

Risto Kupiainen

Musiikinteoria, säännöt ja luovuus

Mahdoton yhtälö?

Metropolia Ammattikorkeakoulu

Musiikkipedagogi (AMK)

Pop/jazz-musiikin koulutusohjelma

Opinnäytetyö

20.11.2013

Tekijä Otsikko	Risto Kupiainen Musiikinteoria, säännöt ja luovuus – Mahdoton yhtälö?
Sivumäärä Aika	23 sivua 20.11.2013
Tutkinto	Musiikkipedagogi (AMK)
Koulutusohjelma	Pop/jazzmusiikin koulutusohjelma
Suuntautumisvaihtoehto	Teorianopettaja
Ohjaajat	Lehtori Jukka Väisänen, MuM Lehtori Markku Nikula, FM
<p>Opinnäytetyön tavoitteena on kartoittaa tradition ja luovan toiminnan suhdetta sekä hahmottaa muusikon paikkaa niiden välissä. Työssä keskitytään erityisesti musiikinteorian rooliin tradition välittäjänä sekä luovan toiminnan työkaluna. Lisäksi pyritään selvittämään, miten musiikkitraditio uudistuu ja mikä on sääntöpohjaisen musiikinteorian merkitys luovalle muusikolle tai musiikin opiskelijalle.</p> <p>Työ koostuu kvalitatiivisesta kirjallisuuskatsauksesta sekä pohdinnasta. Kirjallisuuskatsauksessa syvennytään musiikkitieteelliseen kirjallisuuteen sekä säveltäjä Igor Stravinskyn esittämiin näkemyksiin traditiosta, säännöistä ja luovuudesta. Pohdinnassa vertaillaan teoreettisen kirjallisuuden ja käytännön säveltäjän esittämiä näkökulmia toisiinsa sekä muodostetaan vertailun perusteella kuva musiikkitradition ja luovan musiikillisen toiminnan suhteesta.</p> <p>Työssä löydetään yhteneväisyyksiä tutkimuskirjallisuuden sekä Igor Stravinskyn esittämien näkemysten välillä. Lopputuloksena saadaan muodostettua kuva tradition ja luovuuden vuorovaikutuksellisesta suhteesta, jossa luovat prosessit sekä ammentavat traditiosta että jatkuvasti uudistavat sitä. Musiikinteorian opiskelu ja tuntemus näyttäytyy merkityksellisenä sekä tradition sisäistämisen että asiantuntijuuden kehittymisen kannalta. Tradition teoreettinen ja käytännöllinen sisäistäminen nähdään myös voimavarana luovalle toiminnalle. Erityisen tärkeään asemaan nousee kuitenkin asiantuntijuuden kehittyminen sääntökriittisyyden tasolle, minkä katsotaan mahdollistavan ainutlaatuiset luovat tuotokset. Tradition näkökulmasta arvokkaimpina nähdään sellaiset luovat tuotokset, jotka samanaikaisesti sekä jatkavat traditiota että uudistavat sitä.</p>	
Avainsanat	musiikinteoria, traditio, kollektiivinen musikaalisuus, säännöt, luovuus, asiantuntijuus, rutiini, Stravinsky

Author Title Number of Pages Date	Risto Kupiainen Music Theory, Rules and Creativity – An Impossible Combination? 23 pages 20 November 2013
Degree	Bachelor of Music Education
Degree Programme	Pop & Jazz Music
Specialisation option	Music Theory Teacher
Instructors	Jukka Väisänen, MMus Markku Nikula, MA
<p>The purpose of this study is to explore the relation between tradition and creative actions and sketch a musician's role in between them. The main focus is on music theory's role as both an intermediary of tradition and a creative tool. Two additional aims of the study are to explain in which way a musical tradition reforms and what the significance of a rule-based music theory is to a creative musician or a music student.</p> <p>The study consists of a qualitative overview of literature and a speculation based on it. The overview delves into musicology literature and composer Igor Stravinsky's views on tradition, musical rules and creativity. The speculation compares those views of theoretical literature and a practical composer and forms an understanding of the relation of a music tradition and creative actions.</p> <p>The study reveals similarities in the opinions presented in musicology and in Igor Stravinsky's lectures. As a conclusion, a view on tradition's and creative actions' interactive relation, where creative processes both draw from tradition and constantly renew it, is formed. The study and knowledge of music theory appears significant for not only passing on tradition but also for the development of expertise. Theoretical and practical internalization of tradition is also seen as a resource for creative actions. However, the development of expertise into a state where criticality against rules is reached appears to be of particular importance for the uniqueness of a creative process. From tradition's point of view, the most valuable creative outcomes are concluded to be such that at the same time both pass on tradition and reform it.</p>	
Keywords	music theory, tradition, collective musicality, rules, creativity, expertise, routine, Stravinsky

Sisällys

1	Johdanto	1
2	Luomisen lähtökohdat	2
2.1	Traditio	2
2.2	Musiikinteoria	4
2.3	Musiikin säännöt	7
3	Tradition uudistuminen	8
3.1	Asiantuntijuus ja rutiinit	9
3.2	Luovuus	9
3.3	Luova prosessi	10
4	Igor Stravinskyn <i>Musiikin poetiikka</i>	12
4.1	Stravinsky	13
4.2	<i>Musiikin poetiikka</i>	13
4.2.1	Stravinsky traditiosta	14
4.2.2	Stravinsky säännöistä	14
4.2.3	Stravinsky luovuudesta	15
5	Pohdinta	16
	Lähteet	21

1 Johdanto

Analyttiseksi mielletty musiikinteoria kulkee usein rinnakkain luovana toimintana nähdyn säveltämisen kanssa. Esimerkiksi Metropolia Ammattikorkeakoulun Pop/jazz-musiikin koulutusohjelmassa säveltäjä-sovittajan ja musiikinteoriaan erikoistuneen musiikkipedagogin suuntautumisvaihtoehdot ovat olleet asiasisällöllisesti hyvin lähellä toisiaan. Samoin Sibelius-Akatemiassa sävellys ja musiikinteoria muodostavat yhdessä oman osastonsa. Ovatko analyttinen musiikinteoria ja luova säveltäminen kuin musiikin ja jang, toisistaan riippuvaiset vastavoimat?

Olen musiikkia opiskelleena sekä alalla työskennelleenä huomannut, että sekä klassinen että pop/jazz-musiikinteoria muodostavat laajan, paikoin ristiriitaisenkin, huomiotavien normien säännöstön, jossa voi tuntea luovuuden ja keksimisen ilon hukkuvan jo pätevien rutiiniratkaisujen löytämiseen. Kuitenkin musiikinteoria tarjoaa myös paljon mielenkiintoisia ratkaisumalleja, jotka on mahdollista omaksua nopeasti käsitteellisellä tasolla ja tuoda sitä kautta suoraan käytäntöön, kun taas tällaisiin ratkaisuihin päätyminen pelkän korvakuulon varassa olisi kenties vaivalloista. Aloittaessani opintojani huomasin monen rytmimusiikin opiskelijan väheksyvän musiikinteorian osuutta opinnoissaan. He kokivat sen käytännöstä etäännyneeksi, historiaan hukkuvaksi sekä heidän omaa luovaa musiikkilista toimintaansa rajoittavaksi. Nyt kuusi vuotta myöhemmin Metropolia AMK:n Pop/jazz-musiikin koulutusohjelma on luopumassa musiikinteoriasta yhtenä musiikkipedagogin suuntautumisvaihtoehtona. Näistä lähtökohdista herää auttamatta kysymys siitä, kuinka oleellista musiikinteorian opiskelu oikeastaan on – edesauttaako se musiikkikulttuurien uudistumista, vai näemmekö sen lähinnä vanhoja rakenteita jääräpäisesti ylläpitävänä oppiaineena?

Opinnäytetyöni henkilökohtainen tavoite on löytää tyydyttävä näkökulma musiikin tradition tarjoaman valtavan aineiston omaksumisen sekä eteenpäin katsovan luovan toiminnan ristiriitaan. Luova taiteilija etsii tuoreita ajatuksia tradition paino harteillaan, mutta kahlitseeko tradition perinpohjainen teoreettinen ja käytännöllinen tunteminen luovaa toimintaa vai rikastuttaako se sitä? Toisin sanoen: onko asiantuntija kahlittu tuntemiinsa rutiiniratkaisuihin, ja onko noviisin toisaalta mahdollista ilmaista mitään tradition näkökulmasta merkittävää?

Kysymykset, joita työssäni pohdin, ovat:

1. Minkälainen on tradition ja musiikinteorian suhde?
2. Miten musiikkitraditio uudistuu?
3. Mikä on musiikinteorian rooli muusikon koulutuksessa?

Opinnäytetyössäni etsin vastauksia kysymyksiin sekä musiikkitieteellisestä kirjallisuudesta että säveltäjä Igor Stravinskyn *Musiikin poetiikka* -luennoillaan vuosina 1939–1940 esittämistä ajatuksista. Luvussa 2 avaan tutkimuskysymyksiä luovan toiminnan lähtökohtien, tradition, musiikinteorian ja sääntöjen kautta. Luvussa 3 tarkastelen tradition uudistumista asiantuntijuuden, rutiinin ja luovuuden määritelmieni avulla. Luvussa 4 esittelen Igor Stravinskyn näkemyksiä samoista aihepiireistä, ja lopuksi luvussa 5 vertaan teoreettisen kirjallisuuden tarjoamia näkökulmia käytännön säveltäjän ajatukseen, teen yhteenvedon oppimastani sekä muodostan vertailun pohjalta omat näkemykseni tutkimuskysymyksiä silmällä pitäen. Objektiivisuuteen pyrkivän teoreettisen kirjallisuuden sekä uudistuskäyväisen ja luovan taiteilijan subjektiivisten näkemysten vertailu keskenään tarjoaa uskoakseni mielenkiintoisen lähtöasetelman kirjallisuuskatsauksena toteutettavaan työhön.

