

INHIMILLISESTI INSTRUMENTIN ÄÄRELLÄ:

Viulupedagogien näkemyksiä improvisaatiosta

Pauliina Rahiala

Pro gradu -tutkielma

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos

Musiikkitiede

Humanistinen tiedekunta

Turun yliopisto

Toukokuu 2021

*Turun yliopiston laatujärjestelmän mukaisesti tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin OriginalityCheck -järjestelmällä.*

TURUN YLIOPISTO

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos/

Humanistinen tiedekunta

RAHIALA, PAULIINA: Inhimillisesti instrumentin äärellä: viulupedagogien näkemyksiä improvisaatiosta.

Pro gradu -tutkielma, 80 s., 1 liites.

Musiikkitiede

Toukokuu 2021

---

Tässä pro gradu -tutkielmassa tarkastellaan musiikillista improvisaatiota länsimaisen taidemusiikin viulunsoitonopetuksen kontekstissa. Tutkielman tarkoitus on selvittää, miten viulupedagogit määrittelevät improvisaation, käyttävätkö he sitä työssään ja jos, niin miten, ja millä tavalla Opetussuunnitelman perusteiden muutos vuonna 2018 on vaikuttanut heidän työhönsä improvisaation osalta. Lisäksi tutkielmassa tarkastellaan sitä, millaisia merkityksiä improvisaatioon kytkeytyy ja miten nämä merkitykset heijastuvat myös pedagogien asennoitumiseen suhteessa improvisointiin ja laajemmin viulunsoiton pedagogiikan kulttuuriin.

Tutkielman aineiston muodostavat kolmen viulupedagogin yksilöteemahaastattelut sekä kysely, jonka kohderyhmänä olivat Suomessa toimivat viulupedagogit ja johon vastasi 14 opettajaa. Tutkielma sijoittuu osaksi kulttuurisen musiikintutkimuksen viitekehystä. Tutkielman metodologiset lähtökohdat nojaavat laadulliseen tutkimukseen ja diskurssianalyysin perinteeseen. Tutkielman analyysiosio jakautuu kahteen pääluokkaan, joista ensimmäisessä käsitellään improvisaation määritelmiä sekä opettajien käytännön työhön liittyviä näkökulmia. Toisessa pääluvussa käsitellään improvisaation merkityksiä laajemmin länsimaisen taidemusiikin ja viulupedagogiikan kontekstissa.

Tutkielman perusteella viulupedagogit käyttivät sekä konkreettisesti opetuksessaan improvisointiin perustuvia menetelmiä että mielsivät sen ilmiönä sopivan pedagogiseen asennoitumiseensa ja tavoitteisiinsa. Viulupedagogit yhdistivät improvisaation vapautumisen käsitteeseen: improvisaatio näyttäytyi keinona vahvistaa oppilaan yksilöllistä ilmaisua ja musiikillista toimijuutta. Vapautuminen liittyi myös jossain määrin pedagogiikan ja laajemmin länsimaisen taidemusiikin perinteistä irtaantumiseen.

Musiikkiopistotasolla improvisoimisen nykyistä tarkempi jäsentäminen ja määrittely osana opetussuunnitelmaa voisi selkeyttää sen käyttöä sekä välineellisesti muihin oppimistavoitteisiin pyrittäessä että tulevaisuudessa mahdollisesti myös itseisarvoisena, viulunsoiton perinteeseen kuuluvana musiikillisen ilmaisun muotona.

Asiasanat: improvisointi, länsimainen taidemusiikki, viulumusiikki, musiikkipedagogiikka

1. JOHDANTO	1
2. AIEMPI TUTKIMUS	3
2.1. Improvisaatio musiikissa ja musiikintutkimuksessa	3
2.2. Improvisaatio käsitteenä	4
2.3. Improvisaatio ja länsimainen taidemusiikki	6
2.4. Improvisaatio osana taidemusiikin opetusta	8
3. TUTKIMUSASETELMA	13
3.1. Tutkimuskysymykset	13
3.2. Aineisto	13
3.3. Metodologia	17
4. OPETUSTYÖ JA IMPROVISAATIO	21
4.1. Improvisaation monet määritelmät	21
4.2. Improvisoinnin tavat opetuksessa: käytännön näkökulma	27
4.2.1. Yksilöopetus	27
4.2.2. Ryhmäopetus	31
4.3. Improvisoinnin tavoitteet opetuksessa	33
4.3.1. Päämäärä itsessään vai väline?	34
4.3.2. Opiskelijan aktiivisuus tavoitteena ja lähtökohtana	36
4.4. Improvisoinnin edellytykset ja esteet	38
4.4.1. Oppilaan ikä ja tekniset taidot: taitojen kartuttamiseksi vai vasta virtuoositasolla?	38
4.4.2. Kynnys improvisoida sekä opettajilla että oppilailla	42
4.4.3. Vapaan improvisoinnin ”vapaus”	45
4.4.4. Viulunsoiton perinteen improvisaatio	49
4.5. Opetussuunnitelman perusteiden muutos 2018	53
5. IMPROVISAATION MERKITYKSET JA VAIKUTUKSET	57
5.1. Vapautuminen	57
5.1.1. Yksilötasolla	57
5.1.2. Viulunsoiton kulttuurin tasolla	62
5.2. Mielenkiintoisen muusikkouden rakentaminen	65
5.2.1. Innostavuus	65
5.2.2. Säveltäjä–esittäjä-dikotomia taidemusiikissa	68
5.2.3. Instrumenttikilpailut	71

5.3. Asennoituminen suhteessa improvisaatioon – improvisoimalla vähemmistöissä?	73
6. LOPUKSI	78
LÄHTEET	82
LIITTEET: Liite 1: Webropol-kyselyn vastauspohja	

# 1 JOHDANTO

Improvisaation tutkimus on saanut kasvavaa huomiota musiikkitieteen alalla viimeisten kymmenen vuoden aikana (Huovinen 2015, 3; Nettl 2013). Tähän ovat vaikuttaneet muun muassa kulttuurisen musiikintutkimuksen näkökulman vahvistuminen ja sen myötä taidemusiikkikulttuuriin liittyvien valta-asetelmien, kuten säveltäjä–esittäjä–vastakkainasettelun kyseenalaistaminen.

Improvisaatio on edelleen intuitiivisesti helppo liittää musiikkikulttuureihin, joissa notaatio ei ole keskeisessä roolissa (Nettl 2013), sekä jazz-musiikkiin, jossa se on kiistämättä tyylilajin ytimessä (Berliner 1994). Länsimaisessa, eurooppalaislähtöisessä taidemusiikissa improvisaatio on totuttu mieltämään kuuluvaksi nimenomaan aikaan ennen 1800-lukua ja teoskäsitteen vakiintumista – aikaan, jolloin musiikissa taide ja taito eivät vielä olleet toisistaan erotettuja (Goehr 1992). Viulumusiikin kontekstissa asianlaita on samoin: improvisaatio mielletään kuuluvaksi barokin ajan konserttojen kadensseihin ja melodialinjojen koristeluihin. Kuitenkin vapaan improvisaation ajatuksen syntyminen ja vahvistuminen 1960-luvulta alkaen vastaliikkeenä musiikillisille säännöille (Bailey 1993, 83) on aiheuttanut sen, että käsitteen rajaaminen on muuttunut entistä hajanaisemmaksi – mistä oikeastaan puhumme, kun puhumme improvisaatiosta?

Taidemusiikin pedagogiikassa improvisaatio on myös saanut kasvavasti jalansijaa. Taiteen perusopetuksen opetussuunnitelman perusteiden muutoksessa improvisaation roolia musiikin opetuksessa kasvatettiin: sen käyttämiseen kannustetaan selkeästi enemmän, sitä jopa edellytetään 2017 julkaistuissa perusteissa verrattuna aiempiin perusteisiin (Opetushallitus 2017, 11a ja 12a). Vaikka aiheena improvisaatio on ollut kasvavasti musiikintutkimuksen kohteena, taidemusiikin viulunsoiton pedagogiikan kontekstissa aiheesta on vielä verrattain vähän spesifiä tutkimustietoa. Myös opetussuunnitelman perusteiden muutoksen vaikutuksista improvisaation käyttöön kaivataan uutta tietoa.

Tämän tutkielman tarkoituksena onkin selvittää, miten improvisaatiota käytetään ja käsitteellistetään tällä hetkellä viulunsoiton pedagogien parissa. Lähestyn aihetta seuraavien tutkimuskysymysten kautta: Millaisia määritelmiä improvisaatiolla on taidemusiikin viulunsoiton pedagogiikan viitekehyksestä tarkasteltuna, suomalaisten pedagogien näkökulmasta? Käyttävätkö viulunsoitonopettajat improvisaatiota työssään

ja jos, niin millä tavalla ja miksi? Onko Opetussuunnitelman perusteiden muutos (2018), jossa improvisaation roolia kasvatettiin, vaikuttanut opetukseen? Ja onko viulunsoitonopettajien mielestä improvisaatiolla itseisarvo vai välineellistä arvoa muiden pedagogiikan päämäärien saavuttamiseksi?

Tutkielman aineiston muodostavat kolmen viulupedagogin yksilöteemahaastattelut sekä kysely, jonka kohderyhmänä olivat kaikki Suomessa toimivat viulunsoiton opettajat ja johon vastasi 14 opettajaa. Tutkielmani lähestyy aihetta kulttuurisen musiikintutkimuksen näkökulmasta. Metodologia nojaa laadullisen tutkimuksen ja diskurssianalyysin perinteeseen. Tarkoituksena on saada tietoa siitä, miten viulupedagogit jäsentävät improvisaatiota ja mitä merkityksiä heidän ilmaisunsa heijastelee: mitä käsitteitä liitetään improvisaatioon, mitä rajataan sen ulkopuolelle. Lisäksi tutkielmassa tarkastellaan sitä, miten nämä merkitykset heijastuvat myös pedagogien asennoitumiseen suhteessa improvisointiin ja laajemmin länsimaisen taidemusiikin ja viulunsoiton pedagogiikan kulttuuriin.

Tutkielman rakenne on seuraavanlainen. Ensin esittelen improvisaatiokäsitteen taustaa ja aiempaa tutkimusta. Tämän jälkeen käsittelen tämän tutkielman metodologiaa, aineistoa sekä analyysimenetelmiä. Varsinaisen analyysiosion pääluvusta ensimmäinen käsittelee improvisaatiota viulunsoiton käytännön pedagogiikassa, ja toinen laajentaa aihetta improvisaatiolle annettujen merkitysten sekä taidemusiikin kulttuurin, kuten improvisaation ja teos–esittäjä -dikotomian suhteen tarkasteluun. Tutkielman päätösluvussa kokoan yhteen keskeiset johtopäätökset, arvioin tutkielman sisältämiä rajoituksia ja esitän ehdotuksia lisätutkimuksesta.

## 2 AIEMPI TUTKIMUS

### 2.1. Improvisaatio musiikissa ja musiikintutkimuksessa

Musiikillisen improvisaation ajatellaan usein olevan jotain aivan uutta, musiikillisen taideteoksen luomista vapaasti kuin tyhjästä. Vapauden käsite on kuitenkin improvisaatioon liittyen monimutkainen. Suurimmassa osassa musiikkikulttuureita musiikillista improvisaatiota määrittävät aina enemmän tai vähemmän tarkat musiikilliset konventiot ja säännöt. Muusikon voidaan ajatella toimivan esitystilanteessa niiden kompetenssien ja musiikillisten kulttuurin ja ilmaisun keinojen avulla, jotka hän on omaksunut (Huovinen 2015, 11; Bailey 1993). Musiikillisesta kulttuurista luonnollisesti riippuu, minkä sääntöjen mukaan muusikon odotetaan toimivan. Esimerkiksi intialaisen raga- improvisoinnin ihanteet ja konventiot poikkeavat jazz- improvisaation kulttuurisista normeista. Monissa kulttuureissa, joihin improvisaatio kuuluu lähtökohtaisena ominaisuutena, on itse asiassa hyvin tarkat säännöt sille, kuinka paljon omaa tai uutta soittaja voi tuoda tilanteeseen rikkomatta musiikillista normeja ja ihanteita. Tällöin aivan erilaisten ja uusien musiikillisten ilmiöiden esittely osoittaisi vain tietämättömyyttä perinteistä ja huonoa yhteissoittotaitoa. (Huovinen 2015, 10.) Toisaalta on esitetty, että improvisaatiosta ei voi edes puhua ilman olettamusta siitä, että esityshetkellä soittajien läsnäolo tuo jotain korvaamatonta tilanteeseen (Blum 1998, 29).

Improvisaatio ja improvisaation tutkimus länsimaisen taidemusiikin kentällä on pitkään ollut vähällä huomiolla (Nettl 2013). Viimeisten kymmenen vuoden aikana tilanne on muuttunut, ja niin taidemusiikin tekijät kuin sen tutkijatkin ovat alkaneet suunnata huomiotaan improvisaatioon. Muutos vanhoista konventioista kohti vapaampaa, kokemuksellisempaa ilmaisua liittyy myös muiden taiteenlajien, kuten teatterin ja tanssin aloilla tapahtuneisiin muutoksiin viime vuosikymmenien aikana. Niidenkin parissa on alettu etsiä aiempaa spontaanimpaa ilmaisua. (Huovinen 2015, 5.)

Meneillään näyttäisi olevan laaja muutos, jossa improvisaatiolle etsitään suurempaa roolia myös länsimaisen taidemusiikin koulutuksen piirissä (Huovinen 2015, 4). Kuitenkin länsimaisen taidemusiikin soitonopetuksessa pidemmälle edistyneiden kohdalla on ihanteena yleensä oppia soittamaan valmiita teoksia sellaisenaan ulkomuistista, mikä voidaan nähdä jopa vastakohtana improvisaatiolle. Näin ollen on tarpeen selvittää, millä tavalla improvisaation käsite sopii klassisen musiikin opetukseen ja miten sitä käytetään pedagogiikan välineenä.



## 2.2. Improvisaatio käsitteenä

Improvisaatio-termin juuret ovat latinan kielessä sanassa ”improvisus”, joka tarkoittaa ”ennakoimatonta tai odottamatonta”, ”ei-ennen-nähtyä” (Campbell 1998, 122; Huovinen 2015, 9). Yleisimmillään improvisaation voisi määritellä kuten Bonnie Wade: improvisaatio on lopputulos tietyn musiikillisen materiaalin joustavasta käsittelystä esitystilanteessa (Huovinen 2015, 6; ks. Wade 2004, 110). Kovin tarkkaa määritelmää improvisaatiolle on hankala antaa, jotta se kattaisi kaikkien eri musiikillisten kulttuurien ominaispiirteiden kirjon. Vapaalla improvisaatiolla tarkoitetaan yhtä improvisoinnin muotoa: tilannetta, jossa muusikkoa eivät sido nimenomaisesti kyseistä musiikillista tilannetta tai tyyliä varten sovitut säännöt, kuten tietyt sointukulut, vaan ainoastaan yleiset musiikin tekemisen esteettiset ihanteet ja normit, sekä ne lähtökohdat, joista muusikot yhdessä sopivat (Bailey 1993, 83).

Musiikillista improvisaatiota on verrattu sellaisiin yleisinhimillisiin ilmiöihin kuten puhumiseen (Berliner 1994; Monson 1996) ja yleisemminkin vuorovaikutukseen muiden kanssa sosiaalisissa tilanteissa. Usein ajatellaankin, että improvisoiminen edellyttää herkkää sosiaalisten tilanteiden tajua: esimerkiksi kykyä tiedostaa, koska tulee jämäkästi ottaa oma vuoronsa ryhmässä, ja koska taas mukautua muihin (Huovinen 2015, 18). Laajimmillaan improvisoinnin voi jopa ajatella sisältyvän perustavanlaatuisesti inhimilliseen elämään: reagoiminen jokapäiväisessä elämässä eteen tuleviin yllättäviin tilanteisiin on myös improvisaation kaltaista toimimista. Improvisaation ajatellaan myös olevan vahvasti sidoksissa kehollisuuteen. Improvisointitapahtuma on kompleksinen yhdistelmä soivan aineksen, tilannetekijöiden ja esittäjän kenties hyvinkin omaleimaisen soittotyylin yhteisvaikutusta. Se on kehollis-tilanteellinen nyt-hetki. (Huovinen 2015, 15.)

Käsitettä voi lähestyä myös pohtimalla improvisoinnin päämäärää. Improvisoinnilla voi olla arvo sinänsä, jolloin se on toiminnan tavoite, tai sillä voi olla välinearvoa, jolloin sen avulla saavutetaan muita päämääriä. Improvisoinnilla on itseisarvoinen asema musiikkityyleissä, joiden olemukseen ja historiaan se kuuluu sisäänrakennettuna: tällaisia ovat esimerkiksi jazzin eri alalajit, gospel-kuoromusiikin soolot, viulu- ja banjo-osuudet bluegrass -tyylilajeissa ja Serbian alueen tarinankerrontalaulun perinne. Näihin musiikkityyleihin improvisaation käsite liittyy luonnollisesti ja se on olennainen osa tyyliä, jolloin improvisaatio itsessään on päämäärä. (Campbell 1998, 120.)

Improvisaatiolla voi myös olla välinearvoa: se voi toimia työkaluna tai välineenä muiden taitojen omaksumiseen. Näin on esimerkiksi silloin, kun improvisaatiomaisia tehtäviä käytetään instrumenttipedagogiikassa länsimaisen taidemusiikin traditioiden omaksumiseen. Tällöin tavoitteena on oppia syvällisemmin tämän musiikkityylin konventioita improvisoinnin avulla, sen sijaan että improvisointi itsessään olisi tekemisen päämäärä. (Campbell 1998, 120.) Etenkin lapset käyttävät musiikillista improvisaatiota myös välineenä muutenkin sosiaalistuakseen ympäristöön ja opetellessaan uusia asioita ja kommunikointia muiden kanssa; esimerkiksi toistellessaan spontaanisti kuulemiaan loruja ja lauluja (Campbell 1998, 121).

Musiikillista improvisaatiota on monesti tutkittu tapaustutkimuksin, tutustumalla etnografisin menetelmin maailmanlaajuisesti erilaisiin musiikkikulttuureihin (Nettl 2013). Tämän voi ajatella johtuvan ainakin viime vuosikymmenien aikana tapahtuneista muutoksista musiikkitieteessä tieteenalana. Musiikkitieteen näkökulman muuttuessa ja laajentuessa perinteisestä taidemusiikin teoskeskeisestä tutkimisesta etnografisempaan ja kulttuurisen musiikintutkimuksen suuntaan arvostusta on tullut enemmän myös muiden musiikkikulttuurien tutkimiselle. Toinen syy erityisesti etnografisiin menetelmiin voi olla se, että improvisaatio käsitteenä on vaikeasti määriteltävissä sen kontekstisidonnaisuuden vuoksi. Itse asiassa, vaikka improvisoitua musiikkia on tutkittu etnografisesti kauan etnomusikologian eli musiikkiantropologian alalla, improvisointi prosessina ja itse tutkimuksen kohteena on uudempi ilmiö (Nettl 1998, 2). Kolmanneksi, koska improvisaatio itsessään on erityisesti hetkessä syntyvä, sitä voi olla vaikea lähestyä muuten kuin eri asteisesti havainnoimalla. Eri genrejen suhteen kenties eniten tutkimusta on tehty jazz-improvisaatiosta, sillä improvisoiminen on koko genren eri tyylilajien ytimessä. Jazz-musiikin improvisaatiota ovat tutkineet muun muassa etnomusikologi Paul Berliner (1994) ja afroamerikkalaisen musiikin tutkimukseen erikoistunut Ingrid Monson (1996).

### **2.3. Improvisaatio ja länsimainen taidemusiikki**

Myös länsimaisen taidemusiikin tradition juuret liittyvät improvisaatioon. Improvisaatiotutkimuksen katsotaan usein alkaneen Ernst Ferandin vuonna 1938 ilmestyneestä improvisaation historiaa käsittelevästä teoksesta *Die Improvisation in der Musik*. Siinä Ferand käsittelee barokkimusiikkia ja sitä varhaisempaa musiikkia – ja

esittää, että kaiken länsimaisen taidemusiikin kaanonin alkulähteenä on improvisoiminen musiikin tekemisen muotona.

Ennen kuin tarkka notaatiosysteemi alkoi vakiintua 1300-luvulta alkaen, liturgisiin musiikkeihin, kuten organum ja motetti, kuului se, että etukäteen työstettyyn melodialinjaan, cantus firmukseen, lisättiin muita melodioita. Niiden tuli sopia alkuperäiseen melodialinjaan, muttei välttämättä olla sopusoinnussa toistensa kanssa. Notaatiosysteemin kehittyessä pystyttiin työstämään kompleksisempia teoksia ja rakenteita, ja notaatio vakiintui vähitellen hallitsevaksi tavaksi ja rakenteeksi toteuttaa nykyistä länsimaisen taidemusiikin kaanonin. Ensi kertaa improvisoidun ja ei-improvisoidun musiikin välille tehtiin kirjallisuudessa ero 1470-luvulla. Renessanssin aikana syntyi monia pitkään vaikuttaneita improvisaatiotapoja. Yksi näistä on esimerkiksi kosketinsoitinmusiikissa tapa improvisoida ennen varsinaisen teoksen alkua preludi, joka valmistaa tulevan, kirjoitetun teoksen tunnelmaan. (Horsley 2014)

Länsimaisen taidemusiikin yhteydessä improvisaatiosta puhutaan usein erityisesti barokkimusiikkiin liittyen. Barokin ajan muusikkouteen liitetään keskeisesti ajatus siitä, että muusikko osaisi itsenäisesti muunnella nuottimateriaalia. Tästä on kaksi esimerkkiä. Ensinnäkin sävellettyä, yleensä laulettua, melodialinjaan tuli osata koristella tai ornamentoida erilaisilla sävelkuluilla. Toiseksi repriisi, eli teoksen osan toistuminen, merkitsi sitä, että muusikon oli osattava (toki olemassa olevien ihanteiden mukaisesti) muunnella jo kerran esitettyä musiikillista materiaalia. Usein tämä liittyi erityisesti kaksijakoisiin nopeahkoihin osiin. (Collins, 2014.)

Myös klassismin ajan konserttoihin kuuluvissa kadensseissa saatettiin improvisoida. Vähintäänkin niissä usein haluttiin luoda vaikutelma hetkessä syntyvistä musiikillisista ajatuksista. Niissä solisti esittää yksin usein taiturimaisia elementtejä sisältävän osan, jonka pituus voi vaihdella muutamasta tahdistasta moneen minuuttiin. Nykyään kadenssit esitetään yleensä aina läpisävellettyinä, vakiintuneina konserton osina. Ajatellaan kuitenkin, että omana aikanaan kadenssit usein olivat ainakin osittain muusikon itsensä luomia. Myös toisenlainen, esitystilanteessa osin keksitty koristeellinen teoksen ylimenokohdassa oli yleinen. Siinä muusikko käsitteli sävellyksessä esiintyneitä teemoja ja harmoniakulkuja tiivistetyssä muodossa. Tällöin tosin sen kesto oli lyhyehkö ja sitä kutsuttiin pikemminkin nimellä *Eingang*, johdanto tai johdatus (seuraavaan osioon). (Badura-Skoda, Jones & Drabkin 2014.)

On esitetty, että improvisaation jääminen vähälle huomiolle musiikintutkimuksessa johtuisi kulttuurisista ja sosiaalisista konteksteista (Nettl, 1998, 7). Länsimaisen taidemusiikin traditiossa on keskeisesti pidetty ihanteena yksilön, säveltäjien, omia musiikillisia keksintöjä. Suurten, eli taidemusiikin historiassa merkittäviksi määriteltyjen, säveltäjien ihannoinnissa tiivistyy käsitys jotain aivan uutta luovasta, idearikkaudessaan yhteisöstä esiin nousevasta taiteilijanerosta. Länsimaisen taidemusiikin ihanteisiin voidaan ajatella kuuluvan myös kulttuuriset tavoitteet harkitsevuudesta, ennustettavuudesta ja kurinalaisuudesta. Näihin käsitteisiin yhdistyy huonosti mielikuva hetkessä syntyvästä, spontaanista ilmaisusta. (Nettl, 1998,7). Improvisaatiotutkimuksen pioneeri, etnomusikologi Bruno Nettl esittääkin, että improvisaatio on liitetty esimerkiksi Pohjois-Amerikkalaisen keskiluokkaisen musiikkikulttuurin ja musiikintutkimuksen piirissä toiseuteen, vähemmän arvokkaisiin ja vierailta tuntuviin alakulttuureihin (1998, 4-7). Tämä on varmasti ollut osaltaan vaikuttamassa myös siihen, että improvisaatio oli länsimaiseen taidemusiikkiin keskittyneellä tieteenalalla pitkään vierastettu aihe.

Edellä esitetyt historialliset länsimaisen taidemusiikin käytännöt, sekä oletetut ihanteet harkinnan ja suunnittelun merkityksestä tässä kulttuurissa viittaavat myös säveltämisen ja improvisaation käsitteiden problematiikkaan. Rajanveto ennalta suunnitellun, sävelletyn musiikin ja ikään kuin esityshetkessä suunnitteleman, improvisoidun musiikin välillä on varsin haastava tehtävä. Jokin määrä ennakoitua vaaditaan aina soittotapahtumassa jo sen fyysisen toteuttamisen takia, ja usein taustalla vaikuttavat musiikilliset mielikuvat ja mallit ovat hyvinkin vakiintuneita. Mikä tällöin on hetkessä syntyvää, mikä ennalta suunniteltua? Joidenkin käsitysten mukaan näitä ilmiöitä ei edes pitäisi nähdä toisistaan täysin erillisinä, vaan saman jatkumon ääripäinä (Huovinen 2015, 8; Nettl 1974, 6).

#### **2.4. Improvisaatio osana taidemusiikin opetusta**

Taidemusiikin soitinopetuksella tarkoitetaan tässä sitä pedagogiikkatraditiota, joka Suomessa on vakiintunut musiikkiopistosysteemin myötä. Sen juuret ovat keski-eurooppalaisessa konservatorioperinteessä, joka alun perin on lähtöisin Italiasta ja jossa eri Euroopan mailla on historiallisesti ollut omat koulukuntansa. Tämän tutkielman

keskiössä on tarkastella nimenomaan viulunsoiton pedagogien käsityksiä improvisoinnista osana taidemusiikkitraditiota ja omaa opetustyötään.

Kuten edellä todettiin yleisesti länsimaisen taidemusiikin kohdalla, myös soitinopetuksessa kiinnostus improvisaatioon on kasvanut viime vuosien aikana. Tämä näkyy esimerkiksi niissä lainsäädännöllisissä perusteissa, joiden pohjalta Suomessa annetaan musiikin perusopetusta. Aiemmissa, yli kymmenen vuotta voimassa olleissa (2005–2018) Opetushallituksen taiteen perusopetuksen yleisen oppimäärän opetussuunnitelman perusteissa todetaan, että ”Oppilaita rohkaistaan itsenäiseen musiikin tuottamiseen. Tavoitteena on, että oppilas saa valmiuksia laulamiseen ja soittamiseen sekä säestämiseen, improvisointiin, säveltämiseen ja sovittamiseen.” (Opetushallitus 2005, 6). Myös Suomen musiikkioppilaitosten liiton aiemmin voimassa olleissa tasosuoritusohjeissa viululle (2005) mainitaan improvisointi yhtenä tavoitteena. Peruskurssi 1:n kohdalla tavoitteena on, että ”oppilas rohkaistuu improvisoimaan ja säveltämään”, peruskurssien 2 ja 3 kohdalla tavoitteena on jo, että oppilas ”improvisoi ja säveltää musiikkia omista musiikillisista lähtökohdistaan”. Kaikkien viulun peruskurssien suhteen sisällön kohdalla todetaan näissä, ennen vuotta 2018 käytössä olleissa tasosuoritusohjeissa kuitenkin tavoitteeksi ehdollisesti ”musiikin luomista, improvisointia ja säveltämistä oppilaan ja opettajan yhdessä niin sopiessa”. Myös näissä ohjeissa voi huomata, että rajanveto ja eronteko improvisoinnin ja säveltämisen välillä on käsitteellisesti hankalaa.

Uusissa, 1.8.2018 voimaan astuneissa Opetushallituksen taiteen perusopetuksen yleisen oppimäärän opetussuunnitelman perusteissa improvisaation rooli vaikuttaa kasvaneen. Musiikin teemaopintojen tavoitteiden kohdassa Esittäminen ja ilmaiseminen yhtenä tavoitteena on ”ohjata oppilasta improvisointiin, sovittamiseen ja säveltämiseen” (Opetushallitus 2017 11a, 39). Myös tässä korostuu improvisointi -käsitteen yhteinen rajapinta säveltämisen kanssa. Taiteen perusopetuksen laajan oppimäärän opetussuunnitelman perusteissa improvisaatiota painotetaan. Musiikin syventävien opintojen tavoitteissa säveltäminen ja improvisointi on omana osa-alueenaan, ja sen sisällä ”opetuksen tavoitteena on kannustaa oppilasta toteuttamaan teoksissa improvisoituja ja itse sovitettuja osuuksia ja säveltämään itse musiikkia” (Opetushallitus 2017 12a, 43). Kohdassa Oppimisen arviointi musiikin opetuksessa improvisointi on mainittu omana kohtanaan yhdessä säveltämisen kanssa (Opetushallitus 2017 12a, 44). Myös Suomen musiikkioppilaitosten vuonna 2018 ilmestyneissä instrumenttikohtaisissa

tukimateriaaleissa, jotka korvasivat aiemmin käytössä olleet tasosuoritusohjeet, improvisoimisen roolia on vahvistettu myös viulun osalta. Aiemmissa ohjeistuksissa ollut ehdollinen sanamuoto on jätetty pois, ja näin ohjataan aiempaa vahvemmin käyttämään improvisaatiota viulunsoiton opetuksen osana. Tutkielmani yhtenä kysymyksenä on, onko tämä opetussuunnitelman perusteiden muutos vaikuttanut opettajien työhön, ja jos on, millä tavalla.

