



LAHDEN AMMATTIKORKEAKOULU
Lahti University of Applied Sciences

KEHOLLISUUS VIULUNSOITOSSA

Näkökulmia kehollisuuteen ja sen opettamiseen

LAHDEN
AMMATTIKORKEAKOULU
Musiikin koulutusohjelma
Instrumenttiopettaja
Opinnäytetyö
Kevät 2016
Reetta Pitkä

Lahden ammattikorkeakoulu
Musiikin koulutusohjelma

PITKÄ, REETTA:

Kehollisuus viulunsoitossa
Näkökulmia kehollisuuteen ja sen
opettamiseen

Instrumenttiopetuksen opinnäytetyö, 23 sivua

Kevät 2016

TIIVISTELMÄ

Opinnäytetyössäni määritän kehollisuuden käsitettä viulunsoiton näkökulmasta. Tehtävänäni on selvittää, minkälaista viulunsoiton kehollisuus on luonteeltaan, ja mitä kaikkea sen opettaminen pitää sisällään.

Tämä opinnäytetyö on kirjallisuuskatsaus kehollisuudesta. Kirjallisuudesta keskeisimmäksi teokseksi valikoitui Matthew Rahaimin teos *Musicking Bodies: Gesture and Voice in Hindustani Music* (2012), joka käsittelee pohjoisintialaista (hindustanilaista) vokaalimusiikkia kehollisuuden ja opettamisen näkökulmista. Länsimaisen musiikin kehollisuudesta löytyy mielestäni samaa, joten sen takia teos valikoitui tärkeimmäksi tietopohjaksi.

Asiasanat: kehollisuus, musisoiva keho, Rahaim

Lahti University of Applied Sciences
Degree Programme in Music

PITKÄ, REETTA:

Embodiment of Music in Violin Playing
Aspects to the embodiment of music and
the teaching of it

Bachelor's Thesis in Instrument Education, 23 pages

Spring 2016

ABSTRACT

It is the aim of this thesis to try to examine the term "musicking body", that is, the embodiment or "bodyness" of music, from the aspect of playing the violin, and what teaching it includes. The term "musicking body" has been used to describe the inclusion and use of one's body in music.

The information for this thesis was collected from existing relevant literature and thus this thesis is a literature review on the topic. The most important source was Matthew Rahaim's book *Musicking Bodies: Gesture and Voice in Hindustani Music* (2012), which observes the "musicking body" and the teaching of it in the context of Northern Indian classical music (Hindustani music). The same themes of the "musicking body" can be found in Western music as in Indian music, despite the differences of the two music styles, which is why this book was chosen as the most important source.

Key words: body, musicking body, Rahaim, teaching

SISÄLLYS

1 JOHDANTO	1
2 KEHOLLISUUS	3
2.1 Näkökulmia kehollisuuteen	3
2.2 Kehollisuus musiikin näkökulmasta	5
2.2.1 Äänen tuottamisen kehollisuus	8
2.2.2 Musisoimisen kehollisuus	9
3 MUSISOIVA KEHO JA KEHOLLISUUDEN OPPIMINEN	12
3.1 Kehollinen mallioppiminen	14
3.1.1 Luonnollisten reaktioiden käyttö	17
4 YHTEENVETO	18
5 LÄHTEET	21

1 JOHDANTO

Kehollisuus on tärkeä osa laulu- tai soittotapahtumaa. Laulamissa kehon käyttö korostuu, sillä instrumenttina on oma keho, samoin kuin puhallinsoittimissa soittajan keholla on hengityksen kautta tärkeä tehtävä äänenmuodostuksessa. Jousisoitinten kohdalla keho kuitenkin vain tuottaa äänen muodostamiseen tarvittavat liikkeet ja ääni syntyy kehosta erillisessä instrumentissa. Vaikka soittajan keho myös resonoi, ääni ei kuitenkaan lähde suoraan kehosta, kuten aiemmin mainituissa instrumenteissa.

Kehollisuus on musiikin kautta ollut koko ajan mukana elämässäni, vaikka kehollisuuden merkitys ei ole aina ollut tiedostettua. Kinesteettinen puoli musiikissa on itselleni henkilökohtaisesti tärkeää, koska teknisiä ja musiikillisia asioita opetellessa minulle on tärkeää tiedostaa, miltä liike kehossani tuntuu. Uutta taitoa opitellessani katson mieluummin opettajalta malliesimerkin, josta voin luoda itselleni mielikuvan siitä, miten kehon pitäisi toimia liikkeen aikana. Tämän malliesimerkin avulla voin muokata omaa suoritustani haluttuun lopputulokseen, mutta toisaalta koen myös, että oma sisäinen maailmani vaikuttaa siihen, miltä lopputulos kuulostaa. Lähdenkin siitä olettamuksesta, että psyykinen puoli ihmisessä aiheuttaa kehollisia reaktioita. Ajattelen sanan *kokonaisvaltaisuus* tiivistävän musiikin kehollisuuden, koska se sisältää monia elementtejä eikä vain yhtä asiaa.

Tässä opinnäytetyössä pohdin kirjallisuuskatsauksen tapaan kehollisuuden käsitettä viulunsoitossa sekä sitä, miten kehollisuutta voidaan soittotunneilla lähestyä. Viime aikoina kehollisuuteen musiikin alueella on kiinnitetty melko paljon huomiota ja siitä on tullut ikään kuin muoti-ilmiö kuten soittamisen hyvinvoinnista ja terveydestä ylipäättäänkin. Monet tutkijat ovat pohtineet kehollisuuskysymyksiä viime vuosina. Teoreettisen tietopohjan tärkeimmäksi teokseksi tässä opinnäytetyössä valikoitui Matthew Rahaimin teos *Musicking Bodies: Gesture and Voice in Hindustani Music* (2012), joka käsittelee kehollisuutta pohjoisintialaisen (hindustanilaisen) musiikin näkökulmasta. Vaikka musiikin kehollisuutta koskevaa kirjallisuutta olisi ollut tarjolla jonkin verran

muustakin kuin pelkästään intialaisen musiikin näkökulmasta, päädyin valitsemaan teoksen tutkielmani kehollisuus-aiheen perustaksi siitä syystä, että koin siinä olevan monia samoja elementtejä kuin länsimaisen musiikin kehollisuudessa, mutta säännöt kehon oikeanlaiseen käyttöön olivat hyvin konkreettisesti määriteltyjä. Muuta kehollisuuteen liittyvää kirjallisuutta on muun muassa Anne Tarvaisen (2012) väitöskirja kehollisesta lähestymistavasta laulajan kuuntelemiseen, jossa esimerkkinä hän käytti Björkin *Vespertine*-levyä. Markku Pöyhönen (2011) on myös sivunnut väitöskirjassaan muusikon tietämisen tavoista kehollisuutta. Rista Tuura (2011) ja Siru-Lina Ollula (2015) ovat kertoneet pro gradu - tutkielmissaan kehollisuudesta viulunsoiton näkökulmasta.

Kiinnostuksen kohteeni on keskittyä siihen, mitä kaikkea kehollisuuteen mielletään kuuluvaksi ja kuinka näitä hyvin monimuotoisia ja laajoja kehollisuuteen liittyviä asioita saadaan välitettyä toiselle. Kehollisuuden pohtiminen musiikin näkökulmasta tuo mieleeni vahvasti itsetunnon ja persoonallisuuden käsitteet sekä soittajan ulkoisen olemuksen. Koen musiikin kehollisuuden olevan paljon liitoksissa henkisyteen, joten minua kiinnostaa, kuinka tätä voidaan opettaa. Kuulija, tai tässä tapauksessa opettaja, näkee vain tarkkailijana ulkoisen suorituksen, mutta hän ei tiedä, mitä soittajan mielessä liikkuu ja miten hän saa esityksen luonteen sellaiseksi, miksi tahtoo. Ajattelen soittajan ulkoiseen olemukseen liittyvän ennemminkin sen, minkälaisen vaikutelman esittäjä antaa itsestään ulospäin ja miten toisaalta kuulijakunta siihen suhtautuu. Soittotapahtuma on myös aina vuorovaikutustilanne, oli sitten kuulijana ystävä, opettaja tai suuri konserttiyleisö. Kuulijakunta yleensä jakautuu niihin, jotka kuuntelevat korvillaan, ja niihin, jotka kuuntelevat silmillään. Toki on niitäkin, jotka käyttävät molempia aisteja kuuntelutilanteessa. Sen takia mielestäni onkin tärkeää miettiä, miltä soitto ulospäin näyttää.

