

Emilia Soranta

MATTI JA MAIJA
URKUIMPROVISOINNIN MAAILMASSA

Miesten ja naisten suhde urkuimprovisointiin

MATTI JA MAIJA
URKUIMPROVISOINNIN MAAILMASSA

Miesten ja naisten suhde urkuimprovisointiin

Emilia Soranta
Tutkielma
Syksy 2013
Kirkkomusiikin oppiaine
Sibelius Akatemia
Kuopion yksikkö

TIIVISTELMÄ

Tekijä: Emilia Soranta

Tutkielman nimi: Matti ja Maija urkuimprovisoinnin maailmassa – Miesten ja naisten suhde urkuimprovisointiin

Työn ohjaaja: Jorma Hannikainen

Työn valmistumislukukausi ja -vuosi: Syksy 2013

Sivumäärä: 108 + 4 liitesivua

Tällä tutkimuksella haluttiin selvittää naisten ja miesten mahdollisia suhtautumiseroja urkuimprovisointiin. Tutkimuksen kyselyaineisto koostuu Sibelius-Akatemian Urkuimprovisointi 3 -opintojakson vuosina 1990–2011 suorittaneiden vastauksista (7 naista, 23 miestä). Keskeisimpänä kirjallisuuslähteenä tutkimuksessa on käytetty psykodynaamista ja feminististä musiikintutkimuskirjallisuutta. Tutkielma on luonteeltaan kartoittava ja tulokset koskevat vain tutkittavaa joukkoa, eivätkä ole yleistettävissä suoraan laajempaan perusjoukkoon.

Miesten ja naisten suhteessa urkuimprovisointiin on havaittavissa eroavuuksia. Tämän tutkielman tulokset kertovat miesten naisia yleisemmästä suuntautuneisuudesta improvisointiin ja laajoihin urkuimprovisointiopintoihin. Naisten suorittamien korkeimman tason urkuimprovisointiopintojaksojen (Urkuimprovisointi 3) määrä on marginaalinen otettaessa huomioon heidän lukumäärällinen valtaenemmistö urkuimprovisointia sisältävissä oppiaineissa (kirkkomusiikki ja urut).

Itsetunto- ja muut mentaaliset kysymykset nousivat naisten kohdalla selkeämmin esille kirjallisuudessa ja kyselyaineistossa. Miesten vastauksissa tuli jonkin verran enemmän ilmi musiikilliset taidot, musiikillinen tuntemus sekä tekniset valmiudet.

Opettajan kannustuksella on urkuimprovisointiopinnoissa suuri merkitys, naisille se näyttyi hieman tärkeämpänä. Motivaatiotekijöissä oli paljon samansuuntaisuutta, mutta myös eriytymistä. Tutkittavien suhde julkisiin improvisointitilanteisiin oli osin problemaattinen, naisilla piirre korostui enemmän. Sekä miehet että naiset pitivät itsetuntonsa ja urkuimprovisointitaitojensa kehitystä merkittävänä Sibelius-Akatemian opintojen aikana.

Urkuimprovisointi 3 -opintojakso on muuttunut historiansa aikana aikaisempaa vaativammaksi, monipuolisemmaksi ja vapaammaksi.

Asiasanat: urkuimprovisointi, sukupuoli, itsetunto, musiikillinen taito, esiintyminen, opiskelija–opettaja-suhde

Sisältö

1 JOHDANTO	6
2 IMPROVISOINTI JA SUKUPUOLENTUTKIMUS TEOREETTISENA VIITEKEHYKSENÄ	9
2.1 Improvisointi	9
2.1.1 Improvisointi käsitteenä	9
2.1.2 Improvisointi inhimillisenä ilmiönä	11
2.2 Sukupuoli ja tieteellinen tutkimus	13
2.2.1 Sukupuolentutkimus	13
2.2.2 Sukupuolistava musiikintutkimus	14
2.2.3 Tutkimuksellisia lähtökohtaeroja	15
2.3 Aiemmat tutkimukset	17
2.4 Keskeisiä Sibelius-Akatemian opintoihin liittyviä käsitteitä	19
3 IKKUNOITA URKUIMPROVISOINTIIN	21
3.1 Urkuimprovisointiin liittyviä ilmiöitä	21
3.1.1 Musiikillinen itsetuntemus	21
3.1.2 Musiikillinen taito	23
3.1.3 Esiintymistilanne	27
3.1.4 Opiskelija–opettaja-suhde	29
3.2 Urkuimprovisointi 3 -opintojakso	34
3.2.1 Katsaus urkuimprovisointi 3 -opintojakson historiaan	34
3.2.2 Urkuimprovisointi 3 -opintojakso sukupuolen kontekstissa	39
4 IKKUNOITA URKUIMPROVISOINTIIN LIITTYVIIN ILMIÖIHIN SUKUPUOLEN KONTEKSTISSA	43
4.1 Musiikillinen luovuus sukupuolen kontekstissa, psykodynaaminen lähtökohta	43
4.1.1 Dualistinen maailmankuva, dualismin olemus	43
4.1.2 Dualistinen ihannetila ihmisen psyykessä ja musiikin todellisuudessa	44
4.1.3 Dualismi ja luovuus	45
4.1.4 Dualismi musiikin tekemisessä ja itsetunnon kannalta	46
4.1.5 Luovuuden olemuksesta	47

4.2 Säveltäjäyys ja musiikillinen toiminta sukupuolen kontekstissa, feministinen lähtökohta	48
4.2.1 Musiikin naistutkimus ja naistodellisuus	48
4.2.2 Musiikillisen toiminnan, säveltämisen ja improvisoinnin naisinen todellisuus	50
4.2.3 Naissäveltäjän kokemus	59
5 KYSELYTUTKIMUS	62
5.1 Kyselytutkimusprosessi	62
5.1.1 Tutkimusmenetelmä	62
5.1.2 Esihaastattelut	63
5.1.3 Kysymyslomakkeen kysymysten laatu ja muotoilu	64
5.1.4 Kyselyn kohderyhmän kartoittaminen	66
5.1.5 Kyselylomakkeiden lähettäminen	67
5.1.6 Vastaaajien profiili, kyselyaineiston rajausta ja analysointi	68
5.2. Kyselytutkimuksen tulokset	69
5.2.1 Tulosten tarkastelu	69
5.2.2 Tutkittavien improvisointikokemus ennen Sibelius-Akatemian opintoja	69
5.2.3 Urkuimprovisointi 3 -opintojakson suorittamisen tavoitteellisuus	71
5.2.4 Motivaatiotekijät urkuimprovisoinnin opiskelussa	73
5.2.5 Tuen ja kannustuksen tarve, toteutuminen sekä sen merkitys urkuimprovisoinnin opintojen etenemiseen	78
5.2.6 Suhtautuminen julkisiin urkuimprovisointitilanteisiin Sibelius- Akatemian opintojen aikana	81
5.2.7 Urkuimprovisointitaitojen kehittyminen ja itsetunnon vahvistuminen urkuimprovisoinnissa Sibelius-Akatemian opintojen aikana	85
5.2.8 Mielikuva julkisiin urkuimprovisointitilanteisiin osallistuneiden sukupuolijakaumasta opiskeluaikana ja hyvän urkuimprovisoijan profiili	85

6 JOHTOPÄÄTÖKSET	89
6.1 Urkuimprovisointi ja Urkuimprovisointi 3 -opintjakso	89
6.2 Musiikillinen itsetunto urkuimprovisointiin liittyvänä ilmiönä	90
6.3 Musiikillinen taito urkuimprovisointiin liittyvänä ilmiönä	91
6.4 Esiintymistilanne urkuimprovisointiin liittyvänä ilmiöitä	94
6.5 Opettaja–oppilas-suhde urkuimprovisointiin liittyvänä ilmiöitä	95
7 POHDINTA	98
LÄHTEET	102

1 JOHDANTO

Monivuotisten ja eri koulutustasojen sisältäneiden kirkkomusiikin opintojeni aikana olen havainnut, että urkuimprovisoinnin opetukseen kuuluviin julkisiin soittamistilanteisiin, kuten improvisointikursseille, osallistuu miesopiskelijoita määrällisesti enemmän kuin naisia. Improvisoinnista kiinnostuneena olen myös pannut merkille, että nainen subjektina on poikkeus yhteyksissä, joissa urkuimprovisointi on esillä, esimerkiksi ”improtypeistä” puhuttaessa.

