

**STEMMOISTA HARMONIAAN YHDESSÄ SOITTAEN:**  
Tapaustutkimus

Seminaarityö

Kevät 2021

Opettajan pedagogiset opinnot

Tampereen yliopisto

Aapo Grönlund

Taideyliopiston Sibelius-Akatemia/ Sävellyksen ja  
musiikinteorian aineryhmä/ Kirjallinen työ

## TIIVISTELMÄ

<b>Tutkielman tai kirjallisen työn nimi</b>	<b>Sivumäärä</b>
Stemmoista harmoniaan yhdessä soittaen - tapaustutkimus	33 + 8 (liitteet)
<b>Tekijän nimi</b>	<b>Lukukausi</b>
Aapo Grönlund	Kevät 2021
<b>Aineryhmän nimi</b>	
Sävellyksen ja musiikinteorian aineryhmä	
<p>Tässä tapaustutkimuksessa tutkin improvisaatiota työtapana erityisesti harmonian hahmottamisen kannalta. Pidin Stemmoista harmoniaan yhdessä soittaen -kurssin osana aineenopettajan opintojen kokonaisuutta syventävänä kurssina Länsi-Helsingin Musiikkiopistossa. Kokeilin keinoja, miten opettaa harmoniaa lineaarisemmin, jotta erityisesti jousisoittajat ja puhaltajat voisivat hahmottaa harmonioita musisoiden improvisoinnin keinoin. Tutkimuksesta selvisi että oppilaiden mukaan improvisaatiotaidot kehittyivät, työtavat koettiin uusina mutta mielekkäinä, ja että improvisaatio-opetuksessa on hyvä pitää tasapaino monipuolisuuden, mutta toisaalta rauhallisen etenemistahdin välillä.</p>	
<b>Hakusanat</b>	
Improvisaatio Harmonia Musiikin hahmotustaidot	
<b>Tutkielma on tarkistettu plagiointitarkastusjärjestelmällä</b>	
Tarkastettu 2021-05-14	

# SISÄLLYS

1	JOHDANTO .....	8
2	TUTKIMUSKYSYMYKSET .....	5
2.1	Harjoitusten skaalautuvuuden takaaminen eri taustaisille ja tasoisille oppilaille .....	5
2.2	Harjoitusten optimaalinen teettämisyjärjestys .....	5
2.3	Harjoituksiin ja niiden teettämiseen liittyvät tutkimuskysymykset .....	6
2.4	Tutkimuksesta ulosrajautuvat aiheet .....	7
3	TEORIAOSA.....	9
3.1	Case-tutkimuksesta .....	9
3.2	Miksi erityisesti puhallin ja jousisoittajille .....	9
3.3	Harjoitteet ja niiden vaikuttimet sekä taustafilosofiaa.....	10
3.3.1	Dolanin harjoitukset ja metodi vaikuttimena .....	10
3.3.2	Erhardtin harjoitukset ja metodi vaikuttimena.....	11
3.3.3	Kompan harjoitukset ja metodi vaikuttimena .....	15
3.3.4	Deakin harjoitukset ja metodi vaikuttimena .....	16
3.3.5	Omat lisäykseni ja muut vaikuttimet harjoituksiin .....	17
3.4	Kurssin muut työmetodit improvisointiharjoitusten lisäksi .....	19
3.5	Autoetnografisen itsereflektion kuvaus .....	20
3.6	Tutkimusaineiston sekä aineistonkeruun avaus .....	20
3.7	Tutkimuksen eettinen puoli.....	21
3.8	Improvisointi suhteessa instrumentti- ja hahmotustaitojen opettamisen traditioihin.....	21
3.9	Tutkielmasta poisrajautuva improvisointiin liittyvä aineisto.....	22

4	TULOKSET.....	22
4.1	Oppilaitten vastaukset kyselyyn ja reaktiot kurssiin.....	22
5	POHDINTA.....	26
5.1	Harjoitusten optimaalinen järjestys (tai järjestämättömyys).....	26
5.2	Melodisuus, soinnullisuus, tyylin kysymykset .....	27
5.3	Improvisoinnista apua oppilaitten esiintymisjännitykseen? .....	31
5.4	Eri soittimet ja sävelavaruuden hahmottamisen ongelmia.....	31
	LÄHTEET.....	32
	LIITE.....	34

## 1 JOHDANTO

Tässä tapaustutkimuksessa tutkin improvisaatiota työtapana erityisesti harmonian hahmottamisen kannalta. Pidin *Stemmoista harmoniaan yhdessä soittaen* -kurssin osana aineenopettajan opintojen kokonaisuutta. Kurssin ohjaavana opettajana toimi Lotta Ilomäki. Alkuperäinen suunnitelma oli järjestää kurssi kuutena lauantaina (7.11.-12.12.2020) syventävänä kurssina Länsi-Helsingin Musiikkiopistossa. Pahenevan koronatilanteen takia kuitenkin kaksi viimeistä kertaa järjestettiin etäopetuksena. Jokainen oppitunti kesti puolitoista tuntia.

Uudistettu opetussuunnitelma sisältää improvisaation tärkeänä osana jokaisen oppilaan soittoharrastusta, mutta klassisen musiikin tyylinmukaisesta improvisaatio-opetuksesta on kirjoitettu suhteellisen vähän. Harmoniaa perinteisesti opetetetaan musiikin hahmotustaidoissa vertikaalisesti ja suhteellisen myöhäisessä vaiheessa opintoja. Tässä tapaustutkimuksessa kokeilin keinoja, miten opettaa harmoniaa lineaarisemmin, jotta

jousisoittajat ja puhaltajat voisivat hahmottaa harmonioita musisoiden. Keskityn tutkimuksessa erityisesti työtapojen toimivuuteen improvisaation ja harmonian hahmottamisessa. Muitten ulosrajausten lisäksi tärkein ulosrajaus on se, että kurssin lyhyen pituuden takia tutkimuksessa en pyri selvittämään, millaista oppimista oppilaisissa on tapahtunut. Mielekkäintä olisi tehdä jatkotutkimus pidemmällä kurssilla.

## 2 TUTKIMUSKYSYMYKSET

### **2.1 Harjoitusten skaalautuvuuden takaaminen eri taustaisille ja tasoisille oppilaille**

Haasteena kurssilla nousivat soittajien erilaiset taustat. Toiset kurssille osallistuvista oppilaista olivat saaneet tuntumaa improvisointiin, monet oppilaat aiemmin erityisesti David Dolanin vierailulla. Toiset taas eivät olleet improvisoineet käytännössä koskaan aiemmin. Eräs tutkimuskysymys onkin, miten luoda improvisointiharjoituksista skaalattavia siten, että aloittelija pääsee helposti mukaan harjoitukseen matalalla kynnyksellä, mutta myös kokeneempikin improvisoija saa harjoituksessa tarpeeksi haastetta ja kehittymismahdollisuutta.

### **2.2 Harjoitusten optimaalinen teettämisyjärjestys**

Tutkimuskysymykseksi nousee myös ylipäätään, missä järjestyksessä harjoituksia kannattaa teettää. Tämän kurssin kohdalla kyse on sikäli ruohonjuuritasosta, että

pohdiskelen lähinnä esimerkiksi, onko asteikkoharjoitusten teettäminen ennen sointuihin perustuvia harjoituksia kannattavaa tukirakenteen luomiseksi. Esittelen luvussa 3 tämän tutkimuskysymyksen avuksi Dolanin, Kompan ja Erhardtin harjoituksia. Sekä Dolan että Komppa opettavat sen verran pitkiä opetuskokonaisuuksia, että heidän kohdallaan puhun enemmänkin metodeista. Myös Erhardt kirjassaan *Upon a Ground* esittelee metodin, josta otin vaikutteita harjoitteissani. Vertailen tarkemmin tämän kurssin puitteissa tehtyjä havaintoja työtavoista yllämainittuihin metodeihin, harjoitteisiin ja niiden takana oleviin tausta-ajatuksiin luvussa 3.

### 2.3 Harjoituksiin ja niiden teettämiseen liittyvät tutkimuskysymykset

Yhdeksi keskeisimmäksi tutkimuskysymykseksi nousi se, kuinka paljon tulee erotella erityisesti modaaliset ja tonaaliset improvisaatioharjoitukset toisistaan. Itse pyrin yhdistämään modaalisia ja tonaalisia harjoitteita, ja käytin atonaalisia harjoitteita lähinnä lämmittelyinä. Dolanin ja Kompan metodit ovat ratkaisevasti tonaalisuuteen perustuvia metodeja, kun taas Erhardt käsittelee metodissaan sekä modaalista että varhaistonaalista musiikkia. Dolanin metodiin kuuluvat myös atonaaliset harjoitteet vastapainona tonaalisille harjoitteille.<sup>1</sup> Sekä itse harjoitustyypit, että Dolanin, Kompan ja Erhardtin metodeihin vertailu myös modaalisessa ja tonaalisessa mielessä esitellään tarkemmin luvussa 3.

Toinen harjoitustyyppeihin kiinteästi liittyvä tutkimuskysymys on, miten luoda mielekkäitä harjoituksia hyvän melodian improvisoimiselle. Sointuharjoituksissa on helpompi muodostaa melodia lähinnä seuraamalla harmoniaa, mutta erityisesti *borduna-* ja *pendulum* harjoituksissa korostuu kysymys, miten opettaa oppilaita muodontamaan mielekäs melodia.

---

<sup>1</sup> Huomattakoon, että Dolanin ja Kompan metodeilla viitataan nimenomaan observoimaani opetukseen. Ainakin Komppa käsittelee kursseillaan kyllä modaalisuutta, mutta en ollut observoimassa sitä tähän tutkimukseen liittyen.

Tarkemmin sanottuna *Borduna*-sävelen päälle improvisoidessa jännitteitä ja niiden purkauksia pitää luoda yksinomaan melodisen muodon keinoin ilman, että harmonia auttaa niitten luomisessa. Eräs tämän tutkielman pääkysymyksistä (tai jatkokysymyksistä) onkin se, millä kaikin tavoin oppilaalle voi antaa melodisen muodon keinoja. Melodisen muodon keinot saisivat olla mielellään yhtä selkeitä ja helposti omaksuttavia kuin keinot sointukulun päällekkäin improvisoimiseen. Vaikka tutkimuskysymykseen vastaaminen olisi vaatinut pidemmän kurssin, kirjoitan kysymyksestä hieman luvussa 5, erityisesti liittyen siihen, miten melodisien aiheitten opettelua voidaan hyödyntää improvisoinnissa ja miten se voidaan rinnastaa vieraan kielen opetteluun.