2 Luomisen lähtökohdat

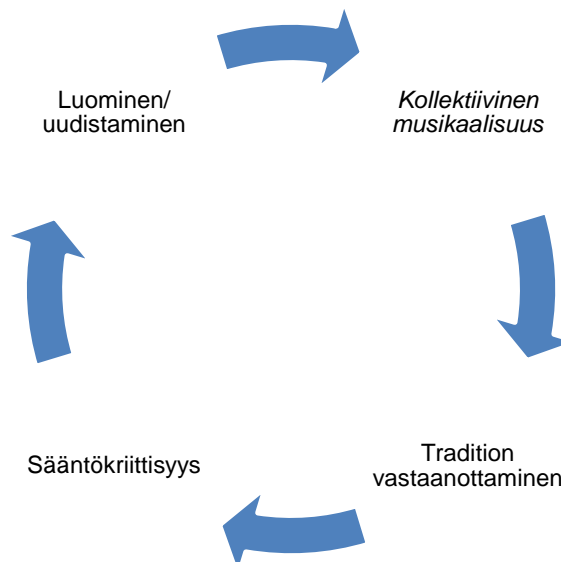
Tässä luvussa käsittelem tradition ja musiikinteoriaa luovuuden lähtökohtina sekä tarkastelen niiden keskinäistä suhdetta. Alaluvussa 2.1 määrittelen tradition käsitettä sekä tradition roolia luovassa toiminnassa. Alaluvussa 2.2 kartoitan musiikinteorian luonnetta sekä merkitystä käytännön muusikkouden ja säveltämisen kannalta. Alaluvussa 2.3 avaan sääntöjen käsitettä ja pyrin hahmottamaan sääntöjen osuutta luovassa toiminnassa.

2.1 Traditio

Aaron Copland esittelee kirjassaan *Music and imagination* (1953, 61) ranskalaisen kriitikon Frederick Goldbergin ajatuksen, jonka mukaan säveltäjän paperi ei koskaan ole tyhjä, sillä nuottiviivasto edustaa viittä vankilan kalteria, joiden takana oleva vankila muodostuu historiasta ja traditiosta. Ajatuksen mukaan muusikko ei koskaan ole täysin vapaa luodessaan musiikkia, vaan hän toimii jo lähtökohtaisesti historian ja tradition

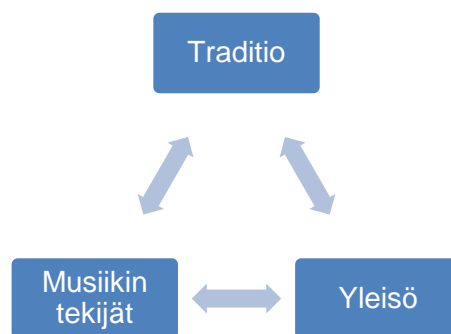
rajaamalla alueella. Näin ollen luovan muusikon koko sanavarasto mahdollistuu aiemmin eläneiden luovien taiteilijoiden keksinnöistä. Goldberg on myös todennut, ettei yksikään sointu, jonka säveltäjä nuottipaperilleen kirjoittaa, ole hänen omansa, vaan kuuluu samalla sekä menneille että nykyisille säveltäjille. Ajatuksen mukaan luova muusikko sekä ammentaa traditiosta että antaa oman osansa sille. Kurkela (1994, 53) kiteyttää saman ajatuksen: hänen mukaansa ”musiikki ponnistaa perinteestä luoden uusia sovellutuksia aikaamme”. Traditiolla viitataan yleensä tietyn ihmisryhmän pitkään jatkuneisiin tapoihin toimia (Hornby 2005, 1628), mutta työssäni huomioin myös musiikkikulttuurin kehittyvän luonteen osana traditiota.

Musiikin tekijöiden lisäksi myös musiikin yleisöllä on oma osuutensa tradition kehitykseen. Hämeenniemi (2007, 54–55) käyttää termiä ”yhteinen musikaalisuus” kuvaamaan kaikkien musiikkikentän osapuolten kollektiivista tietoisuutta, johon säveltäjät vaikuttavat tarjoamalla uusia ideoita tradition virkistämiseksi ja johon kuulijat puolestaan vastaavat omilla kommentteillaan. Itse asiassa jo termi musiikki viittaa eri kulttuureissa erilaisiin ilmiöihin, ja juuri kussakin kulttuurissa elävät ihmiset määrittävät ”musiikin” sen mukaan, minkälaisiin ilmiöihin he sen puheessaan kytkevät. Muusikon tehtävä on Hämeenniemen mukaan ”ottaa vastaan oma osansa kollektiivisesta musikaalisuudestamme”, jonka jälkeen hän voi irtautua sääntöjen kriitikittömästä noudattamisesta ja tehdä musiikkia omalla tavallaan tullen osaksi elävää ja uudistuvaa traditiota. (Hämeenniemi 2007, 95.)



Kuvio 1. Muusikon tehtävä on Hämeenniemen (2007, 95) mukaan ”ottaa vastaan oma osansa kollektiivisesta musikaalisuudestamme”, jonka jälkeen hän voi vapautua luomaan musiikkia omalla tavallaan.

Tradition uudistumisesta puhuttaessa on huomioitava, että musiikkitraditioita on lukuisia, ja jokainen traditio muodostaa oman keinovarojen kokonaisuutensa (Hämeenniemi 2007, 64–65). Hämeenniemen mukaan esimerkiksi länsimainen ja intialainen musiikki nojaavat teoriassa täysin erilaisiin periaatteisiin. Hänen mukaansa muusikot luovatkin musiikillisia rakennelmiaan myös siinä toivossa, että jonkin tietyn tradition piirissä kasvaneet kuulijat ymmärtäisivät ne. Jos musiikki kommunikoi keinoilla, joita kuulijat ovat tottuneet vastaanottamaan, se pystyy myös välittämään merkityksiä ja tunteita. Kenties avantgardistisimmat teokset vaativatkin toisinaan aikaa ennen kuin kuulijoille kehittyvä ymmärrys niissä käytettyihin ilmaisukeinoihin. Tällöin kollektiivinen musikaalisuus olisi ikään kuin hetken aikaa epätasapainossa. Onko sitten olemassa ehtoja, jotka täyttämällä musiikki kytkeytyy osaksi keskeistä traditiota eikä jää vain yksittäiseksi erityispaukseksi? Mitä musiikilta vaaditaan, jotta se hyväksyttäisiin osaksi ihmiskunnan ”kollektiivista musikaalisuutta” – jotta se saisi paikkansa musiikin historiassa edustaen jotakin musiikkikulttuuria tuleville säveltäjille, muusikoille, kuulijoille ja tutkijoille?



Kuvio 2. Traditio, musiikin tekijät ja yleisö ovat Hämeenniemen (2007, 64–65) mukaan jatkuvassa vuorovaikutuksessa keskenään muodostaen yhdessä kulttuurin ”kollektiivisen musikaalisuuden”, jota kuvion kolminaisuus edustaa.

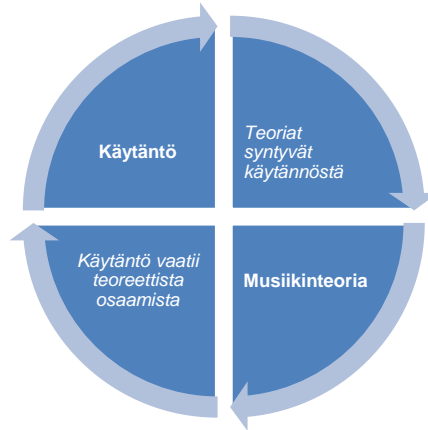
2.2 Musiikinteoria

Musiikinteorian opiskelua on verrattu esimerkiksi vieraan kielen opiskeluun: molemmissa pyritään ymmärtämään ensin ilmaisun sääntöjä, jotta opittaisiin muodostamaan ymmärrettäviä lauseita (Oramo 1992, 11). Musiikinteorian tehtävä onkin kuvata niitä säännönmukaisuuksia ja rajoja, joiden puitteissa musiikkia on tehty sekä tarjota sävel-, nuotinkirjoitus- ja viritysjärjestelmiä kaiken musiikillisen toiminnan perustaksi (ks. Murtomäki 2005; Randel 2003, 879; Ala-Könni ym. 1972, 343). Myös Hämeenniemen (1982, 14) mukaan jo ”säveljärjestelmämme rakenne rajoittaa ja ohjaa kaikkea musiikil-

lista toimintaamme”. Hänen mielestään rajoista ei vapauduta etenkin pysyttelemällä niistä tietämättöminä. Tämän näkemyksen mukaan rajoja rikkova ja traditiota uudistava luova toiminta mahdollistuisi juuri teorioiden ja käytänteiden perinpohjaisella tuntemisella.