Ennen tutkimustyöhön ryhtymistä pyrin hahmottamaan urkuimprovisoinnin kenttää teemoittain. Mielestäni musiikillinen itsetunto, musiikillinen taito, esiintymistilanne sekä opettaja–oppilas-suhde kattavat hyvin urkuimprovisoinnin todellisuuden. Näiden lisäksi olennaisena osana työni tutkimuksellista viitekehystä näyttäytyvät sukupuolen kontekstiin kuuluvat kysymykset – onhan jo alkuhavainnossani mukana kokemus naisten ja miesten toimintamallien eroavaisuuksista. Sukupuoleen liittyvästä tutkimusnäkökulmasta ja omasta sukupuolestani huolimatta tarkoitukseni ei ole tehdä feminististä musiikintutkimusta, vaan kartoittaa arvovapaasti tutkielmani aihepiiriä.

Tutkimusaineistona käytän aiheeseeni liittyviä ilmiöitä suoraan tai välillisesti käsittelevää kirjallisuutta ja artikkeleita. Vaikka urkuimprovisointi on vain pieni alue valtavassa musiikin kentässä, osittain siihen ovat kiinteästi sidoksissa samat universaalit kysymykset musiikista ja muusikkoudesta kuin koko musiikin todellisuudessa. Tämä näkyy myös työni lähdeaineiston käytössä: hyödynnän yleisinhimillisesti muusikkoutta, luovuutta, esiintymistä, opetus-tilannetta ja musiikin tekemistä käsittelevää kirjallisuutta urkuimprovisointiin kohdennetun kirjallisen materiaalin lisäksi. Aineisto painottuu improvisointia, musiikki- ja esiintymispsykologiaa, sekä musiikin sukupuoleen liittyviä аспектеja tarkasteleviin lähteisiin.

Sukupuoleen liittyvän tutkimusnäkökulmani vuoksi pidän mielekkäänä valita tarkempaa tarkastelua varten sellaista kirjallista aineistoa, joka tuo esiin

hyvin erilaiset näkymät sukupuolen kontekstista urkuimprovisoinnin teema-alueiden ilmiöihin liittyvänä. Tällä perusteella käytän psykodynaamista (Kurkela 1993) sekä feminististä (sukupuolistavaa) (Green 2006; Moisala 1994a ja 1994b; Moisala & Valkeila 1994) musiikintutkimussuuntaa edustavia lähteitä.

Lisäksi keskeinen osa tutkielmani aineistoa on kyselylomakemateriaali, joissa urkuimprovisointia opiskelleiden ääni pääsee kuuluville. Olen valinnut kyselytutkimuksen kohderyhmäksi Sibelius-Akatemian laajimman urkuimprovisoinnin opintojakson (Urkuimprovisointi 3) suorittaneet. Perusteina ovat tutkittavien henkilöiden määrän mahdollinen helppo rajattavuus perusjoukon ollessa olettamuksellisesti kohtuullisen pieni, kyseisen opintojakson suorittaneiden oletettavasti syntynyt käsitys ja suhde tutkittaviin urkuimprovisointiin liittyviin ilmiöihin sekä monien vuosien kokemus urkuimprovisoinnin opiskeluympäristöstä Sibelius-Akatemiassa.

Tutkielmani tutkimuskysymys on: Onko naisten ja miesten suhteessa urkuimprovisointiin eroavuuksia? Tätä pyrin selvittämään lisäkysymyksellä: Millaisina ja miten mahdolliset eroavuudet ilmenevät suhteessa urkuimprovisointiin liittyviin ilmiöihin: musiikilliseen itsetuntoon, musiikilliseen taitoon, esiintymistilanteeseen sekä opettaja–oppilas-suhteeseen? Tavoitteeni on myös selvittää Urkuimprovisointi 3 -opintojakson historiaa ja olemusta: millaiset ovat sen kehitysvaiheet ja asema sukupuolen kontekstissa?

Musiikillinen improvisointi on yleistymässä yhteiskunnassamme. Sen hyödylliset ja voimauttavat piirteet on huomattu, ja esimerkiksi musiikkioppilaitosten instrumenttiopetuksessa kiinnitetään nykyisin aiempaa enemmän huomiota vapaaseen säestykseen ja improvisointiin. Erityisesti kirkkomusiikin opinnoissa urkuimprovisoinnilla on vankka asema. Vaikka tutkielmani katsantosuunta fokusoituu korkeimmalle (urku)improvisoinnin opiskelun tasolle, toivon että työstäni olisi hyötyä improvisoinnin perusopetukseen asti.

Jotta asioita ja olosuhteita (urku)improvisoinnin ympärillä on mahdollista muuttaa jokaiselle Matille ja Maijalle lähtökohtaisesti helposti lähestyttävä-

viksi, luonteviksi ja kannustaviksi, tarvitaan ensin havaintoja ja arkitietoa, sen jälkeen kartoittavaa tietoa, ja lopulta kehittävää, uudistumista aikaansaa-
vaa tietoa. Tämä tutkielma edustaa näkemykseni mukaan kerätyn arkitiedon,
”musta tuntuu” -asteen, peilaamista laajempaan tutkimukselliseen
kuvaan avaten tilastollisia, kirjallisia ja kokemuksellisia ikkunoita urku-
improvisoinnin maailmaan.

2 IMPROVISOINTI JA SUKUPUOLENTUTKIMUS TEOREETTISENA VIITEKEHYKSENÄ

2.1 Improvisointi

2.1.1 Improvisointi käsitteenä

Sävelten maailma -musiikkitietosanakirja (Isopuro & Korhonen 1994, 123) määrittelee termin *improvisointi* seuraavasti: ”esityshetkellä tapahtuva musiikillinen keksintä, joka voi olla kokonaan itsenäistä tai sidottua annettuihin soituihin tai teemoihin”.

Pressing (2005, 134) kuvaa improvisoinnin hienoksi, monimutkaiseksi taidoksi, jossa ovat mukana aistit sekä motoriset valmiudet. Fyysisestä näkökulmasta improvisoinnin yhtenäisen kokonaishahmon sisällä on erillisiä ja sarjallisia motorisia yksityiskohtia.

Huovinen (2010, 407–408) toteaa, että musiikillisen improvisaation ”perimmäistä luonnetta” ei välttämättä edes kannata etsiä käsitteellisten määritelmien kautta. Hän kuitenkin antaa ”jonkinlaisen käyttökelpoisen” määritelmän, jonka mukaan ”improvisaatio on musiikillisen äänen tuottamista käyttämällä saatavilla olevia musiikillisia keinovaroja kekseliäästi ja ilman aiempaa suunnitelmaa, tekijän itsensä uudeksi kokemalla tavalla”.

Clarke (2005, 6) tuo esiin, että improvisoitujen esitysten rakennetaustojen kirjo on laaja ja vaihteleva. Syntyvä teos voi lähteä kehittymään pienestä musiikillisesta aiheesta, jolloin improvisoijalla ei ole lainkaan ennakkokäsitystä muodostuvasta kokonaisuudesta. Vaihtoehtoisesti esittäjällä voi olla tarkasti määrittelmätön idea improvisaation rakenteesta jo ennen esityksen alkua, mutta lopullinen toteutustapa vain ympäröivä hahmoteltuna. On kuitenkin tilanteita, kuten perinteinen jazz-improvisaatio, jossa esiintyjällä

on suurelta osin valmiiksi määritellyt musiikilliset raamit, joita hänen on noudatettava.

