aikaan hän muuttamalla melodiat ja lisäämällä odottamattomia korostuksia rytmiin saa kuulijan äkkiä oivaltamaan, että Armstrong hallitsee joka puolelta musiikillisen tilanteen, hän lisää stereotyyppinaamioon kauniin pitsireunuksen ja nauttii samalla suunnattomasti koko touhusta. Sanalla sanoen hän hallitsee, paitsi musiikin myös ironisen asenteen, mikä on harvinainen ja rehellinen tapa tarkastella elämää. Fats Waller oli loistava samalla alalla. Ironisia vivahteita ja vihjauksia esiintyy monissa hienoissa jazzin vokaaliesityksissä.⁸⁹

Kiitollinen ja kannustava yleisö auttoi naamion heittämisessä pois. Näin tapahtui esimerkiksi 1930-luvun alun Kansas Cityn 'jam session' -tilaisuuksissa. Kun taas soitettiin valkoiselle tanssilyleisölle, naamio voitiin korvata eräänlaisella valppaalla välinpitämättömyydellä. 1940-luvun alussa bobop-muusikot sitten riisuivat naamion kokonaan pois astuessaan näyttämölle - seurauksena oli aluksi jopa peittelemätöntä vihamielisyyttä. Jotkut muusikot soittivat selkä yleisöön päin ottamatta sitä mitenkään huomioon, tai soittivat niin "coolia", että tuhosivat itsensä taloudellisesti. Halu saada tunnustusta ja kunnioitusta sekä tarve päästä todelliseen yhteyteen valkoisen yhteiskunnan musiikillisen ja älyllisen kulttuurin kanssa ajoi sitten monet muusikot perusteellisiin musiikkiopintoihin.⁹⁰ Näin erityisesti 1950-luvulta lähtien - tässä mieleen tulee esimerkiksi "post bopin" piiristä maailman maineeseen noussut saksofonisti Julian "Cannonball" Adderley, joka ei enää missään suhteessa ollut autodidakti. Tästä edes moderni jazz saattoi olla myös melko valoisaa luonteeltaan - viittaa tässä esimerkiksi trumpettisti Clifford Brownin klassikkolevytyksiin 1950-luvun ensi puoliskolla. Tämän päivän jazzmusiikin tyypillisin "naamio" - silloin kun sitä enää käytetään - on nähdäkseni pelkkä klovnin naamio, jolloin "pinnallise-na" - näin sanotaan - pyrkimyksenä on yleisön viihdyttäminen.

Protestin myytti elää edelleen eri yhteiskunnissa, ja voi saada hyvinkin itsetuhoisia muotoja: 1980-luvun loppupuolella parisataa kuubalaisnuorta hankki itselleen aidsin uhmakkuudesta sikäläistä yhteiskuntaa kohtaan pistämällä itseensä HI-viruksen saastutamaa verta. He eivät halunneet sopeutua systeemiin, vaan näkivät menettelynsä ainoaksi keinoksi "saada olla rauhassa sosialismilta".⁹¹ Tässä myytissä kärjistyy vastakohtapari vapaus/kuolema.

11. Edellisen myyтин yksi variantti on esoteerinen, "professionalistinen" myytti jazzista vain "eksperttien puuhana" (ehkä jazzin "initaatioon" liittyvä myytti), ja se on jyrkän vastakkainen "iloinen yhdessäolo" -myyttille (5). Nyt on syytä muistaa, että jazz ei aluksi ollut *pelkästään* eksperttien puuhaa ja se saattoi olla myös iloista yhdessäoloa - siis myytti *saattaa* olla myös "oikean laidan löyhää puhetta" "kaikki on niinkuin on" -hengessä, samoin kuin myös ajatus "on vain yksi oikea tyyli - tämä kaikkein viimeisin jota me teemme". Myytti saattaa sisältää suuren yleisön keskuudessa painotuksen, jonka mukaan "jazz on hienoa musiikkia, ja tulen arvokkaaksi kuuntelemalla sitä", tai "jazzmuusikot ovat eliittijoukkoa, he ovat esim. tanssimuusikkoihin verrattuna hienompia ihmisiä, taiteilijoita, tiedostavia ja valveutuneita kansalaisia", ja klassisen musiikin esittäjiin verrattuna heillä on hallussaan "jokin salattu tieto" so. jazzimprovisoinnin mystifiointia. Edelleen "kehitys"-myyтин yhtenä varianttina ammattimuusikkojen keskuudessa vaikuttaa jatkuvasti "duuni pitää olla tehtynä" -ajatus, joka on vastakkainen "jazzia ei voi opettaa" (7) ja "vain raukat harjoittelevat" -myyteilelle (8). Tästä voisi jatkaa: "otsasi hiessä sinun tulee leipäsi syömän" - Charlie Parkerin elämänkaaresta lähtöisin tämäkin ajatus.

Myyttien 10 - 11 taustalla vaikuttaa siis nähdäkseni kuitenkin hyvin keskeisesti sama "omin avuin huipulle nousseen sankarin" myytti: Supertähden asema oli ennen

⁸⁹ Stearns (1963) s. 240 - 241.

⁹⁰ Stearns (1963) s. 241 - 243.

⁹¹ Sonninen, Päivi (1995): "Kuoleman kortti", *Savon Sanomat* 12.11.1995.

oikeutettu ja ihailtu, koska hän raivasi itse tiensä huipulle, Simon Firth kirjoittaa. Sittenmin monikansallinen mediateollisuus (siis Barthesin tarkoittamat "kollektiiviset rakenteet") on alkanut noukkia ideoita, saundeja, tyylejä ja esiintyjä - ja tekee, kenestä tekee, menestyvän tuotteen⁹² - jazz ei välttämättä nykyisin tee tässä poikkeusta, ainakaan Yhdysvalloissa; Suomessa tilanne on vielä hiukan toinen. Louis Armstrong ja Duke Ellington tulivat ensimmäisinä suuren yleisön tietoisuuteen ikäänkuin "vapahtajina" (myytti).

12. Jazzsoolon eksistentiaalinen tulinta on vastakkainen edellä esitetylle aika-myytille (2): "Jazzesitys on jotakin ehdottoman ainutkertaista", "kaikki tulee vain kerran", "samaa veteen ei voi astua kahta kertaa". Ajatus on tietenkin illusorinen, jos toisaalla esittämäni ajatukset (jazz)musiikin syklisestä (toisto)luonteesta pitävät ollenkaan paikkansa. Tästä seuraa seuraava myytti:

13. "Romanttinen itseilmaisun" myytti "taiteilijasta joka yksilöllisesti ilmaisee itseään taiteessaan" on osittain vastakkainen "yhteisöllisyyden" myyttille (3): "Valinta on minun ja voin valita yksilöllisyyteni täysin vapaasti". Yksilöllisyyden ilmenemistä jazzmusiikissa olen kuitenkin yrittänyt valottaa diskurssissani monissa eri yhteyksissä - tai olen yrittänyt nähdä edes mahdollisuuksia itseilmaisuu - sehän on jo itseilmaisua. Läheistä sukua tälle myyttille ovat "tasa-arvon" ja "vapauden" myytit. "Tasa-arvon" myytti elää edelleen myös länsimaisen taidemusiikin eri kamarimusiikillisissa muodoissa.

14. "Käänteisen rasismien" myytti on vastakkainen em. "rasistiselle" myyttille (6), ja se pyrkii kertomaan, että "kyllä valkoinenkin voi tulla hyväksi jazzmuusikoksi; valkoisia jazzmuusikkoja ei saa erotella ja "sortaa" ihonvärin mukaan". Tässä myyttissä on kyllä myös jälkiä barthesilaisesta "vasemmistolaisesta sorretun ruikutuksesta".

15. "Optimismi" -myytti puolestaan on "surun" myytin (9) "vastalääke": "Don't give up, jazzman!" Optimismi viittaa tietenkin siihen että kaikki tulee paremmaksi; tai että "tekeminen on parempaa kuin oleminen". Kalifornialainen englanninkielen professori Frank McConnell on todennut: "Yhdysvalloissa vallitsee ainoa länsimaisen kulttuurin muoto, joka on täysin kyvytön tragediaan." Frank Sinatrasta esitelmöidessään hän on myös todennut, ettei Sinatran levyjen "kertojaminä voi olla näkemättä toivonkipinää synkimälläkään hetkellä, joka koittaa aamukolmelta arkkityyppisessä newyorkilaisessa baarisissa".⁹³ Olen valmis soveltamaan tätä ajatusta koko jazzia käsittelevään diskurssiini. Optimismin myytti on sitäpaitsi jälleen niin voimakas, että se "elää omaa elämänsä" jazzin 'taustoissa' ts. jazzharmonia: jazz on (tai oli kauan) kaikessa surullisessa (blues-sävy) syvämielisyysessäänkin periaatteessa korostuneesti duuri-musiikkia - tähän teemaan palaan seuraavassa luvussa.

Mutta nyt surun hoitokeinoihin, joihin jo edellä viitattiin: Sinatran laulujen ainoa teema siis oli yksinäisyys⁹⁴. Balladit kertovat Pete Hamillin mukaan "strategioista, joiden avulla mies tulee toimeen yksinäisyyden kanssa. Nopeimmat swingit kertovat, miten mies vapautuu yksinäisyydestä naisen avulla".⁹⁵ Tulkintani sopii yksin sen kanssa, mitä Pekka Jalkanen ja Vesa Kurkela aiemmin esittivät populaarimusiikin maskuliinisuudesta ja feminiinisuudesta. Mahdollisuus kokea surua, yksi ihmisen kaikkein henkistyneimmistä

⁹² Uusitorppa (1989)

⁹³ Ervamaa (1998) Onko niin, että eksistentiaalisuus filosofiana ei olisi voinut syntyä ainakaan USA:ssa, eivätkä amerikkalaiset sitä myöskään heillä ymmärrä? Eurooppalaisen ajattelun tuotehan se joka tapauksessa on.

⁹⁴ Ystävänä, australialainen kitaristi-tohtori Paul Svoboda huomautti minulle kerran puolileikkiläisesti, että lähes kaikkien englantilaisten kansanlaulun aiheena on onneton rakkaus!

⁹⁵ Ervamaa (1998)

tunnetiloista, siis kumotaan optimismilla, joka johtaa seksiin⁹⁶ - tästä pääsemme seuraavaan jazzin myyttiin:

16. Afro-amerikkalaisen musiikin "seksuaalinen" myytti (vastakkainen sukupuoli: mies/nainen -vastakohtapari) on mielestäni kaikkein syvällisimmin jazziin vaikuttanut myytti, jonka juuria olen jo jäljittänyt yksityiskohtaisesti toisaalla - esim. seksiakti on tietenkin 'tekemistä' mitä suurimmassa määrin. Sen biologinen funktio liittyy läheisesti *uuden elämän syntyyn*, joka sinänsä on arkkityyppi, kuten edellä todettiin. Siis 'tulemisesta' on tässäkin kysymys vastakohtana pelkälle 'olemiselle'. Myös se on voimakkaasti jazzin rakenteissa vaikuttava myytti, kuten tulen myöhemmin osoittamaan: Tässä voidaan myös ajatella, että kaipuu "kotiin" projisoitiin "luonnollisen" negroidisen sensualismin "säestyksellä" aluksi kaipuiksi "syliin" ja sittemmin vain "kaipuiksi" so. avoimeksi skeemaksi - ja molemmat piirteet ovat jääneet pitkäksi aikaa vaikuttamaan. Mutta pysyäksemme vielä enimmäkseen tällä sisällön tasolla, "mies/nainen"-myytin "romanttinen rakkaus"-varian-tissa on ilman muuta paljon myös 'olemisen' piirteitä: pienyhteisöllisyys, mahdollisesti eskapistinen me-henki, idealisaation kautta muodostettu uusi identiteetti (ks. luku 'Idealisaatio ja samastuminen') jne. Mutta samalla se sisältää myös tiettyjä 'tulemisen' piirteitä, esim. mahdollisuuden sosiaaliseen nousuun ja arvonantoon⁹⁷. Sittemmin siitä tuli kuitenkin varsinainen "business-valtti", kuten on osoitettu.

17. Jazzin huume-myytti oli lähtöisin 1940-luvun New Yorkista mutta oli valitettavan yleinen eräässä vaiheessa muuallakin, jopa "edistyksellisimmissä" osissa Eurooppaa, josta mieleen tulee heti maailmankuulu ruotsalainen barytonisaksofonisti Lars Gullin, jonka olen löytänyt aivan vast'ikään. Sisältö oli suunnilleen se, että "tulen paremmaksi soittajaksi käyttämällä heroiniin". Tämä on itseasiassa uskonnollisen myytin "tulemis"-variantti: "sakralisoivan itsetuhon" myytti. Tai siinä voi olla myös Goethen alkuperäisen Faust-teeman piirteitä: "tyytymätön, nykyhetken unohtanut kiihkomieli löytää salatun tiedon vain yhteistyössä saatanan kanssa". Tämän myytin taustaa olen käsitellyt mm. 'Jazz ja huumeet' -luvussa. Saksofonisti Frank Morgan on kertonut eräässä filmihaastattelussa siitä, kuinka newyorkilais-muusikot kuultuaan Charlie Parkerin kuolemasta ikään-kuin "juhlivat tapahtumaa tekemällä sitä samaa mikä oli tappanut "Birdin" - vetämällä kamaa". Viimeisiä "suuria" huumemyytin uhreja ovat olleet mm. 1980 kuollut pianisti Bill Evans ja muutamia vuosia sitten Amsterdamissa hotellin ikkunasta hypännyt trumpettisti Chet Baker. Tämän myytin yksi variantti on ollut "huumeista vapautunut sankari": Charlie Parkerin soittokumppani trumpettisti Red Rodney tulee heti mieleen, myös mm. John Coltrane kykeni tähän "sankaritekoon". Tenorisaksofonisti Sonny Rollins puolestaan vapautui huumeista nimenomaan Charlie Parkerin kehoituksesta ("vanhan viisaan" myytin "kieltämisen kieltäminen").

Elokuvat ovat tätäkin kirjoittaessani tulleet avukseni. Myyttien tarkastelu elokuvan ilmaisukielestä käsin on sen vuoksi helppoa, koska elokuva mielestäni usein esittää sellaisia stereotyyppioita, joissa kaikki on erityisen pelkistyneesti esillä. Useimmat edellä esittämistäni jazzin myyteistä ovat hienosti esillä Marc-Henri Wajenbergin ohjaamassa jazzelokuvassa *Vain ystäviä keskenään* (Just Friends, Belgia 1993). Hyvin tunnelmallisessa ja perinteitä kunnioittavassa elokuvassa näyttämönä on 1950-luvun lopun Antwerpen, jossa tiiviissä kanssakäymisessä olevat ystävykset ("yhteisöllinen" myytti) elävät epäso-vinnaista, lähes epäsosiaalista elämää etsien samalla vapaata, tavallista "irtonaisempaa"

⁹⁶ Karibianmeren saaristossa, esim. Haitin saarella vaikuttava *Woodoo* on eräänlainen "arjen uskonto", jolla on hyvin voimakkaasti eroottinen perusvireensä. Onko jazz edellä kuvatussa mielessä tämän uskonnon hyvin kaukainen sukulainen, sen "sublimoitunut" muunnos, voidaan kysyä. Samoin monissa idän ajatusrakennelmissa seksuaalisuus ja uskonto ovat hyvin läheisessä tekemisissä toistensa kanssa.

⁹⁷ Pakkanen (1998)

elämäntyö ja hulluttelevat satamakaupungin yössä ("vapautumisen" myytti) lähes ainoana elämänsisältönään 'bebop' ja tärkeänä esikuvanaan, lähes epäjumalana Charlie Parker ("uskonnollinen" myytti tai "musiikkia ja elämää ei voi erottaa" -myytti, koska sitä tietoisesti tavoitellaan). Parkeria opiskellaan ulkoa sävel säveleltä ("vanhan viisaan" myytti). Uskonnollinen myytti viedään jopa niin pitkälle, että elokuvan sankari saksofonisti Jack, joka koko ajan haaveilee lähdestä New Yorkiin soittamaan pois "paskamaasta" Belgiasta ("pyhiinvaellus-matka" -myytti, "protestin" myytti) - tultuaan pahoinpidellyksi tappelussa - näkee "uskonnollisen näyn", jossa hänen asuinhuoneensa seinällä oleva Charlie Parker -juliste yht'äkkiä muuttuu eläväksi saksofonia soittavaksi Parkeriksi. Jack tekee mieluummin raskasta ruumiillista työtä ("kärsimys"-myytti) kantaen satamassa banaaneja laivasta kuin myy sielunsa "roskaviihdemusiikille" - kunnan jazzmuusikko ei alistu soittamaan tanssimusiikkia ("professionalistinen" myytti)! Ja kun sitten kerran soitetaan puutarhakutsuilla viihdettä, eivätkä ihmiset kuuntele arvostaen edes *Besame Muchoa*, lyödään koko "keikka läskiksi" taloudellisen menetyksen uhallakin ja soitetaan *Cherokee* yleisölle, joka sen viimeksi haluaisi kuulla ("protestin" myytti). Jackin halu päästä New Yorkiin on niin suuri, että hän vaarantaa jopa oman henkensä saadakseen matkarahat kasaan - ja onnistuu ("sankari"-myytti). New Yorkiin on päästävää, vaikka elämä, työ, kaikki on paljon kovempaa siellä ("kärsimys"- ja "sankari"-myytit). "Sankari"- ja "protesti"-myyttiin mielestäni läheisesti liittyvä "paluu"-myytti on myös elokuvan yksi teema: "tulen vielä takaisin ja näytän kaikille ansaittuani ensin 'kannukseni' koettelemusten keskellä New Yorkissa". Edelleen "seksuaalinen" myytti on elokuvassa esillä saksofonisti Jackin ja jazzlaulajatar Anita Bluen välisenä erittäin latautuneena eroottisena jännitteenä, ei romanttisena rakkaussuhteena. Myös "huume"-myytti (yhtyeen basistin Jeffin menehtyminen huumeisiin) esitetään elokuvassa kaunistelematta kaikessa traagisuudessaan.

Toinen elokuvallinen lähteeni jazzin myyttien tarkastelussa on Clint Eastwoodin ohjaama *Bird* (USA 1988), huumeisiin menehtyneen jazzin suurimman "neron" ja uudistajan Charlie Parkerin elämän eräisiin dramaattisiin käännekohtiin pureutuva jazzelokuva. Elokuvan mottona on enteellisesti F.Scott Fitzgeraldin ajatus: "Amerikkalaisen elämässä ei tule toista näytöstä". "Huume"-myytti on tietenkin elokuvan aivan keskeinen aihe, mutta aiheen käsittely saa tässä tavallisuudesta poikkeavan yleisinhimillisen painotuksen. Parkerin pyrkimystä vapauteen ("vapauden" myytti) kuvataan aivan erityisen pakonomaisena ja ahdistavana. Taustalla vaikuttavat hänen monet kovat nuoruuden kokemuksensa, nolatuksi tuleminen Kansas Cityn jameissa ("sankari"-myytin koettelemus-jakso) ym., jotka Parker muistaa koko elämänsä. Parkerin henkinen herkkyys erittäin kovan maailman keskellä, se että hän ei kestänyt monia henkilökohtaisia paineita vaan ajautui "kovien aineiden" käyttäjäksi, oman lapsen kuolema hänen ollessaan samaan aikaan soittamassa ja huvittelemassa jne., johtaa valtavaan *syällisyyden* ja *häpeän* tunteeeseen, so. länsimaisen ihmisen kaikkein syvällisin eksistentiaalisen ahdistuksen aiheuttaja. Yksilön ja yhteisön suhde, jonka totesin tutkielmani alkupuolella aina problemaattiseksi, kuvataan tässä erityisen vaikeana "pohjimmiltaan ihminen on aina yksin" -hengessä. Parker tajuaa tämän elokuvan (ja elämänsä) lopussa - kun kaikki on annettu musiikille ja toivoa muusta ei enää näy - sanoessaan avovaimolleen Chanille satunnaisen koti-idyllin keskellä: "Tätä olisin halunnut ...". Eläminen vain jazzille oman henkilökohtaisen elämän, perheen, rakkauden kustannuksella oli sittenkin turhaa kaiken tämän mielettömyyden keskellä? (Orfeus-myytin nykyaikainen sovellutus, missä ilmenee vastakohtapari: rakkaus/taide). Eksistentiaalinen näkökulma on esillä myös siinä, että kun Parker yrittää itsemurhaa, voidaan sanoa, että hän aivan sananmukaisesti yrittää "määritellä itsensä lopullisesti", "viimeistellä taideteoksen" nopeasti, ei vain hitaasti itsetuhoisen elämäntavan kautta ("musiikkia ja elämää ei voi erottaa" -myytin kaikkein subjektiivisin tulkinta; tai myös "sankarin sakralisoiva itsetuho" -myytti). Vain hetken lohtua tarjoavat esim. "etelän konstailemattomat pillut" ("optimismi"-myytti, "seksuaalinen" myytti) vahvalla muusikko-huumorin lomassa. Mutta "seksuaalisen" myytin lisäksi ja ehkä tietyn romanttisen vaiheen mentyä ohi - sitäkin elokuvassa hiukan valotetaan - Chanin ja Parkerin välillä

näyttää olevan jotakin muutakin, joka viittaa täysin pyyteettömään välittämiseen toisesta. "Sankari"-myytti on tietenkin aivan keskeisessä asemassa elokuvassa: miten sankari kääntää alun tappiot lopulta voitokseen - voitto vain on tilapäinen, kuten edellä todettiin. Nuori trumpettisti Red Rodney on "huume"-myytin yksi tyylipuhtaimmista edustajista: hän todella uskoo, että soittotaidon salaisuus piilee "aineissa". Rodney ei kuitenkaan lopullisesti tuhoudu niihin ("sankari"-myytin yksi variantti). Parkerin korkeata moraaliala osoittaa se, että hän on erittäin vihainen ja närkästynyt Rodneylle tämän ensikokeilujen jälkeen.

Urheilulliset "jam session" -tilaisuudet, joita filmissä kuvataan, vievät ajatukseni jälleen "sankari"-myyttiin ja sen "miehuuskokeisiin" (jazzkulttuurin initaatio-aspekti). "Kulutus"-myytin tyyppillisiä edustajia elokuvassa - ehkä he olivat sitä oikeassa elämässäkin - ovat aluksi nuori Chan ja elokuvan loppupuolella esittäytyvä paroonitar Nica de Koenigswarter, joiden kummankin suhde Parkeriin oli lopulta ehkä kuitenkin enemmän kuin pinnallinen. "Protestin" myytti on elokuvassa myös monella tapaa esillä: Trumpettisti Dizzy Gillespie esiintyy elokuvassa - kuten hän teki luonnossakin - hyvin pukeutuneena ja täsmällisenä orkesterinjohtajana - se on hänen vastalauseensa valkoiselle yleisölle, joka Gillespien sanoin "odottaa ja toivoo että mustat mokaavat aina". Kun Chan ja Parker tanssivat ravintolassa "makeata" tanssimusiikkia soittavan big bandin säestyksellä, Parker toteaa Chanille: "Karmea musiikkia"; Eräessä toisessa yhteydessä päädytään toteamukseen: "Seurapiirikeikat on paskaa!" - molemmat esim. "professionalistista" myyttiä.

Yksi diskurssini kannalta tärkeä ajatus elokuvassa myöskin esitetään: Nica de Koenigswarter kertoo Parkerille heidän ajaessaan autolla läpi hienostokaupunginosan, missä kukin kuuluisuus asuu. Heidän ohittaessaan säveltäjä Igor Stravinskiin suurta "linnaa" Parker pysäyttää auton ja nousee ulos, kävelee portille ja pysähtyy; samanaikaisesti Stravinski avaa ulko-oven; suurten "mestareiden" katseet kohtaavat, sitten Parker kääntyy pois ja palaa autoon. Tätä kahden toisilleen täysin vastakkaisen maailman suhdetta pohdin myöhemmin alaluvussa 'Kaksi kulttuuria - kaksi aikaa'. Mutta näiden 1950-luvulla toisiaan kohtaamattomien maailmojen välillä oli silti jo tuolloin jännite, jonka konkreettinen merkki on nähdäkseni 1950-luvun alun "Parker with Strings Orchestra". Tämä Parkerin jousiorkesteri harpulla, oboella, rytmiryhmällä ja Neal Heftin erinomaisilla sovituksilla vahvistettuna on yksi ensimmäisistä kokeiluista kohti "third streamia", yksi ensimmäisistä jazzin ja taidemusiikin yhdistämisyrityksistä. Tiedämme, että jazzmusiikoilla oli jo tuolloin halu laajentaa jazzin mahdollisuuksia - ja ehkä saada jazzille lisää arvostusta 'establishmentista' ("protestin" myytin *positiivinen* konstituutio). Kokeilu oli tuolloin melko yksittäinen, mutta se jätti jälkensä jazz yhteisön toimintatapoihin - sen jälkeen monet jazzmuusikot ovat tehneet vähintäänkin yhden samanhenkisen äänilevyn: mm. Stan Getzin Focus vuodelta 1956 Eddie Sauterin sovitukseen ja 1970-luvun puolivälissä esim. alttosaksofonisti Phil Woods Michel Legrandin sovitukseen. Suomalaisesta mieleen tulee Paul Niskan (Nacke Johansson) tyylitelty sävellys *Valse Jazzificatione* kamariorkesterille ja jazzklarinetille 1960-luvulta, ja tietenkin tenorisaksofonisti Juhani Aaltonen "with Strings" 1970-luvulta Henrik-Otto Donnerin sävellyksellisin taustoin. Luin aivan hiljattain suomalaisen tenorisaksofonistin Eero Koivistoinen samantyyppisistä suunnitelmista säveltää jazzteos jousiorkesterille ja saksofonistille; Parkerin alkuunpaneman myytin uustulkintaa, varmasti uutta ja originaalista, persoonallisia äänenpainoja sisältävää musiikkia - perusidea vain ei ole uusi.

Huomion arvoinen on edelliseen liittyen se seikka, että jazzin taidemuotona saaman arvostuksen ero jo 1950-luvulla oli huomattava USA:n ja Euroopan välillä. Euroopassa amerikkalaiset jazzmuusikot olivat juhlistajia taiteilijoita jo 1950-luvulla päinvastoin kuin kotonaan USA:ssa, jossa he olivat parhaassa tapauksessa suuren luokan viihdyttäjiä, joiden oli todella vaikeata päästä ns. suuren yleisön tietoisuuteen - jotkut onnistuivat tässäkin. Euroopassa sen sijaan oli tarjolla tunnustettu asema ja jopa taloudellisesti vakaammat olot kuin "Valloissa". Elokuvassa Parkerin menestyksellisen Euroopan-kiertueen aikana eräs Eurooppaan kotiutunut jazzmuusikko ehdottaa Parkerille

jäämistä Eurooppaan, missä "kaikki on niin paljon paremmin". Parkerin vastaus on selkeä: "En voi jättää omaa maatani". Sen jälkeen seuraa pitkä keskustelu, kenen maasta oikein on kysymys. Parker palaa pian tämän jälkeen USA:han taskut täynnä Euroopassa hankittua rahaa, ja syöksykierre narkoottisten aineiden parissa voi yhä vain syventyä ("kotiinpaluu"-myytin kaikkein traagisin variantti). Päälinnäiseksi Parker-elokuvasta on jäänyt mieleeni jazzin psykoanalyttisessa tulkinnessa esittämäni ajatus musiikillisesta objektiivoinnista: Parker oli parantumaton narkomaani, jota musiikki - yksinomaan musiikki - piti pinnalla niin kauan kuin piti; tässä tapauksessa musiikki (so. *elämä*, jos elämä ja musiikki ovat yhtä) ei lopullisesti voittanut. Voi siis kuitenkin olla, että Parker "pysyi pinnalla" niinkin kauan kuin pysyi nimenomaan sen vuoksi, että hän "huumematallaankin" piti itsensä aktiivisessa *liikkeessä, toiminnassa* (Brunton) ja sitä tietä 'tämänpuoleisessa'.

Hyvin samantapainen on asetelma myös Bertrand Tavernierin ohjaamassa jazzelokuvassa *'Round Midnight* (USA 1986), joka on omistettu tenorisaksofonisti Lester Youngille ja pianisti Bud Powellille. Elokuvan päähenkilön tenorisaksofonisti Dale Turnerin elämäntahti ja tausta ovatkin jossain määrin sekoitus näiden kahden elämästä; Lester Young oli alkoholisti, joka koki kovia kolhuja erityisesti armeijavuosinaan 1940-luvun puolivälissä - sanotaan, että hän ei lopullisesti toipunut niistä koskaan; ja Bud Powell puolestaan yhtä lailla addikti, ja lisäksi hän 1950-luvulla oleskeli pitkiä aikoja Pariisissa. Tämä on myös asetelma Dale Turnerin suhteen, jota menestyksellisesti näyttelee elokuvassa jazzin yksi 1980-luvulla vielä eläneistä "legendoista" tenorisaksofonisti Dexter Gordon. Tai Gordon ei oikeastaan näyttele ketään, vaan hän yksinkertaisesti vain on oma itsensä. Jälleen ero Euroopan ja USA:n jazzelämän välillä on silmiinpistävä: newyorkilaisen jazzklubin kovaa "business...business" -henkeä ja "kylmiä katseita"⁹⁸ vastassa on pariisilaisen Blue Note -ravintolan lämminhenkinen, intiimi tunnelma. Jazzmuusikot ovat Euroopassa juhlistuja taiteilijoita, eivät USA:n tapaan jazzin "gladiaattoreita" "voita tai kuole" -hengessä. Elokuvan jazzenthusiasti on nuori mies, kuvataiteilija "Lady Francis", kuten Turner häntä nimittää, jolta tämä saa Pariisissa oleskelunsa ajan ihailua ja pyyteetöntä, lämmintä ystävyyttä. Turner saa hetken elää Pariisissa Francis'in ja tämän perheen kanssa ihmisarvoista elämää - myös ilman huumeita ja alkoholia.

Elokuvan alussa Francis kuuntelee ulkona vesisateessa Turnerin soittoa jazzravintolan tuuletusikkunasta, koska hänellä ei ole rahaa pääsylippuun. Miksi Francis on kiinnostunut Turnerista ja hänen musiikistaan? Francis vastaa: "Musiikkisi on muuttanut elämäni, sen avulla aloin lukea Rimbaud'ia ...". Siis tässä näyttäytyy aiemmin esillä ollut kysymys, voiko musiikilla muuttaa maailmaa, ja vastaus on: "Jos edes yksi ihminen maailmassa...". Yksi elokuvan keskeinen näyttämö on pariisilainen *katu* - aivan kuten Parker-elokuvassakin legendaarinen New Yorkin 52. katu, joka klubeineen ja baareineen oli 1940-luvun keskeisin jazzin "näyttämö". Diskurssini johdannosta muistamme, että 'katu' oli runoilija Baudelairelle hyvin tärkeä modernin aikakauden symboli, jossa - kuten Marx asian muotoili - "kaikki ... pysyvä haihtuu pois"⁹⁹ Olemisen onnea "tässä ja nyt" Dale Turnerin laushtaessa: "Onnea on hyvä, kostea Rico-kieli" - tämän lausahduksen syvällisyyden voi ymmärtää vain toinen saksofonisti! Lääkärin kysyessä Turnerilta, "oletteko väsynyt" Turner vastaa: "Kyllä, kaikkeen muuhun paitsi musiikkiin. Näen unta vain musiikista, saksofoninsoitosta, soinnista, "expanding the sound", suutin on veressä kun soitan, musiikki on rakkauteni". Siis "objektivointi" ("olemisen" myytti) toimii vielä aivan "viimeisellä jyrkän teellä".

Lääkärin kysymykseen "oletteko sukupuolisessa kanssakäymisessä" Turner vastaa: "Kyllä, niin usein kuin mahdollista" ("seksuaalinen" myytti). Voimien ja itsetunnon palatessa "paluun" myytti näyttäytyy Turnerissa haluna palata takaisin USA:han sen

⁹⁸ Oikeastaan eräässä mielessä jazzin alkuperäisiä merkityksiä heijastavia seikkoja: yhteiskunnan aggressiivisuus ennen, rotuerottelu jne.

⁹⁹ Kotkavirta ja Sironen (1986) s. 9.

"koviin kehiin" ja Pariisia suurempiin musiikillisiin haasteisiin. Ranskalainen ystävä Francis päättää saattaa hänet New Yorkiin. Matka lentokentältä 3. luokan hotelliin on lohdutonta katseltavaa laitakaupungin slummeineen jne. Perillä ei musiikin lisäksi ole mitään muuta kuin yksinäinen, kolikko hotellihuone - ja huumeidiileri odottaa oven takana kuin "haaskalintu". Francis palaa kotiin Pariisiin ja saa aivan pian sähkösanoman, jossa ilmoitetaan, että Dale Turner on kuollut. Takautuvasti kerrotussa elokuvan loppukohtauksessa Turner vielä pohtii olemisen ongelmaa todeten mm.: "Maailmassa ei ole tarpeeksi hyvyyttä". Hän uneksii New Yorkin "Charlie Parker Avenuestä", "Lester Young Parkista", "Duke Ellington Squaresta", ehkä joku katu joskus saa Dale Turnerinkin nimen.

Neljäs jazzelokuva, josta olen koettanut jäljittää modernin jazzin myyttejä, on Spike Leen ohjaama *Mo'better Blues* (USA 1990). Tässä filmissä jazz ei ole sillä tavoin pääosassa kuin edellä käsitellyissä, vaan enemmän vain tapahtumien kehyksenä. Mutta yhtäkaikki perusasetelma on hyvin samantapainen kuin edelläkin. Trumpetisti Bleek Gilliamin elämässä musiikki on jälleen kaiken keskipiste: "Minulle tärkeintä on musiikki", Bleek sanoo ("uskonnollinen" myytti). Yhden tyttöystävistä kysyessä: "Mitä tekisit jos et voisi soittaa?", Bleek vastaa: "Käpertyisin koloon kuolemaan. Soittaisin omissa hautajaisissani." Jopa ihmissuhteet ovat Bleekille toisarvoinen asia; hän ei kykene rakastamaan ketään syvästi, ainoastaan fyysisesti. Useat samanaikaiset naisuhteet kuvataan elokuvassa pelkkänä seksinä "a dick thing" -hengessä - Bleek on "kalunsa orja" (myytit: ihminen on aina yksin 'taiteensa' so. 'elämänsä' kanssa; tästä seuraa "surua", joka kumotaan "optimismilla", joka johtaa "seksiin"). Mutta hän kärsii tilanteesta, säveltäminenäkään ei oikein suju - jääkö aiemmin luonnostelemani "rakkauden regressio" luovuuden käyttövoimana toteutumatta? Edelleen "professionalistinen" kehitysmyytti kuvataan elokuvassa hyvin yksityiskohtaisesti - amerikkalaisen keskiluokkaisen, tiukan kotikasvatuksen "sivutuotteenä" syntynyt: Bleek on hyvin sääntöläinen harjoittelija, ja hän myös kuntoilee säännöllisesti, ei tupakoi eikä käytä alkoholia - koko ajan on kehityttävä, *tultava* paremmaksi: "Haluan ehtiä paljon elämässäni" ("kärsimys"-myytti). Bleekin yhtyekään ei ole mikään yhteisö, vaan ainoastaan kilpailuhenkinen työpaikka tyypillisine sisäisine jännitteineen: kuka määrää?, nostetaanko palkkoja?, liiallisesta "egotrippailusta" saa haukut jne. Yhtyeen musiikista on aistittavissa amerikkalaisen jazzin huonoimmat puolet: musiikki tosin edustaa korkeata ammattitaitoa, mutta siitä huokuu kylmä, laskelmoitu "business". Toisaalta Bleek ei ymmärrä sitä, "mikseivät mustat kuuntele enää meidän musaa". Negroidinen yhteisöllinen myytti on mennyt "jazzin ohi", ja se kiusaa Bleekiä.

Elokuvan loppuvaiheissa toteutuu sitten sovinnaisesti psykologisen kehityskertomuksen muodossa se, mistä Parkerin annettiin vain haaveilla omassa elokuvassaan. Amerikkalaisen yhteiskunnan väkivaltainen ilmapiiri on koko ajan "kulman takana". Kaikki muuttuu, kun Bleek hakataan puolittain vahingossa sivukujalla. Trumpetistin huulet ovat verillä, ja tavallaan koko siihenastinen elämä "nollautuu". Bleek joutuu nyt kasvotusten elämän tosiasioiden kanssa: Vuotta myöhemmin - ja ehkä joidenkin sekoilujen jälkeen - paluu "jazzareenoille" ei onnistu, ääni on särkynyt, mikään ei "toimi". Elokuvan sovinnainen "happy end" on siinä, että hylkäämällä jazzin ja säveltämisen - *ei-samaistumalla, luopumalla*, kuten aiemmin kirjoitin - Bleek löytää uudelleen elämänsä ja itsensä, jolloin myös vanha suhde tyttöystävään Indigoon voi lämmitä uudelleen, nyt välittämisen ja keskinäisen kunnioituksen eikä enää yksinomaan seksin pohjalta. Bleek oppii rakastamaan ja tulemaan rakastetuksi vain hylkäämällä "uskontonsa". Elokuvan sanomalehtiartikkelissa Harri Uusitorppa kysyy: "Kuka tekisi tarinan jazzmuusikosta, joka olisi "onnellinen" ja "ongelmaton"?"¹⁰⁰ Viittaa vain siihen, mitä edellä kirjoitin 'luovuudesta ja ahdistuksesta'.

¹⁰⁰ Uusitorppa, Harri (1997): "Se on se jormajuttu, dick thing". "Spike Leen elokuvassa mies pelastuu jättämällä jazzin", *Helsingin Sanomat* 8.5.1997.

Tutkittuaan hevirockin mytologiaa, tyyliä ja alakulttuureja Jari Ehrnrooth on päätenyt kanssani hyvin samantapaisiin johtopäätöksiin - sekä jazz että rockmusiikki ovat osa afro-amerikkalaisen musiikin laajaa perinnettä, joskin jazz edustaa sen "sofistikoituneinta" haaraa. Aluksi hän esittelee tutkielmassaan kolme perustavanlaatuaista rockin myyttiä, jotka kaikki ovat ymmärtääkseni löydettävissä tosin "sofistikoituneempina" myös edellä esillä olleista jazzin "teksteistä": 1. Myytti "elämän hallinnasta maagisten - hyvien tai pahojen - voimien avulla"; tämä myytti ei voi olla kaukana minun esittämistäni "mielekään olemisen" tai "uskonnollisesta" myytistä. 2. "Pyhittävän itsetuhon" myytti: "elä kovaa ja kuole nuorena niin tulet sankariksi"; tämä on minun "sankari"-myytin paradigmani yksi muunnos. 3. "Machismo"-myytti: "miehen luonnollinen, rajaton ja agressiivinen seksuaalisuus, johon perustuu miehinen ylivalta naiseen"¹⁰¹; tämä puolestaan on minun "seksuaalisen" myyttini ikäänkuin kärjisty. Ehrnrooth kirjoittaa edelleen:

Aiempaa esitystä(ni) erittelevästi tiivistäen voidaan hevin perustaviksi merkkiaineiksi ja ulottuvuuksiksi tunnistaa: (1) aggressiivinen maskuliininen seksuaalisuus, (2) maagisten voimien palvonta, okkultismi, mystiikka, (3) raju, kuluttava, jopa destruktiivinen elämäntyyli ja siihen kytkeytyvä kuolemanläheisyys sekä tietenkin (4) kova ja raskas musiikki. Kaikki nämä elementit on muokattu tavalla tai toisella merkitsemään aggressiivista energisyyttä, voimaa ja hallintaa, vahvaelämyksistä "rankkaa" elämää tai kapinaa "jäykkiä sääntöjä" ja "alistavia instituutioita" (varsinkin koululaitosta) sekä vanhempia vastaan.¹⁰²

Siis "kova ja raskas musiikki" pohjimmiltaan viittaa protestiin, vastustukseen - tämän toin jo aiemmin esille. Ehrnrooth kirjoittaa yhteenvedonomaaisesti (kursivointi minun):

Myyttien tunnistamisessa tulee tutkimusotteeni mukaan nojautua Lévi-Straussin käsitykseen myytistä oppositioiden välittäjänä ja transformoijana. Hänen mielestään myytti ei kuitenkaan ollut kulttuurisesti muokattu systeemi, vaan se ilmaisi prekulttuurisen tiedostamattoman operaatioita. *Välitettävät ja transformoitavat oppositiot olivat Lévi-Straussille käsitteellistä kulttuuria ja ajattelua edeltävällä tasolla.*

Ajatus myytistä oppositioita välittävänä rakenteena on nähdäkseni osuva. Itse ajattelen kuitenkin nuo oppositiot kulttuurisiksi perusvastakohtaisuuksiksi, perustaviksi oppositionaaliksi erotteluiksi kulttuurissa. Kunkin kulttuurin perusmyytit sijoittuvat niiden perusoppositioiden välittäjiksi kulttuurin symbolisessa järjestyksessä.

Tämän ajattelutavan nojalla voin löytää perusteet hevirockin perusmyyttien tunnistamista varten. Kukin edellä tarkasteltu perusmyytti välittää jotain perustavanlaatuaista kulttuurista vastakohtaa. Myytti elämän energioiden maagisesta hallinnasta välittää vastakohtaa yliluonnollisen juhlan ja luonnollisen arjen välillä, machismo-myytti välittää sukupuolista oppositiota ja sakralisoivan itsetuhon myytti silloittaa elämää ja kuolemaa. Yhdessä ne muodostavat hevirockin kulttuuristen keskeismerkitysten oppositionaalisen kokonaisrakenteen. Yhteenvetona hevin myyttien tarkastelusta piirrän kuvion tuosta kokonaisrakenteesta:¹⁰³

Hevirockin perusmyytit kulttuuristen oppositioiden välittäjinä¹⁰⁴

¹⁰¹ Ehrnrooth (1988) s. 39.

¹⁰² Ehrnrooth (1988) s. 32.

¹⁰³ Ehrnrooth (1988) s. 92.

¹⁰⁴ Ehrnrooth (1988) s. 93.

(1) Maaginen (elämän)hallinta
Yliluonnollinen,
Pyhä,
Juhla

Elämä

Mies

(2) Machismo

Nainen

Kuolema

(3) Sakralisoiva
itsetuho

Luonnollinen,
Maallinen,
Arki

Nyt huomaan jälleen, että tässä esillä oleva Lévi-Straussin ajatuksiin pohjaava ja myös minun monessa kohtaa esittämäni "luonnollinen" myytti-tulkinta ovat eräistä osin selvässä ristiriidassa Roland Barthesin edellä siteerattujen ajatusten kanssa - olen viitannut tähän jo useita kertoja. Barthes on nimittäin todennut - kertaan tämän uudelleen - että myyttien yhteinen tekijä on *luonto*: myytti on tarina, joka pyrkii antamaan historiallisesta ilmiöstä pysyvän, ikuisen, jopa "luonnollisen" selityksen. Myytti yrittää muuttaa historian luonnoksi¹⁰⁵ voidakseen sitten manipuloida "lukijaansa" haluamallaan tavalla.

Olen kyllä osittain samaa mieltä. Mutta entäpä jos tiettyjen myyttien osalta olemmekin tekemisissä aivan erityisen yleisten tapausten kanssa? Eivätkö esim. 'uskonto' ja 'seksuaalisuus', ehkä jopa 'tulemisen' kautta 'sankaruuskin' - tosin tietyn historiallisen kehityksen omaavina ilmiöinä - kuitenkin viime kädessä pohjaa ihmisen antropologiaan, esihistoriaan so. ihmisluontoon ja näin siis "luonnolliseen systeemiini" jos Freudia ja Jungia on uskominen? Toisin sanoen: ihmisen *uskonnollisuuden, seksuaalisuuden, yhteisöllisyyden* (kehityspsykologia, fenomenologiset havainto- mekanismit jne.) ym. *hahmottamisen* takana *ei pohjimmiltaan* ole mitään Barthesin tarkoittamia satunnaisia historiallisia ilmiöitä tai sattumia vaan peräti ihminen itse, luonto. Tätä vain voi olla vaikea erottaa, koska "luonto on niin lähellä meitä"?

Barthes siis käsittää myytin aina historian valitsemaksi puheeksi, joka ei voi syntyä asioiden "luonnosta". Mutta entäpä jos kaikki edellä esittämäni myytit - paitsi että ne eivät ole satunnaisuuksia - eivät siis perustukaan 'puheeseen' siinä merkityksessä kuin puhe tavallisesti ymmärretään? Entäpä jos niiden takana onkin "keho joka puhuu", ja tämä puhe on niin toisenlaista, ehkä kuvallista tai eleellistä luonteeltaan, että sitä on vaikea edes mieltää minkäänlaiseksi puheeksi; Onhan sanottu jotenkin tähän tapaan, että "keho puhuu mutta se ei sano mitään" - eikä siis voi "valehdella" eikä vääristääkään. Entäpä jos näiden "kehon tekstien" kautta me vielä voimme tehdä hetkittäisen hyppäyksen ihmisen antropologiseen, esiverbaaliseen historiaan, jossa propositionaaliset tekstit olivat jotenkin kehittymättömiä - ja (jazz)musiikki olisi tämän periaatteen aivan viimeinen jäännös? 'Toiminnan' takana ei ole enää muita "merkkejä"? Tai niin että 'toiminta', tekeminen' on ikäänkuin alkuperäinen "objektikieli", jonka "metakieltä" ajattelu on (Wittgenstein: "esitieto ei ole propositionaalista vaan sen takana on perustelematon menettelytapa, käytäntö" - siis 'toiminta') ja jonka empiirinen ilmentymä puhe puolestaan sitten on. Tosin kulttuurit ovat sittemmin antaneet näille ilmiöille mitä erilaisimpia ilmenemismuotoja. Tai sitten tässä ristiriidassa on vain kysymys koko 'myytti'-termin suppeudesta (Barthes) tai laajemmasta määrittelystä (esim. Lévi-Straussin 'universaalien' käsite).

Edellä esitetyn pohjalta voidaan ajatella, että jazzin kieli olisikin eräänlaista "kehon poetiikkaa". Barthesin mukaan runoudella on nimittäin pyrkimys muuttaa merkki jälleen merkitykseksi: runouden tarkoituksellisena ihanteena on päästä itse *asioiden* eikä sanojen

105 Barthes (1994) s. 9 - 10.

merkitykseen. Runoudessahan sisältö on usein mahdollisimman abstrakti - juuri näin on myös musiikissa! - ja merkki mahdollisimman mielivaltainen. Näin poeettinen merkki tavoittelisi eräänlaista olion transsendentaalista ominaisuutta tai luonnollista merkitystä eikä inhimillistä - siis oliota itseään. Tämä on lähellä minun luonnosteleviani "luonnollista systeemiä". Näin ajatellen - ja Barthesia mukaillessa - jazzmuusikot joissakin tapauksissa näyttäsivät olevan loppujen lopuksi vähiten formalisteja, "sillä vain he (runoilijoiden ohella) uskovat sanojen merkityksen olevan pelkkä muoto, johon he eivät realisteina voi tyytyä". Näin mielestäni jazz (lähes) abstraktina "puheena" voisi jättää todellisuuden lähes koskemattomaksi, säilyttää "todellisuuden sinänsä" tai ainakin osia siitä. Barthesin mukaan "myytti on semiologinen järjestelmä, joka on ylittävintään itsensä tosiasialliseksi järjestelmäksi; runous on semiologinen järjestelmä, joka on vetäytyvintään essentialistiseksi järjestelmäksi."¹⁰⁶ Jazz on siis joko "luonnollista, vieraantumaton kehon poetiikkaa" tai sitten abstraktien ilmaisujen takana on (tai voisi olla) koko inhimillinen toiminnallinen elämä ja historia kaikkinsa, kuten edellä totesin. Barthes ei näe, että näiden tekijöiden välille olisi vielä mahdollista muodostaa synteesiä¹⁰⁷. Minä taas näen, että vain historia ja luonto yhdessä ovat "ihmisenä olemisen" välttämättömät premissit - kumpaakaan ei voi tarkastelussa sivuuttaa.

Edelleen onko "tulemis"-myyteissäni pesivä 'vastustus', 'vastakulttuurisuus', oppositioasenne "olemis"-myyttejäni kohtaan jotenkin kaikkein "fundamentaalisin ajatusmalli" inhimillisessä historiassamme - eteneekö kaikki käsitteellinen (ja jopa esikielellinenkin) ajattelumme tässä 'binaaristen oppositioiden' hengessä - perustuuko kaikki inhimillinen ajattelu viimekädessä tälle "energeettiselle strukturalismille"? Olisiko Tarasti liikkeellä tämän saman "ohjelman" hengessä kirjoittaessaan 'eksistentiaalisemiotiikkansa' yhteydessä mm.:

Kommunikaatio on mahdollista vain, jos on jokin toinen, joka ei sulaudu yhteen lausuvan subjektin, toimijan kanssa. Tämän takia kaikki itseensä sulautuvat viestinnälajit ja mediat ovat pohjimmiltaan kommunikaatiota tuhoavia. Todellinen 'Toinen', joka tarjoaa viestinnälle välttämättömän vastuksen, voi olla mikä tahansa, jota vastaan voi koetella arvojaan, käyttäytymisiään teorioitaan. Todellisen ei tarvitse olla mikään empiirinen, fysikaalinen todellinen, jossa suoritettavat testit, kokeet ikään kuin objektiivisesti ratkaisisivat vasta ongelman. Ei, se voi olla mikä tahansa, joka tarjoaa vastuksen (*Widerstand*) subjektille siinä maailmassa, jossa hän toimii. ... Vastustuksen tason, laadun ja voimakkuuden mukaan syntyy erilaisia diskursseja... Yhtäläillä kuin Peter Weiss puhui 'vastuksen tai vastarinnan estetiikasta', samoin on olemassa 'vastuksen semiotiikka'. Se ilmenee varsin monella tasolla kommunikaation signifiikaation prosesseissa.¹⁰⁸

Ehkä myös tältä pohjalta on ymmärrettävissä se Lévi-Straussin perusajatus, että myytti (binaarinen ajatustapa) ilmaisee ihmismielen lakeja ja on tavallaan ihmisen tietoisuusraakenteen perusaineksena. Eero Tarasti selittää tämän johtopäätöksen - binaarisuuden dominoivuuden Lévi-Straussin strukturalismissa - hänen antropologisilla kokemuksillaan Brasilian alkuaikasheimojen parissa, joiden sosiaalista rakennetta hallitsi dualismi mitä suurimmassa määrin. Tarasti kirjoittaa: "Mikä houkuttelevampaa kuin universaalistaa oma antropologinen kokemus ihmishengen yleiseksi kategoriaksi!"¹⁰⁹ Jazzintutkijana minun on helppoa yhtyä tähän binaarisuuden korostukseen - erityisesti sen perusteella mitä tuon diskurssissani myöhemmin esille jazzin binaarisesta rakenteesta.

¹⁰⁶ Barthes (1994) s. 194.

¹⁰⁷ Barthes (1994) s. 215.

¹⁰⁸ Tarasti (1995) s. 56 - 57.

¹⁰⁹ Tarasti (1990) s. 129 - 130.

3.1.4 Myyttistä taiteeksi?

Palatkaamme 'toimintaan'. Mikä on 'bricoleur'? Hän on "alkukantaisen ihmisen ideaalityyppi", "näpertelijä", käytännöllinen ihminen, joka kyhää ajatuksissaan luomansa struktuurin (käytösesineen, "taideteoksen" tms.) mistä tahansa käsillä olevista aineksista sen kummemmin työtään refleктоimatta tai filosofoimatta.¹¹⁰ Luonnonkansan tanssija voidaan tietenkin ajatella "ensimmäiseksi" 'bricoleur'ksi, joka vain omalla kehollaan ilmentää ajatusmuotojaan, struktuuriaan. Mutta eikö jazzmuusikkokin voida ajatella - myös edellä esitetyn valossa - eräänlaiseksi 'elämän bricoleuriksi', joka tekee kulttuuria "läsnä" olevan elämänmuotonsa ja elämäntekemyksensä pohjalta enemmän tai vähemmän reflektiivisesti? Viittasin jo aiemmin 'sanattomassa estetiikassani' muutamiin hyvin käytännöllisiin seikkoihin, joista jazzin piirissä mielellään vaihdetaan ajatuksia: suukappaleet, soinnut ja skaalat jne. Edellä esitin myös, että jazzmuusikko ei tuota mitään, mitä hän ei välittömästi tee. Soittaessaan hän usein - jopa konserttitilanteessa - voi *lyödä jalalla tahtia* ylläpitäen näin säännöllisen sykkeen struktuuria! Eikö tämä ole ensimmäinen tällaisen fyysisen toiminnan, "bricoleurismien" merkki? Eikö edellä kuvailtu 'tekijäntieto' juuri ole eräänlaista "bricoleurismia"? Sen psykoanalyttinen tulkinta on tietenkin - kuten aiemmin todettiin - pyrkimys vapautua levottomuutta herättävistä tunteista, ahdistuksesta tms. toiminnan kautta¹¹¹. Kuten Peter Caws kirjoittaa: "Subjekti tuottaa itsensä itsensä pohtimalla omaa olemustaan, mutta sen askarrellessa jollakin muulla asialla sillä ei ole muuta olemassaoloa kuin tämä toiminta"¹¹², ja ahdistus loittonee. Seuraava ajatus on Marshall Stearnsilta: "Yhteiskunnassa missä massatuotanto viihdealalla lisääntyy, missä jokaista yksilöä käsitellään kuin tyhjää astiaa, joka on täytettävä, hyvä jazz säilyttää jotakin menneiden vuosien käsityön hengestä."¹¹³ Edellä on tullut myös pohjustetuksi se ajatus, että 'minän' myytti ei tyydy nihinkään valmiiseen, toisten tekemän rekonstruointiin, vaan jazzia harrastavilla on halu tehdä ja ylläpitää "omaa" struktuuria.

Tässä esimerkki "automaattisesta" ajattelusta soitossa tenorisaksofonisti *Coleman Hawkinsin* lausumana:

En todellakaan osaa kuvailla tyyliäni sanoin. Näyttää siltä, että soitan vain aivan luonnollisesti sitä, mikä juolahtaa mieleeni. Näin on aina ollut asian laita. Tietenkin vaikuttavat soittooni monet alitajuiset seikat ja monesti yllätän itseni soittamasta jotain sellaista, minkä olen kehittänyt jostain muusta kuulemastani. Mutta en ole koskaan erikoisemmin vaivautunut tutkiskelemaan, kuinka ja miksi soitan niin kuin teen - se tuntuu vain luonnolliselta.¹¹⁴

Tämän lausuman perusteella Hawkinsia voisi luonnehtia tyyppilliseksi jazzin "bricoleuriksi", joka tyylistä riippumatta voi päästä korkealle originaalisuuden asteelle - lähtökohtana vain kirjaimellisesti kaikki se, mitä on käsillä. Tosin lausuma asetettu hiukan uuteen valoon seuraavan lainauksen perusteella, mitä J.L. Collier on kirjoittanut Hawkinsista; näyttää siltä, että hän tosiasiaa piti yllä "harjoittelemattomuuden" myyttiä:

¹¹⁰ Ks. esim. Tarasti (1990) s. 113.

¹¹¹ Intensiivinen musiikin kuuntelijakin on tietenkin eräänlainen 'bricoleur', mentaalisten rakenteiden kokoaja kuten kirjoitin edellä siteeraamassani musiikkiarvostelussani: "Olen vakuuttunut, että modernin jazzin yksi päämäärä on saattaa kuulijaa tarkkaavaiseksi, niin että hän pyrkii kuulonvaraisesti selvytyteen musiikin kunkinhetkisestä rakenteesta. Se on hauska leikki ja hyvä keskittymisharjoitus". Hyvä keskittyminenkin voidaan näin ajatella "bricoleurismiksi".

¹¹² Caws (1970) s. 147.

¹¹³ Stearns (1963) s. 232.

¹¹⁴ Shapiro, Nat ja Hentoff, Nat (1958): *Jazzin vaiheita*, Helsinki, s. 199.

On liian paljon sanottu että Hawkins keksi "sointuja vastaan" soittamisen; myös muut jazzmuusikot ennen häntä, erityisesti pianistit, olivat menetelleet näin. Mutta Hawkins tutki sävelmän sointurakennetta perusteellisemmin kuin useimmat edeltäjänsä, ja hänhän sai koko joukon seuraajia. Hylkäämällä melodian heti alkuunsa hän ajatteli kunkin tulevan soinnun sen seurausmerkityksessä ja mitä hän näin voisi tehdä sillä. Näin hän vapautui täydellisestä sävelkorva-riippuvuudesta, ja nyt hän saattoi lisätä säveliä sointuihin tai muunnella niitä harmonian vakiosääntöjen mukaisesti. Näin hän myöskin saattoi tiettyssä tilanteessa korvata tavanomaisen soinnun hiukan toisella ja vieläpä sovittaa lomasointuja (passing chords) (alkuperäisen) sointujen väliin niiden yhtymäkohtiin.

... Mitä hän sitten lisäsi kuhunkin sointuun? Kuinka hän muunteli niitä? Mitä uusia sointuja hän saattoi käyttää harmoniakaavassa vahinkoa tuottamatta? Hän kertoi itse myöhemmin: "Olin opiskellut musiikkia niin kauan ja perusteellisesti, en vain torvensoittoa vaan myös sävellystä, sovittamista ja kaikkea sellaista... Monet eivät tienneet mitään alennetuista kvinteistä tai laajennetuista sointukuluista, ja moni ajatteli, että Db-sointuun on mentävä Ab⁷-soinnusta - minä tein sen lähtien D⁹-soinnusta. Tietenkin tällainen on hyvin yleistä nykyään, mutta se ei ollut sitä ennenkuin levyitin 'Body and Soul' -sävelmän."¹¹⁵

Mutta kuitenkin - hän tai joku toinen.

Tietoisin, "modernin säveltämisen" ajatus taas on aistittavissa amerikkalaisen jazzmuusikon *Dizzy Gillespien* jo esillä olleesta lausumasta, jossa hän kertoi improvisoidessaan ajattelevansa ensisijaisesti jotakin tiettyä rytmistä kuviota, jonka hän vain sitten "pukee" melodiseen asuun.¹¹⁶ Musiikki siis lähtee jotenkin *kielestä* - jazzin puhallinsoittajilla kielen kärjestä aivan konkreettisesti, kuten edellä todettiin. Hawkinsin ja Gillespien edellisistä lausumista saamme heti esille vastakohtaparin *tiedoton/tietoinen*. Ymmärtääkseni näillä lausumilla - huolimatta niiden ainutlaatuisuudesta - voidaan katsoa olevan yleistä merkitystä diskurssini kannalta. Myös jazz alkoi reflektoida itseään "tieteellisesti"¹¹⁷ 1950-luvulta lähtien mm. jazzkoulutuksen synnyn myötä: ensimmäinen haparoiva askel tähän suuntaan oli amerikkalaisen George Russellin julkaisema jazzin tonaalisen teorian oppikirja *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organisation of Improvisation* vuodelta 1955. Russellin ja hänen jazzteoriaansa vaikutus esimerkiksi suomalaisiin jazzmuusikkoihin ja -kirjoittajiin oli huomattava: Russell vieraili Jyväskylän Kesä -kulttuuritapahtumassa vuosina 1966 - 67 luennoiden ja johtaen jazzorkesteria siellä. Merkittäviä vaikutteita ajatteluunsa saivat ainakin muusikko-säveltäjät Heikki Sarmanto, Esa Pethman, Kaj Backlund ja Eero Koivistoinen, joita voidaan pitää suomalaisen modernin jazzin "pioneerina".

Miten luovuus sitten suhtautuu edellä esillä olleisiin 'arkkityyppeihin', mikä on tietoisin ja tiedottoman suhde luovassa prosessissa? Jo jazzin "etiikan" tarkastelun yhteydessä heitin ajatuksen "tahdosta sulautumisesta suureen traditioon" jonkinlaisena eettisenä valintana. Voidaan ajatella, että motivaation avulla - intensiivisellä harjoittelulla, "heittäytymisellä" tms. - voidaan päästä kurkistamaan tälle vegetatiiviselle syvätasolle. Jazzin meditatiivisen aspektin yhteydessä kirjoitin eräänlaisesta tietoisin subjektin painumisesta taka-alalle, jolloin "suuri traditio" pääsee virtaamaan jollakin tapaa "auto-

¹¹⁵ Collier (1978) s. 223 - 224 (suom. mt.)

¹¹⁶ Williams (1970) s. 6.

¹¹⁷ Hauska lausahdus suuren suomalaisen jazzhanuristin Matti Viljasen suusta, joka korostaa hänen "tiedemiesasennettaan" - tämä oli yksi hänen lempikysymyksiään myös keikoilla soittaessa: "Mikä sointu ja miks?". Tämän muiston kertoi minulle kapellimestari Raimo Henriksson kerran jutustellessamme. Viljanen oli muutoin muusikkona täysin itseoppinut mutta toisaalta erinomaisen "korvan" ja tyylijatun ansiosta kirjoitti mainioita sovituksia erilaisille viihde- ja jazzkokoopanoille - eikä teoreettinen reflektiokaan siis ollut vierasta.

maattisesti", kun 'minä' unohdetaan. Kalle Achté kirjoittaa tästä seuraavaan tapaan (kursivointi minun):

Luovuuden tutkimusta merkittävästi edistäneen Jungin¹¹⁸ mukaan luova prosessi voi olla muodoltaan joko *psykologinen* tai *visionäärinen*. Ensin mainitussa tapauksessa luovan tuotteen sisältö on peräisin inhimillisen tietoisuuden alueelta ja alistetaan välittömälle, tietoiselle ja tarkoitukselliselle tavoitteelle. Visionäärisessä luovassa prosessissa elävöityvät tiedostamattomasti arkkityypit, ihmiskunnan ikivanhat, monien sukupolvien aikana kertautuneet, inhimillisen käsityskyvyn ylittävät kokemukset, jotka ovat Jungin mukaan varastoituneet hänen kollektiiviseksi tiedostamattomaksi kutsu- maansa psyyken osaan. Luova henkilö on tällöin passiivinen ja tietoinen oman ymmär- ryksensä ulkopuolisesta vieraasta voimasta.¹¹⁹

Ymmärtääkseni nämä luonnehdinnat sopivat hyvin myös jazzin "luonnolliseen taidekäsi- tykseen". "Automaattisessa" jazzin soitossa luonnollisesti painottuu edellä mainittu visionäärinen prosessi, ja myös jazzin historiallinen lähtökohta oli visionäärinen prosessi. Nähdäkseni nykyjazzin luova prosessi voi kuitenkin jopa tyylistä riippumatta pyrkiä myös psykologiseen prosessiin yrittäen irroittautua myyttisestä menneisyydestään - "tyylitaitena" erityisen hyvin siinä onnistumatta, koska muodot ja sisällöt ovat jazzissa niin tiiviisti toisiinsa kietoutuneet. Jazzissa myyttisen perinnön paine on edelleen muserta- van voimakas, tästä vielä myöhemmin lisää. Mutta kehityskulku voi olla päinvastainen- kin. Kuulin hiljattain erään suomalaisen erittäin nimekkään ja jo maailmallakin "nimeä" saavuttaneen jazzyhtyeen konsertin. Osa sen muusikoista olin kuullut aiemminkin monissakin eri yhteyksissä, mutta en aivan vähään aikaan. Nyt en voinut olla aistimatta "paluuta näkemyksellisiin linjoihin" aiemman yksilöllisyyden tavoittelun sijasta. Voimaa haettiin nyt jazzin suuresta, yhteisestä traditiosta, tämän seikan konkreettisena merkinä ohjelmiston tutuus: standardeja, kansanlauluja, pelimannimusiikkia jne. Omat, monimut- kaista struktuuria korostavat sävellykset oli nyt jätetty kotiin siinä missä kaikki muukin "turha yrittäminen". Lopputulos oli perinteitä hyvin syvästi kunnioittavaa mutta vapaata, laajakaarista aikamme jazzmusiikkia parhaasta päästä - näin ajattelin mieleissäni.

Yhteisöllisyyden myytti (yksilö/ yhteisö) vaikuttaa jazzissa erittäin voimakkaasti - sitä pyrin aiemmin kuvaamaan. Voidaan ajatella, että jazzissa ilmenevät kollektiiviset muodot sisältävät "*turvallisuuden myytin*" (turvallisuus/turvattomuus; varmuus/epävarmuus), joka on kaikin tavoin vapaudelle vastakkainen. Voidaan ajatella, että jazzmusiikko, joka pitäytyy tiukasti vain kulttuurissaan vallitseviin normeihin ja yleisiin muotoihin, tavallaan ilmentää yhteisönsä pelkoa kollektiivisia tiedostamattomia voimia kohtaan¹²⁰. Mikä paradoksi jazzin tarkastelun yhteydessä esitettyä, nimittäin jos pelkäämme tyhjiötä, jossa *sattuma* tms. voisi keksiä uusia toimintatapoja. Kuitenkin James Lincoln Collier on toden- nut jazzin ominaispiirteitä eritellessään seuraavaa:

Juuri mustat onnistuivat parhaiten kehittämään jazzesitysten yksilöllistä säännöstöä. Valkoisten suosima musiikillinen käytäntö sen sijaan perustui annetun sävellyksen,

¹¹⁸ Alkuperäinen lähde: Jung, C.G. (1932): *Psychology and literature. Modern man in search of a soul*, Routledge, London.

¹¹⁹ Achté, Kalle (1986): *Luovuus*, 3. painos, Psykiatrian tutkimussäätiön Report No 57, Helsinki, s. 2.

¹²⁰ Myyrä (1985) s. 344. Samassa yhteydessä Myyrä toteaa: "Myös taiteen tutkimus, jossa luova tuote pyritään palauttamaan taiteilijan yksilöllisiin kokemuksiin, henkilökohtaisiin komplek- seihin tai neuroottiseen kärsimykseen, saattaa olla vain yhteisön jäsenten pelokasta yrittystä torjua suuren taiteen näkyluonnetta. Jos teos kutistetaan psyykkisen häiriön tulokseksi tai poikkeuksellisen yksilön tuotteeksi, taideteoksen viesti jää tulkittamatta ja siihen sisältyvä ihmisen kokemus jakamatta. Lukija, näkijä ja kokija voivat silloin kieltäytyä ajattelemasta, että teoksessa kuvattu kokemus voisi olla juuri heidän oma torjuttu tai kielletty kokemuk- sensa."

joko kirjoitetun tai muistinvaraisen, täsmälliseen toisintamiseen. Mustilla ei ollut sellaista traditiota, vaan he aivan ilmeisesti näkivät musiikin lähinnä keinona henkilökohtaiseen ilmaisuun.¹²¹

Mutta monet jazzin piirissä toimivat uskovat edelleen "suuriin kertomuksiin" - perinteet ovat pyhiä ja ne voittavat. Tässä mielessä postmodernismi tekee vasta tuloaan jazz-musiikkiin. Koska luovuus aivan ilmeisesti on aluksi jotakin täydellistä epävarmuutta uudesta, se ei voi olla varmaa, turvallista, vanhan toistamista. Onko ajatus vapaasta luovuudesta jazzin yhteydessä esitettyä illusorinen? Seuraavassa mieleeni juolahtaneita kärjistettyjä vastakohtapareja, jotka ehkä selventävät edellä esitettyä:

länsimainen	jazz
taidekäsitys:	
psykologinen	visionäärinen
vapaus	sitoutuminen
yksilö	yhteisö
yksilöllisyys	kollektiivisuus
turvattomuus	turvallisuus
ajallinen	ajaton
tyhjiys, ahdistus	yhteisön suoja
reflektio	automaatio
epävarmuus	varmuus
läpikävely	toistaminen
välillinen	välitön
teos	prosessi
tekeminen	oleminen
aktiivinen	passiivinen
hiljentyminen,	
vetäytyminen	karnevaali
muistaminen	unohtaminen
diakronia	synkronia

Pyrkimys pois "turvallisilta alueilta" voisi taas sisältää ajatuksen modernista itseilmaisusta tai *yksilöllisyyden myytin*, ('minän' myytti: (tietoisuus/heittäytyminen, antautuminen). Taiteilija, joka tietoisesti ja heittäytymättä pyrkii "johonkin tehtyyn, muodostettuun, harkittuun, ei vain taiteelliseen vaan myös taidokkaaseen, keinotekoiseen sanan parhaassa mielessä - vailla mitään sielullisen kokemuksen heijastumaa"¹²² Siis psykologinen eikä visionäärinen prosessi.

3.1.5 Jazzin individualismi - miten?

Aito dialogisuus edellyttää individualismia, edellä todettiin. Tutkikaamme seuraavaksi tätä piirrettä, ja miten se voisi jazzmusiikissa ilmetä. Dosentti Henri Broms etsii kirjoituksessaan amerikkalaisen kulttuurin - siitähän jazzkin versoaa - mytologiaa, jumalia, kuten meillä Orfeus, Tristan tai Faust. Muuta ei Bromsin mukaan löydy kuin "mustan rodun musiikin mytologia, joka on valunut amerikkalaiseen kaupunkikuvaan". Broms väittää, että pinnallinen pop on syvällisin osa amerikkalaista kulttuuria, jonka mytologiat on löydettävissä ennen muuta jazzista ja bluesista. "Mutta jazzin mytologia - sen jumalat - on siitä huolimatta hieman vaikeasti löydettävissä." Esimerkiksi Brasiliassa mustan musiikin jumalilla on nimet mutta USA:ssa ei. Broms kirjoittaa:

¹²¹ Collier (1988) s. 584 (suom. mt.)

¹²² Tarasti (1990): s. 20 - 21.

Mytologialle on ominaista, että se vaikuttaa jollain syvällä alitajuisella tasolla, samalla tasolla kuin arkkityypit. Alitajuisella tasolla on se ominaisuus, että se pystyy muuttamaan arkisimpiakin ilmiöitä rituaalisiksi ja jännittävän symbolisen näköiseksi. USA:ssa jazziin liittyvä mytologinen aines on muuttanut suuren osan sen ympärille kietoutuvasta alhaisesta elämänmuodosta rituaaliseksi - harmaa elämä on muuttunut mytologiseksi. Jumalten aika on eurooppalaisilta mennyt, tätä on valiteltu, mutta me kai saamme sen nyt takaisin, muilta lahjaksi - niin kuin roomalaiset saivat juutalaisilta ja persialaisilta näiden mytologian, kun heidän jumalansa olivat ensin kuolleet. Kuten aina, lahja tulee odottamattomalta ja hyväksymättömältä taholta, tallista tai kapakasta, sieltä mistä sitä ei ainakaan odottaisi.

Kaupunkikohteet muuttuvat kulttikohteiksi, myymälätskit rituaalisiksi alttareiksi. Kellaribaarit, luolat ovat ovat kaikkialla jazzin rituaalisia esittämipaikkoja. Käytännön syytä maan alle menoon ei Euroopassa liene. Temporaalisiin suhteisiin liittyvistä rituaaleista voi mainita myöhäisten hetkien jamit. Millä uskonnollisen herätyksen voimalla nämä rituaalit tunkeutuivat sodan jälkeen esim. Pariisiin! Tällä hetkellä valtavan renessanssin kokeneen Boris Vianin teos *Manuel de St Germain des prés* on käsikirja siitä, miten jazzhullun elämä muodostuu rituaaliksi aamusta iltaan, koko elämä heräämisestä nukkumaanmenoon muuttuu kultilliseksi, samoin kaikki paikat.¹²³

Bromsin mukaan jazz ei ole yksilöiden musiikkia, mutta toisaalta eurooppalainen perinne vaatii yksilöllisyyttä: "Täällä pitää palvella ihanaa egoani" esimerkiksi Sibeliuksen tavoin; se on Bromsin mielestä tämän alueen todellista jumaluutta. "Yksityinen ihminen on kollektiivistenkin ilmiöiden takana. Kaikki on yksilöiden tekemää. Näin väitetään kansanrunoudestakin, kollektiivisimmasta kaikista taiteista - pitäisikö uskoa? ... Jazzilla on ollut henkistä tarmoa levitä ja jakaa Pariisista Irkutskiin, mutta sillä ei ole ollut tietoisuutta itsestä (paitsi ehkä 60-luvulta lähtien, jolloin se ylipitkine kappaleineen muuttui joskus ikäväksi)." Broms tukeutuu tarttolaiseen Juri Lotmaniin esittäessään teorian kahdesta kulttuurista, kollektiivisesta ja yksilönpalvontaan perustuvasta kontrastikulttuurista:

Kollektiivisen kulttuurin piirissä taiteilijan tehtävänä on luoda mallien mukaan. Kysymys on taidemuodosta, joka on meille kaukaa, aikojen alusta, oman maan menneisyydestä tuttu mutta jonka olemassaolon olemme kauan sitten unohtaneet tai poistaneet mielestämme kuin lapsellisen unen. Tämä taide ei työskentele yksilön originelleilla päähänpisteillä. On kysymys mallikuvista, jotka elävät platonisten ideoiden kaltaisina omaa sisäistä elämäänsä ja kimmeltävät artistien silmien edessä samalla tavoin kuin bysanttilaiset tai venäläiset ikonimallit, pysyvinä, kestävinä ja ikuisina. Niitä ei saa muuttaa; omaperäisyys ei tule mieleenkään, vain mallien palvonta on todellista.

Kontrastikulttuuri on täysin toisenlaista, sen me tunnemme - tekisi mieli sanoa - jo valitettavan hyvin. Eurooppalaisen taiteilijan täytyy aina käydä oidipusmaiseen taisteluun edeltäjänsä vastaan - yksilöllisyys painaa usein, ajatelkaamme Brahmsin kilpailua Beethovenin kanssa. Äärimmäinen, yksinäisten nerojen taide on nähty usein aikamme ihmisen raskaana, lyijyisenä taakkana, ...

Pohjois- ja etelä-amerikkalainen musiikki on säilyttänyt kosketuksen kollektiiviseen tuntemistapaan; taiteilija ei ole yksin. Jazzmies etsii pyhiä malleja. Jazz toteuttaa Lotmanin esittämää identiteettikulttuurin kaavaa. Jazzin piirissä taiteilija tosin toteuttaa persoonallisuuttaan, mutta liittää työhönsä eurooppalaista veljeään paljon enemmän koulukuntiin liittyviä lainomaisia piirteitä. Jazzin piirissä voi puhua yhteisten ajatusten perheistä varsin toisella tavalla kuin eurooppalaisessa musiikissa. Vaikka jazzkriitikot ovat puhuneet jazzin soittajista yksilöinä, ei jazzin soittajilla ole lupa etäännyä malleista, eli eri tyyleistä, niin paljon ja niin yleisesti kuin eurooppalaiset säveltäjät eroavat toisistaan. Tyyllissä pysyminen on jazzissa tärkeää.¹²⁴

Jazz opitaan malleja palvomalla. Broms kuitenkin huomauttaa, että "toisaalta viihdyimme sangen huonosti tässä yksinäisyyden "nerouden" ja yksilöllisyyden ohuessa ilmassa" - tätä

¹²³ Broms (1981)

¹²⁴ Broms (1985) s. 89 - 90.

viihtymättömyyttä ovat ovat tulkinneet mm. Kierkegaard ja Sartre.¹²⁵ Totta, meitä viihdytetään keinotekoisesti enemmän kuin mitään muita sukupolvia koskaan aiemmin. Ihmeellistä tässä kaikessa on se, kuten Broms huomauttaa, että jazzin "identiteettitaiteessa" mitä suurin pakko ja sensuuri yhdistyy mitä suurimpaan vapauteen, improvisointiin. Muuten vapaat eurooppalaiset eivät tähän enää kykene. Jazzin opiskelu alusta loppuun saakka korostaa improvisointia ja siihen liittyvää spontaania tekemistä.¹²⁶ Mielenkiintoinen onkin se kysymys, miksi jazzin kaltainen kollektiivinen identiteettitaide on kuitenkin aina vedonnut nuorison ohella myös kaikenlaisiin intellektuaalisesti suuntautuneisiin kulttuurin harrastajiin, taiteilijoihin, tiedemiehiin ym. iästä riippumatta. Onko niin, että - kuten 'jazzin fenomenologiassa' todettiin - tärkeintä on nähdä *mahdollisuuksia* vapauteen, niiden käyttäminen on sitten kokonaan eri asia. En pääse irti siitä ajatuksesta, että jazz on kuitenkin luonteeltaan jollakin tapaa "avoin systeemi", jota ei pidä nykyisenä koulutuksen aikakautenaakaan institutionaalisesti rajoittaa liian ahtaisiin muotteihin. Bahtinilainen "suuri aika", jota jazz edelleen puoliksi edustaa, nimittäin - Bahtinin sanoin - "vieroksui kaikkea iankaikkista, pysyvää ja lopullista. Se katsoi avoimeen tulevaisuuteen".¹²⁷ Tämä on jazzin perusluonne, mahdollisuus, jonka toiset ehkä voivat aistia tavallista herkemmin.

Duke Ellington on Henri Bromsin mielestä yksi jazzin harvoista *individuaalisista* säveltäjähahmoista - paradoksi on se että aivan toiset miehet kuin Ellington ovat sooloiltaan tehneet tuon Ellington-tyylin, ensin "Bubber" Miley ja sittemmin "Cootie" Williams trumpetin growl-tyylillään. Bromsin mukaan:

Huomaamme, että vaikka miehet yhtyeessä kuolevat tai vaihtuvat toisiksi, uusi mies säilyttää Ellingtonin kullekin nuottipulille määräämän individualiteetin. Nuottipulilla on siis minä, miehillä ei sitä ole! Yksilön ja yhteisön suhteet ovat sekaisin, subjektiivisella ja objektiivisella ei ole jyrkkää eroa.¹²⁸

Mitä tulee tällaiseen "toisen polven" improvisointiin, olen Bromsin kanssa samaa mieltä: uudet miehet omaksuivat hyvin hanakasti edeltäjänsä roolin ja tyytyivät jatkamaan sitä; tai luulen, että oli kunnia-asia jatkaa sitä. Mitä taas tulee kirjoitettuihin jaksoihin - ne ovat Ellingtonin musiikissa jazz huomioon ottaen sangen keskeisellä sijalla - on aivan luonnollista, että "roolit" säilyvät: Näinhän on laita sinfonisessa musiikissakin, missä muusikot pyrkivät lähes kasvottomina tulkitsijoina toteuttamaan vain ja ainoastaan säveltäjän intentioita vailla mitään erityisiä individualistisia pyrkimyksiä. Eräässä mielessä olisi mahdotonta kuvitella esim. Ravelin *Boleron* saksofoniosuuksista erikseen Eugène Rousseau, Daniel Deffayet'n, Frederick Hempken tai Pekka Savijoen omat persoonalliset toteutukset. Sitäpaitsi kaikki säveltäjät ovat aina "varastaneet", ottaneet musiikkiinsa omassa ajassaan liikkuneita tyyliä ja ilmiöitä - ei vain Duke Ellington.

Siinä Broms on jälleen oikeassa, että jazzista puuttuvat 'minuuden' rakentajat sen *muotopainotteisen* "hellenistisen draaman" hengessä, joka voimakkaasti on sävyttänyt eurooppalaista taidekäsitystä (lisäys suluissa minun):

Vaikka Bix Beiderbeckessä ja (Charlie) Parkerissa itsetuhon vietti yhdistyikin taiteelliseen huipentumaan, ei tuo demonisuus muuttanut heidän tekemisensä sisältöä. Parerin demonisuus ei siirtynyt musiikin rakenteeseen, Parker ei tuottanut mitään eettiseksi kamppailuksi jaksottuvia demonisia kappaleita.

Jazzista - myös Ellingtonin musiikista - puuttuvat persoonallisuuden kehitystä kuvaavat jaksot, "epäily, taistelu ja lopullinen voitto". Joka hiukankin tuntee jazzia tietää, että

¹²⁵ Broms (1981).

¹²⁶ Broms (1985) s. 91.

¹²⁷ Bahtin, Mihail (1995): *François Rabelais - keskiajan ja renessanssin nauru*, Helsinki, Kustannus Oy Taifuuni, s. 11.

¹²⁸ Broms (1981).

tällainen jaksottelu olisi jazzissa tyhmyyden ja tyyliittömyyden huippu.

Klassisessa musiikissa taas on musiikkikappaleen rakenne Beethovenin jälkeen tullut kuvaamaan säveltäjämienä kamppailua vaikeuksista kohti kirkastumista. Se mikä aluksi oli vain painimista sonaattimuodon vaikeuksien kanssa on ruvennut symbolisesti kuvaamaan taistelua elämän koettelemusten keskellä ja lopussa tapahtuvaa voittoa tai tappiota (esim. Beethovenin 9. sinfonia tai Brahmsin 4. sinfonia). Laajat jazz-teokset, esim. Ellingtonin, ovat näihin päiviin asti olleet rapsodioita, ilman sisäistä kehittälyä.¹²⁹

Seuraavassa loputkin Henri Bromsin tekemistä huomioista jazzista: Edellä oli jo esillä Bromsin viittaus bahtinilaiseen "karnevalismiin", jolle afrikkalainen negroidinen kulttuuri epäilemättä tarjoaa riittävän lähtökohdan. Broms jatkaa:

Jazzkielessä on sanoja, jotka kuvaavat elämän groteskia ja sensuaalisuuden kautta hedelmällisyysriiteihin liittyvää todellisuutta. Voidaan mainita sellaiset eri jazztyylejä koskevat määreet kuin *funky*, *dirty* ja *lowdown*. Kuten karnevalikulttuurikin on myös jazz pystynyt kehittymään varsin korkea-asteiseen monimutkaisuuteen ja silti säilyttänyt kosketuksen edellä kuvattuun karnevalimaailmaan. Myös musikologisesti voidaan todeta jazzin karnevalistinen luonne. Jazzin intonaatiolle ovat tyyppillisiä pehmeän ja karkean äänenväriin vuorottelu. ...

Esimerkiksi Cootie Williamsin karheat growl-soolot Ellingtonin levyillä saattavat olla suuren taituruuden tulosta, mutta niiden tarkoituksena on silti tavoittaa neekerielämän karnevalistinen luonne. ...

Ansaitisi kiinnittää huomiota jazzin äänenväriin karnevaliluonteen erääseen puoleen, sen sensuaalisuuteen, sen tanssiluonteeseen ja tanssilevyjen seksuaalisiin tekstiosiin. En halua tässä esittää mitään seksimystiikkaa, mutta seksuaalisuuden suurempi osuus bluesissa kuin klassisessa musiikissa lienee hyväksytty tutkimustulos, eikä meidän keksintömme.

Tämä kaikki on jo edellä todettu jazzista. Karnevalikulttuurin syvin - terapeutinen - katharsis-olemus on tietenkin siinä, että kun "iloiset hirvittävydet" on ensin kohdattu turvallisesti karnevaalissa, ollaan sitten valmiita kohtaamaan todellisen arkielämän hirvittävydet samanlaisessa vastakohtien sovituksessa. Tämä on karnevalikulttuurin suurta viisautta, sen suurta naurua.¹³⁰ Tosin karnevalikulttuuriin, viihdyttämiseen, naurattamiseen voi sisältyä myös tietty alistamistendenssi, mikäli yleisölle, yksityisille kuulijoille ei jätetä "valinnan varaa", ei aikaa ajatella, mikäli kaikki on "liian valmista" tähän olen viitannut jo aiemminkin. "Suora" viihdyttäminen voi olla pohjimmiltaan mitä hienostunein ja sublimoitunein vallankäytön muoto. Mutta muutama kommentti edelliseen on paikallaan. Broms on jälleen oikeassa siinä, että jazzin "tekstit" sisältävät jatkuvasti muuttuvia ja uusiutuvia karnevalistisia ilmauksia, joiden alkuperästä ei voi olla epäselvyyttä: Esimerkkinä todettakoon, että viime vuosien suomalaisten "jazztekstien" sublimoitunut muoti-ilmaus on "soittaa kybällä", silloin kun soitetaan ns. "täysillä" - muutamaa kirjainta muuttamalla/lisäämällä saa esille sen, mihin ilmaus oikeastaan viittaa.