Olen viulistina kiinnostunut kehollisuudesta ja ollut mielenkiinnolla kehittämässä sitä puolta itsessäni soittajana. Aihe on valtavan laaja ja tässä kirjallisuuskatsauksessa esittelen itselleni kiinnostaviksi nousseita teemoja. Itse viulunsoiton opettajaksi opiskelevana aihe kiinnostaa minua myös opettamisen kannalta.

2 KEHOLLISUUS

Kehollisuuden käsitettä voidaan lähestyä monista eri näkökulmista.

Tunnetuimmat ovat dualistinen ja fenomenologinen lähestymistapa kehollisuuteen. Tässä opinnäytetyössäni en kuitenkaan lähde määrittämään kehollisuutta pelkästään näistä näkökulmista vaan kiinnostavimmaksi lähteeksi valikoitui Matthew Rahaimin teos (2012), ja hänen ajatuksensa kehollisuudesta ja sen opettamisesta.

Esittelen tässä aluksi yleisemmin näkökulmia kehollisuuteen, jonka jälkeen esittelen tarkemmin Rahaimin ajatukset omassa pääluvussa ja tarkastelen aihetta opettamisen näkökulmasta.

2.1 Näkökulmia kehollisuuteen

”Keholle” rinnakkainen sanavalinta olisi ”ruumis”. Sanoja ”ruumis” ja ”keho” ei ole onnistuttu suomen kielessä erottamaan toisistaan, joten tämä tarjoaa Niemi-Pynttärin (1996) mielestä hedelmälliset lähtökohdat kehosta ja ruumista käytävälle keskustelulle. Hänen mukaansa jokainen tutkija määrittää itse, minkälaisia eroja käsitteillä näkee olevan (Niemi-Pynttäre 1996, 73–74).

Tutkielmassani valitsen mieluummin käyttöön sanan ”keho”, koska ”ruumis” sanana vaikuttaa hieman kovalta ratkaisulta. Mielestäni Niemi-Pynttärin määritelmä näiden sanojen erosta on tähän tutkimukseen sopiva: sanalla ”ruumis” tarkoitetaan konkreettista lihallisuutta, se on materiaalista, kun taas keho on hahmo ja mielikuva, keho on maailmaan suuntautunut, orientoitunut ja toimii ruumiin diskurssina (Niemi-Pynttäre 1996, 73–75). Itse miellän sanan ”ruumis” liittyvän hyvin vahvasti kuolemaan, joten siksi käytän tässä tutkielmassani mieluummin sanaa ”keho”. Sana ”keho” myös liittyy mielestäni paremmin kokemuksellisuuteen ja elämyksellisyyteen, jotka ovat tässä tutkielmassa tärkeässä osassa.

Laine (1996) on esitellyt artikkelissaan sanan ”kehollisuus” määritelmään on erilaisia lähestymistapoja, joten käytän hänen näkökulmiaan kehollisuuden määrittämiseen tässä ensisijaisesti. Näistä tunnetuimmat ovat dualistinen ja fenomenologinen lähestymistapa. Descartes’n dualistisessa ajattelumallissa keho ja mieli erotetaan toisistaan, jolloin keho merkitsee vain ihmisen materialistista, fyysistä puolta. Nämä kaksi ihmisen puoliskoa – materiaalinen ja henkinen – sulkevat toisensa ulkopuolelleen. Keho mielletään tässä mallissa objektiiviseksi esineeksi, johon voidaan asennoitua ja sitä voidaan tarkastella eri tavoin. Tämä näkökulma painottaa kehoa nimenomaan fyysisenä olomuotona. Toinen tunnettu näkökulma on fenomenologinen, jossa kokemuksen merkitys painottuu. Tässä näkökulmassa myös kokonaisvaltaisuus on tärkeässä osassa, eikä sen mukaan ihmisellä ole erikseen henkistä ja fyysistä suhdetta maailmaan, vaan nämä molemmat aspektit yhdistyvät kehollisuudessa. Keho nähdään kokonaisvaltaisesti kokevana. Keho ei ole fyysinen uloke, jota tietoisuus liikuttaa, vaan se on täysin erottamaton osa itseä. Ihmisen ajatellaan suuntautuvan maailmaan kehona. (Laine 1996, 158–161.)

Kehollisuudesta puhuttaessa ei kuitenkaan ole jääty kuvaamaan ilmiötä pelkästään näistä kahdesta näkökulmasta, vaan niitä on myös pyritty yhdistämään, ja joissakin näkökulmissa nähdään keho samanaikaisesti sekä subjektina että objektina. Laine esittelee artikkelissaan (1996) edellä mainittujen dualistisen ja fenomenologisen lähestymistavan lisäksi Plessnerin ja Plüggen lähestymistavat kehollisuuteen. Plessner on korostanut kahdenlaista suhdetta ihmisen omaan kehoon. Tässä subjektiivisen näkökulman tarjoaa se, että ihmisellä on kehon kautta välitön suhde maailmaan (”minä olen keho”), mutta toisaalta hänen mukaansa on myös mahdollista kohdata keho objektina silloin, kun ihminen ottaa etäisyyttä asioihin ja tekee niistä kohteen (”minulla on keho”). (Laine 1996, 162.)

Plügge on kehittänyt tätä teemaa vielä eteenpäin, ja hänen mukaansa kaksinainen suhde omaan kehoon kuuluukin luonnollisena osana ihmisen elämään. Kun ihmisellä ”on hyvä olo”, eli kaikki on normaalisti, on keho välittömästi mukana asioissa mutta jää kokemuksen laidalle. Tällöin on kyse keho-subjektista. Kehon kohteeksi ottaminen kuitenkin tapahtuu ”huonon olon” tai sairauden tullessa osaksi elämää, koska tällöin kehoon kiinnitetään erityisesti huomiota ja

käännymme kohti omaa kehoamme. Silloin kun jokin asia, joka oli aiemmin itsestäänselvyys ja luonnollinen puoli ihmistä, nousee esiin vieraana, ulkoisena ja ehkä outonakin osana, tapahtuu objektointi. (Laine 1996, 162.) Esimerkiksi jos soittajalla on käsi kipeä, soittaminen vaikeutuu eikä harjoittelu suju normaalisti, tulee kädestä epämiellyttävä seuralainen ja osa henkilöä, mutta kuitenkin vieras osa häntä (vrt. Laine 1996, 162). Kehon osan objektivoituminen muuttaa elämän merkityshorisonttia. Tämän ajatusmallin ero descartesilaiseen ”fyysiseen kehoon” on kuitenkin se, että ”objektivoitu keho” on kokemuksellinen ilmiö, kehoa ei siis tarkastella kuitenkaan luonnontieteellisen toiminnan näkökulmasta. (Laine 1996, 162–163.)

Plüggen ajatusmallissa keho voidaan objektina jakaa osiin, mutta subjektina se on kokonaisuus. Tähän kehon puoleen voidaan myös luokitella kuuluvaksi ilmiöt, joita Plessner on nimittänyt kehon instrumentalisoinniksi. Ilmiöihin liittyy jonkin kehollisen taidon opettelu. Esimerkiksi ennen kuin soittaja oppii hallitsemaan soittimensa niin hyvin, ettei hänen tarvitse kiinnittää mitään huomiota tekniikkaan, on hänen täytynyt käydä läpi prosessi, jossa on olennaista huomion kiinnittäminen omaan kehoon. Tämänkaltaisten kehollisten taitojen opettelussa kehon objektivointi onkin välttämätöntä, ja näissä yhteyksissä oman kehon tuntemus ja kokemusten erittely kehittyvät. (Laine 1996, 164.) Tämän ajatuksen takia jaottelenkin myöhemmin kehollisuuden musiikin näkökulmasta äänen tuottamisen kehollisuuteen ja musisoinnin kehollisuuteen, vaikka ajattelen samalla niiden olevan toisistaan erottamattomissa.

