SAVONIA

OPINNÄYTETYÖ - **YLEMPI AMMATTIKORKEAKOULUTUTKINTO**
KULTTUURIALA

TILALLISTEN MUOTOJEN MATERIALISOINTI MUSIIKISSA

Musiikillinen improvisointi koreologian keinoin

TEKIJÄ: Sanna Voss-Lagerlund

SAVONIA-AMMATTIKORKEAKOULU

OPINNÄYTETYÖ
Tiivistelmä

Koulutusala Kulttuuriala	
Koulutusohjelma/Tutkinto-ohjelma Taidepedagogiikan tutkinto-ohjelma	
Työn tekijä(t) Sanna Voss-Lagerlund	
Työn nimi Tilallisten muotojen materialisointi musiikissa – musiikillinen improvisointi koreologian keinoin	
Päiväys 6.5.2020	Sivumäärä/Liitteet 38/2
Ohjaaja(t) Paula Salosaari	
Toimeksiantaja/Yhteistyökumppani(t) Savonia-AMK, Sari Mokkila-Karttunen, Itä-Suomen tanssin aluekeskus, Ulrika Vilke	

Tiivistelmä

Tapaustutkimuksellinen opinnäytetyö käsittelee liikkeen tilallisten muotojen materialisoimisen käsitteistöä lähtökohtana tutkivalle konsertille, jossa musiikillinen improvisaatio on keskiössä tutkimuksen kohteena. Valerie Preston-Dunlop on kehittänyt teorian tilallisten muotojen materialisoimisesta esittävässä taiteessa. Pyrkimys oli integroida tämä tanssintutkimuksen teoreettinen viitekehys musiikilliseen käytäntöön ja tutkia, mikä vaikutus näiden risteytyksellä on improvisaatioon ja musiikilliseen tulkintaan. Opinnäytetyöni tavoitteena oli löytää uusia keinoja improvisoinnin harjoittamiseen ja kokeilla monialaista tulokulmaa omaan taiteelliseen toimintaani. Tutkimuskysymyksenä voisi esittää mitä uutta tilallisten muotojen materialisointi tuo oman musiikillisen improvisaationi tarkasteluun ja toteuttamiseen?

Työssäni pyrin esittelemään erilaisia improvisaation määrittelyjä sekä ilmiöitä, metodeja ja artisteja, jotka hyödyntävät liikettä tai muotojen hahmottamista soittamisen tai improvisoinnin tukena. Lisäksi pohdin esiintyjän merkitystä konserttikokemuksessa. Pyrin keskustelemaan musiikkikoulutuksen muutoksista yhteisöllistävämmän musiikinesittämisen myötä sekä siitä, kuinka konserttikäytäntöjä voitaisiin uudistaa. Avaan Preston-Dunlopin tilallisten muotojen materialisoimisen käsitteitä ja kuvailen konsertin harjoitusprosessia ja itse konserttia tämän teorian pohjalta. Konsertin esitys oli 22.2.2020 Sotku-teatterissa Kuopiossa ja työryhmään kuului itseni lisäksi 2 muusikkoa ja yksi valo–ääniteknikko.

Tuloksia, joita tutkivan konsertin perusteella syntyi, olivat muun muassa improvisaation tuleminen ylipäätään mahdolliseksi ja itseluottamukseni voimistuminen. Varmuus omaan taiteelliseen tekemiseen parani ja monialaisuuden myötä luovat ajatukseni vahvistuivat. Musiikillista laatua parantavina tekijöinä toimivat fyysinen liike, hahmojen ja muotojen soittaminen eli materialisointi, uudenlainen esiintyjien tilankäyttö, jännityksen hälveneminen ja soivan materiaalin hyväksyminen soittaessa. Ehkä työni saattaa inspiroida muitakin, varsinkin klassisen musiikin soittajia ja opettajia, improvisaation tekemiseen.

Avainsanat
koreologia, tilallisten muotojen materialisoiminen, improvisointi, musiikki

SAVONIA UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

THESIS
Abstract

Field of Study Culture			
Degree Programme Master's Degree Programme in Art Pedagogy			
Author(s) Sanna Voss-Lagerlund			
Title of Thesis Choreutic Unit and Manner of Materialisation in music – improvising music through choreological images			
Date	6.5.2020	Pages/Appendices	38/2
Supervisor(s) Paula Salosaari			
Client Organisation /Partners Savonia University of Applied Sciences, Sari Mokkila-Karttunen, Itä-Suomen tanssin aluekeskus, Ulrika Vilke			

Abstract

This thesis is a case study of an artistic experimental concert that uses multidisciplinary methods as a starting point for musical improvisation. Valerie-Preston Dunlop has developed a theory of materialising spatial forms in performing arts called Choreutic Unit and Manner of Materialisation. The purpose was to integrate this frame of reference from dance science into musical practice and search what impact this merger of these two art fields can bring to musical improvisation and interpretation. The purpose of the thesis was to discover new ways to practice musical improvisation and to try out a new multidisciplinary perspective for my own artistic agency. The research question of my thesis was what new aspects can a theory of choreutic unit and manner of materialisation bring to observing and implementing my own musical improvisation?

In this thesis, I aim at introducing different kinds of definitions of improvisation and other phenomena, methods and artists that benefit from movement or perceiving visual forms for supporting their playing or improvisation. I speculate on the meaning of the performer in the artistic performance. I open a discussion on the present changes in music education as the role of a musician has become more communicative in the society and how traditional classical music concert conventions could be transformed. I introduce a few concepts of Preston-Dunlop´s theory of choreutic unit and manner of materialisation, describing the rehearsal process of the concert and the concert itself based on the method. The concert took place on 22.2.2020 at Sotku theater in Kuopio, and the work group consisted of 3 musicians including myself and one light–sound engineer.

The results that I discovered after my experimental concert was that improvisation was, first, rendered possible, and then, I also discovered an increase in my self-confidence. Trust in my own artistic work improved and through multidisciplinary perspective, the creative thoughts empowered. The physical movement, playing or materializing the forms and shapes out, new spatial thinking, diminishing of stage freight and acceptance of the played material resulted in a better musical quality. I hope that this thesis inspires others, especially classical musicians and teachers, to improvise.

Keywords
choreology, choreutic unit and manner of materialisation, improvisation, music

SISÄLTÖ

1 JOHDANTO 5
2 IMPROVISAATIO 9
2.1 Eri lähestymistapoja musiikilliseen improvisaatioon 9
2.2 Liike ja soitto 11
2.3 Kuvapartituurit – graafinen notaatio ja Soundpainting 13
2.4 Esittävän taiteen nexus 15
3 TILALLISTEN MUOTOJEN KÄSITTEET IMPROVISAATION LÄHTÖKOHTANA 19
3.1 Eteneminen tilassa 20
3.2 Projisointi tilassa 21
3.3 Tilajännite 21
3.4 Muoto kehossa 21
4 TYÖPAJAT 23
4.1 Produktion muusikot 23
4.2 Työprosessi ja kokoontumiset 23
5 KONSERTTI 26
6 OMAT KOKEMUKSET 30
7 POHDINTA 34
8 LÄHTEET JA TUOTETUT AINEISTOT 37
LIITE 1: KONSERTTIJULISTE 39
LIITE 2. KONSERTIN KÄSIOHJELMA 40

1 JOHDANTO

Opinnäytetyönäni olen valmistanut tutkivan konsertin Äänen muodot, jossa tarkastelen koreologian menetelmiä tilan ja liikkeen käsitteistä muusikon improvisoinnin lähtökohtana. Koreologia (vrt. musikologia, musiikkitiede) tarkoittaa tanssitietoa, sen logiikkaa ja tanssin tutkimista sen omista lähtökohdista käsin. Koreologisen tanssianalyysin, joka yhdistää teoriaa ja käytäntöä, on aloittanut Rudolf Laban (1879–1958). Laban pani alulle ja kehitti muuan muassa tanssinotaatiota sekä tanssin tilallisuuden ja dynamiikan tutkimusta. Labanin jälkeen sekä tanssin käytännöt että sen tutkimus ovat kehittyneet. Labanin työtä on jatkanut muiden muassa Valerie Preston-Dunlop, joka on kehittänyt kokonaisvaltaisen esittävän taiteen teorian käsitteistön sekä teorian tilallisten muotojen materialisoimisesta. (Salosaari 2018.) Itse kiinnostuin Monialaiset taidepedagogiikan työmuodot -kurssin improvisaatiotyöpajoissa musiikin luomisesta muutaman tilakäsitteen avulla. Nämä käsitteet ovat osa Preston-Dunlopin Tilan muotojen, suorien tai kaarevien, materialisoimista esiintyjän liikkeissä (*Choreutic Unit and Manner of Materialisation*). (Preston-Dunlop 1998, 133–137.) Kokeilimme ryhmän kanssa tuoda näitä tanssin elementtejä omiin tanssi- ja musiikkiteoksiimme ja tästä kokemuksesta nousi halu tutkia asiaa tarkemmin. Preston-Dunlopin teoria tilallisten muotojen materialisoimisesta onnistui mielestäni hyvin myös äänen, ei vain liikkeen, muokkaamiseen. Halusin kokeilla jatkossa lisää musiikkimateriaalin työstöä tätä koreologian teoreettista viitekehystä käyttäen. Jäin kaipaamaan omaan sooloesitykseeni improvisoitua materiaalia, jota pidin toisena lähtökohtana tälle tutkivalle konsertille.

Olen taustaltani klassisen musiikkikoulutuksen käynyt huilunsoitonopettaja (AMK 2004). Opiskelin sivuaineenani myös rytmimusiikkia ja laulua, josta myöhemmin tein laulunopettajantutkinnon (AMK 2017). Työkseni olen laulanut erilaisissa rytmimusiikki- ja lauluyhtyeissä, bilebändeissä ja jazzkokoonpanoissa. Myös kuorolaulu ja kansanmusiikki ovat olleet aina lähellä sydäntäni. Huilua olen soittanut muun muassa avustajana sinfoniaorkestereissa, puhallinorkesterissa, kamarimusiikkikokoonpanoissa, teatterimuusikkona sekä muutamassa rytmimusiikin produktiossa. Nykyisin toimin Kuopion konservatoriossa huilunsoiton ja rytmimusiikin laulun tuntiopettajana. Taustani on musiikillisesti melko kirjava ja työssäni toimin monipuolisesti erilaisten oppijoiden ja musiikin tyylilajien parissa. Törmään opettaessani ja taiteellisessa toiminnassani improvisaatioon ja sen haasteellisuuteen tämän tästä. Usein oppijan mielikuvaan improvisaatiosta liittyy negaatio, en osaa, en pysty, tämä kuulostaa tyhmältä tai väärältä. Tony Wigramin kirjassa *Improvisation* kerrotaan David Schwartzin (1998) maisterintutkimuksesta *The Search for Magic: Teaching Music Improvisation,* jossa avataan improvisaation opettamiseen liittyviä haasteita ja parametreja. Schwartz tarkastelee tätä monimutkaista ja vaikeaa aihetta niin oppijan kuin opettajankin näkökulmasta. Improvisoimaan oppiminen voi kenties olla muusikolle yksi haastavimmista asioista, vaikka helposti ajatellaan

improvisaation olevan enimmäkseen hauska ja jännittävä kokemus. Oppija ikään kuin säveltää improvisoidessaan ja tämä hetken sävellys saattaa aiheuttaa samaa kritiikkiä kuin mikä tahansa sävellysprosessi. Schwartz puhuu tutkimuksessaan oppijoiden lamaannuttavasta itsekritiikistä harjoitellessaan improvisointia. Sisäiset äänet ruokkivat epäonnistumisen pelkoa, epävarmuutta ja vastustusta. Improvisaation esteenä ovat siis monesti henkiset blokit. (Wigram 2004, 25.) Tony Wigram haluaa kirjassaan *Improvisation* yrittää murtaa näitä negatiivisia ajatusmalleja ja palauttaa improvisaation opiskeluun muuan muassa hauskuuden, tyydyttyneisyyden, positiivisuuden ja hyödyllisyyden elementtejä ja ennen kaikkea sen, että improvisoiminen olisi mahdollista. (Wigram 2004, 26.) Samaistun omaa tutkielman aihetta pohtiessani Wigramin ajatuksiin. Koen, että ilman tutustumista tilallisten muotojen materialisoimisen teoriaan, en olisi saanut toteutettua improvisaatiokonserttiani ylipäätään. Tämän metodin kautta oma improvisaationi tuli mahdolliseksi. Halusin myös tutkia voisiko tanssin maailmasta löytyä näitä negatiivisia mielikuvia rikkovia keinoja ja työkaluja luovaan musisointiin vapaan improvisaation kautta.

Sellisti Matthew Barley on itse innostunut improvisoija ja vetää improvisaatiotyöpajoja muuan muassa sinfoniaorkestereille. Hän puhuu improvisaation pedagogiikasta ja kouluttaa aktiivisesti myös nuoria ja lapsia improvisoimaan. Barley kuvailee internersivustollaan musiikinkoulutuksen käyneen läpi jonkinlaisen vallankumouksen. Sen sijaan, että musiikkia opiskellaan suljetusti teorialuokissa, säveltäjien historiaa opiskellen ja nuottitelineen takana harjoitellen, nykyään tavoitteena on luoda ja esittää musiikkia. Muusikot ovat yhä enemmän esillä erilaisissa yhteisöllisissä tapahtumissa. Tämä siirtymä on johtanut siihen, että muusikoiden on täytynyt omaksua uusia kommunikointi- ja improvisointitaitoja, ryhmässä säveltämistä, työpajojen vetämistä sekä monien erityyppisien projektien suunnittelemista ja toteuttamista. (Barley 2020.) Ei siis ihme, että musiikkioppilaitosten opetussuunnitelmiin ollaan lisäämässä näitä taitoja edistäviä tavoitteita.

