

”Paras tapa tutustua toisiin – ihan tyyppeinä, mutta myös soittajina”

**Rytmimusiikin jamitilanteissa tarvittavat valmiudet sekä niiden
vahvistaminen taiteen perusopetuksessa ja toisen asteen
ammattillisessa koulutuksessa**

Tutkielma (Maisteri)

11.9.2023

Jaakko Suonio

Musiikkikasvatuksen aineryhmä

Sibelius-Akatemia

Taideyliopisto

<p>Tutkielman nimi</p> <p>”Paras tapa tutustua toisiin – ihan tyyppinä, mutta myös soittajina” Rytmimusiikin jamitilanteissa tarvittavat valmiudet ja niiden vahvistaminen taiteen perusopetuksessa ja toisen asteen ammatillisessa koulutuksessa</p>	<p>Sivumäärä</p> <p>62 + 1</p>
<p>Tekijän nimi</p> <p>Jaakko Suonio</p>	<p>Lukukausi</p> <p>Syksy 2023</p>
<p>Aineryhmän nimi</p> <p>Musiikkikasvatuksen aineryhmä</p>	
<p>Tiivistelmä</p> <p>Tutkielmani tavoitteena on tarkastella rytmimusiikin jamitilanteita, niissä tarvittavia keskeisiä valmiuksia sekä miten näitä valmiuksia voitaisiin vahvistaa taiteen perusopetuksessa ja toisen asteen ammatillisessa koulutuksessa. Tutkimuskysymykseni ovat:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Miten haastateltavat rytmimusiikin pedagogiikan ammattilaiset määrittelevät rytmimusiikin jamitilanteen? 2. Mitkä ovat haastateltavien käsitysten mukaan rytmimusiikin jamitilanteissa tarvittavia keskeisiä valmiuksia? 3. Miten rytmimusiikin jamitilanteissa tarvittavia valmiuksia voitaisiin vahvistaa taiteen perusopetuksessa ja toisen asteen ammatillisessa koulutuksessa? <p>Tutkielmani teoreettisessa viitekehyksessä määrittelen tutkimuksen kannalta keskeiset käsitteet, joita ovat rytmimusiikki, taiteen perusopetus ja toisen asteen ammatillinen koulutus musiikkialalla sekä rytmimusiikin jamitilanteet. Tarkastelen myös rytmimusiikin pedagogiikkaa praksiaalisena musiikkikasvatuksen näkökulmasta.</p> <p>Tutkielmani aineiston muodostavat kolmen rytmimusiikin pedagogiikan ammattilaisen haastattelut. Tutkimukseni perusteella rytmimusiikin jamitilanne tarkoittaa epämuodollista, vapaaehtoisuuteen perustuvaa yhteismusisointitilannetta, johon tyypillisesti sisältyy osallistujien vaihtuvuutta ja tämän tuomaa ennakoimattomuutta sekä soitettun tai laulettun musiikin ainutkertaisuutta muun muassa tulkinnan ja improvisoinnin keinoin. Keskeisinä jamitilanteissa tarvittavina valmiuksina pidetään instrumentin hallintaan, ohjelmiston tuntemiseen, kuuntelutaitoihin ja kuulonvaraiseen musisointiin sekä jamitilanteissa olemiseen ja vuorovaikutukseen liittyviä valmiuksia. Tärkeimpinä tapoina valmiuksien vahvistamiseen pidetään säännöllistä jamitilanteisiin osallistumista sekä niihin valmistautumista instrumentti- ja bändiopetuksessa.</p>	
<p>Hakusanat</p> <p>Rytmimusiikki, rytmimusiikin pedagogiikka, jamitilanne, taiteen perusopetus, musiikkialan ammatillinen koulutus, praksiaalisena musiikkikasvatus</p>	
<p>Tutkielma syötetty plagiointitarkastusjärjestelmään</p> <p>11.9.2023</p>	

Sisällys

1 JOHDANTO	5
2 TEOREETTINEN VIITEKEHYS.....	8
2.1 RYTMIMUSIIKKI.....	8
2.2 TAITEEN PERUSOPETUS JA TOISEN ASTEEN AMMATILLINEN KOULUTUS MUSIIKKIALALLA.....	9
2.2.1 Taiteen perusopetus.....	10
2.2.2 Toisen asteen ammatillinen koulutus musiikkialalla.....	11
2.3 RYTMIMUSIIKIN JAMITILANTEET.....	12
2.3.1 Jazzmusiikin jamitilanteet.....	13
2.3.2 Jamitilanteet populaarimusiikissa.....	15
2.4 PRAKSIAALINEN MUSIIKKIKASVATUS	17
3 TUTKIMUSASETELMA	19
3.1 TUTKIMUSTEHTÄVÄ JA TUTKIMUSKYSYMYKSET	19
3.2 LAADULLINEN TAPAUSTUTKIMUS	20
3.3 MENETELMÄNÄ HAASTATELU	21
3.4 AINEISTON KERUU	22
3.5 ANALYYSI	23
3.6 TUTKIMUSETIIKKA	25
4 TULOKSET	27
4.1 TAUSTATIETOJA HAASTATELTAVISTA	27
4.1.1 Haastateltavat muusikkoina ja opettajina	28
4.1.2 Haastateltavat oppilaita tai opiskelijoita osallistavan jamitoiminnan organisoijina	29
4.2 RYTMIMUSIIKIN JAMITILANTEITA JA NIIDEN ERITYISPIIRTEITÄ	32
4.2.1 Eri musiikkityylit, tyylinmukaisuus ja traditiot	33
4.2.2 Jamitilanteiden tarkoituksia ja tavoitteita	35
4.3 JAMITILANTEISSA TARVITTAVIA VALMIUKSIA	38
4.3.1 Väline ja sen hallinta.....	38
4.3.2 Ohjelmiston hallinta.....	40
4.3.3 Kuuntelutaidot ja valmiudet kuulonvaraiseen musisointiin.....	42
4.3.4 Jamitilanteessa oleminen ja vuorovaikutustaidot	43
4.4 JAMITILANTEISSA TARVITTAVIEN VALMIUKSIEN VAHVISTAMINEN.....	44
4.4.1 Tarve valmiuksien vahvistamiseen.....	44
4.4.2 Valmiuksien vahvistaminen ryhmämuotoisissa opetustilanteissa	45
4.4.3 Valmiuksien vahvistaminen yksilöopetustilanteissa.....	47
4.4.4 Opettajan roolit jamitilanteissa.....	49
5 POHDINTA.....	53
5.1 JOHTOPÄÄTÖKSET.....	53

5.2 LUOTETTAVUUSTARKASTELU	57
5.3 TULEVIA TUTKIMUSAIHEITA	59
LÄHTEET	60
LIITE	63

1 Johdanto

Tutkielmassani tarkastelen rytmimusiikin pedagogiikkaa ja keskityn erityisesti rytmimusiikin jamitilanteisiin, jamitilanteissa tarvittaviin valmiuksiin sekä niiden vahvistamiseen musiikkioppilaitoksissa. Rytmimusiikin pedagogiikka käsittää eri oppilaitoksiin sijoittuvan opetuksen ja toiminnan. Näitä oppilaitoksia ovat ainakin musiikkioppilaitokset, kuten korkeakoulut, konservatoriot ja muut ammatilliset oppilaitokset, musiikkiopistot, musiikkikoulut sekä vapaan sivistystyön oppilaitokset, kuten kansalaisopistot. Rytmimusiikki on myös tärkeässä asemassa peruskoulujen musiikinopetuksessa ja juuri ala- ja yläkoulut ovat paikkoja, joissa lapsi tai nuori todennäköisimmin saa kosketuksen rytmimusiikin maailmaan, muutoin kuin satunnaisena kuulijana. Myös oppilaitosten ulkopuolinen opetus, kuten yksityisten ammatinharjoittajien tarjoama opetus on tärkeä osa rytmimusiikin pedagogiikkaa.

Rytmimusiikki on eri vuosikymmeninä määritelty ja ymmärretty osittain eri tavoin. Yhteistä näille määritelmille on ollut se, että rytmimusiikin on ymmärretty olevan muuta, kuin länsimaista taidemusiikkia. Sen sijaan on eri käsityksiä ja tulkintoja siitä, mikä kaikki lopulta on rytmimusiikkia. Tässä tutkielmassa keskityn erityisesti populaarimusiikkiin ja jazzmusiikkiin, sillä ne liittyvät rytmimusiikkiin mahdollisesti luettavista tyylistä eniten erityisen huomioni kohteena oleviin jamitilanteisiin. Myös omat opintoni sekä työskentelyni musiikin parissa liittyvät ennen kaikkea populaarimusiikkiin sekä jossain määrin jazzmusiikkiin, mikä on herättänyt minussa mielenkiinnon nimena näiden rytmimusiikin lajien tutkimiseen.

Jamitilannetta on luonnehdittu esimerkiksi epämuodolliseksi musiikilliseksi kokoontumiseksi (Berliner 1994). Epämuodollisen luonteen lisäksi jamitilanteelle pidetään tyyppillisenä osallistujien vaihtuvuutta ja vuorottelua sekä tämän kautta syntyvää ennakoimattomuutta. Jamitilanteissa syntyvä musiikki voi olla täysin uutta, tai sillä hetkellä luotuja versioita olemassa olevista kappaleista. Yhteistä näille on musiikin ainutkertainen luonne, mihin vaikuttavat vaihtuvat kokoonpanot sekä tulkinnan ja improvisoinnin suuri merkitys jamitilanteissa. Jamitilanteen elementtejä voi myös sisältyä muuhun musiikilliseen toimintaan, kuten esimerkiksi instrumenttiopetukseen, bändiopetukseen, bändiharjoituksiin tai muihin harjoittelutilanteisiin.

Erilaiset jamitilanteet ovat tärkeä osa rytmimusiikin kehitystä ja niiden on arvioitu olevan tärkeä tekijä myös muusikoiden kehityksessä, erityisesti jazzmusiikin saralla. Jamitilanteet, kuten klubeihin tai harjoitustiloihin sijoittuneet jamisessiot ovat olleet kehittyville muusikoille tärkeä foorumi tulkinnan ja improvisoimisen harjaannuttamiseen sekä uusien ideoiden kokeilemiseen. (Berliner 1994.) Jamitilanteissa tyypillisesti korostuu kuulonvarainen ja vuorovaikutteinen musisointi. Jamitilanteessa musisoiminen, eli jammailu, on hyvä keino yhdistää tiedollista ja käsitteellistä osaamista käytännön musisoimiseen omalla instrumentilla (Wahlström 2022). Jamitilanteiden voidaan ajatella olevan otollinen ympäristö päästä kokeilemaan omaksuttua osaamista käytännön yhteismusisointitilanteissa.

Olen työssäni kitaransoitonopettajana sekä bändisoiton ja musiikin hahmotusaineiden opettajana havainnut, että nuorille musiikin harrastajille tarjoutuu yleensä melko vähän mahdollisuuksia osallistua jamitoimintaan. Tämä saattaa tehdä luonteeltaan melko epämuodollisten jamitilanteiden käytänteiden omaksumisen vaikeaksi ja mahdollisesti tekee kynnyksen osallistua omaehtoisin jamitilanteisiin myöhemmälläkin iällä korkeaksi. Nuorille musiikin harrastajille tarjoutuu tilaisuuksia osallistua jamien kaltaisiin yhteismusisointitilaisuuksiin tyypillisesti musiikkileireillä ja musiikkioppilaitosten erityisissä tilaisuuksissa, kuten esimerkiksi juhlissa tai työpajoissa, mikä herättää kysymyksiä pedagogisesta johdonmukaisuudesta. Musiikkialan ammatteihin opiskeleville tarjoutuu tilaisuuksia osallistua jamitilanteisiin tyypillisesti jonkin verran useammin, mutta tässäkin vaikuttaa olevan jonkin verran vaihtelua esimerkiksi eri kaupunkien ja musiikkioppilaitosten välillä. Ammattiopiskelijoilla on myös musiikin harrastajiin verrattuna usein enemmän valmiuksia omaehtoisen jamitoiminnan järjestämiseen esimerkiksi opiskelutovereiden kanssa.

Jamitilanteisiin lukeutuu sekä muusikoiden omaehtoisia, harjoituksenkaltaisia jamisessioita että esimerkiksi klubeissa järjestettäviä jameja. Klubeissa järjestettävissä jameissa on melko yleistä, että jamitilannetta luotsaa eräänlainen seremoniamestari, jota saataan kutsua esimerkiksi jamimestariksi. Jamimestarin roolina voi olla esimerkiksi muusikkona, järjestäjänä, juontajana tai hengenluojana toimiminen. Jamitilanteisiin ei sen sijaan yleensä sisälly opettajan tai ohjaajan roolia, eikä siten myöskään varsinaisia pedagogisia perinteitä. Erilaiset jamitilanteet ovat keskeinen osa erityisesti rytmimusiikin eri lajien traditioita, joten niissä tarvittavien valmiuksien johdonmukaista vahvistamista formaalissa musiikinopetuksessa musiikkioppilaitoksissa voitaisiin pitää perusteltuna.

Oma mielenkiintoni rytmimusiikin jamitilanteisiin ja niiden osuuteen rytmimusiikin pedagogiikassa on herännyt erityisesti rytmimusiikkiin keskittyvällä kesäleirillä, jossa työskentelin lähes joka kesänä vuosien 2005 ja 2017 välisenä aikana. Tällä viiden vuorokauden mittaisella leirillä järjestettiin ensisijaisesti leirin oppilaille suunnattu vapaa- muotoinen jami-ilta, yleensä leirin kolmantena iltana. Leirin opettajilla ei ollut velvollisuutta osallistua jameihin, mutta leirin järjestäjät esittivät kuitenkin toiveen, että ainakin osa opettajista olisi jami-illassa jollain tavalla mukana. Päädyin siis useamman kerran jameihin mukaan, joko osallistumaan jameihin soittamalla eri soittimia tai seuraamaan tilannetta ja kannustamaan osallistujia. Leirin jami-ilta oli parhaimmillaan hyvin onnistunut, mutta lähes jokaisella kerralla vain melko pieni osa leirin oppilaista osallistui jameihin musisoiden. Tämä asetelma jäi vaivaamaan minua.

Tilannetta useamman kesän aikana havainnoituani tulin siihen tulokseen, että jamitilanteessa on todennäköisesti liikaa uusia tai vieraita asioita monelle potentiaaliselle osallistujalle. Jamitilanteeseen osallistuvan olisi kyettävä soittamisen tai laulamisen lisäksi kuuntelemaan muita muusikoita, jotka saattavat olla ihmisinä ennestään tuntemattomia. Olisi myös reagoitava omalla tekemisellään heidän soittoonsa tai lauluunsa sekä kyettävä seuraamaan kappaleen rakennetta. Jamitilanteessa ei välttämättä riitä, että osaa laulaa tai soittaa kappaleen omalla instrumentillaan, vaan on kyettävä hahmottamaan kappaleen rakennetta ja sitä, minkälaisista elementeistä se muodostuu. Kokemattoman jammailijan mieleen saattaa nousta esimerkiksi seuraavien kaltaisia kysymyksiä: Missä kohtaa kappaletta ollaan menossa? Koska on minun vuoroni soittaa tai laulaa? Mitähän nuo vieraat tyypit ajattelevat minusta?

Nämä havainnot saivat minut ajattelemaan, että tarvittaisiin todennäköisesti tutumpi ja turvallisempi ympäristö jamitilanteissa tarvittavien valmiuksien hankkimiseen ja kehittämiseen. Ennen kaikkea jamitilanteisiin osallistumisen tulisi olla säännöllisempää ja siihen pitäisi tarjoutua mahdollisuuksia huomattavasti useammin, kuin kerran vuodessa. On myös mahdollista, että tarvittaisiin opetusta tai ohjausta. Nämä ajatukset johtivat minut tämän tutkielman suunnittelemiseen. Katsoin parhaaksi tutkia rytmimusiikin jamitilanteita haastattelemalla rytmimusiikin pedagogiikan ammattilaisia, joilta uskoin saavani tärkeää tietoa ja arvokkaita näkemyksiä. Päädyin tekemään tutkielmaani varten kolme haastattelua, jotka muodostavat tutkielmani aineiston. Analysoin aineiston ja tein tutkimukseni tuloksista johtopäätöksiä hyödyntäen teoreettisessa viitekehyksessä määrittelemääni käsitteistöä sekä praksiaalisen musiikkikasvatuksen teoriaa.

2 Teoreettinen viitekehys

Tässä luvussa määrittelen tutkielmani kannalta keskeisiä käsitteitä aiemmin tehdyn tutkimuksen avulla. Osaa tutkielmani avainkäsitteistä on tutkittu melko paljon viimeisten vuosikymmenten aikana, osaa taas melko vähän ja lähinnä jazzmusiikin tutkimuksen alalla. Tarkastelen rytmimusiikin pedagogiikkaa myös praksiaalisena musiikkikasvatuksen näkökulmasta, sivuten informaalisena oppimisen käsitettä. Alaluvussa 2.1 käsitteelen rytmimusiikkia, alaluvussa 2.2. käsitteelen taiteen perusopetusta ja toisen asteen ammattillista koulutusta musiikkialalla, alaluvussa 2.3 käsitteelen rytmimusiikin jमितilanteita ja alaluvussa 2.4 käsitteelen praksiaalista musiikkikasvatusta.

2.1 Rytmimusiikki

Rytmimusiikki on käsitteenä melko laaja ja osin myös monitulkintainen. Yleensä rytmimusiikiksi mielletään ainakin populaarimusiikin eri alalajit sekä jazzmusiikki (Tolvanen & Pesonen 2010). Osittain rinnakkaisina termeinä voidaan pitää esimerkiksi populaarimusiikkia, pop/jazz-musiikkia, afroamerikkalaista musiikkia ja kevyttä musiikkia. Rytmimusiikista puhumisella on Suomessa jo melko pitkät perinteet alkaen toisen maailmansodan jälkeisistä vuosista. (Tolvanen & Pesonen 2010, 6.) On kuitenkin huomattava, että rytmimusiikilla on tarkoitettu eri vuosikymmenillä osittain eri asioita. Esimerkiksi Melakoski (1970) kirjoittaa rytmimusiikista painottaen erityisesti jazzmusiikkia ja sen eri alalajeja (Melakoski 1970; Tolvanen & Pesonen 2010.)

Pohjoismaissa rytmimusiikki ymmärretään nykyään yleisesti historiallisen, kulttuurisen ja alueellisen kontekstin kautta. Tolvasen ja Pesosen (2010) mukaan rytmimusiikiksi luetaan yleensä populaarimusiikin muodot, ”jotka ovat kehittyneet yhdysvaltalaisen kulttuurin vaikutuksessa, alueella, jossa afrikkalaiset ja eurooppalaiset musiikkiperinteet ovat sekoittuneet” (Tolvanen & Pesonen 2010, 6). He kuitenkin myös kirjoittavat, että eräissä muistioissa ja selvityksissä rytmimusiikkiin taas katsotaan kuuluvaksi myös iskelmä-, tanssi- ja kansanmusiikin eri tyylit (emt. 2010). Edellä kuvatut määritelmät ovat osittain keskenään ristiriitaisia, erityisesti yhdysvaltalaisen kulttuurin vaikutuksen suhteen.

Erityisesti kansanmusiikin lukeminen rytmimusiikin osa-alueeksi jakanee mielipiteitä alan toimijoiden keskuudessa sekä musiikkioppilaitoksissa. Kurkela (2005) sivuaa osit-

tain limittäisten termien ja määritelmien esiintymistä (Kurkela 2005). Hän kirjoittaa tarkoittavansa artikkelissaan samaa asiaa populaarimusiikilla, kevyellä musiikilla ja rytmimusiikilla, sillä täsmennyksellä, että hän lukee myös kansanmusiikin ja kaiken etnisen musiikin osaksi rytmimusiikkia. Hän pohtii eri termien sisältämiä merkityksiä ja mahdollisia arvolatauksia päätyen siihen, että rytmimusiikilla usein viitataan ensi sijassa kaikkeen muuhun, kuin klassiseen musiikkiin. Kurkela kytkee edellä mainitun jaon myös kulttuuripoliittisiin kysymyksiin, liittyen muun muassa koulutukseen, verotukseen ja tekijänoikeuksiin. Hän myös jossain määrin puolustaa populaarimusiikki-termin rinnakkaista käyttöä sen englanninkielisen vastineen (*popular music*) yleisyydellä. (Kurkela 2005.)

Voidaan myös kysyä, onko jazz populaarimusiikkia. Monesti populaarimusiikki ja jazz erotellaan eri musiikinlajeiksi, mutta molempien musiikinlajien kuitenkin katsotaan olevan rytmimusiikkia. Erityisesti aiempina vuosikymmeninä, osittain edelleenkin, on suomalaiseseen musiikkioppilaitoskenttään kuulunut termi pop/jazz-musiikki. Tämän voidaan ajatella olevan merkitykseltään melko täsmällinen termi, joka toisaalta ei välttämättä ulotu kattamaan kaikkia populaarimusiikin lukuisia alalajeja.

Huolimatta termin rytmimusiikki monitulkintaisuudesta käytän sitä tutkielmassani, kuitenkin rajaten kansanmusiikin ja etnisen musiikin tutkielmani ulkopuolelle. Perustelen ratkaisuani sillä, että Suomen musiikkioppilaitoksissa on melko yleinen käytäntö erotella esimerkiksi pop/jazz-musiikki ja kansanmusiikki omiksi linjoiksi tai osastoiksi. Tästä johtuen minun olisi ollut hyvin vaikea löytää haastateltaviksi pedagogeja, joiden ammattitaito ja työnkuva kattaisivat koko Kurkelan (2005) esittämän rytmimusiikin määritelmän, siis mukaan lukien iskelmämusiikin, kansanmusiikin ja etnisen musiikin (Kurkela 2005). Myös oma työkokemukseni ja osaamiseni ja sitä kautta kiinnostukseni sijoittuu ennen kaikkea pop/jazz-musiikin alueelle, joten keskityn tutkielmassani siihen.

2.2 Taiteen perusopetus ja toisen asteen ammatillinen koulutus musiikkialalla

Rajaan tutkielmani käsittelemään sekä taiteen perusopetusta että toisen asteen ammatillista koulutusta (musiikkialan perustutkinto). Melko suurella osalla musiikkialan ammatillista perustutkintoa suorittamaan hakeutuvista opiskelijoista on taustaa taiteen perusopetuksen musiikkiopinnoissa (Kanerva, Oksanen-Särelä, Leppänen & Niiniaho 2023, 94). Tästä syystä arvioin, että näiden kahden eri koulutusasteen käsitteleminen samassa

tutkielmassa on perusteltua. Tässä alaluvussa esittelen lyhyesti taiteen perusopetusta ja toisen asteen ammatillista koulutusta. Alaluvussa 2.2.1 käsittelen musiikkiopintoja taiteen perusopetuksessa ja alaluvussa 2.2.2 toisen asteen ammatillista koulutusta musiikkialalla.