## 2.4 Tutkimuksesta ulosrajautuvat aiheet

Kurssin pituus rajoitti tutkimusta sikäli, että oppilaitten varsinaisien opittujen taitojen tutkimiseen olisi tarvittu pidemmän aikavälin oppimisjakso, ja siksi tämä tutkimus keskittyi enemmän työtapoihin opettaa improvisaatiota. Kurssin pääasiallisena työtapana ollessa soittimen kanssa improvisointi, työllä olisi ollut potentiaalisen kiinteä suhde keholliseen oppimiskäsitykseen. Improvisaatiossa usein käytetään improvisoijalle ennalta tuttuja malleja, joitten toistamisen ja muuntelun avulla voi rakentaa vaikkapa melodisen soolon. Tämäntyyppisten mallien omaksuminen olisi vaatinut kuitenkin huomattavasti enemmän aikaa. Jos kurssi olisi ollut niin pitkä, että oppilaille olisi ollut mahdollisuus omaksua ja erityisesti oppia ulkoa erilaisia improvisatorisia perusmalleja, sitä kautta olisi voitu kehittää oppilaan intuitiota improvisaatioon. Kurssimme yksi harjoitus oli Pachelbelin kaanon, joka edustaa niinkutsuttua *romanesca*-sointukulkua. Kurssilla ei ollut muita *romanesca*-sointukulun instansseja, mutta pidemmällä kurssilla sellaisia olisi voitu ottaa, ja näin *romanesca* olisi voinut tulla oppilaalle niin tutuksi, että hän voisi kuulonvaraisesti tunnistaa mentaalisen mallin avulla uuden *romanesca*-kulun. Vaikka kehollisuuteen liittyvässä filosofisessa puheessa voitaisiin alkaa pohtia, miten vaikkapa sointukulun syvälinen omaksuminen vaatii kehollista oppimista, tämä tutkimus ei pureudu tarkemmin kehollisen

oppimisen puoleen. Kehollisesta tutkimuksesta Suomessa on kirjoittanut erityisesti Eeva Anttila. (Anttila 2020).

Eräs tutkimuksen pätevyuden kannalta haaste oli, että tutkimukseen sattui valikoitumaan niin taitava ryhmä, että sain opettajana paljon anteeksi. Erityisesti antaessani oppilaille tunneilla improvisointitehtäviä huomasin, että suurin osa olivat olleet Dolanin vierailulla. Muilla ryhmillä teettämäni harjoitukset olisivat todennäköisesti vaatineet huomattavasti juuritasoisempaa alkeistason perusteellista pohjustusta.

Toinen asia, jossa sain (liiankin) paljon anteeksi, olivat transponoivat soittimet. Nyt toteutetulla kurssilla transponoivat soittajat kykenivät transponoimaan lähes välittömästi ja ongelmitta asteikosta toiseen. Toisaalta he eivät siksi kyenneet keskittymään täysillä itse improvisointiin, kun transponointi vei keskittymistä. Vaikka transponoivien soittimien opettaminen meni tällä kurssilla aika paljolti omalla painollaan, kirjoitan silti lyhyesti luvussa 4 pohdintojani, miten harjoituksia voisi kehittää ystävällisemmiksi transponoivia soittajia kohtaan, erityisesti improvisoinnin alkuvaiheessa.

Ryhmä oli kaiken lisäksi kiltti ja esimerkillinen. En joutunut keskittymään ollenkaan kurinpitoon. Siksi tämä tutkielma ei aseta eikä vastaa tutkimuskysymykseen siitä, minkälainen kurinpito ja minkälaiset säännöt toimivat erityisesti improvisoinnin opetuksessa. Vaikka turvallisen ilmapiirin luominen on kiltissäkin ryhmässä haasteellista, ongelmallinen ryhmä tarvitsisi erityisiä tekniikoita turvallisen ilmapiirin luomiseksi. Osa ryhmästä myös tunsu ennalta, joten ryhmäytyminenkin sujui nopealla tahdilla. Improvisointiin ja itseilmaisuun liittyvän kankeuden rikkomiseen voi todennäköisesti muissa ryhmissä tarvita työkaluja, joita tämän ryhmän kohdalla ei tarvinnut, ja joita tämä tutkielma ei siksi myöskään käsittele.

## 3 TEORIAOSA

### 3.1 Case-tutkimuksesta

Kurssi keskittyi erityisesti jousi- ja puhallinsoittimien soittajiin, joille harmonian hahmottaminen on tyypillisesti haasteellista soittimien melodisen luonteen vuoksi. Yhtenä kurssin päämääränä oli etsiä, löytää ja tarjota nimenomaan melodisille soittimille luontaisia tapoja hahmottaa harmonioita. Perinteisen soinnullisen ja vertikaalisen hahmottamisen sijaan kurssin harjoituksissa korostettiin melodiasoittajan soittaman stemman hahmottamista eri harmonisissa konteksteissa. Toisin sanoin tarkoituksena oli tuoda harmonian hahmottamisen näkökulmaksi se, miten melodiset linjat ja stemmat vievät soinnulta toiselle musiikin edetessä. Jotta harmonioitten hahmottaminen tapahtuisi kokemuksellisesti, pääasiallisesti työtavaksi valikoitui soittimen kanssa improvisointi. Sen lisäksi kuitenkin kurssiin kuuluivat pienet satsiprojektit, joihin lukeutuivat korvakuulolta kappaleen harmonioitten nuotintaminen, omien stemmojen keksiminen ylöskirjoitettuihin harmonioihin ja ylipäättään laajemmin oman sovituksen tekeminen. Näin käytännön musisointi ja improvisointi saatiin yhdistettyä kirjoitettuun musiikkiin.

### 3.2 Miksi erityisesti puhallin ja jousisoittajille

Hyvin yleistä on, että luonteeltaan yhtä melodiaa soittavan klassisen soittimen soittaja on tottunut tukeutumaan soitossaan nuotteihin eikä omaa taitoa soittaa soittimellaan spontaanisti annettujen harmonioitten päälle. Hyvinä esimerkkeinä tämä näkyy esimerkiksi taitamattomuutena soittaa auki soittimella erilaisia harmonioita pyydetessä ja vaikeudessa hahmottaa vaikkapa musiikin hahmotustaitojen tunneilla liittyvien tehtävien harmonioita. Pitämäni kurssin oli alusta asti tarkoitus pureutua ongelmaan tarjoamalla erityisesti melodisille soittimille hahmotustaitoja harmonioitten päälle improvisoisissa, ja sitä

kautta hahmotustaitoja itse harmonioihin. Koska harmonioita ei ole luontevaa tutkia samalla tavalla kuin kitarassa tai pianossa, jossa soinnut tulevat tutuiksi vaikkapa vapaassa säestyksessä ja ylipäättään blokkisointujen soittamisessa, kurssilla oli kontrapunktisempi ote. Lähtökohtana on, että oppilas ymmärtää, miten hänen soittamansa sävelet suhteutuvat vallitsevaan harmoniaan. Siksi kurssin olennaisia hahmotuksellisia konsepteja olivat muun muassa sivu- ja lomasävelet, joitten tietoinen soittaminen vaatii oppilasta ymmärtämään kulloinkin vallitsevaa harmoniaa.

### **3.3 Harjoitteet ja niiden vaikuttimet sekä taustafilosofiaa**

#### **3.3.1 Dolanin harjoitukset ja metodi vaikuttimena**

David Dolan on konserttipianisti, tutkija ja kouluttaja. Hän opettaa Lontoon *Guildhall School of Music and Drama* -konservatoriossa. Hän on keskittynyt urassaan erityisesti klassisen musiikin improvisoinnin elvyttämiseen. Olen osallistunut David Dolanin mestarikurssille erityisesti pedagogiikkaan keskittyvässä ryhmässä. Seuraavaksi esittelen lyhyesti Dolanin opetusfilosofiasta oman kurssini kannalta keskeimmät ajatukset. Dolanin opetusfilosofiaan kuuluu se, että harjoituksissa kehitetään nimenomaan oppilaan intuitiota. Harjoitukset soitetaan korvakuulolta, ja korvakuuloa kehitetään tekemällä erilaisia reduktiivisia harjoituksia oppilaan ohjelmiston parissa. Ratkaisevaa on, että Dolan ottaa vasta suhteellisen myöhään puheeksi teoreettisia konsepteja. Jos vaikka harjoitukseen kuuluvat olennaisina asiointa toonika ja dominantti, Dolan ei ota niitä oppilaalle esille, ei edes välttämättä vaikka oppilas erikseen pyytäisi. Tällä tekniikallaan Dolan estää sen, että oppilas pysähtelisi liikaa improvisoidessaan ajattelemaan mitä soittaa. Harjoituksiin kuuluu myös ”moka on lahja” -periaatetta, sillä tärkeintä on improvisoinnin jatkuvuus. Dolan pyytää oppilaita soittamaan ”virheitä”, ja myöhemmin opettaa, miten ne ovat rikkaus, ja miten niitä voi käsitellä kromaattisina sivu- ja lomasävelinä (tai pidätyksinä). Hän teettää myös kokonaan atonaalisia harjoituksia, joissa nimenomaan ei keskitytä sävelkorkeuksiin

eikä harmonioihin. Esittelen seuraavaksi harjoitukset, jotka joko otin suoraan Dolanilta tai joita muunsin omaan kurssiini sopivaksi.

Ensimmäinen on niinkutsuttu *atonaalinen ping pong*. Tämän lämmittelyn otin suoraan David Dolanilta. *Ping pong*-harjoituksen perusajatus on, että joko opettaja, oppilas tai oppilasryhmä soittaa luonteeltaan kysyvän fraasin. Seuraavaksi toisen osapuolen on soitettava kysyvään fraasiin vastaus. Atonaalinen ping pong korostaa improvisaation kannalta parametrejä, kuten esimerkiksi sävelkorkeutta, dynamiikkaa ja erinäisiä rytmillisiä elementtejä. Lämmittelynä harjoitus on omiaan karistamaan oppilaista pois ajatuksen virheestä ja väärinsoitosta, koska siinä sävelvalikoima ei ole yhtä rajattu kuin vaikkapa diatonisessa variantissa. Siksi käytin sitä nimenomaan lämmittelynä.

Toinen lämmittelytyyppi oli ping pongin diatoninen versio. Tärkeää siinä on erityisesti saada kysyvä fraasi kuulostamaan kysyvältä harmonisella ja melodisella tasolla. Dolanin filosofiaa mukaillen tähtäimenä harjoituksessa oli oppilaan intuition kehittäminen, joten suorastaan vältin selittämästä teoreettisesti, mitä harmoniassa tai melodiassa pitäisi tapahtua kysyvän tai vastauksellisen fraasin kohdalla. Kuten klassisen musiikin opiskelijoilla yleensä, myös kurssillani oppilaitten intuitio riitti kysyvien ja vastauksellisten fraasien soittamiseen, eikä ilmiötä tarvinnut erityisemmin pohtia oppilaitten kanssa. Atonaalinen ping pong on mielestäni hyvä tapa alustaa tonaalinen ping pong. Joka tapauksessa ne on hyvä nähdä kahtena erillisenä lämmittelytyyppinä.

### **3.3.2 Erhardtin harjoitukset ja metodi vaikuttimena**

Martin Erhardt on instrumentalistina ennen kaikkea nokkahuilisti, mutta myös multi-instrumentalisti, erittäin hyvä urkuri, cembalisti ja organeton soittaja. Erhardt opettaa Weimarin ja Leipzigin yliopistoissa. Hän on keskittynyt urassaan erityisesti historialliseen improvisaatioon. Kartoittaessani kurssilleni sopivia klassisen musiikin improvisaatioon tarkoitettua materiaalia keskeisenä teoksena nousi esiin monta kertaa erityisesti vanhaan musiikkiin keskittyvä Martin Erhardtin *Upon a Ground* (Erhardt 2013). Vanhalla musiikilla viittaaan klassisessa musiikissa erityisesti musiikkiin varhaisklassisismista taaksepäin. Vaikka vanhan musiikin improvisointiin tehtyä materiaalia on paljon, nimenomaan *Upon a*

*Ground* -teoksesta löysin harjoituksia ja ajatuksia, joita pystyin soveltamaan vanhan musiikin ulkopuolelle. Sen lisäksi teos on kirjoitettu pedagogille kätevään formaattiin. Seuraavaksi esittelen harjoituksia jotka joko otin suoraan Erhardtin kirjasta tai joita muunsin kurssiani varten sopivaksi. Esittelen myös kirjassa esiteltyjä ajatuksia, sillä niitten suhteuttaminen tämän tutkimuksen muihin vaikuttimiin valaisee yhtäläisyyksiä ja eroja niiden välillä.