Taiteen perusopetuksen 1.8.2018 voimaan astuneet uudet opetussuunnitelmat asettavat yhdeksi opetuksen tavoitteeksi improvisoinnin ja säveltämisen sekä kannustaa oppilasta harjoittelemaan improvisoinnin, sovittamisen ja säveltämisen perustaitoja (OPH 2017, 38–41). Tämä esittää myös uuden pedagogisen haasteen, kuinka opetan improvisaatiota? Tämä on omien havaintojeni ja keskustelujeni perusteella aiheuttanut epämukavuutta varsinkin klassisen musiikin opettajien keskuudessa. Yleinen huolenaihe tuntuu olevan epävarmuus improvisointiin liittyen sekä oma koulutuksen puute ja yksinkertaisesti se, ettei improvisointia ole harjoitellut. Oppaita improvisointiin löytyy nykyään runsaasti (esimerkiksi Derek Bailey: *Improvisation*, David Baker: *Jazz Improvisation* ja *How To Play Bebop*, Kaj Backlund: *Improvisointi pop/jazzmusiikissa*) ja monesti lähtökohtana on joku rytmimusiikin tyylilaji, kuten

jazz, blues tai vaikkapa barokki. Skaalat ja rytmiikka tai muut metodit, kuten kysymys–vastaus tai imitointi, helpottavat improvisoinnin aloittamista ja tyylilajeissa määritellään lähtökohtaisesti improvisoinnin esteettinen sävy. Halusin opinnäytetyökonsertissani tutkia tilan materialisoimisen käsitteitä nimenomaan vapaan improvisaation kautta ilman tyylilajin määrittelyä. Ajatus oli, että näin ollen muusikko pystyy keskittymään muotojen hahmottamiseen ja luova vapaa tulkinta pääsee paremmin esiin. Halusin tarttua opinnäytetyössäni improvisoinnin tekemiseen ilman ennalta asetettua mielikuvaa miltä soittamisen tulisi kuulostaa. Jos soittaja keskittyisi sen sijaan mitä soittaa siihen, miten soittaa, tuottaisiko tämä erilaista äänimateriaalia? Voisiko soivaa ääntä hahmottaa muotoina ja kuinka se vaikuttaa kuulijan tai soittajan kokemukseen tai dynaamiseen vuorovaikutukseen näiden välillä?

Tutkimusmenetelmä on ollut hankala määrittää. Musiikin ja taiteen tutkimuksen menetelmiä on kritisoitu ja niistä on käyty eripuraisia keskusteluja tieteellisissä piireissä. Andrys Osman ja Robert Burke pohtivat kirjassaan *Disturbing Perspectives of Research in Music* kysymystä miksi, milloin ja miten musiikillinen performanssi on tutkimusta. Yhtä lailla kuin vastustusta musiikintutkimuksen kriteereistä ilmenee, alalla on myös lisääntynyt myönteinen ajattelu musiikin luovan prosessin tutkimuksellisten tulosten suhteen, kuten monitieteellisen lähestymistavan tunnistaminen tulosten analyyseissä. Nämä tulokset kertovat niin määrällisistä kuin laadullisistakin todisteista kognitiivisista ja vaikuttavista elementeistä muusikon musiikintekemisisessä. Kokeelliset produktiot toimivat nykyään rajana uuden tiedon syntymiselle. Jotta pystytään luomaan uutta tietoa, on tarpeellista mennä tietyllä tavalla ennaltatunnetun taakse. Kirjoittajat väittävät, että subjektiivisuus musiikissa voidaan pikemminkin nähdä tuottavana metodologisena tekijänä kuin tutkimuksellisena puutteena. Luovan toiminnan tutkimus ei aina pysty käyttämään mitattavia määreitä vaan metodina täytyy käyttää omaan kokemukseen pohjautuvaa tietoa. Artistit ja luovat toimijat ovat parhaita asiantuntijoita tunnistamaan erinomaisuuden omassa työssään sekä tutkimaan, analysoimaan ja arvioimaan sitä. Vain he pystyvät kertomaan mikä työn tarkoitus oli (tutkimuskysymys) ja kuinka hyvin se on ymmärretty. (Onsman & Burke 2017, 201.)

Parhaiten omaa opinnäytetyöni metodia tanssintutkimuksen tilallisten muotojen materialisoinnin periaatteiden soveltamisesta musiikkiin kuvaa tapaustutkimus. Tapaustutkimuksessa tutkitaan yksittäistä tapahtumaa, tilannetta ja rajattua kokonaisuutta, jonka kiinnostuksen kohteena ovat yleensä prosessit. Keskeistä on pyrkimys kuvailevilla menetelmillä tutkia ilmiötä ja niiden ominaispiirteitä systemaattisesti, yksityiskohtaisesti ja totuudenmukaisesti, ei niinkään ilmiöiden selittäminen tai ennustaminen. (Anttila 1996, 250; Hirsjärvi ym. 2004, 125–126.) Tässä tapauksessa tutkimuskohteena on tutkiva konserttini ja sen valmistamisen prosessi muusikoiden kanssa, jossa tutkin metodin vaikutusta omaan taiteelliseen toimintaani. Huomioin muusikoiden kommentteja pedagogisessa mielessä, mutta varsinainen

tutkinnan kohde on omat kokemukseni ja toiminta. Tutkimuskysymyksenä voisi esittää mitä uutta tilallisten muotojen materialisointi tuo oman musiikillisen improvisaationi tarkasteluun ja toteuttamiseen? Voisiko näitä havaintoja käyttää hyödyksi improvisaation opettamisessa? Tutkimusmenetelmänä taiteellinen produktioni on mielestäni validi pohjaten Onsmanin ja Burken havaintoihin uuden luomisen tutkimisessa. Tässä improvisaatiokonsertissani sovellan Valerie Preston-Dunlopin tilallisten muotojen materialisoimisen teorian liikkeen tai tanssin sijasta musiikkiin käytännön toteutuksen lähtökohtana. Tämä monialainen näkökulma tuo uutta ja kokeellista tutkimusmateriaalia musiikintutkimuksen kentälle. Lisäksi itse improvisaatio, jos mikä, on uutta ja yllätyksellistä jopa muusikolle itselleen, vaikka peilaakin soittajan aiempaan kokemuspohjaan. Näiden kahden, tanssiteorian ja musiikillisen improvisoinnin yhdistäminen luo monia uusia havaintoja ja vastauksia kysymyksiin.

Pohdin työssäni erilaisia improvisaation käsitteitä ja merkityksiä. Esittelen myös muita ilmiöitä, metodeja ja artisteja, jotka hyödyntävät liikettä tai muotojen hahmottamista soittamisen tai improvisoinnin tukena. Lisäksi pohdin esittävän taiteen osatekijöitä Preston-Dunlopin teoriakehyksen pohjalta, erityisesti esiintyjän merkitystä konserttikokemuksessa niin kuulijalle kuin esiintyjälle itselleenkin. Kirjoitan myös siitä, kuinka musiikkikoulutus on muutoksen kourissa yhteisöllistävämmän musiikinesittämisen myötä sekä kuinka konserttiperinteitä voitaisiin uudistaa. Avaan Preston-Dunlopin tilallisten muotojen materialisoimisen käsitteitä ja kuvailen konsertin harjoitusprosessia ja itse konserttia tämän teorian pohjalta. Lopuksi kerron omia kokemuksiani tilallisten muotojen materialisoimisesta konsertissani ja mitä havaintoja tein. Pohdin tulosten merkityksellisyyttä ja mitä jatkoideoita metodin käytöstä syntyi.

2 IMPROVISAATIO

2.1 Eri lähestymistapoja musiikilliseen improvisaatioon

Improvisaation määritteleminen on lähtökohtaisesti hankala tehtävä. Erkki Huovisen toimittama kirja Musiikillinen improvisaatio on yksi ensimmäisistä suomenkielisistä improvisaation tutkimusta käsittelevistä kirjoista, jonka esipuheessa improvisaatio jätetään oikeastaan määrittelemättä. Kirjassa ei eritellä mitkä musiikilliset ilmiöt ovat improvisaatiota, vaan improvisaation käsite näyttäytyy pikemminkin välineenä, joka avaa musiikin tekemisen lähtökohtia monenlaisissa musiikillisissa konteksteissa. (Huovinen 2015, i.) Kirjassa puhutaan muun muassa taidosta yhdistellä asioita nopeasti ja intuitiivisesti, vapaan musisoinnin ilosta, esityksen aikaisista ratkaisujen tekemisistä, tekijälle itselleen ennalta suunnittelemattomasta, spontaanista ja yllättävästäkin, esityshetkeen kiinnittyvästä käsitteestä, säveltämisestä reaaliajassa ja säännöistä irtautumisesta todelliseen vapauteen. (Huovinen 2015, 1–10.)

Tanssin ja teatterin alalla improvisaatiosta on kehittynyt jo täysin hyväksytty ja arvostettu työskentelymenetelmä. Tämä tasoittaa tietä myös musiikillisen improvisaation ja taiteidenvälisen improvisaation tutkimiselle. (Huovinen & Manneberg 2013, 284–298; Huovinen 2015, 5.) Tanssija Johanna Partio on omassa maisterintutkielmassaan kuvaillut improvisaatiota muun muassa näin:

"Improvisaatio määritellään usein spontaanina ja luovana toimintana, joka syntyy ilman etukäteissuunnitelmaa, kuten esimerkiksi *Oxford Living Dictionaryn* määritelmässä: *Create and perform (music, drama, or verse) spontaneously or without preparation* ja *Produce or make (something) from whatever is available* (Oxford Living Dictionaries, Improvise)." (Partio 2019, 8.)

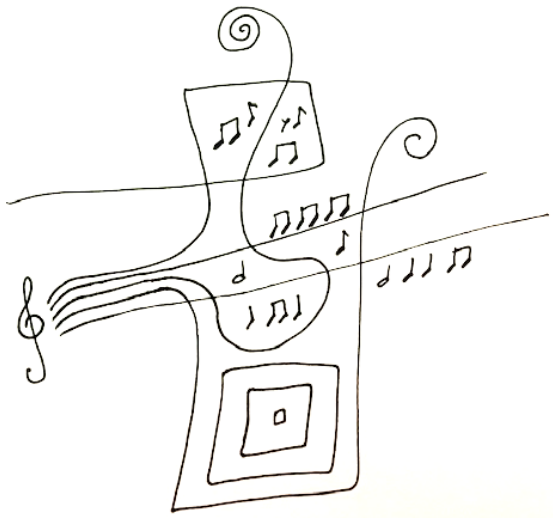
Derek Bailey kuvailee kirjassaan *Improvisation* improvisaation olevan laajasti läsnä kaikissa musiikkityylilajeissa, mutta samaan aikaan kaikista vähiten tunnustettua ja ymmärrettyä. Ehkäpä improvisaation tutkimus tai analysointi onkin hankalaa sen alati muuttuvan ominaisuuden vuoksi. Improvisaation luonne sotii dokumentoinnin periaatetta vastaan. (Bailey 1980, ix.) Baileyn tätä kirjaa kirjoittaessa 1970-luvun lopulla tietoa improvisaatiosta oli vielä vähän ja länsimainen taidemusiikki olikin keskittänyt tutkimuksensa enemmän säveltäjiin ja sävellyksen tutkimiseen (Huovinen 2015, 2). Improvisaation opiskeluun löytyy nykyään enemmän aineistoa ja sitä opetetaankin monissa oppilaitoksissa, vaikka improvisaation lisääminen musiikkioppilaitostemme opinto-ohjelmaan onkin kestänyt aina viime vuosiin saakka. Sibelius-Akatemia on osaltaan lisännyt improvisaation uskottavuutta musiikinopetuksen aihepiirinä tuottamalla maahamme improvisaatioon perehtyneitä asiantuntijoita (Huovinen 2015, 4).

Improvisaatio ja luova soitto kuuluvat moniin musiikkityylilajeihin. Nuotinnos nykymuodossaan on ollut suhteellisen samannäköistä noin 300 vuotta. Sitä ennen musiikkia on improvisoitu ja soitettu korvakuulolta ja näin se on myös tallentunut jälkipolville ja jatkanut omaa kehittymistään. Derek Bailey jakaa kirjassaan *Improvisation* improvisaation kahteen ryhmään, ei-idiomaattiseen ja idiomaattiseen. Ei-idiomaattinen improvisointi on niin sanottua vapaata improvisaatiota, kun taas idiomaattisessa improvisoinnissa kyseiselle tyylilajille on olemassa omat esteettiset ihanteensa, idiomit, joita pyritään toteuttamaan pitkällisellä musiikin opiskelulla ja musiikintuntemuksella. Näitä ovat esimerkiksi jazz, flamenco ja barokki. (Bailey 1980, xi.) Useasti improvisaatioon on olemassa omanlainen sääntökoodisto riippuen musiikillisesta tyylistä. Monelle klassisen musiikin soittajalle tulee improvisoinnista mieleen esimerkiksi jazz- ja blues -musiikki ja välitön pelko siitä, että pitäisi pystyä soittamaan bebop-asteikkoa tuntematta tai opiskelematta tätä vaikeaa lajia ollenkaan. Jazzimprovisointi on vain yksi laaja, monia alalajeja käsittävä tyylisuuntaus. Improvisaatiota tavataan kuitenkin lähes kaikissa musiikkityyleissä, joten mielestäni mahdollisuus mitä soitetaan, on rajaton. Joillekin harjaantumattomille improvisoijille rytmimusiikin improvisaation peruspilarit voivat auttaa pääsemään alkuun. On helppo ottaa käyttöön tiettyjä sääntökoodistoja ja rajata mahdollisuuksia esimerkiksi tiettyyn skaalaan, asteikkoon tai rytmiseen aihioon.

Joillekin improvisaation lähde voi olla liike ja täysin vapaa tyyli luoda hetken musiikkia. Derek Bailey kuvailee tätä vapaata improvisaatiota niin sanotuksi ei-idiomaattiseksi improvisaatioksi (Bailey 1980, xi). Oli niin tai näin, usein ensimmäinen ajatus aikuisella musisoijalla on epävarmuus, ettei osaa tai että se, mitä luo ei kuulosta ”oikealta” tai hyvältä. Esteenä voi olla myös harjaantumattomuus ilmentää päässä soivaa mielikuvaa soittimeen siinä hetkessä. Tekee hyvää kaikille soittajille laittaa välillä nuotit pois ja kokeilla osaako replikoida päässä soivaa melodiaa oikeilla intervalleilla omalla instrumentillaan. Uskoisin, että harvalla itse musiikin luominen on vaikeaa, ainoastaan kyky siirtää se ulos voi tuottaa vaikeuksia. Bailey myös kirjoittaa improvisaation olevan aina heijasteinen soittajan aiempiin kokemuksiin, musiikilliseen sanavarastoon ja tapahtuu aina suhteessa aiemmintunnettuun (Bailey 1993, 142). Tässä mielessä soittaja voisi rauhoittaa hermojaan ajattelemalla, että kaikki se taito ja tarvittava materiaali on jo hänessä ja on juuri se mielenkiintoinen elämys taiteen kokijalle. Se riittää.