2.2.1 Taiteen perusopetus

Taiteen perusopetus on tavoitteellisesti tasolta toiselle etenevää, ensisijaisesti lapsille ja nuorille suunnattua, koulun ulkopuolella tapahtuvaa harrastustoimintaa ja musiikin opetus on osa tätä eri taiteenalojen opetuksesta muodostuvaa kokonaisuutta (Opetushallitus 2017; Kanerva, Oksanen-Särelä, Leppänen & Niiniaho 2023). Opetushallitus (2017) on määrittänyt taiteen perusopetuksen opetussuunnitelman perusteet, jotka ohjaavat paikallisia oppilaitoskohtaisia opetussuunnitelmia ja niiden laadintaa (Opetushallitus 2017). Opetussuunnitelman perusteissa on määritelty toiminnan tavoitteet, joita taiteen perusopetusta tarjoavien oppilaitosten opetussuunnitelmien on noudatettava. Kanerva, Oksanen-Särelä, Leppänen ja Niiniaho (2023) kirjoittavat, että opetussuunnitelman perusteet antavat opetuksen järjestäjille huomattavasti liikkumavaraa opetuksen toteutuksessa, joten eri musiikkioppilaitosten opetussuunnitelmien välillä voi olla suuriakin eroja (Kanerva, Oksanen-Särelä, Leppänen & Niiniaho 2023, 23).

Musiikin opetuksen osalta taiteen perusopetus jakautuu yleiseen ja laajaan oppimäärään. Yleisen oppimäärän laskennallinen laajuus on 500 tuntia ja se jakautuu yhteisiin opintoihin (300 tuntia) sekä teemaopintoihin (200 tuntia). Musiikin yleisen oppimäärän opintojen neljä tavoitealuetta ovat soittaminen ja laulaminen, esittäminen ja ilmaiseminen, kuunteleminen ja musiikin hahmottaminen sekä taiteidenvälinen osaaminen. Laajan oppimäärän laskennallinen laajuus taas on 1300 tuntia ja se jakautuu perusopintoihin (800 tuntia) sekä syventäviin opintoihin (500 tuntia). Musiikin laajan oppimäärän opintojen neljä tavoitealuetta ovat esittäminen ja ilmaiseminen, oppimaan oppiminen ja harjoittelu, kuunteleminen ja musiikin hahmottaminen sekä säveltäminen ja improvisointi. (Opetushallitus 2017.)

Musiikin yleisen ja laajan oppimäärän välillä on huomattava ero laskennallisen tuntimäärän suhteen, mutta jotkut niiden tavoitealueista ovat samoja tai samankaltaisia. Molempiin sisältyvät esittäminen ja ilmaiseminen sekä kuunteleminen ja musiikin hahmottaminen. Kanerva, Oksanen-Särelä, Leppänen ja Niiniaho (2023) kirjoittavat, että sekä musiikin yleisen että laajan oppimäärän perusteissa korostuu hyvä musiikkisuhde ja

molemmissa oppilaan valmiudet sekä kiinnostuksen kohteet ovat opetuksen lähtökohtina (Kanerva, Oksanen-Särelä, Leppänen & Niiniaho 2023). Selkeimmät erot ovat opintojen laskennallisessa laajuudessa sekä tavoitealueissa säveltämisen ja improvisoinnin huomattava painoarvo musiikin laajan oppimäärän mukaisissa opinnoissa. Myös opintojen arvioinnissa on eroja yleisen ja laajan oppimäärän välillä (emt. 2023).

Taiteen perusopetusta musiikissa antavat musiikkioppilaitokset, joita ovat konservatoriot, musiikkiopistot ja musiikkikoulut. Näiden rahoitus perustuu valtaosin kuntakohtaisiin avustuksiin ja oppilasmaksuihin sekä laajaa oppimäärää tarjoavien musiikkioppilaitosten osalta opetustuntiperustaisiin valtionosuuksiin. Myös vapaan sivistystyön piirissä (kansalaisopistot, työväenopistot) annetaan taiteen perusopetusta sekä yleisen että laajan oppimäärän mukaisesti. Kanervan, Oksanen-Särelän, Leppäsen ja Niiniahon (2023) mukaan taiteen perusopetuksen eri laajuisten oppimäärien erot käytännön opetustyössä koetaan melko vähäisiksi. Heidän tutkimuksensa perusteella on myös yleistä, että oppilaat tai heidän huoltajansa eivät tiedä kumman oppimäärän mukaan he opiskelevat musiikkia taiteen perusopetuksessa. (Kanerva, Oksanen-Särelä, Leppänen & Niiniaho 2023.)

2.2.2 Toisen asteen ammatillinen koulutus musiikkialalla

Musiikin toisen asteen ammatillisessa koulutuksessa opiskelijat suorittavat musiikkialan perustutkintoa tai joissain tapauksissa vain tiettyjä tutkinnon osia. Musiikkialan perustutkinto on mahdollista suorittaa kolmella eri osaamisalalla, jotka ovat musiikin osaamisala (tutkintonimikkeenä muusikko), musiikkiteknologian osaamisala (tutkintonimikkeenä musiikkiteknologi) ja pianonvirittäjän osaamisala (tutkintonimikkeenä pianonvirittäjä) (ePerusteet 2022). Edellä mainituista musiikin osaamisalalla on mahdollista suuntautua klassiseen musiikkiin, rytmimusiikkiin, kansanmusiikkiin, kirkkomusiikkiin tai musiikin tekemiseen. Tähän vaikuttaa suuresti eri koulutuksenjärjestäjien tarjonta. Vuonna 2021 opintonsa toisella asteella aloittaneista musiikin opiskelijoista noin puolet suuntautui rytmimusiikkiin. (Kanerva, Oksanen-Särelä, Leppänen & Niiniaho 2023.) Osa toisen asteen opiskelijoista suorittaa myös lukio-opintoja ja/tai ylioppilastutkinnon suorittamalla kaksois- tai kolmoistutkinnon, mutta tämä on tilastojen mukaan ainakin toistaiseksi suhteellisen harvinaista. Myös musiikkituotannon ammattitutkinnon suorittaminen on mahdollista toisella asteella. (Kanerva, Oksanen-Särelä, Leppänen & Niiniaho 2023.)

Toisen asteen ammatillinen koulutus musiikkialalla on osaamisperusteista ja tutkinnon osien ammattitaitovaatimukset on määritelty tutkinnon perusteissa (ePerusteet 2022). Musiikkialan perustutkinnon laajuus on 180 osaamispistettä ja tyypillinen opintoaika vaihtelee kahden ja neljän vuoden välillä. Tutkinto pitää sisällään 100 osaamispisteen verran pakollisia ammatillisia opintoja, 45 osaamispisteen verran valinnaisia ammatillisia opintoja sekä 35 osaamispisteen verran yhteisiä tutkinnon osia, joihin lukeutuu yleissivistäviä aineita, kuten kieliopintoja ja matematiikkaa. Tutkinto jakautuu laajuudeltaan erilaisiin tutkinnon osiin. Ammatillisten tutkinnon osien ammattitaitovaatimusten mukainen osaaminen osoitetaan ammattiosaamisen näyttöjen avulla. Ammattiosaamisen näytöt pyritään mahdollisuuksien mukaan antamaan käytännön työtehtävissä, joita musiikin osaamisalalla ovat esimerkiksi esiintymiset. Musiikin toisen asteen ammatillisen koulutuksen tavoitteena on antaa valmiudet toimimiseen musiikkialan työelämässä sekä mahdollistaa hakeutumisen musiikin korkeakouluopintoihin. (ePerusteet 2022.)

Opintoihin hakeudutaan joko yhteishaun tai jatkuvan haun kautta. Yhteishaussa toisen asteen koulutukseen voivat hakea peruskoulupohjaiset hakijat ja jatkuvassa haussa taas he, joilla on jo ennestään jokin toisen asteen tutkinto, kuten esimerkiksi ylioppilastutkinto tai jonkin toisen alan ammatillinen perustutkinto. Kanervan, Oksanen-Särelän, Leppäsen ja Niiniahon (2023) mukaan musiikkialan toisen asteen opiskelijat ovat keskimäärin jonkin verran vanhempia, kuin muiden alojen toisen asteen opinnoissa ja suoraan peruskoulusta musiikkialan toisen asteen opintoihin hakeutuneet ovat selvässä vähemmistössä. Musiikkialan toisen asteen ammatilliseen koulutukseen hakeudutaan lähes poikkeuksetta valintakokeiden ja/tai -haastattelujen kautta. (Kanerva, Oksanen-Särelä, Leppänen & Niiniaho 2023.)

Musiikkialan toisen asteen ammatillista koulutusta järjestetään kuudessatoista konservatoriossa tai muussa oppilaitoksessa ympäri Suomen (Kanerva, Oksanen-Särelä, Leppänen & Niiniaho 2023). Kaupungit, joissa koulutusta järjestetään ovat Helsinki, Espoo, Turku, Tampere, Lahti, Kotka, Pori, Jyväskylä, Kuopio, Joensuu, Kokkola, Pietarsaari, Kajaani, Oulu ja Tornio.

2.3 Rytmimusiikin jमितilanteet

Tässä alaluvussa määrittelen rytmimusiikin jमितilanteita rytmimusiikkia käsittelevän kirjallisuuden pohjalta. Nimenomaan jमितilanteita ja sen käytänteitä tai jamikulttuuria

käsittelevää tieteellistä kirjallisuutta on ollut melko haastavaa löytää. Jamitilanteita käsitellään tyypillisesti ikään kuin sivujuonteena tutkimuksissa, joiden ensisijainen huomio on joko toisaalla tai isommissa kokonaisuuksissa. Osassa populaarimusiikin käsitteistöä määrittelevästä kirjallisuudesta keskitytään musiikin lisäksi melko paljon myös populaarikulttuuriin ja siihen liittyviin käsitteisiin. Jamitilanteiden taas voitaisiin ajatella liittyvän ennemminkin oppimiseen, harjoitteluun, verkostoitumiseen ja luovaan työhön. Tässä alaluvussa käsitelen jamitilanteita ensin jazzmusiikin näkökulmasta ja sitten populaarimusiikin näkökulmasta. On kuitenkin hyvä huomioida, että näiden eri rytmimusiikin lajien välinen raja on osin keinotekoinen. Kuten alaluvussa 2.1 todetaan, sekä jazzmusiikki että populaarimusiikki yleisesti ottaen lasketaan kuuluvaksi rytmimusiikkiin (Kurkela 2005; Tolvanen & Pesonen 2010).

2.3.1 Jazzmusiikin jamitilanteet

Jamitilanteet liitetään rytmimusiikin alalajeista usein eniten nimenomaan jazzmusiikkiin ja sen traditioon. Musiikilliseen vuorovaikutukseen liittyvä tieteellinen kirjallisuus on liittynyt myös eniten jazzmusiikkiin (Brinck 2014, 61). Kirjassaan ”Thinking In Jazz – The Infinite Art Of Improvisation” Berliner (1994) luonnehtii jamitilannetta tai jamisessiota (*jam session*) epämuodolliseksi musiikilliseksi kokoontumiseksi (Berliner 1994, 42). Hän kuvailee lukuisten esimerkkien ja aikalaisten muusikoiden haastattelujen avulla erilaisten jamitilanteiden ilmenemismuotoja, ympäristöjä ja merkityksiä, keskittyen erityisesti Yhdysvaltoihin ja toisen maailmansodan jälkeisiin vuosikymmeniin. Berlinerin (1994) mukaan monet jamisessiot ovat syntyneet spontaanisti muusikoiden kohdassa esimerkiksi yhteisissä harjoitustiloissa. Jameissa soitetut (Berliner kirjoittaa erityisesti instrumentalisteista) kappaleet ovat saattaneet olla hyvin pitkiä, jopa tunnin mittaisia versioita ja keskeistä on ollut improvisointi, uusien ideoiden kokeilu ja muusikkona kehittyminen. (Berliner 1994, 41–42.)

Jazzmusiikin historiassa on ollut myös paljon yksityisasunnoissa järjestettyjä pitkiä jamisessioita, joihin on kutsuttu muusikoita. Näille on ollut ominaista musisoimisen ohella myös muunlainen ajanvietto, kuten ruoanlaitto, aterioiminen ja keskustelu. Berliner (1994) kuvailee tärkeäksi nuorten muusikoiden tiedon ja osaamisen jakamisen tavaksi hengailua (engl. *hanging out*). Tässä kontekstissa hengailulle on ominaista yhdessä olo, ammatillinen keskustelu ja havainnollistaminen. (Berliner 1994, 37.) Tässä lähestytään Smallin (1987, 1998) *musicking*-käsitettä, joka käsittelee musiikkia ennen kaikkea so-

siokulttuurisena tapahtumana (Small 1987; 1998). Smallia ja *musicking*-käsitettä tarkastelen tarkemmin praksialaisen musiikkikasvatuksen yhteydessä alaluvussa 2.4.

Monessa amerikkalaisessa kaupungissa on noina vuosikymmeninä ollut useita jazz-klubeja, joissa jameja on järjestetty. Monessa kaupungissa on noudatettu ääneen lausumatonta hierarkiaa nuorten ja jo ansioituneempien muusikoiden välillä. Tämä on saattanut näkyä esimerkiksi siten, että nuoret soittajat eivät ole tohtineet tai uskaltaneet osallistua tietyn klubin jameihin tiettyinä iltana, jolloin jameihin on osallistunut esimerkiksi rumpali Elvin Jonesin tai tenorisaksofonisti John Coltranen kaltaisia tunnettuja muusikoita. (Berliner 1994, 41–44.)

Sarath (2013) tuo esille, että siinä missä jazzmusiikki on Yhdysvaltojen eri koulutusasteilla nykyään melko vahvasti edustettuna, oli tilanne toisen maailmansodan jälkeisinä vuosikymmeninä toinen. Yliopistoissa opiskelevat jazz-muusikot ja jazzin harrastajat kokivat oppilaitosten tahoilta ylenkatsomista ja suoranaista paheksuntaa. (Sarath 2013, 151.) Jazzmusiikin jamikulttuurin kehittyminen onkin tapahtunut noina aikoina enimmäkseen informaaleissa ympäristöissä ja myös informaalein keinoin, joista eräs tärkeimpiä on vertaisoppiminen (Berliner, 1994).

Green (2002) nostaa vertaisoppimisen (*peer-directed learning*) rinnalle ryhmässä oppimisen (*group learning*) käsitteen. Hän kirjoittaa, että vertaisoppimiselle on tyypillistä, että jollain ryhmän jäsenellä on oppimistilanteessa epämuodollinen opettajan rooli, vaikka hän olisi esimerkiksi ikänsä tai koulutuksensa puolesta muiden ryhmän jäsenten veroinen. Ryhmässä oppimiselle taas on ominaista, että kukaan ryhmän jäsenistä ei ole opettajan kaltaisessa asemassa, vaan kaikki oppivat toisiltaan. (Green 2002, 76.) Berliner (1994) kirjoittaa vertaisilta oppimisesta, mutta hänen kirjansa sisällön perusteella jazzmusiikin jamikulttuuriin käytänteisiin kuuluu myös ryhmässä oppimista (Berliner 1994). Myös Greenin mukaan jamitilanteeseen voi tyypillisesti liittyä näitä molempia, joskin hänen huomionsa on erityisesti populaarimusiikin oppimisessa (Green 2002, 76).

Sekä Berliner (1994) että Brinck (2014) kirjoittavat rytmimusiikin konserteissa ja keikoilla yleisestä *sitting in* -käytänteestä (Berliner 1994; Brinck 2014). *Sitting in* tarkoittaa yksittäisen vierailijan liittymistä musisoimaan esiintyvän yhtyeen kanssa muutaman kappaleen ajaksi. Vierailijat ovat usein kokeneempia ja ansioituneempia muusikoita, kuin varsinaiset esiintyjät, jolloin *sitting in* -käytänne muodostaa eräänlaisen mestari-kisälliasetelman. (Berliner 1994; Brinck 2014.) Mestari-kisälliperinne on musiikin formaalin oppimisen ja opetuksen keskeinen asetelma (Westerlund 2006). *Sitting in* -

perinne sisältää samanaikaisesti piirteitä myös informaalista oppimisesta, vaikka kyse ei olekaan välttämättä varsinaisesta oppimistilanteesta.

Berliner ja hänen haastattelemansa muusikot korostavat jमितilanteiden ja niiden käytänteiden merkitystä muusikkona kehittymiselle. Berliner kirjoittaa suoraan esittämisen kautta hankitun jazzmusiikin ymmärryksen olevan muusikkona kehittymiselle yhtä olennaista, kuin teknisen tiedon ja ohjauksen. (Berliner 1994, 41–42.) Tarkkaan ottaen Berliner (1994) kirjoittaa käyttäen englannin kielen sanaa *performance* (suom.esitys), mutta suomenkielisenä merkitys on ymmärrettävissä käsittämään sekä esitystä että esittämistä (*perform, to perform*) (emt. 1994, 41). Shumway (1999) käsittelee esityksen (*performance*) olemusta jazz- ja populaarimusiikissa päätyen siihen näkemykseen, että esitystä sekä esittämistä ja teosta (*work*) ei voida erottaa toisistaan (Shumway 1999, 188–190).

Jazzmusiikin jमितilanteissa on historiallisesti korostunut tiettyjen kappaleiden muodostaman ohjelmistorungon tunteminen ja hallinta. Näitä kappaleita kutsutaan standardeiksi, joiden joukkoon mahtuu sekä jazzsävellyksiä että alun perin musikaaleihin sävellettyjä lauluja. Sawyerin mukaan standardeista muodostuvan ohjelmistorungon lisäksi jमितilanteissa ovat korostuneet kappaleiden yleiset muotorakenteet, kuten 32 tahdin AABA-rakenne sekä jazzmusiikin esityskäytännöt, kuten melodian ja improvisoitujen soolojen järjestys. (Sawyer 2003, 61–62.) On arvioitu, että jotta jazzmusiikin jमितilanne voi onnistua, osallistujien on jaettava samankaltaiset ammatillisen yhteistoiminnan kautta opitut sosiaaliset käytännöt. Käytännöt eivät ole kirjallista vaan pikemminkin suullista informaatiota. (Sawyer 2003, 90; ks. myös Berliner 1994.)

2.3.2 Jamitilanteet populaarimusiikissa

Populaarimusiikin jमितilanteista on tehty jazzmusiikkiin verrattuna melko vähän tutkimuksia ja niistä monet ovat aihepiiriltään tai tutkimusasetelmaltaan hyvin spesifejä. Tätä selittää osaltaan populaarimusiikin tyylillinen monimuotoisuus sekä myös eri rytmimusiikin tyylisuuntien kehitykseen liittyvät alueelliset seikat: Siinä missä jazzmusiikin merkittävimpien kehitysaskelien katsotaan yleisesti tapahtuneen Yhdysvalloissa, voidaan populaarimusiikin kehitykseen liittyviä keskeisiä kehitysjaksoja sijoittaa muuallekin, erityisesti 1960-luvun Iso-Britanniaan. Populaarimusiikin jमितilanteita sivuavaan tieteelliseen kirjallisuuteen lukeutuu myös tiettyyn yhtyeeseen tai artistiin

keskittyvää tutkimusta, kuten esimerkiksi Malvinnin (2013) The Grateful Dead -yhtyettä ja sen työskentelyä käsittelevä tutkimus (Malvinni 2013).

Green (2002, 2008) on tutkinut populaarimusiikin oppimista sekä muusikoiden ja harrastajien työtapoja, keskittyen erityisesti informaaleihin käytänteisiin musiikin opiskelussa ja harjoittelemisessa. Keskeisinä informaaleina käytänteinä musiikin oppimisessa hän mainitsee korvakuulolta oppimisen ja vertaisoppimisen. (Green 2002, 2008.) Hän käsittelee jammailua yhtenä aloittelevan bändin harjoitusten tyypillisenä työskentelymuotona. Aloittelevista musiikin harrastajista muodostuvan bändin jäsenillä ei välttämättä ole keskenään samankaltaista osaamista tai tuntemusta musiikin käsitteistä, eivätkä he välttämättä osaa tai tunne samoja cover-kappaleita. Tällöin jammailu voi olla tyypillinen toiminnan muoto, joka ei välttämättä edellytä esimerkiksi kokonaisten kappaleiden osaamista. (Green 2002, 79–80.) Berliner (1994) taas tuo esiin, että jazzmusiikin jamitilanteiden lähtökohtana ovat usein toimineet nimenomaan muusikoiden yhteisesti tuntemat kappaleet, niin kutsutut *standardit* (Berliner 1994).

Wahlström (2022) tuo jammailun esiin tärkeänä työtapana myös ohjatussa musiikin opiskelussa, niin yksilö- kuin ryhmäopetuksessakin. Hän korostaa jammailua keinona tiedollisen ja käsitteellisen osaamisen siirtämiseksi käytännön musisointiin ja sitä kautta tärkeänä harjoitteluvaiheena asioiden sisäistämiseksi. (Wahlström 2022.) Brinck (2014, 2018) on tutkinut Yhdysvalloissa New Orleansin kaupungin ainutlaatuista musiikkikulttuuria, jossa jammailulla on keskeinen rooli. Hän kuvailee kaupungin musiikkikulttuuria yhteisölliseksi sekä kuulijoita ja läsnäolijoita osallistavaksi. (Brinck 2014, 2018.) Toisessa tutkimuksessaan Brinck (2017) käsittelee jamitilannetta levyttävän muusikon näkökulmasta ja analysoi oman yhtyeensä työskentelyä (Brinck 2017). Sekä Wahlström (2022) että Brinck (2017) painottavat tutkimuksissaan merkittävästi tasaisen pulssin sekä varioivan mikrorytmiikan vuorovaikutuksesta syntyvän *grooven* merkitystä rytmimusiikissa (Wahlström 2022; Brinck 2017).

