

Johannes Österlund

# Mielikuvitus ilmaisun aarrearkkuna

Katsaus luoviin viitekehyksiin musiikin luomisessa

---

Metropolia Ammattikorkeakoulu

Musiikkipedagogi (AMK)

Musiikin tutkinto

Opinnäytetyö

24.11.2015

Tekijä Otsikko  Sivumäärä Aika	Johannes Österlund Mielikuvitus ilmaisun aarrearkkuna - Katsaus luoviin viitekehyksiin musiikin luomisessa  63 sivua + 3 liitettä 24.11.2015
Tutkinto	Musiikkipedagogi (AMK)
Koulutusohjelma	Musiikin tutkinto
Suuntautumisvaihtoehto	Teoriaopettaja
Ohjaajat	Lehtori Jukka Väisänen, MuM Lehtori László Süle, MuM
<p>Tutkielman päätarkoitus on antaa muusikoille luova musiikillinen työkalupakki, jonka avulla muusikko voi rikastaa ilmaisuaan. Työkalupakki koostuu luovista harjoituksista, joiden kautta mielikuvitusta käyttämällä voidaan luoda uutta musiikillista materiaalia. Materiaalia voi käyttää useassa luovassa musiikillisessa kontekstissa kuten sävellyksessä, improvisoinnissa ja musiikin opetuksessa. Harjoitukset perustuvat luoviin viitekehyksiin – ideoihin, mielikuviiin tai tunteisiin, jotka toimivat luomisen moottorina tai inspiraationlähteenä. Tämän tutkielman harjoitukset on jäsennetty ja luotu moniälykkyysteorian pohjalta. Teoria jakaa ihmisälyn seitsemään lohkoon. Samaten harjoitukset on jaettu keskenään erilaisia älyä hyödyntäviin osa-alueisiin, joista jokainen tuo ainutlaatuisen kulmansa musiikin luomiseen ja luoviin viitekehyksiin.</p> <p>Luovien harjoitteiden luomisen lisäksi tutkittiin olemassa olevia kirjoja improvisaatiosta ja säveltämisestä, ja vertailtiin missä määräsuhteessa niissä on teknisiä harjoitteita verrattuna muihin luoviin, mielikuvitusta hyödyntäviin viitekehyksiin. Tekniset harjoitteet ovat huomattavassa enemmistössä – erilaista luovuutta hyödyntäville harjoitteille todettiin siis olevan tarvetta. Tämän lisäksi tehtiin katsaus länsimaisen musiikin historiaan ja kartoitettiin, miten mielikuvitusta ja tunteita on hyödynnetty musiikin luomisessa erityisesti ennen 1900-lukua ohjelmallisessa musiikissa ja karakterikappaleissa.</p> <p>Tätä tutkielmaa lukevaa rohkaistaan käyttämään ja kehittämään luovien viitekehysten ideaa ja harjoituksia ja välittämään niitä improvisoimalla, säveltämällä ja opettamalla uusille sukupolville, kuten vanhat mestarit ovat tehneet. Näin voi syntyä uusia, ainutlaatuisia ja yhteiskuntaa palvelevia näkökulmia musiikkiin ja alati laajenevaa ilmaisun rikkautta.</p>	
Avainsanat	Improvisointi, säveltäminen, ilmaisu, mielikuvitus, viitekehys, luovuus, ohjelmamusiikki, kultainen leikkaus, älykkyys

Author Title Number of Pages Date	Johannes Österlund Imagination as a Cornucopia of Expression - Using Creative Subtexts in Creating Music 63 pages + 3 appendices 24 November 2015
Degree	Bachelor of Music Pedagogy
Degree Programme	Music
Specialisation Option	Music Theory Teacher
Supervisors	Jukka Väisänen, MMus, László Süle, MMus
<p>The primary purpose of this study is to empower musicians with a set of creative musical exercises designed to enhance their capabilities for self-expression. The exercises can be used and elaborated to enable musicians to utilize their imagination in creating new musical material. The material can be applied to any creative musical context including but not limited to composing, improvising and music education. The exercises are based on the concept of creative subtext – any idea, emotion, concept or notion which operates as a principle or motor of creation. The exercises in this study have been inspired by the Multiple Intelligences Theory, a theory on human cognitive ability. The theory divides human intelligence into seven sections. Based on the theory, the exercises are divided into seven sections that introduce seven unique angles into creative subtext.</p> <p>In addition to the subtext exercises, an overview is given on select instructive materials on improvisation and composition and their creative subtext content. Another overview is given on Western music history on the emotion and imagination fueled uses of creative subtext especially pertaining to program music and character pieces written before 1900s.</p> <p>The reader is encouraged to develop and utilize the idea and exercises relating to creative subtext and to pass them on to new generations through improvisation, composition and teaching, in order to help create unique artistic voices and an ever-expanding richness in expression.</p>	
Keywords	Improvisation, composition, expression, imagination, subtext, creativity, program music, golden cut, intelligence

## Sisällys

1	Inspiraatiota inspiraatiosta	1
1.1	Työn toteutus	4
1.2	Harjoitteet ja aiheen rajaus	5
1.3	Viitekehykset	5
1.4	Viitekehyksiä musiikin koulutuksessa	7
2	Luovat viitekehykset olemassa olevassa improvisointi- ja sävellyskirjallisuudessa	7
3	Inspiraation lähteillä – katsaus luoviin viitekehyksiin länsimaisen taidemusiikin historiassa	12
3.1	Passiivisesti musiikkiin välittyneet viitekehykset	12
3.2	Aktiivisesti musiikkiin välitetyt viitekehykset. Tekstilähtöisyys. Karakterikappaleet. Affektioppi. Ohjelmamusiikki.	13
3.3	Viitekehyksiä Metropolian opinnäytetöissä.	16
3.4	Elementti-improvisaatio	17
3.5	Eri tapoja jakaa viitekehyksiä	18
4	Moniälykkysteoria	19
4.1	Yksilöllistä ajattelua	19
4.2	Erilaiset älykkyyden lajit	20
4.3	Lateraalinen ajattelu luovuuden lähteenä	22
5	Harjoitteet ja niiden käyttö	23
5.1	Miten ilmentää asioita musiikillisesti?	23
5.2	Soveltuvuus eri taitotasoille	27
5.3	Musiikki soiton fokuksena	28
5.4	Suhtautuminen virheisiin ja plastinen mieli	28
5.5	Soundit ja efektointi	28
6	Interpsykkisen älykkyyden inspiroimaa musiikkia	29
6.1	Vuoropuhelua ja hahmoja	29
6.2	Harjoituksia	30
7	Intrapsyykkisen älykkyyden ja tunteiden inspiroimaa musiikkia	32
7.1	Tekniikka vs. tunne	32
7.2	Tunnetranskriptio ja vastuu tunteiden ilmaisusta	32

7.3	Harjoituksia	34
8	Matemaattisen ja loogisen älykkyyden inspiroimaa musiikkia	35
8.1	Harjoituksia	35
8.2	Fibonaccin lukujono ja kultainen leikkaus	37
8.3	Harjoituksia	40
8.4	Morse-koodi	40
9	Visuaalisen/spatiaalisen älykkyyden inspiroimaa musiikkia	41
9.1	Harjoituksia	42
10	Musikaalisen älykkyyden inspiroimaa musiikkia	44
10.1	Harjoituksia	44
11	Kehollisen/kinesteettisen älykkyyden inspiroimaa musiikkia	45
11.1	Harjoituksia	45
12	Kielellisen älykkyyden inspiroimaa musiikkia	47
12.1	Ulkomusiikillisten äänten emulointi	48
12.2	Harjoituksia	48
12.3	Esimerkkejä kielellisestä viitekehuksesta olemassa olevassa musiikissa	50
13	Muita ideoita inspiraationlähteiksi	51
13.1	Intertekstuaalisuus	51
13.2	Hengellisyys	51
13.3	Nuoteilla kirjoitusta	51
13.4	Mytologian hyödyntäminen	52
13.5	Historialliset tapahtumat	52
13.6	Sattuma uuden musiikin lähteenä	52
13.7	Sadut	53
13.8	Luonto ja luonnonilmiöt	53
13.9	Kansallisuudet / kansat	54
13.10	Säveltäminen tulevaisuuteen	54
13.11	Muuta	55
14	Pohdinta	56
14.1	Materiaalin runsaus	56
14.2	Improvisointi- ja sävellyskirjallisuuden katsauksesta	57
14.3	Länsimaisen taidemusiikin historian viitekehyskatsauksesta	58

14.4	Luovat harjoitteet – potentiaali rikastaa ilmaisua	58
14.5	Koulutuksesta	59
14.6	Viitekehys-termin haasteet	62
14.7	Moniälykkysteoriasta	63
	Lähteet	64
14.8	Online-lähteet:	67
	Liitteet	
	Liite 1. Fibonacci Blues	
	Liite 2. Tunteita	
	Liite 3. Tunnemuunnelmat	

## 1 Inspiraatiota inspiraatiosta

Opiskelujeni alkuvuonna olin seuraamassa tanskalaisen rumpuryhmän klinikkaa koulun konserttisalissa. Musiikkiesitykset olivat huikeita jo sinänsä, mutta lisäksi ryhmän jäsenet opettivat kuuntelijoille, mitä olivat oppineet vuosien aikana matkallaan katumuusikoista täysiveriseksi show-ryhmäksi. Erityisesti tilaisuudesta jäi mieleen opetus lavalle tulemisesta. Esimerkissä soittaja saapui ensin paikalle lavan sivusta ilman katsekontaktia yleisöön, tuijottaen maahan, liikkui kireästi paikalleen soittimen ääreen ja aloitti soiton saman tien. Yleisölle demonstroitiin kuinka soittajan ajatukset ja tunnetila – pelko, jännitys, sulkeutuneisuus ja vuorovaikutuksettomuus – välittyivät hänen olemukseensa eleinä ja ilmeinä. Seuraavaksi näimme kohtauksen uudelleen: soittaja saapui jälleen paikalle, mutta tällä kertaa hän tuli hymyillen yleisön eteen kumartamaan, piti katsekontaktin kuulijoihin ja ”otti yleisön” ja sen aplodit täysin rinnoin vastaan. Saavutuaan paikalleen hän hymyili vielä yleisölle, ja siirsi sitten rauhallisesti huomionsa soittimeensa. Ero vaikutelmassa on valtava, ja se syntyy siitä, että esittäjä lataa tilanteeseen ajatuksen, joka ohjaa hänen käyttäytymistään lavalla.

Ilmiölle on olemassa käsite *subtext*, jota hyödynnetään erityisesti kirjallisuudessa ja teatteritaiteessa. MOT-sanakirja kääntää termin sanalla *viitekehys*. Viitekehys merkitsee määritelmän mukaisesti luovassa työssä läsnä olevaa sävyä ja kirjallisuudessa henkilöihahmon tunnetta, aietta tai reaktiota, joka tuodaan esille implisiittisesti, vihjaten sen olemassaolosta, kuitenkin ilmoittamatta sitä selvin sanoin (Lyon 2004, 127). Määrittelen siis viitekehysten tunteeksi, ideaksi tai ajatukseksi, joka on kätkeytyneenä luovaan työhön sanattomaksi taustavaikuttimeksi (ks. tarkemmin luku 1.3). Taustavaikutin ohjaa hahmon käyttäytymistä estradilla, mutta miksipä ideaa ei voisi siirtää myös musiikkiin mielikuvaksi tai tunteeksi, joka ohjaa musiikin luomista, *luovaksi* viitekehukseksi.

Aloin pyöritellä ajatusta mielessäni ja miettiä, miten luovia viitekehysiä saisi sovellettua musiikkiin, ei vain esiintymiseen. Olin vuosikaudet ollut Pop & Jazz Konservatorion opetuksessa, jonka luovan työn toimintatavat ja improvisoinnin opetus olivat tulleet tutuksi. Huomasin, että suuri osa kitaran instrumenttiopetuksesta lähtee tekniikasta. Kun opetetaan improvisointia, lähtökohtana on bebop-koulukunnalle tyypillisesti miltei aina, että opetellaan soittamaan ääniä, jotka sopivat sointuihin. Tässä ei sinänsä ole mitään vikaa. Kuitenkin tämä metodi hyödyntää vain ilmaisun logiikkaa hyödyntävää, teknistä ulottuvuutta.

Ilmiö heijastuu myös oppikirjallisuuteen. Teoreetikko Vincent Persichetti (1961, 10) on todennut, että merkittäviä töitä syntyy vasta, kun teoria ja tekniikka yhdistyvät mielikuvitukseen ja lahjakkuuteen. Coker (1964, 3) toteaa myös, että intuitio on yksi olennainen osa luovaa työskentelyä, mutta jättää sen käytön käsittelemättä kirjassaan, koska sitä on ”mahdotonta täysin hallita”. Mielikuvituksen musiikillista tekniikkaa soveltava käyttö jätetäänkin suurimmassa osassa oppikirjoja pitkälti oppilaan vastuulle. Onko mielikuvituksen käyttöön opastus ja siihen rohkaisu siis ylivoimaisen vaikeaa – jopa mahdotonta – vai miksi se on jätetty niin vähälle?

Musiikki ja ihmiskokemus, josta ilmaisu kumpuaa, on paljon muutakin kuin tekniikkaa. Maailmanluokan basisti Victor Wooten kysyi klinikallaan syksyllä 2009, mitä musiikki ihmisten mielestä on. Vastaukset olivat yleisiä, ihmiset huutelivat sen olevan ”tunnetta”, ”iloa” ja ”yhteyttä”, huusipa joku jopa ”elämää!”. Tähän Wooten kommentoi: ”Miksi sitten vain soitatte yksin harjoituskopissa asteikkoja?” Hyvin inspiroivalla tavalla sain vastakaikua pinnan alla kyteneisiin ajatuksiini musiikista henkilöltä, jota voidaan pitää auktoriteettina hänen saavuttamansa musiikillisen menestyksen vuoksi. Tulin siihen tulokseen, että musiikkiopiston musiikillisen ilmaisun opetuksessa on osittain etäännytty tunteesta, joka musiikin tekemiseen liittyy ja jonka arvelen monella soittajalla olleen musiikin tekemisen alkuperäisenä motivaationa. Tämä on synnyttänyt kuilun alkuperäisen innoituksen ja teknisyyteen painottuneen ammattimuusikkouden välillä. Ilmaisun harjoittelu on köyhtynyt.

Eräs kitaristituttavani, jolla on upea tekniikka ja soundi, kysyi koulutuksensa päättyessä: ”Mitä nyt? Mihin kaikkea tätä taitoa olisi tarkoitus käyttää?” Huippuunsa viritetystä tekniikasta oli tullut päämäärä itsessään, eikä väline, jolla ilmaisua palvellaan. Kun päämäärä sitten oli saavutettu, ei tiedetty miten edetä. Soiton ylikorostunut *tekninen* viitekehys oli hukuttanut alleen muut ilmaisun ulottuvuudet. Ilmiö näkyy laajemmaltikin kuin vain musiikin koulutuksessa. Se nousee länsimaisen yhteiskuntamme virtauksista, joissa rationaalsiin prosesseihin, analysoitavuuteen ja observeitavuuteen perustuva koulutus korostaa paikoin liikaa tietynlaisen älynkäytön merkitystä. Onko niin, että mielikuvituksen käyttö ei vastaa materialistisen, tieteellisen ihmiskuvan ihannetta, joka suorastaan vaatii rakentamaan maailmankuvansa aistihavainnoilla ja logiikalla? Olisiko siinä syy, miksi mielikuvitusta ei osata arvottaa kovinkaan korkealle? Vai onko syy siinä, että ainoa tapa synnyttää koulutusjärjestelmä, jossa oppilaan menestystä voidaan



arvioida arvosanoilla, on lähestyä musiikkia teknisistä lähtökohdista? Taidettahan on vaikea arvottaa, mutta äänen sopimista sointumerkkiin ei.

Soittajan eksistentiaaliseen dilemmaan, mihin soittotaitoaan sitten voi käyttää, voitaneen kuitenkin vastata tyydyttävästi muilla kuin teknisillä viitekehyksillä: ilmaisemaan tunteita, välittämään ideoita, kuvaamaan kauneutta ja sielun tuntoja. Nämä ovat asioita, joita lapsikin osaa luonnostaan tehdä, mutta joihin ei musiikin koulutuksen useassa haarassa nykyisellään mielestäni tarpeeksi laajalti rohkaista. Haluankin antaa tämän työn kautta kaikille itseään ilmaiseksi muusikoille, olipa sitten kyse laulajista, instrumentalisteista, säveltäjistä, teknologeista, säestäjistä tai pedagogeista, vaihtoehtoisen musiikillisen ilmaisun työkalupakin, jolla on potentiaali rikastaa musiikillista ilmaisua rajattomasti. Tunteiden, ideoiden ja mielikuvien ilmaisua varten ei tarvitse odottaa tekniikan kehittymistä, vaan tekniikka ja ilmaisua voi kehittää rinnakkain soiton harjoittelun alusta saakka – tekniikka itse asiassa kehittyy itsestään ilmaisun ohella. Näin muusikko voi saavuttaa tasapainon ilmaisun ja tekniikan välillä samalla huomaten molempien ehdottoman arvon ja tärkeyden musiikin kokonaisvaltaisen kokemuksen mahdollistajana.

Totean, että kirjoittamani on vain pisara loputtomassa ilmaisun meressä, josta löytyy aineksia kehittää ilmaisua tuleville vuosille ja vuosisadoille. Toivon että työ avaa silmiä sille, kuinka runsas määrä inspiraatiota kätkeytyy mielikuviin, ideoihin, ajatuksiin ja tunteisiin, kun ne yhdistetään musiikin suunnattomaan ilmaisuvoimaan.

### **Keskeisiä tutkimuskysymyksiä:**

Miten olemassa olevassa improvisointi- ja sävellyskirjallisuudessa on hyödynnetty mielikuvia ja tunteita musiikin luomisessa? Onko joku jo keksinyt kaiken keksimäni?

Miten länsimaisen taidemusiikin suuret säveltäjät ovat hyödyntäneet mielikuvia ja tunteita musiikin luomisessa?

Miten ilmaista ulkomusiikillisia asioita musiikillisesti?

Miten voin luoda musiikillisia harjoitteita,

a) jotka ovat mahdollisimman inspiroivia?

- b) jotka lähestyvät musiikin luomista mahdollisimman monesta eri kulmasta tai viitekehyksestä?
- c) joita on mahdollisimman paljon?

## 1.1 Työn toteutus

Pääpaino työssä oli luoda harjoitteita (ks. luvut 5-13), jotka hyödyntävät mielikuvitusta ja tunteita musiikin luomisessa. Harjoitteita varten tehtiin esityönä tutkimusta. Ensin suoritettiin kirjallisuuskatsaus olemassa olevaan improvisointia ja sävellystä käsittelevään kirjallisuuteen, erityisesti niihin kirjoihin, jotka sisältävät luovia harjoitteita (luku 2). Katsauksen tarkoituksena oli selvittää, mitä viitekehysistä on sanottu olemassa olevassa kirjallisuudessa ja varmistaa, että tämän tutkielman sisältämissä harjoitteissa on mahdollisimman vähän päällekkäisyyttä olemassa olevien harjoitteiden kanssa. Esioletuksena tutkimukselle oli, että suurin osa improvisoinnin materiaalista on teknispainotteista, mikä osoittautuikin todeksi popjazz-improvisointiin liittyvässä materiaalisessa, jossa ulkomusiikillisiin mielikuviin ja tunneilmaisuuksiin perustuvat harjoitteet loistivat poissaolollaan. Sävellystä käsittelevissä kirjoissa ja klassisen puolen teoksissa esiintyi enemmän viitteitä muihin kuin teknisiin viitekehyksiin, joskin myös siellä teknisyys oli painottunutta. Tämän kirjallisuuskatsauksen tulokset esitellään luvussa 2.

Vielä tehtiin katsaus länsimaisen musiikin historiaan ja erityisesti siihen, miten suuret säveltäjät erityisesti ennen 1900-lukua ovat käyttäneet ideoiden, mielikuvien ja tunteiden viitekehysä omassa musiikissaan hyväksi. Koonti historiasta löytyy luvuista 3.1-3.2.

Lisäksi tutkittiin vanhoja opinnäytetöitä ja poimittiin muutamia näytteitä siitä, miten viitekehysä on hyödynnetty. Materiaalin runsauden vuoksi tutkittavat opinnäytetyöt rajattiin Metropolian musiikin ja popjazz-musiikin koulutusohjelmien opinnäytetöihin ja niistä poimittiin vain joitain esimerkkejä (luku 3.3). Erityismaininnan ansaitsee hiljattain julkaistu tutkielma elementti-improvisaatiosta (Korhonen 2012), jonka yhtymäkohtia viitekehysä tarkastellaan lyhyesti luvussa 3.4.

## 1.2 Harjoitteet ja aiheen rajaus

Tärkein osa tästä tutkielmasta luovaa työtä tekevän muusikon, säveltäjän tai pedagogin kannalta ovat itse *harjoitteet*. Tavoite oli luoda musiikillisia, luovia harjoitteita, joiden kautta avattaisiin mielikuvitusta tuottamaan uutta musiikkia. Haasteena oli aiheen rajaus, koska mielikuvia on rajaton määrä, ja mikä tahansa voi olla inspiraation lähde: neulan putoaminen, kadulla vastaan tulevat kasvot, elämäntilanne. Mielekäs rajaustapa löytyi *moniälykkyysteoriasta*, joka esitellään luvussa 4. Inspiroiduin erilaisista teorian sisältämistä ajattelun ulottuvuuksista, joiden pohjalta loin ja jäsentelin harjoitteet. Harjoitteet löytyvät luvuista 6–12. Kaikki syntyneet harjoitteet eivät jäsentyneet mielekkäästi moniälykkyysteorian alle, joten lisäsin yhden ylimääräisen osa-alueen – muita ideoita inspiraationlähteiksi, luku 13.

Koska tietyt tämän tutkielman esittämät ideat ovat uudenlaisia, eikä niitä ole testattu kentällä, ovat harjoitteetkin vasta prototyyppiasteella. Harjoitteiden luomisen tavoite oli *määrällinen*, tavoitteena luoda mahdollisimman monta erilaista harjoitetta, jotka stimuloivat mielikuvitusta tuottamaan uutta musiikillista materiaalia. Seuraava vaihe harjoitteiden työstämisessä olisi luoda testiryhmiä, jotka voisivat kokeilla harjoitteita ja antaa niistä palautetta ja kehitysehdotuksia. Vaikka harjoitteita ei ole kokeiltu kentällä, olen itse arvioinut harjoitusten toteutettavuutta, ja pystynyt vähintään mielessäni tuottamaan musiikkia kunkin harjoituksen avulla. Jo näistä prototyyppiasteella olevista harjoituksista voidaan siis saada hyötyä musiikillisen ilmaisun kehittämiseen. Alustavat kyselyt muilta opiskelijoilta harjoitteiden yleisideasta ovat herättäneet mielenkiintoa ja positiivista palautetta.