Ensimmäinen ottamani harjoitus oli *borduna*-basson päälle melodinen improvisointi. Borduna tarkoittaa jatkuvasti samana pysyvää säveltä, usein nimenomaan bassosäveltä (Baines 2001). Kävimme läpi aluksi jonkin moodin asteikon, kuten vaikkapa doorisen tai fryygisen moodin.<sup>2</sup> Koska improvisointi tapahtuu vain yhden sävelen päälle, annoin laveana ohjeena, että usein soolon melodinen hahmo on seuraava: melodinen soolo alkaa matalasta rekisteristä, sitten käy huippusävelessä korkeassa rekisterissä, ja soolon lopuksi laskeutuu vielä matalaan rekisteriin. Tällä ohjeistuksella jokainen pienryhmä pääsi soittamaan soolonsa.

Toinen harjoitustyyppi oli ”heiluri” (*pendulum*), jossa harmonia vaihtuu vain kahden soinnun välillä (Erhardt 2013, 81). Nuotit toimivat runkosävelinä, ja oppilaat saattoivat hypätä runkosäveleltä toiselle soinnun vaihtuessa ja näin luoda melodiaa. Esittelen myöhemmin Ville Kompan, joka on hänkin ollut vaikuttamassa työni taustalla. Mainittakoon, että käytin erityisesti Ville Kompalta omaksuttua metodia, jossa laitoimme taululle soinnut näkyviin nuotteina. Itse asiassa *Upon a Ground* -kirjassa esitellään ylipäätään hahmotuksellisia asioita hyvin samasta näkökulmasta, kuin mistä Komppa harjoituksiaan lanseeraa. Seuraavaksi esittelen tarkemmin Erhardtin kirjassa esiteltyä metodia.

---

<sup>2</sup> Moodeja kutsutaan suomessa myös kirkkosävellajeiksi. Moodeilla on vaiherikas historiallinen tausta, joista voi lukea lisää esimerkiksi teoksesta *Renaissance Music* (Atlas 1998).

*Upon a Ground* -kirjan osio III, *methodical guide*, alkaa esittelemällä sitä, miten ostinatobassoon perustuvat kulut ovat hyviä työkaluja improvisoinnin harjoitteluun, koska ne luovat oppilaalle hyvän tukiverkon improvisoinnin harjoittelulle. Ostinatoista ensimmäiseksi käsitellään pendulumsoinnut: miten improvisoinnin voi aloittaa etenemällä ensimmäisen kolmisoinnun säveleltä toisen kolmisoinnun sävelelle, hyvin paljolti siis sama taktiikka, mitä Komppa käyttää opetuksessaan ja mitä käytin kurssillani yhtenä työmuotona. Otin kurssille heti borduna-harjoituksen jälkeen pendulum harjoituksia (Erhardt 2013, 81).

Seuraavaksi metodi esittelee runkosävelet, jotka voi ottaa improvisoidun melodian tähtäimeksi (Erhardt 2013, 84).<sup>3</sup> Tämän jälkeen metodi käsittelee sitä, miten soittamiaan musiikillisia aiheita kannattaa toistaa (Erhardt 2013, 85). Tämä siksi, että yleensä improvisoivien oppilaiden ongelma on enemmänkin ideoiden liiallisuus kuin vähyys. Oma kurssini ei pintaraapaisun lisäksi valitettavasti päässyt kehittämään tarkemmin motiivin kehittämistä. Kirjoitan kuitenkin luvussa 5, miten pidemmässä opintojaksossa aiheiden käsittely ja manipulaatio ansaitsisi keskeisen aseman improvisoinnissa.

Myöhemmin metodi käsittelee dialogipelit, mikä on suurimmissa määrin David Dolanin ping pong -pelin vastine (Erhardt 2013, 97). Sen jälkeen metodi käsittelee dramaturgiaa (Erhardt 2013, 108). Tässä käsitellään esimerkiksi huippusävelen käsitettä dramaturgian luomisen kannalta, mutta mainitaan myös monia muitakin keinoja kuten dynamiikan, nopeuden ja äänialan kasvattaminen ja vähentäminen. Omalla kurssillani mainitsin huippusävelen asettamisen soolon kliimaksikohtaan vähän ennen loppua, erityisesti liittyen borduna- ja pendulumharjoituksiin, sillä dramaturgia pitää luoda suhteellisen vähäeleisellä taustaharmoniolla. Toisin sanoin, harmonia ei suurimmaksi osaksi ole luomassa

---

<sup>3</sup> Tämä muistuttaa myös hyvin läheisesti Michael Wiedeburgin metodia, jota olen käsitellyt aiemmassa tutkimuksessani (Grönlund 2019). Michael Callahanin eri historiallisten metodien tehokkuuden vertailun tuloksena hän päätyi suosimaan nimenomaan Wiedeburgin metodia diminuutioon.

dramaturgiaa. Kirjoitan luvussa 5 tarkemmin, miten tätä dramaturgiaan liittyvää ohjetta voisi selkeyttää ja konkretisoida harjoituksissa.

Pohdintaa: tonaalinen syntaksi luo jännitteitä ja purkauksia, modaalissa musassa tehtävä töitä sen eteen, joten huippusävelisyys on huomattavasti tärkeämpää.

Seuraavaksi metodi käsittelee pidätyksiä: myös kurssillani mainittiin pidätykset, joskin valitettavasti emme ehtineet syventyä aiheeseen (Erhardt 2013, 117). Joka tapauksessa, pidemmällä kurssilla pidätykset ansaitisivat huomattavasti suuremman roolin erityisesti klassisen musiikin improvisoinnissa. Kirjoitan tästä hieman luvussa 5.

Myöhemmin metodi käsittelee modulaatioita (Erhardt 2013, 127). Oman kurssini loppuvaiheessa kävimme läpi joittenkin oppilaitten kanssa modulointia, jota esiintyi heidän valitsemisissaan kappaleissa. Käsitelimme modulaation nimenomaan kotisävellajin asteikon ja moduloitavan sävellajin asteikon kautta. Suhteutettuna Dolanin metodiin, Dolan keskittyy modulaatiossa nimenomaan uuteen johtosäveleeseen ja opettaa oppilaansa herkistymään sille, vaikkapa menuetin taitteessa. Erhardtin metodi sen sijaan mainitsee, että basistin tehdessä modulaatio on se osoitettava muille improvisoijille nimenomaan näyttämällä subdominanttinen sointu jossain vaiheessa uutta sävellajia. Keinoja hahmottaa ja improvisoida modulaatioihin liittyviä ilmiöitä näyttää olevan monia, ja aihe ansaitsee jatkopohdintaa, joten kirjoitan aiheesta lyhyesti luvussa 5.

Seuraavaksi metodi käsittelee affekteja ja sitä, miten eri affekteja voi tuoda esiin (Erhardt 2013, 131). Vaikka emme kurssillani puhuneet varsinaisesti affekteista, erityisesti improvisaatio fryygisessä moodissa kiehtoi oppilaita. Yksi oppilaspari halusi toistaa fryygisen moodin improvisaation paritunnillaan, ja puhuivat erityisesti siitä, kuinka erikoisia sävyjä kyseinen moodi avaa. Tunnustelimme, miten fryygisessä moodissa on erilainen tunnelma suhteessa molliin ja miten erityisesti alennettu toinen sävelaste tuo oman sävynsä moodiin. Mainitsin myös, miten Josquin valitsi viisiääniseen *Miserere* - motettiin nimenomaan fryygisen moodin (Prez 1503 tai 1504). Kirjoitan lyhyesti lisää luvussa 5 siitä, miten eri affekteihin tai ylipäätään musiikin luomiin tunnelmiin keskittymällä oppimisesta voi tulla oppilaille mielekkäämpää.

### 3.3.3 Kompan harjoitukset ja metodi vaikuttimena

Ville Komppa on musiikinteorian lehtori. Hän opettaa Helsingin Taideyliopiston Sibelius-Akatemiassa. Hän on keskittynyt urassaan erityisesti improvisaation hyödyntämiseen musiikin teorian opettamisessa. Olen ollut seuraamassa Ville Kompan tunteja ja tehnyt muistiinpanoja siitä, miten Ville hyödyntää improvisointia ja yhteismusisointia harjoituksissaan. Ville opettaa erityisesti musiikin hahmotustaitoja, ja kurssin nimenä on analyysi- ja satsityöpaja. Olin seuraamassa kahta ryhmää: ensinnäkin Sibelius-Akatemian nuorisokoulutus-osaston tunteja, joka vastaa musiikkiopiston syventävää tasoa, ja toiseksi nuorisokoulutus-orientoitunutta kandidaatin opintotasoa vastaavaa ryhmää. Niillä tunneilla joilla observoin Kompan opetusta, pääpainopiste oli ylipäätään musiikin, mutta erityisesti harmonian hahmottaminen musisoinnin kautta. Seuraavaksi esittelen esimerkin siitä, mitä tunnilla saatettiin tehdä.

Erään tunnin uusi aihe oli napolilainen sekstisointu. Tunnilla ensin luotiin kahdeksan tahdin sointukulku, jossa esiintyivät ensin sointuasteina toonika, subdominantti ja dominantti. Sointukulku nuotinnettiin kaikkien nähtäville niin, että sointujen kaikki sävelet näkyivät oppilaille. Seuraavaksi ryhmä jaettiin kolmeen rooliin: bassolinjaa soittaviin, säestäjiin ja melodiaa soittaviin. Säestävät saattoivat esimerkiksi murtaa kulloinkin vallitsevan harmonian sointua. Sointukulku musisoitiin kiertävin roolein. Roolit kiersivät siten, että jokainen oppilas pääsi kokeilemaan kaikkia rooleja. Sointukulkuun merkityt sävelet toimivat runkosävelinä, ja Komppa mainitsi oppilaille, miten sävelet runkosävelten ulkopuolella toimivat koristelevina sävelinä, lähinnä sivusävelinä tai lomasävelinä. Tämä siis vastaa hyvin paljolti sekä Erhardtin mainitsemaa runkosäveltekniikkaa että sitä, mitä itsekin päädyin käyttämään oppilaitten kanssa yhtenä työmuotona. Muutaman kierroksen jälkeen sointukulkuun lisättiin myös napolilainen sekstisointu. Tunnin lopuksi oppilaille annettiin analyysitehtävä, jossa tehtävänä oli tunnistaa harmonisia ilmiöitä, napolilainen sekstisointu mukaanlukien. Tämä viimeinen osuus toteutettiin ilman soittimia paperilla nuottikuvan kanssa.

