



Saari Miika

Muusikoiden, musiikin harrastajien ja ei-muusikoiden kokemuksia harmonian
monimutkaisuuden vaihtelusta jazzmusiikin kontekstissa

Pro gradu
KASVATUSTIETEIDEN TIEDEKUNTA
Musiikkikasvatuksen koulutusohjelma
2021

Oulun yliopisto

Kasvatustieteiden tiedekunta

Muusikoiden, musiikin harrastajien ja ei-muusikoiden kokemuksia harmonian monimutkaisuuden vaihtelusta jazzmusiikin kontekstissa (Miika Saari)

Pro gradu, 156 sivua

Toukokuu 2021

Monimutkaisuus ja sen vaihtelu musiikissa on asia, joka jakaa mielipiteitä musiikista. Monimutkaisuudessa on kyse päämme sisäisistä kognitiivisista malleista ja niihin sopivuudesta. Musiikin kohdalla monimutkaisuus ilmenee siinä, sopiiko kuulemamme musiikki tällaiseen kognitiiviseen malliin vai onko siinä jotain, mikä esiintyy meille käsittämättömänä.

Tutkimukseni tavoitteena on tutkia kolmen musiikilliselta taustaltaan erilaisen ryhmän kokemuksia harmonian monimutkaisuuden vaihtelusta jazzmusiikin kontekstissa. Tutkimusta varten valmistin 12 eri asteisen monimutkaista musiikinäytettä iReal Pro -ohjelmalla. Näytteistä näyte 1 oli harmonisesti yksinkertaisin ja näyte 12 harmonisesti monimutkaisin. Soitin näytteet tutkittaville satunnaisessa järjestyksessä ja he kertoivat niistä mielipiteensä. Hypoteesini on, että musiikillisen koulutuksen määrä vaikuttaisi positiivisesti harmonisesti monimutkaisemmista näytteistä pitämiseen.

Tutkimuksen teoriaosa muodostuu kahdesta pääluvusta. Ensimmäisessä luvussa käsitelen musiikin harmonian käsitettä ja pyrin vastaamaan ainakin kahteen kysymykseen: miksi me miellämme tiettyjä asioita harmonisiksi ja vaihtelee tämä käsitys kulttuurien välillä. Esittelen luvussa myös, miten monimutkaisuus näkyy musiikin harmoniassa ja miten musiikillinen oppiminen vaikuttaa kokemuksiimme musiikin monimutkaisuudesta. Toisessa luvussa käsitelen sitä, miten monimutkaisuus näkyy juuri jazzmusiikin harmoniassa.

Tutkimukseni on kokeellinen mixed methods -tutkimus kvantitatiivisella painotuksella. Kvalitatiivisten tulosten ja analyysimenetelmien rooli on enemmän kvantitatiivisia tuloksia selittävä. Tutkimuksessani löysin vahvoja eroja ryhmien mieltymyksissä vain kaikista yksinkertaisimpien näytteiden kohdalla. Musiikillisen koulutuksen määrä korreloi yksinkertaisimpien näytteiden kohdalla käänteisesti näytteestä pitämisen kanssa. Monimutkaisempien näytteiden kohdalla ryhmien välillä ei ollut merkitseviä eroja. Monimutkaisia näytteitä pidettiin kuitenkin yleisesti ottaen epämiellyttävämpinä kuin yksinkertaisia ja niistä myös pidettiin vähemmän kuin yksinkertaisista.

Avainsanat: yksinkertaisuus, monimutkaisuus, harmonia, jazz, musiikkimaku, musiikillinen koulutus

Sisältö

1	Johdanto	5
2	Harmoninen monimutkaisuus musiikissa	10
2.1	Kuulemisen ja äänen tulkinnan fysiologinen perusta.....	13
2.2	Harmonia ja konsonanssi.....	15
2.3	Estetiikka.....	21
2.4	Oppimisen vaikutus musiikin monimutkaisuuden kokemukseen.....	22
2.4.1	<i>Formaalin musiikillisen koulutuksen vaikutukset musiikkikokemuksen arvioinnissa</i>	23
2.4.2	<i>Merkitysten luominen musiikissa</i>	24
3	Harmonia jazzmusiikissa	27
3.1	Jazzmusiikin tonaalisuuden ja harmonian juuret.....	28
3.2	Jazzmusiikin piirteet 1920-luvun jälkeen.....	32
3.3	Jazzmusiikin harmonia länsimaisen musiikin teorian näkökulmasta.....	38
3.3.1	<i>Modulaatiot ja tonikisaatiot</i>	40
3.3.2	<i>Sointulaajennokset</i>	41
3.3.3	<i>VäliDominantit, harhapurkaukset ja tritonuskorvaus</i>	41
3.3.4	<i>Usean toonikan järjestelmä</i>	42
4	Metodi	44
4.1	Tutkimusmenetelmät ja tieteelliset lähestymistavat.....	44
4.2	Kyselylomake.....	44
4.3	Tutkimuskysymyksen.....	47
4.4	Tutkimusmateriaalin luominen iReal Pro -ohjelmalla.....	48
4.5	Osallistujat.....	62
4.6	Tutkimuksen vaiheet ja eteneminen.....	63
4.7	Analyysimenetelmät.....	66
5	Tulokset	69
5.1	Näytteiden kokonaisarviot.....	69
5.2	Kolmen ryhmän arvioiden vertailu.....	72
5.3	Sanalliset arviot.....	87
5.4	Tulosten yhteenveto ja pohdinta.....	134
5.4.1	<i>Määrällisten tulosten yhteenveto</i>	134
5.4.2	<i>Laadullisten tulosten yhteenveto</i>	137
6	Pohdinta	141
6.1	Tulosten tulkinta.....	141
6.2	Tutkimuksen luotettavuustarkastelu.....	146
6.3	Jatkotutkimusaiheet.....	148

Lähteet	149
----------------------	------------

1 Johdanto

Pitääkö musiikin olla ymmärrettävää, jotta se voi olla nautittavaa? Miksi joku nauttii free jazzin kuuntelemisesta ja toinen hädin tuskin pitää sitä musiikkina? Mitä monimutkaisuus musiikissa edes tarkkaan ottaen on ja onko satunnaisuuskin vielä monimutkaisuutta? Auttaako musiikillinen koulutus suhtautumaan monimutkaisuuteen paremmin?

Jos viimeiseksi mainittu pitää paikkansa, voitaisiin tämän pohjalta ajatella, että myös musiikkikasvatuksella on vaikutusta yksilön musiikkimakuun. Musiikkimakuja on hyvin erilaisia ja se, kuinka paljon henkilö on saanut musiikillista koulutusta, saattaisi osaltaan vaikuttaa tähän musiikkimakujen erilaisuuteen.

Etenkin 1900-luvulta alkaen taide on pyrkinyt jatkuvasti hakemaan määritelmänsä rajoja ja sama on näkynyt musiikissa. Ennen modernin studioteknologian kehittymistä kokeellisuus tapahtui lähinnä akustisilla elementeillä, kuten poikkeuksellisilla tavoilla käsitellä harmoniaa, rytmiä, tempoa, melodiaa, dynamiikkaa, muotoa, äänenväriä tai kontekstia.

Tässä pro gradu -työssä pyrin tutkimaan ensisijaisesti harmonian monimutkaisuutta jazzmusiikin kontekstissa ja musiikillisen koulutuksen mahdollisia vaikutuksia mielipiteisiin harmonisesti yksinkertaisista ja monimutkaisista jazzmusiikin tyyliin rakennetuista näytteistä. Tutkimusta varten tein 12 musiikkinäytettä, joissa musiikin harmonia vaihtelee hyvin yksinkertaisen ja hyvin monimutkaisen välillä. Soitin näytteet tutkittaville (N=40), joiden joukkoon mahtui sekä musiikkia ammattinaan opiskelleita että henkilöitä, joilla ei ollut mitään harrastuneisuutta musiikissa. Musiikillisen taustan pohjalta jaoin tutkittavat kolmeen eri ryhmään: muusikoihin, musiikin harrastajiin ja ei-muusikoihin. Keräsin ryhmiltä määrällisiä tuloksia, kuten numeerisia arvosanoja näytteen koetusta monimutkaisuudesta, miellyttävyydestä ja siitä pitikö tutkittava näytteestä. Näiden määrällisten tulosten avulla pyrin löytämään eroja eri ryhmien suhtautumisten välillä. Laadullisessa osiossa tutkin, minkälaisia kommentteja tutkittavat antavat musiikkinäytteistä ja onko heidän kommentteistaan löydettävissä yhteneväisiä teemoja. Laadullisten tulosten tarkoitus on ennen kaikkea auttaa määrällisten tulosten tarkemmassa analyysissä ja mahdollisesti myös selittää määrällisessä osiossa saatuja tuloksia.

Tiedämme arkielämästä, että kuunnellessasi musiikkikappaletta saatat arvostaa asioita, mitä kappaleessa tehdään, mutta joku toinen henkilö ei koe tuota samaa arvoa ollenkaan. Samaan

ilmiöön voi törmätä niin suosikkikappalettaan ystävälle suositteluva kuin opettaja luokkahuoneessa. Tähän mieltymysten eroon voi liittyä lukuisia tekijöitä, kuten esimerkiksi laulajan ääni, sanoitukset, soitinvalinnat, kappaleen kulttuurinen konteksti ja lukuisat muutkin musiikilliset merkitykset, mitä kappale välittää. Tämän tutkimuksen tavoitteena on tutkia vain harmoniaa, joka on toki vain yksi musiikin miellyttävyyteen vaikuttava elementti. Musiikkimaku on paljon laajempi ja monimutkaisempi asia, jota tämä tutkimus ei yritäkään millään tapaa tyhjentävästi selittää. Musiikin lajittelu harmonisen monimutkaisuuden mukaan on siis vain yksi tapa löytää eroja musiikkikappaleiden välillä. Jos tehdään esimerkiksi harmonisesti kaksi täysin samanlaista kappaletta, joista toinen on elektronisesti tuotettu ja toinen punkbändin soittama, on kappaleiden välinen ero selkeä, koska kappaleiden äänenvärit eroavat merkittävästi toisistaan. Tämä tutkimus pyrkii eristämään tutkittavaksi aiheeksi vain harmonian ja tämä saadaan aikaan mm. käyttämällä samoja soitinkokoonpanoja näytteissä.

Aiheeni sijoittuu musiikkimaun tutkimuksen ja populaarimusiikin tutkimuksen kentälle ja on aiheena musiikkipsykologinen ja musiikkitieteellinen. Kysymys siitä, mikä vaikuttaa musiikkimakuun, on hyvin laaja. Mm. iän (Harrison & Ryan, 2010; Jones, Rothbart & Posner, 2003; McPherson ym., 2006, s. 145–146), sukupuolen (Colley, 2008; Rawlings & Ciancarelli, 1997), persoonallisuuden (Rawlings & Ciancarelli, 1997; Rentfrow & Gosling, 2003), sosiaalisten ryhmien (Katz-Gerro, 1999; Mark, 1998; McPherson ym., 2006, s. 136; Tarrant ym., 2001), tunnetilojemme (North & Hargreaves, 2000) ja kuulollisten tottumuksiemme (Berlyne, 1970; Bigand ym., 2003; Trainor & Trehub, 1994) on havaittu vaikuttavan musiikkimakuun. Tämä tutkimus keskittyy musiikilliseen koulutukseen, joten edellä mainituista luokista sen voisi ajatella eniten liittyvän kuulollisiin tottumuksiimme ja ehkä jonkin verran myös sosiaalisiin ryhmiin.

Musiikissa on useita genrejä, joissa monimutkaisuutta aiheena voisi tutkia. Tutkimusaihetta miettiessäni hylkäsin kuitenkin melko pian suurimman osan länsimaisesta populaarimusiikista, koska kuten brittiläinen musikologi Allan F. Moore (2003) asian ilmaisee; länsimainen populaarimusiikki, toisin kuin vaikka länsimainen klassinen musiikki tai jazz, ei pohjautu millekään teoreettisille paradigmoille, vaan keskittyy lähinnä äänen itsensä ominaisuuksiin (Moore, 2003, s. 9). Brittiläisen populaarimusiikin tutkijan Martin Cloonanin (2005) mukaan jazzmusiikissa ja länsimaisessa klassisessa musiikissa aiempi tutkimus on pohjautunut paljolti nuottikuvan analysointiin. Länsimaisessa populaarimusiikissa samanlainen analyysi ei kuitenkaan ole yhtä mielekästä, koska äänenväri on nuottikuvaa tärkeämmässä osassa (Cloonan, 2005).

Päädyin tutkimuksessani tarkastelemaan harmonista monimutkaisuutta nimenomaan jazzkontekstissa edellä mainittujen syiden lisäksi myös sen harmonisesti laajan vaihtelun ja reharmonisoinnin yleisyyden takia. Jazzmusiikin lehtori Max Tabell (2004) määrittelee reharmonisoinnin eli uudelleensoinnutuksen nimensä mukaisesti alkuperäisen harmonian muuttamiseksi korvaavilla soinnuilla ja hänen mukaansa reharmonisointi on jazzmusiikissa aina näytellyt tärkeää roolia (Tabell, 2004, s. 13). Tämä reharmonisoinnin yleisyys tekee mielestäni jazzmusiikista genrenä hyvin sopivan erilaisten harmonioiden tutkimiseen.

Uskon, että vaikka tutkimukseni tutkii vain jazzmusiikkia, on tuloksilla silti myös relevanssia muunkin populaarimusiikin kentällä, sillä sen lisäksi, että jazzmusiikki ei muutenkaan ole mitenkään selkeästi erillään muusta populaarimusiikista genrenä, pohjautuu niin jazzmusiikki, kuin muukin länsimainen populaarimusiikki suurelta osin länsimaisen klassisen musiikin harmoniakäsityksille. Vaikka aiemmin mainitsin, että länsimaisessa populaarimusiikissa äänenväri on tärkeämmässä osassa, ei siinäkään nähdäkseen voida kokonaan unohtaa harmonian merkitystä kuulokokemuksen kannalta.

Teoreettisena viitekehyksenä käytän tutkimuksia äänen psykofysikaalisista ominaisuuksista, tonaliteetin käsitteen universaaliudesta vs. kulttuurisidonnaisuudesta, estetiikan käsitteestä, musiikillisen tiedon jäsentymisestä ja oppimisesta sekä tutkimuksia jazzmusiikin historiasta ja jazzmusiikissa historiallisesti havaituista harmonisista ilmiöistä. Pyrin tämän viitekehyksen pohjalta selvittämään, mikä musiikissa, harmoniassa ja nimenomaan jazzharmoniasa on koettu historiassa monimutkaiseksi.

Estetiikan tutkimisessa on käytetty paljon brittiläis-kanadalaisen psykologin, Daniel Berlynen (1970) luomaa teoriaa musiikillisen tuttuuden merkityksestä esteettiseen nautintoon. Hänen mukaansa saamme nautintoa esteettisistä kokemuksista, jotka ovat meille sopivan tuttuja ja sopivan vieraita. Nautinnollisuus seuraa ylösalaisin olevaa u-käyrää, jossa vaaka-akseli kuvaa esteettisen kokemuksen vierautta ja pystyakseli sen nautinnollisuutta (ks. tarkempi selitys luvussa 2.3 Estetiikka). Berlyne yhdisti tutkimuksissaan nautinnollisuuden vireystilan nousuun (Berlyne, 1970). Musiikkipsykologian professorit ja musiikin estetiikan tutkijat Anthony Chmiel ja Emery Schubert (2017) mainitsevat, että vuosien varrella Berlynen teoriaa on kritisoitu johtuen mm. sen rajoittumisesta vireystilan käsitteeseen. He esittävät esimerkiksi argumentin, että jos vain korkean vireystilan tarjoava musiikki luetaan hyväksi musiikiksi, voitaisiin tulla johtopäätökseen, että matalan vireystilan tarjoava musiikki ei voisi olla hyvää (Chmiel & Schubert, 2017). Psykologian professoreiden Colin Martindalen ja Kathleen Mooren

(1988) tutkimuksessa esimerkiksi tyylinmukaisuudellakin on havaittu olevan merkitystä esteettisen kokemuksen nautinnollisuuteen (Martindale & Moore, 1988). Toisaalta esimerkiksi psykologian professori Adrian North ja musiikkikasvatuksen ja psykologian professori David Hargreaves (2000) kommentoivat omassa tutkimuksessaan, että tyylinmukaisuutta on käsitteenä vaikea tutkia, koska jos yksikin piirre (esimerkiksi tempo, dynamiikka, melodian ääni) musiikissa muuttuu, muuttuu myös sen tyylinmukaisuus (North & Hargreaves, 2000). Chmiel ja Schubert (2017) päätyvät omassa tutkimuksessaan siihen, että Berlynen teoriaa voidaan kuitenkin pitää vielä nykyäänkin hyvin aihetta selittävänä yhtenä teoriana, jolla on myös vankka tutkimuspohja (Chmiel & Schubert, 2017).

Jos harmonisesti monimutkainen jazz tuo jollekin mielihyvää ja toiselle ei, herää kysymys, mistä tämä ero johtuu. Mm. Meyerin (2008), Slobodan (1985) ja Hyvösen (1995) tutkimuksien pohjalta muodostamani hypoteesi on, että mieltymysten erilaisuus johtuu siitä, että toinen henkilö ei saa kappaleesta samoja merkityksiä kuin toinen henkilö. Koulutuksen yksi tehtävä on välittää merkityksiä (Kegan, 1982; Yrjänäinen & Ropo, 2013) ja merkitys viittaa musiikkitieteen professoreiden Ian Crossin ja Elizabeth Tolbertin (2009, s. 24) mukaan aina johonkin asiaan itsensä ulkopuoliseen. Musiikkipsykologian tutkijan John Slobodan (1985) mukaan musiikillista koulutusta saanut osaa muodostaa enemmän ja monimutkaisempia representaatioita musiikista kuin musiikillinen noviisi ja hän muodostaa näitä myös tietoisemmin. Voitaisiin mielestäni ajatella siis, että musiikillista koulutusta saaneilla on enemmän Crossin ja Tolbertin (2009, s. 24) mainitsemia musiikin itsensä ulkopuolisia asioita mihin musiikki voi viitata. Musiikillisen koulutuksen on myös havaittu kehittävän mm. kykyä havaita melodian yksityiskohtia paremmin, musiikillisen informaation prosessointinopeutta ja musiikillista muistia (Morrongiello, 1992). Tästä voitaisiin johtaa, että musiikillista koulutusta saaneilla voisi olla paremmat mahdollisuudet prosessoida monimutkaisempia teoksia. Sen lisäksi, että musiikillinen koulutus on jatkuvaa altistumista aina vain monimutkaisemmille harmonioille niin soitto- kuin kuuntelutilanteissa ja näin ollen musiikin tutuksi tulemista, joka Berlynen (1970) mukaan auttaa musiikista pitämisessä, se on ennen kaikkea musiikin kognitiivisten merkitysten lisääntymistä, mikä taas auttaa Slobodan (1985) mukaan affektiivisten merkitysten luomisessa, eli jälleen, musiikista pitämisessä.

Olen itse aina ollut kiinnostunut musiikkimaun subjektiivisuudesta ja eri musiikin genrejen samanaikaisesta pyrkimyksestä koskettaa jollain tapaa ihmisiä, mutta tehdä tämä kuitenkin hyvin erilaisin musiikillisin keinoin. Jokaisessa musiikin genressä on omat esteettiset pyrkimyksensä ja minua kiinnostaa nämä mieltymykset erilaisiin esteettisiin normeihin.

Kiinnostukseni kumpuaa yleisestä uteliaisuudesta erilaisia musiikkikulttuureja kohtaan. Minua kiinnostaa paljon myös hyvin erilaiset tunteet, joita musiikin avulla voidaan välittää, usein käyttäen työvälineenä pelkkiä musiikillisia elementtejä ja niiden muuntelua. Erilaiset estetiikat kiinnostavat minua myös siksi, että koen niiden tekevän musiikillisesta ilmaisusta saavutettavampaa ja inklusiivisempaa. Ei ole vain yhtä musiikillista ihannetta vaan useampia, mikä on mielestäni tärkeä näkökohta myös musiikkikasvatukseen.

Useimmat ihmiset kuuntelevat täysin vapaaehtoisesti vapaa-ajallaan musiikkia ja saavat kuuntelusta mielihyvää ja tutkimuksellani voisin saada vahvistusta myös erilaisille teorioille siitä, minkälainen musiikki miellyttää meitä subjektiivisella tasolla eniten. Tulevana musiikkikasvattajana olen myös kiinnostunut siitä, mikä rooli musiikkikasvatuksella saattaa olla musiikkimaun muovaajana.

Tässä tutkimuksessa musiikilliseksi koulutukseksi olen laskenut mm. suomalaisessa peruskoulussa ja lukiossa tapahtuvan musiikin opetuksen, koulumaailman ulkopuolisen opetuksen eli esimerkiksi musiikkiopistoissa, konservatorioissa, kansalaisopistossa tai yksityisillä soittotunneilla tapahtuvan opetuksen ja ammattiin tähtäävän musiikin opetuksen eli esimerkiksi musiikkikasvatuksen, musiikkipedagogin, musiikinohjaajan tai muusikon opintoihin liittyvän opetuksen. Olen pyrkinyt tutkittavien kohdalla ottamaan huomioon myös musiikin itseopiskelun eräänlaisena kouluttautumisen muotona, mutta luonnollisesti tämän määrää on vaikeampi mitata.

Tutkimuksellani haluan selvittää, edesauttaako musiikillinen koulutus mieltymystä monimutkaisempaan musiikkiin. Olen itse jonkin verran havainnut ilmiötä arkielämässä, mutta en vielä niin paljon, että voitaisiin puhua varsinaisesta ilmiöstä.

On tähdennettävä toki, että monimutkaisuus musiikissa ei myöskään ole mielestäni ilmiö, jonka ymmärtämiseen minkään koulutuksen tulisi tähdätä. Monimutkaisuus ei ole siis mielestäni arvo itsessään. Musiikin (niin kuin minkä tahansa muunkin taidemuodon) vapaasta ja heterogeenisestä luonteesta johtuen kuitenkin subjektiivista monimutkaisuutta tulee aina olemaan musiikissa ja näin ollen sitä on mielestäni mielekästä tutkia ilmiönä.

Tutkimuskysymykseni on:

- Pitävätkö enemmän musiikillista koulutusta saaneet tutkittavat keskimäärin harmonisesti monimutkaisemmista jazzmusiikin tyyliin rakennetuista musiikinäytteistä?

2 Harmoninen monimutkaisuus musiikissa

Tässä luvussa määrittelen ensin, mitä monimutkaisuus on. Selvitän myös, onko monimutkaisuudella ja satunnaisuudella jotain yhteistä. Käsitteiden yleisen avaamisen jälkeen selvennän, mitä on monimutkaisuus juuri musiikissa ja miksi me miellämme joitakin ideoita musiikissa monimutkaisemmiksi kuin toisia.

Filosofi Nicholas Reschner (1998) määrittelee monimutkaisuuden asian osien ja niiden välisten suhteiden määräksi ja moninaisuudeksi. Jokainen systeemi tai prosessi eli toisistaan riippumattomista muuttujista muodostuva jäsentynyt kokonaisuus on jollain tapaa monimutkainen (Reschner, 1998, s. 1).

Hänen mukaansa jotkut tutkijat yhdistävät monimutkaisuuden myös kaaokseen (Reschner, 1998, s. 2). Reschner kuvaa itsekin kaaosta vain hyvin monimutkaisena systeeminä. Kaaos ei hänen mukaansa ole säännönmukaisuuden puutetta, säännönmukaisuus on kaaoksessa vain niin monimutkaista, että se ilmenee meille täysin ennustamattomana ja vailla selitystä olevana (Reschner, 1998, s. 13). Reschner kuvaa, että kaaottisissa systeemeissä emme pysty määrittelemään kokonaisuuden ominaisuuksia sen osasten perusteella, koska emme pääse tarkastelemaan todella hienojakoisia yksityiskohtia, jotka kokonaisuuteen vaikuttavat. Holistisissa systeemeissä emme taas pysty määrittelemään kokonaisuuden ominaisuuksia sen osasten perusteella, koska nämä osaset eivät vielä määrittele kokonaisuuden ominaisuuksia. Emme esimerkiksi pysty yksilön psykologiaan liittyvistä asioista päätellä vielä mitään laajemmista sosiaalisista kokonaisuuksista, kuten vaikka yhteiskunnan talouspoliittisista liikkeistä. Myös esimerkiksi tarinoiden monimutkaisuus on holistista. Tarinassa monimutkaisuus muodostuu enemmästäkin kuin vain sen pienempien rakenneosasten eli esimerkiksi kappaleiden, lauseiden tai sanojen monimutkaisuudesta, esimerkiksi tarinan tapahtumien, juonen ja päähenkilöiden välisten ihmissuhteiden monimutkaisuudesta, jota tarinan yksittäiset sanat ja lauseet eivät vielä informaationa sisällä (Reschner, 1998, s. 2).

Matemaatikko David Griffethin (1992) mukaan monimutkainen systeemi kehittyy sääntöjen ja periaatteiden pohjalle, kuitenkin vaikuttaen ennalta-arvaamattomalta. Koska systeemin ajatellaan syntyneen usein deterministisesti eli olettaen, että sillä on joku syy, se on meille ennalta-arvaamaton vain sikäli, kun emme tiedä tätä tapaa, millä systeemi on syntynyt. Hänen mukaansa satunnaisuutta käytetäänkin usein ilmaisemaan vain jonkin asian käyttäytymistä, jota me emme ymmärrä (Griffeth, 1992).

Satunnaisuutta tutkineet psykologian professorit Maya Bar-Hillel ja Willem A. Wagenaar (1991) noteeraavatkin termin määrittelyn vaikeuden. Jos heitämmekin kolikkoa ja saamme peräjälkeen vain kruunua, heitoista saatu tulos ei vaikuta satunnaiselta. Tästä johtuen satunnaisuus ei ole myöskään tuloksista välttämättä havaittavissa oleva ominaisuus. Etsimme myös merkityksiä ja kaavoja näennäisesti satunnaisista asioista, joten satunnaisuuden kokemus voi olla myös subjektiivinen (Bar-Hillel & Wagenaar, 1991). Tästä hyvä arkinen esimerkki on mielestäni esimerkiksi tuttujen kuvioiden näkeminen taivaan pilvissä.

Fyysikko Murray Gell-Mann (2002) määrittelee monimutkaisuuden tietoteknisen esimerkin kautta. Hänen mukaansa monimutkaisuuden voi määritellä ajan tai muiden resurssien määränä, mikä tietokoneelta menee määrätyn tehtävän suorittamiseen. Mitä pitempi aika tai mitä enemmän resursseja tähän tehtävään kuluu, sen monimutkaisempi se on. Toinen hänen määritelmänsä liittyy lyhyimpään mittaamiseen, jolla tietty informaatio voidaan välittää. Mitä pitempi tämä lyhin mahdollinen tapa ilmaista tietty informaatio on, sitä monimutkaisempi käsiteltävä asia on (Gell-Mann, 2002).

Vaikka Gell-Mannin (2002) esimerkki koskeekin tietokoneita, mielestäni siinä esitetty määritelmä vertautuu hyvin myös ihmisen kognitioon. Määritelmää soveltaen, esimerkiksi monimutkainen musiikki vaatii enemmän aikaa ja resursseja sen ymmärtämiseen kuin yksinkertainen musiikki. Myös, jos monimutkainen musiikki redusoidaisiin kirjalliseksi informaatioksi niin sen pidempi tämä kirjallinen informaatio lyhyimmässä mahdollisessa muodossaan olisi mitä monimutkaisempi olisi musiikkiteoskin.

Gell-Mann (2002) määrittelee myös erikseen vielä efektiivisen monimutkaisuuden käsitteen, joka mittaa monimutkaisuutta sellaisena kuin me sitä yleensä tarkoitamme ja näin ollen ei taas pidä esimerkiksi täydellistä satunnaisuutta monimutkaisuutena. Hänen mukaansa esimerkiksi kootut Shakespearen teokset voisi ajatella monimutkaisempana teoksena kuin saman määrän tekstiä apinoiden kirjoittamana, vaikka tämä apinoiden kirjoittama satunnainen teos onkin vaikeammin hahmotettavissa. Efektiivisesti monimutkainen teos sijoittuu siis aina monimutkaisuudessaan jonkin täydellisen järjestyksen ja täydellisen epäjärjestyksen välille (Gell-Mann, 2002).

Millä eri tavoin monimutkaisuus musiikissa voi sitten ilmetä? Äänen yleiset mitattavissa olevat parametrit ovat frekvenssi (äänenkorkeus), voimakkuus, kesto ja sointiväri. Kaikissa näissä parametreissa voidaan monimutkaisuuden astetta muuttaa. Jos painamme sekunnin välein pianosta C-kosketinta antaen nuotin soida aina yhtä kauan, voitaisiin sanoa, että kyseinen

ääninäyte on yksinkertaisempi kuin se, että soittaisimmekin pelkän C-sävelen sijaan samalla myös E-säveltä ja nyt painaisimmekin joka toisella sekunnilla koskettimia kahdesti. Jälkimmäinen näyte loisi jo enemmän harmoniaa ja tarkempaa sanallistamista vaativan rytmisen informaation eli vaikeammin hahmotettavissa olevan rytmisen ostinatokuvion.

Tässä tutkimuksessa olen kiinnostunut nimenomaan harmonisesta monimutkaisuudesta. Äänen parametreista en ole siis niinkään kiinnostunut voimakkuudesta tai sointiväristä, päinvastoin yritän pitää nämä parametrit mahdollisimman vakioina esimerkeissäni.

Harmonisen monimutkaisuuden kannalta keskeisiä tutkittavia aiheita ovat tonaliteetti (frekvenssien suhteet), estetiikka ja musiikillisen korvan kehittyminen eli musiikin oppiminen. Tonaliteetin sisällä määriteltäviä käsitteitä ovat mm. harmonia, konsonanssi ja dissonanssi. Tonaliteetin yhteyksiä esteettisyyden kokemukseen myös tutkin, mutta esteettisyyden kokemukseen liittyy toki muitakin tekijöitä kuin musiikin tonaalisuus, kuten esimerkiksi monet kulttuuriset tekijät.

Myös rytmi on asia, joka on otettava huomioon harmonista monimutkaisuutta tarkastellessa. Jos harmonia muuttuu nopeasti, voidaan sitä pitää monimutkaisempaa kuin hitaasti vaihtuvaa harmoniaa, koska musiikillista informaatiota ehtii tulla enemmän tietyssä ajassa. Tässä tutkimuksessa en tarkastele rytmiä muuten kuin sointujen vaihtumisnopeutena, joten rytmiä ei ole tarpeen käsitellä samalla tavalla kuin tonaliteettiin liittyviä asioita.

Tutkin myös, millä eri tavoin musiikkia voi oppia ja mitä musiikkia oppiessa oikeastaan tapahtuu. Tutkimukseni yksi tarkoitus on selvittää, miten tämä oppiminen vaikuttaa musiikkimakuamme (jos vaikuttaa), joten pyrin aiemman tutkimuksen pohjalta nivomaan kaikkia edellä mainittuja asioita yhteen.

Lähestyn tonaliteetin käsitettä psykofysikaalisesta ja kulttuurisesta näkökulmasta. Käsitellen myöhemmin luvussa 3 tarkemmin sitä, miten tonaliteetti ja tonaalinen harmonia määritellään juuri jazzmusiikin kontekstissa. Tonaliteetin käsitteeseen liittyy myös olennaisesti konsonanssin ja dissonanssin käsitteet. Musikologian tohtorin, Imre Lahdelman (2017) mukaan kokemuksellamme konsonanssista on päätelty olevan sekä biologiset että akustiset juuret ja se kumpi näistä lopulta käsitystämme enemmän määrittää, liittyy tieteen klassiseen ”luonto vastaan kasvatus” -pohdintaan (Lahdelma, 2017).

2.1 Kuulemisen ja äänen tulkinnan fysiologinen perusta

Kanadalaisen äänen ja kognition tutkimiseen erikoistuneen psykologian tohtorin, Albert Bregmanin (1994) mukaan kuulema-analyysiksi sanotaan prosessia, jossa kuulojärjestelmä erottelee yksittäiset äänet luonnontilanteessa, jossa äänet usein lomittuvat ja menevät päällekkäin toistensa kanssa. Korva käsittelee vain yhden äänisignaalin, joka on kaikkien yksittäisten äänilähteiden tuottaman signaalin summa, joten kuulema-analyysi on heuristinen prosessi, jossa aivot analysoivat saapuvaa signaalia ja erittelevät sieltä erilaisia kuulovoita. Saamme esimerkiksi yksittäisen äänen korkeuden, voimakkuuden, äänenvärin ja spatiaalisen sijainnin selville näiden kuulema-analyysissa eriteltyjen kuulovoiden avulla (Bregman, 1994, s. 2).

Bregmanin (1994) mukaan kuulovuot ovat mielellisiä representaatioita, joiden avulla erotamme esimerkiksi puheensorinasta yksittäisen ihmisen äänen tai orkesterista yksittäisen soittimen äänen. Yksittäinen ääni, vaikkapa pianon C-sävel, sisältää useita osääneksiä, eli useita yhtäaikaisesti soivia taajuuksia. Jos C-sävelen tuottaman äänen koko taajuusspektri jaettaisiin paloiksi ja ensin puolet äänen taajuuksista lähtisi yhtäaikaisesti soimaan ja hetkeä myöhemmin loput taajuudet lähtisivät yhtäaikaisesti soimaan, ääni mielletäisiin kahdeksi eri ääneksi. Yleensä yksittäisen äänilähteen tuottaman äänen osäänekset alkavat kuitenkin samaan aikaan, joten olemme oppineet tunnistamaan äänen tulevan tietystä äänilähteestä (Bregman, 1994, s. 2–3).

Bregman (1994) jatkaa, että kuulovuot muodostuvat peräkkäisyhdistelystä ja taajuusyhdistelystä. Peräkkäisyhdistely nimensä mukaisesti yhdistelee ajallisesti peräkkäisesti kuuluvia taajuuksia ja taajuusyhdistely yhtä aikaa kuuluvia taajuuksia. Nämä prosessit eivät toki toimi irrallaan toisistaan, mutta hahmottamisen vuoksi ne voidaan eritellä kahdeksi omaksi keskustelunaiheeksi (Bregman, 1994, s. 3).

Musiikkitieteen professorit Thomas Stainsby ja Ian Cross (2009) havainnollistavat aiheen niin, että useimmat kuulemamme äänet ovat useiden eri taajuuksien yhdistelmiä, mutta aivomme jäsentävät ne yhdeksi havaittavaksi sävelkorkeudeksi ja samat aivojemme ääntä jäsentävät mekanismit auttavat meitä erottamaan saman sävelkorkeuden muistakin soittimista (Stainsby & Cross, 2009, s. 47).

Psykologian professoreiden Mari Riess Jonesin ja Susan Holleranin (1992) mukaan musiikin hahmottamista on verrattu useissa yhteyksissä kielten hahmottamiseen: molemmat nojaavat

abstraktien rakenteiden alitajuiseen järjestelyyn (Jones & Holleran, 1992, s. 51). Musiikinteoreetikko Fred Lerdahl ja lingvisti Ray Jackendoff (1983) kuvaavat, että musiikissa me hahmotamme tiettyjä idiomeja ja sääntöjä ja huomaamme myös ”virheitä”, vaikka emme edes olisi opiskelleet musiikkia. Myös he vertaavat musiikkia kieleen ja havainnollistavat kielellistä tietoutta ja sen määrää sillä, että ihmisen osatessa jonkun kielen, hän pystyy muodostamaan määrittelemättömän suuren määrän lauseita, joista useimpia hän ei ole koskaan kuullutkaan (Lerdahl & Jackendoff, 1983, s. 3–5).

Kielen ja musiikin syntaktisia samankaltaisuuksia tutkineet professorit Aniruddh D. Patel, Edward Gibson, Jennifer Ratner, Mireille Besson ja Phillip J. Holcomb (1998) vertaavat tutkimuksessaan, että sekä puheen että musiikin kuuntelu nojaa nopeaan äänisignaalien prosessointiin. Mieli muuttaa dynaamisen äänen virran yksiköiksi, joilla on hierarkinen rakenne ja sääntöjä. Puheella ja musiikilla on siis molemmilla syntaksi. Heidän tutkimuksessaan C-duuripohjaisessa kadenssisarjassa sarjan viimeinen C-duurisointu korvattiin jollain muulla kromaattisen asteikon sävelellä alkavalla duurikolmisoinnolla. Korkeimmalle näistä sarjan päättävistä soinnuista arvostettiin soinnut, jotka olivat C-duuria lähempänä kvinttiympyrässä, kuten esimerkiksi F-duuri tai G-duuri (Patel ym., 1998).

Sekä musiikkipsykologi Carol Krumhanslin ja kognitiotieteilijä Roger Shepardin (1979) että musikologi Petri Toivianen ja Carol Krumhanslin (2003) tutkimuksissa havaittiin, että jos tonaalinen konteksti luodaan asteikolla tai pätkällä tonaalista teosta, asteikon jälkeen soitettuna yksittäisenä sävelenä tai teoksessa keskellä esiintyvänä yksittäisenä sävelenä suositaan tähän kontekstiin tonaalisesti sopivaa säveltä (Krumhansl & Shepard, 1979; Toivianen & Krumhansl, 2003). Krumhanslin ja Shepardin (1979) tutkimuksessa tutkittaville soitettiin C-duuriasteikko ja sen jälkeen satunnainen yksittäinen ääni ja tutkittavat suosivat satunnaisena äänenä eniten C-säveltä, tämän jälkeen eniten säveliä G ja E, eli duurikolmisoinnun säveliä, ja tämän jälkeen eniten muita C-duuriasteikkoon kuuluvia säveliä. Asteikkoon kuulumattomat sävelet olivat epäsuosituimpia (Krumhansl & Shepard, 1979).

Edellä mainittu selittyy mielestäni helposti länsimaiseen tonaliteettiin tottumisella, sillä tutkimukset tehtiin länsimaisten ihmisten parissa. Aivomme ovat oppineet jäsentämään musiikkia länsimaisen syntaksin mukaisesti samalla tavoin kuin olemme oppineet äidinkielemme. Seuraavaksi perehdyn tarkemmin tämän länsimaisen tonaliteetin taustoihin ja yritän selvittää, löytyykö tonaliteetin käsitteestä kuitenkin myös joitain universaaleja trendejä.

2.2 Harmonia ja konsonanssi

Musiikki perustuu äänelle. Ääni on kappaleen värähtelystä ääriasemiensa välillä syntyvää mekaanista aaltoliikettä, jonka kuuloelimemme aistivat. Yksittäisellä äänellä on yleensä havaittavissa oleva äänenkorkeus ja tätä äänenkorkeutta mitataan taajuutena, jonka yksikkö on hertsi. Hertsimäärä ilmaisee, kuinka monta kertaa kappale (esimerkiksi pianon kieli) värähtelee ääriasemiensa välillä sekunnissa. Jos pianosta soitetaan yksiviivainen a, värähtelee pianon kieli noin 440 kertaa sekunnissa. Jos pianosta soitetaan oktaavia ylempänä oleva a, on hertsitaajuus 880 Hz eli kielen värähtelyjä on kaksinkertainen määrä.

Kun pianon kieli värähtelee, alkaa värähdellä myös useampia muita taajuuksia, joita sanotaan yläsäveliksi. Yläsävelet ovat perustaajuuden monikertoja. Ensimmäinen yläsävel sijaitsee oktaavin päässä perustaajuudesta, toinen oktaavin ja kvintin päässä perustaajuudesta, kolmas kahden oktaavin päässä perustaajuudesta, neljäs kahden oktaavin ja suuren terssin päässä perustaajuudesta.

Informaatio- ja tietojenkäsittelytieteen professorit José Pedro Magalhães ja Bas de Haas (2011) määrittelevät musiikillisen harmonian funktionaalista mallintamista koskevassa selvityksessään harmonian useamman äänen soimiseksi yhtä aikaa (Magalhães & de Haas, 2011). Tätä voidaan mielestäni pitää varsin yleispätevänä määritelmänä. Musiikinteorian professoreiden David Butlerin ja Helen Brownin (1994) mukaan harmonialla saatetaan arkikielessä myös tarkoittaa sopusointuisen kuuloista säestävää ääntä, esimerkiksi tilanteessa, jossa kaksi ihmistä ”laulaa harmoniassa”. Abstraktimmalla tasolla harmonia on usein myös isompaa joukkoa sointuja yhdistävä kenttä, ”sävellajin tuntu” (Butler & Brown, 1994, s. 195). Itse sanakin tulee kreikan kielestä, jossa sana *harmonia* tarkoittaa *liitosta, yhteisymmärrystä* tai *sopua*.

Butler ja Brown (1994) jatkavat, että myös yksittäinen sävel (ellei se ole siniaalto) muodostaa harmonian yläsäveliensä takia. Usein harmonia kuitenkin mielletään samaksi asiaksi kuin soinnut, eli kaikille harmoniaksi tulkittaville äänille on määriteltävissä joku sävelkorkeus ja yläsävelet jätetään huomiotta harmonista analyysia tehdessämme (Butler & Brown, 1994, s. 195).

Butlerin ja Brownin (1994) mukaan soinnut muistuttavat paljon yksittäisiä ääniä siinä, että nekin muodostuvat osääneksistä (Butler & Brown, 1994, s. 195). Voimme kuitenkin havaita, että yläsävelien voimakkuuksien eroja varten on synnytetty toinen musiikillinen käsite,

sointiväri. Butlerin ja Brownin (1994) mukaan monet teoreetikot ovat historiassa olleet sitä mieltä, että länsimainen harmoniamme on muodostunut yläsävelsarjan pohjalta ja osa näistä teoreetikoista on kutsunut yläsävelsarjaa jopa ”luonnon omaksi soinnuksi” (Butler & Brown, 1994, s. 195–196).

Psykologian professorit Marcel R. Zentner ja Jerome Kagan (1998) määrittelevät konsonanssin ja dissonanssin käsitteet sävelten välisiä suhteita kuvaavina elementteinä niiden miellyttävyyden perusteella. Kun sävelten suhdetta pidetään miellyttävänä, puhutaan sävelten välisestä konsonanssista. Kun taas sävelten suhdetta pidetään epämiellyttävänä, puhutaan dissonanssista (Zentner & Kagan, 1998).

Stainsby ja Cross (2009) kirjoittavat, että musiikillisesti harjaantuneilla kuulijoilla voi olla hyvinkin tarkka käsitys siitä, mitkä intervallit ovat konsonanttisia ja mitkä dissonoivia, mutta tämä käsitys on kuitenkin useiden tutkijoiden mielestä vahvasti kulttuurisidonnainen (Stainsby & Cross, 2009, s. 51). Psykoakustiikan tutkija Reinier Plomp ja psykolingvistiikan tutkija William J. M. Levelt (1965) ajattelevat, että tästä kertoo jo sekin, että aikojen saatossa käsitys konsonanssista on laajentunut puhtaista kvartista, kvintistä ja oktaavista monimutkaisempiinkin sävelien suhteisiin, kuten terssiin tai septimiin (Plomp & Levelt, 1965). On myös huomioitava, että esimerkiksi psykologian professori Martha Guernsey (1928) havaitsi jo 1920-luvulla, että konsonanssin vertautuminen miellyttävyyteen ei ole täysin yksioikoinen asia, koska ne termeinä saattavat merkitä ihmisille kahta eri asiaa. Hänen tutkimuksessaan joukko muusikkoja koki puhtaat oktaavit, kvintit ja kvartit kahdestatoista intervallista konsonoivimpina, mutta terssit ja sekstit miellyttävämpinä. Ei-muusikoilla tulokset olivat yhtenevämpiä ja he suosivat molemmassa kategorioissa puhtaita oktaaveja, kvartteja ja kvinttejä (Guernsey, 1928).

Nähdäkseni dissonoivuus riippuu myös kontekstista. Jos kuulemme esimerkiksi dominanttiseptimisoinnun niin ainakin harjaantunut kuuliija yleensä odottaa sen purkautuvan, sillä soinnussa on sisäänrakennetusta dissonoivasta ylinousevasta kvartista johtuva keskeneräisyyden tuntu. Kuitenkin esimerkiksi blues-musiikissa, joka genrenä on länsimaalaisillekin hyvin tuttu, dominanttiseptimisointua käytetään usein toonika-asteella (kuten myös muillakin asteilla) ja olemme tottunut havaitsemaan tämän blues-musiikin ”lepo-tasoksi”, vaikka itse sointu onkin monessa muussa kontekstissa dissonoiva. Musikologi Hans Weisethaunetin (2001) mukaan blues-musiikissa käytetään usein myös esimerkiksi sointuja, joissa on sekä molli- että duuriterssi. Molliterssi analysoidaan usein tällaisessa tilanteessa duurisointumerkkiin lisättävällä päätteellä #9. Vastaava sointu nähdään kuitenkin länsimaisessa

tonaalisisessa järjestelmässä paljon dissonoivampana ja näin ollen harvinaisempana valintana (Weisethaunet, 2001).

Länsimaisen harmonian ja yläsävelsarjojen välillä kerrotaan usein olevan yhteys, joka perustuu siihen, että yläsävelsarjan äänenkorkeudellisesti alimmat äänekset noudattavat meille tuttuja intervallien suhteita, jotka edellä mainittiin. Tämä on herättänyt kysymyksiä näiden intervallien universaaliudesta ja tätä aihetta käsittelen lyhyesti seuraavana.

Antiikin filosofi Pythagoraan sanotaan perinteisesti löytäneen matemaattiset suhteet muutamien, hyvin toistensa kanssa yhteen sopivien sävelten välillä. Hän huomasi, että jos kieli jaetaan kahtia tai kielen kolmasosan tai neljäsosan kohdalla, saadaan hyvin toistensa kanssa sointuvia, eli toistensa kanssa konsonoivia säveliä. Nykyään tunnemme nämä sävelten suhteet perinteisinä intervaleina, puhtaana oktaavina, kvinttinä ja kvarttina. Plomp ja Levelt (1965) kirjoittavat, että kysymys siitä, miksi nämä tietyt kielten matemaattiset suhteet ovat kuulostaneet hyvältä historiassa, on herättänyt tutkijoiden mielenkiinnon kautta vuosien (Plomp & Levelt, 1965).

Myöhemmin näiden intervallien suhde myös yläsävelsarjaan havaittiin. Nykyiset teoriat yläsävelsarjojen ja konsonanssin yhteydestä pohjaavat paljolti saksalaisen fyysikon, Hermann von Helmholtzin (1885/2013) tutkimuksiin 1800-luvun lopulta. Helmholtz havaitsi, että toistensa kanssa konsonanssissa olevat sävelet tuottavat vähemmän huojuntaa kuin dissonanssissa olevat sävelet, koska konsonanssissa olevien sävelten yläsävelien aallonpituudet ovat lähempänä toisiaan kuin dissonanssissa olevien (Helmholtz, 1885/2013, s. 226). Tämän teorian mukaan esimerkiksi kvintti ja suuri terssi kuulostaisivat intervaleina miellyttäviltä siksi, että ne ovat aallonpituudeltaan yhteneviä yläsävelsarjan alimpien soivien äänesten kanssa.

Helmholtz (1885/2013) havaitsi myös, että mitä kauempana taajuudet ja niiden yläsävelsarjat ovat toisistaan, sitä vähemmän ne riitelevät toistensa kanssa ja mitä pienemmällä kokonaisluvulla sävelten taajuuksien välinen suhde pystytään ilmoittamaan (esimerkiksi kvintti 2:3), sitä konsonoivampi sävelten välinen intervalli on, sillä sitä enemmän myös sävelten yläsävelien aallonpituudet kohtaavat (Helmholtz, 1885/2013, s. 171, 184, 226).

Tästä johtuu, että soittaessamme suurta terssiä pianon matalilta koskettimilta, se ei kuulosta niin hyvältä kuin soittaessamme sitä korkeammilta koskettimilta. Pianon koskettimien hertsitaajuudet noudattavat logaritmista asteikkoa, joten kontra-C:n ja E:n hertsitaajuuksien ja myös niiden yläsävelien hertsitaajuuksien ero on pienempi kuin yksiviivaisen C:n ja E:n

(kontra-C:n ja E:n taajuuksien ero on noin 8,5 Hz, yksiviivaisen C:n ja E:n taajuuksien ero jo noin 68 Hz).

Kanadalaiset psykologian professorit Glenn Schellenberg ja Sandra Trehub (1994) vertasivat useita eri tutkimuksia, jotka tutkivat kahden eri sävelen välistä koettua konsonanssia ja miellyttävyyttä. Tutkimuksia oli tehty sekä muusikkojen että ei-muusikkojen ja myös kahdesta eri kulttuuritaustasta (USA ja Japani) tulevien ihmisten välillä. Näiden tutkimuksien perusteella aikuiset tutkittavat mielsivät konsonoivimmaksi intervalleiksi puhtaan oktaavin, kvintin ja suuren terssin ja dissonoivimmaksi pienen sekunnin (Schellenberg & Trehub, 1994, s. 195–196).

Musiikinteoreetikko Fred Lerdahl ja lingvisti Ray Jackendoff (1983) myöntävät länsimaisen tonaalisen musiikin syntaksia käsittelevässä teoksessaan *A Generative Theory of Tonal Music*, että erilaiset tonaaliset käsitykset perustuvat kaikki synnynnäiseen tapamme organisoida eri korkuisia ääniä, mutta yläsävelsarja selittää näitä erilaisia tonaalikäsityksiä vain osittain (Lerdahl & Jackendoff, 1983, s. 290).

Lerdahlin ja Jackendoffin (1983) mukaan samanaikaisesti laulaessa on havaittu, että saman sävelkorkeuden ohella oktaavin päässä laulaminen on koettu helpoimmaksi. Ihmiset saattavat myös laulaa kvintin päässä luullen laulavansa samaa taajuutta, mikä oli toki harvinaisempaa. Jopa koirat, jotka on opetettu vastaamaan tiettyyn sävelkorkeuteen, vastasivat myös oktaavin päässä tältä äänenkorkeudelta olevaan säveleen useasti, luullen sitä luultavasti samaksi ääneksi (Lerdahl & Jackendoff, 1983, s. 290).

Edellä mainittujen havaintojen on Lerdahlin ja Jackendoffin (1983) mukaan ajateltu tukevan ajatusta, että tonaliteetti perustuu yläsävelsarjaan, ovathan oktaavi ja kvintti ensimmäiset yläsävelsarjassa vastaan tulevat intervallit. He mainitsevat, että myöhemmin länsimaiseen musiikkiin on tullut lisää säveliä yläsävelsarjasta, kuten toisen ja kolmannen osääneksen välinen intervalli kvartti keskiajalla ja kolmannen ja neljännen osääneksen välinen intervalli suuri terssi keskiajan jälkeen, ja että soittamalla neljä ensimmäistä osäänestä yläsävelsarjasta, saamme duurisoinnun, länsimaisen musiikin peruskiven (Lerdahl & Jackendoff, 1983, s. 290).

Kapellimestari, säveltäjä ja tutkija Leonard Bernstein (1976) piti 1970-luvulla luentosarjan Harvardin yliopistossa otsikolla *The Unanswered Question*. Luentosarja julkaistiin myöhemmin myös kirjana ja se käsitteli mm. kielen ja musiikin suhdetta. Bernstein antaa seuraavan esimerkin: jos katsomme yläsävelsarjan kuutta ensimmäistä säveltä, saamme

esimerkiksi C-säveltä pohjaäänenä käyttäen oktaavimonikertojen lisäksi sävelet G, E ja yhden sävelen, joka sijoittuu A:n ja Bb:n väliin. Nämä kolme säveltä ovat hänen mukaansa jotakuinkin samat kuin maailmalla yleisesti tunnetun lasten käyttämän ”teasing chantin” sävelet. Hän huomauttaa myös, että jos otamme mukaan vielä seitsemännen ja kahdeksannen sävelen sarjasta, tulee mukaan D-sävel, jolloin olemme saaneet jotakuinkin maailmalla yleisesti tunnetun duuripentatonisen asteikon sävelet eli sävelet C, D, E, G ja sävel A:n ja Bb:n välissä (Bernstein, 1976, s. 27–29).

Edellä mainittu konsonanttisten intervallien vähittäinen omaksuminen länsimaiseen musiikkiin ei Lerdahlin ja Jackendoffin (1983) itsensä mukaan kuitenkaan selitä esimerkiksi molliterssin konsonanssia. He tekevät huomion, että molliterssiä ei löydy pohjaäänien yläsävelsarjan kymmenen matalimman osaaäänksen joukosta, mutta kuitenkin jo klassisella aikakaudella sitä pidettiin konsonoivana intervallina (Lerdahl & Jackendoff, 1983, s. 291).

Butler ja Brown (1994) kirjoittavat, että konsonanssin ja yläsävelsarjojen yhteyteen liittyy myös muitakin käytännön ongelmia, jotka liittyvät soitinten akustisiin ominaisuuksiin. Heidän mukaansa monien soittimien, esimerkiksi pianon yksittäisten äänten tuottamat yläsävelsarjat ovat hieman inharmonisia luonnolliseen yläsävelsarjaan verrattuna. Tasavireisissä soittimissa, kuten esimerkiksi piano tai kitara, myöskään soinnun sävelten yläsävelsarjat eivät voi olla täydellisen harmonisia keskenään, koska useimmissa tasavireisissä soittimissa ainoastaan oktaavi vastaa puhtaudeltaan samaa intervallia kuin yläsävelsarjassa havaittava vastaava intervalli. Esimerkiksi pianossa suuri terssi pitää virittää hieman epävireiseksi, jotta oktaavi olisi puhdas kaikista asemista soitettuna. Tätä kutsutaan tasavireiseksi virittämiseksi. Tällöin kuitenkin pianosta soitettu suuri terssi ei ole sama kuin pohjaäänien yläsävelsarjassa havaittava suuri terssi. He huomauttavat myös, että mautkin muuttuvat; vielä keskiajalla suuri terssi koettiin dissonoivana ja vältettävänä intervallina, vaikka sitä nykyään pidetään hyvinkin konsonoivana (Butler & Brown, 1994, s. 196).

