

”Kuin oppisi uuden kielen alusta lähtien”

Kuvaus klassisen viulistin improvisaatio- oppimisesta

Tuulia Pulkkinen

Opinnäytetyö
Kesäkuu 2015

Musiikin koulutusohjelma
Kulttuuriala





Tekijä(t) Pulkkinen, Tuulia	Julkaisun laji Opinnäytetyö	Päivämäärä 04.06.2015
	Sivumäärä 53	Julkaisun kieli Suomi
		Verkojulkaisulupa myönnetty: x
Työn nimi "Kuin oppisi uuden kielen alusta lähtien" Kuvaus klassisen viulistin improvisaatio- oppimisesta		
Koulutusohjelma Musiikin koulutusohjelma		
Työn ohjaaja(t) Ritva Valoranta		
Toimeksiantaja(t)		
Tiivistelmä <p>Tämä opinnäytetyö on kuvaus klassisen viulistin improvisaatio- oppimisesta. Tarve tuottaa tutkimus aiheesta lähti halustani oppia improvisoimaan ja herättää keskustelua improvisaation opetuksesta klassisessa viulunsoitonopetuksessa. Näkökulma on aikuisen viulistin jazzimprovisaation opiskelussa. Päättökysymys on "Miten klassinen viulisti oppii improvisoimaan?". Teoreettinen viitekehys sisältää improvisaation historian, jazzviulun, yleisten oppimiskäsitysten ja laadullisen tutkimusmenetelmän tarkastelun.</p> <p>Tutkimus on toteutettu käyttäen kahta tutkimusmetodia: osallistuvaa havainnointia ja puolistrukturoitua teemahaastattelua. Havainnointimenetelmässä osallistuin neljälle improvisaatio-oppitunnille, joiden aikana tekemäni havainnot kirjoitin oppimispäiväkirjaan. Haastattelut tehtiin kahdelle suomalaiselle viulistille selvittääkseen, kuinka he oppivat improvisoimaan.</p> <p>Tuloksissa ilmeni, että improvisaatiota opitaan samalla tavoin kuin klassista soittoa: nuoteista, kuulokuvan kautta toistamalla ja ottamalla vaikutteita ympäristöstä. Perusideana on, että opetellaan soittomateriaaleja, joiden vakiinnuttua pyritään tuottamaan improvisaatiota, oli kyse sitten muutaman sävelen muuntelusta tai kokonaan improvisoidusta jazzstandardin soolosta. Tärkeimpiä harjoittelukohteita klassisille viulisteille ovat sävelten hahmottaminen otelaudalla, sointukiertoihin soittaminen ja heittäytyminen enemmän tai vähemmän valmistelemattomaan soittotilanteeseen.</p> <p>Improvisaation kautta klassinen viulisti oppii paljon parhaassa tapauksessa itsestään ja musiikista, ja voi löytää oman persoonallisen soundinsa.</p>		
Avainsanat (asiasanat) Viulu, improvisaatio, jazzviulu, musiikin oppinen, oppimiskäsitykset		
Muut tiedot		



Author(s) Pulkkinen, Tuulia	Type of publication Bachelor's thesis.	Date 04.06.2015
		Language of publication: Finnish
	Number of pages 53	Permission for web publication: x
Title of publication Like learning a new language from the beginning A description of a classical violinist's improvisation learning		
Degree programme Degree programme in music		
Tutor(s) Valoranta, Ritva		
Assigned by		
Abstract <p>This bachelor's thesis is a description of the learning process of improvisation by a classical violinist. The need for this study came from the author's own interest in learning jazz violin improvisation and from the desire to raise discussion about improvisation in classical violin education. The point of view was that of an adult violinist who learning jazz improvisation. The main question of the study was: "How does a classical violinist learn to improvise?". The theoretical framework consists of the history of improvisation, the history of jazz violin, common learning strategies and assessments of the qualitative research method.</p> <p>The study was implemented by using two research methods: observation and half-structured theme interview. The observation was conducted so that the author participated in four violin improvisation lessons and writing down her learning experiences. The interviews were conducted in order to find out how two Finnish violinists had learned to improvise.</p> <p>The results show that the ways to learn violin improvisation are similar to those in classical violin: learning from notes, listening and repeating, and taking influences from the environment. The basic idea is to learn playing materials and, once they are learnt, to improvise even if it is just a variation of a few notes or a fully improvised solo to a jazz standard. The most important development issues for classical violinists are to perceiving notes on the violin fingerboard, being able to play with chord progressions and to throwing oneself into a more or less unprepared playing situation.</p> <p>Through improvisation classical violinists can learn much about themselves, as well as from music, and they can find their own personal sound and style.</p>		
Keywords/tags (subjects) Violin, improvisation, jazz violin, music learning, learning strategies		
Miscellaneous		

Sisältö

1 Johdanto	2
2 Improvisaatio	4
2.1 Aikaisemmat tutkimukset ja aiheen rajaus.....	4
2.2 Mitä improvisaatio on?	7
2.3 Improvisaation historiaa	9
2.4 Viulu jazzmusiikissa.....	12
3 Musiikin oppiminen	14
3.1 Oppimiseen vaikuttavia tekijöitä	14
3.2 Oppimiskäsitykset	16
4 Tutkimusmenetelmät	20
4.1 Laadullinen tutkimus.....	20
4.2 Tutkimuksen toteuttaminen	24
5 Tulokset	27
5.1 Nuotit improvisaation oppimismenetelmänä.....	27
5.2 Kuulonvarainen oppiminen.....	30
5.3 Improvisaation tyyli ja vaikutteet	32
5.4 Persoonallinen ilmaisu ja oma soundi	34
5.5 Totutusta irtautuminen ja musiikillinen vapautuminen	35
5.6 Jousikäden ja viulukäden tekniikkaharjoituksia ja eroja klassiseen musiikkiin	39
6 Pohdinta	43
Lähdeluettelo	51
Liitteet	53

1 Johdanto

Klassisen viulistin koulutuksen saaneena olen tottunut soittamaan musiikkia nuoteista tai korvakuulolta. Käsitys siitä, että voisin soittaa musiikkia jolla ei ole valmista nuotti- tai kuulokuvaa sävellettyä, oli minulle vieras. Tämä opinnäytetyö saikin alkunsa halusta tutkia voinko klassisena viulistina oppia improvisoimaan. Erytisesti halusin selvittää, millä oppimistavoilla improvisaatiota opitaan käytännössä ja että pääsisinkö irti klassisen musiikin ”kuplasta”, jossa valmiita mestariteoksia soitetaan sellaisenaan. Lisäksi toivomuksenani oli se, että musiikillinen ilmaisuni ja koko musiikillinen osaamiseni monipuolistuisivat.

Tarve yhä monipuolisemmasta osaamisesta työelämässä näkyy selvästi musiikin ammattiopinnoissa. Myös musiikkiopistoissa jonkun aikaa jatkunut kehityssuunta popmusiikkia kohtaan kallistuvasta kiinnostuksesta johtaa väistämättä kysymyksiin ja toimenpiteisiin. Millaista on viulunsoitonopetus tulevaisuudessa? Haluavatko lapset tai heidän vanhempansa panostaa klassiseen soittimeen? ”Rennommat” kevyen musiikin soittimet saattavat vaikuttaa helpommin lähestyttäviltä, varsinkin, jos harjoiteltava musiikki pohjautuu lasten omiin musiikkimieltymyksiin. Entä kiinnostaako nuorta viulistia jatkaa harjoitteluaan, jos hän ei saa työkaluja musiikillisen luovuutensa vapauttamiseksi?

Opetushallituksen (2005) laatiman Taiteen perusopetuksen oppimistavoitteiden mukaan improvisointi kuuluu musiikin yleiseen oppimäärään, kuten opetussuunnitelman perusteissa mainitaan, ”Tavoitteena on, että oppilas saa valmiuksia laulamiseen ja soittamiseen, sekä säestämiseen, improvisointiin, säveltämiseen että sovittamiseen.” (Opetushallitus 2005, 6). Samassa julkaisussa on eritelty vapaan säestyksen ja improvisoinnin oppimistavoitteita vielä yksityiskohtaisemmin: ”Tavoitteina ja keskeisinä sisältöinä on, että oppilas oppii improvisointia ja transponointia ja vapautuu nuottikuvaan sidotusta soittamisesta.” (mts. 8).

On selvää, että musiikin koulutuksesta vastaavat viralliset tahot kannustavat improvisoinnin opettamiseen. Tunnen instrumenttiopettajia, jotka käyttävät

improvisaatiota ja esimerkiksi tarinasäveltämistä opetuksessa, mutta toistaiseksi vaikuttaa siltä, että he ovat vähemmistöasemassa. Oma kokemukseni ja monen muun tuntemani muusikon kokemus on se, ettei improvisaatiota opeteta klassisessa viulunsoitossa. Varsinkin klassisen viulun soitonopetus keskittyy erilaisiin, tärkeisiin taitoihin, kuten hyvään tekniseen osaamiseen, nopeaan nuotinlukuun, eri aikakausille tyypillisten musiikillisten tyylien hallitsemiseen, sekä musiikillisen tulkinnan ja persoonallisen soittotyylin löytämiseen. Miksei improvisaatio sitten kuulu tähän listaan? Syitä improvisoinnin puuttumiselle viulunsoitonopetuksessa on saatettu tutkiakin, mutta käymistäni keskusteluista, kohtaamistani asenteista ja yleisestä ilmapiiristä olen huomannut tosiksi ainakin nämä tekijät:

- improvisoinnille ei jää aikaa muulta opetukselta
- improvisointia ei koeta tärkeänä taitona
- osa viulunsoiton opettajista ei osaa improvisoida, joten he eivät myöskään osaa opettaa sitä
- improvisaation puuttuminen on opittu ja hyväksytty malli, jota ei välttämättä edes tiedosteta tai osata kyseenalaistaa

Improvisaation opettaminen jää siis jokaisen soitonopettajan oman harkinnan varaan. Vaikkei opinnäytetyöni olekaan pedagoginen opus improvisaatiosta, enkä tutki improvisaation opetusta yleisesti, tahdon osaltani vaikuttaa siihen, että se löytäisi tiensä valtaviiran viulunsoitonopetukseen.

Miten klassinen viulisti sitten oppii improvisaatiota? Opinnäytetyöni tutkimustulokset pyrkivät vastaamaan tähän kysymykseen. Tutkimus toteutetaan käyttäen kahta laadullista tutkimusmenetelmää, osallistuvaa havainnointia ja puolistrukturoitua teemahaastattelua. Aineisto koostuu neljän jazzviuluun keskittyneen improvisaatiosoittotunnin aikana havaittujen oppimistapojen pohjalta kirjoitetusta oppimispäiväkirjasta ja kahdelle suomalaiselle viulistille tekemiäni haastattelujen tuloksista. Lisäksi hyödynnän viuluimprovisaatioon liittyvää kirjallisuutta. Analysointi tapahtuu esitellen improvisaation oppimisen tavat klassisen viulunsoittajan näkökulmasta.

2 Improvisaatio

2.1 Aikaisemmat tutkimukset ja aiheen rajaus

Improvisaatiota on tutkittu paljon ja sitä varten on olemassa runsaasti itseopiskelumateriaalia. Viulusta tällaisia tutkimuksia on tehty kuitenkin verrattain vähän.

Yleisiä jazziin ja improvisaatioon liittyviä teoreettisia asioita on selitetty muun muassa Mark Levinen kirjoissa *The Jazz Piano Book* ja *The Jazz Theory Book*. (Levine 1989) (Levine 1995).

Eräs merkittävä suomalaisen viulistin englanninkielinen improvisaatiotutkimus on Ari Poutiainen (2009) tohtoritutkimus. Poutiainen on tehnyt laajan selvityksen viulistien sormitekniikasta improvisaatiossa, jonka hän esittelee kirjassaan *Stringprovisation*. Tämä tutkimus on opinnäytetyötä huomattavasti kattavampi ja antaa paljon yhtenäisemmän ja laajemman kuvan tutkimuksesta ja improvisaatiosta aiheena. Poutiainen esittelee useita klassisia - ja jazzviulumetodeja ja vertaa niitä käytännön kokemukseensa.

Pääpaino hänen tutkimuksessaan on vasemman käden sormituksissa ja nimenomaan *skemaattisessa sormituksessa* (schematic fingering), joka tarjoaa mahdollisuudet koko viulun äänialan ja yläasemien varmempaan käyttöön modernissa jazzviuluimprovisaatiossa. Skemaattisen sormituksen idea on mainittu muutamassa klassisen viulun pedagogisessa julkaisussa jo 1900- luvun alusta lähtien, ja yleistyvässä määrin viimeiset 25 vuotta. Skemaattisen sormituksen periaate on samantapainen kuin kitaran tabulatuurissa: neljän sävelen sormitusmalleja eli skeemoja opetellaan, joista yhdistämällä kaksi saadaan aikaan kahdeksansävelisiä asteikkoja. (Poutiainen 2009, 6 – 7.) Tämän lisäksi hänen kirjassaan on luku jousen käytöstä improvisaatiossa ja pitkiä tekstejä viulun roolista jazzissa, soitonopetuksessa ja yleisessä musiikkikeskustelussa.

Toinen viulusta tehty improvisaatiotutkimus on tunnettujen jazzviulistien, Didier Lockwoodin ja Francis Darizcurenin ranskankielinen jazzimprovisaatio- metodikirja *Cordes & Âme: Méthode d'improvisation et de violon jazz*. Vaikka skemaattinen sormitus ei ole tavaton idea alan julkaisuissa, on Poutiaisen tutkimukseen pohjautuvat taustatieto saatu juuri tästä julkaisusta. Pääpaino tässä tutkimuksessa on teoriapohjassa, mutta Cordes & Âme esittelee lisäksi muita viuluimprovisaatioon liittyviä tärkeitä seikkoja, kuten Poutiainenkin. (Poutiainen 2009, 7.)

Matt Glaser (1981) haastatteli Stéphane Grappellia kirjaansa *Jazz Violin*. Kirjassa on lisäksi selitetty jazzviulun käsitteitä, kuvailtu monia jazzviulisteja ja se sisältää useita transkriptioita. Haastattelu on julkaistu Grappellin luvalla ja avulla, hän on toinen kirjoittajista.

Improvisaatiosta aiheena on tehty myös runsaasti ammattikorkeakoulujen opinnäytetöitä. Silmäiltyäni ja luettuani opinnäytetöitä huomasin selkeitä aihealueita, joihin tutkimukset voidaan jakaa:

- improvisaation opettaminen soiton alkeissa yksin/ryhmässä
- improvisaatiotyöpaja soitto-oppilaille
- improvisaatiotyöpaja soitonopettajille
- oppimateriaali/lisämateriaali improvisaatiota varten
- oman oppimisen raportointi
- improvisaation filosofian tutkiminen
- tunnettujen muusikkojen improvisaatioiden tutkiminen

Omaa tutkimustani muistuttavia opinnäytetöitä löytyi vain muutama. Kriteerinä yhdistäväksi tekijäksi oli klassisen musiikin ja improvisaation yhdistyminen tutkimuksessa.

Anni Syrjäläinen (2013) pohtii opinnäytetyössään ”Kokemusta kartoittamassa. Musiikkifilosofinen lähestyminen improvisaatioon ja sen opettamiseen klassisessa musiikissa” tutkimalla otteella improvisaatiota ja sen opettamista klassisessa musiikissa. Hänen näkökulmansa on musiikkifilosofinen ja

tavoitteensa herättää keskustelua musiikkialalla yleisesti, sillä tutkimusta ei ole rajattu minkään erillisen soittimen ympärille. Teoriapohjan tutkimukselleen hän on saanut kahden eri musiikkifilosofin, Bennet Reimerin ja John Deweyn näkemyksistä, joita molempia yhdistää musiikin ja musiikkikasvatuksen käsittäminen kokemuksena. Reimerin mukaan kokemus tapahtuu yksilön ja esitettävän musiikkikappaleen välillä, kun taas Dewey käsittää kokemuksen subjektin ja ympäristön välisenä kohtaamisena. Tutkimustulokset on saatu vertaamalla näitä kahta näkemystä ja neljään eri teemaan jaettuja improvisaation osa - alueita. Pohdintaosiossa Syrjäläinen yhdistää tuloksensa yleisellä tasolla käytävään musiikkifilosofiseen keskusteluun improvisaation opettamisesta klassisessa musiikissa. Hän pohtii muun muassa improvisaation oppimisen merkitystä ja hyödyllisyyttä.

Katri Rehnströmin (2009) opinnäytetyö on samasta aiheesta huolimatta lähtökohtaisesti hyvin erilainen. Opinnäytetyö on toteutettu klassisille huilunsoitonopettajille järjestetyn improvisointikurssin muodossa. Tämän tutkimuksen tarkoitus on siis tuoda käytännön esimerkkejä improvisaation opettamisesta ja oppimisesta sekä tarkastella miten klassisen koulutuksen saaneet huilistit kokivat kurssin ja siinä käytetyt harjoitukset. Rehnström käytti useaa eri opetusmetodia, kuten tunnetilojen ja adjektiivien pohjalta vapaata tunnustelua, improvisointia asteikoin, sointukulkuihin soittamista ja rytmikkaharjoituksin. Lisäksi käytettiin irtipäästämisarjoituksia eli tapoja, joilla opitaan päästämään irti *Self 1*:stä (sisäinen kriitikko, estäjä) ja löytämään luontevasti musiikkia tuottava *Self 2* (sisäinen voima, tahto).