Teoria-käsite viittaa havainnointiin, tarkasteluun ja selitykseen (Joutsenvirta 2008, 7), ja musiikinteorian suurennuslasi kohdistuu luonnollisesti soivan ja kirjoitetun musiikin rakenteisiin (Randel 2003, 879). Musiikista tehtyjen havaintojen perusteella voidaan luoda hypoteeseja ja sääntöjärjestelmiä tai teorioita, joita arvioidaan sen mukaan, kuinka hyvin niiden avulla onnistutaan jälleen generoimaan alkuperäiset tilanteet (Sundberg & Lindblom 1990, 3–4; Oramo 1992, 10). Koska teoriat ovat yleensä yleistyksiä tietyn ajanjakson musiikin tavanomaisimmista ratkaisuista, niiden rooli jää usein suuntaantavaksi sekä tiettyyn tyyliin sidotuksi. Tällöin myös harvinaisimmat ilmiöt saattavat jäädä täysin teorioiden ulkopuolelle (Hämeenniemi 1982, 13; Salmenhaara 1980, 10).

Musiikinteorian asiasisällöt ovat vaihdelleet vuosisatojen saatossa, ja myös muusikoiden ja musiikkitieteilijöiden suhtautuminen musiikinteoriaan ja sen hyötyyn käytännön kannalta on vaihdellut niin kauan kuin sitä on harjoitettu. Antiikin Kreikassa arvostettiin ennen kaikkea musiikin matemaattisesti pääteltävissä olevia ominaisuuksia, sillä käytännön ilmiöiden tarkastelun katsottiin antavan vain vajavaisia vihjeitä vajavaisesta todellisuudesta (Mathiesen 2002, 114). Myös keskiajalla musiikki luokiteltiin matemaattisiin aineisiin, ja sen luomisen katsottiin edellyttävän lähinnä lukusuhteiden hallintaa (Murtomäki 2005; Oramo 1992, 11). Esimerkiksi filosofi Boëthisus, jonka tutkielmaa *De institutione musica* käytettiin paikoin vielä 1700-luvullakin musiikin oppikirjana, suhtautui musiikkiin puhtaasti tiedonkäsittelynä ja korosti analyyttisen tarkastelun merkitystä asettaen sen jopa musiikin luomisen yläpuolelle (Murtomäki 2005; Pöyhönen 2011, 28–29; Christensen 2002, 49). Romantiikan kaudella teoreettisuus puolestaan nähtiin usein kuivana ja elottomana, jopa vastakohtana taiteellisuudelle. 1900-luvulla on ajateltu musiikinteorian ja käytännön muodostavan toisiaan tukevan synteessin, jossa teoriat syntyvät käytännöstä ja käytäntö puolestaan vaatii teoreettisia valmiuksia. (Ala-Könni, ym. 1978, 343.)



Kuvio 3. Musiikinteorian ja käytännön on nähty muodostavan toisiaan tukevan synteesin (Ala-Könni, ym. 1978, 343).

Musiikkipedagogiikassa pyritään usein tarjoamaan vasta-alkajalle käsitteiden ja teorioiden sijaan ensisijaisesti kokemusperäisiä oivalluksia, jotka vasta myöhemmin kytetään jäsentyneeseen ja muodolliseen tietoon (Pöyhönen 2011, 20; Linnankivi, Tenkku & Urho 1988, 30). Lähestymistapa on hyvä esimerkki nykykäsityksestä, jonka mukaan muusikkous olisi ensisijaisesti toimijuutta ja suurimmassa arvossa pidettäisiin tekoina ilmenevää toimintatietoa. Muusikolla voikin olla riittävät taidot toteuttaa musiikillisia ilmiöitä käytännössä myös ilman niiden syvällistä teoreettista ymmärrystä. Jo Platon ja Aristoteles ovat kuitenkin esittäneet ajatuksen, jonka mukaan taitokin perustuu pohjimmiltaan tietoon. (Pöyhönen 2011, 17-18, 39, 53). Tällöin puhutaankin hiljaisesta tiedosta, joka ei ole puettavissa sanoiksi mutta joka ohjaa toimintaamme, sekä kontekstuaalisesta tiedosta, joka on kokemuspohjaista ja tilannesidonnaista (Pöyhönen 2011, 87; Tuomivaara ym. 2005, 20). Toisaalta myös puhtaasti teoreettinen tietämys voi muuntua käytännölliseksi tiedoksi ja osaamiseksi, kun sitä sovelletaan käytännön ongelmiin ja tilanteisiin (Pöyhönen 2011, 20).

Vaikka musiikinteoria yleensä pyrkiikin selittämään ja analysoimaan jo olemassa olevia rakenteita, osa musiikinteoreetikoista pyrkii myös tuottamaan metodeja uuden musiikin luomiseen (Randel 2003, 880; Ala-Könni ym. 1978, 343). Hämeenniemi (1982, v) kirjoittaa esimerkiksi toisen maailmansodan jälkeisestä musiikinteorian kehityksestä, johon osallistuivat keskeisesti amerikkalaiset säveltäjät. Säveltäjien uusien työtapojen, kuten 12-säveljärjestelmän, yleistyessä myös musiikinteorian analyysityökalujen tuli uudistua soveltuakseen uuden musiikin jäsentelyyn. Analyysiteorioiden kehittyessä ne saattoivat kuitenkin irrottautua pelkästä analysoivasta roolistaan ja toimia myös perustana käytännön sävellystyölle. Tällöin uusia musiikillisia värejä ja ilmaisukeinoja etsivät

säveltäjät ikään kuin palasivat antiikin matemaattis-tilastollisiin ihanteisiin ja tukeutuivat ensisijaisesti teoreettiseen päättelyyn musiikkia luodessaan (Hämeenniemi 1982, V).

2.3 Musiikin säännöt

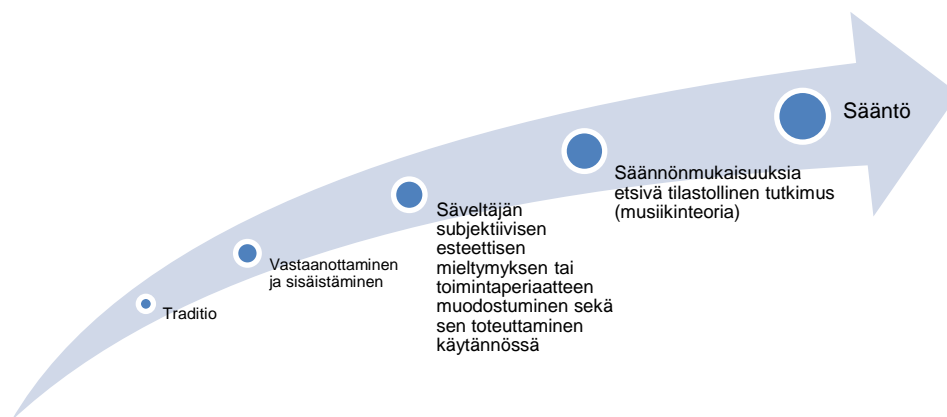
Musiikilliseen osaamiseen sisältyy sääntöjen hallitsemista ja tietojen omaksumista (Kurkela 1994, 52). Sääntöihin kannattaa kuitenkin suhtautua kriittisesti, sillä musiikin uudistuessa niistä saatetaan luopua toisinaan nopeastikin (Levitin 2006, 11; Kurkela 1994, 53). Kootut teoriat ja löydetty säännönmukaisuudet vaihtuvat ja ovat vaihtuneetkin vuosisatojen saatossa (Christensen 2002,1; Hämeenniemi 1982, V–VI; Randel 2003, 879). Hyvä esimerkki tästä on musiikinteorian suhtautuminen tritonus-intervallin käyttöön: siinä missä nykyään tritonusta saatetaan käyttää harmonisesti kantavana elementtinä esimerkiksi jazz-musiikissa; impressionistisissa, kokosävelasteikkaa hyödyntävissä, teoksissa sekä modernimmissa polytonaalisissa ja atonaalisissa tekniikoissa, keskiajalla sen käyttöä pyrittiin visusti välttämään ja siihen viitattiin nimellä *Paholaisen intervalli*. Bachin aikana koulupoikia jopa kuritettiin fyysisesti, mikäli he vahingossa käyttivät tritonus-intervallia musiikillisissa harjoitteissaan (Slonimsky 1997, 236). Musiikinteorian jatkuvasti muuttuvan luonteen ansiosta yhdenkin musiikkikulttuurin sisällä voi olla käytössä toistensa kanssa ristiriitaisia käsitteistöjä ja säännöstöjä, joista asiantuntijoilla on eri näkemyksiä (Christensen 2002, 1; Levitin 2006, 25).

Musiikin teoreetikoilla on käytössään vaikeaselkoinen, erikoisen harvinainen joukko termejä ja sääntöjä, jotka ovat yhtä hämäriä kuin jotkin matematiikan erityisalat (Levitin 2006, 15).

Oramo (1992, 11) jakaa artikkelissaan *Musiikinteoria ja musiikin tutkimus* ajatuksen musiikin muinaisesta subjektiivisuudesta, joka olisi aikojen saatossa ikään kuin unohnut sääntöjen sonnustautuessa objektiiviseen valeasuun. Tällä hän tarkoittaa, että musiikinteorian säännöt ovat syntyneet kuvauksina musiikin tekijöiden esteettisistä mieltymyksistä ja toimintaperiaatteista, eikä niihin tulisi suhtautua musiikin luonnonlakeina. Oramon mukaan musiikinteorian ensisijainen tehtävä olisikin välittää perinnettä ja siihen kytkeytynyttä käsityötaitoa.