Myös vauvojen tutkiminen on nähty hyväksi tavaksi tutkia musiikillisten universaalien olemassaoloa. Tutkijat, kuten antropologi Nobuo Masataka (2006), psykologian tohtori Laurel J. Trainor ja musikologi Becky M. Heinmiller (1998) sekä Zentner ja Kagan (1998) ovat tutkimuksissaan havainneet vauvojen pitävän enemmän konsonanssista, mikä tukisi heidän mukaansa ilmiön havainnoinnin synnynnäisyyttä (Masataka, 2006; Trainor & Heinmiller, 1998; Zentner & Kagan, 1998). Masataka (2006) on kuitenkin sitä mieltä, että on teoreettisesti mahdollista, että tämän kaltaisiin tutkimuksiin osallistuneet vauvat ovat lyhyen elämänsä

aikana ja prenataalisena aikana altistuneet konsonanssille, etenkin kun tutkimukset ovat usein tehty useiden kuukausien ikäisillä vauvoilla (Masataka, 2006). Myös Trainor ja Heinmiller (1998) myöntävät tämän ongelman.

Masatakan (2006) oma tutkimus yrittää välttää edellä mainitun ongelman tutkimalla vain kahden päivän ikäisiä ja myös kuurojen vanhempien kuulevia lapsia ja hänen tutkimuksessaan näidenkin lasten havaittiin suosivan konsonanssia, mikä tukisi ilmiön havainnoinnin synnynnäisyyttä (Masataka, 2006). Kaikki tutkimukset eivät kuitenkaan tue konsonanssin suosimista vauvojen keskuudessa ja esimerkiksi psykologian professorit Judy Plantinga ja Sandra Trehub (2014) havaitsivat dissonoivien intervallien kiinnostavan monia lapsia vähintään yhtä paljon tai joissain tapauksissa jopa enemmänkin. Plantinga ja Trehub korostavatkin enemmän musiikin tuttuuden merkitystä siitä pitämisessä eli kulttuurista näkökulmaa musiikkimakuun (Plantinga & Trehub, 2014).

Myös länsimaisesta kulttuurista irrallaan elävien yhteisöjen suhtautumista konsonanssiin ja dissonanssiin on tutkittu. Tästäkin on saatu ristiriitaisia tuloksia, sillä esimerkiksi kognitiotieteilijä Josh McDermottin, antropologi Alan Schultzin ja sosiaalipolitiikan tutkijoiden Eduardo Undurragan ja Ricardo Godoy'n (2016) tutkima eteläamerikkalainen tsimane-heimo piti yhtä paljon konsonanssista ja dissonanssista, kun taas Fritzin ja kollegoiden (2009) tutkima afrikkalainen mafa-heimo taas suosi konsonanssia ainakin jonkin verran enemmän (Fritz ym., 2009; McDermott, Schultz, Undurraga & Godoy, 2016).

Kiteytettynä voitaisiin siis mielestäni sanoa, että konsonanssi on fysikaalisesti yksinkertaisempaa kuin dissonanssi, mutta ei voida sanoa, että tämä yksinkertaisuus välttämättä nähtäisiin aina ”hyvänä”. Eli kysymys siitä, liittyykö musiikkiin jotain universaaleja preferenssejä, säilyy edelleen epäselvänä ja aiempi tutkimus viittaisi siihen, että ”hyvä musiikki” on enemmän kulttuurisidonnainen käsite.

Schellenberg ja Trehub (1994) kiteyttävätkin oman tutkimuksensa esipuheessa, että vaikka konsonanssi voitaisiinkin määritellä huojunnan puuttumiseksi ja aallonpituuksiltaan mahdollisimman yhteensopivien taajuuksien yhtäaikaiseksi soimiseksi, musiikissa kuitenkin miellyttävyyttä määräätyy lopulta sen mukaan, minkä opimme sopivan kuhunkin musiikin tyyliin (Schellenberg & Trehub, 1994).

2.3 Estetiikka

Kognitiotieteilijä David Huronin (2009) mukaan estetiikka määritellään usein kauneuden ja toki myös sen vastakohdan, rumuuden tutkimiseksi (Huron, 2009, s. 151). Hänen mukaansa saksalainen filosofi Immanuel Kant (1724–1804) määritteli esteettisen nautinnon erilliseksi muista nautinnoista, kuten esimerkiksi ravinnosta, seksuaalisuudesta, lämmöstä ja kumppanuudesta, ja Kantin mukaan esteettisellä nautinnolla ei ole mitään päämäärää tai käytännön tarkoitusta (viitattu lähteessä Huron, 2009, s. 151).

Estetiikkaa aiheena voi käsitellä sekä filosofisesti, psykologisesti että sosiologisesti. Estetiikan kokemusten tutkimista empiirisesti alettiin 1900-luvulla pitää tieteellisempänä kuin aiempaa filosofista, spekulatiivisempaa tutkimusta ja tämän empiirisen tutkimustyön seurauksena esimerkiksi Berlyne (1970) muodosti teoriansa esteettisen kokemuksen tuttuuden ja monimutkaisuuden suhteesta (Berlyne, 1970; McPherson ym., 2006, s. 173, 177).

Musiikkitieteen professori Joanna Demersin (2010) mukaan estetiikan käsitteen onkin pakko olla kontekstisidonnainen, koska muuten estetiikasta tulee ideologinen työkalu, jolla yritetään määritellä jonkun taideteoksen arvoa, mutta joka kuitenkin lopulta heijastelee vain siitä kirjoittajan arvomaailmaa (Demers, 2010, s. 10).

Berlynen (1970) teorian perusajatus oli, että jos esteettinen kokemus on meille sopivan tuttu ja sopivan vieras, se miellyttää meitä. Miellyttävyys seuraa ylösalaisin olevan u-kirjaimen muotoista käyrää eli heti jos kappale on joko liian vieras tai liian tuttu meille, laskee myös siitä pitäminen (Berlyne, 1970). Kuten tutkimukseni johdannossa kävimme jo läpi, Berlynen teoriaa pidetään edelleen varsin hyvänä, joskaan ei kokonaisvaltaisesti aihetta selittävänä teoriana, jolla on vankka tutkimuspohja (Chmiel & Schubert, 2017).

Tutkimusta musiikillisen monimutkaisuuden ja näytteestä pitämisen välillä on Berlynen lisäksi tehnyt mm. Illinoisin yliopiston psykologian professorit Mark G. Orr ja Stellan Ohlsson (2001). Heidän tutkimuksessaan koehenkilöille soitettiin eri asteisen monimutkaisia jazz- ja bluegrass-improvisointinäytteitä ja koehenkilöitä pyydettiin ilmoittamaan, kuinka paljon he pitivät näytteestä 1–5 asteikolla (Orr & Ohlsson, 2001).

Orrin ja Ohlssonin (2001) tutkimuksessa bluegrass-näytteiden havaittiin korreloivan parhaiten Berlynen esteettisysteorian kanssa. Jazznäytteissä lähinnä Berlynen u-käyrän laskeva puoli vaikutti saavan tutkimuksellista tukea eli koehenkilöt pitivät näytteistä sitä vähemmän, mitä monimutkaisemmaksi ne menivät, mutta jos he eivät pitäneet yksinkertaisistakaan näytteistä,

he eivät pitäneet monimutkaisemmistakaan. Heidän tutkimuksensa perusteella näyttäisi, että se, pätekö Berlynen teoria, saattaa riippua myös genrestä. Orr ja Ohlsson arvelevat, että erilaiset tulokset jazzin ja bluegrassin suhteen voisivat johtua siitä, että bluegrass oli koehenkilöille tutumpi genre kuin jazz. Genren ollessa tutumpi se noudattelisi Berlynen u-käyrää todennäköisemmin, toki tätä ei voitu tutkimuksellisesti todistaa (Orr & Ohlsson, 2001).

2.4 Oppimisen vaikutus musiikin monimutkaisuuden kokemukseen

Oppimisen tutkijat, kuten David Peters ja Robert Miller (1982) ja psykologi Lev Vygotsky (1966) näkevät oppimisen ennen kaikkea sosiaalisena prosessina (Peters & Miller, 1982, s. 74; Vygotsky, 1966, s. 36). Kasvatustieteen professorin Maijaliisa Rauste-von Wrightin, psykologian professorin Johan von Wrightin ja kasvatustieteen professorin Tiina Soinin (2003) mukaan oppimiskäsitykset voidaan jakaa karkeasti kahteen ryhmään; empiristiseen ja rationaaliseen. Empiristisen käsityksen mukaan oppiminen perustuu kokemuksiin ja aistihavaintoihin ja rationalistisen käsityksen mukaan tieto perustuu järjelliseen päättelyyn ja ymmärrykseen. Heidän mukaansa oppimisen tutkimisessa yleensä allekirjoitetaan molempien oppimistapojen olemassaolo (Rauste-von Wright, von Wright & Soini, 2003, s. 140–141).

Rauste-von Wrightin ja kollegoiden (2003) mukaan koulutus on yhteiskunnallista toimintaa, jonka ensisijaisena tehtävänä nähdään lasten, nuorten ja aikuisten sosiaalistaminen yhteiskunnassamme vallitsevaan elinkeino- ja kulttuuriperinteeseen ja vaikuttaminen siihen, mitä he pitävät totena ja arvostettavina asioina (Rauste-von Wright, von Wright & Soini, 2003, s. 10).

Kasvatustieteen professoreiden Sari Yrjänäisen ja Eero Ropon (2013) mukaan oppiminen on myös merkitysten luomista. Heidän mukaansa saamme oppiessamme kokemuksia ja luomme saamistamme kokemuksista merkityksiä, joista edelleen luomme kertomuksia eli narratiiveja. Jos oppiminen ei tapahdu kokemuksen kautta, oppija luo tällöin mielellisen representaation. Representaation käsite viittaa mielikuvaamme jostain asiasta eli sen voisi ajatella olevan alusta, jolle esimerkiksi opettajan puheesta, luetusta tekstistä, kuullusta tai omaksutusta ennakkokäsityksestä tai muusta informaatiosta tullut assosiaatio luo merkityksen ja näistä merkityksistä taas muodostetaan narratiiveja (Yrjänäinen & Ropo, 2013, s. 21, 24). Musiikkipsykologian tutkijan John Slobodan (1985) mukaan musiikillisen ekspertin ja noviisin välinen ero piilee siinä, kuinka monia erilaisia ja kuinka monimutkaisia representaatioita hän

pystyy tuottamaan kuulemastaan musiikista ja siinä, kuinka tietoisesti tämä tapahtuu (Sloboda, 1985, s. 5).

Perinteisesti oppiminen jaetaan myös formaaliin, non-formaaliin ja informaaliin oppimiseen. Kasvatustieteen professorin Claudio Zaki Dibin (1988) mukaan formaali koulutus on systemaattista, organisoitua, strukturoitua ja lakien ja normien mukaan ohjattua koulutusta, jossa on selkeät tavoitteet, metodit ja aikataulu näiden tavoitteiden suorittamiselle. Hänen mukaansa jonkun näistä kriteereistä puuttuessa puhutaan non-formaalista koulutuksesta ja kaikki muu oppiminen esimerkiksi sosiaalisten vertaissuhteiden ja epämuodollisten tilanteiden kautta mielletään taas informaaliksi. Tämä informaali ”koulutus” on täysin yksilön omilla ehdoilla tapahtuvaa. Hänestä me emme voi yleisesti määritellä kuitenkaan mitään opetustapahtumaa vain joksikin näistä kolmesta tyypistä (Dib, 1988).

Nähdäkseni kaikkia näistä oppimisen muodoista siis varmasti tapahtuu suomalaisessakin koulu- ja opistomaailmassa. Informaalin ja non-formaalin oppimisen määrää yksilöiden välillä on toki vaikeampi verrata kuin formaalin koulutuksen määrää, joten tästä syystä olen valinnut tässä tutkimuksessa pääosin tarkasteltavaksi nimenomaan formaalin koulutuksen. Olen pyrkinyt tutkimuksessani ottamaan myös informaalin ja non-formaalin oppimisen huomioon muutamilla sitä kartoittavilla kysymyksillä. On kuitenkin syytä huomioida, että samalla kun puhun formaalista koulutuksesta, en kiistä, etteikö muitakin oppimisen tapoja olisi ilmennyt näissä formaaleissa konteksteissa. Seuraavaksi avaan tarkemmin, mitä vaikutuksia juuri formaalilla musiikillisella koulutuksella on havaittu olleen musiikkikokemuksen arvioinnissa.

2.4.1 Formaalin musiikillisen koulutuksen vaikutukset musiikkikokemuksen arvioinnissa

Lasten- ja nuortenpsykologi Barbara Morrongiello (1992) havaitsi eri tutkimuksia kokoavassa katsauksessaan, että formaali musiikillinen koulutus kehittää mm. kykyä havaita melodian yksityiskohtia paremmin, musiikillisen informaation prosessointinopeutta ja musiikillista muistia (Morrongiello, 1992).

Musiikkikasvatuksen professori Leena Hyvönen (1995) tutki ala-asteikäisten lasten kokemuksia klassisen musiikin konsertista ja havaitsi, että oppilaat, jotka olivat musiikkiluokalla tai soittivat jotain instrumenttia, suhtautuivat konserttiin kokemuksena myönteisemmin. Musiikkiluokkalaisista 82% piti konserttia mukavana, 18% piti sitä keskinkertaisena ja kukaan heistä ei pitänyt sitä pitkästyttävänä. Tavallisessa luokassa vain 51%

piti konserttia mukavana, 33% keskinkertaisena ja 16% pitkästyttävänä (Hyvönen, 1995, s. 207).

Samassa Hyvösen (1995) tutkimuksessa musiikkia harrastavista taas 61% piti konserttia mukavana ja 6% pitkästyttävänä, kun ei-soittajista taas 48% koki konsertin mukavana ja 22% pitkästyttävänä. Soittajista parhaiten konsertissa viihtyivät pianon tai orkesterisoittimen soittajat (68% heistä piti konserttia mukavana) ja huonoiten bändisoittimien soittajat, joista 15% piti konserttia ikävystyttävänä (Hyvönen, 1995, s. 208). Tästä voitaisiin mielestäni päätellä Berlynen (1970) teorian mukaisesti, että musiikillinen ”tuttuus” auttaa ihmisiä nauttimaan jostain musiikin tyylistä. Näkisinkin asian itse niin, että soittajat ymmärtävät klassisen musiikin konserttia paremmin, koska he ovat saaneet enemmän työkaluja käsitellä sitä ja voisi ajatella, että orkesterisoittajat ovat saaneet työkaluja orkesterimusiikin kuunteluun kaikista eniten.

Psykologian professori Rita Wolpert (1990) teki tutkimuksen, jossa muusikot ja ei-muusikot kuuntelivat kolme näytettä. Ensimmäinen näyte oli ”Twinkle, twinkle, little star” celestalla soitettuna, toinen näyte sama melodia oboella soitettuna ja viimeinen näyte eri melodia taas celestalla soitettuna. Tehtävänä oli vastata kysymykseen ”kumpi näytteistä 2 ja 3 muistutti enemmän näytettä 1”. Kaikki muusikot valitsivat näytteen 2, mutta ei-muusikoista lähes puolet valitsivat näytteen 3. Tämä osoittaa hänen mielestään, että muusikot laittavat myös enemmän painoarvoa musiikinteoreettiselle käsitteelle kuten melodia, kuin esimerkiksi soittimen valinnalle ja kuuntelevat näin ollen kappaleissa eri asioita kuin ei-muusikot (Wolpert, 1990).

Musikologi Nicholas Cook (1994) kiteyttääkin, että länsimaisessa traditiossa se ”mitä soitetaan” määritellään yleensä nuottien kautta. Vaikka instrumentaatio muuttuisikin, näkevät muusikot kappaleen edelleen samana, jos siinä on sama päämelodia. Tämä ei toki hänen mielestään tarkoita, etteivätkö ei-muusikot huomaisi tätä melodioiden yhtäläisyyttä, mutta ei-muusikot laittavat hänen mukaansa enemmän painoarvoa instrumentin valinnalle vertailtaessa kappaleiden samankaltaisuuksia (Cook, 1994, s. 69).

2.4.2 Merkitysten luominen musiikissa

Tässä kappaleessa käsittelen musiikin luomia merkityksiä. Yrjänäisen ja Ropon (2013) mukaan oppiminen on prosessi, jossa luomme ja muutamme merkityksiä ja sillä tavoin merkitykset liittyvät olennaisesti oppimiseen (Yrjänäinen & Ropo, 2013, s. 21). Myös musiikin oppimisen voisi mielestäni näin ollen ajatella olevan musiikillisten merkitysten muodostumista. Psykologi

Robert Keganin (1982) mukaan luomme ympäristöstämme merkityksiä, halusimmepa sitä tai emme eli opimme oikeastaan koko ajan (Kegan, 1982, s. 11). Kasvatustieteen professorin Michael Ignelzin (2000) mukaan taas merkitysten luominen vaikuttaa paljon siihen, miten opimme ja opetamme. Jos luomme merkityksiä joka tapauksessa pelkästään elämällä, voisi formaalin koulutuksen mielestäni ajatella olevan lähinnä yritys ohjailta tätä merkitysten luomista, toki se ei pysty kontrolloimaan täysin sitä, miten me luomme merkityksiä.

Se, miten juuri musiikin tuomat merkitykset eroavat muista merkityksistä on seuraava käsittelemäni kysymys. Musiikkitieteen professoreiden Ian Crossin ja Elizabeth Tolbertin (2009) mukaan jonkin asian merkitys viittaa aina johonkin asian itsensä ulkopuoliseen. Puhuttuun kieleen verrattuna musiikista on heidän mukaansa paljon vaikeampi sanoa, mikä on tämä ulkopuolinen, mihin se viittaa (Cross & Tolbert, 2009, s. 24).

Kuten estetiikan tutkija ja filosofi Leonard B. Meyer (2008) kirjoittaa; nuoteilla ei itsessään ole mitään niiden sisältämiä merkityksiä, niistä tulee merkityksellisiä vasta kun ne viittaavat johonkin. Hän havainnollistaa tätä kiviesimerkin kautta: iso kivi merkitsee geologille, maanviljelijälle ja kuvainveistäjälle eri asiaa. Kivellä ei siis itsessään ole tyhjentävää merkitystä, siitä tulee merkityksellinen vasta kun se viittaa johonkin itseään ulkopuoliseen (Meyer, 2008, s. 34).

Meyerin (2008) mukaan musiikillinen merkitys muodostuu odotuksista. Jos musiikillinen ärsyke saa meidät odottamaan tietynlaista jatkumoa ärsykkeelle, muodostuu kaikelle sitä seuraaville äänille merkitys edellisistä äänistä muodostettujen odotusten pohjalta. Koska odotukset liittyvät pitkälti musiikin eri tyylilajeihin, meille vieras tyylilaji on tästä johtuen meille enemmän tai vähemmän merkityksetöntä (Meyer, 2008, s. 35).

Merkityksen tasoja mielletään Hyvösen (1995) mukaan olevan kaksi: kognitiivinen ja affektiivinen (Hyvönen, 1995, s. 78). Slobodan (1985) mukaan vasta kognitiivisen merkityksen ymmärtäminen saa aikaan musiikin affektiivisen merkityksen syntymisen. Tämä kognitiivinen ymmärtäminen ei tokikaan hänen mukaansa ole useinkaan tietoista (Sloboda, 1985, s. 2–3).

Hyvönen (1995) on jakanut Meyerin teorioiden pohjalta musiikilliset merkitykset kolmeen eri kategoriaan, mikä osittain lähinnä laajentaa aiempaa jakoa kognitiiviseen ja affektiiviseen:

- 1) Formaalin: musiikilliset merkitykset liittyvät musiikin elementteihin.
- 2) Kineettis-ekspressiivinen: musiikki luo emotionaalis-affektiivisia elämyksiä.

- 3) Referentiaalinen: musiikki luo mielikuvia ja viittauksia musiikin ulkopuolisen maailman ilmiöihin ja tapahtumiin (Hyvönen, 1995, s. 75).

Hyvönen (1995) havaitsi omassa ala-asteikäisillä tehdyssä tutkimuksessaan, että tytöt, musiikkiluokkalaiset ja soittoa harrastavat loivat klassisen musiikin livekonsertin kuuntelusta eniten kineettis-ekspressivisiä merkityksiä ja vuorostaan pojat, tavallisella luokalla opiskelevat ja ei-soittajat saivat konsertista enemmän referentiaalisia merkityksiä (Hyvönen, 1995, s. 218–220). Ensin mainitun ryhmän edustajien kirjalliset vastaukset olivat myös verbaalisesti rikkaampia ja he viihtyivät konsertissa keskimäärin paremmin (Hyvönen, 1995, s. 226–227).

3 Harmonia jazzmusiikissa

Tässä kappaleessa esittelen tarkemmin, mitä erityispiirteitä jazzmusiikkiin kuuluu ja minkälaisiin tonaalisiin käsityksiin se musiikkina perustuu, mihin liittyy myös olennaisesti genren historia ja juuret. Olen lähinnä kiinnostunut jazzmusiikin harmoniakäsityksen historiasta, mutta koska näytteeni ovat tarkoitettu kuultavaksi juuri jazzmusiikkina, on tärkeää määritellä genreä muutenkin. Kun historialliset tavat käsitellä harmoniaa jazzmusiikissa ovat tiedossa, voidaan paremmin havainnoida myös sitä, mikä jazzmusiikissa määrittelee harmonian monimutkaisuutta.

Jazzmusiikki on musiikin genre. Psykologian professorit Peter J. Rentfrow, Lewis Goldberg ja Daniel Levitin (2011) tekevät huomion, että musiikin genrejen määrittelemisen ei ole ongelmatonta, koska musiikin genrejaottelusta ei ole yhtenäistä konsensusta ja vaikka tällainen olisikin, yksittäisen genren sisään mahtuu silti laaja määrä erilaisia teoksia. Joitakin kappaleita voi heidän mukaansa olla myös mahdotonta lajitella vain yhden genren kappaleiksi, esimerkiksi jos kappale on ottanut vaikutteita useista eri genreistä (Rentfrow, Goldberg & Levitin, 2011).

Psykologian professori ja jazzmuusikko Mark Gridley on kollegoidensa Robert Maxhamin ja Robert Hoffin (1989) kanssa määritellyt kolme erilaista tapaa määritellä jazzmusiikki käsitteenä. Näiden määritelmien tarkoituksena ei heidän mukaansa ole olla kilpailevia vaan ennemminkin täydentää toisiaan (Gridley, Maxham & Hoff, 1989).

Gridleyn ja kollegoiden (1989) mukaan useimmat historialliset julkaisut määrittelevät jazzmusiikin ainakin kahden elementin kautta: improvisoinnin ja swing-rytmiikan. Improvisoinnilla tarkoitetaan yhtäaikaista säveltämistä ja esiintymistä tai levytyksen ollessa kyseessä, äänittämistä. Swing-rytmiikka taas on heidän mukaansa rytmisen konteksti, joka herättää kuulijassa tietyn tunteen rytmikkäästä, kepeästä ja kelluvasta olotilasta. Useimmiten tähän rytmiikkaan liittyy kahdeksasosanuottien vaihtelevuus pitkänä ja lyhyenä niiden välisen suhteen vaihdellessa esimerkiksi noin 60:40 suhteena normaalin 50:50 sijaan. Muita swingin piirteitä ovat tasainen tempo ja osan voimakkaammista iskuista painottuminen heikoille tahdin osille, mitä ilmiönä kutsutaan myös synkopaatioksi (Gridley ym., 1989).

Gridley ja kollegat (1989) kirjoittavat myös, että edeltävä yritys määritellä jazzmusiikki tarkasti ominaisuuksien perusteella ei kuitenkaan ole täysin ongelmaton. Vaatimus improvisoinnista poistaa jazzmusiikin määritelmän sisältä monia yleensä jazzmusiikiksi miellettyjä teoksia, esimerkiksi useita Bing Crosbyn tai Frank Sinatran 1940–50 -luvun hittejä ja muitakin

kyseisten vuosikymmenien amerikkalaisen populaarimusiikin merkkiteoksia. Myös Duke Ellingtonin ja Stan Kentonin teoksia pidetään useimmiten jazzina swing-rytmiikan takia, mutta nämä teokset eivät sisällä juurikaan improvisointia. Toiset yleensä jazziksi luettavat teokset taas sisältävät improvisointia, mutta eivät vuorostaan swing-rytmiikkaa, esimerkiksi Art Ensemble of Chicagon tai Cecil Taylorin teokset (Gridley ym., 1989).

Gridley ja kollegat (1989) jatkavat, että ensimmäinen tapa määritellä jazzmusiikki pyrkii olemaan jossain määrin absoluuttinen ja on lähinnä kiinnostunut kysymyksestä ”missä menee raja, että musiikki ei ole enää jazzia”. Toinen tapa määritellä jazzmusiikki on heidän mukaansa luopua tiettyjen, kaikkea jazzmusiikkia yhdistävien piirteiden etsimisestä ja nähdä jazz enemmin sarjana erilaisia tyylejä, jotka linkittyvät toisiinsa. Kun näitä linkkejä pitkin liikutaan tyylilajista toiseen, voidaan kaikki jollain tapaa alkuperäiseen jazzmusiikkiin linkittyvät tyylit sisällyttää jazzmusiikin käsitteen alle. ”Jazziuden” määrittää heidän mukaansa se, kuinka paljon musiikki muistuttaa tyyliä, jota on jossain vaiheessa sanottu jazziksi (Gridley ym., 1989).

Kolmas Gridleyn ja kollegoiden (1989) mainitsema tapa määritellä jazz yhdistelee edellisiä tapoja. Siinä ”jazzius” ajatellaan yhtenä dimensiona musiikissa. Jazziin mielletään kuuluvaksi tiettyjä toisistaan erillisiä piirteitä, esimerkiksi improvisaatio, swing-rytmiikka, *blue notet*, tietty instrumentaatio (esimerkiksi rumpusetti, kontrabasso, piano ja saksofoni) ja äänenväri. Mitä enemmän kutakin näistä piirteistä on, sitä enemmän musiikkia voidaan pitää jazzina. Heidän mukaansa jazzmusiikilla ei tarvitse olla kaikkia näitä piirteitä, mutta mitä enemmän niitä on, sen paremmin musiikki sopii jazzmusiikin määritelmään (Gridley ym., 1989).

Tässä tutkimuksessa tarkastelen jazzia enimmäkseen toiseksi mainitun määritelmän kautta historiallisena genrenä ja yksinkertaisen määritelmän ”jos sitä on sanottu jazziksi, se on jazzia” kautta. Seuraavaksi käsittelem, mitä historiallisessa kirjallisuudessa ja tutkimuksessa sanotaan jazzmusiikista ja sen syntymästä genrenä. Tämän jälkeen tarkastelen tarkemmin jazzmusiikin harmonista perustaa, joka juontaa juurensa sekä eurooppalaiseen että afrikkalaiseen tonaaliseen perinteeseen.

3.1 Jazzmusiikin tonaalisuuden ja harmonian juuret

Lukuisat historioitsijat, kuten esimerkiksi William Francis Allen (1867/1995), James Lincoln Collier (1978), David Ake (2002) sekä Julia Rolf ja Jyrki Kangas (2011) ovat yksimielisiä siitä,

että jazzmusiikki genrenä syntyi Amerikkaan tuotujen afrikkalaisten orjien musiikkikulttuurin ja eurooppalaisten kreolien (vapaiden, varakkaiden ja vaaleaihoisten eurooppalaisten uudisasukkaiden ja näiden afrikkalaisten vaimojen ja rakastajattarien jälkeläisten) musiikkikulttuurin fuusiona (Ake, 2002, s. 10–12; Allen, Ware & Garrison, 1867/1995, s. 6; Collier, 1978, s. 6; Rolf & Kangas, 2011, s. 16). Ake (2002) kirjoittaa, että kreolit kokivat tuohon aikaan olevansa oma etninen ryhmänsä, vaikka osa myöhemmistä tutkijoista onkin niputtanut heidät osaksi samaa ”mustaa kulttuuria” (Ake, 2002, s. 12). Rolfin ja Kankaan (2011) mukaan kreolit samaistuivat enemmän eurooppalaiseen kulttuuriin ja heillä oli usein tausta eurooppalaisen taidemusiikin soittajina ja sen tonaalisen perinteen kasvatteina (Rolf & Kangas, 2011, s. 16).

Tästä kahden kulttuurin fuusiosta johtuen jazzmusiikki sekä noudattelee tonaalisesti länsimaisen taidemusiikin perinteitä hyvin pitkälti perustuen paljon harmonisille kontrasteille ja niiden purkauksille peruskivenään Tabellin (2004) mukaan V – I sointukulku, jota sanotaan myös autenttiseksi kadenssiksi (Tabell, 2004, s. 23) että jazzmusiikkiin ja amerikkalaiseen kansanmusiikkiin erikoistuneen tutkijan William Tallmadgen (1984) mukaan sisältää kuitenkin myös eurooppalaiselle taidemusiikille vieraampia harmonisia elementtejä, kuten *blue notet*, joiden esimerkiksi Allen (1867/1995) ajatteli juontuvan afroamerikkalaisen kansanmusiikin tavasta venyttää tiettyjä nuotteja (Allen ym., 1867/1995, s. 5–6; Tallmadge, 1984).

Koska *blue notet* eivät ole notatoitavissa länsimaisella notaatiojärjestelmällä, ovat ne sekä harmonian tutkimisen että jazzmusiikin historian tutkimisen kannalta mielestäni mielenkiintoinen ilmiö. Ymmärtääksemme jazzin harmonisia perinteitä tarkemmin, on syytä tehdä lyhyt katsaus afrikkalaiseen ja afroamerikkalaiseen kansanmusiikkiin, näiden musiikkikulttuurien tonaaliseen perinteeseen ja siihen miten ne vaikuttivat jazzmusiikin harmoniaan.

Yksi ensimmäisiä merkittäviä afroamerikkalaisen musiikin koonteja länsimaisiksi nuoteiksi oli William Francis Allenin teos *Slave Songs of the United States* (1867). Jo tuolloin Allen (1867/1995) tekee viittauksia *blue noteihin* kirjoittamalla afroamerikkalaisten käyttävän sävellyksissään paljon ääniä, jotka ”kuten linnun äänet” ovat mahdottomia nuotintaa ja äänien liukuvan nuotilta toiselle tavalla, jota ei pysty ilmaisemaan notaation keinoin (Allen ym., 1867/1995, s. 5–6). Kuten Tallmadge (1984) asian ilmaisee, he ”kohtelevat sävelkorkeuksia mobiileina, epästabiileina yksikköinä sen sijaan, että ne ajateltaisiin tarkkoina erillisinä pisteinä asteikolla” (Tallmadge, 1984).

Allen (1867/1995) myös myöntää, että afroamerikkalaisten orjien musiikin nuotintaminen ei tee oikeutta oikealle musiikille ja ”värillisen äänelle” omine intonaatioineen ja hienovaraisine muunnelmineen (Allen ym., 1867/1995, s. 4–5). Niin kuin kenen tahansa muidenkin laulajien persoonallisesta tavasta käyttää ääntä mielestäni huomataan, ei näissäkään lauluesimerkeissä tapa laulaa ole täysin välitettävissä notaation keinoin.

Weisethaunet (2001) perustelee, että *blue noten* käsite on lähinnä länsimainen tapa yrittää ilmaista tonaaliset ilmiöt jonain absoluuttisena sävelkorkeutena, vaikka todellisuudessa *blue notet* muodostuvat venytyksistä ja liukumista, joita esiintyy bluesmusiikissa muillakin sävelkorkeuksilla kuin terssissä ja septimissä ja pointtina ei olekaan minkään tietyn asteikon seuraaminen (Weisethaunet, 2001).

Etnomusikologi Richard Alan Watermanin (1973) mukaan jazzmusiikin aikaa edeltävässä afrikkalaisessa kansanmusiikissa ei aina ollut harmoniaa, mutta usein hyväksytyt näkemykset siitä, että harmonia puuttuisi täysin maanosan musiikista on yksinkertaistava ja perustuu ehkä joko siihen, että ensimmäiset näytteet afrikkalaisesta kansanmusiikista keskittyivät melodioiden keräämiseen tai siihen, että ne kerättiin alueelta, jossa harmoniaa ei käytetty. Hänen mukaansa on kuitenkin myöhemmin todistettu, että afrikkalaisessa musiikissa käytettiin harmoniaa (Waterman & Tax, 1973, s. 84–85).

Antropologi ja etnomusikologi Alan Merriamin (1959) mukaan harmonian käsite on toki länsimainen luomus, joten aiheesta käytävässä keskustelussa harmonialla tarkoitetaan lähinnä vähintään kahden sävelkorkeudeltaan eri sävelen yhtäaikaista soimista (Merriam, 1959). Mielestäni ei voidakaan ainakaan todistaa, että afrikkalaiset musiikin tekijät säveltäessään olisivat samalla tapaa kuin nykyiset muusikot ajatelleet ”luovansa harmoniaa” esimerkiksi melodian tueksi vaan harmonia on voinut syntyä mahdollisesti jollain muullakin tavalla.

Etnomusikologi Erich von Hornbostelin (1928) ja tunnetun säveltäjän ja jazzmusiikkia tutkineen Gunther Schullerin (1986) mukaan afrikkalaisessa kansanmusiikissa käytetty harmonia oli paljolti kvintti- tai kvarttipohjaista. Kaksi laulajaa saattoi laulaa pitäen koko ajan puhtaan kvintin tai kvartin etäisyyden toisistaan tai joissakin yhteyksissä terssin (Hornbostel, 1928; Schuller & Morrison, 1986, s. 40). Hornbostelin (1928) mukaan terssin kohdalla on mahdotonta sanoa toki, onko paikallisessa musiikkiperinteessä tutkimusvaiheessa jo ollut länsimaisesta musiikista saatuja vaikutteita ja terssi olisi hänen mielestään voinut tulla tätä kautta (Hornbostel, 1928).

Schuller (1986) on luonut teorian bluesasteikon syntymisestä afroamerikkalaisessa musiikkiperinteessä. Hänen mukaansa afrikkalaisessa musiikissa paljon käytetty melodian laulaminen samanaikaisesti puhdasta kvarttia tai kvinttiä alemmaa muodostaa kaksi suuren sekunnin päässä toisistaan olevaa duuriasteikkoa. Näiden asteikkojen sävelet yhdistettynä muodostuu duuriasteikko, jossa on normaalin seitsemän sävelen lisäksi myös kaksi ylimääräistä säveltä, pieni terssi ja septimi. Koska sekä suurta että pientä terssiä ja septimiä käytettiin niin limittäin, on mahdollista, että afrikkalaisessa kansanmusiikissa näiden intervallien välille on muodostunut kompromissi-intervalli, joka sijaitsee jossain suuren ja pienen intervallin välillä eli niin sanottu *blue note* (Schuller & Morrison, 1986, s. 44–46). *Blue noteja* onkin löydetty Afrikan mantereelta musiikista esimerkiksi etnomusikologien Arthur Morris Jonesin (1951) ja Atta Annan Mensahin (1983) tutkimuksissa (Jones, 1951; Mensah, 1983).

Schullerin (1986) mukaan bluesasteikkoa ei afrikkalaisessa kansanmusiikissa ole historiantutkimuksessa havaittu, joten se olisi mahdollisesti syntynyt vasta Amerikassa taas vastaavasti kompromissina afrikkalaisen perinteen ja länsimaisen notaation välillä. Eli hänen mukaansa, koska *blue noteille* ei löytynyt länsimaisesta tonaalisesta järjestelmästä vastaavaa ääntä, saatettiin molemmat *blue notea* lähimpänä olevat (pienet ja suuret) terssit ja septimit hyväksyä käytettävään asteikkoon (Schuller & Morrison, 1986, s. 47).

Tallmadge (1984) toki huomauttaa, että paradoksaalisesti *blue noteja* luovat oikeastaan vain bluesmuusikot, mustat kansanmuusikot ja jazzmuusikot. *Blue noten* kaltaisia mikrotonaalisuuksia löytyy myös afrikkalaisesta, indo-pakistanilaisesta ja angloamerikkalaisten kansanlaulajien musiikista Appalakeilla, mutta heidän ei yleisesti ottaen ajatella käyttävän *blue noteja*. *Blue noteista* puhutaan vain, kun näitä muutettuja sävelkorkeuksia käytetään länsimaisen tonaalisen järjestelmän puitteissa (Tallmadge, 1984).

Historioitsijat, kuten Merriam (1959), Waterman (1973) ja Schuller (1983) ovat havainneet, että Afrikan ja Euroopan musiikkiperinteillä on ollut riittävästi yhteisiä piirteitä ja tämä mahdollisesti auttoi niiden keskinäisessä synkretismissä 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun Amerikassa. Esimerkiksi asteikoiltaan molempia yhdistää jonkin tasoinen diatonisuus (Merriam, 1959; Schuller & Morrison, 1986, s. 42–43; Waterman & Tax, 1973, s. 85). Watermanin (1973) mukaan latinalaisessa Amerikassa afrikkalaisen kansanmusiikin piirteiden integroituminen paikalliseen musiikkiin orjien mukana oli ehkä vielä nopeampaa, koska siellä uudisasukkaiden oma espanjalainen ja portugalilainen musiikkiperinne oli jo valmiiksi saanut vaikutteita länsiafrikkalaisesta kansanmusiikista (Waterman & Tax, 1973, s. 85).

Yleisesti ottaen *blue notet* ovat mielestäni hyvä esimerkki siitä, että käsitykset konsonanssista eivät ole ehkä niin universaaleja. Toki on edelleen huomioitava, että afrikkalaisessa kansanmusiikissakin tunnettiin puhdas kvartti ja kvintti kuitenkin sellaisenaan ja myös se, että musiikki ei oletusarvoisesti ole toki edes tarkoitettu vain konsonoivaksi tai ”kauniin” kuuloiseksi aina.

Vaikka *blue notejen* kaltaiset mikrotonaalisuudet eivät kuulukaan aina jazzmusiikkiin, mielestäni niitä ei voi aiheena ohittaa puhuttaessa jazzmusiikin harmoniaperinteestä. Collierin (1978) mukaan *blue notejen* käyttö on tosin selkeästi vähentynyt jazzmusiikissa 1950-luvun jälkeen (Collier, 1978, s. 439). Koska *blue notet* eivät ole enää välttämätön elementti jazzmusiikissa, en tule esimerkeissäni keskittymään niihin. Uskon, että tämä ei ole luotettavuusongelma, sillä hyvin suuri osa nykyään ja aiemminkin tehdystä jazzmusiikista on sävelletty länsimaisen tonaalisen järjestelmän puitteissa ilman varsinaisia *blue noteja* ja tutkittavien kuullessa jazzmusiikkinäytteitä he tuskin enää odottavat kuulevansa *blue noteja* samalla tapaa kuin ehkä 1920-luvun jazzkuuntelija olisi odottanut.

Seuraavaksi käyn läpi, minkälaisia vaiheita jazzmusiikin harmoniassa on tapahtunut sen syntymän jälkeen USA:ssa.

3.2 Jazzmusiikin piirteet 1920-luvun jälkeen

Tabell (2004) kirjoittaa, että jazzmusiikin harmonia oli vielä 1960-luvulle asti pääosin länsimaisen taidemusiikin perinteitä noudattavaa (Tabell, 2004, s. 18). Musikologi William H. Youngren (2000) ja Tabell (2004) molemmat kertovat, että jazzmusiikki oli tuolloin enimmäkseen tonaalista ja nimenomaan duuri- tai mollitonaalisuudelle perustuvaa (Tabell, 2004, s. 18; Youngren, 2000, s. 19). Youngrenin (2000) mukaan tämä johtui paljolti siitä, että alkuaikojen jazz käytti lähdemateriaalinaan paljon amerikkalaista populaarimusiikkikirjallisuutta, jonka harmoniakäsitys ja notaatiojärjestelmä tulivat suoraan eurooppalaisesta traditiosta (Youngren, 2000, s. 19). Tabellin (2004) mukaan kappaleiden harmonia rakentui toonikasoinnun eli lepotehoisen soinnun ympärille. Kaikilla muilla soinnuilla oli kappaleessa joku funktio, eli ne joko loivat jännitteitä tai purkauksia suhteessa toonikaan ja muihin sointuasteisiin (Tabell, 2004, s. 18).

Schuller (1986) kertoo, että 1920-luvulla jazzmusiikki nähtiin vielä varsin uutena, eksoottisena viihteenä ja tanssimusiikkina. 1930-luvulle tultaessa jazzmuusikot tulivat yhä useammin

korkeammasta sosiaalisesta asemasta, mikä vaikutti myös jazzmusiikin aseman nousuun yhteiskunnassa. Jazzmusiikki nähtiin yhä enemmän vakavasti otettavana musiikillisena ilmaisumuotona. Jazzmusiikkiin liitettiin yhä voimakkaasti tanssikulttuuri, mutta sille alkoi Schullerin mukaan tulla useita ihailijoita etenkin Euroopan korkeakulttuurisista piireistä (Schuller & Morrison, 1986, s. 356).

Collierin (1978) mukaan luultavasti alkuperäisten New Orleansin jazzmusiikkipioneereiden käyttämä harmonia oli pääosin ennalta määriteltyä ja heidän harmoniantajunsa sen myötä pääasiassa varsin rajoittunutta ja vaistonvaraista. Jazzmusiikin levittäytyessä yhä laajemmalle ja sen aseman noustessa 1940-luvulla, alkoi sen soittajilla olla yhä enemmän musiikinteoreettista tietämystä ja yhä useampi heistä oli hänen mukaansa saanut koulutuksensa konservatoriossa (Collier, 1978, s. 351, 432). Afroamerikkalaisen musiikin tutkimuksen professorin Ingrid Monsonin (2014) mukaan muusikot eivät myöskään tyytyneet enää viihdyttäjän asemaan, vaan halusivat tulla vakavasti otetuiksi artisteina (Monson, 2014, s. 173). Collier (1978) jatkaa, että yhä enemmän soinnut ja sointukulut alettiin nähdä pohjana improvisoinnille ja soittaja valitsi sävelensä sopimaan vaihtuviin sointuihin (Collier, 1978, s. 432).

Monson (2014) taas jatkaa, että teosten harmonian ja rytmiikan monimutkaistuesssa syntyi uudenlaista jazzmusiikkia, jota alettiin sanomaan bebopiksi. Bebop-muusikot olivat hänen mukaansa kyllästyneitä big band -musiikin rajoittuneisiin improvisointimahdollisuuksiin ja valkoihoisten swingbändien suosioon markkinoilla ja halusivat luoda oman musiikillisen polkunsaa (Monson, 2014, s. 173–174). Bebop korosti Rolfin ja Kankaan (2011) mukaan tähtisolisticien ja taitavien improvisojien asemaa. Teoksissa käytettiin monimutkaisempia korvaussointuja kuin aiemmin ja myös enemmän kromaattisia intervaleja (Rolf & Kangas, 2011, s. 164–166). Collier (1978) huomauttaa, että korvaussointuja olivat käyttäneet jo jazzmuusikot kuten Coleman Hawkins ja Art Tatum aiemmin, mutta bebop teki siitä yleisen normin (Collier, 1978, s. 351).

Collierin (1978) mukaan bebopiin kuului myös huomattavasti nopeammat tempot ja tämän myötä myös nopeammat sointuvaihdokset kuin swing-kauden kappaleisiin. Swing-muusikot suosivat keskinopeita tempoja 100–200 iskun välillä/min kun taas bebop-muusikot soittavat kappaleitaan jopa yli 300 iskun/min tempolla. Soittaessa näin nopeaa, myös kompistakin tuli ”suorempi” ja kahdeksasosanuoteista enemmän saman mittaisia toistensa kanssa. Bebop-muusikot soittivat toki myös balladeja huomattavasti alle 100 iskun/min tempolla, jolloin

sointuvaihdokset eivät toki olleet yhtä kiivaita, mutta yleensä balladeissakin he soittivat melodioita edelleen yhtä nopeaa (Collier, 1978, s. 351–352).

Bebopin jälkimainingeissa 1950-luvulla syntyi myös musiikkia, jota alettiin sanomaan hard bopiksi. Musiikkihistorioitsijan ja -teoreetikon Henry Martinin ja musiikinteoreetikko Keith Watersin (2011) mukaan hard bop otti bebopista vaikutteina nopeuden, intensiteetin ja voiman, mutta lisäsi musiikkiin myös gospel- ja blueselementtejä. Osin vastaliikkeenä, osin jatkumona bebopille syntyi heidän mukaansa myös cool jazz, joka pyrki vähentämään bebopin intensiivisyyttä pyrkimällä rauhallisempaan soittoon ja antamalla sooloissa myös tauoille tilaa (Martin & Waters, 2011, s. 152–153).

Collier (1978) kirjoittaa, että länsimaisen musiikin historiassa on aina ollut kasvava trendi ”hyväksytyjen” nuottien lisäämiselle ja sama on näkynyt myös jazzmusiikissa, joka nyt alkoi saada akateemaisempaa jalansijaa ja oli altis kokeiluille (Collier, 1978, s. 350). Collierin (1978) ja Youngrenin (2000) mukaan ennen bebopia jazzmusiikki oli harmonisesti samassa vaiheessa kuin 1600-1700 -luvun länsimainen taidemusiikki, eli se pohjautui melko yksinkertaisille duuri- tai mollisoitun perustehoille, mutta bebop toi jazzmusiikin lähemmäs sitä, mitä taidemusiikin säveltäjätkin tekivät 1800-luvulla ja sen jälkeen (Collier, 1978, s. 350; Youngren, 2000, s. 19).

Musiikinhistorioitsija Ashley Kahn (2002) jatkaakin aiheesta, että 1960-luvulla yleistynyt modaalinen jazz vuorostaan käytti inspiraationsa lähteenä mm. 1900-luvun alun ranskalaisia impressionisteja ja muiden kulttuurien vieraampia äänimaailmoja, kuten esimerkiksi Lähi-idän tai Intian musiikeista löytyviä ilmiöitä. Jazzmusiikki ja klassinen musiikki ajateltiinkin hänen mukaansa monien aikalaisten, kuten esimerkiksi tunnettujen jazzmuusikkojen Bil Evansin ja Miles Davisin toimesta ikään kuin samaan jokeen virtaavina puroina (Kahn, 2002, s. 82–85). Martin ja Waters (2011) lisäävät, että tuon ajan muusikoista useat ajattelivat itsensä modernisteiksi ja jazzmusiikin olevan taiteenlaji, jonka pitää kehittyä siinä missä muidenkin taiteenlajien (Martin & Waters, 2011, s. 152).

Tabellin (2004) mukaan ennen varsinaista bebop-aikakautta, improvisoidut jazzsoolot pohjautuivat paljon kappaleen pääteeman muuntelulle (Tabell, 2004, s. 13). Näkemys siitä, että kappaleen harmonia toimiikin improvisoinnin ainoana pohjana, yleistyi jazzmusiikin historian ja säveltämisen lehtorin Kenny Bergerin (2000) mukaan mm. jazzpianisti Art Tatum ja saksofonisti Coleman Hawkinsin yhteistyön myötä. Berger kertoo, että useat aikalaiset kuitenkin syyttivät harmonian pohjalta ajattelevia bebop-muusikoita siitä, että he tuntuivat

soittavan sooloissaan vain harmoniaan sopivia asteikkoja ja sointuarpeggioita, mitä monet pitävätkin harmoniapohjaisen ajattelun sudenkuoppana (Berger, 2000, s. 182).

Collier (1978) ja Kahn (2002) kertovat, että monet jazzmuusikot kokivat sointuvaihdokset, etenkin bebopin mukanaan tuomat nopeat sellaiset, ilmaisua rajoittavina tekijöinä (Collier, 1978, s. 432; Kahn, 2002, s. 77). Useat tutkijat, kuten Collier (1978), jazzhistorian lehtori ja John Coltrane -asiantuntija Lewis Porter (2000) ja Rolf ja Kangas (2011) sanovat soittajien kuten Miles Davisin ja John Coltranen halunneen lähestyä jazzmusiikkia uudella tavalla ja sekä Davis että Coltrane hakivat heidän mukaansa inspiraationsa musiikin teoriasta (Collier, 1978, s. 432; Porter, 2000, s. 438; Rolf & Kangas, 2011, s. 202, 215).

Tabell (2004) kirjoittaakin, että 1960-luvulla ilmiö nimeltä modaalisuus yleistyi jazzmusiikissa. Modaalinen jazzkappale otti pohjakseen perinteisen duuri- tai molliasteikon sijasta jonkun moodin (ns. kirkkosävellajin). Modaalisuudessa sointujen funktionaalisuutta pyrittiin vähentämään ja kappaleissa suosittiin miedompia pohjasävelkulkuja sointujen välillä. Soinnut etenivät usein diatonisesti eli asteittaisesti asteikon sävelien mukaan (Tabell, 2004, s. 18).

Porterin (2000) ja Kahnin (2002) mukaan modaalisessa jazzissa soinnut vaihtuivat harvemmin, mikä teki siitä harmonisesti huomattavasti yksinkertaisempaa ja staattisempaa musiikkia kuin aiempi bebop-musiikki. Samalla asteikolla improvisoiden saattoi pärjätä jopa 16 tahdin verran (Kahn, 2002, s. 79–80; Porter, 2000, s. 438). Kahnin (2002) mukaan modaalisissakin teoksissa muusikot saattoivat vihjata sooloissaan sointukulkuihin, mutta tämä vihjailu tapahtui kuitenkin heidän ehdoillaan (Kahn, 2002, s. 79).

Collier (1978) pohtii, että ei voida tarkalleen sanoa, kuka jazzmuusikko otti modaalisen lähestymistavan ensimmäisenä käyttöönsä, kyseessä ei kuitenkaan ollut varsinaisesti uusi idea. Moodit ovat tunnettu aihe länsimaisen musiikin historiassa, jolloin kuka tahansa tuonkin ajan konservatorio-opiskelija on hänen mukaansa niistä tullut vähintäänkin tietoiseksi. Collier kertoo, että John Coltrane oli esimerkiksi teoriaopettajansa kautta perehtynyt Nicholas Slonimskyn kirjaan *Thesaurus of Scales and Melodic Patterns* ja käytti mm. sitä inspiraation lähteenä omille ideoilleen (Collier, 1978, s. 432). Miles Davis halusi taas Porterin (2000) mukaan hankin päästä eroon sointukulkujen orjallisesta seuraamisesta ja Porter (2000) ja Rolf ja Kangas (2011) kirjoittavatkin hänen kiinnostuneen erityisesti säveltäjä George Russelin modaaliteoriasta, jossa improvisointi oli enemmän asteikko- kuin sointupohjaista (Porter, 2000, s. 438; Rolf & Kangas, 2011, s. 215).

Collier (1978) ja Martin ja Waters (2011) kertovat, että John Coltranella oli omat kokeilunsa modaalisuuden parissa, mutta hän teki myös haastavia kokeiluja perinteisemmässä hard bop -ympäristössä esimerkiksi tunnetussa kappaleessaan *Giant Steps* (1959) (Collier, 1978, s. 484; Martin & Waters, 2011, s. 191). Collier (1978), Porter (2000) ja Martin ja Waters (2011) selittävät, että *Giant Steps* pohjautui nopeille sointuvaihdoiksi ja epätavallisille modulaatioille ja sitä pidettiin Collierin mukaan monella tapaa improvisoijan painajaisena (Collier, 1978, s. 484–485; Porter, 2000, s. 438; Martin & Waters, 2011, s. 191).

Epätavallisuudestaan huolimatta *Giant Steps* pohjautui selkeään, symmetriseen ideaan, jonka Tabell (2004) avaa kirjassaan. Hän kertoo, että kappaleen kaikki toonikat ovat suuren terssin päässä toisistaan. Koska oktaavin voi jakaa kolmeen suureen terssiin, lopulta harmonia palaa johdonmukaisesti alkuperäiseen toonikaan (Tabell, 2004, s. 49–50). On mielestäni huomioitavaa, että nämä kolme toonikaa muodostavat kuitenkin kolme hyvin erilaista harmonista ympäristöä, koska niistä mikään ei diatonisesti sisälly toisiinsa. G-duurilla, H-duurilla ja Eb-duurilla on hyvin erilaiset etumerkit nuottiviivastolla eli ne muodostuvat keskimäärin varsin eri sävelistä. Coltrane oli Tabellin (2004) mukaan mahdollisesti saanut idean juuri Slonimskyn kirjan *Thesaurus of Scales and Melodic Patterns* harmonisointiesimerkeistä (Tabell, 2004, s. 49). Porter (2000) kertoo Coltranen kuitenkin sanoneen *Giant Stepsin* olleen vain välivaihe, sillä hän oli muilla tuon ajan albumeillaan enemmän kiinnostunut juuri modaalisuudesta (Porter, 2000, s. 438).

Jazzmusiikissa 1960-luvulta eteenpäin tapahtui vielä muutamia, myös harmoniaan liittyviä innovaatioita. Olen poiminut näistä innovaatioista lyhyesti esiteltäviksi avant-garde jazzin ja free jazzin, jotka molemmat pyrkivät genreinä ilmaisulliseen ja harmoniseen vapauteen. Lisäksi kerron lyhyesti fuusiojazzista, jazz-rockista ja jazz-funkista, jotka kaikki genreinä yhdistävät populaarimusiikin eri tyylejä ja jazzin perinteitä. Myöhemmillä vuosikymmenillä samankaltaista tyylien yhdistelyä tekivät myös smooth jazz, acid jazz ja nu jazz, joista kerron myös lyhyesti.

Martinin ja Watersin (2011) mukaan avant-garde jazzissa ja free jazzissa (jotka usein viittaavat samaan tyyliin) harmoniset ja rytmiset perinteet hylättiin. Solistien ei tarvinnut olla sidottuja mihinkään harmoniaan ja myös mikrotonaalisia ääniä käytettiin. Jazzin perinteinen 4/4-tahtilaji ja swing-rytmiikka hylättiin ja teoksissa ei useinkaan ollut tasaista pulssia ollenkaan (Martin & Waters, 2011, s. 184–185).