Eikö Parkerin demonisuus - tai peräti kamppailu demoneja vastaan sillä Parker oli piintynyt narkomaani - sitten mitenkään siirtynyt musiikin rakenteisiin? Ei ehkä rakenteen muodolliseen puoleen mutta sisältöön kylläkin tavattomana toiminnan *intensiteettinä* ja esim. kromatiikan huomattavana lisääntymisenä - John Coltranella lisäksi jopa oman tarinan "huutamisena" maailmalle. Jazzissa siis tapahtuu "katharsis", mutta se on "toisenlainen", ei-hellenistinen. Ero Tarasti on eräässä yhteydessä osuvasti siteerannut Aristoteleen ajatusta siitä, että epiikan (kertomakirjallisuus, -runous) sovittaminen tragediaksi ei onnistu¹³¹. Voidaan ajatella, että jazzin "suuri tehtävä" on Heideggeriä mukailien "totuu-

¹²⁹ Broms (1981).

¹³⁰ Broms (1985) s. 92.

¹³¹ Ks. Aristoteles (1998): Runousoppi, suomentanut Pentti Saarikoski, Otava, Keuruu, s. 49.

den paljastaminen suoraan" - tarinana, eepokscna: "Tell a story!" (Lester Young ym). "Tiedostetaan ja esitetään ongelma mutta ei välttämättä ratkaisumallia - annetaan kuulijan ratkaista myyttinen yhtälö!" Tällaiseen tarinointiin ei esimerkiksi sonaattimuodon "katharsis" ratkaisumalleineen istuisi ollenkaan, tästä olen Bromsin kanssa samaa mieltä. Tässä on afrikkalaisen ja eurooppalaisen perinteen perustavaa laatua olevin ero: 'oleminen' - 'tuleminen'. Edellä todettiin, että Yhdysvalloissa vallitsee ainoa länsimaisen kulttuurin muoto, joka on täysin kyvytön tragediaan. Tietenkin voidaan kysyä, että jos 'elämä' ja 'taide' osana kulttuuria ovat yksi ja sama asia, eikö "taiteellisen lopputuloksen" aikaansaamiseksi riitä, että tragedia toteutuu jommassa kummassa, elämässä tai musiikissa; Lester Young, Charlie Parker, John Coltrane, Billie Holliday, Bill Evans ja monet, monet muut jazzin piirissä toimineet muusikot tulevat taas mieleen tietyllä tapaa traagisine elämänkohtaloihin. 'Traagisen' ei siis tarvitse välttämättä ilmetä musiikissa hellenistisessä muodossaan, mikä ei silti merkitse sitä, etteikö sitä olisi ollenkaan olemassa.

Eero Tarasti kirjoittaa (suluissa olevat lisäykset minun): "Juuri tämä kysymys-vastaus -muoto on (André) Jollesilla toisaalta erottelukriteerinä myytiin ja arvoituksen välillä. Myytti-muoto antaa meille (valmiin) vastauksen, arvoitus-muoto taas kysymyksen. Myytti on ikään kuin vastaus, johon sisältyy kysymys, kun taas arvoitus on kysymys, joka kätkee itseensä vastauksen. Myytissä olemme itse kysyviä ja siksi myytti osoittaa vapautta - arvoituksessa sen sijaan meiltä kysytään ja vielä siten, että meidän täytyy vastata. Arvoitus ilmaisee näin ollen sidonnaisuutta, jonka tarkoituksena on paljastaa, omaako kysytty henkilö tietyn arvon: vastaaminen merkitsee sitä, että hän on arvokas."¹³² Nyt ajattelen kuitenkin, että jazz kaikessa monimuotoisuudessaan ja avoimuudessaan sisältää itseasiassa koko "elämän arvoituksen", johon meidän on lisäksi itse vastattava - itse jokaisen omalta kohdaltaan. Valmista vastausta ei ole.

Tässä mielessä jazzin myyttinen ajattelu siis olisi jotenkin "sidotumpaa" ja "arvoituksellisempaa", tämänpuoleiseen 'olemiseen' painottuvampaa kuin länsimainen myyttinen ajattelu. Jazzin myyтин takana ei ole ylivoimaista kohtaloa, ei edes jumalia joilta voisi saada vastauksen - tähän kysymyksen palaan pian - vaan suistuminenkin on aina ihmisestä itsestään kiinni. Näin jokainen voi vain "kertoa, miten hänelle itselleen on käynyt ja ottaa siitä opiksi". Ja tämä tapahtuu ikäänkuin lukuisista episodeista ("jazzfraaseista") pala palalta kokonaisuutta rakentaen. Lisäksi on pidettävä mielessä, että jazzin formaalinen muoto siis lepää pohjimmiltaan kysymys/vastaus -muodon varassa. Kuten aiemmin todettiin, modernin jazzin soolossa solisti itse "kysyy" ja hän myös itse "vastaa ja kommentoi" jatkuvasti (monologinen aspekti), mutta kysymykset voivat olla myös puhtaasti retorisia! Näin jazzsoolo olisikin "takautuvaa tragedian kerrontaa" suoraan *epiikan* hengessä - jazz on lähempänä luonnollista kieltä kuin länsimainen taidemusiikki ja siksi pystyy tähän; tämän pyrin myöhemmin perustelemaan.

Edelleen on hyvä muistaa, että jo antiikin näytelmissä yleinen joskin kaikkein puhtaimmassa muodossaan verraten harvinainen tragedia perustui *ylivoimaisen ongelman tai ristiriidan* aiheuttamaan jännitystilaan, joka usein oli uskonnollista alkuperää - näin monissa yleisesityksissä mainitaan. Monien välivaiheiden jälkeen mm. Ibsen ja Strindberg, tragedian huomattavimmat edustajat viime vuosisadan lopulla, veivät sielunelämän erittelyn ja *ratkaisemattomien vastakohtien aiheuttaman jännityksen* äärimmilleen omassa näytelmissään. Uskonnollista alkuperää? - ehkä antiikin tragediassa ja ehkä vielä pohjoismaisillakin kertojilla. Mutta jos minun jazztutkijana on uskominen sitä mitä olen edellä kirjoittanut - ja jos siis uskonnolla ja libidolla sittenkin on tietty yhteinen pohjansa (Jung) - "ylivoimainen jännitystila", "ratkaisemattomien vastakohtien aiheuttama jännitystila" voisi piillä myös seksuaalisella tasolla akselilla mies/nainen, jazzmusiikin ja -kulttuurin kaikenlaisessa yhteisessä sensualismissa, siis kaikessa siinä mitä olen edellä yrittänyt valottaa. Mutta vielä mikä tärkeää: "jazzin tragediaa" voidaan lähestyä myös hyvin

¹³² Tarasti (1994d) s. 17.

muodollisesta näkökulmasta: Jo Kenneth Kaunda totesi edellä, että afrikkalainen ihminen voi pitää mielessään vastakohtaisia ideoita ja ajatuksia, niin että ne vieläpä toimivat hedelmällisessä vuorovaikutuksessa keskenään, siinä missä eurooppalainen ihminen on kierkegaardelaisittain "joko/tai"¹³³. Ja hyvin muodollisella - symbolisella - tasolla tämä "tragedia", sovittamattomien vastakohtien ykseys voi "toimia" hyvin jazzin systeemissä, erityisesti sen (poly)rytmiikassa, missä "2:set" ja "3:set" aika-ajoin törmäilevät toisiinsa nostaten musiikillisen jännitteen äärimmilleen.

Jatkan jazzin individualismin haeskelua edelleen Henri Bromsin kirjoitusten innoittamana. Broms mainitsee kyllä kirjoituksissaan brasilialaisperäisen, sambasta kehittyneen bossa nova-musiikin ja sen älyllisen ja viileän, cool-jazzia muistuttavan sävyn¹³⁴. Mutta tässä yhteydessä hän ei laajemmalti esittele, että myös jazzin sisällä on aina vaikuttanut myös vastakulttuureja, jotka aika-ajoin ovat syöttäneet mainstreamiin uusia ajatuksia ja vaikutteita. On olemassa myös toisenlainen, *ei-karnevalistinen jazz*. Ted Gioia nimittää tätä linjaa 'jazzin neoklassismiksi', minä puolestani viittasin jo aiemmin samaan asiaan, ns. cool-koulukuntaan po. ilmiön ensimmäisenä ilmentymänä¹³⁵, joka 1950-luvulla kehittyi eräänlaiseksi bobopin vastavoimaksi; Gerry Mulliganin mukaan, kuten edellä todettiin, "pantiin jäitä hattuun". Tai kuten Harri Uusitorppa on todennut: "Taiteiden historiasta Modern Jazz Quartet toteutti modernistista taidekäsitystä: syventymistä, kurrottautumista. Jazzin historiasta se symboloi modernin vastaista: vesittämistä, ideologista taatumusta." ... "Kuusikymmenluvun alussa klarinetisti Jimmy Giuffre yritti nostaa uuden jazzin intensiteettiä, mutta aikalaisistaan poiketen, laskemalla sen volyymin.Aika on tietysti kuluttanut näiden kamari-improvisaatioiden oletetun radikaalimmin, mutta Giuffren perusoivallus kantaa yhä. Totta, "voimaa hiljaisuudesta".¹³⁶ Toisessa yhteydessä Uusitorppa on kirjoittanut pianisti Bill Evansin tyylistä seuraavaan tapaan (suluissa oleva lisäys minun): "Evans saattoi olla vaatimattomuuden ja vähäeleisyyden mestari, mutta ei kuitenkaan kuivakka ja intohimoton ilonpilaaja. Nämä kokoelmat (yli viidenkymmenen CD-levyn kokoelma) osoittavat myös sen, että hän saattoi soittaa kapinallisiin aikalaisiinsa suhteutettuna kauniisti. Sievistelystä häntä ei silti voi syyttää. Siihen ovat juuttuneet vasta hänen jäljittelijänsä, jotka ovat tunnistaneet tyylin mutta eivät sen synnyn syytä. Evansin soitto oli emotionaalisesta viileydestä ja vieraantuneisuudesta huolimatta hyvin henkilökohtaista."¹³⁷

Seuraavassa muutamia hyvin subjektiivisia omia huomioitani 'coolista' jatkoksi edellä esitetylle. 'Cool'-jazzin soinnin symboliksi tuli - Miles Davisin esimerkistä lähtöisin - trumpetistien tuolloin suosima ns. "tin-mute" -sordiino, jonka "äänekäs kuiskaus" - aina kun sen kuulen - assosioi välittömästi 1960-luvun taitteeseen. Suurieleiselle karnevaalimyytille vastakkaisesti tämä traditio perustui pikemminkin "understatementiin", ilmaisu-

¹³³ Joko/Tai -teoksessaan Sören Kierkegaard leikkasi itsensä lopullisesti ja kertakaikkisesti sivullisuuteen: hänelle yksilö on aina ryhmän vastakohta. Tässä suhteessa jazz on ilmiönä täysin päinvastainen: kaikki yhteiset tunnot seksuaalisuutta myöten ovat äärimmäisen tärkeitä, mutta silti identiteetti voi - ja sen pitää - säilyä; siis "sekä/että".

¹³⁴ Broms (1985) s. 125.

¹³⁵ On jännittävää havaita, että "kehitys kulkee omaa kehäänsä": 1940- ja 50-luvulla jazz - ainakin osaksi - irroittautui karnevalistisesta perinteestään kehittäessään muotojaan enenevässä määrin konsertoivaan suuntaan. Viime aikoina mm. jazzjuhlien järjestäjät ovat alkaneet kuuluttaa seuraavanlaista "paluuta, kuten Suomen Jazzliiton hallituksen jäsen Osmo Rajala on todennut: "Onkin suuri virhe, jos jazzfestivaalit ottavat kovin kapean linjan. Nyt ei pidä juuttua takavuosien tyyliin pohtimaan, onko tämä tai tuo jazzia. ... Populaarimusiikin "tavarataloiksi" laventuneet jazzjuhlut ovat ainakin kekkerien määrän perusteella löytäneet onnistuneen ohjelmapolitiikan..." (Anon (STT) (1996): "Jazz ei ole enää kirosana nuorisolle", *Keskisuomalainen*, 4.2.1996).

¹³⁶ Uusitorppa (1992b)

¹³⁷ Uusitorppa, Harri (1998a): "Hyvin hiljaa, Pianisti Bill Evans ei sovikaan kamarijazzin sieviin kehyksiin", *Helsingin Sanomat*, 27.2.1998.

kcinojen pidättyväiseen käyttöön, missä keskistä oli oivallus, että vähäeleisen muusikon tunteiden palo, intohimot ja motiivit musiikkiaan kohtaan saattoivat olla aivan yhtä syvät kuin suurieleiselläkin muusikolla: esikuva oli jälleen tenorisaksofonisti *Lester Young*. Tai kuten Jari Ehrnrooth on eräissä muussa yhteydessä todennut - mutta ajatus sopii tähän - seuraavaan tapaan: "itsehillintä lisää hekumaa". Kyse on siis eräänlaisesta "intohimon jalostamisesta itsehillinnän kautta", koska ei karnevaalissa vaan "yksityisyydessä voimme parhaiten toteuttaa itseämme", Ehrnroothia mukaillen. "Mitä vähemmän nuotteja, sitä vähemmän myyttiä", runoilijat sanoisivat. Kysymys on tietenkin jazzin hyvin eurooppalaisesta, "kamarimusiikillisesta"¹³⁸ ajattelutavasta, viime kädessä *sivistyksestä*; kuten italialainen filosofi Gianni Vattimo osuvasti luonnehtii:

Mutta en tiedä mitä sivistys olisi ilman siirtymistä välittömästä läsnäolosta välittyneisyyteen. Jos esimerkiksi lyön sinua, sinun pitäisi mennä poliisin luokse ja kirjata syyte. Etäisyyden otto tunteiden ja reaktioiden välittömyydestä on sivistystä.¹³⁹

Vattimon mukaan välittömyys on jopa vaarallista: "Paradoksaalisesti en ole vapaa silloin, kun uskon näkeväni totuuden". Välitön suhde "vahvaan", annettuun, kiinteään todellisuuteen ei ilmennä vapautta vaan on taantumuksellista; siinä on jopa neuroosin piirteitä. Esikuvana tälle musiikilliselle liikkeelle oli alunperin siis *Lester Young*, joskin "copycattaja" ilmaantui 1940-luvulla runsaasti. Itse asiassa vielä nykyjazzissakin nämä ideat vaikuttavat jonkin verran. Nyt vain vastavoimana ovat tämän päivän jazzin rock-vaikutteet, jotka suurieleisyydellään (ja joskus myös suurella äänenvoimakkuudella, rockmusiikissa sähköinen vahvistus on hyvin keskeistä) saattavat herättää vastustusta. Viime vuosina vallinnutta jazzin "uustraditionalismia" on useissa yhteyksissä luonnehdittu nimenomaan rock-jazzin vähäeleiseksi vastakulttuuriksi. Sykli toistaa itseään.

Henri Bromsin ajatus on, että "jazz (ja blues) muodostavat afrikkalaisen kulttuurin ensimmäisen klassisen taidemuodon. Klassisella tarkoitetaan tällöin kautta, joka kehittää tietyt lähtökohdat täydellisyyteen ja joka toimii mallina myöhemmille ajoille."¹⁴⁰ Broms jatkaa: "Paradoksaalista kyllä, tulevaisuus saattaa osoittaa, ettei afrikkalaisen, koko maailmaa koskettavan afrokulttuurin ensimmäinen klassinen taideperiodi ole suinkaan löydettävissä Afrikasta, vaan juuri molemmista Amerikoista."¹⁴¹

Ted Gioa puolestaan on kirjoittanut jazzin 'neoklassismista', kuten hän tässä käsiteltävänä olevaa jazzin linjaa nimittää, seuraavaan tapaan:

Vallitsevan, emotionaalisuutta korostavan estetiikan ohessa eräät muusikot ovat kuitenkin pyrkineet kohti omien halujensa tyydyttämistä yrittämällä tasoittaa jazzin luonnollista impulssia. He ovat luoneet musiikkia hillitysti, kontrolloidusti ja säästeliäästi. Kyse on jazzin neoklassikoista. Muiden taiteiden neoklassisten taiteilijoiden tapaan hekin yrittävät vähentää taiteestaan edellisten sukupolvien tuomaa painolastia luodakseen sitten esille alkuperäisen ja ajattoman taiteen. He ovat kuin kuvanveistäjiä, joiden töitä sävyttää selväpiirteisyys ja tarkoin määritellyt linjat, ja joiden ilmaisun lämpöä tasoittaa viileä, etäinen ja kova työskentelyilmapiiri. Neoklassikko käsittää että

¹³⁸ Mielenkiintoinen aivotutkimuksen esilletuoma yksityiskohta, jolla voi perustella kamarimusiikin hiljaisen sävyjen affektiivisuutta: Professori Risto Näätänen on nk. herätepotentiaaleja tutkiessaan osoittanut suuresti yleistäen, että pienet äänenvoimakkuudet ja niiden muutokset aiheuttavat tajunnassamme suurempia muutoksia ("affekteja") kuin suuret voimakkuudet. "Vaikuttaa paradoksaaliselta, että mitä heikompi on ääni, sitä voimakkaampi on sen synnyttämä reaktio" aivoissamme. Ts. musiikin dynamiikassa ovat tärkeitä myös hiljaiset sävyt - tässä on vankat perustelut kamarimusiikille ja sen tehoille (Näätänen, Risto (1989): "Herätepotentiaalit ja kognitiiviset prosessit", *Psykologia* 24/1989, s. 440).

¹³⁹ Siimes (1996)

¹⁴⁰ Broms (1981).

¹⁴¹ Broms (1985) s. 117.

itsehillintä on olennainen osa taiteellista tyyliä. Tyyli joka sisältää kaiken lakkaa olemasta tyyli - se muuttuu tekniikan tietosanakirjaksi. Sivumennen sanoen, taiteilija joka omaksuu kaikki tekniikat, palauttaa itsensä pelkäksi käsitteelliseksi. Taide alkaa vain kun tiettyjä tekniikkoja suositaan, toiset hylätään.

Näille taiteilijoille jazz ei ole vain mahdollisuuksien vaan pikemminkin rajoitettujen mahdollisuuksien musiikkia. Houkutus kaikenkattavuuteen on saattanut tuhota enemmän lahjakkuutta kuin kaikki hyvin mainostetut muusikkoelämän paheet yhteensä. Toki, kun taiteelliset säännöt katoavat - niinkuin nykyisin on tapahtunut - suuren taiteilijan on määrättävä rajoituksensa itse. Hänen on omalta osaltaan hylättävä kaikki se mitä toiset ovat tyytyväisinä valmiit noudattamaan.

Jazzin neoklassismi ei rajoitu tiettyyn ajanjaksoon tai tietylle maantieteelliselle alueelle. Niinkin erilaiset taiteilijat kuten Lester Young, Wes Montgomery, Bill Evans, Count Basie, Stan Getz, John Lewis, Miles Davis ja Paul Desmond voidaan lukea kuuluvaksi tähän joukkoon, joskin lähes kaikissa tapauksissa neoklassikko kuuluu vähemmistään, joka ottaa etäisyyttä jazzissa vallitsevasta tätä hurjemmasta romantiikan perinteestä. Niinpä neoklassikko saattaa ikuisesti näyttäytyä jazzmaailman epämuodikkaana, yksinäisenä äänenä.

Neoklassikon käsittelyssä jazz on balanssoitua, huolellista ja pidättyväistä. Ujostelemattomalla runollisuudella ja herkällä muototajullaan neoklassikko paljastaa mieltymyksensä jazzin vokaalisen musiikin rikasta traditiota kohtaan. Jazzlaulajan ja instrumentalistin mitä menestyksekkäin yhteistyö - Billie Holiday/Lester Young tulevat ensiksi mieleen - on tavallista useammin ollut osa neoklassista perinnettä.

Mutta neoklassikkoa ei useinkaan erota hänen myönteisistä hyveistään vaan siitä mitä hän ei ole. ... Todellakin, romanttisessa traditiossa yksi nykyjazzin kaikkein silmiinpistävimmistä piirteistä on sen kaikenkattavuus. Se pyrki sulkemaan sisäänsä koko musiikillisen maailman alkaen kolmannen maailman kansanmusiikista päätyen 12-sävel-rivimusiikkiin. Vastakohtana tälle neoklassismi on poissulkevaa musiikkia. Esimerkiksi saksofonisti Paul Desmondin tapauksessa tällaiset poissulkemiset ovat helposti nähtävissä. Bebop-kliseet, pakkomielle soittaa nopeasti, ulkoa opitut "lickit", jotka olivat tyypillisiä Charlie Parkerin jälkeisen ajan saksofonisoitolle, puuttuvat lähes tyystin Desmondin musiikista. Kuten Dave Brubeck kerran huomautti painokkaasti: "Paulin suuri vaikutus on oleva siinä että hän ei jäljitellyt Charlie Parkeria."

Vertailu Desmondin ja hänen aikalaisensa Charlie Parkerin välillä on valaisevaa. Parker, jazzin historian ehkä kaikkein loistokkain improvisoija, oli parhaimmillaan kun tempo oli nopea ja soiturakenne monimutkainen: musiikillisessa estejuoksussa (kuten "Ko-Ko" tai "The Hymn") hänen virtuositeettinsa todella ihasutti. Mutta päinvastoin kuin Parker, Desmond harvoin soitti hyvin nopeissa tempoissa, ja kun tämä tapahtui, saattoi aistia ettei se ollut hänelle kovin mieleistä. Ei niin etteikö tekniikka olisi riittänyt; pikemminkin pyrkimys melodisen ja temaattisesti järjestäytyneen improvisaation luominen oli syy kieltäytymiseen, mikä siis johti monille bebop-muusikoille tyypillisen sujuvan liukauden välttelyyn. Päinvastoin kuin Parkerin vähemmän lahjakkaat jälkeläiset, joiden uskontunnustus oli "antaa sormien tehdä työ", Desmond soitti ajattelevan ihmisen jazzia soloissaan, joissa usein tapahtui sanaleikin tapaisia viittauksia muihin sävellyksiin ja improvisaatioihin.¹⁴²

Poikkeaminen hallitsevasta ajatustavasta, esim. tyypillisten 'lickien' tai "liian ilmeisen" blues-tonaliteetin välttäminen jazzimprovisoinnissa tai esim. halu erottua omalla "cool-soundilla" massasta voi siis ilmentää musiikon yksilöllisyyden kaipuuta; se voi olla taiteellisen individualisaatio-prosessin lopputulos. Eero Tarasti kirjoittaa em. musiikillisista viittauksista (sitaattitekniikasta) seuraavaan tapaan (suluissa olevat lisäykset minun):

(Kun) myyttisyys johtuu siitä, että musiikillinen merkki viittaa teoksen (improvisaation) ulkopuolelle - johonkin toiseen sävellykseen (improvisaatioon) tai kokonaan musiikin ulkoiseen todellisuuteen - edellytetään kuulijalta kyseisen laajemman paradigman tuntemusta. ... Näissä tilanteissa on oletettava, että kuulija tiedostaa eron sävellyksen (improvisaation) varsinaisen yksilötyylin ja siihen liitetyn 'vieraan' tyylin välillä. Kyseessä on kaksi systeemiä, joista toinen on hallitseva muodostaen kontekstin ja toinen

¹⁴² Gioia (1988) s. 84 - 87 (suom. mt.).

Mutta nyt Gioan ajatuksista muutama sana: Voidaan siis ajatella, että Gioian "a thinking man's jazz" on jotakin muuta kuin automaattista soittoa; pikemminkin oman sisäisen maailman, 'minuuden' reflektiota. Esimerkiksi Paul Desmondin suuruus on Bromsin diskurssin hengessä ajatellen siinä, että hän uskalsi "murhata isänsä", kieltää perinteensä ja myyttinsä (edes osittain), tehdä tämän "oidipaalisen teon" pyrkiessään uusille alueille, kehittäessään jazzia persoonallisella lailla omista lähtökohdistaan. Mitä tulee tämän kontrastittuun, viileän objektiivisen 'coolin' vaikutukseen mukaantulon jazzin valtavirtaukseen, se on juuri se tekijä, jonka minä miellän lopultakin *varsinaiseksi moderniksi jazziksi*, itsestään tietoiseksi, itseään reflektiiviseksi, "säveltäväksi". Tällainen musiikki ei ole *pelkkää* automaatiota, ei *pelkkää* heittäytymistä. Psykoanalyttisessa *mielessä voidaan ajatella, että tällaiseen musiikkiin sisältyvä henkinen* (so. yhteisöllinen) aspekti on käynyt läpi tietyn yksilöllistymisen, individualisaatioprosessin. Musiikin, improvisaation subjekti, 'minä' saa lopultakin yliotteen "jazzin myytistä". Tässä mielessä John Coltranen viimeinen kausi, jossa hän raivoisesti heittäytyi musiikin pyörteisiin päätyen free-jazzin tunnelmiin, ei ole enää varsinaista modernia musiikkia, vaikka 1960-luvulla näin luultiinkin, vaan persoonallisen 'minän' tilalla puhuu mitä suurimmassa määrin kollektiivinen, "automaattinen" henki.

Merkille pantavaa on se, että myös aivan viime vuosina jazzin neoklassinen "liike" on jälleen vahvistunut ja muodostunut eräänlaiseksi modernin jazzin valtavirtaukseksi, "main streamiksi". Frank Tirro kirjoittaa tästä teemasta seuraavaan tapaan:

Samanlainen liike ilmeni jazzissa 1980-luvulla, eikä asiaan perehtynyt kuuliija voi sekoittaa Wynton Marsalis'in tai Freddie Hubbardin musiikkia Dizzy Gillespien tai Fats Navarron bebopiin. Kunnioituksesta ja arvonnosta vanhojen jazzin mestareiden huomattavia taitoja kohtaan ja reaktiona toisaalta lisääntyville rockvaikutteille jazzissa ja toisaalta free jazzin muodottomuudelle ja valikoivuudelle ryhmä nuoria lahjakkaita muusikoita otti jazzissa uuden suunnan, jonka voimme katsoa johtaneen "moderniin bebopiin" tai "postmoderniin bebopiin", oman aikamme 1980-luvun neoklassiseen jazztyyliin. Charlie Parkerista, Dizzy Gillespiestä ja 1940-luvun lopun muista avantgarde-jazzmuusikoista poiketen moderni bebop käyttää usein laajennettuja tonaliteetteja, modaalista ja sointiväriin perustuvaa improvisaatiota, muita kuin "poplaulujen" tai bluesin muotoja ja muita vain vähän tai ei ollenkaan 1940-luvulla käytettyjä keinoja, mutta modernin bebopin periaatteet perustuvat edelleen bebopin mestareiden kehittämille vastaaville periaatteille. Musiikilla on selvästi havaittava muodollinen rakenne, improvisaatiot pohjaavat suoraan tähän rakenteeseen, käsityötaito on mitä korkeimmassa arvossaan, ja hyvä ääni, tyylikäs melodia ja viestin merkitys kuuluvat kuin luonnostaan musiikin arvojärjestelmään.¹⁴⁴

Eero Tarasti näkee eurooppalaisen konserttimusiikin neoklassismissa saman kehityspiirteen, joka on ollut "punaisena lankana" modernin jazzin syntyä luonnehtivassa diskurssissani. Tarastin mukaan esimerkiksi Stravinskin, Milhaud'n ja Honeggerin 'paluu myytteihin' ja yleisesti neoklassismi musiikillisena, kirjallisena ja kulttuurihistoriallisena ilmiönä ei ilmennä paluuta myytin ja musiikin yhteyteen wagnerilais-nietzscheläisessä mielessä. Kyse on päinvastoin musiikin ja myytin irtautumisprosessista: "pääasia on tietyn tyylin, tekotavan esilletuominen". Neoklassismissa myyttinen teksti tosin on musiikin rinnalla, mutta sen tehtävänä ei ole julistaa mitään kätkeyttä myyttistä rakennetta, vaan toimia ainoastaan *tyylillisenä taidekeinona*. Tarastin mukaan vuosisadan vaihteessa

tieteellinen diskurssi valtaa myytin alueen lopullisesti ja pyrkii nyt myyttisen todellisuuden rekonstruoimiseen tieteellisen metodiikan avulla. Tämä ei luonnollisestikaan voinut olla vaikuttamatta myös siihen, miten myyttisyys hahmottui taiteellisen diskurssin alueella. Jos ajattelemme myyttisten aiheiden ja myyttisyyden elpymistä 1900-luvun ensi vuosikymmeninä esim. musiikissa ja kirjallisuudessa, niin tieteellisen tarkastelutavan vaikutus on selvästi havaittavissa. Sen sijaan että taiteellinen diskurssi pyrkisi

¹⁴⁴ Tirro (1993) s. 445 (suom. mt.).

välittömästi rekonstruoimaan tai tavoittamaan myyttistä todellisuutta, se tekeekin sen nyt jäljittelemällä 'tieteellistä lähestymistapaa' ts. analyttistä ja kriittistä ... myytin suhteen.¹⁴⁵

Mielestäni Tarastin luonnehdinta on osuva myös modernin jazzin neoklassismin individualisaatioprosessin kannalta: Muodot ja kieli tosin säilyivät, mutta sisällöt muuttuivat ratkaisevasti kollektiivisesta "automaatiosta" minuutta ilmentävään "säveltämiseen" - tässä mielessä bebop muodosti käänteentekeväen murroksen ei vain tyyllillisesti vaan myös henkisesti. Nyt voidaan - Tarastia mukaillen - nykyajan (esim. suomalainen valkoinen) jazzmuusikko ajatella taiteilijaksi, joka 'tietoisesti' hakeutuu myyttien maailman alkulähteille, jolloin 'myyttisyydestä' tulee sen eri ilmenemismuodoissa muusikon tarkoituksellisesti käyttämä tyylikeino¹⁴⁶; Ajatusta tehostaa vielä aiemmin esittämäni huomio jazzin uudesta "postmodernista" vaiheesta, jossa kaikki kehitysvaiheet ovat nyt "läsnä" ja käytettävissä: tässä on jazzin postmodernismin jazzin myyttisyyttä *hajoittava* vaikutus, mitä tulee jazzin kehittymiseen myyttisestä rituaalista taiteeksi. Monet tämän päivän muusikoista käsittelevät myyttiä, perinteistä tyyliä hyvin persoonallisella tavalla. Ja mikä merkitsevää: he lähes poikkeuksetta kirjoittavat *omaa musiikkia* (ns. "originaalimateriaalia") tai vähintäänkin omia versioita tutusta jazzstandardista. Tässä näyttäisi tapahtuvan asteittaista kehitystä 'sisällöstä' 'ilmaisuun', samalla kun tietty hyvin kiinteä jazzkulttuurin yhtenäisyys näyttää osittain hajoavan. Seuraavassa kriitikko Jukka Haurun vaikutelmia Mika Mylläri Quintetin konsertista vuodelta 1990. Tässä Hauru mielestäni hyvin tarkkanäköisesti kuvaa myytin "uustulkintaa":

... Kvintetti osoittautui - ehkä hieman yllättäen - tietyllä ja tietoisella tavalla lähes tyylikkäämmäksi suomalaiseksi jazzyhtyeeksi tällä hetkellä. Taiteellista vaikutelmaa korostivat yhtyeen mustat tyylipuvut. Tosin efekti oli hieman päälleliimatun makuinen. Tuskin taustalla on sen kaltaista antaumuksellisuutta, kuin vastaavilla nuorilla uus-traditionalisteilla jenkeissä. Hehän istuvat tyylipuvuissaan kotonaankin, henkeen ja vereen rockia ja avantgardea halveksien. Kiinnostavampaa kuin puvut ja uustraditionalismi sinänsä oli, että kvintetti myös soitti harvinaisen tyylikkäästi. Toki soiva lopputulos ponnisti 1950 - 60 -luvuilta, mutta toisin kuin useimmat neobopparit, Myllärin joukko ei ponnistanut hard-bopista, vaan nojasi cool-perinteeseen.

Eräänä esikuvana ovat varmasti olleet Miles Davisin kvintetit 1960-luvun alkutaitteen molemmin puolin. Myllärin melodisessa, herkässä ja hyvin ajattelussa solistisessa muodonnassa oli paljon milesmaista musikaalisuutta ja myös omaa, varsinkin kaunis ja ilmeikäs sointi. ...

Tyyli, traditio ja esikuvat olivat siis näkyvissä, mutta se ei kvintetin työstössä häirinnut, koska musiikki oli omaa ja ilmaisu intensiivistä ja kuitenkin yksityiskohdissaan persoonallista. ...

Mylläri toi kvintetteineen kehiin kauan unohduksissa olleen "nyanssi" -käsitteen. En muista, milloin olisin suomalaisessa jazzissa viimeksi kuullut niin hallittuja ja ilmeikkäitä volyymi-, tempo- ja rytmivaihdoksia ... Ylimalkaan kvintetin taiteellinen vaikutelma oli svengaavalla tavallaan harvinaisen taiteellinen olematta tippaakaan tekotaiteellinen.¹⁴⁷

Omat vaikutelmani kvintetistä sekä "liivenä" että äänilevyiltä kuunneltuna ovat hyvin samansuuntaiset. Synnyttääkö "vastakulttuuri" tai vastakulttuurinen ajattelutapa sitten aina mielenkiintoista musiikkia? Ei aina ja välttämättä, mutta sen suuri merkitys (kulttuurirevoluution kannalta) onkin siinä, että se ehkä kuitenkin vaikuttaa valtavirtaukseen omalla tavallaan. Marshall Stearns on todennut seuraavaa kuvaillessaan 1950-luvun puolenvälin tilannetta New Yorkin jazznäyttämöllä ja länsirannikon cool-musiikin

¹⁴⁵ Tarasti (1994d) s. 53 - 54 ja 57 - 58.

¹⁴⁶ Tarasti (1994d) s. 39.

¹⁴⁷ Hauru, Jukka (1990): "Cool-jazz syntyi taas", *Helsingin Sanomat* 8.12.1990.

vaikutusta siihen:

New Yorkissa soitettu moderni jazz, jota esittivät Art Blakey and the Jazz Messengers, Max Roach ja Clifford Brown, Art Farmer ja Gigi Gryce, Gillespie, Davis ja monet muut - unohtamatta uusia tulokkaita, kuten esim. trumpettisti Donald Byrd Detroitista ja alttosaksofonisti Julian "Cannonball" Adderley Floridasta - ei koskaan menettänyt hehkuaan. Cooljazzin ja bopin harmonia omaksuttiin, eristynyt asenne katosi, kevyt sointi säilyi siellä täällä, mutta musiikilla oli aina terää, purevuutta. Se oli toisin sanoen muuttunut, mutta pohjimmiltaan edelleen kuumaa ja svengaavaa.¹⁴⁸

Norman Margolis on luonnehtinut tätä bebopin jälkeistä "käännettä" seuraavasti vuonna 1954:

Tämän kirjoittajan vaikutelma on että bop kuvasi liian paljon muutosta, liian paljon protestia, liian paljon uhkaa siitä että tukahdutettu palaisi, ja niinpä uuden jazzin muodon oli kehityttävä, sellaisen joka olisi hillitympi, pidättyväisempi. Seurauksena oli jazzin cool-vaihe, tämä kaikkein viimeisin jazzin kehitysvaihe.¹⁴⁹

Ja edelleen Margolisin psykoanalyttinen näkökulma tähän "käänteeseen":

... kukin jazzin tyyllinen muutos oli seurausta yrityksestä heikentää tai vahvistaa sen tiedostamattomien voimien vertauskuvallisuutta; siis se että jazzin psykologia kuvaa kaksiarvoista ristiriitaa tiedostamattomien (Id) ja yliminän (Superego) voimien välillä.

Tässä pitäisi huomata jälleen, että eri tyyli muutosten kautta jazzmusiikki - improvisaattoriset ja rytmiset luonteenpiirteensä säilyttäessäänkin - on muuttunut kaavamaisemmaksi ja strukturoidummaksi muuttaen siten sen vaistollista vaikutusta, kuten kaksiarvoinen psykologia, josta se on peräisin, edellyttää.¹⁵⁰

Tässä yhteydessä on paikallaan kirjoittaa muutama sana jazzin *neuroottisuudesta* luontevaksi jatkoksi edellisille sitaateille. Bromsin mukaan Bahtinin psykologiassa keskeisiä käsitteitä ovat virallinen ja epävirallinen tietoisuus. Ensin mainittu vastaa Freudin terminologiassa suunnilleen 'yliminää' (superego) ja toinen 'aliminää' (id). Neuroosit ovat Bahtinin mukaan epävirallisen tietoisuuden taistelua virallista vastaan, siis samaa kuin Margolisin edellä luonnehtima jazzin peruspsykologia so. tiedottoman ja tietoisien välinen konflikti. Ja näillä käsitteillä Bahtin selittää myös kulttuuria, sen eliittiä ja undergroundia. Jälkimmäinen tuottaa sisäistä monologia, yksityistä "muminaa", eliitti puolestaan hyväksyttyä kieltä. Molempia tarvitaan - kulttuurin ihannetilassa molempien on oltava olemassa. Näin sekä Bahtinin mukaan että myös muista lähteistä johdettuna. Eksistentiaalisesti terveen kulttuurin on parempi "antaa kaikkien kukkien kukkia"; mm. tämä ajatus on ollut esillä jo aiemmin. "Mitä syvempi ja laajempi on katkos virallisen ja epävirallisen tietoisuuden välillä, sen vaikeammaksi tulee siirtää ihmisen sisäistä puhetta ulkoiseen puheeseen", Bahtin on lausunut. Tällainen tilanne tuottaa lopulta tulokseksi erilaisia ideologisia tekstejä, kuten esim. bebop-slangia,¹⁵¹ mistä oli aiemmin puhe protesti-tematiikan yhteydessä.

Onko jazz sitten "perusneuroottista" musiikkia, kuten edellä esitetystä voitaisiin kaiken kaikkiaan päätellä? Näin ei voida enää sanoa. Jazz on nykyisin integroitunut viralliseen tietoisuuteen. Tässä suhteessa "jazz on kuollut" (eräissä mielessä), kuten edellä todettiin ts. alkuperäiset merkitykset ovat osin muuttuneet. Virallisen tietoisuuden ja jazzin välinen suhde on nykyisin sangen läheinen. Selviä merkkejä tästä ovat mm. jo aiemmin mainittu Count Basien orkesterin esiintyminen presidentti Ahtisaaren juhliissa;

¹⁴⁸ Stearns (1963) s. 185.

¹⁴⁹ Margolis (1954) s. 275.

¹⁵⁰ Margolis (1954) s. 276 ja 289.

¹⁵¹ Broms (1985) s. 63 - 64.

tai Yhdysvaltain presidentti Clintonin saksofonin soittoharrastuksen kohottaminen lehtiotsikoihin; tai kulttuuriministeri Claes Anderssonin esiintyminen aktiivisesti jazzmuusikkona. Ja onhan meillä ollut jazzmuusikko kansanedustajanakin: rumpali Reino Laine. Vielä - onneksi - ei kuitenkaan olla siinä vaiheessa, että virallinen tietoisuus olisi jähmettänyt Bahtinin ajatuksia seurailleen jazzin "lain kautta pakolliseksi"¹⁵², kuten on konserttimusiikille on käynyt (orkesteri-, musiikkioppilaitoslaki ym.). Mutta musiikin sisäisenä, rakenteellisenä ilmiönä tämä "perusneuroottisuus" - jos niin halutaan sanoa - on säilynyt moni-ilmeisenä systeemisena vastustus-periaatteena; tätä olen edellä laajasti selittänyt. Lisäksi yksilötasolla asiaa tarkastellen voidaan ilmaista positiivisesti, että jazz on systeemi, jonka puitteissa neurooseja voidaan edelleen käsitellä, ottaa päivänvaloon. Tässä mielessä jazz on edelleen alkuperäisessä merkityksessään eräänlaista luonnollista psykoterapiaa, joka edelleen vahvistaa käsitystäni jazzista avoimena, "luonnollisena systeeminä"; tätä jazzin puolta olen käsitellyt laajasti 'Improvisaatio terapiana' -luvussa. "Myyttisesti" sama asia esittäen: koko 'jazz' voidaan tarvittaessa tulkita edellä lyhyesti esillä olleen Faust-teeman pohjalta, ts. psykoanalyttisesti (ks. luku 'Jazzin etiikka').

Broms on todennut lohdullisesti - ja se sopii hyvin tämän jakson loppuun: "Kollektiivisuuskin on osa ihmisen olemusta. Se esiintyy nykyisin uutena mielenkiitoisena individualismin sekoituksena, joka ei hävitä yksilöä." Näin on mielestäni sen taiteen laita, jonka minä miellän tämän päivän moderniksi jazziksi. Eero Tarastin mukaan "musiikin avulla ihminen tulee ... tietoiseksi yksilöllisestä, psykologisesta olemuksestaan, mutta myytin avulla ihmiselle paljastuvat hänen juurensa sosiaalisessa yhteisössä. ... Niin musiikin kuin myytinkin kuulija löytää viime kädessä oman merkityksensä tekstin kautta".¹⁵³ Suomalainen filosofi J.E.Salomaa totesi jo 1930-luvun alussa kuin luonnehtien nykyistä postmodernia tilannetta, että 1900-luvun modernistinen ajattelu on kuljettanut meitä usein kohti nihilismia, pluralismia ja kaaosta, kohti merkityksettömyyttä ja tyhjyyttä itseään¹⁵⁴; Mielestäni moderni jazz hiukan individualistisiakin äänenpainoja tai edes *mahdollisuuksia* sisältävänä kollektiivisena "systeeminä" on säilyttänyt jotakin hyvin vanhaa ja meille merkityksellistä, tai se on oikeastaan säilyttänyt "avoimen systeemin", jossa ihmisenä olemisen merkitykset voivat edelleen monipuolisesti ilmentyä. Valmiita vastauksia kysymyksiin ei ole - kertaan tämän.

3.1.6 Kaksi kulttuuria - kaksi aikaa

Motto: Sonny Rollins: "Soittaessani olen, jos kaikki osuu kohdalleen, jo taivaassa".¹⁵⁵

Palautan uudelleen mieleen edellä esiintyneen sosiologi Michel Maffesolin ajatuksen uuden heimoyhteiskunnan, "uuskollektivismin", maihinnoususta länsimaissa. Maffesolin mukaan:

elämme uudelleen lumoutumisen, uusheimoisuuden ja ylipäänsä yhteisöllisyyden elpymisen aikaa. ... Mietiskelyn ja yhtymisen kohde ei välttämättä ole tuonpuoleinen vaan maallinen, yhteisöllisyyden elämys tässä ja nyt, arjessa. Maffesoli esittää uuden "massasubjektiviteetin" syntyä, joka on tartuttamassa kaikki sosiaalisen elämän alueet.

¹⁵² Broms (1985) s. 65.

¹⁵³ Tarasti (1994d) s. 30.

¹⁵⁴ Sarje, Kimmo (1998): "Arvojen filosofit kestävyyskokeessa. Mikko Salmelan tutkimus luotaa Suomen 1900-luvun moraali- ja kulttuurifilosofiaa", *Helsingin Sanomat* 13.9.1998.

¹⁵⁵ Uusitorppa, Harri (1998b): "Espoon April Jazziin saapuva saksofonisti Sonny Rollins tavoittelee täydellisyyttä. "En ole sanonut vielä viimeistä sanaani", *Helsingin Sanomat* 19.4.1998.

"Sen voi erottaa emotionaalisessa, jaetussa tunteessa ja yhteisessä intohimossa, kaikki dionyysisiä sanoja, jotka viittaavat nykyhetken 'hic et nuncin', maalliseen hedonismiin." Maffesolin lähtökohta on estetiikka sen alkuperäisessä merkityksessä: "se mikä saa minun kokemaan tunteita, aistimuksia ja emootioita toisten kanssa."

Esteettinen olemisen tapa, esteettinen tyyli, pyrkii hallitsevaksi nyky-yhteiskunnassa ja juuri se suosii yhdessä olemisen tapaa, joka on ominaista kaikille nykyisille parveiluille, joissa hedonismi ja yhdessäolon nautinto yhdistyvät, kuten urheilussa, musiikissa, uskonnossa, turismissa ja ylipäänsä vapaa-ajassa sekä kulutuksessa.¹⁵⁶

Maffesolilta oli myös se ajatus, että "loppujen lopuksi kyse on uuden sosiaalista elämää leimaavan - ilman suurta uskontoa tai uskoa olevan - uususkonnollisuuden synnystä. Tämän ilmiön suuntaan viittasin jo aiemmin analysoidessani jazzyhteisöä ja sen luonnetta. Erityisesti Bromsiin tukeutuen olisin aluksi valmis herättämään ajatuksen *kahdesta eri musiikkikulttuurista* länsimaissa, joista toista edustaa afro-amerikkalainen musiikki eri ilmiöineen ja toista eurooppalainen klassinen musiikki johdannaisineen¹⁵⁷. Haen ajatuk- selle tukea vanhoista myyttisistä uskomuksista, jotka erilaisten transsendenssi-, jumala- ja kuolema- sekä subjekti- ja aikakäsitystensä avulla edustavat *kahta hyvin erilaista ajattelutapaa*.

Afro-amerikkalaisen kulttuurin afrikkalainen perimä tulee länsi-afrikkalaiselta alueelta. Arthur Cotterell on ensiksikin todennut, että yleensä käsitys tuonpuoleisesta ei ole kovin vahva afrikkalaisessa mytologiassa¹⁵⁸. Lewis Spence puolestaan kirjoittaa afrikkalaisesta käsityksestä tuonpuoleisesta elämästä seuraavaan tapaan (kursivointi minun):

Afrikan luonnonkansoilla kuolemanjälkeinen elämä on vain maanpäällisen elämän laajentumaa. Lounais-Afrikan Kimbundan seudulla kuolleet asuvat alueella nimeltä Kalunga, missä heistä huolehditaan hyvin ja heillä on runsaasti naisorjia. He antautuvat ajanvietteenään tanssiin ja metsästyksen. Kalungassa aurinko paistaa kun kuolevaisten maailmassa on yö. Basutot uskovat vihreiden laaksojen Toiseen maailmaan, missä kuolleet omistavat sarvettomia ja pilkullisia karjalaumoja, joista he saavat toimeentulonsa. Toiset heistä uskovat, että kuolleet vaeltavat ympäriinsä hiljaisella asuma-alueella vailla tunnetta ilosta tai surusta joka heitä huolestuttaisi tai häiritsisi, mikä näyttää olevan tietämättömyyden edellytys. Moraalista rangaistusta ei ole. Länsi-afrikkalaiset eivät näytä uskovan "sydämen kaipauksen maahan". Dahomeissa uskotaan, että Toisessa maailmassa sosiaalinen asema säilyy muuttumattomana. Siten kuningas säilyttää riippumattomuutensa ja orja maaorjuutensa "ikuisesti". He uskovat myös haudan takaisen toisen maailman "Ku-to-men" tai "Kuolleen miehen maan" olemassa- oloon, aaveiden ja vöröjen olinpaikkaan. Edelleen etelään mentäessä ovat Zulut, jotka ajattelevat, että kuoleman jälkeen heidän sielunsa jatkavat Abapansin maahan tai maanalaisen kansan luo.

Koko sivilisaatiota tarkasteltaessa voidaan panna merkille, että afrikkalaiset, Amerikan intiaanit, Fijiaanit ja muutkin luonnontilassa elävät kansat enemmän tai vähemmän katsovat sielun tulevan olinpaikan olevan vain heijastusta maailmasta, jossa he ovat tottuneet elämään - joskus lieventävine olosuhteineen ja kehittyneine ympäristöineen.

Primitiivisessä (siis luonnonkansojen) yhteisössä kuolleilla on siis vain tietty kotipaik- kansa, näin esim. Amerikan luoteisrannikon, Samoan tai Länsi-Afrikan kansoilla. Siellä kuolleet ovat mahdollisesti kuninkaita tai lääkintämiehiä, satureita tai orjia, mutta määräysten antajaa ei siellä ole, ei Plutosta eikä saatanaa.¹⁵⁹

¹⁵⁶ Noro (1995).

¹⁵⁷ En tietenkään nyt kirjoita sekundäärisistä seikoista ts. yksityisistä ihmisistä ja heidän ajattelutavoistaan, uskostaan tms. vaan kulttuurien suurista linjoista ja siellä vaikuttavista "syvärakenteista".

¹⁵⁸ Cotterell, Arthur (1995): *Maailman myytit ja tarinat*, 2. painos, WSOY, s. 46.

¹⁵⁹ Spence, Lewis (1994): *Introduction to Mythology*, Studio Editions, London, s. 216 - 218 (suom. mt.).

Lisävalaistusta asialle saan Kenneth H. Kaundan seuraavista huomioista (kursivointi minun):

Jos minun olisi yritettävä omien havaintojeni perusteella esittää tiivistäen eroa afrikkalaisen ja länsimaisen psykologian välillä, sanoisin että länsimaisen ihmisen mieli on suuntautunut ongelmien ratkaisuun siinä missä afrikkalainen mieli on valmis tilanteen kokemiseen. Länsimaisella ihmisellä on hyökkäävä mielenlaatu. Ongelman kohdatessaan hän ei lepää ennenkuin on nuotoillut jonkin ratkaisun siihen. *Hän ei voi elää pitäen samanaikaisesti mielessään vastakohtaisia ajatuksia*; hänen on asetettava jommalle kummalle kannalle tai kehitettävä muuten kolmas ajatus, joka tasapainottaa tai sovittaa muut kaksi. Ja hän on tirkimättömän tieteellinen hylätessään ratkaisut silloin kun niille ei ole olemassa loogista perustaa. Hän vetää selvän rajan luonnollisen ja yliluonnollisen, järkipärisen ja ei-järjellisen välille ja usein hylkää yliluonnollisen ja ei-järjellisen taikauksena. Hänen ongelmia ratkaiseva mielensä johtaa nojautumiseen Kristuksen ihmeeseen tai outoihin tapahtumiin, joita me kutsumme noituudeksi, ja hän sitoutuu ongelmiin yrittäen löytää asioille järjellisiä selityksiä, joissa ei tarvitsisi ottaa huomioon yliluonnollisia voimia.

Afrikkalaiset - esitieteellisinä ihmisinä - eivät näe mitään käsitteellistä eroa luonnollisen ja yliluonnollisen välillä. Tilanteen kokeminen mielummin kuin ongelman kohtaaminen. Tällä tarkoitin sitä että he antavat sekä järkipärisen että ei-järjellisten aineiden vaikuttaa itseensä, ja kaikkia toimintoja mihin he ryhtyvät, voitaisiin kuvailla pikemminkin koko persoonallisuuden reaktioksi tilanteeseen eikä jonkin mielellisen harjoituksen tulokseksi. Luulen myös, että *afrikkalainen ihminen voi pitää mielessään vastakohtaisia ajatuksia hedelmällisessä jännitteessä keskenään ilman tunnetta yhteensopimattomuudesta*, ja että hän toimii perustana se mikä näyttää kaikkein tarkoituksenmukaisimmalta kuhunkin tilanteeseen.

Kaikkia tärkeitä tapahtumia kylän elämässä ja kaikkia merkittäviä oman elämämme värtänpölyväättä juhliitaan muistaen seremonioilla, jotka sisältävät musiikkia ja tanssia. Ja tällöin sortuu muuri luonnollisen ja yliluonnollisen välillä, *me olemme tietoisia vain yhdestä maailmasta*.¹⁶⁰

Nyt siis näyttää siltä, että afrikkalaisille luonnonuskonnoille kuoleman jälkeinen "paratiisi" on enimmäkseen ja vain jatkoa maanpäälliselle elämälle, ja tällöin myös myyttinen jumala-yhteys on voitava saavuttaa jo tämänpuoleisessa tässä-ja-nyt-periaatteen mukaisesti: Ei ole niin jyrkkää eroa 'olemisen' ja 'tulemisen' välillä kuin meidän länsimainen jumala- ja myös taidekäsitteemme - sekin pohjaa tavallaan samaan dualismiin - edellyttää.

Toiminnallinen, käytännöllinen aspekti on tässä kaikessa keskeinen: Tarasti kirjoittaa Jan de Vriesiä siteeraten (kursivointi minun): "...myytit ja sankaritarinat liittyvät arkaaisissa yhteiskunnissa läheisesti riitteihin. Niissä tietyille yhteisön ja yksilön ydinongelmille annetaan ratkaisumalli *rituaalisen toiminnan muodossa*. Riitti esittää sen, miten esi-isät ovat ratkaisseet kyseiset ongelmat alkuaikoina - myytit puolestaan kertovat sen."¹⁶¹ Tässä siis paljastuu sidonnaisuus rituaaliseen toimintamalliin, ei reflektioon vaan toimintaan, joka ei välttämättä johda mihinkään jumalalliseen 'tulemiseen', vaan jää kiinni puhtaasti rituaaliseen toiminnallisuuteensa.

Entä mitä tämä toiminnallisuus voisi kaikkein tyypillisimmillään olla? Monissa luonnonuskonnoissa *seksuaalisuus* on olennainen osa uskonnollisuutta, onhan se ihmiskunnan jatkuvuuden kannalta *kaikkein vanhin* ja merkittävin toimintamalli! Tältä pohjalta voidaan ajatella, että siinä missä eurooppalainen kulttuuri on kanavoitunut ahdistuksen, kaipuun, halun, libidon (Freud), energian - miten asia halutaankin ilmaista - jumala-uskoon, siinä afro-amerikkalainen kulttuuri on ratkaissut tämän saman kysymyksen korostamalla aistillisuutta, luonnollista sensualismia, jopa seksuaalisuutta eräänlaisena "arjen jumaluutena". Tässä on mielestäni esillä hyvin perustavaa laatua oleva ero näiden

¹⁶⁰ Kaunda (1966) s. 29 ja 36 (suom. mt.).

¹⁶¹ Tarasti (1994d) s. 18.

kahden kulttuurin välillä. Mutta afro-amerikkalainen kulttuuri ja musiikki ovat tänä päivänä myös olennainen osa länsimaista monikansallista perintöämme. Romanttinen rakkaus yhtenä *sensualismin* attribuuttina oli jo aiemmin esillä. Ruotsalainen historioitsija ja kirjailija Peter Englund on kirjoittanut "romanttisesta rakkaudesta menetetyin jumaluskon korvikkeena" nykyihmisen mielessä seuraavaa:

Romanttisen rakkauden arvonnousu saatiin osittain aikaiseksi uskonnon kentältä lainattujen käsitteiden ja kuvien avulla. Toki sillä on uskonnon piirteitä, kaikki sitä jumaloivat, kukaan sitä ei torju; sen monipäinen papisto valloittaa taiteen ja tiedotusvälineet, ja sen katseet ja eleet seuraavat meitä kaikkialle; ja jumaluuden jumalkuva kohtaa miedät alituisen ja täyttää meidät samalla lämmöllä ja samalla rauhallisella turvallisuudentunteella kuin kerran Pyhän äidin kuvat; siten kaikki kysymykset saavat vastauksensa, kaikki epäily haihtuu, kaikki levottomuus asettuu.¹⁶²

Näin romanttisesta rakkaudesta ja seksistä on tullut lisäksi ainut varteenotettava rakkaus, pyhyden kokemista ilman ajatusta tuonpuoleisesta.

Näitä käsityksiä elämästä, kuolemasta, tuonpuoleisesta, moraalista ym. on hyvä verrata eurooppalaisiin juutalais-kristillisiin, vahvasti idealisoituihin vastaaviin käsityksiin. Kristillisen perinteen ehkä keskeisin ajatus on ylösnousemususko, *tuleminen*: Jumala palkitsee omansa viimeistään kuoleman jälkeen, jolloin tapahtuu lopullinen "subjektin kirkastuminen" Jumalan valtakunnan tulemisessa. Ero tämänpuoleisen ja tuonpuoleisen välillä on lopullinen ja sovittamaton, niinkuin Kierkegaardkin on asian ilmaissut. Afrikan savannien uskonnoissa tätä piirrettä ei esiinny ainakaan niin korostuneesti kuin omassa kristillisessä perinteessämme, jossa varsinainen onni ja autuus voidaan saavuttaa vasta kuoleman jälkeen, jolloin seuraa täydellinen muutos, "paha saa palkkansa" jne. Georg Henrik von Wright on vertaillessaan juutalaista ja kreikkalaista myyttistä maailmaa kirjoittanut aiheesta seuraavaan tapaan:

Juutalainen myytti paluusta sisältää mielenkiintoisia eroja verrattuna kreikkalaiseen. Se ei ole syklinen. Se näkee edessä syntyiselle ihmiselle varatun asteittaisen turmion yksisuuntaisen tien, jonka ääripäät ovat syntyinlankeemus ja Viimeinen tuomio. Nämä kaksi muodostavat transsendentaalisen, yliluonnollisen tai ylimaailmallisen kehityksen tapahtumien kehittymiselle maailmassa. Juuri tässä on suurin ero kreikkalaisten ja juutalais-kristillisten historianfilosofioiden välillä. Kulta-ajan vastaus on paratiisi, mikä huolimatta luomiskertomuksesta ei ole tästä maailmasta. Viimeinen tuomio merkitsee maailmanloppua ja elämänvaelluksen päättymistä joko tuomituille tarkoitettussa ikuisessa kärsimyksessä helvetissä tai uskovaisille varatussa lopullisessa yhteydessä Jumalaan takaisin voitettussa paratiisissa.¹⁶³

Henri Broms jatkaa edellä aloittamaansa identiteetti- ja kontrastikulttuurien erittelyä seuraavaan tapaan (kursivointi minun):

Matka kohti yksilöllisyyttä ja eristyneisyyttä alkoi Euroopassa romantiikan aikaan; Rousseauin tunnustuksessa on ankara vaatimus yksilön oikeuksista. Fichten "minän filosofia" on tästä asenteesta varhainen esimerkki. Mainitsimme jo, että eurooppalainen kulttuuri on usein *tyytymätön suureen individualisuuteensa*. Eurooppalaisen on vaikea, *etsinnästä huolimatta, löytää mitään yliyksilöllistä, yksilöä suurempaa*, sellaista, mistä Bahtin puhui kun hän toi esiin käsitteet "suuri aika" tai "suuri nauru".¹⁶⁴

Toisaalla Broms kirjoittaa Keski-idän ihmisen varsin toisenlaisesta persoonallisuus- ja yksilö-, siis subjekti-käsityksestä verrattuna länsimaisen ihmisen vastaaviin käsityksiin.

¹⁶² Englund, Peter (1999): "Tuhat vuotta rakkauksia", *Helsingin Sanomat* 25.6.1999.

¹⁶³ Wright, Georg Henrik von (1993): *Myten om framsteget*, ScandBook AB, Falun, s. 38 (suom. mt.).

¹⁶⁴ Broms (1985) s. 96.

Rohkenen soveltaa näitä ajatuksia laajemmaltikin, yleensäkin myyttiseen mielenlaatuun ja ajatustapaan. Bromsin mukaan Keski-idän ihmiseltä puuttuu yksilön ja hänen ympäristönsä sovittamaton vastakohta, subjektin ja objektin ero ei ole niin suuri kuin länsimaisen ihmisen tajunnassa. *Yhteyden käsitys* on esim. islamilaisessa filosofiassa paljon hallitsevampi ajatus kuin ihmisen erillisyyden käsitys. Itseasiassa käsitteet 'subjektiivinen' ja 'objektiivinen' kuvastavat hyvin länsimaista suhdetta maailmaan: on *erillinen sisämaailma ja sen ulkopuolinen reaalin todellisuus*. Bromsin mukaan on aivan eri asia käsittää subjekti mikrokosmoksena, joka on vain pienennys makrokosmoksesta. Näin subjektiivinen ja objektiivinen, yksilö ja yhteisö voivat sulaa yhteen, tai oikeastaan niitä ei ole koskaan erotettukaan toisistaan. Broms huomauttaa, että "eurooppalaisen ei tule nähdä tässä heikkoutta vaan aavistaa se voima mikä myyttiseen ajatteluun ja makrokosmoksen "pyhinä esikuvina" annettuihin malleihin sisältyy". Sitäpaitsi eurooppalainen näyttää *viihtyvän sangen huonosti individualisminsa* yksinäisyydessä. Ahdistus purkautuu esille monin eri tavoin esim. taiteissa.¹⁶⁵ Länsimaisessa tieteessä jako näkyy tietenkin siinä, että erityisesti Eurooppalainen rationalismi Descartesin jälkeen ja sen myöhäisimmätkin johdannaiset (mm. fenomenologia ja eksistentialismi) ovat rakentaneet systeeminsä tällaiselle dualismille.

Mutta eikö edellä esitelty länsimaista mielenlaatua "vaivaava" dualismi ja yksilöllisyyden tavoittelu ole vielä paljon syvempi kuin Bromsin tässä yhteydessä esittämä? Esitän seuraavassa yhden yleisen ajatusrakennelman, eräänlaisen eurooppalaisen mallin ylikysilöllisen etsinnälle.

Länsimainen klassinen taide- (ja myös ihmis-) käsitys pohjaa siis nimenomaan juutalais-kristilliselle *dualismille* ja idealismille, 'tulemisen' ajatukselle päinvastoin kuin "primitiivinen taide", jonka juuret ovat 'olemisessa'? Ehkä länsimaisen subjektin, 'minän' korottaminen jollakin tapaa jalustalle aiheutti tämän 'tulemisen' kaipuun - seurauksena tiedostamisen lisääntymisestä omasta rajallisuudesta. Cawsin mukaan "Kreikan filosofian, kristinuskon tai renessanssin humanismin vaikutuksesta länsimainen ihminen ... alkoi etsiä suurempaa *subjektin* henkilöitymää kuin mitä tarjosivat hänen oma satunnainen ja lyhytikäinen ruumiinsa havaintojen tekijänä ja toiminnan välineenä... Jos oli keksittävä Jumala panemaan alkuun maailma ja pitämään sitä käynnissä, täytyi keksiä ihminen tekemään siitä havaintoja ja ymmärtämään sitä."¹⁶⁶ Seurauksena oli neuroottinen pyrkimys kaiken käsittämiseen oikein, pysyvien, älyllisten, "oikeiden" struktuurien rakentaminen, pyrkimys loogiseen johdonmukaisuuteen kaikessa, "itsensä löytämiseen" jne. Kaikki tämä seurauksena siitä, että ihminen keksi minuutensa tutkimuskohteena - kyse on tässä sivumennen samalla perustavaa laatua olevasta humanismin teoreettisen perustan kritiikistä - mukailien Cawsin ajatuksia.

Kääntymässään pois kollektiivisesta ylikysilöllisestä tilalle oli saatava jotakin muuta; Tällöin yksilöllisyyttä korostava eurooppalainen kulttuuri kääntyi ahdistuksissaan dualistiseen ylikysilölliseen, juutalais-kristillisen Jumala-uskon puoleen, mikä ajatustapa heijastui taiteisiin tyypillisesti vielä romantiikan loppuvaiheissakin. Modernismin tulo luonnollisesti katkaisi lopullisesti nämä yhteydet - mm. psykoanalyysi keksittiin viime vuosisadan vaihteessa. Nykyaikana, kun Jumala viimeistäänkin on hylätty, ollaan kääntymässä takaisin, nyt *esteettisen uuskollektivismin* suuntaan, kuten Maffesoli ilmiötä nimittää; mutta ilmiö on siis samasta paradigmasta lähtöisin (Kierkegaard: uskonnollinen/esteettinen/eettinen). Sykli on jälleen umpeutumassa kun on keksitty, että tuonpuoleisuutta siinä merkityksessä kun on opetettu ei ehkä olekaan. Bromsin esityksestä voi lukea, että eräiden semiootikkojen mielestä eurooppalainen ihminen on "itämaistumassa". "Länsimainen ihminen on heidän mukaansa juuri meidän aikanamme siirtymässä kohti

¹⁶⁵ Broms (1985) s. 141 - 145.

¹⁶⁶ Caws (1970) s. 145.

epälineaarista ajattelutapaa".¹⁶⁷ Tämä ajatus tukee hyvin edellä esillä ollutta Maffesolin ajatustapaa. Taiteissa ja monilla muillakin elämänaloilla tätä saattaisi ilmentää kaikenlainen *kuvallisuuden* lisääntyminen sanan kustannuksella. Jatkuvuutta korostavassa modernissa jazzissakin on viime vuosikymmeninä alkanut ilmetä tavallista "kuvallisempia", epäjatkuvuutta korostavia ilmiöitä - näistä myöhemmin lisää.

"Jumala loi ihmisen omaksi kuvakseen", on kirjoitettu. Jos näin on, voitaisiin päätellä, että "Jumala on myös ihmisen kuva", tai ainakin Jumalassa on paljon ihmisen piirteitä, jos kerran alkuperäinen *kuva* on identtinen esikuvansa kanssa. C.G. Jung on kirjoittanut tästä aiheesta seuraavaan tapaan:

Vain psyyken välityksellä voimme todeta, että jumaluus vaikuttaa meihin, mutta silloin emme pysty erottamaan, tulevatko nämä vaikutukset jumaluudesta vai piilotajunnasta, toisin sanoen emme voi ratkaista, ovatko jumaluus ja piilotajunta kaksi eri kokonaisuutta. Molemmat ovat transsendenttien sisältöjen rajakäsitteitä. Empiirisesti voidaan kuitenkin riittävän suurella todennäköisyydellä todeta, että piilotajunnassa on kokonaisuuden arkkityyppi, joka ilmenee spontaanisti unissa yms. ja että on olemassa tietoisesta tahdosta riippumaton pyrkimys saattaa muita arkkityyppejä yhteen tämän keskustan kanssa. Sen vuoksi minusta ei tunnukaan epätodennäköiseltä, että kokonaisuuden arkkityypillä itselläänkin on keskeinen asema joka saa sen lähenemään jumalankuvaa. Tätä samankaltaisuutta tukee erityisesti vielä se, että tämä arkkityyppi luo symboliikan, joka aina on luonnehtinut ja havainnollisesti ilmaissut jumaluutta... Täsmällisesti sanoen jumaluus ei lankea yhteen piilotajunnan kanssa yleensä, vaan sen tietyin sisällön, nimittäin itsen arkkityypin kanssa. Sitä emme enää pysty empiirisesti erottamaan jumalankuvasta. ... Jumalankuvaa voidaan pitää itsen heijastumana tai toisin päin itseä Jumalan kuvana ihmisessä, *imago Dei in homine*.¹⁶⁸

Tästä voisi päätellä, että kun yhteisöllisten, ehkä "luonnolliselle" sensualismille rakentuvien uskomusten tarjoama kokonaisuus menetettiin, tilalle oli 'itsestä' lähtien projisoitava uusi kokonaisuus - ahdistuksen voittamiseksi? Niinpä Cawsin hengessä voitaisiin nyt kysyä, heijastaako länsimainen uskonto-käsitys ja koko maailmankatsomus askeesineen ja "lihan kieltämisineen" jollakin tapaa *ylikorostanutta minän myyttiä*. Caws kirjoittaa länsimaisen ihmisen "suuresta ongelmasta" seuraavasti:

Hämmennyksemme ja tyytymättömyytemme ilmenee pyrkimyksenä itsemme kehittämiseen tai toteuttamiseen, jopa oman olemuksemme selvittämiseen - mikä kaikki olisi alkukantaiselle ihmiselle täysin käsittämätöntä. Hän ei onneksensa tiedä, että hänellä on minuuksia, eikä sen vuoksi ole siitä huolissaan. Strukturalistit ovat päätyneet käsitykseen, että hän on lähempänä totuutta kuin me. Heidän mielestään suuri osa vaikeuksistamme aiheutuu siitä, että ihminen on keksinyt minuutensa tutkimuskohteena, uskosta, että ihmiselämä on jotakin erikoislaatuista, eli lyhyesti sanottuna humanismin synnyttä.

Tässä jälleen "teoreettisen antihumanismin" kritiikkiä länsimaisen humanismin perusteita kohtaan. Länsimaisen kulttuurin perusteissa siis voidaan havaita eräänlainen *"ylisubjektii-visuus"*, jonka äärimmäisiä ilmentymiä voidaan nähdä sen uskonnollisessa ajattelussa, länsimaisen kulttuurin ja elämänmuodon yliarvostuksessa, taloudellisessa materialismissa, vuosisatamme yli-ihmisopeissa jne. Tällainen subjektiivisuus ei näe mahdollisena subjektien, toimijoiden liukumista taka-alalle, puhtaaseen 'olemiseen'; tai jos näin tapahtuu, siitä yleensä *häpeillen* visusti vaietaan - muualla paitsi esim. jazzin piirissä, jossa 'heittäytyminen', ajan unohtaminen tms. on vielä sallittua ja jopa suotavaa.

Vielä muutama näkökohta tähän kysymyksenasetteluun - kaikki tuleva soveltuu hyvin yhteen sen kanssa, mitä mm. Caws edellä esitti. J. Krishnamurtin mukaan ihminen on aina yrittänyt *tulla* joksikin. Vaikka tämä tendenssi näyttäytyy alunperin ulkoisessa, kysymys on kuitenkin pohjimmiltaan *sisäisestä* tai sisäiseksi projisoidusta joksikintulemisestä, jonka alku on eräässä merkittävässä ristiriidassa. Tämä ristiriita tai tosiasia, jota

¹⁶⁷ Broms (1985) s. 146.

¹⁶⁸ Jung (1990) s. 437 - 438.

ihmiset eivät jaksaneet kestää, manifestoituu esim. kristillisen maailman 'perisyynnin'¹⁶⁹ käsitteessä (kyse olisi siis ajattelun kautta johdetusta ihmiskunnan "alemuuskompleksista"? kristitty tuntee olonsa hyväksi vain silloin, kun hänellä menee huonosti, kun hänkin kantaa ristiään Jeesuksen tavoin). Oli kuviteltava, siis ajateltava ambivalentisti - näin asian tulkitseen - jotakin parempaa; oli *tultava* sisäisesti paremmaksi - tässä on ehkä myös minun "olemis"- ja "tulemis"-myyttieni tausta! Tendenssi liittyy Krishnamurtin mukaan egon, 'minän', itsen *kehittymiseen* kaikkivoivaksi ja olemukseltaan jakavaksi: "Jollei ole egoa, ei ole ongelmaa, ei ole ristiriitaa, ei ole aikaa - aikaa siinä merkityksessä, että tulisin tai olisin tulematta joksikin, olisin tai olisin olematta jotakin" (nyt on muistettava, minkä painoarvon esim. Sibelius antoi "ihanalle egolleen", kuinka hän palvoi sitä yksin päiväkirjansa ääressä). Ja kääntäen: "Jos psykologista aikaa ei ole olemassa, ei ole myöskään ristiriitaa, ei 'minää', ei 'itseä', joka on ristiriidan alkusyy". *Aika* on rakentanut egon, se on ajan tulos, koska joksikintuleminen edellyttää aikaa: "Sein und Zeit". Kaikkalainen joksikintuleminen on aikaa tuottava tekijä. Kehityksen ajatus on siis rakennettu (ainakin länsimaiseen) tajuntaamme hyvin syvälle: "Aivoni ovat tottuneet kehitysideaan, johon sisältyy, että minä tulen joksikin, minä saavutan jotakin, minun täytyy saada lisää tietoa ja niin edelleen". Ja vielä Krishnamurtin ajatus: "kaiken tämän päättymisen - sanomme sitä lyhyesti ajan päättymiseksi - on uusi alku".¹⁷⁰ Syklinen maailmankuva perusteinen on tässä esitetty hyvin tiivissä muodossa. Eivätkö esim. klassis-romanttisen kauden monet mestariteokset ole suoraan tulkittavissa länsimaisen ihmisen kaikkivoivan egon ylistykseksi? Jazzmusiikki taas ei alkuperäiseltä olemukseltaan ole tätä - tämä on subjektiivinen näkemykseni. Ainakin jazzin *rakenteisiin* on jäänyt po. 'olemisen' piirteitä - tästä vielä lisää. Piirre, joka lisäksi vahvistaa tätä näkemystäni, on se, että jazzissa edelleen pyritään hetkellisesti eräässä mielessä ajattelun - siis myös hyvän ja pahan - "tuolle puolen" (jazzin meditatiivinen aspekti). Mutta sitä mukaa kun jazz on "länsimäistunut", se on samalla saanut yhä enemmän myös "joksikintulemisen" piirteitä: on pakko kehittyä ja kehittää ... Sisäinen tulee takaisin ulkoiseksi, taidokkaiksi musiikillisiksi tuotteiksi, äänitteiksi jne., hyväksi tai huonoiksi. Esim. John Coltrane kiistatta totetutti tätä kehityksen myyttiä *pyrkiessään* aina parempaan, aina syvemmälle itseensä, joskin eksistentiaalisesti ajassa eläen: äänitteitä ei "paikkailtu".

Siis myös *aika-käsityksessä* - johtuen olemisen/tuleminen -problematiikasta - on perustavaa laatua olevia eroavaisuuksia. Länsimaista ihmistä (ja hänen taidettaan) luonnehtii ajan rajallisuuden tietoisuudesta johtuva ahdistus päinvastoin kuin "villi-ihmistä" - tämä mahdollisuus on tullut edellä selväksi. Sen lievittämiseen on olemassa monia keinoja, joista myös on ollut edellä puhetta. Humanistinen teologia, filosofia ja tiede ovat siis tavallaan tämän aika-käsityksen, sanokaamme diakronian mitä selvimpiä ilmentymiä. Luonnehtiessaan synkronista aikaa Henri Broms tukeutuu kirjoituksessaan edelleen Juri Lotmaniin¹⁷¹. Lotman on tarkastellut synkroniaa ja diakroniaa laajassa, koko ihmiskunnan historian perspektiivissä. Lotman esittää (suluissa lisäykset minun),

että on ollut olemassa myyttinen aika jolloin sosiaalisella elämällä ja suullisella tai kirjallisella tekstillä oli syklinen, toistoihin perustuva luonne. Myyttisen ajan vastakohtana on nykyinen aika, jossa syysuhde ja lineaarinen ajattelu on vallitseva. Myyttisen

¹⁶⁹ Perisynti-teemaan liittyen on muistutettava, että monenlaiset tabut ovat säädelleet esim. ihmisen seksuaalisuutta kaikkialla ja kaikkina aikoina, mutta vanhoissa myyteissä hedelmällisyys ja seksuaalisuus olivat myönteisiä, ihmisen ja maan vaurauteen liittyviä voimia. Kristinusko muutti tämän katsomuksen hyvin radikaalisti: seksuaalisuus ja kaikenlainen muikin kehollisuus, esim. tanssi - myös "jumalten lepyttämiseksi" - kiellettiin likaisena perisyynnin osana, koska kaikki kuitenkin oli kaikkivoivan Jumalan harkinnassa - suuren dualismin juuret ovat tässä.

¹⁷⁰ Krishnamurti, J. (1986): *Ajan päättymisen*, WSOY, Juva, s. 7 - 27 ja 206.

¹⁷¹ Lotmanin artikkeli on "Juonen synty typologiselta kannalta katsottuna" (1974).

ajan loppuminen ja nykyisen ajan alkaminen eivät suinkaan satu samaan ajankohtaan eri kulttuuripiireissä. Nykyisenä aikanakin eräät kulttuurit voivat elää yhtäaikaan sekä myyttistä että nykyaikaa (myös esim. jazz). Myyttinen aika tuottaa omat tyypilliset tekstinsä. ... Tunnusomainen myyttisten tekstien tunnusmerkki on, että niillä ei ole kunnan alkua, keskikohtaa tai loppua. Niiden muoto toistaa luonnon syklisiä, toistuvia ilmiöitä, syntymää ja kuolemaa, päivien ja öiden vaihtelua, kesän ja talven vaihtelua. Myyttisen ihmisen luonnonkäsitys on syklinen, ja tämä kuvastuu kaikkeen muuhunkin kulttuuriin ja tekstimateriaaliin. Tuon ajan (myös jazz-) jutunkertojan ei aina tarvinnut keksiä jotain uutta; suurin osa jutuista oli vanhoja, ja ne tehosivat sellaisenaan. Juttujen kuuntelija rakasti kuunnella ikivanhaa ja samaa, se oli hänelle ajattomuuden symboli. Kertomuksen syklinen muoto, se että toistettiin samaa rituaalista juttua, liitti hänet hänen esitieteelliseen myyttiseen maailmankuvaansa. Tuon ajan (myös jazz-) jutunkertoja pani liikkeelle toiston prosessin joka saattoi kuulijat yhteyteen kosmisten tapahtumien kanssa. Kevään ja syksyn vaihtelu, Osiriksen, Tammuzin ja Dionysoksen juhlat saattoivat yhteen kevään heräämisen kanssa, juhlien rituaalit toistuivat aina samalla lailla. Osiris, Tammuz ja Dionysos kuolivat joka vuosi, eikä kukaan silti kysynyt miten ihmeessä ne voivat syntyä heti uudelleen. Meidän lineaariseen maailmankuvaamme kuuluu, että kun joku kuolee, niin kysymyksessä on lopullinen, peruuttamaton tapahtuma (vaikkapa esim. Romeo ja Julia, Don Giovanni ym. länsimaisen kulttuurin ajattomat teemat).

Myyttinen kulttuuri alkoi murentua eri paikoissa eri aikaan. Tämän hajaannuksen yksi selkeä tunnusmerkki on Lotmanin mukaan selkeästi osoitetun alun ja lopun ilmestyminen kertomukseen. ... Sukupolvet vaihtuvat, syntyy lineaarinen, historiallinen ketju. Silloin kun romaaniin ilmestyi aikaperspektiivi, oli vanha syklisyys auttamatta mennyt.

Jazzin etiikan tarkastelun yhteydessä esitin yhden jazzmuusikolle mahdollisen eettisen valinnan, "tahdon sulautua suureen traditioon" tms., jolloin ajallisuus symbolisesti kumoutuu, tai tarkemmin sanoen yhden yksityisen muusikon "pieni aika", jonka olemme täällä, liittyy katkeamattomaan "suureen aikaan". Ajatus on luonnollisesti hyvin myyttinen. Tai oikeastaan sen on puoliksi hyvin vanha ja puoliksi melko moderni. Vanhaa siinä on sen perinnetietoinen asenne ja uutta se, että historian ketju on jatkuvuudeltaan lineaarinen, kehittyvä, "kaikki kehittyä" ja että "olemme kehityksen huipulla". Luulen, että tämä on jazzin piirissä hyvin vallitseva asenne koko ajan - ja siis myytti sekini.

Carl Dahlhaus on kysynyt yleisesti, onko musiikki "ajassa" vai onko sillä päinvastoin "aika itsessään". Dahlhaus selvittää kysymystään erottamalla toisistaan toistettavissa olevan musiikillisen teoksen ja toisaalta yksittäisen musiikkiesityksen, jota ei voida toistaa. Dahlhaus jatkaa (kursivointi minun):

Yksittäisen esityksen kesto on kappale todellista aikaa, jota ei voida toistaa. Sen sijaan nuotinnetulla teoksella on immanentti kesto omassa itsessään, ja tämä kesto määräytyy sen osien laajuuden ja järjestyksen perusteella. Sitä ei voida, kuten ei myöskään "puhtaasti intentionaalista objektia", jonka tunnusmerkkeihin se kuuluu, paikallistaa todellisessa, toistumattomassa ajassa. Nuotinnettua teosta ei määrää *hic et nunc*, vaan se voidaan kerrata. Jos näin ollen teoksen yksittäiset esitykset, sen "toteutukset", ovat "ajassa", niin nuotinnetusta teoksesta voidaan sanoa, että sillä päinvastoin on "aika itsessään". Ja nuotinnuksen tarkoittama teos on "teos itse", joka toistuu *identtisenä* kaikissa esityksissä, niin erilaisia kuin ne akustisina "toteutuksina" saattavat ollakin.¹⁷²

Nyt voidaan sanoa, että sekä länsimainen taidemusiikkisävellys - sanokaamme sinfonia - että jazz pyrkivät ajan haltuunottoon, ne molemmat pyrkivät ottamaan ajan itselleen ja luomaan samanaikaisia, rinnakkaisia maailmoja, päällekkäisiä tasoja, jossa myyttisen perinteen ajatustavan mukaisesti "alempi taso on ylemmän symboli"¹⁷³. Mutta asian ilmeneminen on näissä eri kulttuureissa erilaista.

Nähdäkseni taidemusiikin 'teos' ja sen 'musiikkiesitys' ovat kuitenkin eräissä mielessä hyvin vahvasti yhtä, koska taidemusiikin esityskäytäntöön liittyvä perinne on

¹⁷² Dahlhaus (1980) s. 100 - 101.

¹⁷³ Broms (1985) s. 136.

niin voimakas ja yhtenäinen. 'Teos' on pääsääntöisesti aina jo etukäteen ajateltu tietynlaisena esityksenä. Säveltäjä on säveltäessään "käynyt dialogin" yleisönsä kanssa: nyt 'teos' on yleisöä vailla oleva esitys; se on *tarkoitettu* esitettäväksi ja valmisteltu sitä silmälläpitäen. Taidemusiikin teoksen ja jazzimprovisaation intentiot ovat näin sittenkin hyvin samansuuntaiset. Molemmat ovat samantyyppisiä intentionaalisia objekteja. Jazzmuusikko puolestaan käy vastaavaa dialogia "paikan päällä".

Eräässä periaatteellisessa mielessä modernin jazzin lineaarinen tyyli symboloi jopa enemmän lineaarista, "modernia" ajankäsitystä kuin konserttimusiikin teokset - jazz on "neuroottisen" 20. vuosisadan tuote. Modernin jazzin *esityksen aika* - ilmiön hetkellinen ('moderni', 'eksistentiaalinen'), päiväperhomainen luonne, tätä olen edellä korostanut - nimittäin mielletään palautumattomaksi päinvastoin kuin konserttimusiikin teoksen aika. Tosiasiassa jazzin ideat kylläkin saattavat toistua syklisesti illasta toiseen - tästä oli edellä puhetta. Sama asia erityisesti musiikin *tekemisen* näkökulmasta: Jazzimprovisaatio on kuin akvarelli, joka tehdään kerralla valmiiksi korjailematta, kun taas taidemusiikin sävellys on kuin öljyvärityö - sitä voi korjailta, peittää ja aloittaa taas alusta.

'Teos' taas voidaan aina ottaa uudelleen esille, sinfonian rakenteellinen lineaarinen prosessi, "tuleminen" voidaan elää aina ja aina uudestaan - siis sykli joka toistuu, sama maailma, johon palataan. Ero on vain siinä, että taidemusiikki on *esineellistännyt* ajan/myytin, jähmettänyt ja visualisoinut sen teokseksi nuottipaperille. Länsimaisen ihmisen taipumusta kaiken esineellistämiseen olen selviteltyt tutkielman alkupuolella. Konserttimusiikin syklinen aika on siis pohjimmiltaan sen esineellistyneessä *teoksellisudessa*; kuten edellä esitetystä muistamme, sävellys saattaa olla esim. tekijänsä kuolematuuden symboli. Tähän jazz ei periaatteessa pyri; tosin nykypäivän jazzmuusikkojen pyrkimys tuotostensa äänittämiseen CD-levyksi vastannee tätä taidemusiikin ikuisuuspyrkimystä - suuriin myyntilukuihin ja sitä kautta taloudelliseen menestykseen vain harvat tietävät pääsevänsä. *Jazzin syklinen aika taas on kaikkialla pinnan alla sen rakenteissa, tyyllissä*. Tyyli voidaan aina ottaa uudelleen esille - tosin, kuten muistamme, erityisesti jazzin lineaarinen tyyli "kamppailee" tätä syklisyyttä vastaan.

Perinteinen jazzsoolo tosin on rajattu kokonaisuus, tai se ainakin pyrkii siihen, 'teoksellisuuteen' (Heidegger). Mutta siinä on aina piirteitä, jotka viittaavat päättymättömyyteen, "primitiiviseen" aikaan: jazzin koko jatkuvuus-momentti, toistuva säännöllinen syke, chorus-rakenne, toistuvat mallit (patterns) jne. Myös jazzin lineaarinen tyyli ja sen tavallaan päättymätön melodia - paitsi että ne voivat viitata inhimilliseen puheeseen - viittaavat ennenkaikkea ajattomuuteen - siis myyttiin; Vanha antiikin idea, joka realisoitui uudelleen barokin musiikissa mutta ei vaikuttanut enää klassis-romanttisella kaudella.

Aikojen kuluessa merkittävimmissä sooloissa tosin on kiistatta ollut eräänlaista orastavaa "teoksellisuutta"; asia voidaan todentaa jälkepäin, jos esitys tallennettiin äänitteeksi. Mutta koska jazzin ajasta puuttuu rakenteellinen dramaattinen 'tuleminen' - edellä Broms totesi, että esim. sonaattimuodon soveltaminen jazzissa olisi todellinen tyyllittömyyden huippu - tämä seikka puolestaan yhdistää jazzin pikemminkin sykliseen, primitiiviseen aikaan kuin lineaariseen. "Tarina, ehkä sama kuin jo muinoin, kerrotaan aina ja aina uudelleen".