## 1.3 Viitekehykset

*Viitekehys* (eng. *subtext*) terminä tulee kirjallisuudesta ja teatteritaiteesta (ks. luku 1). Musiikissa viitekehys tarkoittaa jotain ideaa, ajatusta, mielikuvaa tai tunnetta, joka on ollut läsnä musiikin luomisessa ja ohjaamassa luomista. Siten kaikki musiikki sisältää vähintään yhden viitekehysten: esimerkiksi etydit voivat olla kirjoitettu *teknisestä* viitekehyksestä, jolloin luomisen perustana ja ohjaavana tekijänä on ajatus instrumentin hallinnan parantamisesta ja ilmentämisestä. Teos voi olla myös luotu vaikkapa *tunteen* viitekehyksestä, jolloin teoksen sävelkieli pyrkii ilmentämään jotakin tiettyä tunnetta tai tunnelmaa. Vielä teos voi olla luotu ulkomusiikillisen mielikuvan tai idean pohjalta, ku-

ten pyöreys, lintu tai Mona Lisa. *Viitekehys on siis mikä hyvänsä musiikin luomista ohjaava tekijä*, ja niitä voi olla musiikissa useita – teknisestä viitekehuksesta sävelletyissä etydissä voi silti olla läsnä tunne, tunteessa läsnä tekniikka ja niin edelleen.

Wilkins (2006, 2) mainitsee kolme välttämätöntä ainesosaa modernin säveltäjän kehitykselle, mutta samaa voi mielestäni soveltaa improvisoijan ja pedagogin kehitykselle: 1) mielikuvituksen *stimulus*, 2) tekninen taito ja 3) tietämys musiikillisesta kontekstista, jossa halutaan työskennellä. Mainituista osa-alueista teknistä tietoa improvisoinnista on saatavilla hyllymetreittäin. Musiikillinen konteksti voidaan saavuttaa kuuntelemalla ja tutkimalla haluttua musiikkityyliä/säveltäjää. Sen sijaan mielikuvituksen stimuloiminen on kirjallisuudessa ja opetuksessa jäänyt paikoin vähemmälle.

Suuri määrä improvisointiin ja säveltämiseen tähtäävää kirjallisuutta ja perinnettä sisältää lähinnä teknisillä viitekehyksillä luotuja harjoituksia ja teoriaa (ks. luku 2) – ne siis tähtäävät enimmäkseen tekniikan ja musiikillisten ilmiöiden itsensä hallitsemiseen. Kokemukseni mukaan tämä on totta myös improvisoinnin opetuksessa, erityisesti pop-jazz-kentällä, vaikka poikkeuksiakin on. Historiasta voimme kuitenkin löytää massoitain musiikkiteoksia, jotka on luotu muista kuin vain teknisistä lähtökohdista. Säveltäjät ja lauluntekijät ovat kautta aikain hyödyntäneet viitekehysia ammentaen työhönsä inspiraatiota maailmasta, ilmiöistä, ajatuksista ja tunteista. Länsimaisesta taidemusiikista löydämme esimerkiksi ohjelmamusiikin, jossa luovana viitekehysenä on käytetty mm. kirjallisuutta tai kuvataidetta (ks. tarkemmin luku 3.2). On siis olemassa tiettyä välimatkaa realisoituneen säveltaiteen luovien viitekehysten ja niiden viitekehysten välillä, joita hyödynnetään koulutuksessa. Tähän tutkielmaan luodut harjoitteet painottuvat siksi muihin kuin teknisiin viitekehysiin, tavoitteena kuroa umpeen tätä kuilua koulutuksen ja koulun ulkopuolisen musiikkimaailman välillä.

Haluan antaa opinnäytetyöni kautta käytännön työkaluja mielikuvituksen ja luovuuden kirvoittamiseen erilaisten viitekehysten kautta. *Luovat viitekehukset toimivat musiikin luomisessa siksi, että ne sisältävät potentiaalin synnyttää mielikuvitukselle alkusykyksen, ja voivat siten toimia inspiraationlähteenä*. Viitekehysten hyödyllisyys puolestaan perustuu niiden valtavaan määrään potentiaalista inspiraatiota. Mahdollisia viitekehysia, joita musiikkiin voi liittää, on runsas määrä. Siksi luovista viitekehyksistä voi ammentaa ilmaisuunsa rikkautta, jollaista ei voida saavuttaa yksin teknisistä lähtökohdista. Jokaiselle luovuutta hyödyntävälle muusikolle, olipa sitten kyseessä säveltäjä, muusik-

ko tai pedagogi, olisi siis hyödyllistä perehtyä tässä tutkielmassa mainittuihin konsepteihin ja viedä omaa ja muiden ilmaisua eteenpäin viitekehysten avulla.

#### 1.4 Viitekehyksiä musiikin koulutuksessa

Vaikka muut kuin tekniset viitekehykset ovat olleet Metropoliasa monessa suhteessa vähemmistössä, on perusidea käytetty aiemminkin musiikin koulutuksessa. Seuraavassa muutamia alueita, joissa ulkomusiikillisia viitekehyksiä on hyödynnetty. Mm. Metropolian varhaismusiikkikasvatuksen koulutusohjelmassa on hyödynnetty satuja, mielikuvia ja tunteita. Ruoholahdessa tai Ruoholahden toimipisteen kautta järjestetyissä erilaisissa *improvisaatiopajoissa*, kuten Nordic Impro Meetingissä, on käytetty ilmaisupohjaisia improvisointiharjoitteita ja ohjelmallisia inspiraationlähteitä, kuten runoutta. *Free-improvisoinnin* opetuksessa on hyödynnetty erilaisia mielikuvia ja tunteita. Kokeukseni mukaan popjazz-kentällä free-harjoitteista kuitenkin rakennetaan harvemmin yhteyttä tonaalisen musiikin luovaan ilmaisuun. Tässä tutkielmassa ei kuitenkaan erityisesti käsitellä luovien viitekehysten ilmenemistä free-musiikissa, vaikka harjoitteiden idea onkin hyödynnettävissä eri musiikkityyleissä genrestä riippumatta. Metropolian sävellyksen opetuksessa on lisäksi hyödynnetty ulkomusiikillisia inspiraationlähteitä kattavasti.

## 2 Luovat viitekehykset olemassa olevassa improvisointi- ja sävellyskirjallisuudessa

Tämä luku käsittelee olemassa olevaa improvisointi- ja sävellyskirjallisuutta. Tarkoituksena on selvittää kuinka paljon kirjallisuudessa on hyödynnetty muita kuin *teknisiä* viitekehyksiä. Tekniset viitekehykset tarkoittavat esimerkiksi melodiaan (asteikot, fraasit, sointujen ”merkkaaminen”, ”ulossoitto”), harmoniaan, dynamiikkaan, artikulaatioon, fraseeraukseen, sointiväreihin, muotorakenteisiin, rytmiin (aika-arvot, time feel, rytmiset moodit, fraasien rytmitys, synkopaatio), instrumenttien hallintaan, atonaalisuuteen (esim. rivitekniikat) jne. teknisistä lähtökohdista musiikkiin pureutuvia harjoituksia ja analyysiä. *Muut* viitekehykset puolestaan tarkoittavat ulkomusiikillisista lähtökohdista kuten mielikuvista, ideoista ja tunteista musiikin luomista lähestyviä harjoitteita ja analyysiä. Muiden viitekehysten kautta luodussa musiikissa tarvitaan myös teknisiä elementtejä ideoiden ilmentämiseen, mutta ne muotoutuvat ideoiden ehdoilla.

Ennako-oletuksen mukaisesti tekniset lähestymistavat ovat hyvin yleisiä improvisointia ja sävellystä käsittelevässä kirjallisuudessa. Tekniikan käsittelyn viehätys lienee sen lähestyttävyydessä – tekniikkaa ja musiikin ilmiä on mahdollista eritellä, analysoida ja tutkia tarkalla ja teknisesti absoluuttisella tavalla. Mielikuvituksen tuotteet ja musiikin herättämät tunteet sen sijaan ovat vaikeammin eriteltävissä. Miksi jotakin asiaa kuvaava musiikkikappale on sellainen kuin se on? Musiikin tunneperäiset kokemukset lienevät lisäksi useammin subjektiivisia. Kuitenkin säveltäjät ja laulukirjoittajat ovat kautta aikojen löytäneet inspiraationlähteitä ulkomusiikillisista aiheista. On siksi hämmästyttävää miten vähän mielikuvitusta hyödynnetään kirjallisuudessa ja harjoitteissa.

Taulukko 1. Erilaisten sävellys- ja improvisointikirjojen arvioidut sivumäärät, joilla esiintyy ko. viitekehyksiä.

Kirja	Tekniset viite- kehukset, sivua	Muut (mielikuvitusta, tun- teita, ulkomus. ideat), sivua
Beyond Time and Changes	148	0
Composing Music	200+	7–30 (laskutavasta riippu- en)
Creative Music Composition	240	45
Harmonia ja äänenkuljetus	653	10
How to Improvise	182	0
Improvising Jazz	115	1–2
Improvisointi pop/jazz-musiikissa	94	2
Kontrapunkti	230	0
Lähestymistapoja improvisaatioon: asteikot	390	0
Solos and improvisation	205	1
Technique for Composers	200	5–10
Twentieth Century Harmony	279	0
Vapaa säestys ja improvisointi	125	4
<b>Yhteensä</b>	<b>2861 sivua</b>	<b>75–104 sivua</b>

Alla on lyhyt luonnehdinta kunkin kirjan sisällöstä suhteessa viitekehyksiin.

**Beyond time and changes.** Teknisiä viitekehyksiä: 148 sivua. Muita: 0 sivua.

Hal Crookin (2006) free-jazziin pureutuva teos. Vaikka free-genressä olisi mahdollisuus käyttää tunteita ja mielikuvia harjoitteiden lähtökohtana, ei tässä teoksessa niitä hyödynnetä.

**Composing Music.** Teknisiä viitekehyksiä n. 200+ sivua. Muita n. 7–30 sivua riippuen laskutavasta.

Kirja sisältää lähinnä teknisiä harjoitteita, mutta jotkin osiot sisältävät ulkomusiikillisiä ideoita ja hyödyntävät mielikuvitusta musiikillisten elementtien ulkopuolelta. Russo (1988, 163–177) esittelee käsitteen *kuvamusiikki* (eng. *picture music*), joka tarkoittaa kaikkea musiikkia, joka on kirjoitettu ilman musiikillisiä ääniä. Tämä tarkoittaa vaihtoehtoisia notaatiota, esimerkiksi piirroksia jotka ohjaavat musiikin tuottamista, joita sitten tulkitaan musiikillisesti. Näin mielikuvitus saa ottaa osaa nuottikuvamateriaalin tulkitaan, vaikka aiheet ja kuvat antaisivatkin edelleen musiikillisiä ja teknisiä ohjeita. Lisäksi käsitellään tekstin sovittamisesta musiikkiin, tosin suurelta osin teknisistä lähtökohdista.

**Creative Music Composition.** Teknisiä viitekehyksiä: n. 240 sivua. Muita: n. 45 sivua kylvettynä tekstin sekaan.

Teoksen alussa on ansiokkaasti muihin kuin teknisiin viitekehyksiin pohjaavia harjoituksia. Lisäksi huomioita ja harjoitteita on viljelty pitkin kirjaa, vaikka suuri osa teoksesta on teknisistä lähtökohdista kirjoitettua. Wilkins jakaa luovat viitekehykset ("concepts") kahteen kategoriaan: Ohjelmalliset ja abstraktit. Abstraktit ovat puhtaasti teknisiä musiikillisiä ideoita (ks. teknisten viitekehysten määritelmä, yllä) ja ohjelmalliset ideat ovat ulkomusiikillisesta ideasta inspiroituneita. Ohjelmallisten ideoiden valtaviin mahdollisuuksiin viitataan, mutta erillisiä harjoituksia annetaan loppujen lopuksi melko vähän. Esimerkkejä ulkomusiikillisista ideoista ovat mm. tekstin pohjalta sävellys, Fibonaccin lukujono, muodot, tunnelmat, horoskooppimerkkien musiikillinen ilmentäminen, *pointil-*

*lismi*<sup>1</sup>, lokkien ääntelyn emulointi sekä sanamaalaus, jossa ”maalataan” musiikilla ääntä tuottavia asioita, esim. kelloja, vettä, myrskyjä, sireenejä jne. (Wilkins 2006, 46, 84, 91, 104–105, 124–128, 202–222 etc.)

**Harmonia ja äänenkuljetus.** Teknisiä viitekehyksiä: 653 sivua. Muita: n. 10 sivua. (joitain sivuhuomioita)

Aldwell & Schacterin (2009) lähtökohta musiikin teorian tarkastelulle on täysin tekninen. Kirja sisältää kuitenkin vähäisessä määrin joitain sivuhuomioita muihin musiikkiin vaikuttaviin tekijöihin, kuten s. 150, jossa musiikillisen jännitteen todetaan liittyvän Haydnin kappaleessa *She Never Told Her Love* Shakespearen alkuperäiseen tekstiin, sekä s. 330, jossa Schumannin teoksessa *Ennustajalintu* käyttämien dissonoivien hajasävelten, rekisterillisen laajuuden ja rytmisen vapauden todetaan toimivan ilmaisun avaintekijänä linnunlaulua muistuttavassa katkelmassa. Näitä huomioita on kuitenkin hyvin vähän.

**How to Improvise.** Teknisiä viitekehyksiä: 182 sivua. Muita: 0 sivua.

Hal Crookin (1991) teknislähtöinen improvisointiopos sisältää vain musiikkiin itsensä liittyviä teknisiä harjoitteita. Erityisgenrenä jazz, blues.

**Improvising Jazz.** Teknisiä viitekehyksiä: 115 sivua. Muita: n. 1–2 sivua. (ei harjoitteita, ilmiö mainittu)

Improvisointia lähestytään tässä kirjassa jälleen intellektuaalisesta, siis teknisestä lähtökohdasta, mutta tälle kerrotaan syykin. Coker (1964, 3) hylkää intuitiivisen, emotionaalisen improvisoinnin käsittelyn, koska sitä on ”mahdotonta täysin hallita”. Persoonallisuuden, tunteiden jne. alitajuisten viitekehysten ilmentäminen jätetään lukijan kontolle.

---

<sup>1</sup> *Pointillismi* - tekstuuritekniikka maalaustaiteesta. Russo (1988, 201) määrittelee pointillismin musiikissa yhden tai useamman soittimen välille jaetuksi melodiaksi, jolloin soitintekstuuri efektiivisesti vaihtelee nopeasti.



**Improvisointi pop/jazzmusiikissa.** Teknisiä viitekehyksiä: 94 sivua. Muita: 2 sivua. (1 harjoite)

Backlund (2000, 75) toteaa, että on olemassa melodioita, jotka ovat syntyneet muista kuin teknisistä lähtökohdista, esim. psykologisia ja draamallisia melodioita. Näihin ei kuitenkaan paneuduta eikä niiden luomiseen anneta harjoituksia. Improvisoinnin käsittely siis rajataan teoriapohjaiseksi – tekniseen viitekehukseen.

**Kontrapunkti.** Teknisiä viitekehyksiä: 230 sivua. Muita: 0 sivua.

Knud Jeppesenin (1975) klassikkoteos käsittelee kontrapunktin kirjoitusta teknisestä viitekehuksesta.

**Lähestymistapoja improvisaatioon osa 1: Asteikot.** Teknisiä viitekehyksiä: 390 sivua. Muita: 0 sivua.

Nurmi (2015) lähinnä luettelee erilaisia asteikkoja suhteessa harmonisiin tilanteisiin.

**Solos and improvisation.** Teknisiä viitekehyksiä: 205 sivua. Muita: n. 1 harjoitus.

Miller (2004) pyrkii kirjassaan selittämään alusta asti improvisoinnin rakennuspalikat. Mainitsee soittamistilanteessa tunteen tärkeyden, antaa kuitenkin yksinomaan teknisiä harjoitteita.

**Technique for Composers.** Teknisiä viitekehyksiä: n. 200 sivua. Muita: n. 5–10 sivua.

Monia ulkomusiikillisia ideoita sivutaan tai käsitellään. Esimerkkeinä tunteiden ilmaisu, *älyllinen linja* (engl. *Cerebral line*), eli jokin älyllinen, melodiaa ohjaava teksti tai suunnitelma, Bel Canto eli mahdollisimman laulavaksi, laulumaiseksi melodian kirjoittaminen, puheen hienomodulaatioiden käyttäminen musiikin koherenssin mallina sekä väärin nuottien synnyttämä huumori, jota tietyt neuvostosäveltäjät viljelivät sensuurin aikana 1900-luvulla (Cunningham 2007, 23, 31, 33, 43). Kirjassa käsitellään myös paljon muita kuin musiikillisia säveltäjän käytännön taitoja: uraa, psykologiaa, filosofiaa, kappaleiden nimeämistä ja jopa yleisön reaktioita. Suurin osa materiaalista ja harjoituksista on jälleen teknistä lähtökohdiltaan.

**Twentieth-Century Harmony.** Teknisiä viitekehyksiä: 279 sivua. Muita: 0 sivua.

Persichettin (1961) teoksessa tähdätään teorian ja tekniikan käsittelyyn. Musiikillisten ideoiden todetaan itsensä olevan inspiroivia. Kirjassa käsitellään niitä vain teknisestä viitekehuksesta.

**Vapaa säestys ja improvisointi.** Teknisiä viitekehyksiä: n. 125 s. Muita: 4 s.

Tennin ja Varpaman (2004) kirjassa on annettu pieni määrä harjoituksia, joissa inspiraationa ovat ulkomusiikilliset tekijät, esim. kuvat, runot, tarinat, tunnelmat, mielikuvat, kuvitellut tapahtumat ja vapaa soitto. Suurin osa lähtökohdista on kuitenkin teknisiä.

Teoksissa painottuvat siis tekniset viitekehykset lähestymistapoina improvisointiin ja sävellykseen. Myös tästä syystä tämän tutkielman ulkomusiikillisiin mielikuviin ja tunteisiin pohjaavat harjoitukset ovat perusteltuja, ja niille on todellista tarvetta.

### **3 Inspiraation lähteillä – katsaus luoviin viitekehyksiin länsimaisen taidemusiikin historiassa**

Tässä kappaleessa käsitellään, kuinka länsimaisen taidemusiikin historialliset säveltäjät ovat käyttäneet hyväkseen muita kuin teknisiä viitekehyksiä musiikin luomisessa. Erityisenä kiinnostuksen kohteena historiassa ovat *ohjelmamusiikki*, jossa musiikin kulku on kytköksissä johonkin esim. tekstiin, kuvaan tai aiheeseen, sekä yksittäisiä tunnelmia, kohtauksia tai persoonallisuuksia kuvaavat *karakterikappaleet*. Käsittely kohdistuu pääasiallisesti aikaan ennen 1900-lukua, vaikka modernismin ja postmodernismin aikana ulkomusiikillisiä inspiraationlähteitä on myös hyödynnetty laajalti säveltaiteessa.

#### **3.1 Passiivisesti musiikkiin välittyneet viitekehykset**

Länsimaiseen taidemusiikkiin on kautta aikain liittynyt ajan ideaaleja, tunteita, mielikuvia ja historiaa. Renessanssin (n. 1350–1600) ja antiikin ajan ihanteiden uudelleensyntymän aikana musiikkiin liittyivät antiikin arvot hyvyys, totuus ja kauneus. Nämä historialliset viitekehykset ovat kuultavissa musiikin kuulokuvassa harmonisuutena, selkeytenä, luonnollisuutena ja kauneutena. Barokin (n. 1600–1750) aikana puolestaan hallitsi-

vat dramaattisempi ilmaisu, tunteiden ilmentäminen ja koristeellisuus. Wieniläisklassismin (n. 1750–1820) aikana musiikin luonnollisuus, kauneus ja muut antiikkiin liitetyt ihanteet jälleen voimistuivat, ja romantiikan (n. 1820–1900) aikana puolestaan palasivat barokkiin liitetyt piirteet. Näin eri ihanteet ja yhteiskunnalliset virtaukset vuorottelivat eri aikakausina, kun seuraavat sukupolvet kapinoivat edellisaikojen virtauksia vastaan. Maailman muut tapahtumat vaikuttivat myös musiikkiin. Esimerkiksi maailmansotien kauhut kuuluivat aikalaisten musiikissa synkkyytenä. (Burkholder et al 2010, 146, 293, 413–414.) Ajan musiikkiin on siis aina heijastunut ajan sävyjä. Näitä sävyjä voidaan kutsua musiikkiin *passiivisesti välittyneiksi* viitekehyksiksi.

### 3.2 Aktiivisesti musiikkiin välitetyt viitekehykset. Tekstilähtöisyys. Karakterikappaleet. Affektioppi. Ohjelmamusiikki.

Säveltäjät ovat tietoisesti ja aktiivisesti liittäneet kautta aikain musiikkiin mielikuvia, ideoita ja tunteita. Näitä voidaan kutsua musiikkiin *aktiivisesti välitetyiksi* viitekehyksiksi. Jo muinaisina aikoina antiikin filosofit kuten Aristoteles, Pythagoras ja Ptolemaios kehittivät ymmärrystä musiikista ja sen kytköksistä tunteisiin (Burkholder et al. 2010, 13). Erilaisilla moodeilla koettiin olevan erilainen vaikutus ihmisen psyykeen (Aristoteles). Musiikkiin siis liitettiin jo antiikin aikana mielikuvia ja tunteita.

*Tekstilähtöisyys* on ollut niin ikään läsnä musiikissa jo tuhansia vuosia, vaikka sen käyttö ohjaavana elementtinä esim. dissonanssien käytössä olikin valtavirralla kadoksissa barokin aikaan saakka. 200-luvulta eKr. on säilynyt Euripideksen *Orestes*-teokseen kirjoitettu koraali, jota dominoi suurta levottomuutta ja tuskaa ilmentävä rytmien kuvio. Musiikki tukee sanomaa lisäksi pienillä kromaattisilla intervalleilla, yhtäkkisillä rekisterinmuutoksilla ja katkeavilla linjoilla, joita täydentävät instrumentaaliosuudet (Burkholder et al 2010, 19). Musiikki siis ilmentää suoraan tekstin tapahtumia ja tunnelmia.

Lähdemateriaalin ilmentäminen musiikissa nousi esiin kaikkina suurina länsimaisen musiikin aikakausina. Renessanssisäveltäjä Clement Janequin (n. 1485–1560) kirjoitti lauluja, jotka kuvasivat mm. lintujen ääniä, metsästyskutsuja, kadun huutoja ja sodan ääniä (Burkholder et al 2010, 257).