Viime vuosina improvisaatio on siis saanut kasvavaa huomiota instrumenttiopetuksessa. Tämä näkyy myös aiheesta julkaistujen opinnäytetöiden ja tieteellisten julkaisujen lisääntymisenä. Näistä esimerkkinä MuT Teemu Kiteen väitöstyönään kehittämä, ”kelluntamusiikiksi” kuvailemansa improvisaation opetusmenetelmä (Kide, 2014), Huovisen, Tenkasen ja Kuusisen tutkimus taidemusiikin ammattiopiskelijoiden improvisointikurssista (Huovinen, Tenkanen & Kuusinen 2011) sekä MuT, sellisti ja sellonsoitonopettaja Tapani Heikinheimon vuorovaikutusta oppitunneilla käsittelevä väitöskirja (Heikinheimo 2009). Mainittakoon myös, että jazz-genren viulunsoiton pedagogiikassa Ari Poutiainen on tehnyt urauurtavaa työtä kehittämällä menetelmän, joka tähtää erityisesti vasemman käden tekniikan helpottumiseen improvisoinnissa (Poutiainen 2009) ja viulupedagogi Heidi Mantere on kehittänyt jousisektion rytmiseen työskentelyyn ja improvisoimisen oman Arco Groove -menetelmän (Mantere 2009), johon palataan tämän tutkimuksen analyysiluvuissa. Kuvaavaa on, että jälkimmäiset pedagogiset kehitysprojektit sijoittuvat nimenomaan rytmimusiikin kontekstiin.

Pianisti, pianonsoiton opettaja ja pianonsoiton tutkija, MuT Kristiina Junttu on väitöstyössään perehtynyt improvisaation käyttöön taidemusiikin alkuopetuksessa (Junttu 2010). Työn keskiössä on unkarilaisen säveltäjän György Kurtágin säveltämä pianomusiikin kokoelma *Játékok* (suomeksi *Pelit, Leikit*), jossa lähestytään pianopedagogiikkaa uudesta näkökulmasta, kehollisuuden ja kokemuslähtöisyyden kautta.

Artikkelissaan ”Improvisaatio pianonsoiton alkuopetuksessa” Junttu (2015, 77-97) kuvailee erilaisia käytännön tapoja toteuttaa improvisaatiota oppitunneilla. Hän kertoo käyttävänsä nimenomaan vapaata improvisaatiota, jossa opettajan tehtävä on tarjota materiaali improvisoinnissa alkuun pääsemiseksi. Hän kertoo käyttävänsä improvisaatioon pohjautuvia opetusmenetelmiä muun muassa musiikin perusteiden, oikean soittotekniikan ja instrumentin hallinnan opettamiseen. Musiikin perusteisiin

liittyen hän esimerkiksi soitattaa oppilailla intervalliharjoituksia, joissa jokaisessa opetellaan yksi intervalli siten, että lopulta koko oktaavi on käyty läpi. Hän myös pohtii artikkelissaan luovuuden käsitettä, ja korostaa sen merkitystä musiikin alkuopetuksessa.

Hän kuvaa artikkelissaan tapaustutkimuksena oppituntitilannetta, jossa oppilaan kanssa käytetään tarinankerrontaa musiikin luomisen lähtökohtana. Hän auttaa oppilasta musiikillisen kuvailun alkuun kyselemällä tämän arkipäivästä. Näin päästään kuvailemaan oppilaan omassa elämässä sattuneita tapahtumia musiikillisen kielen avulla. Samalla Junttu havainnollistaa sitä, miten pianistin perustekniikan kannalta olennaisia asioita oppilas hoksasi ja harjoitteli luodessaan itse musiikkia. (Junttu 2015, 87-89.)

Junttu myös viittaa yleisemminkin pedagogiikassa paljon vaikuttaneeseen teoriaan lähikehityksen vyöhykkeestä. Tämän valkovenäläisen psykologi Lev Vygotskyn kehittämän teorian mukaan ihmisen sosiaalistuminen yhteisöön ja oppiminen ylipäättään tapahtuu kokeneemman vertaisen avulla siten, että oppijan on mahdollista kokeilla taitoja, joihin hän ei vielä yksin kykenisi. Musiikillisen improvisaation suhteen opettajan tulisi toimia kokeneempana asiantuntijana, joka opastaa oppilasta soittamisen ja musiikillisen keksimisen alkuun. (Junttu 2015, 85; ks. Vygotsky 1982.)

Vaikka edellä kuvailtu tilanne liittyi nimenomaan pianonsoiton opettamiseen, voisi ajatella, että moni elementti olisi yleistettävissä länsimaisen taidemusiikin kontekstissa muidenkin instrumenttien alkuopetukseen. Jousisoitinten pedagogiikankin osalta improvisaatio on tavallaan automaattisesti läsnä: lasten kanssa työskennellessään instrumenttiteknisistä syistä ei ole edes käytännössä mahdollista aloittaa heti klassisen kaanonin mukaisista nuoteille sävelletyistä teoksista, vaan esimerkiksi nuotinlukutaito ja kohtalainen instrumentin hallinta on opeteltava ensin. Tässä improvisaatioon perustuvat menetelmät voivat tulla kyseeseen välineenä hankkia näitä taitoja. Tämän tutkielman keskiössä onkin selvittää, käyttävätkö viulunsoiton pedagogit työssään improvisaatiota, ja jos, millä tavalla ja millaisten oppimistavoitteiden saavuttamiseen.

Kuitenkaan tavoista, joilla esimerkiksi viulunsoiton alkeita opetetaan, ei yleensä käytetä nimitystä improvisaatio, vaikka menetelmään kuuluisi lapsen itsensä keksimiä elementtejä. Tämä viitanee siihen, että käsite nähdään helposti edelleen vieraana länsimaisen taidemusiikin maailmassa. Yksi tutkielmani kysymyksistä onkin, miten viulupedagogit määrittelevät käsitteen: mitä he sisällyttävät kuuluvaksi siihen ja mikä

jää määrittelyn ulkopuolelle. Myöskään soitonopiskelun lopullisena tavoitteena ei suosituksista huolimatta välttämättä nähdä taitoa improvisoida: kuten edellä mainittiin improvisoinnin päämäärien yhteydessä, sillä voi ajatella olevan pikemminkin välinearvoa soittotaipaleen alkumetreillä, jotta päästään kiinni klassisen kaanonin toteuttamiseen. Tämä tosin vaikuttaa olevan vahvasti muuttumassa, kuten 2018 voimaan tulleista taiteen perusopetuksen opetussuunnitelman perusteista voi päätellä.

Musiikillinen improvisaatio on siis käsitteenä hyvin moniulotteinen ja näyttäytyy erilaisista musiikillisista viitekehyksistä katsottaessa varsin erilaisena.

Musiikintutkimuksen ja länsimaisen taidemusiikin instrumenttipedagogiikan kehityksessä improvisaatio on saamassa entistä vahvemmin jalansijaa. Tämän voi nähdä osana laajempaa kulttuurin kehityskulkua. Se voi liittyä esimerkiksi yleisemmin eri taiteenlajien rajapintojen väljentymiseen, ja perinteisten musiikkikulttuuriin liittyneiden korkea–matala -arvoasetelmien hellittämiseen (Nettl 1998) sekä kulttuurisen musiikintutkimuksen näkökulman vahvistumiseen.

Ilmiönä improvisaatiolla on kuitenkin myös länsimaisen taidemusiikin historiassa vankka pohja. Näin ollen voisikin sanoa, että uusimmissa taiteen perusopetuksen yleisen ja laajan opetussuunnitelman perusteissa (Opetushallitus 2017, 11a ja 12a) musiikin opetusta tuodaan pikemminkin lähemmäs musiikintekemisen ja instrumenttiosaamisen juuria, kuin aivan uusiin suuntiin. Käsillä olevassa tutkielmassa tarkastelenkin sitä, millaisia näkemyksiä viulunsoiton pedagogeilla on improvisaatiosta, miten he käyttävät sitä työssään, ja onko opetussuunnitelman perusteiden muutos vaikuttanut heidän työhönsä.



### **3. TUTKIMUSASETELMA**

#### **3.1. Tutkimuskysymykset**

Tutkielman tutkimuskysymykset ovat seuraavanlaiset: Millaisia määritelmiä improvisaatiolla on taidemusiikin viulunsoiton pedagogiikan viitekehuksesta tarkasteltuna, suomalaisten pedagogien näkökulmasta? Käyttävätkö viulunsoitonopettajat improvisaatiota työssään ja jos, niin millä tavalla ja miksi? Onko Opetussuunnitelman perusteiden muutos (2018), jossa improvisaation roolia kasvatettiin, vaikuttanut opetukseen? Ja onko viulunsoitonopettajien mielestä improvisaatiolla itseisarvo vai välineellistä arvoa muiden pedagogiikan päämäärien saavuttamiseksi?

#### **3.2. Aineisto**

Tutkielman aineiston muodostivat kolme puolistrukturoitua teemahaastattelua sekä kysely viulunsoiton opettajille. Haastattelut toteutettiin 17.1.20 yksilöhaastatteluina, jotka kestivät 40 minuutista tuntiin ja seitsemään minuuttiin. Haastateltavat ovat, haastattelujen ajallisessa järjestyksessä mainittuina, viulunsoiton lehtori Jaakko Ilves, viulunsoiton lehtori Heidi M. Mantere, sekä viulunsoiton ja pedagogiikan lehtori Arja Yurtseven. Kaikille haastateltaville annettiin erikseen mahdollisuus esiintyä tutkimuksessa täysin anonymieinä, mutta he valitsivat esiintyä omalla nimellään. Asiaa kysyttiin kirjallisesti haastattelujen jälkeen ja kerrottiin, että täysi anonymiteetti on mahdollista heidän halutessaan. Tällöin voidaan ajatella, että heidän valintansa oli tietoista ja perustui myös haastatteluissa jo puhuttuihin asioihin. Syytä tähän valintaan en siis kysynyt erikseen. Haastattelujen käyttötarkoitus, tutkimuksen ala ja aihe oli haastateltavien tiedossa. Näin ollen luotin siihen, että haastateltavat tekivät tässä kohdin tietoisin valinnan, joka sisältää ymmärryksen siitä, että näkemyksiä suhteutetaan laajempaan musiikkitieteen tutkimusperinteeseen ja käsitellään siten myös tarvittaessa kriittisen analyttisessä valossa.

Jaakko Ilves on viulunsoiton ja kamarimusiikin lehtori Taideyliopiston Sibelius-Akatemiassa, missä hän on opettanut 1980-luvulta lähtien. Ilves vaikuttaa kansainvälisesti muun muassa Sibelius-viulukilpailun toimikunnassa, ja hän on toiminut

myös kilpailun tuomaristossa. Ilves opiskeli viulunsoittoa muun muassa New Yorkin Juilliard School of Musicissa.

Heidi M. Mantere on diplomiviulisti ja musiikkipedagogi (YAMK). Hän toimii aktiivisesti freelance-muusikkona (viulu, laulu) sekä päätoimisena viulunsoiton opettajana Itä-Helsingin musiikkiopistossa ja on aiemmin opettanut myös rytmimusiikin viulunsoittoa pop/jazz-konservatoriossa. Hän on kehittänyt Arco Groove -nimisen menetelmän jousisektion rytmityöskentelyn tueksi, ja tässä menetelmässä myös improvisoiminen on keskeisessä osassa.

Arja Yurtseven toimii viulunsoiton lehtorina Turun konservatoriossa, sekä viulunsoiton pedagogiikan lehtorina Taideyliopiston Sibelius-Akatemiassa. Yurtsevenin erityisosaamista on muun muassa barokin ajan musiikki.

Päädyin näihin haastateltaviin ensinnäkin sen vuoksi, että tutkimuskysymysten kannalta oli kiinnostavaa pedagogien vakiintunut asema ja pitkä kokemus viulunsoiton opetuksen kentällä toimimisesta ja myös pedagogiikan opettamisesta. Näin heidän voi katsoa toimivan niin sanotusti näköalapaikalla pedagogiikan kentällä ja siten edustavan käytännössä vaikuttavaa pedagogista ajattelua. Tiedostin, että heidän näkemyksensä eivät välttämättä ole samanlaisia kuin pedagogien enemmistön tai edusta kattavasti vallalla olevia käsityksiä improvisaatiosta, mutta heidän omat näkökulmansa perustuvat pitkään opetuskokemukseen ja siten antavat myös ajallista perspektiiviä improvisaation tarkasteluun kontekstistaan riippuvaisena ilmiönä. Vertailun vuoksi aineistoon lisättiin kaikille Suomessa toimiville viulunsoiton pedagogeille suunnattu kysely, johon haastattelujen havaintoja peilattiin. Kyselystä kerron yksityiskohtaisemmin jäljempänä.

Tutkimuksen haastatteluaineisto rajautui kolmeen haastateltavaan, sillä tarkoituksena oli yhdistää haastattelu- ja kyselyaineistot. Neljännen haastateltavan ottaminen mukaan olisi kuitenkin todennäköisesti tuottanut runsaamman ja vivahteikkaamman aineiston. Näin etenkin, mikäli hänen asemansa viulunsoiton pedagogiikan kentällä olisi ollut erilainen kuin nyt valituilla – esimerkiksi vasta valmistuneen pedagogin näkökulma. Tämä aineiston lähtökohtaisesti sisältämän rajauksen vaikutus on otettu huomioon analyysiprosessissa siten, että sen myötä pyrin lukemaan aineistoa erityisen kriittisesti eli pitäen mielessä sen edustavan osaltaan samankaltaisessa asemassa, jopa valta-asemassa olevien pedagogien mielipiteitä.

Minulla oli etukäteissidonnaisuus kahteen haastateltavaan, Jaakko Ilvekseen ja Arja Yurtseveniin, jotka olivat toimineet opettajinani viulunsoiton ja musiikkipedagogin opinnoissani Taideyliopiston Sibelius-Akatemiassa ja Turun AMK:ssa. Tämän sidonnaisuuden vuoksi anonymiteettiin liittyvät kysymykset olivat erityisen pohdinnan kohteena, sillä haastattelijan ja haastateltavan tuttuus saattaa vaikuttaa siihen, että haastateltava kertoo enemmän tai henkilökohtaisemmin asioista, joita jälkikäteen saattaa katua (Ruusuvuori ja Tiitula 2014, 9). Anonymiteetistä kysyttiin siis vielä jälkikäteen kirjallisesti, ja annettiin näin mahdollisuus harkinnan jälkeen esiintyä pseudonyymillä. Toisaalta haastateltavat ovat tutkimusaiheen kannalta alansa asiantuntijoita, mikä saattoi motivoida heitä nimenomaan esiintymään omalla nimellään (Ruusuvuori ja Tiitula, 9-10). Sidonnaisuus oli merkityksellinen haastattelujen mahdollistumisen vuoksi. Sisällöllisesti merkitys voi olla toisaalta rikastuttava haastattelujen henkilökohtaisuuden ja siten luottamuksellisen luonteen vuoksi.

Tutkimusta varten toteutettujen teemahaastattelujen kysymykset johdettiin tutkimuskysymyksistä ja näiden yksilöhaastattelujen rungoksi muodostuivat seuraavat kysymykset: Millaisia kokemuksia sinulla on improvisoinnista? Mitä improvisointi sinun mielestäsi on? Miten improvisointi näkyy omassa (opetus)työssäsi? Millaisiin oppimistavoitteisiin improvisoinnin avulla mielestäsi pyritään osana viulunsoiton opetusta? Miten käsityksesi improvisaatiosta on muuttunut muusikonurasi varrella? Entä osana opetustyötäsi? Miten Opetussuunnitelman perusteiden muutos (2018), jossa improvisoinnin roolia on kasvatettu, on vaikuttanut opetukseesi?

Haastattelut tallennettiin sekä video (iPhone 8) että audiotallenteeksi (Zoom H4n). Näistä valittiin videotallenne kirjalliseen muotoon litteroitavaksi, sillä siinä oli sekä parempi äänenlaatu että tutkielman aiheen kannalta lisäinformaatiota haastateltavien ei-verbaalin kommunikoinnin osalta (Ruusuvuori ja Tiitula, 2014). Vaikka tutkimuksen tarkoituksena ei ollut selvittää erityisesti ei-verbaalin kommunikaation, kuten elekielen merkitystä kyseessä olevan aiheen kannalta, soittamisesta puhuttaessa eleillä voi olla merkitystä kommunikoinnin ymmärrettävyyden osalta paikoin. Kokonaisuutena arvioiden eleiden merkitys osoittautui aineiston analyysissä nimenomaan haastateltavien puheen merkityksiä tukevaksi ja alleviivaavaksi. Paikoin eleillä oli merkitystä puheen täydentäjänä, kun haastateltava esimerkiksi esitti erityistä viulun soittamisen tapaa. Tällöin eleet kuvailtiin tekstiin sanallisesti siten, kuin ne videolla näkyivät. Näin

haluttiin varmistua siitä, että haastateltavien puheen sisältö tulisi ymmärrettäväksi mahdollisimman vivahteikkaasti ja tarkasti.

Yksilöhaastattelujen lisäksi toteutettiin Webropol-alustalla kysely, jonka kohderyhmänä olivat kaikki Suomessa viulunsoittoa opettavat viulun- ja alttoviulun opettajat. Alttoviulun opettajat sisällytettiin mukaan kyselyyn, sillä käytännössä monet viulunsoiton opettajat opettavat myös alttoviulunsoittoa ja toisinpäin: näin haluttiin varmistaa mahdollisimman laaja otanta. Kyselyn toteutuskieli oli suomi. Harkitsin myös kyselyn toteuttamista englanniksi tai ruotsiksi, mutta päädyin rajaamaan nämä pois sen vuoksi, jotta kysely olisi mahdollisimman hyvin verrattavissa yksilöhaastatteluihin esimerkiksi terminologian ja käsitteiden määrittelyjen eri vivahteiden osalta. Kyselyn tarkoitus oli kartoittaa viulunsoiton opetuksen kentän mielipiteitä ja näkemyksiä improvisaatiosta. Tarkoituksena oli osana analyysiä peilata ja verrata yksilöhaastattelujen sisältöä tähän yleisempään näkemykseen.

Kysely koostui sekä avoimista että suljetuista kysymyksistä. Tämä strategia valittiin sekä analysoinnin jäsentämisen vuoksi että kyselyyn vastaamisen kynnyksen madaltamiseksi. Kyselyn kysymykset johdettiin, kuten haastattelurungon kysymykset, tutkimuskysymyksistä. Kyselyyn vastaajilta tiedusteltiin, millainen rooli improvisaatiolla on heidän opetuksessaan, miten he käyttävät improvisaatiota (mikäli käyttävät), millaisiin oppimistavoitteisiin pyrkimiseen he yhdistävät improvisaation ja miten he määrittelevät improvisaation. Lisäksi kysyttiin, oliko opetussuunnitelman perusteiden muutos vaikuttanut heidän työhönsä. Kyselyn kysymykset ja valittavat vastausvaihtoehdot ovat tarkemmin esitettynä tutkielman liitteenä (ks. Liite 1).

Kysely oli vastattavissa 5.2.20-15.6.20. Kyselyn linkkiä jaettiin Suomen Jousisoitinopettajat ry:n jäsenpostin mukana, sekä Suomen Musiikkioppilaitosten Liiton jäsenpostin mukana, josta oppilaitosten rehtorit välittivät linkin kohderyhmään kuuluville opettajille. Kyselyyn vastasi yhteensä 14 opettajaa. Kyselyvastaukset koodattiin kysymyksen juoksevan numeron ja vastaajien vastausjärjestyksen mukaan ensin vastanneesta viimeisenä vastanneeseen (esimerkiksi ensimmäiseen kysymykseen vastaus kyselyyn ensimmäisenä vastanneelta merkittiin K1V1.)

### 3.3. Metodologia

Tutkimuksen metodologiset lähtökohdat perustuvat laajasti laadullisen tutkimuksen perinteeseen (Eskola & Suoranta 2014; Hirsjärvi, Remes & Sajavaara 1997, 160). Tutkielma on aineistolähtöinen, sillä johtopäätökset rakennettiin aineiston, tutkimuskirjallisuuden ja omien tulkintojeni vuoropuheluna. Tutkielma liittyy kulttuurisen musiikintutkimuksen perinteeseen, sillä taustaoletuksena on käsitellä improvisaatiota ja viulunsoiton perinnettä osana alati rakentuvaa sosiaalista todellisuutta ilman oletusta näiden ilmiöiden staattisesta ja absoluuttisesta luonteesta (Leppänen & Moisala 2005, 71). Tutkielman lähtökohtana on myös oma näkökulmani viulunsoiton perinteen edustajana, mikä väistämättä luo tutkimusaineistosta sen, millaisena se raportissa näyttäytyy.

Analyysiosassa lähestyn tutkimuskohdetta muun muassa teemoittelun ja sisällönanalyysin keinoja mukaillen (Eskola & Suoranta 2014). Taustaoletuksena on myös nojautuminen diskurssianalyttiseen perinteeseen puhutun kielen todellisuutta rakentavasta luonteesta ”suoran” kuvauksen sijasta. (Eskola & Suoranta 2014; Foucault 2002; Jokinen, Juhila & Suoninen 2004 ja 2006).

Haastattelujen analyysiprosessi eteni yksityiskohdista kokonaisuuksiin, ennalta määritettyjen tutkimus- ja haastattelukysymysten kautta haastattelujen ainutlaatuisen sisällön ja merkitysten tarkasteluun, sekä yksittäisten haastattelujen merkityskokonaisuuden jäsentämisestä haastattelujen vertailemiseen. Haastattelujen ja kyselyvastausten vertailun avulla pyrkimyksenä oli muodostaa käsitys ja valistuneita näkemyksiä siitä, mitkä seikat heijastelivat laajemminkin suomalaisessa taidemusiikkikulttuurissa viulunsoiton opettajina toimivien pedagogien käsitystä improvisaatiosta.

Tutkielman yhtenä kulmakivenä alun perin oli selvittää, induktiivisen päättelyn avulla, eli harkitusti yleistämällä yksilöiden kertomaa koskien sitä, miten improvisaatioon suhtaudutaan suomalaisten viulupedagogien keskuudessa laajemminkin. Tutkimuksen edetessä keskeiseksi muodostui myös se, millaisia merkityksiä ilmiö sisältää suhteessa viulunsoiton pedagogiikan perinteeseen sekä miten pedagogit mahdollisesti ilmaisivat ja rakensivat omaa asemoitumistaan ja identiteettiään suhteessa tähän käsitteeseen ja sitä kautta pedagogiikan nykykulttuuriin (Jokinen, Juhila & Suoninen 2004; Hall 1999). Lopulta tutkimusprosessi eteni improvisaation käsitteen rajauksen pohdintaan:

improvisaation itsensä identiteetin ja luonteen tarkasteluun osana taidemusiikin viulunsoiton kulttuuria.

Käytän siis tässä tutkielmassa metodisena apuvälineenä identiteetin käsitettä. Identiteetillä tarkoitan tässä tutkielmassa yhteiskuntatieteissä ja diskurssianalyysin perinteessä kehittynyttä käsitystä, jonka mukaan henkilön tai asian luonne on jatkuvasti muutoksessa oleva, suhteessa muihin erontekojen kautta rakentuva ja rakennettava käsite (Hall 1999, 252). Vaikka käsittelyssä on myös haastateltavien ja kyselyyn vastanneiden identiteetti suhteessa viulunsoiton pedagogiikan kulttuuriin, eli miten he itsensä määrittelevät suhteessa muihin pedagogeihin tai pedagogiikan traditioihin, päällimmäisenä kiinnostuksen kohteena oli selvittää itse viulunsoiton improvisaation identiteettiä ja määrittelyä: miten haastateltavat ja kyselyyn vastanneet kuvailevat sitä, minkä katsovat kuuluvan siihen, minkä taas ajattelevat olevan ei-improvisaatiota. Tätä tutkin muun muassa selvittämällä aineistossa esiintyviä artikulaatioita: mitä käsitteitä liitetään improvisaatioon, miten sitä kuvaillaan, eli mitä asioita kytketään toisiinsa (Leppänen 2000, 12; Pietikäinen & Mäntynen 2016, 63–77). Analyysiosioissa käytän diskurssianalyysin piirissä vakiintunutta termiä selonteko viitatessani joko haastateltavien tai kyselyyn vastanneiden kuvauksiin kulloinkin kyseessä olevasta ilmiöstä (Jokinen, Juhila & Suominen, 2006, 20.). Tällä haluan korostaa kyseessä olevan sosiaalisesti rakennettava merkitys, ei todellisuutta suoraan kuvaava tosiasia, kulloisestakin ilmiöstä.

Analyysin aluksi aineisto koodattiin tutkimuskysymyksistä johdettujen haastattelukysymysten ja toteutuneiden haastattelujen pohjalta alustavasti merkityksellisiksi arvioitujen teemojen mukaan. Tutkimuskysymyksiin suoraan liittyvien eli ennalta määriteltyjen koodien lisäksi aineistosta koodattiin seuraavat kategoriat: viulunsoiton tekniikka, improvisaation käytännöt (muiden kuin haastateltavan itsensä käyttämät), klassisen taidemusiikin traditio, improvisaation edellytykset ja improvisaatioon liittyvät asenteet ja arvostukset. Koodattaviksi valittiin nämä teemat, sillä ne olivat tutkimuskysymysten kannalta keskeisiä ja myös toistuivat kaikkien haastateltavien puheessa spontaanisti usein ja haastateltavat myös itse painottivat niiden merkitystä. Käytännössä luokittelu tapahtui värikoodien avulla.

Jokaisesta haastattelusta määritettiin avainsanoja. Avainsanat olivat sanoja, joita haastateltava itse painotti, jotka toistuivat usein, jotka vaikuttivat sisältävän vahvan

arvo- tai tunnelatauksen tai jotka tiivistivät muuten kyseistä haastateltavan selontekoa. Avainsanat olivat siis niitä sanoja, jotka kytkeytyivät haastateltavien puheessa improvisaation määritelmiin ja käyttötapoihin sekä klassisen taidemusiikin konventioihin ja opetukseen. Avainsanojen frekvenssejä ja laatua tarkasteltiin sekä yksittäisen haastattelun sisällä, että vertailtiin eri haastattelujen välillä yhteneväisyyksien ja erojen hahmottamiseksi.

Haastattelujen luokitteluja, eli sisältöjen kategorioita tarkasteltiin yksittäisten haastattelujen osalta niiden merkitysisältöjen tarkentumiseksi. Koodatut kategoriat koottiin haastatteluista erillisille tiedostoille. Näin kategorioiden sisältöjä vertailtiin haastattelujen välillä yhtäläisyyksien ja erojen löytämiseksi, sekä keskeisimpien teemojen ja näkökulmien, kuten haastateltavien rakentamien identiteettien piirteiden, erottumiseksi.

Esitän haastateltavien näkemykset pääosin siinä järjestyksessä, kuin haastattelut ajallisesti tehtiin, eli ensin Jaakko Ilves, sitten Heidi M. Mantere ja Arja Yurtseven. Viittaan näihin haastatteluihin etu- ja sukunimen ensimmäisillä kirjaimilla eli JI, HM ja AY tiivistämisen vuoksi. Niissä kohdin, kuin käsiteltävän asian suhteen oli painotuseroja haastateltavien suhteen, esitän haastateltavien näkemykset ja niitä havainnollistavat sitaatit käsiteltävän aiheen kannalta relevantissa järjestyksessä. Tällä tarkoitan esimerkiksi sitä, että järjestyksessä ensimmäisenä voidaan esitellä sen haastateltavan näkemykset, jonka selonteossa kiteytyy aihe mahdollisimman monipuolisesti ja -vivahteisesti. Ensimmäisenä on tällöin voitu esitellä myös toisten haastateltavien näkemyksistä tai omista etukäteisoletuksistani selkeästi poikkeava näkemys – eli improvisaation identiteettiä, sen rajoja ja erontekoa kuvaa näkemys.

Kyselyaineisto koodattiin aluksi samojen kategorioiden mukaan ja myös avainsanoja havainnoitiin. Tämän haastatteluaineiston itsenäisen analyysin lisäksi keskeinen vaihe oli erojen ja yhtäläisyyksien havainnointi kyselyn ja haastattelujen välillä. Tavoitteena oli muodostaa aineiston ja aiemman aihetta koskevan tutkimustiedon pohjalta tulkintaa ja syvälinen näkemys improvisaation merkityksistä viulunsoiton tämänhetkisessä pedagogiikassa.

Analyysiosio on jaettu kahteen osaan. Ensimmäisessä analyysiluvussa käsitellen improvisaatiolle annettuja määritelmiä sekä improvisaatiota käytännön opetustyön näkökulmasta. Toisessa analyysiluvussa käsitellen laajemmin improvisaatioon liitettyjä

merkityksiä sekä sen yhteyksiä länsimaisen taidemusiikin kulttuuriin muun muassa improvisaation ja teos–esittäjä -dikotomian suhteen tarkastelun kautta.



## 4. OPETUSTYÖ JA IMPROVISAATIO

### 4.1. Improvisaation monet määritelmät

Kuten tutkielman taustaa käsittelevissä luvuissa esitettiin, improvisaatiolla on asiayhteydestä ja musiikkityylistä riippuen hyvin monenlaisia määritelmiä. Rajanvetoa käydään yleisesti suhteessa moniin käsitteisiin, muun muassa säveltämiseen, varioimiseen ja tyylinmukaisuuteen. Näistä jälkimmäiseen viitataan usein myös Derek Baileyn (1993) vapaan improvisaation yhteydessä käyttämään käsitteeseen idiomaattisuus: idiomaattinen improvisaatio edustaa sävelkieleltään ennalta määriteltyä lajityyppiä, jonka mukaisesti improvisoidaan, kuten esimerkiksi jazz-musiikissa. Ei-idiomaattinen improvisaatio sen sijaan olisi vapaata ennalta määritellyistä lajityypeistä.

Yhtenä keskeisenä tavoitteena tutkielmalle oli lähestyä improvisaation käsitettä länsimaisen taidemusiikin ja tarkemmin viulunsoiton pedagogiikan näkökulmasta ja pyrkiä löytämään määritelmiä termille tässä kontekstissa. Sekä haastateltavia että kyselyyn vastaajia pyydettiin suoraan antamaan oma määritelmänsä improvisaatiolle, mikä pääosin toteutuikin. Kuitenkin käsitteen määrittely osoittautui, kuten etukäteen oli odotettavissa, haastavaksi. Tämä näkyi esimerkiksi siten, että kyselyssä moni vastaaja turvautui antamaan käytännön esimerkkejä improvisoinnista käsitteen määrittelemisen sijasta. Toki on mahdollista, että kysymyksen muotoilu johdatteli tähän (Mitä improvisaatio sinun käsityksesi mukaan on (klassisen musiikin kontekstissa)?). Ottaen huomioon käsitteen määrittelyn hankaluuden myös kirjallisuudessa (Huovinen 2015), on kuitenkin todennäköistä, että termin määrittelyvaikeus näkyi käsillä olevassa aineistossakin.