Esitän asian nyt kärjistäen: Jazzin rakenteessa on vain primitiivinen ajattomuus, ajan "unohtaminen", sulautuminen aikaan ja 'olemiseen', ei jyrkkää rajaa tämänpuoleisen ja tuonpuoleisen välillä; ei alkua/loppua, vain tässä ja nyt. Jazzissa ei ole 'tulemista': on

vain jatkuvia "alkamisia ja palaamisia"¹⁷⁴. Tämän ajatuksen konkreettinen merkki¹⁷⁵ on se, että sävelletty jazzteema esitetään aina¹⁷⁶ - aina - lopuksi improvisaatioiden jälkeen muuttumattomana, varioimattomana. Teeman kertaus ilmentää syklistä kehää - se symboloi ikuista paluuta, se on kuin "uusi alku". Toinen mahdollisuus on ns. "fade out"-efekti, "feidaus", niinkuin suomalaisessa muusikko-slangissa sanotaan; se että jazz/viihdesävelmän lopputeema vähitellen hiljennetään pois kuulumasta: Kyseessä on sama ajattomuuden symboli kuin edelläkin, kaikki jää kuitenkin jatkumaan "jossakin muualla". Dialektista, *moraalisesti* laadullista muutosta teeman kertaukseen ei tule. Jazzissa toimivan subjektin identiteetti kääntyy aina lopulta 'itsensä' unohtaen kollektivis-miinsa. Länsimaisen (klassisen) taiteen puolestaan on löydettävä - mahdollisesti kärsi-myksen kautta - 'itsestä' projisoitu subjekti (jopa Jumala), joka on maailmalle vastakkai-nen, aina kirkastumiseen saakka, jolloin vasta saavutetaan päämäärä, täydellinen laadullinen muutos. Jazzissa riittää pelkkä hedonistissävyyinen, "moraaliton, joskus kiihdyttävä, joskus hyväilevä puhdas oleminen", johon ei välttämättä kuulu kärsimystä eikä ehkä Jumalaakaan, jos kerran ei ole "alkua eikä loppua". Kollektiivisen jazzkulttuurin voima - silloin kun se ei ole "pakollista" - on siinä, että ihmiset viihtyvät siinä ja tuntevat olonsa turvalliseksi. Musiikillinen nostalgia ja musiikin meditatiivinen aspekti ovat pohjimmil-taan pyrkimystä vapautua ylikorostuneesta 'minästä' tarjoten näin Bromsin sanoin "mahdollisuuden irtautua ajan kuluvuuden, pakottavuuden ja lopullisuuden edessä, sanalla sanoen stressistä"¹⁷⁷. Nähdäkseni "sattuma muuttui tässä jälleen välttämättömyy-deksi": Katson, että afro-amerikkalaisen musiikin oli tultava 1920-luvulta lähtien ihmisten tietoisuuteen tarjoamaan uutta "vanhaa aikaa" ahdistuneelle nykyihmiselle. Konserttimu-siikki ei kyennyt tähän silloin eikä tee sitä nytkään - niin "vieraantuneita elämästä" sen muodot ovat 1900-luvulla olleet.

Siinä missä 'teoksen aika' (teos konstruktiona, intentionaalisenä objektina, objekti-voituneena hengen tuotteena) on tekijänsä, kaikkivoivan subjektin (ego-periaate) kuole-mattomuuden symboli, jazz symboloi rakenteissaan yleisesti ihmistä (jazz "luonnollisena systeeminä") ja maailmankaikkeuden ikuista aikaa so. ajattomuutta "on vain jatkuvia palaamisia ja alkamisia" -tapaan. Syklinen maailmankuva on osa 'luonnollista systeemiä' siinä mielessä, että sen perusidea tulee luonnosta, vuorokauden, vuodenaikojen ym. vaihteluista.

¹⁷⁴ 'Mainstream'-jazzin piirissä tätä ei koskaan tajuttu. Sen sijaan "freen" piiristä vuodelta 1969 tulee tällä kertaa "totuus": Tenorisaksofonisti Albert Aylerin *The last album* -äänitteellä olevan "Again comes the rising of the sun" -esityksen tekstissä, jonka Mary Maria ilmeik-käästi kertoo, toistuu useita kertoja ajatus "aina uudesta auringonnoususta", "uusi päivä jolloin taas aloitamme", "aina me päätämme ja aloitamme" jne. (Impulse AS-9208).

¹⁷⁵ Tämä on oikeastaan vasta seuraavan luvun pääaihe, mutta tulkoon se esille tässä jo nyt: sisällön ja muodon toisiinsa kietoutuminen käy tästä joka tapauksessa hyvin ilmi.

¹⁷⁶ Tämä on tietenkin kärjistyks, mutta niin yleinen ilmiö on, että halusin esittää sen tässä näin. Eräillä jazzmuusikoilla on silloin tällöin esiintynyt virkistäviä poikkeuksia tästä kaavasta: Kun improvisaatio on esitetty - kun tarina on kerrottu - ei palata enää lähtökohtaan vaan päätetään kappale; mieleen tulee kuulemiani tällaisia esityksiä mm. Charlie Parkerilta ja Stan Getzilta.

¹⁷⁷ Broms (1985) s. 138.

3.2 Jazzin rakenteellinen myyttisyys

3.2.1 Yleistä

Siirryn nyt lopullisesti tarkastelemaan jazzin myyttistä järjestelmää irroittautuneena "alkuperäisistä" merkityksistään ja viittaussuhteistaan ja myös käytännön tehtävistään - tähän on toki ollut viitteitä jo aiemmin. Tällöin jazzin myytti ei enää "ensisijassa viittaa ulkoiseen todellisuuteen, vaan muodostaa itseään heijastelevan sanoman."¹⁷⁸ Eero Tarasti pitää semioottisen analyysin eräänlaisena perusvaatimuksena 'merkin', esimerkiksi myytin, tarkastelua sen kahdesta perusaspektista *muodosta* ja *sisällöistä* käsin - tätä perusohjetta pyrin edelleen noudattamaan nyt suunnaten tarkasteluni muotoon; Kuten joku on sanonut: "Kaikessa merkityksellisessä taiteessa pinnan koristeellisuuteen (muoto) yhtyy sisällön vertauskuvallisuus"; Tai kuten Vassili Kandinsky on kirjoittanut: "Taiteilijalla täytyy olla jotakin sanottavaa, koska muodon hallinta ei ole hänen tehtävänsä, vaan tämän muodon soveltaminen sisältöön"¹⁷⁹.

Edelleen Tarastin mukaan tällainen ajattelutapa - että myyttisyys näyttäytyy nyt uudessa valossa jakautuneena 'ilmaisutavan' ja 'sisällön' aspekteihin - on kuitenkin ns. myyttiselle tietoisuudelle vieras. "Vasta me, myyttisen sanoman vastaanottajina, jotka emme enää elä alkuperäisessä, koskemattomassa myyttisessä tajunnassa, liitämme tuon ideaalin merkityksen siihen. Siinä missä me näemme *esittämisen* suhteen, myyttiselle tietoisuudelle on olemassa identiteetin suhde. Kuva ei esitä asiaa, vaan se on asia." Mutta voidaanko "jazzin myytti" tajuta vain sisältäkäsien, jos kerran myyttiä ja musiikkia ei voida jäännöksettömästi palauttaa kuvaukseksi jollekin toiselle tasolle, esimerkiksi luonnolliselle kielelle, kuten aikaisemmin todettiin? Kun tämä alkuperäinen myyttinen tietoisuus on "ylitetty", "voimmeko siis (enää) periaatteessa katsoa ollenkaan ymmärtävämmä myyttistä ilmaisumuotoa?", Tarasti kysyy omaa tarkoitustani varten mukailmani kysymyksen. Miten ei-mytologinen tietoisuus voi suhtautua alkuperäisen myyttisen tietoisuuden tuotteisiin? Tarasti siteeraa tässä Juri Lotmania ja B.A. Uspenskia, joiden mukaan tällainen tilanne voi tuottaa myyttisten tekstien loogisia muunnoksia ja versioita ja erityisesti taiteen alueella metaforisia konstruktioita ja symboleja - seurauksena myytin lukemisesta sen ulkoisen semioottisen tietoisuuden näkökulmasta. Esimerkiksi tällaisesta symbolisista - Tarastia mukaillen - voidaan ottaa moderni jazz myytteihin orientoituneena kulttuurina, joka kuitenkin on irronnut välittömästä suhteestaan alkuperäiseen mytologiseen tietoisuuteen. Nyt kyseessä on *myyttien uudelleentulkinta*, niiden sijoittaminen uuteen kontekstiin, uusi mytologia, jota sävyttää yksilöllinen (jazzmuusikon) ja kollektiivinen (jazzyhteisön) tietoisuus, jonka kannalta kyseiset tekstit (kuten Parker-, Miles Davis-, Coltrane-, rock-perinne jne.) ovat myyttejä ja joka asennoituu niihin myyttisen tietoisuuden tavoin. Tällainen uudelleentulkinta - siis se että esim. nuoret kuulevat jazzin "vanhat soundit" vain hienona materiaalina - on kyettävä erottamaan sekä myyttisten hahmojen *spontaanista*, "*alkuperäisestä*" *syntymisestä* yksilöllisessä ja sosiaalisessa tietoisuudessa, että "mytologismista" eli myytin jäljittelystä myyttisen tietoisuuden ulkopuolella¹⁸⁰, esim. jazzin "postmodernismissä". Ensiksi mainitussa tapauksessa meillä on mielestäni esillä "modernin jazzin myyttinen tietoisuus", joka "käsittelee alkuperäistä tekstiä aktiivisesti" menemättä kuitenkaan sen "ulkopuolelle": voi tapahtua osittainen siirtyminen myytin '*olemisesta*' sen '*esittämiseen*', 'sisällöstä' kohti 'ilmaisua'. Monille tämän päivän jazzmuusikoille em. perinteet ovat "pyhiä", vaikka he käsittelevätkin perinnettään taiteellisesti

¹⁷⁸ Tarasti (1994d) s. 22.

¹⁷⁹ Kandinsky, Vassili (1988): *Taiteen henkisestä sisällöstä*, suom. Marjut Kumela, Gummerus, Jyväskylä, s. 123.

¹⁸⁰ Tarasti (1994d) s. 24 - 25.

persoonallisella tavalla toistamatta esikuviaan "sanasta sanaan". Olisin näkevinäni tässä myös yhtenä mahdollisuutena eräänlaisen *tietoisuuden jatkumon*, jossa kaikki tietoisuuden kehitysvaiheet ovat yhtäaikaan muistissa ja läsnä ja musiikillisessakin mielessä käytettävissä, siis jopa "oma alkuperäinenkin" tietoisuus voi olla taustalla.¹⁸¹ Ja tässä on nähdäkseni myös jazzin postmodernismin siemen, vaikka "oikeasta" postmodernismista ei vielä voitaisikaan puhua.

Barokin ajan henkisessä ilmastossa oli nähdäkseni samoja piirteitä kuin mitä on nykyjazzissakin: Barokin keskeinen ajatus oli puhe "ihmisestä näyttämöllä". Nähdäkseni seuraavaksi esille tuleva jazzin rakenteellinen myyttisyys on omiaan yhdistämään jazzia barokinomaiseen musiikilliseen ajatteluun - ei vain samantapaisten myytin käytännön kautta, vaan myös henkisesti myytin jäljittelyssä. Samanlaisiin käytäntöihinhan usein viitataan. Tietty "kielellinen" samankaltaisuus on myös ilmeinen. Sen sijaan suorat kytkennät musiikin ja myytin välillä (myytin 'oleminen') ja myös "uusmyyttillisyyttä" (myytin 'esittäminen') - esitän lopuksi eräitä mahdollisia jazzin 'seemi'-kategorioita - yhdistävät jazzin pikemminkin romanttis-impressionistiseen henkiseen maailmaan kuin barokkiin.

Pääsikä edellä kuvailtu 'cool' tai neoklassinen jazz sitten eroon kollektivisesta myytistä, tai pääseeko tämän päivän "reflektiivinen", lähes postmoderni jazz eroon siitä? Ei, koska jazzissa muodot ja sisällöt ovat niin tiiviisti toisiinsa kietoutuneet - tämän pyrin seuraavaksi osoittamaan. Vaikka individualismi "voittaisikin", jää jazz kiinni osittaiseen kollektivisminsa juuri *muotojensa* kautta; näitä seikkoja, esim. jatkuvaa rakenteellista "alkamista" kuvailin jo edellisen alaluvun lopussa. Myytin rakenne on tällöin ikään kuin 'sisäistetty' po. musiikin merkkijärjestelmään. Semioottisessa mielessä - kuten Tarasti kirjoittaa - "myyttiä ei näet määrittele (Roland) Barthesinkaan mielestä sanoman sisältö, vaan tapa, jolla myytti antaa jollekin merkityksen ja muodon". Myytti on näin ajatellen merkitysjärjestelmäinen systeemi, joka on tiettyssä mielessä riippumaton sisällöstä. Mitä tapahtuu, kun myytti tarttuu esimerkiksi musiikilliseen ainekseen? Semiottisessa mielessä voidaan ajatella, että jazzin ilmaisullinen merkitys perustuu aina *tiettyyn valmiiseen ilmaisuun* (materiaaliin, ainekseen: "riffi", "fraasi", 'annettu kielellinen rytmimalli'), jolla on jo tietty merkityksensä. "Kun myytti tarttuu tähän ainekseensa, se palautuu ilmaisun funktioon kadottaen oman sisältönsä myytin hyväksi". Näin siis - nyt Lévi-Straussia mukailen - syntyy "myyttinen kehä", joka viittaa lähinnä vain itseensä, ts. jazz voidaan tulkita "muotomusiikiksi", jossa ilmaisutapa korostuu - edellä totesin, että tyyli on jazzin hyvin tärkeä lähtökohta. Lopputulos on yllättävä: "Se, joka kertoo myytin, ei tiedä mitä hän sanoo. Hän toistaa katkelmaa esityksestä, jonka alkua, loppua ja aihetta hän ei tunne." Tämä on tullut edellä selvitettyksi. Tarasti kirjoittaa edelleen:

Mutta miten käy musiikille, kun myytti tarttuu siihen ja alistaa sen tyhjäksi ilmaisukseen? Musiikillahan on oma muotomaailmansa, historiansa ja lainalaisuutensa, mutta myytin käsissä se saa uuden funktion. Sen omat ominaisuudet joutuvat ikään kuin 'sulkeisiin', koska sen tehtävänä on nyt enää vain kannattaa myyttistä merkitystä ja sisältöä. Eikö tämä selitä musiikillisen diskurssin rakenteellista köyhyyttä ja eräänlaista niukkuutta syntaktisella tasolla niinä kausina, jolloin musiikki liittyy läheisesti myyttiin?¹⁸²

¹⁸¹ Minun on myönnettävä, että voin joskus estottomasti nauttia esimerkiksi vanhan tanssimusiikin tekemisestä, vaikka toisena hetkenä olen valmis problematisoimaan modernin eurooppalaisen tajunnan tai tietoisuuden suhteen esim. joihinkin jazzin reflektioimattomiin rituaaleihin tms. Mikä iskelmässä saattaisi viehättää? Erkki Pekkilä on eräässä kirjoituksessaan siteerannut tästä aiheesta Umberto Ecoa, joka pyrkii selittämään ilmiötä, jossa "näennäisesti triviaaleista osasista kasattu tekele yhtäkkiä kohoakin taiteellisessa mielessä ylivermaiselle tasolle." Econ mukaan "kaksi kliseettä herättää naurua mutta sata liikutusta, sillä tajutaan hämäästi että kliseet puhuvat keskenään ja viettävät jälleennäkemisen juhlaa" - "banaalisuuden huippu antaa aavistuksen subliimista" (Eco (1985) s. 248 - 249).

¹⁸² Tarasti (1994d) s. 25 - 28.

Onko jazz sitten rakenteellisesti köyhää musiikkia verrattuna vaikkapa eurooppalaiseen konserttimusiikkiin? Kyllä periaatteellisessa mielessä¹⁸³. Tätä seikkaa olen pyrkinyt tuomaan esille jazzin elementti-analyysissäni. Käytännössä modernin jazzin kieli on kuitenkin esimerkiksi rytmien ja harmonian alueella¹⁸⁴ saavuttanut viime vuosikymmeninä sellaisen kompleksisuuden, että en enää puhuisi primitiivisestä tai rakenteellisesti köyhästä musiikista, päinvastoin, nykyjazz on kaikessa kompleksisessa hienostuneisuudessaan täysin konserttimusiikin tasolla, mutta jazzmusiikin *lähtökohdat* systeemisestä ilmiönä viittaavat kyllä periaatteessa siihen suuntaan.

Vielä Barthesilta muutamia ajatuksia täydennykseksi edellä esitettyyn - ja jatkoksi edellisen alaluvun pääajatuksille: Barthesin käsityksen mukaan myytti siis on "varastettua puhetta", missä myytti lyhyesti sanottuna ottaa alkuperäiseltä historialliselta ilmiöltä vain sen muodon vääristäen näin todellisuuden, valuttaen sen tyhjäksi, jotta "vääriä" todellisuutta voisi virrata sisään. Barthesin mukaan myytti takertuu mielellään epätäydellisiin kuviin, joista merkityksen tahrat on jo pesty pois ja jotka ovat näin valmiina uudelle merkityksenannolle. Edelleen Barthesin mukaan poistamalla historialliselta ilmiöltä sen historian ja "muistin" myytti muuntaa ilmiön pelkiksi *eleiksi*¹⁸⁵: esim. jazzissa "surraan, mutta ei muisteta mitä surraan" (orjuus oli satunnainen historiallinen ilmiö, surusta tulee "universaali"). Minä puolestani olin jo edellä valmis näkemään tässä prosessissa myös ns. "positiivisen" konstituution mahdollisuuden sitä kautta, että nämä muodot (esim. 'energia' ym. arkkityypit, 'symmetria', jazzin avoimet skeemat ja kaavat, koko se fenomenologis-eksistentiaalinen ulottuvuus havaintopsykologiaa myöten, josta edellä on ollut laajalti puhetta, enkä myös vielä esille tuleva yhteys luonnolliseen kieleen jne.) voivat olla osittain yhtä antropologisen luontomme kanssa. Liike 'elämän' ja 'muodon' välillä voi siis olla kahdensuuntainen ja siten dynaaminen, ei välttämättä paikalleen pysähtynyt. Korostan, että olen edellä nähnyt jazzin "avoimen systeemin" nykyihmisen kannalta pelkästään suurena etuna!

Mutta mitä moderni jazz sitten aivan konkreettisesti varasti afro-amerikkalaisesta historiallisesta perinnöstä vaikka barthesilaisittainkin ajatellen? Edellä esitetyn perusteella voidaan alustavasti sanoa, että jazz varasti (tai säilytti sen jälkeen kun "alkuperäiset" merkitykset alkoivat hiipua) ainakin 'surun' ja myös sen valtavan 'energian', joka amerikkalaiseen negroidiseen kulttuuriin sisältyi ennen sen keskiluokkaistumista. Ajallis-paikallis-historiallinen 'suru' muuntui jazzissa monipuoliseksi 'blue note' -arkkitehtuuriksi - selvitän sitä pian. Poliittis-sosiaalis-yhteisöllis-aistillinen 'energia' puolestaan muuntui, kanavoitui jazzmusiikissa ja sen johdannaisissa siksi kohottavaksi "swing drive" -ilmiöksi, jota jo 'jazzin fenomenologiassani' pyrin kuvaamaan, ja erityisesti jazzharmoniaassa vähitellen myös tietyksi laskevaksi 'eleeksi' täsmälleen Barthesin tarkoittamassa muodollisessa mielessä. Viimeksi mainitun seikan suhteen länsimaisen taidemusiikin "funktionaalinen" harmonia tarjosi tälle 'eleelle' erinomaisen tartuntapinnan, kuten pian huomataan. Ilmiöt kohosivat ikäänkuin astetta yleisemmälle tasolle - siis myyttiksi kylläkin, mutta ei välttämättä elämää köyhdyttäväksi, kurjistavaksi ja tukahduttavaksi vaan elämää rikastuttavaksi tekijäksi, "elämän energioiden" *yleiseksi symboliseksi vastineeksi* musiikissa

¹⁸³ Sama em. asia kääntäen: "... kun musiikki kytkeytyy myyttiin siten, että se alkaa jäljitellä ja rekonstruoida myyttistä sanomaa, niin tiettyjen myyttisten 'hahmojen' pysyvyys länsimaisen kulttuurin tietoisuudessa aiheuttaa myös tiettyä stabiilisuutta niitä manifestoivassa musiikillisessa tematiikassa." (Tarasti (1994d) s. 90)

¹⁸⁴ Keskustelin kapellimestari/jazzmuusikko Markku Johanssonin kanssa tästä aiheesta - mitä sinfoniaorkesterille saa kirjoittaa - jolloin hän ankarasti varoitti kirjoittamasta esimerkiksi jousistolle mitään yksinkertaisiakaan "jazzahtavia" synkoopikuvioita - vain sen vuoksi, että "ne eivät toimi". Syy tähän ei tietenkään piile akselilla yksinkertaisuus/ kompleksisuus, vaan siinä, että on olemassa (ainakin) kaksi hyvin erilaista rytmisen ajattelutavan maailmaa, eurooppalainen ja afro-amerikkalainen.

¹⁸⁵ Barthes (1994) s. 188 ja 184.

edellä esittämässäni hengessä. Tämä johdannoksi tälle alaluvulleni.

Miten myyttisyys sitten yleisesti voisi ilmetä syntaktisella, puhtaasti rakenteellisella tasolla jazzin parametreissa? *Binaarisuudesta* on ollut jo edellä puhetta mutta enimmäkseen vain 'sisällön' näkökulmasta. Eero Tarasti kirjoittaa tästä aiheesta yleisesti taidemusiikin näkökulmasta (suluissa oleva lisäys minun):

Melodian ja rytmin alueella viittaaminen myyttiin voi tapahtua välittömästi esim. myyttiseen seremoniaan liittyvän laulun tai tanssin jäljittelyä. Melodia voi rakentua jonkin arkaaisen asteikon sävelistä ja saada näin 'myyttisen' merkitysvivahteen. ... Erityisesti modaaliset asteikot saavat usein muihin tekijöihin liittyneenä tehtävän ilmentää jotain 'myyttistä'. Joskus myös eksoottisten sävelasteikkojen kromatiikka ja ylinousevat intervallit toimivat näin. ...

Rytmin alueella myyttisyys voi ilmetä myyttiseen kommunikaatioon liittyvän tanssin jäljittelyä. Toisaalta rytmin yhteys tanssin vastakohtaan, työhön - kuten Karl Bücher olettaa pitäessään työhön liittyvien ruumiinliikkeiden rytmikkaa musiikin samoin kuin runouden alkuperänä - antaa tälle musiikin ulottuvuudelle primitiivisen kansan elämässä myös toisen, ei-myyttisen merkityksen. ...

Melodian ja rytmin lisäksi musiikin ulottuvuuksista sointiväri voi välittömästi viitata alkuperäiseen myyttiseen kommunikaatioon, erityisesti sen 'kanavaan' eli esim. soittimiin, jotka säestävät laulua ja tanssia. Eri soittimien ilmaisukykyyn liittyy länsimaisen taidemusiikin (ja myös jazzin) alalla monentasoista symboliikkaa, josta ainakin osa palautuu tiettyjen soittimien sointivärien kuulijassa viritämiin arkaaisiin tunnelmiin.¹⁸⁶

Sointiväriin, sointiin viittasin jo mm. inspiration yhteydessä; Tässä yhteydessä mieleen tulee ensiksi jazzissa niin suosittu puhallinsoittimen, saksofonin "väkevän tunteikas ihmisäänellisyys", hyvin laaja soinnallinen tunneskaala, jota saksofonilla voidaan ilmentää - ehkä tämä usein vain tiedostamattomasti "oivallettu" seikka osaltaan selittää saksofonin suosiota. Esimerkkinä mainittakoon, että 1960-luvulta lähtien sopraanosaksofoni - John Coltranen esimerkkiä noudattaen - koki uuden tulemisensa: yhdistin sen usein nasaalin soinnin jo silloin tiettyyn arkaaiseen ilmapiiriin tai sen hakuisuuteen.

Erityisesti soitintamisesta Tarasti kirjoittaa seuraavaan tapaan: "On ymmärrettävää, että juuri sointivärillä on tärkeä osuus musiikissa, kun halutaan viitata myyttiin".¹⁸⁷ Ehkä tämä tekijä selittää sen, miksi jazzin ja viihdemusiikin säveltäjät ja sovittajat ovat aina olleet erityisen mieltyneitä Debussy'n ja Ravelin musiikkiin: impressionistinen orkesterimusiikki ilmentää tiettyä idiomaattista kirjoitustapaa, josta säveltäjä Leevi Madetoja on kirjoittanut osuvasti seuraavaan tapaan:

Ravelin musiikin heikkous, ja toiselta puolen voima, on sen yksipuolisuudessa, rajoittuneisuudessa. Ranskalaisen säveltäjän suhtautuminen musiikkiin ja ammattiinsa on niin sanoaksemme predestinasioniluentoista. Ravelin musiikkia kuullessa saa pakostakin sen vaikutelman, että hänellä sävellystyöhön ryhtyessään on valmiina resepti, jota ei saa ylittää. Näitä ja noita sointuja minun pitää käyttää, tämän säveljärjestelmän sisällä minun on pysyttävä, juuri tällaiseen orkesterinkäyttöön minun on rajoitettava, jotakin siihen suuntaan tulee ajatelleeksi säveltäjän pohtivan ennen säveltämistään. Mutta toisaalta, kuten sanottu, on tässä myöskin Ravelin taiteen voima. Keskittämällä itsensä yhteen pisteeseen, kehittämällä korkeimpaan potenssiinsa oman säveltaiteellisen ilmaisulaatunsa luo Ravel itselleen oman kolkan yleismaailmallisessa musiikkituotannossa. Hänen taiteelleen ei voi antaa mainesanaa suuri, sillä todella suuri taide ei tunne tällaista eristäytymistä, se heijastaa monipuolisesti elämän eri ilmiöitä, se voi käyttää hyväkseen saavutettuja teknisiä menetelmiä, tekemättä niistä itselleen päämäärää. Mutta yhtenä detaljina, ja lisäksi varsin mielenkiintoisena, uudemman ajan musiikin kehityksessä, tulee Ravelin musiikki varmaankin pitkiksi ajoiksi säilyttämään elinvoimaisuutensa. Se on tarkoitettu herkkusuita varten, todellista elämän leipää siitä tuskin paljon lähtee. Mutta tukevampaankin musikaaliseen ravintoon tottunut kuuntelee silloin tällöin mielellään noita seireenisäveliä, joita tämä

¹⁸⁶ Tarasti (1994d) s. 69 - 70.

¹⁸⁷ Tarasti (1994d) s. 72.

ranskalainen mestari kätköistään kutsuu.¹⁸⁸

Eräässä mielessä viihdeorkesteri ja big band -sovittaminen noudattavat nähdäkseni samaa pienoiskuvallisen rajoittuneisuuden logiikkaa, jota tässä luonnehdittiin. Silti, sivumennen sanoen, tällainen "idiomaattinen maailma" on minunkin musisointini, musiikillisen tietoisuuteni keskus - siis merkki myyttisestä mielenlaadusta.

Modernin jazzin hallitseva dom⁷-sointuharmonia, joka vain usein pyritään konstruomaan kvarttirakenteeksi, on omiaan ilmentämään myyttistä tehoa; Näin jazzissa yhdellä ainoalla soinnulla voi olla myyttistä symboliarvoa, kuten Eero Tarasti on luonnehtinut tätä ilmiötä kirjoittaessaan taidemusiikkidiskurssissaan Aleksander Skrjabinin musiikista (suluissa olevat lisäykset minun): "vähennetyin kvartin (= suuri terssi jazzissa) pehmeys, feminiinisyyttä, puhtaan kvartin karuus, maskuliinisuus, ylinousevan kvartin (= dom⁷-sointu pelkistetyimmillään) ristiriitaisuus, demonisuus"¹⁸⁹. Lisäksi, kuten Franz Lisztin *Prometheuksen* sivuteeman soinnutuksessa, myös modernin jazzmusiikin *sijaissoinnutuksessa* "käytetään hyväksi medianttien muunnosointujen luomaa häilyvyyden vaikutelmaa, joka antaa itse melodiallekin arkaaisen, ikään kuin sävelten ja sointujen tavanomaisesta virrasta irtaantuvan sävyn. ... (Näin) soinnut ilmentävät romantiikan näkemystä ihmissielun tiedostamattomista, hämäristä kerrostumista, joista niin musiikki kuin myyttikin kohoavat esiin sielun 'alkuykseyden' symboleina." Myös jazzmusiikin runsaasti käytetty sijaissoinnuttelu voidaan mielestäni tulkita "siirtymiseksi ja 'vajoamiseksi' myyttisen maailman ajattomuuteen",¹⁹⁰ - jälleen Tarastia lainatakseni. Tai jazzin laajojen sointujen ketjuissa tapahtuvat "pehmeät purkaukset" voisivat ilmentää sensuaalisia rakenteissa ym.

Mikäli siis harmonia sisältää muunnosointuja, medianttisia modulaatioita ja enharmoniikkaa harmonisen kehittelyn jännitteisinä elementteinä, esim. korostamalla sävellajien välisiä vastakohtia tai välittämässä niitä, niin myyttisen kerronnan aineksena kyseinen harmoniakulku saa sielullisyyttisen (sankarimyyttisen) sisällön. Se ilmentää esm. myyttisen sankarin sisäisiä ristiriitoja tai myytin eri henkilöiden välisiä vastakohtaisuuksia. Sen sijaan mikäli kyseessä on ennemminkin harmonioiden koloristinen käsittely, niin kyseessä on kategoria *luonnonmyyttinen*. Tällainen jaottelu on luonnollisestikin ainoastaan likiarvoinen.¹⁹¹

Tarastin ensin mainitseman piirteen haluaisin yhdistää ensisijaisesti ns. bebopin ja "mainstreamin" harmoniaan; luonnonmyyttinen kolorismi taas sävyttää 1950- ja 60-luvulta alkaen versonnutta ns. modaalista (skaalapohjaista) jazzmusiikkia.

Mutta nyt muutamia objektiivisia jazzin rakenteellisia seikkoja, jotka voisivat viitata myyttiin - tai siis myös ihmisen antropologiseen luontoon - viittaamatta mihinkään nimenomaiseen myyttiin. Seuraavat struktuuralliset pohdinnat perustuvat omaan kokemusmaailmaani jazzmusiikista, joskin pyrin samalla löytämään niille taustaa, viitteitä, perustetta erityisesti länsi-afrikkalaisesta musiikkikulttuurista. Asiaa pohjustavat tietenkin jo aiemmin esillä olleet psykologian "struktuurit" *tiedostamaton/tiedostettu* (visionääriinen/psykologinen), *kaaos/järjestys* tai kaikkein yleisimmillään dialoginen periaate *esittäjä/kuulija*. Kaikki nämä ovat myös tietyllä tapaa jazzin rakenteellisia elementtejä. Edelleen jazz on sitoutunut inhimilliseen toiminnallisuuteen: meillä on luonnostaan kaksi kättä ja kaksi jalkaa ym., olemme melko symmetrisiä. Tällöin tähän voisi lisätä pohjustukseksi hyvin yleisen vastakohtaparin *vasen/oikea*. Hyvin yleisellä tasolla olevat oppositiot *luonto/kulttuuri*, *yksilö/yhteisö* ja *individualismi/kollektivismi* ja *samanlainen/erilainen* ovat

¹⁸⁸ Madetoja, Leevi (1987): "Kirjoituksia musiikista", toimittanut Erkki Salmenhaara, Musiikki 3-4/1987, s. 58.

¹⁸⁹ Tarasti (1994d) s. 73.

¹⁹⁰ Tarasti (1994d) s. 75 - 76.

¹⁹¹ Tarasti (1994d) s. 77.

myöskin olleet eri yhteyksissä esillä.

1. Yleisesti koko jazzin "luonnollinen systeemi" so. elementtijaattelu, joka on yksityiskohdaisesti kuvailtu tutkielman alkupuolella 'jazzin fenomenologinen hahmoteoria' -luvussa. Ajatuksen tausta on seuraava: Bromsin mukaan Keski-idän ihmisten - sovellan tätä ajatusta uudelleen laajemmaltikin ns. myyttiseen mielenlaatuun¹⁹² - maailmankuvan taustalla on usein käsitys monikerroksisesta maailmasta, jossa alempi taso on ylempään symboli. "Luvut ja määrät ilmaisevat heille myös maailman harmoniaa. Tasojen päällekkäisyys ei syysuhteen sitoma peräkkäisyys, on ominaista tälle näkemykselle." Maailma koostuu tasoista eikä peräkkäisyyksistä.¹⁹³ Tämä peruseriaate on vallitseva esim. länsi-afrikkalaisessa musiikissa ja sen monikerroksisessa rytmisessä polyfoniassa, jonka keskeinen rakenneperiaate on hemioli (lukuja 2 ja 3 vertikaaliset ja horisontaaliset yhdistelmät) - tätä kuvailtiin edellä laajahkosti. Sieltä ajatus siirtyi afro-amerikkalaiseen musiikkiin. Jazzin syke, harmonian taso ja melodian taso ovat selkeästi - paljon selkeämmin kuin länsimaisessa taidemusiikissa - erotettavissa toisistaan ja näin ilmentävät tätä myyttistä monikerroksisuuden ajatusta. Tällä monikerroksisuudella on myös tietty (yhteis)toiminnallinen, sosiaalinen taustansa, jonka olen esittänyt 'säännön mukaisuuden rikkomisen' käsittelyn yhteydessä. Voidaan puhua erikseen "rytmien maailmasta", "harmonian maailmasta" ja "melodiamaailmasta". Jazzyhteisessä tämä malli vain kiteytyy binaarisiksi *kuvio/tausta* -periaatteeksi: rytmiryhmä luo taustan, solisti kuviot. Kaikkein pelkistetyimmillään tämä malli toimii vastakkainasettelussa *matala/korkea*: basso luo "matalan taustan", melodiainstrumentti "korkeat kuviot" - ja siinä kaikki. Toisaalta *kuvio/tausta* -periaate on mitä suurimmassa määrin jazzin jatkuvuuden perustava tekijä, kuten myöhemmin esitän.

"Protestin" myytin musiikillinen vastine *polyrytmiikassa hemioli*: musiikkiin kätkeytyvä tai siinä esiintuotu rytmien vastakohta tai ristiriita ja sen ratkaisu symbolisena leikkinä¹⁹⁴. Näyttää eikä paitsi, että kaikki rytmiset vastakohtaisuudet - paitsi että ne syntyvät kielelliseltä pohjalta, kuten myöhemmin selvitän - tulevat kaksi- ja kolmijakoisuuden *horisontaalisista* (peräkkäisistä) ja *vertikaalisista* (päällekkäisistä) yhdistelmistä. So. binaarinen periaate yhden ihmisen tavassa hahmottaa eri rytmejä: *kuvio/tausta* (kontrametrinen/kommetrinen rakenne).

2. Malli-ajattelu on myytteihin orientoituneen antropologian perusajatus: "eletyt mallit" (*lived-in-models*) ovat "keskeisessä asemassa primitiivisen yhteisön elämässä ja ns. primitiivisessä mentaliteetissa yleensäkin."¹⁹⁵ Jazzin koko peruslähtökohta on tietty malliajattelu (*patterns*). Malli, jotta se muodostuisi malliksi, edellyttää toistoa - tästä seuraa:

3. Jazzin kaikinpuolinen *toisto-periaate*; ensimmäisenä toistuvuutena säännöllinen syke, joka jakautuu komponentteihin korollinen/koroton (so samanlainen/erilainen); yleisesti *jatkuvuus*-momentti, joka yhdistää musiikin perinteiset elementit, 'patternit' (rytmi, harmoniset sekvenssit, sointi, melodia) toisiinsa, ja luo vaikutelman liikkeestä koko-

¹⁹² On muistettava, että eräässä vaiheessa, lähinnä kai 1950-60-luvuilla, jazzin aatemaailma aivan konkreettisesti lähentyi Bromsin tarkoittamaa "itäistä olemista". Tämän seikan merkinä oli useiden jazzmuusikkojen kääntyminen Lähi- ja Keski-Idässä vaikuttavaan valtauskontoon muhamettilaisuuteen; Mieleen tulevat heti esim. pianisti McCoy Tyner, toiselta nimeltään Sulaimon Saud, tenorisaksofonisti Bill Evans, joka tunnetaan paremmin nimellä Jusef Lateef, barytonisaksofonisti Sahib Sihal, jonka alkuperäistä nimeä en valitettavasti löydä, sekä multi-instrumentalisti Rahsaan Roland Kirk, jonka uusi etunimi myöskin viittaa muhamettilaisuuteen.

¹⁹³ Broms (1985) s. 136 - 137.

¹⁹⁴ Tarasti (1994d) s. 35.

¹⁹⁵ Tarasti (1994d) s. 284.

naisuudessa (Jan la Rue: 'the Growth'¹⁹⁶). Jazzin syklinen aika: chorusrakenne, "teeman kertaus esityksen lopussa on aina uusi alku". Tässä mielessä musiikki Bromsin mukaan - jos sitä verrataan kielellisiin ilmiöihin - on lähempänä runoutta kuin kertomakirjallisuutta. Ensin mainitussa "yksinkertainen ja sinänsä looginen tapahtuma esiintyy ... monennettuna, sitä ikäänkuin jatketaan, kunnes toistosta muodostuu tiettyjä selviä askeleita, portaita, joita myöten teos liikkuu ja etenee."¹⁹⁷ Toistuvat korkomallit, loppusoinnut ym. lähentävät runoutta musiikkiin. Mitä enemmän toistoa, sitä "myyttisempi" rakenne: yksinkertainen blues sopii tähän hyvin esimerkiksi afro-amerikkalaisen musiikin "runollisuudesta" - siis varsinkin jos edellytetään, että sen takana on jotakin aivan muuta kuin vain säveliä, sointuja jne. Jazzin lineaarinen tyyli tosin pyrkii pois tästä "myytistä" 'itsen' ilmentämiseen puhetta ("kertomakirjallisuus") jäljitellen; Toisaalta sen päättymättömässä melodiassa on myös jotakin ajattomuus-hakuisuutta, kuten edellä esitin.

Artikulaatio: pitkä/lyhyt, painokas/painoton, soinnillisen/soinnittoman vuorotte- lu: "duu-um duu-ba" -tapaan. Mutta jotta binaarisuudellakin olisi oma oppositionsa, tarvitaan siis ternärisyys, kolmijakoisuus, jotta binaarisuus voisi toteutua merkityksessä *samanlainen/erilainen*; kaksi 'samanlaista' peräkkäin ei muodosta oppositiota! Tämä ajatustapa on koko (jazz)musiikin (poly)rytmiikan peruseriaate.

4. Jazzin *syke* sinänsä viittaa 'elämään' ja siis "ulos" jazzin systeemistä - tästä kytköksestä on puhetta vielä myöhemmin. Mutta erityisesti mainstreamin "all 4/4" -periaate laajennuksineen (ks. seuraava kohta) on jo vanhastaan hyvin myyttinen ajatus, kuten Eero Tarasti on kirjoittanut Umberto Ecoa ja keskiaikaa käsittelevässä artikkelissaan. Tarastin mukaan (suluissa oleva lisäys ja kursivointi minun):

(Keskiaikana) uskottiin yleisesti, että luvulla neljä on tietty perustava merkitys: oli neljä kardinaalipistettä, neljä tuulta, neljä kuunvaihetta, neljä vuodenaikaa, neljä kirjainta sanassa Adam, ja neljä oli Platonin tetrahedronin perustava luku. Vitruvius opetti, että *neljä on ihmisen luku*, koska hänen levitettyjen käsiensä etäisyys oli sama kuin hänen pituutensa - muodostaen neliön. Neljä oli moraalisen täydellisyyden luku. Ihmisiä, jotka olivat kokeneet kamppailuja moraalisessa täydellistymisessään, kutsuttiin tetragoneiksi.¹⁹⁸

Tähän voisin jatkaa, että "all 4/4" siis on 'luonnollista systeemiäni', joka viittaa nimen- omaan ihmiseen eikä jumaluuteen kuten esim. luvut 3 tai 5 vanhoissa kirjoituksissa. Lisää jazzin lukumystiikasta: edelleen luku 12 on monissa vanhoissa teksteissä ns. "täydellisyyden luku" (Jeesuksella oli 12 opetuslasta jne.). Säveljärjestelmässämme on 12 eri säveltä, tai siis oktaavi, "täydellinen" intervalli jakautuu 12 säveleen: nykyaikainen säveljärjestel- mämme on tässä mielessä "täydellinen" vanhan myyttisen perinteen mukaisesti. Bluesin 12 tahtia; flamencon 12 iskua jne.

5. Kysymys-vastaus -muoto, rakenteisiin "valunut" *dialoginen periaate* (symmetrinen parillisuus, "fill in" -vuoropuhelu-periaate), joka konkretisoituu useilla eri tasoilla jazzin chorus-rakenteessa (AABA, blues ym.) yhtyen tonaalisen harmonian jännitys/purkaus -tendenssiin. Symmetria konkretisoituu jazzissa seuraavanlaisena universaalina "ih- misaivojen algebrana", luvun 2 potenssoituna lukusarjana tahtimäärien mukaisesti: 1, 2, 4, 8, 16, 32, 64 jne. samaan tapaan kuin nykyajan tietotekniikan binäärijärjestelmässäkin. Bluesin lukusarja jazzissa - afrikkalaisena jäänteenä - edustaa ns. "villiiä ajattelua": 1, 2, 4, 12, 24, 48 jne. Tai sitten se on "täydellinen" edellisessä kohdassa mainitussa hengessä.

6. *Jazzharmonian* monessakin mielessä binaarinen luonne: koko harmoninen ilmiö oikeas-

¹⁹⁶ Tarasti (1994d) s. 68.

¹⁹⁷ Broms (1985) s. 33.

¹⁹⁸ Tarasti, Eero (1996): *Esimerkkejä. Semiotiikan uusia teorioita ja sovellutuksia*, Gaudeamus, Tampere s. 90.

taan syntyy binaarisesti kahdesta eri "terssipinosta". Lisäksi koko tonaalinen järjestelmä voidaan kaikkein pelkistetyimmillään ajatella rakentuvaksi jännitys/purkaus -tendenssin varaan, ja vieläpä:

joko: a) dominantti- ja toonikatehjen väliselle jännitteelle laajennuksineen ja viivästämisineen: autenttinen kadenssi duurin tai mollin "värisenä". Yllättävät vaihtelut duuri/mollivärin kesken ovat mahdollisia: Dm7b5 - G7b9 - Cmaj7! Mollikadenssin purkaus voi näin olla duurin "värinen" ja päinvastoin. Puhutaan myös ns "modaalisista lainamuunnosoinnuista", joissa esillä oppositio *iloinen/surullinen*.

tai: b) subdominantti- ja toonikatehjen väliselle jännitteelle laajennuksineen ja viivästämisineen - kyseessä on tällöin ns. plagaalinen lopuke: F - Cmaj7 tai Bb7 - Cmaj7.

Asia yksinkertaistaen: mainstream-jazzissa on ainoastaan purkausta vaativia ja ei-purkausta vaativia sointuja. Vastakohtat on johdettavissa "energiasta" ja siinä ilmenevästä purkautumistendenssistä. On kaksi "ääripäätä", joiden välissä harmonia operoi myöhemmin esille tulevan "matkan myytin" periaatteella, laskevana eleenä, joka pitkittää, viivästä, moniselitteistää purkausta, tekee sen mahdollisimman mielenkiintoiseksi. Myös ns. "jazzalterointi" (= dominanttisoinnun #5, b9 ja #9 -muunnokset) tulee luonnosta - purkaussoinnun luonnollisesta molliasteikosta so. diatonisesta asteikosta - luonnollista systeemiä!

Diatonisen asteikon binaarinen luonne jazzharmoniaassa: Paitsi että diatonisessa asteikossa on ehkä olemassa kaksi tonaliteettia, esim. C-diatonisessa asteikossa toinen C:lle (jooninen moodi) ja toinen F:lle (lyydinen moodi), koko jatkuvuuteen perustuva myyttis-syklinen maailmankuva on itse asiassa sisäänrakennettuna jazzin ja joskus hiukan tavallista "särmikkäämmän" iskelmämusiikinkin harmoniseen ajatteluun: Diatoninen asteikko voidaan nimittäin ajatella binaarisesti, paralleelisesti kahtena eri syklinä (engl. 'cycle', jota termiä myös käytetään esim. kaikissa jazzharmonian oppikirjoissa), joista toinen ilmentää jazzin duuri-harmoniaa (esim. Fly me to the moon -sävelmä) ja toinen molli-harmoniaa (esim. Autumn leaves -sävelmä); lähtökohta on kuitenkin yksi ja sama - diatoninen asteikko:

Nuottiesimerkki 57



Diatonisen asteikon paralleeliset syklit:

CA FA Hm7b5 Em7 Am7 Dm7 G7 CA

Am7 Dm7 G7 CA FA Hm7b5 E7 Am7

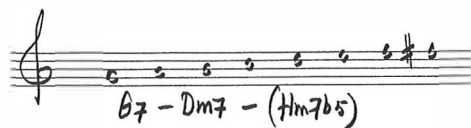
Diatonisen asteikon seitsemän sointuastetta sopii erinomaisen hyvin tähän "myyttiseen" konseptioon. Kun syklin päihin sijoitetaan sama sointu ja välille kaikki muut syklin soinnut, on "musiikillinen ihmisaivojen algebra" valmis myös harmonian osalta. 'Cycle' tuo symmetrian ajatuksen myös jazzharmoniaan: ikuinen paluu siihen mistä lähdettiin. Myös jazzin molli-ajattelu on perinteisen taidemusiikin teoriaa yksinkertaisempaa ja "luonnollisempaa": Äärimmilleen yksinkertaistettuna voidaan sanoa, että ennen John Coltranea "molli-jazzstandardien" *harmoninen* lähtökohta oli *luonnollinen* molliasteikko; vain mollin V asteella käytetään dom⁷-sointua (ks. lihavoituna) - "luonnollista systeemiä". Tietenkin sointuja käytännössä väritetään runsaasti, käytetään väldominantteja jne., mutta lähtökohta on pelkistetyimmillään tämä. Ja taas "jazzmollin" (= melodinen molli ylös ja alas) yleistyttyä värittämään I asteen mollisointua siinä korostui myyttinen koloristinen 'oleminen' mitä suurimmassa määrin.

Ei ole mielestäni sattumaa, että jazzin ns. bebop-asteikot, jotka yleistyivät 1940-luvulta lähtien, ovat nimenomaan 8-sävelisiä. Ilmiön taustalla on tietty inhimillinen symmetriahakuisuus, joka voidaan ymmärtää vain symmetrisen rytmiiikan pohjalta.

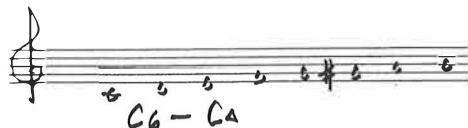
Samalla asteikko korostaa tiettyä "lineaarista linjakkuutta" rakenteellista näin "vähennetyin kvintin" myytin:

Nuottiesimerkki 58

a) bebop-dominanttiasteikko:



b) bebop-duuriasteikko:



Tässä on mielestäni jälleen esillä tietty myyttinen rakenne. Ensiksikin monien vanhojen tekstien mukaan luku 7 ilmaisee "mystistä täydellisyyttä". Diatonisen asteikon 7 säveltä olisivat tällöin tämän myytin ilmentymää. Mutta jazzissa tämä *mystisyys kumotaan kääntymällä ihmiseen*, lisäämällä asteikkoon yksi sävel lisää, jotta päästäisiin "ihmisen lukuun" tai sen kerrannaiseen (ks. ed. kohta 4.) - 'luonnollista' systeemiä! 'Hahmopsykologiassa' tutkielmani alkupuolella todettiin, että havaintokykymme on rajallinen, ja siten niiden hahmojäsenten määrä, jotka perättäin tarjottuna sarjana ovat samanaikaisesti tietoisuutemme hallittavissa, vaihtelee viidestä yhdeksään - kahdeksan on siis lähellä maksimia.

Urkupiste, esim. Lester Youngin kaikkein tavallisin keino intensiteetin kohottamiseen, voidaan ajatella 'myyttiseksi' siinä mielessä, että toteuttaa "ikivanhaa käsitystä maailmanluomisen liittymisestä johonkin alku- tai perussäveleen".¹⁹⁹ Tonaalisen keskustuksen tai keskustusten voidaan tietysti ajatella symbolisoivan tätä samaa asiaa.

Edelleen musiikin harmoniaan liittyvä hyvin keskeinen rakenteellinen myytti on 'matkan' myytti (samanlainen/erilainen, matka/kotiinpaluu -oppositiot) ts. transsendenttinen ajatus musiikin harmoniasta 'matkan' symbolina; tämä on diskurssini viimeisen luvun pääaihe, enkä siksi kirjoita siitä nyt tämän enempää. Samoin on laita "sankarin ja hänen kahden tiensä" suhteen; palaan tähänkin jazzin harmoniassa pesivään hyvin myyttiseen ajatukseen pian uudestaan.

7. "Surun" myytille pohjaava jazzin rakenteellinen "perussuru", 'blue notes' -arkkitehtuuri (duuri/molli-sävy samanaikaisesti); useimpien tutkijoiden mukaan blues-asteikon rakenne perustuu alunperin pyrkimyksestä sopeuttaa afrikkalaisperäinen pentatoninen laulutapa eurooppalaiseen diatoniseen säveljärjestelmään. Bebop-muusikkojen "löytämä" uusi 'blue note' 4# (tai 5b) on jälleen mielenkiintoinen siinä mielessä, että se 1. jakaa diatonisen asteikon oktaavin "suunnilleen keskeltä kahtia" - tästä myöhemmin lisää. Marshall Stearnsin esittämä teoria "alkuperäisen" blues-asteikon - siis ilman 4#-säveltä - perusluonteesta on mielenkiintoinen: Hän toteaa, että Afrikassa ja muuallakin yleisesti käytetty ns. 'neutraali terssi' 2. jakaa perussävelen ja kvintin täsmälleen keskeltä kahtia, ja toinen mielenkiintoinen intervalli, 3. 'neutraali sekunti' puolestaan "osuu täsmälleen kvintin ja oktaavin keskiväliin, toisin sanoen hieman alle septimin... Tätäkään sävelkorkeutta ei saa pianosta irti". Stearnsin teorian mukaan:

Maailman musiikki näyttää noudattaneen kehityksessään seuraavankaltaista linjaa: Aloitetaan oktaavista (joka keksittiin miesten ja naisten laulaessa yhdessä), seuraavak-

¹⁹⁹ Tarasti (1994d) s. 71.

si lisätään mukaan kvintti, sen jälkeen neutraali terssi, sitten neutraali sekunti. Kun melodia käy mutkikkaammaksi, otetaan mukaan yhä uusia säveliä eri intervallien päähän perussävelistä. Tässä maailman musiikin samanlaisuus päättyy, ja kehitys kulkee eri suuntiin.²⁰⁰

Seuraava askel oli Stearnsin mukaan luonnollisesti tämän konseptin sopeuttaminen Amerikassa diatonisen asteikon mukaiseen harmoniaan, josta kompromissina syntyi blues-asteikko.

Mutta kuten aiemmin totesin, "surun" myytti voi jossakin tapauksessa *pohjustaa koko musiikin kertomuksellisen aspektin*, joka on diskurssini viimeisen luvun pääteema. Näin se on (jazz)musiikissa mitä voimakkaimmin rakenteisiin vaikuttanut myytti - se voi olla jopa "ensimmäinen syy musiikilliselle tarinalle": monet elävät tämän 'katharsiksen' uudelleen ja uudelleen illasta toiseen tietämättä, mitä tarinaa he oikeastaan surevat! Tai toinen mahdollisuus (psykoanalyyttinen tulkinta) on se, että jokainen voi "surra omia surujaan" - yhteisesti päätetyssä muodossa.

Blues-asteikon "vertikalisointi" harmoniassa - duuri/molli-sävy samanaikaisesti soinnuissa/melodiassa so. "hymyä kyynelten läpi". Seuraavassa Robinsonin luonnehdintaa tästä:

"Sinisille sävelille" (blue notes) tyypillinen sointi on jättänyt merkkinsä myös jazzharmoniaan, esimerkeiksi käyvät tutut #9 ja #11-soinnut, joiden ristiriitaiselta kuulostavasta puolissävelaskeleista saattavat olla yritystä "vertikalisoita" kaksiselitteiset "blue"-terssi- ja -kvinttisävelkorkeudet.²⁰¹

8. Jazzimprovisaation *kertakaikkinen binaarisuus* "kuvallisten" tendenssien ja "kielellisen" lineaarisen tyylin välillä: pyrkimys samanaikaisesti sekä "värittää" (esim. annettua sointupohjaa) että "kertoa tarinaa"; kuvallisuus ja loogisuus, *epäjatkuvuus/jatkuvuus* ja näiden oppositioiden tietynasteinen balanssi. Siis paradigman ja syntagman välinen "sovittamaton" oppositio, kaksi eri ajattelun muotoa, jotka modernin jazzin ilmaisussa ovat *samanaikaisesti* läsnä²⁰². Kuten Bromsin mukaan "on olemassa kaksi erilaista kulttuuria, joissa toteutuu kaksi erilaista kielellistä taipumusta, taipumus synkroniseen, toistavaan kielen käyttöön ja taipumus realistiseen, loogis-lineaariseen kielenkäyttöön"²⁰³. Tutkielmani alkupuolella totesin, että jazzin rytmikan tarkastelun suhteen olen esiyttänyt määrykseni mukaan "strukturealisti", kun taas harmonia tulee johdattamaan minut edellistä mutkikkaammille poluille, kuvallisten arvoitusten pariin.

Senegalilais-suomalaisen Centre ARC -kulttuurikeskuksen toiminnanjohtaja Outi Kasurinen esitti minulle syksyllä 1996 mielenkiintoisen hypoteesin keskustelussamme afrikkalaisen ja eurooppalaisen ajattelutavan eroista; tämäkin ajatus perustuu hänen omiin kokemuksiinsa senegalilaisesta elämästä yli kolmenkymmenen vuoden ajalta. Kasurisen mukaan afrikkalaisen ihmisen asioiden hahmotustapa on korostuneesti oraalinen - siis puheeseen ja kuuloaistiin perustuva - siinä missä eurooppalainen pyrkii visualisoimaan kaiken. Eikö esimerkiksi nuottikirjoituksen kehittäminen ole mainio esimerkki jälkimmäisestä ajattelutavasta? Tai mitä muuta Schenker-analyysi on kuin musiikillisen tekstin pelkistämistä, esittämistä visuaalisesti harmonisista painopisteistä käsin? Tältä pohjalta voidaan ajatella, että kielellinen, lineaarinen asenne, jatkuvuus, jopa "luonto" tulevat jazziin Afrikasta, erityisesti mitä tulee sen rytmikkaan, kun taas harmo-

²⁰⁰ Stearns (1963) s. 209 - 212.

²⁰¹ Robinson (1988) s. 120 (suom. mt.).

²⁰² Ehkä tällä tekijällä on pohjimmiltaan selitettävissä jazzkulttuurin sisällä joskus esille tulevat riidat "mikä on oikeata jazzia, mikä ei". Kuten Broms kirjoittaa: "Synkronisuu-teen ("symbolisuuteen") ja diakronisuu-teen ("realismiin") taipuvien kulttuurityyppien ikuinen taistelu näyttää olemassaolevalta ilmiöltä." (Broms (1985) s. 27)

²⁰³ Broms (1985) s. 34.

Muutoin tapahtuu vain "taustan värillämistä". Kyse on siis siitä kuinka selvä tai "räikeä" vastakkainasettelu on.

10. "Hot/cool" puhtaasti *musiikillisena* ilmiönä, ja miten ne siellä ilmenevät - näitä luonnehdittiin jazzin fenomenologiassa.

11. Kaikki muut vastakohtaisuudet esim. soinnissa (karhea/hyväälevä), intensiteetissä ("rakentaminen", "crescendo semanttisena eleenä") jne. Koko Tarastin muotoilema 'vastuksen' filosofia, joka voidaan jazzissa nähdä muodollisena "vastaiskuisuuden filosofiana", ilmentää samaa binaarisuutta. L.B. Meyer (Waterman): "säännöllisyyteen paluun odotus".

12. Myyttinen erikoistekniikka: teeman (esim. jazzstandardin) kätkeminen improvisaatioon, niin että teema kuitenkin koko ajan kuuluu; siis *kätkeminen/paljastaminen*. Usein Coleman Hawkins mainitaan tämän tekniikan ensimmäisenä suurena mestarina (vrt. kokonaan uusi "harmonis-varioitu sävellys", jolla ei yhteyttä teemaan - mieleen tulevat ensiksi monet Stan Getzin improvisaatiot, esikuvana hänelle tietenkin Lester Young). Jazzin modernismi merkitsi siinä mielessä osittaista luopumista alkuperäisen myytin lumoista, että bebop-teema ei enää toiminut improvisaation kulkua ohjaavana tekijänä vaan puhtaasti harmoninen kehitys, harmonian eleellisyys. Esimerkiksi Charlie Parkerin 'minä' dominoi jazzesitystä niin voimakkaasti, että hän saattoi mennä suoraan improvisaatioon esittämättä ollenkaan teemaa "tarkastelun pohjaksi"; Stan Getziltä minulla on mielessäni muutamia samantapaisia esimerkkejä; monet muutkin ovat epäilemättä tätä harrastaneet. Tässä voidaan ajatella kehitystä melodisesta kuvallisuudesta ja sen ohjauvuudesta harmoniseen kuvallisuuteen ja sen ohjauvuuteen - siis tietynlainen musiikin abstrahoitumis-prosessi.

3.2.2 Jazzin myyttiset seemit

Seuraavaksi käsittelen muutamia mielestäni tärkeimpiä jazzin myyttisiä 'seemejä' Fero Tarastin esityksessään viitoittamassa hengessä²⁰⁵. Muutama sana on paikallaan kertaukseksi: 'Seemi' siis on kielitieteestä lainattu peruskäsite, joka tarkoittaa paitsi kielellisen myös myyttisen kommunikaation pienintä merkityksellistä yksikköä, joka ilmenee konkreettisesti paitsi yksittäisessä sanassa, lauseessa, tekstissä, myös esim. myyttisen musiikkikommunikaation jossakin konkreettisissa "sanoissa, lauseissa, teksteissä" (pieni motiivi, sävellyksen ydinaihe, musiikillinen lauseke tai jopa kokonainen sävellys) *rajaten* todellisuutta jollakin *binaarisella* vastakohtaparilla (esim. lyhyt/pitkä, korkea/matala, voimakas/heikko, surullinen/iloinen, tumma/kirkas) itse seemin määrittelemän ulottuvuuden kahdeksi ääripisteeksi. 'Seemejä', joita on olemassa suhteellisen vähän, ovat siis sellaiset kategoriat kuin esim. koko, pituus, nopeus, voimakkuus, tiheys, jatkuvuus, jännitteisyys jne. Ne voivat luonnehtia musiikillisia "sanoja" jäsentymällä vastakohtapareiksi esim. seuraavasti: pitkä-lyhyt, hidas-nopea, hiljainen-voimakas, paksu-ohut, jatkuva-epäjatkuva, jännittynyt-lauennut jne. "Fenomenologina" lisäksi tähän edellä perusjaottelun kuvio/tausta: Oikeastaan se on 'jatkuvuuden' seemin yksi muoto, kuten myöhemmin tullaan näkemään. Musiikillisten seemien tarkastelussa on siis aluksi kyse eräänlaisista musiikin semanttisista perussävyistä, joille lisäksi pyritään löytämään musiikista aivan konkreettinen vastineensa, mutta koska aivan ilmeisesti hahmotamme *kaiken* ympärillämme olevan samaan tapaan binaarisesti, olen valmis laajentamaan musiikillisen seemianalyysini vieläkin pidemmälle kuin mitä Tarasti on esityksessään tehnyt - esitän tämän pian.

Olen päättänyt juuri näihin seemeihin ja niiden musiikillisiin vastineisiin melko intuitiivisesti ja heuristisesti tärkeimpänä lähtökohtana - kuten Tarastillakin - ne *musiikilliset käytännöt*, jotka kaikkein silmäänpiستävimmän viittaavat kyseiseen seemikategoriaan.

²⁰⁵ Ks. Tarasti (1994d) s. 80 - 112.

Seuraavassa tarkastelussani en kuitenkaan ole pystynyt pitämään muotoa ja sisältöä täysin erillään toisistaan - niinkuin en muuallakaan tässä luvussa sen alalukujen nimistä huolimatta; siksi musiikkiin liittyessään seuraavat valitsemäni "jazzseemit" voivat saada sekä myyтин muotoon että sen sisältöön viittaavan hahmon. Jazzin 'seemijä' käsitellessäni minulle ongelmaksi nousi lisäksi näkökulman valinta: tarkastelenko niitä jazzin "sisältä" vai "ulkoa" käsin. Otin tähän lopuksi välittävän kannan, joka käy ilmi kommentteista.

3.2.2.1 Maagisuus, demonisuus ja primitivismi

Aluksi olen ollut taipuvainen yhdistämään afro-amerikkalaisen musiikin myyttillisen piirteen sen *rytmiikkaan*. Kaikenlaista rytmiä voitaneen pitää järjestyksen alkuna ja sen primitiivisimpänä muotona elämys-maailmassamme. Eero Rechartt kysyy (suluissa oleva lisäys minun):

Millaista on se musiikki, joka on etupäässä rytmillä ja äänillä aikaansaanut maagista hallintaa? ... Sen avulla voidaan loihtia kaikkitydyttävän mahtavan henkilön, jumalien, hyvien voimien ja kaikkitydyttävän äidin läsnäolo. Tässä korostuvat seremonia- ja rituaalimusiikin piirteet: primitiivinen musiikki, uskonnollinen musiikki, juhlamusiikki, mutta myös nykyinen nuorisomusiikki (jonka yksi ilmentymä jazz pohjimiltaan on), jossa voiman esilleaaminen rytmin, desibelien ja Wattien avulla on oleellinen elementti. ... Psykoanalyysin näkökulmasta tämä on enemmän magian ja kollektiivisen psykologian kuin yksilöpsykologian musiikkia.

Primitiivisessä musiikissa ... rytmiefektien käyttö on merkinnyt joko mahtavan voiman haltuunottamista tai niille alttiina olemista. Niitä käytetään henkiä ja kosmisia voimia vastaan ja pahojen voimien torjumiseksi. Televisiofilmissä näkemäni hautajaisseremonia Uudella Guinealla poikkesi kaikista länsimaisista käsityksistä surutilaisuudessa. Villisti juoksenteleva joukko hautajaisväkeä piti yllä kiihkeärytmistä rummutusta ja kirkui kiihtyneesti. Tämän seremonian psykologia ei ollut surun psykologiaa. Siinä pelättiin vainajan henkeä ja pyrittiin karkoittamaan se pysyvästi pois häiritsemästä ja kostamasta eläville. Musiikkia käytettiin keinona maagiseen hallintaan.²⁰⁶

Vastaavia elämyksellisiä tehoja musiikilla on nykyiseen sivistyneeseenkin kuulijaan. Musiikki voi manata kuulijansa alkukantaisiin kosmis-maagisiin tunnelmiin. Se voi myös leikkiä kiihtymisellä, laukeamisella tai äkillisen pysähdysten synnyttämällä pelästyneellä odotuksella. Se voi myös rauhoittaa ja tuudittaa lepoon.²⁰⁷

Recharttin mukaan rytmin nopeutuminen koetaan *kiihtymyksenä* ja hidastuminen ja pysähtyminen taas kiihtymyksen lakkaamisena, rauhana ja *kuolemana*. Tauossa on Recharttin mielestä aina jotakin ahdistavaa; ehkä sen vuoksi nuorisomusiikki ei tunne taukoja. Voisin lisätä, että myös pitkät äänet jazzimprovisaatioissa ovat varsin harvinaisia; ja vielä siihen liittyen mitä esitin 'inspiraation' yhteydessä: tauko tässä kontekstissa merkitsee ajatuksen so. hengityksen, so. elämän katkeamista - vertauskuvallisesti. On liian rohkeasti sanottu, että jazzissa niin yleinen lähinnä 8-osasävelistä rakentuva lineaarinen tyyli, jolle po. musiikki on viimeistäänkin "neuroottisesta" bebopista lähtien rakentunut, syntyisi myyttisestä kuolemanpelosta, mutta musiikillisen linjan katkeamisen ja kontrollin menettämisen pelko on silti aiheellinen. Muistutan mieleen Lembit Saarsalun "ensimmäisen periaatteen": 'jatkuvuuden ajattelu'. Symbolinen yhteys on silti ilmeinen.

Tarasti kirjoittaa 'maagisuudesta' seuraavaan tapaan:

Maaginen viittaa siihen alkuperäiseen demonis-mytologiseen maailmankuvaan, jota Jaspers piti kaikkein elementarisimpana ja varsinaista luonnonmyyttisyyttä ja sankarimyyttisyyttä edeltävänä tietoisuuden lajina. Magiassa myyttinen tieto astuu toiminnan

²⁰⁶ Nykyajan viihdeteollisuus käyttää tätä samaa ilmiötä mm. keinona taloudelliseen hallintaan; kyse on siis *vallasta*. jälleen voisi kysyä, "rahako musiikkijuhlien pyhä henki?"

²⁰⁷ Rechartt (1984) s. 85 - 86.

palvelukseen: luonnonilmiöihin pyritään vaikuttamaan maagisen loitsun tai jonkun lumotun taikaesineen kautta. Magian yhteydessä myyttiin voi johtaa sitä vastaavan musiikillisen seemin. Musiikissa ilmenee sama rakenne ja tekniikka, jonka avulla maagikko, shamaani pyrkii vaikuttamaan ympäröiviin ilmiöihin. Tässä mielessä esim. Ravelin Boléroa on pidettävä 'maagisena': siinäkin käytetään eräänlaista shamanistista tekniikkaa, joka johtaa lopulta hurmioituneeseen tilaan.²⁰⁸

Jazzmusiikin kaikinpuolinen toistoperiaate sävyttää mielestäni tätä seemiä mitä suurimmassa määrin. Samaan seikkaan viittaa myös Tarasti: Primitivistinen "melodia voi rakentua ahtaasta sävelalueesta (esim. Stan Getz luo usein sooloissaan *liikettä* toistamalla muutamaa pientä sekuntia hyvin ahtaalla ambituksella), puutteellisesta (esim. blues-) sävelasteikosta tai yksinkertaisen motiivin loputtomasta toistamisesta (esim. Charlie Parkerin KoKo-soolon lopussa 24.12.1949 äänitetyssä versiossa) tms. Rythmi puolestaan voi yhtälailla viitata esim. primitiivisen rituaalin tanssiin, sen synkkooppeihin, additiiviseen rytmikkaan tai monotonisiin ostinatokuvioihin." Tätähän jazz on: Paul Desmondin *Take five* 1950-luvulta tai tai Herbie Hancockin *Maiden voyage* 1960-luvulta ja monet muut niiden jälkeen. Viime vuosikymmenien rock-jazzin eräänlainen tonaalinen niukkuus ja vähäeleisyys - rytmi sinänsä voi olla hyvinkin kompleksikasta ja soinnut värikkäitä mutta purkautumattomia - ovat edelleen vahvistaneet tätä piirrettä, samalla kun musiikki on saanut eräässä mielessä hyvin *staattisen* sävyn: Tämä oli erään ryhmäni opiskelijoiden hyvin yksimielinen kanta kuunnellessamme Weather Report -yhtyeen *Black Market* -albumia suunnilleen vuodelta 1975. "Taidokasta mutta tyhjänpäiväistä", he sanoivat - enkä minä syöttänyt heille tätä mielipidettä. Olen jälkeensä miettinyt, mitä oikein silloin jäimme kaipaamaan. Nyt vastaukseni on: "matkan" myyttiä, "juonta", jonkinlaista kehitystä harmoniassa. Kuulimme vain purkautumattomia sointuja, jotka "yksittäisinä" kuvina eivät tulleet mistään eivätkä menneet minnekään. Siksi kuulimme musiikin eräässä mielessä "primitiivisenä"; 1970-luvulla kehittynyt 'pattern'-orientoitunut ns. "fuusio-jazz" viittaa rakenteensa puolesta jazzin juurille, Afrikkaan. Jazzin 'matkaan' ja 'juonellisuuteen' palaan vielä uudestaan. Nimenomaan viimeksi esitetyn perusteella olen valmis luonnehtimaan tässä käsiteltävänä olevaa jazzin 'seemiä' vastakohtaparilla *dynaaminen/staattinen*; ja tämä 'seemi' ei siis "kerro" paljon mitään. Se vain yksinkertaisesti "ottaa haltuun" - jos ottaa.

Sama primitivismi seemi voi ilmetä jazzissa *rytmisen elementaarisuuden* ja barbaarisen hyökkäävyyden hengessä - tenorisaksofonistit Sonny Rollins, Johnny Griffin tai Stanley Turrentine tulevat heti mieleen - kuten Tarastin mukaan myös konserttimusiikin käytännössä. Sopivan karhea sointi voi tarpeen mukaan tehostaa tätä efektiä. Samoin tonaalisen keskipisteisyyden - esim. 1960-luvun modaalisen jazzin - voidaan Tarastin hengessä ajatella edustavan primitivismiä.

'Maaginen', 'primitiivinen' ja 'demoninen' siis liittyvät jazzissa toisiinsa läheisesti. Demonisuuden sisältävät jazzmusiikin "pimeät puolet", joita voidaan ilmentää runsaalla kromatiikan (diatonisuus/kromaattisuus) käytöllä - olisin valmis yhdistämään tämän seemin erityisesti jazzin bebop-kauteen. Aivan kuten Tarasti yhdistää po. seemin konserttimusiikissa Wagnerin kromatiikkaan. Tässä yhteydessä on havainnollista verrata varhaisten "beboppareiden" (Parker, Gillespie ym.) musiikkia 1950-luvun "neobopiin", esim. Clifford Brownin ja "Cannonball" Adderleyn musiikkiin: kaikki bebopin keinovarot ovat edelleen läsnä, mutta näiden "uusien miesten" musiikissa on edeltäjiään diatonisempi, valoisampi, vähemmän "demoninen" sävy.

Tarasti toteaa, että "demonisuus on ylipäänsä romantiikan suosima tyyppikategoria - liittyhän romantiikan harrastamaan persoonallisuuden idean ylikorostukseen nerouden käsitteessä usein jotakin demonista (ego-periaate oli edellä esillä). Goethe määritteli demoniseksi viime kädessä kaiken yksilöllisen, joka erottaa ihmisen muista ihmisistä. Se muodosti kaiken järjestyksen ja järjen vastakohtan. Myös Kierkegaardin filosofiassa...

208

Tarasti (1994d) s. 87 - 88.

(demonisuus) oli yksi esteettisen persoonallisuuden ominaisuus - vastakohtana uskonnollinen ihminen."²⁰⁹

3.2.2.2 Dialogisuus

Jazzin dialogisuuden taustoja ja sen perustavaa laatua olevaa merkitystä on selvitelty jo aiemmin useissa eri yhteyksissä mm. fenomenologisen antropologian, kehityspsykologian ja yleensä erilaisten 'yhteisöllisyyden' ajatusten kautta, mutta palaan vielä tähän aiheeseen. Tomi Mäkelä on kirjoittanut tästä aiheesta aluksi seuraavaan tapaan (suluissa olevat lisäykset minun):

Thomas C. Markin näkökulma, jonka mukaan teoksen esitys on sen samanaikaista siteeraamista ja "väittämistä" ..., tuo mielenkiintoisella tavalla esiin esittävän toiminnan kaksitasoisuuden: toisaalta siteerataan jotain jo olemassaolevaa, toisaalta toimitaan ehdottoman itsenäisesti - aidossa mielessä luovasti, omaehtoisesti "väittäen (Heidegger: käännytään aluksi sen puoleen joka jo on, jotta voitaisiin suuntutua siihen, mitä ei vielä ole). "Väite" perustuu siihen, että esittäjä pyrkii saamaan aikaan jonkin tietyn vaikutuksen - ilman tätä intentiota esitys on pelkkä sitaatti."²¹⁰

Dialogisuus siis voi olla - hyvin yleisellä tasolla ajatellen - aluksi dialogia oman tradition kanssa - traditiosta riippumatta. Ensin muutama sana länsimaisen taidemusiikin dialogi-ilmiöstä. Nikolaus Harnoncourtin mukaan renessanssiajan musiikki oli ollut lähinnä sävellettyä runoutta lähtökohtana esimerkiksi rakkausrunon *yhden* rakastavaisen sanat.

Mutta yhtäkkiä, kuin kirkkaalta taivaalta, syntyi ajatus tehdä kielestä itsestään, myös dialogista, musiikin perusta. Sellaisesta musiikista täytyi tulla dramaattista, sillä dialogihan on sisänsä jo dramaattista: sen sisältönä on perustelu, taivuttelu, kyseenalaiseksi saattaminen, kieltäminen, konflikti. ... Nyt tulee sitten yhtäkkiä joku ja sanoo että jo se tapa, millä ihmiset *puhuvat*, on sinänsä musiikkia, että se on se todellinen musiikki. Tämä oli mahdollista tietysti vain Italiassa, missä kieli todella soi melodrammaattisesti - tarvitsee vain kuunnella ihmisiä jonkun italialaisen kaupungin torilla niin ymmärtää mitä Caccini ja Galilei tarkoittivat."²¹¹

Sävellystyylillä muuttui Harnoncourtin mukaan täydellisesti vuoden 1600 tienoilla. Siirtyminen polyfonisesta tyylistä monodiaan, resitatiiviin, missä puhelaulun idea on keskeistä, oli dramaattinen. Kontrapunktista luovuttiin Caccinin mukaan sen vuoksi, että se on paholaisen tekoa: se tuhoaa ymmärrettävyyden. Säveltoistosta, joka oli aiemmin ollut ankarasti kielletty, tuli keskeinen musiikillinen ilmaisukeino, jolla oli nyt tietty musiikinulkoinen, dramaattis-fyysinen merkityksensä. Edelleen Harnoncourtin mukaan:

Concitaton (säveltoisto) kautta musiikkiin tuli sellaista mitä siinä ei vielä ollut ollut: puhtaasti dramaattinen, ihmisen fyysisyyteen liittyvä elementti. Tämä johdattaa meidät musiikkidraamaan erääseen keskeiseen seikkaan. Tapahtumista tai dialogiahan ei voi kuvitella ilman toimintaa: siihen kuuluvat ilmeet, eleet ja koko ruumiin liikkeet. Ihminen puhuu ruumiinsa jokaisella säikeellä."²¹²

Aluksi tekstilähtöisesti käytettiin suunnatonta varastoa sävelkuvioita, joilla oli tietty tekstiin kiinnittynyt semanttinen merkityksensä, ja joiden merkityksen kaikki musiikillisesti sivistyneet tunsivat. Mutta vähitellen tätä merkityksellisten sävelkuvioiden varastoa

²⁰⁹ Tarasti (1994d) s. 97 - 98.

²¹⁰ Mäkelä (1988) s. 126 (alkuperäinen lähde: Mark, Thomas C. (1981): "Philosophy of piano playing: reflections on the concept of performance", *Philosophy and phenomenological research* x1i, Mar 1981, s. 313).

²¹¹ Harnoncourt, Nikolaus (1986): *Puhuva musiikki. Johdatusta musiikin uudenlaiseen ymmärtämiseen*, suomentanut Hannu Taanila, Keuruu, Otava, s. 189 - 192.

²¹² Harnoncourt (1986) s. 192 - 195.

voitiin käyttää myös ilman tekstiä, itsenäisesti. Harnoncourtin mukaan:

Pelkän musiikillisen kuvion kautta kuulija assosioi kieleen. Tämä ensi alkuun vokaalimusiikin sanavaraston ottaminen soitinmusiikin käyttöön on erityisen tärkeää barokkimusiikin ymmärtämisen ja tulkinnan kannalta. Juurensa sillä on puhelaulun ensimmäisessä ideassa, jonka sitten Monteverdi loi suureksi taiteeksi.

Soitin- ja vokaalimusiikin keskinäiset yhteydet on tätä tietä erittäin helppo ymmärtää. Tässä on juurensa myös "absoluuttisen" musiikin merkillisellä dialoginolemuksella: 1600- ja 1700-luvun sonaattien ja konserttojen, pitkälle myös klassismin kauden sinfonioitten. Nämä teokset on itse asiassa luotu kielestä käsin: niiden inspiraationa ovat milloin konkreettiset milloin abstraktit retoriset ohjelmat.²¹³

Jos tätä kehitystä on pidettävä suuntautumisena kohti uutta, "luonnollisempaa" musiikkia kohti, kuten Harnoncourt huomauttaa Mozartista ja hänen musiikistaan kirjoittaessaan, vahvistaa se jälleen minun hypoteesiani jazzmusiikista "luonnollisena systeeminä", sillä edellä ylimalkaisesti esitetyn kehityskulun analogia jazzmusiikin kehityksen kanssa on ilmeinen. On nimittäin syytä ajatella, että bluesin kautta afrikkalaisperäiset "merkitykselliset" musiikilliset "sanat ja kuviot" siirtyivät jazzmusiikin perusarsenaaliksi, jossa ne sittemmin alkoivat "elää omaa elämäänsä" puhtaasti musiikillisina yksikköinä, kun yhteys alkuperäisiin semanttisiin merkityksiin katkesi - tämä on diskurssini seuraava teema. "Absoluuttisen" modernin jazzin juuret ovat - samaan tapaan kuin barokin musiikin kieleessä, nyt vain afrikkalaisissa sävelkielissä. Vähintäänkin voitaisiin sanoa, että jazz voidaan ymmärtää vain bluesin kautta! Tähän yhteyteen palaan aivan pian. Mutta intuitiivisesti sen on aavistanut jo jazzpianisti Vladimir Shafranov todetessaan: "Bluesin tuntemus on jazzarille erityisen tärkeää. On sama kuin yrittäisi rakentaa talon ilman perustaa, jos soittaa jazzia tuntematta bluesia. Myös bebop on muoto, joka on pakko omaksua voidakseen soittaa muuta. Se vastaa kurinalaisuudessaan suurin piirtein kontrapunktin opiskelua. Päästäkseen eteenpäin, täytyy osata mennä taaksepäin - nähdä vanhaa uudessa valossa."²¹⁴ Ajatus on lisäksi hyvin heideggerilainen: vanha pitää nähdä uudessa valossa!

Toistoperiaate kiihtymyksen ilmauksen manifestaationa sama niin barokkimusiikissa kuin jazzissakin, joskin ilmenemistapa on hiukan erilainen. Mutta jazzissa kaikkinaisella toistolla, 'riffillä' ym. kohotetaan intensiteettiä aivan kuten vanhassakin musiikissa. Melodinen kontrapunkti puuttuu myös jazzista kuten se puuttui monodiastakin. Ei siksi, että se olisi "paholaisen tekoa" vaan siksi, että se ei kertakaikkiaan toimi struktuurissa. Tai oikeastaan jazzissa on oma "luonnollisimmasta luonnollisin" kontrapunkti, joka on sisäänrakennettu systeemiin itseensä, harmonisen taustan edellä kuvattuun 'laskevaan semanttiseen eleeseen'. Jazzin kaikki melodiset kontrapunktit rakenteet voidaan periaatteessa palauttaa tähän ilmiöön, josta pian on puhe. Lisäksi voidaan tietenkin ajatella, että jazzin rytmisen kontrapunkti on palautettavissa - barokin ja J.S.Bachin *komplementtirytmiikan* hengessä, kuten aiemmin luonnehdin - tietyy retoriikan yksinkertaiseen apparaattiin, dialogiin, konkreettiseen kysymys/vastaus-malliin, mistä seuraavaksi.

Dialogisuus on erityisesti perinteisen jazzin 'seemi', joka modernissa jazzissa esiintyy yhtäläillä mutta vain "totuutena", joka pyritään aika-ajoin kätkemään. Tätä kirjoittaessani mielessäni on erityisesti eräs Louis Armstrongin ja pasunisti Jack Teagardenin ehkä 1950-luvulla filmittu duetto, jonka taas aivan äskettäin katselin kuvanauhalla oppilaitteni kanssa. Se ilmentää erinomaisen konkreettisesti ja myös humoristisesti po. jazzin rakenteen dialogisuutta, sen kysymys/vastaus, teesi/antiteesi-rakennetta; Sitäpaitsi sanat - suuri osa on aivan ilmeisesti improvisoitua - osuvat diskurssini kannalta kuin

²¹³ Harnoncourt (1986) s. 195 - 196.

²¹⁴ Laine, Ilkka (1979): "Vladimir Shafranov - eturivin jazzpianisti Suomessa", *Rondo* 1/79, s. 44.

naulan kantaan: kyse on isän ja pojan sanailusta aika-ajoin melko "rankkaankin" sävyyn. Ilmiö on tietenkin sama kuin mainstreamin "nelosten" tms. soitto.

Mutta laajemmin ajatellen siis koko 'vastuksen' idea kuuluu tähän seemiin, ellei sitten koko 'jazzin' idea perustu tähän: Lester Young ja Coleman Hawkins olivat ensimmäisiä suuria nimiä, jotka "soittivat sointuja vastaan", kuten edellä on tullut todetuksi. Vastustaminen edellyttää aina elementtiä jota vastustaa - tässä rakenteellisen dialogin toinen osapuoli. Yksi tämän seemin huipennus ja tonaalinen vastine ovat luonnollisesti George Russellin mainitsemat "ingoing"-tendenssit jazzmusiikissa. Alunperin hyvin olennainen asia oli esittäjän ja kuulijan välinen dialogi - esikuvana tietenkin voidaan ajatella olevan afrikkalainen musiikillinen käytäntö, jossa koko heimo osallistuu aktiivisesti rituaaliin, soittoon, lauluun ja tanssiin. Senegalissa käydessäni panin merkille, että instrumentaalisoilolla on aina kohde: soolo kohdistetaan usein yhteen yksityiseen kuulijaan kerrallaan! Tässä katsannossa jazzyleisön merkitys jazzmusiikolle on siinä, että yleisö muodostaa eräänlaisen baudelairelaisen "kadun jota ei voi täysin ylittää", vaihtuvan, muuttuvan ja satunnaisen ikäänkuin taustan, musiikillisen dialogin toisen osapuolen; toinen osapuoli on jazzmusiikon muuttumaton 'minä'.

Mutta vielä laajemmin ajatellen dialogisuus perustaa edellä kuvaillun kuvio/tausta-asetelman kautta hyvin abstraktisti jazzin koko jatkuvuuden momentin (jatkuvuus/epäjatkuvuus) sen kaikkine ilmentymineen säännöllisestä sykkeestä ja sen jaksottumisesta harmonian kautta aina musiikin melodisiin ilmiöihin saakka. 'Tausta' ilmaisee jatkuvuutta, jatkuvaa 'tulemista', mahdollisuuksia, siinä missä 'kuvio' epäjatkuvuudessaan vain "on", sulkee tai kiinnittää jotakin.

3.2.2.3 Eleellisyyys

Theodor Adorno pitää *eleellisyyttä* musiikissa yhtenä sen alkuperäisimmistä ilmenemis-
muodoista, joka vain länsimaisessa taidemusiikissa on henkistetty ilmaukseksi, Tarasti toteaa. *Katseltuani* ja kuunneltuani lukemattomia jazzesityksiä haluaisin luonnehtia tätä 'seemiä' vielä lisäämällä *'retorinen vakuuttavuus'*. Edellä todettiin, että myytin esittämisessä 'vakuuttavuus' on erinomaisen tärkeä tekijä. Samassa yhteydessä Tarasti huomauttaa yhdestä erityisen myyttisestä eleestä: "Arkaaiseen kontekstiin viittaisikin mm. melodian laskeutuva profiili - joka on niin tyyppillinen hahmo primitiivisimmässään kansanmusiikissa..."²¹⁵. Tämä erityinen ele (ylös/alas -vastakohtapari on ollut esillä jo Charlie Parkerin ja hänen musiikkinsa käsittelyn yhteydessä - palaan ajatukseen pian.