Barokin aikana lähdemateriaalin ilmentäminen voimistui ja levisi edelleen. Espanjalainen säveltäjä Juan Bautista José Cabannilles (1644–1712) kirjoitti teoksen *Tiento de Batalla*, jossa imitoidaan trumpettien ääniä, jotka kaikuivat vastakkaisilta puolilta taiste-

lukenttää. Ranskassa Jean-Philippe Rameau (1683–1764) puolestaan kuvaili mm. luonnonilmiöitä kuten ukkosta (Hippolyte et Aricie, osa I) ja maanjäristystä (Les Indes galantes, osa II). Usein tämä vaati myös uudenlaista orkestrointia. (Burkholder et al 2010, 382, 434.)

Erilaisia, yksittäisiä tunnelmia, persoonallisuuksia tai kohtauksia kuvaavia kappaleita kutsutaan *karakterikappaleiksi* (eng. *character pieces*). Tällaiset kappaleet ovat yleensä lyhyehköjä, ja kuvattava kohde ei vaihdu kappaleen tai sen osan sisällä, toisin kuin myöhemmin erityisesti romantiikan ajan laajemmissa teoksissa, jotka sisälsivät usein monia kuvauksen kohteita ja/tai tunteita. Syynä barokin ajan karakterikappaleiden yksioikoisuuteen olivat ajan psykologian näkemykset, jotka muotoiltiin barokin *affektiopis*sa. Tunteiden katsottiin olevan staattisia. Musiikin ja barokin muun taiteen kautta pyrittiin herättämään tai ilmentämään yksittäisiä affektiopin tunnetiloja – iloa, surua, vihaa, rakkautta, pelkoa, innostuneisuutta tai ihmetystä. Myöhemmin, kun psykologia tieteenalana kehittyi, opittiin että tunteet ovat jatkuvassa virrassa. Tämä heijastui musiikkiinkin: kun barokin aikana yksi tunnetila riitti karakterikappaleen sisällöksi, alettiin myöhemmin muissa teosmuodoissa käyttää jopa teemojen sisällä emotionaalisesti kontrastioivia osia – näin tunteet virtasivat musiikissa kuten vallitsevien käsitysten mukaan elämässäkin. (Burkholder et al 2010, 296–297, 482.)

Tunnetuimpiin ohjelmallisiin barokin esimerkkeihin lukeutunee italialaisen Antonio Vivaldin (1678–1741) teos *Neljä vuodenaikaa*, jossa kuvaillaan eri vuodenaikoja musiikin keinoin. Jokaiseen vuodenaikaan on liitetty sonetti, joka kuvailee kyseistä vuodenaikaa (Burkholder et al. 2010, 427). Näin teksti ja musiikki nivoutuvat yhteen. Tällaista musiikkia, jonka ilmiänsua ohjaavat ulkomusiikilliset aiheet, kutsutaan *ohjelmamusiikiksi*. Yleensä ohjelmallinen musiikki on instrumentaalimusiikkia, joka kertoo tarinan, tai seuraa narratiivia tai muuta tapahtumaketjua, mikä on usein kirjattu ylös tekstiin, jota kutsutaan ohjelmaksi. (Burkholder et al 2010, 604)

1700-luvulla merkittävimpiä esimerkkejä kuvauksen käyttämisestä musiikissa on Joseph Haydnin (1732–1809) kuvaus maailman luomisesta teoksessa *The Creation*, jonka teksti on Raamatun luomiskertomuksesta. Luomisen alussa kaoottista tilaa kuvaavat sekavat ja häiritsevän dissonoivat harmoniat. Pimeyttä ilmentävät molliharmonia, soridiinoidut jouset ja pehmeä laulu. Tekstissä ilmenevien sanojen ”ja valo tuli” myötä valo ilmenee yhtäkkiä kuoron laulamana vaikuttavana ja säteilevänä C-duurisointuna, jota

koko orkesteri tukee, mukaan lukien trumpetit, pasuunat ja patarummut. (Burkholder et al 2010, 545)

Muita merkittäviä edistyksiä viitekehysten ilmentämisessä musiikissa tapahtui oopperassa, jossa musiikkia liitettiin draamaan. Musiikkia käytettiin erilaisten draamallisten ilmiöiden ja tunteiden värittämiseen. W. A. Mozart (1756–1791) kuvailee kirjeessään isälleen, mitä musiikillisia keinoja hän käytti oopperan *Die Entführung aus dem Serail* hahmojen kuvailussa. ”Osminin [oopperan eräs hahmo] raivo saa koomisen vivahteen käyttämällä turkkilaista musiikkia.” Kun raivo sitten kiihtyy, on tempo myös kiihtynyt. Mozart jatkaa: ”Kun ihminen joutuu tuollaisen väkivaltaisen raivon valtaan, ei hän enää tunne itseään. Samaten musiikkikaan ei saa enää tuntea itseään”, ja osa päättyykin eri sävellajiin ja tempoon. Myöhemmin Mozart kuvailee vielä kuinka kuiskailua, huokailua, tärinää ja kohoilevaa rintakehää ilmennetään crescendolla soitettuna sordiinoiduilla ykkösviuluilla ja huilulla unisonossa. Vaikka hahmot oikuttelevat oopperassa myrskyistä, haluaa Mozart kuitenkin säilyttää musiikin kauneuden ja miellyttävyyden korvalle. (Spaethling 2000, 286) Näin klassismin ajan kauneuden periaatteen viitekehys välittyy kuulijalle, vaikka ilmaistava asia olisikin rosoinen. Musiikki palvelee siis tekstiä draamallisten ja muiden, aikaan sidottujen viitekehysten kautta. Ooppera oli samalla modernin elokuvamusiikin esikuva, jossa samoja periaatteita hahmojen tunnetilojen ilmentämiseksi kohtauksissa musiikin keinoin käytetään edelleen.

Franz Schubertilla (1797–1828) oli lukuisia teoksia, jossa pyritään musiikin keinoin saavuttamaan runon luonteenlaatu, tunnelma tai tilanne. Kappaleessa *Das Wander* kuvaillaan musiikilla kävelyä, kappaleessa *Ständchen* serenadin esittäjää soittamassa kitaraa, kappaleessa *Gretchen am Spinnrade* puolestaan piano esittää kehrupyörää nousevan ja laskevan 16-osakuvion välityksellä. (Burkholder et al 2010, 609–610) Lied-laulujen säestys tarjosi oivan työmaan erilaisten kappaleiden tekstissä mainittujen ilmiöiden kuvailulle musiikin kautta.

Romantiikan aikana musiikissa korostettiin mielikuvituksen käyttöä ja vahvoja tunteita. Ohjelmallisuus ilmiönä alkoi kukoistaa, kun säveltäjät alkoivat yhdistellä poikkitaiteellisia aineksia musiikkiin. Luovina viitekehyksinä käytettiin esimerkiksi kirjallisia aiheita, kuvia ja historiaa. Kirjallisuus olikin keskeisessä asemassa useiden romanttisten säveltäjien työssä. Monilla oli kirjailijaystäviä, ja jotkut olivat itsekin kirjailijoita – Hector Berlioz ja Robert Schumann olivat ammattilaisia musiikkikriitikkoina, Franz Liszt ja Richard Wagner kirjoittivat vaikutusvaltaisia esseitä musiikista, Wagner kirjoitti omat librettonsa.

Monet keskeiset genret vaativat musiikin ja tekstin integraatiota. Säveltäjät pyrkivät kuvaamaan tekstien keskeisiä tunteita ja sisäisiä merkityksiä. Monet instrumentaali-kappaleet olivat erottamatta yhteydessä sanoihin ohjelmatekstin kautta. Tämä johti usein innovaatioihin. Yksiosaisia ohjelmallisia romantiikan ajan instrumenttiteoksia kutsuttiin *sinfonisiksi runoiksi*, mutta myös sinfonioita sävellettiin. (Burkholder et al. 2010, 606.; Miller 2008, 84.) Esimerkkejä ikonisesta romantiikan ajan ohjelmallisesta tuotannosta ovat mm. Lisztin *Vaellusvuodet*, Berliozin *Fantastinen Sinfonia*, Debussyn *Faunin iltapäivä* sekä Mussorgskyn *Näyttelykuvia*.

Kaikki edeltävät ajanjaksot sisälsivät jonkinlaisen kapinaelementin tai muutoshalun suhteessa aiempiin aikakausiin aikakausia vastaan, ja 1900-luku ei ollut poikkeus. Romantiikan ajalla musiikkia ohjailivat ulkomusiikilliset elementit kuten teksti ja kuva-aiheet, ja sitä vastaan luotiin nyt innovaationa idea ns. absoluuttisesta musiikista, joka ei viittaa mihinkään muuhun kuin itseensä. Voidaan siis todeta, että näissä uusissa virtauksissa viitekehys on ensinnäkin jälleen tekninen, toisekseen viitekehys pyrkii olemaan musiikki itse, ja kolmanneksi viitekehys on pyrkimys pois ohjelmallisuudesta. Nykyisenä postmodernina aikana on lukuisten vanhojen ja uusien tyylien kirjo ja sekoittaminen keskenään kuitenkin tuonut saataville monimuotoisemman musiikillisen paletin kuin koskaan ennen. Kaikki edellisinä aikakausina esiin nousseet sävyt ovat nyt säveltäjien ja muusikoiden käytettävissä, ja rohkaisenkin tutkimaan mitä on tehty aiemmin. Tämä avaa mielikuvitusta ennestään tuottamaan uusia ja muokkaamaan vanhoja ajatuksia uusiksi luoviksi viitekehyksiksi.

### 3.3 Viitekehys Metropolian opinnäytetöissä.

Metropolialle tehdyissä opinnäytetöissä on käytetty hyväksi viitekehysten ideaa, mistä tässä on muutamia esimerkkejä. Varhaisiän musiikkikasvatuksessa on käytetty menestyksekkäästi erilaisia lapsille sopivia menetelmiä mielikuvituksen kirvoittamiseen (Brännkärr & Heikkilä 2008). Sonja Munter-Mäkeläinen (2009, 19) on käyttänyt sekä aikuiskoulutuksessa että omien muskari- ja nokkahuiluoppilaidensa kanssa sävellysprosessia, joka koostuu kehollisesta ilmaisusta, soittimilla ja keholla tuotetuista ääniefekteistä, loruilusta, soittamisesta ja/tai laulamisesta, sekä tapahtumaa/kokemusta inspiraation lähteenä. Kehollisesta ilmaisusta ja luovuudesta on kirjoittanut myös Heidi Koskinen (2012) opinnäytetyössään. Omaa luovaa työtään on tutkinut mm. Siiri Partanen (2013), joka jakoi käyttämänsä luovat viitekehukset seuraaviin kategorioihin: Henkilökohtainen aihe, tyyppi ja tapahtuma, tilaus, musiikillinen tekijä ja ympäristöstä na-

pattu aihe. Lisäksi on muita, jotka ovat käsitelleet musiikin luomisprosessia erilaisilla tavoilla tämän tutkielman aihetta kevyesti sivuten, mutta niistä yksikään ei paneudu erityisesti luoviin viitekehyksiin lukuunottamatta Ari-Pekka Korhosen (2012) YAMK-työtä. Työssään Korhonen kuvailee luoville viitekehyksille sukua olevan käsitteen *elementti-improvisaatio*, josta kerrotaan tarkemmin seuraavassa luvussa 3.4.

### 3.4 Elementti-improvisaatio

Ari-Pekka Korhonen on kehittämässään *elementti-improvisaati*ossa tuonut esiin mielikuvien, ideoiden ja tunteiden hyödyntämisen improvisoinnissa. Elementti-improvisaati

oissa on paljon yhtymäkohtia viitekehysten käyttämiseen luovassa prosessissa, ja kun puhutaan improvisoinnista, termit ovat osittain päällekkäisiä. Elementti on ”mikä tahansa yksittäinen osatekijä, alkuaine, jota voidaan käyttää improvisaation väli

neenä” (Korhonen 2012, 26), mikä viittaa musiikin aktiiviseen tuottamiseen. Viitekehys taas voi ilmetä musiikissa ja syntyä passiivisestikin esimerkiksi aikakauden vaikuttimis

ta, kuten antiikin estetiikan ihanteet renessanssin aikana, sodan varjot maailmansotien yhteydessä, ja niin edelleen. Näin viitekehys terminä on käsitteellisesti laajempi, koska se käsittää koko luomisprosessiin liittyviä vaikutusvoimia, eikä vain improvisoinnin al

kusoluja.

Vaikka tämän työn yhteydessä esitetyt harjoitukset eivät syntyneet elementti-improvisaation pohjalta, voidaan niitä kuitenkin paljon lukea myös elementti-improvisaation käsitteen alle. Improvisoinnin alkusolut eli elementit jaotellaan kolmeen osa-alueeseen: 1) Musiikilliset elementit, 2) ilmaisulliset elementit ja 3) roolit. Musiikill

isissa elementeissä on kyse musiikin lähinnä teknisistä parametreista, kuten rytmistä, melodiasta, harmoniasta, dynamiikasta, soundista jne. Ilmaisullisilla elementeillä puolestaan tarkoitetaan mielikuvia, tunteita, abstrakteja ideoita, kuvia jne. Rooleilla tarkoi

tetaan yksittäisen improvisoijan suhdetta muihin yhteisimprovisoinnissa, esim. rytmikko, efektoija, surisija. Jokaista osa-aluetta voi käyttää improvisoinnin alkusoluna. (Korhonen 2012) Näistä kategorioista tämän tutkielman harjoitukset voidaan siten katsoa sijoittuvan ideana paljon ilmaisullisten elementtien kategoriaan.

### 3.5 Eri tapoja jakaa viitekehyksiä

Tässä työssä viitekehykset on jaettu lohkoihin moniälykkyysteorian kuvailemien älykkyyden lajien mukaan (luku 4). Tämä suo harjoitteiden käsittelylle loogisen ja tieteellisen pohjan sekä laajan potentiaalisen sovelluskentän. Viitekehyksiä voidaan kuitenkin jakaa useilla muilla eri tavoilla, ja vaihtoehtoiset jaot voivat tuottaa uudenlaisia näkökulmia luoviin harjoitteisiin. Vaikka niitä ei erityisesti käsitellä tässä tutkielmassa, alla esitellään muutamia vaihtoehtoisia jakomalleja viitekehyksiin. Niitä voi hyödyntää omissa luovissa viitekehyssovelluksissa.

*Ikäryhmien/taitotasojen mukaan.* Tietyt harjoitteet soveltuvat paremmin lapsille kuin aikuisille, toiset taas toimivat yli taitotasorajojen. Harjoitteita voi luoda ja jakaa eri ikäryhmille ja taitotasoille aina vasta-alkajista ammattilaisiin.

*Tieteenalan mukaan.* Romantiikan aikana erityisesti kirjallisuus ja kuvataide toimivat inspiraationa uudelle musiikille (ks. luku 3.2), mutta mitä hyvänsä tieteenaloja voidaan käyttää inspiraationlähteenä. Inspiraatiota voidaan hakea mm. kuvataiteesta, luonnontieteistä, kirjallisuudesta, matematiikasta, arkkitehtuurista, hengellisyydestä, historiasta, jne. (Wilkins 2006, 16).

*Toimintapiirin mukaan.* Harjoitteet voidaan jakaa eri toimintapiirien pohjalta, joita ovat esimerkiksi ihmiselämä, muu elävä luonto kuten eläimet ja kasvit, ”eloton” luonto kuten avaruus ja alkuaineet, sekä ihmisen luomat järjestelmät ja abstraktit tai täysin mielikuvituksen varassa olevat käsitteet ja ilmiöt.

*Fenomenologisesti.* Harjoitteet voidaan jaotella niiden synnyttämän tai niiden kautta tavoitellun kokemuksen kautta: Mikä synnyttää ilon kokemuksia, mikä surun, mikä vaikuttavuuden, mikä kauneuden, mikä rumuuden, mikä hyvyyden, mikä inhon, mikä yllätyksen, mikä rauhan, mikä ilahtumisen, mikä illuusion, mikä pettymyksen, mikä mielen parantumisen, mikä epistemologisen hykerryksen, mikä hengellisen kokemuksen.

*Alkuperän mukaan.* Harjoitteita voidaan jakaa sen mukaan, millä ensisijaisella mekaniismilla ne ovat syntyneet: esim. puhtaasti mielikuvituksesta, koetusta tunteesta/kokemuksesta, kuvitellusta tunteesta/kokemuksesta, intentiosta, loogisista rakenteista, asioiden kuvailusta/havainnoista, aleatorisesti jne.



## 4 Moniälykkyysteoria

Luovia viitekehyksiä hyödyntäviä harjoitteita voi jäsenellä useilla eri tavoilla, mutta tätä opinnäytetyötä varten käytän jäsenyyksen pohjana ja inspiraationlähteenäni *moniälykkyysteoriaa*. Tässä luvussa käsitelen teoriaa ja sen sovellusta luoviin musiikillisiin harjoitteisiin *lateraalisen ajattelun*<sup>2</sup> kautta.

### 4.1 Yksilöllistä ajattelua

Moniälykkyysteoria pyrkii selittämään ihmisen kognitiivista kykyä luokittelemalla älyn seitsemään eri osa-alueeseen. Osa-alueita ovat *kielellinen, matemaattis-looginen, musiikillinen, avaruudellinen ja visuaalinen, kinesteettinen (liikunnallinen), intrapsyykkinen ja interpsyykkinen* älykkyydet. Teorian mukaan ei siis ole olemassa vain yhtä yleistä älykkyyttä, vaan erilaisia älykkyyden lajeja, jotka ilmenevät yksilöissä eri suhteissa. (Gardner 1983) Ajatus oli vallankumouksellinen, sillä teorian julkaisuun asti älykkyyttä oltiin laajalti pidetty yleisenä ominaisuutena.



Kuvio 1. Moniälykkyysteorian eri älykkyyden lajit (FMS 2015). Naturalistinen älykkyydet on myöhempi lisäys teoriaan.

<sup>2</sup> Lateraalinen ajattelu tarkoittaa pyrkimystä rikkoa parkkiintuneita ajattelukaavoja lähestymällä ongelmanratkaisua odottamattomista tulokulmista. (Doyle et al. 1993)

Teorian perusidea on, että jokainen normaali ihminen omaa ainakin jossain määrin jokaista älyn eri osa-alueita. Erot yksilöiden välillä syntyvät kyvykkyyden *määristä* ja niiden *yhdistelmästä*. Älyn eri yhdistelmät ottavat osaa ajatusprosessiin yksilöllisillä tavoilla. Tämä tekee jokaisen ajattelusta erilaista ja ainutlaatuista, kun yksilön ajatukset kulkevat eri älykkyyksiä hallinnoivien aivoalueiden läpi yksilöllisiä polkuja vuorovaikuttaen keskenään. (Gardner 2006, 6–22, 35–37)

Jokaisella yksilöllä on siis teorian mukaan omanlaisensa ajattelutapa, jossa korostuvat tietyt, yksilölliset älyn alueet. Ajatus on viehättävä, koska se todistaa yksilöiden ainutlaatuisuudesta ja siten poistaa myrkyllisen kilpailuelementin ihmisten väliltä. Koska jokainen on täysin omanlaisensa yksilö ajatuksiltaan, hän voi kilpailla vain itsensä kanssa, ei kenenkään muun. Kenenkään älykkyys ei ole siis *parempaa* kuin toisten, on vain erilaisia älykkyyksiä. Musiikissakin on täten parhaimmillaan kyse siitä, että yksilö on oma itsensä, ja oppii käyttämään omaa älykkyyttään – omia vahvuuksiaan – parhaalla mahdollisella tavalla.

#### 4.2 Erilaiset älykkyyden lajit

Tässä luvussa käsittelen erilaiset älykkyyden lajit, kuten Gardner (1983) esitteli ne alkuperäisessä moniälykkyysteoriassaan. Sittemmin seitsemän alkuperäisen älykkyyden listaan on tehty lisäysehdotuksia muista älykkyydenlajeista, mutta suurin osa niistä ei vielä ole vakiintunut päivitettyyn teoriaan (2006).

*Interpsykinen älykkyys* liittyy ihmisen vuorovaikutukseen muiden ihmisten kanssa. Älykkyyden laji rakentuu kapasiteettiin huomata eroavaisuuksia muissa ihmisissä suhteessa näiden erilaisiin mielialoihin, temperamentteihin, motivaatioon ja intentioihin. Sosiaalisesti älykäs aikuinen saattaa kyetä jopa lukemaan muiden ihmisten piilotettuja intentioita ja tahtotiloja. (Gardner 2006, 15)

*Intrapsykinen älykkyys* merkitsee ymmärrystä henkilön sisäisistä aspekteista: kykyä lähestyä ja eritellä omaa tunne-elämää ja tunteita, ja ymmärtää kuinka tunteet ohjaavat omaa käyttäytymistä. Intrapsykinen älykkäällä henkilöllä on hyvä ja todellisuuspohjainen itsetuntemus. Jotta tällaista sisäistä älykkyyttä voidaan ilmentää, tarvitaan muita älykkyyden lajeja, kuten kielellistä tai musiikillista älykkyyttä. (Gardner 2006, 17) Tunneälyä omaava ilmentää siis kykyään esim. kirjoittamalla, puhumalla tai musiikilla.