Tiia Sorrin (2008) pedagogisessa opinnäytetyössä ”VASTAAKO VIULUNSOITON OPETTAJIEN KOULUTUS VUOSITUHANNEN VAIHTEEN HAASTEISIIN?” pohditaan muun muassa improvisaatiotaidon tärkeyttä viulunsoiton opetuksessa. Näkökulma on siis viulunsoitonopettajien osaaminen ja tuloksissa todetaan, että opettajan olisi osattava innostaa ja motivoida oppilasta, esimerkiksi improvisoimisen kautta. Sorri toteutti tutkimuksensa kyselylomakkeen muodossa kahdelle viuluopettajalle. Molemmat opettajat pitivät improvisaatiota tärkeinä ja opettivat sitä jonkin verran, mutta olivat harmissaan puutteellisesta koulutuksestaan sen tiimoilta.

Oma opinnäytetyöni on havainnoiva ja pohtiva kuvaus siitä, kuinka improvisoinnin oppiminen käytännössä tapahtuu. Näkökulma on aikuisen, ammattiopintoja suorittavan klassisen viulistin näkökulma. Analysoin millaisten menetelmien ja harjoitusten kautta improvisaatiota opitaan. Erittelen mitä klassinen viulisti jo osaa ja mitä taitoja olisi hyvä kehittää edelleen tai opetella alusta lähtien. Pohdin myös lähdeaineistoon nojaten, mitä vaikeuksia klassinen koulutus on asettanut improvisoimisen oppimiselle ja esitän ehdotuksia asian korjaamiseksi. Tulevana pedagogina huomioin improvisaation viulunsoiton perusopetuksessa pohdintaosiossa.

Opinnäytetyöni ei ole improvisaatio- opas, enkä aio kartoittaa viuluimprovisaation opetuksen laajuutta. En niin ikään tutki sitä, kuinka moni viulisti osaa improvisoida. Tutkimukseni keskittyy vain viuluimprovisaatioon. En haastattele muita instrumentalisteja, koska tarkoitus on selvittää nimenomaan viuluun liittyviä oppimistapoja ja soittoteknisiä tekijöitä.

2.2 Mitä improvisaatio on?

Ennen kuin voidaan lähteä tekemään johtopäätöksiä improvisaation oppimisesta, on syytä tarkentaa, mitä improvisaatiolla tarkoitetaan. Suomen kieleen improvisaatio on lainattu latinan *improvisus*- sanasta, joka tarkoittaa *ennalta näkemättä* (Ahonen 2004, 171), eli improvisoiminen on musiikin luomista esityshetkellä. Käsitteenä improvisaatio on joskus hankala määritellä, sillä musiikillisen tulkinnankin voi laskea improvisaatioksi, jos tulkitsija muuttaa esityksessään huomattavan paljon musiikillista materiaalia haluamukseen. Lisäksi joistakin kulttuureista, joissa improvisaatio on merkittävä osa musiikin esittämistä, puuttuu kokonaan improvisaatiota vastaava sana. (Huovinen 2010, 407.)

Huovinen (2010, 408) kuvaa improvisaatiota näin: *”musiikillisen äänen tuottamista käyttämällä saatavilla olevia musiikillisia keinovaroja kekseliäästi ja ilman aiempaa suunnitelmaa, tekijän itsensä uudeksi kokemalla tavalla”*. Tarkoitan tutkimukseni improvisaatio- termillä juuri tällaista ennenkuulumatonta musiikkia, jota luodaan valmistelematta esityshetkellä erilaisia musiikkimateriaaleja käyttäen. Improvisaatio

ei siis ole musiikkia, joka on olemassa valmiina paperilla, nauhalla tai perimätiedossa. Se ei ole myöskään tulkintaa, vaan olennaista on nimenomaan, ettei muunneltavaa musiikkimateriaalia ole sellaisenaan valmiina olemassa.

Vaikka improvisaatio voi olla hyvinkin vapaata, tapahtuu se yleensä tiettyjen musiikillisten perusmateriaalien, kuten esimerkiksi asteikkojen, melodisten ja rytmisten perusaineistojen ja kunkin soittimen teknisten mahdollisuuksien pohjalta. Improvisaatio on myös sidoksissa kulttuuriin ja tyylilajiin. Kulttuurista riippuen esitystilanteessa muunneltavat musiikkielementit vaihtelevat. Esimerkiksi Pohjois-Amerikan intiaanien laulut ovat usein valmiiksi sävellettyjä ja niitä esitetään tarkasti sellaisinaan. Afrikkalaisissa kulttuureissa sen sijaan sekä esitettävän musiikin rytmiä että melodiaa luodaan esityshetkellä spontaanisti improvisoiden. (Otavan iso musiikkitietosanakirja 3 1978, 116.)

Musiikkipsykologiassa on käsitteet improvisaation *proessorientaatiosta* ja *tuoteorientaatiosta*. Proessorientaatio on aloittavalle improvisoijalle yleisempi lähestymistapa tuottaa musiikkia, sillä tässä tapauksessa henkilö haluaa improvisoida itsensä prosessin eli saamansa improvisaatiokokemuksen vuoksi. Experttitasolla olevien improvisoijien tuoteorientaatio keskittyy puolestaan musiikilliseen ulosantiin ja musiikin jakamiseen muiden kanssa. (Huovinen 2010, 408.)

Huovinen (2010, 408 - 410) esittää, että jos halutaan tutkia improvisaatiota psykologisena ilmiönä ja ainutlaatuisena tapana esittää musiikkia, tulee improvisaation proessorientaatio yhä merkittävämmäksi. Improvisaation musiikillinen tuote syntyy nimenomaan esityshetkessä, ja improvisaatioprosessi on aina siinä mukana, oli muusikko sitten aloittelija tai huipputasoinen improvisoija.

Improvisaation eräs edelläkävijä Derek Bailey on sanonut, että ”improvisaatiota ei ole mahdollista nuotintaa”. Tämä johtuu siitä, että nuotinnoksista ei voida lukea prosessia, jonka muusikko on käynyt läpi improvisaatiohetkellä. Sen sijaan nuotinnoksia voidaan sävellyksinä analysoida käytettyjen musiikkimateriaalien ja

soittotavan kannalta. Tuote- ja prosessorientaatiota voidaan siis käyttää näkökulmana, riippuen siitä, mitä improvisaatiossa halutaan tutkia. (Huovinen 2010, 408 – 410.)

Aloittaessani oman matkani improvisaation parissa motivaationi oli prosessorientoitunut, sillä halusin oppia improvisoimaan sen vuoksi, että osaisin improvisoida. Toivoin myös kuitenkin, että improvisaatio vapauttaisi musiikillisen luovuuteni, jolloin saisin itse olla mukana tekemässä musiikkia, eli motivaationi improvisaation oppimiseen oli osittain myös tuoteorientoitunutta.

Opinnäytetyöni tutkimus käsittää myös nämä molemmat näkökulmat.

Tuoteorientoitunut tutkimukseni on siten, että tutkin mitä musiikkimateriaaleja ja mitä teknisiä asioita klassisen viulistin pitää osata, jotta improvisaation tuottaminen on mahdollista. Prosessorientaatio tutkimuksessani tulee puolestaan esille nuottikuvaan sidotusta soittamisesta irti päästämisen, eli klassisen viulistin improvisaatioprosessin oppimisen tutkimisena.

2.3 Improvisaation historiaa

Kansanmusiikissa improvisointia on harrastettu kauan ennen nuottikirjoitusta, sillä kansanmusiikkikappaleet ovat periytyneet sukupolvelta toiselle kuulonvaraisena (Ahonen 2004, 171 - 172). Improvisaatio on ollut aikaisemmin olennainen osa klassisen musiikin koulutusta. Vielä 1800- luvun alkupuolella se kuului yhdessä säveltämisen kanssa ainakin pianistien koulutukseen, jonka jälkeen se vähitellen hävisi, koska opetuksessa alettiin painottaa tekniikan hiomista huippuunsa ja persoonallisen soittotyylin löytymistä monipuolisen osaamisen sijaan. (Mts. 172.)

Länsimaisen taidemusiikin esittämisessä improvisaatio on muutama vuosisata taaksepäin ollut jopa itsestäänselvyys. Gregoriaanisessa musiikissa tiedetään käytetyn improvisaatiota. Keskiaikaiset ja renessanssin aikaiset valmiit sävelmät olivat esitysten lähtökohtia, joihin saatettiin improvisoida lisäsävelin. Valmiin sävelmän improvisatorisesta muuntelusta on tehty opaskirjoja 1400- luvulta lähtien.

Melodioiden alku-, loppu- ja välisoitot sekä säestykset olivat improvisoituja. 1500-luvulla improvisaation pohjaksi vakiintuivat laajalti tunnettujen melodioiden lisäksi muutaman tahdin pituiset soitukulkuun perustuvat bassolinjat, sävellysmuotoina esimerkiksi chaconne ja passacaglia sekä teema ja sen muuntelu. Improvisaatiota harjoitettiin niin maallisessa kuin kirkollisessakin musiikissa, mutta erityisesti uskonnollisissa tilaisuuksissa soittaneet urkurit hallitsivat tämän taidon hyvin. (Suuri musiikkitietosanakirja 3 1990, 74.)

Barokin aikakautena esitettiin muun muassa kenraalibassoimprovisaatiota sekä sen aikaista vapaata improvisaatiota. Kenraalibassoimprovisaatiossa seurattiin bassokulkuja sointumerkkeineen, joiden mukaan improvisoitiin muut äänet. Vapaassa improvisaatiossa ei puolestaan käytetty valmiita melodisia tai soinnullisia malleja. Esimerkiksi erilaiset alkusoitot, fantasiat ja konserttojen kadenssit olivat tällaista vapaata improvisaatiota. (Iso musiikkitietosanakirja 3 1978, 116 - 117.) Tyylinmukaisesta improvisaatiosta tehtiin soitto-oppaita. Useat säveltäjät jättivät nuotteihin tilaa esittäjän improvisaatiota varten ja kirjoittivat ohjeita korukuviointiin. Useiden muusikkojen ja säveltäjien välillä, esimerkkinä Händel ja A. Scarlatti, on jopa dokumentoitu tapahtuneen improvisaatiokilpailuja. (Suuri musiikkitietosanakirja 3 1990, 74.)

Improvisaatiotekniikkana ja musiikillisena ilmaisumuotona käytettiin myös melodian ornamentointia eli koristelua, joka paikoin saattoi olla kaavamaistakin. 1700-luvulle tultaessa tämä koristelutekniikka säilyi, mutta melodinen muuntelu oli aina vain rajoitetumpaa ja vapaata improvisointia esiintyi enää konserttojen kadensseissa. Esimerkiksi Mozart lisäsi konserttoihinsa useita jaksoja ja kadensseja, joita piti improvisoida erilaisin asteikoin ja korukuvioin. Tämäkin improvisointi loppui vähitellen; käytännössä koko 1800-luvun ajan säveltäjät, muun muassa Brahms ja Mendelssohn kirjoittivat konserttoihinsa valmiit kadenssit.

1900-luvun länsimaisessa taidemusiikissa improvisaatiota esiintyy pienistä muunteluista täysin vapaaseen improvisaatioon ja voi olla kaikkea tältä väliltä. Esimerkkinä vapaasta muuntelusta on *aleatorinen musiikki*, jossa esittäjä saa valita, missä järjestyksessä hän soittaa sävellettyjä vaihtoehtoja tai muuntelee valmista

materiaalia haluamukseen. Vapaan improvisaation kehitys 1960- luvulla on saanut vaikutteita aleatoriikasta, sähköisten soittimien tuomista uusista mahdollisuuksista ja jazzista. Vapaasta improvisaatiosta tunnetaan esimerkiksi roomalainen yhtye Musica Elettronica Viva, jonka tarkoitus oli lisätä mitä tahansa säveliä ”Sound Pooliin” eli ”äänialtaaseen”. Tässä kokeilussa kuuntelijat saivat osallistua kappaleen esittämiseen. (Iso musiikkietosanakirja 3 1978, 116 - 117.)

Jazzmusiikissa improvisaatiota käytetään laajalti ja sen olemassa olo on tunnustettu fakta. Perinteinen tyylinmukainen jazzkappale koostuu teemasta ja sointukierron päälle esitettävästä, yhden tai useamman soittimen vuoroittaisesta soolosta, joka improvisoidaan. Tässä tyyliässä sointurakenne määrittää pitkälti käytettävät asteikot ja soitettavat sävelet. (Laitinen 2009, 27.)

Soolo voi olla joko muunnelma soitettavan kappaleen teemasta tai harmonioiden päälle improvisoitu, kokonaan uusi melodialinja. Käytetyin tapa improvisoida vanhemmissa jazzmuodoissa, 1900- luvun alkupuoliskolla oli teeman muuntelu eli ”*paraphrasing*”, (André Hodeir) parafraasi, eli *kertoa omin sanoin*. (Berendt & Huesmann 2009, 198.) Kun jazz- muusikko siis muuntelee esimerkiksi George Gershwinin Summertime- kappaleen teemaa siten, että sen kuitenkin tunnistaa kyseiseksi kappaleeksi, kertoo hän kappaleen tarinaa omin sanoin, tuottamansa musiikin kautta.

Täysin uusien melodisten linjojen luomista kappaleen harmonioiden päälle käytetään paljon esimerkiksi modernissa jazzissa ja sitä kutsutaan puolestaan termillä ”*chorus-phrase*” (André Hodeir), joka tarkoittaa yksinkertaisesti teeman harmonioihin improvisoitua fraasia. Samojen jazzstandardien soitto vuosikymmenten aikana on johtanut siihen, että monen sadan toiston jälkeen muusikko saattaa päätyä improvisoimaan yhä useammin samoja melodialinjoja jonkin näistä jazzstandardeista soolona. Tällöin tuosta soolosta kehittyy paras mahdollinen improvisoitu melodia tähän kappaleeseen ja siitä tulee sen soittaneen muusikon ”tavamerkki”. (Berendt & Huesmann 2009, 198 - 199.)

Ovatko sitten improvisoiden kehitetyt melodiat sävellyksiä? Kyllä ja ei, ne ovat samalla improvisaatiota, sävellystä ja tulkintaa, ja aina liitoksissa niiden kehittäjän persoonalliseen tyyliin. Jos näitä melodioita jäljittelee jokin muu, vaikkapa alkuperäistä esittäjäänsä taitavampi muusikko, jää esityksestä puuttumaan tietynlainen aitous. Tällaisessa esityksessä alkuperäisen esittäjän vuosien valmistautuminen ja omalaatuisen ilmaisuvoiman peilautuminen melodian kehityshetkeen jäävät kuulematta. (Berendt & Huesmann 2009, 200.)

Tätä voi verrata yhtyeiden tekemiin cover- kappaleisiin. Usein kuullessani covereita pitämieni yhtyeiden kappaleista olen sitä mieltä, että ”uudelleenlämmitetty” kappale on hyvä, ellei jopa parempi alkuperäiseen verrattuna, mutta siitä puuttuu silti alkuperäisen bändin soittajien tulkinnat ja minulle itselleni kappaleeseen liittyvät muistot. Musiikissa näkyy aina voimakkaasti tekijänsä kädenjälki, improvisoidessaan muusikko ilmentää siis soittotaitonsa lisäksi persoonaansa.

2.4 Viulu jazzmusiikissa

Opinnäytetyöni toiminnallinen tutkimus on tehty nimenomaan jazzviulun improvisoinnin oppimisesta. Jazzmusiikissa tyypillisesti käytetyiksi soittimiksi laulun lisäksi voidaan nimetä piano, kitara, rummut, basso/kontrabasso ja useat eri puhallinsoittimet, esimerkiksi saksofoni ja trumpetti. Lukuisten taitavien jazzviulistien menestyksestä huolimatta viululla ei kuitenkaan ole samanlaista vakiintunutta asemaa jazzissa kuin näillä muilla soittimilla.

Jazzin alkuaikoina ihmiset olivat tottuneet käsitykseen viulusta joko klassisena tai kansanmusiikkisoittimena. Lisäksi viulun herkkä sointi jäi usein liian voimakkaiden bändi- ja puhallinsoittimien varjoon. Jazzviulun taitajat olivat myös vähissä, koska klassiset viulistit eivät soittaneet rytmimusiikkia, eikä kevyellä puolella ollut tarpeeksi osaamista. (Glaser & Grapelli 1981, 12.)

Viulu alkoi tulla näkyväksi jazzmusiikin näyttämöllä vasta 1960-luvun lopulla, puhuttiin jopa ”viuluaallosta” (Berendt & Huesmann 2009, 519). Äkillisestä suosion noususta huolimatta viulu on vielä tänäkin päivänä marginaalinen soitin jazzmusiikissa. Viulun työläs ja aikaa vievä tekniikka on yksi osasyistä tähän. Vaikeuksia asettavat muun muassa ergonomisesti haastava soittoasento ja sävelpuhtaus. Myös viululla äänitettyjä Jazz-levytyksiä on suhteellisen vähän muihin jazz-soittimiin verraten. (Poutiainen 2009, 2 - 4.)