Martin ja Waters (2011) määrittelevät fuusiojazzin, jazz-rockin ja jazz-funkin 1960-70 -luvun taitteessa syntyneiksi genreiksi, joissa kaikissa yhdistyivät rockin, soulin ja funkin eli käytännössä tuon ajan populaarimusiikin ja perinteisemmän jazzin elementit. Usein perinteinen swing-rytmiikka hylättiin ja rytmiikka otettiin enemmän rockin tai funkin puolelta. Myös instrumentaatio muistutti enemmän rockbändejä elektronisten soittimien, kuten sähkökitaran, syntetisaattorin ja elektronisen basson tullessa mukaan. Harmoniat ja sointukulut olivat usein yksinkertaisempia ja suosivat hidasta harmonista muutosta (Martin & Waters, 2011, s. 221).

Myöhemmin 1990-luvulla Martin ja Watersin (2011) mukaan yksi paluu harmoniseen yksinkertaisuuteen ja miellyttävyyteen tapahtui smooth jazzin kautta. Smooth jazz käytti rock- ja funkgroovejen ohella syntetisaattorimattoja ja pyrki olemaan sopusointuisen kuuloista (Martin & Waters, 2011, s. 224, 258). Heidän mukaansa samalla vuosikymmenellä syntyneet acid jazz ja nu jazz vuorostaan käyttivät paljon sampleja ja ottivat vaikutteita esimerkiksi hip hopista. Nu jazz otti lisäksi vaikutteita elektronisesta musiikista, trancesta ja housesta (Martin & Waters, 2011, s. 256, 259).

Olen käsitellyt tässä historiallisessa katsauksessa jazzmusiikin harmoniaan jazzmusiikkia genrenä aika laajasti, vaikka esimerkeissän ei tule olemaan esimerkiksi rytmisesti vapaata free jazzia, *blue noteja* tai modaalisia jazzsooloja. Kaikissa näytteissä on perinteinen swing-rytmiikka, vain länsimaisen kromaattisen asteikon säveliä ja näytteistä oikeastaan puuttuu varsinainen melodia (jonkinlainen melodia muodostuu toki väistämättä sointuhajotusten ylimmästä sävelestä). Tutkittavilla voi kuitenkin olla monenlaisia käsityksiä jazzmusiikista genrenä ja olen tällä katsauksella pyrkinyt osittain myös kartoittamaan heidän mahdollisia ennakkokäsityksiään siitä, miten jazzmusiikissa perinteisesti käytetään harmoniaa.

Keskityn kuitenkin seuraavassa luvussa ja jatkossakin vain länsimaisen musiikin harmoniassa yleisesti havainnoitaviin ilmiöihin ja en esimerkiksi käsittele *blue noteja*, free jazzin harmonisia ilmiöitä kuten mikrotonaalisuutta, sointivärien vaikutuksia harmoniaan enkä oikeastaan modaalisuuttakaan perinteistä duuri- ja mollitonaalisuutta lukuun ottamatta. Seuraavissa kappaleissa kuten myös luomissani musiikinäytteissä jazzmusiikki tulee esiintymään melko perinteisessä muodossaan, sellaisena kuin se ehkä swing-, bebop- tai hard bop -aikakautena olisi ilmennyt ja ilmenee toki edelleen.

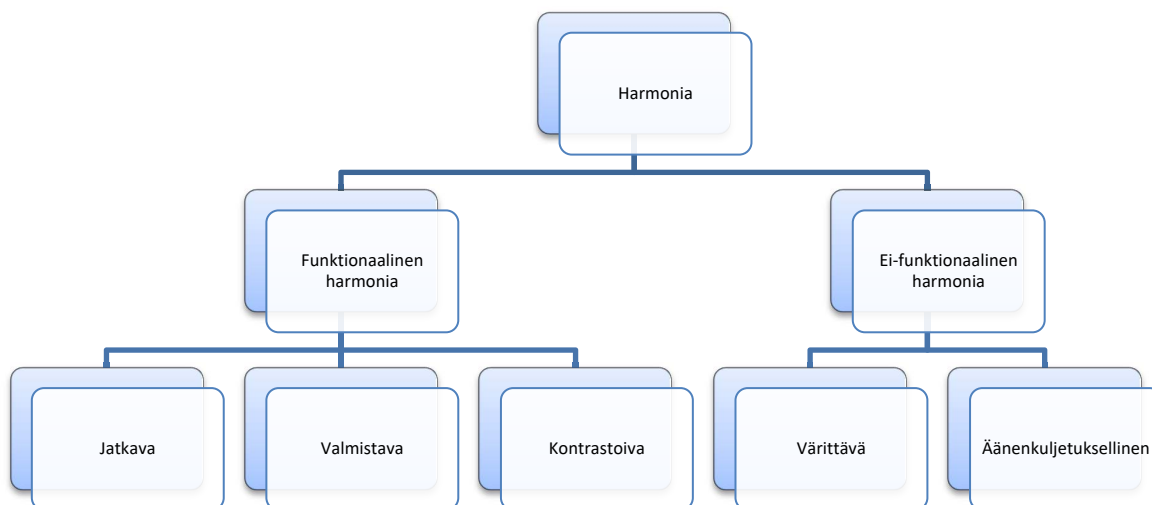
3.3 Jazzmusiikin harmonia länsimaisen musiikin teorian näkökulmasta

Tässä kappaleessa tulen käsittelemään jazzmusiikissa havaittavia harmonisia ilmiöitä länsimaisen musiikin teorian näkökulmasta. Olen käyttänyt apuna suomalaisen jazzmusiikin lehtorin Max Tabellin teoriakirjaa *Jazzmusiikin harmonia* (2004).

Sekä Tabell (2004) että esimerkiksi musikologi Topi Järvinen (1995) ovat yksimielisiä siitä, että jazzmusiikissa soinnun perusmuoto on nelisoitu eli sointu, jossa on neljä eri säveltä (Järvinen, 1995, s. 27; Tabell, 2004, s. 14). Jos jossain jazzteoksessa käytettäisiin vain kolmisointuja, voitaisiin mielestäni olettaa, ettei se todennäköisesti kuulostaisi aivan jazzilta.

Tabell (2004) jatkaa, että jazzmusiikissa soinnun terssisävelen laatu määrittelee soinnun duuri- tai mollitonaalisuuden ja septimisävelen laatu sen, onko sointu dominanttitehoinen vai toonikatehoinen (haluaako se purkautua vai pysyä paikallaan). Myös sekstisoitu eli ylimääräisen sekstisävelen sisältävä duuri- tai mollisoitu on jazzmusiikissa toonikatehoinen sointu (Tabell, 2004, s. 14). Tämänlaisia teoreettisia sääntöjä noudattavasta jazzmusiikista Tabell (2004) kuitenkin erottaa bluespohjaisen jazzin, jossa toonikatehoisena sointuna käytetään pienen septimi-intervallin sisältävää dom7-sointua (Tabell, 2004, s. 55).

Musiikkitieteen professori Martin Rohrmeier (2020) jakaa omassa teoreettisessa tutkimuksessaan jazzmusiikin harmonian kahteen eri osa-alueeseen; funktionaaliseen ja ei-funktionaaliseen. Funktionaalisella harmonialla on hänen mukaansa joku tavoite, esimerkiksi jännitteen luominen ja purkautuminen toonika-asteelle. Ei-funktionaaliset harmoniat taas tarjoavat enemmän vertikaalisia sointuvuuksia, joilla ei kuitenkaan rakenneta selkeää soinnillista kulkua mihinkään suuntaan (Kuva 1.) (Rohrmeier, 2020).



Kuva 1. Harmonian osa-alueet (Rohrmeier, 2020)

Funktionaaliset harmoniat voidaan Rohrmeierin (2020) mukaan jakaa diatonisuutta jatkaviin harmonioihin, johonkin toiseen tonaaliseen ympäristöön valmistaviin harmonioihin ja kontrastoiviin harmonioihin (Rohrmeier, 2020).

Ei-funktionaaliset harmoniat taas voidaan Rohrmeierin (2020) mukaan jakaa värittäviin ja äänenkuljetuksellisiin. Värittävä harmonia ei pyri toimimaan tonaalisen keskuksen puitteissa vaan toimii enemmän tehosteena ja sitä ei ole mielekäästä analysoida sointuasteilla. Äänenkuljetuksellinen harmonia sattuu tilanteessa, jossa melodian edetessä jonkun tietyn äänen kautta syntyy tämän äänen vaikutuksesta hetkellisesti jokin toinen sointu, mutta jota ei ole kuitenkaan mielekäästä ilmaista sointumerkinnässä, koska ääni toimii enemmän melodian funktiona (Rohrmeier, 2020).

Rohrmeier (2020) jatkaa, että ei-funktionaalisiin harmonioihin kuuluvat myös kromaattiset ja muut symmetriset sointukulkujen nousut, esimerkiksi jos kappaleessa soinnut nousevat ja laskevat duurisointuina C, C#, D, C#, C (Rohrmeier, 2020). Mielestäni myös melodian symmetrinen seuraaminen soinnuilla voisi mennä tähän luokkaan (esimerkiksi jos melodiassa on äänet D, E, F, G, C ja näitä melodian ääniä seurataan kutakin ääntä vastaavalla duurisoinnolla D, E, F, G, C). Tabellin (2004) mukaan ei-funktionaalisisissa harmonioissa toonikaa ei ole siis välttämättä edes löydettävissä, vaan sointujen yhdisteleminen perustuu toisenlaisiin lainalaisuuksiin, esimerkiksi symmetriaan tai rinnakkaisuuteen (Tabell, 2004, s. 18). Nähdäkseni voi olla kuitenkin hyvin vaikeaa sanoa, kumpi on monimutkaisempaa,

funktionaalinen harmonia vai ei-funktionaalinen harmonia, koska ei-funktionaaliset sointukulutkin, kuten esimerkiksi sointujen kromaattinen liike, voivat olla helposti hahmotettavissa musiikillisina ideoina. Toisaalta jos Tabellin (2004) sanojen mukaisesti toonikasointua ei sointukulussa ole esimerkiksi löydettävissä, voitaisiin mielestäni ajatella, että lepotehon puuttuminen vaikeuttaisi otteen saamista musiikinäytteestä ja näin ollen näyte vaikuttaisi monimutkaiselta.

Seuraavaksi käyn läpi muutamia musiikinteoreettisesti tärkeimpiä ilmiöitä jazzmusiikissa, jotka tulevat myös myöhemmin jollain tavalla vastaan kuunteluesimerkeissäni. Nämä musiikinteoreettiset ilmiöt luovat kaikki jollain tapaa yllättävyyttä ja vaihtelevuutta musiikkiin, joten niitä voisi pitää kappaleen monimutkaisuuden kannalta olennaisina ilmiöinä.

3.3.1 Modulaatiot ja tonikisaatiot

Koska modulaatiot tuovat lisää sointuja musiikkiteokseen ja toimivat muutenkin sisäisten skeemojemme rikkojina ja yllättävinä käänteinä musiikissa, ne liittyvät mielestäni olennaisesti musiikin koettuun monimutkaisuuteen ja aion käsitellä niitä tarkemmin tässä kappaleessa.

Tabellin (2004) mukaan modulaatioksi kutsutaan kappaleen sävellajin pitkäaikaista vaihtumista joksikin toiseksi. Modulaatiossa harmonia siis pysyy uuden toonikan ympärillä useamman tahdin ajan. Hän jatkaa, että tonikisaatioksi sanotaan vuorostaan tilannetta, jossa välidominantin kautta siirrytään toiselle sointuasteelle tai modulaation tavoin johonkin toiseen sävellajiin, mutta tämä voi olla hyvinkin tilapäistä verrattuna modulaatioon. Modulaatio vaatii hänen mukaansa pidempää pysymistä uudessa toonikassa (Tabell, 2004, s. 33, 102).

Tabell (2004) jakaa modulaatiot jazzmusiikissa neljään lajiin:

- 1) Pivot-modulaatio: tällöin uutta toonikaa edeltävä sävelkulku on diatoninen sekä alkuperäiseen että uuteen sävellajiin, jolloin modulaatio kuulostaa pehmeältä. Modulaatiota ei olisi edes pakko tehdä, sillä samalla sointukululla voitaisiin hyvin purkautua takaisin jollekin alkuperäisen sävellajin diatoniselle sointuasteelle.
- 2) Suora (äkki-) modulaatio: suorassa modulaatiossa alkuperäisen ja uuden sävellajin välillä ei ole yhtä selkeää yhteyttä kuin muissa modulaatiossa. Modulaatio kuulostaa jyrkemältä. Periaatteessa mikä tahansa $ii - V$ -sävelkulku voidaan yhdistää alkuperäiseen sävellajiin, joten rajanveto pivot-modulaation ja suoran modulaation välillä ei ole yksiselitteinen.

- 3) Transitio-modulaatio: modulaatio käyttää ii – V tms. -ketjuja, joilla se vähitellen siirtyy pois alkuperäisestä sävellajista. Vaihdos käy kuitenkin niin hitaasti, että se kuulostaa sulavalta.
- 4) Harmonian modulaatio: harmonia moduloi, mutta melodia pysyy samana eli tavallaan melodia vain reharmonisoidaan. Koska tässä tutkimuksessa käsittelen vain harmoniaa, en huomioi tätä modulaation muotoa esimerkkejä analysoidessa (Tabell, 2004, s. 102–104).

3.3.2 Sointulaajennokset

Yhtenä musiikkia monimutkaistavana tekijänä voisi mielestäni ajatella olevan myös sointulaajennokset. Sointulaajennokseksi sanotaan sointuun kuuluvien äänien eli käytännössä yhtä aikaa soivien sävelkorkeuksien lisäämistä. Esimerkiksi perinteiseen kolmisointuun voidaan lisätä yksi tähän kolmisointuun kuulumaton sävel, jolloin siitä tulee nelisointu. Jos yhtä aikaa soi 9 ääntä 3 äänen sijaan, korvalla voisi mielestäni ajatella olevan enemmän prosessoitavaa. Myös sävelten välisiä intervaleja ja mahdollisia havaittavia dissonansseja on enemmän, joten yksinkertaisempaan tonaalisuuteen tottuneelle prosessoitavaa on enemmän.

Sointulaajennoksia muodostetaan lisäsävelien avulla. Tabell (2004) nimeää länsimaisessa tonaalisessa perinteessä lisäsäveliksi 9-, 11- ja 13-sävelet. Näitä lisäsäveliä yleensä myös ylennetään ja alennetaan sen mukaan, minkälaista väriä sointuun halutaan. Tabellin mukaan esimerkiksi duurisoinnun toonika- tai muulla lepoasteella 11-lisäsävel yleensä ylennetään, koska sävel sopii ylennettynä paremmin pohjaäänien yläsävelsarjaan. Myös dissonoivan kuuloinen pieni nooni -intervalli soinnun terssin ja 11-sävelen välillä vältetään 11-sävel ylentämällä (Tabell, 2004, s. 15).

3.3.3 VäliDominantit, harhapurkaukset ja tritonuskorvaus

VäliDominantiksi sanotaan dominanttitehoista sointua, joka purkautuu jollakin muulle asteelle kuin toonikalle (Tabell, 2004, s. 33). Koska väliDominantti on aina dominanttitehoinen eli sisältää duuriterassin ja pienen septimin, voimme päätellä, ettei se ole yleensä diatoninen eli siinä on muitakin kuin toonikasävelelle muodostetun duuri-, molli- tai muun asteikon säveliä. Tästä johtuen voidaan mielestäni perustellusti sanoa, että se luo yleensä yllätyksen tunteen sointukulkuun ja rikastuttaa alkuperäistä harmoniaa. Tabellin (2004) mukaan väliDominantti toteuttaa usein kappaleeseen edellä mainitun tonikisaation (Tabell, 2004, s. 33).

Tabell (2004) esittelee myös ilmiön nimeltä harhapurkaus. Harhapurkauksessa dominanttitehoinen sointu purkautuu I:n sijasta I:n mediantti- tai submedianttikorvaukselle (Tabell, 2004, s. 23). Se luo samalla tavoin mielestäni yllättävyyttä. Tabellin (2004) mukaan medianttikorvaus on sointua terssin ylempänä oleva sointu, esimerkiksi Cmaj7-soinnulle Em7. Submedianttikorvaus taas on terssiä alempana oleva sointu eli Cmaj7-soinnulle se on Am7 (Tabell, 2004, s. 37–38). Mediantti- ja submedianttikorvaukset siis pyrkivät pitämään saman tonaliteetin sen soinnun kanssa, mille dominantti olisi loogisesti purkanut, ja se, onko siirtymä pienen terssin vai suuren terssin verran, määräytyy tämän soinnun pohjalle ajatellun asteikon sävelistä. Esimerkiksi C-duuriasteikossa ei ole ylennyksiä, joten submedianttisoinnussa Am7 ei myöskään mitään säveltä ole ylennetty.

Toinen Tabellin (2004) esittelemä ilmiö on tritonuskorvaus. Tritonuskorvauksessa jokin dominanttiseptimisointu korvataan siitä tritonuksen päässä olevalla, toisella dominanttiseptimisoinnalla (Tabell, 2004, s. 35). Tritonuksen päässä toisistaan olevilla dominanttiseptimisoinnuilla on yhteisiä säveliä, joten korvaus on useassa tilanteessa käytännöllinen. Jos verrataan esimerkiksi G7- ja Db7-sointuja, havaitaan, että G7:ssa terssi on enharmonisesti H ja septimi enharmonisesti F. Db7:ssa taas terssi on enharmonisesti F ja septimi enharmonisesti H.

Näin Tabellin (2004) mukaan esimerkiksi normaali ii – V – I -kierto voidaan muuttaa kromaattisesti laskevaan sointukulkuun ii – bII – I tai kuten tritonuskorvauksen merkintää käyttämällä sama ilmaistaisiin; ii – sV – I (Tabell, 2004, s. 35). Kyseisessä esimerkissä keskimmäisen soinnun kaksi merkitsevää säveltä pysyvät edelleen samoina, mutta niiden funktio vaihtuu. Korvattavan ja korvaavan soinnun ei välttämättä toki tarvitse olla duuritehoisia dominanttiseptimisointuja vaan esimerkiksi ii – V -sointukulussa myös mollitehoinen ii-aste ja muutkin mollitehoiset asteet voidaan korvata tritonuskorvauksella.

3.3.4 Usean toonikan järjestelmä

Tabell (2004) kertoo, että usean toonikan järjestelmässä kappale moduloi tai tonikisoi johonkin muuhun sävellajiin useasti, joten kappaleella ei ole selkeää tonaalista keskusta vaan useita sellaisia (Tabell, 2004, s. 48).

Tabellin (2004) mukaan saksofonisti John Coltranea voidaan pitää tämän tyylin yhtenä merkittävänä kehittäjänä omissa sävellyksissään. Hänen sävellystään *Giant Steps* käytetään

tyyppiesimerkkinä loogisesta, symmetriaan perustuvasta usean toonikan järjestelmästä. *Giant Steps* moduloi aina suuren terssin päähän, saapuen lopuksi takaisin alkuperäiseen sävellajiin (Tabell, 2004, s. 49).

Jazzmusiikin tutkija, professori David Demsey (1991) analysoi kyseiseen teokseen liittyen, että moduloiminen tai tonikisoiminen suuren terssin päähän on harmonisesti erityislaatuista siksi, että Imaj7-soinnusta suuren terssin päässä olevalla maj7-soinnulla ei juuri ole yhteisiä säveliä Imaj7:n kanssa (Demsey, 1991). Esimerkiksi Cmaj7-sointuun kuuluu sävelet C, E, G, H, kun taas Emaj7-sointuun E, G#, H, D# ja Abmaj7-sointuun Ab, C, Eb, G. Demsey (1991) mukaan kvinttiympyrässä nämä kolme sointua sijaitsevat niin kaukana toisistaan kuin kolme sointua voi toisistaan sijaita (Demsey, 1991). Kaikki tämä luo *Giant Stepsiin* ja muihin saman tyyliisiin sointukulkuihin perustuviin kappaleisiin hyvin epätavallista harmoniaa.

4 Metodi

Tässä luvussa käsittelen tarkemmin käyttämiäni tutkimusmenetelmiä ja tieteellisiä lähestymistapoja. Esittelen myös tutkimuskysymykseni, avaan tutkimusmateriaalini luomisprosessia ja kerron itse tutkimuksen etenemisestä. Lopuksi kerron tarkemmin tutkimuksen tulosten analysoinnissa käyttämistäni tieteellisistä analyysimenetelmistä.

4.1 Tutkimusmenetelmät ja tieteelliset lähestymistavat

Tutkimukseni keräsi sekä sanallisia että numeerisia vastauksia eli se sopii määritelmällisesti monien tutkijoiden, esimerkiksi Jennifer C. Greenen, Valerie J. Caracellin ja Wendy F. Grahamin (1989) sekä John W. Creswellin ja Vicki L. Plano Clarkin (2007) kuvaukseen mixed methods -tutkimuksesta (Creswell & Plano Clark, 2007, s. 5; Greene, Caracell & Graham, 1989).

Creswell ja Plano Clark (2007) kirjoittavat, että mixed methods -tutkimuksen etuna on kvantitatiivisten tulosten parempi kontekstualisointi, koska vastaajien ääni tulee kvalitatiivisten tulosten kautta paremmin kuuluviin. Saadut kvantitatiiviset tulokset luovat vähemmän riskejä tutkijan omille, sanojen väärille tulkinnoille ja mahdollistavat paremman yleistettävyyden, koska vastaajia on määrällisesti enemmän. Metodi siis yhdistää laadullisen ja määrällisen tutkimuksen hyviä puolia (Creswell & Plano Clark, 2007, s. 12). Creswell ja Plano Clark (2007) kirjoittavat myös, että mixed methods -tutkimus on paikallaan silloin, kun yksi datan lähde ei riitä luotettavien tulosten saamiseksi, tuloksia täytyy jotenkin myös selittää ja mahdollisesti niitä on myös tarve yleistää laajemmin (Creswell & Plano Clark, 2007, s. 8).

Tutkimukseni voidaan määritellä kasvatustieteen tohtorin ja tutkimusmetodologian asiantuntijan Jari Metsämuurosen (2009) luokittelua mukaillen myös kokeelliseksi tutkimukseksi, koska siinä ollaan kiinnostuneita syy-seuraussuhteista, havaintoyksiköitä pyritään jakamaan erilaisiin ryhmiin ja koejärjestelyihin ja olosuhteisiin pyritään vaikuttamaan (Metsämuuronen, 2009, s. 1192–1193).

4.2 Kyselylomake

Tutkimuksessani aineiston keruuseen käytetään strukturoitua kyselylomaketta. Metsämuuronen (2009) kirjoittaa, että strukturoidulla haastattelulla tarkoitetaan haastattelua,

jossa on valmiit kysymykset ja kysymysten esittämisjärjestys on kaikille vastaajille sama. Sitä käytetään hänen mukaansa yleensä, kun haastateltavia on monta ja valittu ryhmä on jokseenkin yhtenäinen. Metsämuuronen jatkaa, että strukturoitu lomake on silloin ongelmallinen, kun tutkitaan sellaisia henkilöitä, jotka poikkeavat selvästi perusjoukosta (Metsämuuronen, 2009, s. 246). Hain itse tutkittavia melko satunnaisesti ympäri Suomea ja kaikki olivat jotakuinkin saman ikäisiä korkeakouluopiskelijoita tai korkeakoulusta jo valmistuneita, joten pidän epätodennäköisenä, että tällaisia selkeitä poikkeamia perusjoukosta olisi tutkittavissa ainakaan kovin montaa.

Kyselylomakkeen tein Google Formsissa ja lomakkeen ensimmäisellä sivulla esittelin tutkimukseni. Tämän jälkeen vastaajat siirtyivät kehotuksestani seuraavalle sivulle itse tutkimukseen, jossa oli linkki ensimmäiseen musiikinäytteeseen ja linkin alla siihen liittyvät kysymykset. Kysymykset ja niiden järjestys oli sama kaikkien näytteiden kohdalla ja se oli seuraavanlainen:

- Mitkä näistä (tai muista) adjektiiveista mielestäsi kuvaavat näyttettä parhaiten?
 - o Valmiina vaihtoehtoina olivat miellyttävä, epämiellyttävä, riitasointuinen, harmoninen, kiinnostava, tylsä, sekava, yllättävä, energinen, pirteä, tekopirteä ja tyhjään kenttään sai täydentää jonkun oman adjektiivin.
- Mitä tunnetiloja näytteestä voisi mielestäsi tulla?
 - o Valmiina vaihtoehtoina olivat ilo, suru, inho, ahdistus, tylsyys, viha, nauru, järkytys, into, seesteisyys ja tyhjään kenttään sai täydentää jonkun oman tunnetilan.
- Oliko näyte mielestäsi yksinkertainen vai monimutkainen/sekava?
 - o Yksinkertainen = 1, monimutkainen/sekava = 5 (likertin asteikolla)
- Oliko näyte mielestäsi epämiellyttävä vai miellyttävä?
 - o Epämiellyttävä = 1, miellyttävä = 5 (likertin asteikolla)
- Jos vastasit 4-5, miksi näyte oli mielestäsi miellyttävä? Yksi lause tai kuvaileva sanakin riittää vastauksesi.
- Jos vastasit 1-2, miksi näyte oli mielestäsi epämiellyttävä? Yksi lause tai kuvaileva sanakin riittää vastauksesi.
- Tykkäsitkö näytteestä?
 - o 1 = En tykännyt näytteestä ollenkaan, 5 = Tykkäsin näytteestä paljon (likertin asteikolla)

- Jos vastasit eri arvosanalla kysymykseen "tykkäsitkö näytteestä" kuin kysymykseen sen miellyttävyydestä niin arvioi mistä tämä ero johtui?

Käytin kyselylomakkeessa likert-asteikkoja eli kysyin vastaajien mielipidettä 1–5 asteikolla. Metsämuurosen (2009) mukaan likert-asteikko on järjestysasteikollinen asteikko eli siinä ei voida vertailla vastausten välisiä välimatkoja, esimerkiksi välien 1–2 tai 2–3 välimatkoja, keskenään. Kuitenkin siinä voidaan usein käyttää samoja analyysimenetelmiä kuin välimatka-asteikollisissa tuloksissa eli tuloksissa, joita pystytään vertailemaan välimatkallisesti (esimerkiksi lämpötila) (Metsämuuronen, 2009, s. 70–71).

Näytteiden kuuntelun jälkeen kysyin vastaajilta vielä tietoja heidän musiikillisesta taustastaan sekä lisäksi heidän ikänsä ja sukupuolensa. Musiikillista taustaa kartoitin seuraavilla kysymyksillä:

- Oletko opiskellut alalla, josta valmistuu musiikin ammattilaiseksi?
 - o Kyllä/en.
- Jos olet, niin mikä koulutus (tai koulutukset) on kyseessä?
- Oletko opiskellut musiikkia peruskoulun ja lukion ulkopuolella (myös itseopiskelu lasketaan)?
 - o Paljon/jonkin verran/en käytännössä ollenkaan.
- Jos sinulla on kokemusta soittamisen tai laulamisen opiskelusta niin mitkä ovat vahvimmat soittimesi? Vahvuuden tasoa ei kysytä, vaan sitä mitä soitinta olet opiskellut eniten, vaikka olisit tehnyt sitä hyvin vähän. Vaikka laulu ei siis ole varsinaisesti soitin, laita sekin tähän, jos olet opiskellut laulua. Soittimia saa toki olla useampiakin. Jos et koe mitään soitinta erityisen vahvaksi, voit jättää kentän tyhjäksi.
- Oletko käynyt soitto- tai laulu(yksityis)tunneilla?
 - o En/alle 1 v./1-2 v./3-4 v./5-6 v./7 v. tai enemmän.
- Oletko käynyt musiikin ryhmäopetuksessa (esim. kuorossa, bändikerhossa, orkesterissa, muskarissa, ryhmäsoittotunnilla) peruskoulun tai lukion ulkopuolella?
 - o En/alle 1 v./1-2 v./3-4 v./5-6 v./7 v. tai enemmän.
- Kuvaile lyhyesti tähän minkälaisessa musiikin ryhmäopetuksessa olet käynyt, jos olet käynyt. Ei haittaa vaikket mainitsisi kaikkea, tärkeimmät riittää.
- Oletko opiskellut musiikin teoriaa peruskoulun tai lukion ulkopuolella?
 - o En/alle 1 v./1-2 v./3-4 v./5-6 v./7 v. tai enemmän.

- Oletko itseopiskellut musiikkia esimerkiksi Youtuben opetusvideoiden, tabulatuuriin tai muiden nettisisältöjen kautta (tai ihan vain soittamalla)?
 - o Paljon/jonkin verran/en käytännössä ollenkaan.
- Harrastatko jotain muuta harrastusta, jossa ollaan paljon tekemisissä musiikin kanssa (esim. tanssi)? Jos harrastat, niin kerro mitä ja kauanko olet sitä harrastanut suurin piirtein.
- Kuinka paljon kuuntelet musiikkia vapaa-ajallasi oman arviosi mukaan?
 - o Todella paljon/melko paljon/kohtuullisesti/aika vähän/en juuri kuuntele musiikkia vapaa-ajalla.
- Onko jazzmusiikki sinulle musiikin genrenä tuttu?
 - o Hyvin vieras = 1, hyvin tuttu = 5 (likertin asteikolla)
- Kuunteletko jazzmusiikkia mieluusti vapaa-ajallasi?
 - o Kyllä, erittäin mielelläni./Kuuntelen kyllä joskus mielelläni jazzia./Saattaisin joskus laittaa soimaan./En todennäköisesti laittaisi soimaan./En tosiaankaan.
- Muita lisätietoja musiikilliseen taustaasi liittyen tai muuta selvennettävää, jos et esimerkiksi ollut varma jostain vastauksesta.

4.3 Tutkimuskysymykseni

Tutkimuskysymykseni oli siis:

- Pitävätkö enemmän musiikillista koulutusta saaneet tutkittavat keskimäärin harmonisesti monimutkaisemmista jazzmusiikin tyyliin rakennetuista musiikkinäytteistä?

Tutkimuskysymykseeni haen vastauksia ensisijaisesti määrällisestä aineistosta. Musiikkinäytteet ovat monimutkaisuusjärjestyksessä (Näyte 1 = yksinkertaisin, Näyte 12 = monimutkaisin/sekavin) ja vertailen ensin eri ryhmien kullekin näytteelle antamia keskiarvoja. Tarkastelen myös, löytyykö musiikillisen koulutuksen määrän ja muiden muuttujien (monimutkaisuusarviot, miellyttävyysarviot ja pitämisarviot) välillä korrelaatiota.

Laadullisten vastausten tarkoitus on tukea saamieni määrällisten tulosten analyysia ja mahdollisesti myös selittää määrällisessä osiossa saatuja tuloksia. Tyypittelen laadullisen aineiston tutkimukseni kannalta keskeisten, vastauksissa ilmenneiden teemojen pohjalta. Tyypittelyn seurauksena saamme laadullisista vastauksista yhteenvedon, josta näemme millä eri tavoin tutkittavat kuvailivat eri asteisen yksinkertaisia ja monimutkaisia näytteitä.

4.4 Tutkimusmateriaalin luominen iReal Pro -ohjelmalla

Tutkimukseni tavoitteena on tutkia harmonisesta monimutkaisuudesta pitämisen ja musiikillisen koulutuksen yhteyttä. Jotta luotettavia tuloksia saataisiin, on kaikki muut muuttujat minimoitava.

Musiikillisia muuttujia voidaan perinteisesti erottaa ainakin viisi; harmonia, melodia, rytmi, äänenväri ja muoto. Myös intertekstuaalisuutta voitaisiin ajatella yhtenä muuttujana eli jos esimerkiksi näyte muistuttaa jotain tuttua kappaletta, on tutkittavien suhtautuminen siihen todennäköisesti parempi tai huonompi, riippuen assosiaation miellyttävyydestä.

Muiden muuttujien minimoimiseksi päätin käyttää näytteiden luonnissa iReal Pro -ohjelmaa. Alun perin tarkoitukseni oli käyttää aitoja äänityksiä jazzkappaleista, mutta näissä rytmillisten ja melodisten elementtien vaihtelevuus tuli ongelmaksi.

Tutkimuksen tavoitteena oli keskittyä vain harmoniaan ja iReal Prolla muiden muuttujien minimointi onnistuikin hyvin. IReal Pro pyrkii imitoimaan näytteissään ihmissoittajaa mahdollisimman paljon esimerkiksi ottamalla eri soinnut satunnaisesti joko etuiskuisina tai iskun kohdalla realistisuuden luomiseksi. IReal Pro pyrkii luomaan myös automaattisesti näytteisiin äänenkuljetuksen ohjelmoitujen sointujen välillä.

Melodiaa ei iReal Pro -sovelluksella luoduissa näytteissä perinteisessä mielessä ole. Toki harmonian korkein ääni muodostaa sävelkulun, jonka voi ajatella melodiana, mutta melodia seuraa näin ollen näytteissä aina harmoniaa enkä oletanut sen herättävän huomiota juuri. Myös rytmikka näytteissä on standardisoitua swing-rytmikkaa.

Huomasin kyllä myös, että rytmikan vaihtelu teki näytteistä hieman heterogeenisiä. Automaattinen äänenkuljetus loi myös tarkoituksettomia ”melodioita” kappaleisiin. Tutkittavista osa kommentoikin joissain kappaleissa olleen ”hyvän rytmin” tai ”hyvän melodian”.

Äänenvärien vaihtelu on minimoitu käyttämällä samaa soitinkokoonpanoa joka näytteessä. Kokoonpanon soittimina ovat rhodes-kosketinsoitin, nauhaton basso ja rumpusetti. Muodoltaan näytteet ovat 8 tahdin fraaseja, jotka kerrataan eli yhteensä pituudeksi tulee 16 tahtia. Tämä 16 tahtia soitetaan joka näytteessä tempolla 160 ja näyte kestää näin ollen n. 30 sekuntia.

Laitoin näytteet arvioimani monimutkaisuuden mukaan järjestykseen. Monimutkaisuudessa käytin kolmea eri mittaria ja annoin näytteille monimutkaisuutta kuvaavia lukuarvoja kussakin mittarissa:

- 1) Kuinka monta ”yllättävää” sointua näytteessä on? Yllättävänä olen pitänyt kaikkea diatonisuudesta pois siirtyvää. Tähän lukeutuu siis esimerkiksi modulaatiot ja tonikisaatiot. Yksinkertaisiksi näytteiksi olen lukenut näytteet, joissa ”yllättäviä” sointuja on 0–3, keskitason monimutkaisiksi näytteet, joissa niitä on 4–7 ja erittäin monimutkaisiksi näytteet, joissa niitä on 8 tai enemmän. Kromaattisissa laskuissa ja nousuissa olen laskenut yllättäväksi soinnuiksi vain laskun tai nousun kaksi ensimmäistä sointua, koska sen jälkeen laskun tai nousun jatkuminen on jo mielestäni looginen jatkumo sointukululle. ii – V -ketjuissa en myöskään yleensä ole pitänyt kaikkia sointuja yllättävinä. Tällaisissa ketjuissa tapahtuvaa modulaatiota sanotaan Tabellin (2004) modulaatioiden jaottelussa transitiomodulaatioksi, joka on modulaatioina hyvin hienovarainen ja huomaamaton ja sitä ei tällä nojalla voida mielestäni laskea erityisen yllätykselliseksi (Tabell, 2004, s. 103).
- 2) Kuinka monta sointuvaihdosta näytteen 9 tahdin (+ paluu kappaleen alkuun jos alkusointu on eri kuin loppusointu) aikana tapahtuu?
- 3) Kuinka laajoja soinnut ovat? 0 = kolmisointuja, 1 = nelisointuja, 2 = jonkin verran 9- tai laajempia sointuja, kuitenkin tonaalisesti harmonisen kuuloisia, 3 = paljon 9-, 11- tai 13-sointuja, myös tonaalisesti dissonoivia, 4 = lähes yksinomaan tonaalisesti dissonoivia sointuja.

Seuraavaksi käyn läpi jokaisen ääninäyte-esimerkin kohdalta nämä kolme muuttujaa. Jokaisesta näytteestä on ilmoitettu sointukierto reaalisoitumerkein ja myös sointujen funktionaaliset tehot eli sointuasteet roomalaisin numeroin. Vinoviiva (/) sointuasteissa tarkoittaa, että kyseinen sointuaste (esimerkiksi V) on muodostettu sointukulun seuraavalle soinnulle ja s-etuliite asteessa tarkoittaa tritonuskorvausta. En ole merkannut 7-sointuihin jälkiliitettä ”7”, koska jazzmusiikissa 7-sointua voidaan pitää perusmuotoisena (Järvinen, 1995, s. 27; Tabell, 2004, s. 14). Sen sijaan kolmisoinnut olen merkannut jälkiliitteellä ”triad” tai lyhentäen ”tr”. Viimeisessä esimerkissä en ole merkannut funktionaalisia tehoja, koska niitä ei ole sointukierron satunnaisuudesta johtuen mielekästä ilmaista.

Näytteet ovat siinä järjestyksessä, mihin olen päätellyt niiden edellä mainitun lajittelun perusteella monimutkaisuuden suhteen sijoittuvan. Näyte 1 on siis edellä mainitun lajittelun

pohjalta yksinkertaisin ja näyte 12 monimutkaisin. Tutkimusta varten näytteet soitettiin kuulijoille satunnaisessa järjestyksessä ja vaihdoin tätä satunnaisjärjestystä myös kuuntelusesioiden välillä. Koska yhteen kuuntelusesiioon osallistui aina 2–8 henkilöä, oli osalla tutkittavista näytteiden järjestys sama.

Alla olevissa näytteitä kuvaavissa ”komppilapuissa” olen oikeaan yläkulmaan laittanut sointukulun alkuperäisen säveltäjän/sovittajan/lähteen. Osan sointukuluista olen kehittänyt itse. Osassa olen käyttänyt pohjana Tabellin *Jazzmusiikin harmonia* -kirjan sointuesimerkkejä. Näissä tapauksissa olen merkannut oikeaan yläkulmaan Max Tabellin nimen ja joskus lisäksi oman nimeni sovittajana, jos olen muokannut esimerkkiä jollain tapaa. Kirjainlyhenne e. tarkoittaa tässä tapauksessa ”esimerkkiä” eli sointukulussa pohjana käyttämäni Max Tabellin kirjan esimerkkiä. Pari sointukulkua on otettu myös saksofonisti John Coltranen levytyksistä tai niitä mukailen.

Näyte 1

(Medium Up Swing) Miika Saari

$\frac{4}{4} \{ C$	$\%$	$D-$	$\%$
G	$\%$	C	$\% \}$
C	\parallel		

Made with iReal Pro

Kuva 2: Näyte 1.

Sointukierto sointuastein ilmaistuna: Itriad, iitriad, Vtriad, Itriad, Itriad.

- 1) Yllättävien sointujen määrä: 0. Vain yksinkertainen ii – V -kierto. Pysymme C-joonisen sävelillä.

- 2) Sointuvaihdoksia: 3. Soinnut vaihtuvat kahden tahdin välein.
- 3) Sointulaajennokset (arvo): 0. Sointuja ei ole laajennettu, vaan kaikki soinnut ovat kolmisointumuodossa, mikä on jazzissa epätavallista.

Näyte 2

(Medium Up Swing) Miika Saari

$\frac{4}{4} \{ C_{\Delta 7}$	A_{-7}	$D_{-7} G_7$	$C_{\Delta 7}$
E_{-7}	A_7	$D_{-7} G_7$	$C_{\Delta 7}$
$C_{\Delta 7}$			}

Made with iReal Pro

Kuva 3: Näyte 2.

Sointukierto sointuastein ilmaistuna: I, vi, ii, V, I, iii, V/ii, ii, V, I, I.

- 1) Yllättävien sointujen määrä: 1. Näytteessä on jo muitakin sointuasteita kuin I, ii ja V ja myös yksi välidominantti, joka ei kuulokuvaltaan kuitenkaan ole mielestäni erityisen huomiota herättävä. Välidominantille johtava ii – V -sointukulku (jossa varsinaisesti vasta V/ii-aste on yllättävä, koska ii/ii voidaan tulkita vain C-duurin iii-asteeksi) kuitenkin erottuu lievänä yllätyksenä muuten erittäin tavanomaiseen sointukulkuun. Tätä yhtä välidominanttia (V/ii) lukuun ottamatta pysytään C-joonisen sävelillä tonaalisesti.
- 2) Sointuvaihdoksia: 9. Soinnut vaihtuvat noin tahdin välein. Kolmannessa ja seitsemännessä tahdissa on yksi nopeampi vaihdos, mikä luo kappaleeseen oikeastaan kaksi neljän tahdin mittaista symmetristä rytmistä fraasia.
- 3) Sointulaajennokset (arvo): 1. Soinnut ovat nelisointuja.

Näyte 3

(Medium Up Swing)

Max Tabell e. 73

$$\begin{array}{l} \frac{4}{4} \{ \text{C}_{\Delta 7} \quad | \text{A}_7 \quad | \text{D}_{-7} \text{ G}_7 \quad | \text{C}_{\Delta 7} \quad | \\ | \text{C}_{\Delta 7} \text{ B}_7 \quad | \text{B}_7^b \text{ A}_7 \quad | \text{D}_{-7} \text{ G}_7 \quad | \text{C}_{\Delta 7} \quad | \\ | \text{C}_{\Delta 7} \quad || \end{array}$$

Made with iReal Pro

Kuva 4: Näyte 3.

Sointukierto sointuastein ilmaistuna: I, V/ii, ii, V, I, V/, sV/, V/ii, ii, V, I, I.

- 1) Yllättävien sointujen määrä: 3. Näytteessä on jo kolme välidominanttia ja nyt myös yksi tritonuskorvaus B_b7. Yllättävyyttä luo lähinnä toinen tahti (A₇) ja 5. ja 6. tahdin välidominanttiketjun ja tritonuskorvauksen luoma kromaattinen lasku, jossa kuitenkin olen määritellyt vain kaksi ensimmäistä laskua (B₇ ja B_b7) yllättäviksi alussa mainitsemieni kriteerien mukaisesti. Muuten näyte sisältää vain perinteisen diatonisen ii – V -sointukulun.
- 2) Sointuvaihdoksia: 10. Lopussa soinnut vaihtuvat nopeampaa. Keskimäärin soinnut vaihtuvat joko tahdin välein tai kaksi kertaa tahdissa ja keskivaiheilla on 1,5 tahdin mittainen suvantovaihe toonikateholla.
- 3) Sointulaajennokset (arvo): 1. Soinnut ovat nelisointuja.

Näyte 4

(Medium Up Swing)

Miika Saari

$$\left[\begin{array}{|c|} \hline C_{\Delta 7} \\ \hline \end{array} \quad \left| \begin{array}{|c|} \hline F_{\Delta 7} \\ \hline \end{array} \quad \left| \begin{array}{|c|} \hline B_{\emptyset} \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{|c|} \hline E_7 \\ \hline \end{array} \quad \left| \begin{array}{|c|} \hline A_{\Delta 7} \\ \hline \end{array} \quad \right. \right. \\ \left. \left. \left| \begin{array}{|c|} \hline F^{\#}_{-6} \\ \hline \end{array} \quad \left| \begin{array}{|c|} \hline B_7 \\ \hline \end{array} \quad \left| \begin{array}{|c|} \hline E_{-7} \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{|c|} \hline A_7 \\ \hline \end{array} \quad \left| \begin{array}{|c|} \hline D_{-7} \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{|c|} \hline G_7 \\ \hline \end{array} \right. \right. \right. \\ \left. \left. \left. \left| \begin{array}{|c|} \hline C_{\Delta 7} \\ \hline \end{array} \quad \right. \right. \right. \end{array} \right]$$

Made with iReal Pro

Kuva 5: Näyte 4.

Sointukierto sointuastein ilmaistuna: I, IV, vii, **A**: V, I, **C**: ii6/, V/, ii/, V/, ii, V, I.

- 1) Yllättävien sointujen määrä: 3. Kappale tonikisoi A:han. B-puolivähennetty sointu toimii eräänlaisena ii-asteena A-duuriin johtavalle ii – V -sointukierrolle, mutta sisältää myös A-duuriin kuulumattoman sävelen F, joten se on analysoitu vielä C-duurin vii-asteena, joksi se hyvin käykin. Yllättävänä sointuna tässä on kolmannen tahdin E7, joka aloittaa tonikisaation. F#m6 toimii sekä A-duurin submedianttina että ii-asteena tulevalle E-mollille. F#-mollin 6-sävel luo myös yllättävyyttä, koska se ei kuulu edelliseen sointuun A-duuriin. Toisella rivillä alkaa ii – V -kierto, jossa lähinnä ehkä vain ensimmäistä V:tä (B7) voidaan pitää yllättävänä, koska kiertoa ei voi muuten transitiomodulaationa pitää erityisen yllätyksellisenä.
- 2) Sointuvaihdoksia: 11. Soinnut vaihtuvat joko kerran tai kahdesti tahdissa. ii – V -sointukulut vaihtuvat tässä näytteessä keskimäärin nopeampaa kuin muut sointukulut.
- 3) Sointulaajennokset (arvo): 1. Soinnut ovat nelisointuja.

(Medium Up Swing) **Näyte 5**
Miika Saari, Max Tabell e. 84 pohjalta

$$\begin{array}{cccc}
 \frac{4}{4} \{ \mathbf{C}_{\Delta 7} & | \mathbf{B}^b_{-7} \ \mathbf{E}^b_7 & | \mathbf{A}^b_{\Delta 7} & | \mathbf{F}^{\#}_{-7} \ \mathbf{B}_7 | \\
 | \mathbf{E}_{\Delta 7} & | \mathbf{E}_{-7} \ \mathbf{A}_7 & | \mathbf{D}_{\Delta 7} & | \mathbf{D}_{-7} \ \mathbf{G}_7 \} \\
 | \mathbf{C}_{\Delta 7} & || & &
 \end{array}$$

Made with iReal Pro

Kuva 6: Näyte 5.

Sointukierto sointuastein ilmaistuna: **C:** I, **Ab:** ii, V, I, **E:** ii, V, I, **D:** ii, V, I, **C:** ii, V, I.

- 1) Yllättävien sointujen määrä: 4. Neljännessä näytteessä on viiden ensimmäisen tahdin aikana ns. Coltrane Changes -sointukierto eli näyte moduloi ii – V -sointukulun avulla aina suuren terssin päähän. Kuudennessa tahdissa E moduloi muunnosmollin kautta ii – V:lla D:lle ja D vastaavasti kahdeksannessa tahdissa muunnosmollin kautta ii – V:lla takaisin perustoonika-asteelle C:lle. Harmonisesti kappaleessa on neljä modulaatiota tonaalisesti yllättäviinkin paikkoihin, joten näytettä voisi pitää kohtuullisen monimutkaisena. Koska se muuten kuitenkin etenee vahvasti ii – V -pohjalta, tämä yksinkertaistaa sitä ja oikeastaan ainoastaan näytteen modulaatioita voidaan pitää ”yllättävinä” sointuina.
- 2) Sointuvaihdoksia: 12. Soinnut vaihtuvat joka toisessa tahdissa kerran ja joka toisessa tahdissa kahdesti luoden näin kahden tahdin mittaisen rytmisen fraasin.
- 3) Sointulaajennokset (arvo): 1. Soinnut ovat nelisointuja.

Näyte 6

(Medium Up Swing)

Miika Saari

$$\begin{array}{l} \frac{4}{4} \left\{ \begin{array}{l} | C_{\Delta 9} \quad | E_{\Delta 9} E^b_9 \quad | D_{\Delta 9} D^b_9 \quad | C_{-7} F_7 \quad | \\ | B^b_{\Delta 9} \quad | B_{11} \quad | E_{\Delta 7} F_7 \quad | F^{\#}_{-7} G_7 \quad | \\ | C_{\Delta 9} \quad || \end{array} \right. \end{array}$$

Made with iReal Pro

Kuva 7: Näyte 6.

Sointukierto sointuastein ilmaistuna: I⁹, III⁹, sV⁹/, II⁹, sV⁹/ **Bb**: ii, V, I⁹ **E**: V11, I C: IV7, #iv7, V, I⁹.

- 1) Yllättävien sointujen määrä: 5. Duurin kolmas aste olisi diatonisesti molli, mutta nyt sen ollessa duuri, on alun E⁹ heti yllättävä. Muut ”yllättävät” soinnut ovat toisessa tahdissa E⁹:n jälkeen tuleva tritonuskorvaus Eb⁹, 6. tahdin äkkimodulaatio E-duurin dominantille B11 ja lopun kromaattinen nousu (-> F7 -> F#m7). Tahdit 2–5 voisi ajatella myös pitkänä transitiomodulaationa, joissa osa dominanteista on tritonuskorvattu. Transitiomodulaatio tapahtuu hitaasti ja huomaamatta, joten sen yllätysarvo ei ole merkittävä. Transitiomodulaation toista tritonuskorvausta en ole laskenut ”yllättäväksi” enkä myöskään lopun G7-sointua, koska kromaattisissa nousuissa ja laskuissa olen lähtökohtaisesti laskenut ”yllättäviksi” soinnuiksi vain kaksi ensimmäistä kromaattisesti nousevaa tai laskevaa sointua. Nyt kuitenkin en myöskään tahtien 2–3 kromaattisessa laskussa ole laskenut yllättäväksi kuin soinnun Eb⁹, koska seuraava sointu D⁹ on lepotehoisena sointuna hyvin oletettava jatkumo tritonuskorvatulle soinnulle Eb⁹.
- 2) Sointuvaihdoksia: 13. Soinnut vaihtuvat keskimäärin kaksi kertaa tahdissa.

- 3) Sointulaajennokset (arvo): 2. Mukana on jo kuusi varsin konsonoivaa 9-sointua ja yksi konsonoiva 11-sointu. Muuten näytteessä on nelisointuja.

Näyte 7
(Medium Up Swing) Miika Saari, Max Tabell e. 200 pohjalta

$$\frac{4}{4} \left\{ \begin{array}{l} | \text{D}_{-9} \text{ G}_7 | \text{C}_{\Delta 9} \text{ B}_{7\flat 9} | \text{B}_{-9}^{\flat} \text{ E}_7^{\flat} | \text{A}_{-\Delta 9}^{\flat} \text{ D}_{13}^{\flat} | \\ | \text{G}_{\Delta 9}^{\flat} \text{ F}_{7\flat 9} | \text{E}_{-9} \text{ A}_7 | \text{D}_{-\Delta 9} \text{ G}_{13} | \text{C}_{\Delta 9} \quad \quad | \\ | \text{C}_{\Delta 9} \quad \quad || \end{array} \right.$$

Made with iReal Pro

Kuva 8: Näyte 7.

Sointukierto sointuastein ilmaistuna: **C**: ii⁹, V, I⁹, sVb⁹/, ii⁹/, V/, ii⁹/, V¹³/, II⁹/, sVb⁹/, ii⁹/, V/, ii⁹, V¹³, I⁹, I⁹.

- 1) Yllättävien sointujen määrä: 6. Näytteessä on kohtuullisen sulava kvinttikiertoa muistuttava ii – V -ketju, jossa osa dominanteista on tritonuskorvattu. Yllätyksellisiä sointuja ovat toisen ja viidennen tahdin tritonuskorvaukset B_{7b9} ja F_{7b9}, joita on väritetty b₉-sointulaajennoksella, kolmannen ja kuudennen tahdin kromaattisen laskun keskeyttävät soinnut Eb₇ ja A₇ ja neljännen ja seitsemännen tahdin Ab- ja D-mollimaj₉-soinnut (normaalisti ii-asteen mollisoinnussa on pieni septimi, ei suurta, mikä luo yllättävyyttä). Viidennessä tahdissa voitaisiin myös ajatella, että näyte on moduloinut transitiomodulaatiolla G_b-duurille, sillä toinen aste harvemmin on duuritehoinen.
- 2) Sointuvaihdoksia: 15. Soinnut vaihtuvat keskimäärin kaksi kertaa tahdissa.
- 3) Sointulaajennokset (arvo): 3. Sointulaajennoksilla on haettu väriä ja monimutkaisuuden tuntua näytteeseen. Esimerkiksi b₉-lisäsävel lisää soinnun dissonoivuutta, koska se

sisältää pienen nooni-intervallin soinnun pohjasävelelle. Myös mollimaj-sointu on toisella asteella ehkä hieman erikoisemman kuuloinen, luultavasti koska se sisältää b9-sävelen toonikasointuun nähden.

Näyte 8

(Medium Up Swing)

John Coltrane

$$\frac{4}{4} \left\{ \begin{array}{l} C_{6/9} \quad E_{13}^b \mid A_{\Delta 9}^b \quad B_9 \mid E_{\Delta 7} \quad G_{13} \mid G_{-7} \quad C_{13,9} \\ \mid F_{\Delta 9} \quad A_{13}^b \mid D_{\Delta 7}^b \quad E_{13,9} \mid A_{-9} \quad D_{13} \mid D_{-7} \quad G_{13,9} \end{array} \right\}$$

$$\mid C_{6/9} \quad \parallel$$

Made with iReal Pro

Kuva 9: Näyte 8.

Sointukierto sointuastein ilmaistuna: **C:** I6/9, **Ab:** V13, I[^]9, **E:** V9, I, **C:** V13 **F:** ii, V13b9, I[^]9, **Db:** V13, I, V13b9/, **G:** ii9, V13, **C:** ii, V13b9, I6/9.