Suhtautumistapa improvisointiin on vaihdellut vuosisatojen aikana. Pressingin (2005, 142) mukaan ennen barokin aikakautta improvisointia ja säveltämistä ei erotettu toisistaan. Improvisoinnissa käytettiin tuolloin ajalle tyypillisiä musiikin kehittelyn tapoja, kuten varioimista ja koristelua. 1600–1700 -luvuilla improvisoinnin perustana olivat aiheet, mallit ja menetelmät, joilla saatiin aikaan haluttu muoto tyyli-suunnasta riippuen, esimerkkinä tästä on kenraalibassokäytäntö. Täysbarokkia voidaan pitää yhtenä improvisoinnin kulta-ajoista, jolloin kontrapunktin hallinta oli taidokkaimmillaan, toteaa Linjama (2003, 19). Kiistatta tunnetuimpana esimerkkinä tästä ovat Johann Sebastian Bachin kyvyt.

Improvisointi ”itsestään selvänä osana elinvoimaista musiikkikulttuuria” alkoi kadota 1800-luvulle tultaessa, kirjoittaa Korhonen (2001, 46). Sitä ennen edes koko termiä improvisointi ei hänen mukaansa ollut olemassa, puhuttiin vain soittamisesta. Korhonen kuvaa, että 1800-luvulla musiikin luojien ja kuuntelijoiden välille muodostui muuri länsimaisten muusikkotyyppien erikoistuessa aiempaa pitemmälle. Samalla nuottikirjoitus muuttui tarkemmaksi, ja sen seuraaminen ankarammaksi – tulkinta nousi improvisoinnin tilalle. (Korhonen 2001, 46.)

Vaikka improvisointi säilyikin esimerkiksi pianokonserteissa yleisenä päätösnumerona 1800-luvun alkuvuosikymmeninä, Linjaman (2003, 14) mukaan näyttää siltä, että viimeistään 1800-luvun puoliväliin mennessä improvisointi sijoittui hierarkiassa yleisesti sävellyksen alapuolelle. Tämän jälkeen improvisointia käytettiin lähinnä vain vapaissa fantasioissa sekä musiikkiteosten kadensseissa ja fermaateissa (Linjama 2003, 49). Improvisoidut kadenssit olivat alkaneet yleistyä 1700-luvulla (Unkari-Virtanen 2010).

Poiketen yleisestä improvisointitaitojen ja improvisoinnin esiintyvyyden huomattavasta heikentymisestä, urkuimprovisoinnin perinne on säilynyt katkeamatta läpi vuosisatojen, ohentumisestaan huolimatta. Tämän

Korhonen (2001, 46) katsoo johtuvan ”liturgisista syistä”. Liturgiseen yhteyteen kuuluvan urkuimprovisoinnin ohella elää ranskalaiseen urkuromantiikkaan pohjautuva, vahvemmin konserttitilanteisiin sidoksissa oleva improvisointiperinne (Korhonen 2001, 46.)

2.1.2 Improvisointi inhimillisenä ilmiönä

Pressing (2005, 142) toteaa, että improvisointi koskettaa ihmisen syvimpiä tunteita ja auttaa tietoisuuden laajenemisessa. Hän tuo myös ilmi, että mainitut vaikutukset on todettu jo tuhansia vuosia vanhoissa pyhissä kirjoituksissa.

Improvisointi edellyttää ja myös lisää Lilja-Viherlammen (2009, 5–6) mukaan ”turvallista luottamusta ’lupaan’ soida ja soittaa omalla tavallaan itseään ilmaisten”. Sen kautta vahvistuvat herkistyminen äänten maailman kuulemiseen ja kokemiseen. Improvisointi myös ruokkii musiikillista ajattelua ja musiikin kielen oppimista ollen samalla inhimillisen vuorovaikutuksen kenttä, jossa on kysymys kuulemisesta ja kuulluksi tulemisesta. Lilja-Viherlampi (2009, 5) esittää, että improvisoinnissa tapahtuva vuoropuhelu musiikin, taiteellisen ilmaisun vapautuneisuuden ja ilmaisijan rikkaan kokemusmaailman välillä synnyttää musiikin ilon ja puhuttelevuuden. Hän kirjoittaa musiikin olevan ”tapa olla olemassa, tapa ilmaista itseään sekä olla suhteessa ja vuorovaikutuksessa äänien maailmaan, omiin kokemuksiin sekä toisiin ihmisiin”.

Edellä mainitut luonnehdinnat auttavat osaltaan ymmärtämään, miksi improvisointi on paljon käytetty menetelmä musiikkiterapiassa. Hakkaraisen (2009, 20) mukaan improvisoimisen luonne painottuu musiikkiterapiassa kommunikointiin ja vuorovaikutukseen yksilön tarpeisiin vastaten. Hän (Hakkarainen 2009, 20) viittaa Lilja-Viherlammen (2007a) tutkimukseen, jossa todetaan, että tällöin tarkoituksena ei ole arvioida improvisoinnin taiteellista tasoa, ”eikä siinä ole olemassa oikein-väärin -asetelmaa”.

Leppäsalo (1998, 18) pohtii artikkelissaan improvisoinnin ja tulkinnan suhdetta. Hänen mielestään ”improvisointi on monivivahteinen ilmiö”, joka muodostaa kehämäisen jatkumon tulkinnan kanssa. Toisistaan irrallisina esiintyvät improvisointi ja tulkinta ovat Leppäsalon mukaan mahdottomuus – siirtymä niiden välillä on liukuva ja jokaisen muusikon kokemus siitä henkilökohtainen. Näkökulmaa havainnollistaa kirjoittajan antama esimerkki: ”esittäjä voi kuvitella soittavansa ’puhdasta’ improvisointia, mutta kuulija kokee mielessään musiikin olevan esittäjän luomaa tulkintaa siitä mitä hän on kuullut ja kokenut musiikin maailmassa”. Maijala (2003, 72) toteaaakin aiheeseen liittyen, että luova tuotos voidaan monien tekijöiden vaikutuksesta joko hyväksyä tai tuomita ympäröivän kulttuurin luovuusmääritelmän mukaan. Tässä arvottamisessa voivat esimerkiksi uskonto, taloudellinen asema tai sukupuoli olla sekä haitaksi että hyödyksi.

Improvisaatiota on mahdollista lähestyä eri näkökulmista. Tapa tutkia improvisoinnin ilmiöitä voi Huovisen (2010, 408–410) mukaan perustua improvisoinnin luonteen mieltämistapaan. Tässä yhteydessä käytetään usein käsitteitä prosessorientaatio ja tuoteorientaatio. Huovinen (2010, 408) viittaa Kratusiin (1991), joka on määritellyt orientaatiotapojen eroja. Prosessorientaatiossa ajatellaan henkilön luovan musiikkia voidakseen kokea luomisen prosessin, kun taas tuoteorientoitunut lähestymistapa korostaa improvisoinnin olevan matka kohti tietynlaisista musiikillista lopputulosta. Huovinen mieltää, että totuudenmukaisin kuva improvisaation luonteesta saadaan yhdistelemällä näiden kahden eri lähestymistavan painotuksia.

Huovinen (2010, 409) myös pohdiskelee, onko taitava improvisoija vasta sellainen, jonka musiikilliset tuotokset ”ovat halutulla tavalla tietyn musiikkityylin konventioiden mukaisia”. Tämä määritelmä on kuin suoraan Sibelius-Akatemian lukuvuoden 2012–2013 opinto-oppaan Urkuimprovisointi 3 -opintojakson oppimistavoitteista: ”opiskelija oppii improvisoimaan vaativia laajamuotoisia teoksia eri tyyllilajeissa, tuntee tarkemmille tyylikausille ja omalle ajallemme olennaiset musiikilliset piirteet sekä rakennerratkaisut ja pystyy hyödyntämään tietoa improvisaatiossa” (Opinto-opas 2012, 146).