Jazzviulun ja viuluimprovisaation nykytilan kehitykseen ovat vaikuttaneet monet taitavat viulistit. Heistä ensimmäinen oli italialainen Joe Venuti (1904-1978). Joen vanhemmat muuttivat Yhdysvaltoihin, jossa nelivuotias poika aloitti viulunsoiton. Alakouluikäisenä hän soitti yhdessä kitaristi Eddie Langin kanssa improvisaatiolla maustettuja polkkia ja masurkkoja. Myöhemmin, Venutin uran lähdettyä käyntiin hän soitti monissa eri jazzorkestereissa, teki lukuisia levytyksiä, vieraili konserttikiertueella Euroopassa ja toimi radio- ja studiomuusikkona.

Venutin ura koki myös laskuja, mutta hänen uransa viimeisen 10 vuotta olivat nousujohteisia. Kerrotaan, että hänen myöhäiset esityksensä olivat hyvin intensiivisiä ja että hänen draivinsa säilyi vielä monen setin jälkeen, vaikka nuoremmat muusikot jo väsähtivät. Erääseen lehteen tehdyssä haastattelussa Venuti kuvaa uraansa seuraavasti: ”Aikanaan kaksikymmentäluvulla jazzia soittivat monet viulistit. Mutta minä olin ensimmäinen. Ei ollut ketään ennen minua. Kaikkien näiden vuosien jälkeen yritän vieläkin todistaa, että viulu soveltuu jazzin soittamiseen.” (Glaser & Grappelli 1981, 12 - 14).

Toinen jazzviuluun vaikuttanut muusikko oli ranskalainen Stéphane Grappelli (1908 - 1997). Hän aloitti viulunsoiton 12-vuotiaana ja oli omien sanojensa mukaan itseoppinut: ”Minulla ei koskaan ollut opettajaa, joten opin hyvän soittoasennon pelkällä tuurilla”. Grappelli oli muusikkona monipuolinen, hän hallitsi hyvin viulun lisäksi muitakin soittimia. Hän soitti pianoa erinäisissä orkestereissa ja konserteissa 1930-luvulle asti, sillä pelkkä viulunsoitto ei tuottanut tarpeeksi tuloja. Soittaessaan viulua kerran eräällä klubilla Ranskassa hän törmäsi jazzkitaristi Django Reinhardtin, joka ehdotti yhteistyötä kuultuaan Grappellin soittoa. He soittivat yhdessä eri

kokoonpanoissa n. 20 vuotta, välillä enemmän, välillä vähemmän, Reinhardtin kuolemaan saakka 1953. Grappelli teki paljon yhteistyötä myös muiden tunnettujen muusikkojen kanssa ja teki lukuisia levytyksiä. (Glaser & Grappelli 1981, 17 - 21.)

Grappellin tyyli on ainutlaatuinen. Itseoppineena hänellä oli tarkka silmä ja sisäinen korva, joilla hän tarkkaili muita viulisteja ja siten oppi soittamaan. Hänen soittoasentonsa oli hyvin luonnollinen ja rento – hän soitti mahdollisimman vähäliikkeisesti. Hän löysi tämän asennon kuuntelemalla kehoaan, koska kukaan ei häntä opettanut: ”Soitan omalla tyylilläni – ostin sen itse omalta keholtani”. (Glaser & Grappelli 1981, 29 - 30.)

Näiden kahden legendan lisäksi jazzviuluimprovisaatioon on vaikuttanut joukko muita ansiokkaita viulisteja, mutta en kerro heistä enempää, koska opinnäytetyön tarkoitus on tutkia improvisaatio-oppimista, ei henkilöahmoja. Esimerkkejä kuuluisista jazzviulisteista ovat tanskalainen Svend Asmunssen ja ranskalainen Didier Lockwood. Suomessa muita improvisoivia viulisteja haastateltavien lisäksi ovat muun muassa Ari Poutiainen ja Mikko- Ville Luolajan- Mikkola.

3 Musiikin oppiminen

3.1 Oppimiseen vaikuttavia tekijöitä

Koska improvisoiminen on yksi musiikin tekemisen ja oppimisen muodoista, kuuluu opinnäytetyöni tutkimukseen oppimisen tarkastelu yleisellä tasolla.

Biologisesta näkökulmasta jokaisella ihmisellä on yksilöllisiä taipumuksia oppimisen suhteen, joita säätelevät joko henkilön temperamenttiin ja persoonallisuuteen tai ympäristöön liittyvät tekijät. Olivat nämä taipumukset pysyviä tai muuttuvia, vaikuttavat ne yksilön kehitykseen uusissa elämäntilanteissa ja määrittävät sitä, mitkä asiat ovat helppoa tai vaikeaa oppia. Nämä mahdollisuudet taas ohjaavat yksilön motiiveja hakeutua tilanteisiin, joissa taipumukset pääsevät parhaiten esille.

(Rauste von Wright, Soini & von Wright 2003, 29 – 31.) Esimerkiksi kun lapsi omaa musiikillisia taipumuksia ja kuulee musiikkia tai lauleskelee omia melodioitaan, saattaa hän kiinnostua jonkin soittimen hallitsemisesta ja hakee musiikkiopistoon.

Nykyään tiedetään kuitenkin se, ettei musiikin oppimiseen vaikuta geeniperimä, vaan ympäristö: musiikkia tulviva ympäristö luo jo varhaislapsuudessa suotuisan kasvualustan musiikin oppimiselle. Vanhemmillä on suuri rooli tässä – lapsi omaksuu ensimmäisenä heidän käyttäytymismallinsa, he ovat lapsen ensimmäinen kosketus tähän maailmaan. (Ahonen 2004, 32, 35.) Tätä ympäristön merkitystä musiikin oppimiseen tukee käsitys implisiittisestä oppimisesta, joka tarkoittaa jonkin kyvyn omaksumista ympäristön ärsykkeistä ilman erityisiä ponnisteluja, tiedostamatta oppimisprosessia. Tällainen oppiminen ja sopeutuminen näkyy selkeimmin pienillä lapsilla, mutta jatkuu luonnollisesti läpi koko elämän. (Mts. 14 - 15.)

Ympäröivä kulttuuri määrää pitkälti, minkälaisia musiikillisia ominaisuuksia ja musiikkielementtejä pidetään arvossa ja opitaan käyttämään. Tätä käsitystä tukee termi *enkulturaatio*, joka tarkoittaa ympäröivän kulttuurin omaksumista ja siihen kasvamista. Tutkimuksissa on huomattu, että vastasyntynyt lapsi pystyy omaksumaan minkä tahansa kulttuurin ja kielen, joten ympäristön vaikutus oppimiseen on ilmeinen. Samoin lapsi voi oppia missä tahansa kulttuurissa vallalla olevat musiikilliset normit. (Ahonen, 2004. 25 – 26.) Tästä voidaan todeta, että runsaasti improvisaatiota sisältävä ympäristö vaikuttaa positiivisesti sen oppimiseen.

Suotuisan ympäristön lisäksi tarvitaan vuosien harjoittelua, jotta ihmisen elimistö tottuu ja mukautuu kaikkiin musiikin esittämiseen vaadittaviin taitoihin.

Eksplisiittinen oppiminen on valmiiden, implisiittisesti saatujen taitojen aktiivista ja tiedostettua kehittämistä mm. tiettyjen opetussuunnitelmien mukaisiksi.

Neurobiologisissa tutkimuksissa on tultu siihen tulokseen, että aivokuoren hermoverkostot muokkautuvat juuri niitä tehtäviä varten, joita aktiivisesti harjoitellaan. (Ahonen 2004, 14, 32 - 35.) Esimerkkinä implisiittisestä oppimisesta on alle kouluikäinen lapsi, joka toistaa kuulemiaan melodioita ja rytmejä ymmärtämättä niiden sisältämää teoriaa. Lapsi saattaa myös lauleskella pitkiä pätkiä itse keksimiään

melodioita. Myöhemmin musiikkiopistossa hän oppii, että sävelet, joista melodiat rakentuvat, koostuvat useista intervalleista. Näiden intervallien aktiivinen ja tiedostava harjoittelu on eksplisiittistä oppimista.

3.2 Oppimiskäsitykset

Oppimista on tutkittu paljon 1900-luvulla ja sitä selitetään yhä teorioiksi muodostuneiden oppimiskäsitysten avulla. Greeno, Collins ja Rednick (1996) esittävät kolme yleisen oppimisen mallia, jotka jäsentävät oppimista tiedon olemuksen perusteella. Nämä mallit ovat behavioristinen, kognitiivinen ja situatiivinen oppimisen malli. Vaikka mallit on kehitetty nimenomaan tarkastellen oppimista yleisellä tasolla, voi niitä soveltaa myös musiikin oppimiseen. (Ahonen 2004, 16 - 17.)

Ensimmäinen tutkittu oppimiskäsitys, **behaviorismi** oli vallalla 1900-luvun alkupuoliskolla. Behavioristisen teorian mukaan oppija on passiivinen tiedon hankkimisen suhteen ja yksilön oppimista säätelevät lähinnä ympäristöstä kohdistetut rangaistukset ja palkinnot. Opetuksessa vahvistetaan oppilaan sisäsyntyistä kykyä ja halua oppia lisäämällä toivottua käytöstä ja karsimalla epätoivottua käytöstä. (Ahonen 2004, 17 - 18.) Keskeinen käsitys behaviorismissa on John Locken teoria siitä, että ihmisen mieli on tyhjä taulu, ”tabula rasa”. Oppiminen piirtyy tähän tauluun harjoittelun ja jäljittelyn toimesta. (Rauste von Wright, Soini & von Wright 2003, 142.)

Behavioristisen oppimisen mallia voidaan selittää venäläisen Ivan Pavlovin (1849 - 1936) tekemällä koirakokeella. Koirakokeessa selvisi, että kelloa soittaessa koiran sylkirauhaset alkoivat erittää sylkeä, kun se oli ensin tarpeeksi monta kertaa saanut samalla ruokaa. Neutraali ärsyke siis aiheuttaa halutun reaktion toiston ja vahvistamisen avulla. Ihmisten oppimiseen sovellettuna tämän ehdollistumista korostavan oppimismallin merkittäviä menetelmiä ovat toistuva harjoittelu ja suorituksesta saatu palaute. Positiivinen palaute vahvistaa oppimista ja palautteen puute puolestaan heikentää sitä. (Ahonen 2004, 18.)

Ahonen (2004, 19) kertoo kirjassaan esimerkin, miten behaviorismi käytännössä toimii musiikin opetuksessa. Hän kuvailee tyypillistä oppimistilannetta, jossa oikein tapahtuneesta soittotehtävästä oppilas saa kehuja. Runsaan harjoittelun ja vahvistavan palautteen kautta liikesarjat automatisoituvat ja oppilas edistyy. (Mts. 19.) Tämä oppimiskäsitys on hyvin pitkälti mallioppimista.

Oikein ajoitettu innostunut opettajan huudahdus on vahva viesti oppilaalle siitä, että nyt hän soittaa oikein. Muistan myös omilta lapsuuden aikaisilta soittotunneiltani sen, kuinka viuluopettajani tarjosi toisinaan suklaanamuja soittotuntien päätteeksi. Tällä tavoin opettaja vahvisti assosiaatiota soittotunnista mielekkäänä kokemuksena. Myöhemmin behavioristinen vahvistus tapahtuu kehuja ja rohkaisun kautta sekä tarvittaessa puhutteluna riittämättömästä tai tiedostamattomasta harjoittelusta.

Kognitiivisen oppimisen malli syntyi 1900 -luvun puolessa välissä vastareaktiona behaviorismille, josta se eroaakin huomattavasti. Oppimista alettiin selittää aktiivisena tiedon omaksumisena ja ymmärtämisenä sen sijaan, että oppija ajelehtisi pelkkien ulkoisten ärsykkeiden varassa. Oletettiin, että ihmismieli on kuin tietokone, joka kerää tietoa, varastoi, organisoii ja palauttaa sitä uudelleen pintaan sekä ratkaisee ongelmia. Täten tieto ja sen käsittelyprosessit kehittyvät uuden tiedon ja kokemusten kautta. Oppiminen on tietorakenteissa tapahtuvia muutoksia. (Ahonen 2004, 20 - 21.)

Kognitiivisen oppimismallin yhteydessä puhutaan yleensä konstruktivistisesta suuntauksesta, jonka kehitti Jean Piaget (1896 - 1980). Piaget korosti, ettei oppija kopioi tietoa suoraan ympäristöstä, vaan konstruoi sitä aktiivisen toimintansa kautta. Piaget'n mukaan olemassa olevien tietorakenteiden ja aktiivisen tiedonrakennuksen välillä koettu ristiriita, eli ns. kognitiivinen konflikti johtaa tähän tiedonrakennusprosessiin. (Ahonen 2004, 21.)

Kognitiivisen tiedonkäsittelyprosessin kolme tärkeintä vaihetta ovat 1) informaation valinta, 2) organisointi ja 3) integrointi. Valinta on tarkastelun kohdistamista oppimisen kannalta olennaisimpaan tietoon, organisointi on valitun tiedon järjestelyä

yhtenäiseksi paketiksi ja integrointi yhdistää lopulta organisoidun tiedon olemassa oleviin tietorakenteisiin. Musiikin oppiminen kognitiivisen mallin mukaan on siis keskittymistä musiikillisiin tietorakenteisiin. (Ahonen 2004, 21, 22.)

Oppija on kognitiivisessa oppimisprosessissa autonominen – hän säätelee itse oppimistaan, täten opettajan rooli on tarjota oppijalle oppimisen strategioita. Luonnollinen sisäinen motivaatio ajaa oppijan opettelemaan asioita, mitkä poikkeavat hänen aiemmista kokemuksistaan. (Ahonen 2004, 22.) Opetuksen lähtökohdana tulisi olla oppilaan tapa hahmottaa maailmaa, koska hän rekonstruoi uuden tiedon omien tietorakenteidensa pohjalta. (Rauste von Wright, Soini & von Wright 2003, 162). Esimerkkinä kognitiivisesta oppimisesta on teknisesti haastava uusi viulukappale, jonka oppilas kuulee ja innostuu soittamaan sitä itse. Tällöin hän on valinnut uuden, kehitystensä tukevan tiedon ja aktiivisen, opettajan avustaman harjoittelun kautta tarttuu kappaleen teknisiin haasteisiin. Samoin oma improvisaatio-oppimiseni on tämän oppimismallin mukaista siltä osin, että hakeuduin itselleni uuden musiikkigenren pariin ja osallistuin soittotunneille, joilla opin improvisaatiota omista lähtökohdistani käsin.

Situatiivisen oppimiskäsityksen kehittäjät ymmärsivät ihmisen osaksi ympäristöään; oppiminen tapahtuu tämän oppimisen mallin mukaan sosiaalisen vuorovaikutuksen kautta, joten oppiminen on sidoksissa ympärillä oleviin ihmisiin, muun muassa vanhempiin, ystäviin, luokkatovereihin ja opettajiin. Myös koko menneiden sukupolvien rakentama kulttuuri ja sosiaalinen infrastruktuuri vaikuttavat merkittävästi siihen, miten yksilö ymmärtää ja omaksuu tietoa. Tässä voidaan huomata merkittävä näkemusero konstruktivismiin verraten. Konstruktivismissa painotetaan yksilön roolia aktiivisena konstruoijana ympäristöstä valitsemistaan tiedon osasista, kun situatiivinen oppimiskäsitys taas asettaa ihmisen oppimisen kiinteään vuorovaikutukseen toimintaympäristön kanssa. (Ahonen 2004, 23 - 24.)

Oppiminen tapahtuu enkulturaation eli vallitsevaan kulttuuriin kasvamisen kautta. Musiikin oppiminen situatiivisen oppimiskäsityksen mukaan on ympäröivän musiikkikulttuurin lainalaisuuksien omaksumista. Esimerkiksi aasialaisissa kulttuureissa säveljärjestelmät ja käsitykset musiikin estetiikasta ovat erilaisia kuin

länsimaisessa duuri- molli- tonaliteetissa. Vastasyntyneellä lapsella on mahdollisuudet omaksua minkä tahansa kulttuurin säveljärjestelmä, mutta hän oppii lopulta ympäristössään vallitsevat yleiset musiikilliset normit. (Ahonen 2004, 25.)

Oppimisen selittäminen sosiaalisella vuorovaikutuksella johtaa oppilaan ja opettajan välisen suhteen korostumiseen. Oppimisteoria tukeekin perinteistä kognitiivista mestari- kisälli oppipoikakoulutusta. Tämän lisäksi erilaiset musiikkiryhmät säätelevät yksilön oppimista. Esimerkiksi kuorojen, yhtyeiden ja orkestereiden jäsenet tähtäävät kaikki samaan tulkinnalliseen lopputulokseen, jonka seurauksena tuotetaan usein yksilön suorituskyvyn ylittävä, yhtenäinen kokonaisuus. (Ahonen 2004, 24 - 26.)