Tämän voi kuitenkin ajatella olevan yksi tämän tutkielman keskeisistä tuloksista ja se osaltaan todentaa, jopa alleviivaa improvisaatiokäsitteen olemusta. Yksi haastateltavista osuvasti totesi: ”improvisaatio pakenee rajoja, koska sillä ei ole rajoja” (AY 27:35). Kuten edellä kirjallisuuskatsauksessa esitettiin, improvisaatio taipuu kontekstista riippuen hyvin monenlaisiin, jopa toistensa kanssa päinvastaisiin ajatusrakennelmiin ja musiikillisiin käytäntöihin.

Haastateltavat lähestyivätkin käsitettä kukin omasta, toisista poikkeavasta näkökulmasta. Eksplisiittisten määrittelyjen lisäksi haastattelujen edetessä oli mahdollista identifioida haastateltavien puheesta ilmaisuja ja merkityksiä, jotka

epäsuorasti ja implisiittisesti pitivät sisällään improvisoinnin käsitteen määrittelyä. Vähintään oli mahdollista tunnistaa sen rajaamista suhteessa lähikäsitteisiin sekä käytännön toteutuksen kautta todellisuudessa esiintyviin piirteisiin. Näihin implisiittisiin määritelmiin ja käsitteen rajauksiin palataan myös myöhemmin analyysissa.

Jaakko Ilves tiivisti improvisaation määritelmän seuraavasti: ”Ehkä se on sen hetkisen mielen tai ajatuksen esille tuomista soivassa muodossa ilman mitään rajoitteita.” (JI 3:50). Tässä määritelmässä näkyy muun muassa neljä eri elementtiä. Ensinnäkin improvisaation luominen tapahtuu ilmaisuhetkellä, siinä hetkessä. Toiseksi kyse on improvisoijan mielen sisältöjen heijastumasta, siis improvisoija on itse sisältönsä luoja. Kolmanneksi mielen esille tuominen viittaa improvisoinnin kommunikatiiviseen funktioon, siis vuorovaikutukselliseen luonteeseen: tarkoitus on ilmaista, välittää omia ajatuksia soivassa muodossa. Olkoonkin, ettei improvisaatiolla välttämättä ole konkreettista yleisöä, kuten Ilves totesi improvisaation käyttötapojen yhteydessä.

Kaikista näistä kolmesta elementistä on suhteellisen laaja hyväksyntä osana improvisaation käsitettä. Sen sijaan neljänneksi Ilveksen määritelmästä voidaan erottaa lopun ”ilman mitään rajoitteita”. Juuri tämän rajoittamattomuuden osalta improvisaatio on osoittautunut monitahoiseksi käsitteeksi. Esimerkiksi jazz-musiikin kontekstissa asia on oikeastaan päinvastoin: monesti improvisoiminen tapahtuu nimenomaan ennalta sovittujen ja opittujen sääntöjen sallimissa, joskus tiukoissakin rajoissa. Vaikuttaa siltä, että Ilveksen määritelmässä korostuu nimenomaan tämänhetkisessä länsimaisen taidemusiikin kontekstissa improvisoimisen merkitys soittajan oman äänen ilmaisemisessa, esimerkiksi vastakohtana säveltäjän etukäteen luomien ”nuottikehysten” toisintamiselle. Näin ollen Ilveksen ajatus nojaa vapaan improvisaation suuntaan.

Toisaalta Ilves implisiittisesti käytti improvisaatiosta myös toisenlaisia määritelmiä, esimerkiksi seuraavassa selonteossa liittyen modernin taidemusiikin esittämiseen erityisesti viululla:

Se on vähän siinä kanssa kun meillä ei ole valmiina näitä ääniä, jokainen ääni täytyy muodostaa. Niin mä en tiedä onko se sitten taas kiusallista soittaa ihan ”puuta heinää” ja improvisoida. Ja ääniä (viheltää ja matkii otelaudalla edes takaisin menevää vasenta kättä) mitä tahansa niin kuin. Että sehän on ns. improvisointia, kuten jossain nykkäribeiseissä on ollutkin. (JI 12:14)

Sitaatissa näyttäytyy viulun olevan instrumenttina haastava improvisoinnille johtuen siitä yksiselitteisestä seikasta, että viulussa jo äänenmuodostus vaatii enemmän suunnittelua kuin esimerkiksi pianonsoitossa, jossa sävelkorkeudet ovat koskettimissa visuaalisesti helpommin havaittavissa. Sitaatissa näkynee myös hyvin stereotypia siitä, millaisia mielikuvia improvisointiin jo arkielämän konnotaatioidensa puolesta usein liitetään: improvisointi on ”mitä tahansa”, jotain, missä ei ole mitään mieltä. Vastakohtana tällaiselle ”päättömälle” improvisoinnille Ilves tarjoaa kuitenkin myös vaihtoehdon:

(Sen) pitää tavallaan olla sitten semmoista improvisointia, joka on sitten tosi vaativaa, niin että sä tavallaan kerrot jotain niillä sävelillä tai nyansseilla, tai mitä sä teetkin niillä äänillä. Mutta se on aika vaikeata sitten, lähtee sinne ”heikoille jälle”, tekemään äänillä jotain, jossa sä et oo itse ikinä käyntykään, eikä kukaan muukaan. (JI 12:57)

Tässä siis yhdistyy sekä Ilveksen ensimmäisenä esitelty määritelmä improvisoinnista oman mielen esittämisestä soivassa muodossa ja improvisoinnin ennakoimattomuus ja uutuus: verrattuna taidemusiikkitradition ”valmiin” teoksen soittamiseen, improvisoidessaan muusikko kohtaa suunnittelemattomuuden ilmiönä. Tämä näyttäytyy Ilveksen selonteossa haastavana.

Heidi Mantereella on muista haastatelluista poiketen koulutusta nimenomaan rytmimusiikin ja jazz-genren improvisoisesta. Mantere on muun muassa kehittänyt oman Arco Groove -menetelmän jousisektioiden rytmisen työskentelyn tueksi (Mantere 2009), johon kuuluu improvisoiminen yhtenä keskeisenä elementtinä. Mantere myös opetti 12 vuotta Helsingin pop-jazz -konservatoriossa, kunnes hänen kertomansa mukaan siellä linjattiin, ettei viulu kuulu konservatorion instrumenttivalikoimaan. Mantereen näkemys ja suora määritelmä painottikin improvisaation musiikillisia raameja:

Minä näen sen varioimisena. Että sulla on variaatio, sulla on vaihtoehto. Sulla on jonkinlainen näkemys, jonka sä luot, miksei vaikka, voisin sanoa näinkin rajusti, vanhan pohjalta. [...] minun näkökulmani improvisoinnissa on nimenomaan rytmis-, harmonis- melodinen. Elikkä mä painotan sitä, että sulla on kartta, olkoon se vaikka, ihan mikä vaan standardi, jazz-standardi -kappale, olkoon se vaikka 16 tai 32 tahtia, jossa on melodia, soinnut, ja rytmiiikkaa. Niin sulla on siinä jo itse asiassa aika paljon työkaluja, millä tavalla voit lähteä varioimaan.” (HM 9:13)

Mantereen lausumassa improvisoiminen näyttäytyi täysin ”uuden” musiikillisen materiaalin tuottamisen sijaan jo olemassa olevan muunteluna. Hän myös käytti rytmimusiikin traditioon viittaavia termejä havainnollistaakseen niitä keinoja, joiden

avulla tätä muuntelua voi tehdä. Manterereen näkemyksen kokonaisuutta leimasi muita haastateltavia enemmän myös yhdessä soittaminen ja kuuntelun taito:

Ja sitten toisaalta improvisointi ei ole pelkkää melodiaa tai solismia. Vaan se on bändityöskentelyä sen rytmiiän kanssa. Se on komppaamista. Se on myös kuuntelemista. Että sä olet välillä ihan hiljaa. Ja opit kuulemaan ja kuuntelemaan ja reagoimaan siihen mitä sä kuulet. [...] Minusta se on tavallaan myös korvien avaamista ja ikään kuin toisten kanssa keskustelua ja reagoimista. (HM 11:40)

Lainauksessa näkyy selkeästi ajatus improvisoinnista kommunikoinnin muotona tai välineenä: improvisaatiossa keskeistä on olla tietoisesti läsnä hetkessä ja vuorovaikuttaa aktiivisesti muiden kanssa. Tällöin passiiviseksi mielletystä kuuntelemisesta tuleekin aktiivisesti aineksia yhteiseen kokonaisuuteen: muiden musiikillisten ajatusten kommentoimiseen ja sitä kautta omien ajatusten ilmaisemiseen. Tämä näkemys improvisaatiosta muistuttaa paljon tutkittua käsitystä jazz-improvisaatiota, jossa keskeisenä on pidetty nimenomaan yhtyeen jäsenten välistä kommunikointia (Berliner 1994; Monson 1996).

Arja Yurtsevenin määrittelyssäkin oman mielen ilmaiseminen oli vahvasti läsnä, vaikkakin passiivisemmilla sanamuodoilla ilmaistuna. Yurtseven pohti improvisaation määritelmää seuraavasti:

Improvisointi on jotain, joka tapahtuu nyt, nykyhetkessä. Se menee suoraan täältä näin (osoittaa päätään) tai täältä näin (laittaa käden sydämelle), se (osoittaa vasenta, viulukättä) – niin kuin tulee ilmoille. Se on siis vapaassa muodossa. [...] kaikenlaisia sääntöjä voi olla, riippuen onko se jazz-improvisointia vai mitä se on. Mutta jotain sellaista kuitenkin, jota ei suunnittele etukäteen. (AY 03:20)

Lainauksessa improvisointi näyttäytyy ikään kuin intuitiivisena järjen ja tunteen liittona, joka tapahtuu hetkessä ja ilmenee ennalta arvaamattomina, kehon ja soittamisen avulla välitettyinä sävelkulkuina. Tämän hän liittää erityisesti vapaaseen improvisaatioon. Kuitenkin myös sellaisissa musiikkityyleissä, joissa improvisoinnille on ennalta asetettuja tiukkojakin rajoja, suunnittelemattomuus säilyy silti.

Kokonaisuudessaan Yurtsevenin näkemyksen kiteytti ajatus siitä, että improvisoinnissa ”jää viulu välistä pois”. Tässä ilmaisussa, jossa ikään kuin mielen avulla uhmataan materian vastusta, on selvä yhteys Ilveksen määritelmän ilmaisuun ”ilman mitään rajoitteita”: Yurtsevenin sanavalinta viittaa suoraan siihen, että tekninen toteutus helpottuu huomattavasti tai jopa unohtuu soittajan tietoisuudesta kokonaan niin, että keskiössä on sataprosenttisesti musiikillinen ilmaisu. Tähän improvisoinnin

vaikutukseen sekä musiikillisen mielen ja soittotekniikan yhteyksiin palataan myöhemmissä analyysiluvuissa.

Kyselyssä, kuten edellä mainittiin, monet vastaajat määrittelivät improvisaation käytännön toteutuksen kautta. Eksplisiittisissä määritelmässä korostui kyselyvastauksissa itse keksimisen teema. Vastausten perusteella improvisaatio käsitteellistetään soittajan päätävävallaksi keksiä itse sävelkulkuja, rytmejä ja muita musiikillisiksi puheenvuoroiksi jäsenyviä kokonaisuuksia. Lisäksi usean vastaajan määritelmässä esiintyi improvisaation yhdistäminen suoraan sellaisiin henkilöön liittyviin ominaisuuksiin kuin rohkeus, uskallus ja luovuus. Kuten eräs vastaaja kiteytti: ”Improvisointi on itse keksimistä, rohkeutta päästää oma mieli ja luovuus valloilleen. Se myös auttaa päästämään irti ’oikein soittamisen kahleista’” (K4V3). Sitaatissa näkyy myös asenne- ja arvolataus improvisaation puolesta vastakohtana viulunsoittoon ja yleisemminkin taidemusiikin kulttuuriin usein liitetystä ”oikein soittamisesta”: improvisaation avulla tästä rajoitteesta on mahdollista vapautua. Tähän teemaan palataan luvussa Improvisaation merkitykset ja vaikutukset.

Kyselyyn vastanneista vain neljä mainitsi myös improvisaation olevan ilman nuoteista soittamista: etukäteen olisi voinut ajatella useamman ottavan tämän suoraan esille ottaen huomioon länsimaisen taidemusiikkikulttuurin notaatiokeskeisyyden. Haastateltavat eivät myöskään juuri puhuneet nuotittomuudesta. Toisaalta tämän seikan voikin ajatella olevan lähtökohtaisesti niin kiinteä osa käsitettä, että siitä puhumisen sijasta vastaajat keskittyivät muihin improvisaatioon liittyviin ilmiöihin.

Improvisaation käsitteen liukuvat rajat ja asema viulunsoiton tämänhetkisessä opetuskulttuurissa näkyi myös toisenlaisina määrittelyinä. Edelliselle sitaatile vastakkaista näkökulmaa edusti esimerkiksi yskantaan esitetty määritelmä improvisaatiosta: ”soitellaan mitä päähän pälähtää” (K4V14). Määrittelystä käy hyvin ilmi paitsi näkemys improvisoinnin olevan vastaajan mielestä jotain, minkä soittaja itse keksii, myös tälle toiminnalle annettu arvolataus: soittelu sanana viittaa vähempiarvoiseen toimintaan kuin esimerkiksi neutraalimpi ”soitetaan” tai ”luodaan”, joista jälkimmäinen viittaisi jopa säveltäjämäisen aseman antamiseen soittajalle. Lisäksi ilmaus ”mitä päähän pälähtää” alleviivaa sitä, että oman mielen tuotokset sellaisinaan eivät vastaajasta kannan kummoistakaan musiikillista painoarvoa. Mielenkiintoisesti Ilves myös käytti vastaavanlaista määritelmää, mutta päinvastaisella arvolatauksella:

”improvisointi on kauheen hauska, kun se on semmoinen (.) mahdollisuus kenenkään kuulematta (soittaa) että mitä mieleen juolahtaa. Että siitähän siinä oikeastaan on (.) parhaimmillaan kysymys.” (JI 3:40). Ilves siis käyttäessään ilmaisuja hauska ja mahdollisuus osoittaa oman musiikillisen mielikuvituksen ilmaisemisen olevan arvokasta. Hän myös kiteyttää sen olevan improvisaation ytimessä.

Kokonaisuudessaan määritelmissä siis näkyi sekä improvisaatioon liitetty itse keksiminen, kommunikointi toisten kanssa, tyyliinriippuvuus sekä tunnepitoiset arvolutaukset niin puolesta kuin vastaan.

## **4.2. Improvisoinnin tavat opetuksessa: käytännön näkökulma**

Haastateltavat erosivat toisistaan siinä, miten he määrittelemäänsä improvisaatiota käyttivät sekä opetustyössään että omassa soitossaan viulistina. Kyselyyn vastanneista yksitoista opettajaa kertoi tarkemmin, miten käyttävät improvisaatiota opetuksessaan. Vastausten perusteella opettajilla on hyvin monenlaisia improvisaatioon perustuvia menetelmiä, joilla on myös hyvin erilaisia oppimistavoitteita. Useimmat kertoivat käyttävänsä sitä sekä yksilö- että ryhmäopetuksessa. Ryhmäopetukseen liittyen kerrottiin jonkin verran monipuolisemmista tehtävistä verrattuna yksilöopetuksesta annettuihin selontekoihin. Kuten aiemmin mainittiin, improvisaation määrittely itsessään myös osaltaan kiertyi käytännön opetustyön esimerkkeihin. Käsittelen ensin yksilöopetusta ja sitten ryhmäopetusta.

### **4.2.1. Yksilöopetus**

Ilves kertoi improvisoivansa itse säännöllisesti osana omaa harjoitteluaan. Hän kertoi usein aloittavansa päivän harjoittelut soittamalla hetken ”jotain, mitä vaan, omasta päästä” (JI 5:30). Hän kuvasi tällöin ikään kuin virittäytyvänsä tulevaa muuta harjoittelua tai opetustyötä varten.

Musta se on sellainen hauska tapa ikään kuin avata sun korvat ja mieli - mitä sä sitten tuolla soittimella teetkin. [...] Siis sitähän mä voin tehdä (esimerkiksi) asteikoissa. Mutta niitäkin voi soittaa tietysti mahdollisimman luovasti ja kekseliäästi. Ei sillä tavalla ehkä improvisoiden niitä säveliä, mut ainakin nyt noin niinku luovasti. (JI 5:40)

Sitaatissa näkyy se, että improvisoiminen merkitsee Ilvekselle varsinaisen musiikillisen materiaalin keksimisen lisäksi erityisesti mielikuvituksen ja luovan asenteen käyttöön ottamista. Improvisoimisen harjoittelun aluksi voi myös sitaatin mukaan tulkita palvelevan hänelle ikään kuin lämmittelyn tarkoitusta.

Vastaavasti teatteritaiteen alalla tunnettu psykometrian ja psykodraaman kehittäjä J. L. Moreno piti lämmittelyä tärkeänä vaiheena kohti spontaaniutta, mikä taas johtaa luovuuteen esimerkiksi psykodraama-sessioissa (Ketonen 2008). Spontaaniuden Moreno näki tärkeänä taustatekijänä muun muassa eläytymiskyvylle ja toisen näkökulman omaksumiselle. Tämän voisi viulunsoiton kontekstissa liittää juuri Ilveksen improvisaation määritelmässäänkin korostamaan musiikilliseen ilmaisuun.

Opetustyössä Ilves yhdistikin improvisaation vahvasti ilmaisun opettelemiseen. Hän kertoi käyttävänsä monesti opiskelijoiden kanssa harjoitusta, jossa otetaan pieni, soittoteknisesti helppo kohta ja lähdetään liioittelemaan sen nyansseja ja ilmaisullista vaihtelua.

Se Mendelssohnin konserton toinen teema, niin sitä mä olen käyttänyt monen oppilaan kanssa sillä tavalla, että se soitetaan ensin [...] ja sitten me aletaan liioittelemaan ja tekemään rubatoa. Niin että se muuttuu yhtäkkiä. [...] Hämmästyä itsekkin, että ”nyt oli jo semmoista, että yleisö ymmärsi mitä sä kerrot meille. (JI 8:25)

Hän myös korosti sitä, miten piilossa musiikillinen ilmaisu usein opiskelijoilla on – soitto muuttuu aivan erilaiseksi, kun tietoisesti korostetaan siihen sisältyviä ilmaisullisia elementtejä.

Mantere kertoi tällä hetkellä opettavansa lähinnä taidemusiikin tradition mukaisesti, vaikka aiemmin opetti pitkään myös rytmimusiikin viulunsoittoa pop-jazz-konservatoriossa. Siten hän kertoi improvisoinnin näkyvän hänen nykyisessä työssään erityisesti asenteiden ja pedagogisten lähtökohtien kokonaisuutena, joka leimaa koko hänen opetustaan. Hän esimerkiksi kertoi antavansa opetuksessaan periaatteellisesti paljon tilaa oppilaan omalle musiikilliselle näkemykselle. Hän kertoi myös antavansa vastuuta hieman vanhemmille oppilaille esimerkiksi konserttikokonaisuuden itsenäisestä suunnittelusta.

Yhtenä opetuksen elementtinä Mantere kertoi esitystilanteeseen liittyvän paineen hallinnan: mitä tehdä, jos huomaa esitystilanteessa ”tipahtavansa”.

Eli sehän on myös varioimista, että sä luovit itsesi siitä melodiasta, ehkä tavalla tai toisella jonnekin [...] Minä sanon ”älä jähmety siihen. Hymy päälle ja mieti, missä tavataan pianistin kanssa, jos jotain sattuu.” Että osaa tämä kappale niin hyvin, et sulla on mahdollisuus pudota” (HM 1:02:20)

Mantere siis painotti tällaisesta ikään kuin odottamattomasta, esiintymistilanteisiin kuitenkin väistämättä kuuluvasta tilanteesta selviytymisen opettelua. Samalla sitaatissa yhdistyy taidemusiikkipedagogiikassa vallitseva teosihanne: kappaleen opettelu etukäteen niin hyvin, että sen osaa läpikotaisin, mikä myös tuo varmuutta ja vapautta esitystilanteen hallintaan.

Opetustyössä laajemmin Mantere peräänkuulutti kokonaisvaltaisen musiikinopiskelun merkitystä. Hän pohti teoriaopintojen ja instrumenttiopintojen todellista yhdistämistä esimerkiksi siten, että musiikin hahmottamisen teoreettisia ilmiötä opeteltaisiin teoriatunneilla oman soittimen avulla. Tämä tähtäisi siihen, että opiskelijalla olisi välineitä hahmottaa musiikkia kokonaisuutena ja esimerkiksi melodiainstrumentin soittaja ymmärtäisi harmonisia elementtejä paremmin ja siten myös osaisi kommunikoida ja tulkita melodialinjoja sävykkäämmin.

Myös kyselyvastauksissa erityisesti yksilöopetuksen osalta moni vastaaja kertoi käyttävänsä improvisointiharjoitusten pohjana sointuja eri tavoin. Esimerkiksi sointupohja saattoi olla opettajan tarjoama ”kehys”, jonka mukaan oppilas improvisoi sointuihin sopivilla sävelillä (K2V3). Mainittiin myös oppilaan päinvastainen rooli soittaa sointuihin pohjaavaa säestyskuviota (K2V7). Kolmanneksi mainittiin, että oppilaalla harjoiteltavana olevasta kappaleesta etsittiin harmoninen pohja ja sen mukaan tehtiin melodiaan koristeluita, esimerkiksi barokin ajan sonaattien kertauksissa (K2V9). Näin ollen ainakin osa kyselyyn vastanneista oli samoilla linjoilla Mantereen kanssa kokonaisvaltaisen musiikinopiskelun integroimisesta myös viulunsoiton opiskeluun.

Yurtseven kertoi käyttävänsä improvisaatiota opetuksessaan sekä yksilöiden, että ryhmien kanssa. Yksilöiden opetuksessa se näyttäytyi hänellä vahvasti välineenä harjoitella kulloinkin tärkeitä opintosisältöjä, erityisesti soiton tekniikkaa.

Ja sitten oppilaiden kanssa sitähan voi käyttää hirveen paljon muuhunkin sitä improvisaatiota. [...] Uuden kappaleen opetteluun, jos siellä on, esimerkiksi vaikka joku tekninen asia, niin sä voit ottaa sen sieltä ja improvisoida siitä, tehdä erilaisia harjoituksia. Että se voi olla ihan sellaista tekniikan kehittämistä myöskin. (AY 7:50)

Tässä sitaatissa korostuu improvisaation käyttäminen välineellisenä muiden oppimistavoitteiden, kuten ohjelmiston omaksumisen tai teknisen taidon



saavuttamiseksi. Omassa soitossaan Yurtseven kertoi käyttävänsä improvisaatiota keksiessään barokkimusiikin teoksiin ”korukuvioita” eli esimerkiksi kertauksissa käytettäviä kirjoitetun nuottimateriaalin elävöittämiseen tähtääviä, melodiaa rikastuttavia sävelkulkuja. Tämä tapa kuuluu barokkimusiikin perinteeseen ja sitä käsitellään syvemmin luvussa Viulunsoiton perinteen improvisaatio.

Kyselyyn vastanneiden osalta yleisin improvisointitapa oli antaa yksilöoppilaalle jotkin sävelet, joita oppilaan oli tarkoitus muunnella ja muokata. Sävelet perustuivat esimerkiksi joko asteikkoon tai sointukiertoon. Tämän tavan käytöstä kertoi myös Ilves väljästi osana omaa harjoitteluaan, kuten edellä mainittiin.

Sekä Yurtseven, että useat kyselyyn vastanneet kertoivat myös käyttävänsä improvisaation pohjana oppilaan keksimää tarinaa. Yurtseven kertoi tarinan voivan olla mikä tahansa oppilaan itse keksimä ja hänen elämäänsä liittyvä tapahtuma, kuten ”kesäpäivä” tai ”Linnanmäellä”. Samoin yksi opettaja kertoi pyytävänsä oppilasta soittamaan, miltä voisi kuulostaa jokin oppilaan elämään liittyvä ilmiö tai tunne, esimerkiksi miltä kuulostaisi aurinko tai tuuli tai viha (K2V10).

#### **4.2.2. Ryhmäopetus**

Haastateltavista Yurtseven ja Mantere puhuivat improvisoinnista osana ryhmämuotoista opiskelua. Ilves sen sijaan ei ryhmäopetuksesta puhunut – syy tähän ei haastattelun aikana tullut ilmi, mutta on todennäköistä, että Ilveksen opetustyö sinänsä painottuu yksilötyöhön. Yurtseven kertoi yksityiskohtaisesti käyttämistään opetustavoista sekä improvisaation tavoitteista ryhmäopetuksen kannalta. Mantereen näkökulma oli laajasti improvisoinnissa lähtökohtaisesti vuorovaikutuksena muusikoiden välillä: ikään kuin viitekehyksenä, joka määrittää yhteistyötettä yhteismusisoinnissa. Tämän lisäksi hän kertoi YAMK-opinnäytetyöstään, joka käsittelee jousisektion rytmistä työskentelyä.

Ryhmien ja jousiorkesterien kanssa Yurtseven kertoi käyttävänsä improvisaatiota yhteissoiton perusasioiden, ryhmädynamiikan sekä yhteissoiton rakenteiden opettamisessa.

Se on hirveen kiva ryhmässä tekemisen muoto myöskin. -- Esimerkiksi niin, että vaikka otetaan joku pieni säestyskuvio ja sitten kaikki soittaa sitä, ja yksi soolo siirtyy, yksi soittaa siihen päälle jotakin. Ja sitten kun on tarpeeksi tai haluamansa ”sanonut” niin

antaa vuoron seuraavalle. Ja kun puhuin siitä yhdestä äänestä niin yksinkertaisesti yhdellä äänellä: vaikka että yks kysyy ja seuraava vastaa ja sitten se kysyy ja seuraava vastaa. [...] siinä voi tehdä vaikka mitä. (AY 10:45)

Sitaatissa näkyy selkeästi oppimistavoitteena esimerkiksi säästys- ja soolo -roolien hallinta. Nämä olivat kiinteästi Yurtsevenin puheessa yhteydessä soittaan kommunikoimiseen, kuten hän kiteytti: ”viulut puhuvat”. Improvisoimiseen itsessään on myös laajemmin liitetty sosiaalisten tilanteiden havainnointi ja taidot: milloin on hyvä ottaa vuoronsa ryhmässä ja milloin on syytä jäädä taustalle (Huovinen 2015, 18). Sitaatissa näkyy hyvin myös Yurtsevenin myönteinen asennoituminen improvisointiin: hän käyttää termejä ”kiva” ja ”voi tehdä vaikka mitä”.

Yurtseven kertoi myös esimerkkinä musiikkileirillä ohjaamastaan projektista, jossa jousiorkesteri valmisteli improvisointiin perustuvan esityksen. Hän oli ensin johdatellut orkesterilaisten kanssa keskustelua siihen, millaista musiikki voi olla: iloista, surullista ja niin edelleen. Yksi oppilas oli keksinyt, että se voi olla myös ”majoneesimaista”. Tämä oli innostanut orkesterilaisia niin, että se valittiin kappaleen teemaksi. Itse kappaleen valmistamisesta Yurtseven kertoi:

Me luotiin semmoiset raamit sille, tietenkin. Et eihän sitä voi- tai voihan sitä niinkin (ilman raameja) tehdä tietysti, mutta sitten se on helposti semmoista kakofoniaa vaan. Et se alkaa tietyllä tavalla näin ja sitten tulee sellainen erilainen jakso siihen, et miten se alkaa, miten se loppuu ja mitä siinä välillä on noin suurin piirtein. Ja sitten se tietysti elää siinä esityksessä, ettei mikään mene valmiiden piirustusten mukaan. Jonkinlainen kartta. Siitä tuli tosi kiva.” (AY 13:05)

Sitaatissa näkyy improvisoinnin rajaamisen ajatus: raamit eli jonkinlaiset säännöt tai ”kartta” tarvittiin esitykselle. Ilman näitä ryhmän työskentely olisi Yurtsevenin mukaan ajautunut kaaokseen. Tämä näkemys on yhtenevä edellä esitettyyn Mantereen improvisaation määritelmään liittämällä ”kartta”-ajatuksen kanssa. Improvisoinnin näennäistä vapautta käsitellään syvällisemmin tulevissa analyysiluvuissa, mutta kuten tästä sitaatista voi huomata, vapauden ja rajojen teema lävistää improvisoinnista puhumista perustavanlaatuisesti.

Mantere liitti improvisoinnin ja kommunikoinnin idean suoraan ryhmässä soittamiseen. Hänen selontekonsa liittyivät Yurtsevenia periaatteellisemmin yhteissoittoon ilman suoraa viittausta opetuksen kontekstiin. Mantere nosti esille seikan, mitä muut haastateltavat tai myöskään kyselyyn vastanneet eivät maininneet: toisten soittajien aktiivisen kuuntelemisen ja siihen reagoimisen. Kuten edellä käsiteltiin, Mantereen

selonteoissa tämä kommunikoinnin idea oli vahvasti improvisaatiota käsitteenäkin määrittelevä.