2.2 Kehollisuus musiikin näkökulmasta

Musiikin esittämisessä on aina mukana liikettä. Sitä tarvitaan jo pelkästään äänen tuottamiseksi, mutta tämän lisäksi on olemassa melodian linjaa tekeviä liikkeitä, jotka eivät ole periaatteessa äänen tuottamisen kannalta ihan niin olennaisia, mutta jotka kuitenkin ovat välttämättömiä *musisoinnin* kannalta. Laineen mukaan ihmisen kehollisuus rakentuu muille ilmeinä, eleinä, liikkeinä, puheena jne. Keho onkin siis ihmisen elämän ilmaisu. (Laine 1996, 165.) Instrumenttia soittaessa

ilmaisu on yleensä sanatonta, mutta kaikilla muilla edellä mainituilla ilmaisukeinoilla viestitään kehon kautta musiikin sisältämiä merkityksiä. Pohjoisintialaista (hindustanilaista) laulutapaa tutkinut Matthew Rahaim kertoo esimerkin laulajasta, joka laulaa sanan ”yksi” – ja samalla näyttää yhtä sormea konkretisoidakseen kuulijalle sanan merkityksen (Rahaim 2012, 6). Tämä ilmiö liittyy toki muidenkin kuin vain intialaisen musiikin esittämiseen, esimerkiksi laulajat usein elehtivät laulun sanojen mukaan myös länsimaista musiikkia esittäessään.

Soittimen soittaja ei tietenkään pysty konkretisoimaan musiikin sisältöä kuulijalle samalla tavoin kuin laulaja, koska kehon osat ovat yleensä ”sidotut” soittimen soittamiseen. Soittaja pystyy kuitenkin kehollaan ja kasvojen ilmeillään kertomaan paljon musiikin sisällöstä ja esimerkiksi korostamaan fraseerausta ja nyansseja. Arhon (2004) mukaan musiikilliset eleet muotoutuvat siis fyysisinä eleinä ja kehon liikkeinä. Muusikko artikuloi musiikkia ja toisaalta musiikki artikuloi muusikon toimintaa. (Arho 2004, 171–172.) Kutsun tässä musiikin ”soinnillisiksi liikkeiksi” niitä liikkeitä, jotka eivät ole oleellisia soittamisen tekniikan kannalta, vaan juuri soinnin kannalta.

Soittaessaan muusikko on samassa tilassa musiikin kanssa, eikä näitä voida erotella toisistaan. Soittaja elää konkreettisesti musiikkia. Hän voi harjoitellessaan soittaa kappaletta hitaammin tai nopeammin, katkelmia ja kokonaisuuksia, minkä kautta muusikko ja musiikki vähitellen mukautuvat toisiinsa, paremmin tai huonommin. Etenkin soitto-opintojen alkuvaiheessa opettaja ohjaa tätä mukautumista. Vuosien soittoharjoittelun eri osa-alueisiin (kuten asteikkokulkuihin, soituihin, musiikillisiin fraaseihin ja eri musiikkityyleihin) paneutuminen luo muusikkouden perustan ja henkilökohtaiset musiikilliset puitteet, jossa soittaminen tapahtuu. Suhde soittimeen on kokonaisvaltainen, kehollinen. (Arho 2004, 171–172.)

Myös muusikon henkilökohtaiset elämykset ja tuntemukset kuuluvat tähän kokonaisvaltaisuuteen. Instrumentti on ikään kuin soittajan kumppani, jonka kanssa hän tekee yhteistyötä. Soitin toimii kaikupohjana sille, mitä soittajan sisimmässä elää, ja musisoinnin kautta pyritään välittämään tämä myös muille kuulijoille. Toisaalta suhde soittimeen voi olla välillä myös päinvastainen ja

instrumentti voi herättää soittajassa negatiivisia tunteita. (Grunwald 1996, 167.) Siru-Lina Ollula (2015, 40) on pro gradu -tutkielmassaan pohtinut soittajan suhdetta viuluun ja sitä, kuinka soittaja personalisoi soittimensa sekä kuinka soittimeen kohdistuu monenlaisia tunteita. Hän tiivistää monelle muusikolle tutuiksi tulleet tunteet siitä, kuinka joinakin päivinä soittaminen tuntuu helpolta ja viulu haluaa ”tehdä yhteistyötä sormien kanssa”, kun taas välillä soittoharjoittelussa on päiviä, jolloin ”viulussa ei ole mitään niin sanottua vikaa vaan viulu ja jousi eivät halua tehdä yhteistyötä keskenään” (Ollula 2015, 40). Tämä soittimen personalisointi saa ajattelemaan, pitäisikö soitin nähdä soittajasta erillisenä vai ikään kuin soittajan kehoon kuuluvana. Näen itse asian niin, että soitin on soittotilanteessa osa kehoa ja kehollisuutta, vaikka se sinällään fyysisesti onkin kehosta erillään. Samaan tapaan, kun laulajilla oma keho on instrumentti, ajattelen, että vaikka soitin on fyysisesti erillään ja lopetettuaan harjoittelun soittaja panee soittimen koteloon, on se soittotilanteessa osa kehoa ja sen kautta välitetään kaikki se, mitä soittajan sisällä tapahtuu.

Kehollisuuden tarkastelemiseen musiikin näkökulmasta on monia eri lähestymistapoja, jotka pyrin työssäni ottamaan huomioon monesta eri näkökulmasta. Lähtökohtana pidän Rahaimin (2012) ajatuksia kehollisuuden luonteesta, sillä hän käsittelee aihetta monipuolisesti sekä fyysiseltä että psyykkiseltä kannalta. Rahaim (2012, 8) määrittää kirjassaan kolme erilaista tapaa tarkastella kehollisuutta. Hänen näkökulmassaan kehoa ja mieltä ei eroteta toisistaan, vaan ne ovat yhtä. Rahaimin kaksi ensimmäistä tapaa nähdä keho ovat ”musicking body” ja ”paramparic body”. Edellinen termi tarkoittaa siis kehoa, joka herää musiikkiesityksessä, ja jälkimmäinen on vuosien harjoittelusta muovautunut, yksilöllinen tapa käyttää kehoa musisoitaessa. Näiden lisäksi on vielä ”flesh-body”, joka nimensä mukaisesti viittaa ruumiillisuuteen. Tämä on enemmänkin biologinen näkökulma, eli ihminen nähdään koostuvan lihaksista, luista, jännitteistä lihaskalvojen välillä jne. (emt. 8). Ajattelen itse, vaikkapa musiikkiesitystä katsoessani, että nämä kaikki aspektit yhdistyvät eikä niitä voi erotella toisistaan. Olisi mahdotonta edes nähdä esimerkiksi laulajan kurkunpään lihaksia tai suuta liikuttavien lihasten toimintaa. Fysiologisella perustalla ei siis ole mitään näkyvää roolia lauluesitystä seurattaessa, vaan keskittymiseni menee kokonaisuuden tarkkailuun. On kuitenkin totta, että ilman suun lihasten

liikkumista ääntä ei voisi syntyä tai ilman viulistin käsien liikkeitä ääntä ei pystyttäisi instrumentista tuottamaan (vrt. Laine, 1996, 165).

2.2.1 Äänen tuottamisen kehollisuus

Soittamisessa ja laulamissa keho on koko ajan mukana ja siinä musiikki syntyy. Soivien ilmiöiden toteuttamiseksi tarvitaan oman kehon ja instrumentin hallintaa. Muusikon pitääkin hallita hyvin liikkeensä ja instrumenttinsa, joten oman kehon hallinta ja instrumentin taitava käsittely on tärkeää musisoinnin kannalta. Oman instrumentin hallinta onkin suuressa määrin kehollista toimintaa, soittimesta otettuja otteita, käden teitä, kehonliikkeitä, hengitystä ja siinä samalla musiikin soivaksi saattamista (Arho 2004, 163). Musiikissa ihmisen kehollis-kinesteettinen älykkyys onkin tärkeässä roolissa.