Ahonen (2004) esittää kirjassaan situatiivisen oppimisen esimerkin improvisaatioryhmätunnista, missä kaikki nuoret soittajat soittavat yhdessä *tutti*-kohdan ja sitten jokainen esittää vuorollaan oman lyhyen improvisaationsa. Ryhmän jäsenten välillä tapahtuva vuorovaikutus johtaa uusien sävelaiheiden esittelyyn ja toisilta saatujen ideoiden varioimiseen, mikä tukee yksilön oppimista. (Ahonen 2004, 26.)

Oman viulunsoiton oppimiseni aikana olen soittanut lukuisissa eri orkestereissa aloittelijana, pidemmälle edenneenä oppilaana ja ohjaajana. Kaikki nämä yhteissoiton oppivaiheet läpi käyneenä voin todeta vuorovaikutuksellisen oppimisen olevan erittäin tärkeää ja kehittävä. Kehitysvaiheessa olevana soittajana aloin usein matkimaan pulttikaveriani, soitinsektiota ja lopulta koko orkesterin sointia kuunnellen. Pidemmällä olevana oppilaana tajusin puolestaan roolini esimerkkinä, jolloin pyrin mahdollisimman hyvään soitantaan.

Mikään näistä kolmesta oppimisen mallista ei yksin selitä, miten oppiminen kokonaisuudessaan tapahtuu, mutta yhdessä ne auttavat meitä ymmärtämään millaista tietoa itsessään on ja miten ihminen omaksuu sitä (Ahonen 2004, Ahonen 2004, 27 - 28).

Behaviorismissa ärsykkeeseen liittyvän toiston ja vahvistamisen avulla saavutetaan toivottu reaktio. Käytäntöön sovellettuna tämä mallioppiminen on esimerkki

motoristen ja soittoteknisten asioiden automatisoitumisesta. Kognitiivinen oppiminen puolestaan painottaa ihmisen aktiivista tiedonrakennusprosessia. Situaatiivisen oppimisen mallin mukaan ihminen oppii ympäristönsä ehdoilla, eli ympäröivällä kulttuurilla ja läheisillä ihmisillä on merkittävä vaikutus siihen, miten yksilö omaksuu tietoa.

Näen aspekteja kaikista näistä oppimisen malleista omassa musiikin oppimisessäni ja myös tätä opinnäytetyötä varten tekemässäni toiminnallisessa tutkimuksessa improvisaation oppimisesta. Seuraavassa kappaleessa, tutkimuksen tuloksissa vertaan näitä oppimisen malleja omaan oppimiseeni samalla kun analysoin tärkeimpiä tuloksia.

4 Tutkimusmenetelmät

Opinnäytetyöni tutkimus on toteutettu käyttäen kahta laadullista tutkimusmenetelmää. Toinen osa tutkimuksesta on puolistrukturoitu haastattelu kahdelle suomalaiselle viulistille ja toinen on osallistuva havainnointi käymistäni improvisaatioitotunneista.

4.1 Laadullinen tutkimus

Tieteellisessä tutkimuksessa käytetyt metodit jaetaan usein *kvantitatiivisiin* ja *kvalitatiivisiin* tutkimusmenetelmiin. Kvalitatiivisessa tutkimuksessa kerättävä aineisto on **laadullista**. Laadullisen tutkimuksen aihetta käsitellään kokonaisuutena ja sen takia tutkimuksessa noudatetaan absoluuttisuutta – kaikkien tarkasteltavaa ilmiötä koskevien yksittäisten seikkojen tulee olla harmoniassa keskenään. (Alasuutari 2011, 38.) Tämän tutkimussuuntauksen tarkoituksena on kuvata todellisen elämän ilmiöitä ja tiedonkeruussa käytetäänkin mieluiten luonnollisia ja todellisia tilanteita. Tiedonlähteinä suositaan ihmisiä ja tieto kerätään metodein, joissa ihmiset pääsevät parhaiten ilmaisemaan ajatuksiaan, kokemuksiaan ja näkökulmiaan. Tutkimuksen

kohderyhmä valitaan tarkoin esimerkiksi aihealueen asiantuntijoista sen sijaan, että käytettäisiin satunnaisotantaa aiheeseen liittyvistä henkilöistä. Laadullinen analyysi on aineistolähtöistä ja tutkimussuunnitelmaa voidaan muuttaa, jos tutkimuksen suunta sitä vaatii. (Hirsjärvi, Remes & Sajavaara 2010, 160 – 164.)

Kvantitatiivinen aineisto on puolestaan mitattavissa luvuissa tai tutkimusyksikön *nominaalimuuttujilla*, esimerkiksi kirjainmerkein. Olennaista on, että aineisto on **määrällistä** ja mahdollista asettaa taulukkomuotoon. Sosiaalitieteeseen sovellettuna kvantitatiiviseen tutkimukseen kuuluu usein otannat koe- ja vertailuryhmistä. Tutkimuskohteena oleva tarpeeksi suuri ihmisryhmä muodostaa havaintojoukon, josta otetaan koko joukkoa edustava *otos*. Analyysissä ryhmästä sitten etsitään säännönmukaisuuksia tai verrataan eri muuttujien arvoja keskenään. (Alasuutari 2011, 31 – 37.) Kvantitatiivinen tutkimus pohjautuu aiempaan tutkimukseen tai teoriaan. Tämän empiirisesti tuotetun mallin pohjalta laaditaan omalle tutkimukselle hypoteesi eli ennako- oletus tuloksista. Tutkimuksen tarkoituksena onkin vahvistaa vanhaa teoriaa, tuoda lisätietoa sille tai luoda uusia näkökulmia sen pohjalta. (Hirsjärvi, Remes & Sajavaara 2010, 140 – 141.)

Vaikka näiden kahden tutkimussuuntauksen erot tuntuvatkin selkeiltä, eivät ne sitä aina ole, ja moni tutkija haluaisi poistaa määrällisen ja laadullisen tutkimusmetodin välillä vallitsevan kahtiajaon. Pelkästään ”laatu” sanana saattaa herättää vääriä mielikuvia tutkimuksen ”erinomaisuudesta”. Monissa tutkimuksissa on aspekteja molemmista suuntauksista ja niiden metodeja voidaan käyttää toisiaan täydentäen (Hirsjärvi, Remes & Sajavaara 2010, 135 - 136), esimerkiksi laadullisessa tutkimuksessa on oltava tarpeeksi laaja aineisto, jotta argumentointi olisi järkevää ja perusteltua.

Alasuutarin (2011) mukaan laadullinen aineisto on pala koko tutkimuksen kohteeksi valittua maailmaa. Tämä pala käsittää suuren määrän tietoa, jota voidaan tarkastella lukemattomista eri ulottuvuuksista; laadulliselle aineistolle ominaista onkin sen rikkaus ja monimuotoisuus. Tutkimuksen teorettinen viitekehys määrittelee, mitä havaintoja voidaan pitää tutkimuksen tuloksina ja siten sen, millaista aineistoa kerätään ja mitä tutkimusmenetelmää keruussa kannattaa käyttää (Alasuutari 2011,

79 – 84, 87 - 89). Tutkimusmenetelmä ja tutkimusongelma ovat vahvasti kiinni toisissaan, joten menetelmän pitäisi tukea tutkimusongelman ratkaisemista. (Hirsjärvi, Remes & Sajavaara 2010, 183 – 184).

Ensimmäinen käyttämäni tutkimusmetodeista on *havainnointi*, joka menetelmänä tarkoittaa sitä, että tutkija itse menee tutkittavaan tilanteeseen ja dokumentoi havaitsemiaan asioita paikan päällä. Havainnointi on siinä mielessä erinomainen tutkimusmenetelmä, koska sitä käyttämällä saadaan suoraa tietoa todellisen arkielämän tilanteista. Metodina on myös kritisoitu huomioiden se fakta, että tutkijan osallistuessa esimerkiksi opetustilanteeseen, saattaa tutkijan läsnäolo häiritä tutkittavia, jolloin tulokset eivät säily täysin luotettavina. Tämän haitan tutkija voi minimoida käymällä samassa tutkimustilanteessa useasti, jolloin tutkittavat tottuvat hänen läsnäoloonsa.

Havainnointi voi olla painotukseltaan myös kvantitatiivista. Tästä esimerkkinä on *systemaattinen havainnointi*, jossa käytetään luokitteluskeemoja ja ”tsekkauslistoja”. Niiden avulla merkitään esimerkiksi kuinka monta kertaa jokin tutkittava piirre ilmenee luokkatilanteessa. *Osallistuvan havainnoinnin*, jota oma tutkimukseni edustaa, katsotaan taas kuuluvan laadullisen tutkimuksen piiriin. Tyypillistä tässä suuntauksessa on, että tutkija osallistuu aktiivisesti tutkimuksen toimintaan ja on vuorovaikutuksessa ryhmän jäsenten kanssa (Hirsjärvi, Remes & Sajavaara 2010, 212 – 213, 215 – 216.), oman tutkimukseni tapauksessa improvisaatio- opettajan kanssa.

Jotta laadullisesta aineistosta tulisi tarpeeksi laaja ja tulosten argumentointi riittävän perusteltua, täytyy otoksen olla tarpeeksi suuri. Puhutaankin laadullisen aineiston *saturaatiosta*, eli kylläisyydestä. Tämä tarkoittaa sitä, että aineistoa on tarpeen kerätä niin pitkään, kunnes eri lähteistä saadut tulokset alkavat muistuttaa toisiaan. (Hirsjärvi, Remes & Sajavaara, 181 – 182.) Tästä syystä käymäni soittotunnit eivät riitä oppinnäytteeni koko aineistoksi – lisäksi oli tarpeen tutkia, kuinka muut klassisen taustan omaavat viulistit ovat oppineet improvisaatiota.

Menetelmien yhdistäminen edesauttaakin tutkimuksen näkökulmarikkautta ja parantaa sen luotettavuutta. Eri menetelmien yhdistämistä samassa tutkimuksessa

kutsutaan *triangulaatioksi*. Monet tukijat ovat sitä mieltä, että monimetodisuutta kannattaa harkita tutkimuksen toteutuksessa. Esimerkiksi Bannenin mukaan sellaiset tutkimukset ovat kovin kapeita, joissa ei yhdistellä esimerkiksi havainnoinnin ja haastattelun tuloksia. Jos käyttää vain yhtä tutkimusmenetelmää, saattaa tutkijalle syntyä käsitys siitä, että hän on löytänyt oikean vastauksen tutkimusongelmaan. Tämä *perusteeton varmuus* poistuu, kun tutkimuskysymyksiin saadaan vastauksia eri ihmisten tieto- ja kokemusmaailmasta. (Hirsjärvi & Hurme 2000, 38 – 39.)

Toinen käyttämäni tutkimusmenetelmä, haastattelu voi olla joko *strukturoitu*, *strukturoimaton* tai näiden välimuoto, *puolistrukturoitu*. Strukturoitu haastattelu, esimerkkinä lomakehaastattelu tarkoittaa sitä, että tutkittavat kysymykset ja niiden järjestys ovat tarkoin määrättyjä. Strukturoimattomassa haastattelussa kysymysten järjestyksellä ei taas ole niin suurta merkitystä, vaan haastattelu muistuttaa lähinnä normaalia keskustelua. Tarkoitus tässä haastattelumuodossa onkin kerätä haastateltavan kokemuksia tutkittavasta aiheesta. (Hirsjärvi & Hurme 2000, 43 – 46.)

Tutkimukseni haastattelut noudattavat *puolistrukturoidun* haastattelun periaatteita. Tämä periaate on se, että osa haastattelun kulusta on määrättyä ja osa taas ei: aihealueen kysymykset ovat määritelty ja samat kaikille haastateltaville, mutta niiden esittämisjärjestyksellä ei ole niin suurta väliä. Kysymysten sanamuodot voivat myös vaihdella ja haastateltavat saavat vastata kysymyksiin omin sanoin. Teemahaastattelu on puolistrukturoitu haastattelumuoto, muttei siinä käytetä tarkkoja kysymyksiä, vaan haastattelu toteutetaan valittujen teemojen tai aihealueiden pohjalta. (Hirsjärvi & Hurme 2000, 47 - 48.)

Haastattelun yksi suurimpia etuja on, että sen kautta saadaan suoraa tietoa tutkimuksen kohteeseen perehtyneiltä ihmisiltä. Haastattelutilanteessa voi myös suunnata tiedonhankintaa ja säädellä kysyttävien aiheiden järjestystä. Haastattelu ei kuitenkaan ole täysin haitaton tutkimusmenetelmä, esimerkiksi strukturoimattomista tai puolistrukturoiduista haastattelulajeista saadaan paljon tutkimuksen kannalta epäolennaista tietoa. Tämän vuoksi haastattelun aineiston analysointi vie runsaasti aikaa esimerkiksi lomakekyselyyn verraten, jossa valmiille kysymyksille saadaan yleensä suorat vastaukset. (Hirsjärvi & Hurme 2000, 34. - 37.)

Tutkimuksen luotettavuutta on syytä punnita. Laadullisessa tutkimuksessa luotettavuutta mitataan tutkimuksen tarkan selostuksen kautta. Tutkijan on esitettävä tarpeeksi hyvin tutkimuskohteensa tutkimusmenetelmien ja analysoinnin luokittelun sekä tulkin perustelut. Kuvaukset ihmisistä, tapahtumista ja paikoista ovat merkittäviä. (Hirsjärvi, Remes & Sajavaara 2010, 232 – 233.) Tutkimuksen triangulaatio lisää luotettavuutta, koska sillä saadaan poistettua tutkimuksen perusteeton varmuus, kuten yllä on mainittu.

Tutkija tekee tutkimusta aina omasta näkökulmastaan ja persoonallaan. Tärkeää sekä havainnoinnin että haastattelun suunnittelussa, toteutuksessa ja analyysissä kuitenkin on, että vaikka tutkija on kiinteästi mukana tutkimusprosessissa, tulisi hänen noudattaa objektiivisuutta tutkimuksen aihepiiriä ja tuloksia kohtaan. (Hirsjärvi, Remes & Sajavaara 2010, 309 – 310.)

4.2 Tutkimuksen toteuttaminen

Tutkimukseni pääkysymys on: ”Kuinka klassinen viulisti voi oppia improvisaatiota?”, joten luontevin ratkaisu tutkimusmetodia valitessa oli osallistua itse tarkasteltavissa olevaan tapahtumaan, eli improvisoinnin oppimiseen. Tällä tavoin sain suoraa tietoa siitä, kuinka klassisen viulistin improvisaatio-oppiminen käytännössä tapahtuu. Opettajana toimi Antti Heerman, suomalainen jazz- ja tangomuusikko, joka on tunnettu improvisaatio-osaamisestaan ja on opettanut taitoa jo monille. Soittotunnit tapahtuivat Tampereella Heermanin kotona ja olivat kestoltaan noin tunnista puoleentoista tuntia, sillä soittotuntien aikana keskusteltiin myös soittamisen lisäksi yleisesti improvisaatiosta ja kuunneltiin paljon aiheeseen liittyvää musiikkia. Aineistonkeruumenetelmänä käytin päiväkirjamerkintöjä soittotuntien sisällöistä.

Tutkimukseni pääkysymys on laaja ja pyrin huomioimaan kaikki improvisaation oppimisen osa-alueet tulosten analysoinnissa. Luokittelen nämä osa-alueet oppimismenetelmien mukaan, joita ovat nuoteista lukeminen, kuulonvarainen oppiminen, vaikutteiden ja tyylin omaksuminen, persoonallisen soittotavan kehittäminen ja ”oman äänen” löytäminen, klassisen soittajan vapautuminen ja

heittäytyminen sekä jousi- ja sormitekniset asiat. Osallistuvasta havainnoinnista saamieni dokumentointien lisäksi sain tarkennettua ja syvennettyä tutkimustuloksia haastattelun kohdennettujen kysymysten avulla.

Jotkin tutkijat ovatkin sitä mieltä, että improvisaatiota toimintana on parhaita tutkia haastatteleamalla henkilöitä, jotka osaavat improvisoida. Tämä johtuu siitä, että nuotinnettujakin improvisaatioita on vaikeaa tulkita improvisoiduiksi, pelkkien musiikillisten rakenteiden perusteella. Tarpeen on siis kuulla muusikoilta itseltään mitä improvisaatio on ja miten sitä voidaan oppia. (Huovinen 2010, 409.)

Tutkimukseni haastattelulaji on *puolistrukturoitu* haastattelu, koska aineistonkeruu vaati sekä haastateltavien omien näkemysten ja kokemusten, että määrättyjen, havainnointimenetelmällä saamieni tulosten vahvistamista. Tulosten analysointi tapahtuu vastaamalla opinnäytetyön tutkimuskysymyksiin lainaten ja avaten kokemuksiani improvisaatiotunneilta, sekä esittämällä haastatteluiden ja lähdeaineiston tärkeimmät tulokset.

Tieteellisessä tekstissä käytetään usein kolmatta persoonaa ja passiivia, jolloin tutkimuksen objektiivisuus säilyy selkeämpänä (Hirsjärvi, Remes & Sajavaara 2010, 310 - 311). Käytän analysoinnissa kuitenkin minä- persoonamuotoa, kuvaillessa soittotunneilla ilmenneitä oppimismenetelmiä. Havainnointimenetelmän osallistuva luonne vaatii sitä, että kerron kokemuksiini pohjaten, varsinkin, kun oma oppimiseni on tärkeä osa tulosten analysointia. Muulloin viitatessani haastatteluihin tai lähdekirjallisuuteen käytän kolmatta persoonaa tai passiivimuotoa ja viittaaan haastateltaviin heidän sukunimillään. Tämä on myös helpoin tapa erottaa havainnointimenetelmän ja haastattelujen aikana saadut tulokset toisistaan.