*Kielellinen älykkyys* tarkoittaa mm. kykyä tuottaa virheetöntä ja ymmärrettävää kieltä, ilmaista itseään sanoilla, ja ymmärtää muiden kielestä hienovaraisia sävyjä. Kielellisesti älykäs pitää yleensä sanaleikeistä ja vivahteikkaan kielen tuottamisesta. (Laine & Riihelä 2006)

*Musiikillinen älykkyys* tarkoittaa yksilön kykyä havainnoida ja tuottaa musiikkia. Musiikillisesti älykäs yksilö muistaa helposti melodioita ja musiikillisia kokonaisuuksia, ja kuulee niissä enemmän vivahteita. (Gardner 2006, 9; Laine & Riihelä 2006)

*Loogis-matemaattinen älykkyys* tarkoittaa matemaattista ja yleistä ongelmanratkaisutaitoa, kuten päässälaskutaitoa ja kykyä ajatella loogisesti. Lahjakkaassa yksilössä ongelmanratkaisu on usein huomattavan nopeaa. Ratkaisu voi syntyä ennen kuin se on sanoitettu, ja ratkaisija ei välttämättä osaa eritellä, miten hän on löytänyt ratkaisun – eikä ratkaisun mekanismeita itsessään ole vielä kokonaan tieteellisesti selvitetty. Loogis-matemaattinen älykkyys on vanhanmallisten älykkyystestien (ÄO-testit) ensisijainen tarkastelun kohde. (Gardner 2006)

*Avaruudellinen ja visuaalinen älykkyys* liittyy tilanhahmotukseen, kykyyn visualisoida asioita ja spatiaaliseen ongelmanratkaisuun. Sitä tarvitaan esimerkiksi suunnistuksessa ja esineiden visualisoinnissa erilaisista kulmista. Avaruudellista älykkyyttä hyödyntävät mm. kuvataiteilijat, shakin pelaajat ja navigoijat. (Gardner 2006, 14)

*Kinesteettinen älykkyys* liittyy kykyyn ilmentää liikettä fyysisessä kehossa. Erikoistuneet kehonliikkeet vaativat monimutkaisia motorisia taitoja. Esimerkiksi viulunsoittoon tarvittava motoriikka on niin monimutkaista, että tähän päivään asti ei ole pystytty rakentamaan robottia, joka kykenisi soittamaan viulua kuin ihminen. Niinkin yksinkertaiseen asiaan kuin tennispalloon osumiseen aivoilta vaadittavia monimutkaisia laskutoimituksia. Näitä laskutoimituksia eritellyt Tim Gallwey (1976, 34) on todennut, että ”jokainen, joka asuttaa ihmiskehoa, omaa merkittävän instrumentin.” Kehollisten liikkeiden aivoilta vaadittava laskentateho, hienomotoristen kykyjen monimuotoisuus, liikkeen kehitys ihmisyksilöissä, liikkeen kulttuurillinen universaalius ja aivotutkimus ovat johtaneet luokittelemaan kinesteettisiin toimintoihin vaadittavat mielen funktiot omaksi älykkyiden lajikseen (Gardner 2006, 9–11).

### 4.3 Lateraalinen ajattelu luovuuden lähteenä

Koska moniälykkyysteoria pyrkii selittämään ajatuksia ja niihin pohjautuvaa älykkyyttä mahdollisimman laaja-alaisesti, on se erityisen hedelmällinen inspiraation etsimiseen - musiikillinen inspiraatiohan syntyy yhteydessä ajatuksiin ja tunteisiin. Teorian kautta inspiraatiota saadaan mahdollisimman monesta eri ajatteluväylästä, mikä laajentaa harjoitteiden potentiaalista kenttää. Tämä perustuu siihen, että aivoilla on korkealaatuinen kyky jäsentää informaatiota loogisiin, järkeviin kokonaisuuksiin ja rakenteisiin. Kun informaatio jäsenyy, ajatusrakenteet vakinaistuvat, jolloin niitä on vaikea muuttaa – toisin sanoen, kun on opittu ja vakiinnutettu jokin tapa tehdä asioita, on haastavampaa olla luova ja synnyttää uusia tapoja toimia. Tällöin uusien yhteyksien luomista ja uudenlaisen ilmaisun luomista avittaa lähestyä asiaa uudenlaisista ja odottamattomista tulokulmista. Tällaista ajattelua kutsutaan *lateraaliseksi ajatteluksi* (engl *lateral thinking*). Edward De Bono (1992), käsitteen luoja, kirjoittaa luovuutta käsittelevässä kirjassaan *Serious Creativity*: ”Et voi kaivaa kuoppaa eri paikkaan kaivamalla samaa kuoppaa syvemmälle.” Aina samalla tavalla improvisointi ei siis myöskään synnytä uudenlaista ilmaisua – siihen tarvitaan uudenlaisia ajatuksia, ja juuri näitä tuovat peliin moniälykkyysteorian tarjoamat erilaiset tulokulmat lähestyä improvisointia.

Löysin moniälykkyysteorian mukaisista älyn eri osa-alueista runsaasti ideoita, joista inspiroiduin luomaan musiikillisia ilmaisuharjoitteita. Nämä on koottu lukuihin 6–12. Jokaisessa harjoitteessa on oma viitekehyksensä, joka liittyy ideana älyn eri yläkäsitteisiin. Harjoituksia tuottaessa ja materiaalia tutkiessani syntyi myös muita ideoita, nämä sijoitin lukuun 13, joka käsittelee muita viitekehkyksiä.

## 5 Harjoitteet ja niiden käyttö

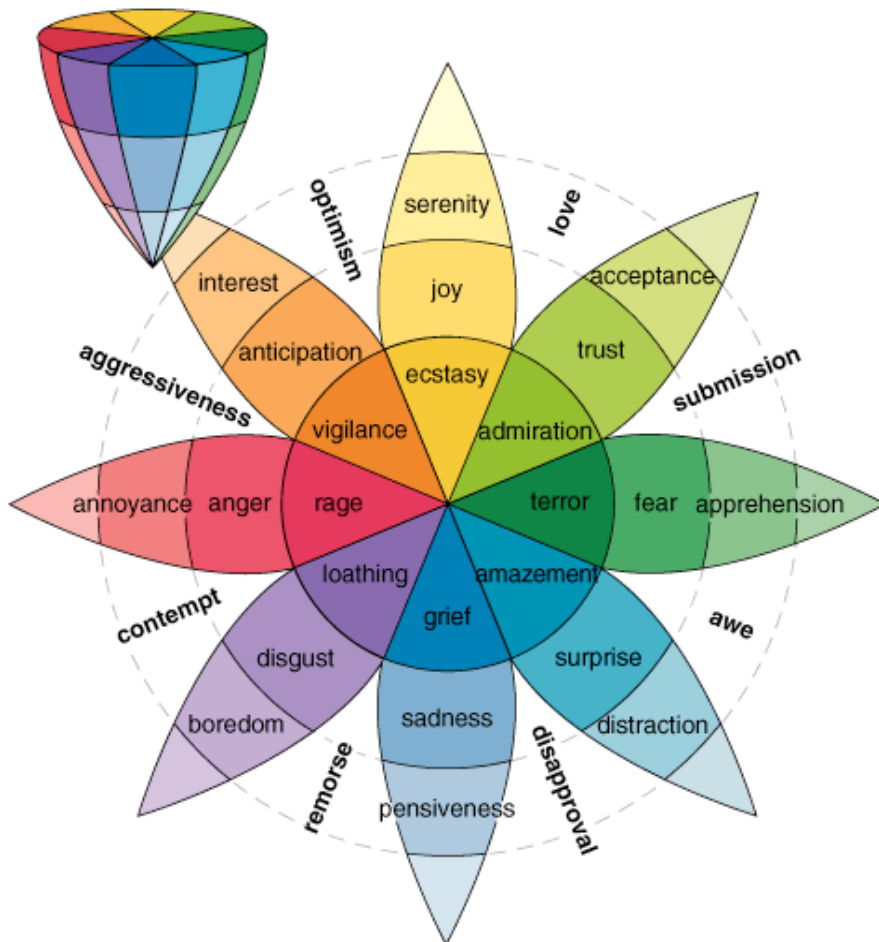
Tässä luvussa eritellään tutkielman musiikillisten harjoitteiden käyttöön liittyviä asioita. Harjoitteita voi itsessään käyttää soveltuvien osien missä vain luovassa musiikillisessa kontekstissa kuten säveltämisessä, improvisoinnissa, vapaassa säestyksessä, teoriaopetuksessa, instrumenttiopetuksessa jne. Seuraavissa luvuissa 6–12 puolestaan keskitytään erilaisiin älykkyyden lajeihin ja niiden pohjalta syntyneisiin, luovia viitekehyksiä inspiraationlähteenään käyttäviin harjoitteisiin.

Olen liittänyt tiettyjen tehtävien ohien joitain nuottiesimerkkejä harjoitteiden musiikillisesta toteuttamisesta, mutta ne ovat vain ehdotuksia, jotka pohjautuvat omaan mielikuvitukseeni. Koska ihmiset ajattelevat eri lailla, kaksi improvisoijaa saa harjoitteista väistämättä keskenään eroavia tuloksia, mikä kasvattaa harjoitteiden hyötyarvoa. Harjoitteita voi myös itse luoda lisää ja soveltaa rajattomasti joko tässä tutkielmassa esitetyn tai muun jaon pohjalta (ks. luku 3.5).

### 5.1 Miten ilmentää asioita musiikillisesti?

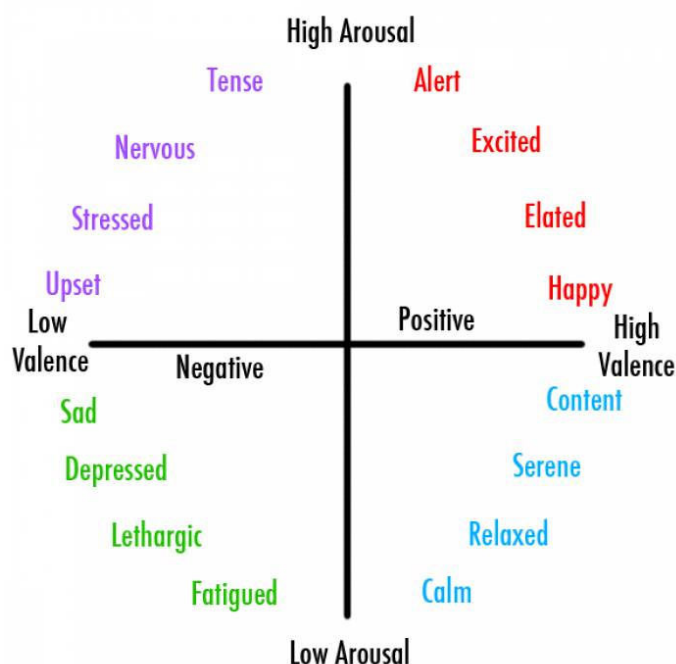
Tärkein kysymys harjoitteita käyttävälle lienee, miten ilmentää asioita musiikillisesti. Vain musiikillisista lähtökohdista musiikkia luoneelle voi tuntua haastavalta yhtäkkiä ”kytkeä mielikuvitus päälle”. Rikas mielikuvitus lienee pitkän kehityksen tulos, ja sitä olisi hyvä kehittää jo sen ensi ilmenemisestä, lapsuudesta asti, kun mielikuvitus luonnostaan alkaa toimia. Tekemällä havaintoja ja erittelemällä erilaisia ilmenemiä, joita mielikuvat musiikissa saavat, sekä tekemällä itse harjoitteita on mahdollista päästä lähemmäs tuota salattua kieltä, jonka mielikuvien ja tunteiden avulla luotu musiikki kätkee sisäänsä.

Tekniseltä kannalta kysymys musiikin ilmentämisessä mielikuvilla ja tunteilla on lähinnä sen keksimisestä, millaiset musiikilliset elementit vastaavat mielikuvan tai tunteen sisältämiä mielleyhtymiä. Jotta osattaisiin ilmaista tunteita musiikilla, on hyvä ensin tiedostaa, mitä tunteita on olemassa. Eri tunneteoreetikot ovat perustunteista erimielisiä. Oheisessa kuviossa 2 on yksi tunnemalli, joka esittelee perustunteet Robert Plutchikin (1980) mukaan. Kattavampi kooste eri tunneteoreetikojen tunneluokitteluista on liitteessä 2.



Kuvio 2. Plutchikin (1980) tunnekaavio (Norwood 2011).

Tunnekoontia voi suoraan käyttää tunteiden ilmentämisen työkaluna ja niiden ilmentämisen opettelussa. Toinen työkalu on hyödyntää psykologian alalla käytettyä ns. *valenssi-energia-koordinaatistoa*, jossa tunteet ja tunnelmat jaotellaan niiden sävyjen mukaan positiivisiin ja negatiivisiin x-akselilla. Tunteen energiataso puolestaan sijoitetaan y-akselille. Musiikillisesti koordinaatistoa voisi soveltaa esimerkiksi ilmentämällä positiivisia tunteita musiikillisella konsonanssilla ja negatiivisia puolestaan dissonanssilla. Energian aktiivisuuden voi korreloida esim. rytmikan aktiivisuuteen.



Kuvio 3. Valenssi-energia-koordinaatisto (Enriquez et al 2014).

Koordinaatistoa apuna käyttäen voidaan musiikillista materiaalia muunnella tunteen mukaan. Esimerkki tunteen vaikutuksesta melodiaan on tutkielman liiteosassa (liite 3). Liitteen 3 esimerkissä annetun musiikillisen katkelman luonnetta on muunneltu sopimaan neljään erilaiseen tunnetilaan. Tunne on vaikuttanut tässä esimerkissä musiikillisesti mm. tempoon, melodian kaareen, fraseeraukseen, esitysmerkintään, dynamiikkaan, melodian implikoimaan harmoniaan, melodisiin koristeisiin ja melodisten dissonanssien käyttöön. Alkuperäinen sävelaihe on siis muuttunut melko radikaalistikin tunteen toimiessa ohjaavana viitekehystenä. Esimerkkiin ei ole sisällytetty säestystä, mutta tunne vaikuttaisi myös siihen. Jos sävelaihe orkestroitaisiin, voisi tunne-eroja lisäksi ilmentää soitinnuksessa. Harjoitus liittyen tunnemuunteluun löytyy luvusta 7.3. (harj. 7).

Tunnetta tarvitaan musiikin esittämisessäkin. Keijo Säikkä (2015, 66) kuvailee artikkelissaan, kuinka ”Länsimainen taidemusiikki on täynnä teoksia, joista säveltäjä on antanut joskus hyvinkin yksityiskohtaiset tulkinnalliset esittämisohjeet. Yksinkertaisimmillaan ohjeena voi olla vaikkapa ’surullisesti’. Oppilaan on siis kyettävä soittamaan surullisesti, vaikka hän ei tilanteessa olisikaan surullinen. On siis kyettävä siirtymään toiseen tunnetilaan, toiseen maailmaan, jossa tunne on todellinen.” Kun tunne ei ole omakohmainen, vaatii tulkinta siis eläytymiskykyä jo sellaisessa esitystilanteessakin, joka ei vaadi sinänsä uuden musiikillisen materiaalin synnyttämistä, vain olemassa olevan materiaalin muokkaamista.

Juslin & Sloboda (2001, 315) on koonnut tutkimustietoa esiintyjien tavoista ilmaista tunteita musiikkiesityksissä. Seuraavassa analyttisiä huomioita siitä, miten valenssi-energia-kaavion eräät perustunteet – onnellisuus, hellyys, suru, viha ja pelko – ovat tutkimusten mukaan ilmenneet musiikin *tulkinnoissa*.



Kuvio 4. Koonti tunteiden musiikillisesta ilmentämisestä valenssi-energia-koordinaatistossa. (Juslin & Sloboda 2001, 315)



Tunteita ja mielikuvia voi siis käyttää paitsi luomaan uutta musiikkia, myös *muokkaamaan* olemassa olevaa materiaalia ja ohjaamaan esim. *fraseerausta* (Luku 12.2. harj. 6). Tunteiden lisäksi musiikkia ohjaavina viitekehyksinä voidaan käyttää mielikuvia ja ideoita. Kuinka ilmaista jokin fraasi *tulella*? Entä *vedellä*? Jos on hankalaa tarttua viitekehysten mielikuvaan, voi esittää itselleen tarkentavia kysymyksiä: Miten mielikuva vaikuttaa fraseeraukseen? Miten dynamiikkaan? Miten äänen tekstuuriin? Miten linjan koristeluun? Miten tunteeseen? Miten kaareen? Miten rytmiiikkaan? Miten harmoniaan? Sävellyksessä/sovituksessa instrumentaatioon? Näitä apukysymyksiä käyttämällä voidaan päästä lähemmäs eri viitekehysten musiikillista ilmaisua.

Lisää lähestymistapoja tunteiden ja ideoiden musiikilliseen ilmentämiseen voit tutkia musiikin historian teosten kautta (luku 3) sekä harjoitteiden esimerkeistä, luvut 6-13, tutustumalla esim. ohjelmamusiikkia käsittelevään kirjallisuuteen ja suorittamalla tämän tutkielman harjoituksia itse.

## 5.2 Soveltuvuus eri taitotasolle

Esitietovaatimuksia luovien viitekehysten käyttämiselle ei *periaatteessa* ole. Varhaismusiikkikasvatuksessa esimerkiksi hyödynnetään erityisesti lapselle sopivia mielikuvia. Tämän tutkielman sisältämissä harjoitteissa on kuitenkin suurta hajontaa suhteessa vaativuustasoon. Jotkut harjoitukset ovat erityisen haastavia jopa huippumuusikolle, toisia taas kuka vain voi käyttää. Jokainen muusikko voikin hyödyntää harjoitteita sen mukaan, mitä omat instrumentti/sävellystaidot antavat myöten. Jonkinlaisesta soittimen hallinnasta on selvää etua, koska tällöin olemassa oleva tekniikka mahdollistaa ilmaisun vapautta, jollaista aloittelijalla ei vielä ole. Myös vähemmän edenneet voivat toisaalta saada huomattavaa hyötyä harjoitteista, sillä ilmaisu kehittää mielikuvituksen ja tekniikan välistä yhteyttä samalla molempia edistäen. Erityisen korkeatasoiset soittajat puolestaan voivat saada huomattavaa etua instrumentinhallinnan mahdollistavasta ilmaisunvapaudesta. Kun sopivat harjoitukset löytyvät, mielikuvituksen käyttämisen ideaa voivat siis toteuttaa mielekkäästi kaikenlaiset muusikot, säveltäjät ja pedagogit.

### 5.3 Musiikki soiton fokuksena

Tietyt maailmanluokan huippumuusikot popjazzmusiikin kentältä kuten basisti Victor Wooten sanovat, etteivät ole koskaan harjoitelleet, vaan soittavat vain musiikkia. Periaatteessa tämä tarkoittanee, että soitossa on aina läsnä jokin muu kuin vain tekninen viitekehys. Kysymys lienee tällöin vain erilaisesta sanankäytöstä. Soitto ei koskaan tällaisista muusikoista tunnu tekniikan harjoittelulta, vaan ilmaistessa musiikkia tekniikkakin kehittyi. Tällainen, aina hauskalta tuntuva lähestymistapa musiikkiin on myös näissä harjoituksissa piilevä rikkaus. Kun musiikin kautta ilmaistaan aina jotain, on läsnä myös syvempi intentio kuin vain halu kehittää tekniikkaa. Tällöin musiikin tekeminen myös tuntunee mielekkäämmältä kuin soittaminen vain teknisistä lähtökohdista.

### 5.4 Suhtautuminen virheisiin ja plastinen mieli

Koska mielen yhteys fyysiikkaan vaatii harjoitusta, on täysin luonnollista, että näitä harjoitteita lähestyttäessä syntyy teknisiä virheitä. Sama prosessi tapahtuu minkä tahansa motorisen taidon opettelussa. Kun esimerkiksi lapsi opettelee ottamaan kopin pallosta, ensimmäiset kerrat eivät onnistu täydellisesti, jos lainkaan, mutta toistettuaan harjoitusta riittävän monta kertaa lapsi kehittyy, ja tarpeeksi pitkälle vietyä lapsesta voi tulla mestarikoppari. *Plastinen*, muokattavissa oleva mieli mukautuu harjoitteiden kautta, ja kouluttaa hermoyhteyksiä välittämään mielikuvia tekniikkaan (Schwartz 2002). Samoin tapahtuu myös näiden harjoitteiden yhteydessä. Siksi niitä tehdessä tulee olla armahavainen itseään kohtaan ja ymmärtää, että virheiden tekeminen on osa mitä tahansa oppimisprosessia. Tulee antaa itselle lupa laskeutua lapsen tasolle ja leikkiä ajatuksilla *pelottomasti*. Jokainen ääni ja jokainen virhe on oikea askel kohti motorista täydellisyystä, koska juuri näiden avulla hermoyhteydet hienosäättyvät. Näin harjoitteet synnyttävät hiljalleen yhä saumattomampia yhteyksiä ilmaisun intention (esim. mielikuvien) ja tekniikan välille.

### 5.5 Soundit ja efektointi

Musiikillinen soundi ja sointiväriin laatu voivat vaikuttaa inspiraatioon tai luoda sitä jo itsessään. Nykyaikaisissa kosketinsoittimissa ja tietokonepohjaisissa syntetisaattoreissa on monimutkaisia soundipankkeja, jotka ovat äänikuvaltaan mielenkiintoisia jo itsessään ja siksi hedelmällisiä inspiraation synnyttämiseen. Jo tietynlaisella soundilla leik-

kiminen voi tuottaa inspiraation. Instrumentti ja soundivalinnat voivat siis tukea haettua tunnetta tai ilmaisun kohdetta ja siten vaikuttaa suoraan ilmaisuvoimaan.

Lisämakua soundeihin voi tuoda *efektioinnilla*, jossa äänimateriaalia muokataan erilaisilla, yleensä ohjelmistotyökaluilla. Esimerkiksi kaiutukset, viiveet, kompressointi, ekvalisointi, modulaatioefektit jne. voivat siis myös tukea haettua ilmaisua tai jo itsessään inspiroida sitä.

## 6 Interpsykkisen älykkyyden inspiroimaa musiikkia

*Näissä luvuissa 6-13 esitellään tutkielman pääosa: luovat harjoitteet, joissa hyödynnetään luovia viitekehyksiä ja jotka on jäsennetty moniälykkyysteorian pohjalta.*

### 6.1 Vuoropuhelua ja hahmoja

Interpsykkinen älykkyys (ks. luku 4.2) liittyy ihmisen *vuorovaikutukseen* muiden ihmisten kanssa. Kommunikaatio on ajatustenvaihtoa – keskusteluja. Tästä nousee mieleen bluestradition *kysymys-vastaus*-perinne, joka on tullut bluesiin ja amerikkalaiseen kulttuuriin alun perin afroamerikkalaisten orjien peltolauluista ja spirituaaleista. (Miller 2008, 153) Kysymys-vastaus-idea on hyödynnetty tämän luvun harjoituksissa 1 ja 2.

Toinen keskeinen mieleen nouseva käsite on *hahmot*. Kun teatterissa, elokuvissa, kirjallisuudessa jne. luodaan käsikirjoituksia, on kirjoittajan mielessä henkilöahmot ja niiden persoonallisuudet. Henkilöhahmoilla on ominaisuuksia, jotka määrittävät hahmojen käyttäytymistä. Näitä voidaan käyttää *draaman* välineinä. Tämän ajatuksen voi kätevästi siirtää myös musiikkiin. Sävellyksen osat, vaikkapa melodiset teemat, voi jakaa hahmoihin, joille antaa erilaisia ominaisuuksia, kuten tunnetiloja tai tiettyä instrumenttaatiota. Teema 1 voi olla esim. hermostunut, teema 2 puolestaan ihastunut. Nämä yksinkertaiset ominaisuudet itsessään antavat pohjan kehittelylle, jota voi jatkaa intuitiivisesti tai jonkin kirjoitetun dramaturgian, tarinan jne. pohjalta. Melodia tai musiikkikappaleen draamankaari voi sitten edetä näiden hahmojen ominaisuuksien mukaan.