Myös kyselyyn vastanneista kuusi mainitsi oma-aloitteisesti käyttävänsä improvisaatiota ryhmäopetuksessa. Kaksi vastaajista raportoi jopa käyttävänsä improvisaatiota lähinnä vain ryhmäopetuksessa. Tavoista ja harjoituksista kerrottiin muun muassa kysymys–vastaus-repliikkien keksimisestä, kuten Yurtsevenin sitaatissa edellä. Samaa ideaa kerrottiin toteutettavan yksinkertaisemmassa muodossa: esimerkiksi ohjeistuksena jokaisen soittajan tuli keksiä vaikkapa taputusrytmi, pizzicato-, eli näppäilypätkä tai yksinkertainen melodia, jonka muut mekaanisesti toistavat. Tässä harjoituksessa korostuu improvisaation mieltäminen itse keksimiseksi – ei niinkään vuorovaikutukseksi, jossa aktiivisesti reagoitaisiin edeltäviin ”puheenvuoroihin”. Siten tämä käytötapa eroaa esimerkiksi Mantereen kokonaisvaltaisesta ajatuksesta soittajien aidosta vuorovaikutuksesta. Lisäksi yksi vastaaja kertoi äänimaisemien tekemisestä ja kehorytmien käytöstä ryhmäopetuksessa. Jo käsitteinä nämä viittaavat perinteisen länsimaisen taidemusiikin pedagogiikan ulkopuolelle. Vaikuttaa siis siltä, että improvisaatio on olemukseltaan jotain sellaista, joka ikään kuin laajentaa pedagogiikan mahdollisuuksia ”perinteisen” ulkopuolelle.

Edellä esitetyistä yksilö- ja ryhmäimprovisoinnin tavoista useat vastaavat niitä keinoja, joita Kristiina Junttu on käyttänyt ja kehittänyt pianonsoiton alkeisopetukseen liittyen (Junttu 2015, 77): tarinan käyttö vapaan improvisoinnin pohjana, eri tunnelmien mukaan improvisointi ja kysymys–vastaus-parit. Onkin mielenkiintoista, että samantyyppiset keinot vaikuttavat olevan aktiivisessa käytössä kummankin instrumentin alkuopetuksessa, mikäli voidaan olettaa, että Juntun menetelmää käytetään myös laajemmin pianonsoiton opetuksessa. Tämä vahvistaa tulkintaa siitä, että improvisoiminen voisi olla opettajien mielestä luonteva tapa lähestyä musiikillista ilmaisua pienten oppilaiden kohdalla. Samalla vaikuttaa siltä, että vapaan improvisaation avulla voisi olla myös vähäisillä soittoteknisillä taidoilla mahdollisuus musiikillisen subjektiivisuuden, tekijyyden kokemiseen.

Improvisaatio siis oli käytössä opetuksessa muun muassa seuraavilla tavoilla: musiikillisten kysymys–vastaus-fraasien keksiminen, sointupohjan päälle improvisoiminen, tarinan, tosielämän tapahtuman tai tunnetilan kuvaaminen musiikin

avulla, soittotekniikan harjoittelu, ilmaisuun liittyvät harjoitukset ja laajemmin vastuun antaminen oppilaille musiikillisen kokonaisuuden suunnittelusta.

### **4.3. Improvisoinnin tavoitteet opetuksessa**

Kuten sanottua, improvisoinnin tavat ja tavoitteet ja lisäksi vaikutukset kytkeytyivät vahvasti yhteen haastateltavien puheessa. Improvisoinnin tavoilla tarkoitetaan edellä esiteltyjä käytännön harjoituksia ja opetuskäytänteitä, tavoitteilla niitä päämääriä, joita improvisoinnilla etukäteen toivotaan saavutettavan. Vaikutuksilla tarkoitetaan improvisoinnista seuraavia ilmiötä, joita ei välttämättä ollut suunniteltu etukäteen. Seuraavassa käsitellän improvisoinnin tavoitteita, tutkielman toisessa pääluvussa vaikutuksia.

#### **4.3.1. Päämäärä itsessään vai väline?**

Kaikki haastateltavat kertoivat improvisoimisen olevan välineellinen elementti tai laajemmin pedagoginen näkökulma heidän tämänhetkisessä pedagogisessa työssään. Improvisoisella tavoiteltiin muun muassa ilmaisun vahvistumista (Ilves), soittoteknisten asioiden omaksumista (Yurtseven) ja kokonaisvaltaista musiikin ja itsenäisen muusikkouden omaksumista musiikin perusteista lähtien (Mantere). Yurtseven kertoi kokevansa, että voidakseen opettaa improvisaatiota itsessään tarvitsisi olla koulutautunut, jopa erikoistunut nimenomaan improvisoimiseen.

Kyselyssä kysyttiin suoraan, tosin suljetuilla vastausvaihtoehdoilla, mihin oppimistarkoituksiin improvisaatiolla voitaisiin pyrkiä. Kiinnostavasti jopa 10 vastaajaa 14:sta mainitsi improvisoimisen tavoitteeksi itse improvisoimisen opettelun. Tämä enemmistön mielipide haastaa sitä etukäteisoletusta, että improvisoiminen itsessään ei olisi taidemusiikin opetuksessa päämäärä sinänsä. Tälle havainnolle voi olla lukuisia syitä. Se voi kertoa esimerkiksi siitä, että kyselyyn vastasi improvisaatioon lähtökohtaisesti myönteisesti suhtautuvia pedagogeja, jotka eivät välttämättä edusta enemmistön mielipidettä. Voi myös olla, että asenteet improvisoimista kohtaan todella ovat muuttumassa opettajakunnassa. Tämä taas voi heijastaa yleisempää muutosta taidemusiikin alalla ja kytkeytyä muihin ilmiöihin, esimerkiksi vallalla olevan

säveltäjä–esittäjä–hierarkian muutokseen. Kyselyssä ei selvitetty vastaajien ikää, mutta voi olla, että kyse on myös opettajasukupolven vaihdoksesta ja tähän liittyvästä ajattelutavan muutoksesta, kuten haastatelluista Yurtseven pohti: vähittäiset muutokset opetussisällöissä heijastelevat kenties tulevaisuudessa myös opettajakunnan ajattelussa ja käytännön opetustyössä.

Seitsemän vastaajaa mainitsi improvisaation olevan väline muiden oppimistavoitteiden, kuten soittotekniikan, opettelulle. Määrän olisi voinut olettaa olevan suurempi, sillä ensinnäkin etukäteisoletuksena improvisoimisen tiedetään olleen taidemusiikin opetuksen marginaalissa jo pitkään, ja toiseksi kaikissa haastatteluissa improvisointi näyttäytyi ensisijaisesti välineellisenä keinona muiden oppimistavoitteiden saavuttamiselle. Kuusi vastaajaa kertoi sen olevan väline säveltämisen oppimiselle ja implisiittisesti vielä useampi liitti siihen ajatuksen oppilaan omasta musiikillisesta keksimisestä. Kaikki vastaajat kertoivat improvisoimisen tarkoitukseksi oppilaan musiikillisen ilmaisun vapautumisen. Tähän vapautumisen teemaan palataan analyysin toisessa pääluvussa.

Avoimissa vastauksissa improvisoimisen oppimisen päämäärä ei eksplisiittisesti saanut kuitenkaan juuri mainintoja: sen sijaan korostuivat muun muassa musiikillisen vuorovaikutuksen opettelu sekä ”säveltäjämäinen” itse keksimisen tema. Vaikuttaakin siltä, että säveltämisen ja improvisoimisen käsitteet nivELYvät taidemusiikin viulunsoiton kontekstissa vahvasti yhteen: vapaa improvisoiminen nähtiin väylänä ”oman äänen vapautumiseen”. Kun ajatusta jatkaa pitemmälle, sen voi nähdä johtavan jopa säveltämiseen, kuten Mantere mainitsi. Näiden käsitteiden määrittely on, kuten aiempaa tutkimusta koskevassa luvussa todettiin, keskeinen improvisaation rajojen määrittelyn kannalta, ja taidemusiikin kontekstissa teemaa ovat aiemmin pohtineet esimerkiksi Huovinen ja Tenkanen perinteiseen urkuimprovisoimiseen liittyen (Huovinen & Tenkanen 2015). Vaikuttaa siltä, että näiden käsitteiden rajanvetoon liittyvää tutkimusta taidemusiikin viulunsoiton kontekstissa tarvittaisiin lisää.

Välineellisten tavoitteiden suhteen kyselyssä mainittiin esimerkiksi ryhmäopetukseen liittyen eksplisiittisesti musiikillisten vuorovaikutustaitojen opettelu. Sen kerrottiin myös toimivan ”ryhmäyttäjänä erityisesti sektiotyöskentelyssä” tai ”välipalana”. Eli improvisoinnilla tavoiteltaisiin ryhmän yhtenäisyyden lisääntymistä tai ikään kuin välikevennystä muusta työskentelystä.

### 4.3.2. Opiskelijan aktiivisuus tavoitteena ja lähtökohtana

Haastateltavien puheessa korostui yhtenä kokonaisvaltaisena tavoitteena ja myöskin pedagogisena arvona oppilaiden oman aktiivisuuden arvostaminen. Improvisaatiossa he näkivät keskeisenä sen, että opiskelijan oman ajattelun, oman ”äänen” ja mielikuvituksen harjoittaminen oli arvokasta ja päämäärä eli tavoite sinänsä. Improvisaatio kytkeytyi myös kyselyvastauksien selonteissa opiskelijan oman musiikillisen keksimisen näkemiseen arvokkaana ja tavoiteltavana. Näissä selonteissa improvisointi myös määriteltiin siten, että keskeistä oli oppilaan oma keksiminen säveltämisen tapaan, improvisointisääntöjen noudattamisen sijasta. Tämä näkemys kytkeytyy pedagogisesti oppilaslähtöiseen näkökulmaan opettaja- tai auktoriteettilähtöisyyden sijasta.

Ilves kuvasi tärkeänä oppimistavoitteena soittajan itse musiikissa aistimien tunnelmien välittämisen ja tämän musiikillisen mielikuvituksen herättelemisen. Hän kytkikin selonteissaan improvisaation ja musiikillisen ilmaisun läheisesti toisiinsa.

Että miten sä itse koet ne tunteet tai siis sen musiikin, mitä tunteita sinussa herää. Koska sitähan se yleisö haluaa kuulla. Näistä nyt ole niin (väliä) (esittää vas. käden sormilla soittamista), se on aika *boring*. Että siitä musta tässä, niin kuin kaikessa luovassa, on kysymys. Siitä että miltä se tuntuu ja miten sä värität ne ilman sanoja. (JI 10:05)

Ilves siis pitää yksilön kokemusten ja tunteiden kommunikointia kaiken luovan toiminnan perimmäisenä tarkoituksena. Hänen selonteissaan improvisointi edusti keinoa ja niin sanotusti luovaa asennetta soittamiseen vastakohtana mekaaniselle suorittamiselle (soittamiseleiden kuvaus sitaatissa).

Mantere kuvaili improvisaation tavoitteisiin liittyen pedagogista asennoitumistaan ja tehtävänsä opettajana antaa sijaa oppilaille ja tämän ainutlaatuisille kokemuksille ja mielipiteille. Hän siis kytki improvisaation laajemmin oppilaan oman musiikillisen näkemyksen toteuttamisen välineeksi.

Ja sen jälkeen kun sä olet vähän vapautuneempi sä uskallat sanoa jotain omaa. Eli suomeksi vaikka mahdollisesti säveltää jotain omaa. Eli sulla olis tavallaan sijaa sanoa jotain omaa, eikä vaan soittaa sitä Vivaldia tai sitä Bachia tai sitä X teosta, mitä opettaja sulle tarjoaa. Ja yrittää viilata siitä mahdollisimman hyvä. Sitä mitenkään väheksymättä. (HM 37:50)

Hänen näkemyksensä mukaan opettajan tehtävä on tukea oppilaan itsenäistä kasvuprosessia vastakohtana autoritääriselle opettajan musiikillisten näkemysten matkimiselle. Tätä asennoitumista hän toteuttaa muun muassa sinänsä yksinkertaisesti kysymällä suoraan opiskelijalta esimerkiksi millaisia musiikillisia ratkaisuja hänellä olisi mielessään tai miten hän koki harjoiteltavan kohdan. Samalla Mantere sitaatisia kyseenalaistaa perinteisen taidemusiikin säveltäjä–esittäjä–dikotomian. Tähän palataan analyysin toisessa pääluvussa.

Yurtseven oli samoilla linjoilla toisten haastateltavien kanssa opiskelijan aktiivisuuden arvostamisen suhteen. Hänen selonteoissaan toistui ajatus improvisaation käytöstä harjoittelun välineenä siten, että oppilaan tehtävä on myös itse keksiä ne muuntelun tavat, joiden avulla esimerkiksi tekninen oppimistavoite mahdollistuu: ”se liippaakin tätä improvisointia, koska siinä voi laittaa sen oppilaan itse vähän ajattelemaan ja keksimään: ’keksipäs kotona tuosta kuvioista vaikka viis erilaista’. Hän itse keksii ja sitten hän huomaamattaan harjoittelee.” (AY 20:30) Hän myös lisäsi Mantereen tapaan tähän oppilaan aktiivisuuden korostamiseen ajatuksen improvisoinnin itseisarvoisesta asemasta suhteessa opettajan arvioon: improvisoidessa kaikki on oikein. Kuten Yurtseven osuvasti vertasi, improvisaatio on kuin lapsen piirustus, sitä ei voi arvioida tai arvostella.

Myös kyselyn avoimissa vastauksissa tuli ilmi improvisoinnin yhteys opiskelijälähtöiseen pedagogiikkaan. Vastauksissa toistui ajatus siitä, että oppilas tai ryhmässä oppilaat itse luovat soivaa ainesta, ja opettajan tehtävä on avustaa tässä, ei määrittellä lopputulosta. Oppilaan usko omaan tekemiseensä nähtiin myös liittyvän improvisoimiseen.

Improvisoimisella oli siis tässä aineistossa sekä välineellistä arvoa, esimerkiksi teknisten taitojen, musiikillisen ilmaisun tai ryhmätyöskentelyn opettelemiseen, että se oli kyselyyn vastanneista suurimmalle osalle myös päämäärä sinänsä. Oppilaan oman aktiivisuuden korostaminen näyttäytyi keskeisenä oppimistavoitteena ja opettajien pedagogisena asenteena.

## 4.4. Improvisoinnin edellytykset ja esteet

### 4.4.1. Oppilaan ikä ja tekniset taidot: taitojen kartuttamiseksi vai vasta virtuoositasolla?

Improvisoinnin ja viulunsoiton tekniikan suhdetta kaikki haastateltavat pohtivat monelta kannalta ja ristiriitaisestikin. Toisaalta tekninen suvereniteetti nähtiin improvisoinnin kannalta tärkeänä, toisaalta kaikki korostivat sitä, että improvisaatio ei ole tekniikasta riippuva ilmiö, vaan että jo muutamalla sävelellä voi improvisoida. Kaikki kuitenkin jakoivat sen ajatuksen, että mitä pidemmällä soittaja on teknisesti, sitä enemmän välineitä hänellä on toteuttaa musiikillisia visioitaan ja myös improvisoida.

Ilveksen mielestä korkea tekninen taituruus, suvereniteetti olisi jopa varsinaisen improvisoinnin edellytys: hän viittasi esimerkiksi viulisti Pekka Kuusistoon, jonka tekninen ylivertaisuus tekee mahdolliseksi soittaa missä tahansa tyyliässä tai luoda omaa musiikkia.

Miten saada se ajatus, ja sen lisäksi korva, ja se tekninen osaaminen, sanotaan et jos joku Kuusiston Pekka tekee sitä omalla tyyllillään. Niin siellä on taustalla valtavan pitkä ja erittäin huolellisesti toteutettu harjoittelu, vuosikausien. [...] Et hän on tavallaan niin kotona sen välineen kanssa kaikessa mahdollisessa, että hän voi sen takia tehdä. Et se viululla improvisointi varmaan on, siinä se onki varmaan se tärkein juttu, se vaatii huiman hyvän tekniikan ja instrumentin tuntemuksen, jotta sä voit uskaltaa. Tai että siinä olis se ajatus, jotain järkeä mukana siinä ”raapimisessa” tai mitä sä nyt teetkin. (JI 13:30)

Sitaatissa käy ilmi ajatus viulusta sellaisena instrumenttina, joka erityisesti vaatii huippuunsa viritetyn tekniikan, joka sallii soittajan toteuttaa omia musiikillisia visioitaan. Ilveksen selonteko on myös improvisaatioon liitetyn kehollisuuden (Campbell 2009, 122) sekä yleisemminkin musiikin tekemiseen liittyvän mielen ja kehon rooliin kysymysten ytimessä. Virtuosoisuus ja improvisaatio on usein liitetty toisiinsa erityisesti ennen 1800-lukua ja musiikin autonomiakäsityksen vakiintumista (Goehr 1992). Tällöin käsitykset säveltäjästä, joka edustaisi musiikin ”henkistä ideaa” ja muusikosta, joka ”vain” toteuttaisi musiikin, eriytyivät. Palaan tähän kahtiajaotteluun tarkemmin myöhemmin tutkielmassa. Tässä sitaatissa improvisoiminen näyttäytyy juurikin ”huippuunsa viritetyn koneiston” toimintana, jossa yhdistyvät taito ja taide. Improvisaatiota on tutkittu paljon tästä näkökulmasta myös soittamisen psykologian alalla: improvisaatio vaatii tekijältään monenlaisten vaativien psyykkisten ja



automatisoituneiden motoristen prosessien hallintaa samalla, kun tietoinen kontrolli ei täysin ole mahdollista (Kelly & Gellrich 2002, 118-135).

Samalla sitaatissa näkyy yleisesti improvisointiin liitetty elementti: uskallus. Riskien ottamista pidetään yhtenä improvisoimiseen elimellisesti kuuluvana elementtinä. Uskalluksen ja teknisen osaamisen yhteys on intuitiivisesti selvä: on helpompi ottaa musiikillisia riskejä, jos oman instrumentin kanssa on turvallinen olo. Toisaalta Ilves myös kuvaili improvisaation käyttöä lähes päinvastaisessa mielessä ilmaisun välineenä, soittajan musiikillisen mielikuvituksen herättelyn tarkoituksessa. Tällöin Ilves kuvaili improvisoimista vain muutamalla asteikon sävelellä – tämä ei toki välttämättä ole ristiriidassa soittajan potentiaalisesti korkean teknisen tason kanssa, mutta ilmentää improvisoinnin idean näkymistä hänen selonteoissaan sekä musiikin yksinkertaisissa peruselementeissä, että potentiaalisesti hyvin monimutkaisissa sävelkehitelmissä.

Mantereenkin selonteoissa korostui ajatus, että improvisaation kannalta se, että soittajalla on tekniikan suomat välineet, monipuolistaa ja rikastaa sävelin sanottua. Soittajalla on näin ”kieli”, jolla sanoa jotain omaa. Improvisoimisen yhteydessä käytetäänkin yleisesti vertausta puhuttuun kieleen (Berliner 1994; Monson 1996). Muista haastatelluista poiketen Mantere kertoi osin ristiriitaisesti, että toisaalta ei innostu niin sanotun vapaan improvisoinnin ideassa siitä, että yhdellä sävelellä ”tunnelmoidaan” pitkään – hänen taustansa on jazz-traditioon liittyvästi rytmis-melodis-harmoninen. Toisaalta hän näki tällaisen näkökulman toimivan tarvittaessa hyvin ikään kuin improvisoinnin aloittamisen kynnystä madaltavana aikuisilla ammattimuusikoillakin, mikäli näkökulma on soittajalle uusi.

Kuten aiemmin todettua, Yurtsevenin näkemyksessä improvisaatio kuvastui tehokkaana menetelmänä opetella viulunsoiton tekniikkaa alkuopetuksessa. Yurtsevenin selonteoissa improvisaatio länsimaisen taidemusiikin kontekstissa näyttäytyikin ikään kuin tuntemattomana taidemuotona – hän pohti, millaista voisi olla taidemusiikin improvisaatio teknisesti korkealla tasolla. ”Ja sit tietysti just se, että sitä käytetään välineenä, ni sehän on-. Mutta itse tarkoituksena, että esitettäisiin niitä improvisaatioita. Niin siinä pitäisi olla vähän enemmän jotakin ideaa.” (AY 3:30) Hän koki ikään kuin hämmennystä siitä, miten tehdä taidemusiikin improvisaatiota kuulijalle mielenkiintoisesti. Yurtseven viittasi sellisti Matthew Barleyhin, joka on tunnettu paitsi länsimaisen taidemusiikin soittajana, myös improvisoinnistaan. Tämä on myös pitänyt

improvisaatiokursseja Suomessa: myös Mantere mainitsi puheessaan nämä kurssit. Barley näyttäytyikin Yurtsevenin selonteossa lähes poikkeuksen vahvistavana sääntönä siitä, että teknisesti harjaantunutta improvisoinnin kulttuuria ei taidemusiikin jousisoitinten kontekstissa ainakaan vielä ole.

Teknisesti korkeatasoisen improvisaation teemaa voi pohtia myös siitä näkökulmasta, millaisia määritelmällisiä eroja sisältyy termin käyttöön verbinä, improvisoida, ja substantiivina, improvisaatio (Berliner 1994). Improvisoiminen eli ilman etukäteissuunnittelua tapahtuva soittaminen näyttäytyi tässä aineistossa ikään kuin väljempänä ilmiönä, johon kuului sekä erilaiset varioimisen muodot, vapaa improvisointi ja ilmaisullinen asenne, spontaanisuus. Improvisoiminen ei siten katsoisi teknistä tasoa tai taituruutta vaan on ikään kuin inhimillinen ja joustava suhtautumistapa soittamiseen. Sen sijaan improvisaatio lopputuloksena, itsenäisenä taideteoksena, joka esitettäisiin ja jolle annettaisiin oma arvo ja asema, näyttäytyi vieraana käsitteenä osana taidemusiikin ja viulunsoiton kulttuuria. Tähän voi ajatella yhdistyvän odotuksen korkeasta, jopa virtuoosimaisesta teknisestä tasosta.

Toisaalta kaikki haastateltavat ilmaisivat spontaanisti, että improvisointi myös itsessään helpottaa viulunsoiton tekniikkaa. Ilveksen mukaan improvisaatio voi olla väylä löytää ikään kuin sivureitti, vaihtoehtoinen ajatus soittoteknisesti haastavien kappaleen kohtien helpottumiseen. Kun keskittää huomionsa esimerkiksi itse keksimäänsä tarinaan musiikissa, tulee huomaamattaan helpottaneeksi soittamistaan.

Yurtseven oli havainnoinut samaa asiaa myös omissa oppilaissaan: improvisoimalla oppilaat olivat huomaamattaan ottaneet käyttöön teknisiä taitoja, joita ei vielä tietoisesti ollut harjoiteltukaan.

Että sillä hetkellä kun ne rupeaa improvisoimaan, jos niille vaikka antaa jonkun aiheen, aiheen, mistä ne sitten rupeaa vapaasti soittamaan, niin yhtäkkiä ne osaakin semmoisia tekniikoita, mitä ne ei siihen asti ole vielä oppineet. Et kaikki tämmöiset, että koko otelauta tulee yhtäkkiä ihan luonnolliseksi osaksi sitä. (AY 4:45)

Improvisointi siis ikään kuin siirtää soittajan huomion pois teknisistä seikoista. Tällöin ne eivät enää olekaan keskeisiä musiikillisen ajatuksen toteuttamisen kannalta, joten niitä ei koeta esteeksikään. Yurtseven kiteyttikin, että tällöin ”jää viulu välistä pois”, eikä ole enää materian vastusta. Improvisaatiota on kuvailtu hyvin keholliseksi tapahtumaksi, ja onkin kiinnostavaa, että Yurtsevenin selonteossa asia näyttäytyi

päinvastaisena: ikään kuin soittaja kadottaisi fyysisyytensä uppoutuessaan musiikillisen mielensä ilmaisemiseen.

Mantereen mielestä opiskelija pystyisi paremmin havainnoimaan kuuntelemalla esimerkiksi harmonisia ja rytmisiä rakenteita kokonaisvaltaisen musiikin opiskelun kautta, jossa improvisaatio voisi olla välineenä. Tämän myötä esimerkiksi sävelpuhtauteen vaikuttaminen soittaessa omaa instrumenttia sekä yhteissoitto olisi helpompaa. Teoriaopintojen suhteen Mantere pohti, että teorialunneilla voitaisiin opeteltavat ilmiöt soittaa yhdessä. Tämä lisäisi nimenomaan oppilaan keinovalikoimaa myös oman teosrepertuaarinsa parissa. Näkökulma lähestyy sellaista käsitystä oppimisesta ylipäänsä, jossa tietoja ja taitoja sovelletaan suoraan käytäntöön (in-action-learning) ja sitä kautta omaksutaan syvällisemmin. Improvisoiminen voisi näin siis tehostaa myös teoreettisten asioiden omaksumista, kuten improvisaatiota tutkinut Patricia Campbell pohtii artikkelissaan ”Improvising to learn, learning to improvise”. (Campbell 2009). Mantere ajatteli tällaista tietoa ja taitoa yhdistävän metodin olevan ikään kuin ajatuksen tasolla monen teoriaopettajan tavoitteena kentällä, mutta toteutus vielä puuttuisi.

Musiikin perusteiden osalta improvisaatiota hyödyntävistä musiikkipedagogisista suuntauksista puhuttaessa viitataan usein Dalcroze-suuntaukseen. Se on sveitsiläisen Èmile Jacques-Dalcrozen kehittämä kokonaisvaltainen pedagoginen näkemys, jonka ytimessä on mielen ja kehon yhdistäminen konkreettisesti liikkeen kautta esimerkiksi rytmiiikan opiskelussa (Campbell 2009). Haastateltavista kukaan ei maininnut tätä suuntausta, ja voikin olla, että sen soveltaminen jousisoittajille voisikin olla hankalaa sen vuoksi, että menetelmä on alun perin kehitetty pianolla käytettäväksi.

Viulunsoiton tekniikan ja improvisoinnin yhteyden nostivat esille kaikki haastateltavat. Selonteoissa näkyi käsitteen moniulotteisuus: improvisoisesta puhuttiin toisaalta välineenä taitojen saavuttamiseksi, toisaalta huippumuusikkojen toimintana tilanteessa, jossa tekninen taso on äärimmilleen viritettynä.

#### **4.4.2. Kynnys improvisoida sekä opettajilla että oppilailta**

Improvisaatioon liittyi haastateltavien puheessa sekä oppilaiden, ammattiopiskelijoiden, että myös pedagogien kokema henkinen kynnys: improvisoiminen vaati haastateltavien

mukaan erityistä uskallusta, johon oppilasta pitää erikseen kannustaa. Tarkastelen tässä luvussa myös oppilaan iän vaikutusta tähän aloittamisen hankaluuteen sekä pedagogien koulutustaustan merkitystä. Kyselyssä asiasta ei erikseen kysytty, eivätkä vastanneet nostaneet asiaa itse esille. Jatkotutkimuksessa olisikin hyvä selvittää tarkemmin improvisoimisen psyykkisiä ja oppimisilmapiiriin liittyviä edellytyksiä.

Haastateltavien omat oppilaat olivat hyvin eri-ikäisiä: Ilves opettaa aikuisia korkeakouluopiskelijoita, Mantere pääasiassa musiikkiopistoikäisiä eli lapsista nuoriin aikuisiin, Yurtsevenilla on opetettavanaan ikähaitari aloittelijoista pedagogiopiskelijoihin, joskin haastattelussa hän vaikutti yhdistävän improvisaation nimenomaan pienempiin oppilaisiin.

Improvisoimiseen siis liittyi vahvasti ensin ylitettävä henkinen kynnys. Ilves erityisesti pohti suoraan, miten toteuttaa improvisaation ideaa oppitunneilla niin, ettei se olisi noloa ja hävettävää.

Ja se on musta hirveen mielenkiintoista nähdä, miten oppilas yleensä ei kehtaa soittaa. Kehtaa soittaa vähän, että ”nyt oli 30%, mä haluisin kuulla 98% överiksi. Kun tää on niin kaunista [musiikkia], niin liioittele kaikki tuntemukset”. Sitten alkaa posket punottaa ja ”nyt oli 56%”: huomaa, että se on [oppilaille] ihan outo maaperä. Niin kuin ilmaisua. Tämä tavallaan liittyy siihen, että sitten vois soittaa jotain muutakin. Mutta erittäin tervetullutta. (JI 8:40)

Sitaatissa näkyy, miten oppilaita Ilveksen mukaan tarvitsee kovastikin kannustaa erityisesti ilmaisun esille tuomisessa. Myös sanavalinnoissa, kuten ”alkaa posket punottaa” ilmenee oppilaan herkästi kokema psyykkinen paine. Ilves myös pohti, miten ilmaisullisuuteen vaikuttavat oppilaan henkilökohtaiset ominaisuudet ja jopa kulttuurinen tausta:

Kyllä se musta erityisesti täällä suomalaisille on todella kiven takana se. Siis myöskin se, että uskaltaa, ehkä improvisoida tai ilmaista oikein vahvasti jotain. Mä olen törmännyt usein siihen että ne ei oikein kehtaa. -- Että oli se sitten siinä biisin helpossa, jossain tunnetta sisältävässä jaksossa, jossa vois ihan rauhassa liioitella, niin sielläkin se tuntuu, että ei hän kehtaa, niin kuin se olisi jotenkin sopimatonta.” (JI 9:10)

Ilves siis liitti omien tunteiden soittamalla ilmaisemisen vaikeuden ja oppilaan kulttuurisen taustan toisiinsa. Ikään kuin, kärjistetysti, tunteiden henkilökohtainen ilmaisemattomuus johtaisi myös musiikillisten tuntemusten pitämiseen soittaessa vakan alla. Voikin ajatella, että improvisoiminen haastaa soittajassa tämän sosiaalisesta ympäristöstään sisäistämiä asenteita suhteessa itseilmaisuuun ylipäänsä. Myöhemmin

haastattelussa Ilves pohti myös ohimennen, että taidemusiikin ilmapiiri vaikuttaisi myös soittajiin siten, että ilmaisullisesti spontaanisuus olisi hankalaa. Tämä voi liittyä niihin kontrolliin liittyviin ilmiöihin, jotka juontavat juurensa teoskeskeiseen kulttuuriin.

Vaikka Ilves ei opeta musiikkiopistoikäisiä, hän pohti, että lapset todennäköisesti eivät aikuisopiskelijoiden tavoin arastelisi heittäytyä tekemään ”hölmöjä” asioita viululla. Hän vertasi improvisaatiota lasten arkiseen leikkimiseen: lapset tekevät koko ajan epäloogisia, ”improvisatorisia” ratkaisuja spontaanisti. Onkin esitetty, että improvisointi liittyisi kiinteästi siihen prosessiin, jossa lapset kokeilun ja leikin kautta sosiaalistuvat ympäristöönsä ja myös musiikilliseen kulttuuriin (Campbell 2009; Junttu 2015).