Sanonta ”poikkeus vahvistaa säännön” pätee oikeastaan myös musiikinteoriaan, joka usein edustaa säännönmukaisuuksia etsivää tilastollista tutkimusta (Oramo 1992, 14). Oramo muistuttaa, että tilastolliset teoriat eivät lähtökohtaisesti ole luonteeltaan normatiivisia, velvoittavia ohjeita. Samaa korostaa myös Salmenhaara (1980, 19): hä-

nen mukaansa säännöt sallivat myös vapauksia, eivätkä ne ole sitovia toimintaohjeita. Tärkeintä on hänen mukaansa ymmärtää säännöistä niiden ”yleinen henki”. Salmenhaara kuitenkin suosittelee sääntöjen rikkomista vasta sitten, kun ne on ensin ymmärretty; tämän jälkeen hänen mukaansa ”kaikkia sääntöjä voidaan rikkoa ja on musiikissa rikottu”. Olisikin kenties syytä huomata säännösten noudattamisen ja hallitsemisen ero (ks. Kurkela 1994, 52). Dreyfus ja Dreyfus (1986, 50) huomauttavat, että eksperti on yleensä oppinut suhtautumaan sääntöihin kriittisesti eikä vain orjallisesti noudata niitä. Myös Salmenhaara (1980, 16) korostaa, että monet musiikinteorian säveltäjillekin välttämättömät osa-alueet, kuten soinnutus ja kontrapunkti, ovat ”valmiiseen historialliseen tyyliin perehtymistä” ja toimivat vain perustana, jonka päälle säveltäjä voi kehittää oman tyyliinsä. Hänen mukaansa on oleellista, että säveltäjä perehtyy historiaan, mutta ”varsinaisesti säveltämisestä on kysymys vasta sitten, kun menneisyyden ja nykyisyyden tarjoamista elementeistä luodaan jotakin uutta”.



Kuvio 4. Nuoli esittää säännön syntyprosessia perustuen Hämeenniemen (2007, 95) ja Oramon (1992, 11–14) näkemyksiin.

3 Tradition uudistuminen

Tässä luvussa tarkastelen tradition uudistumista asiantuntijuuden, rutiinin ja luovuuden käsitteiden kautta. Lähestyn luovuutta myös prosessina, jonka avulla yksilö voi rikkoa oman tietämisensä ja osaamisensa rajoja.

3.1 Asiantuntijuus ja rutiinit

Teoreettisen tiedon katsotaan toimivan perustana niin kutsutun ”asiantuntijatiedon” kehittymiselle (Pöyhönen 2011, 20), ja tietämisen ylipäänsä on katsottu liittyvän vahvasti asiantuntijuuteen, sillä se mahdollistaa perustellun näkemyksen muodostamisen (Tuomivaara ym. 2005, 17–18). Dreyfus ja Dreyfus (1986, 50) ovat jakaneet asiantuntijuuden kehittymisen viiteen eri vaiheeseen, joissa edetään tarkasti sääntöjä noudattavasta noviisista vähitellen kohti tilannetajuista, ennakoivaa, vastuullista ja sääntökriittistä eksperttiä. Ekspertillä perustoiminnot ovat automatisoituneet, minkä ansiosta hän voi luottaa myös aiempaan kokemukseen, intuitioon ja hiljaiseen tietoon. Levine tuo esille saman ajatuksen kirjassaan *The Jazz Theory Book* (1995, VII). Hänen mukaansa kokeneet jazz-solistit ovat opiskelleet soittamiensa kappaleiden harmoniat ja asteikot niin perinpohjaisesti, ettei musiikinteoria ole enää tiedostetusti läsnä soittotilanteessa.

Tutkimuksiin ja teorioihin nojautuva tieto on kuitenkin vain yksi ammattilaisuuden osa-alue (Halonen & Heikka 2008, 2), ja se edustaa niin sanottua rutiiniasiantuntijuutta, joka nojaa kerran opittuihin tietoihin, taitoihin ja toimintamalleihin (Koskennurmi-Sivonen & Seitamaa-Hakkarainen 2004). Rutiini-käsite kuvaa ammattilaisen helppona ja vaivattomana esittäytyvää toimintaa, jonka oletetaan olevan oikeaoppista, virheetöntä ja tehokasta. Asiantuntijuus vaatiikin alasta riippumatta runsaan tietomäärän jäsentymistä ja automatisoitumista rutiineiksi. Käsitteksen oikeista ja vääristä valinnoista asiantuntija saa tuhansien harjoitustuntiansa aikana, jolloin myös rutiinin perusta rakentuu. (Palonen & Gruber 2010, 45–55.) Asiantuntija oppii myös erottamaan poikkeustapaukset rutiininomaisista tilanteista (Palonen & Gruber 2010, 46), ja esimerkiksi opettajan pedagogista kehitystä tutkittaessa rutiineita on pidetty voimavarana ja niiden on katsottu toimivan jopa lähtökohtana luovaan toimintaan (Jyrhämä 2000, 77).

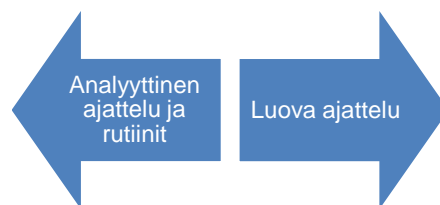
3.2 Luovuus

Luovuuden käsitettä määriteltäessä joudutaan usein toteamaan, ettei sille oikeastaan ole olemassa yksiselitteistä määritelmää, ainoastaan erilaisia näkökulmia. Luovuuteen liitettiin pitkään mystisiä ja romantisoivia, jopa hengellisiä, ulottuvuuksia, mutta 1950-luvulta lähtien psykologinen tutkimus on pyrkinyt avaamaan luovuuden ympärillä olevia myyttejä (Koskennurmi-Sivonen & Seitamaa-Hakkarainen 2004). Yleensä luovuutta lähdetään määrittelemään uuden, omaperäisen ja ennen olemattoman näkökulmista. Luova toiminta ja sen tulos on arvokasta joko yksilölle, yhteisölle tai jossain muussa

rajatussa kontekstissa (Tuomivaara ym. 2005, 28–29; Koskennurmi-Sivonen & Seitamaa-Hakkarainen 2004). Näin ollen esimerkiksi nuoren Einsteinin ensimmäiset askeleet sekä hänen myöhemmin kehittämänsä suhteellisuusteoria olisivat yhtä lailla luovia keksintöjä, mutta merkityksellisiä täysin eri näkökulmista: toinen yksilölle ja toinen yhteisölle ellei jopa ihmiskunnalle. Vaikka arkikielessä saatamme kuvailla Einsteinia luovaksi persoonaksi hyvin kokonaisvaltaisessa merkityksessä, luovuus on leimallisesti aina sidoksissa johonkin kontekstiin; se liittyy johonkin erityisalaan ja mahdollistuu kullakin historian hetkellä käytettävissä olevasta tiedosta (Uusikylä 2000, 43–45).

Tarveteoreetikko Abraham Maslowin mukaan luovuus on yksi ihmisen kehittyneimmistä tarpeista, ja luovuuden tarvetta toteuttaessaan ihminen voi tuntea itsensä eheäksi ja riittäväksi. Luovuus myös auttaa ihmistä tutustumaan omiin mahdollisuuksiinsa ja rajoihinsa. (Tuomivaara ym. 2005, 64; Uusikylä 2000, 48.) Kurkela (1994, 252) tuokin esille, että usein luovan prosessin jälkeen mielessä kimallellut upea päämäärä nähdään valmiissa muodossaan rajallisena ja puutteellisena.

Luovan ajattelun on toisaalta katsottu olevan vastakohtaista analyyttiselle ajattelulle ja rutiineille (Uusikylä 2000, 42), mutta olisiko sittenkin syytä nähdä luovuuden, analyyttisen ajattelun ja rutiinien enemmän tukeutuvan toisiinsa kuin olevan toistensa vastakohtia?



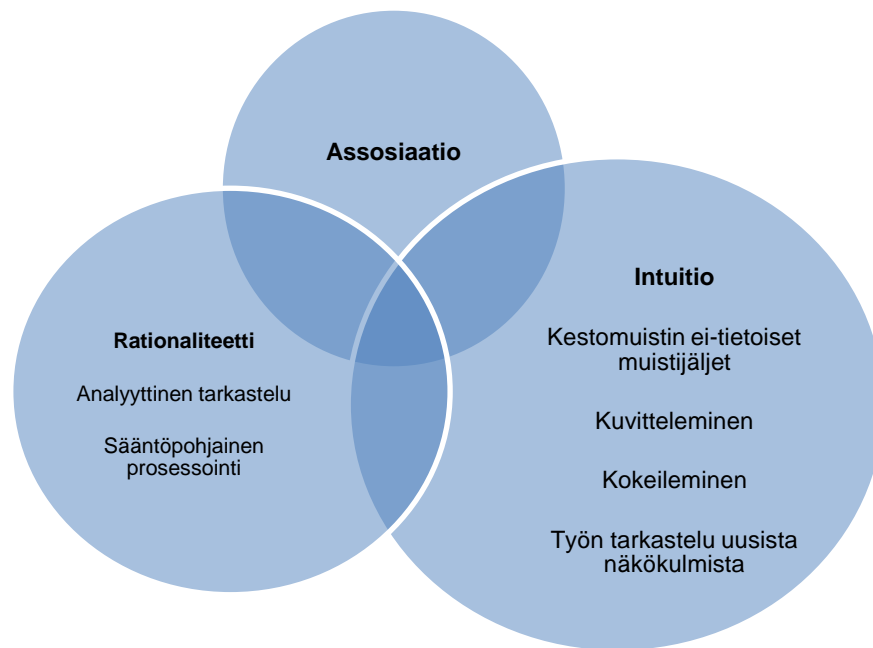
Kuvio 5. Ovatko analyyttinen ajattelu ja rutiinit vastakohtia luovalle ajattelulle? (Uusikylä 2000, 42).