Haastateltaviksi valitsin kaksi suomalaista, improvisoiden keikkailevaa viulista. Kriteerinä haastatteluissa oli myös se, että molemmat ovat saaneet klassisen koulutuksen. Haastateltavat ovat Pekka Kuusisto ja Antti Heerman. Kuusisto on suomalainen viulusolisti. Hän voitti ensimmäisenä suomalaisena Sibelius-viulukilpailun vuonna 1995, jonka jälkeen hän on toiminut solistina ja kamarimuusikkona niin Suomessa kuin maailmallakin. Kuusisto on klassinen viulisti,

joka on ylittänyt genrerajat. Heerman on tunnettu suomalainen jazz- ja tangomuusikko. Hän on äänittänyt useita levyjä suomalaisen Otra Vez- tangokvintetin viulistina ja keikkaillut laajalti Suomessa ja ulkomailla. Heerman ei myöskään halua profiloitua yhden tai kahden genren muusikkona, vaan opiskelee jatkuvasti uusia genrejä ja on soittanut myös klassisissa sinfonia- ja kamariorkestereissa.

Haastattelin Heermania soittotunneilla käymisen lisäksi siksi, koska hänen oma improvisaatio- oppimisensa ei tullut esille tuntien aikana. Haastattelut tapahtuivat puhelimitse ja äänitin puhelut puhelimesseni olevalla ohjelmalla. Äänitin muutaman yksityispuhelun ennen varsinaisia haastatteluja, varmistaakseni, että ohjelma varmasti toimii ja että molempien osapuolien äänet ovat hyvin kuultavissa.

Sain molemmilta haastateltavilta suostumuksen käyttää heidän nimiään tulosten esittelyssä. Itse asiassa he tuntuivat olevan kiinnostuneita tutkimuksestani ja olivat innokkaita puhumaan ja kertomaan omia kokemuksiaan improvisaatiosta.

Heermanin haastattelu kesti 1h 45 min ja Kuusiston 1h 15 min. Haastattelujen aikana esitin kysymykset tarkoin, mutten täysin siinä järjestyksessä, missä kysymykset oli laadittu. Jos haastateltavien puhe alkoi mennä lähelle jonkin myöhemmän kysymyksen aihealuetta, kysyin sen seuraavaksi. Tässä ilmeni ongelmia: piti olla tarkka siitä, että muisti palata aiempiin kysymyksiin, jotta joka kysymykseen saatiin vastauksia ja siten luotettavat tulokset. Molemmat haastateltavat olivat puheliaita ja jo alussa haastattelut alkoivat muistuttaa enemmän teemahaastattelua kuin puolistrukturoitua haastattelua, sillä puhe kulki pikemmin eri teemojen kuin tarkkojen kysymysten ympärillä. Lopulliseksi haastattelumuodoksi muokkautui siis puolistrukturoitu teemahaastattelu.

5 Tulokset

5.1 Nuotit improvisaation oppimismenetelmänä

Soittotunneilla saatu oppimateriaali koostui suurilta osin erilaisia harjoituksia sisältävistä nuoteista. Eräs näistä harjoitusmateriaaleista oli nuotinos Stéphone Grappellin soolosta. Heerman kirjoitti nuottiin jousituksen ja näytti sen soittotavan. Hän myös selosti, kuinka improvisaatioista nuotinnettuja transkriptioita kannattaa lukea kolmimuunteisesti ja sointurakenteen kannalta. 1900-luvun kuuluisimpiin lukeutuvan jazzviulistin soolon opiskelu ja harjoittelu ovat selkeää mallioppimista. Vaikka improvisaatiota ei voida lukea nuoteista, ovat nuotit välttämättömiä oppimisvaiheessa, varsinkin, kun nuoteista lukeminen on klassista musiikkia soittaneelle viulistille tuttu oppimisen tapa.

Muut nuottimateriaalit sisälsivät eri sävellajeissa II-V7-I- sointukiertoon liittyviä asteikkoharjoituksia, soolonuotinnoksen toisen kuuluisan jazzviulistin Didier Lockwoodin improvisaatiosta, Autumn Leaves- jazzstandardinuotin ja runsaasti II-V7-I- sointukiertoon harjoiteltavia ”lickejä”. Lickit ovat jazzmuusikkojen käyttämiä tyylinmukaisia sävelmotiiveja, joita harjoitellaan eri sävellajeissa ja käytetään sittemmin sooloissa (Laitinen 2009, 30).

Improvisaatio koostuu perinteisessä jazzmusiikissa kappaleen teemasta ja sointukierron päälle soitettavasta soolosta (Laitinen 2009, 27). Soolo voi olla joko kokonaan itse tuotettu melodialinja tai variaatio soitettavan kappaleen teemasta (Berendt & Huesmann 2009, 198). Soittotunnilla käsiteltiin soolonmuodostusta II-V7-I- sointuprogession kautta:

Seuraavaksi Antti pyysi minua soittamaan nuotista reaalisointumerkkien mukaiset asteikot: Am7, D7, Gma7, Gma7 ja niiden nelisoinnut. Kun osaan soittaa sointuun kuuluvat sävelet sujuvasti, voin jatkaa seuraavan soinnun, esim. D7:n soinnun terssillä, eli fis- sävelellä. Kun tämä toimintamalli ja ajattelumalli on vakiintunut, voin soittaa säveliä vapaammin, oman mieleni mukaisesti.

Soittaessani tätä harjoitusta koin heti ongelmia: sointuprogression mukaan soittaminen oli vierasta. Pianolla vapaan säestyksen käyneenä kevyen musiikin soittotapa on kyllä tuttua, mutta viululle sovellettuna sama ei onnistunutkaan. Klassisia kappaleita on mahdollista soittaa pelkällä ”matkimisperiaatteella” nuoteista tai kuulokuvan mukaan, miettimättä erikseen kappaleen sointupohjaa ja tällä tavalla olen itsekin harjoitellut kappaleita aivan alusta lähtien. Asteikkoja toki harjoitellaan, mutta vain yhtä sävellajia kerrallaan. Improvisaatiota opetellessa joutuukin aktiivisesti ajattelemaan yhden tai kahden tahdin välein vaihtuvien sointujen sävellajit ja niiden suhteet toisiinsa.

Sointuja vaihtaessa en yksinkertaisesti pysynyt mukana, kun kaikkia soitettavia säveliä ei lukenutkaan nuotissa. Nelisointutehtävässä oli vaikeaa hahmottaa, mikä sävel piti soittaa seuraavaksi, varsinkin soinnun seiskasävelen kohdalla. Hitaasti ja ajatuksen kanssa harjoitellen tehtävä ja koko ajattelutapa pikku hiljaa helpottuivat. Kun nelisoinnut sujuivat sointuprogressiossa, siirryin toiseen vaiheeseen, jossa sai aloittaa seuraavan soinnun jollain muulla nelisoinnun sävelellä kuin perussävelellä. Vastaa tuli lisähaasteita: ensin piti ymmärtää, mitkä mahdollisuudet oli käytettävänä ja sen jälkeen valita millä sävelellä jatkaa ja mihin suuntaan. Kerralla tuli vastaan liikaa opittavaa, joten opittavat asiat piti siis pilkkoa osiin ja harjoitella niitä erikseen ja lopulta yhdistää ne.

Tämän harjoituksen ongelmiin pätee tietopohjassa mainittu Piaget’n konstruktivistinen oppimiskäsitys. Uusi tieto rakentuu vanhan päälle aktiivisen tiedon valinnan ja organisoinnin kautta, mutta uuden tiedon rakentumisen onnistuminen riippuu olemassa olevista tietorakenteista (Ahonen 2004, 21 - 22).

Sointuprogressioon liittyvät tietorakenteet, eivätkä viulun otelaudalla reaalisointumerkkien mukaan suunnistaminen olleet tarpeeksi vahvoja, jotta uusi tieto eli improvisaation oppiminen olisi päässyt rakentumaan niiden päälle.

Heermanin haastattelussa keskustelimme pitkään viuluimprovisaatiossa esiintyvistä hahmottamisvaikeuksista. Puheeseen tuli klassinen koulutus ja sen hyvä ja kattava, mutta käytännöstä vieraantunut teoriaopetus. Heerman kertoi hänelle itselleen henkilökohtaisesti olleen hankalaa hahmottaa alussa, aivan kuin omassakin

oppimisessani, mistä mikäkin sävellaji, asteikko tai nelisointu löytyy viulun otelaudalla. Näihin vaikeuksiin voisi auttaa musiikin teorian opiskelu oman instrumentin näkökulmasta:

...törmänny enemmäki tohon, niinku, kevyen puolen opetukseen, niin, siinä on niinkun hirvittävän hyvä asia se, että ihan niinku solfa ja teoria kohtaa käytännön. Et sitä tehään niinkun sillai niinkun käsi kädessä, että niinkun teorialunneilla se vaan, niinkun soitetaan omaa instrumenttia.

Lisäksi Heerman kertoi oppineensa improvisaatiota lähinnä kuulonvaraisesti ja ”jamitteluperiaattella” matkien. Nuotit kuuluivat kuitenkin oppimiseen, mutta vasta silloin, kun opeteltavat asiat alkoivat vaikeutua ja vaativat laajemman teorian tuntemusta. Soolon hän valmistelee yleensä ennen keikkaa: ”Soolossa on hyvä olla niinku sellanen, dramaturgia... kaaret on niinku alku, keskikohta ja loppu...”.

Ainoa notaatiomateriaali, joka ilmeni Kuusiston haastattelussa, liittyi myös improvisaatioon valmistautumiseen. Kuusisto kuvaili toisinaan kirjoittavansa lapulle muistiin jonkun sanan tai piirtävänsä lyijykynällä maiseman tai kuvion, jota hän seurasi joko näennäisesti tai kirjaimellisesti, kunkin esitystilanteen dramaturgian mukaan: ”Ja sit, sit improvisaatiosta tulee sen kummemmin asiaa ajattelematta, tulee sen muotonen. Ja sehän rupee olemaan jo jotakin notaatiota vähän, nykypäivänä.”

Miten klassinen viulisti oppii improvisaatiota? Yksi vastaus tähän tutkimuskysymykseen on nuoteista lukeminen, mutta vain tiettyyn pisteeseen asti. Nuotit ovat tärkeä apuväline: niistä voi harjoitella muiden muusikoiden esittämiä transkriptioesimerkkejä, soolonmuodostusta varten tarvittavia sointuprogressiomateriaaleja ja reaalisoitumerkkien seuraamista sekä niiden mukaisesti soittamista. Nuotit auttavat ymmärtämään teoriaa improvisaation takana, ja voivat toimia suunnannäyttäjinä muutoin valmistelemattomassa esitystilanteessa.

5.2 Kuulonvarainen oppiminen

Soittotunneilla Heerman tarjosi runsaasti myös kuunneltavaa materiaalia, jonka päälle harjoitella ja suuri osa raidoista olikin bändisoittimilla äänitettyjä kuunteluversioita soittotuntien nuottimateriaaleista. Materiaali sisälsi kolme CD-levyä, joilla oli sointukiertoja eri tempoissa, II-V7-I- sointuprogessionauhoja ja kvinttikiertonauhoja, sekä monta versiota Autumn Leaves- jazzstandardista. Soittotunneilla harjoiteltiin myös moodeja.

Levyillä oli myös lickejä kysymys- vastaus- periaatteella: II-V7-I – bändisäestyksen päälle soi ensin pianolicki, joka kertautui ilman pianoa. Tähän kertaukseen piti sitten soittaa kuulemansa mukaisesti. Kysymys- vastaus- harjoituksia oli myös Didier Lockwoodin äänittämiä. Näihin harjoituksiin joko toistettiin itse valmis sävelaihe sellaisenaan tai vastattiin siihen varioiden haluamallaan tavalla. Harjoitukset vaihtelivat helposta vaikeaan; mukana oli niin hitaita yhden soinnun harjoituksia, kuin soinnutukseltaan monimutkaisempia, nopeatempoisia raitoja.

Tämäntyyppinen oppiminen on pitkälti mallioppimista; oppilas toistaa kuulemaansa musiikkia ja luultavasti myös matkii opettajansa/soittajan tyyliä. Harjoituksessa, jossa fraasivastaus soitetaan muuntaen juuri kuulemaansa päästään jo vähän lähemmäksi itse improvisaation oppimista, ja se sisältää mallioppimisen lisäksi konstruktivistisia piirteitä. Kuulemastaan fraasista voi muuttaa aluksi vaikka yhden sävelen tai vastata soittamalla fraasin rytmeillä vain yhtä säveltä, esimerkiksi kunkin soinnun perussäveltä. Vähitellen voidaan sitten lisätä sävelten määrää ja lyhentää sävelten kestoja.

Näissä harjoituksissa oli haastetta. Huomasin, että tahtomattani silmät vilkuilivat nuotteja, enkä pystynyt heti soittamaan suoraan perään nauhalta kaikkia kuulemaani harjoituksia. Erityisesti ne, jotka alkoivat jostain muusta sävelestä, kuin soinnun perussävelestä, olivat aika ajoin hankalat toistaa. Muutaman kerran jälkeen harjoitus alkoi sujua jo paremmin ja kun olin jättänyt nuotit pois ja heittäytynyt pelkän kuuloni varaan, huomasin kuuntelevani harjoitusnauhoja ja kaikkea muutakin musiikkia eri tavalla. Aloin miettiä, että mitähän tuohon voisi soittaa.

Ympäristössä on yleensä paljon informaatiota ja ihmisen tiedonkäsittelykapasiteetti rajallinen, jolloin tarkasteltavat asiat valikoituvat mahdollisimman vähään (Rauste - von Wright, Soini & von Wright 2003, 99). Nuottien poisjättäminen jo harjoitteluvaiheessa helpottaa aistiärsykkeiden pienenemistä minimiinsä. Myös Heerman painotti alusta lähtien ja useita kertoja soittotuntien jatkuessa, että ilman nuotteja tulisi opetella soittamaan mahdollisimman pian. Tämä auttaa juuri sointupohjaisen ajattelutavan kehittämisessä: kun pääsee irti nuoteista, niihin ei tarvitse takertua.

Olen soittanut viulua ja pianoa kuulonvaraisesti varsin vähän verrattuna nuoteista lukuun. Suzuki- metodilla oppiminen perustuu pitkälti kuulonvaraiseen oppimiseen, joten tällä metodilla soittamaan oppineille viulisteille kuuntelemalla ja toistamalla oppiminen on varmasti luontevampaa.

Molemmat haastateltavat oppivat improvisoimaan kuuntelemalla ja toistamalla mallista, vaikka he oppivatkin klassisen viulunsoiton nuotteja lukien. Heermanin varhaisin kokemus improvisaatiosta oli varhaislapsuudessa tapahtunut omien melodioiden lauleskelu. Myöhemmin nuoruusvuosina hän oppi improvisoimaan viululla kuulonvaraisesti: ”Mähän aloitin niinku ihan täysin tota niinkun korvan varassa. Että soitin, niinkun levyjen kanssa semmosta musiikkia mistä satuin tykkäämään sillo... silloin nuorena et ihan, ihan pelkällä korvalla.” Korvan avulla voi suunnistaa esimerkiksi moodeja harjoitellessa: ”...ja sitten niinku havaita että tossa on fryyginen meininki... ja tossa on miksolyydinen meininki...”.

Kuusisto taas kertoi improvisoineensa jo kolmevuotiaana pianolla bassolinjoja ja melodioita isänsä soittamiin jazzstandardeihin. Tämä tapahtui myös täysin kuulokuvan mukaisesti. Viulu tuli pian kuvioon mukaan, ja improvisaatio ”automatisoitui” jo ennen kymmenen vuoden ikää. Tässä voidaan taas huomata ympäristön välitön ja merkittävä vaikutus oppimiseen. Viisas isä ohjasi lapsensa koko loppuelämässä tapahtuvaa oppimista yksinkertaisella tavalla, Kuusiston sanoin ”...luultavasti tietämättään”.

5.3 Improvisaation tyyli ja vaikutteet

Nuotti- ja kuuntelumateriaali ei ollut ainut osa kuuntelemalla tapahtuvaa oppimista, vaan Heerman kehotti myös kuuntelemaan paljon musiikkia, muutakin kuin viululla improvisoitua. Hän kertoi kirjoittaneensa itse sooloja nuoteiksi, rohkaisi siihen ja näytti esimerkkejä omistamistaan transkriptiovihkoista, joista hän puhui myös haastattelussa: ”Mutta imitoinnin kautta ja silloin ei auta mikään muu kuin kuunnella, oppia niinku suurilta niinku mestareilta...”