Malvinni (2013) sivuaa jamitilanteita myös musiikin tekemisen näkökulmasta. Hänen tutkimuksensa käsittelee The Grateful Dead -yhtyeen musiikkia ja toimintaa. On huomionarvoista, että yhtyettä pidetään *jam band* -genren merkittävimpana edustajana ja vaikuttajana yhdysvalloissa. *Jam band* -genreä edustaville yhtyeille on tyypillistä pitkät, jamipohjaiset konserttiversiot kappaleista. Kaler (2011) näkee tässä yhteyksiä myös jazzmusiikin jamitilanteisiin (Kaler 2011, 93–94).

2.4 Praksiaalinen musiikkikasvatus

Praksiaalinen musiikkikasvatus määrittää musiikkia Aristoteleen praksis-käsitteen kautta. Tämä tarkoittaa sitä, että musiikillisen tekemisen päämäärä nähdään sen seurauksena syntyvän lopputuloksen sijaan itse prosessissa. Praksiaalisen musiikkikasvatuksen merkittävimpiä edustajia ovat muassa David J. Elliott, Wayne Bowman ja Thomas A. Regelski. (Heimonen & Westerlund 2008, 184–185.) Elliott (1995) soveltaa praksis-käsitettä musiikissa kirjassaan ”Music Matters – A New Philosophy of Music Education”, asettaen englanninkielisen sanan *music* tarkastelun alaiseksi. Elliott (1995) esittää, että *music* on ymmärrettävä substantiivin sijaan pikemminkin verbinä – *to music* – ja muotoilee tästä toimintaan viittaavan termin *musicing*. (Elliott 1995.) Edellämainittu termi kääntyy melko huonosti suomen kielelle, voisimme puhua esimerkiksi käyttäen puhekielistä sanaa *musaaminen* – erästä tutkielmaani varten haastattelemaani henkilöä lainatakseni. Elliott kirjoittaa, että musiikin arvo olisi nähtävä ennen kaikkea *musaamisen* prosesseissa (laulaminen, soittaminen, esittäminen, harjoittelu jne.), niistä syntyvän lopputuloksen (musiikkiesitys, teos, konsertti, tallenne, jne.) sijaan.

Praksiaalinen musiikkikasvatus nähdään usein jossain määrin vastakkaisena tai ainakin vaihtoehdona esteettiselle musiikkikasvatukselle, jonka edustajia ovat mm. Bennett Reimer ja Keith Swanwick. Esteettiselle musiikkikasvatukselle on tyypillistä korostaa musiikin absoluuttisia arvoja sekä yksilön kokemuksia musiikista. Myös teoskeskeisyyden ajatellaan liittyvän esteettiseen musiikkikasvatukseen silloin, kun esteettiseen musiikkikasvatukseen liittyy formalismia. (Heimonen & Westerlund 2008.)

Small (1987, 1998) lähestyy samoja teemoja kuin Elliott käsitteellään *musicing*, joka ymmärtää toiminnan osalliset laajemmin. Smallin mukaan musiikki on ennen kaikkea sosiokulttuurinen tapahtuma, johon kuuluvat kaikki siihen osallistuvat, mahdolliset kuulijat mukaan lukien. (Small 1987, 1998.) Brinck (2018) tarjoaa erinomaisen esimerkin *musicing*:ista käytännössä, kuvaillen *second line* -kulkueita New Orleansissa, Yhdysvalloissa. *Second line* -kulkueen etulinjassa kulkevat melko ammattimaiset muusikot, kuten puhallinsoittajat ja rumpalit. Heidän takanaan taas *second line* (toinen linja, toinen jono), eli kulkueeseen mukaan liittyvät halukkaat, jotka voivat omana valintansa mukaan joko kulkea mukana kuunnellen, laulaa, tanssia tai soittaa omia soittimiaan (tai mitä tahansa mistä lähtee ääntä). (Brinck 2018.)

Elliottin ja Smallin ajatuksissa on paljon samaa keskenään, molemmat näkevät musiikin ennen kaikkea tekemisenä. Heidän käsityksiensä erona voidaan kuitenkin nähdä suhtau-

tuminen päämäärän merkitykseen. Siinä, missä Elliott hahmottaa musiikin (*musicing*) ikään kuin tavoitteellisena toimintana, on Small avoimempi musiikillisen toiminnan (*musicking*) monille seurauksille. (Odendaal, Kankkunen, Nikkanen & Väkevä 2013.)

3 Tutkimusasetelma

Tässä luvussa esittelen tutkielmani tutkimuskysymykset ja tutkimusmenetelmät sekä paneudun aineiston analyysin keinoihin ja tutkimuseettisiin kysymyksiin. Tutkimukseni tavoitteena on tarkastella rytmimusiikin jamitilanteisiin liittyviä musiikillisia ja vuorovaikutuksellisia erityispiirteitä, sitä, minkälaisia valmiuksia edellytetään jamitilanteeseen osallistuvilta sekä sitä, miten niitä voitaisiin johdonmukaisesti vahvistaa taiteen perusopetuksessa ja toisen asteen ammatillisessa koulutuksessa.

Alaluvussa 3.1 esittelen tutkimustehtäväni ja tutkimuskysymykset, alaluvussa 3.2 käsitelen laadullista tapaustutkimusta, alaluvussa 3.3 käsittelen teemahaastattelua tutkimusmenetelmänä, alaluvussa 3.4. raportoin käyttämiäni aineiston keruun menetelmiä, alaluvussa 3.5 esittelen valitsemani aineiston analyysin tavat ja alaluvussa 3.6 arvioin tutkielmaani tutkimuseetiikan näkökulmasta.

3.1 Tutkimustehtävä ja tutkimuskysymykset

Tavoitteenani on tutkia, miten rytmimusiikin pedagogiikan ammattilaiset määrittelevät rytmimusiikin jamitilanteen, mitkä ovat rytmimusiikin jamitilanteen edellyttämiä keskeisiä valmiuksia sekä miten niitä voitaisiin vahvistaa taiteen perusopetuksessa ja toisen asteen ammatillisessa koulutuksessa. Tutkimuskysymykseni ovat:

1. Miten haastateltavat rytmimusiikin pedagogiikan ammattilaiset määrittelevät rytmimusiikin jamitilanteen?
2. Mitkä ovat haastateltavien käsitysten mukaan rytmimusiikin jamitilanteissa tarvittavia keskeisiä valmiuksia?
3. Miten rytmimusiikin jamitilanteissa tarvittavia valmiuksia voitaisiin vahvistaa taiteen perusopetuksessa ja toisen asteen ammatillisessa koulutuksessa?

3.2 Laadullinen tapaustutkimus

Tutkielmani on laadullinen tapaustutkimus. Eskolan ja Suorannan (1998) mukaan Laadullinen tutkimus perustuu aiempaan tutkimukseen, empiiriseen aineistoon ja tutkijan tekemään analyysiin ja tulkintaan (Eskola & Suoranta 1998). Tavoitteenani on saada tietoa ja syvällistä ymmärrystä melko täsmällisesti rajatusta aiheesta ja laadullinen tutkimus sopii menetelmänä tähän hyvin. Minun on tutkijana luotettava siihen, että hankkimani aineisto tarjoaa riittävää syvällisyyttä ja substanssia analyysityötäni varten, jotta voin saavuttaa tavoitteeni. Eskola ja Suoranta kirjoittavat, että laadullinen tutkimus tarjoaa tutkijalle menetelmänä tiettyä joustavuutta (Eskola & Suoranta 1998, 21). Pysin siihen, että aineiston avulla hankkimani tieto koostuu paljolti haastateltavien kokemuksista, käsityksistä, ajatuksista ja jopa mielipiteistä. Laadullisen tutkimuksen joustavuus ja vapaus niin aineiston hankkimisessa kuin sen käsittelyssä uskoakseni edesauttavat pyrkimyksiäni.

Hirsjärven ja Hurmeen (2011) mukaan laadullisessa tutkimuksessa aineiston käsittelyn kuvataan usein olevan induktiivista, eli yksittäisistä havainnoista tai tulkinnoista muodostetaan yleisempiä kokonaisuuksia (Hirsjärvi & Hurme 2011). Käsitykseni mukaan tutkielmani aihepiiriin ei ole aiemmin muodostunut kovin vakiintuneita pedagogisia käytänteitä, joten laadulliseen tutkimukseen sisältyvä induktiivinen malli sopii tiedon hankkimiseen hyvin. Eskola ja Suoranta (1998) kirjoittavat tutkijan mahdollisesta subjektiivisuudesta käsitellessään hypoteesia tai mahdollista vaatimusta sen puuttumisesta. Tutkijan ei heidän mukaansa ole välttämätöntä olla vailla minkäänlaisia ennakkoletuksia, mutta korostavat, että mahdolliset hypoteesit tai muut käsitykset on tehtävä tutkimuksen lukijalle selkeästi ja rehellisesti tiettäväksi. (Eskola & Suoranta 1998.)

Työskentelen itse samalla alalla kuin haastattelemani henkilöt, joten en voi välttyä eräiltä ennakkoletuksilta tutkimusta tehdessäni. Omassa työssä tekemäni havainnot ovat alun perin johdattaneet minut tutkielmani aihepiiriin pariin, joten en halua häivyttää omia käsityksiäni tutkielmani aihepiiristä kokonaan. Sen sijaan minun on oltava huolellinen, että en anna omien käsitysteni vaikuttaa varsinaiseen aineistooni, eli haastattelemltani henkilöiltä saamaani tietoon ja heidän käsityksiinsä.

3.3 Menetelmänä haastattelu

Tutkielmani empiirisen aineiston muodostavat tutkimushaastattelut. Valitsin haastateltaviksi henkilöitä, jotka toimivat vakituisissa opetustehtävissä eri musiikkioppilaitoksissa rytmimusiikin (pop/jazz) saralla. Erityistä huomiota kiinnitin haastateltavia henkilöitä valitessani siihen, että heillä olisi muiden opetustehtävien lisäksi kokemusta oppilaita tai opiskelijoita osallistavan jamitoiminnan organisoimisesta. Rajasin tutkielmani käsittelemään niin taiteen perusopetusta kuin toisen asteen ammatillista koulutusta ja pidin tärkeänä, että haastateltavilla olisi pitkä työkokemus kummankin koulutusasteen parissa.

Pidin myös tärkeänä sitä, että kaikilla haastateltavilla on pitkä kokemus muusikkona toimimisesta rytmimusiikin alalla. Pyrin valitsemaan haastateltaviksi eri instrumenttien ammattilaisia, jotta haastatteluissa tulisi esiin näkemyksiä monipuolisesti. Tutkielmani käsittelee ensisijaisesti instrumentalistien toimintaa jamitilanteessa, yksikään haastattemistani pedagogeista ja muusikoista ei ole pääinstrumentiltaan laulaja. Tämä supistaa tutkielmani aihepiiriä, mutta toisaalta toivoakseni mahdollistaa instrumentalistien toiminnan syvällisemmän käsittelyn haastattelu- ja yhteydessä. Olisi toki ollut mahdollista, että haastateltavat olisivat tuoneet laajalti esiin käsityksiä myös laulajien tai soittaja-laulajien toiminnasta jamitilanteessa.

Haastattelut olivat tyypiltään teemahaastatteluja. Hirsjärvi, Remes ja Sajavaara (2007) kirjoittavat, että teemahaastattelut aineistonkeruumuotona tarjoavat mahdollisuuden aihepiiriin joustavaan käsittelyyn ja monipuolisten näkökulmien esiintuloon (Hirsjärvi, Remes & Sajavaara 2007, 203). Lisäksi teemahaastattelu mahdollistaa haastateltavien henkilökohtaisten näkemysten ja kokemusten esiintulon (Hirsjärvi & Hurme 2011). Tätä pidän myös tärkeänä ajatellen tutkielman yhteyttä käytännön työelämään ja sen kehittymiseen. Arvioni mukaan teemahaastattelu soveltuu tämänkaltaiseen tutkimukseen hyvin, sillä voidaan olettaa haastateltavien vastauksissa olevan painotuseroja työtapojen ja näkemysten suhteen tutkielmani aihepiiriin liittyvän aiemman pedagogisen perinteen oletetusta vähäisyydestä johtuen. Toisin sanoen haastatteluissa esittämiini kysymyksiin ei ole oikeita tai vääriä vastauksia.

Eskola ja Suoranta (1998) kirjoittavat, että teemahaastattelussa tutkija määrittää haastatteluissa käsiteltävät teemat, mutta ei välttämättä laadi valmiiksi muotoiltuja haastattelu- ja kysymyksiä. Haastattelijan tehtävänä on varmistaa, että jokainen ennalta päätetty teema

tulee kunkin haastateltavan kanssa käsitellyksi. Kunkin teeman käsittelyn laajuudessa saattaa kuitenkin olla eroja eri haastateltavien välillä. Teemahaastattelun melko vapaa ja avoin luonne mahdollistaa kunkin haastateltavan yksilöllisten ajatusten ja näkemysten esiintulon. Ennalta päätetyt ja haastatteluissa käsitellyt teemat kuitenkin varmistavat, että kunkin haastateltavan kanssa käsitellään samoja asioita, mikä auttaa tutkijaa aineiston hallinnassa ja kohdentamisessa tutkimuskysymyksiin. (Eskola & Suoranta 1998, 86–89.)

Haastattelut toteutettiin yksilöhaastatteluina, ennen kaikkea logistisista syistä (haastateltavat asuvat ja työskentelevät osittain eri puolilla Suomea). Pohdin aluksi myös ryhmähaastattelua aineistonkeruumenetelmänä, minkä etuna olisi ollut monipuolisempi kollegiaalinen ajatustenvaihto ja kokemusten vertailu. Päädyin kuitenkin yksilöhaastatteluihin, koska halusin korostaa kunkin haastateltavan henkilökohtaisia ajatuksia ja edesauttaa niiden tuomista esiin mahdollisimman syvällisesti. Haastateltavat ovat omaan työhönsä kouluttautuneita alansa pitkäaikaisia ammattilaisia, joten heidän kompetenssiaan tutkimuksen kannalta voidaan pitää riittävänä.

Hahmottelin etukäteen teemat (liitteenä), jotka määrittivät haastattelujen sisältöä ja ohjasivat niiden etenemistä. Lähetin nämä teemat etukäteen myös haastateltaville, jotta he halutessaan saattoivat syventyä teemojen pohtimiseen jo ennen varsinaista haastattelua. En niinkään halunnut haastateltavilta ”valmiita” vastauksia, vaan heidän kokemuksensa ja ammattitaitoonsa perustuvia käsityksiä. Tästä syystä en lähettänyt sanatarkkoja haastattelukysymyksiä haastateltaville etukäteen. Eskolan ja Suorannan (1998) mukaan teemahaastattelun luonteeseen kuuluu joustavuus ja mahdollisuus täsmentää käsiteltäviä teemoja lisäkysymysten ja keskustelun avulla (Eskola & Suoranta 1998). Tämän tutkielman liitteenä ovat haastattelujen teemat sellaisessa muodossa, kuin lähetin ne etukäteen haastateltaville.

3.4 Aineiston keruu

Haastattelin tutkielmaani varten kolme henkilöä helmikuun lopussa ja maaliskuun alussa vuonna 2023. Pitkistä välimatkoista johtuen kaksi haastattelua toteutettiin etäyhteydellä Zoom-videopuhelusovelluksella ja yksi haastatteluista kasvokkain haastateltavan työpaikalla. Olin valinnut haastateltavat henkilöt hyödyntäen omia verkostojani ja kaikki haastatelluiksi pyytämäni kolme henkilöä suostuivat kirjallisesti lähettämäni (sähköposti, sosiaalisen median pikaviestipalvelut) pyyntöön nopeasti. Tallensin etäyh-

teydellä toteutetut haastattelut hyödyntäen Zoom-sovelluksen omaa tallennusmahdollisuutta ja kasvokkain tapahtuvan haastattelun tallensin mobiililaitteen tallenninsovelluksen sekä kannettavan tietokoneen äänitysohjelman avulla.

Lähetin joitakin päiviä etukäteen haastateltaville haastattelua ohjaavan rungon teemoitain jaoteltuna (liitteenä). En lähettänyt etukäteen varsinaisia kysymyksiä, vaan teemoja, aihepiirejä ja avainsanoja. Oli mahdollista, että tutkielmani teoreettinen viitekehys ei ollut kaikille haastateltaville erityisen tuttu ja halusin antaa kullekin haastateltavalle mahdollisuuden kertoa ennen kaikkea omaan ammattitaitoonsa ja kokemukseensa perustuvia käsityksiä. Hirsjärvi ja Hurme (2011) kirjoittavat, että laadullisen tutkimuksen teemahaastattelun ominaispiirteitä on haastatelluille annettava tila ja merkitys (Hirsjärvi & Hurme 2011). Tätä halusin toteuttaa ja vaalia, saadakseni hankittua mahdollisimman syvällistä tietoa haastattelujen avulla.

Minua kiinnostaa haastateltavissa heidän kompetenssinsa suhteen erityisesti asiantuntijuus ja tekijyys. Arvostan kutakin haastattelemaani henkilöä rytmimusiikin pedagogiikan asiantuntijana ja pidin tärkeänä, että valitsemani henkilöt ovat myös aktiivisia tekijöitä, eli työskentelevät pitkäjänteisesti rytmimusiikin ja sen pedagogiikan parissa. Tämä oli mielestäni keskeistä aineiston validiuden kannalta: Tietävätkö haastateltavat mistä puhuvat?

3.5 Analyysi

Aloitin aineiston analyysin suunnittelun jo ennen aineiston keräämistä, eli haastattelujen tekemistä. Hirsjärven ja Hurmeen (2011) mukaan tämä auttaa tutkijaa hankittavan aineiston rajaamisessa ja kohdentamisessa vastaamaan mahdollisimman hyvin tutkimuksen tarkoitusta. Ennalta harkittu analyysitapa voi muodostaa suuntaviivat aineiston hankkimista ja purkamista, tässä tapauksessa haastatteluja ja niiden litterointia varten. (Hirsjärvi & Hurme 2011, 135.) He kirjoittavat, että haastattelujen puhtaaksikirjoitus tekstimuotoon, eli litterointi, on laadullisessa tutkimuksessa yleisesti käytetty menetelmä aineiston purkamiseksi. Laadullisessa tutkimuksessa ei ole yksiselitteistä metodologiaa tai ohjeistusta litteroinnin tarkkuuden suhteen, vaan tämä riippuu tutkimustehtävästä ja tutkimusotteesta sekä tutkijan omasta harkinnasta. (emt. 2011, 139.)

Litteroin kunkin haastattelun kokonaisuudessaan tallenteiden perusteella mahdollisimman pian haastattelujen jälkeen. Hirsjärven ja Hurmeen (2011) mukaan tämä on suosi-

teltavaa, sillä näin tutkijalle jää mahdollisuus tarkentaa ja täsmentää haastatteluja tarvittaessa tuoreeltaan (Hirsjärvi & Hurme 2011, 135). Käytin tallenteista tasapuolisuuden nimissä ainoastaan ääniraitaa ja hyödynsin tarvittaessa äänitiedoston hidastamista litteroinnissa. En kuitenkaan huomionnut haastattelujen litteroinnissa esimerkiksi taukoja, huokauksia, äänenpainoja ja naurahduksia. Eskolan ja Suorannan (1998) mukaan näin tarkka litterointi on edellytys keskusteluanalyysiä tehtäessä. Heidän mukaansa kiinnostus kohdistuu tällöin puheen substanssin sijaan pikemminkin sen muotoon. (Eskola & Suoranta 1998, 189.) Olin kiinnostunut nimenomaan haastateltavien ajatuksiin ja kokemuksiin perustuvista käsityksistä, joten keskusteluanalyysi ei ollut tutkielmani kannalta tarpeellista.

Teemoittelun avulla aineistoa jäsennellään ja järjestetään käsiteltävien aiheiden mukaan tutkimuksen kannalta mielekkäiksi ryhmiksi. Tuomi ja Sarajärvi (2002) kirjoittavat, että teemoittelussa painottuu se, mitä kustakin teemasta on haastatteluissa sanottu – ei niinkään se, kuinka paljon teemasta on puhuttu tai montako kertaa esimerkiksi jokin teemaan liittyvä käsite on mainittu, mikä on taas aineiston tyypittelylle ominaista (Tuomi & Sarajärvi 2002, 95). Hirsjärven, Remeksen ja Sajavaaran (2007) mukaan laadullisessa tutkimuksessa on tyypillistä, että alustava teemoittelu tapahtuu ainakin osittain jo litterointivaiheessa (Hirsjärvi, Remes & Sajavaara 2007, 224). Eskolan ja Suorannan (1998) mukaan haastattelurungon teemat auttavat myös aineiston teemoittelussa (Eskola & Suoranta 1998, 153). He kirjoittavat, että haastattelurunko rakennetaan aiempaan tutkimukseen pohjaavan teoreettiseen viitekehykseen sekä mahdollisesti tutkijan omaan kokemukseen nojaten. Teemoitteluvaiheessa etsitään aineistosta haastattelurungon teemoihin liittyviä asioita. He muistuttavat, että tähän sisältyy mahdollisesti myös tutkijan omaa tulkintaa. (Eskola & Suoranta 1998, 153.) Hirsjärven ja Hurmeen (2011) mukaan on hyvin yleistä, että haastattelurungon sisältämien teemojen lisäksi aineistosta nousee esiin muitakin teemoja (Hirsjärvi & Hurme 2011, 173). Teemoittelin litteroimani aineiston käyttäen värikoodausta.

Käytin aineiston analysoinnissa teoriaohjaavaa analyysiä. Tuomi ja Sarajärvi (2002) kirjoittavat, että teoriaohjaavassa analyysissä voi olla teoreettisia kytkentöjä ja teoriaa voi käyttää apuna analyysityössä, mutta aineistoa ei analysoida pelkästään teoreettiseen viitekehykseen peilaten. Heidän mukaansa teoriaohjaavaan analyysiin liitetään usein abduktiivinen päättely, jossa yhdistellään aineistolähtöistä ajattelua ja valmiisiin malleihin pohjautuvaa ajattelua. (Tuomi & Sarajärvi 2002, 98.) Tuomi ja Sarajärvi (2002) kirjoittavat, että tällöin jää tutkijan harkinnan varaan, missä määrin analyysi pohjautuu

suoraan aineistoon ja missä määrin teoriaan. Laadulliselle tutkimukselle on ominaista, että teoreettinen viitekehys ohjaa tutkimuskysymysten muodostumista ja nämä taas määrittävät aineiston hankintaa ja analyysiä. (emt. 2002.)