Soittaminen ja laulaminen vaativat lihasten monipuolista työskentelyä. Jousisoittajilla lähes kaikki keholliset liikkeet näkyvät ulospäin, toisin kuin esimerkiksi laulajilla ja puhaltajilla kielen ja kurkunpään liikkeitä ei juuri voida ulkoapäin tarkastella muuta kuin kehittyneillä laitteilla. Kaikki kehon hallinta ei kuitenkaan ole pelkästään lihasten hallintaa, vaan kaikkien instrumenttien soittaminen vaatii monen asian tekemistä yhtä aikaa. Esimerkiksi viulunsoittaja lukee nuotteja ja rytmejä samalla, kun hän tekee kehollaan äänen tuottamiseen tarvittavia viulu- ja jousikäden hienomotorisia liikkeitä. Soittaja tarvitsee kuitenkin näiden molempien käsien eriytyneen toiminnan lisäksi myös hyvää vartalon hallintaa ja käsitystä siitä, miten kädet ja koko kehon muut osat toimivat saumattomassa yhteistyössä. Instrumentin hallintaan liittyvät liikkeet pitää saada kuulumaan osaksi kehon kaavaa, jotta huomio voitaisiin kiinnittää pääasiassa soivaan lopputulokseen ja musisoimiseen (vrt. Pöyhönen 2011, 161). Kehonhallintaan kuuluvat paitsi liikkeiden hallinta (lihasjännitys, tasapaino), mutta myös koko kehon olemus ja toiminta, johon luetaan mukaan ihmisen identiteetti ja kokemukset kehollisena olentona (Gardner 1983/1993, 230–231; Pöyhönen 2011, 64).

Taito hallita omaa instrumenttia opetellaan heti opintojen alkuvaiheessa. Muusikon pitää oppia hallitsemaan kehoaan ja oppia tietämään, millainen yhteys kehon toiminnalla on tiettyyn sointiin ja musiikillisiin ominaisuuksiin. Kehollis-kinesteettiseen älykkyyteen liittyy myös ilmaisullinen ja kommunikoiva aspekti (Pöyhönen 2011, 65), jonka jaan tässä omaan alalukuunsa. Käsittelen seuraavaksi asiaa musisoimisen kehollisuuden näkökulmasta.

2.2.2 Musisoimisen kehollisuus

Soittaja voi pelkästään toteuttaa edellä mainitut soittamiseen vaadittavat liikkeet, jotta ääni syntyy, mutta jotta pelkästä äänestä syntyisi musiikkia, tarvitaan musikaalista kehonkäyttöä. Siihen kuuluvat mm. hengittäminen ja sen kautta tuleva fraseeraus, sekä musiikin ja omien tunteiden ja persoonallisuuden ilmaiseminen kehollisesti. Jokainen ihminen liikkuu eri lailla ja jokainen liikkuu musisoidessaan omalla yksilöllisellä tavallaan (Rahaim, 2012, 11). Rahaim tiivistää tämän ajatuksen opiskelutoverinsa sanoin: laulaja voi istua paikoillaan kuin pylvä ja laulaa, mutta kun hän ottaa esimerkiksi käsien liikkeen tähän mukaan (koska tämä liike tulee musisoidessa luonnostaan), liike vapauttaa kehon ja musisoiminen vapautuu (Rahaim 2012, 10). Liike siis samanaikaisesti rentouttaa ja tuo linjaa musiikille. Toiset käyttävät liikettä enemmän ja toiset vähemmän. Muusikkoa voi verrata pantomiimitaiteilijaan, joka pystyy kertomaan pelkästään ilmeillään ja eleillään hauskoja ja koskettavia tarinoita (Gardner 1983/1993, 206; Pöyhönen 2011, 65).

Hengittäminen on yksi tärkeimmistä asioista laulussa ja soitossa, koska se vapauttaa kehoa musisoimiseen. Laulaessa hengittäminen on itsestäänselvyys, ja laulua säädellään hengityksen avulla. Kokemukseni mukaan viulunsoitossa hengitykseen ei kiinnitetä samalla tavalla huomiota eikä se kuulu välttämättä osaksi soitonopetusta. Instrumenttia soittaessa kuitenkin hengityksen tulisi kulkea koko ajan eikä sitä tulisi pidättää, koska se jähmettää kehoa. Vapaa ja rento hengitys helpottaa kehollisia liikkeitä, jotka ovat musisoimisessa tärkeitä.

Liikkuminen ja hengittäminen ovat ihmisen ilmaisutapoja, ja ne ovat yhteydessä tunteisiin (Sundberg 1987, 147). Varsinkin laulajat pystyvät käyttämään hengitystä tunteiden ja muiden kehollisten tilojen välittämiseen (Tarvainen, 2012, 80). Myös soitonopettamisessa joillakin soitonopettajilla on ollut käytössään termi nimeltä ”tunnehengittäminen” (Pulakka 2013, 5). Tämä tarkoittaa sitä, että ”hengitys herättää kehossa tulevan fraasin sisältämät tunteet ja kannattelee fraasia” (Pulakka 2013, 6). Musiikin vaatima tunne ja ilmaisu ovat mukana siis jo hengityksessä, josta ne välittyvät laulettavaan fraasiin. Näin fraasista muodostuu yksi kokonainen ajatus ja fraseeraus on luonteva. Jousisoittajilla, toisin kuin laulajilla ja puhallinsoittajien soittajilla, fraasin mitta ei ole kuitenkaan sidottu hengitykseen. Soitin mahdollistaa sen, että fraasi on pidempi kuin hengitys. Jousisoittajien soittajat voivat kontrolloida fraasien mitta helpommin kuin laulajat tai puhallinsoittajat, joilla fraasin mitta on riippuvainen hengityksestä. Hengitykseen ja fraseeraamiseen ei soitonopetuksessa ole erikseen olemassa ohjeita, vaan nämä ohjeet kulkevat suullisena tietona opettajalta oppilaalle.

Mielensisäiset toiminnot, mukaan lukien persoonallisuus ja itsetunto, ohjaavat musisoivaa liikettä hyvin paljon, koska musisoimisen liike ei ole pelkästään äänen tuottamiseen vaadittavaa liikettä, vaan se tulee ihmisestä niin sanotusti sisältäpäin, halusta soittaa niin kuin mielessä soi. Le Guin (2006) mainitseekin siitä, miten laulajalla, mutta myös instrumentin soittajalla, on jokaisella instrumentista tuotetulla äänellä oma leimansa ja jokaisella soittajalla on oma ”äänensä”: kokenut viulunsoittaja luo instrumentistaan soinnin, joka on samalla tavalla omaleimainen ja tunnistettava kuin hänen oma laulu- tai puheäänensä. Hyvä soittaja pystyy myös muuntelemaan soittimesta tulevaa ääntä helposti. (Le Guin 2006, 23.)

Laulaja käyttää viestinnässään verbaalista ja nonverbaalista kieltä. Laulajalla on laulussa valmiina sanoittajan tekemä tarina, ja laulaja välittää sen oman kehonsa ja tunteidensa kautta yleisölle. Tekstin ymmärtäminen on äärimmäisen tärkeää laulamissa. Soittajalta sen sijaan puuttuu kokonaan verbaalisuus soittotapahtumassa, eikä soittajalla välttämättä aina ole syvällistä tietoa kappaleen viestistä. Toisaalta soittaja saa vapaammin päättää omista lähtökohdistaan, mitä hän haluaa viestittää teoksella. Esitystilanteena soittaminen on

vuorovaikutustilanne, ja soittaja kertoo soinnillaan ja viestii myös kehollaan sen, mitä hän haluaa ilmaista musiikilla. Hänen on kehonsa kautta ilmaistava se, miten hän itse kokee musiikin ja mitä hän haluaa sen viestittävän. Liikkeidensä, ilmeidensä ja asentojensa kautta ihminen ilmaisee myös omaa persoonallisuuttaan, ja kehonkielen voidaankin sanoa olevan ensimmäinen kieleemme, alitajuntamme, ja tunteiden kieli (Enäkoski 2001, 102). Myös jokaisella tunteella ja asenteella on todennäköisesti omanlainen liikkeen muoto, joka näkyy kehossa (Sundberg 1987, 154–155).