Tämä oppimisen tapa on mallioppimista, mutta samalla ympäristön vaikutteiden omaksumista – opitaan kuuntelemalla ja toistamalla mutta samalla otetaan vaikutteita, kenties monien muiden soittimien soittotavoista, jotka sitten muunnetaan viululla soitettaviksi. Heerman näytti soittotunnilla esimerkit trumpetti – ja saksofonitranskriptioista ja pyysi kiinnittämään huomiota soittajien tapaan aksentoida tärkeitä säveliä. Viulu on hyvä soitin juuri tällaista vaikutteiden omaksumista varten, sillä viululla voidaan saada aikaan hyvin moni- ilmeisiä ääniä ja sävyjä. Nämä sävyt saavutetaan eri tekniikoin, esimerkiksi jouhien kallistuskulmaa vaihtamalla, jousikäden sormien tai koko käden painetta muuttamalla, erilaisin jousilajein, muuttamalla viulukäden sormien tulokulmaa, vaihtaen vibraton tiheyttä, näppäillen tai huiluäänin.

Kuusiston haastattelussa ilmenivät myös selkeät muilta instrumentalisteilta otetut vaikutteet:

Joo siis yks mun tota ikuisuustavoitteista on et pystyis soittamaan viulua nii et se kuulostais siltä kun Vernerin Pohjola soittais trumpettii...Ja no miksei pianon mut varsinki kitaran, tavallaan se, miten se ääni, äänen niinku karaktääri vapautuu heti sen nuotin alettua. Et se alkaa selkeesti, mut sit se jää jotenki semmoseen todella mystiseen ja semmoseen cooliin niinku.. se jää niinku ilmaan roikkumaan se nuotti.

Muusikko voi siis oppia ja kehittää persoonallista improvisaatiotyyliään muun muassa oppimalla mallista, omaksumalla vaikutteita ja tutustumalla oman soittimen teknisiin mahdollisuuksiin. Viimeisellä soittotunnilla Heerman painotti juuri tätä oman persoonallisen tyylin etsimistä, joka tapahtuu muita muusikkoja kuuntelemalla ja

matkimalla heidän soittotyylään. Imitoimalla oppii myös omat mieltymyksen kohteet soitettavan musiikin suhteen.

Heerman kertoi haastattelussa lisää muita muusikkoja seuraamalla omaksumistaan vaikutteista ja tämä oli merkittävä osa hänen improvisaation oppimistaan. Hän kertoi jazz- improvisaation ”automatisoituneen” vaikeimpienkin teoreettisten asioiden osilta kolmen vuoden lähes päivittäisen ”jamittelun” jälkeen:

Et niinku, mulle totani niinkun henkilökohtaisesti, seuraava onnenpotku oli niinkun Jyväskylässä se että tuo niinkun Jazz- Bar... pantiin pystylle, että mä oon siellä oppinu. Se on mun yliopisto, mä oon oppinu siellä niinku paljon, niinku paremmilta soittajilta... Mä väitän, että kuuntelu ja imitointi on niinku hillittömän tärkeitä.

Heerman kuitenkin varoitti ”kopioimasta” muiden soittotapoja sellaisenaan, sillä sitä kautta omaan soittoon saattaa omaksua toistuvia maneereita, tahattomasti tai tahallaan. Hän painotti, että vaikutteita voi toki ottaa, mutta näihin manereihin kannattaa kiinnittää huomiota.

Molemmat haastateltavat ovat kokeneet improvisaatiossaan erilaisia tyylikausia. Heidän kokemuksensa olivat hyvin samanlaisia; kaudet vaihtelevat ja vanhoihin aluevaltauksiin palataan silloin kun siltä tuntuu tai silloin kun heiltä esiintyjinä tilataan sitä. Heermanin kokemukset omista tyylikausista ovat hyvin monipuoliset:

Eurooppalainen ”gipsy jazz”, se oli hillittömän kiinnostavaa, et kyllähän siinä kiinnosti välillä soittaa vähän modernimpaa, käyttää niinku sähköä ja soittaa niinku modaalista rockia, punkia kovalla volyymillä ja miljoona ääntä. Tottakai, mutta aina voi palata, että tottakai mä tykkään vielä edelleen kaikista näistä genreistä.

Kuusisto taas kertoi sähköviululla 1990- luvun lopulla aloittamistaan efektipedaalikokeiluista, jotka edustavat hänen improvisaatiotaan hyvin tänäkin päivänä. Sähköisten apuvälineiden mukaan ottaminen aiheuttaa osin sen, että soittimen ilmaisu vapautuu mahdollisuuksiin, joita ei muutoin pystytä saavuttamaan, esimerkiksi luupperin ja oktaavipedaalin kautta. Käytännössä hän luo musiikkia viulun

ja efektipedaalien kanssa, esimerkiksi valitsemalla lennosta sointukierron ja improvisoimalla siihen.

Yhteistä haastateltavien tuloksissa oli myös se, että molemmat viulistit puhuivat musiikillisten ”kielten” omaksumisesta, kun oli kyse eri tyyllilajeista ja improvisoimisesta ylipäänsä. Olennaisin seikka näiden ns. kielten oppimisessa on, että teoreettinen pohja kunkin musiikkigenren oppimisessa on kuin kielioppia, mutta käytännössä puhumaan oppii vasta, kun ryhtyy soittamaan eli puhumaan tätä ”musiikkikieltä” puhuvien ihmisten kanssa.

5.4 Persoonallinen ilmaisu ja oma soundi

Heerman kertoi haastattelussa pyrkivänsä säilyttämään musiikin riemun soitossaan ja löytämään oman soundinsa, vaikka erilaisten musiikkisääntöjen kautta jazzimprovisaatiota soitetaankin:

Lueksä kirjasta suoraan jonku runon vai kirjotaksä ite sen, vai niinku että niinku toistaminen versus, siihen, että mikä on niinkun, mitä sä ite koet sitten. Tai siis miten mä koen musiikin, niinku harvoinhan sitä onnistuu, tai todella harvoin, mutta niinku pyrkii johonki semmoseen niinku omaan ääneen, omaan soundiin.

Myös Kuusiston haastattelussa kävi ilmi improvisaation vaikutus ”oman persoonallisen äänensä” löytymiseen. Hän kertoi vaimostaan, joka opiskeli Sibelius-Akatemiassa ja yhdessä Teatterikorkeakoulun oppilaiden kanssa improvisaatiota, jotta voisi auttaa peruskouluoppilaitaan löytämään ”oman äänensä” ja sitä kautta omat musiikilliset kiinnostuksen kohteet.

Kuusisto pohti myös oman improvisaationsa roolia aktiivisessa tiedonrakennusprosessissa, joka tukee lopulta koko osaamista, klassisten teosten soittoa myöten. Hän kuvaili oman improvisaationsa etsimistä myös tavallaan opettajakseen:

Mä oon ruvennu törmäämään semmosiin soittotapoihin ja niinku semmosiin saundeihin jota, jota ei pysty säveltää kukaan muu, mulle, tai mitä kukaan ei oo pystynyt opettaa. Ja, semmosen niinku jonkinnäkösen,

improvisaatio- tilanteen ansiosta mä oon niinku jotenki kompastunu semmoseen juttuun, ja sit siit on tullu erilaisia, erilaisia niinkun tai et se on niinkun siirtynyt sinne mun työkalupakkiin.

Nykyisin, opittuani improvisaation perusteet, lämmittelen toisinaan pitkään improvisoiden, ennen klassisten kappaleiden harjoittelua. Tämä improvisaatio on säästykseltä vapaata improvisaatiota ja olen tehnyt sitä aivan ensimmäisestä improvisaatiotunnista lähtien ja oikeastaan vähän ennenkin. Improvisaationi on vielä varsin raakaa. Yleensä valitsen jonkin helpon sävellajin, jolla lähden soittamaan, G –, D – tai A – duurin tai mollin. Toisinaan käytän vaikeampia sävellajeja ja harjoittelen niitä ensin asteikkoina ennen improvisoimista. Joskus lähden soittamaan jostakin sävelestä täysin vapaasti kuunnellen, ilman määrättyjä asteikkoja. Soittamistani melodioista muodostuneet asteikot olen huomannut yleensä pentatonisiksi asteikoiksi tai moodeiksi.

Harjoittelen myös kappaleita löytämistäni transkriptiovihkoista, joista osa sisältää CD-levyn, jonka mukana voi soittaa. Ehdoton suosikkini on Stéphane Grappellin improvisoima soolo Hoagy Carmichaelin säveltämään Stardust- balladiin (Stéphane Grappelli 2010, 38 – 40).

Kuusisto kuvaili haastattelun loppupuolella tarkennuksen oman saundin löytämisestä. Hänen näkemyksensä vastaavat hyvin niitä perusteluja ja motiiveja, joiden takia lähdin itse alun perin opettelemaan improvisaatiota:

Se on jokasella, niinku jokasella käsiparilla ja jokasella viululla on niinkun, on hirvee määrä semmosia asioita, mitkä onnistuu vaan, näiden, mainittujen asioiden kesken, mitä ei pysty sellasenaan tarkalleen toistamaan kukaan muu tai mikään muu viulu.

5.5 Totutusta irtautuminen ja musiikillinen vapautuminen

Kuusisto toimii klassisen musiikin kansainvälisenä viulusolistina. Hän kertoi haastattelussa klassisen musiikin huippujenkin omaavan estoja, joiden takia improvisaatio ei onnistu. Kyse on ihmisistä, jotka pystyvät hänen mukaansa

soittamaan viululla ihan mitä tahansa. Hän lisäsi, että kapea- alaisen ja esteettisesti täydellisiä kauneusarvoja edustavan huippukoulutuksen sivutuotteena on tapahtunut sellaisten ”nappien painaminen päässä”, jotka aiheuttavat kyseisen reaktion:

Et se tota, kyl siis jos mä ajattelen vaik kansainvälisiä kollegoja, ja tolle ni kyllä mä luulen, et niinku ylivoimainen enemmistö, varmaan 99 % mun, tavallaan mun tyyppistä duunia tekevistä ihmisistä, jos mä sanon niille, et hei, jos mennääs jamittelee tonne kapakkaan, et soitetaan jotain, mitä tulee mielee, ni kaikki sanoo, et emmä osaa.

Molemmista haastatteluista kävi ilmi, että klassisesta koulutuksesta on suurta hyötyä improvisoinnin oppimisessa, varsinkin soittimen hallinnan kannalta. Klassisen koulutuksen koettiin taas vaikeuttaneen juuri tätä heittäytymistä ja sävelten löytämistä otelaudalta ilman valmiita ohjeita. Improvisaatiolla ja klassisella musiikilla on vahva yhteinen pohja, sillä improvisointi perustuu samoihin tuttuihin kolmisointuihin, nelisointuihin, asteikkoihin, sointukiertoihin ja melodialinjoihin kuin klassinen musiikkikin. Kevyen musiikin muotorakenteen seuraamisen pitäisi olla tuttua, onhan klassisessa musiikissakin selkeitä muotokaavoja.

Ensisijaisen tärkeää on pyrkiä unohtamaan opitut musiikilliset estot ja kokeilla rohkeasti uutta, kuten Heerman sanoi haastattelussa:

Kaikkein niinku olennaisinta niinku loppupeleissä, on se, että uskaltaa heittäytyä, et niin silloin on mahdollisuus onnistua, mutta jos ei uskalla heittäytyä niin silloin ei oo niinku mitään mahdollisuutta onnistua.

Käymäni soittotunnit todistavat, että improvisaatio opitaan harjoituksen kautta aivan, kuten mikä tahansa muukin musiikillinen elementti. Vaikeaa klassiselle muusikolle näyttääkin olevan se, että lavalle pitäisi uskaltautua siitä huolimatta, että on oppinut soittamaan kaiken virheettömästi, jolloin tilanne, jossa oikeita säveliä esitettävälle musiikille ei tavallaan ole, hirvittää.

Kuusisto esitti ”virhe on lahja”- tyyppisen ajattelutavan, hän pitää virheen käsitettä mahdollisuutena uhkan sijaan. Parhaimmillaan virheestä saattaa seurata juuri sellainen ainutlaatuinen konserttitilanne, jota missään muualla ei voida kuulla.

Heerman puhui myös samasta ilmiöstä. Kyse on esitystilanteesta, jossa asiat eivät mene aivan niin kuin on suunniteltu, mutta jolloin on mahdollisuus luoda jotakin paljon parempaa: ”Jotkut käyttävät tällaista termiä, että laskeutuuko henki päälle siellä lavalla, että jos niinku henki laskeutuu päälle niin tota sitä suunnitelmaa voi tai... muuttuu...”. Kun tällaisessa tilanteessa on muitakin soittajia, on asetelma erityisen herkullinen.

Toisinaan improvisointi saattaa myös epäonnistua. Heermanin kertoman mukaan tällaisia tapauksia ovat muun muassa ne esitykset, joissa on kemialtaan yhteen sopimattomia tai aivan tuntemattomia ihmisiä, pelkoja esimerkiksi jousen täriseemisestä, liian löyhästi kudottu yhteinen suunnitelma tai huonosti suunniteltu soolo.

Sillä, kenen kanssa improvisoi, on siis väliä. Heermanin kokemusten mukaan jos soittokavereina on sellaisia ihmisiä, joihin ei voi luottaa soittotilanteessa, saattaa omakin soitto kärsiä huomattavasti, eikä silloin pysty vapautumaan ilmaisussaan. Sitten taas, jos soittaa hyvässä hengessä sellaisten ihmisten kanssa, joiden kesken löytyy yhteinen sävel, voivat tällaiset kollektiiviset flow- kokemukset olla mahdollisia. Joskus omien ideoiden kommunikointiin tarvitaan pelkkä silmien räpäytys. Myös Kuusisto puhui tästä nonverbaalisesta kommunikaatiosta improvisoidessa toisten muusikkojen kanssa.

Sain kokeilla improvisaatiota käytännössä hyvin pian oppituntien aloittamisen jälkeen. Osallistuin projektikurssille, jossa ryhmämme jäsenet sovittivat kappaletta levytystä varten. Sain sovitettavakseni kaksi kappaletta, joihin molempiin haluttiin viululle soolot. Myöhemmin toinen soolo poistettiin ja levyille tein itselleni valmiit melodiat, mutta improvisoin monta kertaa nämä osuudet yhteisharjoituksissa ja konsertissa.

Lisäksi aiemmin kankealta tuntunut sovittaminen ja melodioiden säveltäminen sujuivat helpommin. Pohdin sävelten suhdetta sointuihin ja niiden asteikkoihin aivan uudella tavalla. Muutamalla improvisaatiosoittotunnilla käyminen on siis jo tehnyt minusta paljon monipuolisemman muusikon. Tämä johtuu siitä, etten ollut samalla tavoin aktiivisesti työstänyt sointuprogressioihin soitettavia melodioita ennen improvisaatioharjoittelua. Toki olen saanut ammattiopinnoissani koulutuksen soinnutuksessa ja solfassa, mutten osannut siirtää teoriatunneilla oppimiani asioita käytännön musisointiin. Luulen tämän johtuvan siitä, etten ollut vielä soveltanut niitä viululle, soittimelle, jonka kautta alun perin opin musiikkia.

Soittotunneilla Heerman kannusti menemään mukaan mahdollisimman moneen improvisaatiotilanteeseen. Tässä näkyy jälleen kerran ympäristön vaikutus ja situatiivisen oppimisen malli. Oppiminen vahvistuu, jos ympäristössä tapahtuva toiminta tukee sitä. Tärkeintä on kuitenkin uskaltaa mennä ja tehdä:

Tuntui aivan huikealta kokeilla käytännössä juuri tunnilla oppimiani asioita. Uskon kuitenkin, että suurin vaikeus improvisaatiossa on hyppy tuntemattomaan, se, että itse tuottaa musiikin, jota ei vielä ole. Se on jännittävää ja pelottavaa. Sellaisiin tilanteisiin on vain hakeuduttava, en näe muuta keinoa oppia omien epäluulojen, pelkojen ja jännitysten voittamista.

Ympäristön vaikutuksesta huolimatta kaikki ovat lopulta yksin improvisaatiooppimisensa kanssa. Kuusisto mukaan sitä kautta voi työstää omassa soitossa ja elämässä esiintyviä asioita:

Improvisoinnissa kohtaa, kohtaa tota, semmosessa ympäristössä, missä ei, ei voi tapahtua mitään oikeesti vaarallista, ni voi kohdata tavallaan kaikki, kaikki semmoset puolet, kaikki nämä asiat mitä osaa ja kaikki ne asiat, mitä ei osaa, kaikki mahdolliset epävarmuudet ja heikkoudet ja muut löytyy jossain vaiheessa improvisaation tiimoilta.

Rehnström (2009, 24 - 25) on listannut improvisaatiokurssilla käyttämänsä Barry Greenin kahdeksan irtipäästämisjärjitystä. Näiden harjoitusten tarkoitus on

hiljentää sisäisen kriitikon ääntä (Self 1) ja vapauttaa oma luova voima (Self 2). Eräässä näistä harjoituksista soitetaan ensin kappaleen sävelet ja niiden kestot sellaisinaan, välittämättä esitysmerkinnöistä ja toisen kerran pelkkiä esitysmerkkejä ja kappaleen tunnelmaa ajatellen, välittämättä sävelten kestoissa tapahtuneista virheistä.