3.6 Tutkimusetiikka

Keräsin tutkielmani aineiston Tutkimuseettisen neuvottelukunnan määrittelemien hyvän tieteellisen käytännön periaatteiden mukaisesti. Näitä periaatteita ovat rehellisyys, yleinen huolellisuus ja tarkkuus. (TENK 2023.) Informoin haastattelupyyntöihini suostuneita henkilöitä etukäteen kirjallisesti tutkielmani tavoitteista, motiiveista ja luonteesta sekä aineistonkeruumenetelmistä. Kerroin samalla myös haastattelun arvioidun keston. Annoin haastattelutilanteiden yhteydessä haastateltaville allekirjoitettavaksi Taideyliopiston ”Tietosuojailmoitus ja suostumus tutkimukseen osallistumisesta” -lomakkeen ja kävin kunkin kanssa myös suullisesti läpi sen keskeiset periaatteet. Näitä ovat tutkimukseen osallistumisen vapaaehtoisuus, oikeus keskeyttää tutkimukseen osallistuminen, oikeus peruuttaa tutkimukseen osallistuminen sekä oikeus saada tietoa tutkimuksesta ja siihen liittyvien henkilötietojen käsittelystä (TENK 2023). Sovin haastateltavien kanssa määräajan, jonka jälkeen jo siihen mennessä hankkimani aineisto on käytettävissäni, mikäli joku haastateltavista haluaisi keskeyttää tai perua osallistumisensa tutkimukseen.

Hyvän tieteellisen käytännön mukaan tutkimukseen osallistuvilla henkilöillä on oltava mahdollisuus saada tietoa tutkimuksen sisällöstä ja toteutuksesta (TENK 2023). Tämän periaatteen toteutumisen varmistamiseksi lähetin tutkielmassani käyttämäni suorat lainaukset haastateltaville tarkistettavaksi ennen tutkielman jättämistä arvioitavaksi. Pidin tätä tärkeänä myös siksi, että näin pystyin varmistamaan litteroineeni aineiston oikein. Pysin litterointityössä tarkkuuteen, mutta halusin näin varmistaa hankkimani aineiston validiuden ja antaa tutkimukseen osallistuville mahdollisuuden mahdollisten virheiden oikaisemiseen.

Pysin varmistamaan, että tutkimukseen osallistuvia henkilöitä, eli haastateltavia ei voida tunnistaa tutkielmaa lukiessa. Pseudonymisoin heidän nimensä enkä paljasta heidän edustamiensa oppilaitosten nimiä. En myöskään paljasta tutkielmassani haastateltavien kotikaupunkia. Tämän tiedon avulla henkilöt olisivat mahdollisesti tunnistettavissa, sillä ala on pieni ja sillä toimivia henkilöitä suhteellisen vähän kussakin kaupungissa. Sen sijaan kerron tutkimuksessa haastateltavien ikähaarukan, koulutusasteen, heidän edustamansa oppilaitoksen koulutusasteen/-asteet sekä tiivistetyn työnkuvan. Toin heille

tiettäväksi, että en voi pseudonymisoinnista huolimatta taata heidän olevan täysin varmasti tunnistamattomissa.

Säilytin ja käsittelin aineistoa huolellisesti. Säilytin haastattelujen äänitiedostoja ja litterointivaiheen tekstitiedostoa vain omassa käytössäni olevalla, suojatulla tietokoneella sekä tiedostojen varmuuskopioita suojatulla ulkoisella kovalevyllä.

4 Tulokset

Tässä luvussa esittelen tutkimukseni tulokset. Tarkastelen tutkimushaastatteluissa esiin nousseita seikkoja ja näkemyksiä teemoittain edeten ja pyrin näiden avulla löytämään vastauksia tutkimuskysymyksiini. Esittelen myös haastatellut henkilöt sekä kuvailen heidän koulutus- ja työhistoriaansa siltä osin, kun arvioin niiden vaikuttavan varsinaisiin tutkimuskysymyksiin liittyviin näkemyksiin ja lausuntoihin.

Alaluvussa 4.1 kuvailen haastateltavien koulutustaustaa sekä heidän työskentelyään opettajina ja muusikkoina. Keskityn erityisesti tarkastelemaan haastateltavien käsityksiä erilaisten jamitilanteiden organisoinnista. Alaluvussa 4.2 kerron, miten haastateltavat määrittelevät rytmimusiikin jamitilanteen ja siihen liittyviä keskeisiä erityispiirteitä. Alaluvussa 4.3 kuvailen, mitkä ovat haastateltavien käsitysten mukaan jamitilanteissa tarvittavia keskeisiä valmiuksia. Alaluvussa 4.4 käsittelen sitä, miten jamitilanteissa tarvittavia valmiuksia voitaisiin haastateltavien käsitysten mukaan vahvistaa taiteen perusopetuksessa ja toisen asteen ammatillisessa koulutuksessa.

4.1 Taustatietoja haastateltavista

Haastattelin tutkielmaani varten kolmea useita vuosia rytmimusiikin opetustehtävissä vakituisesti toiminutta henkilöä. Haastateltavat ovat iältään 40–50-vuotiaita ja ovat vakituisissa työsuhteissa konservatorioissa eri kaupungeissa Etelä-Suomessa ja Länsi-Suomessa. Kukin heistä on toiminut nykyisessä työpaikassaan yli 10 vuotta. Kaikilla heistä on kokemusta sekä taiteen perusopetuksen laajan oppimäärän että toisen asteen ammatillisen koulutuksen opetustehtävistä. Kerron kunkin haastateltavan työnkuvasta ja painotuksista esitellessäni haastateltavat lyhyesti erikseen. Kukin haastateltava on toiminut opetustehtäviensä ohella muusikkona koko uransa ajan. Kaikki heistä ovat kouluttautuneet työhönsä ammattikorkeakoulussa. Kutsun heitä tässä tutkielmassa nimillä Chameleon, Hideaway ja Solar, jotka viittaavat tunnettuihin, rytmimusiikin eri tyyliilaje- ja edustaviin ja jamitilanteissa usein kuultuihin kappaleisiin.

Chameleon on suorittanut musiikkialan ylemmän ammatikorkeakoulututkinnon (musiikkipedagogi YAMK, pop/jazz-musiikki) ja on tämän lisäksi suorittanut tiedeyliopistossa filosofian tohtorin tutkinnon. Hän on opettajan uransa alkuvaiheessa toiminut usei-

ta vuosia pelkästään taiteen perusopetuksessa ja viimeiset vuodet taas lähes yksinomaan toisen asteen ammatillisessa koulutuksessa, toimien koko ajan sekä instrumenttiopettajana että yhtyesoiton opettajana.

Hideaway on suorittanut musiikkialan ammattikorkeakoulututkinnon (musiikkipedagogi AMK, pop/jazz-musiikki). Hän on koko opettajan uransa ajan toiminut instrumenttiopettajana ja yhtyesoiton opettajana sekä taiteen perusopetuksessa että toisen asteen ammatillisessa koulutuksessa.

Solar on suorittanut musiikkialan ylemmän ammattikorkeakoulututkinnon (musiikkipedagogi YAMK, pop/jazz-musiikki). Hän on toiminut opettajana sekä tuotannollisissa ja koulutuksen suunnitteluun liittyvissä tehtävissä valtaosin toisen asteen ammatillisen koulutuksen alalla. Hän on kuitenkin toiminut instrumenttiopettajana myös taiteen perusopetuksessa.

4.1.1 Haastateltavat muusikkoina ja opettajina

Kullakin haastateltavalla on opetustehtävien lisäksi paljon kokemusta muusikkona työskentelystä. Näihin muusikon tehtäviin lukeutuvat muun muassa työskentely bändin jäsenenä, keikkamuusikkona, teatterimuusikkona sekä big bandin jäsenenä ja organisaattorina. En tässä tutkielmassa yksilöi kunkin haastateltavan muusikon työkokemusta tai instrumenttia tarkemmin, jotta voin parhaani mukaan turvata heidän pysyvän tunnistamattomissa. Kaikkien kolmen haastateltavan työkokemus muusikkona oli kuitenkin määrällisesti melko samankaltainen ja heidän arvioidensa mukaan keikkoja tai muita esiintymisiä on kullekin kertynyt reilusti yli tuhat. Erityisesti haastateltavat Chameleon ja Hideaway korostivat muusikon työkokemuksen merkitystä myös opettajana työskentelyn kannalta. Aktiivisen muusikkona työskentelyn arvioitiin luovan vankan pohjan instrumenttiopettajan ja yhtyesoiton opettajan ammattitaidolle.

Hideaway: No kyl se mun mielest on ollu ihan keskeinen sisältö ja työkalu siinä (opetustyössä) (...) kyl se ollu keskeinen voimavara, et on ollu sitä käytännön kokemusta, mikä nyt tietysti muutenkin on etenki rytmimusapuolella on arvostettu ja jopa sääntökin, et ollaan (työskennelty muusikkona).

Chameleon näkee vankan muusikon työkokemuksen tuovan myös opettajan työhön siinä tarvittavaa näkemystä ja sisällöllistä osaamista.

Chameleon: Ja toi niinku siis jämerä muusikon kokemus (...) on ollu opettajuuden kannalta tärkeätä, nimenomaan sen, tavallaan, sellasen todellisen, ikään kun tosielämää vastaavan soittotilanteen tuomiseksi oppitunnille (...)

Kukin haastateltavista arvioi muusikkona ja opettajana työskentelemisen olleen merkittävä tekijä opettajan ammattitaidon kehittymisessä, muodollisen koulutuksen lisäksi. Solar kertoo työssäoppimisen merkityksestä omalla kohdallaan.

Solar: Kyllä se on ihan tää työnteko (...) Mulla on ihan suoraan se, että toi [oppilaitoksen nimi poistettu] on ikään kuin pakottanut opettamaan. (...) Kyllä se on se, mikä mulle on ollut se paras koulu.

Kaikki haastateltavat pitivät musiikin ammattilaisten maailmasta tuotuja ”tosielämän” malleja erittäin tärkeinä rytmimusiikin pedagogiikassa.

4.1.2 Haastateltavat oppilaita tai opiskelijoita osallistavan jamitoiminnan organisoijina

Kaikilla haastateltavilla on kokemusta opiskelijoita tai oppilaita osallistavan jamitoiminnan organisoinnista. Hideaway ja Solar toimivat kotikaupungeissaan toimivien säännöllisesti toistuvien, monen vuoden ajan toimineiden jamien järjestäjänä, paikallisten musiikkiyhdistysten kautta. Näitä jameja järjestetään yhteistyössä oppilaitosten kanssa ja yksi niiden tärkeimmistä tavoitteista on alun alkaenkin ollut tarjota erityisesti musiikkialan ammattiin opiskeleville henkilöille mahdollisuus säännölliseen jameihin osallistumiseen.

Solar: No, silloin oikeastaan kun mä tulin taloon 2005, niin silloin alkoi [kaupungin nimi poistettu] jazzklubi [nimi poistettu]. Just sen takia, että ammatillisen puolen oppilaat pääsee jammailemaan. Se konsepti on ollut alusta saakka samanlainen, että siel on aina housebändi, mikä soittaa yhden setin. Se voi olla kaupungin soittajista tai jostain vierailijoista koostuva bändi, ja sen jälkeen alkaa avoimet jamit (...) se jatkuu edelleen joka maanantai.

Myös Hideaway näkee jamitoiminnan erittäin tärkeänä erityisesti ammattiopiskelijoiden kannalta. Solarin tavoin myös hän kokee roolinsa jamien organisaattorina jo olemassa olleen perinteen jatkajana.

Hideaway: (...) opiskelijat esiinty näiden edellämämainittujen herrojen [nimet poistettu] toimest sit jo nois jameis ja oli mukana jameis soittamassa. Aina sit vähän vuosikursista riippuen, ketä innokait sit on, mut kaikkii pyritään osallistamaan (...)

Jamien järjestävänä tahona toimivat yhdistykset yhteistyössä oppilaitosten kanssa, mutta haastattelujen perusteella yksittäisten aktiivisten toimijoiden rooli korostuu jamien organisoinnissa. Tätä on oppilaitosten puolesta huomioitu ja resursoitu vaihtelevasti.

Hideaway: (...) kyl siin on ollu vahva yhteistyö, mä sain jopa jonain vuonna, mul oli resurssi siihen sitte. Mä niinku yhdistyksen nimis tein sitä, mut myöskin niinku konsan opettajana et se oli tällanen yhteistyökuvio, mikä palveli sit molempii. Oli sillai niinku kuluton systeemi, mikä nyt tavallaan jatkuu edelleenkin. Mut joo, voi sanoo niin kun oppilaitoksen edustajana.

Solar kuvailee omaa henkilökohtaista rooliaan säännöllisesti järjestettävien jamien suunnittelijana ja organisaattorina. Näin on varmistettu käytännön asioiden toimivuus ja jamitoiminnan ylläpitäminen. Hän korostaa haastattelussa myös aktiivisten osallistujien merkitystä jameihin liittyvien käytännön asioiden, kuten äänentoiston sujuvuuden kannalta

Solar: Ne (jamat) on mun takana ja edelleenkin järkkään sen koko ohjelman. (...) Kun mä oon tehnyt sen paketin, mä oon koittanut tehdä sen niin selkeäksi, että bändit kun menee sinne, niin se ei vaadi ensinnäkään sitä, että mä olen siellä paikan päällä, että siellä on backline valmiina, siellä on PA valmiina, ei muuta kun laittavat kasaan ja ohjeet olis tarpeeksi selkeät (...) Ne (oppilaitos) maksaa mun liksan, että mä pyöritän sitä, järjestän ne bändit, ylipäättänsä järjestän ne jamat. Se kuuluu mun työhön siellä.

(...)

Sekä Hideawayn että Solarin organisoimat jamat ovat luonteeltaan avoimia, eivätkä siis ole suunnattu ainoastaan oppilaitoksessa opiskeleville. Käytännössä jamat ovat olleet suosittuja erityisesti toisen asteen ammatillisen koulutuksen opiskelijoiden keskuudessa ja nimenomaan heitä on myös opintojen puitteissa rohkaistu ja kannustettu osallistumaan jameihin. Kummassakin tapauksessa mukana on ollut joskus yksittäisiä taiteen perusopetuksen oppilaita, mutta heitä ei haastattelujen perusteella ole säännönmukaisesti houkuteltu osallistumaan jameihin.

Hideaway: No kyl se on varmaan painottunut enemmän niihin ammatillisen puolen opiskelijoihin, mut et sit on ollu yksittäisiä perusopetuksenki soittajia, jotka on ollu vähän vanhempii ja kiinnostuneita ja ehkä ollu verkostoituneita ammattiopiskelijoiden kans.

Solar kuvailee taiteen perusopetuksen oppilaiden osuutta jameissa yksittäistapausten ja toisaalta varsinaisen jamitilanteen ulkopuolella esiintyneiden ryhmien kautta. Hideawayn tavoin myös Solar kertoo organisoimiinsa jameihin osallistuvien taiteen perusope-

tuksen (tpo) oppilaiden olevan yleensä jo melko pitkällä oman instrumenttinsa opiskelussa.

Solar: On meillä joskus ollut niin, että tpo:n bändit on tulleet ennen varsinaisia keikkoja siihen lämpäämään, mutta kyllä se enemmän on se, että semmoset jotka on pittemällä, käy siellä jammailemassa.

Myös alaikäisten oppilaiden osallistuminen jameihin on kuitenkin ollut järjestettävissä, huolimatta siitä, että jamien tapahtumapaikkoina toimivat anniskeluravintolat.

Hideaway: Et tietysti siin tulee sit ikäkysymys, mut toisaalta niinku [ravintolan nimi poistettu] ei sinänsä oo välttämättä...se ikäraja ei oo niin tiukka etteikö sinne vois tulla alaikäinen, niinku käytännös esimerkiks soittamaan.

Solar: Kyllä se saadaan järjestettyä, mut sitten jonkun täytyy olla niin kuin vastuussa.

Chameleon on ollut organisoimassa jamitoimintaa osana toisen asteen ammatillisen koulutuksen säännöllistä, instrumenttikohtaista opetusta, opettaen tietyn instrumentin soittajille suunnattua viikoittaista ryhmämuotoista työpajaa. Hän mainitsee jammailun olevan keskeinen työskentelymuoto tässä työpajassa.

Chameleon: mul on myös soitinpaja (...) tokalla asteella. Nyt mul on täl hetkellä siel seittemän opiskelijaa plus minä. (...) 90 minuuttia. Ja ammattiopiskelijoita, ekan vuoden, et ne on niinku (...) suhteellisen pitkällä olevii soittajia, että esimerkiks niinku jammailu on hyvin mahdollista ja se on keskeinen työmuoto siellä, niin mä puhun siitä, koska se on joka viikko sama porukka. Se (jammailu) on aivan keskeinen työskentelyväline, sama juttu ku soittotunneilla (...)

Chameleon käsittelee vastauksissaan paljon myös jamitilanteen sisältämien elementtien roolia instrumenttiopetuksessa. Palaan tähän tarkemmin alaluvussa 4.4 rytmimusiikin jamitilanteen vahvistamisen pedagogisia keinoja käsiteltäessä. Chameleon on myös vuosittain organisoimassa toisen asteen ammatillisen koulutuksen aloittavien opiskelijoiden orientointiviikkoa, jonka keskeisiä työmuotoja on jamipohjainen, spontaani yhteismusisointi vaihtuvin kokoonpanoin.

Chameleon: (...) just alottaneet opiskelijat, ni ekan kouluviikkonsa jamittelee keskenään. (...) meil on siis kaikki bändiluokat käytössä ja sitte niinku et joka luokassa soi koko ajan samaan aikaan ja siis et, jengi sillai minglaa, että ne soittaa tunnin tos luokas ja sit menee seuraavaan luokkaan ja sitte vaihtaa seuraavaan ja sit joku toinen vaihtaa eri suuntaan ja tällai näin. Ja ku tätä tehään viikko, vaihdellen, mut ehkä 2–4 slottia joka päivä, niin sitte ainakin melkein kaikki uudet opiskelijat, kaikki uudet ykköset on soittanu toistensa kanssa.

Jamien organisoimisesta Chameleonilla on kokemusta myös vuosittain kesällä järjestettävältä musiikkileiriltä. Musiikkileiriä ei varsinaisesti lasketa taiteen perusopetuksiksi, mutta hän arvioi leirin osallistujien olevan iältään ja osaamiseltaan perusopetustasoisia. Hän tuo haastattelussa esiin musiikkileirillä järjestettävään jamitilaisuuden organisoimiseen liittyviä haasteita.

Chameleon: (...) ihan mun kokemus on et se ei oo kauheen kiitollista hommaa. (...) Siis sillai, että vaikka kui niinku kannustaa ihmiset ”joo joo, tulkaa vaan” ja sit ei oikein ketään tai sit et kyl ne halua soittaa tai samat halua aina tulla soittaa, mut ei oikein oo biisejä (...) et sit se voi käydä, jotkut ajattelee et ”ei tää on vaan puuduttavaa jumitusta, mennään pois” ja tällai näi (...) sellasia kuihtuneita jameja on nähty paljon.

Kaikilla haastateltavilla on kokemusta jamitoiminnan organisoimisesta. Siinä missä Hideawayn ja Solarin kokemus painottuu säännöllisesti klubissa/ravintolassa toimivien avoimen jami-iltojen järjestämiseen, painottuu Chameleonin kokemus enemmän jamitoiminnan integroimiseen osaksi säännöllistä opetusta. Eräs olennainen ero näiden eri luonteisten jamitilanteiden välillä liittyy yleisön läsnäoloon sekä sen mahdolliseen vaikutukseen jamitilanteessa. Voidaan olettaa, että kaikille avoimessa, anniskeluravintolassa järjestettävässä jamitilanteessa on ainakin mahdollisesti myös ulkopuolista yleisöä, kun taas oppilaitosympäristössä on todennäköistä, että läsnä ovat ensisijaisesti jamitilanteeseen osallistuvat opiskelijat ja heidän opettajansa.

4.2 Rytmimusiikin jamitilanteita ja niiden erityispiirteitä

Tässä alaluvussa kerron, miten haastateltavat määrittelevät rytmimusiikin jamitilanteen sekä siihen liittyviä keskeisiä erityispiirteitä. Haastateltavien muotoilemat rytmimusiikin jamitilanteen määritelmät riippuivat jossain määrin edellisessä alaluvussa käsitellyistä kokemuksista jamitilanteiden organisoimisesta. Rytmimusiikin jamitilanteen luonnehdinnat siis vaihtelivat jonkun verran sen mukaan, minkälaisia jamitilanteita haastateltavat ovat itse olleet organisoimassa. Eroja oli havaittavissa erityisesti eri musiikinlajeihin liittyvän tyylinmukaisuuden ja vakiintuneiden käytänteiden painottamisessa.

Kaikki toisaalta toivat esiin myös samankaltaisia asioita, liittyen esimerkiksi jamitilanteiden spontaaniin luonteeseen ja tyyppillisesti ennakoimattomaan kokoonpanojen muodostumiseen. Näiden nähtiin ikään kuin edustavan minkä tahansa ryhmämuotoisen ja

mitilanteen perimmäistä olemusta, kun taas tyylinmukaisuuteen ja vakiintuneisiin käytänteisiin liittyvien seikkojen ilmentävän kulloisenkin jamitilanteen kontekstia.

4.2.1 Eri musiikkityylit, tyylinmukaisuus ja traditiot

Erityisesti Hideawayn organisoimat jamitilanteet ovat painottuneet melko vahvasti jazzmusiikkiin ja tähän on ollut jamien järjestäjänä toimivan musiikkiyhdistyksen puolelta pitkät perinteet jo ennen hänen tuloaan mukaan toimintaan. Hänen vastauksissaan korostuvat muita enemmän jazzmusiikin jamikulttuurin vakiintuneet elementit, kuten kokoonpanojen muodostuminen selkeästi komppisoittajista ja solisteista.

Hideaway: No rytmimusiikin jamitilanne on varmaan sellanen, mis x määrä soittajii kokoontuu yhteen, kolme tai enemmän ja saattaa olla joku ennalta sovittu niin sanottu houseband, joka sit säestää, mis on niinkö basso, rummut, piano tai kitara ja jotka sit säestää näit solistei. Mut toki sit jammaamaan voi tulla sit komppisoittajatki.

Hideawayn vastauksissa tulee esiin myös jazzmusiikin yleisiä muotorakenteita, teema-soolot-vuorottelu kappaleissa sekä melko vakiintunut, jazz-standardeiksi kutsutuista kappaleista muodostuva ohjelmistorunko. Sawyer (2003) tuo myös esiin jazzmusiikin jamitilanteiden melko vakiintuneen ohjelmistorungon, vakiintuneet muotorakenteet kappaleissa sekä tiettyjä esityskäytänteitä (Sawyer 2003, 61–62).