Elokuvasäveltäjät käyttävät hahmoja työkalunaan musiikin säveltämisessä elokuvaan. Hahmon teema saatetaan ilmentää musiikissa esimerkiksi, kun kyseinen hahmo ilmestyy kuvaan. Elokuvasäveltäjä Lalo Schifrin käytti esimerkiksi elokuvassaan ”Bullitt” me-

lankolista blues-kitaraa kuvaamaan päähahmoa, koska hahmo oli introvertti ja sen tyyppinen persoonana (*In the Tracks of Lalo Schifrin*, 2012).

Säveltäjät aina oopperan syntymisestä lähtien ovat hyödyntäneet hahmojen ilmentämistä mm. oopperassa, oratoriossa. Oheisesta taulukosta voit tutustua yleisimpiin teatteritaiteen hahmoihin, joita voi käyttää musiikin tuottamisen pohjana.

Taulukko 2. Yleisiä draaman hahmoja, koottu kansantarinoiden pohjalta. Suluissa englanninkieliset termit. (Pavis & Shantz 1998, 5). Muita yleisiä: rehentelijä, klovnin, ulkopuolinen (Leach 2005, 106).

Hahmo	Rooli
Roisto, konna (Villain)	Tekee ilkityön
Lahjoittaja (Donor)	Lahjoittaa taikaesineen ja valaisee arvomaailmaa
Auttaja (Helper)	Tulee sankarin avuksi
Prinsessa (Princess)	Vaatii urotyön ja lupaa avioliiton
Lähettäjä (Dispatcher)	Antaa sankarille tehtävän
Sankari (Hero)	Tarinan toimija, joutuu alttiiksi yllättäville olosuhteille
Valesankari (False hero)	Kaappaa todellisen sankarin roolin joksikin aikaa

## 6.2 Harjoituksia

1. Luo kaksi hahmoa, joista kummallekin annat oman musiikillisen motiivin ja persoonallisuuden. Improvisoiden musiikkia, luo melodia, joka koostuu näiden kahden hahmon ”keskustelusta” kysymys-vastaus-fraasein. Tämä harjoitus on myös omiaan sovitettaessa päämelodiaa kontrastoivia obligatolinjoja.
2. *Keskustelu*. Käyttäen musiikkia kuin kieltä, käy musiikillinen ”keskustelu”
  - a. toisen elävän ihmisen kanssa.
  - b. useiden ihmisten kanssa.
  - c. kuvitteellisen piirroshahmon kanssa. Mitä tämä voisi tarkoittaa melodian luonteen kannalta?
3. Kuvaile musiikin keinoin, mitä musiikki tarkoittaa sinulle.
4. *Luonneharjoitus*. Luo melodia (tai sävytä sitä jollakin musiikillisella elementillä, kuten sointivärillä) joka kuvastaa erilaisia luonteita tai luonteenpiirteitä, kuten

- a. räiskyvää temperamenttia
  - b. ujoa sivustakatsojaa
  - c. heittäytyjää
  - d. kaksinaismoralistia
  - e. siveyden sipulia.
5. *Kuin sadusta*. Taulukossa 2 (yllä) on mainittu erilaisia draamallisia hahmoja. Valitse kaksi hahmoa ja luo niiden välille musiikillinen kohtaaminen. Anna molemmille hahmoilla musiikillinen identiteetti, joka koostuu esim. omasta melodiateemasta, rytmistä, sointiväristä ja/tai tunteesta. (Esim. Tyyni sankari kohtaa hurmaantuneen prinsessan, rohkea sankari peittoaa häikäilemättömän roiston tai vahva sankari paljastaa hätääntyneen valesankarin.)
6. *Motivaatioharjoitus*. Teatteritaiteessa hahmojen *motivaatiot* tarkoittavat syitä, jotka saavat hahmon käyttäytymään tietyllä tavalla (Pavis & Shantz 1998, 222). Ilmennä musiikillisesti seuraavia draamassa käytettyjä yleisiä skenaarioita:
- a. kilpailu kahden ihmisen välillä
  - b. jokin konflikti tai dilemma
  - c. kamppailu kohtaloa vastaan
  - d. halu tehdä jotain, minkä yhteiskunta/yhteisö tukahduttaa.

## 7 Intrapsyykkisen älykkyyden ja tunteiden inspiroimaa musiikkia

”Yksi musiikin vetoavuuden salaisuuksia voi olla sen kyky ilmaista tunteita.” (Juslin & Sloboda 2001)

Intrapsyykkisellä älykkyydellä tarkoitetaan itsetuntemusta ja ymmärrystä henkilön sisäisistä ajatusprosesseista ja tunteista (Gardner 2006, 17). Tunne ilmenee musiikissa sitä luovilla ihmisillä usein hyvin luonnostaan. Laulunkirjoittajat ovat kautta aikain sanoittaneet tuntojaan sanoin ja sävelin. Elämäntilanteet kirvoittavat inspiraatiota jo itsessään. Tällaista musiikillista, omaelämäkerrallista tunneilmaisua voidaan kutsua *omakohtaiseksi*. Sitä vastoin sellainen ilmaisu, jossa pyritään ilmentämään musiikin keinoin tunteita yleisellä tasolla tai jonkun muun toimijan kokemana, voidaan kutsua *ulkokohtaiseksi* ilmaisuksi. Ulkokohtainen ilmaisu ei liene yhtä tavallista esimerkiksi laulunkirjoittajalle kuin elokuvamusiikin säveltäjille, mutta sen kautta voi jokainen musiikkia luova oppia sanoittamaan myös omakohtaisia tunteja.

Näkökulmia tunteiden ja mielikuvien musiikilliseen ilmentämiseen löydät lisäksi luvusta 5.1.

### 7.1 Tekniikka vs. tunne

Voidaan sanoa, että tekniikkaa ei voi koskaan erottaa tunteesta. Aina, kun kyseessä on ihminen, on läsnä myös jonkinlainen tunne. Musiikkiesityksessä on useimmin läsnä esittäjän intentio siitä, mitä musiikin tulisi ilmaista kuulijoille. Tulkinta siis sisältää merkitysten antamista musiikille (Persson 1995). Merkitykset tarkoittavat mm. emotionaalisia sisältöjä, siis myös tunteen viitekehysten. Tunnesisältö tarttuu musiikkiin ja välittyy kuulijalle. Siksi esittäjälle on hyödyllistä miettiä, mikä tunne esityksessä välittyy. Pinnistely osua teknisesti oikeaan välittynee kuulijalle, yhtä lailla kuin maailmaa syleilevä yhteyden tuntu, joka koskettavassa soolossa parhaimmillaan välittyy. Esityksen psykologiaa voi soveltaa myös improvisointiin. Tunne ja sen tiedostaminen on yksi mahdollinen lähtökohta improvisointiin, yritys ilmaista tunnetta (harjoitus 2).

### 7.2 Tunnetranskriptio ja vastuu tunteiden ilmaisusta

Kun musiikkikappaleen luomisessa on ollut läsnä selkeä, erillinen tunteen viitekehys, on se teoriassa mahdollista ymmärtää kuulokuvasta. Viitekehysten selvittämistä kuulokuvan perusteella voidaan kutsua *viitekehysten transkriptioksi*. Eggebrecht (1983) selvitti musiikillisen tunneilmaisun universaaliutta eri kulttuurien välillä. Kävi ilmi, että eri kulttuurien edustajat pystyivät erottamaan erilaisia tunteita, jotka olivat koodattuina musiikkiin. Erotetut tunteet ilmaisivat esimerkiksi kaipausta, rakkautta, sotaa ja tuutulaulua. Tämän idean pohjalta syntyi *tunnetranskriptioharjoitus* (luku 7.3, harj. 3), jonka avulla voidaan kasvattaa omaa musiikillista ilmaisukykyä harjaantumalla tunnistamaan musiikillisten elementtien yhteys musiikin psyykkiseen viitekehykseen.

Tunteen läsnäoloa ja sen luonnetta voidaan kutsua *psyykkiseksi* viitekehykseksi. Koska psyykinen viitekehys myös välittyy kuulijalle, on musiikin luojalla *vastuu* musiikin tunteiden ilmaisusta. Samalla kun ilmaisee tunteita, on hyvä tiedostaa, millaisia tunteita herätämme ihmisissä. Voimme herättää positiivisia ja negatiivisia tunteita. Positiivinen tunteen ilmaisu lienee turvallista, ketään ei satuttane ilon ilmaisu. Sen sijaan negatiivisten tunteiden ilmaisu voi vaikuttaa kuulijaan negatiivisesti riippuen myös kuulijan omasta psyykkisestä tilasta. Stravinskyn Kevätuhri aiheutti ensi-illassaan mellakan, koska sen musiikillinen kieli oli radikaalimpaa ja ilmaisu rujompaa kuin aiemmin. Vastuukysymys sisältää vaikeita kysymyksiä. Onko esimerkiksi vihan ilmaisu oikeutettua, jos se tartuttaa samaa ilmapiiriä kuulijaan? Toisaalta, onko se oikeutettua, jos se voi auttaa jotakuta purkamaan negatiivisia tunteitaan? Päätöksissä on otettava myös huomioon *subjektiiviset* kokemusmaailmat. Jollekin heavy-musiikki antaa päänsärkyä, kun taas toisille se on tapa päästä eteenpäin aggressioista, jotka muuten jäisivät käsittelemättä. Kokijan oma psyykinen viitekehys vaikuttaa siis myös musiikin mielekkyyteen.

Idean viitekehuksesta voidaan luoda hyvinkin häiritseviä musiikkikappaleita ottamalla lähtökohdaksi vaikkapa dissonanssin. Silloin kysymys kuuluu: kannattaako tehdä häiritsevää musiikkia vain, koska se on mahdollista? Ilmiö on näkynyt myös mm. teatteri-maailmassa, jossa on toteutettu toistaan mielivaltaisempia esityksiä, joissa esim. yleisön koskemattomuutta on loukattu. Toisaalta tälle vastavetona ilmiö on synnyttänyt protesteja ja selkeyttänyt hyvän maun rajoja paikoissa, joissa se on hämärtynyt. Tällaisia kysymyksiä saamme käsitellä, kun teemme valintoja siitä, mitä haluamme ilmaista ja miksi. Saamme miettiä, millä tavoin valitsemani viitekehys palvelee ihmisiä ympärilläni. Intuitiomme ja se, mikä *tuntuu* oikealta, on myös tärkeä ohjuri pohdiskellessamme sitä, mikä on mielekästä ilmaisua.

Tunteiden ja tunnelmien ilmaisu sisältää valtavan rikkauden, alla harjoituksia aiheesta.

### 7.3 Harjoituksia

#### 1. *Introspektiivisiä ääniä.*

- a. Valaat ja delfiinit tuottavat ääniä, joilla ne osoittavat älykkyyttään. Luo ”valasääniä”. Käytä tarvittaessa efektilaitteita (esim. delay/reverb).
- b. Ihmisen sisäinen dialogi sisältää usein kysymysten esittämistä. Luo fraaseja, jotka kuulostavat kysymykseltä. Huomio: Puheessa kysymyksen intonaatio on nouseva, voisivatko fraasit siis olla melodisesti nousevia?

#### 2. *Omakohmainen tunneilmaisu.* Ilmaise musiikin keinoin

- a. ensimmäinen rakastumisen elämyksesi
- b. hauskin päiväsi huvipuistossa
- c. kun jäit yksin
- d. kaupungin tuntu
- e. maailman tuska
- f. jokin ulkomaan matkasi
- g. kun koit vääryyttä
- h. jotakin, mikä on herättänyt sinussa tunteita viime aikoina
- i. valitsemasi tunne tunnekaaviosta. (ks. kuvio 2, s. 24)

#### 3. *Tunnetranskriptio.* Valitse kuunteluun jokin musiikkikappale. Selvitä, millainen tai millaisia tunteita sen taakse saattaisi kätkeytyä. Millaista musiikillista kieltä käytettiin tunteen ilmaisuun? Selvityksessä voi hyödyntää tunnekaaviota (ks. kuvio 2, s. 24). Apukysymyksiä: Mitä tunnelmia ja ideoita tämä musiikkikappale minussa herättää? Mitä kuvia nousee mieleen? Mitä tarinoita? Mitä hahmoja?

#### 4. *Elokuvamusiikki.* Katso jokin elokuva ja mieti, miten musiikki tukee kunkin kohtauksen tunnelmaa. Minkälaista sävelkieltä käytettiin kunkin tunteen ilmaisuun? Valitse kohtaus, jonka ääniraidan vaiennat. Miten tunnelma muuttui? Soita vaiennetun kohtauksen päälle musiikkia, jossa on erilainen tunnelma. Miten kohtauksen tunnelma muuttuu erilaisen musiikin vaikutuksesta?

#### 5. *Musiikillinen päiväkirja.* Oma elämämme sisältää loppumattoman aiheiden tulvan. Jokainen havainto, jonka saamme aistiemme kautta, omat ajatuksemme ja tunteemme tai kohtaamamme ihmiset ovat potentiaalinen kipinä inspiraatiolle. Kuitenkaan emme aina tartu musiikillisesti aiheisiin, jotka meitä ympäröi. Eräs harjoitus on musiikillinen päiväkirja, jossa yhden viikon ajan kirjoitan musiikkia joka päivä jostain päivän aikana saadusta ajatuksesta, tunteesta, ideasta tai



mielikuvasta. Omaan elämään kytkeytyvä, omakohtainen musiikin luominen on usein helposti lähestyttävää, inspiraationlähteet tulee vain huomata.

6. *Tunne itsesi*. Kuuntele vanhoja sävellyksiäsi, improvisaatioitasi tai muuta musiikillista materiaalia, jonka olet tuottanut, ja analysoi niiden tunnesisältöjä. Onko niissä yleisiä trendejä?
7. *Tunne muunto*. Analysoi jonkin kappaleen ilmaisema tunne. Muunna se sitten toiseksi tunteeksi. Todella helppo esimerkki on muuntaa duurikappale ("iloinen") molliksi ("surullinen") tai toisinpäin. Esim. J. S. Bach teki itse omista kappaleistaan mollimuunnelmia. Ääripäiden ohella on mielenkiintoista myös kokeilla hienovaraisempia vaihdoksia tunteissa, kuten tyytyväisyyden muuttuminen iloksi, surun lohduksi etc. Voit käyttää jälleen tunnekaaviota (ks. kuvio 2, s. 24) apunasi.

## 8 Matemaattisen ja loogisen älykkyyden inspiroimaa musiikkia

Matemaattinen ja looginen ajattelu on tuttua maaperää muusikoille. Jokainen muusikko, joka on soittanut erilaisia asteikko- tai kuvioharjoituksia ja etydejä, on soittanut matemaattisesti tai jollain logiikalla rakennettuja kokonaisuuksia. Bebop-koulukunnan koko harjoitusmetodi rakentuu loogiselle nuottien käsittelylle. Tämä lähestymistapa on jo käytössä lukuisissa instrumenttioppaissa. Lähestymistapaa käyttävistä kirjoista esimerkki on Hal Crookin (1991) *How to Improvise*.

Matemaattinen ajattelu on valtavan hyödyllistä teknisissä instrumenttiharjoitteissa. Matematiikalla voidaan synnyttää suuri määrä erilaisia teknisiä lähestymistapoja musiikin harjoitteluun, kuten asteikkoharjoitukset (sekvenssejä, kuvioita), soinnun sävelten melodinen *merkkaaminen*<sup>3</sup>, harmonisointi, rytmiset harjoitukset jne. Joitain yksinkertaisia esimerkkejä on lueteltu ohessa. Lisäksi matematiikka nivoutuu ihmisen universaalien kauneuskäsitysten taustalle – tämän ilmiön musiikillisia sovelluksia käsitellään luvussa 8.2. *Fibonacciin lukujono ja kultainen leikkaus*.

### 8.1 Harjoituksia

---

<sup>3</sup> Merkkaaminen tarkoittaa sointujen karakterisävelten ilmentämistä osana melodialinjoja. Sointujen merkkaamisen tavoitteekseen improvisoinnissa mainitsee mm. Miles Davis.

1. Valitse sointukierto. Valitse käyttämäsi aika-arvo, esim. kahdeksasosia.
  - a. Soita jokaiseen sointuun siihen sopivia (esim. lähimpiä) asteikkoja aloittain joltain asteikon sävelasteelta.
  - b. Kromaattiset lähestymiskuviot<sup>4</sup> soinnun ääniin.
2. Mitä voisit tehdä muuntamalla kvinttiympyrän idean? (esim. Terssiympyrä (vrt. Giant Steps<sup>5</sup>))
3. *Rytmiset moodit*. Yksittäisistä rytmisistä motiiveista paljastuu uutta rikkautta, kun ne siirretään aika-arvoilla tahdin suhteen uuteen paikkaan. Valitse jokin rytmien aihe ja siirrä sitä a) neljäsosalla b) kahdeksasosalla c) kuudestoistaosalla eteen- tai taaksepäin. Jo pelkällä yksittäisellä kahdeksaosanuotilla on 4–16 rytmistä moodia tahdin sisällä, joten yhdestä hyvästä fraasista tai fraasin osasta saa runsaasti uutta rytmistä materiaalia.
4. *Oktaavin poikkeukselliset jaot*. Jaa oktaavi useampaan kuin 12 kromaattiseen ääneen. Miten soitat soittimellasi niitä?
5. *Mikrointervallimoodit*. Soita hyvin osaamasi melodia, mutta normaalien melodian sisältämien intervallien sijaan käytä mikrointervalleja. Voisiko saamaasi työkalua hyödyntää jossain musiikillisessa sovelluksessa?
6. *Iskun poikkeukselliset jaot*. Isku jaetaan normaalista neljään (kuudestoistaosat) tai kolmeen osaan (kolmimuunteiset jaot). Stravinsky hyödynsi *Kevätuhurin* kontrapunktisessa osassa *L'adoration de Terre* (tahdit 40–60) päällekkäisiä polyrytmejä (mm. 3, 4 ja 5 päällekkäin). Jaa isku metrisesti poikkeaviin osiin:
  - a. viiteen (kvintoli)
  - b. seitsemään (septoli)
  - c. yhdeksään (nonoli)
  - d. kymmeneen (desimoli)
  - e. yhteentoista (undesimoli).
7. Bebop-koulukunnan teknisiä harjoituksia:
  - a. Soinnun äänet
  - b. Soinnun lähimmät asteikot
  - c. Soinnun jänniteäänet (9,11,13)
  - d. (Kromaattiset) lähestymiskuviot

---

<sup>4</sup> Esimerkki kromaattisesta lähestymiskuviosta: C-duurikolmisoinnun päälle soita sävelet d, des ja c. Tätä kutsutaan ”kaksi puolikasta yläpuolelta” -lähestymiskuvioksi (eng. ”double from above”). Kuinka muuten kuviota voisi hyödyntää?

<sup>5</sup> *Giant Steps* on jazzsaksofonisti John Coltranen kappale, jossa harmonian tonaaliset keskuksat ovat suuren terssin päässä toisistaan.

- i. Puolikas ylä- tai alapuolelta
- ii. Kaksi puolikasta ylä- tai alapuolelta
- iii. kolme puolikasta ylä- tai alapuolelta
- iv. Cambiata
- v. Échappé (escape).

Näitä ei eritellä tässä tarkemmin – on olemassa lukuisia opetuskirjoja, jotka ovat täynnä teknisiä metodeja lähestyä improvisointia.

## 8.2 Fibonaccin lukujono ja kultainen leikkaus

*Fibonaccin lukujono* on sarja lukuja, joka perustuu rekursiiviseen summaan. Jokainen lukujonon jäsen on kahden edeltävän luvun summa. Fibonaccin lukujonon eräs sovellus on nimeltään *kultainen leikkaus*: lukusuhte, jonka muodostaa lukujonon kahden perättäisen jäsenen osamäärä. Lukujonolla on mielenkiintoisia ominaisuuksia, koska ne ovat yhteydessä elävään elämään. Lukusuhte on nimittäin havaittavissa luonnon erilaisissa mittasuhteissa, kuten ihmiskehon erilaisten pituuksien suhteissa, kuoriaisissa, kukissa, kaloissa, simpukoissa, jopa ihmisten hampaiden määrässä jne. Kultaista leikkausta hyödynnetään laajalti myös visuaalisissa taiteissa kuten arkkitehtuurissa, taiteessa ja valokuvauksessa. Lukusuhdetta pidetään eräänä periaatteena, johon kauneus perustuu. (Schneider 2007; Olsen 2006, 19–20.)

Kultainen leikkaus on havaittavissa myös musiikissa. Teoreetikko Erno Lendvai on havainnoinut kultaisia leikkauksia Béla Bartókin musiikissa. Leikkaus ilmenee esim. rakenteellisissa siirtymäkohdissa, joissa se artikuloidaan jonkinlaisella musiikillisella muutoksella. Eri kirjoittajat sanovat lisäksi, että sonaattimuodon kertaosot ja muut merkittävät rakennesuhteet tapahtuvat usein kultaisen leikkauksen kohdalla. Esim. Josquin des Prez'n (n. 1440–1521) musiikissa on osoitettu löytyvän useita kultaisen leikkauksen suhteita motiivien ja fraasien sisältä. (Cunningham 2007, 181.)

Lisäksi tietyt rytmimusiikin keskeiset ainesosat ilmentävät kultaista leikkausta. Eräs keskeinen rytmi afroamerikkalaisessa musiikissa on ns. *tresillo* (ks. nuottiesimerkki). Kultainen leikkaus saattaa olla perusta rytmikuvion viehättävyydelle ja laajalle levinneisyydelle.

## "Tresillo"-rytmi

$5:3 = 1,67 \sim$  Kultainen leikkaus  
 $3:2 = 1,5 \sim$  Kultainen leikkaus

Kuvio 5. Tresillo-rytmikuvio. Kultainen leikkaus on havaittavissa kahdessa eri kerroksessa.

Tresillo-rytmin sisälle kätkeytyy puolestaan jazzmusiikissa keskeinen *Charleston*-rytmikuvio, joka pohjautuu samannimiseen vuonna 1923 sävellettyyn jazzkappaleeseen.

## "Charleston"

Kuvio 6. Charleston-rytmikuvio. Rytmin sävelet esiintyvät pituussuhteessa 3:5 ~ kultainen leikkaus.