- 1) Yllättävien sointujen määrä: 8. Näytteen sointukierto on John Coltranen 26 - 2 - kappaleesta. Porter (2000) mainitsee, että kyseinen kappale perustuu samanlaisiin terssien suhteisiin kuin esimerkiksi *Giant Steps* (Porter, 2000, s. 438). Siinä on käytetty ensimmäisen kolmen tahdin aikana tiheää Coltrane Changes -sointukiertoa (suuren terssin etäisyyteen perustuva modulaatiokierto). Tämän jälkeen tahdeissa 3–4 kappale moduloi dominanttitehoisen G13-soinnun yllättäen muunnosmollin g:n kautta F:lle, josta alkaa taas uusi, nyt F:stä lähtevä ja kaksi tahtia kestävä Coltrane Changes -kierto. Sen sijaan, että tämä kierto päättyisi A-duurille, se päättyykin A:n muunnosmollille a:lle, joka aloittaa lyhyen ii – V -sointukulun. Tahdeissa 7–8 tämänkin sointukulun dominanttiteho kuitenkin moduloidaan muunnosmollin kautta toonikateholle C.

Yllättävinä sointuina voisi pitää siis moduloivia dominanttitehoisia sointuja Eb13, B9, G13, Ab13 ja E13b9, muunnosmollille Gm7 ja Dm7 ja 7. tahdin Am9-sointua, jonka päättelisin olevan yllättävä, koska aiemmin dominanttitehoiset soinnut ovat kappaleessa purkaneet joko duurisoinnulle tai muunnosmollille.

- 2) Sointuvaihdoksia: 16. Soinnut vaihtuvat kaksi kertaa tahdissa.
- 3) Sointulaajennokset (arvo): 3. Soinnut ovat laajoja ja usein tonaalisesti dissonoivia.

Näyte 9

(Medium Up Swing) Sov. MS (alkup. Body and Soul, säv. Green, sov. Coltrane)

$$\begin{array}{l} \left[:C_{\Delta 9 \# 11} E_7^b \mid A_{\Delta 7}^b B_{13 b 9} \mid E_{\Delta 7} G_{13 b 9} \mid C_{\Delta 9} E_9^b \mid \right. \\ \left. \mid A_{\Delta 9 \# 11}^b B_{13} \mid E_{\Delta 13} \quad F_{-11}^{\#} G_{-7}^{\#} \mid A_{-7} D_9 \mid \right. \\ \left. \mid E_{\Delta 9} G_7 \right] :C_{\Delta 9} \quad \parallel \end{array}$$

Made with iReal Pro

Kuva 10: Näyte 9.

Sointukierto sointuastein ilmaistuna: I⁹#11, **Ab**: V, I, **E**: V13b9, I, **C**: V13b9, I⁹, **Ab**: V9, I⁹#11, **E**: V13, I13, ii11, iii, **G**: ii, V9, **E**: I⁹, **C**: V, I⁹.

- 1) Yllättävien sointujen määrä: 8. Näytteen sointukierto on otettu osittain John Greenin säveltämästä ja John Coltranen sovittamasta kappaleesta Body and Soul. Periaatteessa kaikki modulaatiot ovat yllättäviä, muuten kappale sisältää lähinnä perinteisiä ii – V -sointukulkuja. Modulaatiot noudattavat alussa Coltranelle tyypillistä suuren terssin etäisyyttä toisistaan, mutta 7. tahdissa tulee yllättävä ii – V -sointukulku, jonka sävellajin voisi ajatella olevan G-duuri.

- 2) Sointuvaihdoksia: 18. Soinnut vaihtuvat kahdesti tahdissa, kuudennessa tahdissa on yksi nopeampi diatoninen nousu sointuasteittain, jolloin sointu vaihtuu kolme kertaa tahdissa.
- 3) Sointulaajennokset (arvo): 3. Soinnut ovat laajoja ja usein tonaalisesti dissonoivia.

Näyte 10

(Medium Up Swing) Miika Saari, Max Tabell e. 271-275 pohjalta

$$\begin{array}{l}
 \frac{4}{4} \left(D_{7\#11}^b \ E_{7\#11}^b \mid F_{13} \ E_{9/G}^b \mid A_{-7}^b \ G_{/A} \mid A_{/B^b}^b \ B_{o7} \mid \right. \\
 \left. \mid C_{7sus} \ C_{7\#11}^b \mid D_{\Delta 7}^b \quad E_9^b \ F_{7alt} \mid E_{-9}^b \ D_{-9} \mid \right. \\
 \left. \mid C_{7\#11} \quad D_{7\#11} \ G_{13} \right) C_{\Delta 7\#11} \quad \parallel
 \end{array}$$

Made with iReal Pro

Kuva 11: Näyte 10.

Sointukierto sointuastein ilmaistuna: bII7#11, bIII7#11, IV13, V9/, bvi, Vtriad/9, bVItriad/9, vii°, **Db**: sIVsus, sIVb9#11, I, ii9, **C**: I7#11, V7#11/, V13, I^7#11.

- 1) Yllättävien sointujen määrä: 10 tai enemmän. Kappaleesta on jo vaikeampi löytää selkeitä funktionaalisia kulkuja, mutta silti sointukulut ja sointujen bassokulut ovat melko mietoja. Vierekkäiset soinnut ovat usein myös symmetrisiä, kuten esimerkiksi Db7#11 -> Eb7#11, G/A -> Ab/Bb, Ebm9 -> Dm9 ja C7#11 -> D7#11.
- 2) Sointuvaihdoksia: 19. Soinnut vaihtuvat kahdesti tahdissa tai joskus kolmesti.
- 3) Sointulaajennokset (arvo): 3. Soinnut ovat laajoja ja usein tonaalisesti dissonoivia.

(Medium Up Swing) **Näyte 11**
Miika Saari, Max Tabell e. 245 pohjalta

4/4 C/C# B/C | A/B^b D^b/F | E E^b/E | D^b/D F/G^b | A/B^b |

| A^b/A G/Ab | F/G^b A/B^b | D/C# E/F | A^b/A E/F } :

| C/C# ||

Made with iReal Pro

Kuva 12: Näyte 11.

Sointukierto sointuastein ilmaistuna: Itriad/b9, VIItr/b9, VItr/b9, bIItr/b9, IVtr/b9, E: Itr/b9, VIItr/b9, VItr/b9, bIItr/b9, IVtr/b9, Ab: Itr/b9, VIItr/b9, VItr/b9, bIItr/b9, IVtr/b9, C: Itr/b9, IIItr/b9, bVItr/b9, IIItr/b9, Itr/b9.

- 1) Yllättävien sointujen määrä: 13 tai enemmän. Näytteen jokainen sointu on dissonoiva, mutta tämän tekijän yllättävyys luultavasti katoaa nopeasti. Näytteessä viiden soinnun kierrossa laskeudutaan ensin alas duuriasteikon säveliä duurisoinnuilla, jonka jälkeen kierto nousee kahdella suurella terssillä ja laskeutuu kromaattisesti seuraavalle sävellajille, joka on aina suuren terssin päässä alkuperäisestä sävellajista. Näytteessä yllättävinä sointuina olen pitänyt jokaista modulaation ensimmäistä sointua (3 kpl), kahden ensimmäisen tahdin kaikkia sointuja (koska kierto ei ole vielä tuttu eikä ole millään tapaa ennalta arvattavissa ja kierron ensimmäinen sointu taas tulee viimeisen E/F:n jälkeen eikä liity siihen millään tapaa tonaalisesti) (5 kpl), kolmannen ja viidennen tahdin toista sointua, koska emme osaa ehkä arvata vielä yhden soinnun jälkeen, että kierto tulee toistumaan toisessakin sävellajissa (2 kpl) ja kahden viimeisen tahdin (ennen kertausta) kaikki soinnut, koska suuren terssin modulaatio on yleensä yllättävä (3 kpl, C/C# on jo laskettu aiemmin).

- 2) Sointuvaihdoksia: 19. Soinnut vaihtuvat kahdesti tai kolmesti tahdin aikana.
- 3) Sointulaajennokset (arvo): 4. Soinnuista kaikki ovat dissonoivia. Soinnun laatu toki pysyy koko ajan samana.

Näyte 12

(Medium Up Swing)

Miika Saari

$$\begin{array}{l}
 \frac{4}{4} \left(E_{13b9}^b \ E_{7b9}^b \mid F_{\Delta 7\#11} \quad C_{7\#9} \ C_{13\#9}^{\#} \mid B_{-\Delta 9} \ B_{13\#11}^b \mid \right. \\
 \left. \mid G_{\Delta 9} \ D_{-\Delta 7} \quad E_{\Delta 7\#11} \mid A_{7\#9}^b \quad E_{-6/9}^b \ D_{o7} \mid \right. \\
 \left. \mid E_{9\#11}^b \quad C_{\Delta} \ F_{7\#9}^b \mid D_{-\#5} \ B_{\emptyset 7}^b \mid D_{7\#11}^b \ C_{13\#11}^{\#} \right) \\
 \left. \mid D_{\Delta} \quad \parallel \right.
 \end{array}$$

Made with iReal Pro

Kuva 13: Näyte 12.

Sointukierto sointuastein ilmaistuna: soinnut arvottu satunnaisesti, ei mielekästä ilmaista sointuastein.

- 1) Yllättävien sointujen määrä: 20. Koska soinnut on valittu satunnaisesti, voisi kaikkien sointujen olettaa olevan yllättäviä, ottamatta huomioon toki mahdollisia vahingossa syntyviä harmonisesti loogisia kulkuja. Laskin yllättävien sointujen määrästä esimerkiksi pois näytteen toisen soinnun E_{7b9}^b :n, koska se muistutti varsin paljon ensimmäistä sointua E_{13b9}^b . Jälkimmäisestä on vain otettu pois lisäsävelet 11 ja 13, muuten soinnun laatu on sama.
- 2) Sointuvaihdoksia: 21. Soinnut vaihtuvat kahdesti tai kolmesti tahdin aikana.
- 3) Sointulaajennokset (arvo): 3. Soinnut ovat laajoja ja usein tonaalisesti dissonoivia.

Loin viimeisen näytteen niin, että arvoin soinnuista ensin niiden pohjasävelen (12 vaihtoehtoa) ja sitten laadun (61 vaihtoehtoa). Arpomiseen käytin Googlen Random Number Generatoria.

Kuten käyn tutkimukseni luvussa 2 läpi, on satunnaisuuden ja monimutkaisuuden suhde kiistanalainen. Tutkijat, kuten Griffeth (1992) ja Reschner (1998, s. 13) ovat sitä mieltä, että satunnaisuuskin on monimutkaisuutta, mutta esimerkiksi Gell-Mann (2002) käytti mieluummin käsitettä efektiivinen monimutkaisuus, jonka määritelmästä täydellinen satunnaisuus on poistettu.

Kerroin samassa luvussa Bar-Hillelin ja Wagenaarin (1991) kuvanneen kolikkoesimerkillään, miten satunnaisuus ei ole välttämättä ominaisuus, mitä edes havaitsisimme satunnaisesti valituista tuloksista. Tämänkin näytteen sointujen arvontavaiheessa oli teoreettinen mahdollisuus, että näytteestä olisi ainakin paikoitellen tullut yksinkertaisen ja/tai harmonisen kuuloinen. IReal Prossa sointuvaihtoehtoja on 61 ja näistä toonikatehoisia sointuja laskin Tabellin (2004) määritelmää mukailleen olleen 21. Tabellin (2004) määritelmän mukaisesti toonikatehoisiksi en laskenut ylinousevia ja vähennettyjä sointuja enkä myöskään duuridominanttiseptimisointuja laajennoksineen (Tabell, 2004, s. 14). Länsimaiseen harmoniaan kuuluu dominanttitehoisten ja toonikatehoisten sointujen säännöllinen vaihtelu ja kun soinnut valitaan satunnaisesti, on mielestäni epätodennäköisempää, että tästä vaihtelusta tulisi johdonmukaisen kuuloinen. Myös pohjasävel arvottiin, mikä lisää entisestään tätä epätodennäköisyyttä. Eli vaikka näytteeseen olisi tullutkin vuorottelevia dominanttitehoisia ja toonikatehoisia sointuja, olisi näiden sointujen suhteiden tullut myös osua kohdalleen (V – I - sointukulku) kuulostaakseen länsimaiseen harmoniaan tottuneeseen korvaan hyvältä.

Toinen Bar-Hillelin ja Wagenaarin (1991) tekemä huomio oli, että etsimme merkityksiä ja kaavoja myös satunnaisista asioista ja tämäkin voi vaikuttaa siihen, miten tulkitsemme satunnaista sarjaa. Tämä oli huomattavissa myös vastaajien kommentteissa tämän näytteen kohdalla, mihin palaan tarkemmin tulosluvussa ja pohdinnassa.

4.5 Osallistujat

Tutkimukseen osallistuneista (N=40) kaikki olivat joko korkeakouluopiskelijoita tai jo korkeakoulusta valmistuneita. Iältään he olivat 19–32 –vuotiaita ja heistä 37,5 % oli miehiä ja 62,5 % naisia.

Vastanneista 40 % opiskelee tai on opiskellut musiikkia ammatikseen ja kutsun heitä tässä tutkimuksessa muusikoiksi. 60 % ei ollut opiskellut musiikkia ammatikseen, joskin tämän ryhmän tutkittavat olivat saattaneet opiskella musiikkia peruskoulun ja lukion ulkopuolella omien sanojensa mukaan paljonkin. Jälkimmäisen ryhmän musiikillisten taustojen suuresta vaihtelusta johtuen jaoinkin ryhmän kahteen pienempään ryhmään.

Muusikoiden ryhmään kuului 16 tutkittavaa. Yhdistävä tekijä kaikille muusikoille oli ammattiopintojen lisäksi se, että he ilmoittivat opiskelleensa musiikkia peruskoulun ja lukion ulkopuolella ”paljon” ja jokainen heistä oli käynyt soitto- tai laulutunneilla (yksityistunneilla) yli 7 vuotta, musiikin ryhmäopetuksessa vähintään 3 vuotta ja musiikin teoriatunneilla vähintään 3 vuotta. Jokainen muusikko myös ilmoitti opiskelleensa itsenäisesti musiikkia omien sanojensa mukaan vähintään ”jonkin verran” ja kysyttäessä kuinka tuttu jazzmusiikki on genrenä, jokainen heistä ilmoitti likert-asteikolla (1 = hyvin vieras, 5 = hyvin tuttu) sen olevan jotain väliltä 3–5.

Kuten edellä mainitsin, jaoin musiikin ei-ammattilaiset vielä kahteen ryhmään. Toinen ryhmä on ”musiikin harrastajat”, johon kuuluu 17 tutkittavaa. He ovat opiskelleet musiikkia peruskoulun/lukion ulkopuolella omien sanojensa mukaan joko ”jonkin verran” tai ”paljon” ja useimmat heistä (10/17) olivat käyneet yli 7 vuotta soittotunneilla. Kolme henkilöä tästä ryhmästä oli käynyt soittotunneilla 3–6 vuotta ja neljä henkilöä 0–2 vuotta. Päätin ottaa myös 0–2 vuotta soittotunneilla käyneitä tähän ryhmään mukaan, koska he ilmoittivat kuitenkin opiskelleensa musiikkia peruskoulun/lukion ulkopuolella joko ”jonkin verran” tai jopa ”paljon”. Suurin ero muusikoiden ja musiikin harrastajien ryhmän välillä oli kuitenkin lähinnä se, että harrastajilla ei ollut musiikin ammattiopintoja.

Ei-muusikoiden ryhmään kuului 7 tutkittavaa. Yhteistä heille kaikille oli, että he eivät omien sanojensa mukaan olleet opiskelleet musiikkia peruskoulun/lukion ulkopuolella ”käytännössä juuri ollenkaan”. Soittotunteja heistä oli ottanut vain yksi, hänkin vain alle vuoden verran.

4.6 Tutkimuksen vaiheet ja eteneminen

Lähetin eri sähköpostilistoille kyselyä kiinnostuksesta osallistua tutkimukseen erilaisiin harmonioihin suhtautumisesta jazzmusiikin kontekstissa. Hain ensin tutkittaviksi musiikin opiskelijoita laittamalla viestiä Jyväskylän yliopiston ja Helsingin Sibelius-Akatemian

musiikkikasvatuksen opiskelijoiden ja JAMK:n musiikkipedagogiopiskelijoiden sähköpostilistalle.

Yritin tämän jälkeen hankkia mahdollisimman vähän musiikkitaustaa omaavia henkilöitä. Asetin kriteeriksi, että musiikin opintoja sai peruskoulun ja lukion lisäksi olla korkeintaan kaksi vuotta. Tällaista viestiä laitoin Oulun yliopiston aineenopettajiksi opiskelevien, Lapin yliopiston ja Oulun yliopiston luokanopettajaopiskelijoiden ja Lapin yliopiston kasvatustieteen, aikuiskasvatustieteen ja mediakasvatuksen opiskelijoiden sähköpostilistoille. Sain näistä kyselyistä kuitenkin todennäköisesti vain yhden tutkittavan.

Koska edellinen kyselyni ei tuottanut tulosta, vähensin kriteereitä osallistumiseen ja tämän jälkeen käytännössä kaikki 18–34 -vuotiaat saivat osallistua tutkimukseen. Laitoin kyselyä halukkuudesta osallistua tutkimukseen musiikkimieltymyksistä ja tarkensin itse viestissä, että tutkimus koskee erilaisiin harmonioihin suhtautumista jazzmusiikin kontekstissa.

Laitoin yllä mainitun kyselyn Oulun yliopiston lastentarhaopettajaopiskelijoiden, logopedian opiskelijoiden, kulttuuritieteiden opiskelijoiden (arkeologia, kirjallisuus ja kulttuuriantropologia) ja luonnontieteellisen tiedekunnan opiskelijoiden sähköpostilistalle ja sain heti huomattavasti enemmän vastauksia.

Laitoin samanlaisen kyselyn vielä Oulun yliopiston sähkötekniikan, prosessitekniikan, suomen kielen ja vieraiden kielten opiskelijoiden sähköpostilistoille ja sain lopulta tutkittavia näillä kyselyillä vielä lisää. Kysyin vielä muutamaa kaveriani tutkittaviksi muutaman peruutuksen takia, joten nyt minulla oli tutkittavia yhteensä 40.

Itse tutkimuksen suoritin tutkittavien kanssa Microsoft Teamsin välityksellä. Tämä oli ensisijaisesti koronapandemiaan liittyvä varotoimi. Lisäksi etäyhteydet toki mahdollistivat myös laajemman tutkittavien etsinnän.

Suoritin aluksi tutkimuksen vain kolmella ennestään tuntemallani henkilöllä. Ensimmäisessä sessiossa oli yksi henkilö, jonka kanssa suoritin tutkimuksen niin, että hän jakoi näyttönsä ja näin tarkasti, kuinka kauan hän käytti aikaa kuhunkin osioon ja esimerkiksi pystyin todistamaan, ettei hän kuunnellut näytteitä useaan otteeseen. Näin tarkkaa seuranta en kuitenkaan luonnollisesti tehnyt muilla tutkittavilla. Ensimmäisessä sessiossa annoin tutkittavan kysyä tarkentavia kysymyksiä suoraan mikin välityksellä, koska hän oli yksin, mutta myöhemmin rajoitin kyselemisen yksityisviestillä kyselyyn tutkimustilanteen rauhallisuuden takaamiseksi. Tutkittava ensimmäisessä sessiossa kysyi minulta jotain tarkennuksia,

esimerkiksi sitä, montako näytteitä on yhteensä ja lasketaanko teorian itseopiskelua teorian opiskeluksi. En usko, että käymällämme keskustelulla oli kuitenkaan ohjailevaa vaikutusta tutkittavan antamiin tuloksiin ja pyrin kertomaan tutkittavalle vain olennaisen.

Toisessa sessiossa oli kaksi henkilöä (kamerat päällä) ja he kuuntelivat näytteet sillä tahdilla kuin annoin heille luvan. Pyysin heitä käyttämään Teamsin käsitoimintoa merkinä ilmoittamaan, milloin he olivat saaneet yhden osion vastausten kirjoittamisen valmiiksi. Heidän antamansa merkin jälkeen annoin heille luvan siirtyä seuraavaan ääninäytteeseen ja sitä vastaaviin kysymyksiin. Totesin tämän session jälkeen, että tämä käsitoiminto ja ylipäätään se, että osallistujien tulee vastata minun määrittelemällä tahdilla kysymyksiin, ei ole ehkä välttämätöntä. En pysty tällä toimenpiteellä varmistamaan, etteivätkö tutkimukseen osallistujat kuuntelisi näytteitä useampaan kertaan, sillä heillä on omat kuulokkeet. Oikeastaan ainoa keino jonkin verran kontrolloida tätä, on koko tutkimuksen keston rajoittaminen, joka käykin helposti pitämällä tutkimus Teamsissa rajattuna aikana. Rajasin tutkimuksen kokonaiskeston maksimissaan noin tuntiin ja kaikki tutkittavat pysyivätkin tässä ajassa.

Kolmanteen sessioon osallistui 7 henkilöä. Muutin näytteiden soittojärjestyksen satunnaisesti uudestaan, mutta nyt en kontrolloinut etenemistä testin osioiden välillä, joten jokainen tutkittava sai edetä omalla tahdillaan. Kolmella tutkittavista oli kamera päällä, joten ehdotonta varmuutta ei muiden henkilöiden kohdalla ollut itsenäisestä osallistumisesta. Luotan kyllä itse siihen, että tutkimukseen osallistuneet noudattivat ohjeitani ja suorittivat kokeen itsenäisesti, mutta asia on syytä mainita tutkimuksen luotettavuuden kannalta.

Neljännessä sessiossa oli 3 henkilöä. Näytteiden järjestys oli taas satunnaistettu. Kaikilla tutkittavilla oli kamera päällä. Viidennessä sessiossa oli 7 henkilöä, joista kuudella oli kamera päällä ja yksi ei saanut Teams-yhteyttä toimimaan, joten kehotin häntä tekemään lomakkeen itsenäisesti tunnin aikana, minkä hän tekikin. Kuudennessa sessiossa oli 3 henkilöä, joista kaikilla oli kamera päällä.

Seitsemänten sessioon osallistui 8 henkilöä, joista seitsemällä oli kamera päällä. Kahdeksanteen sessioon osallistui 4 henkilöä, joista kaikilla oli kamera päällä ja yhdeksänten 2 henkilöä, joista toinen ei päässyt Teams-kokoukseen, joten minulla oli kamerayhteys vain toiseen ja toinen teki lomakkeen itsenäisesti tunnin aikana.

Kymmenes sessio järjestettiin poikkeuksellisesti paikan päällä kodissani ja siihen osallistui yksi henkilö. Teams-yhteyttä ei siis luonnollisesti tällä kertaa tarvittu. Musiikkinäytteiden järjestys

oli sama kuin yhdeksännessä sessiossa. 11. eli viimeinen sessio tapahtui kahden tutkittavan kanssa etäyhteyden avulla poikkeuksellisesti Whatsapp-videopuheluyhteyden välityksellä. Näytteiden järjestys oli tässä viimeisessä sessiossa taas satunnaistettu.

4.7 Analyysimenetelmät

Määrällisiä vastauksia analysoin likert-vastausten keskiarvoja ja korrelaatioita vertaamalla. Tämän lisäksi teen vastauksille Kruskal-Wallis testin ja mediaanitestin. Laadullisten vastausten analyysissa käytän sisällönanalyysia, jossa tyypittelen laadulliset vastaukset teemoittain. Tässä luvussa kerron tarkemmin, miksi päädyin juuri näihin analyysimenetelmiin ja kerron myös, mikä on näiden menetelmien tieteellinen perusta.

Tutkittavilta kysyttiin kunkin musiikinäytteen kohdalla kolme eri kysymystä, joihin he vastasivat 1–5 likert-asteikolla. Kysyin myös musiikillisen koulutuksen määrää yksityiskohtaisesti ja jaoin tämän taustaselvityksen perusteella tutkittavat kolmeen eri ryhmään.

Analysoin määrällisiä vastauksia ensin näiden kolmen kysymyksen vastausten ja musiikillisen koulutuksen määrän (numeerisina arvoina 1 = ei-muusikko, 2 = musiikin harrastaja, 3 = muusikko) välisiä korrelaatioita mittaamalla. Korrelaatioita lasken Pearsonin korrelaatiokerroimen avulla. Metsämuuronen (2009) kirjoittaa, että Pearsonin korrelaatiokerroin sopii kahden välimatka- tai suhdeasteikollisen muuttujan välisen korrelaation laskemiseen. Hänen mukaansa se sopii myös esimerkiksi likert-asteikollisten muuttujien vertailuun, koska likert-asteikko on ns. hyvä järjestysasteikko. Nähdäkseni myös koulutusta mittaava muuttuja sopii korrelaation laskemiseen, koska se on eräänlainen välimatka-asteikko (joskin varsin karkea sellainen tässäkin tutkimuksessa) ja esimerkiksi Metsämuuronen käyttää itekin koulutusryhmiä esimerkkinä Pearsonin korrelaation laskemiseen sopivana muuttujana. On kuitenkin huomioitava, että käyrän muotoista yhteyttä muuttujien välillä Pearsonin korrelaatio ei havaitse (Metsämuuronen, 2009, s. 577).

Metsämuuronen (2009) kirjoittaa myös, että ryhmien välisten keskiarvojen vaihtelun ja tilastollisen merkitsevyyden tarkasteluun käytetään usein yksisuuntaista varianssianalyysia. Menetelmä on käyttökelpoinen silloin, kun ryhmiä on enemmän kuin kaksi eikä t-testiä siksi voi käyttää (Metsämuuronen, 2009, s. 781).

Varianssianalyysilla on Metsämuuronen (2009) mukaan kolme keskeistä oletusta, joiden kaikkien pitäisi toteutua. Hänen mukaansa aineiston 1) havaintojen tulee olla toisistaan

riippumattomia, 2) kunkin ryhmän populaatioiden on oltava jotakuinkin normaalisti jakautuneita ja 3) kunkin ryhmän varianssien on oltava yhtä suuria (Metsämuuronen, 2009, s. 783).

Tulokseni ovat toisistaan riippumattomia, sillä tutkittavat eivät nähneet toistensa vastauksia eivätkä muutenkaan olleet tekemisissä toistensa kanssa testiin liittyen. Ryhmän vastausten normaalijakautuminen ja varianssien yhtäsuuruus voi olla kuitenkin kyseenalainen, koska yksi ryhmistä on hyvin pieni ($N=7$). Metsämuuronen (2009) mukaan pienillä otosko'oilta normaalisuuden vaade voi olla uhattuna ja tällaisissa tutkimuksissa suositellaankin ennemmin käytettäväksi parametrittömiä testausmenetelmiä. Normaalisuuden voi havaita jo pelkästään graafisesti tarkastelemalla tuloksia ja jos outlier-arvoja näyttää olevan paljon, on parametrinen menetelmä syytä hylätä (Metsämuuronen, 2009, s. 784). Tarkastelin itsekin ryhmien tulosten jakaumia ja näin, että jakaumien normalisuutta ja varianssien yhtäsuuruutta ei voida taata tämän tutkimuksen ryhmien sisällä. Tästä syystä päädyin itsekin parametrittömään testausmenetelmään.

Päädyin tekemään tuloksista Kruskal-Wallis testin. Kruskal-Wallis testi sopii Metsämuuronen (2009) mukaan tilanteisiin, jossa vertailtavia ryhmiä on enemmän kuin kaksi ja ryhmien otoskoot ovat erisuuruisia. Kruskal-Wallis testin toteutumisehtoina ovat, että 1) havaintoyksiköt ovat satunnainen otos ryhmien populaatiosta, 2) havainnot ovat toisistaan riippumattomia, 3) vastemuuttujien arvot eroavat toisistaan, joskin jonkin verran samoja arvoja sallitaan ja 4) muuttujien tulee olla vähintään järjestysasteikollisia.

Otokseni on satunnaisesti kerätty ja havainnot ovat toisistaan riippumattomia, kuten edellä mainittiin. Muuttujat ovat myös vähintään järjestysasteikollisia, sillä esimerkiksi Metsämuuronen (2009) mukaan likert-asteikko on hyvä järjestysasteikollinen asteikko, jossa voidaan käyttää jopa samoja analyysimenetelmiä kuin välimatka-asteikollisissa tuloksissa (Metsämuuronen, 2009, s. 70–71). Kohdassa 3) saatamme tosin tulla ongelmiin, koska kyselyn vastauksena saamme paljon samojakin arvoja eli sidoksia. Tämä voi tuottaa virhettä testin tuloksiin.

Koska vastausten sidosten takia Kruskal-Wallis testi ei ollut täysin luotettava, teen vielä lisäksi arvoille mediaanitestin. Metsämuuronen (2009) mukaan mediaanitesti sopii tilanteisiin, joissa halutaan saada selville, onko ryhmien vastausten painopisteet keskenään eri kohdassa. Mediaanitestin oletuksina on, että 1) mittaus on vähintään järjestysasteikollinen, 2) ryhmiä on

vähintään kaksi ja 3) ryhmät ovat toisistaan riippumattomia (Metsämuuronen, 2009, s. 1074). Kaikki kyseisistä ehdoista täyttyvät aineistoni kohdalla.

Laadullisten vastausten analyysissa olen käyttänyt filosofian tohtorin Jouni Tuomen ja terveystieteen tohtorin ja tutkimusmetodologian asiantuntijan Anneli Sarajärven (2018) mukaan kaikkeen laadulliseen tutkimukseen sopivaa sisällönanalyysia. Tuomi ja Sarajärvi ovat kiteyttäneet tutkija Timo Laineen (Jyväskylän yliopiston filosofian laitos) esittämästä laadullisen tutkimuksen etenemisrungosta seuraavan, hieman Laineen kuvauksesta muokatun laadullisen analyysin etenemisrungon. Muokkasin itsekkin runkoa hieman lyhyemmäksi, mutta pyrin säilyttämään pääajatuksen (Tuomi & Sarajärvi, 2018, s. 103–104):

1. Päätä, mikä aineistossa kiinnostaa.
2. Käy läpi aineisto ja erota sieltä asiat, jotka sisältyvät kiinnostukseesi.
3. Luokittele, teemoita tai tyypittele aineisto.
4. Tee yhteenveto.

Olen pyrkinyt tässäkin tutkimuksessa keskittymään aineiston analyysissa vain minua kiinnostaviin aiheisiin, jotka olen rajannut tutkimuskysymyksen avulla. Kuten Tuomi ja Sarajärvikin (2018) mainitsevat, aineistosta voisi löytyä muitakin minua kiinnostavia asioita, mutta nämä asiat ovat heidän mukaansa järkevää jättää huomiotta, koska yhteen tutkimukseen ei ole mielekästä valita liikaa käsiteltäviä asioita (Tuomi & Sarajärvi, 2018, s. 104).

Kolmesta Tuomen ja Sarajärven (2018) mainitsemasta analyysitekniikasta eli luokittelusta, teemoittelusta ja tyypittelystä olen valinnut oman tutkimukseni pääasialliseksi laadullisten vastausten analyysitekniikaksi tyypittelyn. Tyypittelystä haastatteluvastauksista etsitään yhteisiä piirteitä ja näiden piirteiden pohjalta muodostetaan eräänlainen yleistys, tyypiesimerkki (Tuomi & Sarajärvi, 2018, s. 107). Oman tutkimukseni kohdalla se tarkoitti esimerkiksi sitä, että etsin saman teeman vastauksista (esimerkiksi näytettä x miellyttävänä pitäneiden vastauksista) yhtenäisiä vastaustyyppisiä, esimerkiksi vastauksia, joista oli tulkittavissa, että vastaaja piti näytettä sopivan yllätyksellisenä. Tämän jälkeen tiivistin kaikki tähän määritelmään sopivat vastaukset yhteen kommenttiin ”sopivan yllätyksellinen”. Keräsin nämä tyypittelyt kunkin näytteen kohdalta laadullisten tulosten yhteenvetona toimivaan taulukkoon luvussa 5.4.2.

5 Tulokset

Tässä luvussa esittelen lomakeaineiston (N=40) analyysin tulokset. Ensimmäiseksi käsittelem näytteistä saadut kokonaisarviot, enkä tee eroa eri ryhmien vastausten välillä. Selvitän, vastasiko valitsemani järjestys kappaleiden monimutkaisuudelle vastaajien kokemaa monimutkaisuutta. Selvitän myös, miten vastaajien kokonaisarvio miellyttävyydestä ja näytteestä pitämisestä jakautui näytteiden välillä. Selvennän näitä tuloksia SPSS-ohjelmalla luomieni graafien avulla.

Tämän jälkeen vertailen monimutkaisuuden, miellyttävyyden ja näytteestä pitämisen kokemuksia kunkin näytteen ja kolmen eri ryhmän välillä. Teen myös korrelaatioanalyysin, jonka avulla pyrin löytämään merkitsevät yhteydet vastausten välillä. Yhteyksiä tarkastelen myös parametrittömillä Kruskal-Wallis testillä ja mediaanitestillä. Tämänkin kappaleen graafit ja myös testit olen tehnyt SPSS-ohjelman avulla.

Tämän jälkeen käyn läpi sanalliset arviot näyte kerrallaan. Käyn läpi kunkin näytteen kohdalla vastaajien kommentit siitä, millä adjektiiveilla he näytettä kuvaisivat ja mitä tunteita näyte heissä mahdollisesti herättäisi. Tämän lisäksi esittelen kunkin näytteen kohdalla myös joitain sanallisia kuvauksia siitä, miksi näyte oli tutkittavan mielestä miellyttävä/epämiellyttävä. Myös jos vastaaja antoi näytteestä pitämiselle korkeamman arvosanan kuin kokemalleen näytteen miellyttävyydelle tai vastaavasti kokemalleen näytteen miellyttävyydelle korkeamman arvosanan kuin näytteestä pitämiselle, tuon esille myös kommentteja siitä, mistä tämä ero tutkittavan mielestä johtui. Yhdistän jokaisen vastauksen vastaajan edustamaan ryhmään, eli kerron myös, mikä hänen musiikillinen taustansa on, kuinka tuttu jazzmusiikki on genrenä hänelle ja lisäksi vastaajan iän ja sukupuolen. Lopuksi teen vielä yhteenvedon sekä määrällisistä että laadullisista tuloksista.

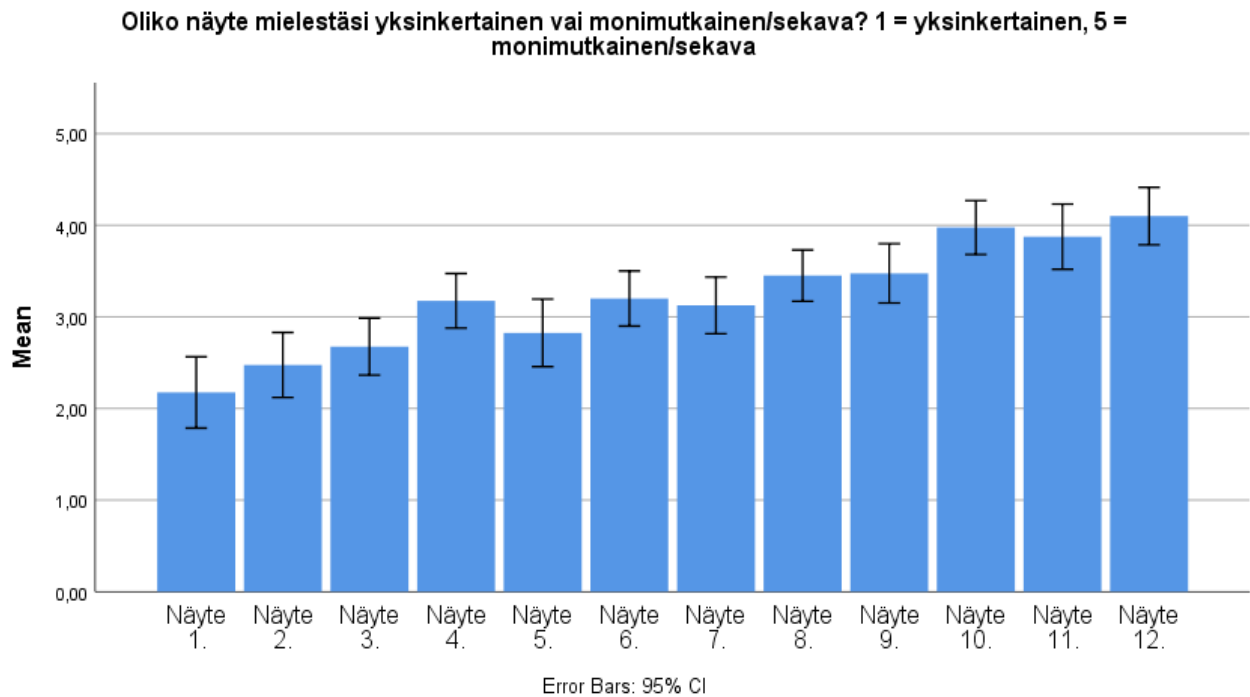
Tiivistettynä siis, luvut 5.1 ja 5.2 käsittelevät määrällisiä vastauksia ja 5.3 laadullisia vastauksia. Luku 5.4 on kaikkien tulosten yhteenveto ja sisällytän siihen myös jo alustavaa pohdintaa. Kattavampi tutkimustulosten pohdinta löytyy luvusta 6.

5.1 Näytteiden kokonaisarviot

Laitoin näytteet alussa yksinkertaisuuden/monimutkaisuuden mukaan järjestykseen käyttämällä yksinkertaisuuden/monimutkaisuuden määrittelijöinä sointujen yllättävyyttä (tonaalisiin odotuksiin sopimattomuutta), sointuvaihdosten määrää ja vaihtumisnopeutta ja

sointulaajennosten määrää ja laajuutta. Tämän järjestyksen mukaan näyte 1 on yksinkertaisin ja näyte 12 monimutkaisin/sekavin.

Alla olevaan kaavioon olen koonnut jokaisesta näytteestä tutkittavien antamista likert-arvioista saadut keskiarvot keskihajontoineen arvioitaessa näytteen yksinkertaisuutta ja monimutkaisuutta/sekavuutta.

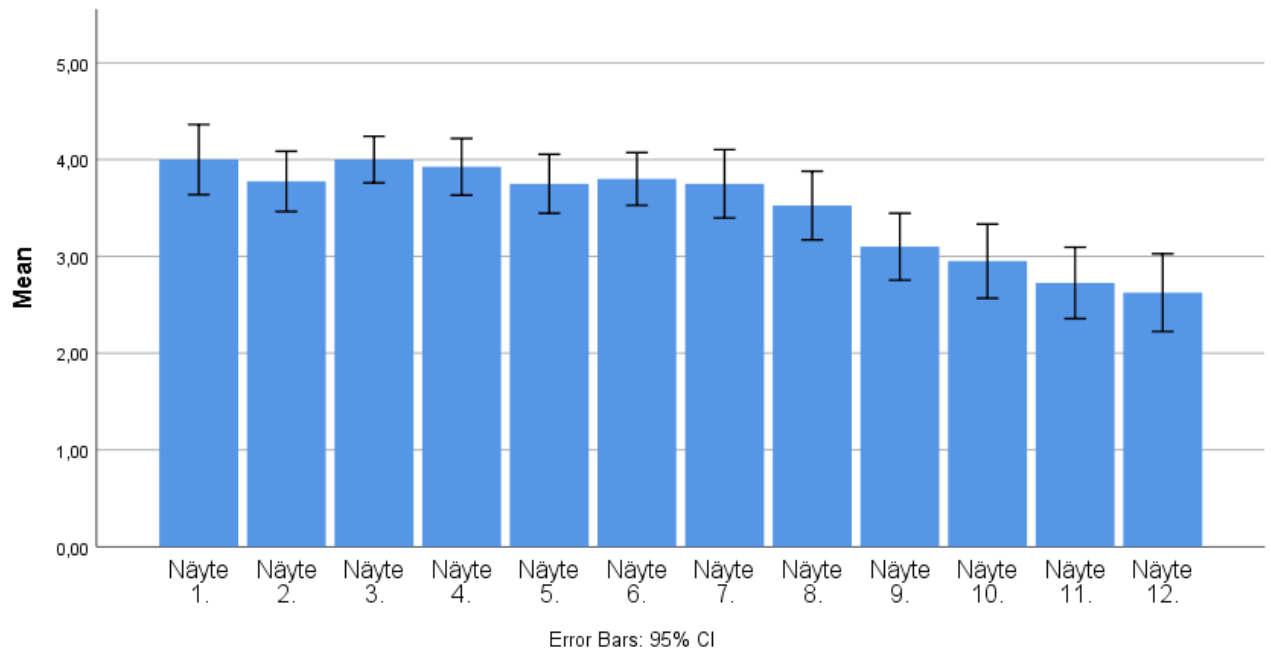


Kuva 14: Monimutkaisuusarviot, kaikki ryhmät

Koetun monimutkaisuuden mukaan näytteet asettuisivatkin numerojärjestyksen sijaan järjestykseen 1, 2, 3, 5, 7, 4, 6, 8, 9, 11, 10, 12. Niiden voisi sanoa noudattavan kuitenkin kohtuullisen hyvin alkuperäistä järjestystä eli likert-arvioiden keskiarvot asettuvat jotakuinkin ylöspäin nousevalle suoralle.

Koettua miellyttävyyttä kuvaava kaavio näyttää seuraavanlaiselta:

Oliko näyte mielestäsi epämiellyttävä vai miellyttävä? 1 = epämiellyttävä, 5 = miellyttävä

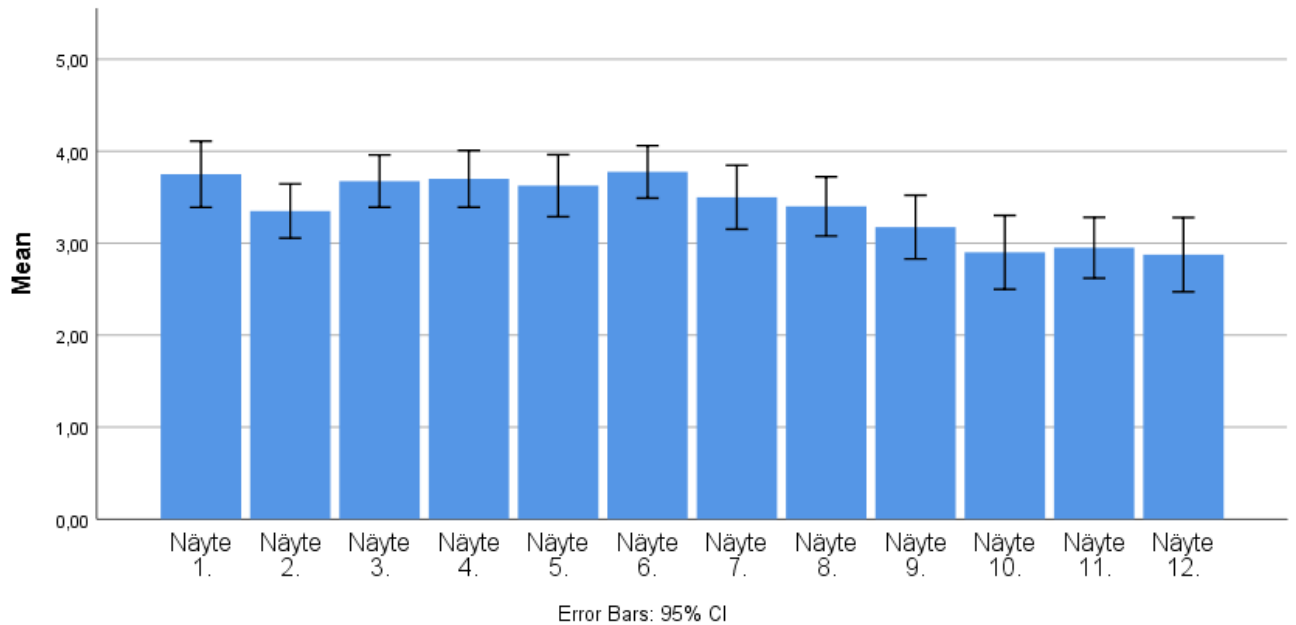


Kuva 15: Miellyttävyyssarviot, kaikki ryhmät

Ensimmäistä seitsemää näytettä on pidetty melko tasaisesti miellyttävinä, loppua kohden arvio miellyttävyydestä lähtee kuitenkin laskuun.

Näytteestä pitämistä kuvaava kaavio taas näyttää seuraavanlaiselta:

Tykkäsitkö näytteestä? 1 = En tykännyt näytteestä ollenkaan, 5 = Tykkäsin näytteestä paljon.



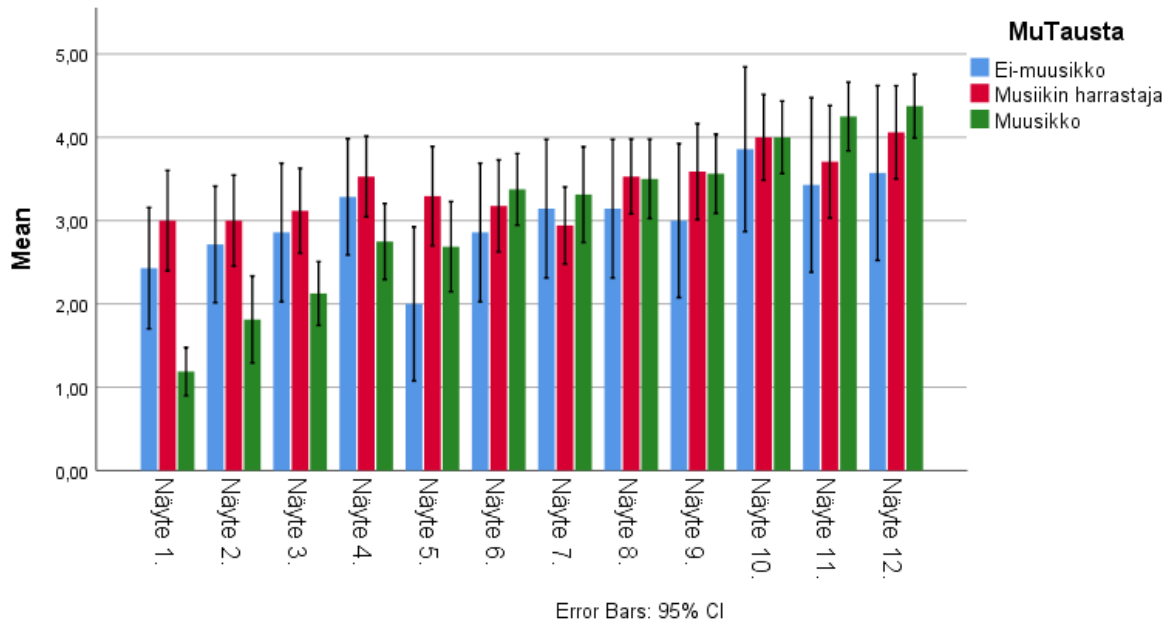
Kuva 16: Pitämisarviot, kaikki ryhmät

Näytteestä pitämistä kuvaava kaavio on koettua miellyttävyyttä kuvaavaa kaaviotakin tasaisempi, kuitenkin myös sekin laskee hieman loppua kohden.

5.2 Kolmen ryhmän arvioiden vertailu

Määrittelemäni kolmen ryhmän välillä monimutkaisuuden kokeminen jakaantui seuraavasti:

Oliko näyte mielestäsi yksinkertainen vai monimutkainen/sekava? 1 = yksinkertainen, 5 = monimutkainen/sekava

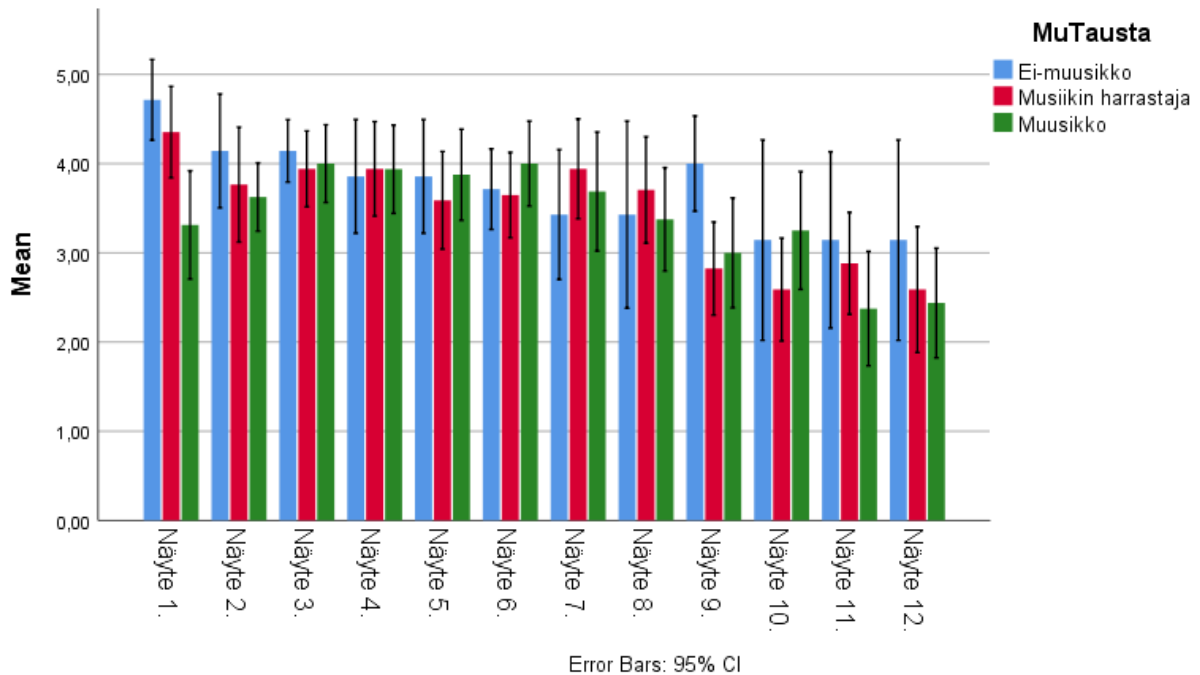


Kuva 17: Monimutkaisuusarviot, ryhmien vertailu

Muusikoilla vastausten muodostama kuvio vastaa eniten nousevaa käyrää, kahdella muulla ryhmällä käyrä on tasaisempi, kuitenkin jossain määrin ylöspäin kohoava.

Ryhmien välillä näytteiden koettu miellyttävyys jakaantui seuraavanlaisesti:

Oliko näyte mielestäsi epämiellyttävä vai miellyttävä? 1 = epämiellyttävä, 5 = miellyttävä

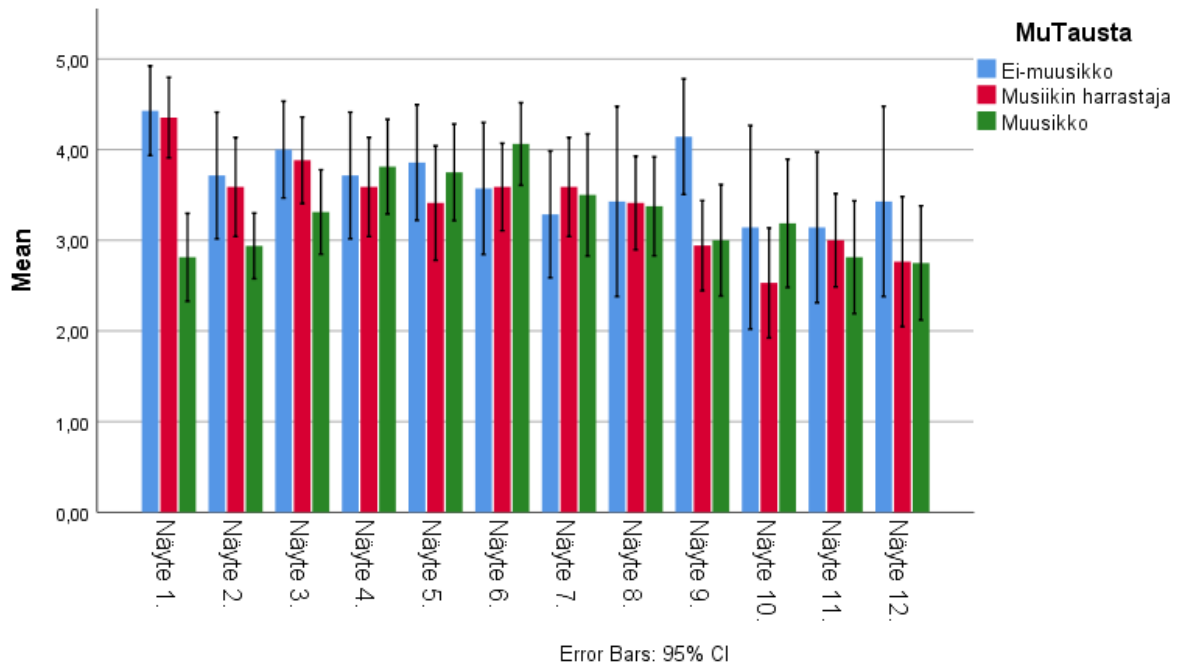


Kuva 18: Miellyttävyysarviot, ryhmien vertailu

Nyt havaitsemme, että kummassakin päädyssä erot arvioissa ryhmien välillä ovat suurempia. Vasta myöhemmin tekemäni testit toki osoittavat, ovatko nämä eroavaisuudet merkitseviä. Musikoiden ryhmän käyrä nousee ensin ja he ovat pitäneet näytteitä 3–6 miellyttävimpinä, jonka jälkeen käyrä lähtee taas laskuun laskien loppua kohden matalammalle kuin alussa. Harrastajien ryhmällä käyrä on melkein samanlainen kuin musikoilla, mutta ensimmäinen näyte on muodostanut heillä selkeän poikkeaman. Myös ei-musikoiden ryhmällä näyte 1 on koettu miellyttävämpänä ja heidän arvionsa muuten noudattavat melko lailla laskevaa käyrää näytteen 9 muodostaessa poikkeuksen, sillä sitä ei-musikot ovat pitäneet keskimääräistä miellyttävämpänä. Jälleen on toki muistettava, että ei-musikoiden ryhmä oli ryhmistä pienin (N=7), joten outlier-arvoilla on heidän ryhmässään isoin häiriövaikutus. Tarkemmat tulkinnat muodostan joka tapauksessa toki vasta tekemieni testien jälkeen.

Ryhmien välillä ero näytteestä pitämisessä oli taas seuraavanlainen:

Tykkäsitkö näytteestä? 1 = En tykännyt näytteestä ollenkaan, 5 = Tykkäsin näytteestä paljon.