Hideaway: (...) ehkä joku kitaristi voi tulla sit vaan soittaa sooloo, tai fonisti soittaa korvalla, tai rumpali voi kompata vaik ei tuntiskaan sitä jazz-standardii, nii voi kompata sutikomppii ja kuunnella ja merkkiilla. Basistin täytyy kyl osata ne sointuvaihdokset sit siinä, tai biisit.

Chameleon korostaa jamitilanteen spontaania luonnetta, ennakoimattomuutta ja yllätyksellisyyttä. Hän ei jamitilannetta määriteltäessä tuo niin voimakkaasti esiin eri musiikkityylejä ja niihin liittyviä tyylipiirteitä tai traditiota. Sen sijaan hän nostaa esiin improvisoinnin merkittävän roolin jamitilanteissa.

Chameleon: Se tarkoittaa sitä, että ei oo tarkkaa suunnitelmaa siitä, mitä tulee tapahtumaan. (...) joku suuntaviiva tai joku aihio, et tältä pohjalta ja sitte annetaan mennä ja katotaan mihin se vie. Eli improvisointihan tietysti tulee aika nopeesti mieleen, mutta sellasta niin kun vapautta, heittäytymistä ja sellasta niinku, et ei ihan tiedä.

Chameleon ei tässä yhteydessä mainitse mitään eri soittimien tai soitinryhmien rooleista jamitilanteissa, mutta tuo esiin jamien osallistujien vaihtuvuuden tärkeää merkitystä ja vertaa sitä samalla kokoonpanolla säännöllisesti harjoittelevan bändin toimintaan. Hän

pitää osallistujien vaihtuvuutta tärkeänä erityispiirteenä jamitilanteissa ja arvioi sen tuovan osallistujille mahdollisuuksia elämyksiin ja oivalluksiin.

Chameleon: Siis, onhan se sitäkin että siin tollases jamitilantees on aina se niinku yllätys, se vau-elementti, et ”aa tällanen soittaja” niinku. Ja sehän siinä niinku on varmaan tosi, on tosi oleellinen kyllä. Toisin ku bändi, joka treenaa ja sitte tiedetään pikkuhiljaa, et miten toiset ympärillä soittaa ja mitä juttuja ne soittaa ja sillai. Mut et tossa on niinku aina se vau-elementti tietyl tavalla. Et se on varmasti yks oleellinen osa sitä.

Chameleon toisaalta kertoo kokemuksistaan myös ryhmämuotoisen instrumenttikohtaisen viikoittaisen työpajan opettajana. Tässä jamitilanteessa osallistujat pysyvät lähtökohtaisesti samoina. Hän tuo esiin tämänkaltaisen työskentelyn hyviä puolia ja nostaa esiin erityisesti vertaisoppimisen.

Chameleon: se on joka viikko sama porukka. Se (jammailu) on aivan keskeinen työskentelyväline (...) siellä porukkahan ei vaihdu, mutta se on silti jotenki hyvin hedelmällistä aina, siis heille. Se vertaisoppiminen, niinku sanotaan, et ne kuulee miten toiset soittaa ja niinku näin.

Solar nostaa esiin erityisesti sen, että jamitilanne perustuu lähtökohtaisesti siihen osallistuvien vapaaehtoisuuteen ja tahtoon osallistua jamitilanteeseen. Hän korostaa jamien organisoijan näkökulmasta myös kannustavan ilmapiirin merkitystä.

Solar: Tietenkin ominaista on se, että ihmiset ylipäätensä haluaa mennä sinne lavalle soittamaan keskenään ja sitten siihen liittyy se, että ne uskaltaa mennä sinne, eli se täytyy se ilmapiiri olla semmoinen kannustava, että sä oikeesti uskallat mennä sinne, sehän on kova paikka.

Myös Solar tuo esiin jamitilanteiden yllätyksellistä luonnetta. Hän nostaa erityisesti esiin kulloisenkin jameissa muodostuvan kokoonpanon ainutkertaisuutta.

Solar: No ainakin se, että sä et koskaan tiedä, kuka sinne tulee soittamaan. Ja sit siinä tilanteessa pitää sillä hetkellä luoda se homma (...) että löydetään heti joku yhteinen pohja, onko se sitten joku biisi, tai sitten jotkut haluaa vaan fiilistellä jotain ihan avo-
naista, sekin sopii. Biiseissä voidaan katsoa, että miten toi soittaa, ja sitten se on sitä kommunikointia, se on sit siinä hetkessä. (...) Jamitilanteessahan se on parhaimmillaan, että siinä voi olla neljä viisi ihmistä, jotka ei ole koskaan tavanneet, sit vaan ale-
taan soittaa.

Sekä Hideaway että Solar kertovat haastattelussa kokemuksistaan New Yorkin jamikulttuurista, Hideaway kuulijan ja Solar tämän lisäksi myös jameihin osallistujan näkökulmasta. Molemmat peilaavat suomalaista jamikulttuuria amerikkalaiseen ja arvioivat

olennaisimman eron liittyvän kilpailullisuuteen jamitilanteissa. Heidän mukaansa amerikkalaiseen jamikulttuuriin liittyy olennaisesti kilpailullinen elementti, eräänlainen ”nokittelu” muusikoiden välillä. Jamitilanteiden ilmapiirin Suomessa he taas kuvailevat sallivammaksi ja molemmat korostavat matalan kynnyksen jamien tärkeyttä opiskelijoille ja oppilaille. He arvioivat tämän palvelevan paremmin jameihin osallistuvia opiskelijoita ja oppilaita sekä sopivan ylipäätään paremmin suomalaiseen musiikkioppilaitoskulttuuriin.

Hideaway: meil on sillai tietysti matalan kynnyksen jameja, ei oo mitään semmost mitään Amerikan meininkii, et pudotusmeininkii tai muut sellast, mist se jamikulttuuri alun perin on ehkä, voi ajatella et ois lähteny, semmosest tietyst kisailust. On siin ehkä sitäkin, mut tarkoitus on kuitenkin pitää hauskaa ja kehittyä, jokaisen.

Lisäksi erityisesti Solar tuo esiin havaintojaan jameihin osallistumisesta muusikoiden tavoitteleman näkyvyyden ja verkostoitumisen näkökulmasta New Yorkissa.

Solar: Oli hienoa, kun mä olin kolme viikkoa New Yorkissa. Mun ainoa tehtävä sillä reissulla oli, että mä käyn kuuntelemassa jazzkeikkoja ja osallistun jameihin. Siinä näki (...) että se oli pakollista niille muusikoille, jos ne haluaa pysyä pinnalla, se hirvittävä kilpasoittaminen, aina piti nokittaa toinen, se oli paikoitellen aika ahdistavaakin. (...) Mut täällä ei mun mielestä ole sellasta, se ei ehkä ihan kuulu tähän meidän kulttuuriin. Tää on ehkä vähän armollisempaa, pidetään hauskaa. Ei olla ihan niin tosisaan.

Haastattelujen perusteella traditioiden, käytänteiden ja tyylinmukaisuuden merkitys jamitilanteissa vaihtelee suuresti eri luonteisten jamitilanteiden mukaan. Vaikuttaa olevan myös tyypillistä, että varsinkin säännöllisemmin järjestettäviin jamitilanteisiin muodostuu omat traditionsa, johon ovat osaltaan vaikuttamassa niin osallistujat, ympäristö kuin kontekstikin. Jamitilanteissa ilmenevät traditiot eivät siis välttämättä muotoudu ainoastaan esimerkiksi tiettyihin musiikkityyleihin liittyvistä historiallisista traditioista.

4.2.2 Jamitilanteiden tarkoituksia ja tavoitteita

Verkostoituminen ja uusiin soittajiin sekä laulajiin tutustuminen on haastattelujen perusteella yksi jamitilanteiden tarkoituksista myös Suomessa. Siinä missä jameissa soittamisen ja esillä olon nähdään Yhdysvalloissa olevan työllistymisen kannalta suorastaan välttämätöntä, korostuvat kotimaan jamikulttuuria haastatteluissa arvioitaessa kontaktien solmimisen lisäksi myös musiikillinen kehittyminen ja mahdollisuus päästä soittamaan live-musiikkia muiden soittajien tai laulajien kanssa säännöllisesti.

Hideaway: (...) jokainen soittaja pyrkii kehittämään sitä omaa instrumenttitaitoa ja improvisointii ja oppimaan kappaleita paremmin ja tietenkin sit yhdessä kehitetään sitä yhteisoittotaitoa ja semmost kuuntelua, toisten seuraamista ja kappaleen rakenteen seuraamista ja kuuntelua, et mis mennään millonki.

Solar arvioi jamien olevan opiskelijoille hyvä tapa tutustua toisiinsa sekä ihmisinä, että muusikoina. Jamien yhteydessä heille myös tarjoutuu tilaisuuksia kontaktien solmimiseen ja yhteistyömahdollisuuksien kartoittamiseen.

Solar: (...) sehän on loistava paikka päästä tutustumaan muusikoihin (...) siellä oppii tuntemaan. Sit toisaalta sä voit itse päästä kuuntelemaan tyyppejä ja huomata, että toi vois olla sellanen, jonka kanssa vois tehdä yhteistyötä. Mun mielestä se on ainakin yksi iso osa ja ehkä paraskin tapa tutustua toisiin niin ihan tyyppinä mut myös soittajana. (...) Tietenkin ihan se, että sä pääset soittamaan livenä musaa toisten tyyppien kanssa. Sekin mahdollisuus on, että on aika paljon ihmisiä, joilla ei ole sellasta soittajarinkiä, että pääsee soittamaan livenä esim. bändin kanssa. Ainakin joka viikko sulla on mahdollisuus mennä soittamaan, sä tiedät, että siellä on hyviä soittajia kenen kanssa voi mennä.

Chameleon lähestyy jमितilanteiden tarkoitusta ja tavoitteita erityisesti pedagogisista lähtökohdista käsin. Hän korostaa opittujen sisältöjen ja tiedollisen aineksen soveltamista jमितilanteessa sekä kuuntelutaitojen kehittymisen ja musiikilliseen tilanteeseen sopeutumisen merkitystä. Hän arvioi jammailun olevan aiemmin omaksuttuun tietoon ja osaamiseen pohjautuvaa musiikillista tekemistä ja näkee jammailun konstruktivistisen oppimiskäsityksen ilmentymänä.

Chameleon: Mulle tulee ekana mieleen ihan tollai kuivan teoreettinen termi: konstruktivismi. (...) Mun mielestä jammailu on nimenomaan sitä. Eli se, et jos miettii musiikin opiskelua, niin se et joku osaa vaik jonkun asteikon, tai jonku kompian, tai jonku patternin, tai oli se ihan mikä tahansa musiikillinen aihe, niin jammailu on nimenomaan ikään kun sen teoriassa tai jotenkin eristettynä opiskellun asian niinku todentamista käytännössä. (...) toisten kuuntelu ja se kokonaisuuden kuuntelu ja siihen reagointi tietysti.

Chameleonin vastauksista välittyy hänen oma taustansa tutkijana. Hän nostaa haastattelussa esiin David Elliottin ja Marissa Silvermanin kirjan ”Music Matters – A New Philosophy Of Music Education”, joka lähestyy musiikkikasvatusta praksiaalisesta näkökulmasta (Heimonen & Westerlund 2008, 186). Kyseessä on uusi ja täydennetty painos itse lähteenä käyttämästäni samannimisestä kirjasta (Elliott 1995). Elliottin (1995) tavoin Chameleon korostaa kuuntelijuuden (*listenership*) merkitystä hyvän muusikkou-

den (*musicianship*) perustana ja näkee jamitoiminnan tämän ilmentymänä (Elliott 1995). Hän pitää jamimuotoista musisointia hyvänä työskentelymuotona musiikin kuulonvaraisen hahmottamisen omaksumiseen sekä sisäistetyn tiedon ja osaamisen soveltamiseen musiikillisessa kokonaisuudessa. Chameleon mainitsee myös Christopher Smallin (1987, 1998) käsitteen *musicking*, joka korostaa yhteisöjen merkitystä musiikillisissa tapahtumissa (Small 1987, 1998).

Chameleon: Okei, no niil (Elliott ja Silverman) on just tää niinku musicing (...) et se on tekemisen kautta ja että se on nimenomaan semmonen niin kun, ei tiedollinen vaan sellanen niinku, et siin on niit kerroksia, jolloin ne oppii heittäytymään siihen, että mitä tuol on, mitä siel ei oo, miten mä voisin löytää oman kaistan, nii se on niinkun se on eri asia kuin tietäminen ja se on eri asia kuin ulkoa osaaminen, vaan se on niinku just sellasta niin kun muusikkoutta. (...) ne on analysoinu musicianship, joka perustuu listenership:iin. Eli se, että osataan kuunnella ja hahmottaa ja sitten niin kun osataan käyttää niinku meidän välineitä, eli musicianship, niinku se ikäänku, joka on alisteinen sille listenership:ille. Nii jotenki tollaseen mä yritän koulita. Ja sit tää on niinku, mihin viittasin aikasemmin tossa kanssa, että se niinku keikkakokemus ja näitten rinnakkaisuus, että on sellanen niinku, et on tottunu olee jotenki siinä musiikin virrassa ja siinä äänimassassa ja et mitä tähän niinku nyt vois tarjota. (...) ja tietysti siinhän on se niinku verkostoituminen, Christopher Small niin kun -tyyppinen, et musicking on ennen kaikkea niinku sosiokulttuurinen tapahtuma ja niinku näin, et ne yhteisöt mitkä siin muodostuu niin se on myös sitä.

Myös Chameleon pitää jमितilanteita tärkeinä opiskelijoiden verkostoitumisen foorumeina. Hän kertoo monien opiskelijoidensa osallistuvan aktiivisesti kotikaupunkinsa jamitoimintaan ainakin osittain myös tästä syystä.

Chameleon: No ihan varmasti on. Varmasti on ja moni niin on tehny. Sillon, kun minä olin nuori niin sillon mun mielest jameja ei kauheest ollu, mut nyt mä tiedän et meidän opiskelijat esimerkiks, aktiiviset niin käy jameissa ja on verkostoitunu sitä kautta. Et kyllä.

Huolimatta haastateltavien osittain erilaisista näkökulmista aiheeseen, pitivät kaikki musiikillista kehittymistä jमितilanteissa erityisen tärkeänä ja jopa ensisijaisena tavoitteena. Musiikillisen kehittymisen eri osa-alueita mainittiin kaikissa haastatteluissa lukuisia: kehittyminen oman soittimen hallinnassa, yhteissoitossa, improvisoinnissa ja musiikin hahmottamisessa sekä kuuntelutaitojen kehittyminen ja musiikillisen itseluottamuksen kehittyminen.

Solar: Ja sitten kun se kannustaa niin moneen silloin, kun sulla on se yhteissoitto siinä ja sun korva kehittyy ja ... sehän on ihan valtavan tärkeä juttu.

Haastateltavat pitivät myös tärkeänä, että jameihin osallistuminen tuottaa osallistujille iloa ja positiivisia kokemuksia. Tuotiin myös esille, että jमितilanteet voivat olla opeiskelijoille myös tapa viettää aikaa yhdessä.

Hideaway: On siin ehkä ripaus semmost ihan sosiaalist hengailuu ja viihdetoimintaaki. Erilaiset varsinaisen yhteismusisoinnin ulkopuoliset tavat viettää aikaa yhdessä on mainittu tärkeinä epämuodollisiin jमितilanteisiin kytkeytyvinä elementteinä myös jazzmusiikin historiaa käsittelevässä kirjallisuudessa. Berliner (1994) kirjoittaa jameihin löyhästi kytkeytyvästä ajan vietosta käyttäen englanninkielistä termiä *hanging out*, viitaten muun muassa muusikoiden väliseen keskusteluun, ruoanlaittoon ja ateriointiin (Berliner, 1994).

4.3 Jamitilanteissa tarvittavia valmiuksia

Tässä alaluvussa kerron, mitkä ovat haastateltavien käsitysten mukaan jमितilanteissa tarvittavia keskeisiä valmiuksia. Haastattelut etenivät pitkälti etukäteen haastateltaville lähettämieni haastatteluteemojen viitoittamassa järjestyksessä. Haastateltavien esiin tuomat jमितilanteissa tarvittavat valmiudet voidaan jakaa karkeasti seuraaviin neljään kategoriaan: instrumentinhallintaan liittyvät valmiudet, ohjelmiston tuntemiseen liittyvät valmiudet, kuuntelutaitoihin ja kuulonvaraiseen musisointiin liittyvät valmiudet sekä jमितilanteessa olemiseen ja vuorovaikutukseen liittyvät valmiudet. Haastateltavien vastauksille oli leimallista avoin ja pohdiskelleva sävy, tarkkoja rajauksia ja linjanvetoja vastauksissa ei sen sijaan juurikaan esiintynyt.

4.3.1 Väline ja sen hallinta

Haastattelujen perusteella eräs tärkeimmistä rytmimusiikin jमितilanteissa tarvittavista valmiuksista on jokin ilmaisun väline sekä jonkinlainen hallinta siihen. Tyypillisimmin tämä väline on jमितilanteessa instrumentti (soitin tai laulu) ja välineen hallinnalla viitataan soitto- tai laulutaitoon, eli instrumentinhallintaan. Kukaan haastatelluista ei määrittänyt instrumentinhallinnan osalta osaamisen vähimmäismäärää, vaan eri luonteiset jमितilanteet sekä mahdollisuudet monenlaiseen osallisuuteen jमितilanteessa korostuvat

vastauksissa. Solar myös ymmärtää välineen perinteisiä instrumentteja laajemmin, mutta myös korostaa valmiuksia välineen hallintaan jamitilanteessa.

Solar: Tietenkin, että sulla täytyy olla joku väline, millä sä siihen osallistut. On se sitten laulu tai soitin. Joskus lusikoitten kanssakin voi päästä mukaan, ihan sama, mikä se on, joku on stepannut. Väline, millä sä voit osallistua siihen, se on ihan selvä asia, ja jonkinlainen hallinta siitä vehkeestä, mikä se sitten on.

Hideaway arvioi instrumentinhallintaa erityisesti kontekstin sekä sen mahdollisesti edellyttämän tyylinmukaisuuden ja yleisten käytänteiden valossa. Jazzmusiikin jamitilanteille on ominaista improvisoitujen soolojen suuri merkitys ja ohjelmistossa tyypillisesti esiintyvät harmoniset ilmiöt, kuten funktionaalisen harmonian sointuvaihdokset (*changes*).

Hideaway: No tietenki, jos tarkastellaan tämmöst vähän matalamman kynnyksen oppilatosjamii, mis on niinku tarkotus kaikkien kehitty, niin instrumentinhallinta ois hyvä olla sillai jollakin tolalla kehittymässä (...) ja improvisointi kehittymässä, et pystyis ainakin jollain taval sit soittamaan sooloa. Kappale voi tietenkin myös valikoitua sen mukaan, et jos joku soittaa mieluummin blues-asteikkoa, ni sit valitsee mieluummin semmosen biisin, mihin se sopii. Ku sit taas, joka ei oo niin kauheesti viel soittanu semmosii niinku sointuvaihdoksi.

Chameleon nostaa esille myös tiedollisen aineksen sisäistämistä sekä kykyä soveltaa sitä käytännön tilanteessa oman instrumentin avulla. Hän korostaa muutenkin soveltamiskyvyn tärkeyttä ja pitää teoreettista ja käsitteellistä ymmärtämistä tärkeänä työkaluna jamitilanteessa. Hän nostaa esiin myös kyvyn omalla instrumentilla omaksutun osaamisen muokkaamiseen ja pitää sitä askeleena kohti kehittymistä improvisoijana.

Chameleon: No siin, mun mielest siihen soveltamiseen liittyy sellanen jonkin asteinen teoreettinen ymmärtäminen (...) sanotaan, ei teoreettinen, mut käsitteellinen ymmärtäminen (...) että tietää ja osaa niinku sen omalla instrumentilla, että tollasen niin kun teorian tuominen käytäntöön ja musiikin hahmottaminen oman instrumentin kautta, niin se on niinku varmaan ihan tosi tärkeä. (...) ihan erityismaininta siitä niin kun kyvystä muokata (...) tavallaan tollasta ikään kun improvisoinnin esiastetta ikään kun. Muokkauskyky.

Instrumentinhallinnan osalta ei siis haastattelujen perusteella haluta määrittää vähimmäistä osaamisen määrää, vaan pikemminkin korostetaan omaksutun taidon ja tiedon soveltamista jamitilanteessa. Kaikki haastateltavat pitivät mahdollisena, että jameihin voi osallistua hyvin rajallisenkin instrumentinhallinnan turvin.

4.3.2 Ohjelmiston hallinta

Ohjelmiston hallinnan merkitystä arvioitaessa kaikki haastateltavat pohtivat eri luonteisia jamitilanteita ja niiden osallistujille asettamia vaatimuksia tai oletuksia. Haastattelujen perusteella on tyypillistä, että jazzmusiikkiin painottuvassa jamitilanteessa ohjelmiston hallinnan merkitys korostuu moniin muunlaisiin jamitilanteisiin verrattuna. On kuitenkin hyvä huomioda, että jazzmusiikki itsessään on luonteeltaan improvisatorista ja esiintyjien tulkintaan painottuvaa, ohjelmiston toimiessa tällöin ikään kuin luonnoksena tai alustana improvisoivalle musisoimiselle. Ohjelmistoon lukeutuvia kappaleita ei siis ole osattava esittää esimerkiksi tarkasti tiettyä levytystä mukaillen tai välttämättä edes kokonaan. Keskiöön nousevat kappaleiden melodioden ja sointuvaihdosten (*changes*) tunteminen ja osaaminen.

Haastateltavat huomioivat vastauksissaan toisaalta myös sisällöltään avoimempia jamitilanteita, jolloin jamin lähtökohtana voi toimia esimerkiksi yhteisesti sovittava sävellaji tai jonkin tyyliuunnan mukainen *groove*. Jazzmusiikin jamikulttuurin lisäksi haastatelussa sivutaan blues-, pop/jazz-, rock-, rhythm'n blues-, soul- ja funk-musiikkia. Eri musiikkityylien jamitilanteisiin mainitaan liittyvän eri ohjelmistoa sekä myös osittain erilaisia käytänteitä esimerkiksi muusikoiden vuorotteluun ja kappaleiden muotorakenteisiin liittyen. Ohjelmiston hallinnan merkitystä tuodaan esiin myös jamitilanteiden sujumuuden näkökulmasta.