3.3 Luova prosessi

Luovan prosessin voi katsoa syntyvän, kun asetetaan ongelma, johon lähdetään etsimään ratkaisua (Tuomivaara ym. 2005, 34). Tunnusomaista luovalle toiminnalle on, että se suuntautuu ennen näkemättömään yhden ainoan oikean ratkaisun etsimisen sijaan (Uusikylä 2000, 47). Tuomivaara ym. (2005, 36) esittävät eroavaisuuksia luovalle prosessille tieteessä ja taiteessa. Taitelijoiden luovuus perustuu heidän mukaansa

pitkälti tiedostamattoman hyödyntämiseen, kun taas tutkija on luovuudessaankin sidottu logiikkaan ja rationaalisuuteen. Ulla Pohjannoro (2013, 31–34) onnistuu kuitenkin yhdistämään nämä kaksi luovuuden ilmentymää väitöskirjassaan jakaessaan säveltämisen kahteen rinnakkaiseen prosessiin: *intuition* ja *rationaliteettiin*. Rationaliteetti sisältää hänen mukaansa luomisen kohteena olevan musiikin analyyttisen tarkastelun ja sääntöpohjaisen prosessoinnin, kun taas intuitio jakautuu kuvittelemiseen, kokeilemiseen, työn tarkastelemiseen uusista näkökulmista sekä tiedostamattomiin prosesseihin. Pohjannoro esittää intuition perustuvan kestopuistuihin ei-tietoisiiin muistijälkiin, joiden assosiatiiivinen yhdistely mahdollistaa uusien ajatusten ja käytäntöjen synnyin – siis luovan prosessin. Säveltäjä näyttääkin hyödyntävän työssään ei-tietoisia muistijälkiä varsin tehokkaasti, sillä jopa prosessin aikana työstettävä musiikillinen materiaali voi vähitellen tallentuessaan kestopuistiin osallistua assosiaatioihin, mikä puolestaan edesauttaa luovan prosessin sisäistä koherenssia (Pohjannoro 2013, 61).

Myös Levitin (2006, 11) kirjoittaa taiteilijan työn olevan kahden eri työvaiheen vuorotte-lua: luovan ja tutkivan keksintävaiheen sekä kokeilevan ja jalostavan jakson, joista molemmissa on mahdollista syntyä luovia oivalluksia. Pohjannoron (2013, 58) mukaan sääntöpohjainen prosessointi on sävellystyössä voimakkaimmillaan työn alkuvaiheessa ja vähenee loppua kohden, jolloin säveltäjä antaa enemmän tilaa kokeilulle. Näin muodostettu kuva luovasta prosessista onkin varsin monitahoinen ja syklimäinen, ja assosiaation merkitystä korostettaessa voisi mahdollisimman laajan tietopohjan ajatella olevan otollinen alusta erilaisten ratkaisujen synnylle. Kun luova toiminta perustuu vankasti alakohtaiseen tietoon ja osaamiseen, sen voisi nähdä myös olevan kykeneväinen uudistamaan alakohtaista traditiota jäämättä siitä irralliseksi ilmiöksi.



Kuvio 6. Pohjannonon (2013, 31–34) esittämä luomisen malli, joka korostaa intuition, rationaliteetin ja assosiaation merkitystä. Keskiöön muodostuva yhteinen alue edustaa luovaa prosessia, jonka avulla voi syntyä ihmisen tietoisesta tietämisestä ja osaamisesta rajoja rikkovia keksintöjä mm. kokeilemisen sekä tietoisesta ja tiedostamattomasta yhdistävien assosiaatioiden avulla.

4 Igor Stravinskyn *Musiikin poetiikka*

Tässä luvussa tarkastelen säveltäjä Igor Stravinskyn näkemyksiä kuudelta hänen Harvardin yliopistossa 1940-luvun taitteessa pitämältään luennolta, jotka on julkaistu kirjassa *Musiikin poetiikka* (Stravinsky 1968). Olen poiminut kirjasta opinnäytetyöni teemaan osuvia väittämiä ja näkökulmia ja luvussa 5 vertailen niitä tarkemmin opinnäytetyöni teoriaosioon. Alaluvussa 4.1 esittelen lyhyesti Igor Stravinskya säveltäjänä sekä lähtökohtia, joista hänen näkemyksensä kumpuavat. Alaluvussa 4.2 esittelen lyhyesti Musiikin poetiikka -luentosarjan luonteen sekä paneudun Stravinskyn kirjassaan esittämiin ajatuksiin traditiosta, säännöistä ja luovuudesta.

4.1 Stravinsky

Igor Stravinskya on pidetty yhtenä modernin musiikin suurimmista mestareista ja kehittäjistä, ja jo hänen varhaisen tuotantonsa rohkeita ja edistyksellisiä baletteja, Tulilintua; Petrushkaa ja Kevätuhria, voidaan pitää käänteentekevinä musiikin historiassa.

Stravinsky syntyi vuonna 1882 Oranienbaumissa Venäjällä, mutta ehti elämänsä aikana elää myös Ranskan ja lopulta Yhdysvaltojen kansalaisena ennen kuolemaansa New Yorkissa vuonna 1971. (Slonimsky 1988, 1214–1215.) Stravinsky aloitti musiikin opiskelun yksityisillä pianotunneilla yhdeksänvuotiaana Pietarissa ja tutustui oopperalaulaja-isänsä kautta myös oopperaan jo nuorena. Hän ei kertoman mukaan nauttinut kurinalaisesta harjoittelusta vaan käytti mieluummin aikansa improvisoiden – kenties tästä syystä hän sävelsikin myöhemmin aina pianon ääressä (Oramo 2010). Stravinsky opiskeli oikeustiedettä yliopistossa, mutta samalla hän perehtyi tarkemmin myös musiikinteoreettisiin aineisiin sekä itsenäisesti että säveltäjä Rimsky-Korsakovin johdolla. Hän ei koskaan opiskellut musiikkia konservatoriossa tai korkeakoulussa. (Slonimsky 1988, 1214–1215.) Stravinskyn läpimurtoteos oli Tulilintu, jonka hän sävelsi 28-vuotiaana vuonna 1910. Stravinskyn musiikillisen ajattelun perustan voi katsoa pysyneen suhteellisen samana koko hänen elämänsä ajan, mutta estetiikka, jolla hän visioitetaan toteutti, vaihteli radikaalistikin avantgardistisesta modernismista klassisten ihanneiden kautta aina dodekafoniaan ja jazz-musiikkiin. (Oramo 2010.)

4.2 *Musiikin poetiikka*

Musiikin poetiikka kokoaa yksiin kansiin säveltäjä Igor Stravinskyn Harvardin yliopistossa 1939–1940 pitämät kuusi luentoa, jotka valaisevat Stravinskyn näkemyksiä hänen omasta luovasta työstään. Puheissaan Stravinsky korostaa erityisesti luovan työkentelynsä käsityöläisluonnetta sekä ”tahdon ja älyn kirkasta kontrollia” pyrkien eriyttämään itsensä romantiikan ajan minäkeskeisestä taiteilijakuvasta. Juuri rationaalisen suhtautumisensa ansiosta Stravinsky kykenee erittelemään luomiseensa liittyviä periaatteita käsitetasolla. Musiikin poetiikan suomentajan, Ilkka Oramon, mukaan kirjaa voidaan kritisoida monista sen esittämistä varsin subjektiivisista näkemyksistä, ja erityisesti teoreettisena kirjoitelmana se on hänen mielestään puutteellinen. Oramo kuitenkin korostaa kirjan arvoa dokumenttina yhden 1900-luvun merkittävimmän luovan taiteilijan esteettisistä katsomuksista. (Oramo 1968, 9–11.)

4.2.1 Stravinsky traditiosta

Stravinsky pitää traditiota suuressa arvossa. Taiteilijan tehtävä on hänen mukaansa "istuttaa kulttuuri itseensä ja lopulta myös muihin". Toisin sanoen kulttuuriperimän omaksumista voi hänen mukaansa pitää edellytyksenä arvokkaalle luovalle toiminnalle. Hän kuitenkin korostaa, että traditiota tulee jatkuvasti uudistaa. Nimenomaan uudistamalla traditio hänen mukaansa säilyy sukupolvelta toiselle, eikä vanhojen tekniikoiden toistaminen ja aikaisemman jäljittely niinkään ole edellytys tradition kunnioittamiselle ja säilyttämiselle. Traditio ei Stravinskyn näkemyksen mukaan perustu mekanisoituneisiin tottumuksiin vaan "tietoiselle ja vapaaehtoiselle hyväksymiselle", minkä toteamalla hän korostaa eroa luovan ja rutiininomaisen toiminnan välillä. (Stravinsky 1968, 58–66.)