2.2 Sukupuoli ja tieteellinen tutkimus

2.2.1 Sukupuolentutkimus

Hokkanen (2005, 15) toteaa, että sukupuoli on yksi määrittelevä tekijä rekisteröidessämme ja käsitellessämme ympäröivää maailmaa. Sukupuoleen liittyviin ilmiöihin voidaan suhtautua esimerkiksi stereotyyppisesti (”yleisiä ja keinotekoisia käsityksiä naisista ja miehistä ja heidän rooleistaan”) tai sen vastakohtana sukupuolineutraalisti, sukupuolisesti sitoutumattomasti (Hokkanen 2005, 16, 19).

Käsitteenä sukupuolentutkimukseen liittyy vakiintumattomuutta, joka näkyy edelleen jatkuvana kamppailuna tutkimussuunnan kattokäsitteen sanallista muodosta sekä useampien rinnakkaistermien käyttönä ”tutkimuksen kohteena olevista asioista ja ilmiöistä” (Saresma, Rossi & Juvonen 2010, 11–12). Selvittäessäni sukupuolentutkimus-käsitettä tutkimuskirjallisuuden avulla, huomasin, että siitä puhuttaessa viitataan vahvasti nais- tai feministiseen tutkimukseen, vähemmässä määrin miestutkimukseen. Naistutkimuksesta vuosikymmeniä sitten alkunsa saanut tiedostettuun sukupuoli ajatteluun nojautuva tieteenala on silti jo pitkään koskenut myös miehiä, sekä viime aikoina transsukupuolisuuttakin (Saresma et al. 2010, 11). Siksi sukupuolentutkimus-käsite vastaa naistutkimus-käsitettä paremmin nykyistä monipuolistunutta tutkimuskenttää, vaikkakin miestutkimus ei ainakaan vielä ole vakiintunut tieteenala tai oppiaine (Jokinen 2010, 137).

Suomen kielessä sukupuolentutkimus-termiin sisältyy monia hyvin erilaisia ja tarkasti määrittelemättömiä tapoja lähestyä sukupuolta. Kielestä puuttuu esimerkiksi englannin kielessä eriytetyt käsitteet puhuttaessa sukupuolen biologiasta (sex) ja sosiaalisuudesta (gender). (Ibid. 12.) Greenin (2006, 12) määrittämänä ”sex” käsittää naisten ja miesten biologiset erityispiirteet, ja ”gender” viittaa naisisuuden ja miehisyyden historiallisiin rakenteisiin. Suomen kieltä käytettäessä täytyy vastaanottajalle tehdä näkyväksi, mitä sukupuolen aspekteista tietyssä yhteydessä tarkastellaan (Saresma et al.

2010, 12). Tässä tutkielmassa urkuimprovisointiin liittyviä ilmiöitä tarkastellaan pääosin sosiaalisen ja kulttuurisen sukupuolen (gender) näkökulmasta.

2.2.2 Sukupuolistava musiikintutkimus

Sukupuolentutkimus ei asetu tarkasti tieteenalarajojen sisälle, vaan se on ”moni- ja poikkitieteellistä” ihmisen ja yhteiskunnan analysointia (Saresma et al. 2010, 16). Yksi osa tätä kenttää on musiikin sukupuolentutkimus tai paremmin nykytodellisuutta vastaava nimitys sukupuolistava musiikintutkimus (sisältää koko miehisyyden–naisuuden -jatkumon tutkimuksen kohteena). Sukupuolistavaa lähtökohtaa käytetään laaja-alaisesti musiikinhistoriassa, -estetiikassa, -analyysissä ja -teoriassa, sosiologiassa, etnomusikologiassa, psykologiassa ja kognitiivisessa musiikintutkimuksessa. (Moisala 1994b, 246.)

Moisalan (1994a, 243) mukaan ihmisen sukupuolinen (biologinen, sosiaalinen) olemus sekä kulttuurin sukupuolijärjestelmä, käsitykset miehisyydestä ja naisisuudesta sekä maskuliinisesta ja feminiinisistä ominaisuuksista vaikuttavat kaikkeen, mitä ihminen tekee ja tuottaa. Näin ne näkyvät myös musiikissa, musiikin kuuntelussa, esittämisessä, säveltämisessä ja tutkimuksessa – esimerkiksi siinä miten taiteilijoiden esityksiä arvioidaan, miten lapsia kannustetaan musiikkiharrastuksessa, mitkä asiat koetaan tutkimisen arvoisiksi sekä tutkimusmetodien kehittämisessä.

Hokkanen (2005, 19–20) nostaa esiin Mitchellin ja Kanervan tutkimuksen (2004), jonka mukaan musiikkiin liitetään joiltain osin sukupuolineutraalius. Kyseiset tutkijat esittävät tämän johtuvan siitä, että taiteen arvioinnissa korostuu ammatillinen erinomaisuus, ei niinkään muusikon sukupuoli. Janan toisessa päässä olevasta stereotyyppisestä suhtautumisesta musiikkiin ja sukupuoleen löytyy myös esimerkkejä. Yksi sellainen, äärimmilleen vietynä, on Sibis-lehden (Sivuoja-Gunaratnam 2006, 12) artikkelissa mainittu Wienin filharmonikkojen perinne karttaa ottamasta riveihinsä naisia tai muun kuin oman rotuisia muusikoita. Kuuluville on näin tullut ”asenteita ja

hierarkioita, jotka yhdistävät tietynlaisen valkoihoisen miehisyyden ja korkeimman musiikillisen laadun”, kertoen sukupuolta ja rotua syrjivästä ajattelumallista.

Olen havainnut, että musiikin sukupuolitutkimuksessa on hahmotettavissa sama yleispiirre kuin muussakin sukupuolistavassa tutkimuksessa: kirjallinen materiaali on hyvin pitkälle nais- ja feminististä tutkimusta – tehty niin sanotusta nais erityisestä tutkijanpaikasta käsin – jolloin sukupuolieroa ja tasa-arvoa käsitellään naisten ja naiselliseksi määrittyvien piirteiden keskiöstä lähtien. Suomessa musiikin naistutkimusta ryhdyttiin aktiivisesti harjoittamaan 1990-luvun puolivälissä, mutta se on edelleen marginaalista verrattuna moniin muihin naistutkimuksen aloihin (Sivuoja-Gunaratnam 2006, 12).

2.2.3 Tutkimuksellisia lähtökohtaroja

Feministisessä musiikintutkimuksessa keskiössä on merkittävältä osin sukupuolten välisen epätasapainon tiedostaminen, nykyisellään suurelta osin naisinen näkökulma. Tällä musiikintutkimuksen saralla naisten katsotaan olleen / olevan altavastaaajia miesten suhteen myös monella musiikillisella alueella. Feministisessä kritismissä sukupuolilla on lähtökohtaisesti eri arvotus, joka pyritään osoittamaan toteen, ja johon halutaan muutosta tutkimuksellisiin tosiasioihin vedoten. Samoin kuin koko feministinen tutkimuskenttä, myös musiikin naistutkimus on alan pioneerin, Pirkko Moisalan (1994a, 241), mukaan kompleksista ja keskustelevaa, ja siihen sisältyy lukuisia erilaisia näkemyksiä, painotuksia sekä teorioita. Tilausta olisi myös mieserityisyyttä lähtökohtanaan pitävälle sukupuolistavalle musiikintutkimukselle (Sivuoja-Gunaratnam 2006, 13).

Varsin erilaisesta alkuasetelmasta feministiseen kritismissiin verrattuna ponnistaa myös musiikin ja sukupuolen suhdetta tutkiva psykodynaaminen suuntaus. Tässä ihmisen psyykkisten periaatteiden ja musiikin maailman yhteyttä tarkastelevassa tieteenalassa lähestymistapa sukupuolen aspektiin

musiikkiin liittyvänä on nähdäkseni neutraali, tai oikeammin myönteisen ehdottoman tasa-arvoinen.