Chameleon: No toi on varmaan, et saa tosi erilaisen vastauksen riippuen keneltä kysyy. Et jos kysyis joltain niin kun jazz-muusikolta, ni se sanois varmaan niinku aikaisoon numeron standardeja tai jotain (...) Voi olla varsinkin pedagogisesti hyvin hedelmällisiä jameja niinku ilman, että osataan biisejä (...) Ja sitte on se, että no, jazz-jameihin on eri biisit ja sitte johonki pop/jazz-jameihin on eri biisit ja rokkijameihin niinku vielä jotkut ihan eri biisit ja sitte niinku tällai, et eri musakulttuureis on eri standardit.

Hideaway tuo myös esiin jamitilanteita, jotka eivät perustu suoraan olemassa olevaan ohjelmistoon. Hän arvioi niiden soveltuvan hyvin jamitilanteisiin, joissa on mukana melko kokemattomia osallistujia. Hän myös arvioi ohjelmiston tuntemisen merkitystä eri musiikkityyleille ominaisten erilaisten käytänteiden ja esteettisten seikkojen valossa.

Hideaway: On tietysti ollu sit sellasii tilanteita, et ollaan niinku lähetty selkeesti vaapaammal linjal, et jammattu tavallaan enemmän niinkö vapaal rakenteella. (...) Et mikä ettei, sehän on helpoin tapa aloittaa, monil sit taas nuoremilki sit taas tommoset funk-pohjaset, tai yhden–kahden soinnun biisit (...) No tota, kyl ehkä ne bluesjemit,

mis mäki oon ollu soittamas housebandissä ni tavallaan se ohjelmisto ja se, ni on niinku tiukemmat raamit niis kappaleis. Mut toi tommonen tyylilajien tuntemus ja sen esetiikan kehittyminen.

Solar tuo esiin nuorten jameihin osallistujien keskuudessa yleistyneen käytännön lukea kappaleiden sointumerkkejä mobiililaitteelta. Hän kritisoi tätä voimakkaasti, arvioiden sen köyhdyttävän jमितilanteen kuulonvaraista vuorovaikutusta. Hänen mukaansa sointumerkkien lukeminen mobiililaitteelta aiheuttaa sen, että monet musiikin hahmottamiseen liittyvät elementit, kuten kappaleiden melodiat sekä funktionaalisen harmonian syy-seuraussuhteet ja niihin liittyvät tulkitsemisen mahdollisuudet jäävät jमितien osallistujilta omaksumatta ja toteuttamatta. Hän arvioi tämän taas vaikuttavan improvisointiin negatiivisella tavalla. Solar peräänkuuluttaa jमितien osallistujilta kappaleiden ulkoa opettelemista ja korostaa nimenomaan kuulonvaraisen yhteismusisoinnin tärkeää merkitystä.

Solar: Ohjelmisto, joo, se on tietenkkin (tärkeää), että sä osaat biisejä. Nykyäänhän meillä on maa täynnä järkyttävän kovia sointumerkeistä lukijoita, mutta kukaan ei osaa melodioita. iRealPro-sukupolvi. (...) Ja se on huono siinä mielessä, että kun ne on niin helposti saatavilla, se on niin helppoa, niin siitä jää semmoinen tosi tärkeä työvaihe pois, että sä oikeasti opettelisit, ne jäis sun takaraivoon. (...) ja tää johtaa nyt siihen myöskin, että sen kuuntelun merkitys häviää. Sä rupeetkin soittaaan silmilläs koko ajan. Tää vaikuttaa taas sitten siihen musan hahmottamiseen, sä et ikäänkuin korvillasi kuuntele, että tää sointu menee varmaan tonne ja näin pois päin. Ja musta se vaikuttaa sen jälkeen taas improvisointiin, kun sä katsot silmilläsi sointumerkeistä ne hommat. (...) Se jättää myöskin sellasen yllätyksellisyyden pois. (...) Ei tule mitään reharmonisointia tai just jotain pedaaleita, niin se on semmoinen, mikä tekee siitä vähän tylsän siitä hommasta.

Ohjelmistoon ja sen hallintaan liittyen haastatteluissa nousi esiin myös huomioita kappaleiden valinnasta ja vaativuustasosta. Jameissa esitetään toisinaan opiskelijoiden valitsemissa kappaleita, jotka saattavat haastateltavien arvion mukaan olla sekä kontekstiin nähden tarpeettoman haastavia että jमितilanteiden spontaaniin ja vuorovaikutteiseen luonteeseen nähden liian pitkälle etukäteen valmisteltuja.

Hideaway: Nyt kun oppilaskunta on pyörittäny sit taas koronan jälkeen oppilaskunnan jamei, niin siel on ollu hyvinki varioiva tyylilajigenre. Et niit vois kuvailla jopa etukäteen valmistelluiks keikoiks sitte. Hämärtyy se raja, mut kuitenkin me ollaan pidetty se jami-termi yllä, et se voi tarkoittaa siin montaa asiaa, semmost vapaamuotost olemista.

Haastatteluissa nousi esiin myös muita huomioita ohjelmiston vaatavuustasosta ja opettajan roolista materiaalin valinnassa. Näitä käsitellen tarkemmin jamitilanteiden edellyttämien valmiuksien vahvistamista käsittelevässä alaluvussa 4.4.

4.3.3 Kuuntelutaidot ja valmiudet kuulonvaraiseen musisointiin

Kuulonvarainen musisointi ja kuuntelutaitojen merkitys nousi haastatteluissa muutoinkin voimakkaasti esiin. Jamitilanteiden ajatellaan perustuvan ennen kaikkea kuulonvaraiseen musisointiin ja sitä kautta syntyvään vuorovaikutukseen osallistujien välillä. Valmiutta jamitilanteen erilaisten auditiivisten signaalien havaitsemiseen ja tulkitsemiseen pidetään erittäin tärkeänä ja sen ajatellaan haastatteluiden perusteella liittyvän myös jamien osallistujien aiempaan osaamiseen esimerkiksi musiikin hahmotusaineiden parissa.

Chameleon: Ja sitte tietysti ihan solfa- ja transkriptiotaidot, siis sillai, että niin kun korva olis mahdollisimman hyvä.

Myös Hideaway pitää toisten kuuntelemista jamitilanteessa hyvin tärkeänä. Hän arvioi näiden valmiuksien kehittyvän myös itse jamitilanteissa tekemisen kautta ja tuo esiin huomioita joitain havaitsemiaan instrumenttikohtaisia eroja kuuntelutaidoissa, erityisesti rytmisen tarkkuuden (*time*) näkökulmasta.

Hideaway: (...) Ja kuunteleminen nyt kehittyi siin tietysti sitten. Ja musiikin hahmottaminen ja kuunteleminen kehittyi siin tekemäl, et mut tietysti on hyvä niinku sillai, et kuitenki pystyy niinku soittaa ryhmäs, ettei oo ihan sillai, et menee täysin omia latujaan. Ettei kuuntele yhtään muita soittajii, esimerkiks laulaja tai miksei fonistiki, mut et erityisesti voi olla joillakin laulajil sillai sit se taimin kuunteleminen (...)

Solarin käsityksen mukaan hyvät kuuntelutaidot johtavat tiedollisten aineiden ja musiikin elementtien hahmottamiseen, mikä taas auttaa toteuttamaan tiedollista ja käsitteellistä osaamista käytännön musisoinnissa.

Solar: Sitten heti varmasti yhtä tärkeää on se, että sä kuulet asiat, mikä sitten johtaa tietysti hahmottamiseen, että sä oikeasti kuulet, mitä ympärillä tapahtuu, koska silloin sä voit reagoida siihen. (...) silloinhan sä pystyt ikäänkuin tekemään asioita, kun korva ohjaa sitä soitinta tai mikä se sitten onkaan.

Solarin tavoin myös Chameleon arvioi hyvien kuuntelutaitojen mahdollistavan sujuvan toimimisen jamitilanteissa. Alaluvussa 4.2.2 hän arvioi tämän ilmentävän praksiaalisen musiikkikasvatuksen teoriaa. Elliottin (1995) mukaan kuuntelijuus (*listenership*) toimii

muusikkouden (*musicianship*) perustana (Elliott, 1995). Erityisesti Chameleonin vastauksissa tuli esiin myös kuuntelutaitojen vahvistamiseen sekä niiden instrumenttikoh- taiseen soveltamiseen liittyviä huomioita. Niihin palaan tarkemmin jamitilanteen edel- lyttämien valmiuksien vahvistamista käsittelevässä luvussa 4.4.

4.3.4 Jamitilanteessa oleminen ja vuorovaikutustaidot

Haastateltavat tunnistivat hyvin, että jamitilanteessa oleminen voi olla erityisesti ensi- kertalaisille osallistujille haastavaa sekä aiheuttaa heissä jännityksen ja paineen kokemi- sen tunteita. He pitävät musiikillisten valmiuksien ohella tärkeinä myös valmiuksia kommunikointiin musisoititilanteen ulkopuolella ja tuovat esiin muihin ihmisiin koh- distuvan avoimen suhtautumisen tärkeyttä ja ihmisten kohtaamisia ylipäätään.

Hideaway: (...) kyky kuunnella toisii siin soittotilantees ja myöski ennen (...) se ke- hitty siin sit tekemälläkin, mut semmonen kuitenkin perusluonne, että ottaa kontaktii muihin soittajiin. Voihan siin tilantees tietysti joku jännittää ja sillai, et tulee vaan ja vetää sen oman kappaleen, et ei sen jännityksen takia kuuntele (...) Ja sit toisaalt taas se on semmonen tilanne, missä myöskin opitaan niit asioita.

Solar korostaa jamitilanteessa musisoimisen olevan pohjimmiltaan kommunikoimista siinä missä puhuminenkin ja pitää vuorovaikutustaitoja ylipäätään tärkeinä. Hideawayn tavoin myös Solar arvioi, että joillakin opiskelijoilla tai oppilailta jännitys saattaa vai- kuttaa kommunikointiin muiden ihmisten kanssa ja aiheuttaa menemisen ”lukkoon”.

Solar: (...) ja kommunikointihan, se on pelkästään oikeastaan se jamitilanne siinä mo- nella tasolla, se voi olla puhumalla tai sitten vaan näytetään merkkiä tai tietenkin sitten kun mennään musaan vielä syvemmälle, miten sä reagoit toisen soittamiseen. Mutta tässä tullaan joka tavalla taas siihen, että sä kuuntelet, mitä tapahtuu ja sä reagoit sii- hen. Että puhumista tai soittamista. (...) Joitakin voi ihan vaan ahdistaa se, että menee sinne valokeilaan, spottiin. Joillekin se sitten voi aiheuttaa sitä, että menee ikäänkuin ihan lukkoon tai muuta.

Chameleon nosti esiin haastattelua taustoittavien ja sen kulkua löyhästi ohjailevien tee- mojen joukosta lainausmerkein kirjoittamani sanan ”pokka”. Tällä sanalla tavoitteenani oli luonnehtia yhdistelmää rohkeutta, itseluottamusta, toimintavalmiutta ja jopa tietyn- laista tilanteeseen sopivaa röyhkeyttä. Chameleon piti pokkaa erityisen tärkeänä valmiu- tena jamitilanteissa.

Chameleon: (...) siin oli mainittu ”pokka”. Et mun oma kokemus on niinku, et se on soittajana (...) mä ehkä laittasin sen jopa isoimmaks, jopa ehkä isompi, kun noi muut

musiikilliset valmiudet, koska tota ei välttämät aina kuule. Et ”en mä saa selvää, mitä toi pianisti nyt soittaa” tai jotain sellasta tai ”mä en niinku tiedä, mitkä nää soinnut on, mut mä tiedän et tää ääni sopii siihen, et mä soitan vaan jotenkin leveessä haara-asennossa sitä ja niinku sillai jotenki ryhdikkäällä soundilla ja niinku ja koitan jotenki olla todella uskottava” (...)

Hän täydentää tätä tuomalla tasapainottavan näkökulman tilanteen mukaisesta sensitiivisyydestä ja valaisee asiaa musiikillisten esimerkkien avulla.

Chameleon: Ainakin se. Ja tietysti siis pitäis varmaan sanoo, et jonkilainen sensitiivisyys kuitenkin niinku siinä. Et huonoa jamikulttuuria varmasti on se, että sit vaan niinku jyrää muut sillä pokalla. (...) Sekin voi olla niinku paljon parempi, et ”nyt mun ei kannata tähän soittaa mitään ja vasta sitte, ku silt tuntuu ni mä lisään siihen jotain”.

Edellisen esimerkin avulla Chameleon tulee sivunneeksi myös sitä, että improvisointi ei rytmimusiikin kontekstissa automaattisesti tarkoita solistista improvisointia, vaan musiikki voi jamitilanteessa rakentua monista kerroksista, sisältäen myös improvisoituja säästyksellisiä elementtejä.

4.4 Jamitilanteissa tarvittavien valmiuksien vahvistaminen

Tässä alaluvussa käsittelen sitä, miten jamitilanteissa tarvittavia valmiuksia voitaisiin haastateltavien käsitysten mukaan vahvistaa taiteen perusopetuksessa ja toisen asteen ammatillisessa koulutuksessa. Haastatteluissa nousi esiin niin yksilöopetuksen ja ryhmäopetuksen kontekstissa tapahtuvaa harjoittelua ja ohjausta kuin itse jamitilanteiden ohjausta ja organisointia. Hyvin paljon korostettiin itse jamitilanteessa tapahtuvaa oppimista

4.4.1 Tarve valmiuksien vahvistamiseen

Haastateltavat ovat hyvin yksimielisiä siitä, että jamitilanteissa tarvittavia valmiuksia olisi syytä vahvistaa oppilaiden ja opiskelijoiden keskuudessa tavalla tai toisella. Tähän ei kuitenkaan määritellä selkeästi yhdenmukaista tapaa tai foorumia vaan ennemminkin pidetään tärkeänä, että valmiuksia ylipäänsä vahvistetaan.

Hideaway: No mun mielestä se on keskeinen tarve siihen, et niit (valmiuksia) opitaan jossakin.

Chameleon nostaa jamitilanteen esiin mahdollisena tavoitteena, jota voisi verrata esimerkiksi konsertissa esiintymiseen ja hän pitää tärkeänä säännöllistä työskentelyä tavoitteeseen pääsemiseksi myös instrumenttiopetuksessa.

Chameleon: Mun mielestä se on tosi tärkeä pointti ja mä oon ainakin sellasten kanssa, (...) jotka on ollu alussa mulla perusopetuksessa ja mä tiedän, et ne on tulossa vaikka leirille ensi vuonna, niinku vuoden päästä, niin kyllä mä oon ihan siis pitäny sitä (osana instrumenttiopetusta), että jotta ne pärjäis siellä, jotta ne vois mennä sinne just verkostoitumaan ja oppimaan toisten soitosta ja niinku siit musiikillisesta vuorovaikutuksesta.

Jamitilanteisiin liittyvien valmiuksien hankkimista ja vahvistamista sekä ylipäätään jameihin valmistautumista pidetään hyvin tärkeänä, mutta toisaalta ei välttämättä pystytä selkeästi erottamaan jamitilanteita muusta toiminnasta erillisenä asiana. Jamitilanteiden erottamista muusta toiminnasta ei myöskään pidetä tarpeellisena, vaan jamitilanteissa tarvittavien valmiuksien ajatellaan liittyvän musiikilliseen toimintaan kokonaisvaltaisesti.

4.4.2 Valmiuksien vahvistaminen ryhmämuotoisissa opetustilanteissa

Haastattelujen perusteella eräs tärkeimpiä jamitilanteissa tarvittavien valmiuksien vahvistamisen keinoja on jamitilanteiden keinotekoinen ja ohjattu simulointi oppilaitosympäristössä. Näiden tilanteiden tarkoituksena voi olla esimerkiksi jäljitellä klubeissa pidettävien jamien käytänteitä tai tutustua niille tyypilliseen ohjelmistoon. Nämä voivat olla ohjattuja tilanteita, oppilaiden tai opiskelijoiden omaehtoisesti järjestämiä tilanteita tai jonkinlaisia kahden edellä mainitun yhdistelmiä. Tällöin opettaja tai ohjaaja voi esimerkiksi ohjeistaa itsenäisesti työskentelevää opiskelijaryhmää etukäteen valitsemalla heille tarkoituksenmukaista ohjelmistoa.

Hideaway: (...) sit jos isompi porukka, jotka on samassa tilanteessa, tekee yhdessä ja sitä opetetaan sitä hommaa, ni siin kohtaa sit tietysti semmoset jamisimulaattorit, eli-kä tämmösen keinotekoset tilanteet sit, mis jäljitellään sitä jamitilannetta ja joko ne omat harjotukset omal ajalla tai sit ihan pajat (...)

On hieman paradoksaalista, että haastattelujen perusteella muotoutuneen jamitilanteen määritelmän mukaisesti edellä kuvailtu ”jamisimulaattori” on itseasiassa jo itsessään jamitilanne. Tätä tarkastellessa on otettava huomioon eri luoteiset jamitilanteet ja myös arvioitava niiden välisiä hierarkioita: Tiettyjen jamitilanteiden saatetaan ajatella olevan

toiminnan päämäärä (vrt. konsertti) ja toisien jamitilanteiden taas olevan keino päämäärän saavuttamiseksi (vrt. harjoitukset).

Haastatteluissa käsiteltiin voittopuolisesti ammattiopiskelijoiden osallistumista ja osallistamista ryhmämuotoisiin jamitilanteisiin. Solar tuo kuitenkin tässä yhteydessä esiin edustamassaan oppilaitoksessa toimivan taiteen perusopetuksen (tpo) oppilaille suunnatun viikoittaisen jamipajan, jota hän ei kuitenkaan itse opeta tai ohjaa.

Solar: Mutta sitten on noita matalamman kynnyksen jameja järjestetty tuolla konsalla ja tpo:lla (...) Jotenkin mulla on semmoinen kutina, että ne jatkuu tälläkin hetkellä viikoittain oppilaitoksen tiloissa, se ei ole julkinen tila, mutta treenaavat siellä. Ja sen mä muistan, että [nimi poistettu] kun sitä veti, niin se oli tosi säännöllistä, siellä kävi hyvin porukkaa. Siellä oli niinkuin jamimapit erikseen, pisti vaan jonkun biisin eteen, niin ne alkoi soittaa.

Solar pitää jamitoiminnan tuomista osaksi taiteen perusopetuksen (tpo) toimintaa erittäin tärkeänä. Hän arvioi tämän hyvin arvokkaaksi asiaksi jamitoiminnan jatkuvuuden kannalta sekä pitää sitä erittäin tärkeänä toimintamuotona myös yksittäisten oppilaiden kehittymisen kannalta.

Solar: Mä oon nyt puhunut ikäänkuin vaan siitä kärjestä, mikä on tuolla ravintoloissa ja siellä on yleisöt, mutta sitten just se, että sitä toimintaa on matalalla kynnyksellä myöskin niin kuin oppilaitoksen sisällä. Ilman muuta sinne tpo:n puolelle, koska sieltähän se lähtee se rohkeus siihen hommaan ja että se on niinkuin luonnollinen asia. (...) Ja sitten kun se kannustaa niin moneen silloin, kun sulla on se yhteissoitto siinä ja sun korva kehittyy ja ... sehän on ihan valtavan tärkeä juttu.

Solar myös tässä yhteydessä peräänkuuluttaa musiikkioppilaitoksilta ymmärrystä jami-kulttuurin merkityksestä rytmimusiikissa sekä sen opiskelussa ja toivoo, että tämä huomioitaisi yhä laajemmin opetuksen resursoinnissa. Hän korostaa, että kenenkään ei voida olettaa toimivan pitkäjänteisesti jamitoiminnan liikkeellepanevana voimana ilman asianmukaista korvausta.

Solar: Se olis tärkeä just näissä kaupungeissa, missä nyt on konservatorioita, että niissä olis säännöllisesti sitä. Koska silloin se on tasapuolista myöskin niinkuin kaikille. (...) että se homma niinkuin tapahtuu. Se on enemmänkin niinkuin vetoisuus niihin konservatorioihin, koska ei voi olettaa, että ihmiset tekee ilmaiseksi asioita.

Haastattelujen perusteella on tyypillistä, että jamitilanteissa tarvittavien valmiuksien hankkimisen ryhmämuotoisissa opetustilanteissa ajatellaan tapahtuvan parhaiten ja luontevimmin itse jamitilanteissa. Toisin sanoen esiin ei nouse erityisesti jameihin val-

mistavia harjoituksia tai tehtäviä, vaan valmiuksien ajatellaan kehittyvän nimenomaan jammailemalla. Luonteiltaan erilaisia jamitilanteita ja niiden eroavaisuuksia tunnustetaan, mutta niissä kaikissa pidetään valmiuksien kehittymisen kannalta tärkeänä nimenomaan yhdessä jammailua. Musiikin hahmotusaineista, kuten musiikin teoria, säveltapailu tai transkriptio, on haastatteluissa hyvin vähän mainintoja. Musiikin hahmotusaineiden sisältöihin luettavia asioita, kuten säveltapailu- ja transkriptiotaidot kyllä mainitaan ja niitä pidetään tärkeinä, mutta näiden aineiden opetusta, joka tyypillisesti on ryhmäopetusta, ei juurikaan nosteta esiin.

4.4.3 Valmiuksien vahvistaminen yksilöopetustilanteissa

Yksilöopetustilanteita ja erityisesti instrumenttitunteja pidetään haastattelujen perusteella tärkeinä jamitilanteissa tarvittavien valmiuksien hankkimisen kannalta. Haastatteluissa nousi esiin musiikillisiin valmiuksiin liittyviä seikkoja sekä myös jamitilanteessa olemiseen ja esimerkiksi jännittämiseen liittyviä huomioita. Soittamisen tai laulamisen lisäksi myös opettajan ja oppilaan tai opiskelijan välistä keskustelua pidettiin hyvänä tapana valmistautua jamitilanteeseen henkilökohtaisella tasolla. Instrumenttiopetuksen osuutta valmiuksien vahvistamisessa käsiteltäessä nousi ohjelmiston harjoittelemisen lisäksi myös muunlaisia tapoja. Erityisesti Chameleon käsitteli puheenvuoroissaan paljon instrumenttitunneilla tapahtuvaa jammailua ja oppimista sekä kertoi ohjaamansa instrumenttikohtaisen ryhmän toiminnasta. Hän nosti myös esiin joitain konkreettisia metodinomaisia käytännön esimerkkejä toimimisesta instrumenttitunneilla.