Omalla kurssillani olevat lämmittelyharjoitukset ja varsinaiset ryhmäimprovisaatioharjoituksetkin perustuivat siihen, että koko ryhmä jaettiin joko

kahteen isoon, tai sitten useampaan pienempään osaan. Villen tapa jakaa ryhmä rooleihin oli suurena vaikuttimenani tavassa käyttää ryhmää improvisaatioharjoituksissa. Valtaosassa omia harjoituksiani oli kaksi roolia, joko säestyksellinen rooli tai soolonsoittajan rooli. Sooloa soitti aina kerrallaan ryhmässä useampi, lukuunottamatta minua eli opettajaa, joka usein demonstroi aluksi solistisen osuuden yksin esimerkkinä oppilaille. Myös itse päädyin käyttämään lyhyitä sointukiertoja, sillä siten oppilaat saivat tarpeeksi toistoja annettujen harmonisten ilmiöitten omaksumisessa.

### 3.3.4 Deakin harjoitukset ja metodi vaikuttimena

Turvaton olo tukahduttaa opiskelijalta halun ilmaista itseään improvisoinnin keinoin nopeasti. Itse otin kurssia laatiessani vaikutteita tavasta, jolla sävellysopettajat suhtautuvat lapsioppilaisiin. Vaikka tämä teksti ei syvenny sävellyspedagogiikan nykysuuntauksiin, esittelen lyhyesti Jon Deakin sävellyspedagogisia аспекteja, sillä erityisesti Deak on ollut vaikuttamassa kurssini ajatusmaailmaan. Jon Deak on kontrabasisti ja säveltäjä, joka on luonut uransa erityisesti New York Philharmonic -orkesterissa. Hän on myös luonut *Very Young Composers* -liikkeen, jonka perusajatus on tarjota sävellysopetusta erityisesti lapsille. Riitta Tikkanen toi Jon Deakin *Very Young Composers* -liikkeen Suomeen nimellä ”Kuule, minä sävellän!” Itse olen osallistunut parille Deakin vierailulle. Teimme Jon Deakin vierailulla esimerkiksi lämmittelyn, jossa jokaisen oppilaan piti hetkessä improvisoida kehollaan omanlaisensa rytmi. Teimme myös sävellystehtävän, jossa piti nopealla aikataululla säveltää jokin ilmiö, kuten tulivuoren purkaus. Itse otin yllämainitun rytmiharjoituksen kurssilleni lämmittelyksi sovellettuna, ja esittelen sen alla. Jon Deakin harjoitukset kumpuavat hänen laajemmista filosofisista ajatuksistaan siitä, että aikuisten ja erityisesti opettajien tulisi suhtautua lasten sävellyksiin vähättelemättä. Deakin opetusfilosofiassa opettaja toimii ikäänkuin lapsen sävellysidean ylöskirjoittajana, ja opettaja auttaa tietämyksellään vaikkapa orkestraatiokysymyksissä ja nuotinnuksessa. Ajatusta tulisi mielestäni soveltaa suurelta osin myös improvisaation opetukseen. Väärän ja oikean konsepti, joka helposti iskostuu oppilaisiin hyvin nuoresta iästä lähtien, tulisi saada murennettua. Sen sijaan pitäisi saada lietsottua kokeilemisen halua ja vähentää kokeilemisen pelkoa. Muuten oppilaalle ei voida luoda improvisoinnille ja itseilmaisulle

välttämätöntä turvallista ympäristöä. Deakin filosofia kohtaa Dolanin ajatukset sikäli, että Dolankin opettaa pitämään mokia lahjana ja käyttämään niitä hyväksi. Itse haluan omalle kurssilleni opettaa oppilaille, että omiin “mokiin” voi suhtautua tutkivasti, ja kääntää “mokan” parhaassa tapauksessa improvisaatiota eteenpäinvieväksi asiaksi.

Mainitsin aiemmin Deakilta ottamani taputuspeli-lämmittelyn. Siinä tehdään ringi, ja valitaan jokin synkopoiva rytmi. Synkopoivaa rytmiä taputetaan kolme tahtia, ja neljäs tahti jätetään aluksi tyhjäksi. Tämän jälkeen kierretään ringiä myötäillen jokainen oppilas, ja jokainen taputtaa vuorollaa yhden tahdin soolon tyhjäksi jätettyyn (neljänteen) tahtiin. Teimme ensin ylläesitellyn perusharjoituksen, mutta tehtyämme sen sovelsin harjoitusta niin, että improvisoimme rytmit omilla soittimillamme.

### **3.3.5 Omat lisäykset ja muut vaikuttimet harjoituksiin**

Esittelen vielä yhden käyttämäni lämmittelytyypin, jonka olen ottanut sävellyspedagogiikan tunneilta. Siinä on pitkä, 8 tahdin kulku. Jokaisen oppilaan tehtävänä on keksiä yksi musiikillinen elementti, jonka laulaa tai äänтелеe kulkuun. Haastavaa ei ole pelkästään laskea tahteja, vaan erityisesti tuoda kulkuun jotain uutta, joka sopii kokonaisuuteen ja myöskin pysyä osana kulkua. Kurssillani sovelsin lämmittelyä niin, että teimme sen soittimillamme. Mainitsen luvussa 4, miten jollekin kurssilaiselle tämä oli mielekkäin harjoitus.

Borduna -lämmittelyihin tein vaihtelun vuoksi *Cantaloupe Island* -kappaleesta yhden soinnun toistuvan sointukulun (Hancock 1964).

Niihin harjoituksiini, jotka pohjautuivat olemassaolevaan musiikkiin, valikoitui nimenomaan joko kappaleita, joissa on lyhyt sointukierto tai sitten toistuvana mielekkäästi toimiva lyhyempi katkelma isommasta kappaleesta, kuten vaikkapa alun teeman sointukierto. Ylipäätään tämä vastasi Kompan oppilaitten kanssa käyttämiä lyhyitä sointukiertoja. Ohjaavan opettajani ehdotuksesta joittenkin kurssin kappaleitten kohdalla toistimme valmiita sointupohjia kaiuttimia käyttäen.

Sen jälkeen kun olimme ensimmäisellä tunnilla soittaneet Johann Pachelbelin kaanonin (Pachelbel n.d.), seuraavalla teimme kappaleeseen liittyen transpoinnittehtävän.

Klarinetistit laitoin transponoimaan omaan sävellajiinsa, ja muille annoin jonkin alkuperäisestä sävellajista kaukaisen sävellajin. Myöhemmällä tunnilla tein oman lisäykseni Ludwig van Beethovenin *kuutamonaatin* (pianosonaatti no. 14) I-osaan Adagio Sostenuto: lisäykseni oli se, että vaikka ensin soitimmekin sointukulun alkuperäisestä sävellajista cis-mollista, transponoin seuraavaksi tunniksi sointukulun taustaraidan tietokoneella cis-mollista c-molliin, erityisesti jotta se ei olisi klarinetisteille niin vaikea transponoida (Beethoven, L. van 1801).

Mainitsen vielä kurssin aikana soittamamme kappaleet, joista soitimme koko ryhmän kesken katkelmia: Pachelbelin kaanon, katkelma *Taru sormusten herrasta* -elokuvan *The Shire* -teeman alusta (Shore 2001), katkelma Beethovenin *kuutamonaatin* I-osan alkua. Sen sijaan oppilasparien kanssa soitimme oppilasparista riippuen katkelmia seuraavista kappaleista: *Schindler's list theme* (Williams 1994), *Game of Thrones* pääteema (Djawadi 2011), *Amelie* -elokuvan teema (Tiersen 2001), ja Beethoven *kuutamonaatin* (pianosonaatti no. 14) III-osa *Presto Agitato* (Beethoven, L. V. 1801).

Kurssini ensimmäiset neljä tuntia perustuivat sille, että otin improvisoinnin avuksi teoreettisia konsepteja. Niihin lukeutuivat asteikot, runkosävelet sointukulun sävelistä, ja sivu- ja lomasävelet. Vielä toisena näkökulmana kävimme lyhyesti läpi, miten oman soolon voi perustaa valmiin melodian manipuloimiselle tekniikoilla, kuten esimerkiksi sekvenssoinnilla ja duuri- ja mollimuuntelulla. Nämä kaikki konseptit otimme, jotta oppilailla olisi keinoja rajata mitä soittaa soolossaan ja että he saisivat ylipäättään tietämyksen siitä, millä perusteella valita mielekkäältä kuulostavia säveliä omaan melodiaan. Nämä siis antoivat raameja improvisoinnille. Kahdella viimeisellä kerralla kertosin oppilasparien kanssa tekniikoita riippuen siitä, mikä soveltuu heidän tunnilla improvisoimaamme kappaleeseen. Yhden oppilasparin kohdalla puhuimme modulaatiosta, toisen oppilasparin kohdalla välidominantista. Nämä olivat sen verran haastavia ilmiöitä, että puheet jäivät pintaraapasuiksi, ja aiheisiin syventyminen vaatisi pidemmän kurssin.

Kurssille teettämäni monisteet löytyvät “Liitteet” -osiosta. Näin lukija saa paremmin kuvan siitä, minkälaisen kokonaisuuden kukin moniste muodostaa. Ensimmäinen moniste, otsikolla “Impromoniste”, esittelee, miten valita vallitsevista harmonioista runkosävelet, ja

miten luoda niille sivu- ja lomasäveliä. Toisen monisteen, hieman tarkemmalla otsikolla “2020-11-28 Improvisointi valmista melodiaa hyödyntäen”, oli tarkoitus esitellä sitä, miten oman soolon voi luoda myös valmiita melodioita manipuloimalla. Pidemmällä kurssilla olisi voinut puhua paljonkin enemmän siitä, miten yhden aiheen keksiminen riittää ja miten sitä manipuloimalla voi saada omaan sooloon luotua runsaasti uutta materiaalia. Valitettavasti tämä kurssi ei lyhyen pituuden takia ehtinyt syventyä materiaalin manipulointiin perustuviin tekniikoihin. Kirjoitan silti lyhyesti luvussa 5 jatko-ideoita aiheesta, ja erityisesti siitä, miten musiikillisen improvisoinnin oppimista voi verrata vieraan kielen oppimiseen. Kolmannen, oppilailleni viimeinen lähettämäni monisteen teetin oppilaitten pyynnöstä. Alunperin olin ajatellut opetella moodeja (kirkkosävellajeja) sitä mukaa kun käyttäisimme niitä. Mutta myöhemmin oppilaita jäi kiinnostamaan montako moodia oikein on, ja vastasin pyyntöön teettämällä monisteen. Kurssilla käytimme vain joitain moodeja, lähinnä doorista, fryygistä, miksolyydistä, ja tietysti hyvin lähellä duuria ja mollia olevia aiolista ja joonista, ja moodimoniste jäi oppilaille lähinnä referenssiksi.

### **3.4 Kurssin muut työmenetelmät improvisointiharjoitusten lisäksi**

Kurssiin kuuluvassa satsiprojektissa jokaisen oppilaan oli tarkoitus valita itselleen katkelma vapaavalintaisesta kappaleesta, analysoida siitä harmoniat ja kirjoittaa oma stemma tai mahdollisesti useita stemmoja harmoniseen kulkuun. Suurin osa oppilaista päätyi tekemään tämän parityönä.

Alunperin suunnittelin, että raapaisimme pintapuolisesti jokaisen satsiprojektikappaletta improvisoimalla sitä lyhyesti koko ryhmällä, ja pitäisimme kurssin lopuksi konsertin, jossa jammailisimme oppilaitten tekemiä satsiprojekteja. Kaksi viimeistä tuntia järjestettiin vallitsevan koronatilanteen takia etäopetuksena.