Työkaluja improvisaation opiskeluun löytyy esimerkiksi Markku Lehikoisen YAMK-opinnäytetyöstä ”Improvisointi – Vinkkejä musiikin perusopetuksen soittotunneille” (Lehikoinen 2019), jossa hän pohtii uuden taiteen perusopetuksen opetussuunnitelman käyttöönottamisen haasteita improvisaation kannalta. Opinnäytetyö esittelee hienosti, miten improvisaatiota voisi lähestyä ja tarjoaa konkreettisia improvisointiharjoituksia soittotunneilla käytettäviksi.

Omassa opinnäytetyössäni haluan keskittyä enemmän ei-idiomaattiseen lähestymistapaan ja pyrkiä jopa pois tietyistä esteettisistä tavoitteista. Tutkimuksen kohteena oli nimenomaan ilmentää soittamalla tilassa tapahtuvia muotoja ja kuvioita, ei niinkään tietyn koodiston noudattaminen, vaikka konsertissa käytimmekin osittain esimerkiksi ennaltasovittuja asteikkoja saadaksemme rakennetta konsertin kulkuun. En kuitenkaan osaa määritellä oliko tekemäni improvisaatio ei-idiomaattista vai idiomaattista. Soittaminen perustui tietyn ei-musiikillisen koodiston noudattamiseen, jolloin tekeminen oli tietyllä lailla rajattua eikä ihan täysin vapaata. Vapaata se oli pääosin vain musiikillisten rakenteiden, rytmin, melodian, sointujen, skaalojen ja musiikillisen tyylilajin osalta.



Kuva 1. Oma piirros musiikin muotojen hahmottamisesta (Voss-Lagerlund 18.2.2020.)

2.2 Liike ja soitto

Liikkeen ja soiton yhdistäminen on ilmiselvä asia. Kukaan muusikko ei pysy täysin paikallaan soittaessaan. 1900-luvulla Sachs ja Hornbostel jakoivat soittimet viiteen eri kategoriaan: idiofonit (lyömäsoittimet), membrafonit (kalvosoittimet), kordofonit (kielisoittimet), aerofonit (puhallinsoittimet) ja elekrofonit (sähkösoittimet) (Hornbostel & Sachs 1992, 444–461; ISKO 2020). Soittajan liikkeet määräytyvät kunkin soitinryhmän mukaan riippuen siitä, kuinka ja mikä osa soittimesta saadaan värähtelemään. Soittamisen välttämättömiä liikkeitä ovat muuan muassa soittimen sormitusten toteuttaminen, jousen tai kapuloiden liike, lautasten toisiaan vasten tapahtuva liike, hengittäminen ja puhaltaminen. Lisäksi muusikko usein ilmentää musiikkia, sen pulssia ja tunnelmaa kehollaan. Oman kokemukseni mukaan liikekieltä harvoin pyritään soittaessa tietoisesti laajentamaan vaan liikkeet on pyritty pitämään perinteisessä soitinkoulutuksessa minimissään. Taidemuodot, kuten ooppera ja musikaalit, joissa laulajat ja soittajat liikkuvat ja tanssivat yhtäaikaisesti ovat tietenkin oma lukunsa. Näissä

taidemuodoissa koreografia on usein ennalta suunniteltu. Samoin esimerkiksi armeijan kuviomarssit, joissa liikkeen tarkoitus on nykyään enemmän viihdyttäminen ja joukkojen mielialan nostatus kuin maanpuolustustaidon ylläpitäminen (YLE 2010). Haluan tässä kuitenkin tuoda esiin muutamia mielenkiintoisia enemmän spontaania liikettä ja soittoa hyväksi käyttäviä henkilöitä ja projekteja klassisen musiikin saralla.

Kapellimestari Anna-Maria Helsingin Rondo Classic -lehden 1/2020 haastattelussa kertoo poikkitaiteellisten tuotantojen avanneen hänen silmiään konserttimusiikin uusista mahdollisuuksista. Anna Thorvaldsdottirin teoksessa *AION* oli mukana *Iceland Dance Company*, jonka koreografiaan myös kapellimestari sai ottaa osaa. Anna-Maria Helsing toivoo orkesterikonsertteihin lisää teatterillisia elementtejä, itse teoksista lähteviä keinoja kuten asemointia tai liikettä, jotka voisivat auttaa ottamaan musiikkia vastaan uudella tavalla (Kuusisaari 2019, 12). Nämä ajatukset vahvistavat tutkimusaiheeni ajankohtaisuutta siitä, mitä uutta liike tai liikkeen ideat voisivat tuoda soittamiseen tai sen vastaanottamiseen. Yhtä lailla liikkuminen lavalla luo kuulijalle uutta ja mielenkiintoista koettavaa kuin soittajalle intensiteettiä, inspiraatiota ja ilmaisuvoimaa tulkintaansa. Kritisoinkin hieman klassisen musiikin konserttien visuaalista yksitoikkoisuutta, jota käsittelen myöhemmin luvussa 2.4 Esittävän taiteen nexus.

Ruotsalainen Martin Fröst on karismaattinen klarinettivirtuoosi, joka on ottanut ennakkoluulottomasti klassisen musiikin perinteiset konsertit uudelleenkäsittelyyn. Hän liikkuu paljon soittaessaan, jopa tanssillisuuteen asti. Hänen uusin monialainen projektinsa on yhdessä *Royal Stockholm Philharmonic Orchestran* kanssa toteutettu *Retropia*. Tämä teos haastaa perinteisen klassisen musiikin konserttien toteutuksen ja yhdistää ennennäkemättömällä tavalla musiikin ja liikkeen. Konsertin yhtenä kappaleena kuullaan Jesper Nordinin säveltämä teos *Emerge*. Tässä visionäärisessä kappaleessa uusi instrumentti, gestrumentti nimeltään, kontrolloi virtuaalista orkesteria liiketunnistinteknologiaa hyödyntäen Martin Fröstin klarinetinsoiton ja orkesterinjohdon liikkeiden mukaan. Virtuaalinen ja oikea orkesteri sekä Martin Fröstin klarinetinsoitto ja johtaminen luovat täysin uniikin sävelväripaletin, joka syntyy teknologian, liikkeen ja musiikin avulla. (Fröst 2020.)

Yksi innoittaja klassisen musiikin improvisoinnin kehittämisen saralla on ollut Matthew Barley. Hän työskentelee muuan muassa klassisten sinfoniaorkestereiden parissa vetäen niiden kanssa improvisaatiopajoja ja -konsertteja (Barley 2020). Barleyn Kuopion kaupunginorkesterille maaliskuussa 2019 järjestämässä improvisaatiotyöpajassa käytettiin myös muusikkojen liikkumista lavalla. Viimeinen kappale pohjautui brasilialaiseen kansanlauluun, jonka aikana muusikot kävelivät sikin sokin toistensa lomassa soittaessaan. Pelkkä konsertissa kävely ja soittaminen yhtä aikaa on poikkeavaa ja uutta klassisille sinfoniakonserteille improvisaa-

tiosta puhumattakaan. Eräs orkesterin muusikko totesi Matthew Barleyn improvisointityöpajan ja konsertin jälkeen, että päällimmäinen tunne oli mahtava selviytymisen kokemus. Lisäksi kontakti soittajatovereihin oli paljon syvempi, kun he soittivat puolikaaressa ja katsoivat toisiaan silmiin. Perinteisesti katsekontaktia orkestereissa ei juuri tapahdu. Hänestä oli upeaa kuulla mitä tuttu työkaveri pystyikään luomaan ja toteuttamaan. Kaikki soitettu oli aivan omaa, omasta kokemuksesta ja elämästä kumpuavaa. Pitkäaikaisempi vaikutus improvisaation esittämisellä oli kuulemma uskallus fraseerata rohkeammin ja luottamus oman tulkinnan kelpoisuuteen.

2.3 Kuvapartituurit – graafinen notaatio ja Soundpainting

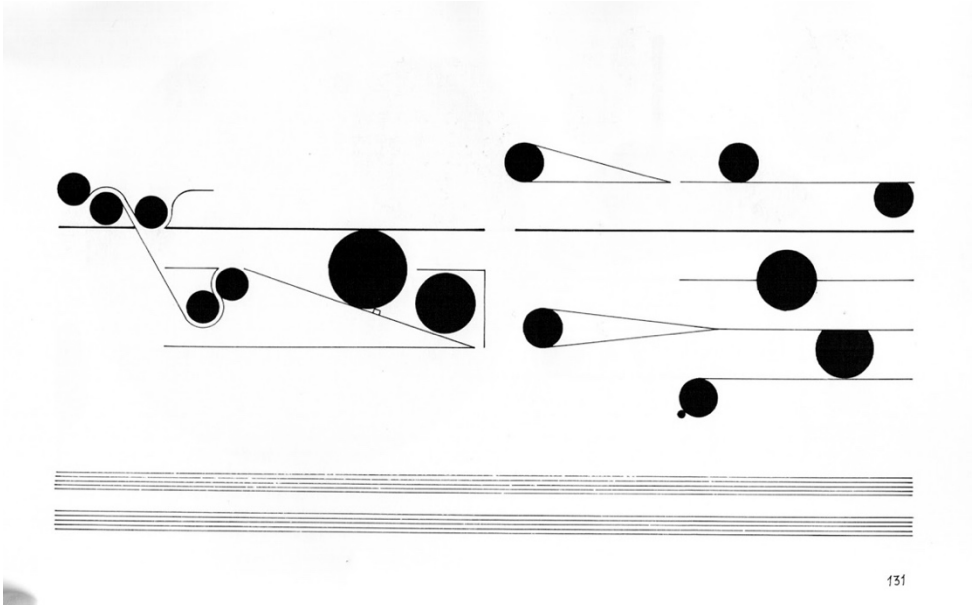
Tässä kappaleessa esittelen muutaman metodin, jossa musiikkia hahmotetaan, toteutetaan ja ilmennetään toisella tapaa kuin perinteisen nuotintamisen kautta. Näissä metodeissa musiikin ilmaisuun käytetään hahmoja ja muotoja sekä eleitä ja kehonkieltä. Nämä elementit koskettavat myös omaa tutkivaa konserttiani ja tanssiteorian tilallisten muotojen käsitteiden musiikintamista.

Graafinen notaatio

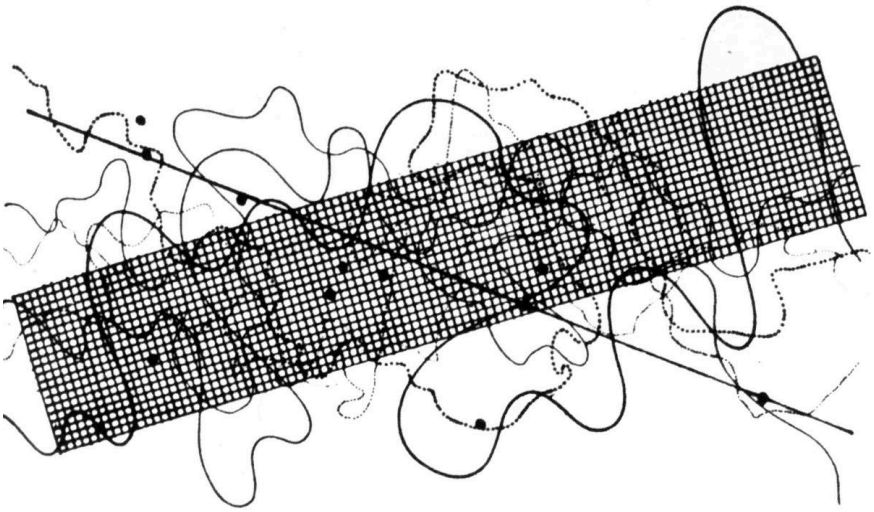
Musiikkia voi hahmottaa muotoina ja yksi tapa ilmentää, havainnollistaa ja tulkita muotoja on graafinen notaatio. David Hall on graafinen suunnittelija, joka on perehtynyt työssään käyttäjän kokemukseen, luovuuteen sekä taiteen ja suunnittelun yhdistämisen teorioihin. Hän kirjoittaa nettiartikkelissaan *The art of visualising music* (2018) graafisista partituureista ja siitä, kuinka musiikki usein sulautuu helposti graafisen suunnittelun kanssa yksiin. Yhtymäkohtia voi helposti nähdä esimerkiksi musiikissa ja muoti-ilmiöissä, pop-kulttuurissa, levyjen kansitaiteessa ja jopa instumenttien suunnittelussa. Voisi ajatella, että graafinen partituuri on yksi monialainen taiteiden yhtymäkohta. Kuitenkin tämä taiteenlaji on kokeellisen orkesterimusiikin pienen marginaalin ulkopuolella melko vähän tunnettu. Säveltäjät aloittivat 1920-luvulla käyttämään tätä radikaalia uutta tapaa ilmentämään itseään. Merkittävimmät 1950- ja 1960-lukujen graafisen notaation käyttäjät ja kehittäjät olivat muuan muassa Krzysztof Penderecki, Karlheinz Stockhausen, John Cage ja Roman Haubenstock-Ramati. Kaikista merkittävin graafisen notaation teos lienee Cornelius Cardewin *Treatise* (1963–1967). Teos sisältää 193 sivua erittäin abstrakteja kuvioita. Cardewin motivaattorina teoksen säveltämiselle oli halu inspiroida esittäjän luovuutta ja tulkintaa. Partituurissa ei mainita ohjeita siitä, kuinka teos tulisi soittaa tai edes mitä instrumentteja käyttää. Yksi tärkeimmistä nykysäveltäjistä on Brian Eno. Hän työskentelee paljon äänen tekstuurien parissa eikä perinteinen notaatio välttämättä ole käyttökelpoista tähän tarkoitukseen. Hänellä ei myöskään ole

perinteistä muusikon koulutusta, joten hän ei voi ilmentää sävellyksiään perinteisellä nuotinnoksella. Nykyään äänitekstuurien luominen on paljon rajattomampaa ja monimuotoisempaa kuin siihen aikaan, jolloin klassinen nuotinnos on kehitetty. (Hall 2018.)