Kuva 19: Pitämisarviot, ryhmien vertailu

Kaaviossa on huomattavissa samoja trendejä kuin edellisessä, miellyttävyyttä kuvaavassa kaaviossa. Jälleen ei-muusikot ja harrastajat ovat pitäneet näytteestä 1 enemmän, nyt myös oikeastaan kolmen ensimmäisen näytteen kohdalla on heidän vastauksissaan havaittavissa suurempi preferenssi muusikoiden ryhmään verrattuna. Ei-muusikoiden ryhmä on pitänyt jälleen näytteestä 9 keskimääräistä enemmän.

Seuraavaksi pyrin laskemaan, onko joidenkin muuttujien välillä havaittavissa yhteyttä. Lasken tämän yhteyden merkitsevyyden Pearsonin korrelaatiokertoimen avulla. Olen koonnut korrelaatiot seuraaviin taulukkoihin:

		Näyte 1.			
		Monimutkaisuus (Näyte 1.)	Miellyttävyyys (Näyte 1.)	Näytteestä pitäminen (Näyte 1.)	Musiikillinen koulutus
Monimutkaisuus (Näyte 1.)	Pearson Correlation	1	,074	,295	-,505**
	Sig. (2-tailed)		,648	,065	,001
	N	40	40	40	40
Miellyttävyyys (Näyte 1.)	Pearson Correlation	,074	1	,844**	-,494**
	Sig. (2-tailed)	,648		,000	,001

	N	40	40	40	40
Näytteestä pitäminen (Näyte 1.)	Pearson Correlation	,295	,844**	1	-,613**
	Sig. (2-tailed)	,065	,000		,000
	N	40	40	40	40
Musiikillinen koulutus	Pearson Correlation	-,505**	-,494**	-,613**	1
	Sig. (2-tailed)	,001	,001	,000	
	N	40	40	40	40

** . Correlation is significant at the 0.01 level (2-tailed).

Kuva 20: Näyte 1:n korrelaatiot

Näyte 2.

		Monimutkaisuu s (Näyte 2.)	Miellyttävyys (Näyte 2.)	Näytteestä pitäminen (Näyte 2.)	Musiikillinen koulutus
Monimutkaisuus (Näyte 2.)	Pearson Correlation	1	-,492**	-,192	-,387*
	Sig. (2-tailed)		,001	,235	,014
	N	40	40	40	40
Miellyttävyys (Näyte 2.)	Pearson Correlation	-,492**	1	,776**	-,179
	Sig. (2-tailed)	,001		,000	,270
	N	40	40	40	40
Näytteestä pitäminen (Näyte 2.)	Pearson Correlation	-,192	,776**	1	-,347*
	Sig. (2-tailed)	,235	,000		,028
	N	40	40	40	40
Musiikillinen koulutus	Pearson Correlation	-,387*	-,179	-,347*	1
	Sig. (2-tailed)	,014	,270	,028	
	N	40	40	40	40

** . Correlation is significant at the 0.01 level (2-tailed).

* . Correlation is significant at the 0.05 level (2-tailed).

Kuva 21: Näyte 2:n korrelaatiot

Näyte 3.

		Monimutkaisuu s (Näyte 3.)	Miellyttävyys (Näyte 3.)	Näytteestä pitäminen (Näyte 3.)	Musiikillinen koulutus
Monimutkaisuus (Näyte 3.)	Pearson Correlation	1	,000	,291	-,363*
	Sig. (2-tailed)		1,000	,069	,021

	N	40	40	40	40
Miellyttävyys (Näyte 3.)	Pearson Correlation	,000	1	,692**	-,047
	Sig. (2-tailed)	1,000		,000	,775
	N	40	40	40	40
Näytteestä pitäminen (Näyte 3.)	Pearson Correlation	,291	,692**	1	-,318*
	Sig. (2-tailed)	,069	,000		,046
	N	40	40	40	40
Musiikillinen koulutus	Pearson Correlation	-,363*	-,047	-,318*	1
	Sig. (2-tailed)	,021	,775	,046	
	N	40	40	40	40

*. Correlation is significant at the 0.05 level (2-tailed).

** . Correlation is significant at the 0.01 level (2-tailed).

Kuva 22: Näyte 3:n korrelaatiot

Näyte 4.

		Monimutkaisuu s (Näyte 4.)	Miellyttävyys (Näyte 4.)	Näytteestä pitäminen (Näyte 4.)	Musiikillinen koulutus
Monimutkaisuus (Näyte 4.)	Pearson Correlation	1	-,195	-,225	-,285
	Sig. (2-tailed)		,229	,162	,075
	N	40	40	40	40
Miellyttävyys (Näyte 4.)	Pearson Correlation	-,195	1	,871**	,026
	Sig. (2-tailed)	,229		,000	,875
	N	40	40	40	40
Näytteestä pitäminen (Näyte 4.)	Pearson Correlation	-,225	,871**	1	,062
	Sig. (2-tailed)	,162	,000		,706
	N	40	40	40	40
Musiikillinen koulutus	Pearson Correlation	-,285	,026	,062	1
	Sig. (2-tailed)	,075	,875	,706	
	N	40	40	40	40

** . Correlation is significant at the 0.01 level (2-tailed).

Kuva 23: Näyte 4:n korrelaatiot

Näyte 5.

		Monimutkaisuu s (Näyte 5.)	Miellyttävyys (Näyte 5.)	Näytteestä pitäminen (Näyte 5.)	Musiikillinen koulutus
Monimutkaisuus (Näyte 5.)	Pearson Correlation	1	-,367*	-,330*	,108
	Sig. (2-tailed)		,020	,038	,505
	N	40	40	40	40
Miellyttävyys (Näyte 5.)	Pearson Correlation	-,367*	1	,924**	,046
	Sig. (2-tailed)	,020		,000	,779
	N	40	40	40	40
Näytteestä pitäminen (Näyte 5.)	Pearson Correlation	-,330*	,924**	1	,012
	Sig. (2-tailed)	,038	,000		,939
	N	40	40	40	40
Musiikillinen koulutus	Pearson Correlation	,108	,046	,012	1
	Sig. (2-tailed)	,505	,779	,939	
	N	40	40	40	40

*. Correlation is significant at the 0.05 level (2-tailed).

** . Correlation is significant at the 0.01 level (2-tailed).

Kuva 24: Näyte 5:n korrelaatiot

Näyte 6.

		Monimutkaisuu s (Näyte 6.)	Miellyttävyys (Näyte 6.)	Näytteestä pitäminen (Näyte 6.)	Musiikillinen koulutus
Monimutkaisuus (Näyte 6.)	Pearson Correlation	1	-,141	-,037	,194
	Sig. (2-tailed)		,386	,822	,231
	N	40	40	40	40
Miellyttävyys (Näyte 6.)	Pearson Correlation	-,141	1	,917**	,156
	Sig. (2-tailed)	,386		,000	,337
	N	40	40	40	40
Näytteestä pitäminen (Näyte 6.)	Pearson Correlation	-,037	,917**	1	,236
	Sig. (2-tailed)	,822	,000		,142
	N	40	40	40	40
Musiikillinen koulutus	Pearson Correlation	,194	,156	,236	1
	Sig. (2-tailed)	,231	,337	,142	
	N	40	40	40	40

** . Correlation is significant at the 0.01 level (2-tailed).

Kuva 25: Näyte 6:n korrelaatiot

Näyte 7.

		Monimutkaisuu s (Näyte 7.)	Miellyttävyys (Näyte 7.)	Näytteestä pitäminen (Näyte 7.)	Musiikillinen koulutus
Monimutkaisuus (Näyte 7.)	Pearson Correlation	1	-,499**	-,306	,104
	Sig. (2-tailed)		,001	,055	,523
	N	40	40	40	40
Miellyttävyys (Näyte 7.)	Pearson Correlation	-,499**	1	,877**	,040
	Sig. (2-tailed)	,001		,000	,808
	N	40	40	40	40
Näytteestä pitäminen (Näyte 7.)	Pearson Correlation	-,306	,877**	1	,048
	Sig. (2-tailed)	,055	,000		,767
	N	40	40	40	40
Musiikillinen koulutus	Pearson Correlation	,104	,040	,048	1
	Sig. (2-tailed)	,523	,808	,767	
	N	40	40	40	40

** . Correlation is significant at the 0.01 level (2-tailed).

Kuva 26: Näyte 7:n korrelaatiot

Näyte 8.

		Monimutkaisuu s (Näyte 8.)	Miellyttävyys (Näyte 8.)	Näytteestä pitäminen (Näyte 8.)	Musiikillinen koulutus
Monimutkaisuus (Näyte 8.)	Pearson Correlation	1	-,355*	-,180	,118
	Sig. (2-tailed)		,025	,266	,469
	N	40	40	40	40
Miellyttävyys (Näyte 8.)	Pearson Correlation	-,355*	1	,886**	-,054
	Sig. (2-tailed)	,025		,000	,739
	N	40	40	40	40
Näytteestä pitäminen (Näyte 8.)	Pearson Correlation	-,180	,886**	1	-,021
	Sig. (2-tailed)	,266	,000		,899
	N	40	40	40	40
Musiikillinen koulutus	Pearson Correlation	,118	-,054	-,021	1
	Sig. (2-tailed)	,469	,739	,899	
	N	40	40	40	40

*. Correlation is significant at the 0.05 level (2-tailed).

** . Correlation is significant at the 0.01 level (2-tailed).

Kuva 27: Näyte 8:n korrelaatiot

Näyte 9.

		Monimutkaisuu s (Näyte 9.)	Miellyttävyy s (Näyte 9.)	Näytteestä pitäminen (Näyte 9.)	Musiikillinen koulutus
Monimutkaisuus (Näyte 9.)	Pearson Correlation	1	-,560**	-,452**	,163
	Sig. (2-tailed)		,000	,003	,314
	N	40	40	40	40
Miellyttävyy s (Näyte 9.)	Pearson Correlation	-,560**	1	,904**	-,255
	Sig. (2-tailed)	,000		,000	,112
	N	40	40	40	40
Näytteestä pitäminen (Näyte 9.)	Pearson Correlation	-,452**	,904**	1	-,309
	Sig. (2-tailed)	,003	,000		,052
	N	40	40	40	40
Musiikillinen koulutus	Pearson Correlation	,163	-,255	-,309	1
	Sig. (2-tailed)	,314	,112	,052	
	N	40	40	40	40

** . Correlation is significant at the 0.01 level (2-tailed).

Kuva 28: Näyte 9:n korrelaatiot

Näyte 10.

		Monimutkaisuu s (Näyte 10.)	Miellyttävyy s (Näyte 10.)	Näytteestä pitäminen (Näyte 10.)	Musiikillinen koulutus
Monimutkaisuus (Näyte 10.)	Pearson Correlation	1	-,257	-,135	,047
	Sig. (2-tailed)		,109	,405	,775
	N	40	40	40	40
Miellyttävyy s (Näyte 10.)	Pearson Correlation	-,257	1	,900**	,101
	Sig. (2-tailed)	,109		,000	,536
	N	40	40	40	40

Näytteestä pitäminen (Näyte 10.)	Pearson Correlation	-,135	,900**	1	,081
	Sig. (2-tailed)	,405	,000		,621
	N	40	40	40	40
Musiikillinen koulutus	Pearson Correlation	,047	,101	,081	1
	Sig. (2-tailed)	,775	,536	,621	
	N	40	40	40	40

** . Correlation is significant at the 0.01 level (2-tailed).

Kuva 29: Näyte 10:n korrelaatiot

Näyte 11.

		Monimutkaisuu s (Näyte 11.)	Miellyttävyys (Näyte 11.)	Näytteestä pitäminen (Näyte 11.)	Musiikillinen koulutus
Monimutkaisuus (Näyte 11.)	Pearson Correlation	1	-,426**	-,117	,286
	Sig. (2-tailed)		,006	,474	,073
	N	40	40	40	40
Miellyttävyys (Näyte 11.)	Pearson Correlation	-,426**	1	,738**	-,258
	Sig. (2-tailed)	,006		,000	,108
	N	40	40	40	40
Näytteestä pitäminen (Näyte 11.)	Pearson Correlation	-,117	,738**	1	-,120
	Sig. (2-tailed)	,474	,000		,462
	N	40	40	40	40
Musiikillinen koulutus	Pearson Correlation	,286	-,258	-,120	1
	Sig. (2-tailed)	,073	,108	,462	
	N	40	40	40	40

** . Correlation is significant at the 0.01 level (2-tailed).

Kuva 30: Näyte 11:n korrelaatiot

Näyte 12.

		Monimutkaisuu s (Näyte 12.)	Miellyttävyys (Näyte 12.)	Näytteestä pitäminen (Näyte 12.)	Musiikillinen koulutus
Monimutkaisuus (Näyte 12.)	Pearson Correlation	1	-,406**	-,217	,288
	Sig. (2-tailed)		,009	,179	,071

	N	40	40	40	40
Miellyttävyyden (Näyte 12.)	Pearson Correlation	-,406**	1	,794**	-,185
	Sig. (2-tailed)	,009		,000	,254
	N	40	40	40	40
Näytteestä pitäminen (Näyte 12.)	Pearson Correlation	-,217	,794**	1	-,162
	Sig. (2-tailed)	,179	,000		,317
	N	40	40	40	40
Musiikillinen koulutus	Pearson Correlation	,288	-,185	-,162	1
	Sig. (2-tailed)	,071	,254	,317	
	N	40	40	40	40

** . Correlation is significant at the 0.01 level (2-tailed).

Kuva 31: Näyte 12:n korrelaatiot

Jokaisen näytteen kohdalla on havaittavissa tilastollisesti merkitsevä korrelaatio näytteen koetun miellyttävyyden ja siitä pitämisen välillä. Näytteiden 2, 7, 9, 11 ja 12 kohdalla löytyi merkitsevä käänteinen korrelaatio ($p < 0,01$) näytteen koetun monimutkaisuuden ja sen koetun miellyttävyyden välillä. Näytteen 9 kohdalla myös näytteen koetun monimutkaisuuden ja siitä pitämisen välillä oli käänteinen korrelaatio.

Jos otetaan tarkasteluun myös arvon $p < 0,05$ saaneet korrelaatiot, huomataan, että myös näytteissä 5 ja 8 löytyy käänteinen korrelaatio näytteen koetun monimutkaisuuden ja koetun miellyttävyyden välillä. Näytteessä 5 havaitsemme käänteisen korrelaation myös näytteen koetun monimutkaisuuden ja siitä pitämisen välillä.

Vain näytteessä 1 on havaittavissa merkitsevä käänteinen korrelaatio musiikillisen koulutuksen määrän ja muiden muuttujien välillä. Jos kuitenkin otetaan tarkasteluun myös arvon $p < 0,05$ saaneet korrelaatiot, huomataan, että myös näytteissä 2 ja 3 on havaittavissa käänteinen yhteys musiikillisen koulutuksen määrän ja näytteen koetun monimutkaisuuden sekä musiikillisen koulutuksen määrän ja näytteestä pitämisen välillä. Näytteissä 2 ja 3 musiikillisen koulutuksen määrän ja näytteen koetun miellyttävyyden välillä ei kuitenkaan ollut merkitsevää yhteyttä.

Tein arvoille myös parametrittömän Kruskal-Wallis testin. Seuraavassa näemme Kruskal-Wallis testin tulokset:

Test Statistics^{a,b}

	Kruskal-Wallis H	df	Asymp. Sig.	Exact Sig.	Point Probability
Monimutkaisuus (Näyte 1.)	21,304	2	,000	,000	,000
Monimutkaisuus (Näyte 2.)	13,407	2	,001	,000	,000
Monimutkaisuus (Näyte 3.)	9,670	2	,008	,006	,000
Monimutkaisuus (Näyte 4.)	5,713	2	,057	,054	,000
Monimutkaisuus (Näyte 5.)	6,449	2	,040	,036	,000
Monimutkaisuus (Näyte 6.)	1,555	2	,460	,469	,000
Monimutkaisuus (Näyte 7.)	1,553	2	,460	,474	,001
Monimutkaisuus (Näyte 8.)	,834	2	,659	,679	,004
Monimutkaisuus (Näyte 9.)	1,923	2	,382	,392	,000
Monimutkaisuus (Näyte 10.)	,136	2	,934	,932	,003
Monimutkaisuus (Näyte 11.)	2,842	2	,242	,245	,000
Monimutkaisuus (Näyte 12.)	2,682	2	,262	,265	,000
Miellyttävyyys (Näyte 1.)	11,849	2	,003	,001	,000
Miellyttävyyys (Näyte 2.)	2,297	2	,317	,337	,000
Miellyttävyyys (Näyte 3.)	,368	2	,832	,867	,000
Miellyttävyyys (Näyte 4.)	,270	2	,874	,888	,001
Miellyttävyyys (Näyte 5.)	,649	2	,723	,733	,001
Miellyttävyyys (Näyte 6.)	1,623	2	,444	,453	,001
Miellyttävyyys (Näyte 7.)	1,799	2	,407	,418	,000
Miellyttävyyys (Näyte 8.)	1,132	2	,568	,578	,000
Miellyttävyyys (Näyte 9.)	6,354	2	,042	,039	,000
Miellyttävyyys (Näyte 10.)	3,220	2	,200	,203	,000
Miellyttävyyys (Näyte 11.)	2,949	2	,229	,235	,000
Miellyttävyyys (Näyte 12.)	1,586	2	,452	,461	,000
Näytteestä pitäminen (Näyte 1.)	19,230	2	,000	,000	,000
Näytteestä pitäminen (Näyte 2.)	7,094	2	,029	,025	,000
Näytteestä pitäminen (Näyte 3.)	4,372	2	,112	,112	,000
Näytteestä pitäminen (Näyte 4.)	,380	2	,827	,831	,002
Näytteestä pitäminen (Näyte 5.)	,781	2	,677	,683	,000
Näytteestä pitäminen (Näyte 6.)	3,039	2	,219	,222	,001
Näytteestä pitäminen (Näyte 7.)	,632	2	,729	,735	,000

Näytteestä pitäminen (Näyte 8.)	,110	2	,947	,952	,001
Näytteestä pitäminen (Näyte 9.)	6,981	2	,030	,027	,000
Näytteestä pitäminen (Näyte 10.)	2,745	2	,253	,259	,000
Näytteestä pitäminen (Näyte 11.)	,551	2	,759	,761	,001
Näytteestä pitäminen (Näyte 12.)	1,642	2	,440	,460	,001

a. Kruskal Wallis Test

b. Grouping Variable: Musiikillinen koulutus

Kuva 32: Kruskal-Wallis testin tulokset

Yllä olevassa taulukossa olen lihavoanut p-arvot, joiden suuruus on $p < 0,05$, eli niiden muuttujien p-arvon, joissa ryhmien välinen ero vastauksissa oli tilastollisesti merkitsevä. Testin tuloksista nähdään, että $p < 0,05$ vain näytteiden 1–3 ja 5 monimutkaisuusarvioissa, näytteiden 1 ja 9 miellyttävyyssarvioissa ja näytteiden 1–2 ja 9 pitämisarvioissa.

Metsämuuronen (2009) kirjoittaa, että Kruskal-Wallis testistä ei ole SPSS-ohjelman avulla mahdollista tehdä post hoc -testiä, jonka avulla saisimme selville, minkä ryhmien välillä erot olivat. Voimme hänen mukaansa kuitenkin tehdä post hoc -vertailut myös manuaalisesti (Metsämuuronen, 2009, s. 1126). Omassa tutkimuksessani ei varsinaisesti tarvitse saada selville, minkä ryhmien välillä erot ovat, vaan olemme enemmän kiinnostuneita siitä, millä tavalla koulutuksen määrä vaikuttaa tuloksiin. Tästä johtuen tutkimukseni kannalta on riittävää, että näen aiemmista korrelaatiolaskuista, minkä näytteiden kohdalla musiikillisen koulutuksen määrä ja muut vastaukset korreloivat. Myös grafiikoista näitä ryhmien välisiä eroja voi havaita, joskin tämä on epäluotettavampi tapa.

Voimmekin nähdä karkeasti grafiikoista, että muiden näytteiden kohdalla (1–3 ja 5) kyse olisi ei-muusikoiden ja harrastajien ryhmän erosta muusikoiden ryhmään, mutta näytteessä 9 ero on ei-muusikoiden ryhmän ja muiden ryhmien välillä. Korrelaatioanalyysin mukaan toki ainoat näytteet, joissa musiikillisella koulutuksella oli merkitsevää vaikutusta arvioihin, olivat näytteet 1–3, joten näytteiden 5 ja 9 kohdalla tähän mainittuun grafiikoista havaittavaan eroon on suhtauduttava varauksella.

Koska vastausten sidosten takia Kruskal-Wallis testi ei ole täysin luotettava, teen vielä arvoille mediaanitestin. Seuraavassa taulukossa näemme mediaanitestin tulokset:

	Test Statistics ^a						Point Probability
	N	Median	Chi-Square	df	Asymp. Sig.	Exact Sig.	
Monimutkaisuus (Näyte 1.)	40	2,0000	12,534 ^b	2	,002	,001	,000
Monimutkaisuus (Näyte 2.)	40	2,0000	11,117 ^c	2	,004	,004	,000
Monimutkaisuus (Näyte 3.)	40	2,0000	9,198 ^d	2	,010	,010	,001
Monimutkaisuus (Näyte 4.)	40	3,0000	5,544 ^e	2	,063	,075	,006
Monimutkaisuus (Näyte 5.)	40	3,0000	3,111 ^f	2	,211	,221	,026
Monimutkaisuus (Näyte 6.)	40	3,0000	,540 ^c	2	,763	,759	,074
Monimutkaisuus (Näyte 7.)	40	3,0000	1,712 ^b	2	,425	,513	,041
Monimutkaisuus (Näyte 8.)	40	3,5000	,202 ^g	2	,904	1,000	,159
Monimutkaisuus (Näyte 9.)	40	4,0000	1,412 ^h	2	,494	,609	,124
Monimutkaisuus (Näyte 10.)	40	4,0000	,424 ⁱ	2	,809	,898	,085
Monimutkaisuus (Näyte 11.)	40	4,0000	1,859 ^b	2	,395	,431	,043
Monimutkaisuus (Näyte 12.)	40	4,0000	,954 ^j	2	,621	,648	,058
Miellyttävyys (Näyte 1.)	40	4,0000	10,143 ^k	2	,006	,004	,001
Miellyttävyys (Näyte 2.)	40	4,0000	3,153 ^l	2	,207	,183	,027
Miellyttävyys (Näyte 3.)	40	4,0000	,605 ^m	2	,739	,807	,093
Miellyttävyys (Näyte 4.)	40	4,0000	1,181 ⁿ	2	,554	,593	,068
Miellyttävyys (Näyte 5.)	40	4,0000	,452 ^l	2	,798	,775	,113
Miellyttävyys (Näyte 6.)	40	4,0000	3,074 ^l	2	,215	,222	,039
Miellyttävyys (Näyte 7.)	40	4,0000	3,286 ⁿ	2	,193	,265	,023
Miellyttävyys (Näyte 8.)	40	4,0000	,175 ^o	2	,916	1,000	,149
Miellyttävyys (Näyte 9.)	40	3,0000	6,539 ^k	2	,038	,051	,009
Miellyttävyys (Näyte 10.)	40	3,0000	5,078 ^c	2	,079	,088	,008
Miellyttävyys (Näyte 11.)	40	3,0000	3,423 ⁱ	2	,181	,223	,022

Miellyttävyys (Näyte 12.)	40	2,0000	,810 ^j	2	,667	,768	,120
Näytteestä pitäminen (Näyte 1.)	40	4,0000	11,669 ⁱ	2	,003	,003	,000
Näytteestä pitäminen (Näyte 2.)	40	3,0000	9,198 ^d	2	,010	,010	,001
Näytteestä pitäminen (Näyte 3.)	40	4,0000	3,123 ^p	2	,210	,264	,037
Näytteestä pitäminen (Näyte 4.)	40	4,0000	,452 ^l	2	,798	,775	,113
Näytteestä pitäminen (Näyte 5.)	40	4,0000	,068 ^p	2	,967	1,000	,143
Näytteestä pitäminen (Näyte 6.)	40	4,0000	3,074 ^l	2	,215	,222	,039
Näytteestä pitäminen (Näyte 7.)	40	4,0000	2,108 ^p	2	,348	,408	,066
Näytteestä pitäminen (Näyte 8.)	40	4,0000	2,420 ^q	2	,298	,284	,085
Näytteestä pitäminen (Näyte 9.)	40	3,0000	6,539 ^k	2	,038	,051	,009
Näytteestä pitäminen (Näyte 10.)	40	3,0000	4,297 ^b	2	,117	,152	,012
Näytteestä pitäminen (Näyte 11.)	40	3,0000	,290 ^b	2	,865	,910	,082
Näytteestä pitäminen (Näyte 12.)	40	3,0000	1,587 ^k	2	,452	,484	,084

a. Grouping Variable: Musiikillinen koulutus

b. 2 cells (33,3%) have expected frequencies less than 5. The minimum expected cell frequency is 2,4.

c. 2 cells (33,3%) have expected frequencies less than 5. The minimum expected cell frequency is 2,6.

d. 2 cells (33,3%) have expected frequencies less than 5. The minimum expected cell frequency is 3,3.

e. 2 cells (33,3%) have expected frequencies less than 5. The minimum expected cell frequency is 2,8.

f. 2 cells (33,3%) have expected frequencies less than 5. The minimum expected cell frequency is 2,3.

g. 2 cells (33,3%) have expected frequencies less than 5. The minimum expected cell frequency is 3,5.

h. 3 cells (50,0%) have expected frequencies less than 5. The minimum expected cell frequency is ,9.

i. 3 cells (50,0%) have expected frequencies less than 5. The minimum expected cell frequency is 2,1.

j. 2 cells (33,3%) have expected frequencies less than 5. The minimum expected cell frequency is 3,2.

k. 2 cells (33,3%) have expected frequencies less than 5. The minimum expected cell frequency is 3,0.

l. 3 cells (50,0%) have expected frequencies less than 5. The minimum expected cell frequency is 1,4.

m. 3 cells (50,0%) have expected frequencies less than 5. The minimum expected cell frequency is 1,8.

n. 3 cells (50,0%) have expected frequencies less than 5. The minimum expected cell frequency is 1,9.

o. 3 cells (50,0%) have expected frequencies less than 5. The minimum expected cell frequency is 1,0.

p. 3 cells (50,0%) have expected frequencies less than 5. The minimum expected cell frequency is 1,2.

q. 3 cells (50,0%) have expected frequencies less than 5. The minimum expected cell frequency is ,5.

Kuva 33: Mediaanitestin tulokset

Olen jälleen lihavoanut p-arvot, joiden suuruus on $p < 0,05$, eli niiden muuttujien p-arvon, joissa ryhmien välinen ero vastauksissa oli tilastollisesti merkitsevä. Mediaanitestin perusteella tilastollisesti merkitsevä ero ryhmien vastausten välillä on näytteiden 1–3 monimutkaisuusarvioiden välillä, näytteen 1 miellyttävyysarvioiden välillä ja näytteiden 1–2 pitämisarvioiden välillä.

Erotuksena äskeiseen Kruskal-Wallis testiin huomaamme, että näytteiden 5 ja 9 vastauksissa ei ollut mediaanitestin mukaan tilastollisesti merkitsevää eroa ryhmien välillä.

5.3 Sanalliset arviot

Tässä luvussa käyn sanalliset arviot läpi näyte kerrallaan. Jokaisen näytteen kohdalla alkuun olen laittanut kaaviot vastaajien käyttämistä näytettä kuvaavista adjektiiveista ja näytteen mahdollisesti herättämistä tunnetiloista. Tämän jälkeen olen lajitellut sanalliset vastaukset kunkin näytteen kohdalla teemoittain. Vastauksen perään olen laittanut sulkuihin vastaajista seuraavat tiedot: 1. kuinka monta vuotta vastaaja on käynyt soittotunneilla, 2. kuinka paljon vastaaja on harrastanut musiikkia peruskoulun/lukion ulkopuolella oman arvionsa mukaan, 3. kuinka tuttu jazzmusiikki on genrenä vastaajalle sekä 4. vastaajan ikä ja 5. sukupuoli. Muusikot olivat kaikki käyneet yli 7 vuotta soittotunneilla ja harrastaneet musiikkia omien sanojensa mukaan ”paljon”, joten heidän kohdallaan olen kohdat 1. ja 2. typistänyt vain kuvaukseen ”muusikko”. Ei-muusikoiden ryhmään kuuluvat vastaajat vuorostaan erottaa musiikin harrastajista kuvaus ”ei juuri musiikkia opiskellut”.

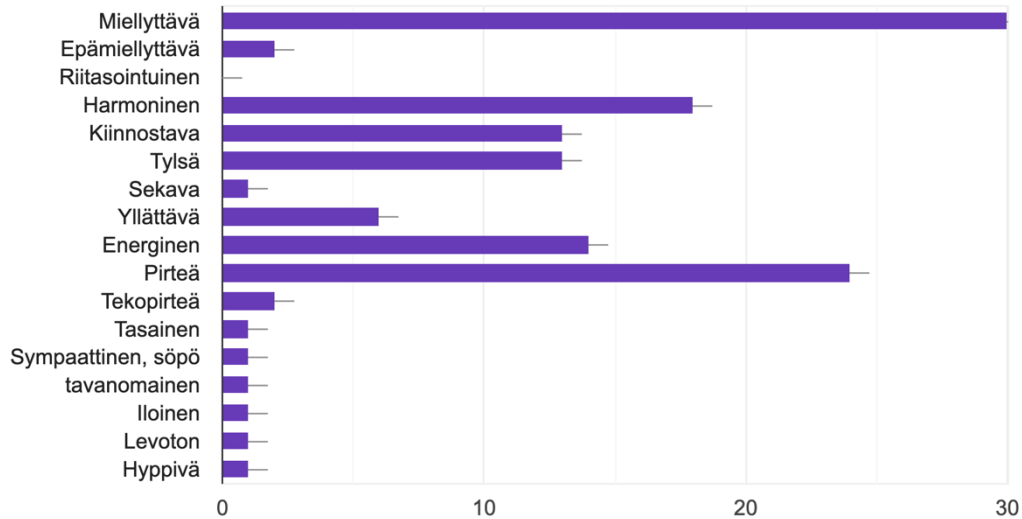
Näytteiden koettua miellyttävyyttä kysyttiin lomakkeessa ensin numeerisesti arvioimalla likertasteikolla 1–5. Jos tutkittava vastasi tähän kysymykseen 4–5, sai hän antaa sanallisen kommentin, miksi koki näytteen miellyttävänä, jos taas 1–2, miksi epämiellyttävänä.

Näytteestä pitämisestä annettiin arviointi samalla periaatteella. Nyt kuitenkin lisäkommentti pyydettiin vain, jos vastaus erosi jollain tapaa koetun miellyttävyuden arviosta.

Näyte 1

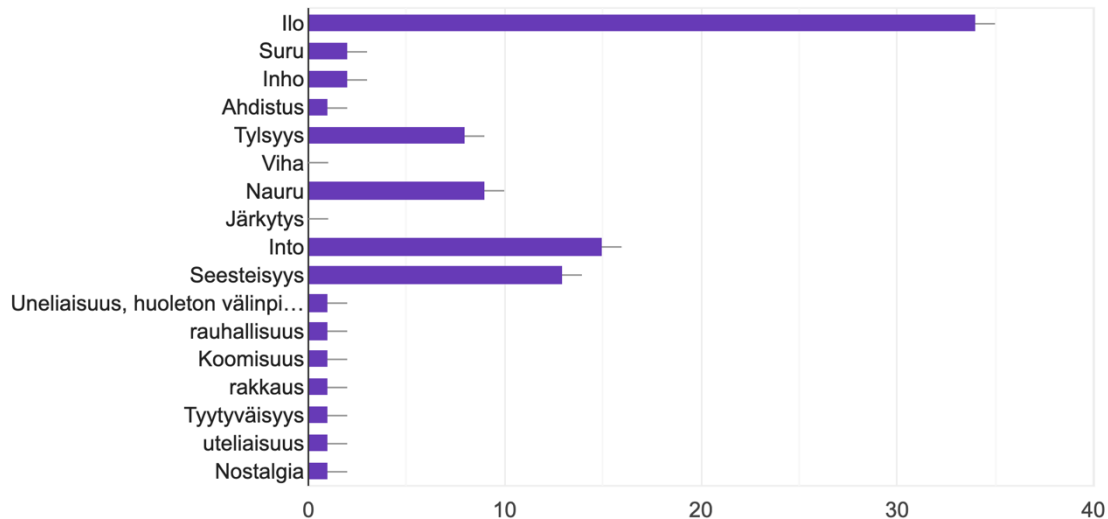
Mitkä näistä (tai muista) adjektiiveista mielestäsi kuvaavat näytettä parhaiten?

40 vastausta



Mitä tunnetiloja näytteestä voisi mielestäsi tulla?

40 vastausta



Kuva 34: Näytettä kuvaavat adjektiivit ja sen herättämät tunnetilat vastaajien arvioimana.

Piilossa oleva arviointi koko muodossaan: ”Uneliaisuus, huoleton välinpitämättömyys/päiväuneksisuus, vastuuta pakoilevuus, laiskotus”.

Yleisimmät adjektiivit, millä näytettä kuvattiin, olivat miellyttävä, pirteä ja harmoninen ja näytteen herättämistä tunnetiloista yleisimpiä olivat ilo, into ja seesteisyys.

Tutkittavilta, jotka pitivät näytettä miellyttävänä (30), tuli mm. positiiviseen tunnelmaan viittaavia kommentteja:

”Kappale kuulosti aiempiin verrattuina kaikista iloisimmalta.” (ei soittotunneilla käynyt, paljon musiikkia harrastanut, jazzmusiikki melko tuttu, 28 v. mies)

”Näyte oli keveä ja mukava kuunnella” (yli 7 v. soittotunneilla käynyt, paljon musiikkia harrastanut, jazzmusiikki ei erityisen tuttu eikä vieras, 21 v. nainen)

”Kuulosti kivalta, rento ja ”jalan alle menevä”” (ei juuri musiikkia opiskellut, jazzmusiikki melko vieras, 24 v. nainen)

”Näytteessä oli positiivinen tunnelma ja sopivaa vaihtelua.” (yli 7 v. soittotunneilla käynyt, paljon musiikkia harrastanut, jazzmusiikki ei erityisen tuttu eikä vieras, 27 v. nainen)

Toisaalta henkilöiltä, jotka pitivät näytettä miellyttävänä, tuli kommentteja myös ennalta-arvattavuudesta:

”Turvallista ja harmonista äänenkuljetusta, melodia oli hieman ennalta-arvattava ja sitä kautta myös miellyttävä” (muusikko, jazzmusiikki melko tuttu, 24 v. nainen)

”Muumimusiikkimainen, miellyttävä ja tarttuva. Eniten ennalta-arvattava tähän mennessä” (yli 7 v. soittotunneilla käynyt, paljon musiikkia harrastanut, jazzmusiikki melko vieras, 26 v. mies)

”Tasainen tempo, hyvät vibat, ei mitään yllättävää tms.” (yli 7 v. soittotunneilla käynyt, jonkin verran musiikkia harrastanut, jazzmusiikki melko tuttu, 22 v. nainen)

Toisaalta tätä vastoin yksi tutkittava kuvasi näytettä myös yllätykselliseksi:

”Kappaleessa oli mielenkiintoa ja yllätyksellisyyttä” (yli 7 v. soittotunneilla käynyt, jonkin verran musiikkia harrastanut, jazzmusiikki melko tuttu, 26 v. mies)

Tutkittavat, jotka pitivät kappaletta epämiellyttävänä (6), kommentoivat esimerkiksi harmoniaa seuraavanlaisesti:

”Jazzin viitekehyksessä paikallaan seisovat komisoinnut tuottaa epämukavuutta, harmonia ei istunut instrumentaatioon ja grooveen ollenkaan.” (muusikko, jazzmusiikki hyvin tuttu, 24 v. mies)

”Jazziksi jäykähköä midiä. Harmoniassa ei jännitettä, ja hajotukset hyppivät irrallisesti.” (muusikko, jazzmusiikki hyvin tuttu, 25 v. mies)

”Kappale oli aivan liian yksinkertainen ja jazziksi siinä ei ollut (ainakaan pianon osalta) mitään jazztaavaa. Soinnut toistivat itseään ja olivat ainoastaan puhtaita kolmisointuja eri käänöksillä. Mikään kappaleessa ei yllättänyt. Myös sointujen kehittyminen oli täysin ennalta arvattavissa. (muusikko, jazzmusiikki hyvin tuttu, 21 v. nainen)

Epämiellyttäväksi näytteen kokeneilta tuli myös kommenttia näytteen turhaan täyteläisyyteen liittyen:

”Näytteessä ei tuntunut olevan juurikaan taukoja, jotka olisivat lisänneet kiinnostavuutta” (1–2 v. soittotunneilla käynyt, jonkin verran musiikkia harrastanut, jazzmusiikki melko tuttu, 28 v. nainen)

”Näytteessä oli himan liikaa kaikkea, muutaman elementin olisi voinut karsia.” (3–4 v. soittotunneilla käynyt, jonkin verran musiikkia harrastanut, jazzmusiikki ei erityisen tuttu eikä vieras, 20 v. nainen)

Tutkittavilla, jotka pitivät näytettä miellyttävänä, mutta ilmoittivat kuitenkin pitävänsä siitä vähemmän (8), oli seuraavanlaisia syitä:

”Korvaa miellytti mutta ehkä aivoni haluavat jotain yllätyksellisyyttä musiikilta.” (ei juuri musiikkia opiskellut, jazzmusiikki melko tuttu, 24 v. nainen)

”Näyte oli helposti omaksuttavissa ja sai joviaalille tuulelle, mutta yllättävä elementti puuttui.” (muusikko, jazzmusiikki melko tuttu, 28 v. nainen)

”Ennalta-arvattavuus oli tavallaan hieman tylsää tässä kontekstissa, mikä vei vitosen” (muusikko, jazzmusiikki melko tuttu, 24 v. nainen)

”Itse pidän sointukierroista, joissa on enemmän riitasointia ja jännitettä.” (muusikko, jazzmusiikki hyvin tuttu, 28 v. mies)

”Miellyttävyyys on yksi adjektiivi. Henkilökohtainen mielipide musiikista on monimutkaisempi asia. Musiikki oli hyvin selkeää, taustamusiikkimaista, joka ei häiritse kuuntelijaa. Syitä, miksen pitänyt näytteestä on useita, kuten yksiulotteinen ja epämielenkiintoinen tunnelma.” (muusikko, jazzmusiikki hyvin tuttu, 25 v. mies)

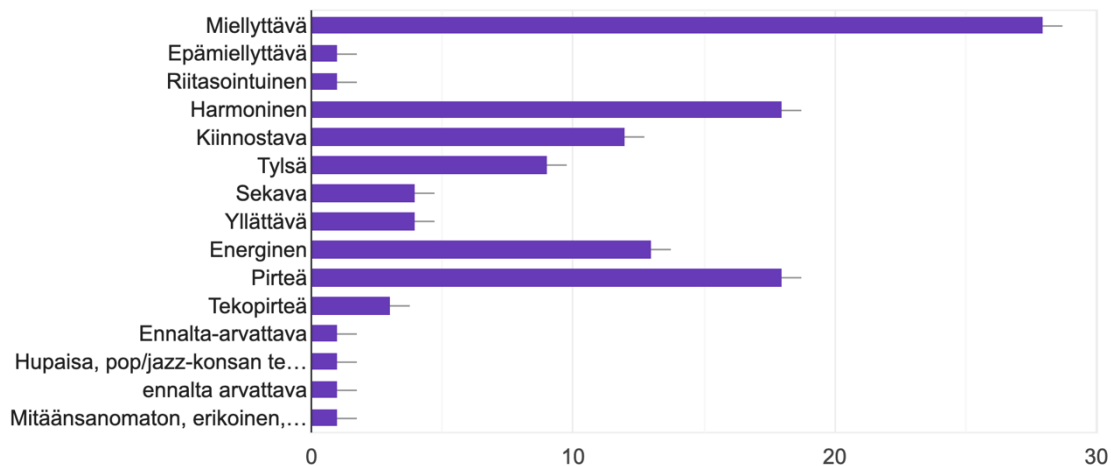
Yksi tutkittava piti näytettä epämiellyttävänä, mutta ilmoitti kuitenkin pitäneensä siitä:

”Näyte oli hämmentävä, mutta siitä tuli hyvälle tuulelle, joten vaikka en kokenut sitä miellyttäväksi kuitenkin pidin joistain sen elementeistä.” (3–4 v. soittotunneilla käynyt, jonkin verran musiikkia harrastanut, jazzmusiikki ei erityisen tuttu eikä vieras, 20 v. nainen)

Näyte 2

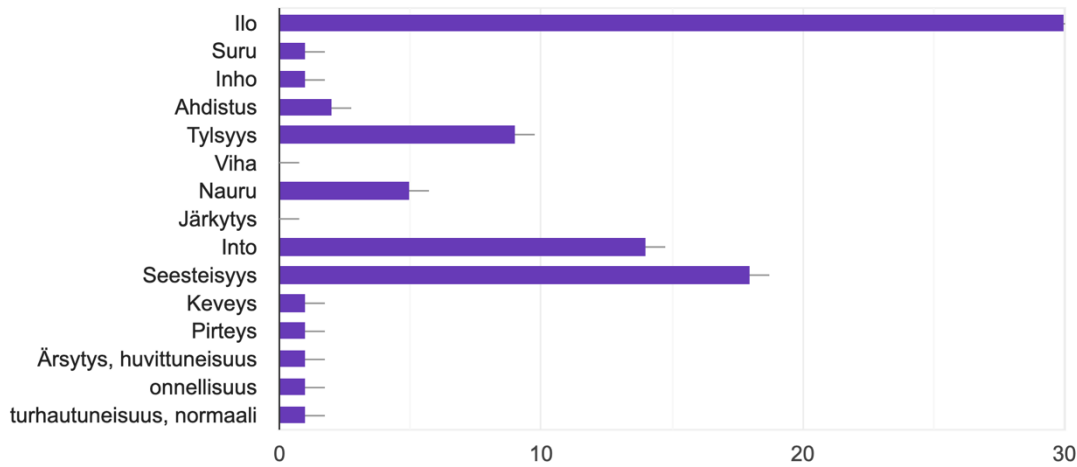
Mitkä näistä (tai muista) adjektiiveista mielestäsi kuvaavat näytettä parhaiten?

40 vastausta



Mitä tunnetiloja näytteestä voisi mielestäsi tulla?

40 vastausta



Kuva 35: Näytettä kuvaavat adjektiivit ja sen herättämät tunnetilat vastaajien arvioimana. Piilossa olevat arvioinnit koko muodossaan: ”Hupaisa, pop/jazz-konsan teorialuntimainen” ja ”Mitäänsanomaton, erikoinen, ihan ok”.

Yleisimmät adjektiivit, millä näytettä kuvattiin, olivat miellyttävä, pirteä ja harmoninen ja näytteen herättämistä tunnetiloista yleisimpiä olivat ilo, seesteisyys ja into.

Näytteen miellyttäväksi kokeneista tutkittavista (29) useampi kommentoi näytteen miellyttävyyttä, yksinkertaisuutta ja ”helppoutta”:

”ei ollut riitasoituisen, helppo kuunnella” (muusikko, jazzmusiikki hyvin tuttu, 21 v. mies)

”Edelleen miellyttävä, mikään ei pistänyt korvaan erityisesti” (ei juuri musiikkia opiskellut, jazzmusiikki melko vieras, 24 v. nainen.)

”ihan miellyttävää ja ”huomaamatonta” hissimusiikkia” (alle 1 v. soittotunneilla käynyt, ei juuri musiikkia opiskellut, jazzmusiikki melko tuttu, 24 v. mies)

”Rauhallinen ja seesteinen tunnelma, helposti kuunneltavaa musiikkia” (muusikko, jazzmusiikki melko tuttu, 29 v. mies)

”Kappale oli yksinkertaista ja helppoa kuunneltavaa. Sai hyvälle tuulelle.” (muusikko, jazzmusiikki hyvin tuttu, 21 v. nainen)

"aika yksinkertainen, kuulosti kivalta :D" (yli 7 v. soittotunneilla käynyt, paljon musiikkia harrastanut, jazzmusiikki melko tuttu, 19 v. nainen)

"Näyte ei haastanut, vaan soljui miellyttävästi ja yllätyksettömästi eteenpäin" (muusikko, jazzmusiikki melko tuttu, 28 v. nainen)

"Ei riitasointuja, ei yllätyksiä." (muusikko, jazzmusiikki hyvin tuttu, 28 v. mies)

Muutama kommentoi myös yllätyksellisyyden ja ennalta-arvattavuuden tasapainoa:

"Siinä oli sekä yllätyksellisyyttä että arvattavuutta sopivasti." (yli 7 v. soittotunneilla käynyt, paljon musiikkia harrastanut, jazzmusiikki melko vieras, 32 v. nainen)

"Koin että kappaleessa oli suurimmaksi osaksi hyvä harmonia, sekä se oli tarpeeksi mielenkiintoinen, mutta ei liian monimutkainen" (yli 7 v. soittotunneilla käynyt, jonkin verran musiikkia harrastanut, jazzmusiikki melko tuttu, 22 v. nainen)

Tutkittavista, jotka pitivät näytettä epämiellyttävänä (5), osa kommentoi harmoniaa seuraavanlaisesti:

"Näyte vaikutti tunkkaiselta, johtui ehkä bassosta tai muista alaaäänistä" (yli 7 v. soittotunneilla käynyt, paljon musiikkia harrastanut, jazzmusiikki ei erityisen tuttu eikä vieras, 21 v. nainen)

"Siinä oli liikaa kaikkea. Joissain kohdissa soitto oli harmonista ja mukavaa, mutta loppua kohden näyte alkoi olla lähinnä ahdistava ja liian monimutkainen." (3–4 v. soittotunneilla käynyt, jonkin verran musiikkia harrastanut, jazzmusiikki ei erityisen tuttu eikä vieras, 20 v. nainen)

"Harmonian rytmiä oli tässä yhteydessä hankala seurata." (muusikko, jazzmusiikki hyvin tuttu, 28 v. mies)

Kahdella tutkittavalla kommentit liittyivät lähinnä yleiseen tunnelmaan:

"Tylsätkö" (alle 1 v. soittotunneilla käynyt, jonkin verran musiikkia harrastanut, jazzmusiikki ei erityisen tuttu eikä vieras, 22 v. nainen)

"Se oli jotenkin hassu." (yli 7 v. soittotunneilla käynyt, paljon musiikkia harrastanut, jazzmusiikki melko tuttu, 28 v. nainen)

Tutkittavilla, jotka pitivät näytettä miellyttävänä, mutta ilmoittivat kuitenkin pitävänsä siitä vähemmän (14), oli seuraavanlaisia syitä:

”näyte oli ihan miellyttävä mutta ei tarpeeksi kiinnostava että olisin tykännyt siitä.”
(alle 1 v. soittotunneilla käynyt, ei juuri musiikkia opiskellut, jazzmusiikki melko tuttu, 24 v. mies)

”Vaikka näyte oli miellyttävä, niin myös aika yllätyksetön ja tasapaksu” (1–2 v. soittotunneilla käynyt, jonkin verran musiikkia harrastanut, jazzmusiikki melko tuttu, 28 v. nainen)

”En jaksaisi kuunnella ehkä vapaaehtoisesti tämmöistä, vaikka näyte olikin miellyttävä” (yli 7 v. soittotunneilla käynyt, paljon musiikkia harrastanut, jazzmusiikki melko vieras, 26 v. mies)

”Itsessään näyte oli ihan miellyttävä, mutta en välttämättä kuuntelisi sitä muuten vain.” (muusikko, jazzmusiikki ei erityisen tuttu eikä vieras, 28 v. nainen)

”Näyte oli verrattain tylsä, harmonia oli ns. ”vaniljaa”, vaikka nelisoinnuilla pelattiinkin.” (muusikko, jazzmusiikki hyvin tuttu, 28 v. mies)

”Näyte ei koskettanut tunnetasolla, vaan oli pikemminkin kategorialla ”taustamusiiikki”. Siksi se oli miellyttävä, mutta musiikillisesti kädenlämpöinen.” (muusikko, jazzmusiikki melko tuttu, 28 v. nainen)

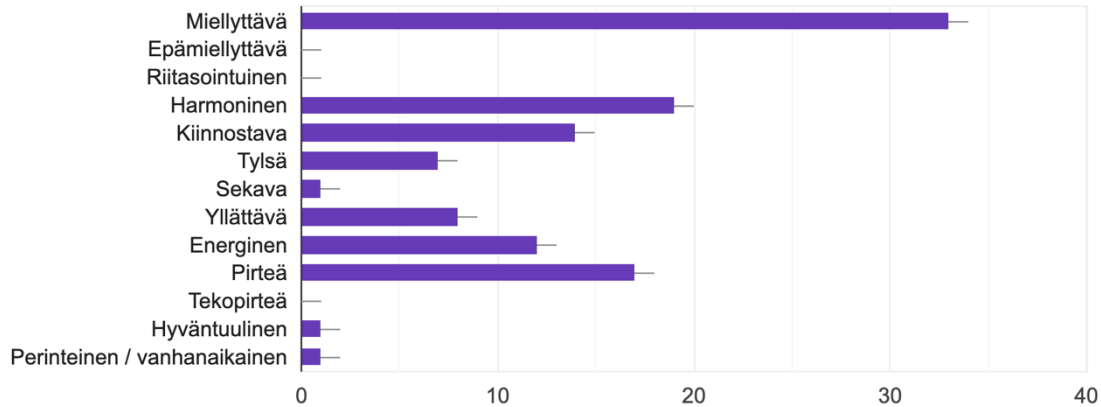
Yksi tutkittava vastavuoroisesti piti näytteestä enemmän kuin piti sitä miellyttävänä:

”Johtui varmaan siitä että kokonaisuutena ajatellen näyte oli ihan kuunneltava vaikka ei se mieleen ollut” (yli 7 v. soittotunneilla käynyt, paljon musiikkia harrastanut, jazzmusiikki ei erityisen tuttu eikä vieras, 21 v. nainen)

Näyte 3

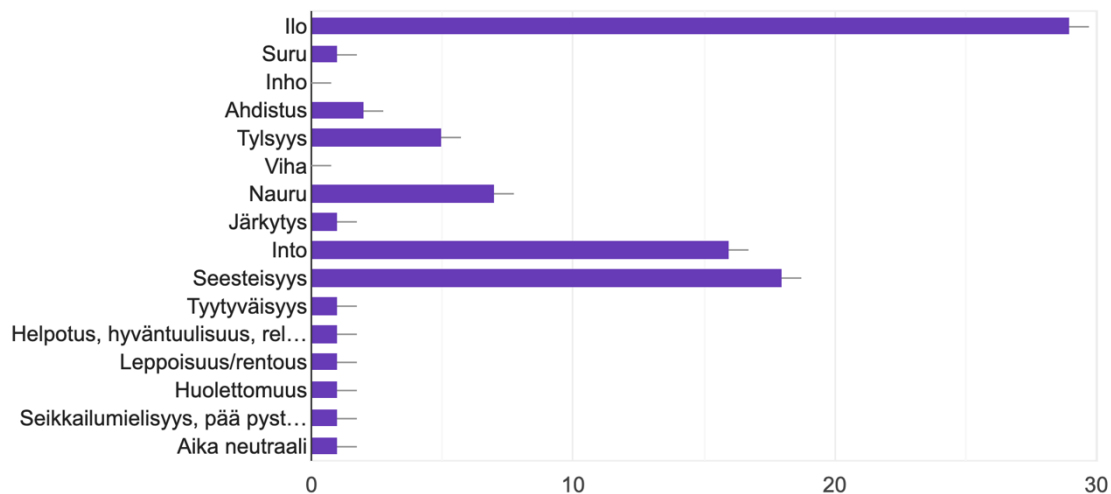
Mitkä näistä (tai muista) adjektiiveista mielestäsi kuvaavat näytettä parhaiten?

40 vastausta



Mitä tunnetiloja näytteestä voisi mielestäsi tulla?

40 vastausta



Kuva 36: Näytettä kuvaavat adjektiivit ja sen herättämät tunnetilat vastaajien arvioimana.

Piilossa olevat arvioinnit koko muodossaan: ”Helpotus, hyväntuulisuus, relaaminen, hienostunut mutta rento juhlatunnelma” ja ”Seikkailumielisyys, pää pystyssä”.

Yleisimmät adjektiivit, millä näytettä kuvattiin, olivat miellyttävä, harmoninen ja pirteä ja näytteen herättämistä tunnetiloista yleisimpiä olivat ilo, seesteisyys ja into.