Psykodynaamista tutkimussuuntaa edustaa Kari Kurkelan kirja *Mielen maisemat ja musiikki* (1993). Kurkelan teos perustuu yhtäaikaisen miehisen ja naisisen todellisuuden (universaalin dualistisen / polaarisen / vastakohtapareja sisältävän todellisuuden) välttämättömyydelle kaikessa olemisessa ja uuden synnyssä, niin symbolisella kuin konkreettisellakin tasolla. Kurkela (1993, 113–114) toteaa, että vastakohtaparien käytössä ei ole yleisesti tarkoitus arvottaa miehisyttä tai naisisuutta toistaan paremmiksi. Vaikka hänen mukaansa on hyvin mahdollista, että polaarisuuden ajatusta on ”väärinkäytetty patriarkaalisesta asenteesta vahvistamisessa”, perustaltaan vastakohtaparien periaate on ”arvovapaa”. (Kurkela 1993, 113–114.)

Tässä kohdassa on syytä mainita, että feministisestä lähtökohdasta käsin naiskanttoreista väitöskirjan tehneen Ryyränen-Karjalaisen (2002, 160) mukaan juuri ”dualistinen käsitys sukupuolieroista ja siitä syntyvä hierarkkinen järjestys” oli olennainen syy hänen tutkimuksessaan kohtaamien, naisen kannalta negatiivisten, ilmiöiden olemassaoloon. Näin ollen on tulkittavissa, että käsitteenä ”dualismi” on Kurkelalle ja Ryyränen-Karjalaiselle hyvin erilainen arvotaukseltaan ja ilmaisultaan – Kurkelan teoksessa se edustaa ehdotonta tasa-arvoa, Ryyränen-Karjalaiselle naista alistavaa patriarkaalisuutta.

Tässä tutkielmassa teoreettisena viitekehyksenä käyttämäni feministisen ja psykodynaamisen musiikintutkimuksen lisäksi ”perinteisen musiikkitieteen omalta osaltaan haastaneita” tutkimussuuntia ovat Moisanen (1994b, 274) mukaan musiikkikritisismi, -semiotiikka ja kognitiivinen musiikintutkimus, sekä postmodernista kirjallisuuden tutkimuksesta, psykoanalyysistä, ja etnologiasta vaikutteita ottavat musiikintutkimukset.

Sukupuolistavassa musiikintutkimuksessa pääosin vallitsevasta naisisesta näkökulmasta huolimatta pyrin pitämään oman lähestymistapani tutkittaviin ilmiöihin mahdollisimman neutraalina: tarkoitukseni ei ole arvottaa suku-

puolia tietystä ennalta määrätystä näkökulmasta, vaan kartoittaa sukupuolten välisiä mahdollisia eroja urkuimprovisointiin liittyviin ilmiöihin nähden. Neutraalius on silti haaste ja jopa mahdotonta jokaiselle tutkijalle, koska tutkijoiden tekemien valintojen on huomattu määräytyvän paljolti heidän kulttuuristen kokemustensa mukaan sukupuoleen sitoutuneina ihmisinä (Moisala 1994b, 247). Vaikka musiikkitieteen arvovalintojen ja -hierarkioiden osoittaminen sukupuolistuneiksi valinnoiksi pohjaa feministiseen kritisismiin, ja on näin vain yksi monista näkökannoista, on sen sisältämä viesti tutkijan subjektiivisuudesta mielestäni varteenotettava kaikessa musiikkiin liittyvässä tutkimuksessa.

2.3 Aiemmat tutkimukset

Improvisointia yleensä on tutkittu jokseenkin paljon. Taidealalla improvisointi sisältyy klassisen musiikin, populaarimusiikin puolella erityisesti jazzin, teatterin, tanssin sekä näiden taidealojen pedagogiikan tutkimukseen. Improvisointiin liittyviä ilmiöitä (musiikillista itsetuntoa, musiikillista taitoa, esiintymistilannetta sekä oppilas–opettaja-suhdetta) koskevaa tutkimuskirjallisuutta löytyy laajasti. Lähestymistavat tutkimuksissa vaihtelevat teknis-taidollisesta psykologis-inhimilliseen.

Urkuimprovisointia osana kirkkomuusikon opintoja ja työtä ovat tutkineet Sibelius-Akatemian opintojensa yhteydessä esimerkiksi Kari Vuola tutkielmassaan *Urkuimprovisaation opetus Suomessa* (1987), Atte Tenkanen tutkielmassaan *Urkuimprovisaation aspekteja: urkuimprovisaatio käytännön työssä: improvisaatio ja koulutuksen tukiaineet* (1992), Tiina Kolehmainen tutkielmassaan¹ *Olli Linjama opettajana, improvisoijana ja säveltäjänä* (1993), Tuija Hurme kirjallisessa työssään *Kotikirkon urut, kyläpaikan piano ja kesäpaikan harmoni: tapaustutkimus Sibelius-Akatemian kirkkomusiikin osaston opiskelijoiden ja heitä opettavien opettajien käsityksistä musiikillisen lahjakkuuden toteutumiseen ja kehittymiseen*

¹ Sibelius-Akatemian kirjaston opinnäytetietokantaan on todennäköisesti virheellisesti merkitty *kirjallinen työ*. Tutkimuksen tiivistelmä-sivulla käytetään *tutkielma*-sanaa.

vaikuttavista tekijöistä (2009), Olli Kinnunen projektinsa kirjallisessa työssä *Virsiensä säestäminen uruilla: monipuolisen säestämisen perinteitä, käytänteitä ja esimerkkejä* (2012) sekä Riikka Setälä kirjallisessa työssään *Improvisei elämäsi iloa!” Urkuimprovisoinnin opiskelua ja opetusta Sibelius-Akatemian Kuopion osaston kirkkomusiikkilinjalla* (2012). Lisäksi urkuimprovisoinnin saralta löytyy lähinnä säveltäjä-, musiikin esittäjä- tai sävellyskohtaisia kirjallisia töitä sekä tutkielmia.

Sukupuolen ja musiikin suhdetta on tutkittu viime vuosikymmeninä enenevässä määrin. Varsinkin feministinen tutkimus on yleistynyt sukupuolistavan musiikintutkimuksen genressä. Tätä suuntautusta edustavat esimerkiksi Moisalan yksin (1994a, 1994b) ja yhdessä Valkeilan (*Musiikin toinen sukupuoli*, 1994) kanssa tekemät tutkimukset sekä Greenin (*Music, gender, education*, 2006). Psykodynaamisesta näkökulmasta musiikkia ja sukupuolta on tutkinut Kurkela (*Mielen maisemat ja musiikki, Musiikin esittämisen ja luovan asenteen psykodynamiikka*, 1993).

Kirkkomusiikista ja kirkkomuusikoista, saaticka urkuimprovisoinnista sukupuolen kontekstiin kohdennettuna on saatavilla hyvin vähän tutkimuskirjallisuutta, lähes ainoana Päivi Annalan ja Leena Lohikoski-Ojalan tutkielma *Nainen kirkko-muusikkona Suomessa* (1988), Carita Björkstrandin tutkimus *Kvinnans ställning i det finländska musiksamhället : utbildningsmöjligheter och yrkesvillkor för kvinnliga organister, musikpedagoger och solister 1890–1939* (1999) sekä Lea Ryyänänen-Karjalaisen väitöskirja *Sukupuolesta huolimatta – naiskanttorit Suomen evankelis-luterilaisessa kirkossa* (2002). Jonkin verran kirkkomusiikon ammattia ovat Ryyänänen-Karjalaisen (2002, 19) mukaan tutkineet myös teologit.

Tutkimusten lisäksi urkuimprovisointia on käsitelty alan oppikirjoissa. Urkuimprovisointioppaita ja -kouluja ovat laatineet 1900- ja 2000 -luvuilla esimerkiksi Wehle (1932), Dupré (1937), Bondeman & Hernqvist & Åberg (1977), Gustafsson & Soine (1978), Krieg (2001) sekä Johansson (2008).