Koronatilanne vaikutti kurssin rakenteeseen erityisesti kahdella tavalla: ensinnäkin, minä pidin kahden viimeisen etätuntin improvisointiharjoitukset ja Sibelius-Akatemian kandidaattiopiskelija Niilo Korsulainen tuli apuun pitämään etätuntien satsiosuudet.

Toisennakin, improvisaatioharjoituksissa pystyin järjestämään oppilaille etätunteina yksilöllisempää opetusta, sillä pidin jokaiselle parille yksilötunnin. Suurimmalle osalle oppilaispareista musisoimme nimenomaan heidän satsiprojektiin valitseman kappaleen katkelman harmonioita. Kahtena viimeisenä etätuntina soitin itse sointukulut kitaralla oppilaille. Niin paljon kuin koronatilanteella olikin haittavaikutuksia vaikkapa puutteellisen ryhmäkokemusten ja loppukonsertin poisjäämisen kannalta, positiivista etäopiskelussa oli, että pystyimme pitämään oppilaille räätälöidympää opetusta.

Kurssilla annoin ohjaavan opettajan suosituksesta kotitehtäväksi useimmiten (internetistä löytyvienkin) äänitteiden mukana jammailemisen.

### **3.5 Autoetnografisen itsereflektion kuvaus**

Pidin opettajan päiväkirjaa kirjoittamalla tunnin jälkeen pohdintojani sekä menneestä tunnista että suunnitelmia tulevalle tunnille. Tässä tutkimuksessa suurin osa omanani esittämistä ideoista ovat muodossa tai toisessa olleet kirjoitettuna nimenomaan opettajan päiväkirjaani.

### **3.6 Tutkimusaineiston sekä aineistonkeruun avaus**

Aineistoksi kurssilta kerääntyi äänityksiä, oppilaitten kirjoittamia vastauksia opettajan esittämiin kysymyksiin, opettajan päiväkirjamerkintöjä, ja kurssin lopuksi puolistrukturoitu haastattelu. Määrällisesti äänitettyjä tunteja oli kolme: kaikki luokassa tapahtuvat tapaamiset lukuunottamatta ensimmäistä tuntia. Neljän ensimmäisen tunnin lopuksi keräsin läsnäolevien oppilaitten kirjoittamia vastauksia opettajan kysymyksiin. Kirjoitin omaa autoetnografista reflektointiani opettajan päiväkirjan muodossa, jokaisen tunnin jälkeen. Kurssin lopuksi laadin puolistrukturoidun haastattelu, siis vapaamuotoisen kyselyn

oppilaille. Kaikki oppilaat vastasivat siihen viimeisellä tunnilla. Kirjoitan tarkemmin oppilaitten ajatuksista luvussa 4 ja omia pohdintojani erityisesti jatkon kannalta luvussa 5.

### **3.7 Tutkimuksen eettinen puoli**

Kysyin toisen, kolmannen ja neljännen tunnin kohdalla oppilailta, saanko luvan nauhoittaa tunnin, ja sain kaikilta myönteisen vastauksen. Tutkimukseen osallistuville kerrottiin tiedotessa, mistä tutkimuksessa on kyse, ja mitä materiaaleja tutkimuksessa kerätään. Oppilaille lähettämäni tutkimuslupapyyntö löytyy ”liitteet” -osiosta. Kirjoitan saamastani aineistosta yleisellä tasolla säilyttäen oppilaitten anonymiteetin tutkimuseettisistä syistä. Olen kertonut, että kirjoitan tämän tutkielman osana aineenopettajan opintoja. Suurin osa oppilaista eivät olleet täysi-ikäisiä, joten tutkimuslupaa pyysin myös heidän vanhemmiltaan.

### **3.8 Improvisointi suhteessa instrumentti- ja hahmotustaitojen opettamisen traditioihin**

Seuraavaksi kirjoitan hieman improvisointiopetuksen eroista perinteiseen instrumentti- ja musiikin hahmotustaitojen opetukseen. Soitinopetus keskittyy usein nuoteistasoitamiseen. Asteikkoja soittajat osaavat soittaa lähinnä tekniikkaharjoituksina, mutta eivät osaa soveltaa niitä tekniikkaharjoitusten ulkopuolella. Kurssillani asteikot pääsevät käyttöön, ja oppilaat saavat niin asteikkojen kuin sitä kautta sävellajienkin hahmottamiseen tuntua improvisoimalla. Musiikin hahmotustaidoissa konseptit kuten asteikot, sävellajit ja soinnut opetetaan usein laulaen ja paperilla, mutta ei niinkään soittimilla. Vain vapaasäestystä ja sointuja soittavat, lähinnä pianistit ja jotkut kitaristit, saavat käytännön kokemusta soinnuista. Kurssillani asteikot ja soinnut toimivat konseptuaalisina malleina, ikään kuin rakennuspalikoina, improvisoinnin tuottamiselle. Tämä tutkielma ei keskity pohtimaan

tarkemmin eroja vallitseviin instrumentti- ja musiikin hahmotustaitojen pedagogisiin suuntauksiin. Toiveeni tulevaisuudelle ei ole improvisoinnin eriyttäminen instrumentti- ja musiikin hahmotustaitojen pedagogiikasta, vaan nimenomaan niiden luonnollisempi integrointi.

### **3.9 Tutkielmasta poisrajautuva improvisointiin liittyvä aineisto**

Olen etsinyt materiaalia nimenomaan tyylinmukaiseen klassisen musiikin improvisointiin hahmottamista tukeville ryhmätunneille. Siksi tämä tutkielma ei käsittele vaikkapa Alice Kanackin lasten luovuuteen keskittyvää metodia. Jotkut tässä tutkielmassa mainituista metodeista löytyvät myös osittaisesti muistakin lähteistä, kuten vaikkapa Nicole M. Brockmannin *from sight to sound* -kirjasta (Brockmann 2009).

## **4 TULOKSET**

### **4.1 Oppilaitten vastaukset kyselyyn ja reaktiot kurssiin**

Oppilaitten vastauksista oli yleisesti huomattavissa, että improvisointitaidot ylipäättään kehittyivät. Tämän voi ainakin tulkita lyhyen kurssin pituudesta huolimatta niin, että kuva omasta improvisoinnista muuttui kurssin myötä positiivisemmaksi. Oppilaat raportoivat kehittymistä esimerkiksi siinä, että oma korva kertoo, jos ei soitakkaan kolmisointuun kuuluvaa säveltä.

Kurssin työskentelytapoja ei koettu tuttuina, vaan uusina. Jopa ne oppilaat, jotka olivat olleet Dolanin vierailuilla, kokivat tämän kurssin asiat uusina siksi, että tällä kurssilla

toteutimme harjoitukset improvisoiden ryhmässä, toisin kuin Dolanin pariharjoituksissa. Ylipäättään menetelmien kokeminen uusina kertoo siitä, että tämän tutkielman esittelemiä työtapoja ei käytetä yleisesti klassisen musiikin instrumentti- eikä hahmotustaitojen opetuksessa.

Hajontaa oli siinä, mistä harjoitustyypeistä pidettiin. Paras taktiikka lienee teettää monipuolisesti erilaisia harjoitustyyppisiä, jotta jokaiselle tarjottaisiin itselle mielekkäitä tapaa oppia. Esimerkiksi eräässä vastauksessa koettiin mielekkäimpänä se sävellyspedagogiikan tunnilta ottamani harjoitus, jossa kahdeksan tahdin kokonaisuuteen jokaisen piti osallistua yhdellä tai kahdella musiikillisella eleellä, koettiin kaikkein mielekkäimmäksi harjoitukseksi. Tämän koettiin lisäävän ymmärrystä kokonaisuudesta, melodian ja sointujenkin suhteen. Oppilaitten palautteesta selvisi ylipäättään, että ryhmämusisoinnin lisäksi myös kaiuttimista soivan musiikin päälle soittamisesta oli tykätty.

Aiemmin esittelin hypoteesini siitä, että asteikko voisi toimia tukikonseptina, johon voisi tukeutua, jos soinnullisessa improvisoinnissa soinnut ja sitä myötä runkosävelet vaihtuvat itselle liian nopeaan tahtiin. Oppilaat raportoivat, että soinnulliseen improvisointiin jäätiin kaipaamaan paljon enemmän aikaa harjoitteluun ja enemmän erilaisia sointukulkuja, ja aikaa oppia erehdysten kautta. Vastapainona kirkkosävellajiin perustuvat harjoitukset koettiin kynnykseltään matalampana. Tämä on vahva indikaattori siitä, että yhteen asteikkoon perustuva improvisointi on helpompaa ja että sointukulkuisuus ja runkosävelisyys ovat lähtökohtaisesti vaikeampi asia. Näin siis hyvää improvisointiin liittyvää pedagogiikkaa lienee se, että ensin aloitetaan asteikkoimprovisoinnista ja siitä jatketaan sointukulkuihin ja runkosävelisyyteen. Mainittakoon kuitenkin, että tämä koskee erityisesti soittimia, joissa asteikon opetteleminen ei ole kohtuuttoman vaikeaa. Kirjoitan myöhemmin lyhyesti, miten joillain soittimilla asteikkolähtöisyys voi osoittautua haastavaksi.

Sen lisäksi, että sekä borduna- että pendulumharjoitukset toimivat oppilaalle lempeänä johdatuksena asteikon avulla improvisoimille, toimivat ne myös erilaisten harmonisten

ilmiöitten hahmottamisen tukena: esimerkiksi fryygisen moodin rinnastimme napolilaisen sekstisoinnun konseptiin.

Sointukulkuisuuteen liittyen ilman kertaavia tuokioita kurssi olisi koettu liian vauhdikkaana, ja nyt aika yleinen kommentti oli kurssin nopea tahti. Vaikuttaa siltä, että improvisointikonseptit vaativat paljon aikaa, jotta oppilaat ehtivät sisäistää asiat.

Tehtävien rajaus koettiin tärkeäksi. Esimerkiksi sivu- ja lomasävelien ottaminen teoreettisiksi konsepteiksi koettiin mielekkääksi, poistamaan satunnaisuutta. Sen sijaan asteikkoimprovisointi, jossa ainoa ohje oli rekisterillinen ja huippusäveleen liittyvä, koettiin sikäli haastavaksi, että vastausten perusteella ei silti tiedetty, mitä soittaa improvisoitavaan melodiaan. Tämä resonoi sävellyspedagogiikan kanssa: liian vapaan tehtävän antaminen jättää oppilaan tyhjän päälle. Selvennettäköön vielä, että vaikka teknisesti asteikkoimprovisaatio on helpommin omaksuttavaa kuin soinnullisuus ja runkosävelisyys, silti jos improvisoinnin pystyy toteuttamaan runkosävelisyyden kautta, poistaa se oppilailta valinnanvaikeutta valita materiaalia improvisoitavaan sooloon.

Palautteena tuli myös, että oman satsiprojektin (tai sovituksen) tekeminen koettiin onnistumisena ja hyvänä kokemuksena. Tämä viittaa osaltaan siihen, että oppilas voi kokea improvisointitaitojen (epä)suoran soveltamisen mieluisimpana asiana. Tulkitsin tämän liittyvän myös näkyviin tuloksiin. Vaikka kehittymisen improvisoimisessa voi tuntea, ja vaikka oppilaat kommentoivatkin saavansa improvisointiin varmuutta, satsiprojekti on selkeämmin valmiiksi tehty näkyvä asia, johon oppilas on voinut soveltaa suoraan oppimiaan asioita.