Näytettä miellyttäväksi kuvailleista (31) tuli mm. sopivaan vaihteluun ja yllätyksellisyyteen liittyviä kommentteja:

"Näyte tuntui kiinnostavalta, siinä oli selkeä johtava instrumentti ja sopivasti vaihtelua" (1–2 v. soittotunneilla käynyt, jonkin verran musiikkia harrastanut, jazzmusiikki melko tuttu, 28 v. nainen)

"Vaihtelevuus" (ei juuri musiikkia opiskellut, jazzmusiikki melko tuttu, 24 v. nainen)

"harmonisesti kiltti, vähän yllättävä" (muusikko, jazzmusiikki hyvin tuttu, 21 v. mies)

"Kromatiikkaa, etuiskuja, muutama yllättävä koukku" (muusikko, jazzmusiikki ei erityisen tuttu eikä vieras, 24 v. mies)

"Oli taas harmoniaa johon on tottunut, höystettynä joillain yllättävillä soinnuilla." (muusikko, jazzmusiikki ei erityisen tuttu eikä vieras, 28 v. nainen)

"Helppo sisäistää, pienillä yllätyksillä mutta niin, että ei mitään liian räikeää" (muusikko, jazzmusiikki hyvin tuttu, 28 v. mies)

"Tässä oli yllätyksiäkin. Herätti mielenkiinnon." (yli 7 v. soittotunneilla käynyt, paljon musiikkia harrastanut, jazzmusiikki melko tuttu, 28 v. nainen)

"Seesteinen, rauhallinen, mukana myös jotain yllätyksellisyyttä" (yli 7 v. soittotunneilla käynyt, paljon musiikkia harrastanut, jazzmusiikki melko vieras, 26 v. mies)

"Miellyttävä ja rauhallinen, mutta liikettä sisältävä kierto. Variaatio 5 -1 liikkeessä oli piristävä." (muusikko, jazzmusiikki hyvin tuttu, 21 v. mies)

Useassa kommentissa nostettiin esiin myös näytteen tasapainoisuus yksinkertaisuuden/monimutkaisuuden suhteen:

"Se kuullosti mukavalta tausta- tai hissimusiikilta, johon ei ärsyynny herkästi." (3–4 v. soittotunneilla käynyt, jonkin verran musiikkia harrastanut, jazzmusiikki ei erityisen tuttu eikä vieras, 20 v. nainen)

"Pidin harmoniasta ja sitä oli tarpeeksi mielenkiintoista seurata, mutta se ei ollut liian hankalaa kuunneltavaa." (muusikko, jazzmusiikki hyvin tuttu, 21 v. nainen)

"Se ei ollut liian tylsä eikä liian monimutkainen, tuli hyvä mieli" (muusikko, jazzmusiikki ei erityisen tuttu eikä vieras, 29 v. nainen)

”tykkäsin tosi paljon kiinnostavista soinnuista, vähemmän ennalta arvattava kuin muut muttei sekava” (yli 7 v. soittotunneilla käynyt, paljon musiikkia harrastanut, jazzmusiikki melko tuttu, 19 v. nainen)

”Näytteessä positiivinen tunnelma, mutta ei hyvässä eikä huonossa mitenkään erityinen kappale.” (yli 7 v. soittotunneilla käynyt, paljon musiikkia harrastanut, jazzmusiikki ei erityisen tuttu eikä vieras, 27 v. nainen)

Myös muutamia kommentteja tuli yleiseen tunnelmaan liittyen:

”miellyttävän reipas” (alle 1 v. soittotunneilla käynyt, ei juuri musiikkia opiskellut, jazzmusiikki melko tuttu, 24 v. mies)

”nyt oli pontta” (ei juuri musiikkia opiskellut, jazzmusiikki melko tuttu, 24 v. nainen)

”Harmonisuus, into, jotain tuttua jo edellisistä, jotenkin takaisin harmoniseen päin, vaikka olen mieltynyt kyllä jokaiseen näytteeseen. Tunnelma ehkä eniten, kuin olisi kuuntelemassa livemusiikkia.” (5–6 v. soittotunneilla käynyt, jonkin verran musiikkia harrastanut, jazzmusiikki hyvin vieras, 26 v. nainen)

”Tunnelma siirtyi johonkin kivaan vanhaan leffan etc.” (muusikko, jazzmusiikki hyvin tuttu, 24 v. mies)

Henkilöiltä, jotka pitivät näytettä epämiellyttävänä (2), tuli seuraavanlaisia kommentteja:

”Näyte oli yksinkertainen.” (yli 7 v. soittotunneilla käynyt, jonkin verran musiikkia harrastanut, jazzmusiikki melko tuttu, 22 v. nainen)

”Tilanne on sama kuin edellisessä näytteessä. Tiedän, että tutkimuksen tarkoitus on tutkia harmoniaa, mutta en osaa eristää harmoniaa muusta musiikin kontekstista. Mikäli kahdessa kappaleessa on sama tempo ja rytmisen filis, sama instrumentaatio, käytetty rekisteri on sama jne, pelkkä harmonian muutos ei vaikuta kovinkaan paljon tunnelmaan, varsinkin jos pysytään tietynlaisen ”jazz”harmonian puitteissa. Voi tietysti olla että mieleni muuttuu seuraavien esimerkkien myötä!” (muusikko, jazzmusiikki hyvin tuttu, 28 v. mies)

Henkilöiltä, jotka pitivät näytettä enemmän miellyttävänä kuin pitivät siitä (10), tuli seuraavanlaisia kommentteja:

”Riippuu paljon kontekstista, mutta aika lastenlaulumainen viba. Toki kromaattiset kulut hieman rikkoivat” (muusikko, jazzmusiikki hyvin tuttu, 28 v. mies)

”ihan kiva mutta ei tarpeeksi yllättävä” (alle 1 v. soittotunneilla käynyt, ei juuri musiikkia opiskellut, jazzmusiikki melko tuttu, 24 v. mies)

”En välttämättä musiikillisesti saanut älyttömiä kicksejä, mutta tää oli miellyttävä tunnelman luoja” (muusikko, jazzmusiikki ei erityisen tuttu eikä vieras, 29 v. nainen)

”Genreltään, musiikki ei ihan vastaa omaa mieltymystäni, mutta sitä oli kuitenkin mukava kuunnella.” (muusikko, jazzmusiikki hyvin tuttu, 21 v. nainen)

Kaksi kommenttia tuli myös liikaan tasaisuuteen liittyen:

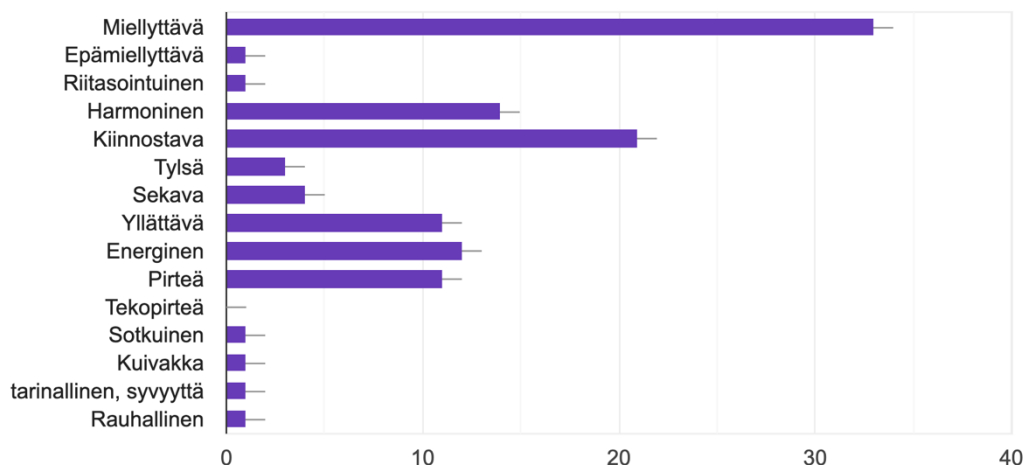
”Melodia pysyi aika paikallaan, ei kovin mielenkiintoinen” (yli 7 v. soittotunneilla käynyt, jonkin verran musiikkia harrastanut, jazzmusiikki melko tuttu, 26 v. mies)

”Tämä oli aiempiin verrattuna tylsempi ja tasaisempi, toonikalla viihdyttiin paljon” (muusikko, jazzmusiikki melko tuttu, 29 v. mies)

Näyte 4

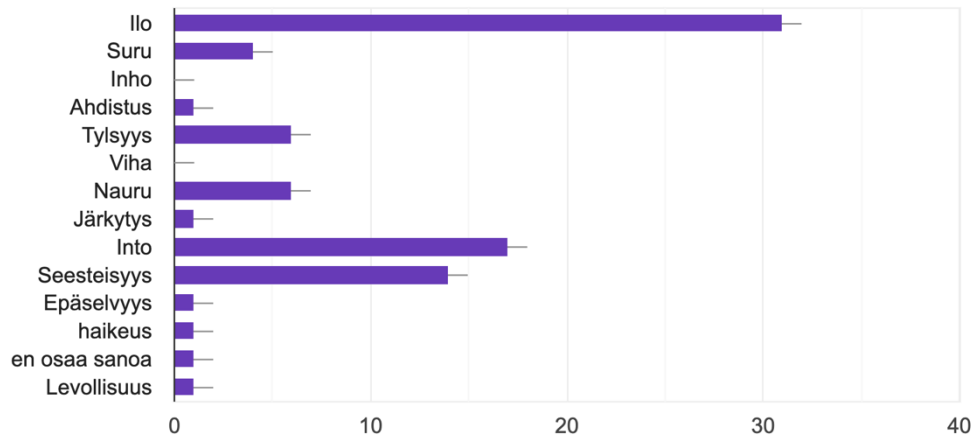
Mitkä näistä (tai muista) adjektiiveista mielestäsi kuvaavat näytettä parhaiten?

40 vastausta



Mitä tunnetiloja näytteestä voisi mielestäsi tulla?

40 vastausta



Kuva 37: Näytettä kuvaavat adjektiivit ja sen herättämät tunnetilat vastaajien arvioimana

Yleisimmät adjektiivit, millä näytettä kuvattiin, olivat miellyttävä, kiinnostava ja harmoninen ja näytteen herättämistä tunnetiloista yleisimpiä olivat ilo, into ja seesteisyys.

Tätä näytettä miellyttävänä pitävien (30) kommentit liittyivät tällä kertaa paljon harmoniaan ja sointuvalintoihin:

”Konteksti huomioiden harmonia oli looginen, mutta eloisa.” (muusikko, jazzmusiikki hyvin tuttu, 25 v. mies)

”Harmonia oli johdonmukainen.” (muusikko, jazzmusiikki hyvin tuttu, 25 v. mies)

”Harmonia oli todella miellyttävä ja erityisesti, jotkin sointu valinnat saivat hymyilemään ja oli mukava seurata sointujen kehittymistä.” (muusikko, jazzmusiikki hyvin tuttu, 21 v. nainen)

”Funktionaalinen harmonia pienillä mausteilla siellä täällä on miellyttävää kuultavaa.” (muusikko, jazzmusiikki hyvin tuttu, 28 v. mies)

”Vaikka olikin mielestäni sotkuinen, soinnut sopivat loppujenlopuksi hyvin yhteen” (ei juuri musiikkia opiskellut, jazzmusiikki melko vieras, 20 v. nainen)

”Pirteys ja ilo kantoivat sointuja. Erilainen filis tämän kuunneltua verrattuna aikaisempiin näytteisiin. Simppeli, mutta omalla tavallaan kaunis.” (3–4 v.)

soittotunneilla käynyt, jonkin verran musiikkia harrastanut, jazzmusiikki ei erityisen tuttu eikä vieras, 20 v. nainen)

”Tuli mieleen Fly me to the moon. Kvinttikiertoa, mutta pienellä twistillä, jotain korvaavia sointuja siellä oli käytetty.” (muusikko, jazzmusiikki ei erityisen tuttu eikä vieras, 24 v. mies)

”riittävän monipuoliset soinnut” (muusikko, jazzmusiikki melko tuttu, 25 v. nainen)

”Jotenki ennalta-arvattavampia sointukulkuja” (yli 7 v. soittotunneilla käynyt, paljon musiikkia harrastanut, jazzmusiikki melko vieras, 26 v. mies)

Taas myös sopivaan yllätyksellisyyteen liittyen tuli kommentteja:

”Riittävästi vaihtelua ja yllätyksiä, kuitenkin yleistunnelma rauhallinen” (muusikko, jazzmusiikki melko tuttu, 29 v. mies)

”Yllättävyys” (muusikko, jazzmusiikki ei erityisen tuttu eikä vieras, 30 v. nainen)

”Korvalle todella tuttua ja turvallista liikettä mutta mielenkiintoisia yllätyksiä.” (muusikko, jazzmusiikki hyvin tuttu, 21 v. mies)

”Tämäkin oli mukavalla tavalla yllättävä” (yli 7 v. soittotunneilla käynyt, jonkin verran musiikkia harrastanut, jazzmusiikki melko vieras, 25 v. nainen)

”sopivan yllätyksellinen” (muusikko, jazzmusiikki hyvin tuttu, 21 v. mies)

”Näyte kuulosti kiinnostavalta, siinä oli vaihtelua ja hyvä rytmi” (1–2 v. soittotunneilla käynyt, jonkin verran musiikkia harrastanut, jazzmusiikki melko tuttu, 28 v. nainen)

Epämiellyttäväksi näytteen kokeneilta (4) tuli seuraavanlaisia kommentteja:

”Poukkoili liikaa, tuntui että yritetään mennä jonkin opitun teorian mukaan joka ei sit kuitenkaan loksahda luontevasti” (muusikko, jazzmusiikki ei erityisen tuttu eikä vieras, 29 v. nainen)

”Toisaalta näyte oli mielenkiintoinen, mutta mielestäni liian riitasointuinen, mikä aiheutti ahdistusta.” (yli 7 v. soittotunneilla käynyt, paljon musiikkia harrastanut, jazzmusiikki melko vieras, 32 v. nainen)

”Sekava” (3–4 v. soittotunneilla käynyt, jonkin verran musiikkia harrastanut, jazzmusiikki melko vieras, 26 v. mies)

”Yllättävät harmoniset purkaukset olivat sinänsä kiinnostavia, mutta tämäntyyppinen harmonian vertikaalisuus, jossa soinnut seuraavat ohimenevinä hetkinä toisiaan ilman pidempää punaista (motiivimelodista) lankaa saa minut nykyään pois tolaltaan. Harmonia itsessään ei ole riittävä sisältö musiikille. Mihin harmonia on menossa, mitä se värittää, minkä osana se on?” (muusikko, jazzmusiikki hyvin tuttu, 28 v. mies)

Henkilöillä, jotka antoivat näytteen miellyttävyydelle korkeamman arvosanan kuin näytteestä pitämiselle (5), oli mm. seuraavanlaisia mielipiteitä:

”Kaipaisin enemmän yllätyksiä.” (ei juuri musiikkia opiskellut, jazzmusiikki melko tuttu, 24 v. nainen)

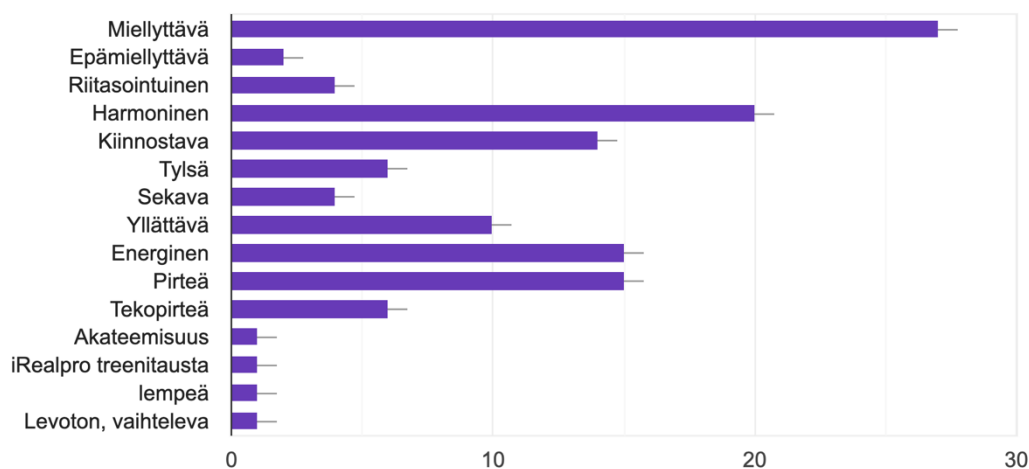
”Näytteessä oli niin paljon kerroksia etten osannut keskittyä. Siksi en pitänyt siitä vaikka näyte itsessään oli sopusointuinen.” (yli 7 v. soittotunneilla käynyt, paljon musiikkia harrastanut, jazzmusiikki ei erityisen tuttu eikä vieras, 21 v. nainen)

”Miellyttävää kuunneltavaa, mutta ei mitään sykehdyttävää.” (3–4 v. soittotunneilla käynyt, jonkin verran musiikkia harrastanut, jazzmusiikki ei erityisen tuttu eikä vieras, 20 v. nainen)

Näyte 5

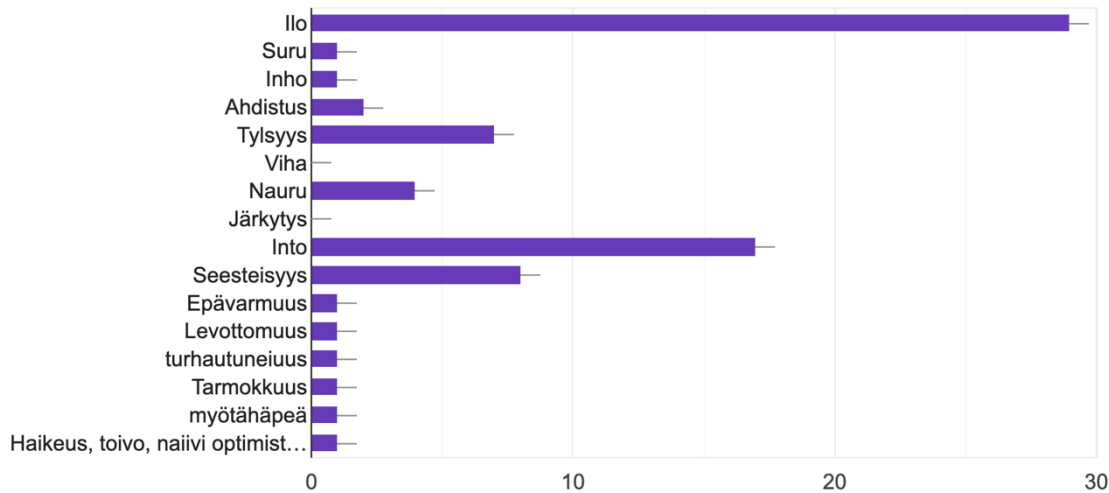
Mitkä näistä (tai muista) adjektiiveista mielestäsi kuvaavat näytettä parhaiten?

40 vastausta



Mitä tunnetiloja näytteestä voisi mielestäsi tulla?

40 vastausta



Kuva 38: Näytettä kuvaavat adjektiivit ja sen herättämät tunnetilat vastaajien arvioimana.

Piilossa oleva arviointi koko muodossaan: ”Haikeus, toivo, naiivi optimistisuus”.

Yleisimmät adjektiivit, millä näytettä kuvattiin, olivat miellyttävä, harmoninen, energinen ja pirteä ja näytteen herättämistä tunnetiloista yleisimpiä olivat ilo, into ja seesteisyys.

Tätä näytettä miellyttävänä pitäneistä (28) useampi huomasi modulaatiot tai kommentoi jotenkin yllättävyyttä:

”Jokaista sävellajia valmisteltiin sopivasti, joten hieman pidempi sävellajin tuntu loi seesteistä fiilistä. Kuitenkin modulaatiot tekevät siitä vaihtelevan ja mielenkiintoisen.”
(muusikko, jazzmusiikki hyvin tuttu, 28 v. mies)

”Selkeä sävellajin vaihdos ja paluu johdonmukaisesti takaisin oli energinen.”
(muusikko, jazzmusiikki hyvin tuttu, 21 v. mies)

”Näyte oli kuin variaatio Giant Stepsistä. Harmonia oli koko ajan liikkeessä, kuitenkin harmonian ollessa koko ajan selkeä.” (muusikko, jazzmusiikki hyvin tuttu, 25 v. mies)

”Paljon modulaatioita täysin vieraaseen sävellajiin, ei kuitenkaan ollut liian sekava, koska ei mässäilyt kromatiikalla tai rytmisillä koukuilla” (muusikko, jazzmusiikki ei erityisen tuttu eikä vieras, 24 v. mies)

"Miellyttäviä, rauhallisia duurisävyjä oli paljon, kuitenkin mukana oli myös vaihtelua ja käänteitä" (muusikko, jazzmusiikki melko tuttu, 29 v. mies)

"Melodi oli samaan aikaan toistuva, mutta silti tarpeeksi vaihteleva" (ei juuri musiikkia opiskellut, jazzmusiikki melko vieras, 20 v. nainen)

"Yllättävä, ehkä hieman epäjohdonmukainen" (muusikko, jazzmusiikki ei erityisen tuttu eikä vieras, 30 v. nainen)

"Sopivan vaihteleva, ei mitenkään yllättävä, helppo kuunnella." (yli 7 v. soittotunneilla käynyt, paljon musiikkia harrastanut, jazzmusiikki ei erityisen tuttu eikä vieras, 27 v. nainen)

Kappaleen epämiellyttäväksi kokeneilta (7) tuli kommenttia mm. riitasointuisuuteen tai muuhun epäsopivuuteen liittyen:

"Ei kuulostanut kovin harmoniselta" (yli 7 v. soittotunneilla käynyt, jonkin verran musiikkia harrastanut, jazzmusiikki melko tuttu, 26 v. mies)

"Sieltäkin löytyi pari riitasointua." (yli 7 v. soittotunneilla käynyt, paljon musiikkia harrastanut, jazzmusiikki melko tuttu, 28 v. nainen)

"Luulen kuulleen riitasointuja ja siinä oli muutenkin tosi paljon kaikkea meneillään." (yli 7 v. soittotunneilla käynyt, jonkin verran musiikkia harrastanut, jazzmusiikki melko tuttu, 22 v. nainen)

"Soittimet eivät tuntuneet aina sopivan yhteen. Rumpujen lautaset eivät sopineet muuhun soittoon." (3–4 v. soittotunneilla käynyt, jonkin verran musiikkia harrastanut, jazzmusiikki ei erityisen tuttu eikä vieras, 20 v. nainen)

Muuten tämän ryhmän henkilöt kommentoivat myös irrallisuuden tuntua ja tylsyyttä:

"Tonaalisen keskuksen vaihdellessa "satsin" hyppiminen ja melodisen ajatuksen puute saa kokonaisuuden kuulostamaan turhan irralliselta." (muusikko, jazzmusiikki hyvin tuttu, 25 v. mies)

"Tuli vähän akateeminen ja tylsä olo, ei menny siehuun asti, taustasolinaa" (muusikko, jazzmusiikki ei erityisen tuttu eikä vieras, 29 v. nainen)

”Ei ollut kovin yllättävä harmonisesti” (muusikko, jazzmusiikki melko tuttu, 28 v. nainen)

Henkilöillä, jotka antoivat näytteen miellyttävyydelle korkeamman arvosanan kuin näytteestä pitämiselle (4), oli mm. epäkiinnostavuuteen ja modulaatioiden epämiellyttävyyteen liittyviä mielipiteitä:

”Näyte oli miellyttävä ja pirteä, muttei niin kiinnostava” (1–2 v. soittotunneilla käynyt, jonkin verran musiikkia harrastanut, jazzmusiikki melko tuttu, 28 v. nainen)

”Miellyttävän kuuloista mutta ei niin erityistä, siksi ei vitosta” (muusikko, jazzmusiikki melko tuttu, 24 v. nainen)

”Tylsän geneerinen” (3–4 v. soittotunneilla käynyt, jonkin verran musiikkia harrastanut, jazzmusiikki melko vieras, 26 v. mies)

”Sävellajien suhde toisiinsa ei ehkä omaan korvaan kaikista paras. Itse pidän eniten leposävelsuuntaan tai ns. ”tummempaan” sävellajiin siirtymistä, joten ensimmäinen modulaatio särähtää korvaan” (muusikko, jazzmusiikki hyvin tuttu, 28 v. mies)

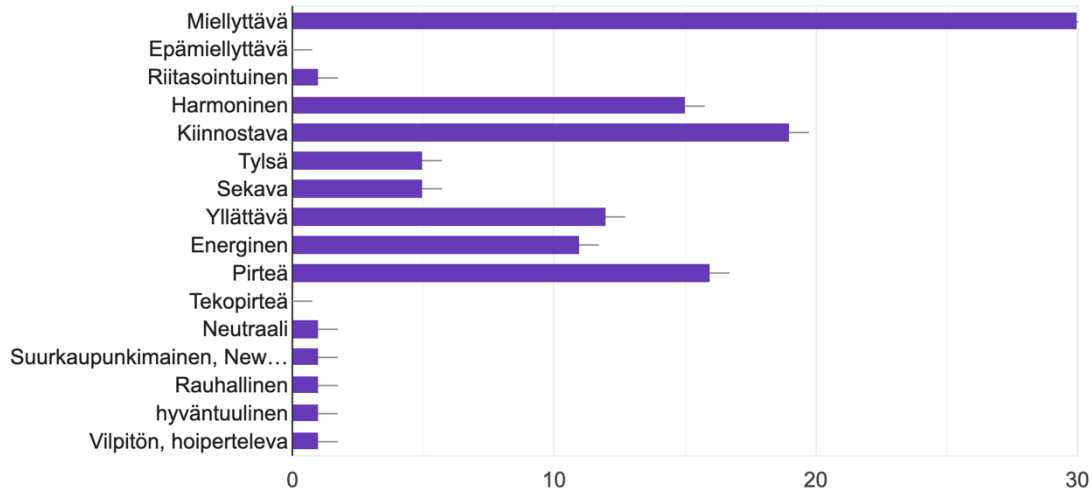
Yksi tutkittava antoi myös näytteestä pitämiselle korkeamman arvosanan kuin sen miellyttävyydelle:

”Tämän tyyppistä jaksaisi kuunnella enemmänkin.” (muusikko, jazzmusiikki ei erityisen tuttu eikä vieras, 28 v. nainen)

Näyte 6

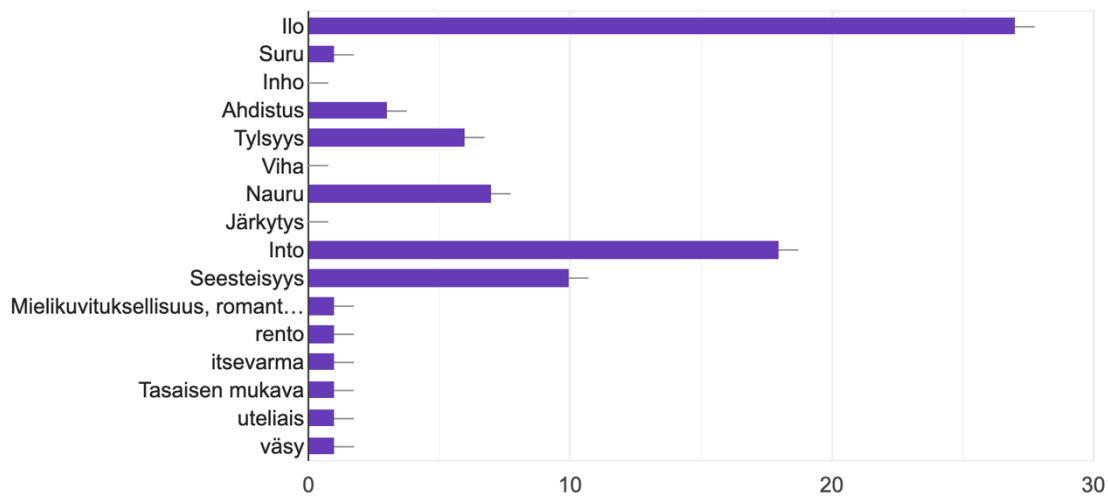
Mitkä näistä (tai muista) adjektiiveista mielestäsi kuvaavat näytettä parhaiten?

40 vastausta



Mitä tunnetiloja näytteestä voisi mielestäsi tulla?

40 vastausta



Kuva 39: Näytettä kuvaavat adjektiivit ja sen herättämät tunnetilat vastaajien arvioimana.

Piilossa olevat arvioinnit koko muodossaan: ”Suurkaupunkimainen, New Yorkmainen” ja ”Mielikuvituksellisuus, romanttisuus, luova olo”.

Yleisimmät adjektiivit, millä näytettä kuvattiin, olivat miellyttävä, kiinnostava ja pirteä ja näytteen herättämistä tunnetiloista yleisimpiä olivat ilo, into ja seesteisyys.

Tätä näytettä miellyttävänä pitäneistä (26) useat kommentoivat taas riitaisuuden ja pehmeuden sopivaa tasapainoa ja yllättävyyttä:

”Suunta, kromaattiset siirtymät, tasaantuminen. Ikäänkuin aaltoileva.” (muusikko, jazzmusiikki ei erityisen tuttu eikä vieras, 24 v. mies)

”Kiinnostavia, iloisia ja rauhallisia sävyjä, kuitenkin mukana oli myös yllätyksiä” (muusikko, jazzmusiikki melko tuttu, 29 v. mies)

”Pidin sointujen kehittymisestä. Harmoniaa oli jokseenkin helppo seurata.” (muusikko, jazzmusiikki hyvin tuttu, 21 v. nainen)

”Tuli mieleen heti jotkut New Yorkin kadut, jossa jotkut tyypit keikaroi 50-60-luvun leffassa ja seikkailee. Oli kiva kun oma mielikuvitus lähti laukkaamaan ja pääsi arjesta pois. Kivasti, niinkuin äskeisessäkin näytteessä, sekä riitaisampia sointuja että pehmeämpiä sointuja. Mielenkiinto säilyy, mutta samalla jotenkin soljuvaa ja helppoa kuunnella.” (muusikko, jazzmusiikki ei erityisen tuttu eikä vieras, 29 v. nainen)

”Melko helppoa kuunneltavaa, kuitenkin mausteinen harmonia” (muusikko, jazzmusiikki hyvin tuttu, 28 v. mies)

”iloinen soundi, monimutkaisemmat soinnut piti kiinnostavana” (yli 7 v. soittotunneilla käynyt, paljon musiikkia harrastanut, jazzmusiikki melko tuttu, 19 v. nainen)

”Jonkun verran yllättäviä ja ehkä vähän riitasointisia juttuja, mutta niitä oli sopivassa suhteessa, että näyte pysyi hyvin miellyttävänä” (muusikko, jazzmusiikki melko tuttu, 24 v. nainen)

”Sopivasti vaihtelua, mutta turvallinen ja helppo kuunneltava.” (yli 7 v. soittotunneilla käynyt, paljon musiikkia harrastanut, jazzmusiikki ei erityisen tuttu eikä vieras, 27 v. nainen)

”soittimet sointui jotenkin kivasti yhteen ja samalla yllätti” (alle 1 v. soittotunneilla käynyt, ei juuri musiikkia opiskellut, jazzmusiikki melko tuttu, 24 v. mies)

”Aika villejä sointukulkuja” (yli 7 v. soittotunneilla käynyt, paljon musiikkia harrastanut, jazzmusiikki melko vieras, 26 v. mies)

Henkilöiltä, jotka pitivät näyttettä epämiellyttävänä (2) tuli seuraavat kommentit:

”Tästä tuli väsyneeksi.” (yli 7 v. soittotunneilla käynyt, paljon musiikkia harrastanut, jazzmusiikki melko tuttu, 28 v. nainen)

”Vähän liian yllättävä.” (yli 7 v. soittotunneilla käynyt, paljon musiikkia harrastanut, jazzmusiikki melko tuttu, 21 v. nainen)

Kaksi henkilöä antoi näytteen miellyttävyydelle korkeamman arvosanan kuin siitä pitämiselle. Vain toinen heistä antoi syyn tähän, joka oli seuraava:

”Melodisesti oli neutraali, en juurikaan kuitenkaan välittänyt tai kokenut vahvaa tunnetta puolin tai toisin” (ei juuri musiikkia opiskellut, jazzmusiikki melko vieras, 20 v. nainen)

Kaksi henkilöä vuorostaan antoi näytteestä pitämiselle korkeamman arvosanan kuin sen miellyttävyydelle:

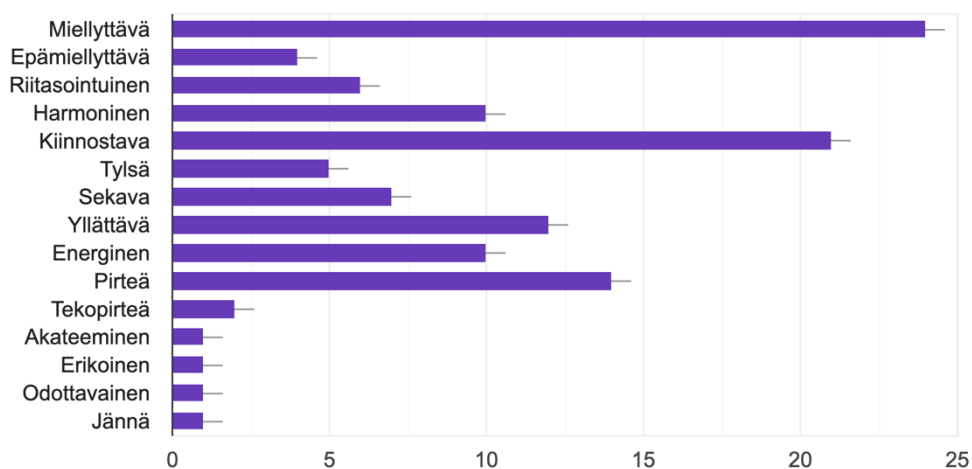
”Jollain tavalla kiinnostava, paljon tuttua ja turvallista mutta silti jotain yllättävää ja ei-niin-harmonista” (muusikko, jazzmusiikki melko tuttu, 24 v. nainen)

”Harmonia liikkui kiinnostavalla tavalla, mutta en aivan saanut kiinni ajatuksesta.” (muusikko, jazzmusiikki hyvin tuttu, 25 v. mies)

Näyte 7

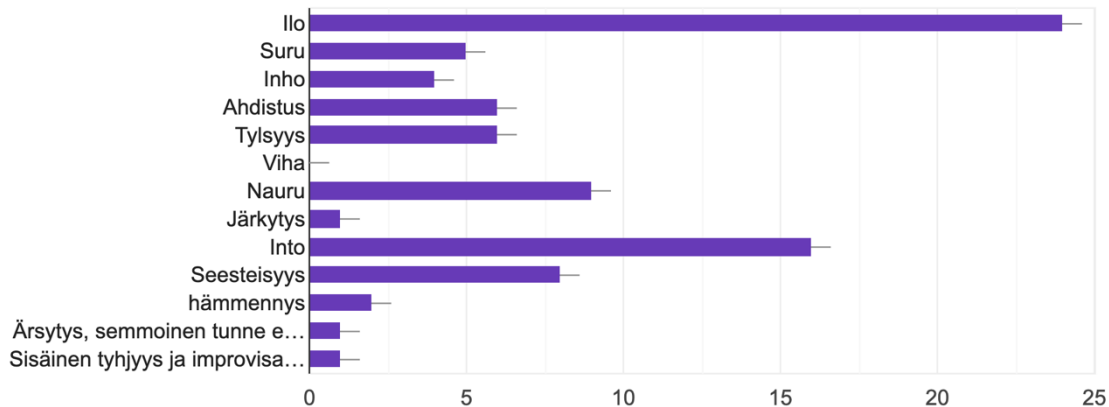
Mitkä näistä (tai muista) adjektiiveista mielestäsi kuvaavat näyttettä parhaiten?

40 vastausta



Mitä tunnetiloja näytteestä voisi mielestäsi tulla?

40 vastausta



Kuva 40: Näytettä kuvaavat adjektiivit ja sen herättämät tunnetilat vastaajien arvioimana. Piilossa olevat arvioinnit koko muodossaan: "Ärsytys, semmoinen tunne että täytyy yrittää olla hienompi kuin on" ja "Sisäinen tyhjyys ja improvisaatiotehtäviin liittyvät opistotraumat".

Yleisimmät adjektiivit, millä näytettä kuvattiin, olivat miellyttävä, kiinnostava ja pirteä ja näytteen herättämistä tunnetiloista yleisimpiä olivat ilo, into ja nauru.

Näytettä miellyttävänä pitäneistä (26) useampi kommentoi jotenkin yllättävyyttä:

"Vaihteleva sävelkulku." (ei juuri musiikkia opiskellut, jazzmusiikki melko tuttu, 24 v. nainen)

"Näytteessä oli menevä ääni, mutta yllätyksellisiä melodioita." (5–6 v. soittotunneilla käynyt, jonkin verran musiikkia harrastanut, jazzmusiikki hyvin vieras, 26 v. nainen)

"just sopivan yllättävä" (muusikko, jazzmusiikki hyvin tuttu, 21 v. mies)

"Korvalleni tuttuja kadensseja mutta mielenkiintoisessa järjestyksessä" (muusikko, jazzmusiikki hyvin tuttu, 21 v. mies)

"Hauskaa vaihtelevuutta" (ei juuri musiikkia opiskellut, jazzmusiikki melko vieras, 24 v. nainen)

"Se oli hyvin ennalta-arvaamaton, mutta en pitänyt joistain sointuvaihdoksista. Kokonaisuutena oikein jännittävä, jotain tuttua kuitenkin." (muusikko, jazzmusiikki ei erityisen tuttu eikä vieras, 24 v. mies)

”Näyte oli mukavalla tavalla yllättävä” (yli 7 v. soittotunneilla käynyt, jonkin verran musiikkia harrastanut, jazzmusiikki melko vieras, 25 v. nainen)

”Se oli helpommin hahmotettava, ”tutumpi” kuin kaksi edellistä näytettä ja toisaalta siinä käytiin useaan kertaan yllättävällä soinnulla, mikä lisäsi ennalta-arvaamattomuutta.” (muusikko, jazzmusiikki ei erityisen tuttu eikä vieras, 28 v. nainen)

”Sopiva sävellajin vaihtelu, ei liikaa mutta kuitenkin ajoittain. Pitää hereillä ja luo mielenkiintoa, varsinkin puhtaan diatoniseen ympäristöön verrattuna.” (muusikko, jazzmusiikki hyvin tuttu, 28 v. mies)

Muutama henkilö kommentoi myös näytteen yksinkertaisuutta:

”näyte oli iloinen ja yksinkertainen, helposti kuunneltava” (yli 7 v. soittotunneilla käynyt, paljon musiikkia harrastanut, jazzmusiikki melko tuttu, 19 v. nainen)

”Musiikki eteni joutuisasti iloisella sävyllä. Mikään ei erityisesti häirinnyt.” (yli 7 v. soittotunneilla käynyt, paljon musiikkia harrastanut, jazzmusiikki ei erityisen tuttu eikä vieras, 27 v. nainen)

”Ei yllätyksiä joten taustamusiikkimainen, jopa hissimäinen musiikki.” (yli 7 v. soittotunneilla käynyt, paljon musiikkia harrastanut, jazzmusiikki melko vieras, 26 v. mies)

Useampi kommentti tässäkin esimerkissä liittyi johonkin muuhun kuin harmoniaan tai yleiseen tunnelmaan:

”Rytmi” (alle 1 v. soittotunneilla käynyt, jonkin verran musiikkia harrastanut, jazzmusiikki melko vieras, 28 v. mies)

”Hyvin miellyttäviä ääniä. Myös matalia, jotka miellyttävät omaa korvaa paljon korkeita enemmän.” (3–4 v. soittotunneilla käynyt, jonkin verran musiikkia harrastanut, jazzmusiikki ei erityisen tuttu eikä vieras, 20 v. nainen)

”Hyvä tempo.” (ei juuri musiikkia opiskellut, jazzmusiikki melko vieras, 25 v. nainen)

”Hyvä rytmi, pirteä” (alle 1 v. soittotunneilla käynyt, jonkin verran musiikkia harrastanut, jazzmusiikki ei erityisen tuttu eikä vieras, 22 v. nainen)

Henkilöiltä, jotka kokivat näytteen epämiellyttävänä (7), tuli kommentteja mm. epäjohdonmukaisuuteen ja päämäärättömyyteen liittyen:

”Melodia ei vienyt mihinkään ja vaihteli omaan korvaani epämukavasti” (ei juuri musiikkia opiskellut, jazzmusiikki melko vieras, 20 v. nainen)

”Mielestäni näyte oli epäjohdonmukainen ja riitasointuinen.” (yli 7 v. soittotunneilla käynyt, paljon musiikkia harrastanut, jazzmusiikki melko vieras, 32 v. nainen)

”Harmoniaa oli vaikea seurata.” (muusikko, jazzmusiikki hyvin tuttu, 25 v. mies)

”Nyt ymmärsin edellisen näytteen ja edeltävän kirjoitukseni jäljiltä, että juurikin sointujen olemassaolo ”sellaisenaan” ilman melodiseen liikkeeseen (soinnun korkein sävel) kiinnitettyä huomiota, ilman melodisen liikkeen kaarta, tekee näiden näytteiden kuuntelemisesta niin epämiellyttävää, tuntuu ettei musiikki ole oikein menossa minnekään, vaikka sointukulut sinänsä käyvät järkeen.” (muusikko, jazzmusiikki hyvin tuttu, 28 v. mies)

”Mielestäni siinä oli liikaa kaikkea” (yli 7 v. soittotunneilla käynyt, paljon musiikkia harrastanut, jazzmusiikki ei erityisen tuttu eikä vieras, 21 v. nainen)

Henkilöiltä, jotka antoivat näytteen miellyttävyydelle korkeamman arvosanan kuin näytteestä pitämiselle (9), tuli mm. näytteen tylsyyteen liittyviä kommentteja ja useampi mainitsi, ettei kuuntelisi tällaista musiikkia vapaa-ajalla:

”Ennalta-arvattavuus / yllätyksettömyys” (1–2 v. soittotunneilla käynyt, jonkin verran musiikkia harrastanut, jazzmusiikki melko tuttu, 28 v. nainen)

”tylsä, eikä tätä jaksaisi kuunnella kuin kahvilass taustalla” (ei juuri musiikkia opiskellut, jazzmusiikki melko tuttu, 24 v. nainen)

”Miellyttävä, mutta en kuuntelisi välttämättä vapaa-ajalla.” (alle 1 v. soittotunneilla käynyt, jonkin verran musiikkia harrastanut, jazzmusiikki ei erityisen tuttu eikä vieras, 22 v. nainen)

”Sanotaanko, että en ehkä kuuntelisi tämäntyppistä musiikkia vapaa-ajallani. Jos tykkää niin siihen haluaa palata.” (yli 7 v. soittotunneilla käynyt, paljon musiikkia harrastanut, jazzmusiikki melko tuttu, 28 v. nainen)

”En itse kuuntelisi sitä välttämättä vapaa-ajalla.” (yli 7 v. soittotunneilla käynyt, paljon musiikkia harrastanut, jazzmusiikki melko tuttu, 21 v. nainen)

”Ei ole niin omaa musiikkimakuani että olisin tykännyt paljon, mutta siitä huolimatta pidin” (muusikko, jazzmusiikki melko tuttu, 24 v. nainen)

”Vaikka näyte oli hyvin miellyttävä ja seesteinen, en ehkä kuuntelisi muuten säännöllisesti tällaista musiikkia.” (yli 7 v. soittotunneilla käynyt, paljon musiikkia harrastanut, jazzmusiikki melko vieras, 26 v. mies)

Osa tämän ryhmän henkilöistä ei pitänyt myöskään näytteen sointuvaihdoksista:

”Näytteestä oli vaikea saada kiinni ja tuntui että modulaatioilla ei aina ollut suuntaa tai tarkoitusta” (muusikko, jazzmusiikki hyvin tuttu, 24 v. mies)

”Liian oudot sointuvaihdokset” (muusikko, jazzmusiikki ei erityisen tuttu eikä vieras, 24 v. mies)

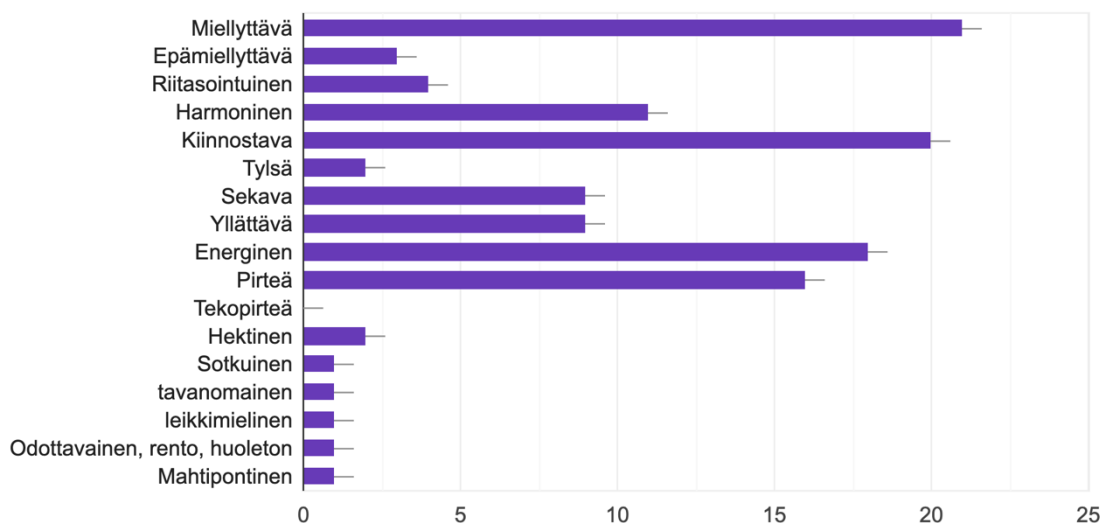
Yksi henkilö antoi näytteestä pitämiselle korkeamman arvosanan kuin sen miellyttävyydelle:

”Näytteessä oli sekä duurivoittoista harmoniaa, että välillä selkeä vaihto mollivoittoiseen melodiaan” (muusikko, jazzmusiikki hyvin tuttu, 21 v. nainen)

Näyte 8

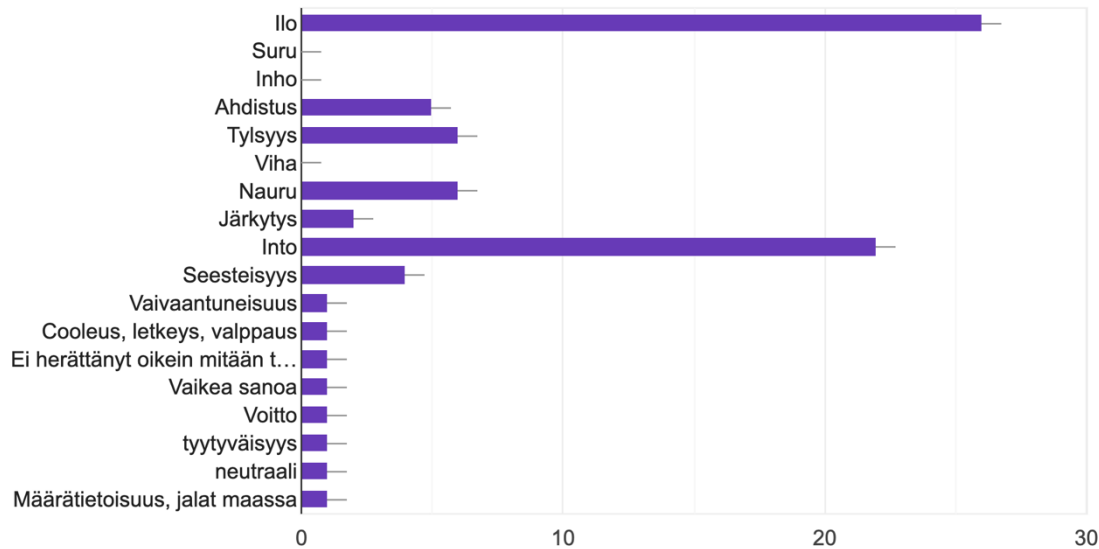
Mitkä näistä (tai muista) adjektiiveista mielestäsi kuvaavat näytettä parhaiten?

40 vastausta



Mitä tunnetiloja näytteestä voisi mielestäsi tulla?

40 vastausta



Kuva 41: Näytettä kuvaavat adjektiivit ja sen herättämät tunnetilat vastaajien arvioimana.

Piilossa oleva arviointi koko muodossaan: "Ei herättänyt oikein mitään tunteita".

Yleisimmät adjektiivit, millä näytettä kuvattiin, olivat miellyttävä, kiinnostava ja energinen ja näytteen herättämistä tunnetiloista yleisimpiä olivat ilo, into, tylsyytys ja nauru.

Näytettä miellyttävänä pitäneistä (26) useampi kommentoi rytmikkyyttä ja erityisesti bassokuviota:

"Äänimaailma oli miellyttävä. Nyt ehkä soinnut ja bassokuviot elivät hieman enemmän omaa elämäänsä, mikä teki kappaleesta hieman monimutkaisemman". (ei soittotunneilla käynyt, paljon musiikkia harrastanut, jazzmusiikki melko tuttu, 28 v. mies)

"Bassokuvio, rytmi" (alle 1 v. soittotunneilla käynyt, jonkin verran musiikkia harrastanut, jazzmusiikki melko vieras, 28 v. mies)

"Etenkin basso (?) toi mukavaa eteenpäin taapertavaa tunnelmaa :D" (ei juuri musiikkia opiskellut, jazzmusiikki melko vieras, 24 v. nainen)

"kiinnostava bassolinja" (muusikko, jazzmusiikki melko tuttu, 25 v. nainen)

"Mielenkiintoinen bassolinja" (yli 7 v. soittotunneilla käynyt, jonkin verran musiikkia harrastanut, jazzmusiikki melko tuttu, 26 v. mies)

"Positiivisuus ja hyvä rytmi" (1–2 v. soittotunneilla käynyt, jonkin verran musiikkia harrastanut, jazzmusiikki melko tuttu, 28 v. nainen)

"ei yksitoikkoinen, nopea tahti" (ei juuri musiikkia opiskellut, jazzmusiikki melko tuttu, 24 v. nainen)

"Tarmokkuus ja into välittyi melodiassa." (5–6 v. soittotunneilla käynyt, jonkin verran musiikkia harrastanut, jazzmusiikki hyvin vieras, 26 v. nainen)

"Mukava ja selkeä rytmi. Alussa olin epäilevä, mutta huomattuani rytmin näytteestä tuli heti miellyttävämpi kuunnella. Kuitenkin lautaset olivat ehkä hieman liian esillä." (3–4 v. soittotunneilla käynyt, jonkin verran musiikkia harrastanut, jazzmusiikki ei erityisen tuttu eikä vieras, 20 v. nainen)

Vastauksista löytyi myös harmoniaan ja sopivaan yllätyksellisyyteen liittyviä kommentteja:

"Terssimodulaatiot on vaan kivoja" (muusikko, jazzmusiikki hyvin tuttu, 24 v. mies)

"sopivan kompleksi harmonia, "kutitti" korvaa juuri sopivasti, mikään ei tuntunut häiritsevältä vaan pikemminkin sopivan yllätykselliseltä" (muusikko, jazzmusiikki hyvin tuttu, 21 v. mies)

"II - V -kulkuja tuli mukavasti, mutta aina se osasi yllättää. Hienosti purkautui aina uuteen toonikaan." (muusikko, jazzmusiikki ei erityisen tuttu eikä vieras, 24 v. mies)

"se oli kivan harmonoinen ei liian yllättävä eikä tylsä" (alle 1 v. soittotunneilla käynyt, ei juuri musiikkia opiskellut, jazzmusiikki melko tuttu, 24 v. mies)

"Sopivan vaihteleva, ei riitaisa, piti mielenkiinnon yllä." (yli 7 v. soittotunneilla käynyt, paljon musiikkia harrastanut, jazzmusiikki ei erityisen tuttu eikä vieras, 27 v. nainen)

"Hieman yllättäviä sävelkulkuja, mutta kiinnostavalla tavalla" (muusikko, jazzmusiikki melko tuttu, 24 v. nainen)

Henkilöiltä, jotka kokivat näytteen epämiellyttävänä (9), tuli mm. sekavuuteen, yhteensopimattomuuteen ja harmonisen keskuksen liian nopeaan muuttumiseen liittyviä kommentteja:

”Se oli mielestäni hieman sekava.” (ei juuri musiikkia opiskellut, jazzmusiikki hyvin vieras, 25 v. nainen)

”Kappale oli mielestäni liian sekava ja monimutkainen. Sointujen harmonia oli hieman liian moniulotteista omaan makuuni.” (muusikko, jazzmusiikki hyvin tuttu, 21 v. nainen)

”Musiikillisesti näyte kuulosti sekavalta eikä tullut mitään selkeää motiivia/musiikillista ideaa, joka olisi kuulostanut omaan korvaani erityisen hyvältä.” (muusikko, jazzmusiikki melko tuttu, 28 v. nainen)

”Bassosävelet eivät sopineet melodiaan.” (yli 7 v. soittotunneilla käynyt, paljon musiikkia harrastanut, jazzmusiikki melko vieras, 32 v. nainen)

”Soinnut eivät sopineet yhteen,” (ei juuri musiikkia opiskellut, jazzmusiikki melko vieras, 20 v. nainen)

”Haastava seurata. Tonaalinen keskus jatkuvassa liikkeessä, sen vuoksi rauhaton.” (muusikko, jazzmusiikki hyvin tuttu, 25 v. mies)

”Vastasin 3, mutta halusin kommentoida että näyte tuntui jotenkin neutraalilta. Oli siinä harmoniassa ”haastetta”, joka kuunnellussa vaivasi, mutta ei se sisänsä tuntunut epämiellyttävältä.” (muusikko, jazzmusiikki ei erityisen tuttu eikä vieras, 28 v. nainen)

”Vaihteleva harmoninen keskipiste ei jätä hetkeksikään rauhaan yhtä sävellajia fiilistelemään. Epämiellyttävyyys on toki myös ansio, jos sitä haetaan.” (muusikko, jazzmusiikki hyvin tuttu, 28 v. mies)

Henkilöiltä, jotka antoivat näytteen miellyttävyydelle korkeamman arvosanan kuin näytteestä pitämiselle (6), tuli mm. näytteen tylsyyteen liittyviä kommentteja ja muutama mainitsi taas, ettei kuuntelisi tällaista musiikkia vapaa-ajalla:

”Näyte on miellyttävä mutta ei niin kiinnostava” (1–2 v. soittotunneilla käynyt, jonkin verran musiikkia harrastanut, jazzmusiikki melko tuttu, 28 v. nainen)

”Näyte kuulosti mielestäni tylsäköltä, todella tavanomaiselta. Kyllä sitä kuunteli mutta en varsinaisesti tykännyt siitä vaikka musiikki itsessään oli ihan miellyttävää” (yli 7 v. soittotunneilla käynyt, paljon musiikkia harrastanut, jazzmusiikki ei erityisen tuttu eikä vieras, 21 v. nainen)

”En kuuntelisi vapaa-ajalla” (yli 7 v. soittotunneilla käynyt, paljon musiikkia harrastanut, jazzmusiikki melko tuttu, 21 v. nainen)

”En kuuntelisi ehkä vapaaehtoisesti kuitenkaan, liian vähän yllättävyyttä / tapahtumia.” (yli 7 v. soittotunneilla käynyt, paljon musiikkia harrastanut, jazzmusiikki melko vieras, 26 v. mies)

Kaksi muutakin kommenttia tuli tämän ryhmän henkilöiltä:

”Käänteitä riitti näin ensikuulemalta aika paljon, kierron toistuessa näihin ehti vähän jo tottua” (muusikko, jazzmusiikki melko tuttu, 29 v. mies)

”Sointuhajoitusten melodialinja ei miellyttänyt” (muusikko, jazzmusiikki hyvin tuttu, 21 v. mies)

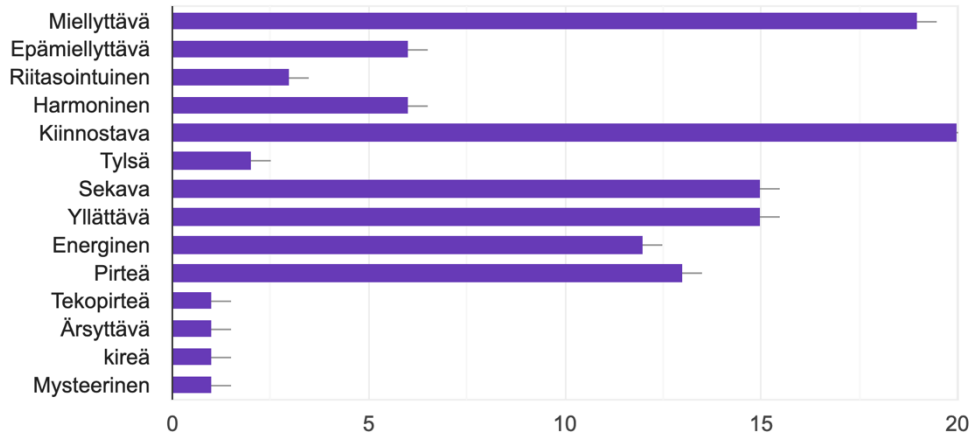
Yksi tutkittava antoi näytteestä pitämiselle korkeamman arvosanan kuin sen miellyttävyydelle:

”Musiikin tarkoitus (lienee) herättää muitakin kuin mieltymyksen tunteita.” (muusikko, jazzmusiikki hyvin tuttu, 28 v. mies)

Näyte 9

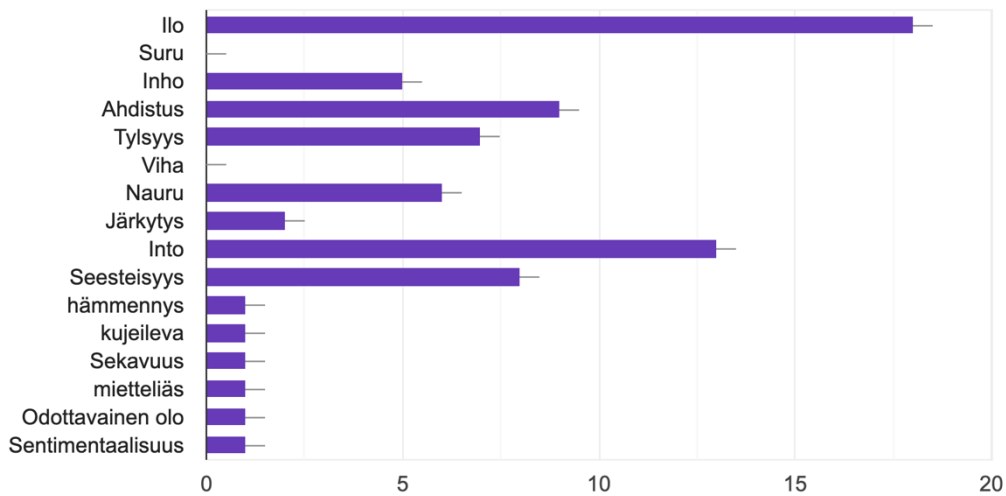
Mitkä näistä (tai muista) adjektiiveista mielestäsi kuvaavat näyttettä parhaiten?