3.2.2.4 Seksuaalimyyttisyys

Tätä seemiä (mies/nainen) olen itse asiassa käsitellyt laajasti mm. 'jazzin vitalismi' ja myös tässä myyttejä käsittelevässä luvussa; en toista näitä ajatuksia uudelleen. Tietenkin tätä seemiä sävyttää 'toisto' mitä suurimmassa määrin: seksiaktin symboliako, kysyi eräs muusikkoystäväni. Kuitenkin mieleeni palaa tätä kirjoittaessani esimerkiksi jazzin historia -kuvanauhalla laulajatar Sarah Vaughanin eräs hyvin aistillinen, jopa eroottisia piirteitä säteilevä lauluesitys. Yhdistyneenä ylitsevertaiseen taiteelliseen ja tekniseen osaamiseen po. "semantiikka" kuitenkin jää esityksessä taka-alalle, se tavallaan "ylittyy" aivan ylimaallisiin, transsendenttisiin mittoihin saakka.

Edellä esillä olleita ajatuksia voisi tietenkin kehittää vielä aiemmin luonnosteltua pitemmälle: esim. mikä on fallos-symboliikan osuus saksofonisoitossa; tai mainoskuvis-
sa ja levykansissa, joissa kaunis laulajatar pitelee tietynmallista mikrofonian "hellästi" kädessään jne. Vai onko tämä vain jälkikäteen mainosmiesten luomaa "kikkailua"?

²¹⁵ Tarasti (1994d) s. 107 - 109.

3.2.2.5 Sankarimyytisyys

Tarastin mukaan "myyttinen sankari on se, joka rohkeudeltaan, viisaudeltaan, voimaltaan tai muulta ominaisuudeltaan eroaa muista ihmisistä ja joka tämän ominaisuuden johdosta kykenee ratkaisemaan myyttisen ongelmatilanteen"²¹⁶ esim. Louis Armstrongin tapaan. Tämä 'seemi' on jazzin tekstien hyvin yleinen ilmiö. Sitä vastaavan musiikillisen 'lekseemini' paikantaminen osoittautuu kuitenkin aluksi hankalaksi - onko niin, että tämä piirre on niin kaiken kattava, että on vaikeata erottaa "metsää puilta"? Itse asiassa, eikö kukin improvisoiva solisti, jonka "ääni kohoo aina korkeimmalle" jazzyhtyeen musiikillisessa kudoksessa, ole 'sankari', joka myös voi hetkellisesti ylittää rytmiryhmän ylläpitämän kaavamaisen, automatisoituneen muodon - rikkoa rakenteen, ratkaista esim. harmoniset ja rytmiset ristiriidat kukin omalla tavallaan? Viitataan edelleen siihen mitä säännönmukaisuuden rikkomista käsittelevässä luvussa. Rakenteellisena ilmiönä tällainen "sankaruus" siis ilmenee jazzissa solistien kaavamaisena vuorotteluna (edessä/taustalla). Seuraavassa vielä kirjallinen esimerkki yhden jazzin "sankarimyytin" syntyvaiheista Ross Russellin esittämänä:

Soittavat muusikot, jotka jos ketkä tiesivät mitä puhuivat, olivat kaikki yhtä mieltä siitä, että Parker oli uuden musiikin alkulähde. Moinen musiikillisten ideoiden tulva pani onastelemaan salaperäisiä alkuvoimia. Hieman vapaasti tulkittuna Charlien lempinimi iskostui aikaisten kansantietouteen. Yardbird (pihalintu; mokkeri; arestilainen) oli arkinen, ellei peräti alentava. Birdiksi, Linnuksi, lyhennettynä se viittasi kepeään lentoon, kuulaisiin, rannattomiin horisontteihin, muihin maailmoihin. Toisin kuin työtoverinsa Charlie oli luoksepääsemätön. Hän oli arvoituksellinen, verhoittu, arvaamaton, enemmän intuitiivinen kuin rationaalinen, ja ilmiselvästi "syvälinen". Kaikkien syrjittyjen ryhmien lailla uuden musiikin kannattajat janosivat myyttistä sankaria ja ryhtyivät rakentamaan sellaista.

Se mikä oli alkanut ihailijakerhona ja kasvanut hajanaiseksi kannattajajoukoksi oli vuoden 1944 loppuun mennessä kehkeytynyt kultiksi. Sen selvännäkiä ja manaaja oli Dean Benedetti, joka tuli New Yorkiin tuona syksynä. ... Silloin hän päätti omistautua elämäntyölleen, seurata Parkeria kaikkialle, äänittää kaikki Birdin soolot. Deanille ne soolot olivat korvaamattomat. Ne haaskaantuivat harakoille kuin erämaahan huudetut saarnat. Kukaan ei kirjoittanut niitä muistiin. Niissä ei ollut kahta samanlaista. Charlie siteerasi usein itseään, mutta ei koskaan toistanut itseään. Jokainen soolo oli ainutkertainen, siten kuin Red Crossin peräkkäiset otot olivat ainutkertaiset. Kuulijat ihmettelivät ja vatvoivat keskenään edellisyön urotöitä ja paisuttelivat Birdin legendaa, mutta kukaan ei tehnyt mitään. Dean oli omalla ankan papillisella tavallaan ensimmäinen, joka korjasi tilanteen.²¹⁷

Sitäpaitsi 'lintu' on sekä jungilaisessa katsannossa että melkein minkä tahansa mytologian valossa aina nähty vapauden symbolina: Bird oli siis "vapaa sankari"!

3.2.2.6 Balladimaisuus

Päädyin 'balladimaisuuden' seemiin Tarastin innoittamana yksinkertaisesti siitä syystä, että hidastempoisia kappaleita usein jazzissa nimitetään 'balladiksi'. Kertomuksellisuus, tarina, jopa puhtaasti sielullinen draama kertomuksena ihmisen sisäisistä tapahtumista luonnehtii konserttimusiikin balladimaisuutta²¹⁸ siinä missä jazzballadiakin: 'sisäisen' tulee 'ulkoiseksi', kuten jazzin psykoanalyttisen analyysin yhteydessä todettiin (sisäisen/ulkoinen). Edelleen jazzballadin säestys (tausta) on usein karun yksinkertainen, ja siihen solisti voi sovittaa sanottavansa (kuviot) haluamallaan tavalla enemmän tai vähemmän vuolassanaisesti, mutta usein mitä suurimmalla "hartaudella"; ajattelen nyt

²¹⁶ Tarasti (1994d) s. 83.

²¹⁷ Russell (1979) s. 164 - 165.

²¹⁸ Tarasti (1994d) s. 92.

mielessäni esim. tenorisaksofonisti Dexter Gordonia ja hänen useita hienoja balladitulkin-tojaan, joita minunkin levyhyllystäni löytyy.

3.2.2.7 Arkaaisuus

Eero Tarasti näkee konserttimusiikissa luonnonmyyttisyyttä sävellyksissä, "joissa musiikin keinoin kerrotaan maailmanluomisesta tai maailman jonkun osan alkuperästä."²¹⁹ Edellä 'arkkityyppien' yhteydessä oli jo yleisesti puhetta jazzin "energia-periaatteesta", jonka voidaan hyvin ajatella ilmentävän jotakin alkuperäistä "maailmanvoimaa". Tarkastelen kohta harmonisten yläsävelsarjojen yhteydessä jazzin tyyppillisintä sointua, 'dominanttiseptimi-sointua' sen luonnollisesta näkökulmasta: eikö siinä 'luonto itse' esitä jotakin hyvin jännittävää "energia-periaatetta" - siis luonnonmyyttinen seemi (jännitys/purkaus). Lisääntyvä jazzharmonioiden koloristinen käsittely 1950- ja 60-luvulta lähtien on ollut omiaan ilmentämään tätä seemiä, sen luonnonmyyttisyyttä. Olisin kuitenkin taipuvainen näkemään Tarastin luonnosteleman 'luonnon-myyttisyyden' seemin jazzin näkökulmasta vielä yleisemmin eräänlaisena 'arkaaisuuden' seiminä, jossa rakenteellisessa mielessä korostuu ajatus jazzmusiikista "luonnollisena systeeminä": jazzin luonto vain on urbaanissa kaupunkimiljöössä, sen karuissa betonirakennelmissa eikä vuorilla, metsässä, niityllä, lammen rannalla. Käsittääkseni modernin jazzin avoimet soinnut (tonaalisten ja modaalisten funktioiden kätkeyminen kvarttirakenteisiin) ja niiden tietty "koloristinen ikonisuus", joka on seurausta sointujen purkaustendenssien osittaisesta katoamisesta, ovat omiaan luomaan arkaaisen ajatonta tunnelmaa, jolle perustaa improvisaatio - eräänlaisena "pysähtyneenä sävelmaalailuna" (ajattelen nyt mielessäni esim. pianisti Bill Evansia), missä "liike muuttuu abstraktiksi kuvaksi". Tarastia mukaillen näitä tyylikeinoja "ei varsinaisesti voi nimittää primitivistisiksi, mutta jotka kuitenkin tuovat kuultaville ihmisielen kaikkein arkaaisimpia kerrostumia ilmentäviä soivia hahmoja."²²⁰ Tämä seemi tuo jazzmusiikkiin kiistatta selvän antiromanttisen sävyn, joka on vastakkainen jazzin aistillisille "sweet"-sävyille.

Ajatus modernista jazzista "luonnollisena systeeminä" tulee jälleen mieleen seuraavasta sitaatista; Apulaisprofessori Erkki Salmenhaara on nimittäin todennut seuraavaa: "Muuten luonnollisimpana musiikin lajina tulisi pitää bluesia, jonka käyttämä asteikko lienee lähimpänä yläsävelsarjaa"²²¹. Tähän voisin lisätä "overtone" tai C9 #11. Samassa yhteydessä Salmenhaara viittaa esityksessään "mollisoinnun ongelmaan" - fysiikan avulla on edelleen vaikeaa selittää vakuuttavasti mollisoinnun olemassaolo. Mutta jazz ei olekaan alkuperäiseltä olemukseltaan "molli-musiikkia" vaan sen "duuriparalleelista" luonnollista "dominantti-musiikkia"! Kuten luonto, "jazzkaan ei laula iloisesti eikä surullisesti, se vain on", voitaisiin todeta tästä seemistä.

3.2.2.8 Eksoottisuus

Mikäli jazzmusiikkia sinänsä ei pidetä minään erityisen eksoottisena ilmiönä, puhdas eksoottisuus jazzin sisällä on melko harvinaista. Tai oli, koska viime vuodet ovat muuttaneet muuttaneet tilannetta ratkaisevasti: nyt puhutaan jo "etnojazzista", joka voi ottaa vaikutteita mistä tahansa käsillä olevasta maailman musiikkikulttuurista. Perinteisemmän jazzmusiikin 'eksoottisuuden' kategoria yhdistyy kaikkein luontevimmin Duke Ellingtonin musiikkiin ja sen eri kausiin, esim. 1920- ja 30-luvun ns. "jungle"-tyyliin ja 1960-luvun itämaiseen eksotiikkaan (esim. *Far East Suite* vuodelta 1966). Paitsi että eksoottisuus ilmeni sävellysteknisenä tehokeinona, myös Ellingtonin orkesterin solistit olivat hyvin orientoituneet tähän "erityistehtäväänsä".

²¹⁹ Tarasti (1994d) s. 80.

²²⁰ Tarasti (1994d) s. 80.

²²¹ Salmenhaara, Erkki (1989): "Musiikin suhteesta todellisuuteen", *Musiikkitiede* 2/1989, s. 54.

Edelleen Miles Davisin Nardis -teemaa voitaneen pitää jazzin sisältäkin tarkastellen eksoottisena sen käyttämän eksoottisävyisen asteikon (lähinnä harmoninen molli) vuoksi; esimerkiksi alttosaksofonisti Phil Woods on hyödyntänyt teeman eksoottista sävyä myös improvisaatioissaan²²². John Coltranen 1960-luvun alun tuotannosta tämäntapaista esimerkkejä voisi myöskin poimia useita. Ajatus jazzista "avoimena systeeminä" tulee jälleen mieleeni nyt siinä merkityksessä, että eräille jazzmuusikoille on toisaalta hyvin helppoa omaksua vaikutteita mistä tahansa vieraista kulttuureista; näin eksoottinen seemi voidaan ajatella eräänlaisena "yleismyyttisyytenä" valmiutena, joka on jopa kiinteä osa muusikon myyttistä maailmankuvaa.

Nuottiesimerkki 59

3.2.2.9 Ylevä

Eero Tarastin mukaan 'ylevä' - vastakohtana valitukselle tai ahdistukselle - koetaan musiikissa "vaikutukseltaan kohottavana, kunnioituksensekaista hämmästyttä herättävänä. Ylevä liittyy läheisesti myytin estetiikkaan sen kautta, että myyttinen tietoisuus kohottaa yleviksi koetut ilmiöt - ihmisen teot, luonteet tai luonnontapahtumat - ns. 'myyttiseen suuruuteen'. ... Samaan ilmiöön viitattiin puhuttaessa myyttien 'pyhyiden' aspektista ja erityisestä juhlavuuden tunteesta. Ne ilmenevät taiteessa juuri ylevän kategorioina."²²³ Miten 'ylevää' (alas/ylös) voitaisiin ilmaista jazzmusiikissa?

Mieleen tulee heti yksi jazzin kliseenomainen tehokeino - ellei ajatella että koko musiikillisella esityksellä on tietty "kohottavuutensa" - *urkupiste*. Improvisaation huippukohdassa säestävä basisti voi jättäytyä yhden pohjasävelen varaan, jolloin solisti voi luoda "urkupisteharmonia-rakenteen" päälle oman erityisen soolokadenssinomaisen huipennuksensa. Sävelletyissä jazzmusiikissa, esim. big band -sovituksissa tämä klisee on myös hyvin yleinen; Seuraavassa sattumalta esiin tulleessa esimerkissäni - näitä voisi löytää paljon - Carl Strommenin The Openerin kahdeksan viimeistä tahtia ennen viimeistä chorusta, joissa big bandin vaskisektio "ylevöittää" päättyvää tenorisaksofoni-improvisaatiota. Lisäksi "ylentämistä" tapahtuu jaksossa sananmukaisesti siten, että siihen sisältyy äkkimodulaatio, joka johtaa alkuperäisestä sävellajista Bb-duurista nyt C-duuriin:

²²² Woodsin klarinetti-improvisaatio Nardis -teemasta vuodelta 1982 on tallennettu äänilevyllä *The Phil Woods Quartet At The Vanguard* (Island Records AN1013).

²²³ Tarasti (1994d) s. 109.

Nuottiesimerkki 60

Mikäli urkupisteen päälle vielä asetettaisiin polyrytmisen kuvio, mikä sovituksissa on tavallista, jolloin saataisiin aikaan tietty rytmisen epätasapaino, voisi kokonaisuus vielä entisestään täydentää "nostetta". Traditionaalisen ("dixieland"-) jazzin viimeiset chorukset, jotka kaikki soittavat yhdessä improvisoiden tai kirjoitettua 'tuttia', luovat tietenkin kohottavan vaikutelman - jo puhtaasti lisääntyneellä äänenvoimakkuudellaankin. Myös jazzin laajakaariset teemat voivat ilmentää ylevää juhlavuutta. Olen aina kokenut Steve Swallowin säveltämän Eiderdown -melodian jotenkin juhlallisena - esimerkissä teeman esitahdit:

Nuottiesimerkki 61

3.2.2.10 Traaginen

Tarasti on kirjoittanut traagisuuden tyyllilajista seuraavasti:

Goethe määritteli traagisuuden sovittamattomaksi vastakohtaisuudeksi. Niin pian kuin löytyy sovitus tai se tulee mahdolliseksi, katoaa myös traaginen. Näyttäisi siltä kuin traagisuus ja myyttisyys olisivat keskenään yhteensovittamattomia. Jos hyväksymme myytin lévi-straussilaisen määritelmän ja pidämme myyttiä juuri jonkin perustavan ihmistä askarruttavan ristiriidan ratkaisuna ja välityksenä, tuntuu jo tämä sulkevan pois mahdollisuuden puhua traagisesta myytistä. Myyttihän on juuri ristiriidan sovitus, joka hävittää traagisen. Ilmeisesti tämä yhteensopimattomuus johtuu kuitenkin siitä, ettei

nähdä mille tasolle sovitukset kuuluu. Myytin välitys voidaan käsittää myytin vastaanottajan, kuulijan kokemaksi psykologiseksi tilaksi, katharsikseksi, jonka tuottaa esim. myytissä kerrottu sankarin tuhoutuminen. Sovituksen ei siis tarvitse sisältyä itse myyttiseen kerrontaan, sen rakenteeseen, myytin vastaanottoprosessiin, sen 'dekoodaukseen'. Eräissä tapauksissa traagisuus ilmenee musiikissa - samoin kuin muut esteettiset kategoriat, esim. ylevä edellä - koko sävellyksen perusvirettä hallitsevana tunnelmana. ...²²⁴

Traaginen elementti ei ole vieras jazzmusiikillekaan, kuten jo edellä esitin. Sen ilmeneminen jazzissa vain on toisenlaista, "proosallisempaa" "tell a story" -hengessä, vähemmän dramaattista verrattuna eurooppalaiseen konserttimusiikkiin. Mutta jazzin perushenki ei suosi "suoraa" traagisuutta eivätkä ainakaan rakenteet suo siihen mahdollisuutta, vaikka 'blues' antaakin "perussurun". Päädyin edellä toteamukseen, että jazzissa mahdollisuus kokea surua, yksi ihmisen kaikkein henkistyneimmistä tunnetiloista, kumotaan usein optimisilla, joka johtaa *seksiin*. Eero Tarasti on joutunut tämän saman kysymyksen eteen kirjoittaessaan Etelä-Amerikan taidemusiikista seuraavaan tapaan: "Eikö Etelä-Amerikasta puutu noin filosofisessa mielessä kokonaan ns. ideaalisen, henkisen kategorian? Eivätkö Villa-Lobos Bachianasien ihanimpina hetkinäänkin tai Ginastera hallusinatorisissa efekteissään sittenkin edusta kategorialla *Sinnlich*, aistillinen, kuten saksalainen sanoisi, kun taas tosimusiikki on henkistä ja absoluuttista?"²²⁵

On totta, että "surun" myytti ennen tenorisaksofonisti John Coltranea diskurssissani käsiteltävänä olevassa jazzin 'mainstreamissa' enimmäkseen kanavoitiin sensuaalisiin ja sentimentaalisuuteen. Näin optimistisesti 'mainstream' "toimii" edelleenkin - tiettyjä rajoja ei ylitetä - jazzin amatöörimuusikot saattavat olla tässä suhteessa kaikkein tyylitöisimpiä (so. tässä tapauksessa konservatiivisimpia). Mutta muistutan nyt mieleen, mitä edellä kirjoitin "jazzin draamasta" "suorasanaisena tapahtumien kerrontana jälkikäteen". Jazz on niin lähellä proosaa - tämän esitän vielä yksityiskohtaisesti myöhemmin - että se voi periaatteessa kertoa mitä vain, myös surua ja traagiikkaa: Jazzissa "sanat ovat jo valmiina paikallaan, kuulijan on annettava niille merkitys". Lisäksi traaginen elementti voi soida myös rakenteessa, joskin ennen Coltranea se oli hyvin harvinaista. John Coltranen (ja ehkä hänen "jälkeläistensä") musiikissa tämä seemi näyttäytyy kaikkein selvimmin. Joku voi kuulla koko Coltranen tyylin eräässä mielessä traagisena. Kaikkein konkreettisimmaksi esimerkiksi mieleen nousee jälleen Coltranen Alabama vuodelta 1963, sävellys ja improvisaatio, jonka synkän ahdistavaa traagisuutta ei voi olla aistimatta - kuinka paljon tämän vaikutelman syntyyn vaikuttaa tietoisuus kappaleen "ohjelmasta"? Äänite on yksi harvoista Coltranen suorista viittauksista Yhdysvaltain kansalaisoikeusliikkeen toimintaan 1960-luvun alussa, *Alabaman* pommi-iskuun jne. Edelleen laulajatar Billie Hollidayn musiikissa on mielestäni jotakin särmiänsä traagista - heijastumaa hänen traagisista elämänvaiheistaan, taustalla vaikuttavasta "elämänohjelmasta"? Useimmat säilyneistä äänitteistä vahvistavat tämän. Hollidayn omat sävellykset, esim. *Strange fruit ja God bless the child* ovat myös erinomaisia esimerkkejä tästä seemistä.

Kuten edellä esitin - ja nyt Tarastia mukailen - voidaan ajatella, että jazzmusiikin (ja yleensä negroidisessa) myyttisessä perinteessä *ristiriidan tiedostaminen on jo osa sovitusta*. Tämä sopii hyvin yksin myös aiheen psykoanalyttisen tulkin kanssa. Joka tapauksessa on syytä huomata, että John Coltrane toi jazzmusiikkiin aivan uuden henkisen ulottuvuuden, tietyn yleisinhimillisen, *vakavan syvällisyyden*, jota en voi sanoa niin puhtaana kuulevani missään hänen edeltäjiensä musiikissa, ei edes Charlie Parkerilla. Tämä jazzin uusi psykologinen taso on sittemmin jättänyt jälkensä yhä uusiin ja uusiin saksofonistisukupolviin. Tätä juuri tarkoitin, kun aiemmin totesin, että pidättyvyys ja avoimuus voivat mielenkiintoisella tavalla yhdistyä modernin jazzin ilmaisussa, esim.

²²⁴ Tarasti (1994d) s. 110 -111.

²²⁵ Tarasti, Eero (1998): "Muusia ja magiaa Etelä-Amerikassa", *Rondo* 6/1998.

Coltranen musiikissa. Koen sen hyvin henkilökohtaisena mutta silti avoimena. Tähän ei-avoimelta aluksi vaikuttava karnevalistinen, rehevä "meininki-jazz" välttämättä pääse koskaan - tiettyä rajaa ei koskaan ylitetä. Sen sijaan henkilökohtaiselta pohjalta kasvava pidättyvä ilmaisu voi kasvaa täyteen "visionääriseen prosessiin" (Jung), jolloin *kaikkia* rajoja koetellaan. Näin minä koen pohjimmitani John Coltranen tyylin, musiikin ja elämänkaaren. Hänen musiikkinsa ei ole vähimmässäkään määrin "happy jazzia", vaan duuri-melodioissakin on aina aistittavissa selvä mollin väritys. Sitäpaitsi hän sävelsi suuren joukon jazzsävellyksiä nimenomaan mollissa tai sen sävyisissä muussa "moodeissa"; tässä muutamia esimerkkejä alan kokoelmista: *Blue Trane, Crescent, Impressions, Lonnie's Lament, Mr. P.C., Resolution, Pursuance, Straight Street, Equinox, Grand Central*.

Miten 'traagisuus' sitten toteutuu esimerkiksi Coltranen *Alabaman* rakenteessa? Syvä vastakohtaisuus äärimmäisen yksinkertaisen ostinato-säestyksen ja tätä taustaa vasten piirtyvien saksofonin "tuskaisten nyhkytysten" välillä on ilmeinen. Johdantoa täydentää muutaman soinnun muodostama seesteisempi jakso, jossa koko traaginen tapaus ehkä halutaan "nähdä ikäänkuin laajemmasta perspektiivistä" - mutta edelleen bluesin hengessä "lyömättä ja tuomitsematta".

3.2.2.11 Sakraalisuus

Vaikka olen taipuvainen kuulemaan 'jazzballadeissa', siis hidastempoisissa improvisaatioissa, aika-ajoin tiettyä hartauttakin, suoranaista musiikillista vastinetta tälle seemille on jazzin piiristä vaikeata löytää, ellei jälleen ajatella, että koko jazzesitys - koko "toimitus" - on eräässä mielessä pyhä tilanne. Suoranaista vastinetta on vaikea keksiä. Mieleen tulee eräiden Duke Ellingtonin ja Heikki Sarmannon hengellisten jazzteosten ohella tällä kertaa esimerkkinä tšekkiläisen trumpettisti-säveltäjä Jaromir Hnilickan jazzmessu²²⁶, jossa katolisen messun gregoriaanista melodiikkaa ja muotorakennetta toteutetaan big bandilla hiukan pastissinomaisesti; Myös improvisaatioita on, ja ne noudattavat teoksen pidättyväistä yleissävyä. Mutta mikään jazzille tyypillinen ilmiö tämä sävellys ei ole. Seuraavassa Joe Vieran luonnehdintaa *Missa Jazzista* levyalbumin kansitekstissä: "Eryyisen tyypillisiä piirteitä Hnilickalle ovat hänen sointitajunsa ja melodialinjan suhteellinen yksinkertaisuus, joka lisäksi yhdistyy kaikenlaisen musiikillisen materiaalin säästeliääseen käyttöön. Musiikki jättää aikaa ajatuksille sensijaan että se hukuttaisi kuulijan alleen. Teos on juhlallisen vakava mutta ei sentimentaalinen, sisällökäs kadottamatta itseään kliseisiin." Toisaalta hengellisissä jazzsävellyksissä voi olla kyse musiikin ns. *historiallisista väreistä*, tietoisesti lainatusta tyylikeinosta, jolla viitataan yleensä hengelliseen (taide)musiikkiin sen värejä ja sävyjä jäljitellen - tästä on puhetta seuraavassa luvussa.

Eero Tarasti on todennut sakraalisuudesta seuraavaa:

Sakraalisuus on myös yksi myyttisyyden variaatioita musiikin alueella. Se on keskeinen, koska myytit liittyvät läheisesti ihmisen uskontoon. Kaikissa myyteissä yhtenä perustavana vastakohtana on erottelu pyhän ja maallisen välillä, vaikka myytin monimuotoisessa todellisuudessa nämä äärimmäisyydet, 'sulokas ja karkea, lihallinen ja henkinen, traaginen ja koominen, hävettävä ja pyhä', kuten Bronislaw Malinowski on sanonut, sekoittuvatkin alinomaan toisiinsa ja tekevät siten myytistä yhtä lailla sivilisoitunutta ja sofistista henkeä kuin yksinkertaista ja koskematonta mieltä kiehtovan ilmiön.²²⁷

1950-luvun ns. hard bop -musiikki saattoi myös saada sakraalisia sävyjä, suorina lainoina mustien hengellisestä gospel-musiikista: Eryyisesti Julian Cannonball Adderleyn kvintetin 1950-luvun loppupuolen musiikissa on viitteitä tästä. Tavallista oli esim. "hallelu-

²²⁶ Gustav Bromin orkesteri levytti tämän *Missa jazz* -teoksen 1960-luvun loppupuolella (MPS Records 15240 ST).

²²⁷ Tarasti (1994d) s. 96.

ja"-efektiin käyttö, joka ilmenee musiikillisesti plagaalis-sävyisenä I-IV-I -sointukulkuna esim. Jubilation-teemassa. Verevät soolot täydentävät kuvaa em. sitaatin hengessä. Myös 1960-luvun ns. "free jazzin" piirissä (mm. Albert Ayler) näitä sävyjä viljeltiin.

3.2.2.12 Mystisyys

Mikäli 'mystiikka' käsitetään "jumaluuden välittömään yhteyteen pyrkiväksi uskonnollisen elämän muodoksi" tms., on jazzmusiikissa tietenkin nähtävissä tietty yleinen mystinen piirteensä. Viitataan siihen, mitä olen asiasta edellä esittänyt, myös länsi-afrikkalaisesta kulttuurista selitystaustaa hakien. Heittäytyminen - jos se toteutetaan riittävän tehokkaasti - voidaan nähdä "antautumisena yhteyteen jumaluuden kanssa". Filosofisesti ajatellen Tarasti kuitenkin yhtyy siihen näkemykseen, että "mystisismi merkitsee varsinaisen aidon myyttisyyden rappiota, vajoamista välittömästä elämänyhteydestä pelkiksi salamenoiksi ja okkultismiksi."²²⁸

Edellä esitetyn hengessä olisin valmis sijoittamaan vain ns. "free jazzin" joissakin tapauksissa po. mystisismien kategoriaan: Nimittäin mikäli "free"-ilmaisuus muodostuu jazzmuusikon keskeisimmäksi yksilölliseksi ilmaisutavaksi, 'idioletiksi' ('yksilönkieleksi', mitä termiä Tarasti käyttää²²⁹), musiikin kommunikoiavuus on jo kyseenalaista. Tämä on juuri "free jazzin" suurin ongelma ja tekijä joka on viimeiset vuosikymmenet tehokkaasti vieroittanut ns. suuren yleisön enemmästä kiinnostuksesta "free"-ilmaisuun kohtaan. Mutta "free" voi näyttäytyä aivan toisenlaisenakin, mikäli viittauksia ulkopuoliseen²³⁰ on silloin tällöin: ranskalaiset ovat tässä mielestäni kaikkein pisimmällä, eikä huumoriakaan kaihda. Perinteinen 'mainstream' voi toki sisältää yllätyksellisiä hyppäyksiä "free"-ilmaisuun, jolloin hyppäys voi tavallaan "ravistella yleisön taas hereille". Pysyvänä ilmiönä "free" on usein pitkästyttävää, mikäli musiikin perinteisiä elementtejä, eräänlaisia mentaalaisia "kiinneohtia" tietoisesti ja systemaattisesti kartetaan. Silti kuuntelen - ei huvin vuoksi - aika-ajoin tällaistaakin improvisointia (esim. Albert Aylerin *The last album* vuodelta 1969²³¹).

3.2.2.13 Kansallismusiikillisuus

Ensin on tehtävä ero käsitteiden 'kansallismusiikillisuus' ja 'primitivismi' välillä: Tarastin mukaan primitivismi on jollakin tapaa yleisempi seemi, jonka avulla voidaan "viitata ylipäänsä johonkin arkaaiseen, esihistoriallisen maailman atmosfääriin, kun taas kansallismusiikillisuus ilmentää jonkin määrätyn kansakunnan historiallista menneisyyttä. ... (Tällöin) jotkin alkuperäisen kansanmusiikin piirteet ikään kuin 'idealisoidaan' ja saateetaan palvelemaan taidemusiikin (tai jazzin) kansallista tyyliä."²³² Ymmärtääkseni esim. monet entisessä Neuvostoliitossa soitetun jazzmusiikin tyylliset piirteet voivat toimia 'kansallismusiikillisuuden' 'leksiimeinä', jolloin seemiä määrittelevä vastakohtapari olisi kai *oma/vieras* tms. Jo edellä viittasin jazzmuusikkojen tiettyyn joustavuutteen "ulkoisten" vaikutteiden omaksumisessa (jazz avoimena skeemana). Neuvostojazz otti aikanaan voimakkaita vaikutteita aina kullakin alueella paikallisesti soitetun kansanmusiikin tyylipiirteistä. Samoin meillä Suomessa on pitkään ollut oma "kansallinen koulukuntamme", jolle Kalevalankaan henkinen maailma ei ole ollut vieras. Mutta jo New Orleansin

²²⁸ Tarasti (1994d) s. 99.

²²⁹ Tarasti (1994d) s. 99.

²³⁰ Nykyistä taidemusiikkia joskus vaivaava "taustattomuus" voi epäilemättä olla myös sen kommunikoiavuuden ongelma. Minimalistinen musiikki oli nähdäkseni yksi tämän ongelman ratkaisuyrityksistä.

²³¹ Äänilevy Impulse AS-9208.

²³² Tarasti (1994d) s. 103 - 104.

kulttuurien "sulatuskattilassa" puhuttiin tästä seemistä: mm. pianisti Jelly Roll Morton erotti jazzissa tietyn "espanjalaisen sävyn", joka on jälleen 1950-luvulta lähtien aika-ajoin esiintynyt jazzin 'mainstreamissa' pienenä lisämausteena, mm. Gil Evansin sovituksissa.

Sen sijaan Eero Tarastin konserttimusiikista erottamia muita 'seemejä', esim. 'fantastisuus', minun on vaikeata erottaa jazzmusiikista: Jazz on liian 'arkista' ollakseen 'fantastista'; Tätä kirjoittaessani olen tietenkin *täysin* "ulkona", sillä jazzmuusikon "fantasiathan" alkavat heti silloin kun soitin otetaan soitinkotelosta: jazz on fantastista alusta loppuun saakka! Mutta kenties vasta jazzin yhdessä sovellutuksessa, amerikkalaisessa musikaaliperinteessä sivutaan tätä seemiä Tarastin tarkoittamassa mielessä. 'Pastoraalisuus' ei ole myöskään ole kovin olennaisesti jazzia luonnehtiva 'seemi'; kenties cool-koulun musiikista, siis jazzin neoklassismista (Stan Getz, Gerry Mulligan, Paul Desmond ja monet muut) voitaisiin löytää näitäkin äänenpainoja. Myöskään 'sadunomaisuutta' ja 'legendamaisuutta' minun on vaikeata osoittaa jazzmusiikista, ellei ajatella, että esim. Charlie Parkerin musiikin kuvioiden jäljittelyllä pyritään kertomaan tämän "pyhimyksen elämäntarinaa" kaikkine ihmeineen. Tosin vibrafonin kuulakas sointi (kirkas/tumma -vastakohtapari) sinänsä saattaa saada "legendat" liikkeelle - niin paljon tämä instrumentti poikkeaa äänenvärinsä puolesta muista jazzin piirissä käytetyistä soittimista.

4 JAZZIN KERRONNAN PERIAATTEET

4.1 Jazz kielelliseltä kannalta

4.1.1 Rytmin syllabinen hahmottaminen

Olen edellä monessa eri yhteydessä - mutta vielä osittain perustelemattomasti - viitannut musiikin ja kielen väliseen yhteyteen. Nyt haluan kiinnittää tarkempaa huomiota tähän tutkielmani kannalta hyvin keskeiseen kysymykseen. Erik Wahlströmin mukaan *aksentointi* on monissa luonnollisissa kielissä merkitystä luova ominaisuus¹ - näin on tietenkin laita myös (jazz)musiikin suhteen mitä suurimmassa määrin. Gunther Schullerin mukaan ei ole pelkkä sattuma, että jazzmuusikot *jäljitellensä soittoaan* laulaen käyttävät tavuja, joilla on kohtalaisen voimakas ponnahtuksenomainen konsonanttialku. Samassa tilanteessa klassisen koulutuksen saanut muusikko saattaa käyttää esimerkiksi tavuja "daa" tai "dii" lausuttuna paljon pehmeämmällä "d:llä" ja vähemmällä vokaalien täyteläisyydellä kuin jazzmuusikon tapauksessa.²

Itse asiassa koko modernin jazzin tärkein tyyllisuunta 'bebop' lienee saanut nimensä tästä Schullerin mainitsemasta jäljittelystä. Tirron mukaan

sana "bebop" perustui jazzmuusikkojen tapaan vokalisoida tai laulaa instrumentaaliset melodialinjat käyttäen apunaan merkityksettömiä tavuja (scat-laulu). Bebopin "fraasit" päättyivät säännöllisesti yhtäkkiseen, tyypilliseen pitkä/lyhyt-kuvioon ♩ ♩ ♩, ja usein tämä rytmi vokalisoitiin tyyliin "rebop" tai "bebop". Nimi esiintyi nähtävästi ensimmäisen kerran painettuna erään Dizzy Gillespien sekstetin vuonna 1945 New Yorkissa levyttämän sävelmän nimessä. Muutamia vuosia myöhemmin jazzmuusikot lyhensivät termin vain "bopiksi".³

Rakennan seuraavassa siltaa jazzin ja luonnollisen kielen välille nimenomaan tämän jäljittelyaspektin kautta ja myös jazzin afrikkalaisesta perimästä käsin. Tarkastelkaamme ensin, kuinka perinteisestä tyylistään tietoinen jazzmuusikko poikkeuksetta hahmottaa mielessään nuottipaperilla tai "korvakuulolta" annetun jazzteeman; kyse on niin sanoakseni rytmin "*syllabisesta hahmottamisesta*". Olen pohjustanut asiaa jonkin verran jo aiemmin luvussa 'Jazzin fenomenologia' jazzartikulaatiota käsitellessäni. Itse tavujen valinnas-

¹ Wahlström (1973) s. 9.

² Schuller (1976) s. 8.

³ Tirro (1993) s. 287 (suom. mt.).

Esimerkiksi olen valinnut 1940-luvun bebop-sävelmän sen vuoksi, että tänä kautena sävelletyt jazzteemat⁵ ovat korostuneen improvisatoorisia luonteeltaan sisältäen siten samoja tyyllillisiä piirteitä kuin itse improvisaatiotkin. Nuottien alle merkitsemilläni tavuilla olen halunnut havainnollistaa ensisijaisesti melodian rytmistä karakteria. Esimerkin teeman melodinen ajatuksenkulku etenee pääasiassa perussykkeen kahtia jakautumisen seurauksena syntyneessä 8-osaliikkeessä, joka aika-ajoin synkopoi. Ensiksi huomio kiintyy tätä 8-osaliikettä kuvaavien tavujen omalaatuiseen jaksotukseen pitkä/lyhyt-kaavan mukaisesti. Musiikkipsykologiasta tiedämme, että tasavoimaisista äänistä pitempi koetaan lyhyempää voimakkaampana: Kysymyksessä on ns. *agoginen aksentti*, joka tässä tapauksessa auttaa osaltaan metrisen rytmien vakaana pysymistä silloinkin, kun sävellystä esitettäessä ei käytetä dynaamista metristä aksenttia eli "iskutusta". Aiemmin totesin "rytmisen demokratismin" tarkastelun yhteydessä, että jazzin dynaaminen "iskutus" kohdistuu pääsääntöisesti rytmisen perusrakenteen suhteellisesti heikompiin osiin, tässä tapauksessa jälkimmäisiin, heikkoihin 8-osiiin. Tätä "iskutusta" kuvaa esittämässäni mallissa lyhyt, esim. "ba"-tavu. Vahvalla tahtiosalla esiintyvä suhteellisesti pitempi, esim. "duu"-tavu (myös "daa" tai "dii") siis auttaa metrisen rytmien vakaana pysymistä myös ilman dynaamista korostusta ja mahdollistaa siten heikkojen 8-osien dynaamisen "iskuttamisen" jopa yli vahvojen 8-osien ilman, että perussyke pääsee millään tavoin "horjahtamaan". Muutoinhan, jos 8-osat olisivat täsmälleen samannomaisia, pyrkisi tajunta korjaamaan "vääristymän" asettamalla - ilmiön jatkuvasti toistuessa - dynaamisesti korostuneemman sävelen hahmotukselliselta kannalta ensimmäiseksi. Mutta vahvan 8-osan agoginen aksentti estää tämän. Hahmotukselliselta kannalta rytmisen ylivalta säilyy "klassisella" paikallaan vahvoilla 8-osilla, mutta jossain määrin "rytmisen demokratismin" eteneminen mahdollistuu edellä kuvatulla tavalla. Näin analysoituna 'swing'-artikulaatiota voidaan pitää erinomaisen "luonnollisena systeeminä", kun *vastaiskuisen esitystavan tendenssiä* pidetään jazzin yhtenä peruslähtökohtana ja sen sisäisen merkityksen tärkeänä avaimena.

Ns. "puolikieli"-ilmiö (esim. "dl"-tavu) on selitetty aiemmin. Sen avulla tietenkin saadaan sitä seuraavalle sävelelle jopa "lähjähtävä" aksentti, jolloin mitä monipuolisin yhden melodisen linjan aksentointi on mahdollista. Kyse on koko ajan ns. jatkuvasta synkopoinnista, kuten on aiemmin esitetty. "Puolikielen" jälkeinen "bebop-lopetus" (♩ ♪ ;) näyttäisi kielitestyksellisistä syistä kääntyvän luontevimmin muotoon ("dii-dl") "duu-ba", kun taas pitkän sävelen (tai yleensä ei-puolikielen) jälkeinen lopetus näyttäisi luontevimmin päättyvän muotoon ("dii") "baa-da". Tässä vain muutamia hajahuomioita aiheesta, johon on epäilemättä syytä palata vielä uudestaan jossakin yhteydessä.

Nähdäkseni 'syllabisen hahmottamisen' suuri merkitys on joka tapauksessa siinä, että sen avulla musiikillinen materiaali jazzissa yhdistyy laajemmiksi tajuttaviksi kokonaisuuksiksi kuin vain sarja peräkkäisiä säveliä: rytmien 'syllabinen', kielellinen hahmottaminen on siten perustavaa laatua oleva tekijä jazzin hahmojen synnyn kannalta. On

5 Tekniikkaa, jolla sooloimprovisoinnin perustaksi soveltuvat jazzteemat sävellettiin suunnilleen vuosina 1930 - 55, James Patrick on nimittänyt "melodiseksi kontrafakti" -tekniikaksi (*melodic contrafact*): melodia kirjoitetaan jo olemassa olevan harmonisen sointukaavan "päälle". Williams (1982) toteaa, että tällaisessa tilanteessa säveltäminen ja improvisointi olivat olennaisesti yhtä ja samaa toimintaa. Näin tuotettiin nopeasti ja halvalla uutta ja "originaalia" esitys- ja levytysmateriaalia. Lisäksi kuvaan mukaan tulee ideologinen aspekti: jazzmuusikkojen musiikillisen itsetietoisuuden herääminen, "musiikillinen vallankumous", jazz uutena taidemuotona jne. edellyttivät jotakin uutta ja "ennenkuulumatonta". Ja viimein uusilla oudoilla teemoilla ylläpidettiin musiikin esoteeristä luonnetta, "me"-henkeä. Ja kuitenkin improvisoinnin perustana olevat sointurakenteet säilyivät enimmäkseen muuttumattomina ja kaikille tuttuina. Miksi Charlie Parker siis improvisoi mieluummin *Ornithology* kuin *High high the moon* -sävelmän pohjalta, vaikka sointurakenne on täsmälleen sama? Williamsin mukaan hän piti ensin mainitusta enemmän sen vuoksi että se oli hänen oma sävellyksensä. (Williams (1982) s. 5 - 10). Kysymys on siis viime kädessä identiteetistä, 'minästä'.

nimittäin aivan ilmeistä, että jazzmuusikko sekä nuotteja lukiessaan että improvisoidessaan ajattelee ensisijaisesti tällaisia 'syllabisia hahmoja'; Viitataan edellä mainitsemaani Dizzy Gillespien lausuntoon: Sen pohjalta voitaisiin väittää, että jazzmuusikko improvisoidessaan - kuvainnollisesti asia ilmaistuna - tavallaan "lukee" niitä rytmisiä kuvioita, joita hänellä on jo ennestään mielessään, jotka on eräässä mielessä "jo soitettu" tai hänelle kulttuurisesti 'annettu'; Tai monologisessa tarinankerronnassaan "uutta luodessaan puhuu" tällä periaatteella lähes "proosan" tapaan⁶. Aiemmin olen todennut jazzmelodian konstruktivisesti muodostuvan eräänlaisista 'annetuista rytmimalleista, jotka ovat improvisoivan muusikon temaattista perusmateriaalia, improvisoinnin lähtökohta. Nähdäkseni jazzmuusikko "muistaa" tai hahmottaa nämä rytmimallit juuri 'syllabisten hahmojen' avulla. Ja edelleen: Mitä konkreettisempi merkitys 'syllabisilla hahmoilla' on muusikon soittotyylissä, sitä enemmän "atakki-impulssin" kyllästävä ja "rytmikkäämpää" hänen soittonsa myös on. Dizzy Gillespien, Parkerin ym. bebopin mestareiden improvisointityyliä voitaneen pitää erinomaisena esimerkkinä tästä. Jos taas muusikko improvisoi pääasiassa vain seuraten soiton perustana olevan sävelmän (joka useinkaan - erityisesti vanhemmissa jazztyyleissä - ei ole liiemalti "atakki-impulssin" kyllästävä kuten bebop-sävelmä) melodiaa taivutellen ja koristellen sitä (ns. "mikroimprovisoinnin" tapaan), on 'syllabisten hahmojen' konkreettinen käsittelytapa ja merkitys vähäisempi improvisaatiossa, kuin jos hän rakentaa kokonaan uuden, jazzinomaisen (8-osaliikke keskeinen) melodian (ns. "makroimprovisoinnin" tapaan).

Edellä mainitsin Owensin tutkielmaan tukeutuen, että esimerkiksi Charlie Parkerin improvisaatio tavallisesti syntyi vailla alisteista suhdetta improvisoinnin perustana olevan sävelmän teemaan, ja Parkerin soitto oli mitä suurimaassa määrin juuri po. "atakin" sävyttämää. Monet vielä Parkerinkin käyttämistä jazzteemoista olivat tyypillisiä amerikkalaisia Tin Pan Alley -iskelmiä, joiden temaattinen materiaali olisi improvisoinnin perustana yksinomaisesti käytettynä ollut banaalia ja ikävyyttävää. Voidaan siis ajatella, että jazzmuusikoilla on useimmissa tapauksissa nimenomainen pyrkimys 'syllabiseen hahmottamiseen' irti banaalista teemasta⁷ ts. pyrkimys vastaiskuiseen esitystapaan jo melodian "säännöllisen" muodon puitteissa, missä "säännöllisen" 8-osaliikkeen käsittely "epäsäännöllisesti", irrationaalisesti, kuten aiemmin todettiin, "syllabisten hahmojen" avulla on keskeistä.

"Syllabisiin hahmoihin" - jälleen vastareaktionä niiden sinänsä kaavamaiselle muodolle - nimittäin sisältyy tietty varsin voimakas *irrationaalinen* rytmien piirre, jonka vastine klassisessa eurooppalaisessa traditiiossa ovat agogiset vaihtelut - tästä oli edellä jo puhuttu. Tarkennan vielä tätä ajatustani: Semiotiikan näkökulmasta tässä on kyse yksityisen puhunnan vaihteluista vastakohtana *ideaaliselle kielisysteemille*. Yksityisyys on identiteetti-kysymys, kuten olen aiemmin päätellyt: ja aito dialogi edellyttää yksilöllisyyttä. Jazz, jos se toteuttaisi vain yleistä ja ideaalista vailla persoonallisia äänenpainoja, ei minun mielestäni olisi mielenkiintoista: Mikä nautinto kuunnella, kun joku vielä nykyisin uskaltaa puhua murteellisesti, taustaansa kieltämättä (tämähän on suorastaan eettinen kysymys!). Viime vuosikymmenille saakka erässä mielessä sängen yhtenäisenä säilyneen jazzkulttuurin eri tyylejä voisikin luonnehtia "jazzkielen eri murteiksi", siinä missä yksityisten muusikkojen henkilökohtainen tyyli on yksityistä puhunutta: esim. Cannonball Adderleyn tyyli erottuu selvästi Parkerista tai Sonny Stittistä, vaikka kaikki kolme "puhuvat samaa kieltä". Taidemusiikin valtavirtausta taas olisin taipuvainen pitämään

⁶ Samantapainen binaarinen, pitkä/lyhyt-jaksotukselle perustuva kommunikaatiosysteemi on muuten radiosähköttäjien vieläkin jossain määrin käyttämä ns. "morsetus".

⁷ Tässä mielessä kuvaava on suomalaisen jazzmuusikon *Esa Pethmanin* seuraava lausuma: "Jazzmusiikki perustuu improvisaatioon. Tavoite on vähän sellainen, että teemasta on päästävä eroon mahdollisimman nopeasti. Soittajat eivät juuri tarvitse nuotteja." (Anon. (1980): "Jazzia Ruovedellä", Keskisuomalainen 2.4.1980)

täysin eri "kielenä". Mutta molemmista traditioista puheenollen kyse on itse asiassa samasta asiasta, mitä tulee agogiikkaan: Ero on vain siinä, että jazzissa agogiikkaa esiintyy ainoastaan "iskun sisällä" (muuttumattoman tempon idea) tai joskus hetkeä laajemmissakin rakenteissa. Esim. Stan Getzin "kuvallinen" improvisaatiotyylly on mainio esimerkki tästä, ja kuinka hän aika-ajoin "uiskentelee rakenteissa" rytmisesti. Eurooppalaisessa klassisessa musiikissa tätä voi esiintyä myös "hetkeä" laajemmissa muotorakenteissa.

Edellä mainittuihin seikkoihin viitaten näyttää siltä, että jazzin artikulaatio (ilmaisutapa) ja musiikin sisältö, hahmotus (eli jäsentely tai "fraseeraus") ovat mitä suurimmassa määrin yhtä, sillä molemmat syntyvät samasta lähtökohdasta eli rytmien 'syllabisesista hahmottamisesta' (kielellinen kaava-ajattelu) käsin ja ovat näin olemuksellisessa mielessä toisistaan erottamattomat: Hahmotus eli "fraseeraus" viittaa siihen, "mitä muusikko sanoo" ja artikulaatio taas siihen, "miten hän sen sanoo". Vasta tästä *yhdistelmästä* syntyy lopullinen musiikillinen ilmaus, jolla on sekä sisältö että muoto eli tapa tai keino ilmaista tämä sisältö. Muoto ja sisältö ovat jazzissa elimellisesti toisiinsa kietoutuneet - tämänkin olemme edellä todenneet. Mutta koska jazzin artikulaatio on aina periaatteessa sama, sen hahmotukselliseen kontrolliin tähtäävä tehtävä erityisesti korostuu. Jazzmuusikkojen yleisessä kielenkäytössä puhutaan yleensä vain "jazzfraseeruksesta", jolla tällöin ensisijaisesti tarkoitetaan jazzinomaista artikulaatiota; tosiasiallisesti sanonta siis viittaa mitä suurimmassa määrin myös varsinaiseen "fraseeraukseen" eli hahmotukseen, sisältöön edellä kuvatussa mielessä.

Klassisen musiikin kohdalla artikulaation ja "fraseerauksen" suhde toisiinsa on nähdäkseni myös juuri edellä kuvatuunlainen, mutta koska klassinen artikulaatio sisältää suuren joukon erilaisia ilmaisutapoja, on ollut tarkoituksenmukaista erottaa po. käsitteet jazzia selvemmin erilleen toisistaan, jotta eri artikulaatiotavat tulisivat tarkemmin yksilöidyiksi. Lopultakin on todettava, että artikulaatio ja "fraseeraus" tarkoittavat samaa asiaa molemmissa traditioissa: Artikulaatio on musiikin pienrakenteiden tasolla tapahtuvaa hahmottamista, kun taas suurrakenteen ainesten, säkeiden ja niistä koostuvien muotoyksikköjen erottelua ja yhdistämistä (eli hahmottamista) sanotaan jäsentelyksi eli "fraseeraukseksi". Tässä mielessä on oikeutettua käyttää termiä "jazzfraseeraus" tarkoittamaan näitä molempia saman asian eri puolia. "Jazzfraseeraus" on siis rytmien 'syllabisen hahmottamisen' avulla tapahtuvaa ('swing'-)artikulaatiota, mistä prosessista kehkeytyvät myös itse jazzin rytmis-melodiset hahmot, musiikin sisältö, sen "sanoma". Perinteisessä jazzissa keskeinen näitä hahmoja ohjaileva ja kontrolloiva tekijä on parillisesti järjestynyt symmetrinen strukturaalinen korkohierarkia harmonisine aspekteineen, joka sisältyy improvisoinnin perustana olevaan formaaliin kiinteään muotokaavaan.

Aiemmin esitettyä 'kolmimuunteisuuden' konseptiä tarkasteltaessa on pidettävä mielessä se, mitä olen tässä esittänyt; se on nähdäkseni jazzin rytmihahmojen "alkuperäinen" muotoutumistapa, jonka juuriin paneudun seuraavassa.

4.1.2 Afrikkalaista taustaa

Jazzimprovisaatiota on usein luonnehdittu ilman enempiä teoreettisia pohdiskeluja yksinkertaisesti "puheeksi torven läpi"; epäilemättä tämänkaltaisen miellelyhtymän syntymiseen vaikuttavat myös jazzissa vallitsevat eurooppalaisesta klassisesta musiikkiperinteestä huomattavasti poikkeavat sointi-ihanteet. Mm. Williams viittaa kielen ja musiikin väliseen analogiaan kirjoittaessaan:

Riffiteemat ovat verrattavissa puheen diskurssiin, jossa on lyhyitä, yksinkertaisia sanontatapoja; improvisaatiot ja erityisen monimutkaiset teemat kuten (Parkerin) *Donna Lee* taas ovat verrattavissa kieleen, joka sisältää edellistä pitempiä ja kompleksikkaampia lauseita. Ensimmäisen tyyppin rajoittunut sanavarasto edustaa ikäänkuin jälkimmäisen tyyppin laajemman ja vaihtelevamman sanaston alajakoa.

Yliä paremmin nämä kaksi kieli- ja melodiatiyppiä voidaan kuitenkin erottaa toisistaan syntaktisen rakenteen perusteella. Kielitieteilijät käyttävät puudiagrammeja havainnollistaakseen tapaa, jolla sanat yhdistyvät sanontatavoiksi (phrases), sanontatavat lauseiksi (clauses) ja lauseet virkkeiksi (sentences). Musiikkianalytikot hyödyntävät tekniikkoja ja teorioita, joissa musiikillista rakennetta tarkastellaan hierarkkisena, ja jotka siten tekevät mahdolliseksi osoittaa osien suhde kokonaisuuteen.⁸

Tässä Williams viittaa jazzteemojen analyyseissa käyttämäänsä Schenker-analyysin pohjalta kehitettyyn ns. Meyer-Narmour -analyysimetodiin, jonka pohjalta on edelleen mahdollista tehdä yleisiä johtopäätöksiä jazzteemojen melodisesta muodosta ja niiden prosesseista. En esittelen Williamsin tutkimusta tässä tämän laajemmin, ainoastaan viittaan myöhemmin tutkimustuloksiin. Sen sijaan lähden tutkimaan jazzin ja luonnollisen kielen välistä yhteyttä hiukan toista tietä kuin Williams esittämällä kysymyksen, mitä suoranaisia geneettisiä perusteluja tai edes analogioita länsi-afrikkalaisiin kieliin edellä esittämäläni jazzrytmien 'syllabiselle hahmotustavalle', "jazzpuheelle" sitten voidaan esittää? Ensiksikin Kenneth D. Kaunda on todennut hyvin yleisesti, että afrikkalaiset ovat synnynnäisiä keskustelijoita, he rakastavat keskustelua. Tämä on merkki heidän ihmisystävällisyydestään riippumatta siitä, kenen kanssa he ovat puheissa⁹ - siis sosiaalista yhteisöllisyyttä ja dialogisuutta parhaimmillaan. J.H. Kwabena Nketia on puolestaan todennut seuraavia afrikkalaisen laulun yleisiä piirteitä (suluissa olevat lisäykset minun):

Sanalliset tekstit, joihin laulut on istutettu, ovat vaikuttaneet kaikkein eniten (musiikkiin). Afrikkalainen traditio käsittelee tarkoituksellisesti lauluja samaan tapaan kuin ne olisivat puheilmajauja. ... Edelleen ei kielletä mahdollisuutta tehostaa musiikillista ilmaisuja valikoimalla puheen runomitallisia piirteitä eikä myöskään sen käyttö ole kielletty. Tapa esittää tekstejä nopeasti, räjähtävät äänneet ja erikoiset huudahdukset, murahdukset tai jopa kuiskaus eivät ole epätavallisia ... Puhe ja laulu voivat vuorotella samassa kappaleessa; ... Selvästi erottuvan kolorismin lisäksi, jonka kieli tuo laulutyylihin, on olemassa myös muita kielellisiä piirteitä, fonologisia (äänneopillisia), kieli- ja lauseopillisia, jotka vaikuttavat tai määräävät laulujen muodollista puolta. ...

Musiikillisten fraasien sisäinen jakautuminen laulussa näyttää läheisesti vastaavan rakenteen kieliopillisia yksikköjä. Siten musiikillinen fraasi voi olla yhteisten rajojen sisällä virkkeen, lauseen ja fraasin kanssa tai jopa yksittäisen sanan kanssa, jos se toimii täydellisenä ilmauksena.¹⁰

On siis syytä vielä kiinnittää huomiota (erityisesti länsi-) afrikkalaisten kielten rytmis-melodisiin ominaispiirteisiin. Jones on afrikkalaista musiikkia koskevissa tutkimuksissaan osoittanut, että *kaikki* rumpumusiikin rytmiset kaavat, joita afrikkalaisessa musiikissa käytetään, on varustettu, "merkityksettömillä tavuilla" ("nonsense syllables")¹¹. Itse asiassa tällä tavoin rummutuskaavat myös "nuotinnetaan", kun tai jos se on tarpeellista. Tällä tavoin kaavat myös *opetetaan* toisille. Jonesin mukaan lopputuloksena on spontaani mutta kuitenkin kiinteästi organisoitu puhtaasti äänellinen runo, jossa kukin variaatio - improvisoinnista huolimatta - on järjestynyt säepareiksi ('in couplets').

Tällaista kielellis-syllabista rummutuskaavojen identifiointia voitaneen pitää ilmeisenä seurausilmiönä niistä rumpukielistä, joita afrikkalaisten heimojen kommunikatiivissa käytetään. Rumpukielet taas pohjautuvat ns. sävelkieliin, joissa kielen lausuttujen tavujen sävelkorkeus on niinsanotusti *foneeminen* luonteeltaan: Useissa afrikkalaisissa

⁸ Williams (1982) s. 319 (suom. mt.).

⁹ Kaunda (1966) s. 32.

¹⁰ Nketia, J.H. Kwabena (1974): *The Music of Africa*, W.W. Norton & Company, USA, s. 177 - 179 (suom. mt.).

¹¹ Muusikko Jaakko Löytty - hän on asunut mm. Senegalissa useita vuosia perehtyen maan perinnumusiikkiin - tosin mainitsi minulle keskustelussamme helmikuussa 1996, että rumpukaavojen "teksteillä" voi olla myös täysin ymmärrettävä konkreettinen, vertauskuvalinen, humoristinen, kaksimielinen tms. merkityksensä.

kielissä nimittäin kullakin tavulla ja sanalla on spesifi sävelkorkeus-yhdistymänsä, ja siten sanan merkitys muuttuu tavujen sävelkorkeuden vaihteluiden mukaan.¹² Nettlin mukaan esim. useimmat bantukielistä ja monet sudanilaisista kielistä ovat tällaisia sävelkieliä, mikä siis tarkoittaa sitä, että suhteelliset sävelkorkeudet, joilla sanojen tavut lausutaan, vaikuttaa sanojen merkitykseen¹³. Siten esimerkiksi Liberiassa puhutussa jabokielessä on neljä "säveltä"; eli on erotettavissa puheen neljä eri suhteellista sävelkorkeutta tarkoittamaan eri merkityksiä - sävelkorkeudet voidaan numeroida 1:stä 4:ään, korkeimmasta matalimpaan. Jabo-kielessä esimerkiksi sana "ba" voi tarkoittaa neljää eri asiaa riippuen sävelkorkeudesta. "Ba" (1) merkitsee "kaimaa", "ba" (2) merkitsee "olla peittelemätön" (tms.), "ba" (3) merkitsee "häntää" ja "ba" (4) on partikkeli, joka ilmaisee komentoa. Viestityksessä sanojen sävelkorkeudet - tai pikemminkin niiden sisäinen suhde, sillä tietenkään kielen sävelet eivät ole määrättyssä v erityksessä vaan ovat ainoastaan tiettyssä suhteessa (siis niinkuin meidän *sävellajeissamme!*) ympäröivien tavujen ja puhujan äänialan sävelkorkeuteen - siirretään rumpuun. Viestityksessä käytetään kahta vartavasten rakennettua rumpua tai itse asiassa idiofonia (koko massaltaan soiva rumpu), joilla voidaan kuitenkin käytännössä tuottaa vain kolme vaadittavasta neljästä sävelkorkeudesta - kaksi kielen matalinta säveltä yhdistetään yhdeksi suuremman rummun säveleksi. Se että monilla sanoilla ja lauseilla on sama sävelten järjestys, ja että rumpukielen 3. ja 4. säveltä ei voida erottaa toisistaan, näyttää tekevän rumpuviestien tulkitsemisen vaikeaksi. Siksi vain harvat ovat päteviä viestittämään, ja vain tiettyjä, edeltäkäs in aavistettuja asioita voidaan viestittää tällaisella kielellä.¹⁴

Tutkittuaan afrikkalaista rumpukieltä Erik Wahlström on todennut yhteenvetonomaisesti mm., että "rumpu, viulu tai vihellys antavat melko tarkan toisinnon spontaanin puheen rytmistä, painosta ja kaikista säveltaso-ominaisuuksista, eivät ainoastaan korosta. Vain puheen vokaali- ja konsonanttiaanteet puuttuvat. ... (ja) mitä tahansa mielivaltaista puhetta ei ilmaista rummuilla, vain sananparrenomaisia, perinteisesti kiinteitä "rumpulauseita".¹⁵ Jazzmusiikin 'syllabinen hahmotus' - tai siis 'nonsense syllables'¹⁶ - sen sijaan luonnollisen kielen tavoin sisältää nämä puuttuvat vokaalit ja konsonantitkin, mitä seikkaa tulen käyttämään myöhemmin hyväkseni havainnollistaakseni "jazzpuhuntaa". Niin "rumpukielen" kuin jazzinkin korostunut rytmisyys vaatii mentaalisia vokaaleja ja konsonantteja. Näin siis myös jazzin hahmottaminen syllabisena tyylinä eikä melismaattisena tekee oikeutta sen läheiselle yhteydelle ns. korkokielisyyteen; kielet, joita puhutaan leveällä vyöhykkeellä Länsi-Afrikasta Saharan eteläpuolelta aina Keski-Afrikkaan. Tässä kuvatussa muodossa musiikki ja luonnollinen kieli näyttävät olevan lähempänä toisiaan kuin missään muualla; nyt vain viitataan siihen mitä edellä (ks. sivu 439) esitin jazzmusiikin ns. vokaalisesta konseptiosta. Mutta siis myös laulu- eikä vain "rumputekstien" rytmi ja melodia näyttävät korreloivan läheisesti afrikkalaisten luonnollisten kielten rytmis-melodisiin kaarrokseen. Nketian mukaan (ensimmäinen suluissa oleva lisäys ja kursivointi minun):

Laulettaessa sävelkielen tekstiä peilautuvat normaalisti puheessa käytetyt sävelet melodian kaaroksessa. Siten melodista kulkua fraasin sisällä hallitsee osittain (puheen)

¹² Schuller (1976) s. 56.

¹³ Nketia on esittänyt yksityiskohtaisesti tämän saman asian, ks. Nketia (1974) s. 184 - 188.

¹⁴ Nettl (1973) s. 138.

¹⁵ Wahlström (1973) s. 23 - 25.

¹⁶ Psykoanalyttinen tai peräti meditatiivinen näkökulma "joutavanpäiväisiin tavuihin": Koko jazzin "sanaton kieli" voidaan ajatella ikäänkuin "mantrana", joka ei assosioitu mihinkään muuhun kuin jazzmusiikkiin, ja tällöin mieli voi keskittyä vain ja yksinomaan musiikkiin. Näin po. ilmiö olisi tavallaan väline tai välittävä siltä kielestä eräänlaiseen transsendenssiin.

intonaation kaarros ja osittain musiikillisten seikkojen huomioonottaminen. Toistuvien sävelten sarjat ja nousevien ja laskevien intervallien tai taivutusten (laskeva/nouseva- ja nouseva/laskeva-kuviot) käyttö melodioissa saattavat heijastaa puheessa käytettyjä intonaatiomalleja.

... on ilmeistä, että laulujen rakennetta ei tule tarkastella vain musiikillisen muodon merkityksessä vaan myös niiden tekstien kielellistä rakennetta silmälläpitäen. Vaikka musiikilliset tekijät muovaavatkin laulujen perusmuodon, sisäisen rakenteen yksityiskohtia säätelevät tekstit, joihin melodiat on asetettu.¹⁷

Vielä muutamia huomioita afrikkalaisen kulttuurin puhumismallien suhteesta sen melodisiin muotoihin? Schuller esittää edelleen perustaen käsityksensä mm. Jonesin tutkimuksiin, että afrikkalaiset melodiat käyttävät hyväkseen keinoa, jota on kutsuttu "keskuksen vaihdoksi": Melodinen segmentti kiertää eräänlaisen "merkityskeskukseen" (mean center) ympärillä tavalla, joka korreloi läheisesti afrikkalaisen puheen varsin melodis-tonaalisiin piirteisiin. Käytännössä segmentin seurattessa toista "merkityskeskus" vaihtuu korkeampaan tai matalempaan asemaan¹⁸, missä melodia on kuitenkin johdonmukaisesti uskollinen puheen kaarrokeille¹⁹. Ilmiö "keskuksenvaihtoinen" siirtyi sittemmin afrikkalaisten neekereiden vokaaliseen *bluesiin* (joka sinänsä on enemmän laulettua puhetta kuin suoraan laulua ja sellaisena seuraa puheen kaarrokeja hyvin tarkoin), missä siis korrelaatio sävelkorkeuden ja sanan sisällön välillä säilyi melko väärentämättömässä muodossa huolimatta siirtymisestä englanninkieleen. Myöhemmin ilmiö bluesin instrumentaalisten johdannaisten kautta epäilemättä siirtyi myös varhaiseen jazziin. 12-tahtisissa bluesissa afrikkalaisperäinen "keskuksen vaihto" esiintyy varsin luonnollisesti kaavan 5. ja 9. tahdissa - esimerkin tapauksessa se ilmenee melodian harmonisen suhteen muutoksena harmonisiin juurisäveliin nähden.²⁰

Nuottiesimerkki 63

melodinen keskus



harmoniset juurisävelet

Nyt riffin semantiikka - 'jazzin fenomenologiassa' kirjoitin riffin estetiikasta - on helppoa selittää hahmopsykologian peruslakien avulla: Jälleen kuvio/tausta-periaatteesta käsin voidaan todeta, että 'kuvion' merkitys muuttuu silloin kun 'tausta' muuttuu, vaikka 'kuvio' ei muutoin itsessään muuttuisikaan. Itse asiassa tästä havainnosta saan jazzin musiikillisten merkitysten analyysiini vielä yhden "puuttuvan tekijän", joka sekin näyttää siis olevan yhtä paljon afrikkalaista kuin eurooppalaistakin perua. Vasta tämä tekijä viimeistelee afro-amerikkalaisen musiikin lopulliset merkitykset; nyt ajattelen mielessäni ketjua:

keskisävel-ajattelu - - tonaalinen keskus - - sävellaji-ajattelu - - musiikin harmonia

¹⁷ Nketia (1974) s. 186 - 187 (suom. mt.).

¹⁸ Näen, että myös lineaarisen jazzin tutkimusmielessä tapahtuvan segmentoinnin tulee tapahtua tältä samalta perustalta, taustalähtöisesti, "merkityskeskuksista", harmoniasta käsin. Asia on kaikessa yksinkertaisuudessaan mielestäni sängen keskeinen.

¹⁹ Nettl on tässä samoilla linjoilla todetessaan, että musiikillinen sävelkorkeus joskus liikkuu ylös ja alas samaan suuntaan kuin puheen sävelkorkeus, tai se joskus pysyy samana silloin, kun puheen sävelet muuttuvat, mutta sävelkorkeuden liike musiikissa on tuskin koskaan vastakkainen kielen sävelkorkeuden liikkeeseen nähden (Nettl (1973) s. 139).

²⁰ Schuller (1976) s. 52 - 53.

Siirryn pian diskurssissani tarkastelemaan perustellusti myös jazzin harmonia-ilmiotä ja sen merkitystä.

Yleisesti Schuller tekee sen johtopäätelmän, että läheinen suhde puheen ja laulun välillä, jonka mm. Jones (ja Netti) ovat havainneet Afrikassa, tuli pysyväksi myös jazzissa ainakin siihen saakka, kunnes Tin Pan Alley- ja kaupallinen populaarimusiikki saavuttivat huomattavan jalansijan tässä musiikissa²¹. Viitataan edellä esittämäni ajatukseen 'syllabisten hahmojen' originaalisesta merkityksestä jazzinomaisen "atakin" synnylle. Voisi ajatella, että 1940-luvun moderni musiikki, bebop palautti tämän "vieraantuneen" suhteen osittain ennalleen.

Rytmin 'syllabinen hahmottaminen' on itse asiassa aivan sama ilmiö kuin jazzissa ilmenevä ns. *scat-laulutyyl*i, joka on jazzinomaista improvisoitua laulua ilman sanoja - ja siis ilman keinotekoisia instrumenttia; Kyseessä on siis eräänlainen jazzimprovisoinnin kantamuoto, kaikkein "luonnollisin" tapa improvisoida jazzia. Kaupallisen menestyksen tästä teki ensimmäisenä Louis Armstrong 1920-luvulla. Sittenmin sitä käytti menestyksellisesti hyväkseen mm. Dizzy Gillespie yhdistäen sen 1940-luvun bebop-musiikkiin (onhan väitetty, että 'bebop'-nimike suoranaisesti johtuisi po. musiikin "fraseeraukseen" liittyvistä 'syllabuksista') jäljitellen sen instrumentaalista ilmaisua laulaen. Scat-laulun keskeiset tyylipiirteet erottuvat hyvin myös mm. trumpetisti Clark Terry'n 1964 yhdessä pianisti Oscar Petersonin trion kanssa levyttämästä sävelmästä "Mumbles", josta myös negroidinen sointi-ihanne käy hyvin ilmi²².

Schuller on todennut jazzin eurooppalaisesta perinteestä poikkeavasta sointi-ihanteesta seuraavaa: Jazzin suuri viehätysvoima perustuu juuri siihen, että se säilytti tyypillisesti afrikkalaisen avoimen äänen ja luonnollisen äänenlaadun (so. jazzin vokaalinen konseptio); tämä on ominaista sekä afrikkalaiselle puheelle ja laululle että soitolle. Myös afrikkalainen instrumentaatio heijastaa afrikkalaisen puheen vokaalista laatua. Jazzin sointia taas voidaan luonnehtia maininnalla rikas, leveä ääni, täyteläinen sointiväri jne. Jotkut ovat pitäneet tätä raakana ja vulgaarina, koska siltä puuttuu eurooppalaisen taidemusiikin soinnillinen "hienostuneisuus" tai jalostuneisuus. Joka tapauksessa tässä ollaan lähempänä eurooppalaista ja länsimaista soinnillista traditiota kuin esimerkiksi islamilaista, jota taas on luonnehdittu soinniltaan ohueksi, nasaaliksi ja "huojuvaksi". Schullerin lopputoteamus on, että todellisen jazzin sonoriteetin jälkiä voi seurata suoraan afrikkalaiseen lauluun ja epäsuorasti afrikkalaiseen puheeseen ja kieleen.²³

Omien kokemusteni pohjalta totesin edellä *polyrytmiikkaa* käsittelevässä luvussa myös jazzin polyrytmisten ja -metristen muodosteitten kasvavan joltakin hyvin kielelliseltä pohjalta. Tässä vain lyhyesti Nketian todistusta väitteelleni (kursivointi minun):

Toisin sanoen laulujen additiiviset rytmit saattavat todellisuudessa olla puheeseen liittyvä ilmiö. Rytmikuvioita saattaa määrätä puherytmi eikä vain puhtaasti musiikilliset näkökohdat. ...

Missä sanan korko on puherytmin tärkeä piirre, voimakkaasti painotettu tavu ilmaisun alussa sijoitetaan sinne missä sillä olisi suhteellisen voimakas painotus myös musiikissa. Kuitenkaan peräkkäisiä painotettuja tavuja ei aina käsitellä johdonmukaisesti tähän tapaan. Normaalialia puherytmiä saatetaan noudattaa jopa sielläkin missä tämä aiheuttaa painokkaiden tavujen sijoittelussa päinvastaisuuden suhteessa melodian perusiskuihin. Tästä syystä *epäsäännöllisten painotusten sijoittelu lauluissa saattaa olla pikemminkin puheeseen liittyvä ilmiö* kuin jotakin, joka syntyy puhtaasti musiikillisista näkökohdista.

Ja vielä kertauksena:

²¹ Schuller (1976) s. 56.

²² Äänilevy on Mercury 127 160 MCF.

²³ Schüller (1976) s. 54 - 57.

Merkityksellisiä kielellisiä tekstejä tai merkityksettömiä tavuja käytetään ikäänkuin musiikillisten rytmien verbaalisina "partituureina" tai muistin tukena opetuksessa ja painettaessa mieleen rumpurytmejä. Kuten aiemmin osoitettiin ..., on olemassa instrumentaalikappaleita jotka perustuvat jonkinlaiselle tekstuaaliselle rungolle ja myös sellaisia, joiden alkuperä on lauluissa. Sen vuoksi kielelliset tekijät, jotka toimivat vokaalimusiikissa, soveltuvat jossain määrin myös tekstisidonnaiseen instrumentaalimusiikkiin. On todellakin syytä olettaa että instrumentaalimusiikissa käytetty epäsäännöllisten painotusten sijoittelu ja additiiviset rytmit johtuvat vokaalimusiikin puherytmien käytöstä.²⁴

Mutta voiko inhimillisessä rytmin hahmottamisessa olla yhtäaikaan käytössä *kaksi eri systeemiä*? Mielestäni ei. Mikäli siis afrikkalaisen laulun epäsäännöllisten korostusten taustalla ovat tietyt kielelliset ilmiöt, voitaneen yleisesti olettaa että myös "*säännölliset*" musiikilliset ilmiöt kasvavat tältä samalta kielelliseltä pohjalta - samaan asiaan ei voi olla käytössä kahta erilaista systeemiä. Tätä olettamusta sovellan seuraavassa jazzmusiikkiin. Mitä tulee jazzin polyrytmiikkaan, voitaneen analogisesti olettaa, että siinä on siis myös kyse "epäsäännöllisten puhettomusten" sijoittamisesta säännölliseen, symmetriseen säerakenteeseen.

Tässä luvussa kyse on siis ollut kielen ja musiikin suhteesta. On selvää, että musiikkia ei voida kokonaan palauttaa kielellisiin rakenteisiin; mm. Seeger korostaa kielen ja musiikin välillä vallitsevaa periaatteellista eroa: Kun kielessä on tärkeää merkitykseen liittyvä puoli eli sanoma, on musiikillisessa viestinnässä olennaisista rakenteellinen puoli eli kommunikaatioketjun signaaliosa²⁵. Mutta jos halutaan selvittää, miten kielen avulla (tässä ja nyt: synkroninen aspekti) päästään lähimmäksi jazzin rytmis-melodisten muotojen kuvausta, ovat 'syllabiset hahmot' tässä nähdäkseni keskeisellä sijalla; niissä kielellinen ilmaisu ja jazzin spesifi musiikillinen ilmaisu ovat tavallaan lähinnä toisiaan. Edellä esitetyt seikat 'syllabisista hahmoista' ovat siis eräänlainen hahmotusmalli po. suhdetta varten, jossa keskeisinä välittävinä renkaina - nyt siis myös diakroninen aspekti on mukana - jazzin instrumentaalimuotojen ja negroidisten kielellisten muotojen välillä ovat toisaalta *negroidinen laulullinen perinne* (joka siis heijastaa afrikkalaisen sävelkielen muotoja: puhelaulunomaisuus yleisesti, "merkityskeskukset", tekstin/sävelmän yksittäisen tavun/äänien foneeminen luonne, spesifi sointi), toisaalta afrikkalaisten sävelkielten mahdollistamat *rummutuskielet* ja näiden rummutuskielten vaikutus itse "musiikilliseen rummuttamiseen". Molemmissa rummutuksissa kaavat aivan ilmeisesti identifioidaan tiettyjen tavujen avulla.

Edellä esitetyn diskurssin perusteella on jännittävää huomata, että *sekä sisällöllisen että kommunikaatiotapaan liittyvän ilmaisun* on ollut mahdollista siirtyä toisiinsa yhtyneinä afrikkalaisesta kielestä ja musiikista jazziin. Jazzissa on tietenkin etäännytty kauas näistä alkuperäisistä lähteistä, mutta niistä on kuitenkin jäänyt jazziin jossain määrin *puhelaulunomainen melodinen ajattelutapa*, jonka kuvaamisessa suhteellisen voimakkaiden tavujen (rytmien identifiointi tavujen avulla) käyttö (eli korostunut rytmisen "atakki" - vrt. eurooppalainen laulullisuus: 'bel canto') antaa aiheen korostaa sekä jazzin "*perkussiivista että kielellistä menneisyyttä*", tiettyä korkokieliseen perkussiivisuuteen taipuvaista rytmistä tendenssiä, joka sisältyy jazzin muotoihin sen kaikilla tasoilla, niin lyömäsoitinten kuin muidenkin soitinten (esim. puhaltimet, piano) käsittelyssä ja myös isojen orkestereiden sovitetussa jazzorkestronnissa.

Markus Lång on arvioissaan *Musical Signification* -kokoomateoksesta²⁶ siteerannut yhtä sen artikkelin kirjoittajista Rosario Miriglianoa, joka epäilee ylipäättään koko musiik-

²⁴ Nketia (1974) s. 182 - 183 ja 188 (suom. mt.).

²⁵ Pekkilä (1980) s. 87 (alkuperäinen lähde Charles Seeger: *On the Moods of a Music Logic*, JAMS 1960, s. 229).

²⁶ Tarasti, Eero (toim.) (1995): *Musical Signification, Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music*, Approaches to Semiotics 121, Mouton de Gruyter, Berlin.

kisemiotiikan mahdollisuutta. Miriglianon mukaan musiikin merkitysfunktio on ongelmallinen, eikä sitä pitäisi yrittää selittää lingvististen analogioiden avulla: musiikki ei voi merkitä samalla tavalla kuin luonnollisen kielen sanat. Samassa teoksessa Jaroslav Jiránek kirjoittaa omassa artikkelissaan: "Kuin tavallisessa puheessa tämä toissijainen semanttinen taso (ääni) on vain attributiivinen, musiikissa se edustaa perimmäistä ainesta".²⁷ Nyt viitataan siihen mitä olen edellä kirjoittanut erityisesti länsi-afrikkalaisista sävelkielistä ja niiden sävelisyteen perustuvasta semanttisesta organisoitumisesta. Sävelkielet ovat nähdäkseni silta "pelkän" puheen ja "varsinaisen" musiikin välissä; Sävelkielet ovat puolittain puhetta, puolittain musiikkia, joissa ääni, "soundi" ei ole vain attributiivinen elementti vaan myös olennainen keino tuoda sisältö tietyväksi. Minun näkökulmastani semiotiikka näyttää nyt lopultakin lähes *ainoana* keinona raottaa (jazz)musiikkia ja sen merkityksen erästä aspektia peittävää verhoa.

Edelleen Marc Leman on todennut: "Toisin kuin puheentunnistuksen tutkimuksessa, emme voi edes määrittellä kaavoja, jotka tarjoaisivat musiikillisia vastineita foneemeille tai sanoille"²⁸. Ryhdyn nyt kuitenkin tähän toivottomalta näyttävään urakkaan, ja esitän seuraavassa oman tulkintani jazzin rytmis-melodisesta "puhunnasta", jossa olen näkevinäni voimakkaasti yksinkertaista seuraavat formaaliset tasot. Ajatusleikkini taustalla oleva malli perustuu jälleen Eero Tarastin esittämiin ideoihin ko. aiheesta. Jos strukturaalisen, kielitieteestä versonneen musiikkianalyysin ehtona yleensä pidetään toiston periaatetta, on näitä ajatuksia helppoa soveltaa myös jazzmusiikkiin, jota sävyttää kaikkinaisen toisto-periaate - tämä on tullut jo edellä selväksi. Nyt olen sitä mieltä, että nämä seuraavaksi esittämäni "kielelliset" struktuurit jazzin *rytmiikassa* ensiksikin ovat *inhimillisen* toiminnan tulosta (Umberto Eco: metodologinen strukturalismi), ne ovat nimenomaan luomuksiamme, koska kielen avulla aivan yleisestikin hahmotamme maailmaa niin paljon. Mutta ne ovat samalla jazzissa myös *todella olemassa* (Eco: ontologinen strukturalismi), ne ovat meistä riippumattoman *kollektiivisen* mutta *inhimillisen todellisuuden* struktuureja. Perusideana seuraavassa on yksinkertaisesti erottavien piirteiden tunnistaminen jazzin lineaarisesta rytmis-melodisesta hahmosta:²⁹

1. "*Kirjaintaso*", jolla voidaan erottaa seuraavat symboliset "kirjaimet":

mikä tahansa luonnollisen kielen

- a) konsonantti (esim. 'd');
- b) diftongi (esim. 'uu') ja
- c) (lyhyt) vokaali (esim. 'u').

2. "*Tavutaso*"; "tavuja" on periaatteessa vain kahdenlaisia:

- a) konsonantti + diftongi (esim. 'duu' tai 'daa') ja
- b) konsonantti + (lyhyt) vokaali (esim. 'ba' tai 'da').

Aiemmin esitetyn lisäksi vielä afrikkalaista taustaa tälle ajatusleikilleni: Nketian mukaan (suluissa lisäykset minun):

Yleisesti ottaen sanojen tavujen suhteelliset aika-arvot heijastuvat laulujen rytmissä. Esimerkiksi Akan-heimon (etninen ryhmä Länsi-Afrikassa) kielessä on kaksi perusta-

²⁷ Lång (1995) s. 388 - 389.

²⁸ Leman, Marc (1992): "Musiikin symbolinen ja alisymbolinen kuvaus", teoksessa *Kognitiivinen musiikkiteide*, toimittaneet Jukka Louhivuori ja Anu Sormunen, Jyväskylän yliopiston musiikkiteiden laitoksen julkaisusarja A: tutkielmia ja raportteja 8, Jyväskylän yliopiston monistuskus, Jyväskylä, s. 118 - 119.

²⁹ Tarasti (1982) s. 187 - 189.

vua: pitkä (ˉ) ja lyhyt (˘). Nämä löytyvät niin yksi-, kaksi- kuin myös monitavuisista sanoista. Yleisesti, lyhyt tavu (˘) sisältää konsonantin ja vokaalin (CV), vokaalin (V) tai syllabisen (tavua muodostavan) nenä-äänteen (N). Pitkä tavu (ˉ) voi käsittää konsonantin ja pitkän vokaalin tai kaksi eri vokaalia (CVV). Se voi myöskin käsittää konsonantin, vokaalin ja nasaalin konsonantin (CVN). ...

Pitkien ja lyhyiden tavujen välistä eroa ei säilytetä samassa määrin tasajakaisuuteen perustuvissa lauluissa (laulun sykerakenne jakautuu kahteen, neljään, kahdeksaan tai kuuteentoista aikayksikköön) kuin kolmijakaisuuteen perustuvissa (laulun sykerakenne jakautuu kolmeen, kuuteen, kahteentoista tai kahteenkymmeneen neljään aikayksikköön).³⁰

"Kolmimuunteisuudellakin" siis on yhteytensä luonnolliseen (esim. Akan-) kieleen. Nyt voidaan ajatella, että aiemmin esittämäni konseptio kolmimuunteisesta hahmotusperiaatteesta jazzissa on kaikessa kielellisyydessään jollakin tapaa jopa luonnollisempi lähestymistapa musiikin rytmikkaan kuin symmetrinen tasajakaisuus: jälleen törmäämme jazziin "luonnollisena systeeminä". Jazzin ternaarisetkin (3-jakoiset) rakenteet oikeastaan siis edistävät binaarisia tendenssejä, sillä vastakohta pitkä/lyhyt syntyy nimenomaan kolmijaosta. Ternaarisuus on *väline* binaarisuuden toteutumiseksi.

Mutta nyt takaisin jazzin "tavutasolle": Diftongi voi myös poikkeuksellisesti olla huomattavan "pitkä"; tässä eräitä mahdollisuuksia esim.:

"kokonuotti"	'daaaaa'
"pisteellinen puolinuotti"	'daaaa'
"puolinuotti"	'daaa'
"neljäsosanuotti"	'bab'
"kahdeksasosanuotti korollisena"	'duu' ('daa')
"kahdeksasosanuotti rakenteessa painottomana"	'ba' ('da'), joskus 'dl'

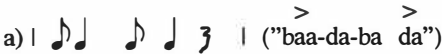
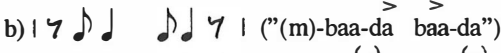
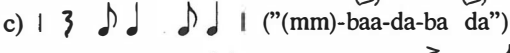
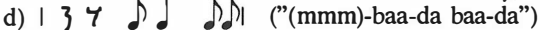
3. "sanataso"; "sana" on joko

- yksitavuinen, tai tavallisimmin
- kaksitavuinen (esim. 'duu-ba' tai 'daa-ba')
- monitavuinen (esim. 'duu-bab-ba')

Kaksitavuinen "sana" musiikillisesti yksitavuisista "jännittävämpi", "puhuttelevampi"; sisältyyhän siihen jälleen binaarisen opposition muodostama vastakohtaisuus pitkä/lyhyt tai painollinen/painoton.