Graafinen notaatio käyttää abstrakteja symboleja, kuvia ja tekstiä, joilla merkityksiä havainnoillistetaan esittäjille. Visuaalinen ero klassisessa notaatiossa ja graafisessa notaatiossa voi olla merkittävä. Graafinen notaatio sallii esittäjän tulkita merkkejä omalla tavallaan ja näin ikään muistuttaa paljon improvisaatiota. Omasta improvisaatiokonsertistani olisin hyvin voinut kuvitella piirtäväni graafisen partituurin, ajattelinhan juurikin äänen muotoja ja miten ne tilassa piirtäisivät kuvioita. Alla on nähtävissä kuvia muutamista erilaisista graafisen notaation esimerkeistä.



Kuva 2. Graafinen notaatio. Cornelius Cardew: *Treatise* (1963–1967) (Viitattu 18.4.2020. Haettu osoitteesta: http://davidhall.io/visualising-music-graphic-scores/)



Kuva 3. Graafinen notaatio. John Cage: *Fontana Mix* (1958) (Viitattu 18.4.2020. Haettu osoitteesta: http://davidhall.io/visualising-music-graphic-scores/)

Soundpainting

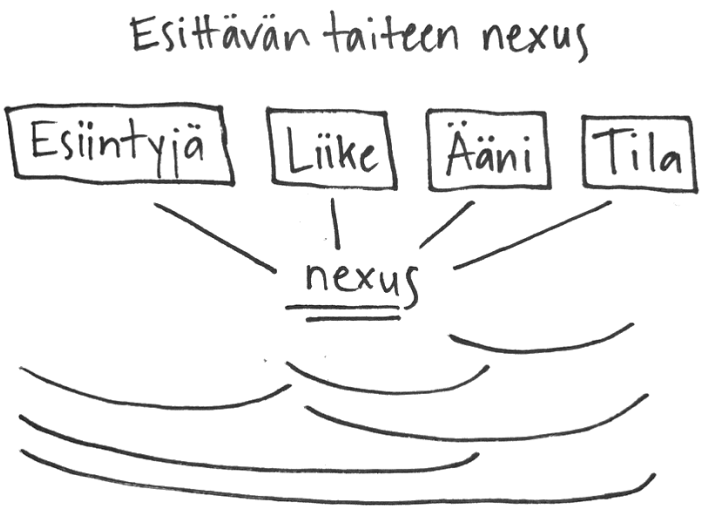
Soundpainting on kansainvälinen monialainen säveltämisen elekieli näyttelijöille, muusikoille, tanssijoille ja näyttämötaiteilijoille. Metodin kehitti Walter Thompson New Yorkissa 1974 ja se sisältää nykyään yli 1500 merkkiä, joilla säveltäjä viestii halutusta materiaalista esiintyjille. *Soundpainting* toimii yleensä siten, että *Soundpainter* (säveltäjä tai kapellimestari) käyttää esiintyjäryhmän edessä käsillään ja kehollaan metodin tiettyjä symbolisia eleitä, joihin esiintyjät vastaavat. Säveltäjä reagoi vastauksiin, joka johtaa toiseen sarjaan eleitä eli fraasiin ja näin ollen sävellys kehittyy. Säveltäminen tapahtuu reaaliajassa ja säveltäjä säveltää hetkessä tapahtuvan perusteella, olipa se ennaltaodotettua tai ei.

Walter Thompson pääsi kehittämään *Soundpaintingia* vuonna 1990, jolloin Lincoln Centerin järjestäjä pyysi häntä säveltämään teoksen osaksi konserttisarjaa, jossa yleisö pääsisi osallistumaan mukaan sävellykseen. Hän päätti sijoittaa kaksi näyttelijää muusikoista koostuvan orkesterin joukkoon, joiden tehtävä oli reagoida säveltäjän eleisiin sekä äänellä että fyysisillä liikkeillä. Nämä liikkeet ja eleet olivat merkki yleisölle yhtyä mukaan ja vastata takaisin. Myös säveltäjä reagoi yleisöstä tuleviin merkkeihin ja muunteli säveltämistään sen mukaan. Tämä yleisön kanssa vuorottelu jatkui koko teoksen ajan ja kokemus niin näyttelijöiden, muusikkojen kuin yleisönkin parissa oli jännittävä ja haastava. Samalla aukesi täysin uusi taiteen alue ja tapa säveltää tutkittavaksi. Myöhemmin Thompson pääsi kehittämään *Soundpaintingia* myös tanssijoille. Koreografi Margery Segal pyysi Thompsonia säveltämään teoksen 100 naistanssijalle ja 35 orkesterimuusikolle. Thompson opetti kahden viikon ajan tanssijoille metodin elekieltä ja sovelsi liikkeen ja musiikin keinoja tanssijoille sopiviksi. Yhteistyö tanssijoiden kanssa jatkui koreografi Gus Solomonin kanssa ja hiljalleen *Soundpainting* vakiintui metodiksi muusikoille, tanssijoille ja näyttelijöille, jotka sisältyivät jatkossa vakituisiksi osiksi tätä monialaista esiintyjäorkesteria. *Soundpaintingia* voi käyttää kaikenikäiset sekä erityisen tuen tarpeessa olevat oppijat. Metodi valjastaa käyttämään monipuolisia verbaalisia, visuaalisia, oraalisia ja kinesteettisiä oppimistapoja. Näiden avulla päästään tutustumaan oppijan luovuuteen, taitoihin ja ilmaisuun, jotka parantavat ymmärrystä omasta elinympäristöstä ja oppijasta itsestään. (Soundpainting 2020.)

2.4 Esittävän taiteen nexus

Rudolf Labanin koreologian tutkimustyötä on jatkanut muiden muassa Valerie Preston-Dunlop, joka on kehittänyt kokonaisvaltaisen esittävän taiteen teorian käsitteistön. Tässä teoriassa esittävä taide nähdään neljän säikeen yhteenkietoutumisena (*nexus*). Säikeet ovat esiintyjä, liike, esiintymistila ja ääni. Teoria on luotu lähinnä tanssin palvelukseen, mutta se voidaan nähdä kaikkea esittävää taidetta, myös musiikkia, koskevaksi. Teoriaa voidaan käyttää

sekä teosten analyysiin, että taiteellisen toiminnan työkaluna. (Preston-Dunlop & Sanchez-Colberg 2002, 39–43.) Liike-säie koostuu liikkeen toimintoihin, dynamiikkaan, suhteisiin, kehokoordinaatioon ja tilaan liittyvistä käsitteistä ja analyysistä. Itse kiinnostuin Monialaiset taidepedagogiikan työmuodot - kurssin improvisaatiotyöpajoissa musiikin luomisesta muutaman tilakäsitteen avulla, joita työstin konsertissani. Työssäni kosketan myös esiintyjä–säiettä, joka saattaa musiikkiesityksissä jäädä vähälle huomiolle.



Kuva 4. Oma piirros esittävän taiteen nexuksesta Valerie Preston-Dunlopin mukaan (Voss-Lagerlund 30.4.2020.)

Preston-Dunlop kuvailee erilaisia tapoja, kuinka esittävän taiteen säikeet voivat kohdata ja risteillä esityksessä. Käytäntö osoittaa, että kuusi perustason yhtymäkohtaa ja säieparia ovat esiintyjä–liike, esiintyjä–ääni, esiintyjä–tila, liike–ääni, liike–tila sekä ääni–tila. (Preston-Dunlop & Sanchez-Colberg 2002, 42–43.) Mielestäni muusikko voi ajatella itseään kokonaisvaltaisemmin esiintyjänä ja osana esittävän taiteen *nexusta*. Esitystä suunnitellessa voi jo pohtia esiintyjän suhdetta liikkeeseen, ääneen, tilaan ja näiden risteymäkohtiin ja vaikutuksiin toisiinsa nähden sekä vaikutukseen musiikin tekemiseen ja esittämiseen.

Minua on aina vaivannut laulajana perinteinen katseen kohteena oleminen. Kokeilin sokeasta paikasta laulamista ensimmäisen kerran Paula Salosaaren kurssilla tehdyssä pienessä performanssissa, jossa tilallisten muotojen materialisoimisen keinoja kokeiltiin ensimmäistä kertaa. Pohdin esiintyjää esineenä ja siihen liittyviä paradigmoja ylipäätään. Rosa Meriläinen kirjoittaa ihmisen esineellistämisestä kolumnissaan Etelä-Suomen Sanomissa. Ihmisen esineellistäminen tarkoittaa sitä, että ihmiseen suhtautuu tavarana, jota voi katsella, kosketella, ihastella, liikutella, omistaa. Ihmisen omilla tunteilla tai toiveilla ei niinkään ole merkitystä. (Meriläinen 2011.) Tätä kuvausta voi mielestäni hyvin soveltaa myös esiintyvään taiteilijaan. Esiintyjän (muusikon, tanssijan, koomikon, näyttelijän) esineellistäminen ilmenee tiettyjen

sanomattomien normien kautta. Taide-esitykseltä voidaan odottaa tietynlaista perinteistä kontekstia, ainakin musiikin saralla liikutaan usein varsin sovinnaisella maaperällä. Mielestäni teatteri, tanssitaide ja kuvataide pyrkivät ehkä enemmän rikkomaan rajoja ja herättelemään ajatuksia. Musiikissa uusia elämyksiä saadaan usein lyriikan, libreton ja sävelkielen myötä, ehkäpä interaktiivisuutta yleisön kanssa on jo enemmän. Kuitenkin esitykset pyrkivät usein saman kaavan toteuttamiseen, jossa yleisölle tarjoillaan ennalta harjoiteltu tuotos, joka esitetään lavalla esiintyjät omalla podiumillaan, yleisö omassa katsomossaan hiirenhiljaa. Tämä tyyli mielestäni rohkaisee taiteilijan tai taiteilijoiden esineellistämiseen. Yleisö kokee usein omistavansa esityksen. Kuulija tai katsoja voi kokea närkästystä, jos esitys ei miellytä heitä, alkaa myöhässä tai muuta ennalta ajatellusta poikkeavaa. Kuka vaan voi kokea oikeutetuksi arvostella esiintyjää julkisesti ja ruotia esitystä karskisti. Ovathan he maksaneet lipusta ja antaneet taide-esitykselle arvokasta aikaansa. Esiintyjän vaatetus ja ulkoinen habitus on oltava siisti, tyylinmukainen ja huoliteltu. Varsinkin klassisen musiikin konserteissa pukukoodi on tarkka. Esiintyjää tulee olla miellyttävä katsella ja usein he ovatkin valonheittimessä parrasvaloissa. Lava–katsomo -asetelma eristää esiintyjän omalle paikalleen, josta yleisön on helppo katsella, ihailla tai vihata, tätä objektia.

Pohdinnassani kirjoitan siitä, voisiko tätä lava-asetelmaa useammin fyysisesti rikkoa. Tällöin esiintyjä ei aina olisi katselun kohteena tai näkyvissä. Kuitenkin perinne tai käytäntö ohjaa konsertteja vielä totuttuun tapaan laittamaan soittajat lavalle ja yleisön katsomoon. Monesti sinfoniaorkesteria katsellessa lavalla mieleen juolahtaa ajatus kokevatko muusikot olevansa esiintyjiä kokonaisvaltaisesti vai palvelevatko he yleisöä pelkästään musiikin keinoin. Muusikkojen lavakäytös voi joskus vaikuttaa yksitoikkoiselta, ilmeettömältä, eleettömältä ja tällöin syntyy kokemus erillisyydestä ja kommunikaation puutteesta. Muusikko voisi osoittaa eleillään olevansa tietoinen esiintyjästä itsessään ja osa taidekokonaisuutta monine säikeineen. Jos esiintyjä ottaisi kontaktia yleisöön sekä kanssamuusikoihinsa voisi tämä luoda yhteisen kokemuksen tunteen kuulijalle ja vähentää me–te -asettelua ja erillisyydentuntua. Ehkäpä näin esiintyjäkin koettaisiin vähemmän esineellistettynä objektina. Konsertteihin voitaisiin myös toisinaan lisätä performallisuutta esimerkiksi lavastuksen, tilankäytön, liikkeen tai valaistuksen avulla.

Sellisti Matthew Barley kirjoittaa internetsivustollaan, että tärkeintä musiikkikoulutuksessa hänen mielestään on se, että projekti käy läpi koko taiteellisen prosessin aina lämmittelyharjoituksista, improvisaatiosta, säveltämisestä ja harjoittelusta esiintymiseen saakka. Itse esiintyminen on elintärkeää. Ilman lopullista kommunikaation muotoa luovassa prosessissa menetetään paljolti se voima, joka musiikissa on olennaista. Hän myös kirjoittaa klassisten konserttikävijöiden määrän pysyvän samana, vaikka radion kuuntelijaluvut samoista konserteista olisivatkin kasvussa. Jostain syystä klassisen musiikin konsertit eivät viehätä, vaikka ihmiset

rakastavatkin klassista musiikkia. Muusikoilla on velvollisuus viedä musiikkia yleisölle ja tehdä musiikista elävämpää jälleen. Ei voi olla niin, että cd tai radiotallenne on mielenkiintoisempaa yleisölle kuin elävä konsertti. Ja jos näin on, missä parhaimmatkin muusikot ovat epäonnistuneet kommunikaation tasolla, jolleivat he kiinnosta yleisöä? Ratkaisu voi löytyä musiikkikoulutuksesta. Yhdeyden luominen yleisön ja soittajan välille, rajojen rikkominen ja kuolleiden rituaalinen uudistaminen voivat olla avainasemassa klassisen musiikin houkuttavuuden saavuttamisessa. (Barley 2020.)

3 TILALLISTEN MUOTOJEN KÄSITTEET IMPROVISAATION LÄHTÖKOHTANA

Minusta on kiehtovaa, kuinka tanssijat analysoivat, tutkivat, määrittelevät ja pohtivat kehoaan ja kehon liikkeitä. Se on ymmärrettävää, onhan keho heidän instrumenttinsa. Oma muusikkona toimittujen vuosien varrella karttunut tuntuma on, että muusikot keskittyvät enemmän instrumentin hallintaan, siihen mitä ja miten soitetaan sekä henkiseen valmistautumiseen. Keho halutaan nähdä osana instrumenttia tai instrumentti kehon jatkeena ja huomiota kiinnitetään myös ergonomiaan ja kehon hyvinvointiin. Voisiko tanssitutkimuksen kehollisista analyyseista kuitenkin ottaa mallia ja kenties hyötyä niistä soittaessa ja laulaessa? Tilallisten muotojen materialisoinnin käsitteistä olin erityisesti kiinnostunut tilan virtuaalisista muodoista: tilallinen progressio ja projektio. Valerie Preston-Dunlop kuvailee näiden tanssin liikkeiden olevan virtuaalisia, jotka kokija hahmottaa mielessään liikkeiksi. Esimerkiksi näin hän kirjoittaa tilallisesta progressiosta:

" We can all trace a line in space
with an arm,
with a leg,
by a floor pattern.
The line or a curve
is never there at any one moment.
It is always en route,
being realized over time.
When the move is finished the trace has disappeared.
Yet we appreciate its existence.