2.4 Keskeisiä Sibelius-Akatemian opintoihin liittyviä käsitteitä

Sibelius-Akatemian opintoihin liittyviä käsitteitä käytettäessä on tarpeen tiedostaa yliopiston virallisen termistön ja arkikielenkäytön eroja, sekä nimitysten muuttuminen vuosikymmenten aikana. Tässä tutkielmassa keskeisiä opintoihin liittyviä käsitteitä ovat *opintojakso* ja *opintosuoritus*.

Vaikka musiikin alalla on totuttu puhumaan tutkinnoista tarkoitettaessa erilaisia musiikillisia, arvioituja osaamisnäytteitä, varsinaisesti *tutkinto* on ylänimitys Sibelius-Akatemiassa suoritettaville laajoille, tiettyihin opintopistemääriin sidotuille opintokokonaisuuksille (musiikin kandidaatin, maisterin, lisensiaatin ja tohtorin tutkinto) (Sibelius-Akatemia–Tutkinnot). ”Urkuimprovisointi 3 -tutkintoa” ei siis todellisuudessa ole olemassa, vaikka tätä nimitystä yleensä opiskeluympäristössä käytetään. Oikea termi puhekielen ”tutkinnolle” on *suoritus / suoritukset*. Suoritusta ei pidä sekoittaa taso-suoritukseen, jolla tarkoitetaan oppiaineen (esimerkiksi kirkkomusiikki) pääaineeseen / pääaineen syventymiskohteeseen (esimerkiksi urut) liittyviä, mutta itsenäisiä tietyntasoisia suorituksia (D, C, B, A) (M. Karjalainen, suullinen tiedonanto 30.8.2013). Urkuimprovisoinnin opintoihin ei kuulu taso-suorituksia, vaan eri laajuiset urkuimprovisoinnin opintosisällöt suoritetaan yksittäisinä opintojaksoina (M. Karjalainen, suullinen tiedonanto 30.8.2013).

Toinen helposti sekaannusta aiheuttava käsite on juuri *opintojakso*. Sibelius-Akatemian opinnot koostuvat yksittäisistä opintojaksoista. Yleisesti oppiainesanaa käytetään synonyymina opintojaksolle, mutta hallinnollisen kielen tasolla oppiaine tarkoittaa Sibelius-Akatemian kandidaatin tai maisterin tutkintojen sisältämiä suuntautumisvaihtoehtoja (kuten klassisen musiikin instrumentti- ja lauluopinnot, kirkkomusiikki, musiikkikasvatus) (Sibelius-Akatemia–Oppiaineet). Opintojaksosta myös arkikielessä käytettävä oppi-jakso-nimitys ei kuulu lainkaan viralliseen opintotermistöön.

Sibelius-Akatemian opinto-oppaissa on tapahtunut jonkin verran kielellisiä ja rakenteellisia muutoksia niiden järjestelmällisemmän julkaisun alkuvaiheista

(1980-luku) 2010-luvulle tultaessa. Opintojaksojen kuvauksissa aiemmin eritellyt asiakokonaisuus- (vuodesta 1986 alkaen korvattu sisältö-sanalla) ja tavoitteet -osiot yhdistyivät otsikoimattomaksi tekstiksi vuonna 1991. Erillinen sisältö-otsikko otettiin uudelleen käyttöön vuonna 2000. Vuoden 2012–2013 opinto-oppaassa oppimistavoitteet on erotettu kokonaan konkreettisista opintojaksojen sisältökuvauksista. (Opinto-oppaat 1981–2012.)

Vuoteen 1984 asti urkuimprovisoinnista käytettiin nimitystä urkuimprovisaatio. Myös urkuimprovisointiopintojaksojen suoritusten lautakunta-arvioiden arvosteluasteikot ovat vaihdelleet (0–3 / 0–5 / tai a/i) vuosien kuluessa. (Opinto-oppaat 1981–2012.)

Edellä selvennettyyn nimipolitiikkaan viitaten, käytin itsekin huomaamattani osittain väärää nimistöä laatimassani kyselylomakkeessa. Toisaalta erehdykseni kuvaa yleisesti käsitteiden sekavaa käyttöä. Vaikka kyselyyn tutustui ennalta muutama Sibelius-Akatemian henkilökuntaan kuuluva, virheellinen termistö ei tullut esiin. Otaksunkin, että oikeista, virallisista nimityksistä on vain pieni joukko tietoinen käytännön tasolla, lähinnä koulutus suunnittelijat.

Esimerkiksi Vuolan (1987) tutkielmassa ja Hokkasen opettajan ja oppilaan vuorovaikutusta käsittelevässä tutkielmassa *Sukupuolen merkitys opettajan ja oppilaan vuorovaikutuksessa - Opiskelijoiden kokemuksia Sibelius-Akatemian esittävän säveltaiteen instrumenttiopetuksessa* (2005) on myös huomattavissa epäkohtia tässä suhteessa. He käyttävät pääosin virheellisesti tutkinto-termiä ja lisäksi Vuolan tutkimuksessa voi huomata muitakin merkkejä epätasoisesta suhtautumisesta ajanmukaiseen nimistöön.

3 IKKUNOITA URKUIMPROVISOINTIIN

3.1 Urkuimprovisointiin liittyviä ilmiöitä

3.1.1 Musiikillinen itsetuntemus

Tutkiessaan Sibelius-Akatemian opiskelijoiden ja opettajien keskinäistä vuorovaikutusta soitto- ja laulutunneilla Kuusela (2002, 102) havaitsi, että opiskelijoiden mielikuva omasta osaamisestaan oli lähtökohtaisesti aliarvioiva. Soitto- tai laulutuntien videoanalyysi vaikutti opiskelijoiden itseluottamukseen rakentavasti – omat taidot näyttäytyivät aikaisempaa positiivisemmassa valossa. Kuusela selittää ilmiötä opiskelijoiden ”kehityopsykologisilla tekijöillä, elämäntilanteen tai roolipaineitten aiheuttamilla stressitekijöillä” sekä aikaisemmilla, oppilaan mielestä epäonnistuneilla, tunti-kokemuksilla. (Kuusela 2002, 102.)

Nyysösen (2000) tutkielmassa tarkastellaan itsetunto-ongelmien vaikutusta musiikkikasvatuksen opintoihin. Kirjoittaja toteaa, että negatiivinen kokemus itsestä vaikuttaa kykyyn toimia aktiivisena oppijana ja oman elämänsä subjektina: on mahdotonta olla luova, rohkea ja uutta tietoa sisältävä, jos tuntee sisällään syvää itsearvostuksen puutetta. Kekseliäisyys ja pohtiva mieli tarvitsevat Nyysösen mukaan maaperäkseen itsearvostuksen. (Nyysönen 2000, 10.)

Muusikot ovat yleisesti taipuvaisia perfektionismiin, huomauttaa Arjas (1997, 111) kirjassaan *Iloa esiintymiseen*. Toisaalta tämä on Arjaksen mukaan hyvä, onhan halu parantaa taitojaan olennaista muusikon kehityksessä. Kirjoittajan mukaan perfektionismi muuttuu negatiiviseksi piirteeksi, jos henkilö itse kärsii siitä, eikä voi olla tyytyväinen mihinkään omaan tekemiseensä asettuaan itselleen pakonomaisesti epärealistisen korkeat standardit. Tällöin kokonaisuudessa vaikuttavat puutteelliseen itsetuntoon liittyvät kysymykset, sekä työn ilon katoamisen vaara. (Arjas 1997, 111.)