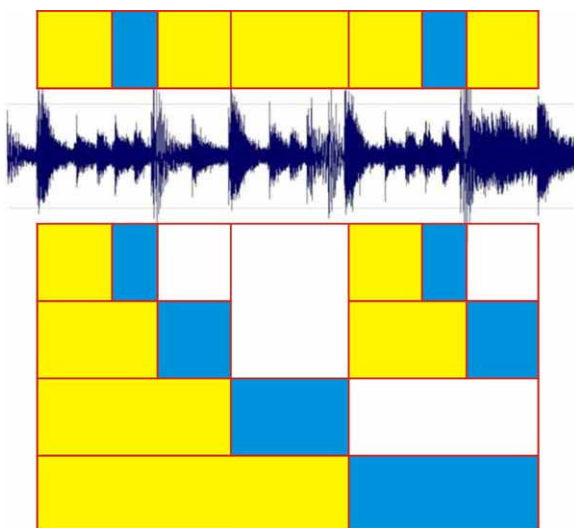
Voidaan myös argumentoida, että 1900-luvun New Orleansissa jazzin saadessa muotoaan kuulonvaraisesti improvisoivat muusikot alkoivat muuntaa tasajakoisiin kahdeksasosiin perustuvia rytmejä *kolmimuunteisiksi*<sup>6</sup>, koska kokivat ne esteettisemmiksi. Kolmimuunteisina kahdeksasosien keskinäiset mittasuhteet ovat lähempänä kultaista leikkausta. Tämä toteutuu etenkin silloin, kun rytmi ei ilmene soitossa matemaattisen tarkasti 2:1 suhteessa, kuten kolmimuunteinen nuottikuva antaisi ymmärtää, vaan lähempänä 3:2-suhdetta. Aika-arvoja venyttävä soittotapa on tyypillistä hard bop -aikakauden ja sen jälkeisten jälkeisten jazzmuusikkojen ilmaisulle. Perättäisten aika-arvojen suhde ei tällöin ole vakio, ja rytmit pyörivät.

<sup>6</sup> Kolmimuunteisuus tarkoittaa musiikissa yksittäisen iskun jakamista kahden sijasta kolmeen osaan. Ilmiö on keskeinen esim. jazzmusiikissa.



Kuvio 7. Suorat vs. kolmimuunteiset 8s-osat. Kolmimuunteisena perättäisten 8s-osien suhde lähestyy kultaista leikkausta.

Kultaisen leikkauksen läsnäolo musiikissa ei ole riippuvainen musiikillisesta tyylilajista. Michael S. Schneider (2007) on todennut, miten suosittu hiphop-luuppi, "Amen Break", ilmentää kultaista leikkausta (alla). Tämä saattaa olla yksi syy luupin saavuttamalle suurelle suosiolle. Luuppi on The Winstons -yhtyeen 1960-luvun kappaleesta "Amen, Brother".



Kuvio 8. Analyysi "Amen Break" -rumpuluupin eri osien suhteesta, jotka noudattavat suurelta osin kultaista leikkausta. (Kuva: Schneider 2007)

Hyödynsin Fibonaccin lukujonoa blues-kappaleen kirjoittamiseen. Kappaleen melodiassa on käytetty määrällisesti Fibonaccin lukujonon mukaisia nuottiryhmiä: (0,) 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13 kpl nuotteja koristelevia lukuun ottamatta. Melodia kirjoitettiin jazz-blues-rakenteeseen, ja siinä käytettiin hyväksi motiivista kehittelyä. Tämän lisäksi muita ennalta määrättyjä parametreja ei ollut. Kappaleen nuotti on liitteessä (liite 1). Matematiikkaa voidaan siis käyttää musiikin luomisen yhtenä ohjaavana parametrina.

Kultainen leikkaus koetaan esteettisesti miellyttäväksi – miksipä sitä ei voisi siis soveltaa myös tietoisesti musiikissa. Seuraavassa harjoitteita, joiden viitekehyksenä toimii kultainen leikkaus.

### 8.3 Harjoituksia

1. Ilmennä kultaista leikkausta (~2:1, ~3:2 tai ~8:5)
  - a. Fraasien pituuksissa
  - b. Tahtilajin sisäisissä jaoissa (esim. 5/4-tahtilajissa rytmejä 3:2-suhteessa)
  - c. Muotorakenteissa
  - d. Harmonian hajotuksissa (vierekkäisten äänten suhteet)
  - e. Levynkansitaiteessa
2. Luo musiikkia kuin arkkitehti. Päätä ensin jokin musiikin rakennuksen periaate (esim. symmetria, jonkin säännön mukaan toistuvat elementit tai tietyt soitinvärit). Rakenna sen pohjalta musiikillinen teos, jonka pohjana ei tarvitse olla kauneuden perinteinen estetiikka, vaan esim. rakenteellinen täydellisyys. Vrt. Eiffeltorni, jonka rakennusperiaatteena on rakenteellinen täydellisyys, eikä kauneus.

### 8.4 Morse-koodi

*Morsetus* on viestitysjärjestelmä, joka koostuu pitkistä ja lyhyistä sykäyksistä. Jokaiselle kirjaimelle on määritetty omat koodinsa, jotka ovat yhdistelmiä näistä sykäyksistä. Ludwig van Beethovenin (1770-1827) viides sinfonia, alkaa morseaakkosella "V", ("ta-ta-ta-taa"), kolme lyhyttä ja yksi pitkä sykäys. Roomalainen viidettä merkitsevä järjestysluku on myös V. Beethoven siis oli tässäkin suhteessa aikaansa edellä – morsetuksen keksittiin vasta Beethovenin jälkeen.

Harjoituksena voi esim. jonkun merkityksellisen fraasin upottaa morsetuksen avulla teokseen.

Morse-koodia nuoteilla. Saatko selville viestin?



Kuvio 9. Morsetusta musiikissa. Esimerkissä lyhyttä sykäystä vastaa neljäsosanuotti, pitkää puolestaan pisteellinen neljäsosanuotti. 1/8-tauko erottaa kirjaimen sisäiset sykäykset, soiva pisteellinen 1/4-tauko puolestaan kirjainten välit.

## 9 Visuaalisen/spatiaalisen älykkyyden inspiroimaa musiikkia

Tässä luvussa esitellään visuaalisen ja spatiaalisen älykkyyden inspiroimia harjoitteita. Teknisesti ottaen äänet eivät ole visuaalisia. Kuitenkin äänillä voidaan synnyttää mielikuvia visuaalisesta liikkeestä ja päinvastoin. Erityisen hedelmällisiä visuaaliset liikkeet ovat luomaan musiikillisia mielikuvia ja artikulaatioita, kuten mielikuvat esim. hyppimisestä ja tärinästä.

Entä jos visuaalisesti korvaisi muusikon toisella muusikolla? Tästä nousi mieleen idea soittaa soitintaan kuin soittaisi jotain muuta soitinta (harj. 2). Kuinka soittaa kitaraa kuin pianisti? Kuinka laulaa kuin saksofoni? Kuinka soittaa puhallinta kuin perkussiota? Itse asiassa monet populaarimusiikin tyyliä ovat sisällyttäneet vastaavan mallin uusien äänten synnyttämisessä. Tällaisia tyyliä ovat mm. beatboxing (rumpuosuuksien laulamista), a cappella –laulu (bassolinjojen, harmonioiden laulamista, muiden soittimien emulointia), funk (kitaraosuudet ovat kuin R&B-torvisektio), perkussiiviset kitaratyyliä (kitara, joka soittaa kuin koko bändi). Guthrie Govanin kappale Waves sisältää teemaosuudessaan kitarastemman, joka emuloi syntetisaattorin aaltomaista liikettä. Esimerkkejä löytyy jo nyt, mutta lähestymällä asiaa analyttisesti eri kulmista, voitaneen keksiä uudenlaisia tyyliä.

## 9.1 Harjoituksia

1. *Liikkeen ilmentäminen.* Improvisoi ääniä, jotka
  - a. pomppivat. Tämän voi toteuttaa esim. jokaiseen melodiaääneen syöte-tyillä etuheleillä.
  - b. tärisevät.
  - c. kiemurtelevat.
  - d. lähtevät lentoon.
2. *Emulointiharjoitus.* Soita soitintasi
  - a. kuin rumpali
  - b. kuin *scratchaava*<sup>7</sup> DJ
  - c. kuin laulaja
  - d. kuin robotti
  - e. kuin pianisti
  - f. kuin puhaltaja
  - g. kuin viulisti
  - h. keksi itse emulaatiolähde.
3. *Musiikillinen shakki.* Luo musiikkiteos toisen muusikon kanssa, jonka rakennatte alusta asti seuraavalla tavalla. Ensin toinen osapuolista luo jonkin musiikillisen palan ja tallentaa sen esim. äänitiedostoksi ja lähettää sen toiselle. Tämän jälkeen toinen osapuoli vastaa ”siirtoon” äänittämällä jotain muuta, joka sopii ensimmäisenä tehtyyn musiikkipalaan. Näin osapuolet lähettävät vuorotellen toisilleen yhä etenevää musiikillista materiaalia, kunnes teos on valmis.
4. Ilmennä musiikilla seuraavia värejä.
  - a. Punainen, keltainen, sininen
  - b. Vihreä, oranssi, violetti
  - c. Musta & valkoinen

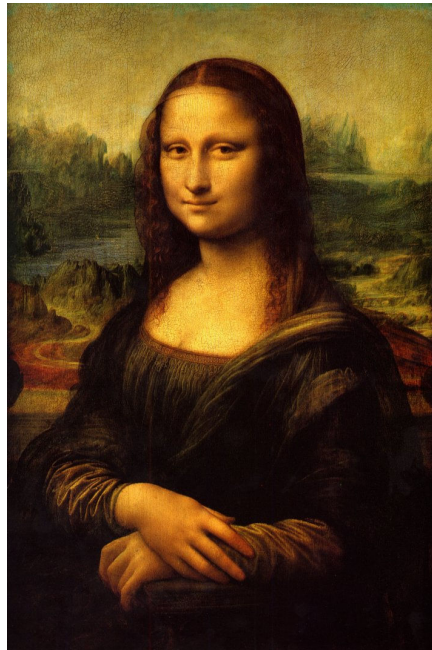
---

<sup>7</sup> Scratchaaminen tarkoittaa levysoittimella pyörivän LP-levyn esitysnopeuden variointia, mikä synnyttää nopeita ujellusääniä.



d. Beige, turkoosi, lime

5. *Auraaliset illuusiot*. Minimalistisäveltäjät ovat yrittäneet luoda toistuvien kuvioiden avulla erilaisia hypnoottisia vaikutelmia. Steve Reich esimerkiksi on säveltänyt erilaisia *vaiheisiin* perustuvia kappaleita, kuten *Electric Guitar Phase*. Vaiheeseen perustuvissa kappaleissa usein toistuvat, toistensa suhteen mikrorytmisesti liikkuvat musiikin osat luovat vaikutteita auraalisista illuusioista. Keksitkö miten voisit itse luoda illuusioita musiikin avulla, tai ilmentää musiikilla hypnoottisuutta?
6. Ilmennä seuraavaa tai valitsemaasi taideteosta musiikilla.



Kuvio 10. Mona Lisa.

## 10 Musikaalisen älykkyyden inspiroimaa musiikkia

Musiikkia voidaan tuottaa järjen keinoin ja matematiikalla, mutta musikaalisuus on ensiarvoisen tärkeää kauniin musiikin luomisessa. Matematiikka ja musikaalisuus eivät tietenkään ole toisensa poissulkevia, vaan voivat kytkeytyä toisiinsa ja yhdistyä upeaksi musiikiksi. Oman musiikin luomisessa on tärkeää paitsi käyttää omaa musikaalisuuttaan myös kuunnella musikaalista musiikkia ja elää elämää, joka jo itsessään tuottaa musiikillista inspiraatiota.

### 10.1 Harjoituksia

1. *Inspiraatiota elokuvasta.* Katso elokuva, jonka musiikki inspiroi sinua. Esim. Sound of Music. Katsomisen jälkeen, improvisoi.
2. *Inspiraatiota musiikista.* Kuuntele
  - a. Beatlesiä
  - b. klassisen musiikin suuria klassikkoja
  - c. luonnon ääniä
  - d. lapsuuden suosikkikappaleitasi
  - e. lastenlauluja
  - f. etnomusiikkia, esim. Intiasta, Arabiasta, Brasiliasta
  - g. mitä tahansa, mikä inspiroi sinua.

Kuuntelun jälkeen: improvisoi.

3. Asteikot ja niistä rakennetut kuvioinnit ovat hyvin yleisiä instrumenttiharjoituksissa. Mitä jos matemaattisten kuvioiden sijaan käyttäisi fraaseja oikeasta musiikista ja pyrkisi soittamaan ne mahdollisimman hyvin? Näin musikaalisuus olisi automaattisesti harjoituksissakin mukana. Poimi suosikkikappaleistasi muutama sävelaihe ja harjoittele sitä eri konteksteissa ja sävellajeissa. (lisävinkki: motiivinen kehittäminen)

## 11 Kehollisen/kinesteettisen älykkyyden inspiroimaa musiikkia

Kinesteettisyys liittyy liikkeeseen ja motorisiin taitoihin. Mikä kuulostaa liikkeeltä? *Walking bass* (suom. ”kävelevä” basso) on hyvin käytetty musiikillinen työkalu. Vaihtobasso on toinen: tietyissä tyyleissä kuten Country-musiikissa käytetään bassokuviota, jossa bassolinja vaihtelee ykkös- ja viitosasteiden välillä. Nämä rajoittuvat eteenpäin menevältä kuulostavaan liikkeeseen, mutta liikkeitä on myös monen muun tyyppisiä, ja kaikissa niissä on potentiaali inspiraatioon.

Tuntoaisti puolestaan edustaa *kehollisuutta*. *Body percussion* hyödyntää kehollisuutta jo itsessään. Mielikuvat erilaisista materiaaleista ja tekstuureista, karheista ja sileistä pinnoista, ovat omiaan luomaan uusia fraseeraustyyplejä. Miltä asiat tuntuvat, ja asioiden lämpötilat ovat myös mahdollisia lähtökohtia harjoituksiin. Muita aisteja edustavat harjoitteet hajusta (7). Lisäksi harjoituksessa 11 (”Supervoimat”) on ilmennetty populaarikulttuurin yleisiä yli-inhimillisiä erikoisvoimia.

### 11.1 Harjoituksia

1. *Sammakonloikka-impro*. Soittaen pianoa tai mitä hyvänsä soitinta, liikuta kättäsi kuin se olisi loikkiva sammakko. Variaatio: käsi hyppää toisen yli. Kokeile myös muita eläimiä.
2. *Liikkeen liioittelu*. Soita soitintasi liioitelluin liikkein.
3. *Varjokuvat*. Luo kehollasi ”varjo” soittamallesi. Jäljittele kaikkea soittamaasi kehollasi. Esim. Jos soitat korkealta, kurkota. Nopeasti, enemmän liikettä.
4. *Tanssilajit*. Ilmennä seuraavien tanssilajien liikkeitä musiikilla:
  - a. baletti
  - b. tanhu
  - c. limbo
  - d. tango.
5. *Tekstuurien mielikuvan ilmentäminen*.
  - a. sametti
  - b. hiekkapaperi
  - c. silkki (Miten eroaa sametista?)
  - d. nesteet, erilaiset viskositeetit
  - e. jalometallit, kuten kulta
  - f. Soita ”sadepisaroita”.
  - g. muta

h. juovia ja uria.

6. *Lämpötilat.* Ilmennä

- a. tulikuumaa (esim. nuotio)
- b. kylmää (esim. jääkylmä vesi kädellä)
- c. haaleaa
- d. lämmintä ja mukavaa (esim. kylpy)
- e. nopeita lämpötilan vaihteluja (esim. käsi uuniin ja ulos)

7. *Hajut.* Ilmennä musiikissa

- a. suloista tuoksua (esim. kauniin naisen parfyymi)
- b. kammottavaa löyhkää (esim. kaatopaikka)
- c. vastakkaisten hajujen yhdistelmää (esim. kaunis nainen kaatopaikalla)
- d. joulun tuoksua (esim. piparit ja jouluruoka)
- e. kuntosalia. (esim. hikeä ja kyyneliä. Myös: eri laitteiden mekaaniset liikkeet ja toistot)

8. *Liikkeiden ilmentäminen.* Ilmennä musiikillisesti

- a. hyppyjä
- b. vauvanaskelia
- c. heiluriliikettä
- d. pyörimistä
- e. edestakaista liikettä
- f. kiihdytystä. Miten ilmennät loputonta kiihtyvyyttä? Voiko sitä ilmentää?
- g. Miltä kuulostaa *juokseva* basso, ja miten se eroaa *walking bass* – soitosta?

9. *Voimavaikutukset.* Ilmennä musiikillisesti seuraavia fysikaalisia voimavaikutuksia:

- a. painovoima (esim. putoavia esineitä)
  - i. Maassa
  - ii. Kuussa (vähemmän vetovoimaa)
  - iii. 10x voimakkaampana.
- b. keskipakoisvoima (esim. vuoristoradassa vaunun kääntyessä sivuille)
- c. jousivoima (esim. edestakaisin liikkuva jousi)
- d. sähkömagneettinen voima (esim. Metalliesine tarttuu toiseen. Tukan tuntu, kun sitä on hangannut ilmapallolla.)
- e. Hydrostaattinen paine. (esim. Miltä tuntuu olla veden alla?)

10. Improvisoi kappale, jonka nimi on Kromaattinen baletti.

11. *Supervoimat.* Ilmennä musiikilla seuraavien hahmojen supervoimia.

- a. Teräsmies
  - i. lentokyky
  - ii. laserkatse
  - iii. supervoimat (esim. talon nostaminen)
  - iv. vahingoittumattomuus
- b. Hämähäkkimies
  - i. kiipeily
  - ii. seitin punominen
  - iii. seitin varassa liittäminen
- c. Daredevil
  - i. kaikuluotaus
- d. Invisible Man
  - i. näkymättömyys
- e. Harry Potter
  - i. taikuus.

## 12 Kielellisen älykkyyden inspiroimaa musiikkia

"Music can be used to depict anything - even a teaspoon!" - R. Strauss (Gifford, www)

Kielellisen älykkyyden kentässä olemme valtavan laajojen inspiraationlähteiden äärellä. Musiikkikin on eräänlainen kieli, joten mitä jos kieltä käytettäisiin kuten puhuttua kieltä? Voisinko kuvailla asioita käyttäen vain musiikin ääntä? Voisinko käyttää musiikillista kieltä tunteiden siltana maailman ja itseni välillä?

R. Straussin sanoista huolimatta musiikin ilmaisutapa ei ole samankaltainen kuin kielien. Musiikin avulla ei voida yksiselitteisesti luoda musiikkikatkelmia, joista musiikkia kuuleva tajuaa universaalisti, että kyseessä on kuvaus vaikkapa teelusikasta. Tämä johtuu siitä, että musiikin kielessä liikutaan enemmän tunnelmien ja tunteiden kentässä. Voimme kuitenkin ilmaista niitä tunnelmia, jotka kyseisiin esineisiin liittyy, ja siten musiikkia voidaan käyttää kuten kieltä. Voimme ilmaista kaikkia niitä tunnelmia, joita asiat ja esineet meissä herättävät, ja siten inspiroitua luomaan uutta.

Länsimainen taidemusiikki tuntee laajan kirjon ns. *ohjelmallista* (ks. luku 3.2) musiikkia, jonka mestari R. Strauss oli itsekin. Ohjelmamusiikissa ideana on tuottaa sävellyksen

kin tarinan, tekstin, kuvan, impression jne. pohjalta. Tätä voitaneen pitää kielellisen älykkyyden sovelluksena.

## 12.1 Ulkomusiikillisten äänten emulointi

Koska musiikki koostuu äänistä, voimme sen avulla myös toisintaa tai emuloida ääniä, joita kuulemme ihmisen tuottaman musiikin ulkopuolella. Esimerkiksi säveltäjä Olivier Messiaenin erikoisalaa olivat *linnut*. Absoluuttisella sävelkorvalla varustettu säveltäjä matkusti metsään, kuunteli ja transkriboi tukuittain erilaisten lintujen ääniä. Vaikka Messiaen (1956) toteaakin linnunlaulun suoran transkriboinnin olevan orjamaista, voidaan linnunlaulussa havaita ainutlaatuisia musiikillista materiaalia ja siitä ammentaa inspiraatiota. Messiaen hyödynsi linnunlaulun sisältämiä melodioita omissa teoksissaan, mm. *Les Oiseaux* (suom. *Linnut*), ja kehitteli niitä edelleen musiikkiteoksissaan.



Kuvio 11. Olivier Messiaenin säveltämä teema, joka on saanut inspiraationsa mustarastaan laulusta.

Linnunlaulu on musiikkia sinänsä, mutta myös muiden äänten emulointi soittimilla on mahdollista. Tällaisia ääniä ovat esimerkiksi muut luonnon äänet kuten rantaveden loiske, ukkonen, sade ja tuuli, mekaaniset äänet kuten autojen, teollisuuden, tietokoneiden, kellojen, junien ja mekaanisten laitteiden äänet, voimavaikutusten kuten sähkön ja kitkan synnyttämät äänet ja niin edelleen.

## 12.2 Harjoituksia

### 1. Luonnon ja maailman äänet. Ilmaise

- a. vesi
- b. tuli
- c. maa

d. ilma (esim. puuskittainen, arvaamaton tuuli)

Näitä peruselementtejä voi käyttää myös värittämään *hahmojen* luonnetta (ks. luku 6).

e. planeetta

f. satelliitti

g. aamun ensimmäinen valonsäde

h. luonnon herääminen

i. tähdenlento

j. Etsi käsiisi Vivaldin sonetit Neljään vuodenaikaan. Miltä sinun sävellyksesi teksteistä kuulostaa?

## 2. *Eläimet.*

a. pantteri – hiipivä, elegantti, vaarallinen, hyökkäävä.

b. elefantti – raskas, majesteettinen.

c. pikkukoira – kevyt, räiskähtelevä, energinen.

d. lintu. Myös: linnunlaulun emulaatio.

3. *Äänten emulaatio.* Tietyt soittimet tarjoavat hyvät mahdollisuudet lintujen äänten emulointiin. Sellokirjallisuudessa tunnetaan ns. ”lokkiefekti”: A-kielellä sormitetun korkean a:n kanssa otetaan oktaavi ylempää oleva huiluääni, ja soitetaan laskeva *glissando*. Tämä kuulostaa aivan lokilta. (Wilkins 2006, 140) Sähkökitaralla vastaava onnistuu huiluäänillä ja satulan takaisella venytyksellä. Mieti saisitko omalla instrumentillasi soitettua vastaavia korkeita liukuja. Muidenkin lintujen ääniä voi kokeilla. Emuloi musiikillisesti seuraavia:

a. lintu

b. mekaaniset laitteet

4. *Kielten sävyjen emulaatio.* Kuuntele jotakin kieltä. Poimi siitä sen sävyt, korostukset, intonaatio. Alla esimerkkejä. Valitse sitten kielestä jokin ohjaava parametri ilmaisuun, esimerkiksi äänenkorkeus, ja luo musiikkia sen avulla.

a. saksa – kova, rytmikäs, konsonanttijohjainen

b. ranska – laulava, pehmeä, soljuva.