It is not an actual form but
a virtual form.
We feel we have made a circle
and the spectator believes us.
It is the dancer´s intension that makes the form appear
rather than making a movement happen.
Lines and curves made to appear over time in this way are
Spatial Progressions."
(Preston Dunlop 1998, 133.)

Yhtä lailla kuultu musiikki on virtuaalista ja kuulija voi hahmottaa sävelten muodostavan tiettyjä mielikuvia. Musiikkiakin voi hahmottaa linjoina, kuvioina ja liikkeen jatkeena. Tilallisten muotojen materialisoimisen teoria tavallaan visualisoi soivan musiikin. Myös muusikko

voisi hyödyntää liikkeen mielikuvaa omassa soitossaan. Soitto saa ilmaisuvoimaa ja elävyyttä, kun sävelen matkaa kuvittelee piirrettynä kuviona. Heräsi ajatus, voisiko soittamista ja laulamista ajatella siten, etteivät soivat sävelet ole päämäärä, johon pyritään vaan pikemminkin tilassa kulkevan virtuaalisen liikkeen tulos. Näin ollen paine tuottaa jotain tietyn kuuloista voisi vähentyä ja tekeminen on rennompaa, vapautuneempaa ja siksi helpompaa, ehkä luovempaakin. Edellisten ideoiden innostamana minua kiinnosti kokeilla musiikissa Paula Salosaaren luennolla käydyn teorian pohjalta Valerie Preston-Dunlopin luomaa käsitettä Tilallisten muotojen materialisoiminen. Se on yksi tapa muokata liikettä. Halusin kokeilla näitä elementtejä laulufraseerauksessa ja soittamisessa siten, että vaihdoin liikkeen tilalle äänen. Tilan (=äänen) muodon voi tehdä konkreettiseksi neljällä eri tavalla; eteneminen tilassa, projisointi, tilajännite ja muoto kehossa (Salosaari 2018). Otin tarkastelun alle kaikki neljä tapaa ja pohdin kuinka teoriaa voisi soveltaa soivaan ääneen liikkeen sijasta.

Choreutic Unit and manner of materialisation eli suomennettuna tilan tai tilallisten muotojen materialisoiminen on tanssiteoreettinen käsite, jonka on luonut Valerie Preston Dunlop. Tämä metodi tutkii sitä, kuinka tilassa syntyvä muoto konkretisoidaan liikkeen avulla. Tilan muotojen materialisoiminen antaa esiintyjälle mahdollisuuden erilaisiin keinoihin ilmaista ja tulkita muotoja monenlaisissa konteksteissa. (Salosaari 2018.)

Chumm: Ch.U/M.m. Choreutic Unit and manner of materialisation: A method for finding out how the shapes and patterns, both actual and virtual in a dance work (Choreutic Units) are made available to the audience through the dancers performance of them (Manner of Materialisation). Known as "Chumm". Used practically in a studio work for refining performance and with a symbol system for style analyses. (Preston-Dunlop 1995, 612.)

3.1 Eteneminen tilassa

"Tanssissa eteneminen tilassa (progressio) voidaan ajatella seuraavasti: Liikkuessa voit olla tietoinen siitä jäljestä, jonka liikkuva kehosi ikään kuin piirtää tilaan. Voit tehdä sen kädellä, jalalla tai millä kehonosalla tahansa. Liikkuessasi tilassa koko keho voi jättää jälkeesi vanan. Tällainen muoto on aina ikään kuin muotoutumassa. Se häviää jo ennen kuin olet saanut sen valmiiksi. Kuitenkin muistat sen. Tilassa etenevät muodot (progressio) syntyvät ajan kuluessa." (Salosaari 2018.)

Musiikillisesti eteneminen tilassa voitaisiin ajatella esimerkiksi konkreettisena muusikon liikkeenä. Kun muusikko liikkuu, liikkuu myös hänestä tai soittimesta lähtevä ääni piirtäen virtuaalista vanaa. Muusikko voisi helposti pystyä kuvittelemaan millaista jälkeä hänestä lähtevä

ääni piirtää tilaan, niin vaaka- kuin pystytasossa, suhteessa häneen ja tilaan ja toisaalta suhteessa häneen ja yleisöön. Voitaisiin myös ajatella minkä muotoista soiva ääni on, esimerkiksi voiko ääni tai äänensävy olla pyöreää tai kulmikasta, kartion muotoista tai vaikkapa litteää?

3.2 Projisointi tilassa

Projisoinnilla tarkoitetaan ikään kuin muodon tai liikkeen lähettämistä tilassa, jonka muoto jatkuu matkatessaan pois itsestä. Tehdyn liikkeen linja ikään kuin jatkuu itsesi ulkopuolelle. Projisoiminen voi tapahtua tavallisimmin kehon ääriosilla sormilla, kämmenillä, jalkapohjilla tai päällä, tai millä vaan kehonosalla, vaikkapa selällä, kyljellä ja katseella. (Salosaari 2018.)

Musiikissa soiva ääni voisi projisoitua helposti vaikkapa hengitystä aksentoimalla, kielitystä käyttäen, soittimesta tulevan muodon jatkeena tai vaikkapa ääntä pallottelemalla toiselle soittajalle tai yleisölle. Tilan akustiikan voisi ajatella ruokkivan projisoinnin elementtejä. Hyvin kaikuisa tila palvelee paremmin äänen lähettämistä. Ääntä voi myös ajatella lähettävänsä ylös tai alaspäin tai esimerkiksi hyödyntää tanssissa käytettyjä kehon ääriosia. Voi ajatella äänen lähettämistä vaikkapa jalkaterän kautta, vaikka se konkreettisesti tulisi laulajan suusta. Ääntä voi lähettää ponnekkaasti, fyysisesti voimaa käyttäen tai yhtä hyvin pehmeästi ja hiljaa.

3.3 Tilajännite

”Tilajännite energisoi kehonosien välistä tilaa, tekee sen näkyväksi. Se voi myös syntyä liikkujan ja lattian tai ympäristön välille.” (Salosaari 2018). Puhallinsoittaja ja laulaja ajattelee helposti tilaa kehossa hengityksen kautta. Aktiivinen syvähengitys pakottaa keuhkojen täyttyessä laajentamaan ja uloshengittäessä vastaavasti pienentämään kehon tilaa. Tilantunnetta voi ajatella myös ääntöväylään, kurkunpäähän ja nieluun sekä kasvojen onteloihin. Kehonosien tilajännitettä voi miettiä soittoasennon kautta, miltä vaikkapa saksofonistin käsien ja kylkien välinen tila tuntuu? Miltä sormien ja soittimen välinen tila tuntuu levossa ja liikkeessä? Tilajännitettä voi luoda myös lähentymällä yleisöä tai leikittelemällä soittajan ja yleisön välisellä tilalla. Miltä ääni tuntuu ja kuulostaa ensin kaukaa ja toisaalta lähempää, vaikkapa aivan niskan takana tai yleisön seassa esiintyen?

3.4 Muoto kehossa

Muoto kehossa käsitetään tanssijan kehon konkreettisena muotona (Salosaari 2018). Soitin antaa soittajalleen jo vääjäämättä muodon ja soittajan kanssa yhdessä soitin voi muodostaa kauniin parin. Kokijan huomio kiinnittyy automaattisesti soittimeen. Usein soittoasento on

melko sama, vaikkapa sellistillä, vaikka soittaja elehtisikin soittaessa. Toki soittimiakin voi liikuttaa ja liikkuessa soittaa. Ja soittohan on liikettä. Instrumentti kuitenkin vaikuttaa paljon soittajan kehon muotoon. Soittoasentoa ja omaa liikkumista lavalla voi pohtia. Muuttuuko soittamani materiaali, jos otan toisenlaisen muodon kehoon? Inspiroiko kehoni muoto soittamaan jotain tiettyä?

Kuva 5. Kehon muodot konsertissa (Rosberg 22.2.2020.)

4 TYÖPAJAT

4.1 Produktion muusikot

Ensin ajatuksena kävi toteuttaa tämä konsertti klassisen musiikin koulutuksen saaneiden muusikkojen kanssa. Minua kiinnosti kuinka joku täysin improvisointia harjaantumaton soittaja kokisi tilan materialisoimisen käsitteet omassa soittamisessansa. Lopulta päädyin kuitenkin kysymään kokeneita improvisoijia mukaan, koska halusin improvisoinnin olevan soittajille tuttua ja luontevaa. Siten he ehkä pääsisivät paneutumaan uuteen tanssitaiteen termistöön paremmin eikä kaikki energia menisi improvisoimisen jännittämiseen. Pyysin mukaan kahta kollegaani Kuopion konservatoriolta, saksofonisti Pauliinaa ja lyömäsoittaja Tomia. He kummatkin ovat opiskelleet jazzmusiikkia Tanskassa, jossa muun muassa muotojen soittaminen ja liikkeen avulla improvisoiminen olivat ennestään tuttuja asioita. Pauliinalla on myös pitkä harrastajatanssijan tausta, joten liikkuminen lavalla tuntui varsinkin hänelle luontevalta, vaikkei se pääasia ollutkaan. Tunsin olevani vähiten kokenut improvisoija tässä joukossa, ja siksi halusin kokeilla ehdottomasti myös huilunsoittoa, josta minulla on klassinen koulutustausta ja improvisoinnista vähiten kokemusta. Laulamalla olen improvisoinut enemmän ja näiden kahden instrumentin kokeilu uuden tematiikan kanssa tuntui mielenkiintoiselta haasteelta toteuttaa konsertissa.

4.2 Työprosessi ja kokoontumiset

Kävimme ensimmäisellä tapaamisella suullisesti läpi infoa tilallisten muotojen materialisoimisesta, jonka olin antanut etukäteen muusikoille luettavaksi. Lyhyen teoreettisen selitteen perään olin jo itse pohtinut miten liikkeen teoriaa voi soveltaa musiikkiin, mutta tapaamisen idea oli käydä yhteistä keskustelua.

Tässä tapaamisessa emme soittaneet vielä, vaan keskustelimme tilan materialisoimisen käsitteistä ja mitä mielikuvia, ideoita ja ajatuksia eri käsitteet herättivät ja miten näitä voitaisiin ilmentää soittamisessa. Kaavailimme ideoiden pohjalta myös konsertin rakennetta ja missä järjestyksessä eri käsitteitä voitaisiin konsertissa soittaa auki, jotta konserttiin saataisiin järkevä rakenne musiikillisesti ja tilallisesti. Pohdimme myös mitä soittimia voimme hyödyntää (saksofoni, huilu, ääni, keho, erilaiset lyömäsoittimet muun muassa vibrafoni ja muita liikuteltavia perkussiosoittimia). Lyömäsoittaja voisi soittaa esimerkiksi teatterin ovella, josta lähtevä ääni voidaan vaikkapa mikittää. Muuten äänet ovat akustisia eikä mitään vahvisteta sähköisesti. Mietimme myös savua ja sen merkitystä esityksessä. Savu korostaisi kivasti liikettä ja toimisi tehokeinona joillekin käsitteille, mutta päätimme keskustella tästä kuten vaatetuksen valinnastakin myöhemmin ääni- ja valomiehen kanssa.

Toisella tapaamisella emme myöskään soittaneet vaan pohdimme konsertin rakennetta ja kuinka osioista toiseen voisi siirtyä ja mitä teemoja nämä osiot voisivat sisältää. Koimme luontevaksi määritellä jokaiselle tilamääritteelle erilaisen tunnelman.

Seuraavalla tapaamisekerralla pääsimme konkreettisesti kokeilemaan soittamista tilan materialisoinnin käsitteisiin nojaten. Aloitimme jostain ja lopullinen konserttihahmotelma syntyi parin soittoharjoituksen jälkeen. Muokkasimme ideoita vielä kenraaliharjoituksessakin. Asiat alkoivat saamaan pienen pyörittelyn ja prosessoinnin jälkeen luontevia muotoja.

Harjoitukset

Yhteisiä ajatuksia etenemisestä tilassa:
Eteneminen tilassa toi heti mieleen konkreettisen soittajan liikkumisen tilassa ja miten soivaa instrumenttia voisi liikuttaa tilassa. Ääntä voi siis suunnata liikkeen avulla soittajan liikkeen mukana. Myös esimerkiksi lyömäsoittajan käden, kapulan tai malletin liike voi olla inspiroiva asia soiton kannalta, jos liikkeen muoto tai voimakkuus johdattelee ääntä ja sitä, millaista ääntä muodostuu eikä päinvastoin. Ajatuksia heräsi siitä, että konsertti voisi alkaa progression käsittelyllä ja soittajat voisivat aloittaa liikkumalla jostain (esimerkiksi lavan alta, lavan takaa, yleisön seasta, lavan reunoilta) lavaa kohti ja lopulta lavalle. Lavalla liike saisi jatkua. Tämä osuus toi mieleen enemmän soivan ja melodisen musiikillisen tematiikan, jossa ehjiä melodialinjoja olisi helppo toteuttaa.

Yhteisiä ajatuksia projisoinnista tilassa:
Projisoimalla voi lähettää liikettä eli tässä tapauksessa ääntä. Tätä voisi kokeilla soittamalla kauempana toisistamme, esimerkiksi lavan eri nurkista ja ikään kuin pallotella ääniä. Äänihän fyysisesti etenee ääniaaltoina, joten vastavuoroisuutta voisimme kokeilla ei vain lähettämällä, mutta myös vastaanottamalla toisen soittajan ääntä. Äänen pallottelulla saamme aikaan vuorovaikutusta ja voimme helposti reagoida toisen lähettämään soivaan ääneen. Äänen lähettämiseen voisi liittyä myös terävämpi aksentointi tai jopa rytmisempi, napakampi fraseeraus, miksei jopa villi ja rytminen ilottelu.