Tulkintaan voi saada ideoita myös tarkkailemalla ympäristöään tai miettimällä jotakin adjektiivia. Kokeilin joitakin näitä harjoituksia, esimerkiksi eräänä sateisena iltana kuuntelin pisaroiden ääniä, joiden innoittamana tein lyhyen pizzicato – improvisaation. Ympäristö, luonnonilmiöt, tunteet ja tarinat ovatkin toimineet inspiraationa säveltäjille jo vuosisatoja. Toista kokeilemaani irtipäästämisharjoitusta verrattiin tekstissäkin naurettavaksi – tarkoitus on mennä makaamaan selälleen ja soittaa tuttu melodia korvakuulolta eri tyyleissä. (Rehnström 2009, 24 – 25). Harjoitus onkin kieltämättä naurettava, mutta ennen pitkää huomasin soittavani rennommin, eivätkä minua haitanneet kömpelöt virheet, sillä soitinhan selälläni. Tämä harjoitus on hyvä niille soittajille, jotka kammoavat virheitään yli kaiken.

Virheiden pitääkin antaa tulla ja mennä, sillä kukaan ei ole täydellinen. Näin Heerman summasi asian:

Pitää uskaltaa, pitää heittäytyä ja olla pelkäämättä sitä että soittaa huonosti, koska niinku kaikki soittaa huonosti... Pitää vaan olla niin auki. Auki itsessä, siitä huolimatta onko suunniteltu kaiken tarkasti, hehehheh, teoreettisesti, näin. Mm. Ja sitte kun selviää niin huomaa, ettei tää ollu niin vakavaa.

5.6 Jousikäden ja viulukäden tekniikkaharjoituksia ja eroja klassiseen musiikkiin

Soittotunneilla ja lähdemateriaaleista ilmeni useita tekniikka- ja tyylieroja jazzviulun ja klassisen soittotavan välillä, vaikka kaikista perusteknisimmät asiat ovat molemmissa samat. Esimerkki yhteisestä tekniikasta viulutyylien välillä on Stéphane Grappellin soittoasento: ”Opin suurimmaksi osaksi katsomalla klassisia viulisteja.

Mielestäni on tärkeää pitää jouta klassisella tavalla. Jousen pitäisi aina seurata vasenta kättä ja aksentoida tärkeitä nuotteja. On hyvä lopettaa fraasi vetojousella.” (Glaser & Grappelli 1981, 30.)

Selkeä tyylinmukainen ero klassiseen jousenkäyttöön on jazzin kolmimuunteisuus. Sekä oppimispäiväkirjastani että useista itseopiskelumateriaaleista voidaan huomata, että tasaisesti merkatut 1/8- nuotit soitetaan jazzissa trioleina. Yksinkertainen ”diipa daapa”- harjoitus auttaa orientoitumaan jazzin kolmimuunteiseen tyyliin. Harjoituksessa soitetaan tasaisia trioleja, joista 2 ensimmäistä sidotaan yhteen ja viimeinen työntyjousi saa aksentin:



(Riutta 2007, 10)

Kolmimuunteisuus ja *svengi*, eli tempossa pysyminen syntyvät juuri triolin viimeisestä aksentoidusta sävelestä (Riutta 2007, 9 - 10). Toisin sanoen aksentti pitää soittaa takapotkulle iskun sijaan, jotta jazzissa tärkeä synkooppirytmikorostus (Poutiainen 2009, 180 – 181).

Jousi on kevyt ja sen paikka on kärkipuoliskolla, muttei aivan kärjessä. Aksentti on nopea, lyhyt ja saa alkunsa etusormen painaessa jouta alaspäin suuntautuvalla nopealla napsauksella. Jos aksentoitu nuotti soitetaan liian pitkäksi, hilautuu jousi lähelle kantaa, mikä hidastaa soittoa. Kun kyseinen jousitus vietään pidemmälle, ratkaistaan ongelma melkein itsestään. Sitomalla aksentoitu takapotku kaarella seuraavan triolin ensimmäiselle nuotille, syntyy tyylinmukainen jazzjousitus (Riutta 2007, 11), josta muun muassa Stéphane Grappelli oli kuuluisa (Glaser & Grappelli 1981, 30).



(Riutta 2007, 11)

Jazzjousitus tuli käytännössä tutuksi ensimmäisellä soittotunnilla kappaleessa ”Pentup House”, jota varten Heerman antoi sekä transkriptionuotin että harjoitteluraidan. Nuotinnosesimerkki on Grappellin improvisaatio kyseiseen kappaleeseen.

Tämä osa soittotunneista ei suoraan ollut improvisaation oppimista, vaan jazzimprovisaation tyylin oppimista. Harjoitus on kuitenkin hyödyllinen improvisaatiota ajatellen, sillä jousitus on kaarellisessa muodossaan lennokas ja helpottaa soittamista, varsinkin jos tempo on nopea. Jazzjousitus on siis tärkeä niin tekniikan kuin tyylinkin kannalta. Heerman puhui useita kertoja jazztyylistä ja keinoista, joilla ”klassista saundia” saadaan häivytettyä.

Näitä keinoja löytyy myös vasemman käden tekniikasta. Jazzimprovisaatiotyyliissä muun muassa glissandoa ja vibraton käyttöä lähestytään eri näkökulmasta kuin klassisessa viulussa. Glissandoja käytetään klassisessa musiikissa, kun halutaan korostaa jotakin säveltä tai fraasia ja teoksen tulkitsija voi valita, millä intensiteetillä ja nopeudella glissandon soittaa. Jazzimprovisaatiossa tämä sama periaate pätee, mutta sen lisäksi glissando on tyyllitekijä, jota käytetään soivassa musiikissa huomattavasti enemmän verrattuna klassiseen musiikkiin.

Poutiainen (2009, 191 – 192) toteaa, että jazzimprovisaatiossa esimerkiksi huonosti valmistetusta asemanvaihdosta kuuluva liuku voidaan laskea tulkinnalliseksi, toisin kuin klassisessa musiikissa, jossa *tekninen* asemanvaihto (kuulumaton) ja *tulkinnallinen* asemanvaihto eli *glissando* ovat kaksi eri asiaa. Tämä johtuu osin siitä, että selkeitä yhdenmukaisia ohjeita jazzviulutekniikkaan ei ole, vaan jokaisen improvisoivan viulistin soitto on yhdistelmää tekniikasta ja persoonallisesta tyylistä. (Poutiainen 2009, 191 – 192.)

Soittotunneilla glissandoja oli mahdollista harjoitella samasta Stéphane Grappellin Pentup House- transkriptionuotista, sain läksyksi harjoitella glissandon jokaiseen kolmossormen säveleen. Tässä harjoituksessa oli tarkoitus oppia glissandon automatisointia soivassa musiikissa, jotta sen pystyisi sittemmin lisäämään vapaaseen käyttöön.

Jazzviulun soittotyyliin kuuluvat *haamuäänet* (ghost note). Ne tehdään nostamalla kevyesti sormea kielellä, yleensä $\frac{1}{4}$ - nuotin kohdalla. Tällä teknisellä keinolla pyritään lisäämään svengiä ja poistamaan klassisen soittotavan ”suoraa” sointia. Haamuääniä voi harjoitella samoin kuin glissandoja, lisäämällä sen jokaiseen $\frac{1}{4}$ - nuottiin Pentup House- kappaleessa. Aluksi kannattaa yksinkertaisesti nostaa sormi kieleltä, jolloin vapaa kieli kuuluu. Kun sormien motoriikka on oppinut tekniikan, pidetään sormi kielellä ja nostetaan sormea vain sen verran, että kieli nousee irti otelaudasta. Seuraavassa nuottiesimerkissä on esillä harjoituksen kaikki vaiheet, joista viimeisessä tahdissa lopulliset haamunuotit on merkitty x - kirjaimella:



(Riutta 2007, 78)

Vibraton käyttö ja laajuus ovat riippuvaisia improvisoijan estetiikkäkäsityksestä. Heerman mainitsi, että jatkuva, ”päälle liimattu” vibrato ei sovi jazztyyliin. Soittotunneilla kuunneltiin eri soittajien vibratoja, joista jotkut olivat hyvin hitaita, vain parin värähdyksen pituisia nuottia kohden. Tiedetään, että klassisessakin musiikissa vibraton tiheys ja soittotyyli voivat muuttua paljon, esimerkiksi vanhan musiikin soittotyyliin vibratoa ei käytetä. On syytä muistaa kuitenkin, että klassisessa musiikissa tyylinmukainen soitto on tärkeämpää, kuin improvisaatiossa, jossa viime kädessä päätöksen soittotyylistä tekee muusikko itse.

Heermanin haastattelussa sormitekniikasta puhuttaessa aihe ajautui skemaattiseen sormitukseen ja Poutiaisen (2009) tohtoritutkimukseen. Hän kertoikin tietävänsä kyseisen sormituksen periaatteen ja ymmärtävänsä sen käytön tilanteissa, joissa pitää soittaa oikein symmetrisiä tai epäsymmetrisiä asteikkoja. Hän kuitenkin totesi asteikkojen käyttämiseen improvisaatiossa olevan niin monta lähestymistapaa, ettei tämä tapa ole läheskään ainut oikea, eikä hän itse ole sitä käyttänyt, vaan lähestyy asteikkoja käytännön kautta ja tilanteen mukaisesti. Lisäksi hän muistutti, että tämä Didier Lockwoodin lähestymistapa on melko kitaristinen, vaikka se myös useissa klassisissa julkaisuissa mainitaan.

Heerman pohti myös sormituksen hyötyjä: ”Se ilman muuta vähän niinku, ehkä niinku helpottaa tota, niinkun hahmottamista, että niinkun mikä viulistina minulle on ollut ainakin vaikeeta...”. Hahmottaminen helpottuu siten, että kitaran tavoin ajattelee viulun otelaudalle nauhat ja näiden neljä nuottia sisältävän kymmenen skeeman avulla voidaan soittaa asteikkoja yläasemissakin (Poutiainen 2009, 47). Skemaattinen sormitus on siis hyvä apukeino viuluimprovisaatiota oppivalle.

Kuusiston haastattelussa skemaattinen sormitekniikka ei tullut puheeksi, koska siitä ei ollut erillistä kysymystä. Hänen kokemuksensa improvisaation kautta löydetyistä ja klassiseen musiikkiin siirretyistä jousiteknisistä asioista on kuitenkin ilmeinen:

Ni tavallaan mä oon huomannu et jos mä pidän jousen tollasessa kulmassa ja soitan tuolta niinku tosi kaukaa otelaudalta ja sit niinku teen jonku tämmösen niinkun et vapisuttaa sitä jouta samalla kun soittaa, niin sit sieltä rupee tulemaan jotain ihmeellisiä yläsäveliä, et yhtäkkiä jotain... jotain niin Bartokin soolosonaattiin soittaessa tajuu et, ei hemmetti, et tää on just oikee saundi tähän.

6 Pohdinta

Tämän opinnäytetyön päätutkimuskysymys on: "Millä tavoin klassinen viulisti oppii improvisaatiota?" . Klassisen viulistin täytyy ponnistella, jotta hän pääsee irti nuottikuvaan sidotusta musiikista, niin soitettavan materiaalin kuin esiintymisenkin

osilta. Hankalaa on sointukulkuihin tottuminen ja niiden mukaan soittaminen, sekä sointujen löytäminen viulun otelaudalta, varsinkin nelisointumuodossa. Klassisen viulistin vapautuminen tuottamaan itse musiikkia valmiiksi kirjoitetun musiikin sijaan on myös haasteena.

Ihmisen, joka on tottunut tekemään jonkun asian samalla tavalla vuosien tai jopa vuosikymmenten ajan, on toisinaan vaikea muuttaa toimintaansa. Käymieni improvisaatiotuntien aikana opettaja Antti Heerman valaisi asiaa näin: ”Musiikkityylit ovat kuin eri kieliä. Improvisaation oppiminen on kuin oppisi uuden kielen alusta lähtien, se ei tapahdu ihan hetkessä.” Uuden oppiminen vaatiikin runsaasti harjoittelua ja keskittymistä. Myös heittäytyminen on tärkeää ja sitäkin voi erikseen opetella. Omalla kohdallani tämä tarkoitti astumista reilusti yli omien mukavuusrajojen.

Kasvuympäristöllä ja esikuvilla on valtavan suuri merkitys nuorille muusikoille. Oma kiinnostukseni improvisaatiota kohtaan tapahtui pitkän ajan kuluessa, mutta ensimmäinen innostava kokemus improvisaatiosta oli Pekka Kuusiston konsertti Oriveden nuoriso- orkesterikurssilla kesällä 2007. Minua ihmetytti, että joku pystyi tuottamaan hienoja äänimaisemia vain viulun ja efektipedaalin avulla. Seuraavan kerran koin jotakin samankaltaista Kaustisen kansanmusiikkifestivaaleilla vuonna 2013, jossa esiintyi tällä kertaa yhdysvaltalainen Casey Dreissen.

Ammattikorkeakouluopintojeni alusta lähtien olen käynyt myös kuuntelemissa improvisaatio- opettajana toimineen Antti Heermanin keikkoja, seurauksena suunnaton inspiraatio ja orastava toive samanlaisesta osaamisesta omassa soitossani.

Olin toki vuosien saatossa huomionut ympäristössäni tapahtuvan improvisaation, mutta elin klassisen musiikin "kuplassa", jossa improvisaatio ei yksinkertaisesti kuulunut musiikin esittämiseen. Kun tutustuin aiheeseen, huomasin, kuinka moni viulisti osasikin improvisoida. Ilman näitä kohtaamiani viulisteja en olisi välttämättä osannut hakeutua sen oppimisen piiriin, sillä oma klassinen koulutukseni oli valmistanut minua seuraamaan vain valmiita, musiikillisia ohjeita.

Tuloksissa kävi ilmi, että improvisaatiota voidaan oppia klassisen koulutuksen menetelmin: nuoteista lukemalla, kuuntelemalla ja mestari- kisa-oppikoulutuksella. Klassisen koulutuksen tavoin improvisaatio käsittää perusmateriaalit ja asteikot, joita harjoittelemalla saa hyvän pohjan soittamiselle. Oma persoonallinen tyyli ja ”oma ääni” tai saundi löytyy harjoittelemalla ja tarkastelemalla omaa soittoa sekä ottamalla mallia ja vaikutteita opettajilta ja muilta muusikoilta.

Itse improvisaatio eli esityshetkellä tapahtuva musiikin luominen tuntuu olevan vaikeinta omaksua klassiselle muusikolle. Erityistä huomiota pitää kiinnittää sointupohjaisen ajattelun kehittämiseen, *lickien* eli muutaman sävelen pituisten fraasien harjoitteluun ja uskallukseen heittäytyä enemmän tai vähemmän ennalta valmistelemattomaan soittotilanteeseen. Klassisessa viulunsoitossa vähemmälle huomiolle jääneitä moodeja kannattaa myös harjoitella.

Haastattelemalla keräämäni aineisto on tehty vain kahdelle henkilölle. Se on pieni otos ja tämä kieltämättä vähentää tutkimuksen luotettavuutta. Otoksen pienuus johtuu toisaalta siitä, että ammattitasoista viuluimprovisaatiota tehdään varsin vähän Suomessa ja haastateltavia viulisteja oli siten hankala löytää. Toki olisin voinut haastatella muita instrumentalisteja improvisaatio-oppimisesta, mutten olisi saanut heiltä viuluun liittyviä asiantuntijatietoja, jotka olivat kuitenkin kaikista olennaisin osa tuloksia. Lisäksi viulun improvisaatio-oppimiseen asettamani aiheen rajaus olisi tässä tapauksessa merkityksetön. Toisinaan havainnointimenetelmällä tutkittava opetustilanne, esimerkiksi soitonopetustilanne saattaa häiriintyä tutkijan läsnä ollessa siten, että oppilas tai opettaja muuttaa käytöstään. Silloin tilanne ei ole luonnollinen ja myös luotettavuus kärsii. Tätä ongelmaa ei omassa tutkimuksessani ollut siksi, koska olin itse tutkijana oppilas, eikä opetustilanteessa ollut muita havainnoijia. Soittotunteja oli neljä ja ne tapahtuivat opettajan kotona Tampereella. Ne olivat tavallisia soittotuntitilanteita ja luontevia molemmille, vaikka opettaja tiesi minun tekevän tutkimusta oppimisestani.

Tutkimus noudattaa *triangulaatiota*, eli metodien yhdistelyä, jolloin aiheetonta varmuutta tutkimuksen tuloksista ei pääse syntymään. Koen, että kerätty aineisto on pienuudestaan huolimatta *saturoitunut*. Tämän väittämän taustalla on huomio siitä, että saamani tulokset alkoivat jo muistuttaa suurilta osin toisiaan. Tuloksia käsittelevässä luvussa olen pyrkinyt mahdollisimman järkevään ja selkeään tulosten luokitteluun. Tämä oli osin hankala toteuttaa, sillä informaatiota oli niin paljon ja kaikki oppimistavat liittyivät jollain tavalla toisiinsa. Voi olla, että analyysi on hieman sekavaa ja osin päällekkäistä, mutta se lienee aineiston ominaisuus laadullisessa tutkimuksessa.