## 5. *Runot.*

a. Valitse runomitta ja jokin parametri, jota mitta ohjaa (tyypillisesti esim. äänen pituudet).

i. Haiku / tanka.

ii. Kalevalainen runomitta

iii. Antiikin runojalat

1. Daktyyli

2. Jambi
  3. Khorijambi
  4. Trokee
  5. Anapesti
6. *Fraseerauksen ohjurit.* Valitse jokin musiikillinen fraasi ja sille ohjaava viitekehys esim. tuli, vesi, ilma tai jokin eläin. Vaihtelee käytettävää ohjaavaa viitekehystä, mutta pidä fraasi samana. Miten mielikuvat vaikuttavat fraseeraukseen? Lisää apukysymyksiä fraasin vaikutuksista on lueteltu luvun 5.1 lopussa.

### 12.3 Esimerkkejä kielellisestä viitekehystä olemassa olevassa musiikissa

<b>Teos</b>	<b>Huomioita/havaittu konnotaatio</b>
Vaaleanpunainen pantteri -teema	Salamyhkäinen, elegantti, sulava, hiipivä.
Rimsky-Korsakov: Kimalaisen lento	Kuulostaa kimalaiselta.
Prokofiev: Pekka ja susi	Sävelaiheet on orkestroitu synnyttämään eläin- ja ihmishahmojen mielikuvia ja niihin assosioituja tunnelmia, esim. Vaskipuhaltimet – susi: Uhkaava, vaaniva. Fagotti – isoisa: raskaasti liikkuva, matala, nariseva. Huilu – lintu: Ketterä, nopea, ilmava, kevyt.



## 13 Muita ideoita inspiraationlähteiksi

Tässä luvussa esitellään sellaisia harjoitteita, jotka eivät syntyneet moniälykkyysteorian pohjalta ja eivät soineet sen määrittelemän jaottelun alle.

### 13.1 Intertekstuaalisuus

Mitä jos johonkin hyvin tunnettuun ilmiöön tai tyylilajiin viitataan ja muutetaan sitä? Minkä merkityksen se saa? Vikkelä balladi? Mateleva rap? Bebop-kappale hyvin hitaasti? Kohtalon sinfonia pianissimossa? Odotettujen esityskäytäntöjen muuttaminen odottamattomaksi luo oman jännitteensä teokseen.

### 13.2 Hengellisyys

Hengellisyys on kautta aikain ollut valtava inspiraationlähde suurille säveltäjille. Historian suurimmaksi säveltäjäksi tituleerattu J. S. Bach kirjoitti enimmäkseen hengellistä musiikkia. Muiden muassa G.F. Händel, J. Haydn, W. A. Mozart, A. Vivaldi, L. van Beethoven, F. Mendelssohn, F. Liszt, J. Brahms, F. Schubert, A. Dvorak, A. Bruckner, I. Stravinsky, O. Messiaen ja jopa R. Wagner Bachin ohella kaikki ovat todenneet musiikillisen lahjansa tulevan Jumalalta (Kavanaugh 1992). Miltei kaikki länsimaisen taidemusiikin historian suuret säveltäjät kirjoittivat myös kirkkomusiikkia.

Inspiraationlähteitä voi hakea omasta suhteestaan Jumalaan, Raamatun hahmoista ja tapahtumista, universumin ja kaikkeuden ykseydestä ja yhteydestä, ylimaallisesta rakkaudesta, kuolemanjälkeisestä elämästä sekä eri uskonnoista ja niiden ilmiöistä, käsitteistä ja hahmoista.

### 13.3 Nuoteilla kirjoitusta



Kuvio 12. Sävelmotiivi, joka esiintyy Bachin musiikissa. Motiivi koostuu sävelistä b-a-c-h.

Nuoteilla voi ”kirjoittaa” koodeja, ja useat säveltäjät ovat piilottaneet niitä töihinsä. Koodeja voidaan piilottaa käyttäen nuottinimiä, kuten Bach sukunimensä kirjaimet (yllä). Vaihtoehtoisesti nuoteille voidaan osoittaa kirjainarvot, ja niiden avulla voidaan ilmaista sanoja (Backlund 2000). Lisäksi voidaan hyödyntää erilaisia kryptausmenetelmiä, kuten *Caesarin salakirjoitusta*.

#### 13.4 Mytologian hyödyntäminen

Monet säveltäjät ovat hyödyntäneet erityisesti antiikin Kreikan ja Rooman mytologioita teoksissaan. Ohessa ehdotuksia inspiraationlähteille.

Orfeus ja Eurydike  
 Titaanit  
 Pandora  
 Sokkelo ja minotauri / Ariadnen lanka  
 Luomismyytit  
 Kalevala  
 Norjan mytologia (esim. Thor)  
 Atlantis

#### 13.5 Historialliset tapahtumat

Historia on ollut inspiraationlähteenä jo monille säveltäjille. Ohessa mahdollisia historiallisia aiheita.

Kolumbus ja Amerikan löytäminen, löytöretket  
 Historialliset kansakunnat – Egypti, Mesopotamia, Israel  
 Maailman luominen  
 Suuret keksinnöt

#### 13.6 Sattuma uuden musiikin lähteenä

Sattuman merkitystä uusien luovien yhteyksien lähteenä ei voi ohittaa. Monet historialliset keksinnöt ovat itse asiassa syntyneet sattumalta tai vahingossa, näistä yksi mu-

siikkimaailmalle olennainen on Thomas Edisonin kehittämä fonografi (Doyle et al. 1993, 62). Tästä laitteesta kehitettiin myöhemmin musiikkiteollisuuden vallankumouksen synnyttänyt levysoitin. Miksipä ei sattumaa voisi soveltaa myös *tietoisesti* musiikkiin tai luoda puitteet sen syntymiselle.

Harjoitus: Kirjoita paperinpaloille parametreja (esim. sointuja) ja poimi niitä sattumanvaraisesti. Yhdistele aineksia ja luo musiikkia siitä.

### 13.7 Sadut

Satujen ja tarinoiden rikas kuvakieli on omiaan inspiraation herättämiseen. Satujen tunnelmaa voi kuvailla sellaisenaan, ohjelmallisesti (ks. luku 3.2), siitä voi poimia yksittäisiä hahmoja, kohtauksia tai tunnelmia, joita kuvata, tai niiden psykologiaa voi tutkia teoksen taustaksi. Lähdemateriaalia voi siis käyttää monimuotoisesti haluamallaan tavalla. Lue lisää: esim. Hakomäki (2007) käsittelee tarinasäveltämistä kirjassaan Tarinasäveltämisen taito.

Harjoitus 1. Tutustu satuun, valitse musiikkia ohjaava parametri ja luo musiikkia.

1. Punahilkka
2. Gulliverin retket
3. Jaakko ja Pavunvarsi
4. Kolme pientä porsasta
5. Grimmin sadut
6. Lumikki ja seitsemän kääpiötä
7. Ruma ankanpoikanen.

Harjoitus 2. Luo oma satu, ja sävellä sille musiikkia.

### 13.8 Luonto ja luonnonilmiöt

Kautta historian luonto on inspiroinut kaikkia taiteenlajeja kuvataiteesta aina kirjallisuuden ja musiikkiin. Luonto herättää tunteita ja inspiroi sävelaiheita.

Harjoitus. Käytä valitsemaasi luonnon aihetta musiikin luomiseen.

- a. myrsky
- b. sade
- c. tuuli
- d. hiekkamyrsky
- e. tornado
- f. pouta
- g. musta aukko
- h. avaruus
- i. tulivuori.

### 13.9 Kansallisuudet / kansat

Ilmennä seuraavien kansallisuuksien ominaisuuksia joko stereotyyppisillä äänikuvilla tai inspiroitumalla kyseisen kansallisuuden edustajan hahmon mielikuvasta.

- a. kiinalainen
- b. beduiini (Elokuvamusiikissa aavikon tunnelmaa ilmentämään käytetään usein mixb6-asteikkoa. Miksi?)
- c. itämainen (Egypti / Arabia)
- d. ruotsalainen.

### 13.10 Säveltäminen tulevaisuuteen

Monet säveltäjät ovat käyttäneet mielikuvitustaan luodessaan musiikkia, jota ei vielä heidän aikanaan pystytty toistamaan. Esimerkiksi Beethoven loi kappaleita, jotka olivat aikansa soittajille teknisesti mahdottomia. Wagner kirjoitti jättimäisille kokoonpanoille. Ohessa harjoituksia aiheesta.

#### 1. Kirjoita musiikkia kuvitteelliselle soittimelle

- a. Miten se tuottaa ääntä? (kitkalla, kielillä, ilmalla, ...)

- b. Minkälaista ääntä se tuottaa?
  - c. Mikä soittimen nimi on?
2. Käytä musikaalisesti koulutettuja eläimiä äänten tuottamiseen, tai mielikuvaa niistä. (esim. apinaorkesteri)
  3. Vaihda sinfoniaorkesterin kokoonpanon perusosaset ja sävellä tälle uudelle ryhmälle. Esim. Jouset -> 40 kosketinsoittajaa.

### 13.11 Muuta

Teoriassa kaikilla mielikuvilla, ideoilla ja tunteilla on potentiaali synnyttää inspiraatio. Silmät auki pitämällä voi joka hetkessä kohdata inspiraation. Jää meidän valinnaksemme päättää, mitkä kipinät kannattaa valjastaa musiikkiin ja siten rikastaa omaa ja muiden elämää monimuotoisella musiikilla.

## 14 Pohdinta

Tämän opinnäytetyön alkuperäinen idea hyödyntää moniälykkyysteoriaa improvisoinnissa ja sävellyksessä syntyi Metropolian englanninkurssille valmistettavan esitelmän yhteydessä. Silloin valmistin esitelmän ja demonstroin lyhyesti muutamia älykkyyssalujen harjoitteita pianolla. Tästä ajatus lähti laajenemaan ja johti lopulta tähän tutkielmaan, jonka aineiston rajaamisessa ja jäsentämisessä moniälykkyysteoria osoittautuikin oivaksi pohjaksi. Aineistohan on periaatteessa rajaton, vain mielikuvitus rajana. Siksi oli hyödyllistä, että harjoitteet oli jo ideatasolla jaettu selkeisiin kategorioihin. Moniälykkyysteorian mukaan materiaalin jakaminen on oma lähestymistapani, mutta harjoitteiden jakoon voi käyttää mitä vain muuta jakopohjaa. Rohkaisenkin miettimään ja luomaan jäsenyyksen pohjaksi omia ja uusia tapoja, jotka sopivat omaan ajatteluun. Omia ajatuksiani muista viitekehysten jakomalleista on esitelty luvussa 3.5.

### 14.1 Materiaalin runsaus

Ei ollut yllätys, miten paljon materiaalia aiheesta olisi mahdollista tuottaa. Mielikuvat, ideat ja tunteet, joita musiikkiin voi liittää, ovat runsas varasto, ja niitä voidaan jaotella usein eri tavoin. Harjoitteita luodessa syntyikin positiivinen ongelma: niitä syntyi paljon. Yhdistettynä kahteen muuhun tutkimukseen – improvisointi- ja sävellyskirjallisuuden sekä historian tutkimiseen – jotka sisällytin tähän tutkielmaan, työ laajeni reilusti ylimitoitetuksi. Pelkät harjoitteet olisivat riittäneet, mutta toisaalta silloin olisi niiden luomisen pohjatyö ja harjoitteiden luomisen perusteet olisivat jääneet vajaiksi. Toinen vaihtoehto olisi ollut jättää harjoitteet luomatta, mutta pelkät tutkimukset eivät välttämättä olisi palvelleet käytännön työelämää. Ratkaisuna oli siis kuitenkin toteuttaa alkuperäisen suunnitelman mukainen, vaikkakin kandidaatintutkielmaksi ylimitoitettu työ, joka voisi palvella käytännön työtä tekeviä luovia muusikkoja, säveltäjiä, improvisoijia ja pedagogeja.

Työn laajuus on siis perusteltu. Kuitenkin laajuus aiheutti toisen haasteen: Kaikkea dataa ei ehditty viimeistellä ja tutkia loppuun asti. Esimerkiksi mielikuvien musiikillinen ilmentäminen olisi voitu viedä paljon pidemmälle laajemmilla nuottiesimerkeillä. Voidaankin kysyä, olisiko ollut järkevämpää alusta asti rajata tutkimusta enemmän, jolloin olisi voitu saavuttaa kauttaaltaan laadukkaampaa tulosta. Toisaalta jotain olisi silloin jäänyt uupumaan nyt saavutetusta laajuudesta.

Työssä käytetyt lähteet rajoittuivat paljolti kirjallisuuteen. Laajempia näkökulmia olisi voitu saada käyttämällä laajempaa metodivalikoimaa, hyväksi olisi voitu käyttää esimerkiksi alan ammattilaisten haastatteluja. Free-taiteilijoiden, klassisten muusikoiden ja popjazz-improvisojien haastattelu olisi tarjonnut uusia puolia kentän vallitseviin olosuhteisiin ja siihen, kuinka paljon erilaisilla alueilla työskentelevät käyttävät tässä tutkielmassa esitettyjä ideoita hyväkseen. Kirjallisuuden laajamittaisempi käyttö ja aiheen tiukempi rajaus olisivat voineet lisäksi parantaa laatua.

#### 14.2 Improvisointi- ja sävellyskirjallisuuden katsauksesta

Tätä työtä varten suoritettu katsaus improvisointi- ja sävellyskirjallisuuteen oli haasteellinen, koska teoksia sävellyksestä ja improvisoinnista on kirjoitettu paljon. Jos haluttaisiin luoda yhtenäisteoria viitekehysistä musiikissa, tulisi käydä läpi todella paljon kirjallisuutta. Tätä työtä varten haalin Arabian Aralis-kirjastosta 13 tutkimuksen muottiin sopivaa kirjaa ja analysoin niiden sisältämät viitekehukset. Siksi otos on todellakin rajattu ja vain katsaus, josta ei voida tehdä lopullisia johtopäätöksiä ilman laajempaa ja monipuolisempaa otosta. Tekemäni tutkimuksen tuloksena oli, että tekniset viitekehukset musiikin luomisessa ovat räikeässä enemmistössä olemassa olevassa improvisointi- ja sävellyskirjallisuudessa, erityisesti popjazz-kirjallisuudessa, mutta voihan olla, että mielikuvien käyttöä musiikissa on käsitelty laajasti jonkun muun koulukunnan teoksissa. Esimerkiksi ohjelmamusiikkia käsitteleviä oppaita erikseen hakemalla olisi voitu löytää suuri määrä aihetta käsittelevää kirjallisuutta, josta periaatteita ideoiden ilmentämiseen musiikilla olisi voitu löytää. Parempia hakutapoja käyttämällä olisi voitu löytää enemmän ja mielekkäämpää lähdemateriaalia. Kuitenkin oman tutkimukseni otos sisältää useita merkittäviä ja suosittuja kirjoja, joten sitä ei voida pitää täysin olemattomana, kun tavoitteena on saada yleiskuva kentällä käytetyistä luovista viitekehysistä. Lisäksi kirjallisuuden tutkimiseen kuluvan ajan vuoksi ei olisi ollut järkevää laajentaa tätä osaa tutkielmasta kovinkaan paljoa. Edelleen tämän tutkielman ensisijaisen päämäärän, eli itse harjoitteiden kannalta otoksen laajuuden ja mielekkyyden ongelma on vähäpätöinen, sillä harjoitteet palvelevat uuden musiikin luomisprosesseja riippumatta olemassa olevasta materiaalista.

Yleiskuva, jonka kirjallisuuden tarkastelu antoi kentästä, tarjosi edellä mainituista aspekteista huolimatta vahvan perustelun uusille harjoitteille, sillä tarvetta mielikuvia hyödyntäviin harjoitteisiin todella on.

### 14.3 Länsimaisen taidemusiikin historian viitekehyskatsauksesta

Katsaus rajoittui pitkälti muutaman lähdeteoksen varaan, etenkin teokseen *Music History* (Burkholder et al 2010). Tämä rajaa historiallista näkökulmaa. Toisaalta kirja on useiden kirjoittajien kirjoittama, hyödynsi yli kymmenen hengen asiantuntijaraatia ja mittavaa lähdekokoelmaa, joten se on kuitenkin luotettava ja kattava tiedonlähde. Lisäksi keräämäni tiedot ovat musiikkihistoriallisesti perustietoa, joka on saatavissa monesta lähteestä verraten samanlaisena. Lähteiden laajempi käyttö ei siis välttämättä olisi tuonut merkittävää lisäetua katsauksen laadun kannalta.

Ohjelmallisuuden ja muiden ulkomusiikillisten inspiraationlähteiden tutkiminen etenkin myöhäisromantiikan ajan säveltäjien tuotannossa, 1900-luvulla ja nykyajassa olisi tuonut katsaukselle lisäarvoa ja kiinnostavuutta. Tämän tutkielman resurssit huomioon ottaen kuitenkin ei ollut järkevää sisällyttää niitä. Yleisperiaatteet musiikin luomiselle ovat edelleen samoja, joten tälläkin tutkimuksen rajauksella päästiin hyvään lopputulokseen ja saatiin peruskäsitys historiallisten säveltäjien käyttämistä ulkomusiikillisista viitekehysistä.

### 14.4 Luovat harjoitteet – potentiaali rikastaa ilmaisua

Itse luovat harjoitteet ovat tämän tutkielman tärkein osa. Niitä onnistuttiin luomaan suuri määrä, ja ne ovat moniälykkyysteorian ansiosta rikkaan monimuotoisia sekä erilaisia älykkyiden lajeja ja mielikuvitusta stimuloivia. Siinä mielessä tämä osa työtä onnistui. Toisaalta aivan kaikkea ei ehditty testaamaan, tiettyjen harjoitteiden olennaisuutta miettimään ja musiikillisia esimerkkejä harjoitteiden toteuttamisesta ei saatu tuotettua siinä mittakaavassa, jossa niitä oli suunniteltu. Koska luomani järjestelmä ja harjoitteet ovat prototyyppivaiheessa, työtä niiden tuottamiseksi lopulliseksi versioksi olisi vielä runsaasti.

Musiikillisten esimerkkien puute ei toisaalta ole välttämättä heikkous. Luovuustutkimuksessa testiryhmät kykenivät kehittämään useampia vaihtoehtoja tehtävien ratkaisuille, kun heille ei *ensin* annettu yhtään mallivastausta (Doyle et al, 1993). Itse asiassa koska harjoitteista voidaan saada niin monenlaisia erilaisia vastauksia, toisin kuin teknispohjaisissa harjoitteissa, joissa suoriutumista on mahdollista mitata, on tämä merkittävä



lisärikkaus työssä ja harjoitteissa. Tämä perustuu ainakin osittain siihen, että tietyt asiat ja sanat tuottavat eri ihmisille erilaisia assosiaatioita. Jollekin sana ”huvipuisto” merkitsee ilonpitoa. Toisella vatsaa vääntää jo pelkkä ajatuskin. Tämä tekee itse harjoitteista moniulotteisia, koska sama tehtävä voi tuottaa useita lopputuloksia. Näin voi syntyä aina erilainen tulos, kun harjoitteen tekijä vaihdetaan, mikä kasvattaa harjoitteiden hyötyarvoa.

Harjoitteilla on potentiaalia kehittää niitä hyödyntävien ilmaisua, synnyttää uutta musiikkia, tuoda mielekkyyttä harjoitteluun ja opetukseen, ja siten palvella musiikkikenttää ja siitä nauttivia monipuolisin tavoin. Kuitenkin harjoitteissa on vielä joitain ratkaisemattomia kysymyksiä. Onko harjoitteita mahdollista suorittaa, jos tekijän mielikuvitus ei toimikaan samalla tavalla kuin omani? Onko harjoitteista suoriutumisen perustana jo valmiina taustalla piilevä musiikillinen lahja ja lahjakkuus? Toisaalta lahjan omaavillekin harjoitteet voivat paikoin olla teknisesti todella haastavia suorittaa, etenkin improvisointikontekstissa, jossa musiikkia tuotetaan hetkessä. Jos lahjoja ja suurta teknistä valmiutta vaaditaan, jotta harjoitteita voidaan tehdä, ovatko harjoitteet mielekkäitä tarpeeksi laajalle kohderyhmälle? Säveltäjät ovat luoneet intuitiivisesti jo pitkään musiikkia näillä periaatteilla – kuka siis hyötyy näistä harjoitteista, jos eivät ne lahjakkaat, jotka niistä ylipäättään kykenevät suoriutumaan? Toisaalta tutkimus on aina rakentanut menneen tiedon päälle, ja olen tuonut esille sellaisia ajatuksia, joista arvelen olevan merkittävää hyötyä monille luovaa työtä tekeville muusikoille. Luovan työn tekijänä lukisin tätä työtä ainakin itse enemmän kuin mielelläni.

Jos harjoitteiden kehitystyötä jatkettaisiin, seuraava vaihe olisi testata niitä kentällä, arvioida niiden järkevyyttä, tuottaa tämän pohjalta uusia harjoituksia ja luoda lisää malleja, joiden avulla saataisiin lisää konkreettisia musiikillisia työkaluja asioiden ilmentämiseen musiikilla. Aiheessa on tarttumapintaa aina väitöskirjan laajuuteen asti.

#### 14.5 Koulutuksesta

Osa tutkimustyötä oli tutkia, miten säveltäjät olivat käyttäneet viitekehyksiä hyväkseen historiassa. Ottaen huomioon miten laajalti luovia viitekehyksiä on käytetty historiassa, on yllättävää miten vähän niitä käytetään musiikin koulutuksessa muiden kuin teknisten viitekehysten osalta. Popjazz-puolen koulutuksessa on jostain syystä ikään kuin jätetty huomiotta se pohjatyö, minkä edelliset sukupolvet ovat musiikkinsa kautta luoneet. Olemme osittain alkaneet rakentamaan musiikkia uudelta pohjalta, jolloin kaikki jo hyö-

dynnetyt ilmiöt pitäisi keksiä uudelleen. Tämä on ikävä kyllä toiminut ilmaisun kehittymisen hidasteena. Jos näitä periaatteita olisi hyödynnetty aiemmin, arvelen koulutuksen tuottamien muusikoiden ilmaisun olevan monimuotoisempaa kuin nykyisellään. Ongelma on erityisesti ollut läsnä popjazz-puolella, ja arvelen että se johtuu osittain koulutusjärjestelmän ja koko kyseisen musiikkilajin nuoruudesta – länsimainen taidemusiikki on kehittynyt jo vuosituhannen ajan, mutta jazz vasta vuosisadan, jazzin koulutus vasta joitain vuosikymmeniä. Kaj Backlundin tekemä pioneerityö popjazzmusiikin koulutuksessa on rakentanut menestyksekkäästi amerikkalaisen popjazzkoulukunnan maineikkaalle pohjalle, jolta on kuitenkin ilmeisesti puuttunut selvä yhteys länsimaisen taidemusiikin historian tarjoamiin monimuotoisiin ilmaisun työkaluihin, joita historian katsauksessani olen havainnoinut (luku 3.2). Näiden kahden koulukunnan, klassisen ja popjazzin yhdistämisessä piilee siis valtava potentiaali – kun klassiset perinteet yhdistyvät moderniin rytmimusiikkiin, voidaan luoda musiikkia, joka hyödyntää kaikkia länsimaisen yhteiskunnan musiikillisia saavutuksia.