Stravinsky kuvaa myös tradition, uudistumisen ja vallankumouksen ongelmallista suhdetta Venäjän musiikillisessa perinteessä. Hänen mukaansa uudistuminen on aina olennaisesti kytköksissä traditioon, kun taas vallankumous torjuu tradition täysin. Venäjän vallankumoushakuisessa musiikkikulttuurissa monet uudistukset ovat menettäneet yhteytensä traditioon ja jääneet näin ollen juurettomiksi ilmiöiksi. Konservatiivisuus puolestaan hyväksyy tradition, mutta ei pyri uudistamaan sitä liioin yhteistyössä kuin kääntämällä selkänsäkään sille. (Stravinsky 1968, 112.)

4.2.2 Stravinsky säännöistä

Puhuessaan säännöistä Stravinsky (1968, 65-67) toteaa, että ”pohjalla, josta ei saa tukea, ei voi myöskään liikkua”. Säännöt ja rajat ovat hänelle luovan työn edellytys. Tilanne, jossa kaikki on sallittua ja mahdollista, herättää hänessä kauhua, ahdistusta ja huimausta. Stravinsky kertoo kokevansa luovan vapautensa kasvavan sitä mukaa kun hän rajoittaa toimintakenttäänsä ja kasaa esteitä tiellensä. Taiteesta tulee hänen mielestään sitä vapaampaa, mitä kontrolloidumpaa ja rajoitetumpaa se on. Stravinsky ei usko täydelliseen teoreettiseen vapauteen luovassa työssä, sillä hän ei omien sanojensa mukaan hyödy siitä mitään. Sääntöjähän ovat jo säveljärjestelmä sekä rytmisen järjestelmä, joilla säveltäjä operoi. Perusteluna hän siteeraa Baudelairea:

– – koskaan puhetaito taikka runousoppi eivät ole estäneet runoilijan omaperäisyyttä pääsemään oikeuksiinsa. – – ne ovat päinvastoin auttaneet sitä puhkeamaa kukkaansa – –. (Stravinsky 1968, 67.)

Myöntäessään sääntöjen ja rajojen merkityksen omalle luovalle työlleen Stravinsky myös esittää kritiikkiä sääntöjen orjalliselle noudattamiselle, sillä se ei hänen mielestään edistä tradition uudistumista.

Nykyinen harmoniaoppi sellaisena kuin sitä opetetaan kouluissa sanelee sääntöjä, jotka on muotoiltu kauan niiden perustana olevien teosten ilmestymisen jälkeen ja joita näiden teosten tekijät eivät tunteneet (Stravinsky 1968, 42).

Luentojen suomentaja Ilkka Oramo jäsentelee saman ajatuksen muutama vuosikymmen myöhemmin (1992, 11) puhuessaan sääntöjen muinaisesta subjektiivisesta luonteesta. Hänen näkemyksensä mukaan säännöt tai paremminkin säännönmukaisuudet ovat alun perin olleet juuri säveltäjien esteettisiä mieltymyksiä.

Harmoniaoppia kritisoidessaan Stravinsky korostaa musiikin sääntöjen käytännössä myös koko ajan muuttuvan. Hän luokittelee sellaiset ilmiöt kuten kirkkosävellajit, tonaalisuus ja polaarisuus tilapäisratkaisuuksi, jotka aikanaan saattavat poistua käytöstä. Esimerkkinä Stravinsky käyttää duuri-molli-järjestelmää, jota pidetään usein länsimaisen taidemusiikin kiistattomana perustana mutta joka tosiasiallisesti on ollut pohjana musiikillisille konstruktiolle vain 1600-luvun puolivälistä 1800-luvun puoliväliin. Esimerkki on osuva, joskin rajoittuu luultavasti toisesta päästään vain kaikkein avantgardistisimman joukon musiikillisiin pyrkimyksiin. Perusajatus kuitenkin on, etteivät sen enempää tonaalinen kuin mitkään muutkaan säveljärjestelmät ole absoluuttisia ja voivat näin ollen myös ajan myötä kadota käytöstä. (Stravinsky 1968, 42–45.)

Sääntöjen kurinalaisen noudattamisen suhteen myös Stravinsky huomioi kehityskaaren aloittelijasta luovaan eksperttiin. Hänen mukaansa aloittelijan on välttämätöntä harjoittaa aluksi ”akateemisuutta”, jonka hän määrittelee säveltämiseksi tarkasti annettuja ohjeita noudattaen. Kuitenkin, jos akateemisuus säilyy ihanteena säveltäjän luovassa vaiheessa, lopputulos saattaa helposti olla kaikessa virheettömyydessään Stravinskyn mukaan ”veretön, kuiva ja jäykkä”. (Stravinsky 1968, 80–81.)

4.2.3 Stravinsky luovuudesta

Stravinskyn mukaan omaperäisyys, minkä Koskennurmi-Sivonen ja Seitamaa-Hakkarainen (2004) laskevat yhdeksi luovuuden määreeksi, on sitä, että sanoessaan jotain taiteen keinoin säveltäjä hylkää samalla yleisesti hyväksytyjä sääntöjä, niin sa-

notusti "murskaa jonkin tottumuksen" (Stravinsky 1968, 21). Luova prosessi voi hänen mukaansa nousta historiallisista ilmiöistä, mutta prosessin ratkaisun ei pitäisi perustua historian totuudellisuuteen (Stravinsky 1968, 33); toisin sanoen luova prosessi ei löydä yhtä ja oikeaa vastausta menneisyydestä. Stravinsky määrittelee luovuuden ennen kaikkea käytännön toiminnaksi, joka vaatii vilkasta mielikuvitusta mutta ei perustu yksin siihen (Stravinsky 1968, 55–56). Tärkeintä on hänen mukaansa erottaa mielikuvituksen tarjonnasta käyttökelpoisimmat ideat, mikä helpottuu, kun säveltäjä asettaa itselleen sekä työnsä selvät rajat (Stravinsky 1968, 65).

5 Pohdinta

Kirjallisuuskatsaukseni tarjosi monia tyydyttäviä näkökulmia vastausten rakentamiselle, ja erityisen antoisaa oli huomata, että useat teoreettisesti esitetyt näkökulmat olivat verrattavissa myös käytännön luovan säveltäjän ajatuksiin. Myönnettäköön tosin, että laajasta aineistosta silmä näkee helposti sen, minkä se haluaakin nähdä. Uskon kuitenkin kerryttäneeni riittävän laajan näkemyksen työni aihepiiristä muodostaakseni auttavia vastauksia tutkimuskysymyksiini.

Opinnäytetyöni aihe muodostui kysymyksistä:

1. Minkälainen on tradition ja musiikinteorian suhde?
2. Miten musiikkitraditio uudistuu?
3. Mikä on musiikinteorian rooli muusikon koulutuksessa?

Lukemani aineiston perusteella näen tradition pohjana, jolta luova toiminta parhaimmillaan, ja oikeastaan pakostakin, ponnistaa. Musiikkitraditio edustaa tietyn yhteisön niin sanotun "kollektiivisen musikaalisuuden" (ks. 2.1) historiaa ja on näin ollen myös yhteisön itsensä seulomaa. Traditiota voidaan jäsentää, selittää, välittää ja jopa uudistaa erilaisilla teorioilla ja säännöillä, mutta loppujen lopuksi musiikinteoria näyttäytyy laajassa perspektiivissä vain yhtenä keinona tradition sisäistämiseksi. Muita keinoja ovat esimerkiksi musiikin kuunteleminen, mallioppiminen, kokeileminen, ammattiin sosiaalistuminen sekä historian tunteminen. Musiikinteoria auttaa omalta osaltaan ymmärtämään tutkimansa musiikkikulttuurin estetiikkaa ja ilmiöitä sekä helpottaa ammatillisella kentällä toimimiseen vaadittavien tietojen, taitojen ja rakenteiden omaksumista. Vaikka käytännön osaaminen ei aina vaatisikaan teoreettisten käsitteiden ja sääntöjen tunte-
musta, monenlainen osaaminen saattaa kuitenkin pohjata hiljaisiin teoreettisiin mallei-

hin, joita ihmiset tiedostamattaankin ympäristöstään muodostavat. Kulttuurin sisäistämisen merkitys ”itseensä istuttamalla” tai ”osansa ottamalla” – tavalla tai toisella – nousi toistuvaksi teemaksi sekä musiikkitieteellisessä kirjallisuudessa että Igor Stravinskyn näkemyksissä.