40 vastausta



Mitä tunnetiloja näytteestä voisi mielestäsi tulla?

40 vastausta



Kuva 42: Näytettä kuvaavat adjektiivit ja sen herättämät tunnetilat vastaajien arvioimana

Yleisimmät adjektiivit, millä näyttettä kuvattiin, olivat kiinnostava, miellyttävä, sekava ja yllättävä ja näytteen herättämistä tunnetiloista yleisimpiä olivat ilo, into ja ahdistus.

Näytettä miellyttävänä pitäneet (17) kommentoivat taas sopivaa yllättävyyden tasoa tai mielenkiintoista harmoniaa:

”Siinä oli mielenkiintoinen harmonia.” (yli 7 v. soittotunneilla käynyt, paljon musiikkia harrastanut, jazzmusiikki melko vieras, 32 v. nainen)

”Taas ihan mielenkiintoinen sävelkulku” (ei juuri musiikkia opiskellut, jazzmusiikki melko tuttu, 24 v. nainen)

”sopivan härö” (muusikko, jazzmusiikki hyvin tuttu, 21 v. mies)

”Näytteen harmonian moduloiva mutta johdonmukainen liike miellytti korvaani.” (muusikko, jazzmusiikki hyvin tuttu, 21 v. mies)

”Säännönmukaisuuden rikkominen pienellä vaihtelulla.” (ei juuri musiikkia opiskellut, jazzmusiikki melko vieras, 25 v. nainen)

”Pidin sointukierron ensimmäisten sointujen sävystä, sillä ne herättivät mielenkiinnon.” (muusikko, jazzmusiikki melko tuttu, 28 v. nainen)

”sopivasti yllättävä” (alle 1 v. soittotunneilla käynyt, ei juuri musiikkia opiskellut, jazzmusiikki melko tuttu, 24 v. mies)

”Näytteessä oli helppoja ja miellyttäviä kuvioita, mutta seassa myös piristävää vaihtelua.” (yli 7 v. soittotunneilla käynyt, paljon musiikkia harrastanut, jazzmusiikki ei erityisen tuttu eikä vieras, 27 v. nainen)

”Enimmäkseen harmonista, sopivassa suhteessa riitasointuja esim. melodiassa” (muusikko, jazzmusiikki melko tuttu, 24 v. nainen)

”Coltrane toimii aina ja seassa oli kiinnostavia sävyjä/hajotuksia” (muusikko, jazzmusiikki hyvin tuttu, 24 v. mies)

Kaksi tutkittavaa kommentoi myös näytteen menevyyttä:

”menevä, ei yksitoikkoinen” (ei juuri musiikkia opiskellut, jazzmusiikki melko tuttu, 24 v. nainen)

”Menevän tuntuinen, tuo sellaista intoa, mutta jos tuota kuuntelisi puhelua jonottaessa niin alkaisi kääntyä epämiellyttävän puoleen.” (5–6 v. soittotunneilla käynyt, jonkin verran musiikkia harrastanut, jazzmusiikki hyvin vieras, 26 v. nainen)

Yksi kommentoi näytteen simppeilyttäkin:

”Mukavan simppele.” (3–4 v. soittotunneilla käynyt, jonkin verran musiikkia harrastanut, jazzmusiikki ei erityisen tuttu eikä vieras, 20 v. nainen)

Henkilöiden, jotka pitivät näyttää epämiellyttävänä (14), kommentit liittyivät mm. turhaan monimutkaisuuteen, sekavuuteen ja tarttumapinnan puutteeseen:

”Näyte kuulosti sekavalta, eri instrumentit soittivat hieman eri aikoihin ja toisaalta eri ääniä oli vaikea erottaa toisistaan” (1–2 v. soittotunneilla käynyt, jonkin verran musiikkia harrastanut, jazzmusiikki melko tuttu, 28 v. nainen)

”Näyte oli hyvin sekava, sillä harmonia vaihtui jokaisella soinnulla ja kuulija ei päässyt levähtämään missään vaiheessa kuuntelun keskellä. Koko ajan täytyi kuunnella korvat auki ja niska jännittyneenä.” (muusikko, jazzmusiikki hyvin tuttu, 21 v. nainen)

”Monimutkaisuus, turhaa kikkailua, teoriapohjaisuus” (muusikko, jazzmusiikki ei erityisen tuttu eikä vieras, 29 v. nainen)

”Musiikki tuntui tosi pomppivalta ja epäloogiselta, ikään kuin punainen lanka puuttuisi.” (muusikko, jazzmusiikki ei erityisen tuttu eikä vieras, 28 v. nainen)

”Tästä tuli suorastaan ahdistuneeksi kun oli niin sekava.” (yli 7 v. soittotunneilla käynyt, paljon musiikkia harrastanut, jazzmusiikki melko tuttu, 28 v. nainen)

”Vähän sekava” (yli 7 v. soittotunneilla käynyt, paljon musiikkia harrastanut, jazzmusiikki melko tuttu, 21 v. nainen)

”Sekava” (3–4 v. soittotunneilla käynyt, jonkin verran musiikkia harrastanut, jazzmusiikki melko vieras, 26 v. mies)

”Ei kunnollista tarttumapintaa.” (muusikko, jazzmusiikki hyvin tuttu, 25 v. mies)

”sointukulusta oli vähän vaikea saada kiinni, vaikei se kovin kaoottisen kuuloinen ollutkaan” (yli 7 v. soittotunneilla käynyt, paljon musiikkia harrastanut, jazzmusiikki melko tuttu, 19 v. nainen)

”En saanut oikein otetta, arvaamaton” (yli 7 v. soittotunneilla käynyt, paljon musiikkia harrastanut, jazzmusiikki melko vieras, 26 v. mies)

”Harmoniset käänneet tuntuivat jäävän jotenkin irrallisiksi, kokonaisuus tuntui hahmottomalta” (muusikko, jazzmusiikki melko tuttu, 29 v. mies)

Henkilöiltä, jotka antoivat korkeamman arvosanan näytteen miellyttävyydelle kuin siitä pitämiselle (2), tuli seuraavat kommentit:

”Näytteessä oli ennalta-arvaamattomuutta, mikä teki siitä jonkin verran sekavan.”
(yli 7 v. soittotunneilla käynyt, paljon musiikkia harrastanut, jazzmusiikki melko vieras, 32 v. nainen)

”Ei ireal pro-ohjelmalla generoitua taustaa voi pitää mitenkään erityisen miellyttävältä...” (muusikko, jazzmusiikki hyvin tuttu, 21 v. mies)

Henkilöiltä, jotka taas antoivat korkeamman arvosanan näytteestä pitämiselle, kuin sen miellyttävyydelle (2), tuli seuraavat kommentit:

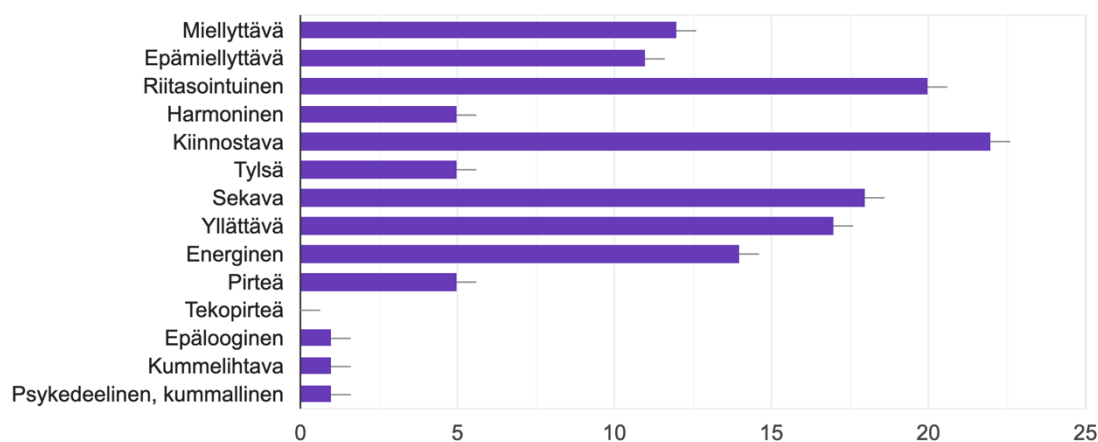
”en kokenut näytettä kovin miellyttäväksi, mutta se kiinnosti; siitä steppi ylöspäin”
(yli 7 v. soittotunneilla käynyt, paljon musiikkia harrastanut, jazzmusiikki melko tuttu, 19 v. nainen)

”Tykkään erikoisuudesta ja yllättävyydestä” (yli 7 v. soittotunneilla käynyt, paljon musiikkia harrastanut, jazzmusiikki melko vieras, 26 v. mies)

Näyte 10

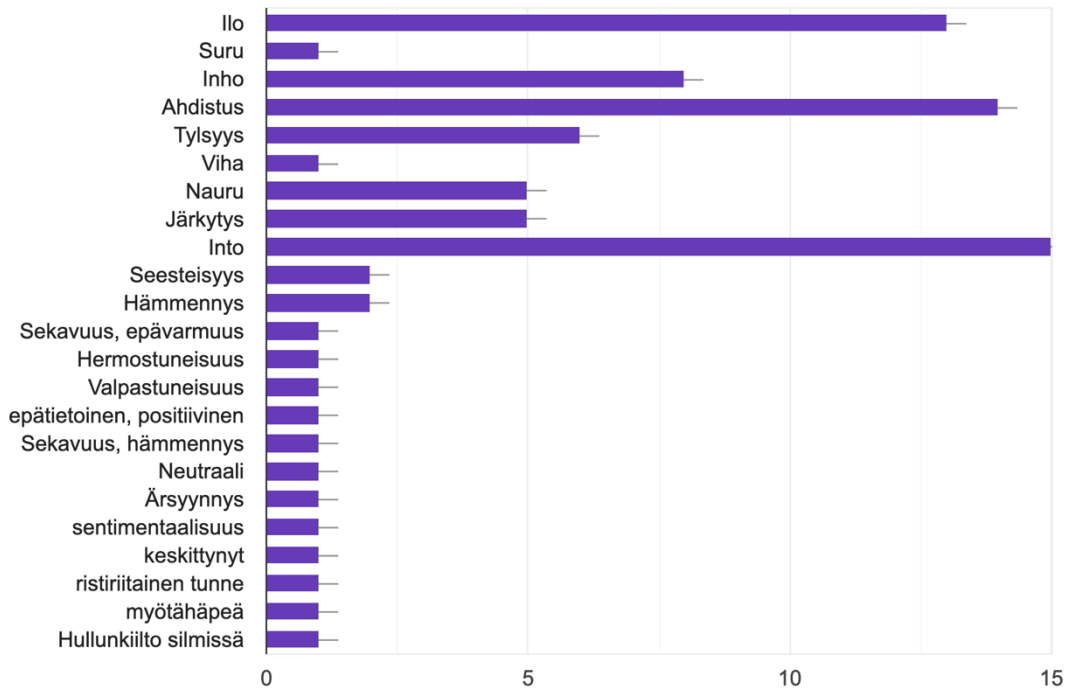
Mitkä näistä (tai muista) adjektiiveista mielestäsi kuvaavat näytettä parhaiten?

40 vastausta



Mitä tunnetiloja näytteestä voisi mielestäsi tulla?

40 vastausta



Kuva 43: Näytettä kuvaavat adjektiivit ja sen herättämät tunnetilat vastaajien arvioimana

Yleisimmät adjektiivit, millä näytettä kuvattiin, olivat kiinnostava, riitasointuinen ja sekava ja näytteen herättämistä tunnetiloista yleisimpiä olivat into, ahdistus ja ilo.

Näytettä miellyttävänä pitäneet (15) kommentoivat positiivisesti dissonanssia, ristiriitaisuutta ja mielenkiintoisuutta:

”Tämäkin näyte miellytti vaikka tunne oli vähän ristiriitainen.” (5–6 v. soittotunneilla käynyt, jonkin verran musiikkia harrastanut, jazzmusiikki hyvin vieras, 26 v. nainen)

”Kiinnostavampi kuin aiemmat, tämä tulee mieleen kun mietin jazzia ja miltä se kuulostaa” (ei juuri musiikkia opiskellut, jazzmusiikki melko vieras, 24 v. nainen)

”Tämä tuntui kiinnostavalta, kuulisin mielelläni saman uudelleen” (muusikko, jazzmusiikki melko tuttu, 29 v. mies)

”Kiinnostava sointukulku ja basso” (muusikko, jazzmusiikki ei erityisen tuttu eikä vieras, 30 v. nainen)

”Näyte oli ajoittain hyvinkin dissonoiva mutta bassoliike oli mielenkiintoinen ja pystyin aistimaan jonkinlaisen tunnelman.” (muusikko, jazzmusiikki hyvin tuttu, 21 v. mies)

”Siinä oli tietynlaista atonaalisuutta, alt-sointuja ja bassokulku liikkui puolisävelaskeseen ylöspäin, joka toi siihen lisää intensiivisyyttä” (muusikko, jazzmusiikki ei erityisen tuttu eikä vieras, 24 v. mies)

”Oli kivan mielenkiintoinen ja riitasointuinen, mutta kiva kun tuli pehmeämpiäkin sointuja väliin, ettei pelkkää riitasointua. Ei kuulostanut tarkasti teorian pohjalle rakennetulta vaan kivalla tavalla randomimmalta.” (muusikko, jazzmusiikki ei erityisen tuttu eikä vieras, 29 v. nainen)

”Dissonanssit tekivät musiikista mielenkiintoisen ja siksi miellyttävän.” (muusikko, jazzmusiikki melko tuttu, 28 v. nainen)

”mukavasti vähän riitelvä piano” (alle 1 v. soittotunneilla käynyt, ei juuri musiikkia opiskellut, jazzmusiikki melko tuttu, 24 v. mies)

Myös rytmikkaan ja energiaan kiinnitettiin taas huomiota:

”groove” (muusikko, jazzmusiikki melko tuttu, 25 v. nainen)

”Hyvä rytmi.” (ei juuri musiikkia opiskellut, jazzmusiikki melko vieras, 25 v. nainen)

”mukava tempo ja ei liian ennalta arvattavaa” (ei juuri musiikkia opiskellut, jazzmusiikki melko tuttu, 24 v. nainen)

”näytteessä oli vaaran tuntua ja paljon energiaa” (muusikko, jazzmusiikki hyvin tuttu, 21 v. mies)

Näytettä epämiellyttäväksi kuvailleet (14) kommentoivat etenkin häiritsevää riitasointisuutta:

”Se kuulosti sekavalta ja riitasointuiselta.” (ei juuri musiikkia opiskellut, jazzmusiikki hyvin vieras, 25 v. nainen)

”Alku oli hyvin lupaava, mutta loppua kohden soitto meni epämiellyttäväksi. Äänet eivät sopineet toisiinsa.” (3–4 v. soittotunneilla käynyt, jonkin verran musiikkia harrastanut, jazzmusiikki ei erityisen tuttu eikä vieras, 20 v. nainen)

”Riitasointuisa ja hieman kakofoninen” (yli 7 v. soittotunneilla käynyt, jonkin verran musiikkia harrastanut, jazzmusiikki melko tuttu, 22 v. nainen)

”Melodia oli sekava ja riitasointuja täynnä” (muusikko, jazzmusiikki melko tuttu, 24 v. nainen)

”Riitasointuinen, ei kovin mielenkiintoinen” (yli 7 v. soittotunneilla käynyt, jonkin verran musiikkia harrastanut, jazzmusiikki melko tuttu, 26 v. mies)

”Liian sekava ja ärsyttävä” (yli 7 v. soittotunneilla käynyt, paljon musiikkia harrastanut, jazzmusiikki melko tuttu, 21 v. nainen)

”Harmonia oli aivan liian sekavaa ja soinnut soitettiin myös kaikki hyvin korkealta. Olisi toivonut välillä tasaisempaa ja vähän tummempaa harmoniaa. Kirkkaat sävelet alkavat ennen pitkää sattumaan päähän.” (muusikko, jazzmusiikki hyvin tuttu, 21 v. nainen)

”Jännitettä ei purettu riittävästi. Harmonia lipsuu komiikan puolelle, joskin rohkean viihdyttävällä tavalla.” (muusikko, jazzmusiikki hyvin tuttu, 25 v. mies)

”jännitteet eivät oikein laenneet missään kohtaa, olosta tuli hieman epämielinen ja odottava” (yli 7 v. soittotunneilla käynyt, paljon musiikkia harrastanut, jazzmusiikki melko tuttu, 19 v. nainen)

”Basso suhteessa keyboardin linjoihin herätti kysymyksiä ja tuntui ettei oikein saanut näytteestä otetta.” (muusikko, jazzmusiikki ei erityisen tuttu eikä vieras, 28 v. nainen)

Henkilöiltä, jotka antoivat korkeamman arvosanan näytteen miellyttävyydelle kuin siitä pitämiselle (6), tuli seuraavat, tylsyyteen liittyvät kommentit:

”Näyte ei mielestäni ollut miellyttävä eikä epämiellyttävä, mutta se oli vähän tylsä ja mitäänsanomaton.” (yli 7 v. soittotunneilla käynyt, paljon musiikkia harrastanut, jazzmusiikki melko vieras, 32 v. nainen)

”Näyte oli mielenkiintoinen harmonisesti, mutta ei herättänyt voimakkaita tunteita.” (muusikko, jazzmusiikki melko tuttu, 28 v. nainen)

”Tämä oli mielenkiintoinen, mutta näin ensikuulemalta ei ehkä niin paljoa tarttumapintaa” (muusikko, jazzmusiikki melko tuttu, 29 v. mies)

Yksi inhoreaktioon liittyvä kommentti oli myös:

”Joku siinä sai kasvotkin liikahtamaan sillain hyi :D” (yli 7 v. soittotunneilla käynyt, jonkin verran musiikkia harrastanut, jazzmusiikki melko tuttu, 22 v. nainen)

Kaksi henkilöä tässä ryhmässä kommentoi harmonian kuuntelua yleisesti ottaen tämän tutkimuksen näytteiden muodossa:

”En osaa sanoa näytteen miellyttävyydestä. Minulle soinnut sinänsä eivät herätä juurikaan toisistaan eroavia tunteita, irrallaan instrumentaatiosta. Toki koin tässä tahtotilaa ”dissonoivampaan” harmoniaan, ja entistä synkopoivampaan rytmikkaan, eli sikäli näyte oli edeltäviä ”energisempi”. ” (muusikko, jazzmusiikki hyvin tuttu, 28 v. mies)

”Ireal pro:n sointuhajoitukset ovat ajoittain niin epämusikaalisia, että kuultava harmonia on vain varjo siitä, miltä se voisi oikeasti kuulostaa. Vaikea muodostaa todellista mielipidettä.” (muusikko, jazzmusiikki hyvin tuttu, 21 v. mies)

Henkilöiltä, jotka taas antoivat korkeamman arvosanan näytteestä pitämiselle, kuin sen miellyttävyydelle (3), tuli seuraavat kommentit:

”Harmonia oli mielenkiintoinen! Tällaiset harmoniat ei ole kuitenkaan kovin miellyttäviä, jotta niitä jaksaisi kuunnella useamman päivän putkeen.” (muusikko, jazzmusiikki hyvin tuttu, 25 v. mies)

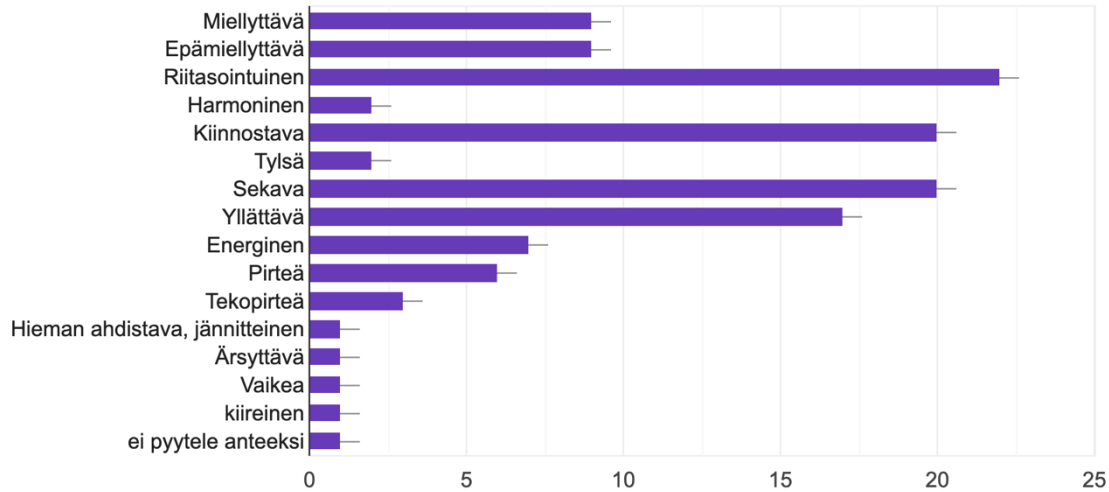
”Hieman mixed feelings näytteestä. Se ei ollut huono, mutta en myöskään nauttinut siitä, joten olen neutraali sen suhteen. En kuitenkaan haluaisi kuunnella tätä hississä.” (3–4 v. soittotunneilla käynyt, jonkin verran musiikkia harrastanut, jazzmusiikki ei erityisen tuttu eikä vieras, 20 v. nainen)

”Pieni vääntö ei ole pahitteeksi” (muusikko, jazzmusiikki hyvin tuttu, 28 v. mies)

Näyte 11

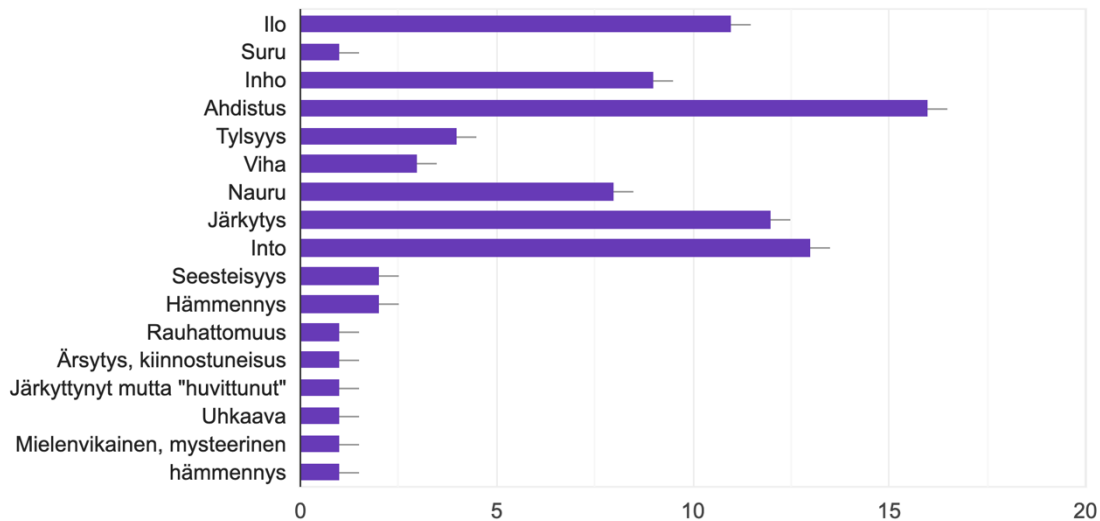
Mitkä näistä (tai muista) adjektiiveista mielestäsi kuvaavat näytettä parhaiten?

40 vastausta



Mitä tunnetiloja näytteestä voisi mielestäsi tulla?

40 vastausta



Kuva 44: Näytettä kuvaavat adjektiivit ja sen herättämät tunnetilat vastaajien arvioimana

Yleisimmät adjektiivit, millä näytettä kuvattiin, olivat riitasointuinen, kiinnostava ja sekava ja näytteen herättämistä tunnetiloista yleisimpiä olivat ahdistus, into ja järkytys.

Näytettä miellyttävänä pitäneet (12) kommentoivat tällä kertaa etenkin sopivaa yllättävyyttä ja mielenkiintoisuutta:

”yllättävä” (alle 1 v. soittotunneilla käynyt, ei juuri musiikkia opiskellut, jazzmusiikki melko tuttu, 24 v. mies)

”Menevä, yllättävä” (5–6 v. soittotunneilla käynyt, jonkin verran musiikkia harrastanut, jazzmusiikki hyvin vieras, 26 v. nainen)

”Harmonia oli mielenkiintoinen ja koukuttava” (muusikko, jazzmusiikki melko tuttu, 28 v. nainen)

”Harmonia oli tarpeeksi kompleksia herättääkseen mielenkiinnon, muttei niin sekavaa ettei olisi voinut kuunnella.” (muusikko, jazzmusiikki hyvin tuttu, 21 v. mies)

”Vaihtelevuus. Ihan kun nyt taustalla kuuluis vaihtelevampaa basson(?) ääntä, mikä miellyttää.” (ei juuri musiikkia opiskellut, jazzmusiikki melko tuttu, 24 v. nainen)

”Äskeiseen verrattuna kappale oli ehkä yhtä monimutkainen mutta siinä oli helpompi pysyä mukana (erottaa bassokuvio ja soinnut toisistaan).” (ei soittotunneilla käynyt, paljon musiikkia harrastanut, jazzmusiikki melko tuttu, 28 v. mies)

”Bassolinja oli ihanan atonaalinen. Tykkäsin, kuinka rytmi pysyi kuitenkin selkeänä ja bassolinjalla oli joku suunta. Soinnut olivat myös jänniä, modaalisesta maailmasta” (muusikko, jazzmusiikki ei erityisen tuttu eikä vieras, 24 v. mies)

Jonkin verran kommentteja tuli myös yleiseen miellyttävyyteen liittyen:

”Kuulosti kivalta” (yli 7 v. soittotunneilla käynyt, paljon musiikkia harrastanut, jazzmusiikki ei erityisen tuttu eikä vieras, 21 v. nainen)

”pidän jazzin sulavasta tyylistä” (ei juuri musiikkia opiskellut, jazzmusiikki melko tuttu, 24 v. nainen)

”Ei kuulostanut erityisen riitasointuiselta” (yli 7 v. soittotunneilla käynyt, jonkin verran musiikkia harrastanut, jazzmusiikki melko tuttu, 26 v. mies)

”Ihan hauska” (yli 7 v. soittotunneilla käynyt, paljon musiikkia harrastanut, jazzmusiikki melko tuttu, 21 v. nainen)

Näytettä epämiellyttävänä pitäneet (17) kommentoivat melko yhteneväisesti häiritsevää tarttumapinnan ja sävellajin puutetta, riitasointuisuutta, epävirettä ja/tai vinksahaneisuutta:

"Harmonioista ei tuntunut saavan otetta, mitään jännitteen purkauksia ei tapahtunut. Dissonoiviin sävyihin jäätiin vellomaan, eikä tässä päästy selville vesille hetkeksikään" (muusikko, jazzmusiikki melko tuttu, 29 v. mies)

"Tarttumapintaa oli hyvin vähän, sävellajin tunnusta ei tietoaakaan." (muusikko, jazzmusiikki hyvin tuttu, 28 v. mies)

"Vahva dissonanssi oli melko jatkuvaa eikä juuri tahtonut purkautua mihinkään" (muusikko, jazzmusiikki hyvin tuttu, 24 v. mies)

"Melodia ei tuntunut saavuttavan mitään huippua, soinnuissa oli jotain omaan korvaan epämiellyttävää" (ei juuri musiikkia opiskellut, jazzmusiikki melko vieras, 20 v. nainen)

"Ehkä vähän riitasointuinen ja ahdistava" (yli 7 v. soittotunneilla käynyt, jonkin verran musiikkia harrastanut, jazzmusiikki melko vieras, 25 v. nainen)

"Koin sen hieman sekavaksi." (ei juuri musiikkia opiskellut, jazzmusiikki hyvin vieras, 25 v. nainen)

"Vähän sekava, alavireinen" (1–2 v. soittotunneilla käynyt, jonkin verran musiikkia harrastanut, jazzmusiikki melko tuttu, 28 v. nainen)

"Jotain epämiellyttäviä sointuja, jotenkin epävireisen oloinen" (yli 7 v. soittotunneilla käynyt, paljon musiikkia harrastanut, jazzmusiikki melko vieras, 26 v. mies)

"Oli liian moni asia vähän vinksallaan." (yli 7 v. soittotunneilla käynyt, paljon musiikkia harrastanut, jazzmusiikki melko tuttu, 28 v. nainen)

"Vähän liian "out there" että jaksaisi pidemmän päälle kuunnella 🤔" (muusikko, jazzmusiikki ei erityisen tuttu eikä vieras, 30 v. nainen)

"Siinä oli uhkaavuuden kaiku, jotenkin outo" (ei juuri musiikkia opiskellut, jazzmusiikki melko vieras, 24 v. nainen)

"Harmonian suunta ja tarkoitus oli epäselvä." (muusikko, jazzmusiikki hyvin tuttu, 21 v. mies)

"Harmoniassa oli johdonmukaisuutta, mutta se oli kulmikas, töksähtelevä ja aggressiivinen." (muusikko, jazzmusiikki hyvin tuttu, 25 v. mies)

”Ei edes humoristinen. Ainoastaan huono. Täysin perusteeton harmonia.” (muusikko, jazzmusiikki hyvin tuttu, 25 v. mies)

”Aikaisemmin sointujen hämäryys ja hankala siirtymisen seuraavaan, on kuulostanut korvaan pahalta, mutta tässä näytteessä basson pomppoilevuus oktaaveittain ja erityisesti korkealla oktaaveissa käyminen häiritsi.” (muusikko, jazzmusiikki hyvin tuttu, 21 v. nainen)

”En kuuntelisi muuten vaan, mutta sinänsä oli mielenkiintoista kuunnella esim. bassolinjaa.” (muusikko, jazzmusiikki ei erityisen tuttu eikä vieras, 28 v. nainen)

”Liikaa kaikkea. Joissain kohdin tuntui että musiikki oli ”toispuoleista”, mikä ei tuntunut hyvältä. Tuli olo että ääni vaeltelee edes takaisin.” (3–4 v. soittotunneilla käynyt, jonkin verran musiikkia harrastanut, jazzmusiikki ei erityisen tuttu eikä vieras, 20 v. nainen)

Henkilöiltä, jotka antoivat korkeamman arvosanan näytteen miellyttävyydelle kuin siitä pitämislle (3), tuli seuraavat, näytteen tylsyyteen ja häiritsevyyteen liittyvät kommentit:

”Hieman tylsä kappale” (yli 7 v. soittotunneilla käynyt, jonkin verran musiikkia harrastanut, jazzmusiikki melko tuttu, 26 v. mies)

”kaipaen eloa, näyte oli jotenkin ponneton ehkä (kuten aiemmatkin ovat olleet)” (ei juuri musiikkia opiskellut, jazzmusiikki melko tuttu, 24 v. nainen)

”Vähän häiritsevä” (yli 7 v. soittotunneilla käynyt, paljon musiikkia harrastanut, jazzmusiikki melko tuttu, 21 v. nainen)

Henkilöiltä, jotka antoivat vuorostaan korkeamman arvosanan näytteestä pitämislle kuin sen miellyttävyydelle (9), tuli kommenttia mm. omasta mieltymyksestä erikoisuuteen ja haastavuuteen tai hankalan harmonian yleisestä funktiosta musiikissa:

”Näyte oli hieman riitainen ja yllättävä, mutta siksi juuri kiinnostava.” (yli 7 v. soittotunneilla käynyt, paljon musiikkia harrastanut, jazzmusiikki ei erityisen tuttu eikä vieras, 27 v. nainen)

”Tykkään erikoisuudesta ja yllättävyydestä, vaikka en kokisikaan musiikkia niin miellyttäväksi” (yli 7 v. soittotunneilla käynyt, paljon musiikkia harrastanut, jazzmusiikki melko vieras, 26 v. mies)

”tykkään musiikista, joka haastaa, mutta en varsinaisesti kuvailisi näytettä miellyttäväksi.” (yli 7 v. soittotunneilla käynyt, paljon musiikkia harrastanut, jazzmusiikki melko tuttu, 19 v. nainen)

”Hankalalla harmonialla on oma funktionsa, mutta itsessään (ja läpi kappaleen) hieman raskasta kuunneltavaa. Kyseinen sointumaailma jättää hieman tympeän olon.” (muusikko, jazzmusiikki hyvin tuttu, 28 v. mies)

Muina motiiveina korkeammalle arvosanalle löytyi mm. se, että näyte ei varsinaisesti kuitenkaan ollut ei-pidettävä tai että se oli kuitenkin jollain tapaa hauska tai kiinnostava:

”Ei ollut suoranaisesti ei-tykättävä, mutta jotenkin tuli hermolstunut tai epämukava olo” (ei juuri musiikkia opiskellut, jazzmusiikki melko vieras, 24 v. nainen)

”Ei ole huonointa mitä olen kuunnellut” (3–4 v. soittotunneilla käynyt, jonkin verran musiikkia harrastanut, jazzmusiikki ei erityisen tuttu eikä vieras, 20 v. nainen)

”Musiikkina en sinänsä tykännyt, mutta jostain syystä se nauratti sekavuudessaan, minkä vuoksi lopulta tykkäsin” (muusikko, jazzmusiikki melko tuttu, 24 v. nainen)

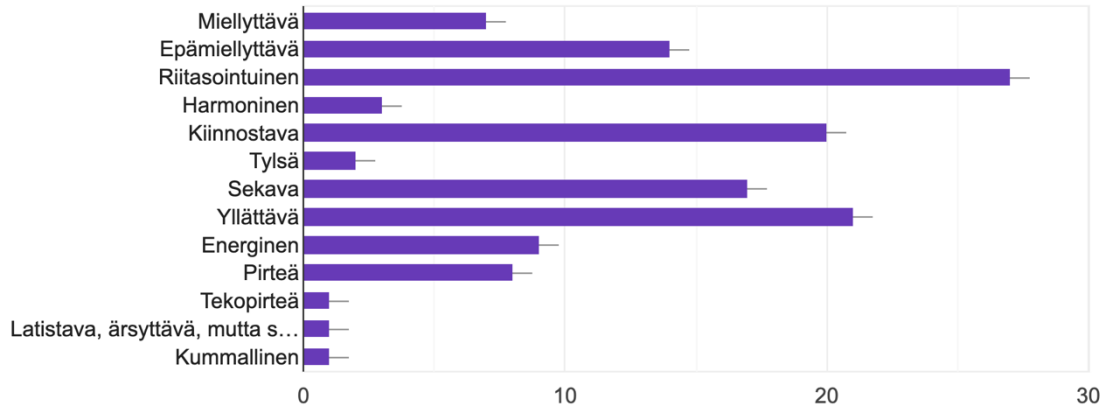
”Hauskaa vaihtelua toisaalta muihin pätkiin” (muusikko, jazzmusiikki ei erityisen tuttu eikä vieras, 30 v. nainen)

”Kiinnostuin! Basson ja kiipparin sisäinen äänenkuljetus oli kuitenkin simppeleitä ja helpohkosti seurattavissa erikseen” (muusikko, jazzmusiikki hyvin tuttu, 24 v. mies)

Näyte 12

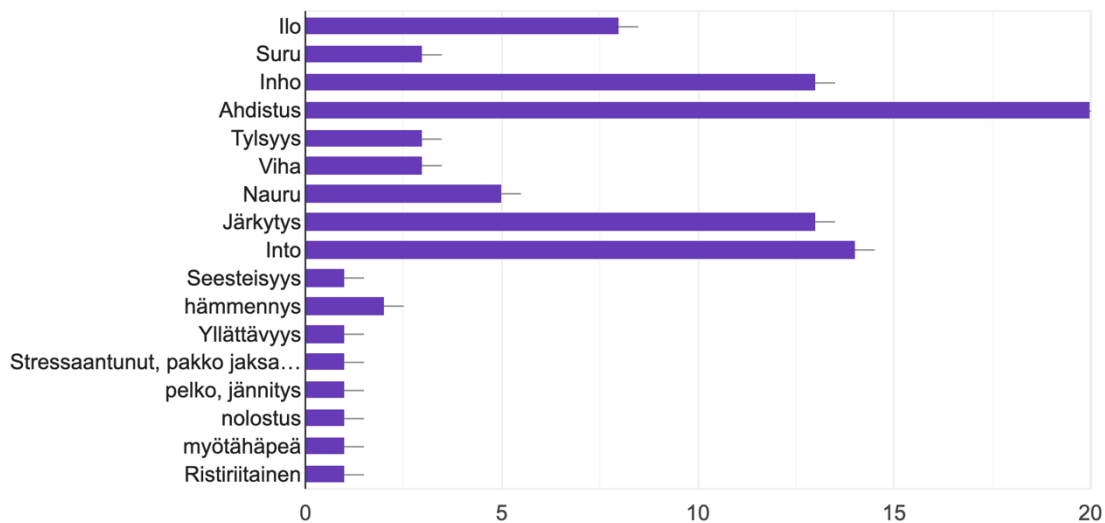
Mitkä näistä (tai muista) adjektiiveista mielestäsi kuvaavat näytettä parhaiten?

40 vastausta



Mitä tunnetiloja näytteestä voisi mielestäsi tulla?

40 vastausta



Kuva 45: Näytettä kuvaavat adjektiivit ja sen herättämät tunnetilat vastaajien arvioimana. Piilossa olevat arvioinnit koko muodossaan: ”Latistava, ärsyttävä, mutta silti kiinnostava” ja ”Stressaantunut, pakko jaksa hampaat irvessä vaikka väsyttää -filis”

Yleisimmät adjektiivit, millä näytettä kuvattiin, olivat riitasointuinen, yllättävä ja kiinnostava ja näytteen herättämistä tunnetiloista yleisimpiä olivat ahdistus, into, inho ja järkytys.

Näytettä miellyttävänä pitäneet (13) kommentoivat mm. harmonian kiinnostavuutta ja yllättävyyttä yleisesti ottaenkin:

”Kiinnostavia ja yllättäviä harmonisia ratkaisuja” (muusikko, jazzmusiikki melko tuttu, 29 v. mies)

”Mielenkiintoiset sointuvalinnat mutta silti tasapainoinen” (muusikko, jazzmusiikki ei erityisen tuttu eikä vieras, 30 v. nainen)

”Harmoniassa oli monimutkaisten sointujen lisäksi myös joitain yksinkertaisempia, jotka ns. maaduttivat kappaleen. Ei ollut liian sekava, mutta pisti miettimään ja piti seurata jo ajatuksella verrattaen edelliseen kappaleeseen.” (muusikko, jazzmusiikki hyvin tuttu, 21 v. nainen)

”Kyllä tämäkin näyte oli miellyttävä, vaikka erilailta harmoniassa verrattuna joihinkin muihin näytteisiin.” (5–6 v. soittotunneilla käynyt, jonkin verran musiikkia harrastanut, jazzmusiikki hyvin vieras, 26 v. nainen)

”Näyte herätti kuuntelemaan harmoniaa” (muusikko, jazzmusiikki melko tuttu, 28 v. nainen)

”Näyte oli tempaisi mukaansa. Kuulosti omalaatuiselta ja rytmikkäältä. Omalaatuisuuden luulen tulleen siitä että soinnut kuulostivat sopivasti ristiriitaiselta.” (ei soittotunneilla käynyt, paljon musiikkia harrastanut, jazzmusiikki melko tuttu, 28 v. mies)

”Vaihtelu ja yllätyksellisyys” (ei juuri musiikkia opiskellut, jazzmusiikki melko tuttu, 24 v. nainen)

Samassa ryhmässä kommentoitiin myös näytteen rytmisiä piirteitä:

”Pomppiva eteneminen.” (ei juuri musiikkia opiskellut, jazzmusiikki melko vieras, 25 v. nainen)

”Hyvä rytmi” (alle 1 v. soittotunneilla käynyt, jonkin verran musiikkia harrastanut, jazzmusiikki melko vieras, 28 v. mies)

”mukaansatempaava, jalka lähti vipattamaan” (ei juuri musiikkia opiskellut, jazzmusiikki melko tuttu, 24 v. nainen)

Muutama henkilö tästä ryhmästä kommentoi myös näytteen herättämiä tunteita:

”Positiivisuus ja sujuvuus” (1–2 v. soittotunneilla käynyt, jonkin verran musiikkia harrastanut, jazzmusiikki melko tuttu, 28 v. nainen)

”Alussa olin hieman skeptinen, mutta näyte parani loppua kohden. Selkeä pirteys jatkui koko näytteen ajan. Yksinkertaistettuna tämä voisi toimia vielä paremmin.” (3–4 v. soittotunneilla käynyt, jonkin verran musiikkia harrastanut, jazzmusiikki ei erityisen tuttu eikä vieras, 20 v. nainen)

”Koska se aiheutti tunteita” (yli 7 v. soittotunneilla käynyt, paljon musiikkia harrastanut, jazzmusiikki ei erityisen tuttu eikä vieras, 21 v. nainen)

Tutkittavista, jotka pitivät näytettä epämiellyttävänä (20), monet kommentoivat näytteen riitasointisuutta, sekavuutta, epäjohdonmukaisuutta ja inhottavuutta:

”Riitasointuinen” (yli 7 v. soittotunneilla käynyt, jonkin verran musiikkia harrastanut, jazzmusiikki melko tuttu, 26 v. mies)

”vähän liian ”riitasointuinen”” (alle 1 v. soittotunneilla käynyt, ei juuri musiikkia opiskellut, jazzmusiikki melko tuttu, 24 v. mies)

”Riitasointista, kuulosti siltä että erityisesti melodiassa ei ollut mitään järkeä.” (muusikko, jazzmusiikki melko tuttu, 24 v. nainen)

”Riitaisia harmonia aiheutti ahdistusta.” (muusikko, jazzmusiikki ei erityisen tuttu eikä vieras, 28 v. nainen)

”Riitasointuja ja arvaamattomuutta, mihin musiikki on menossa, vähän jopa rasittava” (yli 7 v. soittotunneilla käynyt, paljon musiikkia harrastanut, jazzmusiikki melko vieras, 26 v. mies)

”Pianon soinnut hallitsivat näytettä ja tuntuivat välillä olevan mitä sattuu” (ei juuri musiikkia opiskellut, jazzmusiikki melko vieras, 20 v. nainen)

”Sekava” (3–4 v. soittotunneilla käynyt, jonkin verran musiikkia harrastanut, jazzmusiikki melko vieras, 26 v. mies)

”Liian sekava ja yllättävä” (yli 7 v. soittotunneilla käynyt, jonkin verran musiikkia harrastanut, jazzmusiikki melko vieras, 25 v. nainen)

”aika tukkoset voicingit ja vähän liian sekava” (muusikko, jazzmusiikki hyvin tuttu, 21 v. mies)

”Klusterimaiset voicingit riitelevät, joten filis on vähän skitso. Ehkä viimeinen sointu olikin yllättävän harmoninen verrattuna edellisiin.” (muusikko, jazzmusiikki hyvin tuttu, 28 v. mies)

”En oikein löytänyt siitä minkäänlaista johdonmukaisuutta tai melodiaa. Lopetus oli kuitenkin mielenkiintoinen.” (yli 7 v. soittotunneilla käynyt, paljon musiikkia harrastanut, jazzmusiikki melko vieras, 32 v. nainen)

”Bassokulku ja sointukomppaus olivat keskenään täysin eri maailmoista. Ikäänkuin eri sävellajeista, lopetus oli myös mauton.” (muusikko, jazzmusiikki ei erityisen tuttu eikä vieras, 24 v. mies)

”Vaikka harmoniassa tuntui olevan olevan selkeitä maaleja, mm. sointujen laadut tuntuivat ajoittain epäjohdonmukaisilta. Harmoniassa oli liikaa ”kikkelöintiä” omaan makuun, jotta voisin oikeasti sanoa nauttivani sen kuuntelemisesta.” (muusikko, jazzmusiikki hyvin tuttu, 25 v. mies)

”Jos kuulisin tällaisen biisin, kyseenalaistaisin säveltäjän motiiveja sen tekemiseen. On olemassa laadukasta erittäin dissonoivaa musiikkia ja sitten epävalistunutta sellaista.” (muusikko, jazzmusiikki hyvin tuttu, 21 v. mies)

”Melodian soinnut oli aika kamalat, kylmät väreet meni selässä. Kun keskittyi taustoihin, pystyi kuuntelemaan koko kipaleen loppuun.” (yli 7 v. soittotunneilla käynyt, jonkin verran musiikkia harrastanut, jazzmusiikki melko tuttu, 22 v. nainen)

”Tosi inhottava kuunnella kun ikinä ei oikein saa mistään kiinni.” (yli 7 v. soittotunneilla käynyt, paljon musiikkia harrastanut, jazzmusiikki melko tuttu, 21 v. nainen)

”Jokin melodiassa herätti negatiivisia tunnetiloja.” (ei juuri musiikkia opiskellut, jazzmusiikki hyvin vieras, 25 v. nainen)

”Tekee paha kuunnella soittajankin puolesta.” (yli 7 v. soittotunneilla käynyt, paljon musiikkia harrastanut, jazzmusiikki melko tuttu, 28 v. nainen)

”Vähän liian outoa jazzia” (alle 1 v. soittotunneilla käynyt, jonkin verran musiikkia harrastanut, jazzmusiikki ei erityisen tuttu eikä vieras, 22 v. nainen)

”Ehkä kun semmoista helpotusta/purkautumista ei tullut noista soinnuista. Toisaalta siksi kiinnostava, sopisi johonkin Uuno Turhapuro-leffaan johonkin untipleasure-kohtaukseen. Mutta en välttämättä kuuntelis muuten vain, enemmän tunnelman luoja kuin nautittava kappale.” (muusikko, jazzmusiikki ei erityisen tuttu eikä vieras, 29 v. nainen)

Yksi tutkittava antoi tämän näytteen kohdalla korkeamman arvosanan näytteen miellyttävyydelle kuin siitä pitämiselle (1), kommentoiden:

”Näyte tuntui ennalta-arvattavalta ja sen takia hieman tylsältä” (1–2 v. soittotunneilla käynyt, jonkin verran musiikkia harrastanut, jazzmusiikki melko tuttu, 28 v. nainen)

Vuorostaan tutkittavilta, jotka antoivat korkeamman arvosanan näytteestä pitämiselle kuin sen miellyttävyydelle (7), tuli seuraavat, sopivaan mielenkiintoisuuteen ja vaihtelevuuteen liittyvät kommentit, osa myös ilmaisi mieltymyksensä erikoisuuteen tai haastavuuteen musiikissa:

”Tykkäsin vähän, koska oli mielenkiintoinen” (alle 1 v. soittotunneilla käynyt, jonkin verran musiikkia harrastanut, jazzmusiikki ei erityisen tuttu eikä vieras, 22 v. nainen)

”Vaikka näyte herätti negatiivisia tunnetiloja, oli se mielestäni kuitenkin mielenkiintoinen.” (ei juuri musiikkia opiskellut, jazzmusiikki hyvin vieras, 25 v. nainen)

”Näyte oli vaihteleva eikä ennalta-arvattava. Sopivan melodinen kuitenkin.” (yli 7 v. soittotunneilla käynyt, paljon musiikkia harrastanut, jazzmusiikki ei erityisen tuttu eikä vieras, 27 v. nainen)

”Pidän erikoisuudesta musiikissa, se on kiinnostavaa” (yli 7 v. soittotunneilla käynyt, paljon musiikkia harrastanut, jazzmusiikki melko vieras, 26 v. mies)

”Ei päästä helpolla, se on jees” (muusikko, jazzmusiikki hyvin tuttu, 28 v. mies)

Kaksi tutkittavaa kommentoi myös antaneensa korkeamman arvosanan huvittumisen vuoksi:

”Tämä oli niin härski, että kuuntelin kahdesti. Tulin hyvälle tuulelle ennakkoluulottomuudesta. Harmonisesti toki venytetty mielekkyyden tuolle puolen.”
(muusikko, jazzmusiikki hyvin tuttu, 25 v. mies)

”lopun nätti sointu vähän yllätti, naurahdin” (yli 7 v. soittotunneilla käynyt, paljon musiikkia harrastanut, jazzmusiikki melko tuttu, 19 v. nainen)

5.4 Tulosten yhteenveto ja pohdinta

Tässä luvussa nivon yhteen saamiani tutkimustuloksia ja esitän jo joitain pohdintoja. Sain sekä määrällisiä että laadullisia tuloksia ja esittelen yhteenvedon molemmista erikseen. Tarkemmin ja laajemmin pohdin tutkimustuloksia, niiden tieteellistä merkittävyyttä, tutkimukseni luotettavuutta ja mahdollisia jatkotutkimuksen aiheita luvussa 6.

5.4.1 Määrällisten tulosten yhteenveto

Vastaajien monimutkaisuusarviot asettuivat jotakuinkin samaan järjestykseen kuin alun perin määrittelemäni monimutkaisuusjärjestys. Miellyttävyyden ja pitämisen suhteen kaikki vastaajat antoivat keskimäärin kaikista monimutkaisimmille/sekaville näytteille huonompia arvosanoja kuin muille.

Korrelaatiomittauksissa havaittiin, että jokaisen näytteen kohdalla löytyi tilastollisesti merkitsevä korrelaatio näytteen koetun miellyttävyyden ja siitä pitämisen välillä. Tämä korrelaatio on ymmärrettävä, sillä usein ihmiset pitävät heitä miellyttävistä asioista ja eivät pidä asioista, jotka he kokevat epämiellyttäväiksi.

Näytteiden 2, 7, 9, 11 ja 12 kohdalla löytyi merkitsevä käänteinen korrelaatio näytteen koetun monimutkaisuuden ja sen koetun miellyttävyyden välillä. Näissä näytteissä siis koetun monimutkaisuuden ollessa iso, koettiin näyte epämiellyttävämmäksi ja koettaessa näyte yksinkertaiseksi, koettiin se myös miellyttävämmäksi. Näytteen 9 kohdalla myös näytteen koetun monimutkaisuuden ja siitä pitämisen välillä oli käänteinen korrelaatio.