Monet luovat yksilöt käyttävät mielikuvia luonnostaan musiikissa. Se, että ulkomusiikillisia luovia viitekehyksiä ei käytetä tarpeeksi laajalti musiikin koulutuksessa, saattaa kieliä suuremmasta yhteiskunnallisesta haasteesta koulutuksessa ylipäätään – painotus koulutuksessa on olemassa olevan tiedon omaksumisessa eikä niinkään luovuuden ja oman kekseliäisyyden käytössä, mikä on osittain ristiriitaista, koska juuri keksijöiden luovuus ja kekseliäisyys on synnyttänyt yhteiskuntamme innovaatiot kaikilla sen haaroilla. Omalla ala-asteellani omaehtoista työskentelyä ja luovuutta tuettiin vahvasti – se sopi minulle ihmistyyppinä, ja sain siitä korvaamatonta hyötyä myöhemmällä iällä, mielikuvitukseni kehittymistä oli rohkaistu aktiivisesti kuuden vuoden ajan, ja huomaan sen hedelmät tänä päivänäkin. Oman kokemukseni mukaan erityisesti yläasteelle ja siitä eteenpäin siirryttäessä oppilas kuitenkin muutetaan dataimuriksi, jonka tehtävä on pöntätä tietoa, joka sitten unohdetaan. Toki poikkeuksiakin tähän on matkan varrella ollut. Arvelen, että koulutuksen päämäärän edistämisen kannalta olisi hedelmällistä laajentaa luovuutta tukevia ja oppilaan omaan keksimiseen perustuvia opetusmetodeja varsinkin niillä oppilailta, jotka tuntuvat jo ala-asteella hyödyntävän mielikuvitustaan laajemmin. Tämä on helpommin sanottu kuin tehty, mutta kehityksen toteutumiseksi suuntaviivoja täytyy vetää. Samoja luovuutta, kekseliäisyyttä ja omaehtoisuutta hyödyntäviä periaatteita voisi soveltaa musiikin koulutuksessakin enemmän.

Tästä pääsemmekin musiikin opiskeluun. Instrumenttiopiskelijoiden koulutus käsittää valtavan määrän tekniikkatreeniä. Tekniikkaa voi opiskella älyllisesti, mutta toisaalta ei

tule käsittää, että teknisestä viitekehuksesta nouseva ilmaisu sulkisi pois tunteen, tai että popjazzilmaisu olisi tunteellisesti kuollutta, vaikka se nousisikin teknisestä lähtökohdasta. Päinvastoin, tunne voi olla läsnä musiikin luomisessa tekniikan vierellä tuken ja vahvistaen sitä. Yksi länsimaisen taidemusiikin historian kiistellyimpiä hahmoja suhteessa juuri teknisyteen on J. S. Bach. Monet Bachin teokset, kuten *Kunst der Fuge*, ovat teoreettisesti ”täydellisiä” ja näyttävät ulospäin teknisiltä, mutta kuitenkin niistä välittyy vahva tunne. Lisäksi soittaja tuo oman tunnekehikkonsa, jota soitto ilmentää. Tekniikka ei siis poissulje tunnetta ja muiden viitekehysten läsnäoloa. Koska kuitenkin *teknislähtöiset* harjoitteet ovat opetuskentällä enemmistössä, siitä syntyi halu rohkaista muusikoita laajentamaan näkökulmiaan improvisointiin ja musiikin luomiseen ja ymmärtämään, että ideoita, tunteita ja ajatuksia hyödyntämällä voi ilmaisupalettiaan laajentaa valtavasti.

Instrumenttiopetuksessa tunne voi olla läsnä enemmän tai vähemmän, mutta eräs koulutuksen alue, jolla tunteesta on selkeästi etäännytty, on teoriaopetus. Teoriaopetuksella on ollut paikoin niin huono maine, että jopa pääsykokeissa lautakunta kysyi minulta epäuskon vallassa, miksi haluan teoriaopettajalinjalle. Arvelen, että tämä kysymys johdettiin enemmän opetuksen maineesta opiskelijoiden keskuudessa kuin itse teorian sisällöistä, jotka ovat kiehtovia. Arvelen huonon maineen kumpuavan siitä, että samalla kun musiikki itsessään on upeaa, tunne-elämyksiä synnyttävää ja kiehtovaa, tuntuu siitä katoavan juuri se olennainen ”taika”, kun se siirretään älylliseen, teoreettiseen tarkasteluun pois tunneulottuvuudesta. Haaste opetuksellisesti onkin juuri se, että teoria tähtää musiikin eri osa-alueiden *tekniseen* erittelyyn ja analyysiin. Tämä ei poista mahdollisuutta tunneulottuvuuden osallistumiseen elämykseen tunnilla kuultavien musiikillisten esimerkkien kautta, mutta puurtaminen teknisten yksityiskohtien parissa monesti irrottaa yhteyden musiikin tunne-ulottuvuuteen, ja tuntuu siksi monesti kuivakalta. (Tosin allekirjoittanutta ei sekään ole haitannut...) Tunteen viitekehysten ja elämyksellisyyden palauttaminen opetukseen olisi yksi ratkaisuvaihtoehto, mutta uudenlaisen järjestelmän kehittäminen vaatii aina suuria ponnisteluja: kysymys kuuluu, kuka tekee sen? Tämä työ on toivottavasti askel siihen suuntaan, että erilaisia viitekehymiä aletaan tiedostaa ja ymmärtää laajemmin, mikä auttaa olemassa olevan opetuksen kehityksessä.

Vielä viimeinen koulutuksen haaste on se, että muusikkokoulutuksen tavoite on kouluttaa monipuolisesti musiikin eri tyyllilajeja hallitsevia muusikkoja. Tässä ei ole sinänsä mitään vikaa. On kuitenkin tapahtunut ylikorostus siinä viitekehysesessä, joka pyrki synnyttämään teknisesti taitavia ammattilaisia huomioimatta taiteen luovaa puolta.

Vanha malli perustunee vanhan koulukunnan ideaan studiomuusikoista, joiden pitää nopeasti omaksua kappale kuin kappale tyylistä riippumatta, jotka kuitenkin studiotyökentelyssä olivat usein rajattuja kaupalliselle pop/rock/iskelmämusiikille tyypillisiin tyyli-lajeihin. Nykyään studiomuusikkous ei enää ole samanlaista kuin ennen, ja muusikon on mahdollista tuottaa itsenäisesti kokonaisia levyjä vaikkapa kotistudiossa. Tällöin kynnyksymykseksi ei nousekaan artistin monipuolisuus, vaan hänen *luovuutensa*. Juuri tämän omannäköisen luovuuden kehittämiseen tämän tutkielman harjoitteet tähtäävät. Voidaan esittää kysymys, pitäisikö koulutuksen tarjota enemmän mahdollisuuksia taiteilijuuteen tukemalla voimakkaammin luovia viitekehyksiä ja niiden omaehtoista, persoonallista tutkimista. Laulunkirjoittamiseen painottuvalla linjalla olen havainnut tämän toteutuvan ainakin jossain määrin, mutta muilla linjoilla arvelen luovan puolen jäävän selkeään vähemmistöön. Omien tyylien luomisen sijaan emuloidaan muita, mikä ei toisaalta ole huono asia sekään, emulointimetodikin voi toimia katalyyttinä omanlaisten uusien taiteellisten äänien synnyssä, vaikka siinä eivät korostuisi mielikuvitus ja uudenlaiset tavat luoda musiikkia.

#### 14.6 Viitekehys-termin haasteet

Koko työni perustuu termiin *viitekehys* (eng. *subtext*). Termin syntytarina on kerrottu tutkielman johdannossa. Vaikka aiheesta varmasti on kirjoitettu ennenkin, en kuitenkaan löytänyt kirjallisuudesta mitään yhtenevää, olemassa olevaa ja yhtä kokonaisvaltaista termiä kuvailemalleni ilmiölle, joten päätin käyttää tuota teatteritaiteen termiä *subtext* sellaisenaan sovellettuna musiikin kenttään. Viitekehys on siis musiikin syntyyn vaikuttava tekijä, ja luova viitekehys puolestaan tarkoittaa musiikin aktiivisessa luomisprosessissa läsnä olevaa, musiikin luomista ohjaavaa tekijää (ks tarkemmin luku 1.3). Haasteena termille on se, että vaikka termi on toimiva ja selkeästi määritelty termi musiikin luomisen taustatekijöille, on se samalla uusi ja sitä ei ole koeteltu laajalti kollegoiden piirissä. Muita vaihtoehtoja on pohdittu, mutta niitä ei ole pohdittu laajemman yhteisön parissa, jolloin uusia näkökulmia termin käytölle olisi saattanut syntyä. Muita vaihtoehtoja, joita vasten ideaa pyöriteltiin, olivat laajennukset *ohjelmallisuuden* käsitteeseen ja Korhosen (2012) termiin elementti-improvisaatio. Ohjelmallisuuden käsitteeseen liittäminen hylättiin, koska viitekehys on käsitteenä laajempi: viitekehys liittyy musiikin syntyyn liittyviin vaikutusvoimiin, jotka tuottavat musiikin, mutteivät välttämättä sisällä selkeästi artikuloitua lähdettä, tekstiä tai tunnelmaa, jota musiikki kuvaa. Lisäksi ohjelmallisuus genrenä käsittää yleensä instrumenttimusiikkia, mutta viitekehukset voivat toimia melodian muotoilijana ja generaattorina pienemmillekin musiikin osasille kuin

kokonaisille teoksille. Lisäksi viitekehysten idea on universaali, genererajat ylittävä, kun taas ohjelmallisuuden käsite rajoitetaan usein erit. 1800-luvun romanttisiin säveltäjiin kuten Liszt, Berlioz, jotka kehittivät ohjelmamusiikkigenren. Elementti-improvisaatioon liittyviä yhteneväisyyksiä ja eroja viitekehukseen puolestaan tarkastelen erikseen luvussa 3.4. Viitekehys terminä tarjoaa selkeän ja selkeästi määritellyn pohjan musiikin luomisen taustavaikuttimiin, minkä päälle tulevaisuuden luovia harjoitteita luovat pedagogit, teoreetikot, säveltäjät ja muusikot voivat rakentaa oman työnsä. Siksi (luova) viitekehys terminä palvelee tarkoitustaan tässä työssä ja laajemmassa viitekehyksessä.

#### 14.7 Moniälykkyysteoriasta

Jokaisessa yksilössä korostuvat tietyt älykkyyden lajit (Gardner 2006, 6). Siksi myös erilaiset luokittelut voivat auttaa tietyn tyyppistä ajattelua edustavia yksilöitä löytämään itselleen ja omalle ajattelulle luontevia väyliä musiikillisen ilmaisun kehittämiseen eri älykkyyksiä hyödyntävistä harjoitteista ja harjoitusalueista. Jos jokin älykkyyden alue ja sen harjoitukset tuntuvat heti luontevalta, niihin voi tarttua ja laajentaa aluetta luomalla siihen omia harjoituksia.

Tieteellinen teoria pyrkii löytämään ilmiöstä tehdyille havainnoille (ja pohdinnalle) mielekkään kuvauksen, mutta on aina puutteellinen. Moniälykkyysteoriastakin on saattanut jäädä huomiotta tiettyjä ajatuksen lajeja, olennaisia ajattelun mekanismeja, tai sen yleisolettamus älykkyyksien erillisyydestä voi olla puutteellinen. Teoria muuttuukin edelleen, vuonna 2006 Howard Gardner, teorian luoja, julkaisi teoriasta päivitetyn version. Toisaalta ihmisen olemuksen koko paradigman on jatkuvassa myllerryksessä, kun uusia malleja sen ytimeä kehitetään. Kuitenkaan epätarkkuudet eivät haittaa tätä tutkielmaa, sillä teoria kykenee tarjoamaan tarpeeksi selvät puitteet musiikillisten harjoitteiden kehittämiseksi ja toteuttamiseksi, vaikka se olisikin puutteellinen, ja näin voidaan synnyttää uudenlaista musiikkia.

## Lähteet

Aldwell, Edward & Schacter Carl (2009). Harmonia ja äänenkuljetus. Tampere: Suomen musiikkiteollinen seura.

Aristoteles. Politics. Käännös Harris Rackham. Ei julkaisijatietoja.

Backlund, Kaj (2000). Improvisointi Pop/Jazz-musiikissa. Saarijärvi: Warner/Chappell Music Finland Oy.

Brännkärr, Lena-Maria & Heikkilä, Laura (2008). Soivat kuvat pianolla: improvisointikäsitteen avaamista musiikin peruselementtien avulla. Helsinki: Metropolia.

Burkholder, J. Peter, Grout, Donald Jay, Palisca, Claude V. (2010). A History of Western Music. New York 2010: W.W. Norton & Company.

Coker, Jerry (1964). Improvising jazz. New York: Simon & Schuster, Inc.

Crook, Hal. Beyond Time and Changes (2006). A Musician's Guide to Free Jazz Improvisation. Tübingen: Advance music.

Crook, Hal (1991). How to Improvise. An Approach to Practicing Improvisation. Advance Music. (ei painopaikkaa/kustantajan paikkakuntaa mainittu)

Cunningham, Michael G. (2007). Technique for composers. Bloomington: AuthorHouse.

De Bono, Edward (1992). Serious Creativity. New York: HarperBusiness.

Delamont, Gordon (1976). Modern Melodic Technique. New York: Kendor Music, Inc.

Doyle, Robert; Grant, Reg; Phillips, Ellen et al. (1993). Mindpower. Develop Your Creative Skills. USA: Time Life Books / London: Dorling Kindersley Limited.

Gardner, Howard (1983). *Frames of Mind. The Theory of Multiple Intelligences*. New York: Basic Books.

Gardner, Howard (2006). *Multiple Intelligences. New Horizons*. New York: Basic Books.

Hakomäki, Hanna (2007). *Tarinasäveltämisen taito*. Jyväskylä: PS-Kustannus.

Jeppesen, Knud (1975). *Kontrapunkti*. Helsinki: Musiikki Fazer.

Juslin, Patrik & Sloboda, John (2001). *Music and emotion. Theory and research*. New York: Oxford University Press.

Kavanaugh, Patrick (1992). *Spiritual Lives of the Great Composers*. USA: Sparrow Press.

Korhonen, Ari Pekka (2012). *Elementti-improvisaatio. Innovatiivinen lähestymistapa musiikin tekemiseen*. Helsinki: Metropolia.

Koskinen, Heidi (2012). *Musiikillinen aikamatka lapsuuteen: Kehollinen ilmaisu, luovuus ja ryhmätoiminta nuoren kasvun ja kehityksen tukena*. Helsinki: Metropolia.

Laine, Vesa & Vilkkö-Riihelä, Anneli (2006). *Mielen maailma 4. Tunteet, motiivit ja taitava ajattelu*. Porvoo: Sanoma Pro.

Leach, Robert (2005). *Revolutionary Theatre*. London: Routledge.

Lyon, Elizabeth (2004). *A Writer's Guide to Fiction*. New York: The Berkley Publishing Group.

Messiaen, Olivier (1956). *The Technique of My Music*. UK: United Music Publishing.

Miller, Michael (2004). *Solos and Improvisation*. New York: Penguin Group.

Miller, Michael (2008). *Music History*. New York: Penguin Group.

Munter-Mäkeläinen, Sonja (2009). "Sisilisko leikkii Aku Ankkaa". Osallistavan musiikki-kasvatusprojektin kuvaus. Helsinki: Metropolia.

Nurmi, Mikko (2015). Lähestymistapoja improvisaatioon osa 1. Asteikot. Charleston: Ei kustantajatietoa.

Olsen, Scott (2006). The Golden Section. Nature's Greatest Secret. New York: Walker Publishing Company.

Partanen, Siiri (2013). Mistä kaikki lähtee? Sävellyksinspiraatiota etsimässä. Helsinki: Metropolia.

Pavis, Patrice & Shantz, Christine (1998). Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis. Toronto: University of Toronto Press.

Persichetti, Vincent (1961). Twentieth-Century Harmony. Creative aspects and practice. New York: W. W. Norton & Company, Inc.

Persson, R. S. (1995) Musical reality: exploring the subjective world of performers. In Song and signification. Studies in music semiotics, pp. 58-63. Edinburgh, UK: Faculty of music, university of Edinburgh.

Plutchik, R. (1980). A general psychoevolutionary theory of emotion. In R. Plutchik & H. Kellerman (Eds.), Emotion: Theory, research, and experience: Vol. 1. Theories of emotion (s. 3-33). New York: Academic.

Russo, William (1988). Composing music. A new approach. Chicago: University of Chicago Press.

Schwartz, J.M. & Begley, S. (2002). The Mind and the Brain: Neuroplasticity and the Power of Mental Force. New York: Harper Collins.

Shaver, P., Schwartz, J., Kirson, D., & O'Connor, C. (2001). Emotional Knowledge: Further Exploration of a Prototype Approach. In G. Parrott (Eds.), Emotions in Social Psychology: Essential Readings (s. 26-56). Philadelphia, PA: Psychology Press.



Spaethling, Robert (2000). *Mozart's Letters, Mozart's life*. New York: Norton.

Säikkä, Keijo (2015). Prinsessa Ruusunen soittaa triangelia eli improvisointia draamatyöpajoissa; osa julkaisua *Musiikki kuuluu kaikille. Musiikin YAMK muuttuvan musiikki-pedagogiikan tiennäyttäjänä* (s. 60–67). Helsinki: Metropolia.

Tenni, Jyrki & Varpama, Jasse (2004). *Vapaa säestys ja improvisointi*. Keuruu: Otava.

Wilkins, Margaret Lucy (2006). *Creative Music Composition, the Young Composer's Voice*. New York: Routledge.

### Dokumentit

In the Tracks of Lalo Schifrin. (2012). Ohjaus Pascale Cuenot. Ranska. Esitetty Yle Teemalla 2014.

#### 14.8 Online-lähteet:

Enriquez, Denise, King, Dallis, Papazian, Anna & Puder, Samantha (2014). *Secret Body*. (Luettu 19.11.2015.)

[https://wiki.eecs.yorku.ca/course\\_archive/2014-15/Y/4700/projects:g1:start](https://wiki.eecs.yorku.ca/course_archive/2014-15/Y/4700/projects:g1:start)

FMS (Friends Meeting School) 2015. *Multiple Intelligences*. (Luettu 22.11.2015.)

<http://www.friendsmeetingschool.org/pages.php?page=multiple-intelligences>

Gifford, Katya. *Richard Strauss Biography*. (Luettu 9.11.2015)

<http://www.humanitiesweb.org/human.php?s=c&p=c&a=b&ID=60>.

Norwood, George (2011). *The Search for Basic Emotions*. (luettu 19.11.2015)

<http://www.deepermind.com/02clarty.htm>

Schneider, Michael S. (2007). *The Amen Break and the Golden Ratio*. (Luettu 17.11.2015)

<http://www.constructingtheuniverse.com/Amen%20Break%20and%20GR.html>

# LIITE 1. LEAD SHEET

## FIBONACCI BLUES

COMPOSED BY JOHANNES ÖSTERLUND

Moderate Swing

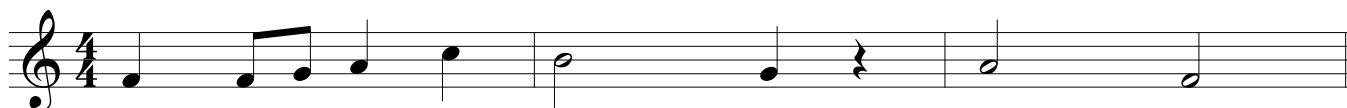
The musical score is written in 4/4 time with a key signature of one flat (Bb). It consists of three staves of music. The first staff contains measures 1-4 with chords F7, Cm7, and F7. The second staff contains measures 5-8 with chords Bb7, B°7, F7, and D7. The third staff contains measures 9-12 with chords Gm7, C7, F7, D7, Gm7, and C7sus. The music features a mix of eighth and quarter notes, with some rests and a final double bar line at the end of the third staff.

## Liite 2. Tunteita / Emotions (Shaver et al 2001)

Primary emotion	Secondary emotion	Tertiary emotions
<b>Love</b>	Affection	Adoration, affection, love, fondness, liking, attraction, caring, tenderness, compassion, sentimentality
	Lust	Arousal, desire, lust, passion, infatuation
	Longing	Longing
<b>Joy</b>	Cheerfulness	Amusement, bliss, cheerfulness, gaiety, glee, jolliness, joviality, joy, delight, enjoyment, gladness, happiness, jubilation, elation, satisfaction, ecstasy, euphoria
	Zest	Enthusiasm, zeal, zest, excitement, thrill, exhilaration
	Contentment	Contentment, pleasure
	Pride	Pride, triumph
	Optimism	Eagerness, hope, optimism
	Enthrallment	Enthrallment, rapture
	Relief	Relief
<b>Surprise</b>	Surprise	Amazement, surprise, astonishment
	Irritation	Aggravation, irritation, agitation, annoyance, grouchiness, grumpiness
<b>Anger</b>	Exasperation	Exasperation, frustration
	Rage	Anger, rage, outrage, fury, wrath, hostility, ferocity, bitterness, hate, loathing, scorn, spite, vengefulness, dislike, resentment
	Disgust	Disgust, revulsion, contempt
	Envy	Envy, jealousy
	Torment	Torment
	Suffering	Agony, suffering, hurt, anguish
	Sadness	Depression, despair, hopelessness, gloom, glumness, sadness, unhappiness, grief, sorrow, woe, misery, melancholy
<b>Sadness</b>	Disappointment	Dismay, disappointment, displeasure
	Shame	Guilt, shame, regret, remorse
	Neglect	Alienation, isolation, neglect, loneliness, rejection, homesickness, defeat, dejection, insecurity, embarrassment, humiliation, insult
<b>Fear</b>	Sympathy	Pity, sympathy
	Horror	Alarm, shock, fear, fright, horror, terror, panic, hysteria, mortification
	Nervousness	Anxiety, nervousness, tenseness, uneasiness, apprehension, worry, distress, dread

# Tunnemuunnelmat

Johannes Österlund

**Moderato** Alkuperäinen motiivi**Andante** "Rauhallinen"**Andante** "Surullinen"**Presto** "Todella innostunut"**Andantino** "Murheelliseen kohtaloonsa alistuva, mutta teko luo hänestä sankarin"