Tradition säilyminen vaatii vanhojen rakenteiden toistamisen lisäksi myös niistä nousevia uusia sovelluksia. Tradition uudistamiseen osallistuvat sekä musiikin tekijät että yleisö. Useissa lähteissä korostui musiikin sääntöjen subjektiivis-esteettinen luonne: musiikinteorian sääntöjä ei saisi nähdä objektiivisina luonnonlakeina, vaan muusikon tulisi oppia myös kyseenalaistamaan niitä omassa luovassa työssään. Otettuaan oman osansa traditiosta, muusikko vapautuu käyttämään omaksumaansa aineistoa luovan työnsä materiaalina sekä arvioimaan vallitsevia säännönmukaisuuksia uudestaan. Näin ollen voitaisiin esittää, että sääntöjen ja säännönmukaisuuksien onnistunut rikkominen vaatisi ensin niiden omaksumista. Väittämä vie samalla mielestäni kahden musiikinteorian opiskeluun liittyvän ongelman äärelle: teoreettisten mallien ja sääntöjen kokonaisvaltainen omaksuminen voi olla noviisille huomattavan aikaa vievää ja puuduttavaakin, minkä lisäksi yltäminen sellaiselle asiantuntijuuden tasolle, jolla muusikko on sekä omaksunut kokonaisvaltaisesti kulttuurin säännönmukaisuudet että osaa suhtautua niihin kriittisesti ja omaehtoisesti, voi olla kaukainen, toisille saavuttamatonkin, tavoite. Muusikon käytännön taidot, kyky luovaan ajatteluun sekä esteettinen kulttuurintuntemus voivat välittyä myös ilman niiden teoretisoimista, jolloin käytännön tasolla tradition omaksunut muusikko voi yhtälailla uudistaa kulttuuria intuition keinoin rikkoen kenties tietämättäänkin vallitsevia säännönmukaisuuksia. Esimerkiksi populaarimusiikin kehitykseen radikaalisti vaikuttaneen *the Beatlesin* voisi ajatella hankkineen oppinsa sekä tradition tuntemuksensa yhtyeen alkuvuosien intensiivisillä esiintymisrupeamilla Hampurin yökerhoissa. Toisaalta taas esimerkiksi kapellimestari Leonard Bernstein opiskeli musiikkia Harvardin yliopistossa ja päätyi vain yhtenä uransa sivupolkuna uudistamaan teatterimusiikin perinnettä Shakespearen Romeoon ja Juliaan pohjaavalla musikaalillaan *West Side Story*. Nuoren muusikon kehityksen ja myöhemmän uran kannalta onkin ratkaisevaa, mistä maailman lukuisista musiikkiperinteistä hän tulee vaikuttuneeksi.

Lukemani perusteella voisin väittää, että muusikon luova toiminta pohjaa aina siihen tietojen ja taitojen kenttään, jonka hän on itselleen hankkinut. Muusikko voi omista lähtökohdistaan joko toistaa ja vahvistaa jo olemassa olevia käytänteitä tai parhaimmillaan saada aikaan myös jotain uutta. Monivaiheiset luovat prosessit mahdollistavat yksilön subjektiivisten tietojen ja taitojen rajoja rikkovan toiminnan. Tiedostamattomaan nojaa-

van intuitiivisen kokeilun sekä teoreettisuuteen perustuvan analyttisen ajattelun yhdistäminen onkin kenties otollisin keino kurkottaa yksilön omien tietojen ja taitojen rajojen yli. Sekä tradition että alan uusimpien tuulien tuntemisen voisi katsoa olevan eduksi luovan toiminnan tavoitteeseen, toiston kierteestä vapautumiseen, mutta ilman luovan ajattelun kykyjä ei laajakaan tietopohja synnytä uusia ratkaisuja. Kenties suomalaisissa musiikkioppilaitoksissa juuri luovuuteen kannustamiseen ja luovan ajattelun opettamiseen kannattaisikin perinteen tuntemisen ohella panostaa yhä enemmän. Jos esimerkiksi yhteiskunta toivoo tulevaisuuden musiikintekijöistä innovatiivisia säveltäjiä, oikea malli ei mielestäni ole ensin opettaa nuorelle muusikolle traditiota, minkä jälkeen hänessä saattaa herätä palo myös luovaan toimintaan, vaan kaikkia perinnetietoiseen luovaan toimintaan vaadittavia taitoja tulisi herätellä ja opettaa jo alusta saakka.

Luovalle toiminnalle on tunnusomaista uuden ja ennennäkemättömän tavoittelu. Se ei yleensä pyri päätymään mihinkään tiettyyn historian hyväksi havaitsemaan ratkaisuun, vaan käyttää ennemminkin tällaisia ratkaisuja rakennusaineinaan. Luovan tuotoksen arvo voidaan määrittää siinä kontekstissa, jossa se esittyy, ja kytkeytyessään johonkin traditioon sen arvoa ei myöskään määritellä traditiosta irrallaan vaan osana sen kehitystä. Toisinaan luova tuotos on kuitenkin ajassaan jo niin ainutlaatuinen, että sen arvon toteaminen vaatii etäisyyttä eli aikaa. Toisinaan taas saattaa riittää, että luova tuotos on arvokas ainoastaan sen tekijälle tai jollekin pienelle yhteisölle, jolloin myös ainutlaatuisuuden kriteeristä voidaan tinkiä. Taiteen arvon määrittäminen on oma ongelmansa, mutta kenties yksi taideteoksen tärkeimpiä ominaisuuksia, jos arvottaminen ylipäänsä on tarpeen, voisi olla sen kyky samanaikaisesti säilyttää ja uudistaa traditiota. Ilman kytköstä traditioon taideteos jää kenties vain yksittäiseksi ja juurettomaksi ilmiöksi historian virrassa. Toisaalta taiteilija voi myös tietoisesti pyrkiä poikkeamaan tuntemastaan traditiosta, jolloin juuri teoksen poikkeavuutta voidaan pitää tradition näkökulmasta arvokkaana. Kuvitellaan, että edessämme on kaksi täysin identtistä abstraktia maalausta, joista toisen on maalannut kuuluisa ja perinnetietoinen taiteilija, ja toisen on puolestaan taiteillut 2-vuotias lapsi. Kumpi maalauksista on mielenkiintoisempi? Kumpi määritellään taiteen historiassa merkitykselliseksi? Entä kummasta kulluttaja on valmis maksamaan suuremman hinnan? Kenties juuri vuosisatojen saatossa kehittyneiden sääntöjen tietoinen rikkominen tekee kuuluisan taiteilijan taulusta kiehtovan, vaikka teknisesti sen pystyisikin toteuttamaan kuka tahansa. Saatamme kenties huomata olevamme osittain jopa enemmän kiinnostuneita työn taustasta – siitä, minkälainen henkinen tila johti taiteilijan rohkeaan ja pelkistettyyn ratkaisuun.

Musiikinopiskelijan näkökulmasta musiikinteorian tuntemus on osa ammatillista sivistystä ja alakohtaista erityisosaamista. Lisäksi musiikinteorialla on musiikin opiskelussa toinenkin rooli: sen tulisi opettaa yleisesti analyttisen ajattelun taitoja, mikä parhaimmillaan sisältää myös kriittisen ajattelun jyvän. Ajattelutaitojen kehittymisen voikin nähdä myös osana ammatillista kehitystä. Minkä hyvänsä erityisalan asiantuntijuus tarjoaa mahdollisuuden myös sen säännönmukaisuuksien kriittiseen tarkasteluun, missä voi piillä tilaisuus rutiinien ja tottumusten muuttamiseen. Asiantuntijuus ei kuitenkaan ole tae luovalle ajattelulle. Vasta jos asiantuntijuuden laajaa tietopohjaa ja kulttuurisidonnaista osaamista osaa hyödyntää luovissa prosesseissa, on mahdollista, että kuvainnollisesti katsoen tradition raskas ratas pyörähtää, jolloin syntyy lisää traditiota tulevaisuuden asiantuntijoiden sisäistettäväksi.



Kuvio 7. Asiantuntijuuden osatekijät toimivat rakennusaineina luoville prosesseille. Asiantuntijuus sekä kyky luovaan ajatteluun voivat yhdessä synnyttää alakohtaisia luovia prosesseja. Lopulta uudet keksinnöt pyöräyttävät tradition raskasta ratasta liittäen itsensä osaksi sen historiallista jatkumoa. (Kuvio: Kupiainen Risto)

Musiikinteorian tarjoamiin sääntöihin voisi oikeastaan suhtautua rajoitteiden sijaan mahdollisuuksina. Omaksuttuaan jonkin säännön luova muusikko ei ole vain rajoitettu noudattamaan sitä. Sääntö tarjoaa ennemminkin luovalle muusikolle vaihtoehdon – ajatuksenruokaa ja eräänlaista assosiaatioiden polttoainetta. Mielestäni tradition mahdollisimman kokonaisvaltainen teoreettinen ja käytännöllinen sisäistäminen vapauttaa täysipainoiseen luovaan toimintaan, mikäli muusikko on kehittänyt itselleen myös luovan ja kriittisen ajattelun kykyjä.

Länsimaisen taidemusiikin perinteessä usein tietyn tyylin kehittyttyä huippuunsa säveltäjät ovat jatkaneet tradition uudistamista ottamalla luomisprosessiinsa periaatteita edeltäviltä tyylikausilta. Esimerkiksi monivivahtaisen ja dissonanssisen musiikin ympäröimä säveltäjä voi kirjoittaa musiikkia oman aikansa esteettisistä lähtökohdista perustuenkin luovan prosessinsa minimalistisiin ja konsonanssisiin ihanteisiin. Näin musiikin kehitys jatkuu traditioon kytkeytyneenä mutta uudistuneena ja tuoreen oloisena, vaikka minimalistiset ja konsonanssiset ihanteet olisivatkin olleet vallalla jo vuosisatoja sitten. Uskoakseni yhtä lailla niin kirjallisuudessa kuin kuvataiteessakin tietyt aikakaudet ja muodit seuraavat toisiaan, ja perinteestä sekä ajan ihanteista ammentamalla mielikuvitus voi tarjota materiaalia luovalle toiminnalle. Luovuus on oikeastaan taitoa löytää kontekstiin nähden ainutlaatuisia ideoita sekä ennen kaikkea toteuttaa nämä ideat käytännössä – tai kuten Uusikylä ja Piirto (1999) jo kirjansa otsikossa ytimekkäästi kiteyttävät: ”Luovuus: taito löytää, rohkeus toteuttaa”.