Kuitenkin Yurtsevenin kokemuksen mukaan myös pienet lapset, intuition vastaisesti, aluksi yleensä kokevat vaikeuksia alkaa improvisoida.

Ja sitten monilla se kynnys ensin on ihan hirveen korkea. Että ”enhän mä osaa! Mitä, miten?” Mutta kun se voi lähteä vaikka yhdestä äänestä. Soitat yhden äänen omasta päästäsi, niin sekin on jo improvisointia. Sitten kun ne pääsee sen kynnyksen yli, se on niitten mielestä ihan älyttömän hauskaa.” (AY 9:30)

Näin ollen improvisoimisen vaatima uskallus ja riskin ottamisen kynnys näkyisi jo lapsilla. Yhtenä ratkaisuna tähän kynnyksen yli pääsemiseen näyttäytyy sitaatissa juurikin ”tavoitetaso” madaltaminen improvisaatiossa alkamaan kynnyksettömästi yhdestä äänestä. Yurtseven mainitsi myös, että mikä oppilas ei ole harjoitellut riittävästi ohjelmistoaan, jotta voisi esittää sitä matineassa, hän tarjoaa vaihtoehtoa esittää improvisaatio. Kuitenkin harva oppilas tarttuu tähän, ja Yurtsevenin mukaan moni oppilas kokee sen liian jännittäväksi.

Mielenkiintoisesti Yurtseven ei maininnut puheessaan opettajaopiskelijoita improvisoimisen yhteydessä. Tästä ei tosin erikseen kysytykään. Syntyi kuitenkin vaikutelma, että heidän opettamisessaan improvisaatio ei kuuluisi menetelmävalikoimaan, vaan improvisoiminen olisi siis juurikin alkuopetukseen kuuluvaa. Kun ajatusta jatkaa pidemmälle, tämä johtaa siihen kysymykseen, missä määrin improvisoiminen kuuluu tällä hetkellä opettajiksi opiskelevien koulutusohjelmaan.

Mantereen mukaan nimenomaan häntä jo tuntevat, pidemmällä olevat oppilaat pystyvät heittäytymään itse tekemään erityisesti esityksiä koskevia ratkaisuja tavalla, johon nuoremmat oppilaat eivät vielä niin hyvin kykene tai uskalla. Mantere kertoi myös

pitäneensä improvisoimiseen liittyvää täydennyskoulutusta pedagogeille. Hän kertoi havainneensa, että improvisoiminen herättää jopa pelokkaita tuntemuksia monissa pedagogeissa:

Tämä asialahan pelottaa varsinkin vanhempaa taidemusiikin opettajakuntaa. Valitettavasti. Että mä en ole kokenut niin kuin mitään vastarintaa. Mutta mä olen kokenut sellaista hiljaista – ei mitään. Eli tavallaan ettei haluta tehdä asialle mitään, ”mä en oikein ymmärrä, mä en oikein osaa, ja osaisinkohan mä ja pystyisinköhän mä?”. (HM 52:55)

Sitaatissa näkyy Mantereen ajatus siitä, että improvisoimiseen liittyisi ikään kuin passiivinen vastustus pedagogien keskuudessa, mikä juontaisi juurensa siihen, että improvisoiminen tuntuu vieraalta ja siksikin vaikealta.

Improvisoimisen kuvautui siis haastateltavien puheessa erityistä uskallusta ja riskin ottamista vaativaksi. Tämä on myös yleisesti improvisoimiseen liitetty ilmiö.

Luovuuden käsitteeseen yleisesti on liitetty riskinotto ja toisaalta sen edellyttämä psyykkisen turvallisuuden tunne (Uusikylä, Piirto 2006). Onkin tärkeää pohtia, mitkä tekijät voisivat edesauttaa ilmapiiriä, jossa soittaja kokisi olonsa niin turvalliseksi, että sosiaalinen paine ja potentiaalinen häpeän kokemus eivät muodostuisi ylitsepääsemättömäksi esteeksi improvisoimiselle.

#### **4.4.3. Vapaan improvisoinnin ”vapaus”**

Improvisoimiseen liittyvä vapauden käsite esiintyi haastateltavien selonteoissa spontaanisti. Sen kuvaukset ja arvotukset olivat osin samanlaisia, osin erosivat haastateltavien välillä.

Se, missä määrin improvisointiin sisältyy yksilöllistä vapautta, eli missä määrin se liittyy ennalta sovittuihin sääntöihin, on hyvin suhteellinen ja yleisestikin määrittelemätön seikka. Vapaan improvisaation ajatellaan nykykäsityksessä syntyneen 1960-luvulla vastaliikkeenä musiikillisille säännöille (Bailey 1993). Improvisoinnistaan tunnetuksi tullut kitaristi Derek Bailey pohtii vapaata improvisaatiota teoksessaan

*Improvisation* muun muassa seuraavasti:

Menetelmänä improvisaatio on musiikin tekemisen muodoista vanhin. (Vapaan improvisaation) määritelmän epätarkkuus korostuu, kun mietitään itse tapahtumaa. Moninaisuus on sen pysyvin ominaisuus. Se ei ole tyylillisesti sitoutunut mihinkään. Sillä ei ole ennalta määriteltyä idiomaattista sointia. Vapaan improvisaation piirteet

määrittävät vain sen soittajan tai soittajien äänellis-musiikillisten identiteettien perusteella. (Bailey 1993, 83, tutkielman tekijän vapaa suomennos.)

Kuten sitaatissa näkyy, vapaa improvisaatio on Baileyille toisaalta rajoiltaan venyvä, mutta toisaalta soittajan aktiivisuutta ja itsenäistä toimijuutta korostava käsite: vapaan improvisaation luonne sallii musiikillisten kulttuurien moninaisuuden ja antaa vapaat kädet soittajalle. Hän myös erotteli toisistaan idiomaattisen improvisaation, jossa improvisaatio liittyy kiinteästi jonkin tietyn musiikkityylin soinnilliseen keinovalikoimaan, ja ei-idiomaattisen, eli vapaan improvisaation, jossa ei ole tällaista ennakoivaa oletusta.

Vapaan improvisaation ilmaisullisuus ja kommunikatiivisuus näkyy kärjistetyimminkin ja musiikillisista konventioista riisutuimmillaan sen käytössä musiikkiterapiassa, jolla on kansainvälisesti ja myös Suomessa pitkät perinteet. Siinä musiikillisen ilmaisun ajatellaan heijastelevan monenlaisia psyykkisiä prosesseja, jotka tapahtuvat sekä yksilön mielessä, että vuorovaikutuksessa muiden kanssa. Tällöin keskiössä on soittotaidon tai yksittäisen instrumentin sijasta ne symboliset merkitykset, joita musiikillisen ilmaisun avulla esitetään. (Erkkilä 2013, 63).

Ilveksen eksplisiittisessä improvisaation määritelmässä korostui improvisaation vapaus keinona ilmaista omaa musiikillista mieltä rajoituksitta. Ilves kertoi, kuten edellä esitettiin, itse käyttävänsä vapaata improvisaatiota ikään kuin lämmittelyn tarkoituksessa, soittamiseen virittäytyessään. Ilveksen puheessa korostui implisiittisesti vapauden käsite kuitenkin nimenomaan yhdessä ilmaisun ja sen myötä ”valmiiksi sävelletyn” musiikin herättämien tunteiden kommunikoinnin kanssa. Ilves liitti improvisoimisen käytön opetuksessa pikemminkin oppilaan mielikuvituksen herättelyyn ja spontaanisuuden mielentilaan varsinaisten sävelien improvisoimisen sijasta: ”opetuksessa on ehkä järkevää pysyä niissä äänissä, siinä joista me sitten soitetaan biisejä. Tai tietysti voi soittaa ihan mitä huvittaa, tietysti sekin on. Mutta sitä mä nyt en ole tehnyt (opetuksessa).” (JI 8:14). Hän vaikutti siis pitävän ikään kuin erillään vapaan yksityisen improvisoimisen ja taidemusiikin kontekstissa valmiiksi sävellettyjen äänien esittämisen – ilmaisullisesti mielenkiintoisesti.

Myös Yurtseven määritteli improvisaation käyttäen säännöttömyyden ajatusta: improvisaatio on jotain, joka tulee mielestä ja sydäimestä ilmoille vapaasti. Hän myös mainitsi, että improvisaatioon kuuluu arvioimattomuuden ajatus: improvisaatio on mitä se on, siihen ei voi auktoriteettina puuttua. Toisaalta hän puhui tästä vapaudesta sen kautta, sisältääkö se lopulta riittävästi ajatusta ollakseen mielenkiintoista musiikkia

myös kuulijalle: riittääkö se, että soittaja itse ”päästää ulos tunteuksiaan”. Hän pohti, mitä lopulta on mielenkiintoinen musiikki (AY 34:10). Yurtsevenin puheessa vapaa improvisaatio vaikuttikin asettuvan mielenkiintoisuudessaan hierarkkisesti etukäteen mietittyä sävellystä vähäisemmäksi. Toisaalta hän oli avoin ajatukselle, etteikö vapaa improvisaatio voisi olla mielenkiintoista musiikkia – hän ei vain vielä ollut kuullut tällaisia taidemusiikin kontekstissa.

Mantere nosti vapaan improvisaation ja klassisen improvisaation pohtimisen selkeästi esille omissa selonteoissaan. Hän vaikutti käyttävän käsitteitä synonyymeinä. Niin kutsutun klassisen improvisoinnin, jossa hänen mukaansa kärjistäen soitetaan puoli tuntia yhtä kaunista ääntä, Mantere kertoi kokevansa turhauttavana, koska siinä ei päästä vielä juuri kommunikoimaan tai etenkin varsinaiseen strukturoituun yhteissoittoon. Se kuvastui Mantereen puheessa ikään kuin ideattomana – vaikka toisaalta hänen mukaansa improvisaation ”välineiden” ei tarvitse olla monimutkaisia, vaan jo muutamalla äänellä ja niiden varioimisella voi lähteä liikkeelle (HM 37:30). Mantere korosti, että hänen näkemyksensä on rytmis-harmonis-melodinen ja nojaa rytmimusiikin perinteeseen, eli improvisoinnille on aina jotkin kehykset – improvisoiminen on varioimista. Mantereen näkemyksissä vapaa, säännötön improvisaatio kytkeytyi kuitenkin ajatukseen vapautumisesta ja uskalluksesta kuten edellä esitettiin: säännöttömyyden avulla olisi helpompi ikään kuin päästä kynnyksen yli itse keksimisen maailmaan (HM 53:05).

Edellä esitetyissä näkökulmissa ilmenee improvisoinnin vapauden määrän vaihtelu: säännöttömästä sävelten keksimisestä ennalta sävelletyn varioimiseen ja ilmaisulliseen hienosäätöön. Improvisaatiota ja säveltäjä–esittäjä-hierarkiaa musiikin fenomenologian näkökulmasta tutkinut Bruce Benson (2003) onkin esittänyt, että itse asiassa olisi aiheellista pohtia jyrkkien kategorioiden sijasta sitä, missä määrin improvisointi, soittaminen ja musiikin tekeminen kokonaisuudessaan sisältää vapausasteita. Hän esittää, että itse asiassa improvisaationa pidettävä toiminta näyttäytyy skaalana, jossa toisessa päässä on etukäteen nuotinetun tai tradition määrittelemän musiikillisen materiaalin vähäinen muuntelu ja toisessa päässä esityshetkellä tästä hyvinkin radikaalisti irrottautuva esitys. Hän myös esittää, että improvisoiminen on ilmiönä läsnä sekä esittämisessä, että säveltämisessä, ja itse asiassa näitä yhdistävä käsite.



Kyselyyn vastanneista vain yksi opettaja käytti suoraan termiä vapaa improvisaatio. Tämä oli yllättävä löydös siihen nähden, että kuvaukset improvisointiharjoituksista korostivat oppilaan omaa musiikillista keksimistä ja ikään kuin konventioista vapaata ilmaisua. Myöskään lukuun ottamatta barokin ajan perinteeseen liittyviä kadenssien ja melodian koristelun käytäntöjä taidemusiikin kontekstissa improvisoisille ei useinkaan ajatella olevan valmiina tyyllilajin suomaa kontekstia. Olisi siis voinut olettaa, että termiä olisi käytetty vastauksissa suoraan enemmän.

Huovinen ja Tenkanen pohtivat improvisaatiota taidemusiikin kontekstissa artikkelissaan ”Vapaa improvisaatio taidemusiikin säveltämisenä” (Huovinen & Tenkanen 2015). Siinä heidän tarkastelunsa kohteena on säveltämisen ja improvisoinnin suhde taidemusiikin urkuimprovisaatioissa. Uruilla improvisoiminen on käytäntö, joka on elänyt barokkimusiikin aikakaudelta näihin päiviin asti elinvoimaisena urkumusiikin kaanonissa. Artikkelissa pohditaan tapaustutkimuksen, urkuri Olli Linjaman haastattelun avulla ajatusta siitä, että kyseinen urkuri hahmottaa improvisaationsa tyyllillisesti taidemusiikin kontekstiin, ja että myös tämän esikuvat saattoivat improvisoida esimerkiksi Bachin tai Messiaenin tyyllillä. Tämä ajatus asettuu vastakkain sen havainnon kanssa, että tämän tutkielman aineistossa käsitys improvisaatiosta piirtyi ”vapaana” – siis ilman taidemusiikin tyyllillistä kontekstia. Mantereen näkemys, kuten edellä esitettiin, taas liittyi pikemminkin jazz-musiikin traditioon. Millaista siis olisi viulunsoiton tyylinmukainen improvisaatio, eli esimerkiksi konserttojen kadenssien improvisoiminen vaikkapa Mozartin hengessä?

#### **4.4.4. Viulunsoiton perinteen improvisaatio**

Tässä aineistossa vain Yurtseven ja yksi kyselyyn vastanneista kertoi suoraan käyttävänsä opetuksessaan viulunsoiton tyylinmukaista improvisaatiota, lähinnä melodialinjan koristelun muodossa tai antamalla oppilaan keksiä kadenssi, mikäli tämä itse halusi. Myös puheessa improvisaatiosta nämä traditiot mainittiin vain muutamia kertoja. Tämä on kiinnostava löydös ottaen huomioon sen, miten kiinteästi nämä kuuluvat viulunsoiton perinteeseen aikana ennen teoskäsitteen vakiintumista ja säveltäjän edustaman taiteen ja muusikon edustaman taidon eriytymistä.

Länsimaisen taidemusiikin ja viulunsoiton kontekstissa on totuttu liittämään ajatus improvisaatiosta barokin ajan musiikkiin ja klassismin ajan viulukonserttojen kadensseihin. Ensin mainitun osalta kyseeseen on tullut erityisesti sonaateissa kerrattavan materiaalin koristelu. Jälkimmäisellä tarkoitetaan usein erityisesti wieniläis-klassisia, konserttomuotoisia eli kolmiosaisia, viulusolistille ja orkesterille kirjoitettuja teoksia, joissa useimmiten yksittäisten osien loppupuolella solistille varattiin säestyksetön tila ennen osan loppua. Erityisesti barokin ajan muusikon oletettiin osaavan itse vähintään täydentää säveltäjän kirjoittamaa nuottia, jonka ajateltiin toimivan ikään kuin suuntaa-antavana.

Instrumenttikonserttojen kadenssien perinne on jäljitettävissä italialaiseen oopperaan. Aikalaislähteiden mukaan tässä yhteydessä kadenssien tarkoitus oli muun muassa ”yllättää kuulija vielä kerran ennen teoksen loppua ja jättää tämän sydämeen erityinen vaikutelma” (Quantz, 1752, Ebin 2012 mukaan) tai ”tiivistää teoksen kokonaisvaikutelma. Teoksen tärkeimpiä ideoita voi sisällyttää kadenssiin, mutta ei kokonaisuudessaan vaan osissa, mikäli kadenssi on riittävän taidokkaasti koottu” (Türk 1789, Ebin 2012 mukaan). Näissä määritelmässä esitetään ajatuksia, jotka liitetään kiinteästi improvisaatioon: Quantzin tapauksessa yllätyksellisyys ja sen kautta kuulijan vakuuttaminen, ja Türkin osalta soittajan taito yhdistää musiikillista materiaalia omintakeisella tavalla.

Myös Tartini, joka on yksi modernin viuluperinteen kehittäjistä, käsittelee kadensseja teoksessaan *Traite' des Argements de la Musique* (1771, Ebinin 2012 mukaan) ja määrittelee ne vapaasti suomennettuna seuraavasti: ”kadenssi tarkoittaa sitä, että soittaja, joko nopean tai hitaan kappaleen lopussa, pysähtyy kadenssille ja riippumatta tahdista venyttää sitä haluamansa määrän tai niin pitkäksi kuin voi”. Tartinilla, kuten kahdella edellä mainitulla, kadenssien kesto laulajilla ja puhallinsoittajilla oli yhden hengityksen verran: jousisoittajilla keston saattoi määritellä soittaja itse.

Tartinin on ajateltu vaikuttaneen yhtenä historiallisesti merkittävimmistä viulunsoiton pedagogiikkaa käsittelevistä teoksista, Leopold Mozartin, Wolfgang Amadeuksen isän, kirjoittamaan *Viulunsoiton perusteet* -teokseen, joka ilmestyi ensimmäisen kerran 1787. Leopold Mozart kuvailee teoksessa hyvin tarkasti korukuvioiden ”soveliasta” eli tyylinmukaista käyttöä. Tässä teoksessa ei, kiinnostavaa kyllä, käsitellä itsenäisesti kadensseja – tämä on pikemminkin taustaoletuksena näiden korukuvioiden

käyttötarkoituksena. Teoksesta siis välittyy kuva klassismin ajan musiikillisesta kielestä, jota soittajan tulee noudattaa. Vaikka kirjaa voidaan pitää oppaana tyylinmukaiseen improvisaatioon, voi toisaalta pohtia sitä, ovatko jo tässä teoksessa alun perin italialaisesta laulumusiikista perityt, esityshetkessä toteutetut korukuviot ikään kuin kivettyneet normeiksi ja ideaaleiksi, joista taitavan muusikon ei tullut poiketa. Tämä siis asettaa oletuksen, että klassismin ajan kadenssien improvisointi oli hyvinkin tarkasti säädeltyä, kuten usein ajatellaan esimerkiksi jazz-genren improvisaation suhteen.

Haastatelluista Yurtseven ja Mantere oma-aloitteisesti viittasivat näihin historiallisiin perinteisiin. Myös kyselyssä kaksi vastaajaa pohti OPS:n perusteissa mainitun improvisaation ja viulunsoiton perinteen yhteyttä. Ottaen huomioon, miten tärkeässä roolissa improvisointi oli viulistin musiikkoutta barokin ja klassismin aikana, olisi voinut olettaa useamman vastaajan ottaneen aiheen esille. Yurtseven on erikoistunut myös barokin ajan musiikkiin ja haastattelussa otti esille tyylinmukaisen esittämisen tärkeyden. Hän piti olennaisena sitä, että eri aikakauden teoksia opittaisiin alusta lähtien soittamaan mahdollisimman tyylinmukaisesti, tai ainakin niiden peruseriaatteita kunnioittaen. Kuitenkaan hän ei tarkemmin määritellyt, miten improvisointi näyttäytyisi tyylinmukaisessa opetuksessa. Kadenssien osalta hänellä oli avoin asenne: mikäli oppilas halusi itse keksiä kadenssin, hän kannusti siihen. Hän kuitenkin oli tehnyt huomion, että harva oppilas halusi tähän omasta halustaan ryhtyä. (AY 26:27)

Omaan barokkimusiikin soittamiseensa liittyen hän pohti improvisoinnin olevan ikään kuin väline keksiä korukuvioita. ”Kyllä jos mä soitan barokkia, mitä mä olen aika paljon viime vuosina soittanut, niin kyllä mä mietin [etukäteen]. Kyllä mulla on semmoinen ”korupaja”. [...] Mä niin kuin improvisoin siinä, kaikkia erilaisia, kuitenkin [ne] tulee jossain hetkessä.” (AY 6:20) Nämä improvisoimalla alkunsa saaneet musiikilliset ideat, korukuviot, hän vakiinnutti osaksi teoksen esitystä. Tämä tapa muistuttaa sitä käsitystä, jossa improvisoiminen nähdään säveltämisen ja esittämisen risteyskohtana (Benson 2003, 23; Huovinen & Tenkanen 2015). Yurtseven itse näki näiden eron selkeänä:

Improvisointihan on ainutkertainen periaatteessa. No silloinhan mä tietenkin sävellän ne pienet korukuviot siellä, mä harjoittelen ne etukäteen. Että niin kai se yleensä käsitetään, niitten ero. Että sitten kun toistetaan joku sama, niin sitten se on jo säveltämistä. (AY 7:10)

Voisi myös ajatella, että tässä Yurtseven todella toimii barokinajan muusikon tavalla: tällöin muusikon odotettiin osaavan itse luoda osa teoksesta, kuten edellä mainittiin.

Mantere viittasi haastattelussa näihin perinteisiin lähinnä tuomalla esiin sen tässäkin tutkimuksessa esiin tulleen ristiriidan, että huolimatta viulunsoiton perinteeseen kuuluneesta soittajan kyvystä ja oletuksesta keksiä itse musiikkia, tämä on kadonnut – ja heitti ilmoille kysymyksen, miksi näin on.

Minusta olisi aivan ihana, että se kertausjakso pitäisi sisällään sen että siellä olisi vähän väljempää. Että siellä voisi olla se mun pieni kertomus. Okei, no meillä on kadenssi, mutta kun sekin on kirjoitettu. ”Kun tää on aina tää Mozartin G-duurin kadenssi.” ”Me soitetaan aina tää Joachimin.” Ai miksi? (HM 1:06:10)

Kuten sitaatista näkyy, Mantere kyseenalaistaa nykypedagogiikassa itsestään selvinä pidettyä oletusta siitä, että myös kadenssien soitossa noudatetaan ajan saatossa vakiintuneita ”kadenssi-teoksia”. Toisaalta Brahmsin viulunkonserton kadenssia tutkinut Karen Leistra-Jones on esittänyt, että nimenomaan Joseph Joachimin, joka on yksi viulunsoiton tradition tunnetuimmista oppi-isistä, tähän konserttoon tekemä kadenssi piti yllä Brahmsin konserton elävyyttä ja ”improvisaatiomaisuutta” sen syventäessä konserton tulkinnallista merkitystä solistin näkökulmasta (Leistra-Jones 2015).

Suomessa laajasti käytössä olleissa, viulunsoittoa käsittelevissä teoksissa konserttojen kadenssien luomista tai niiden improvisoimista, tai improvisoimista ylipäänsä ei juuri käsitellä (Garam 1972, 1984 ja 2000; Menuhin 1971). Näissä teoksissa keskitytään viulunsoiton tekniikkaan sekä soittamiseen tapahtumana. Teoksissa ei muutoinkaan oteta kantaa musiikillisiin tekijöihin, kuten eri aikakausien musiikkityylien tulkitsemiseen viulistin näkökulmasta. Tämä lienee näiden teosten perusteltu ja harkittu rajaus ja näkökulma. Lisäksi viulunsoiton pedagogiikassa, jota on perinteisesti kuvailtu mestari–kisälli-vertauksella, suullisesti välittyvillä traditioilla on kirjallista oppimateriaalia vankempi perusta ja näin ollen kirjallisista lähteistä ei voi saada perusteellista käsitystä pedagogiikan kokonaisuudesta.

Syntyy kuitenkin vaikutelma, että myös nykyinen pedagogiikka on, opetussuunnitelman perusteita myöten, pitkälti keskittynyt soittamisen taidon kasvattamiseen erillisenä taiteilijuuden, siis itsenäisen musiikkia luovan tekijän, kasvattamisesta. Ennen 1800-lukua taitoa ja taidetta ei eroteltu tosistaan tavalla, jossa luovuus ja käsityötaito olisivat erillisiä (Dahlhaus 1980, 10). Tätä ennen musiikkikin nähtiin enemmän konteksti- ja

aikasidonnaisena ja johonkin tarkoitukseen tehtävänä toimintana. Muusikon ja säveltäjän roolit eivät olleet eriytyneet tavalla, johon 1800-luvun jälkeen on totuttu normina (Goehr 1992; Leppänen 1996). Voi toki olla, että edellä mainituissa viulunsoiton oppaissa näkökulma olisi ”kokonaisvaltainen” ja tekniikka nähtäisiin välineenä toteuttaa omia luovia musiikillisia pyrkimyksiä jopa omien kadenssien säveltämisen muodossa. Tällöin kuitenkin voisi olettaa, että tällaisesta tarkoituksesta olisi jonkinlainen maininta tekstissä – tällaista havaintoa ei kuitenkaan ollut nähtävissä. Voikin pikemminkin olettaa, että kirjallinen pedagogiikan materiaali tukee kaksi vuosisataa vallalla ollutta taiteiden jakoa keksijöihin ja tekijöihin.

Wolfgang Amadeus Mozartin kadensseja tutkinut Robert Levin (2009) on ehdottanut, miten olisi käytännössä mahdollista saada tietoa siitä, miten säveltäjä itse aikanaan improvisoi. Koska Mozart kirjoitti kadenssit ja korukuviot valmiiksi vain pianokonserttoihinsa, joita ei itse esittänyt, niiden nuottimateriaalia huolellisesti tutkimalla voisi saada tietoa sävelkielestä, jolla tämä virtuoottisena improvisojana tunnettu säveltäjä itse improvisoi. Tämän sävelkielen perinpohjainen omaksuminen ja sen omaperäinen soveltaminen näyttäytyi Levinille avaimena luoda Mozartin teoksiin spontaanisuutta ja jopa vaaran tuntua – ominaisuuksia, jotka hänen mukaansa pitävät taidemusiikin kuuntelijan varpaillaan rentoutumisen sijasta. (Levin 2009). Viulunsoiton kulttuurissa tämän sävelkielen soveltamisen voisi myös ajatella olevan mahdollista.

Improvisaatio voisi olla näkökulma, jota on pitkään kaivattu taidemusiikin viulunsoiton kulttuurissa – näkökulma, joka yhdistäisi jälleen muusikkouden ja säveltäjyyden roolit. Improvisoiva muusikko näyttäytyisi tällöin luovana subjektina, jossa mieli ja keho palvelisivat toisiaan olematta erotettuina eri rooleihin. Samalla taidemusiikki sitoutuisi jälleen paikkaansa elävässä elämässä ja tässä hetkessä – kaikessa yllätyksellisyydessään, kuten Quantz kadenssien tarkoitusta määritellessään korosti.

#### **4.5. Opetussuunnitelman perusteiden muutos 2018**

Taiteen perusopetuksen opetussuunnitelman yleiset ja laajat perusteet muuttuivat 2018. Näissä improvisaation kannalta keskeistä oli muutos, jossa improvisoinnin asemaa osana opetustyötä vahvistettiin. Aiemmissa opetussuunnitelman perusteissa improvisaatio mainittiin vapaavalintaisena: perusteet ainoastaan mahdollistivat sen

käytön osana opetusta. Uudistuksen jälkeen sanamuodot ovat ”velvoittavampia”: opetukseen tulee sisältyä myös improvisoimista (Opetushallitus, 2017). Kummassakin improvisaatiota käsitellään yhdessä säveltämisen kanssa, jonka painotus uudessa tekstissä myös kasvoi.

Vuoden 2018 opetussuunnitelman perusteiden muutos ei juuri ollut vaikuttanut kenenkään haastateltavan työhön konkreettisesti. Kyselyyn vastanneista kuuden osalta opetussuunnitelman perusteiden muutos ei ollut vaikuttanut. Lopuista kahdeksasta suurimman osan opetukseen vaikutus oli vähäinen, lähinnä improvisaation käytöstä muistuttava.

Ilves kertoi, että hänen osaltaan muutos ei juuri koskenutkaan lähtökohtaisesti häntä, sillä hän opettaa korkeakouluopiskelijoita, joiden opettamista OPS:n perusteet eivät suoraan sääntele. Hän kertoi, että ei ollut huomannut myöskään laajemmin korkeakoulun opettajien keskuudessa muutosta improvisaatioon suhtautumisessa OPS:n perusteiden uudistuksen jälkeen. Itse hän piti muutosta tervetulleena, mutta pohti, että muutoksen tulisi näkyä erityisesti opettajaopintojen sisällössä.

Se on tosi hieno juttu, mutettä, jos sen roolia korostetaan ja avataan lisää niin sen pitäisi tietysti olla jossain pedagogiikassa tai tuolla paljon enemmän esillä, mutta se on sitten taas aika vaativa juttu. Mutta mielellään. Mutta en mä ole huomannut sitä omassa työssäni tämmöistä muutosta. (JI 36:50)

Kuten lainauksesta on nähtävissä, Ilves piti muutosta vaativana. Suoraan hän ei syytä tähän vaativuuteen sanonut, mutta yleisesti pohti pedagogisia asenteita. Tähän teemaan palataan tutkielman seuraavassa luvussa.

Mantereen osalta opetussuunnitelman perusteiden muutos oli lisännyt hänen työtään: hän oli itse pitänyt opettajille täydennyskoulutusta improvisaatiosta. Hän kertoi kurssien olleen hänen rytmimusiikin koulutustaustaansa liittyvän Arco Groove -metodin työtään. Eli hän sovelsi improvisaatiokurssien sisältöä rytmimusiikin koulutuksessa omaksumistaan tavoista käsitellä musiikillista materiaalia.