Yhteisiä ajatuksia tilajänniteestä:
Tilajännite herätti ajatuksia itse jännitteen luomisesta ja millä keinoin sitä saisi aikaan. Esille nousi hiljaisuuden merkitys ja siitä syntyvä odottava tunnelma. Tämä osio tuli mieleen musiikillisesti vahvasti tyhjempänä ja taukojen merkitys voisi olla suuri. Siten myös ääni, joka päästetään ulos, saa suuremman merkityksen, kun hiljaisuutta korostetaan. Voimme myös päätyä progressiosta yhteen ja soittaa lähellä toisiamme ja erkaantua siitä kauemmas, jolloin

soittajien välinen fyysinen tila muuttuu ja kokeilla miten se vaikuttaa soittamiseen. Itse haluaisin hyödyntää vielä yleisön ja soittajan välistä tilaa ja minkälaista jännitettä se tuo soittajan ja kuulijan väliseen dynamiikkaan. Myös soittimen ja soittajan välinen tila voi inspiroida.

Yhteisiä ajatuksia kehon muodosta:
Tämä tilakäsite tuntui helpoimmalta ajatella soittoasennon jäsentelyllä. Mitä tapahtuu, jos soitan normaalista poikkeavassa asennossa? Minkälaista ääntä esimerkiksi epäergonominen tai epätyypillinen soittoasento tuottaa? Syntyi ajatus kokeilla laajennettuja tekniikoita, eli soittimista voisi etsiä efektipohjaisia soittotapoja ja minkälaista muuta ääntä soittimesta lähtee kuin perinteisiä soivia ääniä. Ehkä tässä osioissa voisi kokeilla myös niin sanotun ruman äänen hakemista. Muoto kehossa herätti ajatusta myös staattisemmasta osuudesta, jossa fyysistä liikettä olisi vähemmän. Soittajat voisivat ikään kuin hakeutua omaan spottiin ja hakea soittoasennon, jossa soittaa hetki paikallaan patsasmaisesti. Konsertti voisi loppua tähän, mutta vähän auki jäi mikä olisi hyvä lopetus. Sovimme myös seuraavat neljä harjoituskertaa, jolloin kokeilemme soittamista.

5 KONSERTTI

Konsertti nimeltään Äänen muodot oli 22.2.2020 Sotku-teatterissa klo 19. Sovimme ennalta tiettyjä parametreja muutoin improvisoituun konserttiin. Päätimme soittaa tilan materialisoimisen käsitteet erillisinä osioina, neljänä eri teemana ja tunnelmana. Harjoittelimme siirtymät ja merkit, kuinka osasta toiseen siirtyisimme sekä mietimme fyysisiä sijoitteluja lavalla. Meillä oli kahteen osioon sovittuna valmiit sävellajit, joissa soitimme ja yksi valmiiksi sovittu kuuden sävelen melodianpätkä. Viimeisessä osiossa valomiehellä oli valta päättää valojen avustuksella, milloin vaihdoimme sävellajia ja asentoja. Valot olivat muutoin myös improvisoituja. Päätimme asukoodiksi vaaleaa ja yksiväristä, jotta valot näkyisivät hyvin. Mustat vaatteet olisivat hukkuneet liiaksi mustaan taustaan. Liikkumista emme sen koommin suunnitelleet, itse ajattelin sen olevan suotuisaa, mutta ei välttämätöntä.

Päätimme aloittaa konsertin progressio-osiolla (liikkeen eteneminen tilassa). Tämä tilakäsite muovautui jostain syystä ajatuksissani eniten melodiseksi ja solistiseksi. Oli luontevaa ajatella, että ääni jättää jälkeensä vanan tai muodon kauniiden, melankolisten melodiafraasien myötä. Itselläni mielikuvissa luikerteli muhkea ”äänikäärme”, joka liikkui samanaikaisesti vertikaalisesti ja horisontaalisesti täyttäen koko tilan. Kokeilin harjoituksissa ilmentää ääniprogressiota huilua soittamalla ja laulamalla, mutta halusin ehdottomasti toteuttaa progression ja koko konsertin alun laulamalla. Alun perin tarkoitus oli soittaa koko konsertti akustisesti, mutta tähän alun laulusooloon halusin käyttää mikrofonia, jotta saisin mahdollisimman kaikuisan ja muhkean soinnin täyttämään koko salin tilan. Mikrofonin kanssa pystyin myös tekemään efektejä kielellä ja laulamaan hiljaisiakin ääniä kuitenkin niin, että kuulija tuntee äänen tulevan ihan läheltä ja kuiskauksenomaisesti ”korvaan”. Ajattelin laulaessani pylväsmäisiä hitaita pyrähtelyjä, jotka toteutin ylös- ja alaspäisillä intervallikuluilla. Välillä halusin ajatella neliön muotoa ja lauloin vähän terävämpiä, mutta pehmeitä, ei niin pyöreitä, tenutoääniä. Lauloin myös forte-nyanssissa leveitä a-vokaaleja, jolloin mielessä oli leveä maalarin tela tai koko lavan kokoiset suuret suorakulmion malliset palikat. Lauloin epätavalliseen tapaan katsomon yläriviltä yleisön seasta langattomaan mikrofoniin salin ollessa ensin täysin pimeä. Vähitellen lava valaistiin sinisellä valolla ja olikin mielenkiintoista laulaa ylhäältä nähden koko tyhjän näyttämötilan. Näin ollen oli helppo materialisoida tilaa konkreettisesti samalla, kun lauloin. Pystyin miltei näkemään laulamani virtuaaliset kuvat. Yleisö kommentoi konsertin alun laulua mystiseksi, kauniiksi, koskettavaksi, pohjoismaisen eteeriseksi.

Lauluun yhdistyi hiljalleen rumpalin perkussiosoittimet ja lavalle tuli myös savua. Kalisevat perkussiot lisäsivät kenties pohjoista, shamaanimaista mystisyyttä osioon. Laulusoolon päätyttyä alttosaksofonisti aloitti soittamaan omaa sooloaan nousevan katsomon alta. Lauloin vielä mikrofoniin muutamia saksofonisooloa tukevia pätkiä. Sen jälkeen vaihdoin huiluun ja

laskeuduin huilua soittaen alas katsomon rappusia yleisön keskeltä. Soitimme c-mollissa kaunista melodiaa toisiimme reagoiden. Päädyimme vihdoin kaikki lavan keskiöön, josta minä ja saksofonisti myös liikuimme muuan muassa pyörien, kävellen, pyrähdellen, pienin ryntäyksin. Ajatus oli ilmentää soittoa liikkeen avulla ja myös suunnata ääntä piirrellen virtuaalisesti ilmaan soittimen kärjellä. Äänet aaltoilivat elävästi, koska soitimme kaikkiin suuntiin yleisöön nähden. Teki mieli ottaa fyysinen kontakti saksofonistin kanssa ja hetken soitimmekin selät vastakkain siinä kevyesti liikkuen. Pieni tanssillisuus ja liikehdintä auttoivat itseäni soittamaan muotoja liikkeen muodon mukaan. Tässä oli ero alun lauluosioon, jossa lauloin paikaltani ja äänikin tuli yhdestä suunnasta eli kaiuttimista. Laulamalla kuvittelin äänen vanan sävelinä, huilua soittamalla enemmän konkreettisena soittimen liikkeenä.

Konsertin toinen osio käsitteli projektiota eli äänen (liikkeen) lähettämistä. Merkkinä siirtymisestä oli lyömäsoittajan vibrafonimelodia (e2, a1, h1, c2, d2, f1), jonka olimme sopineet etukäteen konsertin ainoana sovittuna melodiakulkuna. Sovimme myös etukäteen sävellajin, joka oli F lyydinen moodi. Halusimme pallotella ääntä lavan eri reunoilta, eli olimme sijoittuneet tässä osiossa kauimmaksi toisistamme. Näin pystyimme kokeilemaan projisointia mahdollisimman kaukaa ja hyödyntämään koko lavaa tilana, jonka läpi sinkosimme ääniä. Myös tässä osiossa koin pienen liikkeen soittimella vahvistavan lähettämisen mielikuvaa. Saksofonistin kanssa pystyimme kehon liikkeen myötä viestimään toisillemme tehostetusti lähetetystä äänestä tai melodiasta. Projisoin myös päälläni ja välillä yritin käyttää pelkkää katsetta. Improvisoimme sovitun lyydisen moodin ja ennalta sovitun melodian äänillä herkästi toisiimme reagoiden. Soitin myös nopeampia pyrähdyksiä ja välillä suuntasin äänet yleisöön. Halusin projisoida enimmäkseen lyhyitä nuotteja, eripituisia staccatonuotteja, joko kielittäen tai käyttäen pehmeää palleastaccatoa. Tähän osioon olisin varsinkin kaivannut hieman kaikuisampaa tilaa ja mietimmekin, olisimmeko mikittäneet yleismikrofoneilla tilakaikua. Se olisi kuitenkin ollut liikkumisen vuoksi hankalaa toteuttaa ja edelleen spontaani äänen suuntaus soittimella olisi kärsinyt kaiuttimista tulevan äänen vuoksi. Näin ollen ajattelimme soittavamme hyvin ilmavasti ja tekevämme musiikin kaikuisasti. Ajattelin äänen lähtevän todella syvältä alavatsasta tai lantion alueelta, jolloin sain kuviteltua ikään kuin pituutta lähtevän äänen matkaan ja äänen alukkeeseen lisää ponnekkuutta. Vaikka soitimme hiljaisia ja pehmeitäkin nuotteja, ajattelin avaruuteen asti menevää ääntä. Näin tässäkin soittaessa lavan poikki sinkoilevia suoria lasersäteitä ja käkkyröitä valonauhoja. Jostain syystä tilan materialisoimisen käsitteitä ajatellessa soittaminen alkoi näkyä valomaisina kuvioina mielessä aina, kun asian palautti mieleen. Tämän osion soitin huilulla, koska akustinen lauluääni ei olisi kaikunut niin kuin olisin halunnut tässä tilassa. Muutenkin huilun ääni sopi herkkään vibrafonin sävyyn ja saksofonistikin vaihtoi projisointiin sopranosaksofonin, joka on soinniltaan korkeampi ja kirkkaampi kuin alttosaksofoni. Muistan ajatelleeni soittaessani, että tämä osio

kosketti minua erityisesti. Se oli soitannollisesti ja sävyllisesti kaunis ja onnistunut. Valot olivat aluksi punaiset ja sitten siniset.

Kuva 6. Projisointia konsertissa (Rosberg 22.2.2020.)

Konsertin kolmas osio oli tilajännitteen soittaminen. Herkän projisointiosion rikkoi matala ja kova alttosaksofonin töräys. Tässä saksofoni otti johtavan roolin ja johdatteli eri tunnelmaan. Rumpali siirtyi tässä vaiheessa soittamaan rumpusettiä. Haimme tilajännitteeseen eri äänenvoimakkuuden tuntua, joka loi tilaan eri tunnelman kuin edellinen osio. Lisäksi pyrimme hakemaan instrumenteistamme erikoisia soittotekniikoita, kaikenlaisia epä-ääniä ja epätyypillisiä käyttötapoja. Soitin aika paljon väärillä, ei minkään nuotin sormituksilla, huonolla ansatsilla ja äänenlaadulla hakien vinkuvaa ja rumaa ääntä huilusta. Käytin myös soitinta ilman suukappaletta, ensin soittamalla pelkkää runkoa norsuntöräytyksillä, ja sitten pelkällä suukappaleella, josta sormen avulla sain liukuvia glissandoja aikaan. Pyrimme soittamaan myös tietoisesti eri äänien välisiä tiloja ”ulos” tai pysymään dissonoivissa riitasointuisissa äänissä. Tärkeässä roolissa tilajänniteosiossa oli kuitenkin tauot, joilla pyrimme luomaan odottavaa jännitteen tuntua. Yritimme pitää tauot mahdollisimman pitkinä ja rikkoa ne yhtä aikaa. Soitimme myös lähellä rumpusettiä ja toisiamme, jotta saimme kokemusta myös soittajien keskinäisen tilan vähenemisestä, pienenemisestä tai tiivistymisestä. Se vaikutti mielenkiintoisesti soittajien väliseen dynamiikkaan. Tuntui, että soitimme yhtenäisemmin. Harvoin tulee soitettua niin lähellä rumpalin peltiä. Muistan havainnoineeni kuitenkin kuulon kannalta epäsuotuisaa vihlontaa korvissa äkkinäisten kovien äänien kanssa, joten korvatulpat olisivat olleen paikallaan. Valot olivat tässä osiossa punaiset.

Viimeinen osio oli kehon muoto ja sen soittaminen tapahtui silhuettivalaistuksessa. Sovimme etukäteen asemat, joissa pysyisimme, mutta asentoa vaihtaen. Yleisölle meistä näkyi vain musta muoto valaistua takaseinää vasten, mutta ei kasvoja. Idea oli kokeilla millaista uutta epätavallinen soittoasento toisi musiikkiin. Kokeilimme puhallinsoittajien kesken harjoituksissa musisointia esimerkiksi makuulta, mahallaan, sivuprofiilia tarjoillen ja yleisöön päin selin seisoen. Sovimme tähän osioon kaksi eri moodia (G doorinen ja d fryyginen dominanttiasteikko), joita vuorottelimme kutakin kaksi kertaa. Eli asennot vaihtuivat valojen pimentyessä neljä kertaa. Itse päädyin laulamaan näistä kahdessa ensimmäisessä, koska volyymi oli näissä pienin ja akustinen laulu kuului jotenkuten saksofonin ja rumpujen joukosta. Laulaminen selin tuntui mukavalta, mutta ääni suuntautui ikävästi kattoon, jolloin se peittyi. Yritin laulaa myös kaarevasti seisoen, mutta ääntöväylä litistyi ikävästi, joka vaikeutti taas laulamista ja kuuluvuutta. Päädyin laulamaan siis yleisöön päin, ensin kyykkyasennosta ja sitten seisaaltaan kädet huutoasennossa suun ympärillä. Halusin improvisoida moodeja myös huilulla ja osittain soitinvalinta liittyi myös kuuluvuusongelmaan. Tarkoitus oli kasvattaa äänenvoimakkuutta asento asennolta, jolloin huilun korkeat äänet kuuluivat paremmin. Lopetimme konsertin ennalta sovittuun rytmiseen teemaan, jossa toistui kolme iskua, sitten kaksi, sitten taas kolme ja lopuksi yksi konsertin päättävä isku.

Kuva 7. Kehon muodot konsertissa (Rosberg 20.2.2020.)