Kehollisuus on esittäjän osalta sisältäpäin kumpuavaa, ja laulaja/soittaja rakentaa teoksen tunnemaailmaa kehonsa välityksellä pelkän äänen tuottamisen lisäksi. Katsoja ei tietenkään millään pääse musiikin esittäjän pään/kehon sisälle eikä tiedä, mitä tämän sisällä musiikista liikkuu, joten hänelle tämä on visuaalinen kokemus. Katsoja voi vain näkemänsä kautta arvioida, sitä mitä soittaja tai laulaja tuntee sisäisesti. Esiintyjää, joka saa soittimestaan vaikuttavan äänen mutta ei tarjoa visuaalisesti kehollaan suurta elehdintää, saatetaan pitää kylmänä tai epäinhimillisenä, vaikka hänen sointinsa olisi miten intohimoista: tästä esimerkkinä viulisti Jascha Heifetz (Le Guin 2006, 65). Heifetz kuuluu niihin soittajiin, joiden soittotyylillä on lähes staattinen. Hänen opetustyyliinsä myös kuului karsia oppilailtaan niin sanotusti turha elehtiminen. Erään Heifetzin oppilaan mukaan Heifetzin mielestä koko ajan musiikista liikuttunut soittaja vaikuttaa huijarilta, sillä ei voi olla mahdollista, että ihminen olisi soittaessaan koko ajan liikuttuneessa mielentilassa (Applebaum & Roth 1978, 11). Soittajan suuriliikkeinen elehdintä ja ilmehdintä saattaa joissakin tapauksissa häiritä yleisöä. Tästä Rahaim mainitseekin esimerkin, kuinka intialainen laulaja voi saada helposti kritiikkiä siitä, että liike häiritsee yleisön keskittymistä hänen ääneensä (Rahaim 2012, 88).

3 MUSISOIVA KEHO JA KEHOLLISUUDEN OPPIMINEN

Kehollisuuteen liittyvässä sanastossa musiikin alalla käytän Rahaimin (2012) kirjassaan määrittelemää englanninkielistä termiä *musicking body* (suom. musisoiva keho). Rahaim on teoksessaan keskittynyt tutkimaan ja tulkitsemaan pohjoisintialaista hindustanilaista vokaalimusiikkia, joka on intialaista klassista musiikkia. Rahaimin yhtenä näkökulmana kirjassa on myös opettaminen/oppiminen, joten tämänkin takia haluan pohjata tietojani kyseiseen teokseen.

Kehollisuuteen keskittyminen hindustanilaisessa musiikissa onkin hyvin oleellista, koska laulun avuksi ja sen tehostamiseksi käytetään paljon käsien ja muun kehon liikkeitä. Länsimaisessa kulttuurissa kehonliikkeitä ei niinkään korosteta soittamisen apuna. Valitsen silti tämän saman näkökulman lähtökohdakseni omaan tutkielmaani, sillä koen, että samoja elementtejä on olemassa myös länsimaisessa musiikissa, vaikkei kehollisuutta korostetakaan. Rahaim määrittelee termin *Musicking body* tarkoittavan musisointitilanteessa ilmenevää kehonliikettä (Rahaim 2012, 158). Tarkemmin hän määrittelee näin: ”The term *Musicking body*, as I use it in this book, refers to just a trained body in action, engaged mindfully in singing and/or playing an instrument”¹ (emt. 2). Rahaimin mukaan kehollisuuden ei voi siis pelkistää liittyvän mihinkään lihakseen tai luuhun, vaan kehollisuus on muodostunut vuosien kurinalaisuuden ja harjoittelun myötä. Musisoiva keho liittyykin ainoastaan musisointitilanteeseen, eikä sitä ole huomattavissa kehonliikkeissä kun ihminen tekee jotakin musiikkiin liittymätöntä, esimerkiksi keskustellessa tai pyörällä ajaessa, mutta se herää henkiin konserttitilanteessa, harjoittelemisessa ja laulu-/soittotuntitilanteessa. (Emt. 2.)

¹Suomennokseni: Termi musisoiva keho, kuten käytän tässä kirjassa, viittaa harjoiteltuun kehonliikkeeseen, (se) on sidoksissa mielen kautta laulamiseen ja/tai soittimen soittamiseen.

Musisoivaan kehoon liittyy myös mielen ulottuvuus, ja sen vuoksi Rahaim sanookin, että termi ”musicking body” voisi yhtä hyvin olla ”musicking body-mind” (suom. musisoiva keho-mieli) (Rahaim 2012, 9). Rahaim tarkasteleekin musisoivaa kehoa lähinnä vokaalimusiikin näkökulmasta, eikä hänen mielestään musiikillisia eleitä ja ääntä voida erottaa toisistaan. Kuitenkin tästä väitteestä voi herätä vastakysymyksiä: kuinka kehon liike ja ihmisäänen liike voivat toteuttaa samaa asiaa? Eivätkö keho ja ääni muodostu täysin eri materiasta? (Emt. 88). Tässä kahtiajaossa on hän erottaa toisistaan ruumiin ja äänen. Tästä konkreettisena esimerkkinä Rahaim kuvaa sitä, kun kuulija tulee katsomaan laulajaa ensimmäistä kertaa. Tällöin laulajan ääntäminen voidaan kuulla (ei nähdä, esim. kurkunpään ja nielun liikkeit) ja eleet taas voidaan nähdä (mutta ei kuulla, esim. käden nosto). Nämä tapahtumat voivat kuitenkin tapahtua ilman toisiaan, esimerkiksi laulaja voi varta vasten liikuttaa esimerkiksi käsiään ilman ääntämistä tai päästää ääntä ilman käsien liikettä. Äänellä ei ole näkyvää aineellista olomuotoa, kun taas keho on aineellinen. (Emt. 88–89.)

Tätä jaottelua on käytetty pitkään, mutta se ei ole musisoivan kehon näkökulmasta toimiva. Rahaim toteaa, että loppujen lopuksi musisoiva keho on paljon muutakin kuin pelkkää kehoa/lihasta. Ääni syntyy kyllä aineellisessa olomuodossa, kehossa, jossa äänen materiaaliseen puoleen kuuluvat esimerkiksi keuhkot, kurkunpää ja kieli. Lopulta äänellä on myös aineeton puoli: kun ääni vapautuu kehosta, niin ilma kantaa sitä. (Rahaim 2012, 89.) Keho tarjoaa välineen melodialle, eikä musiikillisen kehoa voida liittää konkreettisesti mihinkään ruumiilliseen asiaan (emt. 107–108). ”Musisoiva keho” herää musiikillisesta tilanteesta (emt. 8).

Soittaja ei varsinaisesti ole omasta kehosta lähtevän äänen kanssa tekemisissä samalla tavoin kuin laulaja, koska ääni lopulta tulee ulos soittimesta. Puhallinsoittajat toki enemmän kuin jousisoittajat, koska heidän tuottamallaan äänellä on suora yhteys kehoon hengityksen kautta. Soittajalla on kuitenkin aina instrumentti oman äänen ja lopputuloksen välissä. Soittajan äänen tuottamisen hallinta on jopa hankalampaa kuin laulajan. Usein viulutunneilla käytetäänkin laulua apuna, koska silloin saadaan soiva mielikuva siitä, miltä soiton pitäisi kuulostaa. Musiikin täytyy soida soittajan mielessä laulun tavoin, jotta toteutus olisi jollain tavalla sellainen, miltä hän haluaa soittonsa kuulostavan. Usein myös

opettaja saattaa soittotunnilla antaa oppilaalle malliesimerkin siitä, miltä oppilaan soitto voisi hänen mielestään kuulostaa. Mallioppiminen onkin myös kehollisuudessa tärkeässä osassa, sillä Rahaimin mukaan kehollinen liike tarttuu kehosta kehoon, eli se on opittua (Rahaim 2012, 3).