Myöskään Yurtseven ei kertonut, että opetussuunnitelman perusteiden muutos olisi varsinaisesti muuttanut hänen työtään. Hän kuitenkin kertoi, että yrittää sen myötä pitää mielessään improvisaation: ”mä aina yritän muistaa sen, ettei se unohdu sieltä” (AY 21:10). Tämä alleviivaa improvisaatiota opetussisältönä, jolle ei automaattisesti ole sijaa opetuksessa, vaan joka saattaa kokeneeltakin pedagogilta jäädä vaille huomiota. Voi

myös miettiä, että juuri kokeneiden pedagogien koulutukseen improvisaation opettaminen ei ole kuulunut, kuten Yurtseven toisessa kohtaa haastattelua pohti:

Kun tässä uudessa opetussuunnitelmassahan sitä korostetaan ja sitä haetaan uudestaan, mikä on oikein hyvä. Niin mä luulen, että monet opettajat, jotka on saanut koulutuksen tässä parinkymmenen vuoden sisällä, että tämä improvisointi ei ole kuulunut siihen koulutukseen, sehän puuttui kokonaan meidän koulutuksestamme.” (AY 17:30)

Tämä kommentti on siis samansuuntainen kuin Ilveksen maininta opettajaopintojen roolista improvisaation roolin kasvattamisessa viulunsoiton opetuksen kulttuurissa. Yurtseven myös erikseen mainitsi tässä yhteydessä säveltämisen tärkeyden: ”Ja sit se myöskin tää, ku se ei oo pelkästään improvisaatio, vaan siin on myöskin säveltäminen.” (AY 21:55). Eli hänen mielessään tai vähintään puheessa nämä kaksi ilmiötä kulkivat hyvin tiiviisti yhdessä.

Kyselyn vastauksissa heijastuivat samankaltaiset selonteot kuin haastatteluissa. Kyselyyn vastanneista kuusi raportoi suoraan, että muutoksella ei ollut vaikutusta heidän opetustyöhönsä. Kolme taas raportoi eksplisiittisesti sillä olleen vaikutusta jonkin verran lisäävästi. Viiden osalta vastauksesta tähän avoimeen kysymykseen ei käynyt suoraan ilmi OPS:n uudistuksen vaikutus, mutta niissä raportoitiin improvisaation käyttämisestä jonkin verran osana omaa opetusta. Niistä kuudesta, joiden työhön muutos ei ollut vaikuttanut kolme kertoi käyttäneensä jo aiemminkin improvisaatiota opetuksessaan. Kolme ei käyttänyt tälläkään hetkellä improvisaatiota, näistä kaksi kuitenkin suhtautui kiinnostuneesti asiaan.

Suoraan tai epäsuorasti vaikutusta kerrottiin kuitenkin olleen jonkin verran. Tähän oli vaikuttanut muun muassa työnantajan järjestämä koulutus, sekä se, että improvisaation kirjaaminen suoraan OPS:n sallii tai muistuttaa asiasta. Kolme vastaajaa käytti ilmaisua ”yrittää” tai ”yrittää muistaa” kertoessaan OPS:n perusteiden muutoksen vaikutuksesta työhönsä. Kaksi vastaajista kertoi suoraan, että vaikka periaatteessa haluaisivat käyttää improvisaatiota opetuksessaan, sille ei jää aikaa. Kokonaisuudessaan kyselystä syntyikin vaikutelma OPS:n perusteiden uudistuksen vaikuttaneen nimenomaan asennoitumiseen: sen myötä oli tullut lisää yritystä löytää improvisoimiselle sijaa opetuksessa.

Opetussuunnitelman perusteiden muutoksella vaikutti siis olleen verrattain vähän muutosta opettajien työhön. Muutos vaikutti lähinnä muistuttavan improvisaation

pitämisestä opetuksessa mukana niitä opettajia, jotka jo lähtökohtaisesti suhtautuivat improvisoimiseen myönteisesti.



## **5. IMPROVISAATION MERKITYKSET JA VAIKUTUKSET**

Huolimatta siitä, oliko OPS:n perusteiden uudistus muuttanut konkreettisesti opetuksen sisältöä, kaikki haastateltavat ja yhtä lukuun ottamatta kaikki kyselyyn vastanneet antoivat monipuolisesti selontekoja improvisaation jo nyt toteutuvista tai potentiaalisista merkityksistä osana opetustaan ja yleisemminkin osana muusikkoutta. Nämä olivat luettavissa joko suoraan tai epäsuorasti vastauksista. Painotan tässä osiossa haastatteluvastauksia sen vuoksi, että improvisaatioon liittyvät merkitykset ja vaikutukset tulivat vivahteikkaammin esille pitkissä yksilöhaastatteluissa spontaanisti haastateltavien selonteoissa. Tämän aineiston kokonaisuudesta piirtyi kuva improvisaatiosta perinteisen viulupedagogiikan tai yleisemminkin yhä vallalla olevan, taidemusiikkitraditiossa 1800-luvulta lähtien vaikuttaneen säveltäjä–muusikko-hierarkian kyseenalaistajana (Goehr 1992).

### **5.1. Vapautuminen**

Kaikkia haastatteluja sekä kyselyvastauksia yhdisti yhden käsitteen painottaminen: vapautuminen. Improvisaation merkityksistä yksi keskeisimmistä haastateltavien ja kyselyyn vastanneiden selontekojen perusteella oli sen soittajaa vapauttava vaikutus. Haastateltavat mainitsivat käsitteen sekä oma-aloitteisesti että vastauksena muun muassa kysymykseen, millaisiin oppimistavoitteisiin improvisaation avulla pyritään. Havainnon merkityksellisyyttä vahvisti se, että kyselyyn vastanneista kaikkien mielestä, niidenkin, jotka eivät improvisaatiota itse käyttäneet, improvisaation tarkoitus on tai olisi vapauttaa soittajan ilmaisua. Tämän tuloksen merkitystä korosti se, että vastaajien olisi ollut mahdollista valita suoraan myös vaihtoehto, että improvisaatiota ei lainkaan tarvita viulunsoiton opetuksessa. Näin ollen improvisaatiosta vähintäänkin puhutaan vapauttavan vaikutuksen selontekojen kautta.

#### **5.1.1. Yksilötasolla**

Mistä siis haastateltavien mielestä pitäisi vapautua? Ensinnäkin kaikki haastateltavat kertoivat siitä, että improvisoiminen vapauttaa soittajan yksilöllistä luovuutta. Luovuus on, kuten improvisaatiokin, monella tavalla ymmärrettävissä oleva käsite, ja sille on

erilaisia määrittelyjä tutkijasta ja näkökulmasta riippuen (Uusikylä & Piirto 2006, 8). Tässä aineistossa haastateltavat kuvailivat eksplisiittisesti tai implisiittisesti erilaisia suoraan tai epäsuorasti soittamisessa näkyviä ja kuuluvia vaikutuksia, jotka tapahtuvat vapautumisen seurauksina – esimerkiksi musiikillisen ilmaisuvoiman kasvaminen.

Ilveksen mukaan vapautumisen seurauksena soittajan ilmaisuvoima kasvaa ja jokaisessa soittajassa oleva ilmaisemisen ja musiikillisen mielikuvituksen, toisin sanottuna musikaalisuuden, potentiaali konkretisoituu. Näin ollen vapautumisen seurauksena soittajan itsensä aistimat tunteet kanavoituvat voimakkaammin soittamiseen, esimerkiksi dynamiikkojen ja nyanssien voimakkuusvaihtelujen kasvamisena. Ilves linkittikin vahvasti improvisoinnin ja ilmaisun käsitteet. Improvisoinnin voi tässä kontekstissa tulkita tarkoittamaan prosessia, jossa soittaja käyttää säveltäjän luomaa nuotintettua teosta oman musiikillisen mielikuvituksensa materiaalina. Ilves käytti myös tarinankerronnan metaforaa kuvaamaan tätä prosessia, jossa soittaja tekee yleisölle ikään kuin ymmärrettäväksi kulloisenkin teoksen musiikillisen sisällön – jopa ymmärrettävämmin, kuin mitä säveltäjän kirjoittamasta nuottikuvasta voisi ”suoraan” päätellä:

Tai sitten on paljon kappaleita, jotka ei ole niin nerokkaita sävellyksiä. Että niihin pitää sitten itse ladata sitä emootiota, jotain ilmaisua. Kun se ei ole oikein siinä nuottikuvassa tai- mutta jos sä sitten alat tehdä siihen sitä tarinaa, niin yhtäkkiä se onkin paljon paremman kuuloista ja ainakin se on itselle paljon hauskeempaa, merkityksellisempää se soittaminen (JI 21:30)

Ilveksen käyttämä tarinankerronnan metafora muistuttaa sitä käsitystä, joka on liitetty jazz-improvisaatioon: improvisaatiolla muusikko kommunikoi muiden kanssa ja ”sanoo jotain” (Monson 1996, 73), mutta Ilveksen näkemyksen mukaan pikemminkin hienovaraisesti soittotapaa, ei niinkään soitettavia ääniä muuntelemalla. Ilveksen selonteoissa myös painottui yksilön näkökulma: improvisaatio kuvastui nimenomaan yksittäiselle viulistille keinona vapauttaa oman musiikillisen mielikuvituksensa ilmaisuvoimaa. Tämän hän liitti siihen, että yleisölle välittyisi paremmin se, mitä muusikko itse haluaisi musiikillaan ilmaista (JI 9:20). Sitaatissa näkyy myös ajatus siitä, että improvisoiminen tekee muusikolle itselleen soittamisesta mielekkäämpää – kenties juuri aktiivisen tekijyyden kokemisen kautta.

Myös Mantereen mielestä improvisoinnin aiheuttaman luovuuden vapautumisen seurauksena muusikko on valmiimpi ja rohkeampi luomaan jotain omaa, esimerkiksi säveltämään itse. Hän asetti improvisaation osaksi kokonaisvaltaista muusikkoutta,

jossa ”pelkän” traditionaalisen ohjelmiston omaksumisen ylittävästi muusikko hyödyntää musiikin teoriaa, esimerkiksi säveltapailun oppeja monipuolisesti siten, että näiden oppien synteessä luo omaa musiikillista kieltä (HM 35:53). Mantereen näkökulmassa painottui Ilvestä enemmän myös yhteisön yhteinen luovuus – muusikko on yhdessä muiden kanssa kuuntelijan positiossa, jossa muiden soittoon reagoiden myös antaa myös oman musiikillisen panoksensa (HM 11:30). Hän siis vapautuu paitsi omassa ilmaisussaan, myös yksin tekemisen asemasta ja heittäytyy yhteisen tekemisen tilaan. Tämä näkökulma muistuttaa juurikin jazz-tradition improvisaatioon liitettyä vuorovaikutuksen näkökulmaa (Monson 1996, 73).

Mielenkiintoisesti haastateltavat eivät kuitenkaan ottaneet puheeksi kamarimusiikin kontekstia – miten improvisoiminen ja sen vapauttava vaikutus näkyisi esimerkiksi kvartetityöskentelyssä. Yksilötason vapautumisen voisi ajatella johtavan myös pienten kokoonpanojen, ja miksei esimerkiksi sinfoniaorkesterin kollektiiviseen ilmaisulliseen muutokseen. Tämä yksilösoittajan näkökulman painottuminen haastatteluissa kertonee siitä yksilö-, jopa solistipainotteisesta näkökulmasta, joka on liitetty taidemusiikin kulttuuriin viimeistään 1800-luvulta lähtien. Toisaalta tämä voi olla seurausta yksinkertaisesti siitä, että haastateltavien opetustyö pääasiassa painottuu yksilöiden opetukseen.

Yurtsevenin mukaan improvisaation vapauttava vaikutus ilmenee muun muassa siten, että ”viulu jää välistä pois”, jolloin soittaja pystyy vapaasti ilmaisemaan sekä ajatuksiaan että tunteitaan, omaa mieltään. Tekniset seikat eivät tällöin ikään kuin hallitse soittamista vaan soittajan huomio on myös joko tietoisesti tai tiedostamatta musiikillisten mielikuvien ilmaisussa. Tämä näkökulma muistuttaa niitä merkityksiä, joita vapaalle improvisaatiolle on annettu. Vapaa improvisaatio, jonka juuret on yhdistetty 1960-luvun sosiokulttuuriseen liikkeeseen musiikillisten sääntöjen kyseenalaistajana, on liitetty jopa psykoanalyttiseen käsitykseen siitä, että vapaan improvisaation avulla soittaja ilmaisee myös tiedostamattomia mielensä liikkeitä mahdollisimman pidäkkeettömästi käsillä olevassa hetkessä. (Kide 2014, 21)

Kyselyyn vastanneista kaikki olivat sitä mieltä, että improvisaatio vapauttaa ilmaisemaan musiikkia enemmän. Näin vastasivat myös he, jotka eivät itse käytä improvisaatiota opetuksessaan. Harvinaisen yksimielinen vastaus heijastelee hyvin todennäköisesti niitä mielikuvia, joita yleisemminkin viulunsoiton opettajien

keskuudessa ilmenee. Eräs vastaaja kiteytti improvisaation tarkoituksen: ”Luovuutta, musiikin sisäistämistä omassa mielessä, rohkeutta ilmaista itseään ja olla ainutkertainen. Itseluottamusta että saa itse keksiä ja se on hyvä” (K4V3). Tässä hyvin improvisaatiomyönteisessä vastauksessa korostuu vapautumisen lisäksi rohkeuden ja itseluottamuksen käsitteet: oppilaan ainutlaatuisuutta arvostetaan ja itseilmaisuun kannustetaan.

Toiseksi kaikkien haastateltavien mielestä improvisaatio vapauttaa virheiden pelosta. Kaikki haastateltavat oma-aloitteisesti nimesivät ja mielsivät taidemusiikin viulunsoittamisen kulttuuriin kiinteästi ja keskeisesti kuuluvaksi ”oikein” soittamisen vaatimuksen, mistä heidän mielestään seuraa väärin äänien soittamisen, virheiden pelko. Tämän kaikki haastateltavat kokivat lamauttavan soittajia, vaikeuttavan sekä soittamisen teknistä puolta että musiikillista ilmaisua. Kaikki haastateltavat kokivat, että ehkä suurin anti improvisoinnista voisi olla vapautuminen juuri virheiden pelosta. Tämä ajatus liittyy yleisemminkin taidemusiikin perinteestä vapautumiseen, mitä käsitellään tarkemmin tulevissa alaluvuissa.

Yurtsevenin mukaan improvisaation voima on muun muassa siinä, että mikään, mikä on improvisoitua, ei voi olla väärin, kaikki on oikein. Tämä ajatus on yleisesti liitetty nimenomaan vapaan improvisaation ideaan – soittaja voi päättää sekä sen, mitä soittaa, että sen, soittaako joidenkin sääntöjen mukaan, vai ei (Bailey 1993, 83; Kaikko 2015, 118).

Samoin Mantere mukaili usein jazz-improvisointiin liittyvää ajatusta siitä, että väärää ääntä ei ole, koska se on ainoastaan kontekstissaan määritelty: tärkeää on, mitä seuraa ”väärästä” äänestä. Hän myös laajensi tätä ajatusta koskemaan esiintymistilannetta ja siihen asennoitumista. Jos soittaja huomaa, että tapahtui esimerkiksi muistikatkos, tärkeää on se, miten tästä tilanteesta luovii tiensä eteenpäin. Asenne soittotapahtumaa kohtaan kuvastui Mantereen kuvauksessa sallivana ja inhimillisenä, rentona.

Ilveskin pohti vapautumiseen liittyen tekniikan helpottumista ja ikään kuin inhimillisyyden näkökulmaa:

Meidän täytyy koittaa vapauttaa itseemme tästä vaikeasta suorittamisesta ja äänen soittamisesta oikein, joka on välttämätöntä. Aivan. Mutta miten siitä- niin silloin tämä ehkä hetkessä jotain, jonkun tekeminen tai sitten vahvasti jonkun fraasin tai melodian tunteminen tai joku muu niin, tavallaan kaikki ne auttaa meitä olemaan ihmisinä tämän musiikin ja välineen kanssa. (JI 21:10)

Sitaatissa näkyy siis Ilveksen ajatus siitä, että improvisoiminen tavallaan palauttaa musiikin ja välineen, viulun, siihen tilanteeseen, jossa muusikko soittaa. Samalla muusikko itse ja hänen inhimillinen kokemusmaailmansa siirtyvät tekemisen fokukseen sen sijaan, että tämä ikään kuin kasvottomana ja tunteettomana toistaisi länsimaisen taidemusiikin vaatimuksia. Soittamistilanteesta myös tulisi sitaatin mukaan näin vähemmän paineistettu ja vähemmän suorituskeskeinen.

Haastateltavat mainitsivat joko suoraan, tai implisiittisesti improvisaation vapauttavan soittajan psykologisesta jännittyneisyydestä, joka kiinteästi liittyy edellä mainittuun virheiden ja väärin soittamisen pelkoon. Virheiden pelon ja jännittyneisyyden vaikutusta soittamiseen on tutkittu paljon, muun muassa esiintymisjännityksen käsitteen kautta (ks. Arjas 2002). Tällöin huomio on ollut muun muassa esiintyjän minäkuvassa ja muissa vahvasti yksilöpsykologisissa tekijöissä.

Onkin mielenkiintoista pohtia, voisiko improvisoiminen muuttaa myös asenneilmapiiriä viulunsoiton parissa sallivammaksi siten, että yksilön ulkopuolelta tulevat odotukset muuttuisivat rennommiksi – toisin sanoen riskejä sallivammaksi ja turvallisemmaksi, kuten edellä on pohdittu. Tämä voisi vaikuttaa myönteisesti oppilaiden suhtautumiseen muun muassa esiintymiseen ja nostaa itsetuntoa soittajana. Tiedetään, että sopiva määrä jännitystä nostaa suoritustasoa, liian suuri määrä taas haittaa suoriutumista.

Improvisoimisen avulla soittaja voisi Ilveksen mukaan myös vapautumisen seurauksena keskittyä musiikillisen mielikuvituksensa välittämiseen, ilmaisemiseen.

Improvisoiminen siis yhdistyi hänellä itse asiassa soittamisen laadun paranemiseen.

### **5.1.2. Viulunsoiton kulttuurin tasolla**

Yksittäisen soittajan kokeman vapautumisen lisäksi kaikki haastateltavat ilmaisivat selonteissaan improvisoinnilla olevan vapauttava vaikutus viulunsoiton kulttuurin – sen asenteiden, arvojen ja hierarkioiden – tasolla. Haastateltavat ilmaisivat, eriasteisesti, kokevansa laajemminkin taidemusiikin viulunsoiton kulttuuriin kuuluvaksi jokseenkin kankean, tarkasti rajatun ilmapiirin ja tiukasti säännellyt ajatusrakennelmat. Näistä vapautuminen oli heidän mukaansa mahdollista improvisaation avulla. Tätä vaikutusta voisi luonnehtia jopa emansipatoriseksi. Haastateltavien puheessa oli siis kuultavissa laajemminkin tarve kollektiiviselle vapautumiselle ”perinteisestä” viulopedagogiikasta.

Mantere kertoi kokevansa improvisaatioon liittyvän ajattelutavan olevan radikaalisti erilaista kuin se pedagoginen ilmapiiri, jossa hän on kasvanut muusikoksi. Mantere korosti monin paikoin haastattelua tarpeen traditionaalisen pedagogiikan rajoituksista ja auktoriteettikeskeisestä ilmapiiristä vapautumiseen. Hän kuvaili omien nuoruusvuosiensa pedagogiikan henkisesti ahdasta ilmapiiriä, jota kuvasti urautuminen vanhoihin ajattelutapoihin ja voimakas auktoriteettiuskollisuus. Viimeksi mainittua pidetään monesti viulunsoiton pedagogiikan lähtökohtana jo ranskalaisesta konservatorioperinteestä juurensa juontavasta ”mestari–kisälli” -ajattelutavasta lähtien. Tätä mielikuvaa vasten improvisaatio saattaa edustaa radikaalia irrottautumista perinteisestä viulunsoiton traditiosta:

Näille ihmisille sellainen klassinen improvisointi – jos se vapauttaa niin hei oikeesti, menkää sinne. Että jos sä soitat sitä ääntä, joka ei lue missään ja sä soitat rohkeasti ja oikeasti annat sen äänen jopa kuulua ja nouset vaikka seisomaan kun soitat sitä ääntä – jos se on se vapautumisen hetki, niin niitten ihmisten täytyy saada tehdä se. Se on erittäin tärkeää. Että sen ei tarvitse olla jotain (esittää jazz-improvisoimista) sen ei tarvitse olla heti tuommoista. Vaan sun täytyy tulla sieltä poterosta ulos, johon meitä on ahdettu sieltä 50-luvulta tiukkaan- ja se on näin- ja mestari-kisälli sitä ja tätä ja kilpailut ja kaikki. (HM 53:10)

Sitaatissa näkyy Mantereen ajatus taidemusiikin kulttuurin pitkäaikaisesta vaikutuksesta nykypedagogien vaikeuteen uskaltaa soittaa ”omasta päästä” ilman nuotteja ja ilman auktoriteetin ohjausta. Mantere koki opettajien suhtautumisen improvisointiin olevan siis edelleen varautunutta, ja siihen vapaalla improvisoinnilla voisi olla vapauttava vaikutus.

Jokseenkin kyseenalaistava ajattelutapa välittyi esimerkiksi Ilveksen selonteosta viulupedagogiikan alaa koskien. Hän pohti erityisesti sen keskittymistä teknisiin seikkoihin oppilaan autonomian ja ilmaisun, jotka hän puheessaan liitti improvisaation ajatukseen, jäädessä herkästi taka-alalle (JI 37:05). Ilves pohti tämän pedagogiikan yhteyksiä Itä-Euroopasta, erityisesti Neuvostoliitosta omaksuttuun pedagogiikkaan, jonka arvot hän koki jopa improvisaation vastakohtaksi. Kyseessä olevassa pedagogiikassa ei hänen nähdäkseen ollut juuri sijaa opiskelijan omille mielipiteille. Ilves myös koki, että tämän henkistä pedagogiikkaa olisi Suomessakin edelleen, ja tätä ilmapiiriä ravistelemaan improvisaation kaltaiset näkökulmat ovat hänen mielestään tervetulleita. Suomen musiikkioppilaitosjärjestelmän kehittämässä mallia todella otettiin Neuvostoliiton maista ja niiden systemaattisesta koulutusjärjestelmästä (Kuha 2017, 524-525).

Yurtseven liitti puheessaan oppilaiden virheiden pelon ja jo pienillä oppilailta näkyvän ylikontrolloinnin osittain taidemusiikin viulunsoiton kulttuuriin. Improvisointi kuvastui hänen puheessaan yhtenä keinona vapautua näistä. Hän ei kuitenkaan kyseenalaistanut radikaalisti tai suoraan suomalaista viulumusiikin pedagogiikan traditiota muuten. Hänen puheessaan kuvastui pikemminkin konsensus, vanhojen ajatustapojen muokkaaminen: hän näki improvisaation, tosin toisin kuin monet muut pedagogit hänen mukaansa, hyvänä ja monipuolisena välineenä omaksua muita oppimistavoitteita. Hän antoi siten selonteoissaan vaikutelman avoimuudesta monille mahdollisille opettamis- ja oppimismenetelmille, joista improvisointi on vain yksi mahdollinen keino. Yurtseven pohtikin muidenkin opetuskäytäntöjen, esimerkiksi tyylin tuntemuksen erityisesti barokkimusiikin opettamisen suhteen olevan vanhentuneita. Opettajasukupolven vaihtuessa hän uumoili tähän tulevan muutoksen.

Mielenkiintoisena yksityiskohtana eräs vastaajista (aineistossa vastaaja nro 2) kertoi opettavansa Suzuki-metodilla ja myös kouluttavansa opettajia metodin käyttämiseen. Hän yhdisti Suzuki-metodin, jossa alkeisopetuksessa hyödynnetään paljon korvakuulon varassa tapahtuvaa opettajan mallin mukaan soittamista, ja improvisaation. Tämä näkökulma muistuttaa musiikkikulttuureja, joissa improvisointi on keskeinen musiikin laji, ja joissa myös korvakuulolta soittaminen on normi. Suzuki-metodi kuvastui tämän kyselyvastaajan tekstissä myös valtavirtapedagogiikasta erottuvana suuntauksena. Tämän vastaajan selonteoissa improvisaatio näyttäytyi vain näennäisen uutena painotuksena OPS-uudistuksessa: ”Tuntuu, että Suzuki-menetelmässä on keksitty jo 70-vuotta sitten nämä kaikki uuden OPSin ”uudet” asiat.” (K5V2). Näin ollen vastaaja osoitti arvostusta Suzuki-menetelmää kohtaan ilmaistessaan sen edistyksellisenä: menetelmänä, jonka periaatteita ”vasta” nyt valtavirtapedagogiikassa alettaisiin toteuttaa.

Vaikuttaa siis siltä, että improvisoimiseen liitetään vahvasti viulunsoiton pedagogien keskuudessa ajatus vapautumisesta. Improvisointi liitettiin tässä aineistossa erityisesti ilmaisun vapautumiseen ja virheiden pelosta vapautumiseen yksilötasolla. Nämä ilmiöt heijastuivat myös haastateltavien puheessa laajempaan viulunsoiton pedagogiikan kulttuuriin ja sen muutospaineisiin.

## 5.2. Mielenkiintoisen muusikkouden rakentaminen

Taiteen perusopetuksen laajan oppimäärän perusteiden johdannossa todetaan, että ”Opetus perustuu moniarvoiselle ja uudistuvalla kulttuuriperinnölle. Taiteenalan opetuksessa vahvistetaan oppilaan omaehtoisen ilmaisun, tulkinnan ja arvottamisen taitoja.” (Opetushallitus, 2017). Seuraavaksi tarkastelen sitä, millaisia näkökulmia viulistiksi ja omaleimaiseksi taiteilijaksi kasvamisen ja improvisaation yhteydestä esiintyi aineistossa. Nämä näkökulmat syntyivät suurimmaksi osaksi yksilöhaastatteluista, joissa aiheeseen oli mahdollista syventyä kyselyä perusteellisemmin.

### 5.2.1. Innostavuus

Kun improvisoimisen henkinen kynnys, jota käsiteltiin aiempaan, tai Mantereen sanoin ”valaistuminen” on tapahtunut, improvisoiminen näyttäytyi vahvoja positiivisia tunteita ja inspiroitumista herättävänä kokemuksena. Haastateltavien selonteissa esiintyi spontaanisti ajatus, että improvisoiminen innostaa – sekä oppilaita, että heitä itseään. Ilves kertoi omista opiskeluaajoistaan Yhdysvalloissa ja asetti vastakkain taidemusiikin perinteet ja improvisoinnin:

Joskus aikanani kuulin semmoisia (jazz)kvartetteja, joissa [...] soitetaan jonkun teeman puitteissa se improvisaatio ja sitten se heitetään sille toiselle soittajalle. [...] Miten se niin kuin elää. Ja sitten mä jäin miettimään, miten me onnettomat istutaan nuottiemme kanssa ja soitetaan Brahmsia. Kuinka hirveen kaukana se on siis semmoisesta luovasta. [...] Muistan vaan että ”wow” että tää on kivaa ja luovaa ja yllättävää. Ja me ollaan kiinni 200 vuotta vanhoissa ja mietitään että onko tuossa crescendo vai... että siis surkeeta loppujen lopuksi.” (JI 7:20)

Kuten sitaatissa näkyy, Ilves yhdisti improvisaation ja elävyyden, luovuuden ja yllättävyyden käsitteet sekä myönteisen ilmapiirin. Vastakohtana tälle hän kärjistäen kuvailee taidemusiikin traditiota, nuoteista lukemista ja vanhojen teosten esittämistä, surkeaksi ja onnettomaksi.

Ilves myös puhui improvisaatiosta keinona valjastaa soittajan oma mielikuviutus ja siten leikillisyyttä osaksi sinänsä perinteisissä kaavoissa pysyttelevää soittoa.

Kaikki tää ilmaisu ja tarinan keksiminen on musta sellainen juttu mihin kaikki kyllä pystyy, jos vaan ottavat käyttöön mielikuvituksensa. Mielikuviutus on kaikilla, mutta monilla on jossain tuolla takaraivossa. Ei uskalla tai ei halua, tule käyttäneeksi



mielikuvitusta. Sanotaan joku asteikon, niin mä voin soittaa sen vaikka kuinka mielikuvituksellisesti (.) ja ihan oikein. Ja hitaassa tempossa mutta tehdä sinne kaikennäköisiä nyansseja, kuvitellen. Ja se on ns. improvisointia musta sillä asteikolla. Kun se ilmaisu voi olla ihan mitä tahansa, mutta mä soitan ne äänet. Siinä mielessä asteikkosoittokin voi muuttua yhtäkkiä hauskaksi.” (JI 22:30)

Tällöin tausta-ajatuksena voi ajatella olevan, että asteikkosoitto itsessään koetaan mielikuvitukseksi ja ei kovin antoisaksi, mutta improvisoimalla, eli soittamalla mielikuvituksellisesti ja ennalta-arvaamattomasti, se muuttuisi kiinnostavaksi. Sitaatista näkyy myös, että Ilves ajattelee mielikuvituksen loistavan tällä hetkellä poissaolollaan monien opiskelijoiden soitosta, kenties koko taidemusiikin traditiosta. Hän siis ikään kuin ehdotti improvisaatiota keinona tuoda yllätyksellisyyttä ja elävyyttä taidemusiikin traditioon – vaikka kompromissinomaisesti sävelet itsessään pysyisivätkin ennalta määrättyinä.

Yurtseven myös oma-aloitteisesti otti esille sen, että vaikka improvisaation alkuun pääsemisessä moni oppilas koki hankaluutta, tämän kynnyksen ylitettyään lähes poikkeuksetta kaikki kokivat sen innostavana. ”Kun oppii heittäytymään siihen, niin poikkeuksetta se on jotenkin semmoinen elämys, kun tajuaa sen, että ’hei mä osaan, ja mun ei tarvii sillä lailla kontrolloida’.” (AY 9:10). Sitaatissa korostuu paitsi se, että improvisoiminen on oppilaille silmiä avaava elämys, myös se, että kokemukseen sisältyy oppilaan itseluottamus ja positiivinen osaamiskokemus sekä kontrolloinnista luopuminen myönteisenä kokemuksena. Samassa yhteydessä Yurtseven kuitenkin mainitsi, että mikäli pieni oppilas lähtee niin innoissaan improvisoimaan, että ääni on esimerkiksi ”tarkoituksettoman ruma”, on opettajan tehtävä edelleen pitää huolta siitä, että esimerkiksi soittoasennot pysyvät hyvinä (AY 10:20). Näin ollen olisi kyse kontrollin määrän suhteen tasapainoilusta ja siitä, että vaikka mieli olisi ”pidäkkeetön”, kehossa ja soittoasunnoissa riittävä kontrolli pysyy. Yurtseven myös kertoi musiikkileiriorkesterin yhteisestä improvisoinnista, mikä oli innostanut valtavasti oppilaita. Itse keksiminen ja yhdessä teoksen raamien rakentaminen oli menestys. (AY 13:05).