Chameleon: Ja sitte niinku, sit semmonen ihan niin kun muokkaaminen, muokkaamiskyky (...) jota voi harjotella ja johon voi ohjata. Esimerkiks mainitsemassani väitöskirjassa myös tätä asiaa tarkastellaan Clark Terry -trumpetistin ”imitation, assimilation, innovation” -metodin kautta. (...) oppilas tekee transkription kotityönä, sitte opettajan avulla sitä analysoidaan soittotunnilla ja sen jälkeen soittotunnilla on jamit, niinku siitä: ”Nyt käytä tota sanavarastoa ja niin kun vaikka saman asteikon avulla, mistä toi fraasi on, mistä me nyt tsekattiin, ni se asteikko on tossa ni sä voit ottaa muita asteikon ääniä siihen. Tai varioida sitä muuttamalla rytmiä. Tai niin kun pidentää sitä. Tai kutistaa sitä. Tai ottaa siitä vaan joku fragmentti ja se on niin kun toistettava motiivi”.

Chameleonin kuvailema esimerkki havainnollistaa tyylinmukaisen improvisoinnin opiskeluun liittyviä työtapoja laajemmassakin mittakaavassa ja luonteeltaan yleensä improvisatoristen jamitilanteiden voidaankin ajatella linkittyvän improvisoinnin opiskeluun melko vahvasti. Instrumenttikohtaisessa improvisoinnin opiskelussa on hyvin usein

mukana tiettyjä melodisharmonisia musiikin teorian käsitteitä, kuten asteikot ja soinnut. Näiden ajatellaan toimivan eräänlaisena runkona improvisoinnin sanavarastolle sekä auttavan musiikin jäsentämisessä ja hahmottamisessa. Chameleon pitää tärkeänä myös näiden harjoittelemista jammailun keinoin instrumenttitunneilla.

Chameleon: (...) mä teen tosi paljon työssäni sitä, että niin kun, että mä tilaan asioita opiskelijalta tai opiskelijoilta. Et niinku, me ollaan siis todettu joku asia, löydetty joku musiikillinen asia siis ja sitte annettu tehtävä on niinku: ”nyt, käytä sitä, sovelle sitä” ja se on niinku missä jammittelu tapahtuu pedagogisena välineenä.

Erytisesti Chameleon ja Solar ottavat esiin keskustelun instrumenttitunneilla yhtenä jमितilanteessa tarvittavia valmiuksia kehittävänä osana. Tämän he liittävät erityisesti jमितilanteessa olemiseen liittyviin valmiuksiin ja mahdolliseen jännittämiseen. Solar lähestyy jännittämistä epävarmuuden kokemisen kautta ja arvioi osaamisen kehittämisen sekä sen kautta tulevan itsevarmuuden olevan suurin yksittäinen jännittämistä lieventävä tekijä.

Solar: Mun mielestä jännittäminen lähtee siitä, että sä olet epävarma. Jos sä olet jostain asiasta varma, että sä osaat sen, niin mä väitän, että sä pystyt sen tuomaan ulos. (...) Yksi on just se, että valmistautuu siihen yhdessä, että ottaa vaikka opettajan kanssa tavoitteen tai sitten workshop- bändin kanssa ottaa tavoitteen, että nyt me mennään ens maanantaina ja yhdessä jammaillaan tää biisi.

Myös Hideaway arvioi osaamisen tunteen olevan keskeinen asia sekä myös selkeä ja konkreettinen tapa päästä alkuun jमितilanteisiin osallistumisessa. Hän kuvailee esimerkiksi kautta, että melko vähäininkin osaaminen voi antaa mahdollisuuksia osallistua jameihin.

Hideaway: Parhaaks oon huomannu sen valmistautumisen, että jos se oppilas on jollakin tavalla valmistautunu, et sill on vaik ykski kappale, minkä se osaa tai sillai, ni pystyy jo tulee mukaan.

Solar viittaa haastattelussa myös muuhun, kuin omaan osaamiseen liittyvään epävarmuuteen pohjautuvaan jännittämiseen, mutta toteaa myös nimenomaan edellä mainitun osaamisen kehittämisen olevan se aihealue, johon hänellä musiikin ja pedagogiikan ammattilaisena on eniten annettavaa. Chameleon tuo esiin opettajan ja oppilaan tai opiskelijan välisen keskustelun erityisesti keinona keskeneräisyyden hyväksymiseen, mitä hän pitää hyvin tärkeänä ja arvokkaana.

Chameleon: Mun mielestä on hyvä käydä oppilaan kanssa just keskustelu (...) siitä voi puhua soittotunnilla esimerkiksi (...) että jotenki ehkä just se ehkä niin kun, että ”näillä

mennään” -menteliteetin niin kun coachaamiseen, niin siin on mun mielestä opettajan tärkeä rooli myös ihan niin kun keskustelun kautta myös. (...) sehän voi olla tosi niinku arvokas asia niinku ylipäätään käydä se prosessi läpi, että niin kun pääsee yli siitä harhasta, että ”en mä voi vielä soittaa, ku mä en oo vielä valmis”. (...) Et se niinku oman vajavaisuuden ja niinku rajallisen taidon hyväksyminen, että tänään mennään tällä taidolla ja näin.

Haastattelujen perusteella pidetään osittain väistämättömänä, että monet oppilaat tai opiskelijat jännittävät jameihin ensimmäistä kertaa osallistumista tai kokevat sen muutoin vaikeaksi. Vaikuttaa olevan myös tyypillistä, että suurin jännitys helpottaa ensimmäisen kerran jälkeen, kun oppilas tai opiskelija pääsee jamitoimintaan mukaan. Tärkeinä jännitystä lieventävinä seikkoina mainitaan osaamisen kehittämisen kautta muodostuva itsevarmuus sekä kyky oman keskeneräisyyden hyväksymiseen ja sen suhteuttaminen muihin osallistujiin.

4.4.4 Opettajan roolit jamitilanteissa

Haastattelujen perusteella opettajan läsnäoloa ja osallistumista jameihin pidetään hyvänä asiana, joskin tuodaan myös esiin, että tämä ei ajankäytöllisesti tai resurssien puolesta ole aina välttämättä mahdollista. Opettajan läsnäolon ja osallistumisen arvioidaan yleensä rentouttavan ilmapiiriä oppilaiden tai opiskelijoiden keskuudessa, ainakin silloin, kun mukana on melko kokemattomia osallistujia. Haastatteluissa nousee esiin myös opettajan mahdollisuus varmistaa jamitilanteen sujuvuus omalla soitollaan.

Hideaway: Se opettajan rooli siin, et kun on kerran ne sinne jallittanu, niin on sit myöski mukana siin tilanteessa. Ja usein mä oon kokenu, et se on ollu myöski opiskelijoille hyvä. Et päinvastoin, et ne ois jännittäny mua, ni paremminki se on ollu semmonen rohkaisija. Et ainaki joku osaa sen kappaleen...no, oma kehu haisee, mut sillai tietysti sil omalla soitolla pystyy tukemaan sitä tilannetta ja muitaki soittajii, jotka ei oo ehkä niin varmoja.

Solar tuo esiin jamit myös mahdollisuutena opettajille näyttää omaa osaamistaan käytännössä ja saada eräänlaista uskottavuutta keskimäärin eri sukupolvea edustavien opiskelijoiden silmissä. Tämän hän arvioi edesauttavan muunkin opetuksen sujuvuutta ja motivoivan opiskelijoita.

Solar: (...) kyllä mun mielestä se on hyvä asia, että opettajat käy siellä. Koska se on kuitenkin myös niille opiskelijoille, että ne näkee, että kyllä ne jotain osaa. Että ikään-

kuin sä saat, sä saat itselle uskottavuutta siinä, että sä meet sinne soittamaan. Huomaa, ettei toi nyt olekaan semmonen, että se vaan puhuu noita asioita, vaan että se osaa itse.

Vaikka erityisesti yleisön edessä tapahtuvia jameja ei nähdä varsinaisena opetustilanteena, pidetään tutkimuksen perusteella tärkeänä, että opettaja huomioi pedagogiset lähtökohdat omassa musisoinnissaan ja läsnäolossaan. Opettajan on siis oppilaita tai opiskelijoita osallistavissa jमितilanteissa kyettävä mukauttamaan oma soittonsa tai laulunsa tilanteeseen sekä osallistujien kokemukseen ja taitotasoon. Tämä voi haastateltavien mukaan tarkoittaa esimerkiksi riittävän selkeää ja muita muusikoita tukevaa soittoa sekä oman osaamisen esiin tuomista säästeliäämmiin, kuin joissain toisenlaisissa jami- tai esiintymistilanteissa.

Chameleon: (...) siinä pitää sitte opettajan vaan olla tarkka siinä niinku, että osaa soittaa – niinku lainausmerkeissä – pedagogisesti, että siis sillai niinku, että ei-pedagogisesti ois ehkä nyt sit niinku soittaa kaikki pahimmat juttunsa, jotka osaa. Et kyllähän sillä saa niinku laitettua riman niin korkeelle, et kukaan ei ehkä uskalla soittaa mitään, mut jotenki sillai, et soittaa sillä tavalla niinku että se kannustaa tulla mukaan, että ehkä jotenki riittävän selkeästi ja jotenki makeen kuulosesti, mut ehkä vaikka yksinkertasilla aineksilla.

Haastatteluissa nousee esiin huomioita jमितilanteiden ohjelmiston valinnasta. Yleinen suuntaus vaikuttaa olevan se, että oppilaat ja opiskelijat valitsevat jameihin opettajien näkökulmasta suhteettoman vaikeita kappaleita. Tällöin soittajien ja laulajien huomio saattaa suuntautua haastavista kappaleista suoriutumiseen, kun taas pedagogisessa mielessä heidän toivottaisiin keskittyvän toisten kuuntelemiseen ja vuorovaikutteiseen musisointiin jमितilanteissa. Haastatteluissa mainitaan nimeltä joitain selkeitä ja suhteellisen yksinkertaisia rytmimusiikin perusteoksia, joiden arvioidaan tarjoavan jameihin osallistuville hyvän pohjan improvisointiin sekä edellä mainittuihin yhteismusisoinnin elementteihin.

Solar: Tosi useinhan noissa jameissa on se, että ihmiset soittaa ihan käsittämättömän vaikeita biisejä. Siitä tulee se, semmoinen pieni myötähäpeä, että kun vois hyvin ottaa sen Watermelon Manin tai jonkun muun ja tehdä siitä tilanteesta semmoinen mukava, ja tää on ehkä just se, missä opettaja pystyis ohjaamaan, että löydettäisiin semmoinen biisi tai biisit, mistä tiedetään, että tässä sun on mukava olla. Sä voit kuitenkin viedä sun improvisoinnin ja muun vaikka kuinka ylös.

Jamimestarin roolia pidetään haastattelujen perusteella erittäin tärkeänä jमितilanteen ilmapiirin ja sujuvuuden kannalta. Samaan rooliin viitataan haastatteluissa myös puhumalla jami-isännän/-emännän roolista tai jamien hostaamisesta. Jamimestarin ajatellaan

osaltaan turvaavan jamitilanteen sujuvan etenemisen ja myös tekevän töitä sen eteen, että kukin riittävät valmiudet omaava läsnäolija rohkaistuisi osallistumaan jameihin musisoiden. Lisäksi jamimestarin katsotaan pystyvän jamitilanteen eräänlaisena tuottajana toimimiseen sen ansiosta, että hän oletettavasti opettajana tuntee merkittävän osan jamien osallistujista.

Hideaway: (...) tämmönen ku jami-isäntärooli on siin sit, myöski tämmönen järjestelijä, primus motor, mikä on sit keskeinen, niinku organisoi sen jamitilanteen. Et kutsuu lavalle ja sit jallittaa, käy hakemas, ku edelliset soittaa niin käy hakemas seuraavii, et ”hei tuu sä seuraavaks...ja tuu sä”, et kehittää ja rakentaa niit kokoonpanoi jo sielt, ku edelliset soittaa.

Solar pohtii jamimestarin roolia myös tästä seuraavan vastuun valossa ja huomioi sen mahdollisuuden, että joku jamien osallistuja voi jamimestarin aktiivisuudesta huolimatta jäädä tilanteessa ulkopuoliseksi.

Solar: Jamit on mun mielestä aina vähän parempia, jos siel olis joku, ketä vähän tietyllä tavalla liidaa sitä, jonkin näköinen jamimestari. Tai sanotaan, että ne on ehkä vähän johdonmukaiset. Toki se voi sitten tehdä sen, että noin niin kuin liikaa lokeroidaan, että se jamimestari tuntee tietyn määrän soittajia, niin siitä voi joku jäädä vähän ulkopuolelle. Mutta sitten toisaalta, jos se on ihan semmosta, että kukaan ei tee yhtään mitään, niin se ei välttämättä etene se asia.

Haastattelujen perusteella jamimestarin ajatellaan voivan toimia jamien eräänlaisena hengenluojana. Hänellä on mahdollisuus oman persoonansa ja läsnäolonsa kautta vaikuttaa jamien ilmapiiriin sekä osallistujien innokkuuteen. Ennen kaikkea jamimestarilla ajatellaan oppilaita tai opiskelijoita osallistavissa jamitilanteissa olevan tärkeä rooli rohkaisijana.

Haastatteluissa nousee esiin ulkopuolisten vierailijoiden suuri merkitys jamitilanteissa. Hideaway ja Solar kertovat nimekkäiden ja kokeneiden muusikoiden houkuttelemisesta osallistumaan jameihin esimerkiksi samaan kaupunkiin suuntautuvien esiintymismatkojen yhteydessä. He ottavat usein muusikoihin etukäteen yhteyttä ja pyytävät mukaan jameihin. He arvioivat näin syntyvän tärkeitä kohtaamisia eri ikäisten ja tasoisten muusikoiden välillä.

Hideaway: (...) konservatorio ja yhdistys tekee yhteistyötä myöski sit, jos kaupungis on muita, esimerkiks hyvin usein [orkesterin nimi poistettu] on ollu tääl [nimet poistettu] ja muit ollu, ni mä oon jallittanu ne soittamaan ja sit on tullu taas näit kohtaamisia sit taas ei oo välttämättä kaikil niil ensikertalaisil silloin asiaa lauteille. Mut toki ne

sit nauttii siit tilanteesta ja näkee sit sitä, ku isot pojat tulee Helsinskistä ja touhuu. Et täs törmää...kohtaa noi kaikki kerrostumat.

Haastatteluiden perusteella myös oppilaiden tai opiskelijoiden kehittymisen kannalta pidetään tärkeänä sitä, että he pääsevät soittamaan jameissa itseään parempien muusikoiden kanssa tai seuraamaan heidän musisointiaan kuulijana. Solar kertoo myös, että hänen kokemuksensa mukaan ansioituneet ja kovatasoisetkin muusikot osaavat suhteuttaa oman soittonsa ja läsnäolonsa jमितilanteisiin siten, että nuoremmille tai kokemattomammille osallistujille tulee tilanteesta myönteisiä kokemuksia.

Solar: (...) ajatuksena siinä on just se, että tuodaan myös ulkopuolelta bändejä, tai ikäänkuin tämmöisiä, jotka on olleet pitempään alalla, siitä tulee se synergia, että pääsee soittamaan sellasten tyyppien kanssa. (...) Tosi usein oon ainakin itse huomannut sen, että vaikka siellä olis mikä maailman stara soittamassa, niin ne aina osaa sopeutua siihen tilanteeseen myöskin ja ymmärtää sen, koska ne on itse olleet siellä. Ne ei ole pelottavia vaan päinvastoin, mitä parempi soittaja, niin musta tuntuu, että ne on aina vaan paljon mukavampia, koska niillä on niin paljon sitä perspektiiviä siihen hommaan.

Hideawayn ja Solarin kuvailemat vierailut liittyvät myös jameista ja rytmimusiikin konserteistakin tuttua *sitting in* -käytäntöön, josta muun muassa Berliner (1994) ja Brinck (2014) ovat kirjoittaneet. Tällöin tyypillisesti kokeneempi ja ansioituneempi muusikko vierailee artistin tai yhtyeen keikalla soittaen tai laulaen muutaman kappaleen verran. (Berliner 1994; Brinck 2014.)

5 Pohdinta

Tässä luvussa teen johtopäätöksiä ja tulkintoja tutkielmani tuloksista sekä pohdin, millä tavoin ne vastaavat tutkimuskysymyksiini. Tarkastelen tutkielmani tuloksia hyödyntäen teoreettisessa viitekehyksessä määriteltyjä käsitteitä sekä praksiällisen musiikkikasvatuksen teoriaa. Pohdin myös tutkielmani luotettavuutta sekä käsittelen lyhyesti mahdollisia tulevia tutkimuksen kohteita.

5.1 Johtopäätökset

Tutkielmani tavoitteena oli tarkastella rytmimusiikin jamitilanteiden erityispiirteitä, rytmimusiikin jamitilanteessa tarvittavia valmiuksia sekä sitä, miten niitä voitaisiin vahvistaa taiteen perusopetuksessa ja toisen asteen ammatillisessa koulutuksessa. Kolme tutkimuskysymystäni olivat:

1. Miten haastateltavat rytmimusiikin pedagogiikan ammattilaiset määrittelevät rytmimusiikin jamitilanteen?
2. Mitkä ovat haastateltavien käsitysten mukaan rytmimusiikin jamitilanteissa tarvittavia keskeisiä valmiuksia? ja
3. Miten rytmimusiikin jamitilanteissa tarvittavia valmiuksia voitaisiin vahvistaa taiteen perusopetuksessa ja toisen asteen ammatillisessa koulutuksessa?

Tutkielmani empiirisen aineiston muodostivat kolme teemahaastattelua. Haastattelin kolmea alalla pitkään toiminutta rytmimusiikin ja sen pedagogiikan ammattilaista.

Tutkimukseni perusteella rytmimusiikin jamitilanne määritellään osallistujien vapaaehtoisuuteen perustuvaksi epämuodolliseksi yhteismusisointitilanteeksi, johon tyypillisesti sisältyy vaihtuvien osallistujien tuomaa ennakoimattomuutta sekä soitetun tai laulettun musiikin ainutkertaisuutta muun muassa tulkinnan ja improvisoinnin keinoin. Tämä vastaa hyvin Berlinerin (1994) määritelmää koskien erityisesti jazzmusiikin jamitilanteita (Berliner 1994). Haastatteluissa nousee esiin käsityksiä jamitilanteista myös osana muuttumattomana pysyvän ryhmän toimintaa sekä pedagogisena työkaluna opettajan ja oppilaan tai opiskelijan välisessä työskentelyssä instrumenttitunneilla. Nämä taas vastaavat hyvin Wahlströmin (2022) luonnehdintoja jammailun tuomista mahdollisuuksista rytmimusiikin pedagogiikassa (Wahlström 2022).

Tutkimukseni perusteella rytmimusiikin pedagogiikan ammattilaisten keskuudessa vaikuttaa olevan melko yhteneviä näkemyksiä sekä jamitilanteiden merkittävästä roolista rytmimusiikissa että jamitilanteissa tarvittavista valmiuksista. Haastattelujen perusteella rytmimusiikin jamitilanteessa tarvittavia keskeisiä valmiuksia ovat instrumentin tai muun välineen hallintaan liittyvät valmiudet, ohjelmiston hallintaan liittyvät valmiudet, kuuntelutaitoihin ja kuulonvaraiseen musisointiin liittyvät valmiudet sekä jamitilanteessa olemiseen ja vuorovaikutukseen liittyvät valmiudet. Näiden lisäksi valmiudet improvisointiin nousivat esiin hyvin tärkeänä jamitilanteisiin liittyvänä erityispiirteenä. Sekä solistista että säestyksellistä improvisointia pidetään itsessään tärkeänä kehityksen kohteena, mutta improvisointivalmiuksien toisaalta ajatellaan kehittyvän myös aiemmin luettelemieni valmiuksien yhteisvaikutuksesta ja niiden seurauksena.

Jamitilanteita pidetään olennaisena osana ainakin tiettyjä rytmimusiikin lajeja ja tiettyjen valmiuksien ajatellaan kehittyvän parhaiten, tai joidenkin jopa ainoastaan jamitilanteiden yhteydessä. Jamitilanteiden sekä niissä tarvittavien valmiuksien ajatellaan olevan myös tärkeä osa rytmimusiikin pedagogiikkaa, erityisesti musiikin ammatillisessa koulutuksessa. Niiden katsotaan sekä tukevan erityisesti esiintyviksi muusikoiksi tähtäävien ammattiopiskelijoiden osaamisen hankkimista että auttavan opiskelijoita muodostamaan verkostoja, jotka voivat olla myös tulevan työelämän kannalta hyödyllisiä.

Tekemissäni haastatteluissa esiin nousseista jamitilanteiden määritelmistä sekä jamitilanteissa tarvittavista valmiuksista suurin osa liittyy myös taiteen perusopetuksen opetussuunnitelman perusteissa määriteltyihin musiikin tavoitealueisiin, koskien sekä yleistä että laajaa oppimäärää (opetushallitus 2017). Tavoitealueista, joihin rytmimusiikin jamitilanteissa tarvittavien valmiuksien voidaan katsoa liittyvän, mainittakoon esittäminen ja ilmaiseminen sekä kuunteleminen ja musiikin hahmottaminen (sekä yleinen että laaja oppimäärä), soittaminen ja laulaminen (yleinen oppimäärä) sekä säveltäminen ja improvisointi (laaja oppimäärä). Jamitoimintaa voidaan siis pitää hyvänä ja tehokkaana tapana taiteen perusopetuksen opetussuunnitelman perusteiden mukaisen opetuksen järjestämiseen, muun toiminnan ohessa.

Jamitilanteiden roolia myös taiteen perusopetuksessa pidetään periaatteellisella tasolla tärkeänä, mutta toisaalta tunnustetaan siihen liittyviä haasteita, kuten esimerkiksi jamitoimintaan osallistuvien taiteen perusopetuksen oppilaiden pieni määrä. Aineistosta nousee esiin myös tarve taiteen perusopetuksen jamitoiminnan järjestelmällisemmälle organisoinnille ja pitkäjänteisemmälle suunnittelulle. Jamitoiminnan organisointi

vaikuttaa olevan melko riippuvaista yksittäisten opettajien työpanoksesta ja aktiivisuudesta. Tämän taas ei katsota edistävän jamitoiminnan ja siihen liittyvän pedagogiikan johdonmukaista kehittämistä ja mahdollisten traditioiden luomista.