3.1 Kehollinen mallioppiminen

Keholla voidaan nähdä olevan henkilökohtainen ulottuvuutensa, mutta toisaalta sillä on myös kulttuurillinen ja sosiaalinen puolensa. Burkitt (1999, 62) on luonnehtinut kehoa identiteetin keskukseksi; aistimme, koemme, tunnemme ja näemme itsemme yksilöinä kehon kautta. Myös muusikon identiteetti rakentuu kehon kautta, ja jatkuva liikeratojen toistaminen ja hiominen luo käsitystämme soittajana ja myös yksilönä. Burkitt painottaa, että keho ja identiteetti ovat toisistaan erottamattomat (emt. 62). Keho kuitenkin muokkautuu ja rakentuu myös ulkoisten vuorovaikutussuhteiden kautta. Burkitt toteaa, että sosiaalisessa tilassa jokainen henkilö tuo tilaan oman yksilöllisyytensä, jolloin identiteetti ja olemus muuttuu suhteessa toisten henkilöiden ja tilassa olevien objektien kanssa (Burkitt 1999, 12). Identiteetti ja keho ovatkin siis jatkuvassa muutoksessa. Stelter (2008) on selittänyt asiaa laajemmasta näkökulmasta, jossa hän näkee kulttuurin, ympärillä olevien ihmisten (yhteisön) ja historian muokkaavan kehoamme (Stelter 2008, 45–47). Musiikissa kehollisuuden mallioppimista voidaan tarkastella useasta näkökulmasta. Tässä haluan ensisijaisesti keskittyä opettajalta oppilaalle tapahtuvaan mallioppimiseen, mutta lopuksi haluan nostaa esille lyhyesti myös muita mallioppimisen muotoja.

Kehollisen mallioppimisen kannalta on tärkeä ymmärtää, mikä kaikki muokkaa kehollista ymmärrystämme ja oppimistamme. Jo lapsesta lähtien opimme jäljittelyn kautta vaikkapa kielen ja liikkumisen. Aepli (1991) kuitenkin huomauttaa, että instrumentin soittamista on melko vaikeaa oppia omatoimisesti, käyttäen niin sanottua ”yrityksen ja erehdyksen” kautta oppimista. Oppimisen kannalta oppijan oma toiminta on toki erittäin tärkeää, mutta yhtä merkittävä rooli on pätevällä opettajalla ja hänen antamallaan ohjauksella soittimen soitossa.

Musiikinopiskelussa malliksi näyttäminen, joka on opettamisen suurin muoto, kuuluu soitonopetuksen rutiiniin. (Aebli 1991, 69–72.)

Malliksi näyttämisessä tieto välittyy suoraan havainnon ja jäljittelyn kautta, jolloin toimintaa ei välttämättä tietoisesti ajatella eikä kielellisesti muotoilla (Aebli 1991, 71). Tästä syystä mallioppimisen haittana on se, että tieto ei välity oppijalle kielellisesti, jolloin se ei myöskään yhtä hyvin jäsenny hänen mieleensä. Tästä syystä mutkikkaita liikesarjoja opetellessa opettajan on hyvä jakaa suoritus osiin ja näyttää hitaasti, mistä osaliikkeistä suoritus koostuu (esimerkiksi jousenkuljetus). Lisäksi liikettä on hyvä ohjeistaa myös sanallisesti, jotta huomio voidaan kiinnittää oleellisiin seikkoihin. Oppilas pystyy helpommin painamaan mieleensä kielelliset selitykset kuin mielensisäisesti jäljittelemänsä liikkeet (Aebli 1991, 78–79.) Taidon oppimisessa onkin siis tiedostamaton ja sanaton puolensa.

Mallioppimisessa oppilas siis tekee opettajan liikkeistä havaintoja ja hän jäljittelee opettajaa sisäisesti (Aebli 1991, 73). Kun oppilas tarkkailee opettajaa tämän näyttäessä esimerkiksi jonkin liikkeen luonteen tai soittaessa tietyn sävelkulun, hän jäljittelee opettajaa sisäisesti. Musiikissa voisi ajatella oppilaan toimivan niin sanotun sisäisen kuulokuvan kautta (vrt. Aebli 1991, 73). Sisäinen toiminta voi näkyä jonkin verran myös ulospäin. Tästä Aebli (1991) käyttää esimerkkinä sitä, kun luokkatoveri tai opettaja näyttää esimerkkiä, miten hypätään korkeutta; usein käy niin, että ponnistushetkellä myös katsoja liikauttaa jalkaansa, ikään kuin hän yrittäisi ponkaista riman yli. Saman voi huomata myös musiikkiesitystä katsottaessa: varsinkin silloin kun kappale on kuuntelijalle tuttu, saattaa hän laulaa mielessään mukana ja elää musiikkia. Tätä ilmiötä kutsutaan sisäisen jäljittelyn teoriaksi (siitä on käytetty myös nimityksiä eläytymisteoria ja empaattisuusteoria) (Aebli 1991, 73). Olen itse huomannut konserteissa käydessäni erään toisen empaattisuusteoriaan perustuvan huomion: jos huomaan, että esiintyjä soittaa tavalla, jossa näkyy merkkejä kehon jännitystiloista, käy usein niin, että saatan eläytyä soittajan keholliseen tilaan jännittämällä jotakin osaa kehostani (tavallisinta on nostaa hartioita tai puristaa tiedostamattomasti käsiä yhteen). Tällä tavoin katsoja voi kokea kehossaan jännitystiloja pelkän visuaalisen kuvan perusteella.

Yleensä soittotunnilla opettaja pyrkii kuitenkin näyttämään mahdollisimman rennon ja luontevan tavan soittaa, joten tällä on myönteinen vaikutus myös oppilaan omaan soittoon, kun hän myöhemmin ryhtyy itse soittamaan. Kun oppilas on sisäisesti jäljitellyt jonkin toiminnan eläytymällä, alkaessaan suorittaa kyseistä toimintaa hän ei ole enää vasta-alkaja, vaan jo kertaalleen sisäisesti suoritettu toiminto on vienyt hänen osaamistaan eteenpäin. Oppilas ei tietenkään pysty toteuttamaan kaikkea katsottuaan mallisuorituksen kerran, mutta mielikuva lopputuloksesta (vaikkapa kuulokuva tietyn fraasin muotoilusta) antaa hänelle kuitenkin suurta hyötyä harjoitus- ja soveltamisvaiheessa (Aebli 1991, 75.) Mallioppimisella onkin siis tärkeä rooli soitonopiskelussa.

Musiikinopiskelussa kehollista mallioppimista tapahtuu myös muualla kuin luokkahuoneessa, esimerkiksi konserteissa, orkesterissa ja opiskeluyhteisöissä. Meillä on kulttuurinen keho, jota ympäristö muokkaa ja jonka kautta kuulumme johonkin yhteisöön. Tietyissä ammatillisessa tai opiskeluyhteisössä jäsenille muodostuu samankaltaiset, omaleimaiset tavat puhua ja käyttäytyä (Hasse 2008, 196–198). Edellä mainitsinkin jo konsertissa koetusta kehollisesta elämyksestä, mutta kehollinen oppiminen voi olla myös kuvaamalleni esimerkille vastakkainen ja konserteista voi oppia myös positiivisesti. Kun ihailee jonkun solistin soittoa, yrittää myös jälkikäteen itse kehollisesti jäljitellä häntä.

Myös ympärillämme oleva yhteisö muokkaa meitä kehollisesti. Esimerkiksi orkesterin jäsenille saattaa muodostua samankaltaista kehollisuutta (Tuura 2011, 44–45). Tuuran (2011) tutkimuksessa (viulisti-) orkesterimuusikoiden kehollisuudesta orkesterimuusikot kertoivat omaksuvansa uusia taitoja kanssasoitajilta ja olevansa jatkuvassa vuorovaikutuksessa vierustoverin ja hänen olemuksensa, musiikillisen liikehtimisensä ja elehtimisensä kanssa (emt. 44–48). Näin siis mallioppimista musiikissa voi tapahtua monilla eri soiton osa-alueilla.