Vastauksissa kommentoitiin, miten olisi ollut kiva pitää loppukonsertti. Tulkitsen vastaukset niin, että improvisointi kasvatti halua ja rohkeutta itseilmaisuun, ei ainakaan tukahduttanut sitä. Improvisointi olisi voitu myös kokea niin jännittävänä asiana, ettei siitä olisi haluttu toteuttaa loppukonserttia. Laajemmin voi ajatella, että improvisointitaidot vievät luottamusta oppilaan omaan itseilmaisuun positiiviseen suuntaan. Pohdin luvussa 5 tarkemmin sitä, miten tärkeä tämä havainto voi olla vaikkapa musiikkiopistojen oppilaskonserttien kannalta.

Hajontaa löytyi siitä, miten etäopetus koettiin. Toisaalta yksilöllisempi opettaminen koettiin mielekkäämpänä, toisaalta raportoitiin, että kurssi kärsi ja kurssin kokonaisuoto hajosi.

Improvisoimisessa haasteena joissain soittimissa koettiin jatkuva skaala ja sävelten valitseminen. Tulkitsen tämän liittyvän siihen, että improvisointi voi vaatia edistyksellistä oman soittimen sävelvaruuden hahmottamista. Toisaalta positiivisena puolena näkisin, että koska joka tapauksessa tässä tutkielmassa on tullut hyvin selkeästi esille, että kurssin olisi pitänyt olla pidempi opettavien asioiden omaksumisen kannalta, pidemmällä kurssilla aikaa olisi ollut myös siihen, että oppilas tutustuu rauhassa oman soittimensa sävelvaruuteen ja tekniikkaan improvisoinnin keinoin. Kirjoitan hieman luvussa 5, miten eri soittimien ominainen sävelvaruuden hahmottaminen saattaa muuttaa sitä, miten improvisointia kannattaa lähestyä; asteikkokeskeisesti vai jotenkin toisin.

Kurssilla nousi toistuvasti transponoimisen haaste. Transponoivien soittimia soittavat raportoivat, miten heidän oli vaikea keskittyä itse improvisointitekniikoihin, kun transponointi vei keskittymistä. Vaikka se ei käynyt vastauksista ilmi, erittelisin itse tässä vaiheessa asteikkopohjaiset improvisointiharjoitukset ja sointupohjaiset runkosäveliä käyttävät improvisointiharjoitukset. Kunhan jokaisen soittajan tulee käyttää määrättyä asteikkoa improvisoinnin pohjana, haaste nousee itse kullekin lähinnä siitä, kuinka luontainen tai luonnoton itse asteikko on kullekin soittimelle, ei transponoitavuudesta. Sen sijaan harjoituksissa, joissa oli määrätty sointukulku ja joissa runkosävelet kirjoitetaan taululle transponoivalle soittimelle väärässä sävellajissa, kognitiivista kuormaa ja sitä kautta haastetta tulee transponoiville soittajille liikaa. Siksi tulevaisuudessa ensimmäinen varoimenpide on alkukurssista pitää listaa transponoivista soittimista. Näin voidaan varmistaa, että taululla saa esiteltyä kaikille soittimille, transponoivat soittimet mukaan lukien, luontaisessa sävellajissa soitettavan sointukulun. Toisaalta kun improvisoinnista tulee tarpeeksi helppoa, arvaukseni on, että apukehikkoja voi jättää pois harjoitusten tultua tutuksi, ja voi olla jopa hyvä harjoitus jättää näyttämättä transponoiville soittimille transponoitu sointukulku ja antaa heidän harjoitella transponoivia improvisoimalla. Mutta

tämä vaatisi huomattavan pitkän ajan ollakseen mielekästä: puolen vuoden kurssille vaatimus olisi opettajalta kohtuuton.

Vastauksissa ehdotettiin myös yhteistä musiikin kirjoittamista jonkin kollaboratiivisen välineen kanssa, erityisesti audiopohjaisen, jammailuun sopivan välineen kanssa. Tämä vaikutti mielestäni innovatiiviselta, mutta olisi vaatinut tarkempaa erittelyä, jotta olisin voinut kirjoittaa siitä lisää jatkopohdintoihin. Tulkitsen vastauksen niin, että jammailuun olisi tahdottu joustavuutta teknologian puolesta.

## 5 POHDINTA

### 5.1 Harjoitusten optimaalinen järjestys (tai järjestämättömyys)

Vaikka tutkielma herätti ajatuksia harjoitusten järjestyksestä, loppujen lopuksi harjoitusten rinnasteinen tekeminen saattaa olla porrastamista tehokkaampaa. Oppilaille atonaalisella lämmittelyllä voi olla helpompi aloittaa kuin modaalisella tai tonaalisella harjoittelulla siksi, että sävelten valitsemisen sijaan oppilaat voivat keskittyä puhtaasti ilmaisuun. Yksinkertaiset, yhteen diatoniseen asteikkoon perustuvat modaaliset harjoitteet voivat olla helpompi aloittaa kuin tonaaliset harjoitteet siksi, että asteikkoon voidaan ikään kuin tutustua, sitä voi soittaa esimerkiksi edestakaisin, ja sitten tonaalisissa harjoitteissa voi soinnullisuuden lisäksi tukeutua taustalla vallitsevaan asteikkoon. Porrasteisuuden sijaan vaikkapa asteikko- ja sointuaspekteja, sekä mahdollisesti myös olemassaolevien melodioitten manipulointia eri tekniikoilla soolon materiaaliksi voi ottaa rinnasteisesti. Nämä tavat hahmottaa improvisointia toimivat hyvin toisiaan tukevinä hahmotuksellisinä näkökulmina. Esimerkiksi asteikkopohjaisiin improvisaatioihin voi laittaa tietoisesti

soinnullisuutta ja melodiseen manipulaatioon niin asteikkokulkuja kuin soinnullisia elementtejä.

## 5.2 Melodisuus, soinnullisuus, tyylin kysymykset

Kurssillani kosketan aihetta, josta avautuisi erittäin kompleksi, suurimmaksi osaksi tämän tutkielman ulkopuolelle avautuva tutkimuskysymys siitä, miten melodisuus, soinnullisuus ja musiikillinen tyyli vaikuttavat opetettaviin asioihin, erityisesti improvisoinnin laatuun. Jos nykyaikana pitää musiikillisesti monipuolisen kurssin, kurssilla tapahtuu pakostakin eri tyyleissä improvisoimista. Tämän kurssin kohdalla improvisoimme tyyllillisesti ainakin seuraavissa tyylilajeissa: varhaisbarokissa, wieniläisklassismissa, modaalisessa jazzissa, sekä erilaisissa elokuvamusiikkigenreissä, joista vaikkapa Williamsin musiikki on tonaalisempaa ja vaikkapa Tiersenin musiikki modaalisempaa. Kurssin modaalisiin harjoituksiin olisi hyvin voinut ottaa ohjelmistoksi renessanssimusiikkia, ja uudempaa musiikkia olisi voinut laajentaa elokuvamusiikin ulkopuolellekin. Suppeammassa mielessä voidaan esittää kysymys, miten modaalisen musiikin improvisointi eroaa tonaalisen musiikin improvisoinnista. Pohdittuani kysymystä tarpeeksi ja lukiessani kysymystä pohdiskellessani Meyerin *Style and Music* -kirjaa, aloin havahtumaan sille ajatukselle, että suppean kysymyksen taustalla on huomattavasti laajempi kysymys siitä, miten toteuttaa kulloisenkiin tyyliin kuuluvia määritteitä (Meyer 1989).<sup>4</sup>

Tyylinmukaisessa renessanssi-improvisoinnissa improvisoidaan usein jossain moodissa. Musiikki rakentuu usein melodisista linjoista ja *clausuloista* eli lopukkeista, joita ketjutetaan kappaleen ajan. Clausuloilla kohdistetaan melodioita tekemään lopukkeita

---

<sup>4</sup> Meyerin kirjassa puhutaan siitä, miten ylipäättään musiikillisia tyylejä voidaan määrittää. Tarkemmat kysymykset jotka kuuluvat kyseisen kirjan kontekstiin, olen poisrajannut tästä tutkielmasta.

vallitsevan moodin eri sävelasteille. Tyylinmukaisen renessanssi-improvisoijan on toteutettava niin kontrapunktisia sääntöjä kuin osattava muodostaa clausuloitakin.

Sen sijaan tonaalisen musiikin improvisoijan säännöstö poikkeaa edelläkuvatusta, riippuen minkä ajan tonaalista musiikkia improvisoidaan. Toonikan, subdominantin ja dominantin välille on muodostettu hierarkia, jota ei voi olla toteuttamatta, koska muuten improvisointi ei olisi tonaalista.

Kompleksimmaksi kysymys muuttuu, kun improvisoidaan modaalisuuden ja tonaalisuuden rajamaille sijoittuvaa musiikkia, kuten vaikkapa John Dowlandin tyyliä, tai vallitsevan tonaalisuuden jälkeen kirjoitettua lähes tonaalista musiikkia, kuten vaikkapa John Williamsin elokuvamusiikkia. On vaikeampaa määrittää, mitkä ovat ne musiikin säännöt, jotka tulee toteuttaa ja mitkä ovat vain jollekkin tyyliä tyypilliset ilmiöt, joita tulee suosia, jotta improvisoitu musiikki kuulostaisi tyylinmukaiselta.

Kysymystä on sikäli vaikea ohittaa, että oppilaat ovat herkkäkorvaisia tyylien suhteen. Väärän tyylin mukaiset sävelet voidaan kokea virheinä. Kysymys kosketta hyvin läheisesti myös suoraan pedagogiikkaa, sillä modaaliseen musiikkiin improvisoimista on vaikea lähestyä toonikan, subdominantin ja dominantin käsitteillä ja tonaalisen musiikin improvisoimista fryygisen asteikon avulla. Niin elokuva- kuin renessanssimusiikissakin voi samassa kappaleessa esiintyä sekä aiolista moodia tai luonnollista mollia, että johtosävelistä tonaalisuudesta kumpuavaa mollin dominanttia ilmiönä. Toisessa tilanteessa voidaan mennä konseptuaalisesti asteikolla, toisessa pitää ottaa käyttöön dominantti ja johtosävel: pitää siis tietää tonaalisesta hierarkiasta<sup>5</sup>.

Konkreettisesti aihe voi koskea vaikkapa modulaation improvisointitekniikkaa. Kuten aiemmin olen maininnut, *Upon a Ground* -kirjassa mainitaan, kirjan implisiittinen konteksti

---

<sup>5</sup> Dominantti kuuluu eksklusiivisesti tonaalisuuteen, mutta johtosävel on myös renessanssia ja sitä ennen sävelletyissä klausulakeskeisessä musiikissa tyyliä määrittävä musiikillinen elementti

huomioiden modaaliseen musiikkiin liittyen, miten modulaation uusi sävellaji osoitetaan uuden sävellajin IV -soinnulla. David Dolan sen sijaan tonaalisen musiikin implisiittisessä kontekstissaan mainitsee, miten uusi sävellaji osoitetaan korostamalla uuden sävellajin johtosäveltä. Dolanin uuden sävelen johtosävelen kuunteleminen soveltuu hyvin tonaaliseen musiikkiin, jossa johtosävelillä on ratkaisevan tärkeä asema. Sen sijaan modaalisuudessa uuden sävellajin IV-asteen näyttäminen lienee ilmiö, jolla on modaalisessa tai varhaistonaalisessa musiikissa (mahdollisesti lokaalia) johtosäveltä vahvempi rooli.