4. "Lausetaso", joka muotoutuu "sanojen" monipuolisesta yhteenpunoutumisesta. "Sanat" sovitetaan kaavan strukturaalisessa korkohierarkiassa alkamaan yksinkertaisesti joko "iskulta" tai "iskujen välistä"; muutamia yksinkertaisia esimerkkejä:

Nuottiesimerkki 64

-  ("baa-da-ba da")
-  ("(m)-baa-da baa-da")
-  ("(mm)-baa-da-ba da")
-  ("(mmm)-baa-da baa-da")

³⁰ Nketia (1974) s. 180 ja 182 (suom. mt.).

Afrikkalaista taustaa Nketian esityksestä (kursivointi ja lisäys suluissa minun):

Sellaisissa kielissä kuten Akan, joissa painotus on *suhteellisesti vähemmän tärkeä kuin sävelkorkeus* (näin on mielestäni eräässä mielessä laita myös jazzin rytmiiän suhteen), pitkien ja lyhyiden tavujen sijoittelua suhteessa säännölliseen sykkeeseen ohjaavat kaavat, joita laulaja haluaa tuottaa. Tästä syystä *sekä lyhyet että pitkät tavut voivat sijaita painotetuissa kohdissa. Samaa tekstiä voidaan todellakin käsitellä eri tavoilla riippuen esimerkiksi halutusta rytmisestä vaikutuksesta.*³¹

Nuottiesimerkki 65

a. *Ma men-san nko Ma men-san nko*
 or, *Ma men-san nko Ma men-san nko*
 (Let me go back.)

b. *Dan-tuo mu a-wo yi oo*
 or, *Dan-tuo mu a-wo yi oo*
 (Cold is the empty room.)

"Perkussiivisesti" ajatellen nuottiesimerkin 64 kaikkien rytmikuvioiden (a-d) muoto on sama. Lisäksi rytmikuvioiden a) ja c) sekä b) ja d) "tekstimuoto" on täsmälleen sama, ja kaikkien rytmikuvioiden "tekstimuoto" suunnilleen sama. Kuitenkin kaikkien kuvioiden musiikillinen *merkitys* jazzin "systeemissä" on jossakin määrin erilainen, koska ne sijoittuvat eri paikkoihin 'taustan' strukturaalisessa korkohierarkiassa - tämän voi jokainen helposti testata mielessään.

Tähän asti on ollut puhetta lähinnä vain "jazzkielen" rytmistä. Ottakaamme jo nyt alustavasti esille vielä enemmän käsitellyttä ollut puuttuva tekijä, jonka kuitenkin jo edellä mainitsin "riffin semantiikan" yhteydessä, nimittäin afrikkalaisperäinen merkityskeskus-ajattelu, joka johdattaa meidät tonaalisten keskusten ja lopulta harmonian - ja melodiankin - pariin. Tarkastelkaamme edellä esillä ollutta rytmikuviota harmonian, esim. bluesin "perustehojen" valossa:

Nuottiesimerkki 66

(5) (9) (1)

C7 F7 G7

Nyt voidaan panna merkille, että jazzinomaisen "merkityskeskus"-ajattelun myötä rytmikuvio saa aivan uusia funktionaalisia, "lopullisia" merkityksiä riippuen siitä, miten se suhteutuu ei vain rytmis-muodolliseen vaan myös harmoniseen kontekstiinsa: missä suhteessa 'kuvio' on harmoniseen 'taustaansa' nähden. Alunperin merkitykseltään muuttumaton rytmis-melodinen kuvio saakin nyt siis esim. harmonisiin intervaleihin viittaavat lisämääreet 5 (=kvintti), 9 (=nooni) ja 1 (=priimi). Täydennän seuraavassa alaluvussa vielä *viidennellä* kohdalla edellä aloittamaani luetteloa "jazzkielen" periaatteista.

Olen edellä esittänyt vain muutamia ideoita jazzin merkitysrakenteen selvittämistä ja analyysia varten. Asian systemaattiseen *formalisointiin* on vielä matkaa. Mutta modernin jazzin lineaarinen 8-osatyylillä näyttäisi rytmiseltä olemukseltaan muotoutuvan tällaiselta hyvin kielelliseltä perustalta, mistä analogia afrikkalaisiin luonnollisiin kielisiin on ilmeinen.

Eero Tarasti on todennut, että "useimmat generatiiviset musiikkimallit ... koskevat

³¹ Nketia (1974) s. 182 (suom. mt.).

vain musiikin syntaksia jättäen kokonaan sivuun musiikin semantiikan". Ja edelleen: "... sellainen musiikin generatiivinen malli, joka onnistuisi kytkemään myös semantiikan, merkitykset, sisällön itse generatiivis-syntaktiseen prosessiin, olisi ehdottomasti suuri ja arvokas tieteellinen keksintö". Ja vielä Tarastia: "Päästäkö joskus tulevaisuudessa siihen, että onnistutaan laatimaan generatiivinen malli rinnakkain sekä ilmaisulle että sisällölle, niin syntaksille kuin semantiikalle, on niin kansanmusiikin kuin taidemusiikin tutkimuksen tulevaisuuden haaste".³²

En millään muotoa väitä ratkaisseeni tätä arvoitusta, mutta uskon löytäneeni suunnan, josta käsin sitä tulisi lähestyä. Mielestäni kyseistä suhdetta peittävää verhoa voitaisiin - ainakin tässä esitetyissä tapauksissa eli kun on kyseessä perinteeseen nojaavan jazzin tutkimus - jossakin määrin raottaa tarkastelemalla jazzin puhuntaa kiinteästi sen "luonnollisesta esikuvasta" so. afrikkalaisesta perimästä, erityisesti kielestä käsin lähtien edellä kuvatulta pohjalta. Ymmärtääkseni myös barokin monodiaa ja siitä kehittyneitä musiikillisia muotoja voitaisiin tarkastella samaan tapaan 1500-luvun italiankielen taustaa vasten. Jazzin tapauksessa tämä on mahdollista ainakin niin kauan kuin *pentatoniikkaa* ja sitä tietä blues-sävyä jazzissa viljellään, eikä tälle linjalle näy loppua; ovathan modaalinen ja rock-vaikutteinen jazz löytäneet pentatoniikan uudelleen 1970-luvulta lähtien. Asian selvittäminen luotettavasti ja sen saattaminen formaalisesti hyväksyttävään muotoon edellyttäisi kuitenkin länsi-afrikkalaisten sävelkielten ja bluesin melodisten muotojen laajaa vertailua ja tutkimusta, johon tässä yhteydessä ei ole mahdollisuuksia. Luonnollinen kieli on tietenkin myyttisenkin kerronnan kaikkein luontevin ja suorin väline. Tässä kuvatun kielellisen yhteyden kautta afrikkalainen myytti joka tapauksessa elää edelleenkin länsimaisessa afro-amerikkalaisessa populaarimusiikissa vaikuttaen siihen hyvin syvällisellä tavalla - taiteen kaksi kulttuuria ja kaksi aikaa. On kuitenkin sanomattakin selvää, että "jazzin kieli" on monessakin suhteessa täysin uusi kieli, jota ei tietenkään voi jännöksettömästi "palauttaa" takaisin Afrikkaan.

4.1.3 "Jazzkielen" segmentointi

Vielä näkökulma jazzin tutkimukseen edellä esitetyn pohjalta. Jos edelleen pidetään kiinni siitä että jazz on *kieli*, keskeiseksi kysymykseksi nousee tämän kielen segmentointi. Millainen on jazzin paradigmaattinen malli - tai miten se pitäisi muotoilla? Ja edelleen: miten lineaarisen tyylin - ehkä "päättymätön" - jazzmelodia tulisi segmentoida esittämiäni "tavuja" ja "sanoja" *suuremmiksi* kokonaisuusiksi, "lauseiksi", jotta mahdollisesti päästään kiinni itse kerronnan "juonesta"? Ymmärtääkseni segmentointi tulee joka tapauksessa tehdä tekijä(muusikko)keskeisesti 'jazzin systeemistä' käsin, siis taustalähtöisesti *kaikki merkittävät toistuvat elementit* huomioon ottaen. Tässä vielä sama kysymys musiikin kuulijan näkökulmasta Eero Tarastin esittämänä (kursivointi minun):

Musiikin alkuperäisen prosessuaalisuuden kannalta on huomattava, ettei musiikin logiikka voi perustua staattisen maailman logiikkaan, jossa ilmiöt ovat joko sitä tai tätä, vaan sellaiseen logiikkaan, joka kuvaa ilmiöiden alinomaista vaihtumista toisenlaisiksi. Musiikin merkityksen tulisi näin ollen perustua sen hahmojen jatkuvaan tulemiseen ja muuttumiseen. Jos sen sijaan musiikin diskurssia analysoidaan muiden merkkijärjestelmien analyysissä kehitetyillä menetelmillä ottamatta huomioon musiikin 'musiikillisuutta' ..., niin tuloksena on musiikin 'atomisointi', hajottaminen mekaanisiin yksiköihin ja niistä koostuviin paradigmoihin, mikä taas ei vastaa musiikin välitöntä fenomenaalista havaitsemista eikä myöskään edusta semiotiikkaa sanan alkuperäisessä saussurelaisessa mielessä. ...

Mitä pienemmän tason yksiköihin kiinnitetään huomio, sitä ilmeisempää on, että paradigmoja on yhä enemmän. Silti voidaan olettaa, että musiikin kulussa ilmenee

³² Tarasti, Eero (1989): "Katsauksia, Erkki Pekkilän väitöskirja Musiikki tekstinä", Musiikkitie-de 1/1989, s. 114 - 115.

kohtia, jotka ovat jollakin tavalla ratkaisevampia kuin muut kohdat. Tämä taas johtuu siitä, että ne muuttavat radikaalimmin siihen saakka hahmottunutta paradigmaa musiikin kuulijan tajunnassa.

Tietyissä mielessä olisi siis pyrittävä niiden paradigmojen kuvaamiseen, jotka *rekonstruoivat musiikin kuulijan tajunnassa hänen osallistuessaan musiikilliseen prosessiin*. Ainoastaan näin voidaan päästä perille musiikillisesta merkityksestä sellaisena kuin se tosiasiassa jäsentyy.³³

Mitkä voisivat olla jazzin kulussa ratkaisevampia kuin muut kohdat? Tarastin mainitsemän "tärkeän" paradigman suhteen olen päättänyt *jazzharmonian*, tai siis strukturaalisen korkohierarkian - se on pohjimmiltaan osa rytmiä tai siinä rytmi ja harmonia yhtyvät - merkityksen korostamiseen, silloin kun tutkitaan jazzia ja sen synnyttämiä merkityksiä semiotiikan näkökulmasta. Jazzin merkitykset tulevat sekä symbolisesti että aivan konkreettisestikin *taustalähtöisesti* - tämän pitäisi olla kaiken edellä esitetyn perusteella selvää.

Paradigmaattinen analyysi - alunperin kielitieteellinen metodi - perustuu nuottitekstin segmentointiin, jossa tarkoituksena on analysoida tekstistä esiin sen usein kertautuvat musiikin *sisäisen merkityksen* kannalta keskeiset segmentit. Edellä on moneen kertaan todettu, että jazzharmonia on hyvin keskeinen improvisaation "tapahtumien kulkua" ohjaava tekijä. Musiikin sisäinen - ulospäin viittaamaton - merkitys ehkä piilee nimenomaan harmoniassa. Edellä totesimme, että 'riffi' saa merkittävyytensä juuri taustaansa vasten: taustan vaihtuessa saman 'riffin' musiikillinen merkityskin vaihtuu. Siten toistuva jazzharmonia on jazzimprovisaation tekstin *merkittävin* toistuva piirre; ei sinänsä *yksinään* millään lailla merkittävä mutta rytmis-melodisen 'riffin' kanssa - näiden kahden elementin leikkauspisteessä³⁴ - erittäin merkittävä. Jazzin merkitykset syntyvät juuri siitä, että sekä improvisaation esittäjä että myös kuulija tuntevat harmonisen kaavan, kuuntelevat yhdessä "*systeemin jatkuvuutta*", *kokonaisuutta* - ei vain irrallisia säveliä ja rytmejä vaan myös merkityksellisiä taukoja ym. Kokonaisuus kaikkienensa, tauotkin ovat "jazzin systeemissä" tekstin merkittävyyden kannalta täyttä musiikkia. Tekstin kokonaisuus muodostuu jatkuvan 'taustan' "tulemisen" ohella sekä jatkuvista sävelistä/rytmeistä että tauoista. Jazzimprovisaatiossa on siis kyse "jatkuvuudessa uiskentelusta"!

Tauoillakin on merkittävyyttä - miten? Paitsi että ne jäsentävät taustan jatkuvuutta "musiikilliseksi puheeksi", voidaan myös ajatella, että musiikillisten ideoiden fenomenologinen "puhdas havaitseminen" toteutuu juuri näillä tauoilla: tiedostamaton voi astua hetkeksi esiin antaen uutta materiaalia työstettäväksi. Trumpetisti Miles Davis oli eräässä vaiheessa tämän "tekniikan" mestari. Mutta oikeastaan jazzin "automaatio" so. kaikki jazzsooloa varten hyvin etukäteen harjoitellut kuviot toimivat myös samaan tapaan: niitäkään ei tarvitse enää ajatella; tällöin visionäärinen prosessi voi tapahtua "niiden lomassa".

Jazzin "perusmoodi" tulee improvisoinnin perustana olevasta 'chorus'-sävelmästä, se on lähtökohta kaikelle mitä tuleman pitää. Tätä olen yrittänyt edellä selvittää. Näin lineaarisen jazzimprovisaation tekstin segmentointi tulee mielestäni tehdä taustalähtöisesti odotusjärjestelmän, harmonisen kaavan pohjalta. Tällöin segmentointi on oikeastaan samaa kuin jazzin erittäin tarkkaavainen kuuntelu periaatteella "kuulija kuuntelee ikäänkuin itse soittaisi" - tähän viittasin jo tutkielmani alkupuolella. Eräässä mielessä jazzin tuottamis-, kuulemis- ja analyysitapahtuma ovat tavallaan yhtä! Ja toistuva, kaiken kattava merkityksiä luova elementti jazzissa on tällöin harmoninen kaava; se on esittäjän ja kuulijan, myös analysoijan "yhteistä omaisuutta". Muun suhteen on kuunneltava ja otettava selvää. Seuraavassa esimerkissä on segmentoinut jazzin "esilineaarikko" Lester

³³ Tarasti, Eero (1978): "Semiotiikka ja musiikinestetiikka", *Musiikki* 4/1978, s. 201 - 202.

³⁴ Ajatus tulee Juri Lotmanilta - tästä on tarkemmin puhetta seuraavassa alaluvussa.

Youngin tenorisaksofoni-improvisaation sävelmään *Tea for two*³⁵ sen harmonisen rakenteen pohjalta eräänlaiseen "partituurimuotoon" nähdäkseni, mitä piirteitä tyylistä voidaan lausua kokonaisten chorus-segmenttien pohjalta:

Nuottiesimerkki 67

$\text{♩} = 136$
 Cm7 F7 2 Cm F7 3 B^b Cm7 4 Dm7 C[#]dim
 teema
 1. chorus
 2. chorus
 3. chorus
 4. chorus
 5 Cm7 F7 6 Cm F7 7 B^b 8

³⁵ Transkriptio on kokoelmasta Brown, John Robert ja Charleson, Bill (1985): *Jazz Sax*, Chappell Music Ltd, London, s. 24 - 26; nuotti sävellajeineen ja sointumerkkeineen on B-vireiselle tenorisaksofonille transponoitu, jotta soittimellisuus-aspekti tulisi huomioon-otetuksi nuottikuvassa. Äänitteenä soolo on esim. äänilevyllä *The Genius of Lester Young* (Verve Select Double 2683 058 Mono). Improvisaatio on vuodelta 1952, mutta tyyli ei olennaisesti eroa aiemmasta.

This musical score is for guitar, consisting of four staves (1-4) and a fifth staff for chord diagrams. The music is in the key of D major (two sharps) and 4/4 time. It features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with many triplets. The score is divided into four systems of four measures each. The first system (measures 9-12) is in D major and includes chords Em7, A7, Dmaj7, and Fdim. The second system (measures 13-16) includes Em7, A7, Dmaj7, and F7. The third system (measures 17-20) is in the key of C minor (one flat) and includes Cm7, F7, Bb, Cm7, Dm7, and Cdim. The fourth system (measures 21-24) includes Cm7, F7, Dm7(b5), and G7. The notation includes various articulations such as accents and slurs, and several passages are circled in black, likely indicating difficult or important technical sections.

9 Em7 A7 10 Em7 A7 11 Dmaj7 Em7 12 F#m7 Fdim

13 Em7 A7 14 Em7 A7 15 Dmaj7 16 F7

17 Cm7 F7 18 Cm F7 19 Bb Cm7 20 Dm7 Cdim

21 Cm7 F7 22 Cm F7 23 Dm7(b5) 24 G7

Esimerkin pohjalta voidaan heti sanoa, että *paljon toistuu* ja mikä tärkeintä *samoissa paikoissa* 'chorusta'. Samantyyppiset kuviot, "fraasit", sanontatavat ovat tavallaan "fiksautuneet" aina samoille paikoille chorusta. Tavallaan tästä on vedettävä se johtopäätös, että 'chorus' todellakin - ainakin Youngilla - säilyy melko "koskemattomana": Esimerkkini paljastaa sen, että kysymys on koko ajan saman kokonaisen 'choruksen' jatkuvasta 'chorus' 'chorukselta' tapahtuvasta varioinnista.

"Partituurin" tahtien 15 - 16 "merkityskeskukset" (siis harmoninen pohja, soinnut) ovat samat ja sijoittuvat myös samaan kohtaan kokonaisen chorusen rytmisessä rakenteessa, joten näihin kohtiin sijoittuvia samanlaisia rytmis-melodisia kuvioita voitaneen pitää musiikilliselta merkitykseltään lähes täsmälleen samanlaisina; ne muodostuvat näin toistuessaan eräänlaisiksi tautologioiksi. Samantapainen on tilanne "partituurin" tahdeissa 13 - 14 (1., 2. ja 4. chorus), tahdeissa 19 - 20 (1. ja 2. chorus), tahdeissa 22 - 24 (2., 3. ja 4. chorus) ja vielä tahdeissa 25 - 26 (erityisesti 2., 3. ja 4. chorus). Väljä ilmaisun samuussuhde on vielä "partituurin" tahdeissa 9 - 11 (2. ja 4. chorus). Nämä kaikki ovat samalla Lester Youngin eräänlaisia "mielisanontoja". Muita lähinnä vain rytmikuviioon perustuvia voi vielä panna merkille esim. tahdeissa 4 - 5 (ketjuuntuneena) ja 32 sekä Youngin erityisen huipennuksen, *urkupisteen* alkaen 3. chorusen tahdistä 31 päättyen 4. chorusen tahtiin 7. Tätä tehokeinoa hän käytti lähes tulkoon jokaisessa nopeatemppoisessa improvisaatioissaan illasta toiseen. Lisäksi voi panna merkille, että Youngilla on soitossaan selviä muistumia varhaisemmasta, swing-tyyliä edeltäneestä 2-jakoisesta rytminkäsittelystä: selvä merkki tästä on se, että hän käyttää varsin ahkerasti ns. "isoa ennakkoiskua" seuraavaan tapaan:

Bebopin - ja swingin -jälkeen tämä on ollut harvinaista; nykyisin se on lähinnä isojen orkestereiden tuttu-osuuskien tehokeino.

Esimerkistä voi myös huomata, kuinka vapaasti irrallaan yksittäisistä soinnuista ja teeman (ABAC) sointupohjan kaavamaisesta säerakenteesta Young improvisoi. Hän todellakin soittaa "against the changes". Bebopia valmistelleena "Pre-Birdinä" hänen tyyliinsään jää ensisijaisesti mieleen lähinnä sävellajin pohjalta (ylimalkaisesti: A-osa B-duurissa, B-osa D-duurissa ja C-osa C-mollissa) vapaasti muodostuva melodialinja eikä pelkkä sointupohjan "toistaminen": "individualismi elää ylärakenteissa". Toisaalta Lester Young on "esilineaarikkona" siinä mielessä mielenkiintoinen muusikko, että hän vielä käyttää uskollisesti muutamia vakiintuneita fraasejaan hänelle vakiintuneissa paikoissa

choruksessa. Minun tutkimukseni kannalta hän on mielenkiintoisesti "rajalla" ja näin tulee paljastaneeksi sekä malliajattelun että lineaarisen, "elidoituneen" tyylin periaatteita. Charlie Parkerilta, joka Ozarkan kaudellaan kanniskeli Youngin äänilevyjä ja matkagrafonia mukanaan, tuskin enää löytäisin tällaisia "fiksautuneita sanontoja".

Onko todella näin? Eipä "nuolaista ennenkuin tipahtaa". Tarkastelkaamme lopuksi Charlie Parkerin 26.11.1945 ääninauhalle lähes peräkkäin samassa levytysseisiossa soittamia seitsemäätoista chorusta³⁶ hänen omasta teemastaan *Billie's Bounce*, joka on muodoltaan 12-tahtinen blues. Seuraava nuottiesimerkkini on samantapainen chorus-partituuri kuin edellinenkin, ja se on koottu levytysseisiossien viidestä eri otosta. Olen jättänyt muutamista ostoista pois keskenjäävät 'chorukset', joissa soitto on jostakin syystä pantu "poikki". En kommentoi esimerkkejä erityisesti, koska niistä voi merkintöjeni avulla silmämääräisesti panna merkille sen, miten paljon tulee "uutta" ja mitä toistuu. Ja "uutta" näyttää tässä tulevan suurenmoisen paljon! Ehkä 12 tahdin blues tarjoaa tähän parhaimmat mahdollisuudet: ns. "fiksautuneita sanontoja" on suhteellisen vähän. Olen joskus summittaisesti Parkerin 'choruksia' tarkastelllessani pannut merkille, että harmonisesti bluesia monipuolisemmissä improvisaatioissa toistoa on huomattavasti enemmän tässä kuvatussa mielessä. 15. 'choruksen' tahdeissa 9 - 11 on esillä yksi jo aiemmin tutkielmasani "siteeratuista" Parkerin "mielisanonnoista" - se esiintyy tässä vain kerran.

Minun paradigmaattinen analyysini 'chorus'-segmentoinnin avulla - missään muualla jazzia analyytisesti käsittelevissä kirjoituksissa en ole tavannut tämäntapaista lähestymistapaa - oikeastaan vain paljastaa sen, että sama 'chorus' säilyy ja matkan varrella vain hieman muuntuu - toisilla enemmän toisilla vähemmän. Jatkan tästä ajatuksesta ja syvennän sitä viimeisessä alaluvussani. Tähän saakka olen ollut jazzin "puhunnan" analyysissäni "strukturealisti" - toivoakseni perustellusti. Jazzin melodiset ilmiöt, silloin kun ne ilmentävät jazzin alkuperäisintä bluesiin sitoutunutta tonaliteettia, voidaan käsitteäkseni ottaa huomioon tässä luonnosteltuna struktuurina, jota puolestaan voidaan alustavasti analysoida ao. kielellisillä menetelmillä pohjana länsi-afrikkalaisten luonnollisten sävelkielten rytmis-melodinen struktuuri. Mutta kun edetään lopullisesti jazzharmonian ja varsinaisen modernin jazzin melodisten ilmiöiden tarkasteluun, on mielestäni luontevaa täydentää näkökulmaa - tähän viittasin jo "merkityskeskusten" tarkastelun yhteydessä. "Jazzkielen" merkitysten havainnollistaminen afrikkalaiselta pohjalta ei olisi ollut kattava, jos en olisi ottanut huomioon edellä luonnosteltuja "merkityskeskuksia" ja siltä pohjalta jazzin vaihtuvia tonaliteetteja ja niiden sisältämiä "myyttisiä syklejä", joista jo edellä oli puhe. Nyt on aika vaihtaa näkökulmaa - "merkityskeskuksia" ja laajemmassa mielessä kerronnallisuuttakaan kuitenkin unohtamatta - ja katsoa, voisiko musiikin suuntautuminen 'kuvaan', 'liikkeisiin', 'eleisiin' olla mitenkään relevanttia. Tästä seuraavaksi.

³⁶ Olen valmistanut partituurin lähteestä: Owens, Thomas (1974, Vol. II) s. 242 - 247.

Nuottiesimerkki 68

Musical score for Nuottiesimerkki 68, featuring 17 staves of music. The score is written in 2/4 time and includes several annotations and chord markings:

- Staff 1: Chord markings F^7 , B^b7 , F^7 , Cm^7 , and F^7 are placed above the staff.
- Staff 2: A large black oval encircles the first two measures.
- Staff 3: A black oval encircles the first measure.
- Staff 4: A black oval encircles the first measure.
- Staff 5: A black oval encircles the first measure.
- Staff 6: A black oval encircles the first measure.
- Staff 7: A black oval encircles the first measure.
- Staff 8: A black oval encircles the first measure.
- Staff 9: A black oval encircles the first measure.
- Staff 10: A black oval encircles the first measure.
- Staff 11: A black oval encircles the first measure.
- Staff 12: A black oval encircles the first measure.
- Staff 13: A black oval encircles the first measure.
- Staff 14: A black oval encircles the first measure.
- Staff 15: A black oval encircles the first measure.
- Staff 16: A black oval encircles the first measure.
- Staff 17: A black oval encircles the first measure.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals, along with a key signature of one flat and a time signature of 2/4.

5 $B\flat 7$ 6 $B\flat 7$ 7 $F 7$ 8 $A m 7$ $D 7$

1. $B\flat 7$ 3

2. 3

3. 3

4.

5. 3

6. 3

7. 3

8. 3

9.

10.

11. 3

12. 3

13. 3

14. 3

15. 3

16. 3

17. 3

Detailed description: This page of music contains 17 staves of notation. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The piece is divided into measures 5 through 8. Above the staves, the following chords are indicated: $B\flat 7$ (measures 5-6), $B\flat 7$ (measure 6), $F 7$ (measure 7), and $A m 7$ and $D 7$ (measure 8). Several melodic lines are circled in black: the first staff (measure 5), the second staff (measure 7), the fifth staff (measures 7-8), the eighth staff (measure 7), the eleventh staff (measures 7-8), the twelfth staff (measure 7), and the sixteenth staff (measure 7). Many of these circled lines feature triplet markings (the number '3' above the notes).

9 Gm7 10 C7 11 F7 12 (C7)

1. *etc.*

2.

3. *etc.*

4. *etc.*

5.

6. *etc.*

7.

8.

9.

10. *etc.*

11. solo end

12.

13. *etc.*

14.

15.

16.

17. *etc.*

4.2 Jazzin ikonisuus - kuvallisuus

4.2.1 Yleistä

Minulle jännittävä lukukokemus oli Vassili Kandinskin teos *Taiteen henkisestä sisällöstä vuodelta 1910*. Kirja käsittelee modernin maalaustaiteen teoriaa, mutta huomattava osa terminologiasta, jota käytetään, tulee suoraan musiikin teoriasta: sointi, kontrapunkti, harmonisointi, konsonanssi/ dissonanssi jne. Sitäpaitsi kirja sisältää useita suoria viittauksia ja rinnastuksia maalaustaiteen ja musiikin välillä. Tunnustan, että minulle on ollut aina ongelmatonta rinnastaa toisiinsa kuvataide ja musiikki siten, että kuvataiteen piirros, muodot vastaavat musiikin rytmiiä ja muotoja ja kuvataiteen värit, teoksen tunnelma taas musiikin harmoniaa ja sointia. Hannele Jäämeri puolestaan on kirjoittanut vaikutelmistaan Kandinskin taiteesta:

Abstraktia Kandinskyä on ehkä helpointa lähestyä juuri ajatellen musiikkia. Kukaan ei vaadi, että musiikki esittäisi jotakin. Silti siinä on valtava ilmaisuvoima, rakenne ja muoto, tila ja rytmi. Kandinskin teoksia voi katsella näin: värien lyyrisiä juoksuja tai kiihkeitä kontrasteja, viivojen johtavia kulkuja tai särisevää levottomuutta/ epävarmuutta - etsiä tästä syntyvää kokemusta. Kompositiot pitikin Kandinskin mielestä kokea emotionaalis-aistillisesti, muu ei ollut mahdollista, koska ne puhuvat uudesta todellisuudesta. Toisaalta hän aina korosti järjen ja teorian merkitystä. Hän oli ylpeä siitä, että pystyi tarkasti analysoimaan teostensa rakennetta. Niiden monimutkaisuus oli harkittua, värien sijoittelu täsmällistä ja teoriaan pohjautuvaa ja plastinen dramaturgia hallittua. "Niissä pääosaa näyttelevät järki, tietoisuus, tarkoituksellisuus ja tarkoituksenmukaisuus." Teosten syntyä ohjasi "sisäinen välttämättömyys".³⁷

Tästä eteenpäin otan lopultakin diskurssini "punaiseksi langaksi" edellä esitetyn Kandinskin dualismin, samalla kun pyrin löytämään sille musiikin materiaalisia vastineita. Ero Tarasti on kirjoittanut seuraavaksi käsittelyyn tulevasta liikkeen/kuvan suhteesta musiikissa aluksi seuraavaan tapaan:

Vaikka siis musiikkisemiotiikassa tulee ottaa huomioon musiikin dynaaminen, ajassa etenevä luonne, niin samalla on muistettava, että musiikin diskurssin yhtenä yleisenä piirteenä on lineaarisen prosessin muuntaminen vastaanottajan tajunnassa hierarkkiseksi prosessiksi, jolloin perättäisyys muuntuu samanaikaisuudeksi, kinesis taas sekseksi.³⁸

Musiikkiterapeutti, lehtori Petri Lehikoinen puolestaan on todennut musiikin vaikutuksista ihmiseen seuraavaa: "Eniten tiedetään rytmistä". Melodia ja harmonia sen sijaan kuljettavat paljon mutkikkaammille poluille. "Ne siirtävät meidät henkilökohtaiseen mielikuvamaailmaan, johon liittyvät todella monimutkaiset tunnelataukset, jokaisella omansa." Kimmo Lehtosen mukaan "iskelmissä musiikki yhdistyy kielikuviin, joiden pohjalta kuulijoiden tajunnassa syntyy mielikuvia. Niihin vaikuttavat henkilökohtaiset tekijät, omat muistot, tunnevire ja niin edelleen".³⁹ Edelleen professori Jorma Palon mukaan ihmisaivoilla on ikäänkuin kaksi perspektiiviä: looginen ja myyttinen:

Aivojen kahtaanlaiseen toimintaan liittyy niiden kyky hahmottaa todellisuus niihin saapuneiden ärsykkeiden pohjalta ja samalla luoda oma todellisuutensa eli "sisäiset kuvansa", joilla ei ole välttämättä mitään tekemistä ulkoisen todellisuuden kanssa. On

³⁷ Jäämeri, Hannele (1998): "Kun maisema hajosi syntyi värien musiikki", *Suomen Kuvalehti* nro 22, 29.5.1998.

³⁸ Tarasti (1978) s. 206 - 207.

³⁹ Kotirinta, Pirkko (1996): "Hei, meitä terapoidaan!", *Helsingin Sanomat* 17.3.1996.

sanottu, että ne ovat sama kuin tietoisuutemme ja että viime kädessä ne muodostavat meille kuvan koko ulkoisesta maailmasta. Sisäinen kuva eli tietoisuus on näin ollen erilainen eri ihmisillä, mikä selittää suuren osan ihmisten välisistä erimielisyyksistä ja konflikteista.⁴⁰

Tutkija Ilpo Kojon mukaan:

Aivotutkijat ja psykologit ovat viime aikoina löytäneet yhä uusia todisteita sille, että mielikuvat ja kuvittelu ovat keskeinen ja tärkeä osa aivojen normaalia tiedonkäsittelyä. Yhdysvaltalaisessa huippuyliopistossa Harvardissa toimiva tutkijaryhmä on professori *Stephen Kosslynin* johdolla havainnut, että näkömielikuvien syntyyn osallistuvat aivoalueet ovat ovat samoja, joissa silmistä tulevat, näköhavainnon synnyttävät hermosignaalit alustavasti käsitellään. ... Tämä tutkimus osoittaa, että näkömielikuvat vaikuttavat aivojen näköjärjestelmään jo hyvin varhaisella tasolla, ensimmäisellä näköaivokuorella. Se ei kuitenkaan tarkoita sitä, että mielikuvat ja tavanomaiset näköhavainnot olisivat samanlaisia. Tämän voi kuka tahansa testata kuvittelemalla näkevänsä jotain itselleen tuttua ja vertaamalla mielikuvaa todelliseen havaintoon. Kosslyn arvelee kuitenkin, että mielikuvat toimivat myös normaalisti silloin kun katselemme jotain. Se, millainen mielikuva meillä on katseomastamme kohteesta vaikuttaa sitten näkö tiedon käsittelyyn jo ensimmäisellä näköaivokuorella. Tämä saattaa Kosslynin mukaan vaikuttaa muun muassa siihen, miksi näemme monet asiat, esimerkiksi taideteokset, niin eri tavoilla.⁴¹

Fenomenologisesti ajatellen tässä siis tapahtuu subjektiivinen merkityksenanto. Tutkielman alkupuolella tekemäni samaistus 'havainnon' ja 'merkityksenannon' välillä saa tämän tutkimuksen kautta lisävahvistusta. Ts. "minän myytti" - tästä on ollut eri yhteyksissä puhetta - merkityksenannon subjektiivisena "kaikupohjana" (Peirce: 'interpretanttina') saa tässä myös lisää kantavuutta.

Siirryn nyt tarkastelemaan jazzin melodis-harmonisia ilmiöitä ja samalla sen merkityksen syntyä edelliseen verrattuna uudesta näkökulmasta, jossa ei pyritä "palauttamaan musiikkia joihinkin sen ulkopuolella toimiviin, enemmän tai vähemmän abstrakteihin kaavoihin, vaan etsitään musiikin universaaleja pelkästään sen konkreettisista, soivista hahmoista", kuten Eero Tarasti on kirjoittanut. Olen pohjustanut tässä esille tulevia ajatuksia jo aiemmin tässä esityksessäni erityisesti alaluvussa "Jazz kuvina"; Siellä tuli esille erityisesti (jazz)musiikin rytmikan yhteydet kehon liikkeiden ja eleiden kautta eräänlaiseen ruumiinkuvallisuuteen. Lähtökohtani on nyt, kuten 'swing'-artikulaation tarkastelun yhteydessä jo esitin, että jazzin melodisissa ilmiöissä, "jazzfraseerausessa" musiikin muoto (artikulaatio, ilmaisu) ja sisältö ovat kiinteästi sidoksissa toisiinsa. Näin "musiikin konkreettinen muoto ... sisältää kaiken sen tiedon mitä tarvitaan myös musiikin sisällön analysoimiseksi. ... Tällaista suhdetta merkin ilmaisuun ja sisällön välillä, jossa niiden välillä vallitsee samanlaisuuden suhde, nimitetään ikonografiseksi eli lyhyesti *ikoniseksi*."⁴² "Merkki kertoo vain itsensä". Niitä psyykkisiä ym. funktioita, joita kuitenkin saattaa piillä musiikin ikonisuuden taustalla, olen kuvailut jo aiemmin mm. psykoanalyttisen näkökulman tarkastelun yhteydessä. Toisaalta Roland Barthes ehkä huomauttaisi tässä vaiheessa - jos voisin keskustella hänen kanssaan - että "myyttillä on taipumus tallentua kuviksi". Jazz voidaan kyllä rakenteellisesti ajatella hyvin läheiseksi ilmiöksi luonnollisen kielen kanssa. Jazz on "kieli", mutta ainoastaan yhdessä hyvin rajatussa merkityksessä: Kuten afrikkalaisessa "rumpukielessä" voidaan viestittää vain tiettyjä rajattuja, ennalta aavisteltavia seikkoja, samoin on jazzin laita: vain meille kaikille "yhteisten tunteiden" viestittäminen on mahdollista kun taas liian subjektiiviset seikat jäävät helposti tulkitsematta. Muodolliselta kannalta asiaa tarkastellen sävelmän kaavan

⁴⁰ Palo, Jorma (1992): Usko on oikealla puolella", *Helsingin Sanomien kuukausiliite* no 1/1992, s. 44.

⁴¹ Kojon, Ilpo (1996): "Mielikuvat ovat aivoille todellisia", *Helsingin Sanomat* 16.3.1996

⁴² Tarasti (1982) s. 199 (kursivointi minun).

struktuuralliseen korkohierarkiaan sisältyvä *harmoninen elementti*, sointutausta - 'elämän situationaalisuuden' symbolina, tekisi mieleni väittää - antaa jazzissa odotusjärjestelmän, jonka pohjalta "jazzin viesti" voidaan ennakoita - myös improvisoiva muusikko ennakoi näin sanottavansa "autokommunikaatiossaan". Sitäpaitsi perinteiseen jazzharmoniaan sisältyy tietty aina toistuva "semanttinen ele"⁴³, jota havainnollistan tulevilla sivuilla. Tämä "ele" operoi jazzissa aina kiinteässä yhteydessä harmoniseen kaavaan, siis rytmiiin, ja se myös itsessään sisältää musiikin melodisen aspektin kaikki mahdollisuudet, joista myöhemmin lisää.

Ensin kuitenkin muutama sana musiikin "väreistä", joilla pohjustan siirtymistä kuvallisten ajatusten pariin, "harmonian ja melodian semantiikkaani" - kytketäänhän musiikillinen värittäminen usein musiikista puhuttaessa nimenomaan harmoniseen elementtiin. Michel Butor on tulkinnut musiikillisia sisältöjä juuri erilaisina väreinä, joita hän erottaa musiikissa kaikkiaan kuusi erilaista luokiteltuna niiden erilaisten vaikutustapojen mukaan seuraavasti - sovellan tässä Butorin ja Tarastin ajatuksia tästä aiheesta vapaasti afro-amerikkalaiseen musiikkiin: 1. Musiikin *fysiologisten* värien vaikutuskyky lienee kaikkiin ihmisiin hyvin samanlainen: esimerkiksi sävelkorkeuksien keskialue on välittömästi mielihyvän tunteita tuottava päinvastoin kuin sävelkorkeuksien äärialueet⁴⁴. 2. Musiikin *funktionaaliset* värit taas ovat sidoksissa musiikin erilaisiin yleisiin funktioihin, jotka leimaavat musiikin kokemista: esimerkiksi disco-musiikin voimakkaat bassot ravistelevat kuulijaa sananmukaisesti, koska "disco-jytän" funktio on ravistella. 3. Musiikin *modaaliset* värit puolestaan johdattavat tarkastelun edellistä esimerkkiä kehittyneemmälle tasolle; musiikkiin, jossa "eri moodeilla saattaa olla äärimmäisen vaihtelevia ja vivahteikkaita värisävyjä määrättyssä kontekstissa" - esimerkiksi jazzmusiikissa. 4. Musiikin *tonaaliset* värit kääntävät tarkastelunäkökulman länsimaiseen musiikkiin ja esimerkiksi sen sävellajijärjestelmään. "Mutta tonaalisten värien alaan kuuluvat paitsi suoranaiset erot eri sävellajien välillä, myös erot helpoudessa siirtyä sävellajista toiseen, modulaatiot jne", Tarasti kirjoittaa. Kaikessa pienimuotoisuudessaankin jazzmusiikin 'chorus' sisältää usein jatkuvaa "pikamodulaatiota", kuten pian selvitän. 5. Musiikin *paikalliset* värit taas ilmentävät sitä seikkaa, että "eri kansojen musiikeissa on suuria eroja viritysjärjestelmien, moodien, rytmisten ja melodisten hahmojen ja korostusten välillä"; tämä tekijä voisi korostua esim. jazzin "kansallismusiikillisina" väreinä. 6. Lopulta musiikin *historialliset* värit saattavat toimia tietoisena tyylikeinona: esimerkiksi elokuva-musiikissa 1920-luvun "jazzkauden" ravintolatunnelma voidaan helposti saavuttaa "dixieland"-värikyksen, -instrumenttivalikoiman tms. avulla.⁴⁵

Tässä esitetty musiikin "värianalyysi" kuitenkin käsittelee, kuten Eero Tarasti kirjoittaa, vain yhtä puolta musiikin kyvystä 'esittää' - nimittäin jotakin musiikin *ulkopuoliseen* todellisuuteen viittaavia sisältöjä. Mitä sitten voisivat olla ne musiikin *sisäiset* "värisisällöt", joita ei voitaisi selittää millään muulla kielellä vaan jotka olisi varattu yksinomaan musiikkikokemukselle? Eero Tarasti siteeraa aluksi Henry Pousseuria

⁴³ 'Semanttinen ele' on Tarastin mukaan "taideteoksen rakenteen kokoava semanttinen periaate" (Tarasti (1975) s. 15).

⁴⁴ Työpaikkani yhteydessä toimivaan jazzklubiin sijoitettu flyyngeli osoitti noin kahden vuoden käytön jälkeen kulumisen merkkejä ainoastaan klaviatuurin keskialueella; instrumenttia soitettiin paljon siis lähinnä vain pienestä ja yksiviivaisesta oktaavialasta. Tämä tosin seikka herätti selvää kummastusta ja huvittuneisuuttakin muiden kuin jazzopettajien keskuudessa. Jazzpianon käsittely kuitenkin keskittyy usein pääasiassa instrumentin keskialueelle - siitä löytyy optimi selkeydestä, voimasta ja mahdollisimman korvia hivelevästä pehmeästä soinnista - jazzin mielihyvä-periaatetta. Toinen selitys on struktuuriin liittyvä funktionaalinen jako: Kullakin instrumentilla on jazzyhtyeessä, esim. pianotriossa oma tehtävänsä, kuten on aiemmin todettu ja myös oma "taajuuskaistansa": bassolla soitetaan matalat sävelet, pianolla hoidellaan keskialue ja rummun säestyssymbaalilla operoidaan struktuurin huipulla.

⁴⁵ Tarasti (1973) s. 19 - 21.

seuraavaan tapaan (kursivointi minun):

Pousseurin mielestä musiikin parametrien joukossa on muuan, joka on erityisesti kääntynyt tähän suuntaan: harmoninen parametri. Tällöin harmonialla ei tarkoiteta vain sointujen tavanomaista yhteenliittämistä, vaan kaikkea, mikä koskee sävelten korkeutta: niiden välisiä intervaleja, joilla on tietyt ominaispiirteet ja jotka voidaan havaita asteikkoina, sointuina ja muina hahmoina, milloin peräkkäisinä ts. melodisina, milloin rinnakkaisina ts. polyfonisina, milloin taas puhtaasti vertikaalisina sointuina.

Juuri näihin intervallisuhteisiin perustuu Pousseurin mielestä *harmonioiden kuvaileva kyky*. Harmoniset struktuurit ovat Pousseurin mielestä analogisia eräille perustaville ja olennaisille aineellisen todellisuuden struktuureille. Tähän on puolestaan kokonaan toisessa yhteydessä viitannut arkkitehti Le Corbusier asettaessaan juuri tietyt harmoniset jo Pythagoraan määrittelemät suhteet musiikin ja arkkitehtuurin yhteiseksi perustaksi.

Tästä voisi jo päätellä, että perinteellisen länsimaisen musiikin harmonia 'vetovoimien' ja siihen sisältyvät ilmaisun mahdollisuudet eivät ole pelkkiä sopimuksenvaraisia tuotteita, vaan perustuvat *luonnollisiin havaintomekanismeihin*. Tosin myös musiikkikasvatus ja sen vaikutukset ovat varsin oleellisia, mutta Pousseurin mielestä ne vain vahvistavat niitä alkuperäisiä, biologis pohjaisia mekanismeja, jotka olivat olemassa jo *ennen* kulttuuria. Musiikki ei siis eräässä mielessä ole luonut, tehnyt niitä, vaan vain paljastanut ja ilmaissut niiden olemassaolon. Siksi musiikin semantiikan ensimmäinen tehtävä on analysoida yksityiskohtaisesti juuri harmonisen ilmaisevuuden perusteet, jotka ovat tehneet esim. japanilaiselle yleisölle mahdolliseksi omaksua niin nopeasti Beethovenin tai Ravelin musiikkia ja taas länsimaisille musiikinkuulijoille nauttia hindujen ragoista.⁴⁶

Mitä sitten voisivat olla Pousseurin tässä tarkoittamat perustavat ja olennaiset aineellisen todellisuuden struktuurit harmoniassa? Voisiko yleinen energia-periaate tai erityisesti esimerkiksi Jungin esittämä "energeettinen strukturalismi" energia-periaatteen psyykkisenä sovellutuksena, sen symbolina tarjota tällaisen lähtökohdan? Nyt olen valmis täydentämään valmiiksi edellisessä alaluvussa (ks. s. 450 - 453) aloittamani listan jazzmusiikin eri semanttisista tasoista, joita kaikkia edellytetään, jotta musiikilliset merkitykset voisivat lopullisesti manifestoitua:

5. 'Annetun' kaavan tonaaliset kentät: Jazzissa "lausetason puhuntaa" ohjailee harmoninen liike, joka vasta antaa ilmaisulle lopullisen merkityksen, kun harmonia, soinnut "avataan" melodiaksi, skaaloiksi, arpeggioiksi. Instrumentaalisen jazzin "kerronta saa juonen". Musiikissa "tausta määrää kuvioita" kuin symboloiden luonnollista elämää, missä siinäkin "tausta määrää kuvioita".⁴⁷ Tämä ajatus kaipaa vielä lisäperusteluja, joskin olen viitannut niihin diskurssissani jo aiemmin muutaman kerran. Mietin kauan, kuinka lähestyisin asiaa tässä yhteydessä. Edellisen luvun lopussa viittasin tietyn rytmis-melodisen kuvion "lopullisiin" merkityksiin, jotka se saa sekä rytmis-muodollisesta että myös *harmonisesta kontekstistaan* eli soinnuista. Tässä suhteessa mahdollisuuksia on tietenkin paljon mutta tyyllisidonnaisessa musiikissa ei rajattomasti. *Mahdollisuudet ovat tietenkin 'taustassa'*, sointujen määrittelemässä skaaloissa tms., kun "otetaan kantaa" 'choruksen' kuvalliseen kokonaisuuteen - näin voidaan aluksi sanoa; tästä lisää vielä myöhemmin "matkakertomuksen värittämisen" yhteydessä. Varsinaisen "jazzkielen" formalisointi kiinteäksi osaksi "aukotonta systeemiäni" - ja sitä tietä afrikkalaisten "puhetottumusten" (siis jazzin alkuperäisen, "luonnollisen taustan") unohtaminen - olisi kaikenkaikkiaan nyt haasteellinen asia. En kuitenkaan osaa ratkaista sitä tässä ja nyt mielestäni tyydyttävällä tavalla. Siksi jätän formalisointiasian toistaiseksi silleen. Tässä on epäilemättä paikka

⁴⁶ Tarasti (1973) s. 21 - 22 (alkuperäinen lähde: Pousseur, Henry (1972): *Musique, sémantique et société*, Casterman).

⁴⁷ Kaikenlaiset 'taustat' on siis tunnettava (niin musiikissa kuin elämässäkin), ennenkuin mistään voidaan "lausua" (soittaa) mitään *mielekästä*.

myöhemmille tutkimuksille ja jatkokehittelyille. Toisaalta se alue, jolle parhaillaan olen liukumassa, ei ehkä olekaan enää "altis" formalisoinnille, koska kuviahan - tämä luku painottuu nyt mitä suurimmassa musiikin kuvallisuuteen - ei oikeastaan voikaan formalisoida, nehan vain "ovat" tämän luvun perushengen mukaisesti! Tyydyn siis seuraavassa vain esittämään ideani periaatteellisella tasolla; 'sisältöön' kiinnipääseminen epäilemättä edellyttäisi ensin ainakin systemaattista *kielen rajojen*, sen kaikkien mahdollisuuksien kartoitusta, mitä nyt en tässä tee.

Puheella siis on aina 'taustansa', niin elämässä kuin musiikissakin. Ja vieläpä meillä ihmisyksilöilläänkin. Näin voidaan ajatella ensiksi vertauskuvallisessa mielessä, mutta sen lisäksi jazzin "puhunnalla" siis on myös aivan konkreettinen musiikillinen taustansa so. soinnut. Näytän nyt seuraavalla esimerkilläni aivan konkreettisesti, miten *puhe muuttuu musiikiksi*. *Brasilialaiset* ovat ymmärtäneet ja tehneet sen juuri näin laajassa kirjossa bossa nova -musiikkiaan, jonka yhteydet jazzmusiikkiin eivät ole vähäiset. "Arkkityypillinen" esimerkkini on Antonio Carlos Jobimin One note samba, jonka aikanaan 1960-luvulla Astrid Gilberto hyvin herkästi ja vähäeleisesti "puhui":

Nuottiesimerkki 69

Original Words by Newton Mendonca

This is just a little samba built upon a single note.
Other notes are bound to follow but the root is still that note.
Now this new one is the consequence of the one we've just
been through

As I'm bound to be the unavoidable consequence of you.
There's so many people who can talk and talk and just say
nothing, or nearly nothing.

I have used up all the scale I know and at the end I've come
to nothing, or nearly nothing.
So I come back to my first note, as I must come back to you.
I will pour into that one note all the love I feel for you.
Anyone who wants the whole show
Re, Mi, Fa, Sol, La, Ti, Do,
He will find himself with no show, Better play the note
you know. This is— (repeat to beginning)

Sävelmän A-osan lähtökohta on tulkintani mukaan kaavan, siis harmonian mukaan rytmitetty teksti, joka yksinkertaisesti "puhutaan niinkuin ihminen puhuu", enimmäkseen yhdellä perusäänkorkeudella. On jälleen mielenkiintoista huomata, että teksti saa *musiikillisen* merkityksensä⁴⁸ nimenomaan harmonisesta taustastaan: Lisäksi "against the changes" -periaate, sointuja "vastaan" soittaminen (tai laulaminen), josta oli puhetta mm. 'jazzin fenomenologiassa', toteutuu tässä mitä kauneimmalla ja yksinkertaisimmalla tavalla - lopultakin pystyn *puhtaasti musiikillisesti* määrittelemään tämän periaatteen tai siis antamaan siitä mielestäni yksiselitteisen musiikillisen esimerkin! *One note samban* A-osa on nimittäin erinomainen esimerkki periaatteesta siinä mielessä, että periaatteessa yhteen, käytännössä kahteen säveleen perustuva melodia koko A-osan ikäänkuin "vastustaa" harmoniaa, joko sen alapäin "valuva" tendenssiä ensimmäisessä, toisessa ja neljännessä "fraasissa" tai sen "kvinttikiertoa" kolmannessa fraasissa - se ei "lähde mukaan" mihinkään harmonisiin tendensseihin eikä niiden "houkutuksiin". Melodian 'minä' säilyy! Jälleen kerran *rajatapauksesta* voidaan lukea paljon enemmän kuin "oli tarkoitettukaan"! Nyt myös esim. Lester Youngin diatonisen lyryisyyden, missä hän vielä toisti sykkeen mutta ei enää sointutaustaa vaan ainoastaan "eli" sen, voi ymmärtää nyt aivan uudella tavalla⁴⁹.

4.2.2 Jazzin kertomuksellisuus kuvalliselta kannalta

Edellä esittämäni harmoniselta pohjalta tapahtuva segmentointi osana jazzin paradigmaattista analyysia osoittautui tavallaan liian yleiseksi metodiksi paljastaakseen mitään erityisiä "jazzkielen" merkityksiä ja piirteitä, kun huomioon otettiin kaikki merkittävät jazzin elementit, siis myös harmonia. Lähinnä näytti siltä, että samantapaiset asiat toistuvat - vain hiukan muuntuneina - ja vieläpä aina 'chorus'-rakenteen samoissa paikoissa. Vaikka jazzin luonnollisen kielen teoria siirretäänkin nyt hetkeksi syrjään, ei tämä kuitenkaan merkitse jazzin kerronnallisen aspektin menettämistä; viitataan tässä Juri Lotmaniin, jonka mukaan:

Musiikki ... rakenteensa puhtaan syntagmaattisuuden ansiosta voi luoda kerronnan malleja suuntautumalla kuvaan, maalaukseen ja maailman synkroniseen, epädiskreettiin hahmoon sekä jäljittelemällä puheen rakennetta.⁵⁰

Jazzin puheenjäljittely -aspektia selviteltiin laajalti edellisessä luvussa. Jazzin suuntautumista maailman synkroniseen, epädiskreettiin hahmoon taas valotettiin alustavasti Jazzin myytit -luvussa. Syvennän tätä "uutta käännettä" nyt seuraavassa.

Jazzin kielellinen kerronta - perustan nyt jatkon mitä suurimmassa määrin Lotmanin ajatuksille - ei nimittäin suinkaan ole ainoa kerronnan muoto tai laji. Kerronta voi myös suuntautua *suoraan todellisuuden rakenteeseen* (de Saussure: todellisuuden kieleen) eikä ainoastaan todellisuuden välittömään empiiriseen olemukseen (de Saussure: puheeseen). Puhe, tavanomainen kielen ja sanojen avulla tapahtuva kertominen, on tietenkin perustavaa laatua olevassa asemassa inhimillisessä kommunikaatiossamme - meidän on

⁴⁸ Urkupisteen musiikillinen merkitys syntyy täsmälleen tällä samalla tavalla. Nyt ymmärrän, miksi itse improvisoidessani pidän niin paljon pitkistä äänistä: se on yksinkertainen ja taloudellinen tapa tuottaa vaihtelevia musiikillisiä merkityksiä!

⁴⁹ Muistutan mieliin johdannossa esittämäni Baudelairelta saamani ajatuksen "minä kadulla": Taustan muuttuva harmonia on ikäänkuin "katu", jota "alas" astelen, samalla kun melodia ("minä") säilyy koko ajan samana (identtisenä) muodostaen kuitenkin vaihtuvia merkityksiä suhteessa taustaan - ja luoden näin ehkä tietyn tyydytyksen tunteen: Olen osa taustaani - ts. saan merkitykseni yhteisöstäni - mutta kuitenkin voin erottua siitä tietyllä ehdottomalla yksilöllisyydelläni.

⁵⁰ Lotman, Juri (1989): Merkkien maailma. Kirjoitelmia semiotiikasta. Helsinki, SN-kirjat Oy, s. 73.

vaikka käsittää kerrontaa muuna kuin puheen muotoisena, koska olemme niin sanallisen kulttuurin läpäisemiä. Kaikenlaisissa teksteissä tietenkin on aina mukana sekä kieli että puhunta - tähän on yksi semiotiikan perusjaotteluista - mutta aina näitä ei ole helppoa erottaa toisistaan.⁵¹ Luovun nyt Lotmanin "painostuksesta" kertakaikkiaan ajatuksesta, että jazz kokonaisuutena olisi "pelkkä" kieli luonnollisen kielen tapaan, ja lähdän seuraavilla diskurssini sivuilla liikkeelle siitä ajatuksesta, että kielitieteellisen metodin rajat ovat nyt tulleet vastaan. Nyt kysymyksen alaiseksi tulee, miten maailma todella on eikä se miten havainnoimme sitä. Edellisen luvun rytmisessä analyysissäni otin selvän kannan ns. ontologisen ja metodologisen strukturalismin suhteeseen musiikissa: Rakenteet todella ovat olemassa (ontologinen strukturalismi), mutta että ne samalla ovat *inhimillisen toiminnan* (so. fenomenologisesti ajatellen myös hahmottamisen) tulosta (metodologinen strukturalismi). Nyt rajaan lopullisesti edelliset "teesini" koskemaan vain yhtä musiikin peruselementtiä, sanokaamme "rytmirunoa" oman terminologiani mukaisesti. "Rytmiruno" (musiikin loogis-lineaarinen aspekti) on kiistatta vielä kiinni luonnollisessa kielessä - tämän olen toivoakseni perustellut seikkaperäisesti edellisessä aluvussa.

Nyt lähdän liikkeelle siitä perusolettamuksesta, että musiikin harmonia on diskurssissani aiemmin luonnostelemani yleisen psyykkisen energia-periaatteen (Freud, Jung) symbolinen vastine: Harmonia siis on energiaa, tai se ainakin symboloi sitä. Ja mikäli tämä energia - vaikka "varastettunakin" - on olennainen osa elettyä elämää, se ei ole Barthesin tarkoittama myytti; Eikä se ole sitä Adornon "modernismin mytologiassakaan", jos traditio ikäänkuin jatkaa siinä edelleen "puhetaan" viitaten "elämässä eteenpäin" (Kierkegaard), jos Adornoa päinvastoin tulkiten "energian ajattomuudesta ei tule ajallisen jatkuvuuden särkevän silmänräpäyksen katastrofi". Tällainen psyykinen energia taas on jotakin sellaista, mitä ei voi redusoida mihinkään abstrakteihin kaavoihin tai ainakaan kielellisiin malleihin, tällaista energiaa ei voi kuvata kielellä tai kielenä - näen sen täysin mahdottomaksi⁵². Ja strukturalistisella kielellisellä mallilla ei voi myöskään selittää musiikin (erit. harmonian) yleistä energeettistä (symboli-) luonnetta. Tällöin kielellinen malli esim. binaarisine konseptioineen on hylättävä ja fenomenologian hengessä "otettava asiat sellaisina kuin ne ovat"; On koetettava pureutua todellisuuden rakenteeseen sellaisena kuin se on eikä niinkuin sitä *kielellisesti hahmotamme*, vaikka kielen rajat niin monessa suhteessa ovatkin samalla maailmamme rajat. Tunnustan, että fil.tri Petri Toiviainen näytti minulle lopullisen suunnan tämän kohdan kirjoittamiseksi juuri tähän muotoon kirjeessään keväällä 1997 koskien tutkielmani ensimmäistä versiota. Kieli kyllä esittää asioita, mutta se ei sittenkään ole maailman kuva, se ei ole sen kanssa identtinen, koska maailma ja miten sen hahmotamme on aina riippuvainen subjektiivisesta merkityksenannostamme. Ludwig Wittgenstein teki tämän saman "pragmaattisen kääntein" myöhäistuotannossaan, kuten edellä esitetystä muistetaan. En kuitenkaan nyt "vaikene siitä mistä ei voi puhua" tai kielellisellä mallilla selittää. Siis: voisiko *musiikki* jotenkin toisella lailla näyttää sen miten maailma on? Nyt on yritettävä löytää se kielen "takana" oleva 'olemisen' taso, jossa musiikilliset ideat alkavat "välittömästi puhua", tai se "todellinen musiikki, joka alkaa siellä missä kieli loppuu", "itse todellisuuden kieli" (de Saussure), kuten diskurssini johdannossa alustavasti esitin. Asiasta on kyllä nykyään paljon kirjoitettu musiikkitieteenkin piirissä, mutta kysymykseen "miten" ei ehkä ole aina löydetty vastausta. Minun tehtäväni on nyt koittaa semiotiikan avulla vastata tähän kysymykseen, *miten* tämä saattaisi tapahtua musiikissa aivan konkreettisesti ja erityisesti yhdessä sen rajatussa systeemissä, jazzin "systeemissä". Jossain määrin tämä näkökulma on pohjustet-

⁵¹ Lotman (1989) s. 67 - 68.

⁵² Barthes on todennut: "Saattaa hyvin olla, että "elämän" tasolta löytyy vain erittelemätön kokonaisuus rakenteita ja muotoja. Mutta tieteessä sanoinkuvaamattomalle ei ole käyttöä (Barthes (1994) s. 175). Nyt näkisin, että ns. eksistentiaalisemiotiikan on yritettävä porautua tähän "sanoinkuvaamattomaankin" - vaikka kuinka vaatimattomin "instrumentein" kuten minulla on, jos merkityksen analyysissä halutaan päästä eteenpäin.

tu jo edellä esim. jazzin psykoanalyttisen katsauksen yhteydessä, ja myös jazzin "sanan-
ton estetiikka" valotti osaltaan tätä kysymystä.

Mutta palautan vielä mieleen aiemmin esittämäni yhden näkökulman jazzin 'transsendenssiin'. Säännönmukaisuuden rikkomista käsitellessäni totesin, että jazz on hyvin muodolliselta kannalta asiaa tarkastellen vielä sangen "tämänpuoleista" musiikkia, koska sen *muodot* ovat kuitenkin niin pitkälle *matemaattisin* keinoin määriteltävissä: Jazzin 'transsendenssi' on aluksi nimenomaan maailmasta riippuvaista, sen "transsi" - ainakin rytmiiikan osalta - suorastaan perustuu "kakkosiin ja kolmosiin". Ja vielä edellisen alalu-
vun jazzrytmiä havainnollistavassa kielellisessä mallissani korostin jazzin yhteyttä luonnolliseen kieleen ja sitä kautta myös logiikkaan, voisi sanoa. Nyt olen siis melodian ja harmonian käsittelyyn siirtyessäni hylkäämässä kielellisen mallin ja samalla myös matematiikan, logiikan jne.

Yleisellä, ei-muodollisella tasolla voidaan ajatella, että ihmistä kaikkein syvällisim-
min luonnehtiva henkinen ominaisuus on nimenomaan kyky transsendoitua ei-olevaan, kyky *ylittää 'annettu'*, kuten edellä on todettu: esim. kyky kokea ja tuottaa musiikillisia ideoita, kyky henkiseen elämään musiikissa, joka on tämän transsendenssin musiikillista sovellutusta - tai tämän kyvyn symbolinen ilmentymä. Ja edelleen puhtaasti *muodolliselta* kannalta asiaa tarkastellen tällainen transsendenssi on - musiikin abstraktista luonteesta johtuen - sitoutunut siihen musiikin aspektiin, jota ei voida kielellisesti tai matemaattisesti formalisoiden selittää tyhjentävästi. Voidaan ajatella, että "tosimusiikki", todellinen musiikillinen transsendenssi siis on kielen (ja matematiikan, "kakkosten ja kolmosten", "pitkän ja lyhyen" tms.) ja ehkä kaikenlaisen muunkin 'annetun' (ideologia, valta, talous, "business", seksuaalisuus tms. kehollisuus, nostalgia, regressiivinen rakkaus, huumautuminen tms.) takana, jossakin musiikin ideamaailmassa, missä "musiikin energiat alkavat itse puhua sisältönsä näyttäen". Musiikin tällä tasolla voi edelleen olla kaikenlaisia "ohjelmallisia" viitteitä (esim. elämään - vieraantuneisuus vältetään tietyllä paraleelilla 'elämään?'), mutta ne ovat sillä tapaa toisarvoisia, että ne eivät "selitä tekstiä" loppuun saakka. Tutkielman alkupuolella todettiin Husserlin ajatus, jonka mukaan myös ideaali-
siin objekteihin kohdistuvat intentiot pohjustetaan "alempana", aistihavainnossa, tai siis yleensä aistillisuudessa, 'liikkeessä' tms. "taustassa". Mutta vaikka ne pohjustetaan siellä, niitä ei suinkaan voi palauttaa sinne "alas" jäännöksittä - sitä yritän tässä selittää. Tällainen puhe "annetun ylittämisestä" ehkä kuulostaa aluksi tieteellisessä mielessä ns. hämärältä. Tässä voin vain viitata omaan kokemuksiini mistä tahansa "imelästä" popsävel-
mästä, ja kuinka sitten joku taitava jazzlaulajatar tai -muusikko voi viedä sen aivan ylitsevertaiselle taiteelliselle tasolle, ylittää sen! Mutta silti lähtökohta on näissä (ehkä sinänsä mitättömissä) *ilmiöissä*, iskelmissä, Tin Pan Alley -sävelmissä tms. ja niiden henkisessä ilmapiirissä kaikkine viittauksineen ao. taustaan.

Toinen kertomuksellinen mahdollisuus on siis se, että merkitys kuuluu välittömästi 'tekstille'; *L.B. Meyer*: 'sisäisen' merkityksen synnyssä ärsyke tai prosessi viittaa johonkin itsensä kaltaiseen; *Edmund Husserl*: "Ilmiöt ovat jotakin itseensä viittavaa - ne ovat asia itse. Tämä lähtökohta merkitsee transsendentaalifilosofiaa. Maailma on olevien kokonaisuus: ilmiö edeltää sitä ja mahdollistaa sen, mutta kokonaisuus on ajateltavissa myös ilman olevaa. Ilmiö on siis transsendentaalikäsite"⁵³; tai *Martin Heidegger*: "vanha näyttäytyy nyt uudessa valossa". Ymmärtääkseni esim. jazz voidaan ajatella aivan konkreettisesti Lotmanin hengessä myös tällaisena "*sanattomana* ja itsensä kanssa kommunikoimaan suuntautuneena systeeminä". Nyt kyseessä ei ole merkkiketjujen joukon yhdistäminen (esim. jazzin kielen rytmiruno) vaan kyse on "*saman merkin transformaatiosta*", Lotman

⁵³ Husserl, Edmund (1995): Fenomenologian idea. Viisi luentoja, suomentaneet Juha Himanka, Janita Hämäläinen ja Hannu Sivenius, Loki-kirjat, Helsinki, s. 18. Lainaus on suomentajien esipuheesta, jonka alkuperäinen Husserl-lähde on: Husserliana Dokumente II/2, s. 181. Termi 'transsendentaalinen' tarkoittaa tässä erityisesti jotakin tiedon apriorisia edellytyksiä koskevaa seikkaa.

kirjoittaa. Kyse olisi nähdäkseni tällöin jazzimprovisaatiosta kokonaismerkkinä, joka vain improvisaatioprosessin jatkumossa muuttaa muotoaan. Edellä esillä olleeseen Lester Youngin *Tea for two* -improvisaation tarkasteluun tämä ajatus näyttäisi sopivan mitä parhaiten, ymmärrän asian nyt. Lähtökohta on 'chorus', joka vain prosessin edetessä hiukan muuttaa muotoaan. 'Choruksen' tausta määrittelee kuvioita, jonkin verran - *mutta ei loppuun saakka*. Lotmanin mukaan (suluissa oleva lisäys minun) "jos ensimmäisessä tapauksessa kerronnallisuus syntyy siitä, että kuvia (rytmejä, säveliä) käytetään kuin sanoja, niin toisessa narratiivisuus on kuvallista tyyppiä".⁵⁴ Huomaan, että sovellan tässä nyt jazzmusiikkiin Lotmanin teorioita elokuvakerronnan periaatteista - *subjektiivisesti* ajatellen tämä on minulle täysin ongelmatonta, koska olen niin visuaalisesti ajattelevaa tyyppiä. Tähän haen taustatukea Lotmanilta, hänen seuraavasta toteamuksestaan:

Elokuvakerronta on ennen muuta kerrontaa. Ja vaikka se voi tuntuakin paradoksilta juuri siksi, että kertomus ei tässä tapauksessa koostu sanoista, vaan ikonisten merkkien ketjusta, siinä ilmenevät erityisen selvästi eräät kaikkien narratiivisten tekstien syvimmat lainalaisuudet. Voidaan olettaa, että monet tällä hetkellä kielitieteilijöitä kiinnostavat lausetta laajempien rakenteiden yleisen teorian kysymykset selventyisivät huomattavasti, jos etäännyttäisiin sanallisesta kerronnasta ainoana mahdollisena ja yritettäisiin selvittää teoreettisesti elokuvan narratiivista kokemusta.⁵⁵

Aiemmin fenomenologisessa analyysissäni esitin, että jazzin esteettinen perusta on sisältöestetiikassa, siinä, että jazzissa dynaaminen sisältö on intellektuaaliseen puoleen vetoavaa muotorakennetta tärkeämmässä asemassa. Koetan nyt selvittää, miten jazzin lähtökohdiltaan staattinen muoto saa dynaamisen sisällön, ja mikä asema harmonisella systeemillä on tässä kokonaisuudessa. Huomaan, että olen nyt niin syvällä kuvien ja värien lumoissa, että olen todellakin valmis redusomaan musiikin harmoniset ja melodiset värit toisiinsa: vertikaalinen ja horisontaalinen väriaste.

Käsittelen ensin Lotmanin esityksen pohjalta musiikin taiteellisen ja ei-taiteellisen tekstin luonnetta. Lotman jakaa kaikki inhimillisen kulttuurin tekstit - niin taiteelliset kuin ei-taiteellisetkin - ensiksi kahteen ryhmään, juonettomiin ja juonellisiin, joista ensin mainittu vastaa kysymykseen "mitä"? ja toinen puolestaan kysymykseen "miten"? *Juonettomat tekstit* muodostavat tietyn järjestyksen, säännönmukaisuuden, luokittelun. Lotmanin mukaan "ne paljastavat elämän rakenteen jollakin sen organisaation tasolla", esim. edellä esittämäni hypoteettisen, ideaalisen "jazzin aukottoman systeemin" sen monine "luonnollisine" piirteineen, joita tutkielmassani olen kartoittanut. "Nämä tekstit ovat luonteeltaan staattisia. Jos ne kuvaavat liikettä, niin liike on säännöllisesti ja oikein toistuvaa, aina itselleen identtistä". Maailman rakenne hahmottuu näistä teksteistä kieltojen systeeminä ja rajoitusten hierarkiana, joiden ylittäminen on mahdotonta, Lotman kirjoittaa; Tässä ajattelen jälleen "jazzin systeemiä", konkreettisesti jopa rytmiryhmää, niinkuin se toimii jazzin funktionaalisen elementtijaattelun mukaisesti "liikvoja yrittämättä". Lotmanin mukaan kieltojen vastakohtana on yleensä yksi dynaaminen "sankari", jolla on kyky ylittää nämä rajat systeemin puitteissa, muille se on mahdotonta; tässä taas ajattelen improvisoivaa jazzsolistia sankarina, jolla on kyky rikkoa säännönmukaisuuksia. Tämä kieltojen ylittäminen ei kuitenkaan toteudu yhtenä aktina vaan *tapahtumien* ketjun muodossa, *juonena*.⁵⁶

Juonellinen teksti siis on tapahtuma⁵⁷, kertomus siitä "miten" kaikki tapahtuu. Se ilmentää "taistelua jonkin järjestyksen, luokittelun, maailman mallin ja niiden järjyttämisen välillä"; Kaikkein konkreettisimmillaan ajattelen tässä, mitä esitin jazzin säännönmu-

⁵⁴ Lotman (1989) s. 67 - 68.

⁵⁵ Lotman (1989) s. 72 - 73.

⁵⁶ Lotman (1989) s. 69 - 70.

⁵⁷ Vrt. Heideggerin ajatukseen taideteoksesta 'tapahtumana'.

kaisuuden rikkomisen yhteydessä. Edelleen "tällaisen rakenteen yksi kerros perustuu järkyttämisen mahdollisuudelle (esim. jazzin formaalinen muoto) ja toinen syntyneen systeemin järkkymättömyyden mahdollisuudelle (ahtaasti: esim. syntyvän polyrytmii-kan dominoivuus, laajasti: tyylin järkkymättömyys). Lotman jatkaa: "juoni on tekstin niiden merkittävien elementtien järjestystä, jotka ovat dynaamisesti vastakkaisia sen luokitusjärjestykselle".⁵⁸ 'Virhe' on tietenkin äärimmäisen systeemin vastainen ilmiö. Sillä ei ole systeemissä mitään sijaa. Mutta kuten aiemmin todettiin, sehän heijastaakin ei-staattista elämää, subjektin läsnäoloa, ei-myyttiä.

Seuraavaksi muutama sana *ei-taiteellisesta* kerronnasta ja juonellisuudesta. Lotmanin mukaan ei-taiteellista tekstiä voidaan tarkastella syntagmaattisten rakenteiden hierarkiana, missä jokainen alempi taso suhteessa sitä seuraavaan ylempään näyttäytyy muodollisena ja ylempi suhteessa alempaan sen sisältönä. Lauseen rajoissa järjestysten koko summa osoittautuu muodolliseksi. "Sisältönä eli merkityksisenä on viestien lause- ja lausetta suurempien kokonaisuuksien ("superlauseiden") konsekvenssi". Lisäksi ei-taiteellisessa kerronnassa ilmaisun taso *automatisoituu* äärimmilleen. Se ei välitä informaatiota ja toteuttaa vain aiemmin tunnettuja lainalaisuuksia. "Viestin kieli on annettu *annettu* kommunikaatioon osallisille aiemmin (nyt ajattelen jazzin 'annettuja rytmimalleja' ja rytmis-harmonisia kaavoja, jotka sekä esittäjä että ideaalitapauksessa myös kuulija tuntevat etukäteen). Sen käyttö on siinä määrin automatisoitunut, kun sitä käytetään virheettömästi, että se on absoluuttisen huomaamatonta ja informaation kannalta "läpinäkyvää".⁵⁹ Nyt minun on jälleen ajateltava jazzin "aukotonta systeemiä" ja sen elementtejä (syke, rytmi, melodia, harmonia, muodot), jotka erillisinä muodostavat "automaation systeemin jatkuvuudessa". Ehkä edesmennyt jazzkriitikko Åke Granholm tarkoitti samaa viitatessaan eräässä yhteydessä pasunisti J.J. Johnsonin mekaaniseen ja kaavamaiseen fraseeraustapaan erityisesti hänen balladi-soitossaan. Voidaan ajatella, että bebop jossakin tapauksessa automatisoitui hyvin kliseiseksi ilmaisumuodoksi, jonka merkitys varsinaisen taiteellisen musiikillisen informaation välittäjänä näin väheni.

Taiteellinen kerronta sen sijaan on toisen luonteista edelliseen verrattuna. Siinä itse kieli - "kokonaismerkkinä", näin tulkitseen Lotmania - välittää informaatiota. Taiteellinen kerronta, tapahtuma, juoni edellyttää vähintään *kahta* tavalla taikka toisella toisiinsa suhteutettua, Lotmanin mukaan usein toisilleen antiteettisten (mitä ne voisivat (jazz)musiikissa olla? vastaan: 'sanan' ja 'kuvan'⁶⁰ logiikka) kieltojen hierarkiaa, jotka ovat toisiinsa nivoutuneet saaden kokonaismerkityksen vasta monimuotoisessa dynaamisessa kontekstissa.⁶¹ Siis rytmi ja melodia/harmonia nivoutuvat nyt toisiinsa aivan uudella lailla - tähän seikkaan olen edellä jo muutamia kertoja viitannut, viimeksi 'rakenteellisten myyttien' yhteydessä.

Jotta automatisoitumista ei tapahtuisi, taiteellinen teksti siis Lotmanin mukaan (kursivointi ja suluissa lisäykset minun):

rakentuu vastakkaisten rakenteiden yhteisvaikutuksena, osa niistä toimittaa automatisoivaa funktiota ottaen mukaan rytmisten järjestysten joukon ja toiset deautomatisoivat rakenteen rikkeen kiinteitä odotuksia ja taaten systeemille ennalta-arvaamattomuuden (tätä kuvasin "säännönmukaisuuden rikkomisen" yhteydessä). Kerronnan tasolla se ilmenee siinä, että jos ei-taiteellisen tekstin syntagmatiikka on saman kaltaisten elementtien ("kirjaintaso", "tavutaso", "sanataso", "lausetaso" jne.) konsekvenssia, niin *taiteellisen syntagmatiikka on erilaatuisten elementtien konsekvenssia*. Taiteellisen tekstin

⁵⁸ Lotman (1989) s. 69 - 70.

⁵⁹ Lotman (1989) s. 71.

⁶⁰ Mieleen tulee uudelleen säveltäjä Ernest Pingoudin toteamus: "Uskonto ja aistillisuus - siinä miltei kaiken suuren musiikin vanhemmat!" Asian voi muunnella muodolliselle tasolle seuraavasti: uskonto -- sana; ja aistillisuus -- keho/kuva.

⁶¹ Lotman (1989) s. 70 - 71.

kompositio rakentuu funktionaalisesti erilaatuisten elementtien yhteenliittämisenä ja eri tasojen rakennedominanttien yhteenliittämisenä. ...

Taiteellinen teksti ei puhu meille yhdellä äänellä, vaan moniäänisenä ja polyfonisena kuorona. Monimutkaisesti organisoidut yksittäiset systeemit (rytmisen systeemi ja tonaalinen melodia/harmonia-systeemi) leikkaavat toisiaan muodostaen semanttisesti hallitsevien momenttien ketjun.⁶²

Nyt tutkielman alussa luonnehtimaani jazzin elementtijaotteluun tulee syvyyttä, kun ajatellaan, että ei "rytmiruno"⁶³ yksin eikä yksittäinen sävelkorkeus ilman rytmiä tai edes yksityinen sointu ilman laajempaa kontekstia muodosta taiteellista tekstiä eikä kerronnan vaikutelmaa⁶⁴, vaan tämä löytyy nimenomaan näiden leikkauspisteestä. Lotmanin mukaan "syntagmaattinen rakenne on vaikkapa vain kahden elementin yhdistämistä ketjuksi. Näin ollen jotta se voisi toteutua tarvitaan välttämättä vähintään kaksi elementtiä ja mekanismi niitä yhdistämään". Ja edelleen: "Jotta nämä kaksi elementtiä voitaisiin yhdistää, niiden on oltava olemassa yksittäisinä. Sen vuoksi kysymys tekstin segmentoinnista, sen jakamisesta osiin on keskeisimpiä kertovan teoksen laatimisessa."⁶⁵ Tutkielman alkupuolella totesin, että jazzissa musiikin perinteiset elementit ovat vielä mielenkiintoisesti "primitiivisesti" erillään, mikä seikka on merkittäväällä lailla helpottanut tarkastelua. Mekanismi, joka ne jazzissa yhdistää toisiinsa, on symmetrinen kaava-ajattelu, sama *jatkuvuus*, jota molemmat elementit, sekä rytmi että melodia/harmonia "tottelevat". Segmentoinnin ongelmaan olen jo aiemmin ottanut selvän kannan: Harmoniaa ei pidä jättää huomioon ottamatta, ts. segmentoinnin tulee tapahtua taiteellisen tekstin "polyfonisen hengen" mukaisesti kaikki tasot, päällekkäisyydet huomioonottaen ja erityisesti musiikissa sen alkuperäisen elementtijaottelun hengen mukaisesti. Musiikissa Juri Lotmanin tarkoittamien kahden erilaatuisen elementin, joita ei voida palauttaa toisiinsa, voidaan siis ajatella olevan kaikkein pelkistyneimmillään yksinkertaisesti 'kuvio' ja 'tausta', 'kielen rytmiruno' ja 'rytmis-harmoninen kaava' - ja yhteinen tekijä, joka yhdistää nämä elementit on yhteinen 'aika'.

Lotmanin hengessä voidaan ajatella, että kerronta myös musiikissa on "aina tyyppirakenteen voittamista". Jazzin elementtijaottelu tavallaan *ylitetään* seuraavan Lotmanin huomion myötä: "On huomattava, että tekstin merkittävien katkelmien jatkumo voi tuottaa kerronnan ylempään tason rakenteen, jolla tekstin merkittävät kuvalliset, sanalliset ja musiikilliset osat eivät jakaudu saman momentin eri tasoiksi, vaan momenttien jatkumoksi eli kerronnaksi".⁶⁶ Toisin sanoen musiikkiteksti, lineaarinen jazz erityisesti, jonka 'momenteilla' on taipumus lomittua, on 'totaliteetti', kokonaismerkki, jonka *kerronta* piilee sen 'momenttien' jatkumossa - käyttäkseni tässä edelleen fenomenoi-

⁶² Lotman (1989) s. 72.

⁶³ Minun diskurssini kannalta ajatellen ns. 'rap'-musiikki on välittävä lenkki 'puheen' ja 'musiikin' välillä. Siinä on paljon musiikkiin viittaavia piirteitä, rytmi ja kaavakin, mutta sävelkorkeudet, melodia enimmäkseen "vielä" puuttuvat.

⁶⁴ Muistan, miten "me jazzinharrastajat" teini-iässä 1960-luvulla vakavissamme keskustelimme aiheesta asettaen kysymyksen jotenkin tähän tapaan: "onko jazzin rumpusoolo vielä musiikkia"! Lotmanin hengessä ajatellen se ei siis vielä ole taiteellista kerrontaa. Tai ehkä se kuitenkin eräässä mielessä on: hahmopsykologiasta muistamme, että (musiikin) elementtejä voidaan muuttaa ja tilapäisesti poistaakin ilman että kvaliteetti kärsii. Jos rumpusoolo soitetaan tiukasti "rakenteeseen", niinkuin sanotaan, odotusjärjestelmä säilyy ja musiikilliset merkitykset näin voivat eräässä mielessä toteutua. Sitäpaitsi rumpusoolo on aina vahva kontrasti muuhun kokonaisuuteen tarjoten näin ehkä jotakin "erikoismerkityksiä". Sitäpaitsi sanotaan, että rumpusoolo on kehittynyt alunperin stepistä, siis tanssista, kehollisuudesta. Jos näin on, rumpusoolo on minun diskurssini kannalta "aivan ensimmäinen" jazzin ilmaisukeino.

⁶⁵ Lotman (1989) s. 73.

⁶⁶ Lotman (1989) s. 73 - 74.

logista sanastoa. Tämän saman ajatuksen esitin jo edellisessä luvussani jazzin paradigmaattisen analyysin ongelmia eritellessäni. Edellä on itse asiassa ollut koko ajan kyse harmonian merkittävyyden korostamisesta jazzmusiikissa - viime kädessä kuvio/tausta-konseptiosta.

Vielä Lotmanilta taustaa mahdolliselle jazzin kuvakerronnalle. Lotmanin mukaan "tekstin mahdollisuus hajota tasa-arvoisiksi itsenäisiksi yksiköiksi tai niiden liittäminen kunkin funktionaalisen erikoistumisen seurauksena elimellisesti yhtenäisiksi syntagmaoiksi tekee mahdolliseksi erottaa tekstin rakenteesta *konkreettisia tasoja*".⁶⁷ Kun tässä tarkastellaan jazzimprovisaatiota kokonaismerkkinä, pidän jazzin chorus-rakennetta tästä näkökulmasta Lotmanin tarkoittamana pienimpänä mahdollisena tasa-arvoisena itsenäisenä yksikkönä. Jazz-choruksen harmoninen rakenne - ehkä improvisaatiota edeltävine sävellettyine teemoineen, ehkä sen lauluteksteineen ja tunne- ym. latauksineen - on *lähtökohta* ja sellainen riittävä kokonaisuus, johon voidaan "ottaa kantaa" improvisaatiossa, kehitellään edeltävistä chorusista seuraus-choruksia jne., kuten aikaisemmin todettiin.

Ensimmäinen taso muistuttaa luonnollisen kielen foneemiketjuja. Minä puolestani kuvailin edellisessä luvussani jazzin "kirjain-, tavu- ja sanatasoja" omassa ajatusleikkissäni. Tällaisessa ketjujen yhdistämisessä "merkitys ei ole vielä olennainen jokaiselle erilliselle yksikölle, vaan se syntyy juuri liittämisprosessissa". *Toinen taso* on Lotmanin mukaan elementaari syntagmaattinen kokonaisuus - luonnollisesta kielestä analogiaa hakien lauseen tai tiettyssä tapauksessa sanan taso - ajatusleikkiini edellä sisältyi myös jazzin "lausetaso". Voin ajatella, että tällainen jazzlause olisi inhimillisen hengityksen säätelemä "jazzfraasi". Jazzfraasi voi "rajoittua molemmista ääripäistään rakenteelliseen taukoon", mutta se ei ole välttämätön edellytys. Lisäksi tällaisen lauseyksikön (tai "jazzfraasin") sisäinen rakenne on Lotmanin hengessä ajatellen *kaksikoostainen*, mikä tarkoittaa sitä, että elementtien (rytmi, melodia/harmonia) välille "syntyy predikaattisuhde, joka edellyttää laadullista eroa, jolloin toinen elementistä tulkitaan loogiseksi subjektiksi ja toinen predikaatiksi". Näin "toinen taso on aina merkitsevien *yksiköiden* syntagmaatiikkaa".⁶⁸ Näinhän me aivan intuitiivisestikin ajatellen kuulemme usein musiikin: "hän, tekijä puhuu".