6 OMAT KOKEMUKSET

Opinnäytetyöni tutkimuskysymyksenä oli mitä uutta monialainen lähestyminen ja tanssissa käytetty tilallisten muotojen materialisointi tuo oman musiikillisen improvisaationi tarkasteluun ja toteuttamiseen? Päällimmäisenä tuntemuksena konsertin jälkeen oli ilo siitä, että ylipäätään kykenin ja rohkenin toteuttamaan täysin improvisoidun konsertin. Tämä ei olisi luultavimmin koskaan toteutunut, ellei YAMK-opinnoissa olisi tätä teoriaa minulle esitelty ja kokeiltu sitä käytännössä. Monialaiset taidepedagogiikan työmuodot -kurssi antoi työkaluja oman taiteen tekemisen monialaiseen tarkasteluun ja uuden näkökulman tutkimiseen. Kurssi auttoi näkemään oman työni pedagogisen ja ennen kaikkea taiteellisen arvon, jota en ollut ehkä osannut pitää arvossaan. Kurssi myös herätti uusia ajatuksia soittamisesta, kannusti ja rohkaisi tarttumaan haastavaan ja uudenlaiseen aiheeseen opinnäytetyössäni. Improvisoinnin oppiminen ja opettaminen osana muuttuvaa musiikkikoulutusta ovat myös ajankohtaisia aiheita tällä hetkellä musiikkioppilaitosten keskuudessa ja ehkä siten joku muukin voi saada uutta ajateltavaa pohdinnoistani omaan työhönsä.

Paula Salosaari on ollut tärkeä baletinopetuksen vaikuttaja ja pyrkinyt uudistamaan konservatiivisen ja perinteiseen nojaavan baletin taidemuodon opettamisen tapoja väitöskirjassaan *Multiple Embodiment in Classical Ballet*. Hänen tutkimuksensa aihe asettaa balettitanssijan kokevaksi artistiksi muuttuvan perinteen keskellä sekä tarjoaa uusia työkaluja tanssijoille ja baletinopettamiseen. Keskiössä ovat tanssijoiden kokemukset uuden opetusmetodin kokijoina. Uudet opetustavat mahdollistavat tulkinnan, luovuuden ja vanhan perinteen kehittymisen kuin myös täysin uuden liikekielen syntymisen vanhaa perinnettä kunniottaen. Salosaaren tutkimuksessa esille nousee kokemuksen merkitys tutkimuksellisessa mielessä sekä uudenlainen ymmärrys oppimisprosessista ylipäätään. Käytännöllisten työpajojen analyysit ja oppilaiden haastattelut lisäsivät ymmärrystä oppimisprosessista kokemuksen kautta, kulttuurisesta kehityksestä ja tanssijan omasta roolista prosessissa. Viedäkseen eteenpäin kehittyvää perinnettä elintärkeäksi tekijäksi nousee tanssijan esiintymiskokemus itse. Tanssiessaan tanssija ei ainoastaan manipuloi kulttuurikoodeja vaan tulee itse näiksi koodeiksi esiintymiskokemuksensa kautta. Kokemus perustelee uudet luovat esiintymät tekijälleen. (Salosaari 2001, 108.)

Samaistuin Salosaaren tekemään havaintoon. Koin vahvasti konsertissani tekeväni jotain outoa ja uutta itselleni, jonka koin oikeutetuksi tulla ulos haluamallaan tavalla. Voisi ajatella, että ikään kuin tulin siksi, mitä tein, kuten Salosaarikin kuvailee tanssijoiden kokemuksia. Improvisoiminen tuntui oikealta ja hyväksytyltä ilman jatkuvaa sisäistä kritiikkiä. Kun improvisoimisen lähtökohtana oli tilallisten muotojen materialisoimisen keinot, pystyin aina palaut-

tamaan ne mieleeni ja nojaaman tähän viitekehykseen. Metodi vapautti minut paineista kuulostaa joltain tietyltä ja pystyin ajattelemaan, että kukin liikeidea synnyttää äänen. Tämä ääni on siis seurausta ja lopputulos kuvitellusta soivasta liikkeen motiivista, jolla on oikeus olla sellainen kuin on, eikä niinkään päämäärä, jota kohti tekeminen pyrkii. Usein soittaja miettii vain seuraavaa ääntä ja ehkäpä matka sinne ei tunnu niin olennaiselta. Tunsin helpotusta ja vapautuneisuutta musisoidessani. Se tuntui jopa ihanalta. Olisiko näin ollut, jos improvisaatio olisi rajattu johonkin muunlaiseen kehykseen? Kenties, mutta tunnistan itseni miettimästä, olisiko vaikkapa keltaisen soittaminen tarpeeksi keltaista, tekisinkö jollain moodilla tarpeeksi mielenkiintoisia sävelkulkuja, pysyisinkö tarpeeksi tarkasti rytmisessä kehyksessä. Tilallisia muotoja soittaessani en ajatellut oliko ääni tarpeeksi pyöreä, tai projisointini tarpeeksi selkeää. Ne olivat sellaisia kuin olivat ja ne kelpasivat.

Yksi uusista havainnoista oli fyysisen liikkeen käyttämisen tuomat vaikutukset soittoon. Usein klassisen musiikin soittajan liikkeitä pyritään minimoimaan. Osittain siksi, ettei turha liike sotke hienomotoriikkaa, jota taiturillisiin teknisiin suorituksiin vaaditaan ja osittain siksi, ettei maneerimaiset liikkeet häiritse katsojaa. Suurta liikkumista soittaessa pidetään ehkä häiritsevänä, joka vie huomiota kuulohavainnolta. Tilallisten muotojen materialisoimisen keinoja käyttäessäni en ajatellut soittamisen aiheuttavan liikettä, vaan liikkeet veivät soittoa. Liikkuminen oli tarkoituksellista ja auttoi luomaan muotoja ja tilajännitettä lavalla. Jos halusin piirtää ympyrää, käytin koko kehoani hyväksi luomaan huilun konkreettista liikettä, jolloin mielikuva ei ollut vain kuulohavainnon varassa. Ehkäpä tämä lisäsi kuulijalle mielenkiintoa visuaalisessa mielessä ja auttoi vastaanottamaan musiikkia, josta kapellimestari Annamaria Helsingkin puhui Rondon haastattelussaan (2.2 Liike ja soitto). Lisäksi liike auttoi purkamaan jännitystä ja antoi tilaa olla myös soittamatta tai laulamatta. Saatoin vain tuntea lavalla tapahtuva toimintaa ja reagoida keholla siihen. Liikkuminen inspiroi ja johdatteli soittoa. Saatoin innostua jostain pyörähdyksestä ja mitä samaan aikaan soitin ja niiden yhdistelmästä. Toistetaan tämä.

Tilajännitteen kanssa sain uusia kokemuksia esimerkiksi asemoinnista suhteessa toisiin muusikkoihin. Usein soittajien välimatka on sovinnainen, ei liian lähellä, jottei intiimiys kärsi, eikä liian kaukana, jotta toisen kuulee. Tilajännite vaikutti mielenkiintoisesti soittamiseen. Jotenkin automaattisesti olo tuli jännittyneemmäksi mitä lähemmäs toista soittajaa uskalsi mennä. Harvoin muusikko soittaa vaikkapa toista soittajaa silmiin katsoen. Kuinka jännittävää ja lähentävää se olikaan. Koin, että yhteys toiseen soittajaan oli syvempi ja se mitä olimme soittamassa tuli enemmän yhdeksi tällä tavoin. Harvoin tulee myös otettua fyysistä kontaktia toiseen muusikkoon. Lavalla ollessani liikuimme kuitenkin siten, että välillä kosketimme toisiamme ohimennen, hipoen tai toisiimme nojaten. Tuntui, kuin soittaminenkin olisi sulautu-

nut yhteen ja reagointi toisen soittoon oli liikkeen ja kosketuksen myötä vaivatonta. Vastaavasti kaukaa toisiimme nähden soittaessamme tuntui siltä, että viestit täytyi ilmaista erityisen selvästi. Liike auttoi tässäkin havainnoimaan, jos halusi kuitenkin soittaa pianonyanssissa kaukana olevalle. Pieni kehon elekieli riitti lähettämään oikeanlaisen viestin ja äänen.

Kehon muoto tuotti uusia havaintoja soittamisen ja laulamisen asentojen funktioista. Pyrkimys oli kokeilla epätyypillisiä, jopa epäergonomisia soittoasentoja eivätkä kaikki asennot tukeneet esimerkiksi parasta hengitystekniikkaa tai äänenlaatua. Laulaminen tuntui vaikealta sivuttain kaarevassa asennossa, jolloin vatsalihakset olivat kaikkea muuta kuin rennot. Selällään soittaminen ja puhaltaminen puolestaan tuntuivat oudolta henkitorvessa ja keuhkoissa tuntuvan painovoiman takia. Nämä erilaiset hankaluudet tuottivat kuitenkin äänimateriaalia, jota muuten ei olisi kenties syntynyt. Kehon erilainen asento vaikutti siihen, millaista äänimateriaalia syntyi ja auttoi hyväksymään epätäydellisiäkin ääniä. En olisi koskaan soittanut tai laulanut niin huonolla äänenlaadulla muutoin, mutta tässä tapauksessa nekin äänet olivat oikeutettuja ja tarkoituksellisia. Oli ihanaa päästää irti myös äänikvaliteetin kriteereistä ja soittaa välillä ”rumasti”.

Suuri oivallus oli myös tilan hahmottaminen ja hyödyntäminen epäperinteisellä tavalla. Lavalla liikkuminen toi useita vaihtoehtoja soittamiseen ja mielenkiintoa yleisölle seurata myös tapahtumia. Joskus esiintyessäni itseäni vaivaa typerä epämusiikillinen ajatus siitä, miltä näytän. Käytän kohtuuttoman paljon aikaa keikkameikin tekoon, hiusten laittoon ja vaatteiden valintaan. Tämä vain siksi, koska näin kuuluu tehdä ja jotta yleisöllä olisi kiva olla. En tiedä mistä lopulta on kysymys artistien tälläytymisessä. Onko tarve viedä huomiota pois musiikista, luoda kokonaisvaltainen elämys vai onko kyse epävarmuudesta omaa ulkonäköä kohtaan? Olipa miten päin vaan, miellän tämän visuaalisen viimeistelyn esineellistävänä. Monesti esiintyjä on etäällä tai erillään yleisöstä ja miltei poikkeuksetta kuulijoiden edessä. Tilankäyttöä ajatellessani halusin toisaalta kokeilla laulaa yleisön selän takana sulkeakseni visuaalisen aistikokemuksen pois, toisaalta testatakseni millaisia kuulokuvia ja tuntemuksia poikkeuksellinen esiintymisasettelu tuo sekä minulle esiintyjänä että yleisölle. Aloitin konsertin siis laulamalla täysin pimeässä ja rikkoen lava-asetelman laulamalla kuulijoiden selän takaa katsomosta. Oli upean vapauttavaa unohtaa kaikki ulkoinen paine, josta edellä puhun, ja improvisoida laulamalla ja katsella tyhjää lavaa, jonka täytti hiljalleen hieno sininen valo. Tämä jätti upean rauhallisen ja kiintoisan tilan ajatuksille. Tilanne tuntui jopa mystiseltä, koska esiintyjää ei nähnyt ja ääni alkoi vain soimaan jostain. Katsoja saattoi kokea musiikin ja sen tuottamat mielikuvat täysin vapaasti ja antaa näiden mielikuvien täyttää tyhjän lavan. Tunnelma oli ainutkertainen. Vaikka lopulta olinkin lavalla ja parrasvaloissa, en myöskään muista ajatelleeni, miltä näytän lavalla. Oli lupa olla, kuulostaa ja näyttää ihan hullultakin.

Oman leimansa introon toi myös se, että kerrankin mikrofoniin laulaessaan kuuli ulostulevan äänen kaiuttimista siten, kuin se oli ulospäin miksattu. Laulajana koen monesti huonon lava-miksauksen tai monitoroinnin haittaavaan laulamista, jolloin siitä tulee väkinäistä. Nyt ääneen lisätty kaiku tavoitti minutkin ja koin pystyväni käyttämään ääntäni monimuotoisemmin ikään kuin minulla olisi ollut paremmat äänivarat kuin oikeasti oli. Käytin myös efektejä kielelläni, jotka pystyin kokemaan realistisen kuuloisina kaiun kanssa, siten kuten yleisökin ne kuuli.

7 POHDINTA

Chaya Czernowin kirjoittaa artikkelissaan *The Art of Risk Taking – Expretimentation, Invention and Discovery* eksperimentaalisen polun olevan johdateltu jatkuvilla etsimisen prosesseilla, sen sijaan että se määrittelisi löydöksiä. Kokeelliset metodit painottavat kysymyksiä vastausten sijaan ja ovat valmiita ottamaan sen riskin, että tulos jäisikin epäselväksi, vajaaksi, ei täysin määritellyksi. (Czernowin 2017, 31.) Yritän pohdinnassani kertoa havainnoistani, joita tutkiva konserttini tarjosi itselleni, mutta yhtä lailla kuin minulla on vastauksia, on minulla kasoittain kysymyksiä. Matka ja oivallukset tuntuvat olevan vielä kesken ja tuntuu, että konsertin tuomat kokemukset olivat vasta alkupuraisu tilallisten muotojen materialisoimisen tarjoamiin mahdollisuuksiin.

Konsertin tuomat tärkeimmät havainnot liittyivät oman improvisaationi tarkasteluun. Koin merkittävämpänä ilmiönä tanssitieteen tilallisten muotojen materialisoimisen teorian tuoman vapauden, helppouden ja miellyttävyyden improvisointiin. Improvisaatio jo pelkästään idean tasolla kauhistuttaa, mutta tässä konsertissa pystyin unohtamaan itsekritiikin ja koin kaiken soivan materiaalin oikeutetuksi ja hyväksytyksi sellaisena kuin se oli. Teoria toi myös koossapitävän tematiikan koko konserttiin. Opin suunnittelemaan, harjoittamaan, järjestämään, toteuttamaan ja markkinoimaan monialaisen taiteellisen improvisoidun kokonaisuuden. Tärkeä havainto oli myös muusikkojen liikkeen tuoma elementti konserttiin. Epätavallisen asemoinnit, esimerkiksi laulaminen yleisön takaa, soittaminen lavan alta ja epätyypillisissä asennoissa, lähellä ja kaukana, selin ja kasvotusten toisiimme nähden toivat mielenkiintoisia kokemuksia niin yleisölle kuin muusikoillekin.