Mantereen puheessa innostuminen itsessään ei niinkään painottunut, mutta hän mainitsi sen ilmiönä muun muassa liittyen yhdessä soitettuihin ja muunneltuihin rytmisiin groove-fraaseihin. Nämä yhteisen improvisoinnin ainekset olivat innostaneet yhteissoittosessioon osallistuneita. Mantere kuvaili groove-fraaseja muun muassa hauskoina, siis vahvan positiivisia mielikuvia herättävinä. Mantere mainitsi myös

improvisaatioon liittyen flow-tilan. Termiä on käytetty luovuuden käsitteen yhteydessä: sitä on kuvailtu vahvaksi ja kokonaisvaltaista mielihyvää aiheuttavaksi tilaksi, jossa tekijä uppoaa täysin tekemiseensä (ks. Csikszentmihalyi 1990; Uusikylä & Piirto 2006, 65). Mantereen selonteossa flow-tila liittyi kokonaisvaltaiseen musiikinopiskeluun. Hän kuvaili ikään kuin ihanteellista tilannetta, jossa musiikin opiskelulle omistautuneelle opiskelijalle annetaan riittävät välineet oman instrumentin ja musiikin hahmottamisen kanssa sekä henkinen tila ja rauha, jolloin opiskelija voi ”astua flowhun, siihen virtaan” ja alkaa tämän johdosta luoda itse musiikkia (HM 35:53).

Kyselyssä innostavuus ei sellaisenaan suoraan ilmennyt – toisaalta siihen liittyviä kysymyksiäkään ei ollut, joten on vaikea sanoa, miten kyselyyn vastanneet olisivat kuvailleet esimerkiksi mielikuviaan tai tuntemuksiaan improvisaatioon liittyen. Tämä mielikuvien tarkempi selvittäminen voisikin olla jatkotutkimuksen aihe. Kyselyssä kyllä yhdistettiin improvisaatio luovuuteen ja itseilmaisuuksiin, joiden voi ajatella kytkeytyvän jonkinasteiseen innostumisen mielentilaan.

Haastatteluissa ilmeni siis spontaanisti mainintoja improvisaatiosta positiivisten tunteiden ja innostuksen lähteenä. Näissä yhteyksissä siihen liitettiin muun muassa itse keksiminen, ilmaiseminen ja yhdessä soittaminen.

### **5.2.2. Säveltäjä – esittäjä-dikotomia taidemusiikissa**

Vaikka improvisaatio ei ole suoraan synonyymi itse keksimiselle, soittajan itsensä aktiivinen rooli improvisoimisessa korostui aineistossa, kuten edellä on esitetty. Tämä näkökulma voidaan nähdä osana laajempaa, taidemusiikin tutkimuksen parissa pitkään käytyä keskustelua siitä, kuka luo musiikkiteoksen – ja miten määritellä teos.

*Werktreue*- eli teosuskollisuus-käsite on keskiössä tutkija Lydia Goehrin klassikkoteoksessa *The Imaginary Museum of Musical Works* (Goehr 1992). Kyse on siitä, että 1800-luvulta lähtien taidemusiikkipiireissä alettiin korostamaan musiikkikappaleiden itsenäistä ja autonomista asemaa. Syntyi teos-käsite ja sen myötä teosuskollisuuden ajatus – ajatus siitä, että teos on olemassa itsenäisenä entiteettinä, ajasta ja paikasta riippumattomana ilmiönä. Tähän liittyi keskeisesti se ajatus, että teoksen tekijä on säveltäjä – muusikolla ei ollut enää sijaa teoksen varsinaisen olemassaolon kannalta, toisin kuin aikana ennen 1800-lukua, jolloin musiikki liitettiin

kiinteästi niihin tilanteisiin, joissa ja joita varten sitä esitettiin. Samalla syntyi näkemys siitä, että kaikkein ”puhtainta” olisi klassismin ajan musiikki, mikä johti myös koko taidemusiikin nimeämiseen ”klassiseksi”. Samalla taide sinänsä ylevöitettiin kuvaamaan arvokasta ja itseisarvoisesti kaunista. (Goehr 1992, 245-248).

Autonominen musiikkikäsite tiivistää tämän ajatuksen siten, että sen mukaisesti musiikki on periaatteessa ei-musiikillisesta rajattavissa oleva ilmiö. Musiikki olisi jotain, joka on olemassa itsenäisenä, ajasta ja paikasta riippumatta (Leppänen 2000, 10). Kun viedään ajatusta vielä pidemmälle, päädytään absoluuttiseen musiikkiin, musiikkiin, joka edustaa vain itseään, maailman vaikutuksista ”vapaiden” mielenliikkeiden tuotosta.

Teosuskollisuuden käsitteessä olennaista on siis se, että teoksen tekijänä on perinteisesti pidetty säveltäjää. Teoksen on myöskin ajateltu ”sijaitsevan” ja olevan olemassa ensisijaisesti nuoteissa, partituurissa. Esittäjän tehtävänä on ollut ikään kuin säveltäjän tahdon mukaisesti tuoda teos kuultavaksi, ja häivyttää oma roolinsa vain sillaksi säveltäjän ja kuulijan välillä. Tätä säveltäjän ja esittäjän hierarkkista valtasuhdetta on jo pitkään kyseenalaistettu taidemusiikin kentällä. On kysytty, aiheellisesti, millaisissa eri muodoissa teos on olemassa, ja eikö esittäjä itse asiassa myös luo teosta aktiivisesti (Benson 2003, 15-20).

Vaikka kaikki haastateltavat olivat sitä mieltä, että improvisointi vapauttaa soittajan luovuutta, ja viulunsoiton opetuskulttuuria sekä sen auktoriteettikeskeisyyttä problematisoitiin, säveltäjän ja esittäjän hierarkkista asemaa taidemusiikkikulttuurissa ei kukaan avoimesti ja aktiivisesti kyseenalaistanut. Implisiittisesti luettuna joitakin kyseenalaistavia asenteita oli kuitenkin luettavissa.

Haastateltavista Ilves otti esille esittäjän ja säveltäjän suhteen. Hänen näkemyksestään syntyi vaikutelma kompromissinomaisesta suhtautumisesta säveltäjä–esittäjä–hierarkiaan. Hän pohti sitä, että mielikuvituksen, ilmaisun ja tarinankerronnan harjoittelun avulla, missä improvisaatio näyttäytyi välineenä näiden vahvistamiseen, esittäjä pystyisi välittämään teoksista merkityksiä, joita ikään kuin ei olisi jo sävellettyinä – etenkin, mikäli teos ei olisi ”itsessään” mielenkiintoinen (JI 21:10). Tässä selonteossa välittyy totuttu ajatus siitä, että on oletettavaa, että teos on säveltäjän tarkoittamana siirtynyt paperille: esittäjän tehtävä olisi ikään kuin, kärjistetyksi, korjailta tämän virheitä tai laadun puutetta. Esittäjä siis tavallaan puhaltaisi oman luovuutensa

avulla eloa nuoteissa lähtökohtaisesti sijaitsevaan musiikkiin. Tämä näkemys todennäköisesti heijastelee yleisesti jaettua käsitystä esittäjän roolista teoskeskeisessä taidemusiikkikulttuurissa.

Autonomisen musiikkikäsitteilyn ytimessä on myös kysymys siitä, kuinka paljon ”musiikkia” musiikkiin sisältyy – missä menevät musiikin ja ei-musiikin rajat. Kysymystä on pohtinut muun muassa Taru Leppänen viulistien identiteettiä käsittelevässä tutkimuksessaan, esimerkiksi musiikin ilmaisun ja soittotekniikan rajanvetoon liittyen (Leppänen 2000, 173). Ilveksen puheessa improvisaatio näyttöytyi tavallaan harjoitusvälineenä, jonka avulla luovuuteen ja ilmaisuun keskittyminen vahvistuvat, minkä avulla taas muusikko luo elävää, mielenkiintoista, ja siten ”musiikkimaista” musiikkia. Hänen puheessaan nämä rakentuivat pääosin erillisiksi teknisistä seikoista. Kontrastina tälle Ilves toisaalta kuvasi ”musiikitonta” improvisaatiota esimerkiksi osana nykymusiikkisävellyksiä, jolloin se hänen mukaansa saattoi näyttöytyä vailla mieltä olevana. Toisaalta hänen puheessaan improvisoimisen kiteytynein muoto olisi sellainen, jossa yhdistyisi sekä korkea tekninen taituruus että muusikon kyky luoda mielenkiintoista musiikkia, siis ”säveltäjämäinen” toiminta.

Yurtseven pohti suoraan sitä, miten paljon annettavaa improvisoinnilla on kuulijalle – mikä sen musiikillinen sisältö on. Toisin sanoen, hän pohti sitä, kuinka paljon ”musiikkia” improvisointi sisältää. Hän kertoi kokeneensa turhautumista siinä, miten päästä todella ilmaisemaan improvisoimalla syvällisempiä musiikillisia ajatuksia. Hän sivusi tässä yhteydessä pohdintaa siitä, mitä musiikki itse asiassa on. Tämän pohdinnan voi katsoa olevan juuri sen kiinnostavan kysymyksen äärellä, mihin piirtyvät ”mielekkään” musiikin rajat autonomiateorian mukaan – mikä on arvostettavaa musiikkia ja mikä taas ei. Yurtsevenin pohdinnan taustalla voi ajatella olevan se näkökulma, että improvisointi olisi lopulta merkityksettömämpää tai ikään kuin tyhjempää kuin harkitusti alusta loppuun sävelletty ja hiomalla viimeistelty sävellys. Tässä improvisaatio kuvastuisi kärjistäen ikään kuin huolimattomana puheena, jossa puhuja sanoo ennen kuin ajattelee. Tällaisia merkityksiä improvisaatiolle on totuttu taidemusiikin piirissä antamaan 1800-luvulta lähtien, teoskäsitteen vakiinnuttua taidemusiikin kulttuuriin.

Mantere pohti puolestaan teosten, improvisaation ja toiston ajatusta siten, että hänen mielestään hyvä muusikko pystyy luomaan vanhan ja tutun kappaleenkin esityksestä

kerta toisensa jälkeen mielenkiintoisena. Voisi siis ajatella, että Mantereen ajatus sisältää vaihtelun idean: improvisoiminen, tai Mantereen itsensä mukaan varioiminen, on elementti, jonka muusikko voi ikään kuin lisätä teokseen esityshetkellä, jotta sen uutuusarvo ja kiinnostavuus säilyvät. Tämä lähestyy sitä aiemmin esiteltyä, Mozartin konserttoja tutkineen Levinin (2009) näkemystä, että improvisoiminen on keino luoda taidemusiikin kaanoniin kuuluvasta teoksesta yllättävä ja siten kiinnostava. Toisaalta, kuten edellä on esitetty, Mantere kyseenalaisti laajemmin viulunsoiton pedagogiikan kulttuuriin liittyvän auktoriteettiuskollisuuden ja saman ohjelmistorepertuaarin toistamisen, mihin voi väljästi tulkita liittyvän myös säveltäjä–esittäjä–hierarkian problematisoimisen.

### 5.2.3. Instrumenttikilpailut

Instrumenttikilpailujen voi ajatella heijastavan kyseessä olevan instrumentin kulttuurissa vallitsevia ihanteita ja arvoja. Taru Leppänen on tutkinut viulistien identiteettejä ja viulumusiikin kulttuurissa vallitsevia asenteita ja arvoasetelmia teoksessa *Viulisti, musiikki ja identiteetti: Sibelius-viulukilpailu suomalaisessa mediassa 1995* (Leppänen, 2000). Tutkiessaan vuoden 1995 Sibelius-viulukilpailua käsitteleviä mediatekstejä hän esitti näkemyksiä muun muassa siitä, miten viulukilpailusta mediassa käydystä keskustelusta oli eroteltavissa autonomista, teoskeskeistä musiikkikäsitystä sekä taidemusiikkikulttuurin yksilökeskeistä kulttuuria heijastavia asenteita.

Yksi tämän tutkielman haastateltavista, Jaakko Ilves, toimii myös kansainvälisen Sibelius-viulukilpailun kilpailutoimikunnassa. Haastattelun aikaan hän oli ollut mukana neuvottelemassa muiden järjestäjien kanssa seuraavan kilpailun ohjelmistosta. Hän kertoi itse ehdottaneensa välierään osiota, jossa kilpailija voisi valita nykymusiikkiteoksen ja improvisaation väliltä. Improvisaatio toteutettaisiin esimerkiksi niin, että soittajalle annettaisiin juuri ennen välieräsuoritusta tema, josta hänen tulisi improvisoida.

Oli ajatuksena joskus ennen kuin tehtiin nykyistä, siis tämän vuoden lopussa olevaa Sibelius-viulukilpailuohjelmaa, niin mulla oli mielessä: mitäs jos siellä olisikin tokassa erässä improvisointi-osio? [...] Koska Maj Lind -kilpailuissa pianisteillahan on. [...] taikka sitten joku nykkäri, uusi sävellys, tai sitten saa improvisoida. [...] Siitä paljon keskusteltiin, mutta se on varmasti hyvin vaikea viulussa. Miten lautakunta varmistuu

siitä, että sä et ole etukäteen harjoitellut niitä kuvioitas? Että miten se käytännössä, että se törmäs siihen että se on tosi vaikea. Ja etenkin jos nyt on kilpailutilanne niin mitä se mittaisi oikeasti? (JI 3:59)

Sitaatissa näkyy myös se, että Ilves rinnasti ehdotuksessaan improvisaation ja nykymusiikkiteoksen esittämisen – molemmat yhä vallalla olevan teoskaanonin ulkopuolista musiikkia (ks. Leppänen, 2000). Ilves kertoi, että ehdotus oli saanut selkeän negatiivisen vastaanoton:

Minä ehdin tästä kyllä kysyä, mutta se-herätti sellaista epäuskoa, että ei. Että ei oikeen löydy semmoista keinoa millä se olisi voitu varmistaa. Tietysti siinä tilanteessa annetaan joku teema ja sen pohjalta pitää... Että se olisi varmasti jotenkin mahdollista. Ehkä se kaatui siihen, että jos ei osaa jotain välierä-resitaalisuoritusta niin antaahan se tietysti jonkinlaisen lisämausteen, kertoo soittajasta jotain, mutta onko se sitten kokonaisuuden kannalta kuitenkin oikeassa paikassa sittenkään? Ehkä tämmöiseen ajatukseen kaatui se. (JI 5:13)

Kuten sitaatista näkyy, Ilveksen ehdotus oli ”herättänyt epäuskoa”. Kyseenalaistuksen kohteena oli ollut muun muassa se, miten varmistuttaisiin siitä, että kilpailija ei ole suunnitellut improvisaatiotaan etukäteen. Tätä Ilves kuitenkin arveli lähinnä muotoseikaksi, ja mietti, että todellinen syy ehdotuksen kaatumiseen olisi ollut esimerkiksi se, ettei tiedetä, mitä improvisaatiolla kilpailussa mitattaisiin – mitä lisäarvoa se toisi kilpailun sisältöön. Tämä ajatus heijastelee sitä hämmennystä, mikä yleisemminkin taidemusiikin alalla liittyy improvisaatioon: kun ei tiedetä, mitä se mittaa, ei samalla osata nimetä, mitä improvisoiminen soittajalta vaatii, eikä siten voida laittaa soittajia kilpailun edellyttämään paremmuusjärjestykseen. Mikäli tausta-ajatus olisi selvä – että improvisoiminen olisi esimerkiksi osoitus äärimmäisestä virtuoosisuudesta – sitä voitaisiin pitää verrannollisena vaikkapa Paganinin kapriiseille kilpailuissa ja viulumusiikin kulttuurissa annettuun teknisen taituruuden arvoon, kuten Leppänen tutkimuksessaan totesi (Leppänen 2000, 138).

Ilveksen mukaan improvisaatio ”kertoisi soittajasta jotain”, eli kenties edustaisi kilpailijoiden persoonallisen, ainutlaatuisen muusikkouden ilmentymää. Kuitenkin hän pohti, että koska kyseessä on instrumenttikilpailu, tekninen taituruus on, ikään kuin väistämättä, sen ensisijainen palkitsemiskriteeri. Hän jopa mietti, että kilpailussa pärjää soittaja, joka ei herätä tunteita tai tuntemuksia ”väärin” tai väärällä tyylillä soittamisesta, vaan onnistuu olemaan riittävän neutraali. Tässä kohtaa neutraaliuden voi tulkita eräänlaisena keskimääräisyytenä, keskiarvoisena tulkintana viulunsoiton teoskaanonien ihanteiden toteuttamisesta. Paradoksaalisesti Leppäsen tutkimuksen mukaan vuoden 1995 kilpailua käsittelevistä mediateksteistä oli luettavissa, että auki

puhuttuna kilpailijoilta vaadittiin nimenomaan yksilöllisyyttä, eikä pelkästään totutunlainen tulkinta ollut riittävää parhaille sijoille pääsemiseksi (Leppänen 2000, 182).

Ilves perusteli ehdotustaan ja vertasi tilannetta pianistien Maj Lind -kilpailuun, jossa improvisaatio on kilpailijoille yksi mahdollinen esitysnumero. Hän kuitenkin korosti, että viulunsoittoon liittyen improvisaatio olisi ”vaikea” sovittaa kilpailukontekstiin. Tässä mielessä vaikuttaa, että viulunsoittoon improvisaation käsite ei, ainakaan vielä, istu senkään vertaa kuin taidemusiikin pianonsoittoon.

### **5.3. Asennoituminen suhteessa improvisaatioon – improvisoimalla vähemmistössä?**

Kaikkien haastateltavien asennoituminen improvisaatioon oli lähtökohtaisesti myönteinen – voi olla, että he sen vuoksi halusivat tulla haastatelluiksi ja myös mainituiksi omalla nimellään tutkimusraportissa. Myös kyselyyn vastanneista yhtä lukuun ottamatta kaikki kertoivat olevansa kiinnostuneita ilmiöstä – jälleen syy, mikä kenties alun perinkin ajoi osallistumaan kyselyyn.

Haastateltavat kuvailivat asennoitumistaan suoraan käyttämällä improvisaatiosta esimerkiksi sanoja kiinnostavaa, mielenkiintoista, hauskaa, jännittävää. Jokaisella oli jo nuoruudestaan positiivisia kokemuksia improvisaatiosta joko omakohtaisesti soittamalla tai kuuntelemisen kautta. Kaikkien osalta kokemukset yhdistyivät alun perin jazz-genreen. Mantere on kouluttautunut jazz-viulussa ja sen pedagogiikassa ja rakentanut oman Arco Groove -metodinsa, joka oli hänen opinnäytteensä YAMK-tutkintoon (Mantere 2009). Myös Yurtseven oli nuorena opiskelijana ollut kiinnostunut jazz-viulun soittamisesta, mikä ei kuitenkaan tuolloin ollut ollut mahdollista osana viulunsoiton opintoja. Ilveksen varhaiset kokemukset yhdistyvät nekin opiskeluaikoihin, jolloin tämä oli Yhdysvalloissa kuullut jazz-yhtyeiden improvisointia.

Asennoitumisessa improvisaatioon kaikkien haastateltavien kohdalla oli kuitenkin pääteltävissä, että he kokivat kuuluvansa jokseenkin vähemmistöön suhteessa suomalaisiin viulunsoiton opettajiin. Siinä missä haastateltavat ilmaisivat avoimesti kiinnostuksensa ilmiötä kohtaan, ilmaisivat he suoraan myös sen, että suurin osa muista, enemmistö, ei välttämättä jaa heidän omaa positiivista, kiinnostunutta suhdettaan käsitteeseen. Kaikkien haastateltavien puheessa ilmeni spontaanisti ja avoimesti, että he

ajattelivat improvisaatioon suhtautumisen kentällä olevan tällä hetkellä arkailevaa, jopa pelokasta ja kielteistä. Viulunsoiton pedagogien kentän suhtautumisesta improvisaatioon käytettiin muun muassa ilmauksia olla pelottavaa, olla ”ylimääräistä täytettä” (AY 18:05) ja ”olen kohdannut hiljaista ’ei-mitään’” (HM 53:05).

Kyselyvastausten vähäinen lukumäärä voisi viitata etenkin viimeksi mainittuun Mantereen kommenttiin.

Improvisaatio ei ole kuulunut suomalaisten viulupedagogien muodolliseen koulutukseen muutamaa viime vuotta lukuun ottamatta. Tämän seikan ottivat esille kaikki haastateltavat. Esimerkiksi Yurtseven arveli tämän olevan suoraan yksi syy sille, että asennoituminen improvisaatiota kohtaan on hämmentynyttä.

Niin mä luulen, että monet opettajat, jotka on saaneet koulutuksen tässä parinkymmenen vuoden sisällä [...] tämä improvisointi ei ole kuulunut siihen koulutukseen, sehän puuttui kokonaan meidän koulutuksestamme. Monet opettajat ehkä voi kokee, että se on vähän semmoista täytettä-, ylimääräistä täytettä. Et sitä voi tehdä oppilaan kanssa, jos oppilas ei ole harjoitellut tai jos soitosta ei oikein muuten tule mitään, niin täytetään niitä tunteja vähän sillä. Sitten taas semmoisten ns. ”hyvien” oppilaiden kanssa, jotka menee nopeasti eteenpäin, voidaan kokea, että se vie aikaa siltä itse asialta. Mutta, sen ei tarvitse olla niin, jos sen valjastaa nimenomaan siihen, mitä ollaan opettelemassa. (AY 17:35)

Kuten sitaatissa näkyy, Yurtseven viittasi siihen, että monet pedagogit kokisivat improvisaation olevan sivuroolissa opetuksessa, vievän aikaa ”itse asialta” – siis kenties taidemusiikin kaanonin teosten opettelulta. Tässä Yurtseven antaa myös ymmärtää, että asettuu eri kannalle tämän näkemyksen kanssa – monipuolisesti ja ennakkoluulottomasti ajattelevaksi pedagogiksi. Vastaavanlaisen näkemyksen improvisaation roolista opetuksessa esitti myös yksi kyselyyn vastanneista: improvisaatio oli hänestä muun muassa hyvä apukeino silloin, jos oppilas ei jaksanut keskittyä nuottien lukemiseen. (K2V3)

Toisaalta yhtä lukuun ottamatta kyselyyn vastanneet kertoivat olevansa kiinnostuneita asiasta, mikä taas viittaisi siihen, että välttämättä mielikuva ennakkoluuloisesta suhtautumisesta ja suurimman osan aidosti kokema kiinnostunut suhtautuminen eivät siis olisikaan yhteneviä. Improvisaatio on teosuskollisuuden aikakaudella totuttu näkemään taidemusiikista ulkopuolisena käsitteenä – onko se sitä enää?

Improvisaation käsitteeseen taidemusiikin kentällä liittyvä hämmentyneisyys tuli ilmi haastateltavien puheessa useasti, mutta myös heidän omat näkemyksensä improvisaatiosta ja sen eri ilmenemismuotojen merkityksestä olivat osin ristiriitaisia ja



saivat erilaisia arvolatauksia. Esimerkiksi nykymusiikissa, tai viime vuosikymmenten taidemusiikissa, teoksissa esiintyviin improvisaatiokatkelmiin Ilves suhtautui varauksella: hän kuvasi sitä, hyvin kärjistetysti, paikoin ”puuta heinää soittamiseksi” (JI 14:20). Tämä sanavalinta kuvastaa myös edellä käsiteltyä ajatusta siitä, missä määrin improvisaatio sisältää niin sanotusti musiikkia: missä määrin se koetaan mielekkääksi ilmaisumuodoksi itsessään osana viulunsoiton kulttuuria. Toisaalta Ilveksen selonteoissa improvisaatio näyttäytyi hyvin korkealaatuisena musiikin tekemisen muotona, johon vain harvat kykenevät. Mantere, jonka opiskelutausta on muista haastatelluista poiketen myös jazz-traditiossa, kuvasi, ettei saa kiinni vapaan improvisaation estetiikasta ”soittaa puoli tuntia jotain kaunista ääntä”. Hän kertoi kaipaavansa enemmän struktuuria myös improvisoimiseen. Struktuuri, tai raamit, kuten Mantere ilmiön ilmaisi, mahdollisti hänen puheessaan improvisaation mielekkyyden.

Yurtseven pohti, että vaikka improvisaatio voi olla hyödyllinen harjoittelun välineenä, mitä improvisaatio itsessään antaa kuulijalle.

Nyt kaikki tekee tämmösiä juttuja, mitä mäkin äsken kerroin –

H: että aiheesta improvisoi tai varioi jotain

Y: niijust tai et on joku sointupohja, tai et (.) erilaisia tunnelmia, mitä kaikkea voidaan. Mutta sitten kun (tarkoitetaan) että se on musiikkia, että se olisi semmoista musiikkia, että mitä kuulija jaksaisi kuunnella. Siinä kohtaa mulle tulee pieni turhautuminen. Että tätä on nyt tehty, ja kiva, kun noi on niin innoissaan, mutta mitäs nyt sit seuraavaksi? Että jos se jää siihen, niin sit se on vaan sellaista [...] Ja sitten tietysti just se, et sitä käytetään välineenä, niin sehän on-. Mutta itse tarkoituksena, et esitettäisiin niitä improvisaatioita. Niin siinä pitäisi olla vähän enemmän sitten jotakin ideaa. Ei mulla ole vastausta tuohon, mutta heitän vaan tällaisen ajatuksen. (..) Että ehkä tähänkin kyllästyään jossain vaiheessa. (AY 29:20)

Kuten sitaatista näkyy, Yurtseven myös toisaalta koki, että improvisointi on nyt pinnalla oleva trendi pedagogiikassa – ja pohti, mihin asti tämä innostus riittää. Hän myös käytti improvisaatiosta sanaa ”piristysruiske”. Yurtseven itse ei kuitenkaan sulkenut pois sitä mahdollisuutta, etteikö improvisaatio voisi olla mielenkiintoista myös taidemusiikin ja viulunsoiton kontekstissa – pikemminkin hän oli odottavalla kannalla sen suhteen, mitä tämä voisi tulevaisuudessa olla.

Toiseuden ja ulkopuolisuuden käsitettä heijastivat haastateltavien puheessa henkilökohtaiset kokemukset oppositiossa tai eri mieltä olemisesta suhteessa enemmistöön. Osittain nämä selonteot olivat luettavissa asemoitumisena itsenäisesti ja edistyksellisesti ajattelevaksi pedagogiksi. Kuten edellä esitettiin viulukilpailujen

käsittelyn yhteydessä, Ilves kertoi ehdottaneensa improvisaation lisäämistä välierän vapaaehtoisen ohjelman valikoimaan – hänen ehdotukseensa suhtauduttiin Ilveksen sanoin ”sellaisella epäuskolla”, eli niin negatiivisesti, ettei ehdotus saanut kannatusta muiden viulistien keskuudessa. Voikin ajatella, että suhtautuessaan myönteisesti improvisaatioon Ilves samalla tuli kertoneeksi ottaneensa ikään kuin luovan ja ennakkoluulottoman ideoijan roolin suhteessa muihin pedagogeihin. Samansuuntainen asetelma oli luettavissa edellä sitaatissa Yurtsevenin suhteesta pedagogien enemmistöön: sitaatissa hän kertoi opettajakunnan kokevan herkästi improvisoimisen niin sanotusti ylimääräisenä täyteenä, mutta hän itse ajatteli sen olevan hyödyllistä.

Mantere kertoi kokeneensa olleensa pitkään musiikkikentällä taidemusiikin ja jazz-musiikin genrejen välimaastossa kuulumatta varauksettomasti kumpaankaan. Mantere kertoi, että häneen oli suhtauduttu kummassakin genressä joissakin yhteyksissä varautuneesti tämän monipuolisuutensa vuoksi. Tämä kertoo osaltaan kummankin musiikkityylin rajojen tarkkuudesta: molempia määrittää eksklusiivisuus, eli kummankin tyylin normeihin liittyy toiseuden rajaaminen hyväksytyyn ulkopuolelle. Tämän asetelman hän kertoi viimeisen kymmenen vuoden aikana muuttuneen samalla, kun genererajat ovat höllentyneet. Tästä esimerkkinä hän mainitsi Vantaan viihdeorkesterin, jonka kokoonpanossa yhdistyy bändisoittimet ja jousisektio. Hän kuitenkin kertoi, että kansainvälisesti vastaavanlaisia kokoonpanoja on ollut paljon kauemmin, ja että itsekkin ideoi vastaavanlaista genererajat ylittävää yhtyesoittoa jo aiemmin, esimerkiksi tehdessään Arco Groove -metodia ja siihen liittyvää opinnäytetyötään jousisektiolle. Vasta nyt hän koki ajan olevan kypsä tällaiselle ”rajat ylittävälle” kokoonpanolle.

Lisäksi Mantere sivusi myös ajankohtaista, yleisemminkin länsimaisen taidemusiikkitradition sukupuolesta ja valta-asetelmista käytyä keskustelua – kenelle annetaan oikeus tulla kuulluksi. Hänen selonteoissaan kuvastui improvisaation merkitys emansipatorisena kasvun välineenä ”tyttöydestä” kohti vakavasti otettua musiikkia. Mantere liitti puheessaan improvisaation siihen, että musiikolla on painoarvoa subjektina, auktoriteettia esittää omia mielipiteitä, joita muut myös kuuntelevat. Hänen puheessaan improvisaatio näyttäytyi siis sekä konkreettisena välineenä että metaforana oman mielipiteen kuulluksi tulemiselle. Sukupuolen tai ulkoisen olemuksen merkityksen pohdintaan liittyen Mantere puhui improvisaatiosta oman äänen löytämisenä ja siihen uskomisena, itseluottamuksena. Improvisoiminen siis näyttäytyi

laajasti ikään kuin toiseuden rooliin asetettujen voimaantumisen välineenä. Tämä näkökulma liittyy Nettl:n esittämiin näkemyksiin (1998; 2013): improvisoiminen itsessään on nähty monessa suhteessa toiseuteen liittyvänä, esimerkiksi länsimaisen taidemusiikin kontekstissa etukäteen sävellettyjen teosten esittämistä vähempiarvoisena tai vähemmistöjen musiikkikulttuureihin kuuluvana. Mantereen puheessa kuitenkin toiseus muuttui henkilökohtaiseksi voimavaraksi juuri improvisoimisen avulla.