Kolmas taso on Lotmania mukaillen lauseyksiköiden yhdistäminen lauseketjuiksi. Nyt ajattelen tässä "jazzfraaseja" peräkkäin, joko selkeiden rakenteellisten taukojen erottamina tai jazzin lineaarisen tyylin mukaisesti pitkinä ketjuina. Lotmanin mukaan "lauseiden jatkumo on organisoitu periaatteessa toisin kuin lause: se koostuu tasa-arvoisista elementeistä (lauseet suhteessa toisiinsa ovat funktionaalisesti tasa-arvoisia), rajan käsitettä ei ole sen rakenteessa ja sen laajeneminen uusia elementtejä lisäämällä voi olla käytännöllisesti katsoen rajaton. Rakenteellisen organisaation tyyppi tekee kolmannen tason rinnakkaiseksi ensimmäiselle."⁶⁹ "Legendan" mukaan Charlie Parker saattoi improvisoida 64 tahtia ("Cherokeeen" koko chorus) katkeamatta yhdellä hengityksellä! Ja tenorisaksofonisti Rahsaan Roland Kirk kykeni tekemään tämän saman täydellä varmuudella - kiertohengityksen avulla. Kuitenkin tämä ilmiö siis edustaa vain muodollista tasoa.

Neljäs taso on Lotmanin mukaan juonen taso.

Se ei ole kolmannen automaattista yleistystä, koska yksi ja sama juoni voidaan esittää eri määrällä lauseita. Mutta juonen taso rakentuu samantyyppisesti kuin toinen, lauseen taso. Teksti jakautuu rakenteellisesti erikoistuneisiin segmentteihin, joilla ensimmäisestä ja kolmannelta poiketen on välittömästi semanttinen luonne, kuten toisenkin tason elementeillä. Näiden elementtien yhdistäminen muodostaa toisen tason lauseen - juoni rakentuu aina lauseen periaatteen mukaan.⁷⁰

⁶⁷ Lotman (1989) s. 75.

⁶⁸ Lotman (1989) s. 75.

⁶⁹ Lotman (1989) s. 75.

⁷⁰ Lotman (1989) s. 76.

Musiikin ilmaisun abstraktista luonteesta johtuen jazzimprovisaation juonta, sen "message" on vaikea konkreettisesti osoittaa; Mutta kuten aiemmin todettiin, usein musiikki tuntuu kertovan, ja samalla se ei kuitenkaan sano mitään. Lotmanin hengessä voidaan ajatella, että ensimmäinen ja kolmas taso kuuluvat enemmän *ilmaisuun* - niillä on siis enemmän muodollinen luonne eivätkä ne ole alttiita muutokselle - kun taas toinen ja neljäs *sisälltään*, termin lingvistisessä merkityksessä. Näin ensimmäisellä ja kolmannella tasolla pääpaino olisi musiikillisessa kerronnassa, sen tekniikassa ja tyyliässä, kun taas toinen ja neljäs viittaisivat korostuneesti "kirjalliseen ja laajemmin yleiskulttuuriseen kerronnallisuuteen"? Musiikkiin sovellettuna ajatus on jossain määrin problemaattinen. Musiikissa - edelleen sen abstraktiudesta johtuen - kaikki kerronnan tasot ovat mielestäni merkityksellisiä; musiikin esteettinen kieli *kokonaisuutena* on aina merkityksellinen. Mutta jos ajatuksesta pidetään kiinni, ehkä yhtenä esimerkkinä voisi jälleen mainita jo aiemmin esillä olleen John Coltranen alakuloisen *Alabama* -äänitteen, jonka kerronnallisena "viestinä" tällöin olisi jonkinlainen yleisinhimillinen sosiaalisen ja rodullinen oikeudenmukaisuuden vaatimus. Näin *Alabama* olisi Lotmania mukaillen "tapahtuma, tapaus, joka on ristiriidassa jollekin tekstin tai tajuntamme keskeisen luokittelun lainalaisuudelle", esim. suhteellemme rasismiin. Koska: Lotmanin mukaan (kursivointi minun) "taiteellinen teksti elää kaksinkertaisen jännitteen kentässä: toisaalta se heijastuu joihinkin elementtien järjestykselle tyypillisiin *odotuksiin tekstissä*, toisaalta *samankaltaisiin odotuksiin elämässä*".⁷¹ Tekstin juoni siis peilataan paralleelisesti 'elämässä' - minun ja meidän.

Näin ajatellen on mahdollista *lopultakin* kuvitella eräänlainen "aukoton ketju" musiikin rytmistä muotorakenteiden kautta sen melodisiin muotoihin saakka. Ja mikä mielenkiintoisinta, tämä "aukoton ketju" peräti realisoituu vertikaalisesti jazzin esityskäytännössä esim. jazzkvartetin funktionaalisessa rakenteellisessa viittaussuhdeverkostona, missä esim. saksofonin melodia (ja siis myös musiikilliset ideat, improvisaation "juoni"!)) viittaa harmoniaan, pianon harmonia viittaa basson antamiin sointujen juurisäveliin, basso-sävelten säännöllinen toistuminen viittaa rumpujen säännölliseen sykkeeseen, säännöllinen syke viittaa tiettyihin mentaalisin säännöllisiin struktuureihin ja lopulta koko 'elämään': vertikaalista indeksaalisuutta. Siis lopultakin "aukoton systeemi" sykkeestä melodiaan tai peräti elämästä sen juoneen! Harmoniassa (kaavassa) vain yhtyy kaksi toisilleen täysin vastakkaista maailmaa, looginen, ajassa etenevä "teksti", *kieli* ja myyttinen ajaton sointi, *kuv*a, joiden välillä on täysin selvä laadullinen ero, aukko, sovittamaton ristiriita - "aukottomassa ketjussani" onkin aukko. Mutta yhdistämällä ne luovalla tavalla ja "hyväksymällä" tämä ristiriita pysyväksi otilaksi elämästä voidaan tehdä musiikkia, joka kauniilla tavalla heijastaa näitä inhimillisen todellisuuden molempia aspekteja.

Musiikin ja elämän suhdetta pohdiskelin jo edellä esim. luvussa 3.6. Tässä törmään lopultakin 'elämän' käsitteeseen ikäänkuin kaiken kattavana verifiointi-kriteerinä: 'Elämässä' kohtaavat niin tietyt "elämän-filosofiat" kuin fenomenologis-eksistentiaalinen traditio, psykoanalyysi ja nyt siis semiotiikkakin - viimeksi mainittua voidaan tästä edes nimittää hyvin myös 'eksistentiaalisesemiotiikaksi'. Se ottaa huomioon 'merkin' subjektiivisen tekijän: mikä on intentioni 'merkkiin' nähden, ja mikä on intention tausta. Lotmanin mainitsema merkityksen "kaksinkertainen jännite, ajatus "samankaltaisista odotuksista niin tekstissä kuin elämässäkin" on mielestäni lähellä psykoanalyttista tulkintaa musiikista 'transitionaaliobjektina'. Aina voidaan myös viitata edellä semiotiikan avulla paljastettuihin, jo aiemmin mm. jazzin psykoanalyttisen tarkastelun yhteydessä mainittuihin "tyhjiin rakenteisiin, jotka kokija täyttää omilla elämäntäyteisillä merkityksillään" tms. Ja näin myöskään L.B.Meyerin formuloimat musiikin 'sisäinen' ja 'ulkoisen' merkitys eivät edellä esitetyn valossa näyttäisi olevan erillään toisistaan vaan mitä kiinteimmin sidoksissa toisiinsa. Elämän, tajunnan ja systeemin välillä siis näyttää olevan *paralleelinen*

⁷¹ Lotman (1989) s. 76 - 77.

suhde; Aivan niin kuin jo fenomenologiassani selitin: sisältö ja merkitykset tulevat tausta-lähtöisesti rakenteesta, niin musiikissa kuin luonnollisessa elämässäkin - "semanttinen ele" on jo taustassa! Ja kun tutkimme esim. muusikon "x" musiikkia, ymmärtääksemme sitä hiukan pintaa syvemmältä meidän on samalla tiedettävä jotakin hänen elämästäänkin, koska hän soittaa ainoastaan sitä minkä itse on elänyt tai kokenut. Tämä on "luonnollisen systeemiini" yksi perusajatuksista.

4.2.3 Harmonian luonteesta

Millainen on sitten jazzin harmoninen liike luonteeltaan? Jazzin 'mainstream' todellakin näyttää varsin syvällisesti juurtuneen nimenomaan tonaaliseen systeemiin ja sen äärimmäisiinkin laajennuksiin. Tekisi mieli jälleen Eero Tarastia mukaillen sanoa, että tonaalinen harmoninen järjestelmä on jazzmusiikissa "laki", joka perustuu niihin apriorisiin vakioihin, jotka kuuluvat lähes muuttumattomiin fyysisiin ja psykologisiin tosiasioihin ja mekanismeihin, kuten hän kirjoittaa⁷² - tätä ajatusta pyrin seuraavassa selventämään jazzin avulla. Toisaalta musiikin harmonia on kaikkein abstraktein musiikin parametreista ja siten näyttäisi olevan kaikkein kauimpana elämästä - näin voisi yhtyä ajatukseen, että harmoninen elementti musiikissa on "varattu" nimenomaan ja keskimääräistä enemmän "puhtaalle" musiikkikokemukselle. Mutta: entäpä jos koko "elämän energialaatus" onkin piilotettuna musiikin harmoniaan, kuten jo aiemmin esitetyn pohjalta voisi hämäästi päätellä?

Juri Lotman on kirjoittanut: "Ikonisen merkin muuntumiskyky kertovaksi tekstiksi on sidoksissa siinä oleviin liikkuviin elementteihin"⁷³. Nyt on jälleen turvaututtava fenomenologiaan: Minun tajunnassani jazzin "puhunnan taustat" muodostuvat eräänlaisista tonaalisista kentistä, voisi sanoa yksinkertaisesti sävellajeista, jotka ovat luonteeltaan ikäänkuin staattisia, ikonisia kuvia, mutta jotka kuitenkin sisällään jonkin verran elävät: tämä "elävyys" tai "liike" perustuu mitä suurimmassa määrin sointukulkujen *alaspäisen kromaattisen liikkeen luomaan 'semanttiseen eleeseen'*. Tämä semanttinen ele on minulle nimenomaan identtinen "energia-periaatteesta" johtuvan harmonisen jännitys/purkaus-tendenssin kanssa, joka musiikissa konkretisoituu alaspäisenä kromaattisena liikkeenä. Missään tapauksessa tämä liike ei ole kieltä sanan varsinaisessa merkityksessä - musiikin kerrontaan se voi silti liittyä tavalla taikka toisella, koska se luo "sillan" rytmistä melodiaan. Ensimmäinen esimerkki on mahdollisimman tyypillinen jazzmusiikin toistuva harmoninen kaava, 12 tahdin blues:

Nuottiesimerkki 70

Toinen esimerkki on edelliseen verrattuna yhtä tyypillinen jazzin harmoninen kaava, joka perustuu *I got rhythm* -sävelmän sointukulkuun. Soinnut, jotka olen tähän valinnut, ovat

⁷² Tarasti (1973) s. 13 - 14. Musiikin "sääntöjä" Tarasti luonnehtii tässä menettely-tavoiksi, jotka liittyvät johonkin musiikkityyliin ja katoavat myös tämän tyylin mukana.

⁷³ Lotman (1989) s. 68.

ehkä "vanhanaikaiset" nykyjazzin käytäntöön verrattuna, mutta joka tapauksessa ne yhtä hyvin kuin "uudetkin" valaisevat käsiteltävänä olevaa ilmiötä:

Nuottiesimerkki 71

Tässä luonnostelemani 'semanttinen ele' on siis "ensin taustassa", mutta se on tietenkin mukana myös musiikin melodisissa ilmiöissä, joita se ehkä jopa ohjailee, ja ehkä myös "against the changes" -periaate kuuluu ilmiön piiriin: *toimitaan po. elettä vastaan*. Mutta itse asiassa juuri tämän ohjailu-tendenssin kautta päädyin tämän 'eleen' jäljille. Musiikin sovitusharrastukseni myötä olen nimittäin joskus yrittänyt perehtyä ns. "taustojen" kirjoittamiseen sanokaamme vaikkapa laulua säestävälle jazzyhtyeelle. Huomio kiinnittyy perinteistä "taustankirjoitus"-tyyliä analysoitaessa 'oblicato'-äänten jatkuvaan alaspäiseen kromaattiseen purkaushakuisuuteen - jazz- ja viihdemusiikin sovitetut tekstit ovat täynnä esimerkkejä tästä. Koko jazzin ja sen sukuisen viihdemusiikin *melodinen kontrapunkti* perustuu tähän "eleeseen"⁷⁴.

Niin, esimerkiksi Charlie Parkerin improvisaatioissaan suosima laajasti ottaen laskeva melodinen linja, josta sittemmin tuli Parkerin seuraajien toimesta suorastaan bebopin yksi tavaramerkki, ikäänkuin myötäilee tätä kuvaamaani harmonian "semanttista elettä". James Kent Williams on Meyer-Narmour -analyysin avulla visualisoinut suuren joukon bebop-jazzteemoja. Schenker-metodin sukuinen analyysi perustuu toisaalta mitä suurimmassa määrin hahmopsykologian (Gestalt psychology) perusaksioomille, lähinnä valiomuotoisuuden laille ja sen johdannaisille: "hyvällä" hahmolla on samantyyppistä *jatkuvuutta* ja se pyrkii tiettyyn täydellisyyteen ja *sulkeutuneisuuteen*. Toinen metodin perusajatus on käyttää hyväksi hyvin pelkistetyksi viittä jo antiikista periytyvää ns.

⁷⁴

Jazzmusiikki todellakin on eräitä poikkeuksia lukuunottamatta aina ollut melodisten ilmiöitten osalta tavallaan homofonisen tyylin ääri-ilmiö big band -musiikkia myöten, suorastaan kehityksen huipentuma, jos länsimaisen musiikin kehitys muutoin kaikinensa halutaan nähdä polyfonian, kontrapunktisen käsityötaidon asteittaisena katoamisena ja jazz olennaisena osana 1900-luvun länsimaista musiikkia. Nykyajan sävelletty "taidejazz" on tietenkin muuttanut tätä kuvaa olennaisesti, mutta vielä paljon voitaisiin tehdä tässä suhteessa. On syytä jälleen muistuttaa, että jazzissa polyfonia, "kontrapunkti" on aina ollut nimenomaan sen rytmisissä perustuen elementti-ajatteluun: asetetaan erilaisia itsenäisiä rytmis-melodisia elementtejä (esim. 'riffejä') päällekkäin ja kuunnellaan miltä kokonaisuus kuulostaa; tämä koskee mielestäni jopa erityisen melodista ja itsenäistä ns. "walking bass" -linjaa, johon jazzyhtyeen toiminta tavallaan perustuu. Mutta kaikki vartavasten harkitut melodiset "tausta"-ilmiöt, oblicatot ym. noudattavat usein yksinkertaisesti vain 'semanttista elettäni', jonka esittelyyn pääsen pian käsiksi. Ehkä historialliset syyt ja esityskäytännölliset seikat pohjimmiltaan selittävät tämän harkitun kontrapunktin puutteen: Jazz ei aluksi ollut "kynämiesten" vaan "tekijöiden" musiikkia, jazzin taustalla vaikuttava negroidinen laulullinen perinne jne. Pastisseeja on toki tehty kaikkina aikoina esim. barokin musiikkia jäljitellen - vaihtelevalla menestyksellä, tekisi mieleni sanoa. Otan mieluiten Bachin Bachina ja jazzin jazzina!

runojalkaa (jambi, anapesti, trokee, daktyyli ja "amphibranch") sekä erilaisia nuolia, kaaria ja sulkuja hierarkisten rakenteiden visuaaliseksi selventämiseksi.⁷⁵ Analyysi-reduktion tuloksena havaittuja syvätasoja ('Form', 'Process') tarkastellessa voi panna merkille usein toistuvia laskevia "syvälinjoja", erityisesti lineaarisissa jaksossa ja kuvioissa. Lineaarisista kuvioista Williams huomauttaakin: "Nuotti nuotilta" -tasolla ne harvoin käsittävät enempää kuin viisi tai kuusi säveltä menossa annettuun suuntaan. Korkeammilla tasoilla linjat saattavat olla pidentyneempiä mutta ovat myös enemmän taipuvaisia laskemaan kuin nousemaan".⁷⁶

Kromaattinen purkaushakuisuus tonaalisten kenttien sisällä ei kuitenkaan ole satunnaista, vaan kullakin hetkellisellä purkauksella on tietty maalinsa. Voidaan ajatella, että jazzimprovisaation ns. *maalisävelet* ovat tonaalisten kenttien (so. sävellajien, sointujen) semanttisten purkauseleiden eräänlaisia "koordinaatiopisteitä", topografian termiä käyttäkseni; Yksittäiset soinnut ovat tällöin "karttakuvan" ikäänkuin koordinaattiruutuja, ja maalisävelet se reitti, jonka muusikko itse kartalta valitsee. Jazzin maalisäveltekniikka - tai myös aiemmin esillä ollut vertikaalisten sointujen "avaaminen" horisontaaliseksi melodioiksi - voidaan ajatella eräänlaiseksi takaperoiseksi Schenker-metodiksi. Koko jazzimprovisaatio tai uuden jazzsävellyksen omaksuminen improvisaatiota varten voidaan ajatella näin! Seuraavana jazzpianisti Hal Galperin esimerkki tästä jazzin perustekniikasta, jota Galper nimittää "guide tone" -tekniikaksi - esimerkissä B on havainnollisuuden vuoksi esillä ainoastaan pelkät maalisävelet, jolle esimerkin A improvisaatiolinja on rakentunut.⁷⁷

Nuottiesimerkki 72

Example A

Example B

© 1990. AMENABLE MUSH

⁷⁵ Williams (1982) s. 172 - 192.

⁷⁶ Williams (1982) s. 283 - 284 (suom. mt.).

⁷⁷ Galper, Hal (1991): "Melody and embellishment (Part 2)", *Down Beat*, April 1991. s. 58. Petri Toiviainen on käyttänyt maalisäveltekniikkaa menestyksellisesti hyväkseen rakentaessaan ATK-avusteisesti jazzimprovisaatiota oppivan ja tuottavan hermoverkon, ks. esim. artikkeli Toiviainen (1992).

Miten jazzin kokonaistekstin lineaariset, syntagmaattiset ketjut sitten muodostuvat? Vastaus on yksinkertainen: lineaarisesta rytmis-harmonisesta taustasta "kommentoimalla" sitä rytmin ja harmonian leikkauspisteessä, musiikillisesti värittäen, painottaen ja alleviivaten. Sävellaji antaa improvisoinnin perustana olevaan kaavaan ('taustaan') ikonisen, *kuvallisen* ulottuvuuden, jota solisti vain pyrkii "maalaamalla täydentämään ja selventämään". Lähtökohta on kuitenkin eräällä tapaa staattinen muoto, kuten jo tutkimussuunnitelmassani aikanaan kirjoitin; tätä staattista kuvaa tietenkkin vielä täydentää se tietty jazzmusiikin 'kuvioden' sisällöllinen malliajattelu, josta on ollut edellä puhe. Ja tähän staattisuuteen jazz taiteena juuttuisikin, ellei olisi olemassa edellä luonnosteltua 'vastuksen ideaa' tai pyrkimystä "maailman mallin järkyttämiseen", "annetun ylittämiseen", josta edellä oli puhetta. Irtaimillinen toiminnallisuus ja soittimellisuus ovat tässä prosessissa periaatteessa mukana siten, että hengityksen jälkeen aloitetaan korkealta ja tullaan "fraasissa" alas, jälleen hengitys ja tullaan "fraasissa" alas jne.

Väliin muutama sana "värittämisen fenomenologiasta" - nämä seikat pohjaavat nyt puhtaasti omiin kokemuksiini, mutta luulen että niillä silti on yleispätevyyttä. Ymmärtääkseni modernin jazzin merkityksen kannalta sen laajat, runsaasti kromaattisia muunnoksia sisältävät soinnut ovat hyvin keskeinen tekijä. Jännittävistä, ehkä runsaastikin dissonanssia sisältävistä soinnuista improvisoiva muusikko saa huomattavasti enemmän virikkeitä ja innoitusta omaan soittoonsa kuin esim. pelkästä kolmisointu-harmoniasta. Ja kääntäen: Myös yksinkertainen (esim. diatoninen, pentatoninen, blues-) melodia saa aivan uutta hohtoa ja merkitsevyyttä värikästä taustaansa vasten. Jo 4-sointuharmonian korrekti hajoittaminen on ensi askel tähän suuntaan: hajoitetuissa soinnuissa väliäänä voi helposti liikutella so. "alteroinnille" on tilaa, mistä seuraa lisää ilmettä, väriä, liikettä. Laajat soinnut myös soivat hajoitettuna paremmin antaen näin solistille inspiraatiota ja "tilaa" painottaen tiettyjä säveliä ehkä hyvinkin epäsovinnaisesti sointujen ja sointujaksojen päällä. Jälleen haluaisin sanoa, että tausta määrittelee pitkälle sen, millaisia ovat kuviot.

Kertaan nyt sen - Pousseuriinkin tukeutuen - että jazzmusiikin harmonis- melodisissa väreissä musiikin vertikaalinen ja horisontaalinen todellisuus yhtyvät. Jazzin harmonia ja melodia ovat yhtä, ne ovat "saman asian kaksi eri puolta", vertikaalinen väriaspekti, ja horisontaalinen väri-aspekti. Mutta samalla kun nämä värit viittaavat johonkin ulkoiseen (Pousseur), ne ovat myös tapahtumia sinänsä, jotka eivät viittaa mihinkään muuhun kuin ehkä ihmisen sisäiseen maailmaan - ellei katsota että ne viittaavat itseensä fysikaaliseen luontoon, harmoniseen yläsävelsarjaan tms. Värien (harmonian) kautta melodialla on sekä ulkoista että sisäistä merkitsevyyttä - siis tässä rajalla myös 'ulkoisen' ja 'sisäisen' yhtyvät. Tärkeä tekijä, joka liittyy väreihin, on 'inspiraatio'. Se näyttää saavan "sytykkeensä" nimenomaan tästä "firstnessistä", soinnista, klangista, musiikin väreistä, kuten aiemmin todettiin.

Melodia on kieltämättä musiikin itseriittoisin elementti: Voidaan ajatella, että se sisältää kaiken sen tarvittavan tiedon, jota tarvitaan myös musiikin sisällön analysoimiseksi. Melodia sisältää itsessään ajatuksen rytmistä, ja sitäpaitsi kokenut kuulija "kuulee" pelkässä melodiassa myös harmonian (taustan) - koska ne ovat yhtä.⁷⁸ Toistan jälleen sen hahmopsykologian perusajatuksen, että hahmotamme kaiken kuvio/tausta-periaatteiden pohjalta, myös yksiaänisen melodian - näin uskon. Rythmi puolestaan on - vaikka sitä pidetään musiikin 'ensimmäisenä' elementtinä - vähiten vain musiikille ominainen, jotakin siihen "ulkoa tuotua", kun taas harmonia/melodia ovat kaikkein välittömimmin musiikkiin liittyviä elementtejä. Melodiassa on siis kaikki välitön musiikillinen vaikuttavuus. Ja kun melodia jazzissa luopuu myyttisestä toistostaan, mahdollisista yhteyksistään afrikkalaiseen sävelkielellisyyteen, pentatoniikasta ym. ja saa kumppanikseen eurooppalaistyyppisen, tasavireisyydelle perustuvan "funktionaalisen" harmonian, mitä "primitiivi-

⁷⁸ Ajatus on vanha: Ranskalainen säveltäjä Jean-Philippe Rameau esitti jo 1700-luvun alkupuolella ajatuksen, että melodia on peräisin harmoniasta. 1800-luvun lopulla vaikuttanut saksalainen musiikkiteoreetikko Hugo Riemann oli samoilla linjoilla selittäessään, että sävelet edustavat harmonioita, harmoniat ovat ensin, ennen säveliä, intervalleja.

sissä" musiikkikulttuureissa siis ei tunneta, on se musiikin kaikkein "omin" elementti. Jazzin idiomit on valmis. Näin ei tietenkään ole täysin käynyt: Tämän päivän moderni jazz on edelleen erittäin tiukasti kiinni esim. pentatoniikassa. Uudet merkitykset syntyvät nyt siis uudesta 'taustasta', ei vain uusista kuvioista, voidaan pelkistää sanoa.

Nyt alamme päästä esillä olevan "teoriani" ytimeen. Entäpä mitä tapahtuu kun sävellaji selkeästi vaihtuu harmonisen kaavan sisällä? Sävellajin ("kentän") vaihtuessa - siis modulaatiossa - taustana oleva "värikylläinen mutta vielä luonnosmainen kuva" vaihtuu toiseksi - Pousseur ehkä sanoisi: tonaalinen väri vaihtuu; tai jos yksittäisiä sointuja painotetaan voimakkaasti, "vaihdetaan kooordinaattiruutua". Tällöin vaihtuvien kenttien (sävellajien) suhteet luovat vaikutelman ohikiitävästä *kuvasarjasta*, jota improvisoiva muusikko koko ajan "maalaten selventää ja täydentää" - aiemmin muussa yhteydessä esitin vertauksen improvisaatiosta "kuvituksena omaan fantasiaelokuvaan"! Haluan toistaa sen tässä uudelleen, tällä kertaa puhtaasti musiikin materiaalisen tarkastelun yhteydessä. Mediatieteen professori Mauri Ylä-Kotola on esittänyt teoreettisen filosofian alaan kuuluvan väitöskirjansa julkistamishaastattelussa mm. seuraavaa (suluisa olevat lisäykset minun): "Ajattelua on totuttu pitämään kielellisenä ilmiönä, mutta uudemman kognitiotieteen mukaan ajattelu on lähempänä audiovisuaalista multimediaa. Tällöin filosofia (ja musiikkikin, voisin lisätä) ajattelun tutkimisena on myös kuvan tutkimista. 1900-luvulla on ajateltu pitkälti, että kieli vaikuttaa siihen, miten maailmaa nähdään. Kuitenkin paitsi kieli, myös kuvien väliset suhteet ovat assosiativisia. Kussakin kulttuurissa on esiohjelmoitunut kuvallinen kieli, jonka mukaan jokin näyttää mielestämme esimerkiksi kauniilta tai rumalta. (Elokuvaohjaaja) Godard tutkii tätä."⁷⁹

Seuraavassa esimerkissä Jerome Kernin *All the things you are* -sävelmän sävellajisuhteet ("kentät", "kuvat", niinkuin haluaisin niitä nimittää) Ab - C - Eb - G - E - Ab luovat keskinäisillä vastakohtaisuuksillaan "sankarimyyttistä" liikkeen vaikutelmaa; tai kuten Jerry Coker on yleisesti todennut painotettuaan ensin II-V-I-sointukulkua jazzin tärkeimpänä harmonisena progressionana: "Bebopin ja jazzstandardien ilmaisukeinojen piirissä harmoninen liike ja mielenkiinto saavutetaan tavallisesti mieluummin siirtymisillä sävellajista toiseen kuin hyödyntämällä (yhden sävellajin) muita sointuasteita (III, IV, VI ja VII) tai muuntelemalla soinnun rakennetta".⁸⁰ Esimerkin sävellajeissa esiintyy aluksi nouseva piirre, sitten laskeva ennen "kotiinpaluuta":

⁷⁹ Maunuksela, Arja (1998): "Elokuvan tekijä voi olla filosofi. Mauri Ylä-Kotola väittelee Godardista", *Helsingin Sanomat* 17.6.1998.

⁸⁰ Coker, Jerry (1980): *The complete method for improvisation*, Studio P/R Inc., Lebanon (USA), s. 14 (suom. mt.).

All The Things You Are Music by Jerome Kern
Lyric by Oscar Hammerstein II

Med. Swing (Intro) $\text{♩} = 128$

The score is written in 4/4 time with a tempo of 128. It features a piano introduction and three main sections labeled A, B, and C. Chord symbols are provided for both piano and vocal parts. The lyrics are written below the vocal line.

A You are the prom-ised kiss of spring-time that
 makes the lone-ly win-ter seem long
 You are the breath-less hush of eve-ning that
 trem-bles on the brink of a love-ly song

B You are the an-gel glow that lights a star, The dear-est
 things I know are what you are

C Some day my hap-py arms will hold you, And
 some day I'll know that mo-ment di-vine, When
 all the things you are are mine.

Mutta All the things you are -sävelmä voidaan sävellajeista enemmän piittaamatta tulkita myös yhtenä pitkänä "eleenä" seuraavaan tapaan:

Nuottiesimerkki 74

Tässä yhteydessä haluan tuoda uudelleen tarkasteluun yhden hyvin keskeisen jazzin myyttisen ajatuksen, jota on edellä vain hiukan sivuttu. Tarkoiton *matkan myyttiä*, jolla haluan selittää pienimuotoisessa jazzsävelmässä ilmenevää harmonista kehitystä: Edellä on luonnehdittu jazzin harmonista chorus-kaavaa eräänlaiseksi suurlopukkeeksi, jossa "lopullista purkausta" vain viivästetään ja moniselitteistetään. Jos (yleensä) muusikoilla ja muilla taiteilijoilla - myös mahdollisesti tiedemiehillä - onkin lähes vaistomainen mieltymys matkusteluun ja uusien vaikutteiden saamiseen "taustaa vaihtamalla", matkan myytti musiikin harmoniassa toteuttaa tämän matkan (viivästämisen) *symbolisesti*: "käydään jossakin ja tullaan takaisin"⁸¹. Sitäpaitsi - tämä on oma introspektioni - matkalla ollaan koko ajan "tässä ja nyt", mikä tekee sen niin mielenkiintoiseksi. Ja vielä toinen introspektioni: Sen jälkeen kun kuulin nuorena, joskus 1960-luvulla, radiosta huuliharppisti Toots Thielemansin jazzsävellyksen *Bluesette*, en ole voinut ajatella jazzia muuna kuin "matkana". *Bluesetten* harmoninen kaava on sitäpaitsi "pitkä matka"; Siinäähän käydään peräti viiden puhtaan kvintin päässä melodian pääsävellajista ja myös sen I asteen perussoinnusta (sävellajisuhteet chorusuksessa esim.: G-duuri, C-duuri, Bb-duuri, Ab-duuri, G-duuri). Kauemmaksi ei oikeastaan tonaalisessa systeemissä pääsekään, sillä kuudennella kvintillä jouduttaisiin "melkein takaisin kotiin" ts. tritonuksen päähän lähtösoinnusta, joka puolestaan on "sama sointu" (ns. tritonus-substituutio -ilmiö, käsittelen sitä pian tarkemmin).

Tässä yksi kirjallinen kuvaus ensiksi "alkutilanteesta", "pelin avaamisesta" ja sitten

⁸¹ Jazzissa tullaan aina takaisin. Sen sijaan kaupallisen iskelmän kliseemäinen tehokeino saattaa olla edelleenkin kertosaheen esittäminen viimeisen kerran esimerkiksi puoli sävelaskelta korkeammasta sävellajista, jolloin symbolisesti "kohottaudutaan" ja jäädhän lopuksi tähän mentaaliseen tilaan.

itse myytistä jazzpianisti Hal Galperin sanoin:

Cannonball Adderley neuvoi minua kerran "varmistamaan, että sinulla on soolossasi hyvä ja vahva aloitus ja lopetus, koska kuulija ei kuule mitä keskellä tapahtuu". ... Vaikka Cannonballin neuvo saattaa aluksi kuulostaa kyyniseltä, soittamisen psykologian useimmat peruseriaatteet ovat sen vahvistaneet: On nimenomaan soittajan vastuulla herättää kuulijan mielenkiinto ja saada hänet mukaan esitykseen, "ottaa hänet matkalle" ja sitten vapauttaa hänet, jotta seuraava solisti voi tehdä saman. Näyttäisi, että niin Cannonball'lle kuin yleisöllekin "matka" on tärkeämpi kuin soolon sisältö.⁸²

'Mainstreamin' "jazzfraasi" operoi aina harmonian yhteydessä. Nyt "jazzin puhunnat" saavat aivan uusia "lopullisia" merkityksiä riippuen siitä, "missä mielessä ne lausutaan" ts. "missä vaiheessa matkaa ne ilmenevät" suhteessa rytmis-harmoniseen strukturaaliseen korkohierarkiaan, kun niihin lisäksi siis liittyy vertikaalinen melodinen ulottuvuus. Vasta melodis-harmoninen ulottuvuus jazzfraasissa viimeistelee sen lopullisen sanoman, "juonen", kuten edellä mainitsin. Gino Stefani viittaa ohimennen tähän luonnostelevaan ilmiöön kirjoittaessaan: "Näin esimerkiksi Beethovenin Viidennen alun harmoninen kaksiselitteisyys (c-molli/Es-duuri) koetaan emotiivisena latauksena ja jännityksenä, ja sonaattimuodossa paluu perussävellajiin kertauksessa kehittelyn soinnullisten tapahtumien jälkeen merkitsee 'kotiinpaluun' kerronnallista laukeamista".⁸³ Perinteinen sonaattimuoto on nimenomaan käsitettävä prosessiksi, muodonmuutokseksi, jossa "lisäarvo" hankitaan "matkalla", jonka jälkeen "koti" näyttää jotenkin toisenlaiselta.

Ja vielä Juri Lotmanilta näkökulma viimeksi esitettyyn: Juonellisuuteen liittyy Lotmanin mukaan kertojan kyky muuttaa kertomuksensa tiettyjä elementtejä harkintansa mukaan siksi, että juonitapahtuma on maailman konstruktion rikkomista (so. "annetun ylittämistä", transsendenssia). Näinollen Lotmania mukailen esim. "säännönmukaisuuden rikkominen" jazzissa, sattuma, jos se "tapahtuu aina tai riittävän usein se kuuluu jo itse maailman konstruktion ja kerronta menettää juonellisuutensa". Kypsät jazzmuusikot käyttävätkin esim. polyrytmisiä tai "out going" -efektejä melko säästeliäästi, jolloin niiden yllätyksellinen teho säilyy. Edelleen Lotmanin mukaan:

Ei olekaan sattuma että juonellisuus syntyy taiteenlajeissa, joissa sankarilla on ehdollinen ja todellista elämää suurempi riippumattomuus olosuhteista - matkakertomuksissa, mielikuvitus- ja salapoliisikertomuksissa. Sankarin mahdollisuus muuttaa paikkaa tiettyjen seutujen ja maisemien tilassa, sosiaalisessa maailmassa suhteessa tiettyyn yhteiskunnalliseen ympäristöön ja yhteiskunnallisiin oloihin, moraalisesti suhteessa hänen luonteensa entisiin tiloihin jne., on juonellisuuden ehdoton edellytys.⁸⁴

Nyt voidaan ajatella, että 'matkan myytti' jazzissa - chorus-rakenteen kaavamaisesta luonteesta johtuen - on tavallaan myös rakenteellistunut. Jazzin juonen tausta onkin toistuvaa, *determinististä*, saman "matkakertomuksen värittämistä" illasta toiseen - samalla kun se viehättää illasta toiseen. Nyt on syytä huomauttaa, että sointupohjaa kyllä varioidaan jatkuvasti, mutta vain tiettyjen melko tiukkojen perinnäistapojen puitteissa. Mutta mikä kaikkein tärkeintä, jazzharmonia on aina sankarin valittavana "myyttiset kaksi eri tietä"; tätä ajatusta luonnehdin pian.

"Matkakertomuksen värittämistä" on kuitenkin syytä heti luonnehtia muutamalla sanalla; jazzmelodian loogis-linearisesta, mahdollisesti kielellisestä aspektista so. *jazzin rytmistä* on ollut mielestäni jo riittävästi puhetta. Samoin jazzin "puhunnan taustoja" so. *jazzharmoniaa* on alustavasti jo selvitetty laajasti. Mutta *jazzmelodian* vertikaalinen aspekti ja sen suhteuttaminen 'aukottomaan systeemiini' on vielä käsittelemättä. Lotmanin hengessä voidaan ajatella, että melodian vertikalisoitinkin noudattaa tässä käsiteltävänä

⁸² Galper (1994) s. 72 (suom. mt.)

⁸³ Stefani (1985) s. 34.

⁸⁴ Lotman (1989) s. 78 - 79.

olevassa ideaalitapauksessa tiettyä "kieltojen ja rajoitusten systeemiä ja hierarkiaa". Tässä voidaan ottaa avuksi seuraavanlainen perinteinen "apparaatti" siinä muodossa kuin sitä esimerkiksi konservatorioiden musiikinteoriassa opetetaan. Jazzharmonian värittäminen, "avaaminen" melodiaksi, "matkakertomuksen yksityiskohtien" selvittäminen, "juonen viimeistely" on mahdollista vertikaalisesti esim. seuraavaan tapaan:

1. Ilmaisemalla soinnut sointuarpeggioina ja mahdollisesti laajentamalla ne ns. sointujen "lisäsävelillä" täyteen laajuuteensa (intervallit 9, 11, 13 ja 15 mahdollisine muunnoksineen);

2. muuntamalla sointu tai laajempi usean soinnun muodostama sointuprogressio sitä mahdollisimman hyvin kuvaavaksi tai värittäväksi asteikoksi. On huomattava että yleensä asteikkojen käyttö tuottaa heti runsaasti *hajasäveliä*, 9-, 11- ja 13-laajennukset tulevat asteikosta automaattisesti. Samoin edellä jo mainittu jazzin "muistisäännönmäinen" poly- tai siis bitonaalisuus voi värittää annettua sointupohjaa huomattavasti.

3. Jazzmelodian hajasäveliä voivat olla erityisesti lomasävelet, sivusävelet, vaihtosävelet, ennakkosävelet, ns. "rytmiset ennakot" so. synkopointi, erilaiset korusävelet, kromaattiset juoksutukset, pidätykset tai appoggiaturat. Hajasäveltekstuuria tuottavat myös ns. pidennetyt purkaukset kuten *cambiata*-, *escapé*- ja "aidot" bitonaaliset kuviot.

4. Musiikillinen intensiteetti voidaan kohottaa äärimmilleen melodisesti mm. käyttämällä urkupistettä, ostinato- tai ns. *turnback* -kuvioita.

Seuraavassa muutamia huomioita 'matkan' myytistä, jota olen edellä niin voimakkaasti korostanut jazzharmonian yhteydessä. 'Matka' liittyy tietenkin mitä suurimmassa määrin 'transsendenssin' käsitteeseen, ja lisäksi se voidaan aluksi tulkita fenomenologisesti siten, että 'taustaa' vaihtamalla omat "vanhatkin kuviot" näyttäytyvät aivan uudessa valossa; heideggerilainen ajatus nyt muodollisesti perustellen "vanha todella voidaan nähdä uudessa valossa". Matkalla toteutuu 'identtisyyden' välityksellä vastakohtapari *samanlainen/erilainen*. Ensín oma introspektiöni - tunnustan että olen luonteeltani "nurkkapatriootti": Aikaisempina vuosina olen usein ihmetellyt, miksi koen kaikenlaisilla asemilla käydessäni outoa, kihelmöivää jännitystä. Esimerkiksi ollessani rautatieasemalla vieraita vastassa olen tuntenut vastustamatonta halua hypätä itse junaan ja matkustaa jonnekin. Tätä kirjoittaessani ymmärrän nyt, mistä on ollut kyse. Seuraavassa tiedemiehen, professori Eero Tarastin vaikutelma hänen Brasiliassa oleskelustaan ja tutkimuksistaan 1970-luvulla: "Brasilia muutti koko maailmankuvani. Se oli mullistava kokemus. Sen jälkeen Euroopassa ei ole enää mitään hämmästyttävää."⁸⁵ Sitäpaitsi jazzin "keikkamatka", se että pakataan soittimet autoon ja ajetaan jonnekin, vaikkapa vain Siikajärven työväentalolle soittamaan - sekin on matka mitä suurimmassa määrin tässä luonnostellussa transsendenssi-merkityksessä. Levyhyllystäni löytyvät Duke Ellingtonin isolle jazzorkesterille kirjoittamat jazzsarjat *Far East Suite ja Latin American Suite* ovat epäilemättä syntyneet orkesterin kaukomatkojen "matkakertomuksiksi". Käsite 'matkakertomus' jakautuu kahteen yhtä tärkeään osaan 'matka' ja 'kertomus', jotka molemmat ovat diskurssini tämän luvun keskeisiä pääaiheita.

Riitta Pyysalo on kirjoittanut New Yorkissa asuvista suomalais-taiteilijoista seuraavaan tapaan:

Irti arki-aamuista, arki-Suomesta, vähän irti normaalista arki-itsestäänkin ja kuitenkin samalla tavalla tiiviimmässä yhteydessä itseensä, keskittymisen rauhassa... Eräs taiteilija luonnehti neljä kuukautta ulkomailla työskenneltyään, ettei ollut sen jälkeen enää entinen itsensä. Toinen taas sanoi päänsä olevan niin sekaisin vaikutteista, että halusi rauhoittuakseen jatkaa oleskelua kolmen kuukauden jälkeen. Uusi miljöö ja

⁸⁵ Lampila, Hannu-Ilari (1998): "Brasilia muutti maailmankuvan, Helsingin Sanomat, 27.9.1998.

vieras kulttuuri ovat siis jo sinänsä taiteilijalle valtava virike. Erityisesti kuvataiteilijoille ja varsinkin syrjäisen Suomen taiteilijoille työskentelyjaksot ulkomailla näyttävät merkitsevän ja merkinneen ilmaisun kannalta ratkaisevaa innoittajaa, ajatellaanpa vaikka Pariisissa työskennelleitä kultakauden maalareita tai Akseli Gallen-Kallelan Afrikan-matkaa.⁸⁶

Jungilaisesta kirjallisuudesta olen toistaiseksi löytänyt vain viitteitä tästä sinänsä merkitäväästä ns. transsendenssisymbolista. Joseph L.Hendersonin mukaan tämäntapaiset symbolit "ilmaisevat ihmisen tarvetta vapautua jokaisesta sellaisesta olemisen tasosta, joka on liian kypsytön, liian kiinteä tai lopullinen. Toisin sanoen ne koskevat ihmisen vapautumista - tai transsendenssia - kaikista olemassaolon rajoittavista muodoista hänen siirtyessään kehityksessään kohti ylempää tai kypsempää vaihetta." Jung on kirjoittanut "psyhyksen transsendenttisestä funktiosta", jonka välityksellä ihmisen on määrä saavuttaa korkein päämääränsä, joka on yksilöllisen *itsen* mahdollisuuksien täysi toteuttaminen. Po. symbolit ovat siten symboleja, jotka edustavat pyrkimystä tähän päämäärään. Hendersonin mukaan "yksi kaikkein yleisimpiä tämän tyyppisen transkendentin vapautumisen unisymboleja on yksinäinen matka" ... tms. Tuntemattomille alueille pyrkivät tutkimusmatkaajat tarjoavat osuvan esimerkin transsendenssille ominaisesta vapautumisesta, murtautumisesta turvallisten rajojen ulkopuolelle. Lisäksi Hendersonin mukaan:

... lintu on kaikkein osuvin transkendentin symboli. Se edustaa erityistä intuition lajia, joka toimii "meedion" välityksellä, toisin sanoen käyttäen välittäjänä yksilöä, joka kykenee saamaan tietoa etäisistä tapahtumista - tai asioista, joista hän ei tietoisesti tiedä mitään - vaipumalla transsin kaltaiseen tilaan.⁸⁷

On selvää, että jazzin kenties suurimman legendan, Charlie Parkerin lempinimi *Bird* (lintu) ei voinut tulla sattumalta, vaan tosiasiaa symboloi jotakin hyvin syvällisiä tunteja ja uskomuksia. Edellä esillä ollutta jungilaista ajatusta matkasta voisi vielä täydentää minun diskurssissani sittemmin hyvin keskeiseksi muodostuneella ajatuksella, että oikeastaan koko *ihmiselämä* on "matka ajassa" tiettyine transsendenttisine päämäärineen ja taideparalleeleineenkin; Asian on aistunut ja myös ilmaissut täsmälleen minun tarkoittamallani tavalla aivan hiljattain säveltäjä Einojuhani Rautavaara lehtihaastattelussa, jossa hän totesi ennen 8. sinfoniansa *The Journey* (Matka) kantaesitystä seuraavaa: "Tietty paralleeli sinfoniassa on myös elämän matkaan, jota 70-vuotiaana säveltäjänä olen jo tehnyt jonkin aikaa".⁸⁸

Vielä muutama sana kuvallisuudesta. Marja Vuori on on tutkinut artikkelissaan kirjallisuuden valossa 'soivan mielikuvan' käsitettä - otan seuraavassa esille eräitä pääkohtia hänen esityksestään oman esitykseni tueksi. Vuoren mukaan "nykyisin kuvankaltaista prosessointia pidetään kielenkaltaisen prosessoinnin rinnalla tapahtuvana prosessointimuotona". Jo Aristoteles kirjoitti aikanaan suoraan aistimuksista ja myös epäsuorasti muistin kautta syntyvistä mielikuvista - samoja johtopäätöksiä, joihin myös Kosslynin ryhmä Yhdysvalloissa on viime aikoina empiirisesti päätenyt. Edelleen Vuoren mukaan visuaalisten - tai spatiaalisten - mielikuvien tutkijat, esim. H.Gardner, määrittelevät nykyään mielikuvan käsitteen suunnilleen seuraavasti (suluissa oleva lisäys minun):

"Mielikuva on pitkäkestoisien muistin pohjalta generoitu, aktiivisessa muistissa sijaitseva, tilapäinen spatiaalinen esitys"⁸⁹. Mielikuva on siis muistuma, joka aktivoituu kuvana. Se voi olla myös läsnäolevasta kohteesta syntynyt. Oleellinen ero propositionaaliseen (esim. kielellinen väite) informaatioon nähden on sen esittämistapa.

⁸⁶ Pyysalo, Riitta (1998): "Energiaruiske vieraalta maalta", *Suomen Kuvalehti* nro 23, 5.6.1998.

⁸⁷ Henderson (1991) s. 149 - 152.

⁸⁸ Iitti, Kaisa (1999): "Rautavaaran kahdeksas kantaesitetään Philadelphiassa", *Helsingin Sanomat* 17.7.1999.

⁸⁹ Alkuperäinen lähde: Gardner, H. (1987): *The Mind's New Science, A History of the Cognitive Revolution*, Harper Collins Publishers, USA, s. 326 - 328).

Mielessä oleva tieto ei ole luettelo oleellisista piirteistä tai assosiaatioverkko, vaan kuva, jonka muoto on analoginen alkuperäisen kohteen muodon kanssa. Vaikka meistä tuntuu tiettyä esinettä, huonetta tai tilannetta muistelleesamme, että sen kuva on sellaisenaan siirtynyt mieleemme, olemme huomaamattamme tajunneet sen elementtien suhteet. Siten valmiissa mielikuvassa on kaikki oleellinen informaatio yhdellä kertaa läsnä.⁹⁰

Nämä ajatukset eivät ole kaukana siitä, mitä tutkielman alussa esitin jazzin hahmopsykologisen ja strukturalistisen tarkastelun yhteydessä. Mutta onko mielikuva sitten pelkästään staattinen, siis kuin kuva, vai voiko se muuttua, voiko siinä olla liikettä elokuvan tapaan, kuten edellä väitin?

Marja Vuoren siteeraamat sekä W.H.Trusheim että Susanne Langer näyttävät tutkimustensa perusteella ajattelevan näin. Näin Vuori päätyy erottamaan toisistaan musiikillisen kuvittelun ja musiikillisen ajattelun. Vuori jatkaa:

Soivan mielikuvan syntyminen edellyttää käsitystä kappaleen rakenteesta, sen elementtien suhteista, struktuurista. Mielenkiintoiseksi tämän struktuurin tekee kuitenkin sen ajallisesti muuttuva luonne, jatkuvasti muuttuva muoto. Juuri ajallisuudesta johtuu, ettei soivassa mielikuvassa kaikki informaatio voi olla läsnä samanaikaisesti. Mielikuvahan syntyy mieleen vähitellen. Tässä suhteessa se eroaa siitä mielikuvakäsitteestä, jonka visuaalis-spatiaalinen tutkimus on tuonut esiin ja muistuttaa pikemminkin sisäistä puhetta pala palalta muodostettavan peräkkäisrakenteensa vuoksi. Olisiko siis sittenkin ajateltava, että soiva mielikuva ei olekaan kuvamainen vaan puheenkaltainen rakenne?

Tutkiessamme mielikuvan käsitettä suhteessa muihin modaliteetteihin huomaamme, ettei ajallinen luonne sulje pois mielikuvan olemassaoloa, sillä myös koskettamiseen ja liikkeeseen liittyvät mielikuvat voivat muodostaa ajallisia jatkumoa. Tarkemmin ajatellen eivät myöskään visuaaliset ja spatiaaliset mielikuvat ole sidoksissa staattiseen otolilaan, niitä voidaan käänellä mielessä, ne voivat muuttua tai muodostaa aikasarjoja.

Vaikka propositiot ovat sidoksissa ajalliseen peräkkäisrakenteeseen (sillä nehen syntyvät mieleen peräkkäisrakenteena pala palalta hahmotettavasta struktuurista), mielikuvan ja proposition ero ei ole peräkkäisrakenteessa. Se mikä erottaa mielikuvan ja proposition toisistaan on struktuurin suhde merkitykseen. Kuvankaltaisessa ajattelussa merkitys liittyy struktuuriin sinänsä, toisin sanoen mielikuvan muodostamiseksi riittää, että on ymmärtänyt struktuurin. Tämä ei tarkoita sitä, että liikuttaisiin kokonaan "merkityksettömällä" tasolla, sillä mielikuvan informaatio on sen struktuurissa. Kielenkaltaisessa ajattelussa tilanne on toinen: struktuurit eivät sinänsä tarkoita mitään ennen niiden liittämistä etukäteen sovituihin merkityksiinsä eli johonkin, jota ei ole suoraan havaittavissa struktuurista. Esimerkiksi lukiessamme tekstiä tai kuunnellessamme puhetta tiedämme, mitä tietyt äänne- tai kirjainyhdistelmät merkitsevät, koska olemme oppineet ne.

Koska musiikin struktuureille ei ole mahdollista määritellä tarkkoja merkityksiä ("sanastoa"), niiden merkitys vaihtelee kontekstin eli esiintymistiheyden mukaan. Tässä mielessä musiikki on "ajallista kuvaa", ja on perusteltua puhua soivista mielikuvista.⁹¹

Lopultakin soivat mielikuvat tekevät myös mahdolliseksi kuvitella etukäteen sellaista, mikä ei vielä ole läsnä⁹² - eli transsendoitua ei-olevaan, kuten fenomenologit sanovat. Kaikkinaisen taiteellinen toiminta onnistuakseen edellyttää tätä tekijää, lapsenomaista transsendoitumista ei-olevaan, tai sanokaamme lyhyesti: mielikuvitusta.

4.2.4 Harmoninen yläsävelsarja

Uskon, että jazzharmonian ajattelu - ja yleensä länsimainen tonaalinen harmonia - ei ole

⁹⁰ Vuori, Marja (1993): "Soivan mielikuvan käsitteestä", *Musiikki* 1-2/1993, s. 99 - 100.

⁹¹ Vuori (1993) s. 100 - 103.

⁹² Vuori (1993) s. 101.

sattumalta kehittynyt sellaiseksi kuin se on - niinkuin ei jazzkaan. Pysin seuraavassa osoittamaan, että harmonia tulee luonnosta antaen mahdollisuudet melodialle, joka sekin siis pohjaa näin aluksi luontoon - "luonnollista systeemiä". Syvennän aluksi vielä ajatustani "kuvien sisällä tapahtuvista eleistä". Seikat, jotka esitän, ovat sinänsä triviaaleja, mutta tulevat nyt esille hiukan uudessa valossa. Tehdäänpä seuraavanlainen koe. Otan aluksi esille harmoniset yläsävelsarjat (vain niiden alkupäästä) rakennettuna kaikille 12 kroaattisen asteikon sävelelle:

Nuottiesimerkki 75

The image displays four systems of musical notation, each representing a chromatic scale in a different key. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The scales are labeled as follows:

- "C-sarja": C major scale, starting on C4 in the bass clef and ascending to C5 in the treble clef. Fingerings 5 and 7 are indicated for the first and second octaves.
- "C#-sarja": C# major scale, starting on C#4 in the bass clef and ascending to C#5 in the treble clef. Fingerings 5 and 7 are indicated.
- "D-sarja": D major scale, starting on D4 in the bass clef and ascending to D5 in the treble clef. Fingerings 5 and 7 are indicated.
- "Eb-sarja": Eb major scale, starting on Eb4 in the bass clef and ascending to Eb5 in the treble clef. Fingerings 5 and 7 are indicated.

The image displays eight musical systems, each representing a different triad. Each system consists of two staves (treble and bass clef) and includes the name of the triad above the treble staff. The triads are: "E-sarja", "F-sarja", "F#-sarja", "G-sarja", "Ab-sarja", "A-sarja", "Bb-sarja", and "H-sarja". In each system, the notes of the triad are written in both staves, and the numbers 5 and 7 are placed below the notes to indicate fingerings.

Kuvitellaan seuraavaksi sointujen tyypillisiä harmonisia liikkeitä yksinomaan sointujen juurisävelten yksiaänisenä liikkeenä kiinnittäen samalla huomio näiden juurisävelten synnyttämien harmonisten yläsävelsarjojen suhteisiin. Tässä voidaan todeta ensiksikin seuraavaa:

Urbaani blues, jazz alunperin ja esimerkiksi 'rock and roll' -musiikki ovat hyvin dominanttiseptimisointu-väritteistä musiikkia. Bluesin, jazzin ja rockin soinnulliset perusfunktiot $I^7 - IV^7 - V^7$ (esim. $C^7 - F^7 - G^7$) saavat luonnollisen perustelunsa näiden sointujen juurisävelten (C, F ja G) synnyttämistä harmonisista yläsävelsarjoista: 5. ja 7. yläsävel yhdessä juurisävelen kanssa tuottavat edellä mainitut perussoinnut. Musiikki-psykologiasta on muistettava, että nämä rakenteet, harmoniset yläsävelsarjat ovat tietyn edellytyksin jopa kuultavissa 7. yläsäveleen saakka. Voidaan siten sanoa, että myös jazzin harmonisissa progressioissa niin yleinen dom^7 -sointu on luonnon itsensä antama.

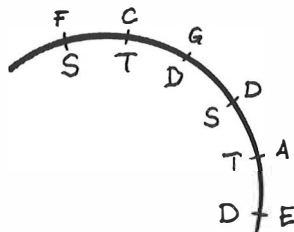
Maailman luonnollisin sointu on tietenkin dom^7 (#11) -sointu!

Soinnullisesta ajattelusta puhuttaessa voidaan tietenkin aina kysyä, mikä tekee soinnun. Pelkistetyimmillään - kun on kyse kolmisointuharmoniasta - terssi tekee soinnun, tai - kun on kyse nelisointuharmoniasta - terssi ja septimi; Kun lisäksi ajatellaan, että soinnun perussävel on jazzissa aina jo 'annettu'. Heti avosävyisten, soinnuttomien oktaavien ja kvinttien jälkeen nimenomaan "maagiset" 5. ja 7. harmonisen yläsävelsarjan sävelistä ovat näitä soinnun tuottavia yläsäveliä. Vaikutelman luominen harmonisesta progressiosta edellyttää aina jännityksiä ja niitä seuraavia purkauksia: kaikkein verevimmin tämä ilmaistaan tritonuksilla ja niiden purkauksilla, ei joillakin soinnullisilla tai avosävyisillä intervaleilla. *Puolisävelaskel-liike alaspäin* koetaan kaikkein tehokkaimpana jännityksen purkausta ilmentävänä eleenä - kokosävelaskel-purkaus alas ei ole yhtä tehokas. Lisäksi puolisävelaskel-liike alaspäin on jotenkin "*auditiivis-visuaalisesti*" omaa luokkaansa tehokkuudessaan. Mutta poikkeustapauksessa myös puolisävelaskel-liike *ylöspäin* toimii purkauksena täysin tyydyttävästi. Näin on siis epäilemättä laita myös sen suhteen, mitä tulee musiikin harmoniaan ja siinä tapahtuviin sointujen juurisävelten purkausliikkeisiin.

Yhdistän seuraavassa viimeisten rivieni ajatukset unkarilaisen säveltäjän ja musiikintutkijan Bela Barókin vastaaviin ajatuksiin tonaalisesta harmoniasta kromaattisessa ympäristössä. Bartók oli syvällisesti perehtynyt sekä oman nuoruudenaikansa tonaaliseen, klassis-romanttiseen taidemusiikkiin että itäisen Etelä-Euroopan eri kansanmusiikkien teorioihin ja käytäntöihin. Voidaan ajatella, että hän teorioissaan monessakin mielessä liikkui aivan musiikin juurilla. Nyt on jännittävää huomata, että myös tonaalisen jazzin kromaattiset sointupurkaukset voidaan tyydyttävästi selittää *Bartókin ns. akselisysteemin* avulla. Asian esittelyssä ei kuitenkaan tällä kertaa ole tarvetta mennä sen syvemälle kuin mitä musiikkitieteen peruskursseilla tms. tavallisesti tehdään⁹³. Bartókin tonaalisuus sinänsä oli ikäänkuin "luonnonvälttämättömyys" ts. hän katsoi, että hahmotamme kaiken joka tapauksessa tietyllä tapaa tonaalisesti; Jos tämä pitää paikkansa, kaikki mitä esitän diskurssissani jazzharmonian, on todellakin "luonnollista systeemiä".

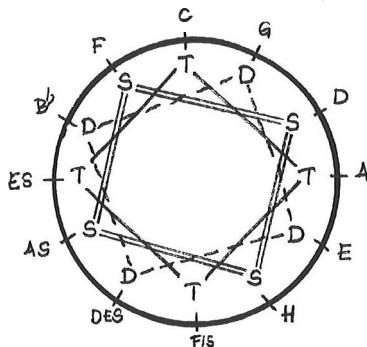
Akselisysteemeissä keskeistä on tonaalisten perustehojen tietty symmetria, joka toistuu läpi koko kvinttiympyrän. Ensinnäkin perinteisen musiikinteorian perusajatukset esim. C-tonaliteetissa, jolloin sävel C on toonika:

- | | |
|---|--|
| C | (T) toonikafunktio (I aste) |
| F | (S) subdominanttifunktio (IV aste) |
| G | (D) dominanttifunktio (V aste) |
| A | (T) toonikafunktio (VI aste, myös rinnakkaissävellajin toonika) |
| D | (S) subdom.funktio (II aste, myös rinnakkaissävellajin subdom.) |
| E | (D) dominanttifunktio (III aste, myös rinnakkaissävellajin dom.) |



⁹³ Asian yksityiskohtainen esittely löytyy esim. seuraavasta lähteestä: Lendvai, Ernő (1972): "Einführung in die Formen- und Harmonienwelt Bartóks", teoksessa *Béla Bartók Weg und Werk, Schriften und Briefe*, toimittanut Bence Szabolcsi, Bärenreiter Verlag, s. 105 - 149.

Laajennetaan säännönmukaisuus S - T - D - S - T - D koko kvinttiympyrän alueelle -tonaalisille perustehoille saadaan näin "neljä ilmansuuntaa, jotka ovat yksi":



Toonika-akseli:	C, A, Fis, Es
Subdominanttiakseli:	F, D, H, As
Dominanttiakseli:	G, E, Des, Bb

"Autenttisia", vahvoja sointupurkauksia siis ovat Bartókin hengessä ajatellen:

G -- C (tai A tai Fis tai Es)
 E -- C (tai A tai Fis tai Es)
 Des -- C (tai A tai Fis tai Es)
 Bb -- C (tai A tai Fis tai Es)

"Plagaalisia", keskivahvoja sointupurkauksia ovat:

F -- C (tai A tai Fis tai Es)
 D -- C (tai A tai Fis tai Es)
 H -- C (tai A tai Fis tai Es)
 As -- C (tai A tai Fis tai Es)

"Sointusubstituutioita" ts. ei-purkauksenomaisia sointuliikkeitä ovat C-tonaliteetissa:

C -- A
 C -- Fis
 C -- Es, ja myös
 A -- C
 A -- Es
 A -- Fis
 Fis -- C
 Fis -- A
 Fis -- Es
 Es -- C
 Es -- A
 Es -- Fis

Olen lihavoanut ylläoleviin taulukoihin ne sointukulut jotka myös jazzmusiikissa ovat mitä tavallisimpia. Mikä sitten tekee kahden soinnun välisestä sointupurkauksesta "vahvemman" tai "heikomman"? Käsittääkseni kysymystä voidaan lähestyä kolmesta eri näkökulmasta:

1. *Yhteiset sävelet* - onko niitä?: tämä on tietenkin kaikkein yksinkertaisin ajateltavissa oleva ratkaisu kysymykseen. Jos yhteisiä säveliä ei ole tai niitä on vain vähän, sointuprogressio kuulostaa purkaukselta. Tämä seikka toteutuu G7 - CΔ -progression ohella nimenomaan jazzin tärkeimmissä vahvoissa sointupurkauksissa esim. Db⁷ - CΔ tai Bb⁷ - CΔ. Se selittää myös jazzin tärkeimmät sijaissoinnuttelun (ns. substituutio) periaatteet:

- Am⁷ (tai Eb⁷) - (Dm⁷ - G⁷) -progressio on jazzissa mitä tavallisin. Myös joskus esiintyvä Em⁷ CΔ:n korvauksena voidaan perustella useilla yhteisillä sävelillä. Edelleen jazzin voimakkaasti dom⁷ -väritteisessä harmoniassa C⁷ korvataan usein F# :lla (CΔ^{7b5} on jopa täsmälleen sama sointu kuin F#^{7b5}), ja CΔ (tai C⁶) voidaan korvata F#m^{7b5}:lla - taas monta yhteistä säveltä.

Mutta lisäksi on huomattava, että myös jazzin hyvin tavallinen sointukulku esim. C: H⁷ - CΔ (toonikalle, tai E⁷ - FΔ "välitoonikalle") - vaikkakin Bartókin systeemissä keskivahva ja "plagaalinen" luonteeltaan - on myös sangen vahva siinä mielessä, että yhteisiä säveliä ei ole! Usein H⁷ tässä yhteydessä selitetäänkin G⁷⁽⁹⁾:n pohjasävelettömänä vajaamuotona - näin ei kuitenkaan tarvitse tehdä, ja purkaus voidaan silti nähdä hyvin vahvana - esitän tämän ajatuksen perustelut aivan pian.

2. Onko purkauksen yhteydessä esillä *tritonus* ja miten se käyttäytyy? Kaikissa jazzin tyypillisesti vahvoina pidetyissä purkauksissa (G⁷ - CΔ ja Db⁷ - CΔ, jopa Bb⁷ - CΔ) on tritonus esillä ja se jopa käyttäytyy melko "säännönmukaisesti" - palaan tähän kohta uudestaan. Mutta myös E⁷ - CΔ -progressiossa on tritonus ja progression saa sopivilla käännoksillä myös kuulostamaan hyvin vahvalta ja dominanttiselta, varsinkin jos purkaussointu vielä on CΔ:n sijasta C⁶. Viimeksi mainittua progressiota vain ei 'mainstreamissa' käytetä - vahinko. Tritonus-purkaus muuten on myös tyypillisessä "plagaalisessa" kadenssissa esim. Fm⁶ - CΔ tai Dm^{7b5} - CΔ. Siinä syy niiden "voimaan ja suosioon".

3. Purkauksen yhteydessä esiintyvien *sointujen keskinäinen etäisyys kvinttiympyrällä*? Tämä on minun myytti-diskurssini tämän vaiheen aivan ydinkysymys! Bartókin luonnosteelman *kvinttiympyrä-etäisyyden* avulla nimittäin nähdäkseni voidaan selittää koko se *alaspäisen kromaattisen liikkeen luoma semanttinen ele* jazzharmoniaassa, josta on jo edellä ollut puhetta. Purkaus on mielestäni kaikkein vahvinta laatua silloin kun kvinttiympyrällä mennään *mahdollisimman kauas* sillä hetkellä vallitsevasta tilapäisestä tonaalisesta keskuksesta eli lähtösoinnusta, ts. viiden kvintin päähän; kuuden kvintin päähän meneminen ei vie "kauas", koska se vie substituutioon ts. "samaa sointuun". Tämä periaate tuottaa lopputulokseksi alaspäisen kromaattisen liikkeen, esim. purkauksen: Db⁷ - CΔ. Yritän siis tässä perustella teoreettisesti, *etäisyydellä*, sen saman mitä eri yhteyksissä yritän muutoin perustella jotenkin auditiivis-visuaalisesti. Perustelen nyt samaan tapaan jo yhteisten sävelten puutteen vuoksi vahvaksi todetun purkauksen esim. H⁷ - CΔ: Siinäkin mennään kvinttiympyrällä mahdollisimman kauaksi, viiden kvintin päähän, mutta nyt vain ympyrän *toiselle puolelle* verrattuna tapaukseen: Db⁷ - CΔ. Periaate tuottaa lopputulokseksi *ylöspäisen* kromaattisen liikkeen, joka kuitenkin on jazzissa vain virkistävä poikkeus sen yleisestä "energiaperiaatteesta". Seuraavassa muistiinmerkittynä myöhempää jatkokehittelyä varten ajatukseni kvinttiympyrä-etäisyyksiin perustuvasta tonaalisesta "gravitaatiosta" ja sen vahvoista kadensseista sekä "substituutioista":

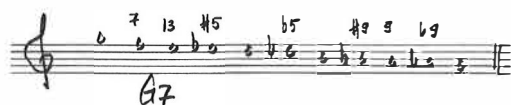
G >> C	heikko "autenttinen" (kvintti/kvartti-suhde)
F >> C	edellistä vastaava "plaagalinen" (kvintti/kvartti-suhde)
Bb >> C	heikohko "autenttinen" (suuri sekunti -suhde)
D >> C	edellistä vastaava "plagaalinen" (suuri sekunti -suhde)
E >> C	kohtalainen "autenttinen" (suuri terssi -suhde)
As >> C	edellistä vastaava "plaagalinen" (suuri terssi -suhde)
Des > C	vahvin "autenttinen" (pieni sekunti -suhde)
H >> C	edellistä vastaava "plaagalinen" (pieni sekunti -suhde)
C >> C	identtisyys (priimi/oktaavi-suhde)
C - A	läheinen "substituutio" (pieni terssi -suhde)
C - Es	myös läheinen "substituutio" (pieni terssi -suhde)
C - Fis	kaukainen "substituutio" (tritonus-suhde)

Edelleen muutama sana melodisesta sekunti-intervallista ja sen luonteesta harmonisten kenttien "teoriassani". Aluksi tietenkin diatoninen sekunti edustaa eräänlaista "ensimmäistä" vaihetta, joka taustalähtöisesti merkityksellisenä määrittelee osaltaan kenttää,

sävellajia. Enimmäkseen diatonisten suurten sekuntien pentatoniikka, joka karttaa pieniä sekunteja, edustaa mielestäni tyypillistä melodista taustakuvallisuutta, mutta myös diatoniset pienet sekunnit olennaisesti diatoniseen harmonia-systeemiin kuuluvina vahvistavat taustakuvallisuutta tuoden systeemiin kuitenkin orastavaa dynaamisuutta: kuullaanhan sävellikkeet "ti-do" tai "fa-mi" eräänlaisina jännityksen purkauksina yhdessä aivan tietyssä "kentässä", C-diatoniikassa eli C-duurissa. Blues-kromatiikan käyttö ei olennaisesti muuta tätä kuvaa. Sen sijaan kromaattinen pieni sekunti - itsessään neutraalina ja merkityksettömänä⁹⁴, "ei-mihinkään kuuluvana" - tavallaan vapautti jazzin melodi-
sen tekstin - kahdellakin tavalla:

1. Ensiksikin yhden yksityisen soinnun puitteissa melodisena värityskeinona; tässä suhteessa kaikkein monipuolisimmat väritysmahdollisuudet tarjoaa dominanttiseptimisointu ilman että soinnun perusluonne helposti muuttuisi:

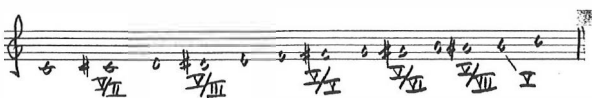
Nuottiesimerkki 76



Nyt teksti voi muotoutua entistä vapaammin improvisoivan muusikon tyyllisten, taiteellisten ym. intentioiden mukaan. Miksi muuten juuri dominanttiseptimisoinnun perusluonne ei helposti muutu, vaikka sitä väritettäisiin runsaastikin kromatiikalla? Perustelu on nähdäkseni se, että tritonius-intervalli siinä on niin voimakas, että se ei helposti "peity" runsaankaan kromatiikan alle.

2. Harmonian kautta monipuolistamalla sitä ja lisäämällä entisestään sen dynaamista tai jatkuvuus-luonnetta. Harmonian peruslähtökohta on tietenkin diatonisen asteikon määrittelemä harmoninen "kenttä" jossa operoidaan, esim. Autumn leaves -sävelmän harmoninen sykli: $Dm^7 - G^7 - C\Delta - F\Delta - Hm^{7b5} - E^7 - Am^7 - Dm^7 - G^7$ - jne.):

Nuottiesimerkki 77



Voisi kuvitella, että välidominantit (Nuottiesimerkki 77) ovat syntyneet siten, että esim. C-duurissa Cis-sävel koetaan "välittäjäksi", joka johtaa diatoniselle II asteelle eli D-sävelelle. Tai myös: että diatonisen asteikon sävelet ja soinnut "*taipuvat*" eleellisesti ylöspäin tai alaspäin, aina haluttuun suuntaan. Välidominantti-ajattelu ei mielestäni - ja tämä on tietenkin perinteisen musiikinteorian vallitseva käsitys - vielä mitenkään määrittele uusia diatonisia "kenttiä" so. sävellajeja. Se vain mahdollistaa tässä luonnostelemani semantti-

⁹⁴ Idean tähän ajatukseen sain Gino Stefanin 'musiikillista kompetenssia' koskevasta teoriasta ja esityksestä ks. Stefani (1985) s. 50 - 65. Tässä vielä Stefanin "firtness"-luonnehdintaa musiikillisesta 'sekunti'-intervallista - ajatuksen pohjalle voisi koittaa myöhemmin rakentaa "melodian kielioppia": asteikko, pieni intervalli, pienin avaruudellinen etäisyys, sidottu ja jatkuva liike, laulullisuus, melodia, pienin voima, helppo intonoida, portaat, askeleet, sävel toisen jälkeen, vierekkäiset asteet, suuri ja pieni, liiallinen, loma- ja sivusävelet, koristelut, huojunta, viivan väreily, vieras sävel, koko- ja puoliaskel, diatoninen, kromaattinen, neutraali, merkityksetön intervalli, dissonoiva sointu, cantilena, lineaarinen melodinen tyyli, usein toistuva. Esim. kromaattista asteikkoa Stefani pitää teoreettisena ja luonteeltaan abstraktina: "Se ei todellakaan ole asteikko toisten joukossa, vaan eräänlainen millimetripaperi, jolle voidaan piirtää asteikkoja, toisin sanoen, se on pelkästään kvantitatiivinen mittapuu, 'asteikko' ahtaassa mielessä. (Stefani (1985) s. 51 ja 62)

scn eleen (alaspäisen kromaattisen liikkeen sointupurkauksissa) entistä monipuoliseman käytön yhdessä ja samassa "kentässä", siis yhden sävellajin erittäin voimakkaan "energisoinnin". Voidaan ajatella, että kukin sävellaji sointuineen sisältää väldominantti- ja tritonussubstituutio-ajattelun kautta mahdollisuudet hetkellisiin poikkeamiin kaikkiin sävellajeihin ilman että kuitenkaan tapahtuu varsinaista modulaatiota: esim. C: Dm⁷ (II aste) --- D⁷ (väldominantti) --- Am⁷ - D⁷ ("laajennettu" väldominantti, antaa C-duuriin G-duuriin) --- Ebm⁷ - Ab⁷ ("laajennetun" väldominantin "tritonus-substituutio", antaa C-duuriin Db-duuriin) jne., ja lisäksi vastaavat II-V -sointukulun mollimuunnokset (m^{7b5} - ^{7b9} tms.), jotka puolestaan viittaavat "pois luonnosta" ihmisen luontoon ts. "surun myyttiin". Uusi "kenttä", uusi "välitöönika" tulee vasta kun dominanttisointua seuraa sointu, joka ei kuulu sillä hetkellä vallitsevaan "kenttään"; esim.:

CΔ	Cm7	F7	BbΔ
CΔ	Fm7	Bb7	EbΔ
CΔ	Bbm7	Eb7	AbΔ
CΔ	Ebm7	Ab7	DbΔ
CΔ	Abm7	Db7	GbΔ

tai myös:

CΔ	Am7	D7	GΔ
CΔ	Em7	A7	DΔ
CΔ	Hm7	E7	AΔ
CΔ	F#m7	H7	EΔ
CΔ	C#m7	F#7	HΔ

C-duuri siis sisältää "jo valmiiksi" kaksi erityisen vahvaa tonaalista keskusta, joista toinen sijaitsee I:llä, toinen IV asteella. Uskon, että edellä esitettyjä ajatuksia ja periaatteita voisi soveltaa kaikenlaisen "romanttisen" musiikin tarkasteluun ja analysointiin. Tässä myös hiukan (jazz)musiikin sävelpurkausten fenomenologiaa pohjustukseksi.

James Kent Williams kirjoittaa tutkielmassaan jazzin ja yleensä populaarimusiikin harmonisia kaavoja koskevista periaatteista seuraavaan tapaan:

Useimmat näistä periaatteista sisältyvät Winklerin kvinttiympyrä-paradigmaan, teoriaan joka väittää että laskeva kvintti tai laskeva pieni sekunti harmonisten juurisävelten liikkeenä ja laskeva sekunti ylempien äänten liikkeenä on niin kaiken kattava, että se hallitsee lähes koko harmonista ympäristöä. Mitä jäljelle jää voidaan usein selittää sillä mitä olen nimittänyt subdominantti-paradigmaksi.⁹⁵

"Kvinttiympyrä-paradigma" on tietenkin sama ilmiö kuin ns. "kvinttikierro", diatonisen asteikon paralleeliset syklit, jotka esiteltiin jo aiemmin. Seuraavassa vielä tavallisimmat mahdollisuudet ns. subdominantti-paradigmaan; tämä ilmiö mainittiin 'plagaalisena' lopukkeena jazzharmonian binaarisuuden käsittelyn yhteydessä:

IV	I
F	C
F ⁷	C ⁷ (esim. bluesissa)
Fm	C
Fm ⁶	C (huom. tritonus-purkaus tekee siitä melko vahvan!)
B ⁹	C (huom. Bartókin akselisysteemissä vahva ja dominanttinen purk.)

Nyt voidaan havaita, että kaikessa "populaarimusiikissa" niin tavanomainen harmoninen "kvinttikierro" on mahdollista palauttaa edellä luonnostelemaani "semanttiseen eleeseen". Ensin sangen yleisluontoinen esimerkki barokin musiikin "kvinttikierro" periaatteesta. Siellä hyvin tavallinen sekvenssimäinen sointukulku voi esiintyä "kromatisoituna" seuraavaan tapaan: a) sisältää pelkkiä kolmisointuja; b) sisältää yhden kromaattisen

⁹⁵ Williams (1982) s. 295 (suom. mt.).

linjan, joka saadaan aikaan dom^7 -soinnuilla joka toisessa soinnussa; ja c) kaksi kromaattista linjaa tritonuksen etäisyydellä toisistaan, kun kaikki soinnut ovat dom^7 -sointuja. Huomattava osa 1600 - 1700-lukujen musiikin kromatiikkaa perustui tähän yksinkertaiseen malliin.

Nuottiesimerkki 78

The image shows four staves of musical notation. Staves a, b, and c are treble clefs, and the fourth staff is a bass clef. Staves a, b, and c contain chromatic lines of chords, with vertical dashed lines indicating the progression. The chords are primarily dom^7 chords. The bass staff shows a simple harmonic accompaniment.

Jazzmusiikissa on hyvin tavallista, että samantapaiset, kaikenlaiset tonaaliselle musiikille tyypilliset sointukulut korvataan seuraavaan tapaan - soinnut voivat olla hyvin vahvasti väritettyjä ja muunneltuja esim. välidominanttisesti, jolloin kaikki neli- tai 5-soinnun sävelet liikkuvat kromaattisesti alaspäin:

$\text{Dm}^7 - \text{G}^7 - \text{C}$
 $\text{Em}^7 - \text{A}^7 - \text{Dm}^7 - \text{G}^7 - \text{C}$

tulee: $\text{Dm}^7 - \text{Db}^7 - \text{C}$
 tulee: $\text{Em}^7 - \text{Eb}^7 - \text{Dm}^7 - \text{Db}^7 - \text{C}$

Tarkastelen seuraavaksi jazzin hyvin tyypillistä välidominanttiketjua (esim. George Gershwinin I got rhythm -sävelmän B-osa), jolla havainnollistan sanottavaani:

C:	III^7	VI^7	II^7	V^7 ; tai
	V^7/VI	V^7/II	V^7/V	V^7 ; tai
	$\text{V}/\text{V}/\text{V}/\text{V}$	$\text{V}/\text{V}/\text{V}$	V/V	V ; tai
	E^7	A^7	D^7	G^7

Nuottiesimerkki 79 a

The image shows a musical example with a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains four chords: E^7 , A^7 , D^7 , and G^7 . The bass staff shows a simple harmonic accompaniment. The chords are connected by a chromatic line.

On mielenkiintoista huomata, että samat "valuvat tritonukset" löytyvät myös toisesta välidominanttiketjusta, nimittäin:

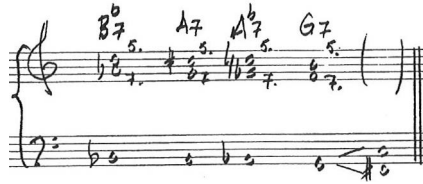
Nuottiesimerkki 79 b

The image shows a musical example with a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains three chords: Eb^7 , Ab^7 , and Db^7 . The bass staff shows a simple harmonic accompaniment. The chords are connected by a chromatic line.

"Täydellistämällä" myös sointujen juurisävelten liike "jazzinomaiseksi" po. semanttisen eleen mukaiseksi laskevaksi kromaattiseksi liikkeeksi voidaan esim. a) ja b) yhdistää,

jolloin saadaan seuraava lopputulos - kaikki nelisoinnun sävelet todellakin liikkuvat kromaattisesti alaspäin:

Nuottiesimerkki 79 c



Tässä törmätään jälleen jännittävään *dualismiin*, nyt harmonisissa ilmiöissä: Harmonisessa yläsävelsarjassa alunperin piilevät tritonukset ja niiden alaspäinen liike "kvinttikierrossa" voidaan siis aina ajatella tulevaksi kahdesta mahdollisesta eri "kvinttikierrosta". Tässä ei ole mitään uutta - sointujen ns. *tritonus-substituutio* on mitä tavanomaisin ilmiö jazzmusiikissa⁹⁶. Mutta olennaista on se, että jazzmuusikko voi aina halutessaan siirtyä tonaliteetista toiseen valintansa mukaan: aina on "*kaksi tietä*", niinkuin monissa vanhoissa myyttisissä kertomuksissa ilmenee. Periaatteessa "sama ele" voidaan jazzissa aina tulkita dualistisesti ts. kahdesta eri tonaliteetista käsin; siis harmonian binaarinen periaate. Vai onko peräti niin, että "kvinttikierroksen olemus" musiikissa on pohjimmiltaan "liian ilmeisen eleen kiertämistä, sublimointia", kuten voisi esittää? Onko harmonian funktionaalisuuden käsite pohjimmiltaan myytti, joku voisi kysyä. Alaspäinen kromaattinen liike, energian kuluttaminen siihen "aaltoliikkeen" sijasta ("kvinttikierro") on "kaikessa ilmeisyydessään" kaikkein alkuperäisin? Jos ajatuksessa on perää, vahvistaa se jälleen puhetta jazzista eräänlaisena "luonnollisena systeeminä".

Ymmärtääkseni po. "kahden tien periaate" voidaan selittää yht'aikaa kahdella tekijällä: 1. Bartókin akseli-systeemillä ja 2. inhimillisen hahmotuskykymme tietyllä rajoittuneisuudella. "Kaksi tietä", joista olen kirjoittanut, ovat koko ajan esillä kvinttiympyrässämme, toinen vaikkapa sen "vasemmalla", toinen "oikealla" puolella, jos niin halutaan ajatella. "Musiikin ja luonnon tarkoitus oli alunperin", että kierrämme "ikuisesti ajatonta syklistä kehää" kvinttiympyrällä kaikilla sen 12 sävelellä. Hahmotuskykymme vain on niin rajoittunut, ettemme kykene - ainakaan ns. "jokamiehen" taitona, tämä muistetaan hahmopsykologiasta - hahmottamaan siitä kuin noin seitsemää yksikköä samanaikaisesti ts. diatonisen asteikkomme 7-sävelistä sykliä. Näin on laita koraaleissa, kansanlauluissa, iskelmissä ym., joissa olemme tottuneet käyttämään siitä vain noin toista puolta. Diatonisen 7-sävelisen syklin halventava nimitys on muuten "humppakierro". *Komplisoituneisuus*, pyrkimys, monimutkaisiin rakenteisiin on luovuuden yksi tärkeä attribuutti, on edellä todettu. Jazzmusiikissa tämä toteutuu siten, että laajennetaan 7-sävelisen syklin mahdollisuuksia ottamalla käyttöön koko kvinttiympyrä - tässä käsiteltävänä olevan jazzin 'mainstreamin' kromaattisen, joskin vielä tonaalisen harmonian tyydyttävä hallitseminen ei olekaan sitten enää amatöörien puuhaa. "Korvakuulosoittajat" pudotetaan pois! Jazzin rakenteiden binaarista oppositiota yksinkertaisen/monimutkainen säätelevä tekijä piilee hyvin suurella määrällä kvinttiympyrässä ja kuinka sitä käytetään. Jos Bartókin hengessä ajatellaan, että kvinttiympyrän vastakkaiset "navat", esim. C ja Fis (Gb) ovat tonaalisesti lähes identtiset, "kaksi tietä" voidaan teoreet-

⁹⁶ Siis tritonus-intervalli *kaikenkaikkiaan* on jazzmusiikin hyvin merkityksiä luova tekijä sekä jazzin "dominantti-harmoniassa" yläsävelsarjasta johdettuna sointujen sisäisenä jännitystekijänä että sointujen välisenä substituutio-periaatteena. Lisäksi se on keskeinen modernin jazzin melodian "blue note". Keskiajan kirkkomusiikissa se taas oli "Diabolus in musica", "paholainen musiikissa" ts. kielletty intervalli. Tässä on "jazzin jumalattomuudelle" mitä vankimmat formaaliset perustelut!