Tilankäyttö oli monipuolista ja tulee jatkossa olemaan aina mielessäni konserttia suunnitellessani. Kuinka monella tapaa konserttisalia tai esiintymistilaa voi hyödyntää ja kuinka vähän sitä lopulta tehdään? Liikkuva ääni, jonka suuntaus vaihtelee, voi tuoda aivan uusia elämyksiä kuulijalle. Kuinka eri lailla kuulijan aistit valpastuvat, jos hän ei koko ajan näe tai kuule ”kunnolla” esiintyjää? Muusikko voisi esityksessään kiinnittää enemmän huomiota tilaan, jossa esiintyy. Äänihän etenee konkreettisina ääniaaltoina ja kimpoilee tilan seinistä, lattiasta ja katosta takaisin. Soittaja saattaa kyllä pohtia tilan akustiikkaa, mutta voisiko tilan ulottuvuuksia hyödyntää paremmin itse liikkumalla tai suuntaamalla ääntä? Tilan voi hahmottaa nimenomaan liikkeen kautta, miksei äänenkin? Yksi katsojan palaute liittyi juurikin arkkitehtonisiin tilan hahmottamiseen liittyviin yhtäläisyyksiin:

Esiintyjien liikehdintä ja soitto eri asennoissa ja vauhdeissa loivat erilaisia tilan ja äänen tuntuja. Ja tietenkin upeasti mietitty lavan estetiikka valoineen ja verhoineen (lähes betonin tuntu) ja materiaaleineen, toi saman aistiherkkyyden kuin arkkitehtuurissa "tuota pintaa on

pakko päästä koskettamaan". Esityksessä mielikuvitus pääsi kosketuksiin noiden pintojen kanssa! Esityksestä tuli myös mieleen ruotsalainen arkkitehtitoimisto WHITE, joka on käyttänyt teatteria ja musiikkiperformansseja tutkiessaan kaupunkien tiloja ja niiden ongelmakohtia ja löytänyt näin ihmiskehon ilmaisun voimin vastauksia ja keinoja tehdä viihtyisämpää elinympäristöä!

Tämä kyseinen palaute sai minut pohtimaan musiikin ja oman konserttini merkitystä isommassa mittakaavassa ja laajemmassa kontekstissa. Kuinka suuri vaikuttamisen mahdollisuus taiteellisella, kokemuksellisella toiminnalla voi olla yhteiskunnallisesti esimerkiksi yhteisten tilojen arkkitehtuurin tutkimukselle. Mitä, ketä ja missä artistin taiteellinen toiminta voikaan inspiroida ja saada eri alojen ihmiset yhdistymään ja hyödyntämään luovuutta monialaisesti. Vaikka mielestäni suuri hyöty tästä tutkimuksesta on itselleni ja oman soittamiseni ja improvisointini kehittymiselle, voi tilallisten muotojen materialisoimisen teorian pohdinta ja käyttöönotto uudella tapaa herättää innostusta myös muiden alojen toimijoissa.

Haluan myös tietyllä tavalla ravistella perinteistä lava-asetelmaa (esiintyjä–yleisö). Mielestäni muusikon ei aina tarvitse olla konsertoidessaan näkyvissä. Saamassani yleisöpalautteessakin sanottiin tyhjän lavan katselun musiikin soidessa luovan erityisen sijan kuulijan omille mielikuville. Yleisöä tulisi osallistaa joskus enemmän konsertin tai musiikin kulkuun, kuten esimerkiksi aiemmin mainitsemani *Soundpainting* -metodi tekee. Laulaja Bobby McFerrin on loistava esimerkki siitä, kuinka yleisö otetaan mukaan esityksiin. Hän poimii konserttiyleisöstä ihmisiä laulamaan improvisoituja sooloja ja jopa ”soittaa” stadionin kokoista yleisöä laulattamalla eri stemmoja katsomon eri osioilla yhtä aikaa. Näin taide-elämys voisi olla yhtenäisempi esiintyjän ja kokijan välillä ja yleisö pääsee vaikuttamaan teoksen syntyyn. Minua kiinnostaa klassisen musiikin perinteisten esityskäytäntöjen uudistaminen. Hyviä esimerkkejä tästä ovat Matthew Barley ja Bobby McFerrin, jotka laittavat muuan muassa sinfoniaorkesterin improvisoimaan konsertissa. Haluaisin kokeilla toteuttaa konsertteja, joissa aistit otettaisiin kokonaisvaltaisemmin käyttöön. Esimerkiksi valoilla saa paljon aikaan ja valotaide on mielestäni liian vähälle jäänyt alue klassisten konserttien toteutuksessa. Ymmärrän ettei sinfoniakonserteissa haluta johdatella väreillä tai valoilla yleisön musiikkielämyksen suuntaa vaan neutraalissa ympäristössä musiikin mielikuvat voivat syntyä vapaasti kunkin kuulijan mieleen. Valojen käytössä on kuitenkin suuri voimavara ja mahdollisuus, joilla konsertteihin voisi tuoda paljonkin uudenlaista sisältöä ja syventää musiikin ilmaisuvoimaa.

Tilallisten muotojen materialisoinnin teoria tuntui myös haasteelliselta ajoittain. Olin itse ehtinyt kypsytellä ideoita jo parin vuoden aikana koulutuksen kurssien ja harjoitusten pohjalta. Kanssani soittaville muusikoille teorian esittely saattoi tuntua uudelta ja heidän täytyi omaksua lähestymistapa melko nopealla aikataululla. En kuitenkaan rohjennut toteuttaa täysin

improvisoitua konserttia vielä tässä vaiheessa yksin. Siinä mielessä konsertin harjoittaminen oli myös tietyllä tapaa pedagoginen kokeilu. Kuinka esitän teorian ideat muille ja miten he ne ymmärtävät suhteessa omiini? Musiikillisen vuorovaikutuksen kehittyminen olisi tarvinnut varmasti enemmän aikaa muodostuakseen vielä yhtenäisemmäksi. Toisaalta useamman soittajan ajatukset toivat monipuolisuutta näkökulmiin. Haluaisin ehdottomasti kokeilla tätä liiketeoriaa myös omassa soolokonsertissani ja kuinka teorian mielikuvat toimivat yksin toteutettuna. Olisi mielenkiintoista musisoida erilaisissa tiloissa. Sotku-teatteri ympäristönä oli vaikuttava ja valot pääsivät siellä oikeuksiinsa. Haluaisin kuitenkin kokeilla enemmän kaikuisaa tilaa, jossa akustinen laulu saisi enemmän kuuluvuutta ja apua akustiikasta.

Lisäksi haluaisin kokeilla konsertoida tanssijan tai tanssijoiden kanssa samaa viitekehystä käyttäen. Tällöin liikettä tulisi enemmän näkyviin ja visuaalinen kuva olisi aivan erilainen niin soittajien kuin tanssijoidenkin materialisoidessa tilallisia muotoja. Kenties Preston-Dunlopin tilallisten muotojen materialisoimisen teoria heräisi näin monialaisena aivan uudella tavalla eloon. Toivoisin voivani järjestää konsertin myös klassisen musiikkikoulutuksen saaneiden muusikoiden kanssa, joiden kokemukset improvisaatiosta ovat vielä vähäisiä. Preston-Dunlopin tilallisten muotojen hahmottamisen teoria sopii mielestäni kaikenikäisille ja -tasoisille esiintyjille. Lapset improvisoivat mielellään luonnostaan ja pystyvät heittäytymään leikin kautta mielikuviin (Junttu 2015, 86). Olisi mielenkiintoista vetää työpajoja ja esitellä tätä lähestymistapaa improvisaatiosta myös lapsille ja nuorille ja tutkia sen pedagogisia hyötyjä ja ilmiöitä tarkemmin. Kiinnostavaa on myös se, kuinka tilallisten muotojen materialisoiminen toimisi orkesterin tai suuremman esiintyjäjoukon kanssa ryhmäimprovisaationa? Aion ottaa koreologian keinoja käyttöön myös sävelletyn musiikin soittamisessa ja laulamisessa. Tilallisten muotojen materialisoinnin keinot toimivat varmasti ilmaisun elävöittäjänä myös ei improvisoidun musiikin soittamisessa.

8 LÄHTEET JA TUOTETUT AINEISTOT

ANTTILA, Pirkko. 1996. Tutkimisen taito ja tiedonhankinta. Taito–, taide ja muotoilualojen tutkimuksen työvälineet. Helsinki: Akatiimi Oy.

BACKLUND, Kaj 1983. Improvisointi pop/jazzmusiikissa. Helsinki: Musiikki Fazer.

BAILEY, Derek 1993. Improvisation. Its Nature and Practise in Music. USA: Da Capo Press.

BAKER, David 1988. How to Play Bebop. USA: Alfred Music.

BARLEY, Matthew 2020. [Viitattu 25.4.2020.] Saatavissa: https://matthewbarley.com/story/info/

CARDEW, Cornelius 1967.Treatise. London: Hinrichsen Edition, Ltd.

CZERNOWIN, Chaya 2017. The Art of Risk Taking. Experimentation, Invention, and Discovery. Julkaisussa: COESSENS, Kathleen (toim.) Experimental Encounters in Music and Beyond. Belgium: Leuven University Press.

FRÖST, Martin. [Viitattu 12.4.2020.] Saatavissa: https://www.martinfrost.se/project-retrotopia-martin-frost/

HALL, David 2018. The art of visualizing music. [Viitattu: 18.4.2020.] Saatavissa: http://davidhall.io/visualising-music-graphic-scores/

HIRSJÄRVI, Sirkka & REMES, Pirkko & SAJAVAARA, Paula 1997. Tutki ja kirjoita. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.

HORNBOSTEL, Erich Moritz von & SACHS, Curt 1992. Classification of Musical Instruments. Julkaisussa: MYERS, Helen (toim.) Ethnomusicology: An Introduction. London: Macmillan.

HUOVINEN, Erkki 2015. Johdatus musiikillisen improvisaation tutkimukseen. Julkaisussa: HUOVINEN, Erkki (toim.) Musiikillinen improvisaatio. Keskustelunavauksia soivan hetken kulttuureihin. Turku: Painosalama Oy.

HUOVINEN, Erkki & MANNEBERG Avigail 2013, Imitation, Interaction and Imagery: Learning to Improvise Drawing with Music. [Viitattu: 26.4.2020.] Saatavissa: https://www.researchgate.net/publication/273591082_Imitation_interaction_and_imagery_Learning_to_improvise_drawing_with_music

ISKO. International Society for Knowledge Organization. [Viitattu 25.4.2020.] Saatavissa: https://www.isko.org/cyclo/hornbostel.htm

JUNTTU, Kristiina 2015. Improvisaatio pianonsoiton alkuopetuksessa. Julkaisussa: HUOVINEN, Erkki (toim.) Musiikillinen improvisaatio. Keskustelunavauksia soivan hetken kulttuureihin. Turku: Painosalama Oy.

KUUSISAARI, Harri 31.12.2019. Rehellisyys maan perii. Rondo Classic 1/2020. [Viitattu 26.4.2020.] Saatavissa: https://rondolehti.fi/artikkelit/lehtiartikkeli/rehellisyys-maan-perii/

LEHIKOINEN, Markku 2019**.** Improvisointi. Vinkkejä musiikin perusopetuksen soittotunneille. Savonia-ammattikorkeakoulu. Kulttuuriala. Taidepedagogiikan koulutusohjelma. Opinnäytetyö. [Viitattu 18.4.2020.] Saatavissa: https://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/166387/Lehikoinen_Markku.pdf?sequence=2&isAllowed=y

MERILÄINEN, Rosa. 2011. Ihminen esineenä. Etelä-Suomen Sanomat [digilehti] Arkisto 7.5.2011. [Viitattu 26.2.2018.] Saatavissa: https://www.ess.fi/arkisto/2011/05/07/ihminen-esineena

OPH 2017. Taiteen perusopetuksen laajan oppimäärän opetussuunnitelman perusteet 2017. [Viitattu 18.4.2020.] Saatavissa: https://eperusteet.opintopolku.fi/eperusteet-service/api/dokumentit/4016946

OXFORD LIVING DICTIONARIES, Improvise. [Viitattu 25.4.2020.] Saatavissa: https://en.oxforddictionaries.com/definition/improvise

PARTIO, Johanna 2019. Anna Halprinin improvisaatiokäsityksen ulottuvuudet. Jyväskylän Yliopisto. Musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuslaitos. Maisterintutkielma. [Viitattu 18.4.2020.] Saatavissa: https://jyx.jyu.fi/bitstream/handle/123456789/64157/URN%3ANBN%3Afi%3Ajyu-201905232768.pdf?sequence=1&isAllowed=y

PRESTON-DUNLOP, Valerie 1995. Dance Words. New York ja Lontoo: Harwood Academic Publishers.

PRESTON-DUNLOP, Valerie 1998/2000/2003/2006/2014. looking at dances. a choreological perspective on choreography. UK: The Noverre Press.

PRESTON-DUNLOP, Valerie & SANCHEZ-COLBERG, Ana. 2002/2010. dance and the performative. a choreological perspective – Laban and beyond. UK: Verve Publishing.

SALOSAARI, Paula 16.11.2018. [Luento: Monialaiset taidepedagogiikan työmuodotkurssilla Valerie Preston-Dunlopin tanssiteoriasta ja Rudolph Labanin koreologiasta.] Kuopio: Savonia-ammattikorkeakoulu, Musiikin ja tanssin koulutusohjelma, YAMK taidepedagogi.

SALOSAARI, Paula 2001. Multiple Embodiment in Classical Ballet. Educating the Dancer as an Agent of Change in the Cultural Evolution of Ballet. Theatre Academy. Department of Dance and Theatre Pedagogy. Doctoral dissertation. Helsinki: Yliopistopaino.

SOUNDPAINTING. [Viitattu 18.4.2020.] Saatavissa: http://www.soundpainting.com/soundpainting/

WIGRAM, Tony 2004. Improvisation: methods and techniquesfor music therapy clinicians, educators and students. UK: Jessica Kingsley Publishers

YLE 8.7.2010. Soittajapojat luovat kuvaa armeijasta. [Viitattu 26.4.2020.] Saatavissa: https://yle.fi/uutiset/3-6160720

LIITE 1: KONSERTTIJULISTE

LIITE 2. KONSERTIN KÄSIOHJELMA