Voikin ajatella, että pedagogien ajatuksissa improvisaatiosta ilmenee idea siitä, että kuka tahansa luova yksilö, jopa muusikontaipaleensa alussa oleva, ”musiikillisesti auktoriteetiton” oppilas, saa vapaasti toteuttaa itseään, eli valta luoda musiikkia onkin aidosti subjektilla, joka itse ja yhdessä muiden kanssa vuorovaikutuksessa tuottaa musiikkia haluamallaan tavalla. Tässä tulkinnassa toteutuu siis sekä vapaan improvisoinnin idea kommunikaation välineenä (Bailey 1993) että opiskelijalähtöinen pedagoginen ajattelu käytännössä. Näin improvisoinnin avulla musiikki voisi myös paikallistua jälleen tässä ja nyt -hetkessä tapahtuvaksi, keholliseksi ja yhteisössä ja yhteiskunnassa tapahtuvaksi ilmiöksi.

Improvisaatioon siis liitettiin osin hyvinkin ristiriitaisia arvostuksia. Toisaalta sen kuvattiin olevan ”musiikitonta” tai sisällötöntä musiikkia, toisaalta arvostettava yksilön ainutlaatuisuutta korostava luovuuden tuotos. Pohdittiin, onko improvisaatio tällä hetkellä ohimenevästi muodissa vai luonteeltaan perustavanlaatuisesti yksilön autonomiaa ja jopa edelläkävijän roolia edustavaa. Kärjistetyimmillään se kuvautui altavastaajan roolista vapautumisen voimaannuttavana välineenä. Haastateltavien puheessa improvisaatio oli myös tulkittavissa kytkeytyvän erontekoihin monipuolisesti ja edistyksellisesti ajattelevien pedagogien vähemmistön ja perinteeseen nojaavien pedagogien enemmistön välillä.

## 6. LOPUKSI

Tässä tutkielmassa tarkasteltiin taidemusiikkia opettavien viulunsoiton pedagogien näkemyksiä improvisaatiosta. Aineistona oli kolmen viulupedagogin teemahaastattelut sekä Webropol-kyselynä toteutettu kyselytutkimus, johon vastasi 14 opettajaa.

Tutkimuskysymykset olivat seuraavanlaiset: Millaisia määritelmiä improvisaatiolla on taidemusiikin viulunsoiton pedagogiikan viitekehyksestä tarkasteltuna, suomalaisten pedagogien näkökulmasta? Käyttävätkö viulunsoitonopettajat improvisaatiota työssään ja jos, niin millä tavalla ja miksi? Onko Opetussuunnitelman perusteiden muutos (2018), jossa improvisaation roolia kasvatettiin, vaikuttanut opetukseen? Ja onko viulunsoitonopettajien mielestä improvisaatiolla itseisarvo vai välineellistä arvoa muiden pedagogiikan päämäärien saavuttamiseksi?

Käsitteen määrittely osoittautui, kuten etukäteen oli odotettavissa, haastavaksi. Tämä näkyi esimerkiksi siten, että kyselyssä moni vastaaja turvautui antamaan käytännön esimerkkejä improvisoinnista käsitteen määrittelemisen sijasta. Tämän voi kuitenkin ajatella olevan yksi tämän tutkielman keskeisistä tuloksista ja se osaltaan todentaa, jopa alleviivaa improvisaatio-käsitteen olemusta. Kokonaisuudessaan määritelmissä näkyi useita aspekteja, joista keskeisiä olivat improvisaatioon liitetty itse keksiminen, kommunikointi toisten kanssa, tyyli- ja laji-riippuvuus sekä tunnepitoiset arvolutaukset niin puolesta kuin vastaan. Improvisaatio oli käytössä opetuksessa konkreettisesti muun muassa seuraavilla tavoilla: musiikillisten kysymys–vastaus-fraasien keksiminen, soitututkimuksen päälle improvisointi, tarinan, tosielämän tapahtuman tai tunnetilan kuvaaminen musiikin avulla, soitotekniikan harjoittelu, ilmaisuun liittyvät harjoitukset ja laajemmin vastuun antaminen oppilaille musiikillisen kokonaisuuden suunnittelusta.

Improvisoinnilla oli tässä aineistossa opettajille sekä välineellistä arvoa että se oli kyselyyn vastanneista suurimmalle osalle myös päämäärä sinänsä. Jälkimmäinen havainto oli tähän tutkimukseen liittyvien etukäteisoletusten vastainen, ottaen huomioon improvisaation aiemmin vähäisen osuuden esimerkiksi opetussuunnitelman perusteissa. Oppilaan oman aktiivisuuden ja musiikillisen keksimisen korostaminen näyttäytyi keskeisenä oppimistavoitteena ja arvona. Lisäksi improvisaatiolla tavoiteltiin musiikillisen ilmaisun vahvistumista, soitoteknisten taitojen kasvua sekä musiikillisten vuorovaikutustaitojen oppimista ryhmäsoitossa. Viulunsoiton tekniikan ja improvisoinnin yhteyden nostivat esille kaikki haastateltavat. Selonteoissa näkyi

käsitteen moniulotteisuus: improvisoisesta puhuttiin toisaalta vapaan improvisoinnin kautta välineenä taitojen saavuttamiseksi, toisaalta huippumuusikkojen taitona tilanteessa, jossa tekninen taso on äärimmilleen viritettynä – siis virtuoosimaisena.

Improvisoisessa alkuun pääsemisessä näyttäytyi olevan henkinen kynnys sekä kaiken ikäisillä oppilailta että opettajakunnan keskuudessa. Improvisoinnin kuvautui siis erityistä uskallusta ja riskin ottamista vaativaksi. Tämä on myös yleisesti improvisointiin liitetty ilmiö. Luovuuden käsitteeseen itsessään on liitetty riskinotto ja toisaalta sen edellyttämä psyykkisen turvallisuuden tunne (Uusikylä, Piirto 2006). Onkin tärkeää pohtia, mitkä tekijät voisivat edesauttaa ilmapiiriä, jossa soittaja kokisi olonsa niin turvalliseksi, että sosiaalinen paine ja potentiaalinen häpeän kokemus eivät muodostuisi ylitsepääsemättömäksi esteeksi improvisoiselle. Haastatteluissa ilmeni spontaanisti mainintoja improvisaatiosta positiivisten tunteiden ja innostuksen lähteenä, kun tämä henkinen kynnys on ylitetty. Näissä yhteyksissä siihen liitettiin muun muassa itse keksiminen, ilmaiseminen ja yhdessä soittaminen.

Improvisoinnin tyylin suhteen vapaa improvisaatio näyttäytyi joko suoraan tai implisiittisen kuvailun kautta olevan se muoto, johon pedagogit luontevimmin improvisoinnin yhdistävät. Vain harva otti esille viulunsoiton perinteeseen liittyvät improvisointitavat, kuten musiikillisen materiaalin koristelun tai kadenssien improvisoinnin. Tulos edellyttää jatkoselvittelyä: millaisia ilmiötä liittyy siihen, että nimenomaan taidemusiikin oma idiomivarasto tuntuu vieraalta improvisointiin?

Opetussuunnitelman perusteiden muutoksella vaikutti olleen verrattain vähän vaikutusta opettajien työhön. Muutos, eli improvisaation merkityksen painottaminen, vaikutti lähinnä muistuttavan improvisaation käytöstä niitä opettajia, jotka jo lähtökohtaisesti suhtautuivat siihen myönteisesti.

Yhtenä keskeisimmistä tämän tutkimuksen tuloksista voi pitää sitä, että improvisaation merkitysten osalta improvisointiin liitetään vahvasti viulunsoiton pedagogien keskuudessa ajatus vapautumisesta. Improvisointi liitettiin tässä aineistossa erityisesti ilmaisun vapautumiseen ja virheiden pelosta vapautumiseen yksilötasolla. Nämä ilmiöt heijastuivat myös haastateltavien puheessa laajempaan viulunsoiton pedagogiikan ja taidemusiikin kulttuuriin ja sen muutospaineesiin. Piirtyi kuva siitä, että improvisaatio symboloi pedagogeille muusikon omaa ääntä ja aktiivista toimijuutta suhteessa

pedagogiikkakulttuuriin perinteiseen auktoriteettikeskeisyyteen ja sitä kautta taidemusiikin säveltäjä–esittäjä-hierarkiaan.

Opetussuunnitelman perusteet jättävät paljon tilaa oppilaitosten omalle suunnittelulle. Improvisoiminen näyttäytyi tässä tutkielmassa keinona vapauttaa opiskelijan oma musiikillinen luovuus ja keksiminen. Voisikin olla hyvä pohtia, millaisia eroja ja yhtäläisyyksiä improvisaatiolla ja säveltämisellä on käsitteinä, ja miten tämä heijastuu opetukseen käytännön tasolla niin soitto- kuin teorialunneilla – miten parhaiten päästä kiinni opiskelijan omaan, kokonaisvaltaiseen musiikilliseen tekijyyteen. Voisi olla hyvä miettiä esimerkiksi myös kuinka paljon suunnitelmallisuutta ajatellaan sisältyvän improvisaation opettamiseen, tai sen käyttämiseen muun opettamisen välineenä: vapaan improvisoimisen ja tyylinmukaisen improvisoimisen kysymysten selventäminen. Tämä tarkentaisi opetuksen sisältöjä ja auttaisi hahmottamaan, mitä päämääriä improvisaation opetuksen toivotaan palvelevan.

Kuten kaikki tutkimus, tämä tutkielma sisältää rajoituksia, jotka vaikuttavat tulosten tulkintaan ja yleistettävyyteen. Koska kyseessä on laadullisen tutkimuksen alaan kuuluva tutkielma, tutkimusprosessin edetessä tutkimuskysymykset osoittautuivat itsessään suhteellisen käytännöllisiksi ja jopa pinnallisiksi ottaen huomioon improvisaatiokäsitteeseen lähtökohtaisesti sisältyvän monimerkityksellisyyden. Tutkimusmenetelmän osalta metodia olisi voinut täsmentää alusta lähtien, jotta olisi ollut mahdollista vastata tarkemmin ja syvällisemmin työlle keskeisiin tutkimuskysymyksiin. Käyttöön olisi voinut ottaa laajemmin, johdonmukaisemmin ja perusteellisemmin diskurssianalyttisiä keinoja ja käsitteistöä, joilla tutkia puhutun kielen todellisuutta rakentavia merkityksiä.

Aineiston suhteen vielä kattavamman kuvan saaminen tutkittavasta ilmiöstä eli improvisaatiosta viulunsoitonopettajien näkökulmasta olisi todennäköisesti vaatinut vielä yhden haastateltavan mukaan ottamisen – erityisesti sellaisen, joka olisi edustanut erilaista asemaa viulunsoiton pedagogiikan kentällä kuin nyt haastatellut. Kyseeseen olisi voinut siis tulla esimerkiksi opettajanuransa alkutaipaleella oleva opettaja. Kyseeseen olisi voinut tulla myös haastateltava, jonka näkökulma improvisoimiseen olisi lähtökohtaisesti ollut kielteinen. Tämän aineiston osalta on nyt riskinä, että tulokset heijastelevat itse asiassa juuri niitä sisäänrakennettuja valta-asetelmiä, joista improvisoimisen avulla opettajat kertoivat toivovansa vapautua. Sama pätee kyselyyn:

vastaajien ollessa lähtökohtaisesti kiinnostuneita improvisoisesta on vaarana, että tämän tutkimuksen tulokset eivät heijastele yleistä kentän mielipidettä, vaan kyselyyn vastanneet saattavat olla hyvin valikoitunut joukko. Toisaalta, kuten tutkimuksen analyysiluvuissa mainittiin, vähäinen kyselyyn vastanneiden määrä saattaa kertoa myös siitä, että paine improvisaatiomyönteisyyteen on nyt sen muodikkuuden vuoksi kova, ja toisaalta kielteiset näkemykset ilmenevät passiivisuutena asian suhteen.

Tutkijan position suhteen on myös mainittava se, että tutkielman tekijänä minulla oli etukäteissitoumus kahteen haastateltavista – he olivat olleet opettajiani – ja se, että olen itsekin viulunsoiton pedagogi. Nämä seikat, kriittisestä analyysiotteesta huolimatta, saattoivat asettaa sellaisia olettamuksia ja rajoituksia aineiston lukemiselle, tulkitsemiselle ja raportoinnille, jotka värittävät tässä esitettyjä näkemyksiä. Tämä toisaalta kuuluu laadullisen tutkimuksen luonteeseen – tutkija ei voi olla neutraali suhteessa tutkimaansa ilmiöön. Myös haastateltujen esittäminen omilla nimillään, heidän toiveestaan, saattoi vaikuttaa siihen tapaan, jolla heidän näkemyksensä tässä tutkielmassa esitin. Toisaalta tämä anonymiteetin puuttuminen myös mahdollisti monen arvokkaan näkökulman sisällyttämisen tutkielmaan.

Tutkielma herätti kysymyksiä ja potentiaalisia aiheita jatkotutkimukselle. Olisi esimerkiksi syytä selvittää, millaisia eroja on eri-ikäisten ja erilaisissa opetusasemissa olevien pedagogien välillä suhtautumisessa improvisaatioon. Olisi myös syytä selvittää tarkemmin, millaisia asenteita viulunsoiton pedagogien keskuudessa vallitsee suhteessa viulunsoiton perinteeseen liittyvään, tyylinmukaiseen improvisaatioon.

Näyttää siltä, että pitkään taidemusiikin tutkijoita työllistänyt, muutaman sadan vuoden ajan vallalla ollut vastakkainasettelu esittämisen ja säveltämisen välillä on muuttumassa. Kehkeytyksessä saattaa olla uusi, tai pikemminkin traditioon ja historiaan kiinteästi liittyvä tapa hahmottaa myös viulistin roolia: tekijänä, ei toistajana. Tässä tutkielmassa improvisaatio näyttäytyi siltana näiden kahden, aiemmin vahvasti toisistaan erotetun maailman välillä. Vaikuttaa siltä, että improvisaatiossa, ytimeltään yllätyksellisenä, on potentiaali herättää henkiin jokaisessa muusikossa sisäänrakennettuna oleva luovuus ja tuoda samalla taidemusiikki takaisin tähän aikaan ja paikkaan.

## 7 LÄHTEET

### Tutkimusaineisto:

Ilves, Jaakko (h2021). Haastattelu Helsingissä 17.1.20, haastattelija Pauliina Rahiala. Alkuperäinen tallenne ja litterointi tutkijan hallussa.

Mantere, Heidi (h2021). Haastattelu Helsingissä 17.1.20, haastattelija Pauliina Rahiala. Alkuperäinen tallenne ja litterointi tutkijan hallussa.

Yurtseven, Arja (h2021). Haastattelu Helsingissä 17.1.20, haastattelija Pauliina Rahiala. Alkuperäinen tallenne ja litterointi tutkijan hallussa.

Webropol-kysely 8.5.-12.6.20, aineisto tutkijan hallussa.

### Kirjallisuus:

Arjas, Päivi (2002). *Muusikoiden esiintymisjännitys. Tapaustutkimus klassisen musiikin ammattiopiskelijoiden jännittäjätyypeistä ja esiintymisvalmennuksen kurssikokemuksista*. Jyväskylä Studies in the Arts 82. Jyväskylä, Jyväskylän yliopisto.

Badura-Skoda, Eva, Jones, Andrew & Drabkin, William (2014). *Cadenza*. Grove Music Online. Oxford Music Online.  
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43023> (luettu 24.2.18, tarkistettu 17.4.21)

Bailey, Derek (1993) [1980]. *Improvisation: Its Nature and Practice in Music*. New York, Da Capo Press.

Benson, Bruce (2003). *The Improvisation of Musical Language: Phenomenology of Music*. New York, Cambridge University Press.

Berliner, Paul (1994). *Thinking in jazz: the infinite art of improvisation*. Chicago, the University of Chicago Press.

Blum, Stephen (1998). Recognizing Improvisation. Teoksessa *In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation*. Toim. Bruno Nettl & Melinda Russell. Chicago, The University of Chicago Press. 27-45.



Campbell, Patricia Shehan (2009). Learning to Improvise Music, Improvising to Learn Music. Teoksessa *Musical Improvisation. Art, Education and Society*. Toim. Gabriel Solis & Bruno Nettl. Urbana ja Chicago: University of Illinois Press. 119-142.

Collins, Michael (2014). The Baroque Period. Teoksessa *Improvisation*. Toim. Bruno Nettl. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press.  
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.13738> (tarkistettu 17.4.21)

Csikszentmihályi, Mihál (1990). *Flow: the psychology of optimal experience*. New York, Harper&Row.

Dahlhaus, Carl (1980) [1967]. *Musiikin estetiikka*. Helsinki, Suomen musiikkitieteellinen seura.

Ebin, Zachary (2012). Period Style Cadenzas for Mozart's Violin Concertos. *American string teacher*. Vol.62 (1), 38-43

Erkkilä, Jaakko (2013). Kliinisen improvisaation olemus ja merkitys musiikkipsykoterapeuttisessa työskentelyssä. *Musiikkiterapia* 28 (2), 54-72.

Eskola Jari & Suoranta, Juha (2014) [1998]. *Johdatus laadulliseen tutkimukseen*. Tampere, Vastapaino.

Ferand, Ernst. (1938). *Die Improvisation in der Musik*. Zürich, Rhein-Verlag.

Foucault, Michel (2002) [1972]. *The Archaeology of Knowledge*. Oxon, The United Kingdom, Routledge Classics.

Garam, Lajos (1972). *Viulunsoiton peruskysymyksiä*. Helsinki, Musiikki Fazer.

Garam, Lajos (1984). *Viulunsoiton opetus*. Helsinki, Musiikki Fazer.

Garam Lajos (2000). *Lahjakkaan viulistin kasvatus*. Helsinki, Yliopistopaino.

Goehr, Lydia (1992). *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. Published to Oxford Scholarship Online: November 2003 DOI: 10.1093/0198235410.001.0001 (luettu 12.3.21)

Hall, Stuart (1999). *Identiteetti*. Suom. ja toim. Mikko Lehtonen & Juha Herkman. Tampere, Vastapaino.

Heikinheimo, Tapani (2009). *Intensity of Interaction in Instrumental Music Lessons*. Studia Musica 40, Helsinki, Sibelius-Akatemia.

Hirsjärvi Sirkka, Remes Pirkko & Sajavaara Paula (2007). *Tutki ja kirjoita*. Helsinki, Tammi.

Horsley, Imogene (2014). Improvisation: History to 1600. Teoksessa *Improvisation*. Toim. Bruno Nettl. [Verkkójulkaisu] Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.13738> (tarkistettu 18.4.21)

Huovinen, Erkki (2015). Johdatus musiikillisen improvisaation tutkimukseen. Teoksessa *Musiikillinen improvisaatio: Keskustelunavauksia soivan hetken kulttuureihin*. Toim. Erkki Huovinen. Turku: Utu-kirjat, Turun yliopisto. 1-44.

Huovinen, Erkki & Tenkanen Atte (2015). Vapaa improvisaatio taidemusiikin sävellyksenä. Teoksessa *Musiikillinen improvisaatio: Keskustelunavauksia soivan hetken kulttuureihin*. Toim. Erkki Huovinen. Turku: Utu-kirjat, Turun yliopisto. 45-76.

Huovinen Erkki, Tenkanen Atte & Kuusinen, Veli-Pekka (2011). Dramaturgical and music-theoretical approaches to improvisation pedagogy. *International Journal of Music Education* 29(1) 82–100 DOI: 10.1177/0255761410372761 (tarkistettu 18.4.21)

Jokinen Arja, Juhila Kirsi & Suoninen Eero (2004). *Diskurssianalyysin aakkoset*. Tampere, Vastapaino.

Jokinen Arja, Juhila Kirsi & Suoninen Eero (2006). *Diskurssianalyysi liikkeessä*. Vastapaino, Tampere.

Junttu, Kristiina (2010). *Vauhdin hurmaa ja liikkeen hiljaisuutta koskettimilla: György Kurtágin Játékok-kokoelman inspiroima pedagoginen näkökulma pianonsoiton alkuopetukseen*. [Verkkójulkaisu] Helsinki, Sibelius-Akatemia, aDigi Oy. [http://www.junttu.net/\\_/\\_/raportti\\_files/Vauhdin\\_hurmaa\\_ja%20liikkeen\\_hiljaisuutta\\_koskettimilla.pdf](http://www.junttu.net/_/_/raportti_files/Vauhdin_hurmaa_ja%20liikkeen_hiljaisuutta_koskettimilla.pdf) (tarkistettu 18.4.21)

Junttu, Kristiina (2015). Improvisaatio pianonsoiton alkuopetuksessa. Teoksessa *Musiikillinen improvisaatio: Keskustelunavauksia soivan hetken kulttuureihin*. Toim. Erkki Huovinen. Turku: Utu-kirjat, Turun yliopisto. 77-98.

- Kaikko, Hanna (2015). Improvisoitua musiikkia suomalaisessa undergroundissa 2000-luvulla. Teoksessa *Musiikillinen improvisaatio: Keskustelunavauksia soivan hetken kulttuureihin*. Toim. Erkki Huovinen. Turku: Utu-kirjat, Turun yliopisto. 99-123.
- Kelly, Barry & Gellrich, Martin (2002). Improvisation. Teoksessa *The Science and Psychology of Musical Performance. Creative strategies for teaching and learning*. Toim. Richard Parncutt & Gary E. McPherson. New York, The Oxford University Press.
- Ketonen, Riitta (2008). *Kokemuksia psykodraaman ja tarinateatterin pedagogisesta soveltamisesta. Kohti sosiodynaamista oppimista*. Pro gradu -tutkielma, kasvatustieteiden tiedekunta. Helsinki, Helsingin yliopiston kasvatustieteellinen tiedekunta.
- Kide, Teemu (2014). *Kelluntamusiikki: improvisoinnin opetusmenetelmä*. Studia Musica 55. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.
- Kuja, Jukka (2017). *Suomen musiikkioppilaitoshistoriaa: Toiminta ulkomaisten esikuvien pohjalta vuoteen 1969*. Helsinki, Helsingin yliopisto.  
<http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-51-3198-0> (tarkistettu 18.4.21)
- Leistra-Jones, Karin (2015). Improvisational Idyll: Joachim's Presence and Brahms's Violin Concerto op. 77. *19th Century Music*, vol. 38 (3). University of California Press.  
<https://www.jstor.org/stable/10.1525/nem.2015.38.3.243> (luettu 1.11.20)
- Leppänen, Taru (1996). *Teos ja tekijyys: säveltäjä ja muusikko musiikkiteoksen tuottajina*. Julkaisematon väitöstutkimus, Turku: Turun yliopisto.
- Leppänen, Taru (2000). *Viulisti, musiikki ja identiteetti: Sibelius-viulukilpailu suomalaisessa mediassa 1995*. Suomen etnomusikologisen seuran julkaisuja 6.
- Leppänen, Taru & Moisala, Pirkko (2005). Kulttuurinen musiikintutkimus. Teoksessa *Johdatus musiikintutkimukseen*. Toim. Tuomas Eerola, Jukka Louhivuori & Pirkko Moisala. Acta Musicologica Fennica (AMF24), Suomen musiikkitieteellinen seura.
- Levin, Robert (2009). Improvising Mozart. Teoksessa *Musical Improvisation. Art, Education and Society*. Toim. Gabriel Solis & Bruno Nettl. Urbana ja Chicago: University of Illinois Press.

- Mantere, Heidi (2009). *Arco Groove: Sävellykset ja sovitukset viulusektiolle*. Helsinki, Metropolia.
- Menuhin, Yehudi (1987) [1972]. *Kuusi viulutuntia*. Suom. Leena Siukonen-Penttilä. Juva, WSOY.
- Monson, Ingrid (1996). *Saying something. Jazz improvisation and interaction*. Chicago, The University of Chicago Press.
- Mozart, Leopold (1988) [1787]. *Viulunsoiton perusteet*. Suom. Leena Siukonen-Penttilä. Helsinki, Sibelius-Akatemian julkaisuja.
- Nettl, Bruno (1974). Thoughts on Improvisation: A Comparative Approach. *The Musical Quarterly*, Vol.60 (1): 1-19.
- Nettl, Bruno (1998). Introduction: An Art Neglected in Scholarship. Teoksessa *In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation*. Toim. Bruno Nettl & Melinda Russell. Chicago, The University of Chicago Press.
- Nettl, Bruno (2013). Contemplating the Concept of Improvisation and Its History in Scholarship. *Music Theory Online*, Chicago Vol. 19 (2).
- Nettl, Bruno, toim. (2014). *Improvisation*. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press.  
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/13738pg2>> (tarkistettu 17.4.21)
- Opetushallitus (2002). Taiteen perusopetuksen musiikin laajan oppimäärän opetussuunnitelman perusteet.  
[https://www.oph.fi/sites/default/files/documents/123013\\_musiik\\_tait\\_ops\\_2002.pdf](https://www.oph.fi/sites/default/files/documents/123013_musiik_tait_ops_2002.pdf)> (luettu 14.12.20)
- Opetushallitus (2005). Taiteen perusopetuksen yleisen oppimäärän opetussuunnitelman perusteet. [http://www.oph.fi/download/123012\\_taideyl\\_ops.pdf](http://www.oph.fi/download/123012_taideyl_ops.pdf)> (luettu 13.12.20)
- Opetushallitus (2017, 11a). Taiteen perusopetuksen yleisen oppimäärän opetussuunnitelman perusteet

[http://www.oph.fi/download/186919\\_Taiteen\\_perusopetuksen\\_yleisen\\_oppimaaran\\_opetussuunnitelman\\_perusteet\\_2017.pdf](http://www.oph.fi/download/186919_Taiteen_perusopetuksen_yleisen_oppimaaran_opetussuunnitelman_perusteet_2017.pdf)> (luettu 14.12.20)

Opetushallitus (2017, 12a). Taiteen perusopetuksen laajan oppimäärän opetussuunnitelman perusteet

[http://www.oph.fi/download/186920\\_Taiteen\\_perusopetuksen\\_laajan\\_oppimaaran\\_opetussuunnitelman\\_perusteet\\_2017.pdf](http://www.oph.fi/download/186920_Taiteen_perusopetuksen_laajan_oppimaaran_opetussuunnitelman_perusteet_2017.pdf)> (luettu 14.12.20)

Pietikäinen Sari & Mäntynen Anne (2016). *Kurssi kohti diskurssia*. Tampere, Vastapaino.

Poutiainen, Ari (2009). *Stringprovisation. A Fingering Strategy for Jazz Violin Improvisation*. Acta Musicologica Fennica 28. Helsinki, Suomen musiikkitieteellinen seura.

Quantz Johann, 1725. *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu Spielen*, Berliini. Englanninkielinen versio (1966) *On Playing the Flute*. Zachary Ebinin (2012) mukaan.

Ruusuvuori Johanna ja Tiitula Liisa, toim. (2014). *Haastattelu. Tutkimus, tilanteet ja vuorovaikutus*. Vastapaino, Tampere.

Suomen musiikkioppilaitosten liitto (2005). Viulun tasosuoritusohjeet.

<<http://www.musicedu.fi/ladattavat-materiaalit/>> (tarkistettu 20.4.21)

Suomen musiikkioppilaitosten liitto (2018). Instrumenttikohtaiset tukimateriaalit: viulu.

<<https://www.musicedu.fi/ops-tuki/>> (tarkistettu 20.4.21)

Tartini Giuseppe (1771): *Traite' des Argements de la Musique*, Zachary Ebinin, (2012) mukaan.

Türk, Daniel (1802) [1789]: *Klavierschule oder Anweisung Klavierspielen für Lehrer oder Ledered, mit kritischen Anmerkungen*. Leipzig & Halle: Schwickert / Hemmerde & Schwerschke. Zachary Ebinin, (2012) mukaan.

Uusikylä Kari & Piirto Jane (2006). *Luovuus: Taito löytää, rohkeus toteuttaa*. PS-kustannus, Jyväskylän yliopistopaino.

Vygotsky, Levin (1982). *Ajattelu ja kieli*. Suom. Klaus Helkama & Anja Koski-Jänne. Espoo, Weilin+Göös.

Wade, Bonnie (2003). *Thinking Musically: Experiencing Music, Expressing Culture*. Oxford, Oxford University Press.

## LIITTEET

### Liite 1: Webropol-kyselyn vastauspohja

Webropol-kyselyn kysymykset ja valittavat vastausvaihtoehdot olivat:

1. Miten kuvailisit improvisaation roolia opetuksessasi? Vastausvaihtoehdot: a) Olennainen osa opetustani, b) Toisinaan käytössä konkreettisesti opetuksessani, c) En varsinaisesti käytä opetuksessani, mutta suhtaudun kiinnostuneesti asiaan ja d) Ei liity opetukseeni enkä pidä kiinnostavana.
2. Miten käytät improvisaatiota opetuksessasi? (Avoin kysymys)
3. Mitä varten improvisaatiota mielestäsi käytetään/käytettäisiin viulunsoiton opetuksessa? Voit valita useamman kuin yhden vaihtoehdon. Vastausvaihtoehdot: a) Tavoitteena oppia muita asioita, kuten tekniikkaa. b) Tavoitteena oppia improvisoimaan. c) Tavoitteena oppia säveltämistä. d) Tavoitteena oppia ilmaisemaan musiikkia enemmän. e) Improvisaatiota ei mielestäni tarvita viulunsoiton opetuksessa.
4. Mitä improvisointi sinun kokemuksesi mukaan tarkoittaa (klassisen musiikin kontekstissa, viulunsoiton opetukseen liittyen)? (Avoin kysymys)
5. Onko Taiteen perusopetuksen opetussuunnitelman perusteiden muutos 2018 muuttanut opetustasi improvisoinnin suhteen ja jos, niin miten? (Avoin kysymys).
6. Minkä ikäisiä oppilaita opetat ja minkä asteen oppilaitoksessa? (Avoin kysymys).