Maijala (2003, 170) toteaa, että ”musiikillisen minäkäsityksen terve kehittyminen on musiikillisen kasvun kannalta tärkeä tekijä”. Myönteisen minäkäsityksen avulla muusikko voi selviytyä myös näkökulmiaan vastakkaisista mielipiteistä. Esiintyvä muusikko tarvitsee lisäksi suhteellisuudentajua sekä tervettä itsekritiikkiä; muusikon uralla ratkaisevaa onkin Maijalan mukaan itsevarmuuden ja itsekritiikin tasapainoinen suhde. (Maijala 2003, 170.) Maijalan tutkimien huippusoittajien musiikillinen minäkuva osoittautui heidän dynaamiseksi voimakseen, jonka avulla soittajat ”asettivat itselleen tavoitteita ja suhtautuivat saavutuksiinsa” (ibid. 123–124).

Vanhan totuuden mukaan ”ihminen on niin hyvä kuin hän uskoo olevansa”, sanailee Arjas (1997, 59–60). Tarpeellisen itsetunnon tai sen puuttumisen huomaa Arjaksen mielestä parhaiten muusikon suhtautumisesta esiintymiseen. Itseensä uskova soittaja vakuuttaa kuulijansa, pienet lipsahdukset eivät kaada kokonaisuutta ja muusikko pystyy eriyttämään oman musiikillisen suorituksensa omasta persoonastaan. Itseensä huonosti luottava soittaja taas esiintyy kuin ”häpeillen omien surkeiksi luulemiensa taitojen näyttämistä” ja kokee yleisön arvostelun kohdistuvan hänen persoonaansa, vieden pahimmillaan koko ihmisarvon tunteen. Itsetunto-ongelmien kanssa painivat muusikot kärsivät myös enemmän esiintymisjännityksestä verrattuna muusikoihin, ”joilla on terveelle pohjalle rakentunut omanarvontunto” (Arjas 1997, 56–57). Huono itsetunto voi joskus näyttäytyä omien musiikillisten taitojen ylenpalttisenä liioitteluna – tässä tapauksessa itsetuntoon liittyviä kysymyksiä on lähdetty käsittelemään väärällä tavalla. (Ibid. 61.)

Jokainen muusikko joutuu kosketuksiin hyvinkin intiimien tuntemusten kanssa, sekä ”paljastamaan sisimpänsä muille ja asettamaan itsensä muiden arvosteltavaksi” (ibid. 141). Näiden musiikin ja taiteen tekemisen tosiasioiden tiedostaminen, hyväksyminen ja vahva itsetunto ovat edellytyksenä sille, että musiikin alaan kuuluvien ominaispiirteiden kanssa eläminen ja itseän kohdistuvan arvostelun sopivalla etäisyydellä pitäminen onnistuu (ibid.)

Pedagogina, säveltäjänä ja improvisoijana tunnetun Olli Linjaman (Kolehmainen 1993, 13) mielestä improvisoiminen on muusikon perustaito, joka

”avaa tien syvemmälle musiikin ja luovuuden maailmaan sekä samalla itse-tuntemukseen”. Linjama tuo kuitenkin ilmi, että itsensä toteuttaminen vaatii syvällisen prosessin, jonka edellytyksenä hän näkee sen, että ”ihminen kykenee, uskaltaa ja voi kertoa asiat omin sanoin sekä haluaa ilmaista itseään” (Kolehmainen 1993, 12).

Improvisoija ei voi tukeutua valmiiksi sävellettyyn, nuotteihin. Tästä syystä opiskelijan mieleen hiipii helposti turhan voimakas itsekritiikki omaa soivaa aikaansaannostaan kohtaan (Setälä 2012, 31). Opiskelija vertaa sitä Setälän (2012, 31) kirjallisessa työssä haastatellun urkuimprovisointiopettajan mukaan muiden opiskelijoiden tuotoksiin yleensä lähtökohtaisesti alhaaltapäin.

Oppilaiden erilaiset persoonat sekä itsekritiikin ja itseluottamuksen määrä näkyvät heidän tavassaan suhtautua urkuimprovisointiin. Osa oppilaista uskaltaa alttiimmin yrittää lähtökohtaisesti epätäydelliseksi tiedettyä (voiko improvisointi koskaan täydellistä ollakaan?), osa asettaa sävellyksiin verrattavan painokelpoisuuden improvisoimalla tuottamansa soivan lopputuloksen vaatimustasoksi. (Setälä 2012, 31.) Oppilaan itsekritiikin taso voi nousta esiin jo ensimmäisellä urkuimprovisointitunnilla, kuvaa Setälän (ibid.) haastattelema urkuimprovisoinnin opettaja: toiset oppilaista alkavat opettajan kokemuksen mukaan pyydettyä ”soittaa lähes heti, toiset taas arkailevat”. Urkuimprovisointiopettajan mielestä kaikki ovat jossain määrin epävarmoja, toiset vain osaavat peittää sen paremmin. Opettajan mielestä lääke epävarmuuteen on ahkera improvisoinnin harjoittelu (ibid. 32).

3.1.2 Musiikillinen taito

Maijalan tutkimuksessa (2003, 129–130) huippumuusikot kokivat, että musiikillista lahjakkuutta on muun muassa ”kyky reagoida ymmärtäen musiikkiin”. Musikaalisuus tarkoitti heidän mielestään ”intohimoista suhtautumista musiikkiin, ja siihen liittyi myös luovuus, intuitio sekä asioiden tekeminen ’fiilispohjalta’”. Maijala (2003, 144–158) kirjoittaa, että hänen tutkimillaan huippusoittajilla motivaatioon vaikuttivat sekä sisäiset

että ulkoiset tekijät. Sisäisiä motivaattoreita olivat musiikkiin liitetyt merkityssuhteet, kuten itsensä ja soittotaidon kehittäminen, musiikin tulkitseminen ja esittäminen sekä soittamisen synnyttämä nautinnon ja mielihyvän tunne, lisäksi kiinnostus musiikkiin. Huippusoittajat löysivät omasta sisäisestä työpajastaan sinnikkyyttä, itsepäisyyttä ja kunnianhimoa. Kunnianhimo ei kohdistunut suoranaisesti paremmuuteen toisiin ihmisiin nähden, eikä se ollut välttämättä negatiivinen piirre – enemmänkin se oli sisäistä, intohimoista ja tietoista halua saavuttaa jokin tavoite. Kunnianhimoa tutkittavat huippusoittajat tarvitsivat esimerkiksi valmistautuessaan merkittäviin esiintymistilanteisiin. (Maijala 2003, 125–126.)

Kuitenkin Maijalan (ibid. 156–160) tutkimilla soittajilla oli vain vähän puhtaasti sisäisiä motivaatiotekijöitä. Ulkoiset motivaattorit sekoittuivat sisäisiin jatkumoihin muodostaen, eivätkä nämä tekijät näyttäytyneet keskenään vastakohtaisina. Ulkoisiksi motivaatiotekijöiksi määrittyivät muusikon itsemääräämisen ulkopuolella olevat sekundaarihyödyt, kuten palkkio tai maine ja tunnustuksen saaminen.

Urkuimprovisoinnin opettaja pystyy havainnoimaan oppilaansa taipumusten vahvuutta improvisointiin jo ensimmäisellä tunnilla, todetaan Setälän (2012, 30–31) kirjallisessa työssä. Taidot tulevat ilmi esimerkiksi soiton sujuvuudessa, oppilaan luontaisessa tavassa käyttää sointuja ja käsitellä harmonioita, äänenkuljetuksen laadukkuudessa sekä rytmi- ja muototajun hahmottamisessa. Myös oppilaan vetovoiman taso omaehtoiseen tekemiseen kertoo opettajalle paljon.