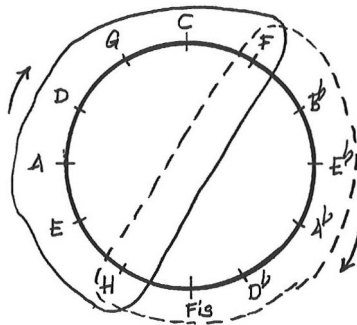
tisesti esittää seuraavasti:

C - F - B \flat - E \flat - A \flat - D \flat - G \flat (= F \sharp)
 F \sharp - H - E - A - D - G - C

Lähtökohta - hahmotuskyvyn rajoittuneisuudesta johtuen - oli "alunperin" kahden tonaliteetin, kahden syklin periaate:

C - F - H - E - A - D - G - C
 F \sharp - H - F - B \flat - E \flat - A \flat - D \flat - G \flat (= F \sharp)

Olen lihavoanut sykleissä muut mahdolliset tonaaliset keskuksset. Edellä todettiin syklin tietty paralleelinen luonne (Nuottiesimerkki 57). Esim. *Autumn Leaves* -sävelmä "ei sykliä ikuisesti kiertäessään osaa päättää", onko se C-duuria vai a-mollia - tosin 'choruksen' päätössointu on Am-sointu. Sen sijaan esim. *Fly me to the moon* -sävelmä - samaa sykliä "ikuisesti kiertäessään" - painottaa periodien ja 'choruksen' lopussa C Δ -sointua. Seuraavassa sama kahden syklin periaate esitettynä visuaalisesti kvinttiympyrällä:



Mutta oliko "paine" luonnostelevaani "semanttiseen eleeseen" ja samalla koko kvinttiympyrän haltuunottoon niin suuri, että "kaksi tietä" lopulta sai muotonsa yhtenäisenä, erittäin *loogisena* ja *jatkuvana* organisaatio-periaatteena, luonnollisesti laskevana kromaattisena linjana? Tritonus-purkausten identtisyys kvinttiympyrän molemmilla puolilla joka tapauksessa mahdollistaa tämän: samat "valuvat tritonukset" säilyvät. Jazz oppi myös tarvittaessa "kieltämään" myyttiset "kaksi tietään" ja alkoi "sanoa suoraan, miten asiat ovat" (fenomenologian tapaan - jazz on tässä mielessä lähes tiedettä)? Nyt ajattelen vielä niin, että "kvinttiympyrä-paradigmaan" nähden poikkeuksellinen (mutta jazzharmoniaassa tavallinen) puolissävelaskel-purkaus ylöspäin antaa mahdollisuuden milloin tahansa korjata kvinttiympyrän puolikkaassa oleva epätasapaino takaisin kvarttisymmetriaksi, jolloin luonnostelevani "ele" voi tosiasiaa jälleen toteutua, koska toinen kvinttiympyrän puolikkaista on kuitenkin (jazz)sävelmissä aina hallitseva: sävelmä liikkuu korostuneesti esim. joko C-duurissa tai F \sharp -duurissa mutta ei molemmissa.

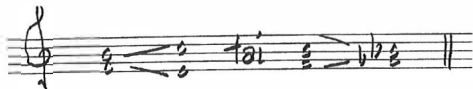
Tässä esittämäni "kahden tien" mahdollisuus vahvistaa edelleen edellä esillä ollutta 'matkan' myyttiä, sillä välillä jompikumpi "kiertoteistä" on hallitseva, välillä mennään "suorinta tietä" kromaattisesti alaspäin. Juuri tässä piilee jazzharmonian monipuolisen vaihtelun mahdollisuus - mutta vain hyvin tarkkaan säädelyjen perinnäistapojen asettamissa rajoissa. Mutta tästä peruskonseptiosta myös täysin eroavia pieniä poikkeuksia voidaan tehdä: so. jazzin standardien taidetta, pyrkimystä maailman mallin horjuttamiseen, individualismia, epäjatkuvuus-hakuisuutta, ehkä jotakin, joka tekee "elämästä elämisen arvoista". Jerry Cokerin sanoin:

Tietenkin on monia poikkeuksia. Sävelmien sointuprogressiossa on tavallisesti yksi tai kaksi yllättävää paikkaa. Joskus "yllätyssointu" on progression kohokohta ja näin hyvin vahvasti improvisoivan muusikon mielessä. Mutta loppuaika vietetään sitten "vaniljai-

sisä" tunnelmissa esim. tapaan: II - V - I.⁹⁷

On siis jännittävää havaita, että kun mennään perinteisen harmonisen ajattelun mukaan mahdollisimman kauas, kvinttiympyrän vastakkaiselle puolelle, ollaankin taas "melko lähellä". Tietenkin tässä luonnostelemani harmonian dualismi johtuu tritonius-intervallin kahteen suuntaan ulottuvasta purkaus-tendenssistä: tritonius voi purkautua "sisään" tai "ulos". Sillähän ei ole perussäveltä, kuten Paul Hindemith asian aikanaan ilmaisi (tai sillä on minun näkökulmastani kaksi mahdollista perussäveltä, silloin kun se operoi jossakin tonaalisessa kontekstissa, "taustassa"):

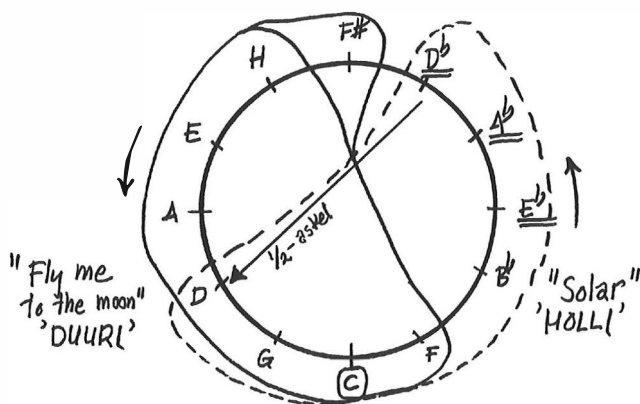
Nuottiesimerkki 80



Miten "kauas" siis jazzin "matkalla" voidaan mennä, jotta 'matkan' idea tonaalisessa musiikissa voisi toteutua? Ei kauemmaksi kuin 5 kvintin päähän, sillä jos edetään kuuden kvintin päähän, ollaan substituutio-periaatteen mukaisesti taas "melko lähellä". Tässä on nyt aivan konkreettisesti esillä se 'matkan myytin' rakenteellistuneisuus, saman "matkakerptomuksen värittäminen" illasta toiseen, josta oli puhetta aiemmin tässä luvussa.

Voidaan tietenkin ajatella - niinkuin tässäkin diskurssissa on tähän saakka tehty - että mollisävellaji saadaan *duuri-syklistä* sen *alapuolisesta terssiparalleelista* (esim. C-duuri - a-molli). Mutta myös täydellistä kvinttiympyrää voidaan tarkastella "näyttämönä", jossa ovat esillä sekä duuri-sykli molliparalleeleineen (esim. C-duuri - a-molli) että myös ao. duuri-syklin ns. *muunnossävellaji-sykli yläpuolisine duuriparalleeleineen* (esim. c-molli - Es-duuri). Ts. ottamalla kvinttiympyrän 12 sävelestä kiinneohdaksemme esim. C-sävelen voimme siis tavallaan nähdä samalla kertaa aluksi kaksi vahvaa tonaliteettia: C-a ja Es-c, ja tritonius-symmetriasta (ks. edellä) johtuen vielä kaksi lisää: Fis-dis ja A-fis - ja siis - jos "duuri/molli-etumerkinnoista" ei enemmälti piitata - yhteensä *neljä vahvaa* tonaalista keskusta. Luulen, että jotenkin tähän tapaan Bartók on akseli-systeeminsä johtanut. Tarkastelen seuraavassa kvinttiympyrää ja esim. C-tonaliteettia kuitenkin vain muunnossävellajien näkökulmasta unohtaen hetkeksi tritonius-symmetrian.

Nyt voidaan hyvin panna merkeille, että kvinttiympyrällä on samanaikaisesti sekä "aurinkoinen, iloinen" puolensa että "varjainen, surullisempi" puolensa.



⁹⁷ Coker (1980) s. 14 (suom. mt.). Tonaalisessa taidemusiikissa ja myös tämän päivän "taidejazzissa" nämä poikkeamat ovat luonnollisesti paljon yleisempiä kuin mainstream-jazzissa.

Palaan uudelleen edellä esittämiini ajatuksiin sävellajien kerronnallisuudesta. Totesin edellä, että molli-sävellaji on minulle usein kuin "olipa kerran"; "Surun myytti" on jazzissa aivan yleisestikin rakenteellistunut ilmiö, myös edellä todettiin. Molli-syklin päätössoinnussa on minulle enemmän kertomuksellista dramatiikkaa kuin duuri-syklin vastaavassa soinnussa, joka toistuu sykli sykliltä, kerta toisensa jälkeen valoisana ja optimistisena, "pinnallisempänä" verrattuna duuri-syklin päätökseen, haluaisin sanoa. Onhan molli-kolmisointu ja -sävellaji kaikenkaikkiaankin komplisoituneempi rakenteeltaan, eikä tule "suoraan luonnosta" siinä mielessä kuin duuri-kolmisointu - tämä on myös empiirisesti osoitettu. Muistutan, että ns. suurista esikuvista erityisesti John Coltrane lisäsi jazzin kerronnallisuutta tuomalla traditioon mukaan "molli-standardin". Tosin muutkin hänen aikalaisensa jo tekivät kokeiluja tähän suuntaan, myös Charlie Parker. Mutta nyt esitän vielä muutamia puhtaasti muodollisia tekijöitä, jotka liittyvät musiikin kerronnallisuuteen mitä suurimmassa määrin.

Koska konventionaaliset duurisävelmät usein operoivat vain seitsemän soinnun, seitsemän harmonisen yksikön alueella, on niissä (minulle) "matkan kertomuksellisuutta" vähemmän jo puhtaasti määrällisestikin asiaa ajatellen verrattuna mollisävelmiin, jotka lähes säännöllisesti ainakin jazzmusiikissa operoivat 8 "yksikön" alueella. Molemmissa tapauksissa "matka" toteutuu yhtä "kauas" eli viiden kvintin päähän, mutta lisäksi hiukan eri lailla: Duuri-syklin rakenne perustuu nimittäin nähdäkseni usein "hyppyyn ja sitten asteittaiseen lähestymiseen", kun taas molli-syklissä tehdään asteittainen "loitontuminen ja vasta viime hetkellä hyppy lähelle kotipesää". "Loitontuminen", viittaaminen kohti "tuntemattomia alueita" lisää mielestäni dramatiikkaa ja kerronnallisuutta verrattuna "turvalliseen kotia lähestymiseen". Esimerkiksi duuri-syklistä kelpaa hyvin mikä tahansa Tin Pan Alley -tyyppinen duurisävelmä (ennen jazzmusiikkien suorittamaa täydellistä ns. "reharmonisointia"); otan esille mielestäni yhden "banaaleimmista ja pinnallisimmista" so. Bart Howardin *Fly me to the moon*. Sen harmonia (32 tahtia) etenee duurissa seuraavasti:

Am7	Dm7	G7	CΔ /C7	FΔ	Hm7b5	E7	Am7/A7
Dm7	G7	CΔ	Em7/A7	Dm7	G7	CΔ	Hm7b5/E7
Am7	Dm7	G7	CΔ /C7	FΔ	Hm7b5	E7	Am7/A7
Dm7	G7	Em7	A7	Dm7	G7	C6	Hm7b5/E7

Siis alku suoraan hypyltä kolmen kvintin päästä (Am⁷ -sointu) ja lähestyminen, sen jälkeen pian hyppy viiden kvintin päähän Hm^{7b5} -soinnulle ja jälleen lähestyminen, ja sama toistuu useita kertoja.

Esimerkiksi molli-syklistä käy hyvin trumpetisti Miles Davisin jazzsävellys Solar, jonka harmoninen sykli-kaava (12 tahdin blues) on seuraavanlainen:

Cm	Cm	Gm7	C7	FΔ	FΔ	Fm7	Bb7
EbΔ	Ebm7/Ab7		DbΔ	Dm7b5/G7b9			

"Loitontuminen" alkaa heti ja vie viiden kvintin päähän DΔ -sointuun saakka, jonka jälkeen ns. "pieni sekunti -korjauksella" (tästä oli edellisillä sivuilla puhetta) Dm^{7b5} -sointuun päästään takaisin kvintti/kvartti-symmetriaan ja taas "lähelle kotia". Edelleen "yksikköjä" on edelliseen esimerkkiin verrattuna yksi enemmän, kahdeksan kappaletta, mikä tekijä voi lisätä vaikutelmaa "jännittävstä matkasta". Lisäksi - siinä missä duuri-syklin soinnut viittasivat koko ajan enimmäkseen vain "kotiin päin" (sointujen indeksaalisuudesta on puhetta aivan pian), molli-syklin kerronnalliset "levähdyspaikat" maj⁷-soinnut (?) syklin lopussa aivan kuin tasapainottavat kerrontaa luoden aavistuksellisen odotuksen tunteen siitä mitä tuleman pitää. Molli-syklin sävellajin mukaisen ideaali- muodon kuusi viimeistä sointua ovat esim. c-mollissa: **EbΔ**, **AbΔ**, **DbΔ**, **Dm^{7b5}**, **G^{7b9}** ja **Cm**, eli molli-sykli tarjoaa itseasiassa kolme tällaista kerronnallista "odotuspistettä".

Edellä esitetystä mielessä minulle erityisen kertomuksellinen duurisävellys on esim.

trumpetisti Dizzy Gillespien *Woody'n you*, jossa harmoninen "matka" alkaa jälleen suoraan hypyillä - tai suoraan "pieni sekunti -korjauksella", voidaan ajatella - *kuuden* kvintin päästä, jonka jälkeen tapahtuu "lähentyminen". Aloitussointu on lisäksi mahdollisimman kertova ja "odotuksia herättävä" tyyppiä m^{7b5}. Kertomuksellinen "surun myytti" on kaikissa soinnuissa muutoinkin esillä systemaattisena molliväriytyksenä, vaikka kyse on periaatteessa duuri-syklillä. Tässä sävellyksen A-osan harmoninen kaava (8 tahtia) C-duuriin transponoituna:

F#m7b5 H7#9 Em7b5 A7#9 Dm7b5 G7#9 CΔ/G7 CΔ

Ei ole epäilystäkään siitä, etteikö esim. C-duurissa etenevän jazzkadenssin Fm⁷ - Bb⁷ - C Δyksi keskeinen tarkoitus olisi puhtaasti nimenomaan sointujen *määrän* lisääminen: usein bVII⁷-sointu duuri-syklissä onkin juuri kahdeksas yksikkö. Mutta - näin uskon - kahdeksan harmonista yksikköä (jazzissa) on maksimi, enempää ei tajuntamme "luonnostaan" tai "spontaanisti", "ilman nuotteja" voi *samanaikaisesti* käsittää kuuluvaksi yhteen kokonaisuuteen. Tarkoitan tässä 'samanaikaisuudella' ns. 'present time' -ilmiön ("jazzfraasin", mahdollisesti lausekkeen) puitteissa tietoisuutemme hallittavissa olevia yksikköjä, kun ne tarjotaan peräkkäisenä sarjana; tästä oli puhe tutkielman alkupuolella. 'Olemisen' (so. "ajattelen - myös hahmotan, koska tajuntani on tarkoittaen suuntautunut - siis olen olemassa") ja 'ajan' problematiikan musiikillinen vastine! Pianonsoittotaitoinen lukija voi testata tämän mielessään soittamalla kvinttiympyrän sointuja kohtuullisessa tempossa: Viiden kvintin päässä voi käydä kahdeksalla yksiköllä tai kuuden kvintin päässä "pieni sekunti -korjauksella", mutta kvinttiympyrän ympäri meneminen ns. "hävittää sävellajin tunnun" - näin ainakin minulle tapahtuu. Musiikki ei ole sattumalta kehittynyt sellaiseksi kuin se on - luonnollista systeemiä! 'Mainstream' oli/on tässä mielessä vielä "luonnollista ja spontaania" musiikkia - nykyjazzin suhteen asiat saattavat olla jo toisin. Mutta koko kvinttiympyrä voidaan kuitenkin "ottaa haltuun" sillä metodilla, jota olen tässä luvussa jo alustavasti luonnostellut, nimittäin harmonian semanttisella eleellä so. laskevalla kromaattisella linjalla, josta taas jatkan. Siis joko 5 - 6 kvinttiä ja suunnilleen kahdeksan yksikköä *tai* harmonian semanttinen ele muutoin samantapaisin periaattein, jolloin kvintit menettävät merkityksensä. Jazzin varsinaiset suuret rakenteet, lausekkeiden tms. kytkeytyminen chorukseksi ym. on tietenkin muistettava sanan varsinaisessa merkityksessä. Mutta kaikkein suppeimpien pienoismuotojen "spontaani" rakenne edellä kuvatussa mielessä mahdollistaa ajoittaisen ajatustyön katkeamisen lineaarisessa tyyliässä so. jazzin 'visionäärisen' prosessin ja sen "suurten kertomusten" esillepuhkeamisen - tästä on ollut edellä puhetta.

Edellä esillä ollut *All the things you are* -sävelmän harmoninen kaava (ks. Nuotiesimerkki 73 - 74, s. 486 - 487) voidaan nyt esittää nimenomaan Bartókin akselisysteemiin tukeutuen - jos halutaan tehdä se "estottomasti" täysin sävellajeista piittaamatta - myös seuraavaan tapaan yhtenä pitkänä laskevana kromaattisena linjana, "eleenä" (ks. lihavointi). Lukemattomat jazzstandardit voitaisiin redusoida tällaiseksi samanlaisiksi linjaksi:

Fm7	E (= Bbm7)	Eb7	D (=AbΔ)
DbΔ	(Dm7) G7 (=Db)	CΔ	CΔ
Cm7	H (=Fm7)	Bb7	A (=EbΔ)
AbΔ	(Am7) D7 (=Ab)	GΔ	GΔ
(Am7)	(D7)	GΔ	GΔ
F#m7b5	F (=H7)	EΔ	F# (=C7#5)
Fm7	E (= Bbm7)	Eb7	D (=AbΔ)
DbΔ	C (=Gb7)	Cm7	Hdim7
Bbm7	A (=Eb7)	Ab6	Gm7b5 F# (=C7)

Minusta tuntuu siltä, että molli-sykliä käyttävissä jazzsävellyksissä luonnostelevaani "elettä" käytetään huomattavasti säästeliäämmin kuin duuri-sykliin perustuvissa (jazz)sävellyksissä. "Mollistandardeissa" "kvartti-loitontuminen" esitetään usein varsin puhtaana ilman substituutiota perustuvaa kromaattista "elettä". Onko molli sinällään jo niin kertova, ettei sitä tarvitse enää erikseen komplisoida kertomuksellisuuden lisäämiseksi? Jätän tämän seikan kuitenkin vain otaksunaksi, jota en sen tässä yhteydessä mitenkään erityisesti perustele. Mutta on myös jazzsävellyksiä, joissa luonnostelevaani "elettä" (sointujen alaspäistä "valuttamista") ei poikkeuksellisesti edes kierretä, vaan se ilmaistaan täysin "kiertelemättä ja estottomasti"; Ralph Burnsin *Early autumn* -sävelmän A-osa on tästä kiertelemättömyydestä hyvä esimerkki, joskin myös B-osassa ovat samat tendenssit hyvin läsnä:

Nuottiesimerkki 81

Early Autumn

Music by Ralph Burns
& Woody Herman
Lyric by Johnny Mercer

Med. Ballad

When an ear-ly autumn walks the land and chills the breeze, And touches with her hand
the sum-mer trees, Per-haps you'll un-der-stand what mem-o-ries I
own. There's a dance pa-vil-ion in the rain, all shut-tered down, A
wind-ing coun-try lane, all rus-set brown, A frost-y window pane
shows me a town grown lone-ly, That spring of
ours that start-ed so A-pril heart-ed seem'd made for just a boy and girl, nev-er
dreamed did you, 'an-y fall would come in view so ear-ly, ear-ly!

Dar-ling if you care please let me know, I'll meet you an-y-where
I miss you so, Let's nev-er have to share an-oth-er ear-ly
au-tumn

Nuottiesimerkki 82

Lionel Hamptonin *The midnight sun* -sävelmä (AABA) on toinen mainio esimerkki samasta ilmiöstä: Mikäli A-osan kolmannen tahdin jälkimmäinen sointu F^{7b5} ($F^{9\#11}$, F^{7b5}) korvataan tritonus-substituutiolla H^{7b5} (sama sointu kuin F^{7b5} , seitsemännen tahdin Eb-sointu samaan tapaan A-soinnulla ja vielä 11. tahdin Db-sointu G-soinnulla, päädytään samantapaiseen lopputulokseen kuin Nuottiesimerkissä 82:

Nuottiesimerkki 83

Med. Ballad **A** CMA^7 **The Midnight Sun** Music by Lionel Hampton & Sonny Burke
Lyric by Johnny Mercer

Your lips were like a red and ru-by cha-lice, warm-er than the sun-mer night, The
cant' explain the sil-ver rain that found me, or was that a moon-lit veil? The

clouds were like an a-la-bas-ter pal-ace, ris-ing to a snow-y height, Each
mu-sic of the un-l-verse a-round me, or was that a night-in-gale? And

star its own au-ro-ra bo-re-a-lis, sud-den-ly you held me tight, I could see the
then your arms rac-u-lous-ly found me, sud-den-ly the sky turned pale, I could see the

mid-night sun. mid-night sun.

Sävelmä on erinomainen tyyppiesimerkki ajattelemastani "eleellisyydestä" myös siinä mielessä, että myös sävelmän melodinen linja myötäilee tätä elettä erityisesti silloin, kun taustana oleva sointu säilyy hetkeä kauemmin samana: kolme laskevaa sekvenssiä, ensin d^2 :sta, sitten c^2 :sta ja vielä b^1 :stä. Sitäpaitsi sävelmän melodia päättyy aina A-osan ja myös C-osan (=A-osan kertaus) lopussa - ei suinkaan sävellajin perussävelelle (c) vaan dominantille (g^1). B-osassa taas on periaatteessa sama harmonian "eleellisyys" koko ajan vallalla, ja melodiassa sekvenssit ensin h^1 :stä, sitten a^1 :stä:

Nuottiesimerkki 84

B $E MA^7$ $E MI^7$ A^7 $D MA^7$ ($E MI^7$ $E b^7 (v9)$)
Was there such a night? It's a thrill I still don't quite be-lieve, But

$D MA^7$ $D MI^7$ G^7 $E MI^7$ $E b^7$ $D MI^7$ $D b^9 (\#11)$
af-ter you were gone there was still some star-dust on my sleeve. The

C $C MA^7$ $C MI^7$ $F^9 (\#11)$
flame of it may dwin-dle to an em-ber, and the stars for- got to shine. And

$B b MA^7$ $B b MI^7$ $E b^9 (\#11)$ etc.
we may see the tread-ow in De-cem-ber ic-y white and crys-tal-line. But

Edelleen Rodgersin ja Hartin *Lover*-sävelmän A-osa on täysin luonnostelemani "eleen" mukainen, ja myös sen melodia noudattaa täysin "elettä". B-osaa hallitsevat dominanttiset (Bartók) "kentät" E-duuri ja G-duuri ennen "eleellistä" paluuta A-osan kertaukseen:

Nuottiesimerkki 85

Musical score for Nuottiesimerkki 85, showing a piano accompaniment with chords and a melody line. The score is in 4/4 time and features a variety of chords including triads, dyads, and complex structures like $F^{\#}A^{\flat}$ and $B^{\flat}7^{\#9}$.

Yksi esimerkki po. ilmiöstä klassisesta taidemusiikista - jazzprofessori Jukkis Uotilan innoittamana; hän on todennut: "Mä pidän Chopinin pianomusiikista, se on mulle jazzmusiikkia, samanlaisia harmonioita, tuttuja asioita."⁹⁸ Mielestäni esimerkiksi Frederik Chopinin e-mollipreludin harmonia perustuu yhtä paljon kuin loogiselle romanttis-tyyliselle soinnutukselle, myös tässä luonnostelemalleni eleellisyydelle. Seuraavassa olen "väkivaltaisesti" pelkistänyt tämän kauniin sävellyksen alun seuraavaan jazzinomaiseen muotoon:

Nuottiesimerkki 86

Musical score for Nuottiesimerkki 86, showing a piano accompaniment with chords and a melody line. The score is in 4/4 time and features a variety of chords including triads, dyads, and complex structures like $E^{\flat}7$ and $D^{\flat}9$. The score is marked with Roman numerals (II - V) and includes a key signature change to E major.

Tärkeä prosessi, jolla jazzmuusikot ja -sovittajat kautta aikojen ovat sopeuttaneet minkä tahansa sävelmän, iskelmän tai vaikkapa kansanlaulun tarkoituksiinsa so. entistä paremmin jazzin *kerronnallisuuteen* sopivaksi, on *uudelleenharmonisointi* ("reharmonisointi"), jossa melodia, joskus jopa pientä väkivaltaa käyttäen, soinnutetaan uudelleen vahvasti dominantti⁷-sointuväritteisesti tai sen laajennosta II⁷ - V⁷ -sointukulkuja hyväksi käyttäen. Seuraavassa kotoinen esimerkki lastenlaulun maailmasta:

Nuottiesimerkki 87

Musical score for Nuottiesimerkki 87, showing a piano accompaniment with chords and a melody line. The score is in 4/4 time and features a variety of chords including triads, dyads, and complex structures like $F^{\#}m^{\flat}5$ and $H^{\flat}7b9$.

⁹⁸ Laitakari (1986) s. 17.

Tässä voi panna merkille, että sävelmän kaksi viimeistä säettä saavat näin erittäin johdonmukaisen edellä luonnostelemani "harmonian semanttisen eleen" mukaisen käsittelyn. Samalla tässä voidaan konkreettisesti havaita piirre, joka jo aiemmin oli esillä "kenttien" ja 'pienen sekuntien' käsittelyn yhteydessä: Kromaattisesti, pienillä sekunneilla voidaan hyvin mielenkiintoisesti värittää sinänsä erittäin vahvasti C-duurissa etenevää diatonista melodiaa. Hyvin yksinkertainen melodia saa uutta kerronnallista merkitystä, "matkan vaikutelmaa" uudesta "hienosta" vahvasti dominanttisesta taustastaan. Kovin kauas ei kuitenkaan mennä vaan "kenttä" säilyy koko ajan samana (C-duuri), vaikka muodollisesti sävelmän jälkimmäisessä säeparissa lähdetäänkin liikkeelle mahdollisimman kaukaa, hypyllä kuuden kvintin päästä kvinttiympyrän toiselta puolelta vain värittäen "diatonista tekstiä" luonnostelemallani semanttisella eleellä. Näin yhden ja saman kentän puitteissa voidaan luoda vaikutelmaa "huomattavan pitkästä matkasta". Lisäksi on tärkeätä huomata, että diatoninen *yksinkertainen melodia saa nyt uuden merkityksen* uudet, värikkäät soinnut taustanaan.

Ymmärtääkseni moderni jazz jotenkin *pelkisti* tämän piilevän semanttisen eleen, teki siitä tavaramerkkinsä pyrkiessään dominanttifunktion äärimmäiseen laajentamiseen. Klassinen musiikki viime vuosisadan taitteessa luuli tullessa musiikin tonaalisella saralla "tien päähän", mutta lopulta vasta jazz vei nähdäkseni tonaalisuuden kehityksen aivan johdonmukaiseen päätökseen. Uudelleenharmonisoinnin (kaiken kattava II-V-"standardointi") suuri merkitys on siinä, että se antaa jazzmusiikolle, -sovittajalle, -säveltäjälle runsaasti uusia mahdollisuuksia toteuttaa tiettyjä *tyylin mukaisia* melodisia intentioitaan, harmonian semanttista elettä, johon siis tietoisesti tai "tiedottomasti" pyritään. Tältä pohjalta voin lopultakin määritellä termin '*jazzstandardi*' mielestäni tyhjentävästi: Ei ole kysymys vain jazzmusiikkien yleisesti tuntemista ja käyttämistä jazzkappaleista, vaan myös siitä, että nämä kappaleet on uudelleen muokattu, "standardoitu" semanttisen eleen mukaiseksi II-V-sointukuluiksi, missä tarpeellinen harmoninen vaihtelevuus saadaan usein aikaan "joka toisen systeemillä" molli⁷-, dom⁷-, molli², dom⁷-sointu jne. Periaatteessa kysymys on kromaattisesti laskevasta sarjasta dominanttisointuja. Sävellyksen "standardoinnissa" harmonian kaikkivoipaisen ylivallan merkki on se, että harmonia "voittaa" aina melodian, ts. alkuperäistä melodiaa muutetaan tarvittaessa, jotta se saadaan sopimaan "standardin" mukaiseen käyttäntöön. Jazzstandardin kaavalla on nimittäin kaksi merkitystä, joista ensimmäinen on tärkeämpi kuin toinen: 1. Kaavan sopivuus taustaksi improvisaatiolle ja 2. sopivuus 'annettuun' melodiaan. Nyt voidaan todellakin sanoa, että eräässä mielessä jazzmusiikko - ellei hän ole mitenkään kehittänyt "taustaansa" - soittaa koko ikänsä samaa kappaletta, samaa harmonista kaavaa, missä sama "ele" toistuu ilta toisensa jälkeen. Se kyllä asettaa melkoiset vaatimukset kekseliäisyydelle ja mielikuvitukselle!

Myös jazzin "alterointi" voidaan nyt ymmärtää entistä eksaktimmin: kyseessä on "luonnollisen systeemin" semanttisen eleen mukainen taipumus "kiirehtiä" alaspäistä purkausliikettä: esim. G7:ssä "alteroidut" #9 (b-sävel) ja b9 (as-sävel) tähtäävät purkaussoinnun kvintille (g) ja es ja des purkaussoinnun perussävelelle (c). Ei mitään sen dramaattisempaa!

Mitä muuta mielenkiintoista teoriaani koskettavaa harmonisista yläsävelsarjoista sitten voidaan panna merkille? Vielä kertauksena: ainakin perustelut jazzin niin yleisille tritonus-substituutioille ovat hyvin nähtävissä. Esimerkiksi V/V -väldominantin ("D-sarjasta" D⁷) 5. ja 7. osasävelen muodostama "tritonus-tendenssi" (fis - c) on nähtävissä myös "Ab-sarjassa" nyt vain toisinpäin (c - ges); ja sama vastaavuus "G-sarjan" ja "C#-sarjan" välillä. Sointukulut D⁷ - G⁷ - C tai Dm⁷ - G⁷ - C korvataan hyvin usein sointukuluilla Ab⁷ - G⁷ - C, Dm⁷ - Db⁷ - C tai Abm⁷ - Db⁷ - C. Edelleen yleensä kevyessä musiikissa niin yleinen II asteen molliseptimisoinnun läheinen sukulaisuus V7-soinnun kanssa - käytännössä usein myös näiden sointujen vaihdettavuus keskenään - taas voidaan ajatella siten, että ensiksi mainitussa soinnussa on toinen sävel "lopullisen tendenssin" tuottavasta tritonuksesta (esim. Dm⁷ - f) "jo valmiina". Koska on niin, että jazzissa subdominantti-te-

ho ja dominantti-teho ovat aina yhtäaikaan "läsnä" (pyrkimys kaikenkattavaan II - V - "standardointiin"⁹⁹) eli subdominantti-teho todellakin aina "redusoituu" dominantti-tehoon, kaikkein olennaisimmaksi jazzin harmoniseksi liikkeeksi jää näin ollen vain V⁷ - I -liike eli jännitys/purkaus -ajattelu asia äärimmilleen yksinkertaistettuna - "luonnollista systeemiä". Tällöin on välttämätöntä aika-ajoin vaihtaa kontekstia, "kenttää" eli sävellajia eli moduloida, jotta väreihin liittyvä mielenkiinto ja vaihtelevuus musiikissa säilyisi.

Jos ajatellaan, että subdominantti-teho ja dominantti-teho todellakin ovat (lähes) yksi ja sama asia, niinkuin olen sen myös jazzin käytännöstä aina mieltänyt, on mielenkiintoista tarkastella, miten John Coltrane käsitteli sävellyksissään tätä "myyttistä elettä" omintakeisesti ja persoonallisesti? Tämä käy ilmi seuraavista esimerkeistäni. Korvaamalla kunkin II-V -sointukulun jälkimmäisen soinnun, varsinaisen dom⁷-soinnun sen "esidominantilla" ts. vastaavan sävellajin II asteen m⁷-soinnulla saadaan jälleen asteittain laskeva linja, joka nyt vain perustuu enimmäkseen *alaspäisiin kokosävelaskel-kulkuihin*. Ensimmäinen Giant Steps, jossa tosin on muutama "aitokin" II-V ts. kromaattisesti laskevaa syvälinjaa (ks. nuolet); Tässä siis ajattelen Bartókin hengessä, että tritonus-suhteiset soinnut ovat eräässä mielessä (lähes) identtiset: Eb, Am⁷, H, Fm⁷ ja G, C#m⁷:

Nuottiesimerkki 88

GIANT STEPS - COLTRANE

Toinen esimerkkini on Coltranen *Countdown*, josta olen valmis tekemään samantapaisen tulkinnan kuin edellisestäkin esimerkistä; vain tresssihyppy alaspäin "fraasien" alussa luo vaihtelua kaavaan:

⁹⁹ II-V -sointukulku eri esiintymineen on jazzin kaikkein yleisin ja konkreettisin esimerkki siitä, mitä Umberto Eco edellä ehkä olisi voinut tarkoittaa "banaliuksilla, jotka alkavat keskustella keskenään".

Nuottiesimerkki 89

COUNTDOWN - John Coltrane

Jazzin "plagaalinenkin" kadenssi IV - I (F - C) saa usein lopulta dominanttisen muodon: Dm⁷ - Cmaj⁷; tai Dm^{7b5} - Cmaj⁷; tai Fm⁶ - Cmaj⁷; tai Bb9 - Cmaj⁷: tässä voidaan siis puhua esim. "subdominantti-paradigmasta". Viimeksi mainitussa kadenssissäkin voidaan ajatella, että ("Bb-sarjan") tritonus purkautuu "lähes säännöllisesti" - vain sointujen juurisävelen poikkeuksellinen liike (Bb - C) tuo hiukan jännittävää uutta väriä harmoniseen kulkuun:

Nuottiesimerkki 90

Jätän tässä esittämäni seikat lähinnä vain hypoteettiseksi luonnokseksi, jota toivon voivani myöhemmin kehittää eteenpäin. Mutta muistutan vielä, mitä jo edellä lyhyesti mainitsin Thomas Owensin tutkimuksiin vedoten Charlie Parkerin improvisointitekniikasta - tässä Owensin sanoin:

Mutta huolimatta vaihteluista soolosta toiseen, ryhmästä sooloja seuraavaan ryhmään tai sävellajista toiseen, on olemassa yksi perusorganisoinnin keino, joka yhdistää suurimman osan Parkerin improvisoimista sooloista: laskevat asteikkokulut. ... Vaikka konkreettista todistusaineistoa on tällä hetkellä niukasti, uskon että Parker oli ensimmäinen huomattava jazzmuusikko, joka käytti peiteltyjä laskevia asteikkokulkuja jazzimprovisoinnin perusorganisaatiovoimana.¹⁰⁰

Parkerin improvisaatioissaan suosima laajasti ottaen laskeva melodinen linja¹⁰¹, josta sittemmin tuli Parkerin seuraajien toimesta suorastaan bebopin yksi "tavaramerkki", todellakin ikäänkuin myötäilee tätä kuvaamaani harmonian "semanttista elettä". Vaikka tämä melodinen ilmiö ei olisikaan luonteeltaan mikään "universaali kategoria" (tosin olen

¹⁰⁰ Owens i (1974) s. 270 - 271 (suom. mt.).

¹⁰¹ Esimerkiksi senegalilaisessa laulettuun perinnesävelmusiikkiin, johon minulla on viime aikoina ollut mahdollisuus tutustua, tähän piirteeseen ei voi olla kiinnittämättä huomiota; se tuo musiikkiin tietyn hartauden tai haikkeen vaikutelman.

vahvasti sitä mieltä että se on!), muodostui se joka tapauksessa vahvasti myyttiseksi modernin jazzin ilmaukseksi Parkerin jälkeen, sillä Parker tyyleineen on edelleen yksi jazzin historian kaikkein eniten jäljitellyistä ja "kopioiduista" muusikoista. "Sattuma muuttui välttämättömyydeksi" jälleen erityisesti siksi että se sopi hyvin luonnostelevaan yleiseen energia-periaatteeseen. Owensin sanoin Parkerista:

Mutta mikä tärkeintä, hän oli kaikkein vaikutusvaltaisimman jazzmuusikko elämänsä viimeiset kymmenen vuotta; Valtava joukko muusikkoja jäljitteli hänen tapansa synkopoida, hänen artikulaatiotaan, äänen laatua ja motiivivarastoaan. Monet heistä ovat huomattavia jazzmuusikkoja, jotka ovat kehittäneet oman selvästi erottuvan tyylin, mutta jotka kaikesta huolimatta säilyttävät osan Parkerin asenteesta musiikkiin omassa soitossaan. Siten monet Parkerin tyylin yllä kuvatusta piirteistä epäilemättä tulisivat esille kuvailtaessa muiden tärkeiden jazzmuusikkojen tyyliä.¹⁰²

Mielestäni Parkerin bebop-tyylin ja sen myöhempien vaiheitten yhteydessä meillä on jälleen esillä erittäin konkreettinen ilmentymä myytin "uudelleentulkinnasta", tai peräti uudesta myytistä, jonka "attribuutteja" olen yrittänyt edellä kuvatulla lailla jäljittää mahdollisimman syvälle.

Mutta vielä yksi "luonnollinen" perustelu tälle Parkerin "laskevalle linjalle" - yhtä lailla puhtaasti kuulonvaraisesti esim. trumpettisti Dizzy Gillespien melodinen linja näyttää rakentuvan samaan tapaan. Perustelu tulee '*inspiraatiosta*' sen ensisijaisessa, "alkuperäisessä" merkityksessä: Mikäli halutaan käyttää hyväksi trumpettin "koko rekisteriä" - mikä se sitten kenelläkin onkin - perustekniikka vaatii ylääänissä suhteellisen korkeata ilmanpainetta. Sen vuoksi on luontevaa aloittaa "korkealta ja kovaa" ja vähitellen keuhkojen ilmanpaineen tasoittuessa ulkomaailman ilmanpaineen tasolle pudottaen alas yksiviivaiseen oktaavialaan. Siis laskevan melodisen linjan elettä voidaan luonnehtia vastakohtaparilla korkea ilmanpaine/matala ilmanpaine; jälleen olemme tekemisissä luonnollisen, inhimillisen systeemin kanssa. Ja vielä saksofonitekniikasta ja saksofonin 'soittimellisuudesta' sama "luonnollinen" perustelu, jonka kerran kertoi suoraan tenorisaksofonisti Kari Heinilä: Saksofonilla on kaikenkaikkiaan "mukavampaa" soittaa ylhäältä alaspäin, kun läppiä suljetaan eikä päinvastoin. Olen samaa mieltä - "luonnollista systeemiä"!

Vahvasti yksinkertaistaen haluaisin väittää, että jazzin historian kolmella ehkä kaikkein eniten "kopioidulla" muusikolla oli kullakin oma erityinen funktionsa jazzin historiassa: Louis Armstrong kristallisoi toiston perustuvan "riffin", jonka Charlie Parker painoi taka-alalle kielellisellä "metodillaan". John Coltrane puolestaan lopulta romutti tämän kielellisen, "fraseologisen asenteen" "sheets of sound" -ajattelutavallaan ("ryöpsähtelevät sointipinnat" tms.), jolloin sointipinnat, "kuvat" tulivat musiikissa ensisijaisiksi. Hän eli *sykkeen* eli "luonnollisen jatkuvuuden" *mutta ei enää toistanut sitä*: tässä mielessä hän oli niin vapaa kuin jazzin perinteisten muotorakenteiden puitteissa on mahdollista olla; samaan tapaan kuin Lester Young, joka toisti vielä sykkeen mutta ei enää sointutautaa sellaisenaan. En malta tässä kohtaa olla muistuttamatta, mitä jo johdannossa ounasteilin sanokaammepa vaikka taiteen ja todellisuuden suhteesta: "Todellinen luovuus alkaa siitä, missä kieli loppuu" - tai "todellinen musiikki alkaa siitä, missä kieli loppuu": varsinkin Juri Lotmanin taiteellisten tekstien luonnetta koskevien huomioiden jälkeen lausuma saa uutta syvyyttä. Vielä on lisättävä, että monen nykyajan jazzmuusikon oma henkilökohtainen kehityskaari näyttää käyvän läpi nämä samat historialliset kehitysvaiheet matkalla kohti yhä täydellisempää taiteellista vapautta.

Vielä muutamia symmetriaan liittyviä lisähuomioita harmonisesta yläsävelsarjasta: Tritonus-substituution lisäksi siitä voidaan johtaa toinenkin "dualismi", nimittäin tonaliteetin (sävellajin) perussävelen ja dominantin tietty vastakkaisuus. Voidaan ajatella, että yläsävelsarjasta paljon ennen puhdasta kvarttia "saatava" ylinouseva kvartti (tritonus)

¹⁰² Owens i (1974) s. 270.

tavallaan jakaa esimerkiksi C-duurikolmisoinnun luoman tonaliteetin kahteen toisilleen vastakkaiseen mutta toisiinsa kytkeytyneeseen tonaliteettiin, joissa molemmilla on alajohtosävel, esim.

h - c - d - e - fis - g - a - h - c - d - e - fis - g - jne.

Tai voidaan myös ajatella, että tritonus jakaa oktaavin symmetrisesti tasan kahtia kuuteen puoliaskeleeseen. Tritonus siis näyttää liittyvän monellakin tavalla tonaliteetin symmetria-ajatukseen. Mutta juuri tässä on esillä edellä puheena olleen duuri-syklin sointujen juurisävelet, niinkuin niitä jazzmusiikissa käytetään - ei tarvita mitään "puolisävelaskelkorjausta", esim. edellä esillä ollut Gillespien *Woody'n you* C-duuriin transponoituna:

F#m^{7b5} H^{7#9} Em^{7b5} A^{7#9} Dm^{7b5} G^{7#9} CΔ/G⁷ CΔ

Thomas Owens kirjoittaa Charlie Parkerin tyyliä eritellessään jazzin ylinousevan kvartin (vähennetyn kvintin) "myyttistä" seuraavaan tapaan:

Eräät jazzista kirjoittavat ovat korostaneet bop-muusikkojen vähennetyn kvintin käyttöä. Bopin tulon myötä tästä sävelestä otaksuttavasti tuli yhtä yleinen kuin mitä muut 'blue'-sävelet pieni terssi ja septimi olivat. Todisteet saavat ajattelemaan että - ainakin Parkerin tapauksessa - 'blue'-sävelten merkitystä on korostettu liikaa. Hän käytti 'blue'-terssiä harvoin eikä koskaan 'blue'-septimiä paitsi kun se toimi 'blue'-terssinä dominanttiseptimi-soinnussa. Vain 'blue'-kvintti esiintyy riittävän usein, jotta se voidaan sisällyttää tässä pohdinnassa hänen kaikkein tavallisimpien motiiviansa joukkoon, ja tässä ryhmässä se on suhteellisen harvinainen. Kuitenkin hän oli taipuvainen soittamaan sen huomiota herättävällä tavalla, mikä saattaisi selittää varhaisten kirjoittajien keskittymisen siihen.¹⁰³

Lainauksesta on tärkeää panna merkille se, että Parker siis jossain määrin luopui perinteisen blues-tonaliteetin käytöstä - ehkä liian "ilmeisenä", kuten alttosaksofonisti Jukka Perko on ilmaissut asian, suhteensa blues-tonaliteettiin, omin sanoin seuraavasti:

Parkerin soitossa kuulet tuskan ja ilon. Siinä on kaikki. Bluesissa on myös. Mutta se ei ole koskaan koskettanut minua suoraan, koska se on niin ilmeistä. Bebopissa se on ikäänkuin piilotettuna. Se ei ole auki kaikille.¹⁰⁴

Mutta esikuva tälle "välttelylle" oli jälleen Lester Young, kuten seuraavasta Schullerin esityksestä voi päätellä:

... paradoksaalista kyllä, Young, niin hieno bluessoittaja kuin olikin, vältteli perinteisiä 'blue'-säveliä pitäen niiden sijaan parempana - jopa bluesissa puhumattakaan ei-blues-sävelmistä - "avoimempia", "positiivisempia" asteikon duuriaskeleita. Perusteiltaan Lester oli diatoninen soittaja, mitä muusikot joskus kutsuvat "valkoisten koskettimien" soittajaksi.¹⁰⁵

Ei ole sattuma, että jazzmuusikot myöhempinä aikoina Parkerin jälkeen mieltäytyivät juuri *lyydisen* asteikon käyttöön duurisointua värittäessään. Tällainen asteikko ei ole minun tajunnassani dynaaminen - se ei "vertikaalisena" asteikkona purkaudu minnekään - vaan pikemminkin staattinen "värikuva", jonka jokainen sävel soi erinomaisen hyvin esimerkiksi duurin I asteen nelisoinnun kanssa; tämän voi jokainen itse testata:

¹⁰³ Owens vol. i (1974) s. 23 (suom. mt.).

¹⁰⁴ Allinniemi (1993) s. 5.
Schuller (1989) s. 553.

Nuottiesimerkki 91



Havainnollisuuden vuoksi voi koettaa saman nelisoinnun päälle perinteisen ajattelun mukaista B-duuriasteikkoa ja todeta sen sopimattomuuden tai "epäkuvallisuuden" - siis purkaushakuisuuden.

Nuottiesimerkki 92



Amerikkalainen jazzteoreetikko George Russell, joka on perustanut oman jazzin tonaalisen teoriansa¹⁰⁶ nimenomaan lyydisen asteikon pohjalle - ehkä herätteenään tuo bebop-muusikkojen "uusi blue note" - on lausunut tästä asteikosta seuraavaa:

Syy miksi se soi niin lopullisen tuntuiseksi on Pythagoraksen kvinttiaskelmissa. Yksinkertaisesti C, G, D, A, E, B, F#. Duuriasteikko ei edusta kvinttiaskelmia, koska sävel F ei muodosta kvinttiä vaan rikkoo kvinttisyymmetrian. Sen vuoksi lyydinen asteikko soi yhtenäisenä mutta duuriasteikko itsessään ei, vaan sillä on taipumus purkautua sen toonika-sävelelle. Lyydinen asteikko on itsensä toonikasävelen sointisävy. Toisin sanoen toonika ja sitä vastaava lyydinen asteikko ovat yhtä. Sen sijaan duuriasteikko on vasta menossa sinne; ottaa aikansa purkautua (IV) subdominantilta (V) dominantille ja (I) toonikalle. Lyydinen asteikko on täydellinen, se on ehdottoman lopullinen, ja se on olemassa yhtenä kokonaisuutena, täydellisenä soitto/asteikko-kokonaisuutena.¹⁰⁷

Russell siis rinnastaa soinnut ja asteikot toisiinsa; ne ovat saman asian, voisi sanoa tietyn kuvan, kaksi eri puolta, horisontaalinen ja vertikaalinen aspekti - Russellilta minäkin tämän jo edellä esittämäni ajatuksen huomaa nyt saaneeni. Russellin teorian ydin on siinä käytännöllisessä kysymyksessä, kuinka värittää 'annettuja' sointuja mahdollisimman mielenkiintoisesti. Siis soinnut, 'tausta' on etukäteen 'annettu', kuten jazzista puheen ollen sopiinkin olettaa. Jos yksittäinen soitto on tulkittavissa jollakin tapaa "kuvaksi", kuten edellä olen asiaa luonnehtinut, tässä Russell nyt siis laajentaa tätä ajatusta myös asteikkoihin. Ajattelutapa on joka tapauksessa hyvin jazzinomainen: miten kuvata 'annettuja' staattisia sointuja mahdollisimman "oikein" so. "luonnonmukaisesti" tietyillä asteikoilla. Klassisen musiikin ja jazzin varhaisen modernismin (bebop) asteikot ilmentävät eräällä tapaa hyvin dynaamista ajattelutapaa, miten soinnut ja asteikot lopulta *purkautuvat* toonikaan - kysymys on 'tulemisesta', mitä on pidettävä afro-amerikkalaisen musiikin hyvin eurooppalaisena piirteenä. Modaalisen jazzin asteikot 1950-luvulta lähtien puolestaan enemmänkin vain pyrkivät *olemaan* mahdollisimman lähellä taustaansa. Tässä moderni jazz mielestäni lähestyy impressionistisen musiikin tiettyä staattista kuvallisuutta, joka merkitsi taas osittaista palaamista 'olemiseen', tiettyä keskisävel-hakuisuutta; onhan kaikissa laajoissa - keskenään purkautumattomissakin - jazzin soinnuissa aina löydettävissä 'toonika', jota haetaan ja jonka ympärillä tarvittaessa kieputaan.

Nyt on syytä ajatella - eikä tämä ole mikään uusi ajatus - että modernin jazzin "kielen" uudistaminen onkin tapahtunut nimenomaan harmonian kautta luomalla uusia,

¹⁰⁶ Russell on esittänyt juurta jaksain periaatteensa teoksessaan Russell (1959).

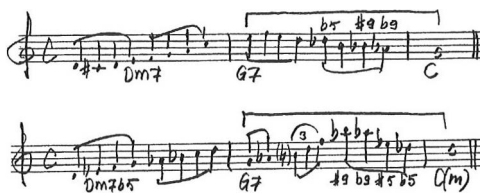
¹⁰⁷ Shoemaker, Bill (1992): "Big band orchestral visions", *JazzTimes* December 1992, s. 30.

chkä odottamattomia harmonisia "kenttiä" tai järjestelemällä vanhoja uudelleen, samalla kun toiminnan painopiste jazzyhtyeessä on siirtynyt aivan selvästi solistikeskeisyydestä rytmisektion suuntaan: Jo John Coltrane 1960-luvun alun viimeisten kvartetien musiikille oli ominaista raskas, monimutkainen (poly)rytmikka, joka oli lähes yhdenvertaisessa asemassa yksittäisen solistin tuottamien linjojen kanssa. Näin jazz tavallaan lähestyi juuriaan. Voidaan sanoa, että mm. John Coltrane ja Miles Davies vaikuttivat merkittäväällä tavalla tämän suuntaiseen kehitykseen 1950-luvulla ns. modaalisen jazzin nousun myötä. Coltrane on selittänyt tämän kehityksen tonaalisuuden osalta siten että "sointuja yksinkertaisesti vähennettiin". Seuraus oli, että tätä linjaa kehittävät muusikot menivät yhä syvemmälle näitä harvemmin vaihtuvia sointuja värittäessään; tämän äärimmäisenä ilmentymänä esim. Coltrane'n improvisaatio sävelmään *My favourite things* perustuu vain kahdelle soinnulle ja yhdelle tonaaliselle keskukselle, "kentälle". Musiikin värikylläisyys kyllä lisääntyi näin, samalla kun improvisaation tuli kuitenkin entistä *staattisempi, kuvallisempi, epäjatkovampi* sävy. Sovittaja Gil Evans loi 1950-luvun puolivälissä merkittävät sovituksensa mm. Gershwinin *Porgy and Bess* -melodioista, Rodrigon *Concierto de Aranjuez*'sta ja Delibesin sävelmästä *The maids of Cadiz*, joissa Miles Davies toimi trumpettisolistina. Säveltäjän alkuperäiset sointufunktiot on täysin kadotettu, ja sointivärit ovat näissä sovituksissa isolle orkesterille määräävämmässä asemassa kuin koskaan aikaisemmin jazzin historiassa.

Lisäksi nykyjazz ei enää noudata täydellistä rytmis-muodollista symmetriaa siinä merkityksessä kuin se elää vielä perinteitä kunnioittavassa 'mainstreamissa'. Onko epäsymmetria yksi taiteellisen kauneuden keskeinen attribuutti? Näin voisi päätellä saksalaisen matemaatikon Hermann Weylin symmetriasta käsittelevästä teoksesta, jonka keskeinen ajatus on, että symmetrian rikkoutuminen on kauneuden syntymisen edellytys¹⁰⁸ - vaikka edes "puoliaskel-korjaus"?. Tämä seikka selittäisi myös nykyajan jazzsäveltäjien viehtymyksen epäsymmetrisiin teemoihin; Soolot tällaisten teemojen jälkeen soitetaan usein edelleenkin "nelisnurkkaisiin laatikoihin" - olen edellä monissa eri yhteyksissä korostanut inhimillisen hahmottamisen hyvin yleistä symmetristä perustaa, mitä seikkaa myös Freud korosti omista "tiedostamaton" koskevissa tutkimuksissaan. Mutta - kuten edeltä muistamme - jo modernin jazzin lineaarisen tyylin tietty epäsymmetria-hakuisuus "fraseeraus" olisi nähtävissä ensimmäisenä hyvin yleisenä merkinä pyrkimyksestä "kauneuteen".

Mutta myös täysin tonaalinen, sanokaamme 'mainstream'-jazz on viime vuosikymmeninä muuttunut värikylläisemmäksi ja siten liukunut yllä luonnostelevaan suuntaan. Tonaalisen jazzin laajat, värikkäät soinnut, jotka viittaavat epäjatkovuuteen, pyritään kuitenkin osittain "palauttamaan" takaisin jatkuvuudeksi, lineaarisiksi asteikoiksi, esim. värikylläinen dom⁷-sointu ns. "dominantti-dim."- tai "alt."-asteikoksi:

Nuottiesimerkki 93



¹⁰⁸ Pekonen, Osmo (1999): "Weylin klassinen tutkielma. Symmetrian rikkoutuminen on kauneuden edellytys", *Helsingin Sanomat* 28.4.1999 (esittely teoksesta: Weyl, Herman (1999): *Symmetria*, suomentanut Kimmo Pietiläinen, Terra Cognita).

Pianisti Bill Evans oli yksi tämän kehityksen kannalta tärkeä muusikko, ensimmäisten joukossa aloitti poikkeamiset "systeemistä", ja joka vei tätä linjaa eteenpäin omilla aikanaan harmonisesti epäsovinnaisilla sävellyksillään ja "reharmonisoinneillaan". Perinteisiä sointuja käytettiin mutta entistä laajempina vertikaalisina rakenteina, jolloin sointujen yhdistäminen ja purkaminen mahdollisimman *moniselitteisesti* tuli mahdolliseksi. Näin mielestäni ensimmäistä kertaa jazzin historiassa sointi nousi täysin tasa-arvoiseksi tekijäksi muiden jazzmusiikin parametrien rinnalle - samaan tapaan kuin konserttimusiikin ns. impressionismissa vuosisatamme alussa. Loogisten, luonnollisten sointupurkausten sijaan kiinnitettiin vähä vähältä yhä enemmän huomiota suoraan musiikin väreihin, tonaaliselta kannalta ajatellen suorien "äkkimodulaatioiden raikkauteen" musiikissa. Edelleen vielä tänäkin päivänä voidaan puhua ainakin jazzin valtavirtaukseen liittyvästä harmonisen ajattelun kaikkivoipaisuudesta.

Miten mainitsemani *moniselitteisyyden* tonaalisen jazzin harmoniassa voisi ajatella syntyvän tekniseltä kannalta asiaa tarkastellen? Aluksi voi ainakin ajatella, että kun jännitystä tuottavassa dom⁷-soinnussa on jo mukana tulevan purkaussoinnun muutamia säveliä (tai päinvastoin), lopputulos, purkaustapahtuma muuttuu moniselitteiseksi; Uskon, että sointujen laajentaminen ja kvintti/noonimuunnokset tähtäävät juuri tähän. Näinhän modernin jazzin pianotekniikka nimenomaan toimii: Laajennettujen sointujen yhteiset sävelet "sidotaan" niin paljon kuin mahdollista, kuten on laita perinteisessä kenraalibassossakin "lineaarisen linjakkuuden" lisäämiseksi. Toinen tekijä moniselitteisyyden lisääntymistä silmälläpitäen on nähdäkseni se, että laajat, värikylläiset soinnut sinänsä heikentävät tai moniselitteistävät purkaus-vaikutelman syntyä *huomion keskittyes-*sä korostuneesti tähän kolorismiin.

Sanotaan, että kulttuurimme on viime vuosikymmeninä muuttunut yhä enemmän ja enemmän kuvalliseksi, samalla kun kielemme on menettänyt vivahteita ja sävyjä kuvallisen kulttuurin musertavan ylivoiman edessä. Esimerkiksi iskelmä- ja muu popmusiikki ilmentävät tätä kehitystä hyvin. Vielä 1950 - 60-luvun iskelmämusiikki oli vahvasti "struktuuria", "laulettava" melodia, monipuolinen harmonia, akustiset instrumentit. Tämän päivän kaikenlaisessa popmusiikissa - ja vähä vähältä jopa uusimmassa jazzissa - sen sijaan synteettinen "saundimaailma" on tullut yhä keskeisemmäksi: tehdään "saundeja sämpläämällä ja äänisynteeseillä". Samalla melodia ja harmonia voivat usein jäädä ilmeettömiksi ja köyhiksi; sama asia arvostelija Jukka Hauru sanoin hänen kirjoittaessaan nykyjazzin viime vaiheista (kursivointi minun): "Niin sanotun modernin mainstreamin ehkä suurin puute on ollut se, että liha ei kasva riittävästi kun soolot jäävät obligatorisiksi. Sentimentaalisten moodien, skaalojen ja melodioiden karttelu johtaa tunneköyhään ilmaisuun ja kaikki jää rytmisten ja *soinnillisten* energioiden varaan"¹⁰⁹. Jos näin on, tämä voisi olla merkki jazzin modernin (tai ainakin sen varhaismodernin) vaiheen sivuuttamisesta matkalla kohti jazzin postmodernismia - viittaamaan siihen, miten määrittelin 'modernin' diskurssini johdannossa.

Ymmärtääkseni viime vuosikymmeninä sävelletystä taidemusiikista puuttuu monessa tapauksessa selkeä, yhteisiin sopimuksiin perustuva tonaalis-rytmis-metrinen "kielioppi"; tämä saattaa jopa muodostua modernin musiikin kommunikoivuuden ongelmaksi. Tällöin kuvallisuus tai eleellisyys helposti korostuu kerronnassa - parhaassa tapauksessa jonkin verran kompensoiden "koodien hämäryyttä": "kuvasta joko pitää tai ei". Vaikka modernissa jazzissa kuvallisuus onkin lisääntynyt, on se siinä mielessä mielenkiintoista "modernia" musiikkia, että perinteistä kielioppia ei kuitenkaan kokonaan ole hylätty: homofoninen melodisuus on edelleen kaiken taustalla ja tämän päivän 'mainstream' edelleen noudattaa tiettyjä bebopista periytyviä kielellis-fraseologisia piirteitä, jotka ovat kaikkien jazzmusiikkien yhteistä kieltä. Henkiseen aspektiin, siis myyttiin liittyvä musiikin mystinen ja rituaalinen tehtävä tiettyine "pyhine" ja "va-

¹⁰⁹ Hauru, Jukka (1998): Rautaisannos modernia jazzia, Helsingin Sanomat 19.7.1998.

kaumuksellisine" piirteineen ovat myös säilyneet jazzissa mielestäni muuhun nykyaikaiseen verrattuna keskimääräistä paremmin. Arvostetut jazzihmiset saattavat edelleen puhua esim. "jazzin asiasta" ja sen edistämisestä. Mutta sitä mukaa kun luonnostelemastani semanttisesta eleestä luovutaan, myös myyttinen tietoisuus "loittonee" - voidaan muodollisesta näkökulmasta tarkastellen sanoa. Ehkä kuvallisuuden lisääntyminen tämän päivän jazzissa on pohjimmiltaan nykyajan kuvallinen vastine swing-muusikkojen menneinä vuosikymmeninä kielellisesti harrastamalle "against the changes" -periaatteelle: molemmissa tapauksessa toimitaan "vastaan", näkökulmasta riippuen joko 'harmonian semanttista elettä' tai strukturaalista korkohierarkiaa vastaan. Nyt en voi olla huomauttamatta, että jazzin tarkastelun yhteydessä esille tullut "against the changes" -periaatehan on hyvin yleinen ilmaus: Fenomenologisen hahmoteorian mukaan kaikki "kuviot hahmotetaan *vasten* taustaansa" - luonnollista systeemiä!

4.2.5 Eleet kuvien taustalla

Tähän saakka on "eleanalyysini" on keskittynyt lähinnä vain jazzharmoniaan ja siitä johtuviin eleisiin. Lopuksi yleisesti muutama sana improvisoidun jazzmelodian elekielestä. Tätäkin teemaa olen sivunnut jo aiemmin esityksessäni. Tähän on aluksi paikallaan sitaatti Tarastilta:

Eräiden mielestä musiikki on elekielen kaltaista, jolloin tullaan jo varsin lähelle Marcel Maussin käsitettä Technique de corps: musiikkia on pidettävä ei vain sen tuottamisen (soittamisen) suhteen, vaan myös sen sisällön suhteen eräänlaisen 'organismin' toiminnan tuloksena. Tällöin voidaan analogisesti puhua musiikillisista eleistä, kun tarkoitetaan tämän organismin toimintaa ja 'käyttäytymistä' sävellyksessä. Wilson Coker mm. samaistaa 'motiivin' tai 'hahmon' musiikilliseen eleeseen, joka voi kylläkin olla miten pitkä tai lyhyt hyvänsä. ... Musiikillisia eleitä voisi näin ehkä verrata kielen ns. performatiiveihin (Austinin termi); ne ovat tapahtumia sinänsä, ne viittaavat toimintaan, tekoon eivätkä jonkin sanomiseen jostakin. Siksi niiden vaikutus on paljon välittömämpi myös affektivisessa mielessä...¹¹⁰

Eleetkin ovat siis 'tekemistä', eivät propositionaalista tietoa, koska tekeminen on 'annettu', todettiin jo aiemmin. Seuraavassa jazzpianisti ja säveltäjä Heikki Sarmannon huomio *elekkommunikaatiosta*: "Silmäkontakti on esiintyvälle taiteilijalle hirveän tärkeä. Kun esimerkiksi Charles Lloydin kvartetti soitti taannoin Suomessa, oli fantastista nähdä, kuinka muusikot viestivät toisilleen. Ne eivät olleet nuottiviestejä vaan tunneviestejä."¹¹¹ Elekkommunikaatio on äärimmäisen tärkeä tekijä jazzimprovisaatiossa - jo esiyymmärryksenikin mukaan.

Nyt minun on jälleen turvaututtava kuvaan, nimittäin elo- tai videokuvaan. Mielessäni on muutamia jazzesityksiä, joita olen muutamia kertoja katsellut kuvanauhalla. Huomio kiintyy eri esittäjien elehtimiseen, kehollaan reagoitiin musiikillisten tapahtumien mukaan: yhteys on silmiinpistävä. Tässä tarkastelussani videokuva toimii ikäänkuin apuvälineenä, missä *tarkkailijan visuaalinen havainto muusikon kehon reagoinnista tavallaan vahvistaa jokaista musiikillista elettä*. Saman havainnon voi jokainen tehdä jossakin sopivassa jazzkonsertissa tai klubi-illassa vain tarkkailemalla esiintyjien liikehdintää musiikin mukana. Näin näkeminen voi vahvistaa "empiirisesti" tämän yhteyden tajuaamista. Esimerkiksi Charlie Parkerin soitosta voisoin sanoa - nämä ovat nyt taas hyvin subjektiivisia huomioita - että hän on "eleetön strukturalisti; hän soittaa niinkuin kirjoittaisi jotakin". Esimerkiksi Stan Getziä katsoessani taas mieleeni on hiipinyt ajatus "elehtivästä maalarista" tms. Myös näiden muusikoiden musiikkia arvioidessani olen vahvasti samoilla linjoilla. "Pakkoliikkeisyydessään" aivan omaa luokkaansa ovat esim. laulaja Ray

¹¹⁰ Tarasti (1982) s. 200 - 201.

¹¹¹ Petäjä, Jukka (1990): "Nyky säveltäjät partituurin vankeja", *Helsingin Sanomat* 30.5.1990.

Charles sekä tenorisaksofonistit Sonny Rollins ja Charles Lloyd.

Tarkasteltaessa modernin jazzin eri tyylejä mieleen tulee jälleen edellä esittämäni Dizzy Gillespie -sitaatti ("improvisoidessani ajattelen ensisijaisesti tiettyä rytmiä..." jne.). Tämän pohjalta tekisi nyt mieli sanoa, että "ankara" bebop-tyyli rytmistä rakennetta korostaessaan ja harmonisia kulkuja korostuneesti alleviivatessaan on siten kaikessa 'fraseologisessa kielellisyydessään' jotenkin enemmän "struktuuria" ja sen 'tulemista' kuin vapaampi, mieluummin lineaariselta, yksittäisiä sointuja laajempien 'kenttien' pohjalta kasvava soittotapa, joka mielestäni painottuu mieluummin eleellisyyteen ja 'olemiseen'. Kuten A.J. Greimas on asian ilmaissut, tässä Tarastin sanoin: "Greimasin mukaan kielessä on kolme mahdollista kytkentää, joilla esim. kerrontataide operoi: spatiaalinen, temporaalinen ja aktantiaalinen. Voitaisiin ajatella, että musiikissa eri parametrit ovat tällaisia päälle- tai poiskytkentöjä, aina sen mukaan millä ulottuvuudella säveltäjä (improvisoiva muusikko) ilmaisee ideansa painokkaimmin"¹¹². Tässä 'spatiaalisen' (avaruudellisen) voitaisiin ajatella viittaavan liikkeisiin, eleisiin tai myös musiikin *harmoniaan*; 'temporaalisen' (aikaa koskevan) musiikin rytmiseen strukturiin ja 'aktantiaalisen' *subjektin* itsensä toimintaan.

Mm. Roland Barthes on näillä linjoilla väittäessään, että musiikki perustuu enemminkin kehon sisäisille liikkeille kuin sielun tiloille. Tarastin Barthes-tulkinnan mukaan olennaisia ovat musiikin *aksentit*; seikka, jota länsimaisen taidemusiikin notaatio ei ota huomioon kovin tarkoin. Barthesin mukaan 'musiikillisessa lausumassa' keho puhuu, mutta se ei sano mitään¹¹³. Musiikillisia seemejä olisivat tällöin "musiikin aksentit, iskut, syke, jonka perusyksikköä Barthes nimittää *somateemiksi* kreikan sanan *so'ma* (keho) mukaan", kuten Tarasti kirjoittaa. Hän huomauttaa vielä, että vaikka Barthesin ajatukset ovatkin varsin etäällä akateemisesta musiikkisemiotiikasta, "eräissä musiikkikulttuureissa, kuten afrikkalaisissa, musiikki koetaan läheisesti kehon rytmiiikkaan liitetynä ja näin tällaiseen musiikkiin voisi helposti soveltaa Barthesin lähestymistapaa."¹¹⁴ Ja myös jazzmusiikkiin, voisin lisätä. Näitä ajatuksia pohjustin jo aiemmin jazzin merkityksen tarkastelun yhteydessä erityisesti "Jazzin ruumiillisuus" -alaluvussa. Barthesin ajatuksista tulee uudelleen mieleen jazzin formaalisen muodon kaikinpuolinen parillinen symmetrisyys. Entäpä jos jazzin muodot ovatkin kehittyneet sellaiseksi kuin ovat juuri tästä "somaattisesta" lähtökohdastaan johtuen: "ihmisellä on kaksi kättä ja kaksi jalkaa, kävellessään hän astuu vuoroin kummallakin jalalla, viisi sormeaa viittaa pentatoniikkaan jne.? Näin "keho synnyttää strukturiin"? Jazztanssista ja sen merkityksestä musiikki-ilmaisulle oli jo aiemmin puhetta. Osallistuessani syksyllä 1996 Senegalissa Sibelius-akatemiain järjestämälle musiikki- ja tanssikurssille tämä ajatus - kaikessa yksinkertaisuudessaan - jäi minulle päällimmäiseksi mieleen: perinteinen afrikkalainen tanssi on äärimmäisen symmetristä luonteeltaan. Kaikki toistuu aina saman symmetrisen vasen/oikea -kaavan mukaisesti. Helppoa tanssiminen ei kuitenkaan minulle muutoin ollut!

Sain toisen erittäin aistihavainnollisen demonstraation kehon liikkeiden ja musiikin yhteenliittymisestä osallistuessani helmikuussa 1996 Sibelius-Akatemiassa järjestetyn em. matkalle valmentavaan senegalilaista musiikkia ja kulttuuria käsittelevään seminaariin. Länsi-afrikkalaisesta Senegalin valtiosta kotoisin oleva muusikko Yamar Thiam esitteli tällöin "puhuvaa" tama-rumpuaan ja sen mahdollisuuksia. Tutkija Heikki Leinonen luonnehtii tama-rumpua ensiksi seuraavasti:

Tamaa soitetään pitämällä sitä jommassa kummassa kainalossa. Puristamalla rumpua sen viritystä saadaan muutettua: rummun kahta kalvoa yhdistävien nahkahihnojen tai siimojen kiristyessä ääni nousee ja päinvastoin. Pienellä tarkoitukseen muotoillulla

¹¹² Tarasti (1982) s. 188.

¹¹³ Siis lopultakin jazzin "sanatonta estetiikkaa", josta oli aiemmin puhe.

¹¹⁴ Tarasti (1982) s. 204.

palikalla toisessa kädessä ja toisen käden sormilla taitava rumpali saa aikaan mitä mielikuvituksellisimpia ääniä ja rytmejä: rumpu puhuu, itkee, nauraa, voihtii, ulvoo, karjuu, hihittää, nyyhkii jne. Väitetään, että taitavat tama-rumpalit ymmärtävät täydellisesti toistensa "puhetta". Tämän ääni on varsin voimakas ja kantava, suotuisessa säässä se kuuluu jopa yli kymmenen kilometrin päähän.¹¹⁵

Yamar Thiamin "puhuvan rummun" sävelkorkeuden kontrolli siis tapahtui kehon äärimmäisen hienovaraisten liikkeiden avulla, missä prosessissa *kuulin ja näin* instrumentin (soittimellisuus-aspekti) välittömänä siltana kehon liikkeiden ja eleiden sekä toisaalta musiikin ja kielen yhteenliittymän (rytmi puherytmillisenä, sävelkorkeudet puhe-sävelkorkeudellisenä) välillä. Mutkikkaasti sanottu; tarkoitan sitä, että eleellisyyden ja myös 'soittimellisuuden' perusidea, josta jo aiemmin oli puhetta, kirkastui tässä minulle lopullisesti: 'Soittimellisuuskin' on aivan ilmeisesti osa fenomenologisen antropologian paljastamaa ihmisen kehollisuutta; Tai niinkuin arkikielessäkin joskus sanotaan: "soitin on kehon jatke". Näin ajatellen musiikki (ja jopa siis kielikin) voisi sisältää tietyt alunperin kehollisiin eleisiin viittaavat vastineensa? Luonnon, eläinmaailman kommunikaatiosta tiedämme, että se on meidän luonnolliseen kieleemme verrattuna täysin erilaista, ehkä liikkeisiin, eleisiin ja niiden hyvin herkkään vaistoamiseen perustuvaa "toisenlaista" viestimistä ja tulkintaa.

Jatkan vielä rohkeiden hypoteesien esittämistä: Olisi mielenkiintoista - mutta kaiketi mahdotonta - selvittää, ovatko *kaikki* luonnolliset kielet eikä vain esim. länsi-afrikkalaiset tai vaikkapa kiinankieli joskus kehityksensä alkuvaiheissa olleet ns. sävelkieliä? Jos näin on ollut, onko sävelkielestä luopuminen, tietty kielen "linearisoituminen" tai "monotonisoituminen" vain informaation lisääntymisen paineesta johtunut eurooppalaisen rationalismin kehityksen tulos? Joka tapauksessa esim. suomenkielen ns. "asiatyylikin" on sanokaamme viimeisten viidensadan vuoden aikana muuttunut selvästi "lyyrisestä proosaan". Entäpä jos puhe ja musiikki ovatkin joskus "ennenvanhaan" olleet yhtä? Ja entäpä jos tällaisen muinaisen "puhelaulun" taustalla olivat keholliset eleet; Melodiassahan eleet ovat edelleen tallessa: melodia voi liikkua ylös ja alas jne.? Kieli olisi alunperin todella ollut 'tekemistä', kuten filosofit nyt selittävät sen luonnetta? Entä muuttuuko kieli tulevaisuudessa entistä "digitaalisemmaksi" - ja sävyttömämmäksi, kuten jo George Orwell tieteisromaanissaan *Vuonna 1984* esitti?

Eleteoriaa on kuitenkin aiheellista kritikoida toteamuksella, että "eleitä ei voi kehittää vaan ainoastaan toistaa", kuten Tarasti kirjoittaa viitaten eri lähteisiin. On totta, että kuviteltavissa oleva hypoteettinen, "primitiivinen" jazzin systeemi ei sisällä varsinaista kehittelyä¹¹⁶, vaan lähinnä vain vanhan toistamista sekä rytmis-harmonisessa chorus-rakenteessaan että myös sisällön tasolla toistuvissa myyttisissä "riffissään" - tällainen vain perinteeseen pitäytyvä jazz on kieltämättä staattista luonteeltaan. Kaikkinainen jazzin malliajattelun korostaminen vahvistaa tätä kritiikkiä. Mutta silti on syytä olettaa, että jazz voi kuitenkin sisältää jonkintyyppistä 'kehittelyä' tai 'rakentamista', kuten edellä todettiin. Tällöin, hylkäämättä musiikin ikonisuuden ajatusta voidaan lähteä liikkeelle siitä, että ikonisuus ehkä perustuisikin "johonkin selvästi erottuvaan, karakteristiseen jaksoon, teemaan tai motiiviin, jonka erilaiset muunnokset ovat siihen ikonisessa merkisuhteessa"¹¹⁷. Jazzmusiikissa 'chorus' on tietenkin tämä lähtökohta! Lisäksi tällainen kuvallinen viittaussuhde jazzimprovisaatiossa voi kehittyä sellaiseksi, että ketjun loppupäällä ei ole enää mitään yhteistä piirrettä alkuperäisen lähtökohdan kanssa - kyse on tällöin eräänlaisesta kuvallisesta "transformaatiosta". Tai on yksi: jazzin suhteellisen

¹¹⁵ Leinonen, Heikki: painamaton opetusmoniste.

¹¹⁶ Näkökulma jazzin ja taidemusiikin impressionismin tiettyyn henkiseen saman-kaltaisuuteen: Claude Debussyn kerrotaan tokaiseen erästä konserttia kuunnellessaan vierustoverilleen: "Lähtekäämme pois, nyt hän alkaa kehittelyn".

¹¹⁷ Tarasti (1982) s. 205.

staattinen harmoniamuoto ('chorus') säilyttää jatkuvasti tietyn staattisen "taustakuvallisuuden" musiikissa. Tästä seuraavaksi.

Esitän lopuksi muutamia huomioita liittyen Charles S. Peircen merkkiteoriaan ennen tämän jazzin kuvallisen analyysin päättämistä, samalla kun koetan taas aivan konkreettisesti nähdä eräitä jazzin ominaispiirteitä tämän teorian valossa. Tarasti on esittänyt asian näin: Peircen semiotiikassa merkki "on jokin, joka viittaa johonkin jollekin", eli merkki ('representamen') viittaa 'objektiin' jollekin tulkitsijalle, 'interpretantille', joka puolestaan on nähtävä lähinnä uutena merkinä, jolla ensiksi mainittu merkki tulkitaan vastaanottajan tajunnassa. Lisäksi merkki on nähtävä jossakin suhteessa objektiin, suhteessa itseensä ja suhteessa interpretantteihin. *Merkin suhde objektiin* voi olla 1. *sopimuk-senvarainen*, eräänlainen konventio, jolloin kyseessä on *symboli-suhde*; tai 2. *samanlaisuus-suhde*, jolloin suhde on *ikoninen* (kuvallinen); tai 3. *jatkuvuussuhde*, kausaalinen seuraus objektista, jolloin kyseessä on *indeksi-suhde*. *Merkin suhde itseensä* voi taaskin olla kolmenlainen: Merkki on 1. '*Legisign*', kun se toimii mallina, sääntönä, tyyppinä muiden merkkien tuottamiselle; tai 2. '*Sinsign*', kun se on yksittäinen ainutkertainen merkki; tai 3. '*Qualisign*', kun se on jokin 'Sinsignissa' havaittava kvaliteetti. *Merkillä suhteessa interpretantteihin* on taaskin kolme aspektia: Ensiksikin merkki on 1. '*reema*', kun se toimii jonkin yksittäisen merkin interpretanttina; tai 2. '*lause*', jos se toimii useamman merkin muodostamana interpretanttien ketjuna; tai 3. '*päättely*', joka muodostuu useamman lauseen muodostamasta interpretantista.¹¹⁸

Jazzmusiikin symbolisia merkityksiä on pohdiskeltu laajalti jo aiemmin. Millainen siis olisi Peircen hengessä ajatellen *symbolinen improvisaatio*? Tarastin mukaan symbolisen improvisaation lähtökohtana on jokin sääntö, idea, ajatus tms., jota improvisaatio jollakin tavalla ilmentää. Esimerkiksi käynee edelleen aiemmin esillä ollut John Coltranen *Alabama* vuodelta 1963: teeman ja improvisaation perusajatus, henkinen idea on suru Yhdysvaltain mustiin kohdistuvasta väkivallasta. Entä millainen olisi *ikoninen improvisaatio* jazzissa? Tarastia mukaillen voidaan ajatella, että tässä tapauksessa improvisoidaan jostakin annetusta teemasta (esim. 'annetusta' rytmimallista, 'riffistä'), jolloin improvisaatiot ovat ikonisessa (kuvallisessa) suhteessa alkuperäiseen teemaan. Kaikkein tyypillisin esimerkki tietenkin olisi ns. mikroimprovisaatio, jossa 'annettua' teemaa vain koristellaan; tai että teema koko ajan "soi päässä" ja siltä pohjalta improvisoidaan ajattelematta liiemmin 'annettua' harmoniaa, vaikkei teema koko ajan kuulukaan. Tällöin Tarastin mukaan "ikonisuus ainakin välittömästi havaittavana ensiytenä, Firstnessinä, katoaa."¹¹⁹

Millainen sitten olisi indeksaalinen improvisaatio? Tarasti on todennut ikonisuudesta, että musiikissa tämä tekijä pelkäästään ei (kursivointi minun)

vielä yksinään riitä selittämään musiikin merkkiprosessien energettistä luonnetta. Sen sijaan voidaan ajatella, että *ikonisuus yhdessä indeksimerkkien* kanssa pystyisi tähän. ... Musiikki voi siis edetä ikään kuin jonkin juonen mukaisesti juuri indeksisuhteen perusteella. Tämä puolestaan on kaiken kertovan musiikin pohjana - juuri indeksimerkit takaavat musiikin kulun johdonmukaisuuden eli koherenssin.¹²⁰

Tarastin mukaan indeksaalisessa improvisaatioissa improvisaatio-merkin ja sen synnyttävän objektin välillä on tietty *jatkuvuussuhde*. Niiden ei tarvitse olla enää samanlaisia. Esimerkiksi kansanmusiikissa voi olla improvisointia, joka syntyy jostakin voimakkaasta tunnetilasta sen spontaanina indeksimerkinä.¹²¹ Palaan jälleen teemaani "luonnollisesta systeemistä": jazz on oikeastaan musiikin indeksaalisuuden kantamuoto, sillä *jatkuvuuden*

¹¹⁸ Tarasti (1982) s. 208 - 209.

¹¹⁹ Tarasti (1994a) s. 13.

¹²⁰ Tarasti (1982) s. 209.

¹²¹ Tarasti (1994a) s. 14.

momentti on jazzin kaikkein ensimmäisin perusperiaate! Jazz on tässä mielessä vielä osa 'luontoa'.

Nyt tarkennan vielä aiemmin esillä ollutta: Edellisen luvun lopussa esittämäni *Tea for twon* ja *Billie's Bouncen* paradigmaattiset analyysit antavat todellakin aiheen tarkastella *jazzimprovisaatiota kokonaismerkkinä* lähtökohtana yksi 'jazzchorus' seuraavin perustein: Harmonisen kaavan, "taustakuvan" syntagmaattinen rakenne on kyllä looginen, esim. VI-II-V-I (A⁷ - Dm⁷ - G⁷ - CΔ , tai "eleenä" Eb⁷ - Dm⁷ - Db⁷ - CΔ), mutta koska se aina 'choruksessa' toistuu, muodostuu se näin tautologiaksi, "ei-energeettiseksi" automaatioksi, ei taiteellista informaatiota sisältäväksi. Jazzharmonian paradigmaattinen aspekti tuo esille yhtä lailla staattisen piirteen, vain pientä variointia esiintyy esim. perusfunktioissa I-IV-V-I:

alkuperäinen:	C	F	G ⁷	C
paralleeli:	Am ⁷	Dm ⁷	G ⁷	CΔ
tritonus-subst.:	EbΔ	AbΔ	DbΔ	CΔ
todellinen "ele":	EbΔ	Dm ⁷	Db ⁷	CΔ

Tällöin periaatteessa *suurin muuttumaton yksikkö* - nyt ei haeta pienimpiä mahdollisia tekijöitä kuten kielellisessä analyysissä - on 'chorus', kaikkine mahdollisine piirteineen. Nyt Lester Youngin *Tea for two* tai Charlie Parkerin *Billie's Bounce* voisivat olla esimerkkejä indeksaalisesta improvisaatiosta, joissa (harmonian) jatkuvuus synnyttää koko ajan perusmerkistä, 'choruksesta' "uusia kuvia" (indeksaalinen aspekti), joskin "vanhoja ikonejakin" otetaan aika-ajoin esille. Lopputulos on improvisaatio, joka on kokonaismerkki tai "kokonais-kuvasarja" aiempiin ajatuksiini viitaten. Lester Youngilla sisäinen kokonaiskuva *Tea for Twosta* - joka ei ole sukua alkuperäiselle banaalille teemalle - muuttuu jonkin verran chorus chorukselta mutta jotakin myös säilyy, ja näinhän oli laita myös Charlie Parkerin *Billie's Bouncen* suhteen.

Tomi Mäkelä on kirjoituksessaan pohdiskellut *esittäjä- ja säveltäjakeskeisiä* kulttuurityyppejä ja näiden eroja. Hän näkee ensiksikin konserttimusiikissa tietyn esittävän toiminnan kaksijakoisuuden: Toisaalta siteerataan jotain jo olemassaolevaa, toisaalta toimitaan ehdottoman itsenäisesti - aidossa mielessä luovasti, omaehtoisesti "väittäen". Mutta sama asetelma on Mäkelän mukaan esillä jazzissakin: puhutaan esimerkiksi "*parafraseista*" (André Hodeirin termi), tai koristelusta ("mikroimprovisoinnin tapaan") ja toisaalta "*chorus-fraaseista*" ("makroimprovisoinnin tapaan"). Pianisti Oscar Petersonin soittaman erään saman sävelmän pohjalta syntyneen kahden täysin erisävyisen improvisaation (tosin tallennusten välillä on kulunut aikaa noin 18 vuotta) pohjalta Mäkelä vetää johtopäätöksen: "...Näyttäisi olevan mahdollista jakaa jazzkulttuurikin tulkinta- ja improvisaatiopainotteiseen haaraan. Edellisen piirissä musiikillista toimintaa hallitsee pyrkimys paljastaa, tulkita "kaavan" merkitysisältö - jälkimmäisen piirissä ennalta laadittu "kaava" on malli jollekin sävelkudoksen aspektille ja ohjailee sen kautta automaattisesti improvisaatiota ilman, että esittäjä erityisesti pyrkisi sitä tulkitsemaan."¹²² Ensin mainittu siis olisi ikonista improvisaatiota ja jälkimmäinen puolestaan indeksaalista. Lester Youngilla ikoninen aspekti on siis vielä melko voimakkaasti esillä - hänen "jälkeläisillään" jonkin verran vähemmän ja indeksaalinen ehkä puolestaan enemmän.