Jos otetaan tarkasteluun myös arvon $p < 0,05$ saaneet korrelaatiot, huomataan, että myös näytteissä 5 ja 8 löytyy käänteinen korrelaatio näytteen koetun monimutkaisuuden ja koetun miellyttävyyden välillä. Näytteessä 5 havaitsemme käänteisen korrelaation myös näytteen koetun monimutkaisuuden ja siitä pitämisen välillä.

Yhteenvedona voitaisiin siis sanoa, että näytteissä 2, 5, 7, 8, 9, 11 ja 12 havaitaan käänteistä korrelaatiota näytteen koetun monimutkaisuuden ja koetun miellyttävyyden välillä. Näytteissä 5 ja 9 havaitsemme käänteistä korrelaatiota myös koetun monimutkaisuuden ja näytteestä pitämisen välillä.

Edellä olevasta voitaisiinkin muodostaa johtopäätös, että ainakin monimutkaisimmissa näytteissä näytteiden monimutkaisuus mahdollisesti aiheuttaa sen, että ne koetaan epämiellyttävämpänä. Näytteiden koettu monimutkaisuus ei kuitenkaan välttämättä aiheuttanut sitä, ettei vastaaja olisi pitänyt näytteestä, sillä tämä käänteinen korrelaatio oli vuorostaan havaittavissa merkitsevänä tai melko merkitsevänä vain näytteissä 5 ja 9. Monimutkaiseksi näytteen kokeminen ei siis välttämättä aiheuttanut sitä, ettei vastaaja olisi pitänyt näytteestä.

Kun tarkastellaan vuorostaan yksinkertaisimpia näytteitä, ei korrelaatiota monimutkaisuusarvioiden suhteessa miellyttävyyсарvioihin ja pitämisarvioihin ollut muutoin kuin näytteessä 2, jossa oli havaittavissa käänteinen korrelaatio monimutkaisuuden kokemuksen ja miellyttävyyden kokemuksen välillä. Yksinkertaisissa näytteissä siis näytteiden kokeminen yksinkertaisena ei erityisesti aiheuttanut näytteiden kokemista niin miellyttävänä kuin epämiellyttävänäkään eikä se myöskään aiheuttanut selkeästi näytteestä pitämistä tai sitä, ettei vastaaja olisi pitänyt näytteestä.

Tutkimukseni kannalta olennaisin muuttuja on musiikillisen koulutuksen määrä. Testasin myös sen korrelaatiota muiden muuttujien kanssa. Vain näytteessä 1 oli havaittavissa hyvin merkitsevä ($p < 0,01$) käänteinen yhteys musiikillisen koulutuksen määrän ja muiden muuttujien välillä. Musiikillista koulutusta enemmän saaneet arvioivat siis näytteen 1 yksinkertaisemmaksi ja epämiellyttävämmäksi ja myös pitivät siitä vähemmän kuin musiikillista koulutusta vähemmän saaneet.

Jos otetaan tarkasteluun myös arvon $p < 0,05$ saaneet korrelaatiot, huomataan, että myös näytteissä 2 ja 3 on havaittavissa käänteinen yhteys musiikillisen koulutuksen määrän ja näytteen koetun monimutkaisuuden sekä musiikillisen koulutuksen määrän ja näytteestä pitämisen välillä. Tällä kertaa musiikillisen koulutuksen määrän ja näytteen koetun miellyttävyyden välillä ei kuitenkaan ollut merkitsevää yhteyttä.

Jatkoin musiikillisen koulutuksen ja muiden muuttujien välisen yhteyden tarkastelua ensin Kruskal-Wallis testin avulla. Kruskal-Wallis testin mukaan näytteiden 1–3 ja 5

monimutkaisuusarvioissa, näytteiden 1 ja 9 miellyttävyysarvioissa ja näytteiden 1–2 ja 9 pitämisarvioissa on havaittavissa merkitseviä eroja ryhmien vastausten välillä.

Käytin yhteyden tarkasteluun myös tässä kontekstissa mahdollisesti luotettavampaa mediaanitestistä. Mediaanitestin mukaan näytteiden 1–3 monimutkaisuusarvioissa, näytteen 1 miellyttävyysarvioissa ja näytteiden 1–2 pitämisarvioissa on havaittavissa merkitseviä eroja ryhmien vastausten välillä. Sekä Kruskal-Wallis testin että mediaanitestin tulokset sopivat myös luvun 5.2 grafiikoista havaittaviin trendeihin, vaikka graafinen tarkastelu vähemmän luotettavaa toki onkin.

Kun yhdistämme korrelaatiomittauksista ja molemmista testeistä saadut tulokset saamme musiikillisen koulutuksen suhteesta kolmeen eri muuttujaan seuraavan yhteenvedon:

- 1) Musiikillisen koulutuksen määrän ja näytteen koetun monimutkaisuuden suhde:
 - Musiikillisen koulutuksen suhteessa monimutkaisuusarvioihin oli käänteinen vaikutus havaittavissa näytteissä 1–3. Tätä tukivat sekä korrelaatiomittaukset, Kruskal-Wallis testin että mediaanitestin. Kruskal-Wallis testi tukisi ryhmien välisiä eroja myös näytteessä 5, mutta tämä ei ollut havaittavissa korrelaatiomittauksista tai mediaanitestin tuloksista, joten en pidä tulosta yhtä luotettavana.
- 2) Musiikillisen koulutuksen määrän ja näytteen koetun miellyttävyysarvion suhde:
 - Musiikillisen koulutuksen suhteessa miellyttävyysarvioihin oli käänteinen vaikutus havaittavissa vain näytteessä 1. Tätä tukivat sekä korrelaatiomittaukset, Kruskal-Wallis testin että mediaanitestin. Kruskal-Wallis testi tukii ryhmien välisiä eroja myös näytteessä 9, mutta jälleen kerran tulosta ei voida mielestäni pitää yhtä luotettavana, koska se ei tullut näkyviin korrelaatiomittauksista tai mediaanitestistä.
- 3) Musiikillisen koulutuksen määrän ja näytteen pitämisen suhde:
 - Musiikillisen koulutuksen suhteessa pitämisarvioihin oli käänteinen vaikutus havaittavissa näytteissä 1–2. Tätä tukivat sekä korrelaatiomittaukset, Kruskal-Wallis testin että mediaanitestin. Korrelaatiomittaukset tukivat myös käänteistä vaikutusta näytteessä 3 ja Kruskal-Wallis testin tuki ryhmien välisiä eroja myös näytteessä 9.

Yhteenvedon määrällisistä tuloksista tekemieni analyysien pohjalta voitaisiin siis sanoa, että enemmän musiikillista koulutusta saaneet arvioivat alkupään näytteet yksinkertaisemmiksi ja

myös pitivät niistä vähemmän kuin vähemmän musiikillista koulutusta saaneet. Etenkin näytteessä 1 ero oli selkeä ja musiikillista koulutusta saaneet kokivat näytteen 1 myös keskimäärin epämiellyttävämpänä kuin vähemmän musiikillista koulutusta saaneet.

5.4.2 Laadullisten tulosten yhteenveto

Laadullisista vastauksista olen tehnyt koonnin alla olevaan taulukkoon sisällönanalyysin keinoin. Taulukon tarkoituksena on tyypitellä kunkin näytteen saamat sanalliset vastaukset niitä yhdistävien yleisten teemojen kautta. Kuten luvussa 4.7 kävimmekin läpi, tyypittelyssä haastatteluvastauksista etsitään yhteisiä piirteitä ja näiden piirteiden pohjalta muodostetaan eräänlainen yleistys, tyyppiesimerkki (Tuomi & Sarajärvi, 2018, s. 107)

Kysyin jokaisen näytteen kohdalla viimeisenä kysymyksen ”Jos vastasit eri arvosanalla kysymykseen ”tykkäsitkö näytteestä” kuin kysymykseen sen miellyttävyydestä niin arvioi mistä tämä ero johtui?”. Vastaukset tässä kysymyksessä jakautuivat kahteen luokkaan; vastaaja saattoi joko A) pitää näytettä miellyttävänä enemmän kuin pitää siitä ja kommentoida syytä tähän, tai B) pitää näytteestä enemmän kuin pitää sitä miellyttävänä ja kommentoida syytä tähän. Lähes jokaisen näytteen kohdalla kävi niin, että vain toinen ryhmistä A) tai B) sai huomattavasti enemmän vastauksia. Poikkeuksina tähän olivat näytteet 6 ja 9, joissa ryhmien saamien vastauksien määrä oli sama (vastausten jakauma ryhmien välillä oli 2/2) ja näyte 10, jossa ryhmä A) sai kaksinkertaisen määrän vastauksia ryhmään B) verrattuna molempien lukujen ollessa kuitenkin varsin pieniä (vastausten jakauma ryhmien välillä oli 6/3).

Jos jossain vastaajaryhmässä kommentteja oli vain kaksi tai vähemmän tai kommentteista ei muuten löytynyt mitään yhdistäviä teemoja, olen jättänyt taulukon kommenttikentän tyhjäksi. Olen lisäksi laittanut taulukkoon ne näytteen kuvailussa käytetyt adjektiivit ja näytteiden herättämät tunnetilat, joita oli yli puolissa vastauksista (>20 kpl). Jos jokin adjektiiveista tai tunnetiloista tulee ilmi jo tyypitellyistä kommentteista, en ole kuitenkaan lisännyt niitä.

Laadullisten tulosten yhteenvetotaulukko:

	1. Näyte oli miellyttävä, syy: +adjektiivit/tunnetilat	2. Näyte oli epämiellyttävä, syy: +adjektiivit/tunnetilat	3A. Pidin näytettä enemmän miellyttävänä	Henkilömäärien jakauma kohdissa 1./2./(3A./3B.):

			kuin pidin siitä, syy:	
Näyte 1	Positiivinen tunnelma, ennalta-arvattavuus Miellyttävä, pirteä, ilo	Ei jazzin piirteitä, täyteläisyys	Ei yllättävyyttä	30/6/(8/1)
Näyte 2	Yksinkertaisuus, helppous, sopiva tasapaino ennalta- arvattavuuden ja yllätyksellisyyden välillä Miellyttävä, ilo	Tunkkaisuus/täyteläis yys	Ei kiinnostava, tylsyys	29/5/(14/1)
Näyte 3	Sopiva vaihtelu ja yllätyksellisyys Miellyttävä, ilo		Tylsyys	31/2/(10/0)
Näyte 4	Monipuolisuus, johdonmukaisuus Miellyttävä, kiinnostava, ilo	Sekavuus	Tylsyys	30/4/(5/0)
Näyte 5	Yllättävyys Miellyttävä, ilo	Riitasointisuus, tylsyys, irrallisuus	Tylsyys	28/7/(4/1)
Näyte 6	Riitaisuuden ja pehmeiden sopiva tasapaino, yllättävyys Miellyttävä, ilo			26/2/(2/2)

Näyte 7	Yllättävyys, yksinkertaisuus, rytmikkyys Miellyttävä, kiinnostava, ilo	Epäjohdonmukaisuus, päämäärättömyys	Tylsyys, en kuuntelisi vapaa-ajalla, oudot sointuvaihdokset	26/7/(9/1)
Näyte 8	Rytmikkyys, bassolinja, sopiva yllätyksellisyys Miellyttävä, ilo, into	Sekavuus, yhteensopimattomuus, harmonian sekavuus ja rauhattomuus	Tylsyys, en kuuntelisi vapaa-ajalla	26/9/(6/1)
Näyte 9	Mielenkiintoisuus, menevyys	Turha monimutkaisuus, sekavuus, tarttumapinnan puute		17/14/(2/2)
Näyte 10	Hyvällä tavalla dissonoivuus, ristiriitaisuus, mielenkiintoisuus, rytmikkyys	Häiritsevä riitasointisuus, sekavuus		15/14/(6/3)
			3B. Pidin näytteestä enemmän kuin pidin sitä miellyttävänä, syy:	
Näyte 11	Yllättävyys, mielenkiintoisuus, miellyttävyys	Häiritsevä tarttumapinnan ja sävellajin puute, riitasointisuus, epävireisyys, vinksahtaneisuus	Mieltymys erikoisuuteen, mielenkiintoisuus, hauskuus, ei ollut ei-pidettävä	12/17/(3/9)

Näyte 12	Harmonian kiinnostavuus, yllättävyys, rytmikkyys	Riitasointisuus, sekavuus, epäjohdonmukaisuus, inhottavuus	Mielenkiintoisuus, mieltymys erikoisuuteen, hauskuus	13/20/(1/7)
-------------	---	---	---	-------------

Huomaamme, että lähes kaikkien näytteiden kohdalla osa tutkittavista on nähnyt näytteen yllätyksellisenä ja yllättävyys olikin yleisin syy, miksi näytettä pidettiin miellyttävänä. Myös kiinnostavuus/mielenkiintoisuus mainittiin ainakin puolessa näytteitä syyksi näytteen pitämislle miellyttävänä.

Monimutkaisemmissa näytteissä myös rytmikkyys nousi esiin yleiseksi syyksi näytteen pitämislle miellyttävänä. Monimutkaisemmissa näytteissä adjektiivit ja koetut tunnetilat jakaantuivat enemmän vastaajien välillä, eikä yksittäisiä usein esiintyneitä adjektiiveja/tunnetiloja löytynyt niin paljon vastauksista kuin yksinkertaisten näytteiden kohdalla. Yksinkertaisissa näytteissä taas esimerkiksi yksinkertaisuus ja positiivinen tunnelma nähtiin useissa vastauksista syyksi näytteen pitämislle miellyttävänä.

Syitä miksi näytteitä pidettiin epämiellyttävänä, olivat mm. riitasointisuus, sekavuus, epäjohdonmukaisuus ja tarttumapinnan puute. Nämä syyt keskittyivät nimenomaan monimutkaisempiin näytteisiin. Yksinkertaisissa näytteissä syy näytteen epämiellyttävänä pitämiseen oli lähinnä näytteen liika täyteläisyys ja ensimmäisen näytteen kohdalla myös se, ettei siinä ollut vastaajien mukaan jazzin piirteitä. Näytteitä epämiellyttäväksi kokeneita oli ylipäätään määrällisesti vähemmän kuin näytteitä miellyttäväksi kokeneita, joten yhtenäisiä teemoja löytyi näytteitä epämiellyttäväksi kokeneiden joukosta toki vähemmän.

Eri arvosanalla näytteen miellyttävyyttä ja siitä pitämistä arvioineita ei määrällisesti ollut yksittäisten näytteiden kohdalla kovin paljon, enimmilläänkin (esimerkiksi näytteiden 2 ja 11 kohdalla) heitä oli vain alle puolet vastaajista. Ensimmäisen 10 näytteen kohdalla nämä vastaajat usein pitivät näytettä enemmän miellyttävänä kuin pitivät siitä ja tähän yleisin syy oli näytteen tylsyys. Kahden viimeisen näytteen kohdalla asetelma vuorostaan kääntyi niin, että vastaajat usein pitivät näytteestä enemmän kuin pitivät sitä miellyttävänä. Tähän syitä olivat mm. vastaajan mieltymys erikoisuuteen, näytteen pitäminen mielenkiintoisena tai näytteen pitäminen hauskana.

6 Pohdinta

Tässä luvussa käyn läpi saamiani tuloksia ja tulkitsen niitä aiemmin esittämäni teoreettisen viitekehyksen valossa. Teen myös päätelmiä siitä, miksi sain sellaisia tuloksia kuin sain. Luvussa 6.2 käyn läpi luotettavuusongelmia ja tapoja, millä tutkimustulosten luotettavuutta olisi voitu parantaa. Viimeisessä luvussa 6.3 selvitän myös mahdollisia jatkotutkimusaiheita omaan tutkimukseeni liittyen.

6.1 Tulosten tulkinta

Tutkimuskysymykseni oli:

- Pitävätkö enemmän musiikillista koulutusta saaneet tutkittavat keskimäärin harmonisesti monimutkaisemmista jazzmusiikin tyyliin rakennetuista musiikkinäytteistä?

Tutkimukseni pohjalta ei voida yksiselitteisesti väittää, että enemmän musiikillista koulutusta saaneet tutkittavat pitäisivät keskimäärin harmonisesti monimutkaisemmista jazzmusiikin tyyliin rakennetuista musiikkinäytteistä. Voidaan kylläkin sanoa, että vähemmän musiikillista koulutusta saaneet tutkittavat keskimäärin pitivät enemmän harmonisesti yksinkertaisemmista jazzmusiikin tyyliin rakennetuista musiikkinäytteistä. Musiikillista koulutusta enemmän saaneet tutkittavat pitivät siis vähemmän harmonisesti yksinkertaisimmista näytteistä kuin henkilöt, joilla musiikillista koulutusta ei niinkään ollut. Harmonisesti monimutkaisemmissa näytteissä kaikki ryhmät pitivät näytteistä keskimääräisesti yhtä paljon, kuitenkin niin, että kaikki ryhmät pitivät keskimäärin vähemmän kaikista monimutkaisimmista näytteistä muihin näytteisiin verrattuna.

Suurin ero ryhmien välisissä vastauksissa oli näytteessä 1, joka oli näytteistä yksinkertaisin, kolmisoinnuille ja yksinkertaisille sointuasteille perustuva. Uskon, että ero selittyy ainakin osin Martindalen ja Mooren (1988) teoriolla tyylinmukaisuuden merkityksestä musiikkimieltymyksissämme. Näyte ei ollut varsinaisesti jazzmusiikin tyylinen, koska siinä oli pelkästään kolmisointuja. Näen mahdollisena, että muusikot ovat koulutuksessaan olleet enemmän tekemisissä jazzmusiikin kanssa ja heillä saattaa olla vakaampi näkemys siitä, milloin soinnut ovat jazzmusiikin tyyliin sopimattomia. Näytettä 1 epämiellyttävänä pitäneistä 4/6 (66,6%) kuuluikin muusikoiden ryhmään ja kaikkien heidän vastauksissa kyseenalaistettiin nimenomaan harmonia. Suurimmalla osalla heidän vastauksistaan harmonia nähtiin

ongelmallisena nimenomaan jazzmusiikin kontekstissa. Näytettä 1 epämiellyttävänä pitäneitä toki oli määrällisesti melko vähän, joten kovin vahva perustelu tämä ei ole. Näyte 1 oli myös ainoa näyte, jossa musiikillisen koulutuksen määrän nähtiin korreloivan käänteisesti kaikkien muiden muuttujien kanssa. Musiikillisesti kouluttautuneemmat siis näkivät näytteen sekä yksinkertaisempana että epämiellyttävämpänä ja he eivät myöskään pitäneet siitä yhtä paljon kuin vähemmän kouluttautuneet.

Tutkimukseni tulosten voisi sanoa tukevan Berlynen (1970) teoriaa osittain. Muusikot pitivät keskitason monimutkaisista näytteistä eniten ja yksinkertaisista ja monimutkaisista näytteistä vähiten. Heillä näytteen koettu miellyttävyys ja siitä pitäminen noudattivat siis ylösalaisin olevan u:n muotoista käyrää, kun vaaka-akselilla on näytteen monimutkaisuuden taso. Berlynen teorian mukaisesti ei-muusikoiden ja musiikin harrastajien olisi kuitenkin pitänyt pitää keskitason monimutkaisista näytteistä vähemmän kuin muusikoiden, nyt kaikki ryhmät pitivät keskitason monimutkaisista näytteistä saman verran. Tämä voi mielestäni johtua esimerkiksi siitä, että muusikot eivät pitäneet yleisesti ottaen iReal Pron tuottamista äänimaailmoista, mikä tulikin ilmi useasta vastauksesta. Muusikoista usea on mahdollisesti harjoitellut ohjelman kanssa eikä pidä sitä tämänkään takia varteenotettavana ”musiikkina”.

Ei-muusikoiden ja musiikin harrastajien ryhmällä Berlynen (1970) u-käyrän laskeva puoli näyttäisi toteutuvan. He pitivät yksinkertaisista näytteistä enemmän kuin monimutkaisista. On hyvin mahdollista, että ei-muusikot ja musiikin harrastajat eivät suhtaudu yhtä kriittisesti esimerkiksi ensimmäiseen näytteeseen, koska heillä ei ole muodostunut yhtä vahvaa käsitystä siitä, että jazzin pitäisi sisältää vain lähinnä nelisointuja tai sitä laajempia sointuja.

Yksilötasolla Berlynen (1970) teoria näytti toteutuvan lähinnä monimutkaisimpien näytteiden kohdalla. Berlynen teorian mukaan näytteen monimutkaisena kokeminen johtaisi sen pitämiseen epämiellyttävänä ja myös näytteen yksinkertaisena kokeminen johtaisi sen pitämiseen epämiellyttävänä (Berlyne, 1970). Lähinnä monimutkaisempien näytteiden (näytteet 7, 8, 9, 11 ja 12) kohdalla löytyi käänteinen korrelaatio näytteen koetun monimutkaisuuden ja koetun miellyttävyuden välillä ja yksinkertaisten näytteiden kohdalla tätä käänteistä korrelaatiota ei niinkään löytynyt.

Orrin ja Ohlssonin (2001) tutkimuksen koeasetelma muistutti hyvin paljon oman tutkimukseni koeasetelmaa. Heidän tutkimuksessaan jazzmusiikin näytteissä lähinnä Berlynen u-käyrän laskeva puoli vaikutti saavan tutkimuksellista tukea eli koehenkilöt pitivät näytteistä sitä vähemmän, mitä monimutkaisemmaksi ne menivät. Sain omasta tutkimuksestani samanlaisia

tuloksia musiikin harrastajien ja ei-muusikoiden ryhmien kohdalla. Orr ja Ohlsson tutkivat myös bluegrass-näytteitä, joiden kohdalla Berlynen u-käyrä toteutui paremmin eli keskitason monimutkaiset näytteet olivat suosituimpia. He arvelevat, että erilaiset tulokset jazzin ja bluegrassin suhteen voisivat johtua siitä, että bluegrass oli koehenkilöille tutumpi genre kuin jazz. Genren ollessa tutumpi se noudattelsi Berlynen u-käyrää todennäköisemmin, toki tätä ei voitu tutkimuksellisesti todistaa (Orr & Ohlsson, 2001).

Edellä mainittu Orrin ja Ohlssonin (2001) päätelmä siitä, että genren ollessa tutumpi se noudattelsi Berlynen u-käyrää todennäköisemmin sopisi hyvin omaankin tutkimukseeni. Muusikoiden ryhmässä, jossa jazzmusiikki oli keskimäärin melko tuttu koehenkilöille, u-käyrä toteutuikin vastauksissa.

Meyerin (2008), Slobodan (1985) ja Hyvösen (1995) tutkimuksien pohjalta muodostamani hypoteesi oli, että syy miksi musiikillisesti harjaantumaton ei pidä jostain kappaleesta, mutta musiikillisesti harjaantunut taas pitää siitä on se, että harjaantumaton ei saa kappaleesta samoja merkityksiä kuin harjaantunut. Nyt kuitenkin monimutkaisemmissa kappaleissa musiikillisen koulutuksen määrällä ei havaittu olleen vaikutusta musiikista pitämiseen. Voisi olettaa, että muusikot saisivat enemmän merkityksiä näistä monimutkaisemmista kappaleista ja pitäisivät niistä siis enemmän. Nyt en kuitenkaan tätä eroa havainnut.

On silti mahdollista, että muusikot saivat enemmän merkityksiä monimutkaisemmista näytteistä. Kiinnitin laadullisten vastausten kohdalla esimerkiksi huomiota siihen, että heidän vastauksensa olivat ylipäättään keskimäärin pidempiä eli he sanoittivat näytteestä suuremman määrän asioita eli myös suuremman määrän merkityksiä. Arvioisin taas, että syy miksi tämä merkitysten määrän lisääntyminen ei vaikuttanut suurempaan näytteistä pitämiseen on iReal Pro -sovelluksella luotujen näytteiden luonnottomuus ja epämusikaalisuus. Tämän koetun luonnottomuuden voi havaita siitäkin, että suurin osa kaikkien ryhmien vastauksista sisälsi lähinnä Hyvösen (1995) määrittelemiä formaalisia merkityksiä. Formaaliset merkitykset keskittyvät Hyvösen mukaan lähinnä musiikin itsensä elementteihin ja niitä voidaan pitää kognitiivisen merkityksen yhtenä muotona (Hyvönen, 1995, s. 75). Jos musiikki olisi ollut aidosti tutkittavia miellyttävää, uskon, että kineettis-expressiivisiä merkityksiä eli merkityksiä, jotka luovat kuulijassa emotionaalis-affektiivisiä elämyksiä, olisi tullut enemmän.

Formaaliset merkitykset näkyivät omassa tutkimuksessani esimerkiksi harmonian, rytmin, tempon tai melodian kommentointina. Vain jonkin verran oli havaittavissa kineettis-

expressiiviä tai referentiaalisia merkityksiä (merkityksiä liittyen musiikin ulkopuolisen maailman ilmiöihin tai tapahtumiin) (Hyvönen, 1995, s. 75).

Slobodan (1985) mukaan vasta kognitiivisen merkityksen ymmärtäminen saa aikaan musiikin affektiivisen merkityksen syntymisen (Sloboda, 1985, s. 2–3). Tämän perusteella olisi siis voinut olettaa, että jos tutkittava ymmärtää mitä näytteessä tapahtuu, hän todennäköisimmin saa siitä jonkun tunnekokemuksen. Jos tutkittava taas ei ymmärrä mitä näytteessä tapahtuu, hän ei saa siitä tunnekokemusta. Slobodan teoria ei ollut tutkimukseni pohjalta vahvistettavissa, mutta se voi mielestäni johtua edellä mainittujen syiden lisäksi myös kysymyksenasettelusta. Kysyin tutkittavilta nimenomaan ”miksi näyte oli mielestäsi miellyttävä” ja tämä ehkä ohjaa tutkittavaa analyttisempaan tarkasteluun. Kysyin myös toisessa kysymyksessä, mitä tunteita näyte voisi herättää, mutta koska tähän kysymykseen oli pakko vastata, ei siitä voi vetää johtopäätöksiä saatujen kineettis-ekspressiivisten merkitysten suhteen. Ehkä vapaampi kysymyksenasettelu olisi tuonut parempaa informaatiota siitä, minkälaisia merkityksiä tutkittava näytteestä sai. Olisin esimerkiksi voinut kysyä tutkittavalta vain yksinkertaisesti, että mitä ajatuksia näyte herätti ja tutkittava olisi näin vapaammin saanut pohtia näytteen luomia merkityksiä.

Näytteen 9 kohdalla ei-muusikot kokivat näytteen keskimääräistä miellyttävämpänä ja myös Kruskal-Wallis testi tuki sitä, että ero olisi tilastollisesti merkitsevä. Mediaanitesti ja korrelaatiomittaukset tätä eivät kuitenkaan tukeneet. En löytänyt ei-muusikoiden mieltymykselle hyvää selitystä, joten voin vain todeta sen olleen luultavasti sattumaa. Laadullisia tuloksia tarkastelemalla nähdään, että ei-muusikoiden syyt näytteestä pitämislle olivat varsin samoja kuin muiden ryhmien syyt, eli myös hekin pitivät näytettä sopivan monimutkaisena ja kiinnostavana. Ei-muusikoiden ryhmässä toki oli vain 7 jäsentä, joten otantaa ei voida pitääkään vielä kovin normaalisenä ja on mahdollista, että tämän tutkimuksen ei-muusikot ovat täysin satunnaisista syistä vain sattuneet pitämään näytteestä 9.

Näytteeseen 12 liittyen käsittelin aiemmissa luvuissa kysymystä siitä, voidaanko näyte laskea monimutkaiseksi sointujen satunnaisuuden takia, sillä satunnaisuuden ja monimutkaisuuden suhde on tutkimuksessa kiistanalainen (ks. luku 2). Omassa tutkimuksessani olen hyväksynyt satunnaisuuden monimutkaisuuden yhdeksi muodoksi. Bar-Hillel & Wagenaar (1991) esittivät myös huomion, että ihminen etsii satunnaisuudestakin merkityksiä ja kaavoja. Tämä oli huomattavissa muutaman tutkittavankin vastauksista. Yksi tutkittava esimerkiksi löysi teoksesta ”maaleja” johon harmonia tähtäsi ja toinen koki jotkut soinnuista ”maadoittavina”.

Sointujen satunnaisuudesta huolimatta en voi sanoa, etteivätkö nämä olisi oikeanlaisia huomioita, sillä ihmisen aivot varmasti pyrkivät etsimään satunnaisuudesta jotain tarttumapintoja. Vaikka en laittanutkaan näytteeseen tietoisesti mitään tarttumapintoja, se ei tarkoita, ettei niitä olisi näytteeseen siitä huolimatta tullut tai ettei niitä voisi näytettä kuunnellessaan silti kokea.

Yleisin syy sille, miksi tutkittava piti näytettä miellyttävänä, mutta ei kuitenkaan pitänyt siitä, oli näytteen koettu tylsyyt. Uskon, että tämäkin liittyy hyvin paljon näytteiden äänimaailmaan, mutta esimerkiksi myös varmasti melodian puuttumiseen näytteistä. Monet yhdistävät jazzmusiikkiin jonkun soolosoittimen ja pelkät harmoniat eivät mahdollisesti saa heitä innostumaan. Yleisin syy taas sille miksi tutkittava piti näytteestä, mutta ei pitänyt sitä miellyttävänä, oli näytteen koettu mielenkiintoisuus. Osa tutkittavista jopa sanoi nauttivansa haastavuudesta musiikissa.

Jos mietitään tutkimukseni antia musiikkikasvatukselle, voidaan tulosten pohjalta mielestäni ainakin sanoa, että musiikkikasvatus voisi auttaa erilaisten tyylinmukaisuuksien havaitsemisessa. Yksinkertaisimmat näytteet eivät vastanneet yleistä, perinteistä käsitystä jazzmusiikista ja tutkittavista eniten musiikkikasvatusta eli musiikillista koulutusta saaneet eivät mahdollisesti tästä syystä johtuen pitäneet näistä näytteistä. Toisaalta yksinkertaisimmat näytteet saattoivat olla näille tutkittaville myös liian tylsiä, koska he ovat tottuneet monimutkaisempaan harmoniaan. Morrongiello (1992) havaitsi eri tutkimuksia kokoavassa katsauksessaan, että musiikkikasvatus tai tarkemmin määriteltynä vielä formaali musiikillinen koulutus kehittäisi mm. kykyä havaita melodian yksityiskohtia paremmin, musiikillisen informaation prosessointinopeutta ja musiikillista muistia (Morrongiello, 1992). Tutkimukseni näytteissä melodiat eivät olleet keskeisessä roolissa, mutta edistynyt musiikillisen informaation prosessointinopeus ja musiikillinen muisti voisivat mielestäni ominaisuuksina edistää monimutkaisemmista näytteistä pitämistä, koska ne ominaisuuksina lisäävät musiikin ymmärrystä. Tutkimukseni pohjalta ei voida kuitenkaan väittää, että musiikkikasvatus edistäisi monimutkaisemmasta musiikista pitämistä. Tämä ei toki tarkoita vielä, ettei näin voisi olla ja tähän palaan myöhemmässä luotettavuustarkastelussa.

Loppupäätelmänä voidaan sanoa, että tutkimukseni ei tue väitettä, että musiikillista koulutusta saaneet tutkittavat pitäisivät keskimäärin harmonisesti monimutkaisemmista jazzmusiikin tyyliin rakennetuista musiikkinäytteistä. Eri ryhmät pitivät harmonisesti monimutkaisemmista näytteistä keskenään jotakuinkin yhtä paljon. Musiikillista koulutusta saaneet tutkittavat pitivät

kuitenkin vähemmän harmonisesti yksinkertaisimmista näytteistä. Voisi kyllä olettaa, että harmonisella monimutkaisuudella on joku taso, mistä musiikillisesti kouluttautuneet pitävät yhtä paljon kuin musiikillisesti vähemmän kouluttautuneet pitivät esimerkiksi ensimmäisestä näytteestä, mutta mikään näyte ei tässä tutkimuksessa edustanut vain tätä tasoa. Se, ettei mikään näyte edustanut heille tätä tasoa, ei kuitenkaan suoraan tarkoita sitä, ettei oikeanlaista harmoniaa olisi ollut tutkimuksessa. Syynä muusikoiden ryhmän erittäin korkeiden keskiarvojen puutteelle voi olla se, että musiikillisesti kouluttautuneita näytteet eivät ylipäättään vain miellyttäneet tarpeeksi. Tämä voi johtua esimerkiksi korkeammasta vaatimustasosta musiikille, mutta se voi johtua myös monista muistakin syistä, esimerkiksi jo aiemmin mainitusta näytteiden epämiellyttävästä äänenväristä sekä myös rytmikasta tai muista kaikkia näytteitä yhdistävistä piirteistä.

6.2 Tutkimuksen luotettavuustarkastelu

Hain tutkittavia sähköpostikyselyn kautta. Tästä seuraa luonnollisesti se luotettavuusongelma, että tutkimukseen hakeutuvat ehkä lähinnä ne, joita aihe kiinnostaa. Pyrin valikoimaan tutkimukseeni melko laajasti eri alan ihmisiä.

Yksi luotettavuusongelma tuli myös näytteiden kuuntelemisjärjestykseen liittyen. Epäilen, että ensimmäistä näytettä kuunnellessaan tutkittava ei vielä oikein tiedä minkälaisia näytteet tulevat olemaan ja tämä vaikuttaa todennäköisesti hänen arviointiinsa. Hän saattaa myös esimerkiksi ensin kuulla melko monimutkaisen näytteen ja ajatella sitä hyvin monimutkaisena ja antaa arvioksi numeron 5, mutta sitten jonkun vielä monimutkaisemman näytteen tullessa hän on jo ”käyttänyt” arviointinsa hyvin monimutkaisesta näytteestä ja joutuu antamaan tälle näytteelle saman arvosanan, vaikka koki sen oikeasti paljon monimutkaisempana.

Toisaalta myös näytteiden vertailukin voi tulla ongelmaksi. Osalla vastaajista sanallisissa kommentteissa verrattiin näytteitä toisiinsa esimerkiksi ilmaisulla ”edellistä näytettä mukavamman kuuloinen” ja tämä on ongelma esimerkiksi analyysivaiheessa, koska näytteiden satunnaisesta järjestyksestä johtuen minun olisi ollut varsin työlästä selvittää, mikä juuri tällä tutkittavalla on ollut edellisenä näytteenä. Lisäksi vertaileminen voi olla ongelma myös tutkittavan kannalta, sillä hyvin monimutkaisen näytteen jälkeen keskinkertaisen monimutkainenkin näyte voi kuulostaakin hyvin yksinkertaiselta. Toisenlaisia tuloksia olisi varmasti saatu, jos tutkimus olisi suoritettu esimerkiksi niin, että tutkittavilla olisi mahdollisuus

kuunnella näytteet niin monta kertaa kuin haluaa ja laittaa sitten ne oman mielipiteensä mukaan monimutkaisuusjärjestykseen.

Yksi tutkittavista tunnisti näytteen sointukulun John Coltranen kappaleeseen kuuluvaksi. Kuten Berlyne (1970) totesi, musiikin tuttuus vaikuttaa siitä pitämiseen. Tässä tutkimuksessa tuttuudeksi on käsitetty korvalle ”tuttu” harmonia ja tutut sointuliikkeet, mutta tässä tapauksessa tuttuus oli intertekstuaalista eli merkitys syntyi yhdistämisestä johonkin tutkittavalle ennestään tuttuun kappaleeseen. Tutkittavalle näytteestä syntynyt merkitys on siis Hyvösen (1995) jaottelun mukaan referentiaalinen (Hyvönen, 1995, s. 75). Koska näyte ei kuitenkaan ole sama kuin Coltranen alkuperäinen äänite ja merkitys liittyy vain samoihin sointuihin, en pidä tätä yhdistämistä kuitenkaan isona ongelmana. Muutenkin kyse on vain yhdestä tutkittavasta, joten tämän luotettavuusongelman mahdollisesti luoma virhe ei ole tilastollisesti kovin merkitsevä.

Kuten edellä kävikin ilmi, muutama tutkittavista ei ollut tyytyväinen iReal Pro -sovelluksen luomiin hajotuksiin eikä myöskään sen luomaan äänimaailmaan, minkä he musiikin alan opiskelijoina ja tämän johdosta sovellusta paljon käyttäneinä kokivat puuduttavana. Tämä saattoi siis vaikuttaa vastauksiin. Jatkotutkimuksien kannalta joku muu sovellus tai toki mieluiten oikeat ääninäytteet voisivat toimia paremmin tutkimusmateriaalina. Omassa tutkimuksessani oikeiden musiikkinäytteiden käyttämättä jättäminen oli lähinnä resurssikysymys.

Laadullisten tulosten analyysivaiheessa se, että vastaajien lisäkommentit tulivat vain vastauksista, jotka edustivat jompaa kumpaa ääripäätä esimerkiksi miellyttävyyden kokemuksissa, saattoi muodostua ongelmaksi. Emme saaneet selville niiden vastaajien mielipidettä, jotka pitivät näytettä ei niin yksinkertaisena, mutta ei myöskään niin monimutkaisena eli antoivat likert-asteikolla näytteelle arvosanaksi numeron 3.

Tutkimukseni loppupäätelmä oli, että saamieni tulosten perusteella ei voida väittää, että musiikillinen koulutus edistäisi monimutkaisemmasta musiikista pitämistä. Koska luomani musiikkinäytteet olivat kuitenkin varsin kaukana sellaisesta musiikista mitä me perinteisesti miellämme jazziksi, itse kuuntelutilanne oli myös erilainen kuin normaali musiikin kuuntelutilanne ja aiemmat tutkimukset vahvistavat musiikillisella koulutuksella olevan positiivinen vaikutus mm. kognitiivisten musiikillisten merkitysten lisääntymiselle (Meyer, 2008; Morrongiello, 1992), affektiivisten musiikillisten merkitysten lisääntymiselle (Hyvönen, 1995) ja kognitiivisten merkitysten on myös havaittu edeltävän affektiivisten merkitysten

syntymistä (Sloboda, 1985), on tähän johtopäätökseen kuitenkin suhtauduttava mielestäni varauksellisesti ja mahdollisissa jatkotutkimusaiheissa on huomioitava ainakin tässä luotettavuustarkastelussa mainitut asiat.

6.3 Jatkotutkimusaiheet

Tutkimukseni kautta sain tuloksia musiikillisen koulutuksen vaikutuksista harmonisen monimutkaisuuden kokemiseen. Tutkimusasetelman vuoksi kuunneltavat musiikkinäytteet olivat varsin standardisoituja ja luultavasti varsin kaukana kokemuksestamme aidosta musiikista. Jatkotutkimuksissa aihetta voisikin lähestyä enemmän aitojen musiikkinäytteiden kautta.

Tutkimukseni olisi mahdollista tehdä esimerkiksi aitoja soittajia hyödyntäen. Orr & Ohlsson (2001) hyödynsivät omassa tutkimuksessaan jazzimprovisoijia ja pyysivät heitä improvisoimaan eri tasoisen monimutkaisia näytteitä. Toki tällaisessa tilanteessa monimutkaisuuden erot jäävät improvisoijien omien tulkintojen varaan.

Aihetta voisi mahdollisesti tutkia myös syvällisemmällä laadullisilla menetelmillä. Haastattelujen kautta tutkittavan musiikkimausta voisi saada paremman käsityksen ja voisimme verrata tutkittavan musiikkimaun ja musiikillisen taustan välistä suhdetta ja tutkittava luultavasti itsekin osaisi kertoa, onko huomannut musiikillisella koulutuksella olevan vaikutuksia musiikkimakuunsa.

Lähteet

- Ake, D. (2002). *Jazz cultures*. United States of America: Univ of California Press.
- Allen, W. F., Ware, C. P., & Garrison, L. M. (1995). *Slave songs of the United States*. New York, NY: Dover Publications.
- Bar-Hillel, M., & Wagenaar, W. A. (1991). The perception of randomness. *Advances in applied mathematics*, 12(4), 428-454.
- Berger, K. (2000). Coleman Hawkins. Teoksessa B. Kirchner (toim.), *The Oxford Companion to Jazz* (s. 177-190). New York, NY: Oxford University Press.
- Berlyne, D. E. (1970). Novelty, complexity, and hedonic value. *Perception & psychophysics*, 8(5), 279-286.
- Bernstein, L. (1976). *The unanswered question: Six talks at Harvard* (Vol. 33). Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Bigand, E., Poulin, B., Tillmann, B., Madurell, F., & D'Adamo, D. A. (2003). Sensory versus cognitive components in harmonic priming. *Journal of Experimental Psychology. Human Perception and Performance*, 29(1), 159-171.
- Bregman, A. S. (1994). *Auditory scene analysis: The perceptual organization of sound*. Cambridge, MA: MIT press.
- Butler, D., & Brown, H. (1994). Describing the mental representation of tonality in music. Teoksessa R. Aiello, & J. A. Sloboda (toim.), *Musical perceptions* (s. 191–212). New York, NY: Oxford University Press.
- Chmiel, A., & Schubert, E. (2017). Back to the inverted-U for music preference: A review of the literature. *Psychology of Music*, 45(6), 886-909.
- Cloonan, M. (2005). What is popular music studies? Some observations. *British Journal of Music Education*, 22(1), 77.
- Colley, A. (2008). Young people's musical taste: Relationship with gender and gender-related Traits1. *Journal of Applied Social Psychology*, 38(8), 2039-2055. 10.1111/j.1559-1816.2008.00379.x Retrieved from <http://dx.doi.org/10.1111/j.1559-1816.2008.00379.x>

- Collier, J. L. (1978). *The making of jazz: A comprehensive history*. London: Macmillan.
- Cook, N. (1994). Perception: A perspective from music theory. Teoksessa R. Aiello & J. A. Sloboda (toim.), *Musical perceptions* (s. 64–98). New York, NY: Oxford University Press.
- Creswell, J. W., & Clark, V. L. P. (2017). *Designing and conducting mixed methods research* (2nd ed.). Thousand Oaks, CA: Sage publications.
- Cross, I., & Tolbert, E. (2009). Music and meaning. Teoksessa S. Hallam, I. Cross, & M. Thaut (toim.), *The Oxford handbook of music psychology* (s. 24-34). Oxford: Oxford University Press.
- Demers, J. (2010). *Listening through the noise: the aesthetics of experimental electronic music*. New York, NY: Oxford University Press.
- Demsey, D. (1991). Chromatic third relations in the music of John Coltrane. *Annual Review of Jazz Studies*, 5, 145-180.
- Dib, C. Z. (1988, October). Formal, non-formal and informal education: concepts/applicability. In *AIP conference proceedings* (Vol. 173, No. 1, pp. 300-315). American Institute of Physics.
- Fritz, T., Jentschke, S., Gosselin, N., Sammler, D., Peretz, I., Turner, R., ... & Koelsch, S. (2009). Universal recognition of three basic emotions in music. *Current biology*, 19(7), 573-576.
- Gell-Mann, M. (2002). What is complexity?. In *Complexity and industrial clusters* (pp. 13-24). Physica-Verlag HD.
- Greene, J. C., Caracelli, V. J., & Graham, W. F. (1989). Toward a conceptual framework for mixed-method evaluation designs. *Educational evaluation and policy analysis*, 11(3), 255-274.
- Gridley, M., Maxham, R., & Hoff, R. (1989). Three approaches to defining jazz. *The musical quarterly*, 73(4), 513-531.
- Griffeath, D. (1992). [Statistics, Probability and Chaos]: Comment: Randomness in Complex Systems. *Statistical Science*, 7(1), 104-108.

- Guernsey, M. (1928). The role of consonance and dissonance in music. *The American Journal of Psychology*, 173-204.
- Harrison, J., & Ryan, J. (2010). Musical taste and ageing. *Ageing and Society*, 30(4), 649-669. Retrieved from <https://oula.finna.fi/PrimoRecord/pci.cambridgeS0144686X09990778>
- Helmholtz, H. (2013). *On the sensations of tone*. United States of America: Courier Corporation.
- von Hornbostel, E. M. (1928). African negro music. *Africa: Journal of the International African Institute*, 1(1), 30-62.
- Huron, D. (2009). Aesthetics. Teoksessa S. Hallam, I. Cross, & M. Thaut (toim.), *The Oxford handbook of music psychology* (s. 151-159). Oxford: Oxford University Press.
- Hyvönen, L. (1995). *Ala-asteen oppilas musiikin kuuntelijana*. Sibelius-akatemia. Studia Musica 5. Oulun yliopiston monistus- ja kuvakeskus.
- Ignelzi, M. (2000). Meaning-making in the learning and teaching process. *New directions for teaching and learning*, 82, 5-14.
- Jones, A. M. (1951). Blue notes and hot rhythm. *Newsletter. African Music Society*, 1(4), 9-12.
- Jones, L. B., Rothbart, M. K., & Posner, M. I. (2003). Development of executive attention in preschool children. *Developmental Science*, 6(5), 498-504.
- Jones, M. R., & Holleran, S. (1992). *Cognitive bases of musical communication: An overview*. American Psychological Association.
- Järvinen, T. (1995). Tonal hierarchies in jazz improvisation. *Music Perception*, 12(4), 415-437.
- Kahn, A. (2002). *Kind of blue: Modernin jazzin avain* (P. Silas, suom.). Helsinki: Johnny Kniga Kustannus.
- Katz-Gerro, T. (1999). Cultural consumption and social stratification: Leisure activities, musical tastes, and social location. *Sociological Perspectives*, 42(4), 627-646.

- Kegan, R. (1982). *The evolving self*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Krumhansl, C. L., & Shepard, R. N. (1979). Quantification of the hierarchy of tonal functions within a diatonic context. *Journal of experimental psychology: Human Perception and Performance*, 5(4), 579.
- Lahdelma, I. (2017). *At the interface between sensation and emotion: Perceived qualities of single chords* Jyväskylä Studies in Humanities (No. 313) (Väitöskirja). Jyväskylä: Jyväskylä University Printing House.
- Lerdahl, F., & Jackendoff, R. (1983). *A generative theory of tonal music* (Vol. 1996). Cambridge, MA: MIT press.
- Louhivuori, J., & Saarikallio, S. (2010). *Musiikkipsykologia*. Jyväskylä: Atena.
- Magalhães, J. P., & de Haas, W. B. (2011). Functional modelling of musical harmony: an experience report. *ACM SIGPLAN Notices*, 46(9), 156-162.
- Mark, N. (1998). Birds of a feather sing together. *Social Forces*, 77(2), 453-485.
- Martin, H., & Waters, K. (2011). *Jazz: The first 100 years*. United States of America: Schirmer Cengage Learning.
- Martindale, C., & Moore, K. (1988). Priming, prototypicality, and preference. *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*, 14(4), 661.
- Masataka, N. (2006). Preference for consonance over dissonance by hearing newborns of deaf parents and of hearing parents. *Developmental science*, 9(1), 46-50.
- McDermott, J. H., Schultz, A. F., Undurraga, E. A., & Godoy, R. A. (2016). Indifference to dissonance in native Amazonians reveals cultural variation in music perception. *Nature*, 535(7613), 547-550.
- McPherson, G. E., Parncutt, R., Trehub, S. E., Hodges, D. A., Bamberger, J., . . . Burland, K. (2006). *The child as musician: A handbook of musical development*. Oxford & New York, NY: Oxford University Press. Retrieved from <https://oula.finna.fi/Record/oula.989992>

- Mensah, A. A. (1983). Music South of the Sahara. Teoksessa E. May (toim.), *Musics of Many Cultures: An Introduction* (s. 172-194). Berkeley, CA & Los Angeles, CA: University of California Press
- Merriam, A. P. (1959). Characteristics of African music. *Journal of the International Folk Music Council, 11*, 13-19.
- Metsämuuronen, J. (2009). *Tutkimuksen tekemisen perusteet ihmistieteissä 4* [The methods of research in human science]. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.
- Meyer, L. B. (2008). *Emotion and meaning in music*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Monson, I. (2014). Jazz. Teoksessa M. W. Burnim & P. K. Maultsby (toim.), *African American music: an introduction* (s. 163-188). New York, NY: Routledge.
- Moore, A. F. (toim.). (2003). *Analyzing popular music*. New York, NY: Cambridge University Press.
- Morrongiello, B. A. (1992). Effects of training on children's perception of music: A review. *Psychology of Music, 20*(1), 29-41.
- North, A. C., & Hargreaves, D. J. (2000). Collative variables versus prototypicality. *Empirical Studies of the Arts, 18*(1), 13-17.
- North, A. C., & Hargreaves, D. J. (2000). Musical preferences during and after relaxation and exercise. *The American Journal of Psychology, 113*(1), 43.
- Orr, M. G., & Ohlsson, S. (2001). The relationship between musical complexity and liking in jazz and bluegrass. *Psychology of Music, 29*(2), 108-127.
- Patel, A. D., Gibson, E., Ratner, J., Besson, M., & Holcomb, P. J. (1998). Processing syntactic relations in language and music: An event-related potential study. *Journal of cognitive neuroscience, 10*(6), 717-733.
- Peters, G. D., & Miller, R. F. (1982). *Music teaching and learning*. New York, NY & London: Longman Publishing Group.

- Plantinga, J., & Trehub, S. E. (2014). Revisiting the innate preference for consonance. *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*, 40(1), 40.
- Plomp, R., & Levelt, W. J. M. (1965). Tonal consonance and critical bandwidth. *The journal of the Acoustical Society of America*, 38(4), 548-560.
- Porter, L. (2000). John Coltrane. Teoksessa B. Kirchner (toim.), *The Oxford Companion to Jazz* (s. 432-445). New York, NY: Oxford University Press.
- Rauste-von Wright, M., Von Wright, J., & Soini, T. (2003). *Oppiminen ja koulutus*. Juva: WSOY.
- Rawlings, D., & Ciancarelli, V. (1997). Music preference and the five-factor model of the NEO personality inventory. *Psychology of Music*, 25(2), 120-132. 10.1177/0305735697252003 Retrieved from <https://doi.org/10.1177/0305735697252003>
- Rentfrow, P. J., Goldberg, L. R., & Levitin, D. J. (2011). The structure of musical preferences: a five-factor model. *Journal of personality and social psychology*, 100(6), 1139.
- Rentfrow, P. J., & Gosling, S. D. (2003). The do re mi's of everyday life: The structure and personality correlates of music preferences. *Journal of Personality and Social Psychology*, 84(6), 1236-1256.
- Rescher, N. (1998). *Complexity: A philosophical overview*. New Brunswick, NJ: Transaction Publishers.
- Rohrmeier, M. (2020). The syntax of jazz harmony: Diatonic tonality, phrase structure, and form. *Music Theory and Analysis (MTA)*, 7(1), 1-63.
- Rolf, J., & Kangas, J. (2011). *Jazz–Koko tarina*. Alkuperäisteos: Jazz–The Complete Story. Kiina: A Bonnier Group Company.
- Schellenberg, E. G., & Trehub, S. E. (1994). Frequency ratios and the perception of tone patterns. *Psychonomic Bulletin & Review*, 1(2), 191-201.
- Schuller, G., & Morrison, G. (1986). *Early jazz: Its roots and musical development* (Vol. 1). History of Jazz. New York, NY: Oxford University Press.

- Sloboda, J. A. (1985). *The musical mind: The cognitive psychology of music*. Oxford: Oxford University Press.
- Stainsby, T., & Cross, I. (2009). The perception of pitch. Teoksessa S. Hallam, I. Cross, & M. Thaut (toim.), *The Oxford handbook of music psychology* (s. 47-58). Oxford: Oxford University Press.
- Tabell, M. (2004). *Jazzmusiikin harmonia*. 4. painos. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press.
- Tallmadge, W. (1984). Blue Notes and Blue Tonality. *The Black Perspective in Music*, 12(2), 155-165. doi:10.2307/1215019
- Tarrant, M., North, A. C., Edridge, M. D., Kirk, L. E., Smith, E. A., & Turner, R. E. (2001). Social identity in adolescence. *Journal of Adolescence*, 24(5), 597-609.
- Toiviainen, P., & Krumhansl, C. L. (2003). Measuring and modeling real-time responses to music: The dynamics of tonality induction. *Perception*, 32(6), 741-766.
- Trainor, L. J., & Heinmiller, B. M. (1998). The development of evaluative responses to music:: Infants prefer to listen to consonance over dissonance. *Infant Behavior and Development*, 21(1), 77-88.
- Trainor, L. J., & Trehub, S. E. (1994). Key membership and implied harmony in western tonal music: Developmental perspectives. *Attention, Perception, & Psychophysics*, 56(2), 125-132.
- Tuomi, J., & Sarajärvi, A. (2018). *Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi: Uudistettu laitos*. Helsinki: Tammi.
- Vygotsky, L. S. (1966). *Genesis of the higher mental functions: Abridged translation*. Teoksessa P. H. Light, S. Sheldon, & M. Woodhead (toim.), *Learning to think* (s. 32–41). London: Routledge.
- Waterman, R. A., & Tax, S. (1973). African Influence on the Music of the Americas. Teoksessa A. Dundes (toim.), *Mother wit from the laughing barrel: Readings in the interpretation of afro-american folklore* (s. 81-94). Jackson, MS: University Press of Mississippi.

- Weisethaunet, H. (2001). Is there such a thing as the 'blue note'?. *Popular Music*, 20(1), 99-116.
- Wolpert, R. S. (1990). Recognition of melody, harmonic accompaniment, and instrumentation: Musicians vs. nonmusicians. *Music Perception*, 8(1), 95-105.
- Youngren, W. H. (2000). European roots of Jazz. Teoksessa B. Kirchner (toim.), *The Oxford Companion to Jazz* (s. 17-28). New York, NY: Oxford University Press.
- Yrjänäinen, S. & Ropo, E. (2013). Narratiivisesta opetuksesta narratiiviseen oppimiseen. Teoksessa E. Ropo & M. Huttunen (toim.), *Puheenvuoroja narratiivisuudesta opetuksessa ja oppimisessa* (s. 17-46). Tampere: Tampere University Press.
- Zentner, M. R., & Kagan, J. (1998). Infants' perception of consonance and dissonance in music. *Infant Behavior and Development*, 21(3), 483-492.