Kaikki tutkimukseen liittyneet henkilöt olivat oppijina erilaisia, vaikka kaikilla on samanlainen, nuoteista lukemalla oppineiden klassinen koulutus. Opin itse enimmäkseen nuoteista, ja siksi minulle oli hankalaa heittäytyä pelkän kuulon varaan. Kuusisto taas oppi kuulonvaraisesti improvisaation jo lapsuudessa ja Heerman oli muuten kuulonvarainen oppija, ja vaikka hän tuotti omia melodioitaan jo lapsena, oppi hän improvisaation myöhemmin nuoruudessa. Tämän tutkimuksen tuloksia lukiessa on syytä siis huomioida, että jokainen on oppijana erilainen, eivätkä kaikki esittämäni väittämät päde jokaisen viulistin kohdalla.

Molemmat haastateltavat ovat saaneet sellaisen käsityksen, ettei klassisen viulun perusopetuksessa opeteta improvisaatiota. He kuitenkin myönsivät olevansa pimennossa nykypäivän alkeisopetustilanteesta. Olen itsekkin tällä kannalla, mutta tiedän monia poikkeuksia. En kuitenkaan tunne tarpeeksi hyvin improvisoinnin opetuksen laajuutta voidakseni väittää jotakin yleispätevää totuutta improvisoinnin opetuksesta viulunsoiton alkeissa. Oman kokemuspäiriini ja monen muunkin kokemusten mukaan sitä opetetaan aivan liian vähän ja tämän opinnäytetyön tarkoitus onkin toimia kannustuksena, rohkaisuna ja lisätietona tämän orastavan kulttuurin nousuun Suomen maassa.

Aiempia tutkimuksia viuluimprovisaatiosta on tehty jonkin verran. Improvisaatiota varten on olemassa metodikirjoja ja itseopiskeluoppaita, joista useimmat ovat vieraskielisiä, yleensä englanninkielisiä. Näistä materiaaleista saa hyvän kuvan ja

teoriapohjan improvisaatiosta, mutta kerätyt tulokset puhuvat sen puolesta, että improvisaatiota oppii parhaiten osallistumalla itse vastaavaan tilanteeseen, mieluiten ryhmässä ”jämätellen” tai opettajan johdolla. Ilman aitoja vuorovaikutustilanteita kunnollista ”improvisaatiokielen” oppimista ei oikein pääse tapahtumaan.

Rehnströmin (2007) opinnäytetyössä käytetyt oppimistavat olivat osin samat ja osin erilaiset verratessa omaan tutkimukseeni. En esimerkiksi opiskellut erikseen Rehnströmin käyttämiä kehorytmiharjoituksia tai vapaan säestyksen harjoituksia. En myöskään oppinut improvisaatiota ryhmässä, vaan yksityisopettajan johdolla. Kokeilin kuitenkin joitakin hänen esittämistään irtipäästämisjärjoituksista ja koin ne toimiviksi.

Sorri (2008) tutki muun muassa improvisoinnin tärkeyttä viulunsoitonopetuksessa. Hänen tutkimuksestaan voidaan huomata, että improvisaatiota kyllä opetetaan, mutta toinen kyselyyn vastanneista opettajista ei kokenut omien improvisaatiotaitojensa olevan riittäviä ja toista opettajaa harmitti se, että hänen osaamisensa rajoittui barokki- improvisaatioon. Näiden opettajien improvisaatiokoulutus ei siis täysin ole kohdannut työelämän tarpeita. Nämä tulokset ovat samoja oman opinnäytetyöni kanssa siltä osin, että molemmat haastateltavat toivoivat improvisaatiota opetettavan enemmän.

Poutiaisen (2009) tutkimuksessa esitelty skemaattinen sormitus on huomioitu tuloksissa, mutten varsinaisesti itse kokeillut metodia, eivätkä haastattelemani muusikot myöskään ole oppineet soittamaan tällä tavalla. Kokeillakseen tätä metodia pitäisi olla perehtyneempi aiheesta yleisesti ja lukea mahdollisesti lisää kitarametodikirjoja, koska sormituksen idea pohjautuu niihin. Voisi olla hyvä oppia tekniikkaa suoraan henkilöltä, joka taidon hallitsee, eli Poutiaiselta itseltään.

Uutta tietoa opinnäytetyöni ei sinänsä esittele, sillä ongelmat viuluimprovisaation opetuksessa tunnetaan ja ne mainitaan useissa eri lähteissä. Samoin tiedetään jo, miten improvisaatiota opitaan ja tätä varten on olemassa esimerkiksi suomenkielinen, Turun Musiikkiakatemia oppimateriaali, Jazzix (Riutta 2007).

Tiedetään lisäksi, että mikä tahansa soittotekninen asia opitaan parhaiten asiantuntevan opettajan läsnä ollessa. Toisaalta tutkimuksesta on sen verran saatavilla uutta tietoa, että kahden persoonallisen improvisaatiotaiteilijan kokemukset ja mielipiteet aiheesta on kasattu yhteen tutkimukseen yhdessä oman oppimiskokemukseni kanssa, ja tällaisenaan tutkimusta viuluimprovisaatiosta on tuskin olemassa, ainakaan Suomessa.

Jatkotutkimuskohteita aiheella on paljon. Viululle on olemassa kohtuullisesti improvisaatio- oppaita. Tämänhetkiset oppaat ovat lähinnä itseopiskelua varten ja ne käsittävät jazzviulistien soolonuotinnoksia ja esimerkkejä perusmateriaaleista sekä tyylinmukaisuuksista. Improvisaation opettamisen laajuutta voisi kartoittaa hankkimalla materiaalia sekä määrällisin että laadullisin menetelmin tekemällä kyselyitä ja haastatteluja musiikkiopistoissa kautta maan. Tutkimus siitä, kuinka moni viulisti ylipäätään haluaisi opiskella improvisaatiota, olisi myös tarpeellinen. Improvisaation oppimisen haasteita voisi tutkia tarkemmin haastattelemalla viulunsoiton korkeakouluopiskelijoita tai orkesterimuusikkoja. Rehnrömin (2007) kaltaisen improkurssin voisi järjestää halukkaille viulunsoitonopettajille, jotka ovat kokeneet osaamisensa puutteelliseksi.

Improvisaatio nousee pintaan yhä enemmän klassisen musiikin piireissä ja julkisessa keskustelussa. Aiheesta tehdään artikkeleita klassisen musiikin julkaisuihin ja yhä useammat musiikinopiskelijat ovat kiinnostuneita siitä. Tämän opinnäytetyön tietopohjan maininnoissa kerron, että improvisaatio on kuulunut klassisen musiikin koulutukseen vielä 1800- luvun lopulla. Improvisaation vähyys klassisessa musiikissa johtuu luultavasti syvälle juurtuneista asenteista ja pikkuhiljaa käytännöiksi muodostuneista tavoista koulutuksen saralla.

Improvisaation opettaminen jää pitkälti jokaisen opettajan oman harkinnan varaan viulunsoiton perusopetuksessa. Myöhemmin improvisaation oppiminen onkin täysin riippuvainen nuoren viulistin omasta halusta ja motivaatiosta. Vaikkei opinnäytetyöni olekaan pedagoginen opus improvisaatiosta, enkä tutki improvisaation opetusta, tahdon osaltani vaikuttaa siihen, että se löytäisi tiensä myös viulunsoiton valtavirran

opetukseen. Aion itse tulevaisuudessa ainakin tutustuttaa oppilaani improvisaatioon. Heerman puhui myös siitä, että klassisen teorian opetusta tulisi integroida soitonopetukseen, jotta viulisteillakin ilmenevät hahmotusongelmat sointujen ja sävelten löytämiseen otelaudalla saataisiin vähennettyä. Improvisaation opettamisesta on taatusti hyötyä tällaisten ongelmien ratkaisussa. Uskon, että improvisaation opettamisen lisääminen synnyttää yhä monipuolisempia muusikkoja. Haastatteluissa toistui useasti huoli improvisaation roolista viulunsoitossa ja toive siitä, että jo muualla Euroopassa vallalla oleva improvisaatiokulttuuri löytäisi tiensä myös Suomeen.

Musiikkialalla tiedostetaan laajasti, että hyvän musiikkisuhteen luomiseksi on tärkeää ruokkia soitonoppilaan sisäistä motivaatiota ja luovuutta. Mikä olisikaan parempi tapa tämän tavoitteen toteuttamiseksi, kuin tarjota oppilaalle tietty perusmateriaali ja antaa oppilaan itse päättää musiikin sisällöstä? Olen kokenut klassisen musiikin virheettömyyden ja tuloskeskeisen soitonopiskelun ahdistavana aivan alusta lähtien ja uskon monen viulistin tuntevan samoin. Opin soittamaan lähinnä nuoteista, eikä improvisointi kuulunut silloin minulle opetettaviin asioihin. Rakkaus klassiseen musiikkiin oli kuitenkin ”jäykkyydestä” huolimatta niin vahva, että lähdin opiskelemaan musiikkia ammatikseni. Kysymys kuuluukin, kuinka moni viulisti lopetti soittoharrastuksensa, koska soittaminen oli rajoittavaa, tylsää tai asetti liikaa paineita?

On totta, että jokainen klassinenkin soittaja on erilainen, eikä siksi kahta täysin samanlaista improvisaatio- oppijaa välttämättä löydykään. Osa klassisista viulisteista on opiskellut Suzuki- menetelmällä, joten heille ei kuulonvarainen oppiminen tuota suuriakaan haasteita. Jotkut saattavat oppia vain nuoteista, mutta oppivat lukemansa helposti ulkoa, jolloin nuotteihin ei tarvitse takertua.

On myös varmaa, että klassisella tavalla viulunsoittoa oppivissa on melodioita itsenäisesti tuottavia ja spontaanisti improvisoivia oppilaita ja osa opettajista kannustaakin tällaiseen toimintaan. Myös haastattelemani henkilöt kuuluvat tähän itsenäisesti improvisoimisen aloittaneeseen klassisten oppilaiden joukkoon.

Tarkoitukseni ei siis ole kritisoida klassista viulunsoitonopetusta, vaan esittää kysymyksiä ja etsiä niihin vastauksia ympäröivässä kulttuurissa huomaamistani ilmiöistä.

Tuloksista voidaan nähdä, että improvisaatiota kokeiltuaan moni viulisti vapautui soitossaan klassisten kappaleiden esittämisessä. Vaikka klassista musiikkia soittaisi teknisesti oikein ja musikaalisesti, saattaa siitä jäädä silti puuttumaan ”sielukkuus” ja täydellinen heittäytyminen. Improvisoinnin harjoittelu on aivan varmasti parantanut heittäytymistä ja sisäistä korvaa omalla kohdallani tulkintaa ajatellen. Tämä johtuu siitä, että tiedostan nyt paremmin musiikilliset rakenteet, koska olen ollut itse tuottamassa niiden pohjalta melodiaa, sävelten kestoa ja tulkintaa. Tavallaan improvisaatio on niin kuin viuluopettaja: sen kautta oppii tarpeellisia tiedon rakennuspalikoita, joita yhdistellessä soittaminen helpottuu ja se neuvoo, että soittamiseen voi valita toisenlaisenkin lähestymistavan kuin mihin on itse tottunut. Parhaimmassa tapauksessa improvisaation avulla voi löytää oman persoonallisen saundinsa, ”oman äänensä”.

Lähdeluettelo

Ahonen, Kari. 2004. Johdatus musiikin oppimiseen. Tampere: Tammer Paino.

Alasuutari, P. 2011. Laadullinen tutkimus 2.0. 4. uud.p. Riika: Vastapaino.

Brendt, J-E. & Huesmann, G. 2009. The Jazz Book. Chicago: Lawrence Hills Books.

Glaser, M. & Grappelli, S. 1981. Jazz Violin. New York: Oak Publications.

Darizcuren, F. & Lockwood, D. Cordes & Âme: Méthode d'improvisation et de violon jazz. 1998. Paris: Éditions Salabert.

Heerman, A. 2015. Muusikko. Haastattelu 29.5.2015.

Hirsjärvi, S. & Hurme, H. 2000. Tutkimushaastattelu. Teemahaastattelun teoria ja käytäntö. Helsinki: Yliopistopaino.

Hirsjärvi, S., Remes, P. & Sajavaara, P. 2010. Tutki ja Kirjoita. 15.-16.p. Hämeenlinna: Kariston Kirjapaino.

Huovinen, E. 2010. Musiikillisen improvisaation psykologia. Teoksessa Musiikkipsykologia. Toim. Louhivuori, J. & Saarikallio, S. Jyväskylä: WS Bookwell.

Kuusisto, P. 2015. Muusikko. Haastattelu 28.5.2015.

Levine, M. 1989. The Jazz Piano Book. Petaluma: Sher Music Company.

Levine, M. 1995. The Jazz Theory Book. Petaluma: Sher Music Co.

Laitinen, J. 2009. Improvisaatio - kohti musiikin alkulähteitä. Rondo Classica. 9/2009. 47.vsk.

Opetushallitus. 2005. Taiteen perusopetuksen yleisen oppimäärän opetussuunnitelman perusteet

2005. http://www.oph.fi/download/123012_taideyl_ops.pdf

Otavan iso musiikkitietosanakirja. 1978. Toim. Ala- Könni E., Granholm, Å., Gronow, P., Heikinheimo, S., Huovinen, P., Marvia, E., Nurminen, M., Salmenhaara, E., Tawaststjärna, E. & Virtamo, K. 116-118. Keuruu: Otava.

Poutiainen, A. 2009. Stringprovisation. Helsinki: HSE Print.

Rauste von Wright, M., Soini, T. & von Wright, J. 2003. Oppiminen ja koulutus. 9., uud.p. Helsinki: WSOY.

Rehnström, K. 2009. Huilistit improkurssilla: improvisaation perusteet klassiselle muusikolle. Opinnäytetyö. Metropolia Ammattikorkeakoulu, Pop/jazz- musiikin

koulutusohjelma, Pedagogin suuntautuminen. Viitattu 16.4.2015. <http://www.theseus.fi/xmlui/bitstream/handle/10024/6326/Opinnaytetyo%20Huulistit%20improkurssilla.pdf?sequence=1>

Sorri, Tiia. 2008. VASTAAKO VIULUNSOITON OPETTAJIEN KOULUTUS VUOSITUHANNEN VAIHTEEN HAASTEISIIN? Pedagoginen opinnäytetyö. Jyväskylän Ammattikorkeakoulu. Ammatillinen opettajakorkeakoulu. Viitattu 31.5.2015. http://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/19710/jamk_1205841363_0.pdf?sequence=1

Suuri musiikkitietosanakirja 3. 1990. Toim. Jalkanen, P., Kurkela, V., Oramo, I., Salmenhaara, E., Virtamo, K. & Väisänen, R. 74-75. Weilin + Göös. Keuruu: Otava.

Syrjäläinen, A. 2014. Kokemusta kartoittamassa. Musiikkifilosofinen lähestyminen improvisaatioon ja sen opettamiseen klassisessa musiikissa. Opinnäytetyö. Metropolia Ammattikorkeakoulu. Musiikin koulutusohjelma, Muusikko. Viitattu 16.4.2015. http://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/60031/syrjalainen_anni.pdf?sequence=1

Särkiö, A. 2014. Improvisaation hurmaa. Rondo Classic 8-9, 26-29.

Stephane Grappelli. 2010. Stephane Grappelli Violin play- along. Milwaukee: Hal Leonard

Liitteet

Liite 1. Haastattelukysymykset.

1. Millaisen koulutuksen olet saanut viulunsoitossa?
2. Mikä sai sinut kiinnostumaan improvisoisesta?
3. Miten opit improvisoimaan viululla? (oppimisen tapa, oppimateriaali)
Improvisaatiolajisi – jazzstandardeihin, kansanmusiikki, vapaa improvisointi...?
4. Valmistaako "konservatiivinen klassinen koulutus" hyvin viuluimprovisaation oppimiseen? Mitä tärkeitä improvisaatiotaitoja klassinen viulisti jo osaa?
5. Vaikeuttaako klassisen musiikin koulutus puolestaan improvisaation oppimista jollain tavalla? Miten?
6. Onko klassisella ja improvisaation soittotavoilla teknisiä eroja mm. jousitekniikan ja sormitekniikan kannalta?
 - Onko eri jousilajien soittamisessa teknisiä soittotapaeroja klassiseen musiikkiin verraten?
 - Eroavatko sormitekniikka tai sormitukset klassisesta?
7. Oletko omaksunut vaikutteita improvisaatioosi muilta instrumentalisteilta, kuin viulisteilta, esim. pianisteilta tai puhallinsoittajilta? Millä teknisillä keinoilla olet siirtänyt nämä vaikutteet soittoosi?
8. Onko improvisaatioosi valmiiksi mietittyä ennen esitystä? Kuinka paljolti ja miten valmistaudut?
9. Onko improvisaatioosi "automatisoitunutta"? Kuinka pitkään improvisaation automatisoitumisessa kesti?
10. Koitko "kynnystä" siirtyessäsi nuottikuvaan sidotun musiikin esittämisestä improvisointiin ja jos koit, niin kuinka pääsit sen yli? Missä vaiheessa tämä tapahtui?
11. Onko improvisaatiotyylysi muokkautunut vuosien varrella? Kuvaile muutostasi, onko improvisaatiossasi ollut esim. eri tyylikausia?
12. Onko improvisoiminen mielestäsi tärkeä taito klassiselle viulistille? Miksi?
13. Mitä improvisaatio merkitsee sinulle?