Tässä ollaan jälleen lähellä ajatustani "myyttisestä, kuvitetusta matkakertomuksesta" - samaan asiaan viittasi nähdäkseni Ted Gioia edellä kuvaillessaan jazzimprovisaatioon liittyvää *retrospektiivistä* metodia, jonka mahdollistaa inhimillinen fenomenologinen "kyky transsendoitua ei-olevaan", "muistaa eteenpäin". Nyt voitaisiin puhtaasti deduktiivisesti päätellä - viittaen siihen, mitä jazzin *muodoista* ja sen *jatkuvuus-periaatteesta* on aiemmin kerrottu erityisesti "Formaalisen muodon" tarkastelun yhteydessä - että kysymys/vastaus-muodon pohjalta kasvava tavallisimmin 2-tahti-nen jazzin 'esisäe' (eli 'annettu rytmimalli' - olkoon se millainen tahansa: se on tavallaan sisällöstä vapaa ja siten

¹²² Mäkelä, Tomi (1988a) s. 126 - 134.

modernissa jazzissa abstraktiksi muuttunut) on ensimmäinen jazzin 'kuva', johon vastaa-va 'jälkisaie' on indeksi- (jatkuvuus-, seuraus-) suhteessa. Tästä yhdistelmästä muodostuu 4-tahtinen "jazzfraasi", joka taas on indeksi-suhteessa sitä seuraaviin "fraaseihin". Koko modernin jazzin lineaarinen tyyli, joka kehkeytyy aina edeltävistä tapahtumista, kuten edellä todettiin, on luonteeltaan indeksaalista. Mutta alku on tärkeä, Heideggerin sanoin jotenkin tähän tapaan: "ensin on käännettävä sen puoleen joka jo on, jotta voisi tavoitella sitä, mikä ei vielä ole olemassa". Pitkässä jazzsoolossa kokonainen 'jazz-chorus' puolestaan on seuraus/indeksi-suhteessa sitä edeltäviin 'choruksiin' jne. Mutta tieto peräkkäisistä "kuvista" - "mikä"-tietoa Juri Lotmanin hengessä ajateltuna (rakenne yleisesti: skeemat, soinnut, skaalat jne) - ei vielä selitä esim. jazzin energeettistä luonnetta, vaan tarvitaan jatkuvuus ts. juonellista, fenomenologista "*taustakuvallisuus-tietoa*", tietoa siitä, "kuinka" kaikki oikein tapahtuu. Mauri Kaipaisen sanoin:

Yksittäiset, pisteen tavoin indeksaalisisessa järjestyksessä esittävät mikä-tiedon yksiköt eivät yksin riitä esittämään ajallista luonnetta. Musiikin tapahtuminen ajassa kuvautuu indeksaalisisella esitystasolla pisteestä toiseen johtavana polkuna. *Kuinka-tieto* on tällaisiin polkuihin liittyvä aktiivinen, johdettava tekijä. ... Kuinka viittaa aktiiviseen tekemiseen, ei vain tapahtumien seuraamiseen. ... Peirce'n semiotiikan *thirdness* vastaa useissa suhteissa tässä oletettua kuinka-tietoa: tulevaisuuteen orientoituvaa, hetkestä toiseen jatkuvaa ja johtavaa tietoisuutta [tietoa], jota ei voida tiivistää yhteen hetkeen. ...

Kuinka-tiedon avulla ihminen muodostaa äänen ja liikkeen jatkuvuuden, pitää yllä musiikillista sykettä tai tahtia. Se mahdollistaa musiikillisen odotuksen, jonka täyttymiselle tai etenkin täyttymättä jäämiselle jäämiselle on annettu tärkeä rooli useissa musiikillista kognitiota koskeissa tai ennakoivissa teorioissa.¹²³

Ymmärtääkseni jatkuva harmoninen taustakuvallisuus-tieto on jazzissa tällaista *kolmannen asteista "tulevaisuuteen orientoituvaa* (harmonian semanttinen ele, sointupurkaukset), hetkestä toiseen jatkuvaa ja johtavaa tietoa, jota ei voida tiivistää yhteen hetkeen" - ja tämä kaiken sen perusteella, mitä olen edellä tässä alaluvussa esittänyt. Se on kuinka-tietoa myös fenomenologisessa mielessä siksi, että se esittää "matkakertomuksen juonen eri vaihtoehdot" hyvin yleisesti: miten voidaan edetä paikasta toiseen - improvisoivan solistin on määrä selittää tarkoin yksityiskohdat. Tarastin mukaan kahden aspektin - musiikillisen prosessin etenemisen ja sen taaksepäin viittaavan, retrospektiivisen aspektin - lisäksi on huomattava vielä kolmas olennainen tekijä: kunakin muutoshetkenä vallitseva mahdollisten valintojen paradigma¹²⁴ - tästä harmonia siis näyttää yhden hyvin merkittävän puolen. Jazzharmonian (soinnut, sävellajit, modulaatiot) viittaus eteen kertoo *mahdollisuuksista*, ja viittaus taakse *perustelee* tähänastisen. Jazzin "thirdness" on mielestäni juuri tässä. (Jazz)musiikin "firstness" puolestaan pohjaa "saundi-elämykseen"¹²⁵, jazzin täyteläisen hyväilevään, viihdyttävään sointiin, jopa harmoniaan, ja "secondness" käsittää jazzin "työkalupakin" ts. loogisen tiedon rytmistä, muodoista, rakenteista, soinnuista, skaaloista, "riffistä" ym. silloin kun ne "laitetaan käyntiin". Jazzin "thirdnessissä" "firstness" ja "secondness" sitten saavuttavat tietynasteisen kertomuksellisen tasapainon.

Kuten johdannosta muistetaan, voi myös fenomenologia, tässä tapauksessa hahmopsykologia osaltaan vastata kysymykseen "miten". Fenomenologisen tietoteorian mukaan myös havainto on tekemistä, akti, aktiivinen merkityksenanto-tapahtuma - samaa mihin Kaipainenkin ehkä edellä viittaa. Useissa eri yhteyksissä on myös käynyt ilmi 'tekemisen' perustavaa laatua oleva merkitys - se on "annettu" ja siis osa "luonnollista systeemiä". Näin jazzinkin taiteellisen kerronnan merkityksen (juonellisuuden) voi ajatella syntyvän

¹²³ Kaipainen, Mauri (1993): "Musiikkitietämyksen ekologia", *Musiikki* 1 -2/1993, s. 131 - 132.

¹²⁴ Tarasti (1978) s. 206.

¹²⁵ Musiikkipsykologian yksi perusväittäjä on, että ihmisen kyky erottaa ja tunnistaa erilaisia ääniä ja siten myös sointivärejä on hämmästyttävän kehittynyt!

jatkuvuuden ja staattisuuden jännittävästä synteesistä, sovittamattomasta antagonismista mutta silti jatkuvasta rinnakkainelosta - olen esittänyt tämän ajatuksen jo aiemmin hiukan eri sanoin. Tutkielman alkupuolen fenomenologisessa analyysissä todettiin, että ennakkotieto jatkuvuudesta on välttämätön niin esittäjälle kuin kuulijallekin, jotta musiikillisia merkityksiä voisi syntyä; mm. harmoniset kaavat pitää tietää, kuten Jerry Coker totesi. Odotuksia täytyy olla olemassa ennenkuin niitä voidaan täyttää tai evätä.

Voidaan ajatella, että - toistan tämän uudelleen - jazzin suhteellisen muuttumaton harmoniamuoto säilyttää jatkuvasti tietyn staattisen "taustakuvallisuuden" musiikissa. Jazzin jatkuvuuden momentti puolestaan laittaa nämä taustat, 'annetun' mallinomaisen materiaalin "liikkeelle" ohjaten musiikin kehkeytymistä omalla kuvallisella eleellisyydellään. Muodostavathan jo yhden sävellajin sisäiset sointujen jännitys/purkaus -liikkeet (rytmis-harmoninen 'chorus'-rakenne) samanlaisen jatkuvuuteen perustuvan viittaus-(indeksi-) suhteen kuin itse jazzin melodisetkin muodot, esim:

$Em^7 \gg A^7 \gg Dm^7 \gg G^7 \gg Cmaj^7$

"Reharmonisoinnista" oli jo aiemmin puhetta. Sen jälkeen sointutaustankin voidaan ajatella muodostavan entistä selvempiä ja täsmällisempiä viittaussuhteita, kun se on mahdollisimman symmetrinen ja näin mahdollisimman "helppo" kuulla ja hahmottaa (vrt. hahmopsykologia). Sten Ingelfin mukaan 1960-luvulle saakka suuri osa jazzin ohjelmistosta tuli viihdemusiikin ns. standardeista, joita jazzmuusikot muuntelivat melodisesti ja harmonisesti. Sointurytmi rakennettiin sellaiseksi, että se muodosti yksinkertaisen, symmetrisen kaavan improvisaatiota varten.¹²⁶

Myös improvisaation perustana olevan jazzsävellyksen, "iskelmän" tms. temaattisen melodinen aines, tunnelma, teksti voi toimia tällaisena lähtökohtana, jonka ikoninen aspekti säilyy läpi sävellyksen saaden vain erilaisia transformaatioita.

Useimmilla meistä on varmaankin mielessämme jokin sävelmä, jonka muistamme vailla mitään muistikuvia kirjoitetuista nuoteista, sormituksista, "käsijärjestyksistä" tms. Miten tällainen sävelmä muistetaan? Voidaan ajatella, että tällainen "muistaminen" tapahtuu viittaussuhde-ketjuna, siten että hahmopsykologian paljastama subjektiivinen *nyt-elämys* (present time¹²⁷) viittaa aina seuraavaksi tulevaan "kuvaan". Hyräilen mielessäni sävelmää, jonka olen joskus kuullut mutta en koskaan soittanut; nyt minun on hyvin vaikeata kuvitella muistavani esim. keskeltä katkelmia tai sen päätössäveliä ilman että käyn sävelmän mielessäni ensin kokonaan läpi, mikä kyllä onnistuu. Mutta *alku* on tärkeä: se pitää muistaa, muutoin ei ketju lähde liikkeelle. Edelleen voidaan ajatella, että myös jazzimprovisaatio noudattaisi tällaista samanlaista järjestäytymistä, missä aiemmat tapahtumat, "kuvat", tällä "korkeimmalla juonen tasolla" (Juri Lotman) so. improvisoidun linjan tasolla jatkuvasti ja vailla itsenäisiä merkitysyksikköjä viittaisivat saumattomasti uusiin tapahtumiin, "kuviin", jolloin elementtijaottelu tavallaan ylitetään, kuten aiemmin todettiin. Ja tarkennan nyt, että tämä "ylittyminen" tapahtuisi nimenomaan musiikin indeksaalisuuden ansiosta, mistä prosessista samalla kehittyi kerronnalle tarpeellinen koherenssi. Aiemmillä tasoilla - esim. syke, harmonia - struktuurin jakautuminen "tavuihin", "sanoihin", "lauseisiin" toki on olemassa ja luo "jatkuvuuden automaation", jota vastaan improvisoitu melodinen linja voi toimia (Juri Lotman). Nyt on helppoa ymmärtää uudelleen Cannonball Adderleyn lausuma: "tee hyvä alku improvisaatiollesi" - kaikki riippuu todellakin alusta! Alkukuva määrää tulevat kuvat - "ensim-

¹²⁶ Ingelf, Sten (1990): *Jazz & popharmonik, faktdel, 4:e upplagan*, Reuter&Reuter Förlags AB, Falköping, s. 24.

¹²⁷ Tutkielman alkupuolella todettiin, että tällaisesta ns. temporaalisesta kentästä on esitetty erilaisia mittoja, esim. 7 - 10 sekuntia, jona aikana peräkkäiset tapahtumat näyttävät liittyvän yhteen suhteellisen samanaikaisesti ilman muistin välivaikutusta. 4 tahdin jazz-fraasi ('annettu rytmimalli') operoi tyypillisessä swing-temossa MM=120 juuri "present timen" rajoissa, jolloin sen kesto on noin 7,5 sekuntia - "luonnollista systeemiä".

mäinen alkukuva" on tietenkin käsitys traditiosta, tyylistä kontekstissa, jossa halutaan operoida. Vien tämän ajatuksen loppuksi kaikkein korkeimmalle 'aloittamisen' tasolle ts. jazzin suuriin esikuviin - Claude Lévi-Straussin sanoin:

... Ihminen luo todella suurta vain alussa; millä tahansa alalla ainoastaan ensimmäinen toimenpide on kokonaisuudessaan merkitsevä. Myöhemmin tulevat epäriivät, toistavat ja yrittävät voittaa taakse jätetyn alueen takaisin sirpale kerrallaan. ... Aloittamisiin liittyvä suuruus on niin varmaa, että virheetkin, kunhan ne vain ovat uusia, musertavat meidät kauneudellaan.¹²⁸

Tällä lausumalla perustelen lopultakin myös sen, miksi olen diskurssissani pitäytynyt niin paljon nykyisin ehkä jonkun mielestä "epäajanmukaisina" pidettyihin jazzin ilmiöihin ja musiikoihin. Aika on todellakin tiettyssä mielessä mennyt esim. Louis Armstrongin, Lester Youngin, jopa Charlie Parkerin, John Coltranen tai Paul Desmondin ja Stan Getzin ohitse. Sanotaan, että ei ole enää "ajanmukaista" soittaa näin, koska kaikenlaiset "taustat", musiikilliset, sosiaaliset ym., jotka nyt vaikuttavat jazzmusikkoihin, ovat muuttuneet. Silti näiden aloittajien "suuret ideat" ovat nähdäkseni edelleenkin "systeemissä" mukana kaiken sen takana, mitä jazzissa tänäänkin tapahtuu, olkoon päivän "muotirytmii" tms. mikä tahansa.

Miksi niin monet "ikivihreistä" ("evergreens") jazz- tms. viihdesävelmistä perustuvat *sekvenssiperiaatteelle*? Mieleen tulee ensiksi Joseph Cosma'n Autumn Leaves tai edellä esillä ollut Howardin *Fly me to the moon* tai melkein mikä tahansa ns. Tin Pan Alley -iskelmistä; tai esim. ranskalaisen viihdesäveltäjän Michel Legrand'n koko tyyli; tai Antonio Vivaldin koko tuotanto! Sekvenssin ilmiselvässä indeksoitavuudessa on jotakin hyvin voimakasta myyttistä vetoavuutta: selitän sen yksinkertaisesti 'toistolla' ja kuitenkin 'matkalla' samaan aikaan: jotakin säilyy, jotakin muuttuu. Siis "turvallinen matka". Jos sekvenssikulkuun vielä liittyy alaspäin suuntautuva *diatoninen* melodinen liike, on kaikki "nostalgisen systeemin" mukaista. Ehkä tämä tekijä pohjimmiltaan selittää, miksi kromaattista alaspäistä liikettä harmoniassa on "kierretty" niin tehokkaasti kautta aikojen: Diatoniiikka ja sitä tietä *laulullisuus* ovat paremmin sovitettavissa "kvinttikiertoon" kuin sen mielestäni "alkuperäiseen", autenttiseen muunnokseen, kromaattiseen alaspäiseen liikkeeseen harmoniassa. Mutta kun jazz menetti laulullisuuden viimeistään 1930-luvulla uuden harmoniaan perustuvan semantiikan hyväksi - tämä on edellä selvitetty - "suora ja kiertelemätön ele" voitiin ottaa käyttöön, mikä seikka puolestaan heti lisäsi jazzin "taiteellisuutta" komplisoituneisuus-aspektin kautta ja sitä tietä musiikin taitotekoisuus- ja myös muusikkojen ammattitaitovaatimuksia.

Kertaan vielä, miksi olen jazzimprovisaatiota kokonaisuutena, *totaliteettina* tarkasteltuani päätyneet korostamaan sen indeksoitavuutta. Tutkielman alkupuolella totesin jo alustavasti tietyn analogian jazzimprovisaation 'chorus'-rakenteen ja afrikkalaisen musiikin toistoon perustuvan eräänlaisen variaatiomuodon välillä: Afrikkalaisen musiikin vokaalimelodiasta lähtöisin oleva perusjännite operoi kyllä "fraasin" sisällä ja on sen järjestävä periaate suorittamatta kuitenkin kokonaisuutta organisoivaa tehtävää (Waterman, Schuller); Toisin sanoen jännitteen taso on suhteellisen muuttumaton musiikin eri osien välillä vaikkakaan ei niiden sisällä (Meyer). Samantapainen on tilanne jazzissakin: Harmoniasta peräisin oleva muodollinen perusjännite operoi kyllä 'choruksen' sisällä, esim. 32 tahdin rakenteessa kaavan 8+8+8+8 mukaisesti, neljänä laskevana "eleenä", mutta koska 'chorus' jatkuvasti toistuu, harmoninen jännite ei myöskään toteuta *kokonaisuutta* organisoivaa tehtävää. Jos kokonaisuuden jonkinlaista *kehitystä* kuitenkin edellytetään, on sen oltava kehittyvissä 'choruksissa', ts. jazzimprovisaation "tulkinta" perustuu perättäiseen sarjaan 'choruksia', jotka ovat indeksoitavuudessa suhteessa toinen toisiinsa chaconnen, passacaglian tms. tapaan. Aivan niinkuin klassisen taidemusiikin

¹²⁸ Lévi-Strauss, Claude (1997): *Tropiikin kasvat*, suomentanut Ville Keynäs, Loki-Kirjat, Helsinki, s. 469.

tulkinta kohdistuu koko teokseen, ei vain sen osiin. Esim. sinfonisessa musiikissa sen indeksaalisuus ei vain ole näin yksinkertaista, koska "taustakin voi elää" koko teoksen ajan.

Vielä muutamia lisähuomioita Peircen merkkijärjestelmästä jazzin näkökulmasta. Tarastin mukaan yksi musiikin estetiikan keskeisiä kysymyksiä on, kuinka musiikin ikoni-indeksi -suhteet kääntyvät vastaaviksi interpretanttien ketjuksi eli reema-lausepäättely -sarjaksi musiikin vastaanottajan tajunnassa. "Jazzin fenomenologian" yhteydessä kuvailin improvisaatiota symbolisena (ikäänkuin sopimuksenvaraisena) prosessina musiikin tuottajan näkökulmasta; tällöin todettiin, että musiikki on ehkä improvisoivan muusikon ideoiden ilmaisua symbolien avulla, hänen "mahdollisen maailmansa" ilmenty-mää. Nyt Tarastin mukaan on mahdollista ajatella, että 'reema' on jokin musiikin kuulijan kokemana "mahdollinen merkityssisältö" musiikissa, hänen semanttinen 'sijoituksensa' sävellyksen syntaktisessa rakenteessa. Näin musiikin interpretantti-analyysissä päädyttäisiin eräänlaiseen musiikin semantiikkaan, kun taas merkin objektin tarkastelu selvittäisi musiikillisen prosessin sisäistä kulkua, kuten edellä tehtiin. Merkkiin itseensä kohdistuva pohdiskelu taas johtaisi musiikin tuottamisen teoriaan.¹²⁹ Tässä voitaisiin ajatella, että jazzissa, joka on korostuneesti "tyylitaidetta", 'Qualisign' (jokin yksittäisessä merkissä havaittava kvaliteetti; tyylipiirteet) laajasti ottaen aluksi toimii 'Legisignina', mallina 'Sinsignien' (yksittäisten ainutkertaisten merkkien; improvisaatioiden) tuottamiselle, koska jazzissa ei ole olemassa mitään yhtä oikeata ja alkuperäistä 'Legisignia' - vain tyyli on 'annettu'. Toisaalta yksittäinen, satunnainen 'Sinsign' (esimerkiksi Charlie Parkerin improvisaatio *Hootie Blues* -sävelmään vuodelta 1941¹³⁰, ks. Nuottiesimerkki 6, s. 86) voi osoittautua 'Legisigniksi', joka tuottaa erilaisia 'Sinsigneja'. Luonnollisesti mikä tahansa jazzin 'teema-chorus' (rytmeineen, melodioineen, sointuineen, tunnelmineen, jopa teksteineen) on eräänlainen 'Legisign', malli variaatio-chorusten' tuottamiselle nyt ja jopa tulevinakin esityskertoina, sillä kuten muistamme, jazzmuusikko työstää uudelleen myös aiempien esitystensä musiikillista materiaalia (Owens). Kulttuurisesti omaksuttu 'annettu rytmimalli' (universaalina ilmiönä se on "tyhjä" kunnes se kulttuurisesti ja lopulta yksilöllisesti "täytetään") on myös 'Legisign', ensimmäinen lähtökohta uusien riffien tuottamiselle.

¹²⁹ Tarasti (1982) s. 210.

¹³⁰ Ross Russell kirjoittaa asiasta näin: "*Jos Confessin' the Blues* pari eloa maan levyautomaatteihin, *Hootie Blues* vei jalat alta muusikoilta, jotka törmäsivät (äänilevyn) B-puoleen (ks. Nuottiesimerkki 6). *Hootie* oli sekin joka suhteessa tehty (laulusolisti) Walter Brownin kappaleeksi. Orkesterin avauschoruksen ja lauluosuuden väliin ahtautuneena on kahden-toista tahdin alttosaksofonisoolo, kestoltaan noin kolmekymmentä sekuntia (metronomimerk. = 100). Näitä kahtatoista tahtia kuunneltiin kuin vuorisaa. Soolon jäntevä sävelkulkua ja selkeä, raikas sointirakenne kertoivat aivan uudesta jazzajattelusta. ... *Hootie* on miniatyyri, mutta suorituksena niin kypsä, varma ja musikaalisesti puhdas, että se käy jazzin historian virstanpylvästä. Se oli tulevien tapahtumien Pandoran lipas. (Russell (1979) s. 112 - 113)

LOPUKSI

Käsillä olevassa tutkielmassa on etsitty modernista jazzista sen pysyvää merkitsevyyttä nykyihmiselle. Tarkastelussa musiikin henkinen puoli - siis merkitsevät yhteiset kokemukset - on ollut keskeisellä sijalla, samalla kun monet esille nousseet kollektiiviset piirteet ovat saaneet hyvin suuren painoarvon. Tutkielmassani olen palauttanut jazzin ihmiseen periaatteena "ihminen on jazzin rakenne"; Tai klassinen toteamus "ihminen on kaiken mitta", missä "merkitykset ovat aluksi lihassa".

Toisaalta jazzia tarkasteltaessa on helppoa todistaa oikeaksi Claude Lévi-Straussin väite, että myytti (uskonto), musiikki, kieli ja matematiikka todella kietoutuvat toisiinsa: Koko jazzin (*musiikki*) myyttin (sen mihin nykyisin uskomme, so. *uskonto*) todella perustaa luonnollinen *kieli* afrikkalaisten esikuvien mukaisesti, ja lisäksi tässä systeemissä johtaminen toiseen todellisuuteen, transsendenssi todellakin perustuu (ainakin aluksi) *matematiikkaan* ("2:set" ja "3:set" jne). Edelleen antropologian avulla jazzin myytti saa diskurssissani kuitenkin positiivisen konstituution päinvastoin kuin esim. Roland Barthesilla.

'Toiminnassa' sinänsä näyttää olevan merkitsevyyttä - tämä on jazzin 'eksistentiaalistisen pelastusopin' aivan keskeisin sisältö. Jazzin kieli perustuu ihmisen käytäntöön: 'Tekeminen' on jazzin lähtökohta, niinkuin kaikkien kielellisten ilmiöiden takana on perimmältään "perustelematon menettelytapa". Tämä seikka on myös jazzin "sanattoman estetiikan" perustava tekijä: Yhteisiä kokemuksia, käytäntöjä jne. - kun niillä on riittävän yleinen pohja - ei tarvitse selittää, vaan kaikki ymmärtävät ne; Tai: yhteinen sanaton kokemus voidaan selittää vain toisella vastaavalla kokemuksella. Tämä ajatus implikoi 'toiston': Merkityksen on aina toistuttava, että se muodostuisi merkitykselliseksi. Mutta olemme vaarassa joutua hermeneuttiseen kehään, jossa voimme vain yrittää ymmärtää kyseistä ilmiötä entistä syvemmin?

'Elämä' tuottaa elämänilmauksia, jotka monenlaisina taiteellisina ym. teksteinä valottavat ihmisen olemusta ja sen kaikkein syvimpiä kysymyksiä: ajallisuus/ajattomuus, yksilöllisyys/yhteisöllisyys, aistillisuus/uskonnollisuus. Jollakin tapaa jazzin kaikki muodot näyttävät paljastuvan 'elämän' symboleiksi tai indeksimerkeiksi. Mutta jazz voi olla peräti eksistenssi-kysymys, jolloin taiteen ja elämän välillä vallitsee identiteetti-suhde: Elämä ja taide ovat yhtä, missä "taiteilijaa ei voi erottaa teoksesta". Jazzin taustalähtöisyys on paitsi elämässä, myös symbolisesti kaikenlaisissa musiikillisissa taustoissa. Elämän ja musiikin välillä on siis eräänlainen *paralleelinen suhde* samantyyppisine mekanismeineen: Esim. "rakkaus musiikkiin" on olemassa, mutta senkin mekanismi tulee elämästä, kun 'oleminen' ja 'tekeminen', jotka ilmenevät erityisen selvästi jazzin myyteissä, on annettu: 1. kaipuu dialogiin, kertomuksellisuuteen, yhteyteen toisiin ihmisiin; myytti *yhteisöstä*. 2. kaipuu aistilliseen, tekemiseen, toimintaan; myytti *luonnosta*. 3. kaipuu yksilölliseen, yliaistilliseen, jumalalliseen, transsendenssiin ("puhdas oleminen", yleensä meditatiivinen aspekti taiteessa), jolla 'annetut' kohdat 1 - 2 ylitetään; myytti *'minästä'*.

Tämän paralleelisuhteen kautta on mahdollista lopultakin nähdä "aukoton ketju" musiikillisista rakenteista aina sen ideamaailmaan saakka. Mutta yksittäisten elementtien struktuurit eivät "puhu" mitään, vasta *kokonaisuus* kaikkienensa "sanoo" jotakin tästä ideamaailmasta. Elementtejä voidaan kyllä tarkastella erikseen struktuureina, mutta kokonaisuuden tarkastelu edellyttää lisäksi "yhteyksissään ymmärtämistä" - olemme jälleen kehässä. On asioita, joita emme voi loppuun saakka käsittää, ainoastaan koittaa ymmärtää. Niinkuin elämäkin on pohjimmiltaan käsittämätön mysteeri.

Psykoanalyttinen näkökulma musiikkiin (musiikki symbolisena prosessina, sen kertomuksellisuus, meditatiivinen aspekti, sen tyhjät rakenteet) tarjoaa erinomaisen sillan siirtää tarkastelu puhtaasti muodolliselle (semioottiselle) tasolle. Jazzissa tosin vallitsee muodon ja sisällön hyvin tiivis kietoutuminen toisiinsa. Eräässä mielessä tutkielmani on kuvaus luonnollisista psyykkisistä ristiriidoista (energia-periaatteen laaja tulkinta) ja siitä, kuinka ne ovat "valuneet" peräti jazzin rakenteisiin. Ja jos taide heijastaa edelleen elämää,

silloin 'energian' käsite ei ole myytti. Jazz on rakenteensa ja systeeminsä puolesta erinomainen temmelyskenttä erilaisten ristiriitojen muuntamiseksi musiikillisiksi ristiriidoiksi ja sitten niiden hallitukseksi käsittelemiseksi, mikä prosessi voi luoda tekijässä miellyttäviä onnistumisen ja kokonaisuuden hallinnan tunteita. Ahdistus väistyy, kun se saa (taiteellisen) muodon.

Yhteisöllisyys on laajasti ottaen jazzin rakenteissa, ja rajoitettu yksilöllisyys puolestaan elää erityisesti jazzin ylärakenteissa. Jazzin objektiivisuus taidemuotona perustuu taas siihen, että kun liian painokas 'minä' puuttuu (jazzin korostuneesti kollektiivinen luonne), se tuo ilmaisuun tiettyä keveyttä ja avoimuutta. Subjektiviiset tulkinnat siirtyvät tällöin kuulijan omaisuudeksi, hänen mahdollisuuksikseen erilaisiin "audiovisuaalisiin" tulkintoihin. Jazz on aivan viime vuosikymmeniin saakka säilyttänyt kosketuksensa tiettyihin elämän perusasioihin - tähän perustuu toisaalta sen ilmaisun syvyys.

Analogia luonnolliseen kieleen on jazzin kohdalla erityisen läheinen, mutta se ei ole riittävä perustelu jazzin kaikkien merkitysten selittämisessä. Musiikillisessa transsendenssissa 'annettu', esim. kieli yksinkertaisesti ylitetään. Tällöin siirrytään laadullisesti toiselle tasolle, jossa merkit voivat kommunikoida vain keskenään. Musiikissa - kun kaikki näkökulmat pidetään yht'aikaa auki - tämä uusi taso on mahdollista nähdä kielentakaisena (sanoinkuvaamattomana) ilmiönä. Tällöin jazzia ei voi palauttaa jäännöksittä kieleen, afrikkalaisiin tai eurooppalaisiin musiikin muotoihin, puhtaaseen aistillisuuteen, seksuaalisuuteen tms., vaikka ne kaikki ovatkin jossain sen taustalla. Modernissa jazzissa nämä annetut ilmiöt ylitetään siirryttäessä varsinaiselle transsendenttiselle tasolle. Muodollisesti tämä uusi taso merkitsee syntagman ja paradigman, ajallisuuden ja ikuisuuden, sanan ja kuvan konsekvenssia. Mutta kaiken tämän pohja on elämässä sen kaikkine ilmentymineen, sillä myös ideaaliset objektit pohjustetaan "alempana", aistillisuudessa, aistihavainnossa. Todellinen musiikki alkaa siitä missä kieli loppuu, so. sisäisen puheen on lakattava (musiikin meditatiivinen aspekti, elämä ilman kieltä, ilman sanoja), jotta todellinen suuri, transsendenttinen taide visionäärisine prosesseineen voisi päästä esille. Nyt voidaan puhua heideggerilaisittain suuren taiteen näkyluonteesta.

Samalla kun jazz on niin tavattoman moni-ilmeinen ja monimerkityksellinen historiallinen ilmiö (diakroninen aspekti), on se myös perusluonteeltaan "avoimen systeemin" (synkroninen aspekti), jota ei voi esittää yhtenä "pisteenä tässä ja nyt" - tätä olen yrittänyt tutkielmassani selvittää. Tällöin, jos jotakin sen alkuperäisistä merkityksistä halutaan säilyttää, jazzin pitää sisältää ainakin *mahdollisuudet* moniin keskenään ristiriitaisiinkin tulkintoihin: ei ole olemassa yhtä oikeata jazzia. Nähdäkseni jazzin säilyminen tietyllä tapaa avoimena skeemana voi edelleen taata sen säilymisen, elinvoiman ja "ajan tasalla pysymisen". Viime vuosina ja vuosikymmeninä jazzmusiikkiin sekoittuneet hybridiset etnovaikutteet ovat selvä merkki siitä, mistä elinvoimaa (energiaa) nyt haetaan. Tämä on otettava alan koulutuksessa huomioon.

Mielestäni jazz ei vähimmässäkään määrin ole sattumalta sellainen kuin on. Se on päinvastoin yksi *luonnollisen ihmisyyden* syvimpiä heijastumia, joka "avoimena skeemana" mutta "luonnollista systeemiä" noudattaessaan voi saada mitä moninaisimpia ilmenemismuotoja, jotka edelleen vetoavat ihmismieleen vielä tänä tieteellisen edistysuskon aikakautenakin. Miksi jazz sitten on uudistunut niin hitaasti esim. 1900-luvun konserttimusiikkiin verrattuna? Jos se uudistuisi yht'äkkiä hyvin paljon, lopputulos ei ehkä olisikaan enää jazzia, koska liian monta uutta satunnaisuutta kerralla tuhoaa merkityksen. Voiko jazzmusiikkia sitten vielä ylipäätään uudistaa? Kyllä, mutta jos periaatteet muutetaan kerralla sopimuksenvaraisesti, etäännyttään ehkä liian kauaksi "luonnollisesta systeemistä" - ja siis jazzista. Kehitys näyttää siis tämän diskurssin valossa illuusiolta - onko jazzin kehittäminen täysin mahdotonta? Joka tapauksessa - kun käännämme katsemme ihmiseen - henkilökohtainen kehittyminen ja individualisaatio on edelleen mahdollista, oman tyylin, henkilökohtaisten äänenpainojen löytäminen oman tradition sisältä. Tämäkin on kehitystä!

SUMMARY

In this dissertation I have sought to find in modern jazz the significance for people living in this day and age. I have examined how the spiritual aspects of the music - i.e. as a meaningful shared experience - have been the foundation of jazz, at the same time as eliciting many novel collective features which have attained major importance. In my dissertation I have traced jazz music back to its human roots as a principle "man is the structure of jazz"; Or the classic statement "man is the measure of everything", where "meaning is inherent in the body".

In researching jazz it is also easy to prove a statement expressed by Claude Lévi-Strauss, that myth (religion), music, language and mathematics are all mutually interacting: The whole myth (what we believe nowadays, that is: religion) of jazz (music) is in fact established by the natural language according to African models. Furthermore this leads to another reality within this system, the transcendence is based (at least initially) on mathematics ("twos" and "threes" etc.). Moreover, anthropology can be used to demonstrate how the myth of jazz is positively constituted in contrast to the claims of Roland Barthes.

'Action' itself seems to have meaning - this is the most important content of jazz's "existentialistic salvation message". The language of jazz is based upon human practice: 'Doing' is the starting point of jazz, just as it is in all linguistic phenomena which are fundamentally "unaccounted manners of proceeding". This is also a basic component of "the wordless aesthetics" of jazz: Common experience, practice etc. - when they are at a sufficiently common background - is not necessary for them to be explained, everybody understands them; In other words, it is possible to explain a common wordless experience only with another corresponding experience. This concept includes the notation of 'repetition': Meaning must always be repeated, if it is to be significant. But now this entails the risk of falling into a hermeneutic spiral, where we can only try to understand the matter in question in more depth?

'Life' produces expressions of life, and many kinds of artistic endeavours try to shed light on the essential nature of man and his most fundamental questions: time/timeless, individuality/community, sensuality/religiousness. In some way, all forms of jazz seem to be revealed as symbols or milestones of 'life'. But jazz can establish even the question of existence, whereupon it establishes a sameness between art and life: Life and art are united, such that "an artist cannot be separated from the work". The background of jazz is not only in life but symbolically also in all kinds of musical backgrounds. So, between life and music there is a kind of parallel relationship with the same type of mechanisms: For example "love of the music" exists, but even this is born out of life, when 'being' and 'doing' - which so clearly appear from the myths of jazz - are considered: 1. Desire for dialogue, narration, relationships with other people; a myth from community. 2. Desire to the sensual, doing, action; a myth from nature. 3. Desire to the individual, transcendental, godlike, transcendency ("pure being", commonly the meditative aspect in art), which exceeds the "given" passages in 1 - 2; a myth from 'the self'.

Ultimately, by this parallel relationship it is possible to see "the line without gaps" from the music's structure to its ideal world. But the structures of separate elements do not "speak" anything, only the totality of the whole "says" something about this ideal world. It is possible to observe elements separately as structures, but observing the totality also requires "understanding in context" - again we are in the circle. There are matters that we cannot conceive in totality, all we can do is to try to understand. This is because life is basically an incomprehensible mystery.

A psychoanalytic perspective of the music (music as a symbolic process, its narrativeness, meditative aspect, its empty structures) offers an excellent bridge to

convert the examination to the pure formal (semiotic) level. In jazz, form and content are very closely involved with each other. In a certain sense this thesis is the description of natural psychic conflicts (a wide interpretation of the energy principle) and how they have been forged into the very structure of jazz. And since art still reflects life, then the concept of 'energy' is not a myth. Due to its structure and systematics, jazz is an excellent area to convert different psychic conflicts into musical conflicts and then to master and control these conflicts; this process can create pleasurable feelings associated with success and mastery of entirety. Anguish can be overcome, when it takes (an artistic) form.

A sense of community exists in the structures of jazz, whereas limited individualism can be especially found in its upper structures. Furthermore, the objectivity of jazz as a form of art is based on the fact that when there is not too much emphasis placed on the 'self' (due to jazz music's strongly collective nature), the result is a certain lightness and open character of expression. Subjective interpretations are then the listener's realm, providing him/her with possibilities for a variety of "audio visual" interpretations. Until the last decades, jazz music has maintained its contact with the basics of life - this is one reason for its deepness of expression.

With respect to jazz music, there is a close analogy to natural language but this alone cannot account for all the meanings of jazz. In musical transcendence, the "given", for example the language, is surpassed. This represents another quality level, where the signs take on a life of their own and mutually interact. In music - when all perspectives are open simultaneously - one can regard this new level as being a phenomenon beyond language (without words). In this respect it is not possible to reduce jazz to a form of language, African or European forms of music, pure sensuality, sexuality etc., even though all of these are to be found somewhere in the background. In modern jazz, these "given" phenomena are surpassed when it becomes transfigured to the truly transcendent level. In formal terms, this new level represents the consequence of syntagma and paradigm, time and eternity, word and image. However, this is all based on life in its many forms, because also ideal objects can be considered in "base" terms, i.e. sensuality, sensual perceptions. The real music begins where the language ends, that is internal speech must stop (i.e. the meditative aspect of music, life without language, without words), so that the true, great, transcendental art with its visionary processes can be initiated. Finally one can talk in the Heideggerian spirit about the visional character of great art.

Since jazz is such an extremely varied and ambiguous historical phenomenon (diachronic aspect), it is also fundamentally an "open system" (synchronic aspect), that cannot be expressed as a single "one point here and now" - I have tried to explain this in my thesis. Thus, if we want to keep alive some of its original meanings, jazz music should retain the possibilities to be subject to even contradictory interpretations, at least: there is no one "true" jazz. I believe, that as long as jazz remains as a kind of open scheme, this will guarantee that it will retain its vitality and "not go out of date". Over the years and decades, the hybridic ethnic influences that have blended into jazz, clearly show where to seek this energy. This fact must be taken into account in instructional and educational programmes.

In my opinion it is not simply accidental that jazz music is the kind of music it is today. In fact, it is one of the deepest reflections of natural humanity, since it is "an open scheme" but according to the "natural system" it is able to achieve the most multiple forms of manifestation, so that it still appeals to the human psyche even during this epoch of belief in scientific progress. Why has jazz undergone its transformation so slowly compared for example to the concert music of 20th century? If change should happen suddenly and extensively, the result will not be jazz anymore, because too many random changes at the one time will destroy its meaning. Is it possible to reform jazz? Yes, but if the principles on which it is built are all changed as one would re-write a contract, one should grow too far away from the "natural system" - and thus from jazz. Development

seems to be an illusion in the light of this thesis - so is it possible to develop jazz? As an analogy - when we think about human beings - personal development and individualisation are still possible, to find your own style, your "own sound" and individual traits within your own traditions. This is what development is all about!

LÄHTEET

- Achté, Kalle (1986): *Luovuus*, Psychiatria Fennican julkaisusarja Report No. 57, kolmas painos, Psykiatrian tutkimussäätiö, Helsinki.
- Ahokallio, Tapio ja Tiilikainen Matti (1995): *Filosofia prima; Lyhyt johdatus filosofiaan*, Karisto Oy.
- Ahonen, Heidi (1994): "Luova liike - kehon kieltä", *Musiikkiterapia* 1/1994.
- Allinniemi, Aslak (1993): "Birdistä Perkoksi", *Muusikko* 1/1993.
- Amberla, Kai (1993): "Pianistin pitää olla taikuri", *Rondo* 8/1993.
- Amberla, Kai (1995): "Kaija Saariaho, Elämää musiikin kautta, musiikkia elämän kautta", *Rondo* 8/1995.
- Anon. (1980): "Jazzia Ruovedellä", *Keskisuomalainen* 2.4.1980
- Anon. (1994): "Jukkis Uotila jazzin apulaisprofessoriksi", *Savon Sanomat* 9.12.1994.
- Anon. (STT) (1994): "Alkoholisti tarvitsee alkoholia parantamaan aivotoimintaansa", *Savon Sanomat* 26.3.1994.
- Anon. (STT) (1996): "Nykyjazzissa toimii käänteinen rasismi", *Keskisuomalainen* 4.2.1996.
- Anon (STT) (1996): "Jazz ei ole enää kirosana nuorisolle", *Keskisuomalainen* 4.2.1996.
- Armstrong, Louis (1961): *Elämäni New Orleansissa*, Keuruu, Otava.
- Aronen, Eeva-Kaarina (1995): "Aivoilla, sormilla", *Helsingin Sanomien kk-liite* 3/95.
- Aspelin, Gunnar (1977): *Ajatuksen tiet. Yleinen filosofian historia*. Toinen painos, Porvoo, WSOY.
- Backlund, Kaj: *Fraseeraus*, painamaton opetusmoniste.
- Bacon, Henry (1993a): "Taiteen tutkimuksella on kaksi päättä - Yleinen musiikkitiede ja etnomusiikologia eivät sulje toisiaan pois vaan suorastaan vaativat toisiaan", *Rondo* 4/93.
- Bacon, Henry (1993b): "Merkkien kieltä Imatralla", *Rondo* 6/1993.
- Bahtin, Mihail (1995): *François Rabelais - keskiajan ja renessanssin nauru*, Kustannus Oy Taifuuni, Helsinki.
- Bailey, Derek (1980): *Improvisation, its nature and practise in music*, Moorland Publishing, Ashbourne.
- Baker, David N. (1995): "Developing skill with quotation techniques"; *Down Beat* March 1995.
- Banaszak, Greg (1996): A private lesson with soprano saxophonist-composer David Liebman, *Saxophone Journal* vol. 20, nro 5 March/April 1996.
- Barker, Mick (toim.) (1988): *Tenor Sax Jazz transcriptions Series Two*, Wise Publications, Amersham.
- Barthes, Roland (1994): *Mytologioita*, suomentanut Panu Minkkinen, Gaudeamus, Tampere.
- Bergström, Matti (1982): "Aivot, alkoholi ja luovuus", *Alkoholipolitiikka*, vol. 47/1982:6.
- Bergström, Matti (1985): "Luovuus ja aivotoiminta", teoksessa *Luovuuden ulottuvuudet*, toinen painos, toimittaneet Ritva Haavikko ja Jan-Erik Ruth, Weilin+Göös, Espoo.
- Biemel, Walter (1987): "Phenomenology: Conclusion (Philosophical Schools and Doctrines)", *The new Encyclopaedia Britannica* vol 6, 15th edition, Enc. Britannica, Inc., Chicago.
- Blackman, Delight (1991): "Sandborn on sound", *Rico People & Products*, Rico international, Sun Valley.
- Brandel, Rose (1965): "Polyphony in African Music", teoksessa Brandel, Rose ja Reese, Gustav (1965): *The Commonwealth of Music*, New York - London.
- Braman, Chuck (1988): "Gadd, Steve", teoksessa *The New Grove Dictionary of Jazz*, edited by Barry Kernfeld, in two volumes, Macmillan Press Limited, Hong Kong,
- Broms, Henri (1979): "Semiotikka filosofiana ja ideologiana", *Filosofinen kulttuurilehti GENESIS* 3/1979.

- Broms, Henri (1981): "Snellman vai jazz? Halpahintaiset jumalat", *Helsingin Sanomat* 4.1.1981.
- Broms, Henri (1985): *Alkukuvien jäljillä*, WSOY, Juva.
- Brown, John Robert ja Charleson, Bill (1985): *Jazz Sax*, Chappell Music Ltd, London.
- Brunton, Paul (1985): *Yliminää etsimässä*, suomentanut Voitto Viro, 2. painos, Arvi A.Karisto Oy, Hämeenlinna.
- Brunton, Paul (1996): *Totuuden jäljillä*, suomentanut Voitto Viro, 2. painos, Karisto Oy, Hämeenlinna.
- Caws, Peter (1970): "Mitä on strukturalismi", suomentanut Kai Kaila, teoksessa *Filosofian tila ja tulevaisuus*, toimittaneet Jaakko Hintikka ja Lauri Routila, Weilin+Göös, Tapiola.
- Coker, Jerry (1964): *Improvising Jazz*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs.
- Coker, Jerry (1980): *The complete method for improvisation*, Studio P/R Inc., Lebanon (USA).
- Collier, James Lincoln (1978): *The Making of Jazz; A Comprehensive History*, Granada Publishing.
- Collier, James Lincoln (1988): "Jazz", teoksessa *The New Grove Dictionary of Jazz vol 1*, edited by Barry Kernfeld, in two volumes, Macmillan Press Limited, Hong Kong.
- Cotterell, Arthur (1995): *Maailman myyjit ja tarut*, 2. painos, WSOY.
- Dahlhaus, Carl (1980): *Musiikin estetiikka*, suomentanut Ilkka Oramo, Offset Oy, Helsinki.
- Davies, John Booth (1978): *The psychology of Music*, Essex, Hutchinson & Co (Publishers) Ltd.
- Didenko, Tatjana (1989): "Kriittisyys ja usko. Keskustelu säveltäjä Alfred Snitken kanssa", suomentanut Marianna Kankare-Loikkanen, *Concerto, Helsingin kaupunginorkesterin ohjelmalehti* 4/1989.
- Eco, Umberto (1985): *Matka arkipäivän epätodellisuuteen*, Helsinki.
- Eco, Umberto (1990): *Oppineisuuden osoittaminen eli miten tutkielma tehdään*, suomentanut Pia Mänttari, toinen painos, Hämeenlinna, Karisto Oy.
- Ehrnrooth, Jari (1988): *Hevirock ja hevarit: myyjit, tyyli ja alakulttuuri - Tapaustutkimus hevareista Joensuun nuorisotaloyhteisössä*, Joensuun yliopisto, Karjalan tutkimuslaitoksen julkaisuja no 83, Joensuu.
- Ehrnrooth, Jari (1995a): "Psykoterapiasta psykoterroriin", *Helsingin Sanomien kk-liite* nro 11 27.5.1995.
- Ehrnrooth, Jari (1995b): "Psykofundamentalismista ja ihmiskuvasta", *Helsingin Sanomat* 30.6.1995.
- Elovaara, Raili (1986): "Heideggerilaisuus Eeva-Liisa Mannerin tuotannossa", *Synteesi* 2 - 3/1986.
- Ervamaa, Tomi (1998): "Miehen malli, marttyyri ja voittaja. Suuri Frank Sinatra -kokous mieltä amerikkalaislaulajan monumentaalista merkitystä", *Helsingin Sanomat* 16.11.1998.
- Eräpuu, Jaakko (1992): "Traditioita tuuletamassa", *Rytmimusiikki* 6/1992.
- Firth, Simon (1988): *Rockin potku; Nuorisokulttuuri ja musiikkiteollisuus*, suomentanut Hannu Tolvanen, Gummerus, Jyväskylä.
- Fraser, Wilmot Alfred (1983): *Jazzology: A study of the tradition in which jazz musicians learn to improvise*, University of Pennsylvania, Ann Arbor.
- Galper, Hal (1991): "Melody and embellishment (Part 2)", *Down Beat*, April 1991.
- Galper, Hal (1994): "The Social Contract: Presentation And Creativity", *Down Beat*, December 1994.
- Garcia,Russell (1979): *The professional arranger composer book 2*, Criterion Music Corporation, New York.
- Gerholm, Tor Ragnar ja Magnusson, Sigvard (1972): *Ajatus, aate ja yhteiskunta*, WSOY, Porvoo.

- Gillespie, Dizzy ja Fraser, Al (1980): *Dizzy muistelee*, suomentanut Seppo Lopenen, WSOY, Juva.
- Gioia, Ted (1988): *The imperfect art. Reflections on Jazz Culture and Modern Culture*, New York, Oxford University Press.
- Haapala, Arto (1989): "Väline ja taideteos Heideggerin filosofiassa", *Synteesi* 1 - 2/1989.
- Hamm, Charles (1994): "Popular music ?II, 12: North America to 1940", teoksessa *The New Grove Dictionary of Music and Musicians vol. 15*, ed. by Stanley Sadie, Macmillan Publishers Limited, Hong Kong.
- Harnoncourt, Nikolaus (1986): *Puhuva musiikki. Johdatusta musiikin uudenlaiseen ymmärtämiseen*, suomentanut Hannu Taanila, Keuruu, Otava.
- Harris, Pat (1995): "Lester Young: Pres Talks About Himself, Copycats", *Down Beat*, February 1995.
- Hauru, Jukka (1990): "Cool-jazz syntyi taas", *Helsingin Sanomat* 8.12.1990.
- Hauru, Jukka (1993): "Helmeilevää, mutta yksitasoista", *Helsingin Sanomat* 12.10.1993.
- Hauru, Jukka (1994a): "Viulujazzia Umon illassa", *Helsingin Sanomat* 20.2.1994.
- Hauru, Jukka (1994b): "Virheetöntä mutta yhdentekevää jazzia Jenkeistä", *Helsingin Sanomat* 28.2.1994.
- Hauru, Jukka (1995a): "Persoonallista Rollinsia", *Helsingin Sanomat* 20.1.1995.
- Hauru, Jukka (1995b): "Ei latvan kautta puuhun", *Helsingin Sanomat* 17.3.1995.
- Hauru, Jukka (1995c): "Kerrasta kiinni fonin ääneen", *Helsingin Sanomat* 27.5.1995.
- Hauru, Jukka (1995d): "Pori Jazz on kuollut, eläköön markkinat", *Helsingin Sanomat* 22.7.1995.
- Hauru, Jukka (1996): "Tenoreista karhein ja kaunein", *Helsingin Sanomat* 9.3.1996.
- Hauru, Jukka (1998): Rautaisannos modernia jazzia, *Helsingin Sanomat* 19.7.1998.
- Heikinheimo, Seppo (1996): "Taiteessa uskottomuus on sallittua ja suotavaa", *Helsingin Sanomat* 1.5.1996.
- Heikkilä, Jorma (1985): "Luovuuden osa-alueet ja niiden kehittäminen", teoksessa *Luovuuden ulottuvuudet*, 2. painos, toimittaneet Ritva Haavikko ja Jan-Erik Ruth, Weilin+Göös, Espoo.
- Heikkinen, Esko ja Koponen, Esa (1977): *Fraseerausohjeita swing-soittoa varten*, painamaton opetusmoniste.
- Heikkinen, Martti (1985): Improvisointi länsimaisessa taidemusiikissa, painamaton Pro gradu -tutkielma, Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitos.
- Heinonen, Yrjö (1990): "Psykoanalyttinen lähestymistapa sävellys-prosessin tutkimuksessa: musiikillisen muuntelun suhde primaari- ja sekundaariprosesseihin", teoksessa *Musiikintutkimuksen rajoilla - musiikintutkimuksen lähestymistapoja ja menetelmiä*, toimittanut Jukka Louhivuori, Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitoksen julkaisusarja A; tutkielmia ja raportteja, no 4, Jyväskylä.
- Heinonen, Yrjö (1992): "Ideasta musiikiksi - Sävellysstrategioiden ja niiden valintaan vaikuttavien tekijöiden tarkastelua kognitiivisen musiikkitieteen näkökulmasta", teoksessa *Kognitiivinen musiikkitiede*, toimittaneet Jukka Louhivuori ja Anu Sormunen, Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitoksen julkaisusarja A: tutkielmia ja raportteja 8, Jyväskylän yliopiston monistuskeskus, Jyväskylä.
- Heinonen, Yrjö (1995): *Elämyksestä ideaksi - ideasta musiikiksi; Sävellysprosessin yleinen malli ja sen soveltaminen Beatles-yhtyeen laulunteko- ja äänitysprosessiin*, Jyväskylä University Printing House and Sisäsuomi Oy, Jyväskylä.
- Helland, Dave (1990): "Wynton, prophet in standard time", *Down Beat* September 1990.
- Hellman, Heikki (1995): "ABZ hajanaiseen itseen", *Helsingin Sanomat* 1.7.1995.
- Henderson, Joseph L. (1991): "Muinaiset myytit ja moderni ihminen", teoksessa *Symbolit: piilotajunnan kieli*, toimittanut Carl G. Jung, suomentanut Mirja Rutanen, 11. painos, Otava, Madrid.
- Hildén, Leo (1988): "Mietiskely", teoksessa *Terveen elämän salaisuudet* 3, WSOY, Porvoo.

- Holiday, Billie ja Dufty, William (1983): *Lady laulaa bluesin*, suomentanut Seppo Loponen, WSOY, Juva.
- Honkasalo, Antero (1996): "Tekniikan miehinen kieli", *Tasa-arvo* 1/1996.
- Hortamo, Tuula (1995): "Etnomusiikin puolestapuhuja", *Kotimaa* no 32, 11.8.1995.
- Huhmar, Erkki (1988): "Mielenterveys", teoksessa *Terveen elämän salaisuudet* 3, WSOY, Juva.
- Hägglund, Tor-Björn (1985): "Luovuus psykoanalyttisen tutkimuksen valossa", teoksessa *Luovuuden ulottuvuudet*, 2. painos, Toimittaneet Ritva Haavikko ja Jan Erik Ruth, Weilin+Göös, Espoo.
- Ikonen, Pentti (1985): "Uni ja luova toiminta", teoksessa *Luovuuden ulottuvuudet*, 2. painos, toimittaneet Ritva Haavikko ja Jan-Erik Ruth, Weilin+Göös, Espoo.
- Ikonen, Pentti ja Reenkola, Turo (1988): "Psykoanalyysi", teoksessa *Terveen elämän salaisuudet* 3, WSOY, Porvoo.
- Ilmonen, Kari ja Kaipainen, Jouni (1995): "Rahako musiikkijuhlien pyhä henki?", *Helsingin Sanomat* 16.7.1995.
- Ingelf, Sten (1990): *Jazz & popharmonik, faktdel*, 4:e upplagan, Reuter&Reuter Förlags AB, Falköping.
- Israel, Joachim (1974): *Vieraantumisen: Marxista nykysosiologiaan*, Kustannusosakeyhtiö Tammi, Helsinki.
- Jalkanen, Pekka (1989): *Alaska, Bombay ja billy Boy, Jazzkulttuurin murros Helsingissä 1920-luvulla*, Suomen etnomusikologisen seuran julkaisuja 2, Helsinki.
- Jalkanen, Pekka ja Kurkela, Vesa (1995): "Populaarimusiikki ja historia", *Musiikki* 1/95.
- Jokinen, Jouko (1989): "Taiteilija ei käryä dopingista", *Helsingin Sanomat* 11.6.1989.
- Jones, A. M. (1971): *Studies in Afrikan Music* vol. 1, neljäs painos, Oxford University Press, Lontoo.
- Jung, Carl, Gustav (1966): *Piilotajunnan psykologiaa*, suomentanut Erkki Rutanen, Tammi, Helsinki.
- Jung, Carl Gustav (1990): *Unia, ajatuksia, muistikuvia*, 2. painos, suomentanut Mirja Rutanen, WSOY, Juva.
- Juntunen, Matti ja Mehtonen, Lauri (1977): *Ihmistieteiden filosofiset perusteet*, Gummerus, Jyväskylä.
- Juntunen, Matti (1986): *Edmund Husserlin filosofia. Fenomenologia ja apodiktisen tieteen idea*. Mänttä, Gaudeamus.
- Juntunen, Mikael (1995): "Savolaisen jazz ei tunne rajoja eikä musiikkia tehdä pape-reilla", *Savon Sanomat* 17.3.1995.
- Jäämeri, Hannele (1998): "Kun maisema hajosi syntyä värien musiikki", *Suomen Kuvalehti* nro 22, 29.5.1998.
- Kaaro, Jani (1998): "Skitsofreenikko maksaa velkaa", *Helsingin Sanomat* 14.6.1998.
- Kaipainen, Mauri (1993): "Musiikkitietämyksen ekologia", *Musiikki* 1 -2/1993.
- Kandinsky, Vassili (1988): *Taiteen henkisestä sisällöstä*, suomentanut Marjut Kumela, Gummerus, Jyväskylä.
- Karma, Kai (1986): *Musiikkipsykologian perusteet*, Offset Oy, Helsinki.
- Karvonen, Lauri (1991): Puhe Yrjö-palkinnon luovutustilaisuudessa Helsingissä 11.11.1967, artikkelissa "Mikä ihmeen YRJÖ?", *Suomen Jazzliiton tiedotuslehti JAZZIT!* 4/1991.
- Kaunda, Kenneth D. (1966): *A humanist in Africa*, Longmans, Green and Co. Ltd., Great Britain.
- Kelly, Kevin: (1989): "The Dynamics of breathing with Arnold Jacobs and David Cugell, M.D.", *Flute Talk* October 1989.
- Kemppainen, Jouni K. (1997): "Trio Bravo", *Helsingin Sanomien kk-liite* helmikuu 1997.
- Kernfeld, Barry (1988): "Improvisation", teoksessa *The New Grove Dictionary of Jazz vol 1*, edited by Barry Kernfeld, in two volumes, Macmillan Press Limited, Hong Kong.

- Kernfeld, Barry (1996): "Beat"; teoksessa *The New Grove Dictionary of Jazz*, edited by Barry Kernfeld, Macmillan Press Limited, Hong Kong.
- Kesti, Jouni (1997): "Sibeliuksen tarzanhuuto", *Savon Sanomien Treffi-liite*, 11.9.1997.
- Kivirinta, Marja-Terttu (1983): "Luovuudessa on paljon narsismia", *Helsingin Sanomat*, 5.2.1983.
- Kojo, Ilpo (1996): "Mielikuvat ovat aivoille todellisia", *Helsingin Sanomat* 16.3.1996
- Kolinski, Mieczyslaw (1973) : "A cross-cultural approach to metrorhythmic patterns", *Ethnomusicology* 1973.
- Kolinski, Mieczyslaw (1978): "Structure of Music: diversification versus constraint", *Ethnomusicology* nro 2/1978.
- Korkkula, Leevi (1992): "Tähti ja kuvapoika", *Helsingin Sanomien kk-liitteen eripainos*.
- Kotirinta, Pirkko (1993): "Eläytyminen on hyvä lähtökohta musiikin-tutkimukselle", *Helsingin Sanomat* 4.4.1993.
- Kotirinta, Pirkko (1995a): "Luovuus on kamppailua pelon voittamiseksi", *Helsingin Sanomat* 19.2.1995.
- Kotirinta, Pirkko (1995b): "Joskus se on raskasta katsoa", *Helsingin Sanomat* 10.6.1995.
- Kotirinta, Pirkko (1996): "Hei, meitä terapoidaan!", *Helsingin Sanomat* 17.3.1996.
- Kotkavirta, Jussi ja Sironen, Esa (toim.) (1986): *Moderni/postmoderni*, Tutkijaliitto, Jyväskylä.
- Krishnamurti, J.: *Tämä tapahtui*, Krishnamurtin muistiinpanoja, WSOY, Juva 1980.
- Krishnamurti, J. (1986): *Ajan päättyminen*, WSOY, Juva.
- Krohn, Sven (1981): *Ihminen, luonto ja logos*, Gummerus, Jyväskylä.
- Kunst, Jaap (1950): "Metre, rhythm, multi-part music", *Ethnomusikologica vol. I*, E.J. Brill, Leiden.
- Kurkela, Kari (1993): *Mielen maisemat ja musiikki - Musiikin esittämisen ja luovan asenteen psykodynaamikka*, Hakapaino Oy, Helsinki.
- Kurkela, Kari (1995a): "Tulos musiikkioppilaitoksessa", *Sibelius-Akatemian lehti* 1/95 (Tiedeliite 1/95).
- Kurkela, Kari (1995b): Luento "Musiikki ja mieli" -seminaarissa Kuopiossa 23.4.1995.
- Kääriäinen, Asta (1988): "Rebirthing eli uudistava hengitys", teoksessa *Terveen elämän salaisuudet* 3, WSOY, Porvoo.
- Laine, Ilkka (1979): "Vladimir Shafranov - eturivin jazzpianisti Suomessa", *Rondo* 1/79.
- Laine, Timo ja Kuhmonen, Petri (1995): *Filosofinen antropologia*, Atena kustannus Oy, Saarijärvi.
- Laitakari, Timo (1986): "Jukkis Uotila - jazzlehtori", *Rondo* 8/86.
- Laitinen, Heikki (1994): "Kolme puheenvuoroa ja jälkilause", *Musiikin suunta* 4/1994.
- Lampila, Hannu-Ilari (1991): "Säveltäjän työtä ja inspiraatiota ei voi erottaa", *Helsingin Sanomat* 13.11.1991.
- Lampila, Hannu-Ilari (1993): "Säveltäminen vie minuuden ytimeen", *Helsingin Sanomat* 14.10.1993.
- Lampila, Hannu-Ilari (1995): "Ei ole olemassa yhtä ainoa oikeaa tulkintatapaa", *Helsingin Sanomat* 18.7.1995.
- Lampila, Hannu-Ilari (1998): "Brasilia muutti maailmankuvan", *Helsingin Sanomat*, 27.9.1998.
- LaVerne, Andy (1996): "Accessing Creativity", *Down Beat*, June 1996.
- Lee, Edward (1970): *Music of the People*, Barrie and Jenkins (Barrie Books Ltd.), Bristol.
- Lehtonen, Kimmo (1987): "Musiikki, kieli ja kommunikaatio. Musiikiterapian estetiikka", *Musiikki* 1-2/1987.
- Lehtonen, Kimmo (1988): *Musiikin ja psykoterapian suhteesta*, toinen painos, Psykiatrian tutkimussäätiö, Helsinki.
- Lehtonen, Kimmo (1989): "Onko musiikin ja psyyken rakenteilla vastaavuutta", *Psykologia* 2/1989.

- Lehtonen, Kimmo (1992a): "Onko musiikki ajattelun varhaismuoto? (Kognitiivinen näkökulma musiikkikokemukseen), *Musiikki* 2/1992.
- Lehtonen, Kimmo (1992b): "Onko psyydessä musiikkia - metapsykologinen tarkastelunäkökulma musiikkikokemukseen", *Synteesi* 2/1992.
- Leinonen, Heikki: painamaton opetusmoniste.
- Leisiö, Timo (1991): "Kulttuuri, sosiaaliset systeemit ja seligregaatti", teoksessa *Kansanmusiikin tutkimus - metodologian opas*, toimittanut Pirkko Moisala, VAPK-kustannus, Helsinki.
- Leman, Marc (1992): "Musiikin symbolinen ja alisymbolinen kuvaus", teoksessa *Kognitiivinen musiikkitiede*, toimittaneet Jukka Louhivuori ja Anu Sormunen, Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitoksen julkaisusarja A: tutkielmia ja raportteja 8, Jyväskylän yliopiston monistuskeskus, Jyväskylä.
- Lévi-Strauss, Claude (1997): *Tropiikin kasvat*, suomentanut Ville Keynäs, Loki-Kirjat, Helsinki.
- Liimatainen, Reijo (1995): *Pimeys, varjo, saatana*, Yliopistopaino.
- Linnala Eino (1947): *Yleinen musiikkioppi I*, Gummerus, Jyväskylä.
- Locke, David (1982): "Principles of Offbeat Timing and Cross-Rhythm in Southern Eve Dance Drumming", *Ethnomusicology* XXVI May 1982 Number 2.
- Lotman, Juri (1989): *Merkkien maailma. Kirjoitelmia semiotiikasta*. Helsinki, SN-kirjat Oy.
- Lång, Markus (1995): "Mitä musiikki merkitsee? Semiootikot vastaavat", *Musiikki* 4/1995.
- Madetoja, Leevi (1987): "Kirjoituksia musiikista", toimittanut Erkki Salmenhaara, *Musiikki* 3-4/1987.
- Mann, Thomas (1983): *Taikavuori*, WSOY, Juva.
- Margolis, Norman H. (1954): "A Theory on the Psychology of Jazz", *The American Imago*, vol. 11 no 1/1954.
- Mattila, Juhani (1996): "Modernia psykoanalyysia, Veikko Tähkä julkaisi perusteoksensa suomeksi", *Helsingin Sanomat* 3.6.1996.
- Maunuksela, Arja (1998): "Elokuvan tekijä voi olla filosofi. Mauri Ylä-Kotola väittelee Godardista", *Helsingin Sanomat* 17.6.1998.
- McKellen, John (toim.): *Charlie Parker, A Jazz Master*, MCA MUSIC, A division of MCA, INC., New York.
- Mehegan, John (1973): *Jazzimprovisation II. Jazz Rhythm and the Improvised Line*, neljäs painos, Watson-Guption Publications, New York.
- Meyer, Leonard B. (1968): *Emotion and Meaning in Music*, 8. painos, The University of Chicago Press, Chicago.
- Meyer, Leonard B. (1971): "Musiikin merkitys ja informaatioteoria", teoksessa *Nykyestetiikan ongelmia*, toimittanut Irma Rantavaara, suomentanut Inari Teinilä, Otava, Helsinki.
- Miedma, Harry (1977): *Jazz Styles & Analysis: Alto sax*, neljäs painos, Mahler Publications, Illinois.
- Milkowski, Bill (1992): "Gang of N", *Down Beat*, January 1992.
- Muikku, Jari (1990): Populaarimusiikin tutkimus - mitä, missä ja miksi?, *Musiikin suunta* nro 1/1990.
- Murtomäki, Veijo (1995): "Kosmopoliitin ylösnousemus", *Helsingin Sanomat* 9.4.1995.
- Myyrä, Juhani (1985): "Maailman luominen ja luomisen maailma - luova tapahtuma myyttien kuvaamana", teoksessa *Luovuuden ulottuvuudet*, 2. painos, toimittaneet Ritva Haavikko ja Jan-Erik Ruth, Weilin+Göös, Espoo.
- Mäkelä, Tomi (1986): "Soittimellisuuden ongelmasta ja analysoinnista musiikissa", *Musiikki* 1/1986.
- Mäkelä, Tomi (1988a): "Esittävän ja säveltävän toiminnan suhde ja jazz-musiikki", *Etnomusikologian vuosikirja 1987 - 88*, toim. Erkki Pekkilä ja Vesa Kurkela, Gummerus, Jyväskylä.

- Mäkelä, Tomi (1988b): "Improvisaatio, tulkinta ja virtuoottisuus, musiikillisen toiminnan muodot esittävässä säveltaiteessa", *Synteesi* 1 - 2/1988.
- Mäkelä, Tomi (1990a): "Gubaidulina teoksilla on mystinen merkitys", *Helsingin Sanomat* 4.8.1990.
- Mäkelä, Tomi (1990b): "Sofia Gubaidulina luo elävää nykyaikaa", *Helsingin Sanomat* 4.8.1990.
- Nelson, Oliver (1966): *Improvisations- und Stilübungen für Saxophon (Patterns for saxophone)*, Paul C.R. Arends Verlag, Rimsting.
- Nettl, Bruno (1973): *Folk and traditional music of the western continents*, toinen painos, Prentice-Hall, Inc., New Jersey.
- Niehaus, Lennie (toim.): *Dexter Gordon, Jazz Saxophone Solos, Transcriptions from the Original Recordings*, Hal Leonard Publishing Corporation, USA.
- Nketia, J.H. Kwabena (1974): *The Music of Africa*, W.W. Norton & Company, USA.
- Noro, Arto (1995): "Uuden heimoyhteiskunnan aikakausi - Michel Maffesoli tutkii fanatismia eli yhteisöjen sosiaalista lumoa", *Helsingin Sanomat* 18.7.1995.
- Nätänen, Risto (1989): "Herätepotentiaalit ja kognitiiviset prosessit", *Psykologia* 24/1989.
- Oksala, Yrjö (1973): *Musiikin perusteet; II Rytmioppi*, Fazer, Helsinki.
- Owens, Thomas (1974): *Charlie Parker: Techniques of improvisation vol. i -ii*, Los Angeles, University of California.
- Pakkanen, Susanna (1998): "Lemmen puheellistamisen jäljillä", *Helsingin Sanomat* 24.10.1998.
- Palas, Rainer (1978): "Inspiraation ja työn vuorovaikutus", *Rondo* 5-6/1978.
- Palas, Rainer (1979): "Säveltäjäkammion ovi raollaan", *Rondo* 3/1979.
- Palo, Jorma (1990): "Aivot mielihyvän koukussa", *Helsingin Sanomien kk-liite nro 24/1990*.
- Palo, Jorma (1992): "Usko on oikealla puolella", *Helsingin Sanomien kuukausiliite nro 1/1992*.
- Partanen, Markus (1992): "Onko populaarissa potkua?", *Rytmimusiikki* 6/92.
- Pekkilä, Erkki (1980): *Musiikkianalyttisistä menetelmistä ja niiden problematiikasta etnomusiologiassa*, painamaton pro gradu -tutkielma, Helsingin yliopiston musiikkitieteen laitos.
- Pekonen, Osmo (1999): "Weylin klassinen tutkielma. Symmetrian rikkoutuminen on kauneuden edellytys", *Helsingin Sanomat* 28.4.1999.
- Petäjä, Jukka (1990): "Nykysäveltäjät partituurin vankeja", *Helsingin Sanomat* 30.5.1990.
- Petäjä, Jukka (1995): "Daddy Cool ja raskas saksofoni", *Helsingin Sanomat* 20.4.1995.
- Pietilä, Riitta (1987): "To be or not to bop", *Synkooppi* 1/87.
- Pleasants, Henry (1969): *Serious Music - and all That Jazz*, Victor Gollancz Ltd., London.
- Pokkinen, Ilmo (1991): "Joonas Kokkosen musiikkikäsitteistä", *Musiikkitiede* 2/1991.
- Porter, Lewis (1983): *John Coltrane's music of 1960 through 1967: jazz improvisation as composition*, Brandeis University, Ann Arbor.
- Pyysalo, Riitta (1998): "Energiaruiske vieraalta maalta", *Suomen Kuvalehti* nro 23, 5.6.1998.
- Raekallio, Matti (1995): Tekniikka ja tulkinta: Kumpi ohjaa kumpaa? - Ajatuksia pianistin työstä, *Rondo* 1/1995.
- Rantala, Veikko (1998): Käsitteellisyys taiteessa, teoksessa *Siltoja ja synteesejä. Esseitä semiotiikasta, kulttuurista ja taiteesta*, toimittaneet Irma Vierimaa, Kari Kilpeläinen ja Anne Sivuoja-Gunaratnam, Gaudeamus, Tampere.
- Rantanen, Miska (1995): "Rakkaan Amerikan armoilla; Jo puoli vuosisataa amerikkalaisia Suomessa, ja ilman vastarintaa", *Helsingin Sanomat* 7.6.1995.
- Rauhala, Lauri (1986): *Meditaatio*, Otava, Keuruu.
- Rauhala, Lauri (1990): *Humanistinen psykologia*, Yliopistopaino, Helsinki.
- Rechardt, Eero (1984): "Musiikillinen ajattelu, ruumiilliset merkitysskeemat ja symbolinen prosessi", *Synteesi*, 3/1984.

- Rechardt, Eero (1991): "Minuuden kokeminen musiikissa", *Musiikkitiede* 2/1991.
- Ripatti, Matti (1995): "Pelottoman sisäänpäin kääntynyttä pohdintaa esittävästä taiteesta", *Helsingin Sanomat* 25.10.1995.
- Robinson, J.Brandford (1988): "Blue note", teoksessa *The New Grove Dictionary of Jazz vol 1*, edited by Barry Kernfeld, in two volumes, Macmillan Press Limited, Hong Kong.
- Roiha, Eino (1965): Johdatus musiikkipsykologiaan, toinen painos, Gummerus, Jyväskylä.
- Routila, Lauri Olavi (1986): *Miten teen tiedettä taiteesta, johdatusta taiteentutkimukseen ja taiteen teoriaan*, Clarion, Keuruu.
- Russell, Bertrand (1992): *Länsimaisen filosofian historia* 2, 3. painos, suomentanut J.A.Hollo, WSOY, Porvoo.
- Russell, George (1959): *The Lydian chromatic concept of tonal organisation for improvisation*, Concept Publishing Co., New York.
- Russell, Ross (1979): *Bird elää! Charlie Parkerin makea elämä ja kovat ajat*, suomentanut Seppo Loponen, WSOY, Juva.
- Ruth, Jan-Erik (1985): "Luova persoona, prosessi ja tuote", teoksessa *Luovuuden ulottuvuudet*, toinen painos, toimittaneet Ritva Haavikko ja Jan-Erik Ruth, Weilin+Göös, Espoo.
- Ruuskanen, Eila (1995): "Gothoni ja viisi tiibetiläistä taivutusta", *Helsingin Sanomat* 30.12.1996.
- Saariaho, Kaija (1979): "Miksi sävellän?", *Rondo* 1/79.
- Saarinen, Esa (1995): *Länsimaisen filosofian historia huipulta huipulle Sokrateesta Marxiin*, 5. painos, WSOY, Juva.
- Saarinen, Esa (1986): *Vuosisatamme filosofia*, WSOY.
- Saastamoinen, Jarkko J. (1995): "Merkkiteos semiotiikasta", *Synteesi* 2/1995.
- Sachs, Curt (1953): *Rhythm and Tempo, A study in music history*, W.W. Norton & Company Inc., New York.
- Salmenhaara, Erkki (toim.) (1976): *Miten sävöllykseni ovat syntyneet*, Otava, Keuruu.
- Salmenhaara, Erkki (1989): "Musiikin suhteesta todellisuuteen", *Musiikkitiede* 2/1989.
- Salminen, Kimmo (1983): Taustaa, aineistoa ja ongelmanasettelua, Suomen Muusikkojen Liitto ry:n asettaman nk. kevyen musiikin koulutusta pohtineen työryhmän mietintö, Kirjapaino Aa Oy, Helsinki.
- Salminen, Minna (1996): "Eroksen ajan leikkiä, lumetta ja taidetta", *Savon Sanomat* 28.1.1996.
- Salonen, Esa-Pekka (1980): "Nykyäveltäjä kuuluu vähemmistön vähemmistön vähemmistöön", *Rondo* 1/1980.
- Salonen, Jouko (1986): "Huomioita teoksen eräiden fenomenologisten termien taustasta", teoksessa Juntunen, Matti (1986): *Edmund Husserlin filosofia*, Gaudeamus, Mänttä.
- Sarje, Kimmo (1998): "Arvojen filosofit kestävyyskokeessa. Mikko Salmelan tutkimus luotaa Suomen 1900-luvun moraali- ja kulttuurifilosofiaa", *Helsingin Sanomat* 13.9.1998.
- Schuller, Gunther (1976): *Early Jazz, Its roots and musical development*, neljäs painos, Oxford University Press, New York.
- Schuller, Gunther (1989): *The swing era. The development of Jazz 1930 - 1945*, Oxford University Press, New York.
- Seppälä, Kalevi (1988): "Mielenterveys", teoksessa *Terveen elämän salaisuudet* 3, WSOY, Juva.
- Shapiro, Nat ja Hentoff, Nat (1958): *Jazzin vaihteita*, Tammi, Helsinki.
- Shoemaker, Bill (1992): "Big band orchestral visions", *Jazz Times* December 1992.
- Shuster, Fred (1991): "Eddie Daniels Searching for the Sound of the City", *Down Beat*, May 1991.

- Shuster, Fred (1994): "Charlie Haden - 'Risk Your Life for Every Note'", *Down Beat* August 1994.
- Siimes, Mika (1996): "Kun todellisuudentaju heikkenee, ihminen löytää vapautensa", *Helsingin Sanomat* 11.5.1996.
- Simonsuuri, Kirsti (1991): "Eurooppalainen kulttuuri ja myytti Sisfyksesta", *Parnasso* 1/1991.
- Sirén, Vesa (1995): "On soitettava niin kuin lintu laulaa", *Helsingin Sanomat* 11.11.1995.
- Smith, Arnold Jay (1976): "Influentially yours, Stan Getz", *Down Beat* August 12, 1976.
- Sonninen, Päivi (1995): "Kuoleman kortti", *Savon Sanomat* 12.11.1995.
- Spence, Lewis (1994): *Introduction to Mythology*, Studio Editions, London.
- Stearns, Marshall W. (1963): *Jazzin historia*, suomentanut Jorma Vironmäki, Otava, Keuruu.
- Stefani, Gino (1985): *Musiikillinen kompetenssi, miten ymmärrämme ja tuotamme musiikkia*, Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitoksen julkaisusarja A: tutkielmia ja raportteja 3/1985.
- Suvanto, Antti (1988): "Heikki Sarmanto - Suomi-jazzin suuri mies", *Rondo* 1/1988.
- Tammivuori, Tuuli-sisko (1980): "Kuinka paroni kohtasi Lönnrotin", *Rondo* 8/80.
- Tarasti, Eero (1973): *Musiikkisemiologia - musiikin tutkimuksen uusi alue*, *Musiikki* 1/1973.
- Tarasti, Eero (1975): "Myytin ja musiikin vertailun perusteista", *Musiikki* 1/1975.
- Tarasti, Eero (1978): "Semiotiikka ja musiikinestetiikka", *Musiikki*, 4/1978.
- Tarasti (1982): "Musiikkisemiotiikan kenttä", teoksessa *Musiikin soivat muodot, musiikintutkimuksen teorioita ja menetelmiä*, toimittanut Eero Tarasti, Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitos, Jyväskylä.
- Tarasti, Eero (1983): "Tulemisen aika", *Synteesi* 2/1983.
- Tarasti, Eero (1986): "Musiikkitiede humanistisena tutkimusalana", *Musiikki* 1/1986.
- Tarasti, Eero (1988): "Anna Louhivuoren väitöskirja myytit kuvina", *Synteesi* 1-2/1988.
- Tarasti, Eero (1989): "Katsauksia, Erkki Pekkilän väitöskirja Musiikki tekstinä", *Musiikkitiede* 1/1989.
- Tarasti, Eero (1990): *Johdatusta semiotiikkaan - Esseitä taiteen ja kulttuurin merkkijärjestelmistä*, Gaudeamus, Helsinki.
- Tarasti, Eero (1992): *Romantiikan uni ja hurmio: esseitä musiikista*, WSOY, Porvoo.
- Tarasti, Eero (1993): "Estetiikan etiikkaan eli onko musiikilla moraalia?", *Musiikin suunta* 1/1993.
- Tarasti, Eero (1994a): "Improvisaation merkkikieli", *Musiikkitiede* 1-2/1994.
- Tarasti, Eero (1994b): "Paikan poetiikkaa, varsinkin musiikissa", *Synteesi* 4/1994.
- Tarasti, Eero (1994c): "Wagnerin puolustus", *Rondo* 7/1994.
- Tarasti, Eero (1994d): *Myytti ja musiikki - Semioottinen tutkimus myytin estetiikasta*, Gaudeamus, Helsinki.
- Tarasti, Eero (1995): "Eksistentiaalisesemiotiikan poluilla", *Synteesi* 2/1995.
- Tarasti, Eero (1996): *Esimerkkejä. Semiotiikan uusia teorioita ja sovellutuksia*, Gaudeamus, Tampere.
- Tarasti, Eero (1998): "Musia ja magiaa Etelä-Amerikassa", *Rondo* 6/1998.
- Taylor, Charles (1994): *Autenttisuuden etiikka*, suomentanut Timo Soukola, esipuhe Juha Sihvola, Gaudeamus, Helsinki.
- Tirro, Frank (1974): "Constructive Elements in Jazz Improvisation", *Journal of American Musicological Society* 1974.
- Tirro, Frank (1993): *Jazz: A History*, 2. painos, W.W.Norton & Company, Inc.
- Toivanen, Mikko (1992): "Musiikinkuuntelija kuuntelee itseään", *Savon Sanomat* 5.5.1993.
- Toiviainen, Petri (1992): "Jazzimprovisaatiota oppiva ja tuottava hermoverkko", teoksessa *Kognitiivinen musiikkitiede*, toimittaneet Jukka Louhivuori ja Anu Sormunen, Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitoksen julkaisusarja A: tutkielmia ja raportteja 8, Jyväskylä.

- Toivonen, Veli-Matti (1990): "Ongelmista voi päästä mielikuvia muuttamalla", *Perheterapia* 2/1990.
- Tuomisto, Matti (1991): "Suhdetta musiikkiin saa kiihottaa, ei latistaa", *Rondo* 4/91.
- Tuormaa, Jussi (1995): "Normaalial elämää ei ole", *Helsingin Sanomat* 18.7.1995.
- Turunen, Kari E. (1974): *Filosofian metodisesta merkityksestä*, julkaisu 2, Jyväskylän yliopiston filosofian laitos.
- Turunen, Kari E. (1989): *Mieli ja sielu*, Arator Oy, Vammala.
- Tynni, Aale (1964): *Kootut runot* (Kynttiläsydän, 1938), toinen painos, WSOY, Porvoo.
- Uotila, Jukkas (1992): "Meidän jazzkoulutuksemme ja muusikoittemme taso pitää saada kansainväliselle tasolle", *Muusikko* elokuu/92.
- Uusitorppa, Harri (1989): "Teollisuus tappoi rockin - Simon Firth ja Nelson George tapaavat populaarimusiikin hautausmaalla", *Helsingin Sanomat* 8.4.1989.
- Uusitorppa, Harri (1992a): "Metsien mies - Edward Vesalan musiikkia piiskaa kahden suomalaisen luonnon ristiriita", *Helsingin Sanomat* 28.3.1992.
- Uusitorppa, Harri (1992b): "Levyt", *Helsingin Sanomat* 9.5.1992
- Uusitorppa, Harri (1995a): "Muistoja Pohjolasta", *Helsingin Sanomat* 28.2.1995.
- Uusitorppa, Harri (1995b): "Vallan ja halun sävelet", *Helsingin Sanomat* 27.6.1995.
- Uusitorppa, Harri (1995c): "Vakava ja tosivakava - Wynton Marsalis tekee jazzia tosissaan ja uskoo sen vanhoihin arvoihin - 33-vuotias nykyjazzin merkittävien vaikuttaja soittaa tänään Pori Jazzissa", *Helsingin Sanomat* 22.7.1995.
- Uusitorppa, Harri (1995d): "Milesin musta laatikko löytyi - Kahden klubi-illan lumoavat levyt ovat vasta alkusoitto Davisin kootuille teoksille", *Helsingin Sanomat* 30.9.1995.
- Uusitorppa, Harri (1995e): "Ääni tiensä päässä. Laululaven suuri näyttelijä Frank Sinatra täyttää tänään 80-vuotta", *Helsingin sanomat* 12.12.1995.
- Uusitorppa, Harri (1996): "Bebopin hienostunut filosofi. Jazzin suurin tarinankertoja Joe Henderson pitää Hessestä ja Camusista", *Helsingin Sanomat* 10.1.1996.
- Uusitorppa, Harri (1987): "Joe-sedän haaveesta tuli totta. Joe Henderson soittaa sittenkin suuria sävellyksiään", *Helsingin Sanomat* 18.4.1997.
- Uusitorppa, Harri (1998a): "Hyvin hiljaa, Pianisti Bill Evans ei sovikaan kamarijazzin sieviin kehyksiin", *Helsingin Sanomat* 27.2.1998.
- Uusitorppa, Harri (1998b): "Espoon April Jazziin saapuva saksofonisti Sonny Rollins tavoittelee täydellisyyttä. "En ole sanonut vielä viimeistä sanaani"", *Helsingin Sanomat* 19.4.1998.
- Uusitorppa, Harri (1998c): ""Minä olen sinut menneisyyteni kanssa". Pianisti McCoy Tyner kirjoittaa muistelmia ajastaan John Coltranen kanssa", *Helsingin Sanomat* 24.4.1998.
- Wahlström, Erik (1973): "Kielen melodiset ilmiöt ja vokaalimusiikki I", suomentanut Outi Ahava, *Musiikki* 2/1973.
- Varis, tuula-Liina (1993): "Sammumaton rakkaus", *Suomen Kuvalehti* no 46, 19.11.1993.
- Wessman, Harri (1990): "Kirjoita nuorillekin!", Micci, *Suomalaisen musiikin tiedotuskeskuksen tiedotuslehti* 2/1990.
- Vihavainen Arja-Liisa (1995): "Pillereillä voi "parantaa" ihmisen persoonallisuutta", *Helsingin Sanomat* 5.2.1995.
- Wild, David (1980): "Dexter Gordon Plays the Blues - 'Backstairs'", *Downbeat* December 1980.
- Wilhelmsson, Putte (1996): "Jari Ehrnrooth tivaa analyttikoltaan oikeutusta yksinäisyyteen ja haluaa oman persoonansa kasvuprosessille yleisön - On hyvä päivä masentua", *Helsingin Sanomat* 14.4.1996.
- Williams, James Kent (1982): *Themes composed by jazz musicians of the bebop era: a study of harmony, rhythm and melody* vol. I, Indiana University.
- Williams, Martin (1970): *The Jazz tradition*, Oxford University Press, New York.
- Virkki, Juha (1995): "Haluaisimme että maailma olisi kuin oma äitimme", *Helsingin Sanomat* 21.6.1995.

- Wiskirchen, George (1961): *Developmental Techniques for the Jazz Ensemble Musician*, Berklee Press Publications, Berklee.
- Wittgenstein, Ludwig (1975): *Varmuudesta*, suomentanut Heikki Nyman, WSOY, Porvoo.
- von Wright, Georg Henrik (1970): Tilanne filosofiassa, teoksessa *Filosofian tila ja tulevaisuus*, toimittaneet Jaakko Hintikka ja Lauri Routila, Weilin&Göös, Tapiola.
- von Wright, Georg Henrik (1993): *Myten om framsteget*, ScandBook AB, Falun.
- Vuori, Marja (1993): "Soivan mielikuvan käsitteestä", *Musiikki* 1-2/1993.
- Vuori, Suna: "Tinkimättömyys jää palkitsematta. Suomalaisen muusikon urakehitys: valtavasta innostuksesta vaitonaiseen takariviin", *Helsingin Sanomat*, 21.7.1997.
- Välimäki, Markku Matias (1988): "Gestaltterapia", teoksessa *Terveen elämän salaisuudet* 1, WSOY, Porvoo.