Itse pohdittuani tarpeeksi sitä miten vaikkapa jazzia tai galanttia musiikkia opitaan ja sitä miten kieliä opitaan skeemojen kautta, päätin käydä oppilaitten kanssa vielä läpi, miten ottaa olemassa oleva melodia ja luoda sooloja sitä manipuloimalla. Robert Gjerdingen kirjassaan *Music in the Galant Style* esittelee musiikillisia sävelaste-skeemoja, joita barokin ja klassismin aikaisten muusikkojen tuli osata (Gjerdingen 2013). Esimerkiksi kurssillani otettu Pachelbelin kaanon on Gjerdingenin kirjassa Romanesca. Romanesca löytyy itse asiassa myös Erhardtin kirjasta sointukulkuna. Gjerdingenin kirjan aiheet ovat kuitenkin erityisesti galantin ajan musiikkia koskevia ja jäävät tämän tutkielman ulkopuolelle. Olen itse opiskellut sähkökitaraa, ja jazzissa opitaan usein “lickejä”, tyypillisiä lyhyitä melodisia pätkiä joita yhdistelemällä soolo rakennetaan. Myös tarkempi jazz-improvisoinnin tekniikan erittely jää tämän tutkimuksen ulkopuolelle.] Tämä vertautuu aika suoraan siihen, miten vierasta kieltä voi oppia puhumaan soveltamalla erilaisia kielen fraaseja ja rakennuspalikoita (skeemoja) muodostaakseen puhetta. Tätä improvisoinnin oppimistapaa tukee, jos oppilaalla on jo valmiiksi mentaaleja tukirakenteita, kuten asteikkoja ja sointuja. Siten melodioitten kuunteleminen ja analysoiminen helpottuu, kun tunnistaa niitä rakennuspalikoita, joista melodiat on tehty.

Kenties parasta on löytää kultainen keskitie, ja yrittää opettaa oppilaille vain kaikkein yleisimmin toteutuvia asioita, kuten clausuloita, johtosäveliä ja tonaalisen musiikin tärkeimpiä peruspilareita kuten toonikaa, subdominanttia ja dominanttia. Myös parasta on altistua ja altistaa mahdollisimman paljon opetettavalle musiikille, jotta se tarttuisi korvaan

ja melodista kieltä voi myöskin matkia sen kummemmin analysoimatta. Kysymysten kompleksisuus ja välttämättömyys antaa aihetta jatkotutkimukselle.<sup>6</sup>

Kurssillani en teettänyt erityisemmin dramaturgiaharjoituksia. Välillä kyllä teimme fryygisestä harjoituksesta uhkaavan kuulaisen tekemällä siitä rytmillisesti marssin. Jatkon kannalta pidemmällä improvisointikurssiella teettäisin erilaisia Erhardtin mainitsemia harjoituksia: ensimmäiseksi soolo, joka alkaa hiljaa, soittaa välivaiheessa lujaa ja sitten loppuu hiljaisena. Myös taustaryhmän tulisi reagoida solistin dynamiikkaan. Nopeuteen liittyvä harjoitus olisi jo teknisesti vaikeampi, mutta sen sijaan, että runkosäveliä koristelee vain yhdellä sivu- tai lomasävelellä, voi soolon puolivälissä laittaa joka runkosävelelle kolmen nuotin asteikkojuoksuja tai sointuarpeggioita. Näin soolon puolivälissä rytmi vaihtuisi puolet nopeammaksi. Äänialan, siis rekisterin kasvattamista voisi myös harjoitella: ensin otetaan soittimen keskirekisteristä hyvin suppeasti nuotteja, ja pikkuhiljaa edetään korkeaan ja matalaankin rekisteriin. Tämä tukee aiemmin mainitsemaani ajatusta siitä, että improvisoinnin avulla voi tulla oma soitin tutuksi. Oma kurssini keskittyi lähinnä vain sävelten valitsemiseen (lukuunottamatta atonaalista harjoitusta), mutta näillä harjoituksilla tulisivat tutuiksi myös dynaamiset ja rekisterilliset ulottuvuudet. Toimikoot edellämäinitut jatkoideoina tuleville improvisointikursseille.

Minun oli tarkoitus sisällyttää pidätykset kurssiini, mutta kurssin lyhyen pituuden takia en ehtinyt kuin mainita aiheen. Mainitsemistani metodeista Dolan käsittelee pidätyksiä sooloissaan. Ne liittyvät Dolanin ajattelumaailmassa väärin nuotteihin sikäli, että kromaattisen sivu- tai lomasävelen lisäksi väärän nuotin voi muuttaa “oikeaksi” käsittelemällä sitä pidätyksenä. Joskus hän kehottaa oppilaitaan laittamaan sooloon

---

<sup>6</sup> Jätin tarkoituksella edelläkirjoitetusta atonaalisen musiikin pois.

Improvisointiharjoituksissani ja esimerkiksi Dolanin harjoituksissa atonaalisella tarkoitetaan vapaasti valittuja, diatonisuuden kannalta “väärä” säveliä, mutta todellisuudessa atonaaliseenkin musiikkiin kuuluu kirjo tyylejä, jossa säveliä järjestetään määrätyn säännösten.

mahdollisimman monta pidätystä. Myös Erhardt mainitsee pidätykset voimavarana. Itse ehdin vain mainita pidätykset, mutten ehtinyt ottaa pidätyksiä kurssin aiheiksi. Todettakoon lyhyesti, että pidätykset lienee tehokkainta ottaa erillisenä harjoitustyypinä, kuten Dolanin ja Erhardtin kohdalla, sillä pidätyksten valmistaminen on oma opittava tekniikkansa.

### **5.3 Improvisoinnista apua oppilaitten esiintymisjännitykseen?**

Kuten olen aiemmin maininnut, improvisointikurssilla kaivattiin loppukonserttia. Klassisen musiikin oppilaskonserteissa oppilaat usein esittävät nuotista valmistettuja kappaleita. Niissä korostuu helposti oppilaankin mielessä mustavalkoinen maailma siitä, miten nuottiin merkatut nuotit ovat oikeaa ja kaikki siitä poikkeava ovat väärää, myös konsertissa.

Improvisointien sisältyminen oppilaskonsertteihin voisi viedä oppilaan itseilmaisua eteenpäin. Pääasiana ei korostuisi oppilaan taito tulkita nuotteja, vaan ilmaista itseään spontaanisti improvisoinnin keinoin. Ryhmäimprovisaatiossa voisi korostua myöskin kokonaisuus ja se, miten oppilaan improvisointi on luomassa kokonaisuutta. Joka tapauksessa, oikean ja väärän konseptin murentaminen improvisoinnilla oppilaskonserteissa on jatkoidea, jota lämpimästi suosittelisin kaikille, jotka ovat ottamassa improvisointia mukaan opetukseensa.

### **5.4 Eri soittimet ja sävelvaruuden hahmottamisen ongelmia**

Improvisointia opettaessani lähdän oletuksesta, että asteikko on helpompi lähtökohta kuin soinnullisuus. Toisaalta esimerkiksi joillekin vaskisoittimille nimenomaan asteikko voi olla hankala hahmotettava jatkumo. Vaikka soitinkohdaiset hahmottamisen ongelmat jäävät tämän tutkimuksen ulkopuolelle, erittäin tärkeä kysymys on, voisiko eri soittimille tehdä jotain soittimelle luontaisempaa improvisointia ennen asteikkoon perustuvaa

improvisointia: voisiko esimerkiksi vaskisoitinten kohdalla tehdä toonika- ja dominanttisointuihin perustuvia improvisaatioita yläsävelsarjaa hyödyntäen?

## LÄHTEET

Anttila, Eeva 2020. Ihmis- ja oppimiskäsitykset taideopetuksessa: 6 Kehollinen oppiminen. <<https://disco.teak.fi/anttila/6-kehollinen-oppiminen>>.

Atlas, Allan W. 1998. Renaissance Music: Music in Western Europe, 1400-1600 (The Norton Introduction to Music History). Scranton, Pennsylvania, U.S.A.: W W Norton & Co Inc, 1st edition.

Baines, Anthony C. 2001. Drone (i) (Fr. bourdon; Ger. Bordun or, with bagpipes, Stimmer, Brummer; It. bordone; Lat. bordunus). <<https://doi-org.ezproxy.uniarts.fi/10.1093/gmo/9781561592630.article.08192>>.

Brockmann, Nicole M. 2009. From Sight to Sound: Improvisational Games for Classical Musicians. Bloomington, Indiana, United States: Indiana University Press.

Erhardt, Martin 2013. Upon a Ground: Improvisation on Ostinato Bases from the Sixteenth to the Eighteenth Centuries. Magdeburg: Verlag Franz Biersack.

Grönlund, Aapo 2019. An evaluation of Wiedeburg's Method of Diminution for the purpose of stylistic composition : Embellishing Descending-Fifths Sequences in the Style of Bach's Two-part Inventions. Helsinki: Sibelius Academy of the University of the Arts Helsinki.

Meyer, Leonard B. 1989. Style and Music: Theory, History, and Ideology. Chicago: The University of Chicago Press.

## MUSIIKKIVIITETIEDOT

Beethoven, Ludwig van 1801. Piano Sonata No. 14 - I. Adagio Sostenuto, Op.27 No.2.

Beethoven, Ludwig Van 1801. Piano Sonata No. 14 - III. Presto Agitato, Op.27 No.2.

Djawadi, Ramin 2011. Game of Thrones Main Title Theme. Varèse Sarabande.

Hancock, Herbie 1964. Cantaloupe Island. Van Gelder Studio, Englewood Cliffs, New Jersey.

Pachelbel, Johann n.d. Kanon und Gigue für 3 Violinen mit Generalbaß.

Prez, Josquin de 1503 tai 1504. Miserere. Ferrara.

Shore, David 2001. The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring - 2. Concerning Hobbits. Reprise Records.

Tiersen, Yann 2001. Comptine d'un autre été : L'Après-Midi. Virgin Records.

Williams, John 1994. Theme from Schindler's List. MCA.

## LIITE

(Sähköpostiviesti tutkimuslupapyyntöä varten alla:)

Tutkimuslupapyyntö

Edelliseen viestiin viitaten pyytäisimme, että merkitsette ystävällisesti yhden seuraavista vaihtoehtoista:

Olen saanut tiedon Aapo Grönlundin tutkielmasta sekä tiedonkeruun vapaaehtoisuudesta.

- 1) Annan luvan Stemmoista harmoniaan – kurssilta kerätyn aineiston käyttöön Aapo Grönlundin tutkielmassa (marraskuun tuntien nauhoitukset, valokuvat kirjallisista tehtävistä, kirjalliset kommentit, mahdolliset nauhoittamani tehtävät).
- 2) Annan luvan osittain (täsmennä tarkemmin):
- 3) En halua osallistua tutkimukseen.