Suomalaiseen koulutusjärjestelmään liittyy vahva ajatus yhdenvertaisuudesta. Taiteen perusopetuksessa tämän voisi ajatella tarkoittavan sitä, että esimerkiksi eri oppilaitoksissa opiskeleville lapsille ja nuorille tarjotaan saman kaltaiset mahdollisuudet opiskella musiikkia tavoitteellisesti. Jamitoiminnan osalta tämä taas mahdollisesti edellyttäisi suunnitelmallisempaa työskentelyä taiteen perusopetuksen ja rytmimusiikin pedagogiikan kehittämiseksi. Aineiston perusteella ongelmana ei pidetä niinkään pedagogisen osaamisen puutetta vaan sitä, että jamitoimintaa ei ole taiteen perusopetuksessa riittävästi. Koetaan tärkeäksi, että jokin taho – esimerkiksi oppilaitos tai kunta – huolehtisi määrätietoisemmin jamitoiminnan asemasta rytmimusiikin opetuksessa. Tätä voisi verrata vaikkapa konsertti- tai muuhun esitystoimintaan: Säännöllisiä esiintymisiä pidetään yleisesti pedagogisesti tärkeänä osana musiikin opiskelua, joten opetuksen järjestäjät huolehtivat siitä, että oppilaille tarjoutuu mahdollisuuksia säännöllisiin esiintymisiin. Samankaltaista merkityksen tunnustamista ja siitä seuraavia käytännön toimia kaivataan tutkimukseni perusteella myös jamitoiminnan jatkuvuuden turvaksi.

Toki on mahdollista, että jamitoiminnan vähäisyyteen taiteen perusopetuksessa liittyy myös oppilaiden haluttomuus osallistua siihen. Kanervan, Oksanen-Särelän, Leppäsen ja Niiniahon (2023) mukaan taiteen perusopetuksen oppilaista merkittävä osa kokee nimenomaan instrumenttiopetuksen itselleen tärkeimmäksi asiaksi musiikkiharrastuksessa ja esimerkiksi musiikin hahmotusaineiden opetus saatetaan kokea ylimääräiseksi, tai jopa kuormittavaksi osaksi musiikkiopintoja (Kanerva, Oksanen-Särelä, Leppänen & Niiniahon 2023, 60). Omien havaintojeni perusteella tästä ilmiöstä kärsii myös bändisoiton opetus, erityisesti taiteen perusopetuksen yleisen oppimäärän piirissä. Yhteissoitto tai -laulu ei kuulu pakollisena osana yleiseen oppimäärään ja vapaaehtoiseen bändiopeutukseen osallistuminen onkin joissain yleisen oppimäärän musiikkioppilaitoksissa vähäistä. Tähän saattaa olla osansa myös lasten ja nuorten runsailla harrastuksilla sekä perheiden kiireisellä elämänrytmillä: Ohjattuun bänditoimintaan, tai muuhun ylimääräiseksi koettavaan yhteismusisointiin, kuten esimerkiksi jamitoimintaan osallistumiseen ei välttämättä liikene aikaa tai energiaa.

Tutkimukseni perusteella on tyypillistä, että jमितilanteiden ajatellaan liittyvän rytmimusiikkiin ja sen pedagogiikkaan hyvin laajasti ja kokonaisvaltaisesti. Toisin sanoen

jamitilanteiden tai niihin sisältyvien elementtien ei ajatella olevan erillisiä muusta toiminnasta. Pikemminkin ajatellaan, että jamitilanteiden erityispiirteitä voi olla läsnä missä tahansa rytmimusiikin pedagogiikkaan liittyvissä tilanteissa, joita ovat esimerkiksi instrumenttitunnit, bänditunnit, itsenäinen harjoittelu, ryhmässä tapahtuva harjoittelemine, esiintymiset sekä luonnollisesti jamit. Jammailua pidetään hyvänä työskentelytapana useiden taitojen ja valmiuksien omaksumiseen sekä myös tiedollisen ja käsitteellisen osaamisen jäsentämiseen ja integroimiseen käytännön musisointiin.

Aineiston perusteella on tyypillistä, että jamitilanteiden ajatellaan toimivan oppimisen suhteen ikään kuin kaksisuuntaisesti. Toisaalta kyetään nimeämään useita erilaisia jamitilanteissa tarvittavia valmiuksia ja toisaalta taas ajatellaan valmiuksien kehittyvän ja vahvistuvan merkittävästi itse jamitilanteissa. On tärkeää huomioida, että jamitilanteisiin osallistumisen ajatellaan kehittävän myös sellaisia valmiuksia, jotka eivät liity nimenomaisesti ainoastaan jamitilanteissa toimimiseen, vaan musiikilliseen toimintaan laajemminkin. Näitä valmiuksia ovat esimerkiksi kuuntelutaitojen ja kuulonvaraisen musisoinnin harjaannuttaminen sekä vuorovaikutteisen musisoinnin vahvistaminen. Keskeisenä asiana nähdään nimenomaan tekeminen, eli jamitilanteisiin osallistuminen. Tärkeänä pidetään sekä oppilaiden ja opiskelijoiden rohkaisemista osallistumaan muun opetuksen ulkopuolisiin jamitilanteisiin että jamitoiminnan integroimista monipuolisesti säännölliseen opetukseen, kuten instrumenttiopetukseen ja bändiopetukseen.

Haastattelujen perusteella jamitilanteessa tarvittavien valmiuksien omaksumista edesauttaa nimenomaan jamitilanteisiin osallistuminen, eli jammailu ja jamitilanteessa oleminen. Tämä vastaa hyvin praksialaisen musiikkikasvatuksen teoriaa, joka asettaa musiikillisen tekemisen prosessit mahdollista lopputulosta tärkeämpään asemaan (Elliott 1995; Heimonen & Westerlund 2008). Jamitilanteissa olennaista on siis nimenomaan tekeminen sekä sen kautta oppiminen ja kehittyminen. Lopputuloksena syntyvälle musiikille annetaan kyllä myös arvoa, mutta se nähdään jamitilanteiden yhteydessä vain yhtenä askeleena muusikoiden kehityskaaressa sekä tulkinnassa ja sitä oletettavasti seuraa yhä uusia, toisenlaisia askeleita. Berliner (1994) kirjoittaa, että jazzmusiikin jami-kulttuurin kehityksessä olennaista on ollut uusien ideoiden kokeileminen, improvisointi sekä muusikkona kehittyminen. Hänen mukaansa myös suoraan esittämisen kautta hankittu osaaminen ja ymmärrys on jazzmuusikoille yhtä olennaista, kuin teknisen tiedon ja ohjauksen kautta omaksuttu osaaminen ja ymmärrys. (Berliner 1994.)

Hieman yllättävää oli, että jammailusta musiikin tekemisen, kuten säveltämisen tai laulukirjoittamisen välineenä ei ollut haastatteluissa lainkaan mainintoja. Taiteen perusopetuksen opetussuunnitelman perusteissa (Opetushallitus 2017) määritellään musiikin laajan oppimäärän yhdeksi tavoitealueeksi säveltäminen ja improvisointi. Voisi ajatella jamitoiminnan pystyvän palvelemaan molempia näistä musiikillisen toiminnan osa-alueista. Haastatteluissa painottuivat hyvin vahvasti improvisointi ja siihen liittyvät valmiudet, nimenomaan musiikin esittämisen, eikä esimerkiksi musiikin säveltämisen näkökulmasta. Tähän mahdollisesti vaikutti se, että musiikin tekemistä ei mainittu haastateltaville etukäteen lähettämäni haastatteluteemojen joukossa. Tästä huolimatta pidin etukäteen todennäköisenä, että musiikin tekeminen olisi noussut haastatteluissa esiin esimerkiksi jamitilanteiden eri tavoitteita määriteltäessä.

On hyvä huomioida rytmimusiikin moninaisuus jamitilanteiden merkitystä arvioitaessa. Kaikki rytmimusiikin tyyllilajit eivät välttämättä samassa määrin perustu musiikin esittämiseen perinteisiksi miellettyillä instrumenteilla. Digitaalisten musiikkilaitteiden tultua saavutettaviksi yhä useammalle, on hyvin yleistä, että sekä musiikin harrastajat että ammattilaiset harjoittavat musiikillista toimintaa ensisijaisesti digitaalisessa ympäristössä, joko yksin tai yhdessä muiden kanssa. Tämä on muuttanut perinteistä käsitystä erityisesti populaarimusiikin esittäjistä ja tyyppillisistä kokoonpanoista (Väkevä 2010.) On siis pohdittava, liittyykö jamitoiminta olennaisesti kaikkien musiikin harrastajien tai ammattiin opiskelevien musiikilliseen maailmaan ja samalla arvioitava tätä pedagogiikan kehittämisen näkökulmasta.

5.2 Luotettavuustarkastelu

Pyrin tutkielmaa tehdessäni noudattamaan metodikirjallisuuden määrittämiä hyvän tutkimuksen kriteerejä sekä yleistä huolellisuutta ja tarkkuutta. Erityistä huomiota kiinnitin aineiston hankkimiseen ja sen käsittelyyn. Hankin tutkielmani aineiston teemahaastatteluiden avulla. Hirsjärven, Remeksen ja Sajavaaran (2007) mukaan teemahaastattelu on aineistonkeruumuotona avoimempi esimerkiksi lomakehaastatteluun verrattuna sekä tuo tiettyä joustavuutta aihepiirin käsittelyyn (Hirsjärvi, Remes & Sajavaara 2007, 203). Eskolan ja Suorannan (1998) mukaan teemahaastattelussa ei välttämättä ole etukäteen tarkasti määriteltyä kysymysrunkoa, vaan haastattelun kulkua ohjaavat tutkijan etukäteen määrittelemät teemat. Näin luodaan mahdollisuus aihepiirin joustavaan ja moni-

puoliseen käsittelyyn sekä toisaalta varmistetaan, että kunkin haastateltavan kanssa keskustellaan samoista asioista. (Eskola & Suoranta 1998.)

Näistä syistä teemahaastattelu tutkimusmenetelmänä tuo tutkijalle myös merkittävää vastuuta aineiston hankkimisessa ja sen analysoinnissa. Laadullinen tutkimus perustuu aiempaan tutkimukseen, empiiriseen aineistoon ja tutkijan tekemään analyysiin ja tulkintaan. Eskola ja Suoranta (1998) kirjoittavat, että tutkijan ei laadullisessa tutkimuksessa ole välttämättä täysin häivyttävä omia, subjektiivisia käsityksiä tutkittavasta aiheesta analyysiä ja tulkintoja tehdessään. He kuitenkin korostavat, että mahdolliset tutkijan omaan kokemukseen tai näkemyksiin perustuvat tulkinnat on tutkimuksen raportoinnissa tehtävä lukijalle selvästi tiettäväksi. (Eskola & Suoranta 1998.)

Tärkeä menetelmä laadullisen tutkimuksen luotettavuuden arvioimiseksi on tutkimuksen toistettavuuden arviointi. Siinä arvioidaan, olisivatko tutkimuksen tulokset olleet samanlaisia myös toisella tutkimuskerralla, tai jos toinen henkilö olisi analysoinut aineiston. Arvioni mukaan haastateltavat olisivat vastanneet esittämiini kysymyksiini samalla tavalla ja tuoneet esiin samoja näkemyksiä myös toisella haastattelukerralla, mikäli haastatteluiden teemat olisivat olleet samat. Pidän haastatteluiden avulla keräämääni aineistoa tältä osin luotettavana. Sen sijaan pidän mahdollisena, että tutkimuksen tuloksissa olisi saattanut olla painotuseroja, mikäli aineiston analyysin olisi tehnyt toinen henkilö. Tämä kuuluu laadullisen tutkimuksen luonteeseen. (Hirsjärvi & Hurme 2011, 188–189.)

Noudatin aineiston hankkimisessa parhaani mukaan Tutkimuseettisen neuvottelukunnan (2023) määrittelemiä hyvän tieteellisen käytännön periaatteita. Näitä ovat rehellisyys, yleinen huolellisuus ja tarkkuus. (TENK 2023.) Kerroin haastateltaville avoimesti tutkimukseni luonteesta ja tavoitteista sekä informoin heitä aineiston käsittelystä. Pyysin heiltä myös kirjallisen suostumuksen tutkimukseen osallistumisesta. Tähän käytin Taideliopiston ”Tietosuojailmoitus ja suostumus tutkimukseen osallistumisesta” -lomaketta, johon pyysin haastateltavilta allekirjoitukset heidän ensin tutustuttuaan lomakkeeseen. Nähdäkseni haastateltavat ymmärsivät hyvin omat tavoitteeni sekä omat oikeutensa tutkimukseen osallistuessaan ja haastattelut sujuivat tältä osin hyvässä yhteisymmärryksessä.

Suoritin haastattelujen litteroinnin pyrkien tarkkuuteen ja täsmällisyyteen. Tarjosin kullekin haastattelemalleni henkilölle mahdollisuuden lukea litteroidusta aineistosta tutkielmaan valitsemani suorat lainaukset sekä haastateltavien esittelyn yhteyteen kirjoit-

tamani lyhyet kuvaukset heistä itsestään. Näin halusin varmistaa tekemäni litterointityön oikeellisuudesta sekä antaa heille mahdollisuuden oikaista heistä laatimiani lyhyitä kuvauksia. Kaikki haastateltavat antoivat suostumuksensa suorien lainausten käyttöön tutkielmassa, enkä saanut oikaisupyyntöjä keneltäkään heistä.

5.3 Tulevia tutkimusaiheita

Tässä tutkielmassa tutkittiin rytmimusiikin jamitilanteita sekä niiden edellyttämiä valmiuksia haastatteleamalla kolmea rytmimusiikin pedagogiikan ammattilaista. Yksi mahdollinen tapa saada aiheesta lisää tietoa sekä uusia näkökulmia olisi haastatella oppilaita ja opiskelijoita, jotka toimivat nimenomaan rytmimusiikin saralla. Näin olisi oletettavasti mahdollista saada monipuolisempaa tietoa jamitilanteiden merkityksistä niihin osallistuville oppilaille ja opiskelijoille. Pidän mahdollisena sitä, että esimerkiksi tässä tutkielmassa määritellyistä jamitilanteiden mahdollisista tavoitteista oppilaat ja opiskelijat arvoisivat tärkeiksi osittain eri asioita, kuin haastattelemani pedagogit. Arvioisin, että oppilaiden ja opiskelijoiden haastatteleminen olisi parasta toteuttaa laajemmalla kyselyllä, mahdollisesti hyödyntäen menetelmänä lomakehaastattelua.

Olisi myös mielenkiintoista kartoittaa eri musiikkioppilaitosten käytänteitä ja näkemyksiä jamitoimintaan liittyen. Näin olisi mahdollista saada arvokasta tietoa liittyen tämänkin tutkielman aineistosta nousevaan tarpeeseen vahvistaa jamitoiminnan asemaa erityisesti taiteen perusopetuksessa. Laajasti musiikkioppilaitoksille suunnattu kysely myös voisi saada aikaan keskustelua jamitoiminnan ja siihen liittyvän pedagogiikan kehittämisestä.

Lähteet

- Berliner, Paul F. 199. Thinking in jazz: the infinitive art of improvisation. Chicago: University of Chicago Press.
- Brinck, Lars. 2014. Ways of the jam: Collective and improvisational perspectives on learning. Aalborg: Department of Communication and Psychology, Aalborg University.
- Brinck, Lars. 2017. Jamming and learning: analysing changing collective practice of changing participation. *Music Education Research* 19, 2, 214–225. Routledge.
- Brinck, Lars. 2018. Funk jamming in New Orleans: Musical interaction in practice and theory. *International Journal of Music Education* 36, 3, 430–446. SAGE Publications.
- Elliott, David J. 1995. Music matters – a new philosophy of music education. Oxford: Oxford University Press.
- ePerusteet. 2022. Tutkinnon perusteet, musiikkialan perustutkinto. Saatavilla <https://eperusteet.opintopolku.fi/#/fi/ammattillinen/7846219/tiedot>, luettu 28.2.2023.
- Eskola, Jari & Suoranta, Juha. 1998. Johdatus laadulliseen tutkimukseen. Tampere: Vastapaino.
- Green, Lucy. 2002. How Popular Musicians Learn: A Way Ahead for Music Education. Aldershot: Ashgate Publishing Company.
- Green, Lucy. 2008. Music, Informal Learning and the School: A New Classroom Pedagogy. Aldershot: Ashgate Publishing Company.
- Heimonen, Marja & Westerlund, Heidi. 2008. Musiikkikasvatuksen filosofia: yhteisöllisiä näkökulmia. Teoksessa Huovinen, Erkki & Kuitunen, Jarmo (toim.) Johdatus musiikkifilosofiaan. Tampere: Vastapaino.
- Hirsjärvi, Sirkka; Remes, Pirkko & Sajavaara, Paula. 2007. Tutki ja kirjoita. Helsinki: Tammi.
- Hirsjärvi, Sirkka & Hurme, Helena. 2011. Tutkimushaastattelu: teemahaastattelun teoria ja käytäntö. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press.

- Kaler, Michael. 2012. How The Grateful Dead Learned To Jam. Teoksessa Miriwether, Nicholas G. (toim.) *Reading The Grateful Dead, a Critical Survey*. Lanham: Scarecrow Press. 93–112.
- Kanerva, Anna; Oksanen-Särelä, Katja; Leppänen, Aino & Kurlin Niiniahho, Ari. 2023. Musiikin opintopolut. Cuporen verkkojulkaisuja 70. Kulttuuripolitiikan tutkimuskeskus Cupore. Saatavilla https://www.cupore.fi/images/tiedostot/2023/musiikin_opintopolut_raportti_cupore.pdf, luettu 21.8.2023.
- Kurkela, Vesa. 2005. Rytmimusiikki ja akatemia – kevyen musiikin yliopistollinen tutkimus Suomessa. Selvis: musiikintekijöiden lehti 1/2005. Saatavilla <https://musiikintekijat.fi/artikkeli/rytmimusiikki-ja-akatemia-kevyen-musiikin-yliopistollinen-tutkimus-suomessa>, luettu 7.2.2023.
- Malvinni, David. 2013. *Grateful Dead and the art of rock improvisation*. Lanham: Scarecrow Press.
- Melakoski, Erkki. 1970. *Rytmimusiikki*. Helsinki: Otava.
- Odendaal, Albi; Kankkunen, Olli Taavetti; Nikkanen, Hanna M. & Väkevä, Lauri. 2014. What’s with the K? Exploring the implications of Christopher Small’s ‘musicking’ for general music education. *Music Education Research* 16, 2, 162–175. Routledge.
- Opetushallitus. 2017. *Taiteen perusopetuksen opetussuunnitelman perusteet*. Helsinki: Opetushallitus.
- Sarath, Edward W. 2013. *Improvisation, Creativity, and Consciousness: jazz as integral template for music, education, and society*. Albany: State University of New York Press.
- Sawyer, R. Keith. 2003. *Group Creativity: Music, Theater, Collaboration*. Mahwah: L. Erlbaum Associates.
- Shumway, David R. 1999. Performance. Teoksessa Bruce Horner & Thomas Swiss (toim.) *Key terms in popular music and culture*. Malden: Blackwell. 188–198.
- Small, Christopher. 1987. *Music of the common tongue: survival and celebration in Afro-American music*. Lontoo: John Calder.
- Small, Christopher. 1998. *Musicking: the meanings of performing and listening*. Lontoo: Wesleyan University Press.

- TENK 2023. Hyvä tieteellinen käytäntö ja sen loukkausepäilyjen käsitteleminen Suomessa. Tutkimuseettisen neuvottelukunnan HTK-ohje 2023. Saatavilla https://tenk.fi/sites/default/files/2023-03/HTK-ohje_2023.pdf, luettu 21.3.2023.
- Tolvanen, Hannu & Pesonen, Mirka. 2010. ”Monipuolisuus on valttia”: rytmimusiikkikentän muutos ja osaamistarpeet. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Tuomi, Jouni & Sarajärvi, Anneli. 2002. Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi. Helsinki: Tammi.
- Väkevä, Lauri. 2010. Garage band or GarageBand®? Remixing musical futures British Journal of Music Education 27, 1, 59–70.
- Wahlström, Kristian. 2022. Student-Centered Musical Expertise in Popular Music Pedagogy and Hard Rock Groove – a Design-Based and Psychodynamic Approach. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Westerlund, Heidi. 2006. Garage rock bands: a future model for developing musical expertise? International Journal of Music Education 24, 2, 119–125.

Liite

Haastatteluteemat

Taustatiedot haastateltavasta:

- Ikä (tarkkaa ikää ei mainita tutkielmassa)
- Oma instrumentti/instrumentit
- Koulutus (muodollinen koulutus sekä mahdollinen muu osaamisen hankkiminen: itseopiskelu, kurssit jne.)
- Työhistoria (opettajana, muusikkona)
- Kokemus oppilaita/opiskelijoita osallistavan jamitoiminnan organisoinnista: jamien järjestäminen, jamien isännöinti/emännöinti, jameihin osallistuminen, jamien seuraaminen (huom! oppilaitoskonteksti ei välttämätöntä)

Rytmimusiikin ryhmämuotoinen jamitilanne (väh.3 osallistujaa)

- Erilaisia jamitilanteita, yleisö/ei yleisöä
- Erityispiirteet, vrt. esitys, harjoitus tms.
- Tarkoitus, tavoitteet

Rytmimusiikin jamitilanteessa tarvittavia valmiuksia

- Tarvittavat musiikilliset valmiudet (esim. instrumentinhallinta, ohjelmisto, improvisointi, musiikin kuuntelemisen taidot, musiikin hahmottaminen)
- Tarvittavat vuorovaikutukselliset valmiudet (esim. vuorovaikutus, kommunikointi, vaihtuvassa ryhmässä toimiminen, joustavuus, vuorottelu)
- Tarvittavat muut valmiudet (esim. jännittäminen ja sen hallinta, keskittyminen, tilanteeseen sopeutuminen, uskaltaminen, ”pokka”)

Pedagogiset keinot ja välineet

- Tarve edellä käsiteltyjen valmiuksien vahvistamiseen?
- Miten valmiuksia voitaisiin vahvistaa, opettaa tai muutoin käsitellä, etukäteen tai itse jamitilanteessa?
- Bändiopetus, instrumenttiopetus, musiikin hahmoaineet, työpajat
- Opettajan/ohjaajan rooli valmiuksien vahvistamisessa
- Opettajan/ohjaajan rooli itse jamitilanteessa