3.1.1 Luonnollisten reaktioiden käyttö

Musiikin alalla tieto välittyy siis yleensä mestari-oppipoika-suhteen kautta eikä kirjoja lukemalla. Elävä opettaja–oppilassuhde on tärkeä osa soitonopiskelua, ja Galamian (1990, 11) toteakin, että ”parasta, mitä opettaja voi oppilaalleen antaa on yksilöllinen, ainutlaatuinen kontakti, joka on liian persoonallinen asia, jotta sen voisi mitenkään panna paperille”. Musiikin instrumenttiopetuksessa on ollut siis tyypillistä, että tunnit ovat yksilötunteja, joilla mestari valmentaa oppipoikaansa kohti parempaa suoritusta. Edellä mainitun mallioppimisen lisäksi kehollisuutta voidaan soittotunneilla lähestyä niin sanottujen luonnollisten reaktioiden kautta.

Pöyhönen (2011) on väitöskirjassaan tuonut esille luonnollisten reaktioiden käyttöä musisoinnissa. Soitonopiskelussa voidaan siis käyttää jo ennestään vakiintuneita toimintatapoja ja luonnollisia reaktioita kuten vaikkapa motorisia eleitä. Keho reagoi eri tekemisiin ja tunteisiin tietyillä tavoilla, joita voidaan soveltaa soittimen ääressä työskentelyyn. Joskus luonnollisten reaktioiden käytössä ongelmaksi nousee se, että kun niihin kiinnittää soittaessa erikseen huomiota, ne eivät välttämättä toimikaan. Esimerkiksi viulunsoitossa käden ja sormien pehmeydelle jousikäden opetuksessa voidaan käyttää mielikuvaa siitä, kuinka pehmeällä ja notkealla kädellä silitetään kissan turkkia, ja saman pehmeuden ja notkeuden voisi tavoittaa jousista pidellessä. Mielikuvan soveltaminen käytäntöön ei välttämättä aina täysin onnistu, mutta sillä voidaan silti saavuttaa oikeansuuntainen olotila jousikäteen. Joskus tällainen huomion kiinnittäminen saattaa kuitenkin aiheuttaa sen, etteivät oppilaan luonnolliset reaktiot toimikaan huomion kohteena ollessaan. (vrt. Pöyhönen 2011, 103.) Soittoa tai laulua opiskellessa tulisi siis ottaa huomioon oppilaan luonnolliset reaktiot ja toimintatavat. Edellä mainittujen lisäksi myös emootiot heräävät luonnostaan, ja niitä reagointitapoja voidaan käyttää musisoimiseen samalla tavalla. (Pöyhönen 2011, 103.) Näin siis arkipäivästä tuttuja motorisia eleitä ja tunteita voidaan soveltaa luonnollisten reaktioiden kautta soiton kehollisuuden opettamiseen.

4 YHTEENVETO

Työni tarkoituksena oli tarkastella eri näkökulmia viulunsoiton kehollisuuteen ja sen opettamiseen. Pyrin määrittämään käsitettä ja aihetta ylipäätään monista eri perspektiiveistä. Teoreettisen tietopohjan keskeisimpänä teoksena oli Matthew Rahaimin (2012) *Musicking body: Gesture and voice in Hindustani music*, joka käsitteli pohjoisintialaisen (hindustanilaisen) musiikin kehollisuutta. Vaikka hindustanilaisen musiikin kehollisuus eroaakin länsimaisen musiikin kehollisuudesta melko paljon, on niissä kuitenkin myös paljon samaa. Sen takia mielestäni oli kiinnostavaa tuoda Rahaimin ajatuksia esille opinnäytetyössäni.

Koska intialaisen ja länsimaisen musiikin tarkoitukset kulttuurissa ovat hyvin erilaisia, ajattelen sen vaikuttavan kehollisuuden opettamiseen perustavanlaatuisesti. Intiassa musiikki on liitoksissa uskontoon ja mytologiaan, toisin kuin Euroopassa, missä musiikki on liitetty ainakin kieleen, matematiikkaan, tanssiin, runouteen, moraaliin (Pöyhönen 2011, 29) ja toki länsimaista musiikkia on sävelletty myös uskonnollisia tarkoituksia varten. Musiikin päätavoite on kuitenkin lähinnä ollut esteettisyys, ja länsimainen taidemusiikki on alkuajoistaan lähtien romantiikan aikakauteen asti ollut käyttömusiikkia. Länsimaiseen taidemusiikkiin liitetään tanssillisuus tärkeänä osana (vrt. Pöyhönen 2011, 64, 165). Hyvin suuri osa länsimaisesta taidemusiikista sisältää tanssillisia elementtejä tai perustuu tanssillisiin rytmeihin. Rytmin kautta tanssi on ilmeinen osoitus musiikin ja kehollisen liikkeen yhteydestä, sillä kehon kautta kappaleen rytmi ja syke havainnollistuvat. (Pöyhönen 2011, 72–73, 189.) Romantiikan aikakaudella konserttikäytänteet muotoutuivat lähes nykyisen kaltaisiksi, joissa korostuu musiikin esteettisyys ja sen sivistävä tehtävä (Dahlhaus 1980, 93–94; Leppänen 2000, 33). Toisin kuin intialainen ja monien muiden kulttuurien musiikki, pitää länsimainen taidemusiikki kuulijansa etäällä lavalla soitettavasta musiikista, ja heidän tehtävänsä on lähinnä keskittyä musiikin kuuntelemiseen (Leppänen 2000, 34).

Musiikin käyttötarkoitusten erilaisuuden takia myös kasvatukselliset periaatteet eroavat toisistaan kulttuurien välillä, koska henkinen sitoutuminen musiikkiin on erilaista. Pohjoisintialaisen musiikin opiskelu perinteisesti perustuu *guru–shishya*

-traditioon eli mestarin ja oppipojan väliseen monivuotiseen oppimissuhteeseen. Intialaisen musiikin kaavat eivät välity nuottien kautta, kuten usein länsimaisessa musiikissa, vaan soittajalta/laulajalta toiselle. Hindustanilaisen musiikin oppimisessa gurun ja oppilaan suhde on paljon tiiviimpi, kuin mihin yleensä on totuttu länsimaisessa kulttuurissa, sillä siinä muodostetaan ikään kuin musiikilliset sukujuuret opettajalta oppilaalle. Guru välittää oppilaalleen tietoja, joita ei ole mahdollista oppia kirjoja lukemalla tai musiikkikouluissa. Musiikin opetukseen kuuluu termi *parampara*. Se tarkoittaa opetuslinjaa, jossa opettaja ja oppilas muodostavat opetusketjun, jossa tieto siirtyy tuhansia vuosia sukupolvelta toiselle keskeytymättä. (Rahaim 2012, 111–112.) Aiemmin mainitsemani *paramparic body* muodostuu juuri opettaja-oppilassuhteessa, jossa oppilas ikään kuin perii opettajaltaan tapoja käyttää kehoa (emt. 9). Länsimaisen musiikin opetuksessa opettaja-oppilassuhde ei ole välttämättä näin syvä, mutta siinä on periaatteessa samoja aineksia. Länsimaisessa musiikin opettamisen traditiossakin yleensä opettaja-oppilassuhteet ovat useita vuosia kestäviä. On tyypillistä, että soittoharrastus aloitetaan suhteellisen nuorena iässä (esimerkiksi Suzuki-menetelmässä on jo nelivuotiaita oppilaita), joten sama soitonopettaja saattaa säilyä oppilaalla aikuistumiseen asti.