Oppilaan ja huoltajan allekirjoitus ja sähköpostiosoite

(Tutkimuslupapyyntö alla:)

1. 12. 2020

## Tiedote stemmoista harmoniaan -kurssilaisille

ETÄOPETUS 5. & 12.12. 2020

Koronatilanteen vuoksi 5.12. ja 12.12. opetuskerrat pidetään etäopetuna. Pidämme tunnit Zoom-ohjelmalla kautta, johon voi liittyä linkin kautta nettiselaimen kautta. Jos saat käyttöösi tietokoneen tai tabletin, se helpottaa, koska näet nuottiesimerkit suurempina. Kännykkäkin toimii, jos ei muuta laitetta ole. Tarkistathan etukäteen, että laitteen mikrofoni ja kamera toimivat. Lisäksi tarvitset soittimen, muistiinpanovälineet ja välineen nuottiesimerkkien kuvaamiseen (esim. kännykkä). Jos kotonasi on koskettimisto, sitäkin voi käyttää.

Tunteihin sisältyy edelleen soittoimprovisointia sekä kirjallisia tehtäviä. Koska yhteissoitto ei onnistu etäyhteydellä, soittotehtävät tehdään yksilöllisesti (ohjaus pareittain), ja saimme onneksemme kirjallisia tehtäviä ohjaamaan toisen opettajan, Niilo Korsulaisen. Aapo ohjaa siis soittotehtäviä ja Niilo kirjoitustehtäviä. Näin kaikki saavat viimeisinäkin tunteina ohjausta sekä soittoon että kirjoittamiseen. Lähetämme viimeistään perjantaina linkit sekä tarkemman aikataulun, milloin kukin pari käy Aapon ja milloin Niilon ohjauksessa. Nämä linkit tulevat sähköpostiin, jonka kukin oppilas ilmoitti kurssin alussa. Tiedotatthan, jos haluatte viestin muuhun osoitteeseen!

PYYNTÖ: LÄHETÄ TEHTÄVÄSI AAPOLLE!

Jos olit 28.11. tunnilta poissa tai muistiinpanosi olivat viimeksi kotona, ottaisitko ystävällisesti kuvan viimeisimmästä työvaiheestasi, jonka olet tehnyt oman kappaleesi parissa. Lähetä kuva [aapo.gronlund@uniarts.fi](mailto:aapo.gronlund@uniarts.fi). Näin pääsemme nopeammin käyntiin ja saamme lyhyet ohjausajat käytettyä järkeväksi, koska tiedostojen lähettelyyn menee aikaa. Voit lähettää Aapolle viestin ja materiaalia myös, jos olet jatkanut projektiasi viime tunnin jälkeen tai sinulla on erityisiä toiveita tai kysyttävää. Tehtävät saavat olla reilusti keskeneräisiä, mutta kaikki materiaali sujuvoittaa opetustilannetta.

TUTKIMUSLUPAPYYNTÖ: VIESTI AAPOLTA

Kurssi on suunniteltu musiikkiopiston tarpeisiin, mutta se on samalla opetusharjoittelu, jota teen pedagogisia opintojani varten Taideyliopiston Sibelius-Akatemiassa. Olen aiemmin valmistunut kitaransoiton maisteriksi, ja jatkan musiikinteorian maisteriopintoja ja opettajan pedagogisia opintoja.

Olen kirjoittamassa aineenopettajan opintojen tutkielmaa. Aihe käsittelee improvisaation oppimista ja opettamista. Haluaisin käyttää kurssia tapausesimerkkinä tutkielmassa, ja olisi arvokasta, jos saisin myös osallistuvien nuorten näkökulman mukaan. Siksi pyydän lupaanne käyttää tutkielmassani kurssilta kertynyttä aineistoa:

- marraskuun tuntien nauhoitukset (keskusteltu suullisesti opiskelijoiden kanssa)

1. 12. 2020

- oppilaiden kokemusten kuvaukset tuntien ja kotitehtävien yhteydessä (esim. kirjalliset kommentit tehtäviin)
- oppilaiden tehtävät (nuotit ja äänitteet, jos oppilas äänittänyt tehtäviä)

Tutkimukseen osallistuminen on vapaaehtoista. Tietoa käsitellään luottamuksellisesti siten, että osallistujien henkilöllisyys ei ilmene. Tehtävät jäävät oppilaille, ja tutkimusta varten ottamani kopiot hävitetään tutkimuksen valmistuttua.

Mikäli joku oppilas kokee osallistumisen hankalaksi, hänellä on oikeus kieltäytyä joko koko tutkimuksesta tai tietyistä tiedonkeruumenetelmistä ja edelleen osallistua kurssille. Itse toivoisin, että oppilaiden kokemukset saataisiin työssä näkyviin. Improvisoinnin pedagogiikka ja käyttö hahmotusaineiden oppimisessa on kehittyvä alue, jota haluaisimme ymmärtää yhä paremmin. Siirtyminen etäopetukseen muutti tietysti suunnitelmia, mutta edelleen olisi hienoa, jos saisimme käyttää viimeisiltä tunneilta kertyviä tehtäviä.

Ystävällisin terveisin,

Aapo Grönlund, musiikin maisteri: esittävä säveltaide, kitara (ja musiikin teorian maisteriohjelman ja aineenopettajan opintojen opiskelija)

Lisätietoa:

Aapo Grönlund (puh. 045 78740084)

Lotta Ilomäki, lehtori, Taideyliopiston Sibelius-Akatemia (050 3843483)

(Oppilaille lähettämäni improvisointimonisteet alla:)

## Impromoniste

Improvisoidaan kappaleen "Lord of The Rings - The Shire (Concerning Hobbits)" -alun soituihin stemmoja. Improvisoinnissa tyypillistä on, että käytetään harmonian soinnun säveliä runkosävelinä:

D D G A  
I I IV V

Muistakaa, että harmonian soituita voi hahmottaa myös käänöksien kautta, esimerkiksi:

D/A D/A G/B A/C#  
I<sup>6/4</sup> I<sup>6/4</sup> IV<sup>6</sup> V<sup>6</sup>

Harmonian soinnuista voi valita runkonuotteja, esimerkiksi:

D D G A  
I I IV V

**Sivusävelet.** Yksi tapa rakentaa melodiaa on lisätä sivusäveliä, ylöspäisiä ja/tai alaspäisiä, esimerkiksi:

D D G A  
I I IV V

**Lomasävelet.** Toinen tapa on laittaa lomasäveliä, jos runkosävelten väliin jää nuotti, jonka voi täyttää, esimerkiksi:

D D G A  
I I IV V  
\*(ei lomasävel)

**Kaksoislomasävelet, kaksoissivusävelet.** Loma- ja sivusäveliä voi laittaa peräkkäin:



**Asteikolla täyttäminen.** Asteikon säveliä voi ketjuttaa enemmänkin, esimerkiksi:



**Muita kuvioita.** Asteikkojen lisäksi voi keksiä muitakin kuvioita, alla kaksi esimerkkiä. Keksi itse lisää tapoja koristella runkonuotteja hyödyntävää melodiaa!



**KOTITEHTÄVÄ:** soveltakaa tässä lapussa esiteltyjä improvisointikeinoja kahdessa valitsemassanne jammailtavassa kappaleessa. Ehdotuksia vaihtoehtoiksi: Lord of The Rings - The Shire (Concerning Hobbits), kurssin lopputyöhön valitsemasi kappale, Pachelbelin kaanon

## 2020-11-28 Improvisointi valmista melodiaa hyödyntäen

Sointujen, runkosävelten ja koristelun sijaan voidaan ottaa valmis melodia oman soolon lähtökohdaksi. Tässä yksinkertaistettu versio Hobitin melodiasta:



**Molliksi muuntaminen.** Kokeile, miltä melodia kuulostaa mollissa (tai kirkkosävellajeissa/moodeissa!)



**Uuden jatkon keksiminen** Voit ottaa melodian alun, ja keksiä oman, erilaisen jatkon, esimerkiksi:



**Toista pätkiä eri korkeuksilta** Voit ottaa melodiasta pätkän ja toistaa sitä eri korkeuksilta, eli tehdä sekvenssejä, esimerkiksi:



Voit myös muuntaa melodian/pätkän oktaavialaa sekvenssiä varten, vaikkapa:

Two staves of musical notation in G major (one sharp) and 4/4 time. The first staff contains a melody: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4-A4 (beamed eighth notes), G4 (quarter). A note on the second staff is marked '\* toisto'. The second staff continues: G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter). Notes on the second staff are marked '\* toisto' and 'jne.'.

**Pidätykset** Voit kokeilla luoda pidätyksiä, vaikkapa pidentää säveltä tahitiivian yli, ja muuttaa melodiaa korvan mukaan. Esimerkiksi:

A single staff of musical notation in G major (one sharp) and 4/4 time. The melody consists of: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4-A4 (beamed eighth notes), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter). Notes on the second staff are marked '\* pidätys' and '\* pidätys jne.'.

**Yhdistely** Kokeile yhdistellä erilaisia tapoja. Muista myös edellisen tunnin sivu- ja lomasävelet, kaksoissivusävelet ja -lomasävelet, ja asteikkotäytöt! Esimerkki alla.

Three staves of musical notation in G major (one sharp) and 4/4 time. The first staff shows a melody with notes marked '\* toisto' and '\* pidätys'. The second staff shows a continuation with notes marked '\* kaksois-sivusävel', '\* uusi jatko', and '\* asteikkotäyttö'. The third staff shows a continuation with notes marked '\* koristelu'.

## 2020-12-05 Kirkkosävellaji/moodilappu

Kirkkosävellajeja/moodeja voi tarkastella monella tapaa, mutta tyypillisintä on tarkastella mitä tapahtuu, kun tutummat C-duuri/A-molli asteikon aloittaa ja lopettaa eri sävelistä, kuin mihin on totuttu.

Jooninen(duuri)    Doorinen    Fryyginen

Lyydinen    Miksolyydinen    Aiolinen(molli)    Lokrinen

Pari esimerkkiä melodioista moodeissa:

**Kauniit ja rohkeat (tässä G-miksolyydinen)**

**Simpsonit (tässä F-lyydinen)**

Toisiksi yleisin tapa on hahmottaa eri moodit samasta sävelestä lähtevänä, alla C-lähtöisesti, tilapäisin etumerkein:

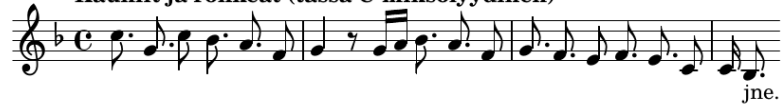
Jooninen(duuri)    Doorinen    Fryyginen

Lyydinen    Miksolyydinen

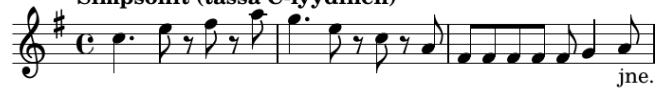
Aiolinen(molli)    Lokrinen

Nyt esimerkit C-lähtöisinä, kiinteillä etumerkeillä:

**Kauniit ja rohkeat (tässä C-miksolyydinen)**



**Simpsonit (tässä C-lyydinen)**



Mutta moodit voivat lähteä mistä tahansa sävelestä. Alla pari asteikkoa (tilapäisin etumerkein) ja esimerkkiä (kiintein etumerkein).

**A-miksolyydinen**

**Es-lyydinen**



**Kauniit ja rohkeat (tässä A-miksolyydinen)**



**Simpsonit (tässä es-lyydinen)**