Kenties hyvä jatkotutkimuksen aihe voisikin olla, minkälaista ammatillista ja henkistä kehitystä tai kykyjä musiikkialalla vaaditaan, jotta noviisi etenisi rutiinisuurittajasta omaehtoiseksi ja sääntökriittiseksi ammattilaiseksi, joka on kykeneväinen luoviin, traditiota uudistaviin innovaatioihin. Mielenkiintoinen kysymys on myös, kuinka hyvin pop/jazz-musiikinteorian opetus nykyisessä muodossaan täyttää tehtävänsä traditiota välittävänä, kriittistä ja analyyttistä ajattelua opettavana sekä luoviin keksintöihin kannustavana oppiaineena. Entä onko afroamerikkalaistaustaisen pop/jazz-musiikin koulutus ottanut teoreettisuudessaan jo liikaakin mallia länsimaisen taidemusiikin opetusmetodeista – tulisiko rytmimusiikin traditiota omaksua lähtökohtaisesti mieluummin levyjä kuuntelemalla ja soittamalla kuin teoreettisin mallein?

Viisaana pitämäni vanha mies sanoi kerran: ”Mitä vanhemmaksi tulen ja mitä enemmän opin, sitä vähemmän oikeastaan huomaan tietäväni.” Samaa voisin sanoa omasta työprosessistani. Aiheen laajuus kävi nopeasti selväksi musiikin historian monimuotoisuuden sekä luovuuden käsitteen moniselitteisyyden vuoksi, ja huomasin valitsemani aiheen venyvän tarvittaessa huomattavasti laajemmaksi ja syväluotaavammaksikin tutkimukseksi. Vaikka aiheen rajaus ei onnistunutkaan parhaalla mahdollisella tavalla, työn pituuden rajaus sen sijaan onnistui sitäkin paremmin. Loppujen lopuksi olen tyytyväinen itse työprosessiin, joka on tarjonnut runsaasti näkökulmia tarkasteltavaan aihepiiriin sekä luonut hyvän pohjan ajatusten kehittämiseksi jatkossa.

Lähteet

- Ala-Könni, E.; Granholm, Å.; Gronow, P.; Heikinheimo, S.; Huovinen, P.; Marvia, E.; Nurminen, M.; Salmenhaara, E.; Tawaststjerjina, E. & Virtamo, K. (toim.) (1978) *Musiikinteoria*. Teoksessa: *Otavan iso musiikkitietosanakirja 4, laulu-Rantasalo*. Keuruu: Otava.
- Christensen, T. (2002) Introduction. Teoksessa: *The Cambridge history of Western music theory*. Cambridge University Press.
- Copland, A. (1953) *Music and imagination*. Cambridge: HARVARD University Press.
- Dreyfus, H.L. & Dreyfus, S.E. (1986) *Mind over machine*. New York: The Free Press.
- Halonen, K. & Heikka, T. (toim.) *Kulttuurialan opinnäytetyöohje - Metropolia Ammattikorkeakoulu*. Helsinki: Metropolia AMK.
- Hornby, A. S. (2005) Tradition. Teoksessa: *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English*. Oxford: OXFORD University Press.
- Huovinen, E. & Kuitunen, J. (2008) Johdanto. Teoksessa: *Johdatus musiikkifilosofiaan*. Tampere: Vastapaino.
- Hämeenniemi, E. (1982) *ABO – Johdatus uuden musiikin teoriaan*. Helsinki: Sibelius-Akatemian koulutusjulkaisusarja 1.
- Hämeenniemi, E. (2007) *Tulevaisuuden musiikin historia*. Helsinki: Basam Books Oy.
- Joutsenvirta, A. (2008) Alkusanat. Teoksessa Joutsenvirta, A. & Perkiömäki, J. *Musiikinteoria I*. Kokkola: Modus Musiikki Oy.
- Jyrhämä, R. (2000) Ei kysyvä tieltä eksy – Pedagogisen ajattelun kehitysvaiheita. Teoksessa Kansanen, P. & Uusikylä, K. (toim.) *Luovuutta, motivaatiota, tunteita – Opetuksen tutkimuksen uusia suuntia*. Jyväskylä: PS-kustannus.
- Koskennurmi-Sivonen, R. & Seitamaa-Hakkarainen, P. (2004) Luovuus. Teoksessa *Polut – tietoa designoppimisesta*. Aalto yliopisto: Media Lab Helsinki, http://www.mlab.uiah.fi/polut/Luovuus/teoria_luovuus.html (20.11.2013).
- Kurkela, K. (1994) *Mielen maisemat ja musiikki – Musiikin esittäminen ja luovan asenteen psykodynaamiikka*. Sibelius-Akatemia: EST-julkaisusarja, n:o 1.
- Levine, M. (1995) *The Jazz Theory Book*. Petaluma: SHER MUSIC CO.
- Levitin, D.J. (2006) Musiikki ja aivot – Ihmisen erään pakkomielleen tiedettä. Suom. T. Paukku. Helsinki: Terra Cognita Oy.
- Linnankivi, M., Tenkku, L. & Urho, E. (1988) *Musiikin didaktiikka*. Helsinki: WSOY.
- Louhivuori, J. (1990) Alkusanat. Teoksessa Louhivuori, J. (toim.) *Musiikintutkimuksen rajoilla – Musiikintutkimuksen lähestymistapoja ja menetelmiä*. Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitoksen julkaisusarja A: tutkielmia ja raportteja 4.

- Mathiesen, T. J. (2002) Greek music theory. Teoksessa Christensen, T. (toim.) *The Cambridge history of Western music theory*. Cambridge University Press, 109-135.
- Murtomäki, V. (2005) Musiikinteoria ennen ars antiquaa. Artikkelisarjassa: *Gregoriaaninen eli franko-roomalainen kirkkolaulu*. Sibelius-Akatemia: Musiikinhistoriaa verkossa, http://muhi.siba.fi/xwiki/bin/view/Muhi/View?id=kesk_franko3 (20.11.2013).
- Oramo, I. (1968) Alkusanat. Teoksessa Stravinsky, I. (1968) *Musiikin poetiikka*. Suom. I. Oramo. Helsinki: Otava.
- Oramo, I. (2010) *Igor Stravinsky*. Sibelius-Akatemia: Musiikinhistoriaa verkossa, http://muhi.siba.fi/xwiki/bin/view/Muhi/View?id=muut_io_stravinsky (20.11.2013).
- Oramo, I. (1992) Musiikinteoria ja musiikin tutkimus. Teoksessa: *Sävellyks ja musiikinteoria 1/1992*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Palonen, T. & Gruber, H. (2010) Satunnainen, rutiininomainen ja tietoinen osaaminen. Teoksessa Collin, K., Paloniemi, S., Rasku-Puttonen, H. & Tynjälä, P. (toim.) *Luovuus, oppiminen ja asiantuntijuus*. Helsinki: WSOYpro Oy.
- Parviainen, J. & Eriksson, M. (2006) Negative knowledge, expertise and organisations. Teoksessa *International Journal of Management Concepts and Philosophy 2*, 140-153.
- Pohjannoro, U. (2013) *Sävellyksen synty – Tapaustutkimus säveltäjän ajattelusta*. Sibelius-Akatemia: Studia Musica 53.
- Pöyhönen, M.O. (2011) *Muusikon tietämisen tavat – Moniälykyys, hiljainen tieto ja musiikin esittämisen taito korkeakoulun instrumenttituntien näkökulmasta*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Randel, D.M. (Toim.) (2003) *The Harvard Dictionary of Music – Fourth Edition*. Cambridge & London: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Salmenhaara, E. (1980) *Soinnutus: Harmoninen ajattelu tonaalisessa musiikissa*. Helsinki: Otava.
- Slonimsky, N. (1988) Stravinsky, Igor. Teoksessa: *The Concise Baker's Biographical Dictionary of Composers and Musicians*. Lontoo: Simon & Schuster Limited.
- Slonimsky, N. (1997) Diabolus in musica. Teoksessa: *Baker's Dictionary of Music*. New York: Schirmer Reference.
- Stravinsky, I. (1968) *Musiikin poetiikka*. Suom. I. Oramo. Helsinki: Otava.
- Sundberg, J. & Lindblom, B. (1990) Generatiiviset teorit kielen ja musiikin kuvailemisessa. Teoksessa Louhivuori, J. (toim.) *Musiikintutkimuksen rajoilla - Musiikintutkimuksen lähestymistapoja ja menetelmiä*. Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitoksen julkaisusarja A: tutkielmia ja raportteja 4.
- Tuomivaara, S.; Hynninen, K.; Leppänen, A.; Lundell, S. & Tuominen, E. (2005) *Asiantuntijan luovuus koetuksella*. Helsinki: Työterveyslaitos.

Uusikylä, K. (2000) Voiko luovuutta opettaa? Teoksessa Kansanen, P. & Uusikylä, K. (toim.) *Luovuutta, motivaatiota, tunteita – Opetuksen tutkimuksen uusia suuntia*. Jyväskylä: PS-kustannus.

Uusikylä, K. & Piirto, J. (1999) *Luovuus: taito löytää, rohkeus toteuttaa*. Jyväskylä: Atena.

Wason, R. W. (2002) *Musica practica: music theory as pedagogy*. Teoksessa Christensen, T. (toim.) *The Cambridge history of Western music theory*. Cambridge University Press, 46-77.