Hindustanilaisessa musiikissa on melko tarkat kaavat siitä, miten musiikin mukana elehditään, ja opettaja antaa tarkkoja ohjeita näiden toteutukseen, mutta kuitenkin siten, että oppilaan tulisi löytää itselleen sopiva tapa eikä kopioida opettajan eleitä (emt. 114). Tämän tutkielman kautta intialaiseen musiikkiin pienessä määrin perehtyneenä arvelen, että hindustanilaisen musiikin oppijalle tulee opettajalta välittömämmät ohjeet kehon käyttöön ja oppilas päätyy helpommin kopiomaan opettajansa tyylin (vrt. Rahaim 2012, 120). Länsimaisessa musiikinopetuksessa ei ole niin tarkkaa perinnettä välittää tiettyjä kaavoja opettajalta oppilaalle. Musiikinopetus ei juuri ulotu muille elämän osa-alueille eikä opettaja-oppilassuhde ole niin tiivis, joten sen perusteella oppilaasta ei tule niin tarkasti opettajansa kaltaista. Uskoisin, että on hyvin harvinaista, että oppilaat esimerkiksi asuisivat opettajansa luona ja omistautuisivat kokonaan opettajalleen, kuten vanhassa intialaisessa musiikin oppimistraditiossa on tapana.

Länsimaisessa traditiossa opettaja ei anna suoria ohjeita kehon käyttöön eikä siitä välttämättä suoranaisesti soitto-/laulutunneilla puhutakaan. Yleensä jokaiselle oppilaalle tulisi muodostua oma tapa käyttää kehoaan, vaikkakin kokemukseni perusteella oppilas saattaa paljolti kopioida opettajan kehonkieltä ja hänelle voi muodostua helposti sama tyyli käyttää kehoa. Voin esimerkiksi itse erottaa jonkun oppilaan soitosta, kuka hänen opettajansa on ollut, koska opettajan tekniset ja musiikilliset ajatukset ovat vuosien varrella tarttuneet näkyvästi oppilaaseen. Musiikin esteettisen luonteen vuoksi musiikkikasvatuksessa yleensä keskitytään niin sanottuihin esteettisiin ominaisuuksiin eli musiikin elementteihin, joihin kuuluvat melodia, harmonia, rytmi, sointi jne. sekä rakenteellisiin ominaisuuksiin (Elliott 1995, 23.) Kokemukseni mukaan kehollisuus opitaan lähinnä näiden elementtien kautta.

Eri kulttuurien musiikilliseen kehollisuuteen tutustuminen auttaa ymmärtämään aihetta enemmän ja antaa näkökulmia ylipäätään kehollisuuteen sekä sen opettamiseen. Opinnäytetyöni tarkoituksena on kiinnittää soitonopettajien huomio kehollisuuteen osana soitonopettamista ja antaa hieman kuvaa siitä, miten kehollisuuteen voitaisiin keskittyä soittotunneilla. Tämä opinnäytetyöni oli osa pro gradu -tutkielmaani, jonka tein Jyväskylän yliopistolle. Siinä kehollisuutta määritetään vielä laajemmasta näkökulmasta. Aihe on mielestäni tärkeä siitä syystä, että soitonopettajat eivät välttämättä tiedostetusti opeta kehollisuutta ja mielestäni siihen olisikin hyvä kiinnittää tietoisesti huomiota.

5 LÄHTEET

- Aebli, H. 1991. Opetuksen perusmuodot (Suom. U. Sinkkonen). Porvoo: WSOY. Alkuperäisteos *Zwölf Grundformen des Lehrens*, 1963.
- Applebaum, S. & Roth H. 1978. *The Way They Play, Book 5: Illustrated Discussions With Famous Artists and Teachers*. Neptune City, N.J. : Paganiniana Publications, Inc.
- Arho, A. 2004. *Tiellä teokseen: fenomenologinen tutkimus muusikon ja musiikin suhteesta länsimaisessa taidemusiikkikulttuurissa*. *Studia musica* 21. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Burkitt, I. 1999. *Bodies of Thought. Embodiment, Identity & Modernity*. London: Sage.
- Dahlhaus, C. 1980. *Musiikin estetiikka* (Suom. I. Oramo). *Musiikkitieteen kirjasto 1*. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.
- Elliott, D. 1995. *Music matters: A New Philosophy of Music Education*. Oxford: Oxford University Press.
- Enäkoski, R. 2001. *Pistä persoonasi peliin*. Helsinki: WSOY.
- Galamian, I. 1990. *Galamianin viulumetodi* (Suom. S. Salmiala). Helsinki: Sibelius-Akatemia. Alkuperäisteos *Principles of Violin Playing & Teaching*, 1985.
- Gardner, H. 1983/1993. *Frames of mind: The Theory of Multiple Intelligences* (kahdennenkymmenennen juhluvuoden painos). New York: Basic Books.
- Grunwald, D. 1996. *Anna persoonallisuutesi puhua: esiintymisen ja esittämisen psykologiaa* (Suom. A. Helasvuo). Helsinki: Sibelius-Akatemia. Alkuperäisteos *De muziek van de speler*, 1989.
- Hasse, C. 2008. *Cultural body learning – the social designation of code- curricula*. Teoksessa Juelskjær M., Schilhab, T. & Moser, T. (toim.), *Learning bodies*. Santa Barbara: Aarhus University Press, 193–214.

Laine, T. 1996. Eri puolilla kehoa. Teoksessa R. Koikkalainen (toim.) *Ruumiita!: ruumiista, ruumiillisuudesta, kehosta, kehollisuudesta*, Julkaisusarja 39. Jyväskylä: Jyväskylän yliopiston ylioppilaskunta, 157–168.

Le Guin, E. 2006. *Boccherini's Body: An Essay in Carnal Musicology*. Berkeley: University of California Press.

Leppänen, T. 2000. *Viulisti, musiikki ja identiteetti: Sibelius-viulukilpailu suomalaisessa mediassa 1995*. Vaasa: Suomen etnomusikologinen seura. Väitöskirja.

Niemi-Pynttari R. 1996. Rakastetun ruumis ja keho sen korvaajana. Teoksessa R. Koikkalainen (toim.) *Ruumiita!: ruumiista, ruumiillisuudesta, kehosta, kehollisuudesta*, Julkaisusarja 39. Jyväskylä: Jyväskylän yliopiston ylioppilaskunta, 73–84.

Ollula, S-L. 2015. *Milloin riitän itselleni?: Viulistin työn vaikutus minäkäsitykseen*. Jyväskylän yliopisto. Musiikin laitos. Pro gradu -tutkielma. Saatavissa:
https://jyx.jyu.fi/dspace/bitstream/handle/123456789/48070/URN_NBN_fi_jyu-201512133999.pdf?sequence=5

Pulakka M. 2013. *Hengittäminen ja fraseeraus viulunsoitossa. Laulaminen viuluopetuksen tukena*. Metropolia Ammattikorkeakoulu. Musiikin koulutusohjelma. AMK-Opinnäytetyö. Saatavissa:
https://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/67753/Pulakka_Meeri.pdf?sequence=1

Pöyhönen, M. 2011. *Muusikon tietämisen tavat: moniälykyys, hiljainen tieto ja musiikin esittämisen taito korkeakoulun instrumenttituntien näkökulmasta*. Jyväskylän yliopisto. Jyväskylä Studies in Humanities 164. Väitöskirja. Saatavissa:
<https://jyx.jyu.fi/dspace/bitstream/handle/123456789/36973/9789513945169.pdf?seq>

Rahaim, M. 2012. *Musicking Bodies: Gesture and Voice in Hindustani Music*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press.

Stelter, R. 2008 Learning in the light of the first-person approach. Teoksessa Juelskjær M., Schilhab, T. & Moser, T. (toim.), Learning bodies. Santa Barbara: Aarhus University Press, 45– 65.

Sundberg, J. 1987. The Science of the Singing Voice. Illinois: Northern Illinois University Press.

Tarvainen, A. 2012 Laulajan ääni ja ilmaisu: Kehollinen lähestymistapa laulajan kuuntelemiseen, esimerkkinä Björk. Tampereen yliopisto. Suomen Etnomusikologisen Seuran julkaisuja 20. Väitöskirja. Saatavissa: <https://tampub.uta.fi/bitstream/handle/10024/66899/978-951-44-8803-0.pdf?sequence=1>

Tuura, R. 2011. ”Totta kai pyrin koko ajan tuntemaan oman kroppani siellä” Kolmen orkesteriviulistin kokemuksia ruumiillisuudesta. Helsingin yliopisto. Filosofian, historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos. Pro gradu - tutkielma. Saatavissa: <https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/28507/tottakai.pdf?sequence=1>