Clarke (2005, 9–10) pitää tärkeänä improvisointiin liittyvänä taitona musiikillisen kehittelyn toimintaperiaatteiden hallintaa, joiden avulla improvisoija luo muotokielensä tunnusomaisuutta. Yksi kehittelyrakenteista on Clarken tyypittelemänä hierarkkinen: osin ennakkoon ja osin improvisaation aikana tapahtuva prosessi. Toinen improvisaation muotoutumisrakenne perustuu hänen määrittelemänään assosiaatioketjuun, jossa jokainen uusi musiikillinen tapahtuma on johdettu aiemmasta tapahtumasta informaatiota eteenpäin siirtämällä. Kolmannessa kehittelyprinsiipissä improvisoija käyttää

tarkoituksenmukaisesti erilaisia musiikillisia aiheita omasta keinovalikoimastaan. Nämä kolme erilaista lähestymistapaa ovat Clarken mukaan aina osallisina improvisoinnissa, keskinäisessä vuorovaikutuksessa ja tasapainoa hakien. (Clarke 2005, 9–10.)

Pressing (2005, 139, 166) kuvaa neuro-fysiologisella tasolla improvisoinnissa tarvittavia taitoja: kyvykäs improvisoiija on virittynyt hienovaraiselle aisti-informaatiolle ja pystyy käyttämään laajaa valikoimaansa tarkasti ajoitettavia ja muokattavia motorisia malleja. Tällöin esille nousevat taidokkaan improvisoijan ominaisuudet: tehokkuus, sujuvuus, joustavuus, virheiden korjaamiskyky, ilmaisukyky, kekseliäisyys ja johdonmukaisuus. Motorinen toiminta on automatisoitunutta ja esiintyjä kiinnittää huomiota lähes kokonaan ilmaisulliseen puoleen: muotoon, sointiväriin, rakenteeseen, artikulaatioon, aktiivisuustasoon, sävelkorkeuksiin, motoriseen tuntemukseen, ilmaisun muotoiluun, emootioihin ja dynamiikkaan. Tässä yhteydessä Pressing (2005, 139) viittaa aikaisempiin tutkimuksiin (Bartlett 1947; Welford 1976; Pressing 1984a), joiden mukaan parhaimmillaan musiikki soittaa esittäjää, kun huomattavan harjoittelumäärän seurauksena motorisia liikkeitä ei tarvitse enää tarkkailla tietoisesti, vaan raajat elävät omaa elämäänsä musiikin ohjaamana.

Neuro-fysiologisen näkökulman lisäksi Pressing (2005, 166) luettelee kognitiivisia haasteita, joita improvisoijalla on edessään. Ensiksikin improvisoijan täytyy kehittää musiikillisten, akustisten ja motoristen aiheiden, tyylipiirteiden ja prosessien muistamista. Seuraava taso on näiden objektien rakentaminen suuremmaksi kognitiiviseksi kokonaisuudeksi. Lopulta improvisoijan haasteena on pystyä käyttämään kokonaisvaltaista aisti-informaatiotaan ratkaisujen tekemisessä vivahteikkaasti ja aina tilanneyhteydestä riippuen. Taitava improvisoiija kykenee rakentamaan yhä uudelleen erilaisia kokonaisuuksia omaksumistaan kognitiivisista elementeistä. Pressing (2005, 140) pitää improvisoinnin harjoittelussa elintärkeänä konkreettista yhteyttä soittajan ja soittimen välillä, eikä näe mielikuvaharjoittelulla olevan siinä niin suurta vaikutusta kuin valmiiksi sävelletyn musiikin yhteydessä.

Mahdollisuus virheiden syntymiselle on improvisoinnissa koko ajan monella sektorilla läsnä: ne voivat Pressingin (2005, 135) mukaan tapahtua eri vaiheissa ihmisen tiedonprosessointisysteemissä: havaintokyvyssä, liikkeessä ja toiminnassa, musiikillisten eleiden valinnassa ja suunnittelussa, sekä musiikillisessa toteutuksessa. Yksi improvisoijan tärkeimmistä taidoista onkin jo aiemmin mainittu kyky oppia käyttämään hyväksi musiikillisen toiminnan aikana sattuneita ”virheitä” (mielestäni on syytä huomioda, että improvisoinnin ollessa kyseessä virheen määrittely ei ole yksiselitteistä), joita kukaan ei voi tässä lajissa välttää. Virheisiin reagointi ja integrointi osaksi improvisoitavaa teosta on ratkaisevaa onnistuneen kokonaisuuden muotoutumisen kannalta. Kykyä ottaa ”virheet” käyttöön pitää erityisen merkittävänä Setälän (2012, 32) haastattelema urkuimprovisoinnin opettaja. Hänen mukaansa se on myös keino saada varmuutta improvisoijana. Pressing (2005, 150) kuitenkin ilmaisee, että improvisointiin liittyvistä musiikillisista taidoista taiteelliseen lahjakkuuteen sisältyviä ongelmanratkaisutekniikoita (virheiden korjaamistekniikoita) on vaikea eritellä. Jos niitä löydettäisiinkin, tekniikat olisivat hyvin henkilökohtaisia, määrittelemättömiä ja joskus ristiriitaisia.

Kolehmainen (1993, 12) tuo tutkielmassaan julki urkuimprovisointipedagogi Linjaman ajatuksia, joiden mukaan ”luovuuden hyödyntäminen edellyttää tiettyä osaamisen tasoa, ja sen täytyy tukeutua myös tietoon” – luovuus ei Linjaman mielestä ole synonyymi sattumanvaraisuudelle. Kun tieto karttuu, ”luovuudella on enemmän tilaa ja näin paremmat mahdollisuudet kehittyä”. Improvisoija tarvitsee työkalupakkiinsa muitakin kuin musiikillisia välineitä. Linjama (Kolehmainen 1993, 10) lainaa opettajaansa Paavo Soinnetta, joka on sanonut improvisoinnin olevan ”kaatopaikka” hyvässä mielessä: ”kaikenlaisia asioita pitää kerätä valtavasti, jotta pystyisi improvisoimaan”. Keskustelu yleismusiikillisista ilmiöistä voi avata tien tähän maailmaan.

3.1.3 Esiintymistilanne

Tässä tutkielmassa määrittelen esiintymistilanteen käsitteenä laajaksi, johon sisällytän varsinaisten esiintymisten (erilaiset julkiset musiikinesittämisen tilanteet eli konsertit) lisäksi myös soittotunnit, yhteiset harjoitukset kollegoiden kanssa, julkiset opetustilanteet (kuten mestarikurssit) sekä opintosuoritustilanteet. Esiintymistilanteet kuuluvat olennaisena osana muusikon elämään.

Arjas (1997, 117–118) toteaa, että esiintymistilanne voi muodostua muusikolle mahdottomaksi, mikäli hänellä on puutteellinen roolikuva itsestään esillä ja esittäjänä. Ihminen tarvitsee käsityksen ja mielikuvan siitä mitä on tekemässä, muuten tilanne on vieraudessaan ja ennalta valmistautumattomana ”henkiseltä kannalta kestävä”. Itsetunto-ongelmista kertova kykenemättömyys kohdata esiintymistilanne sekä omissa mielikuvissa että konkreettisesti silmästä silmään vaativat paljon positiivisen minäkuvan ja ”lavalla” itseä tukevien ajatusten työstämistä. Arjaksen (1997, 40) mukaan esiintymispelko ei kuitenkaan ”välttämättä heijasta mitään syvempiä traumoja”. Silti hän huomauttaa, että musiikin esittäminen kokonaisvaltaisena tapahtumana voi alentaa kynnystä monien psyykkisten ongelmien esiintulolle.

Maijalan (2003, 167) tutkimuksessa todetaan, että esiintymistilanteessa epäonnistumiseen voi olla syynä muusikon liika tietoisuus itsestään ja soittamisestaan, jolloin soittaja ei pysty antautumaan musiikille. Samaa ilmiötä kuvaa tarkemmin Grunwald (1997). Hänen mukaansa (Grunwald 1997, 234–235) väkinäinen halu onnistua esiintymistilanteessa liittyy ”kielteisesti vaikuttavaan suoritustarpeeseen”. Jos esiintyjän päällimmäisenä tarkoituksena on ”tehdä jotakin hyvin” ja ”tehdä vaikutus”, kertoo se muusikon toimivan vain osalla persoonastaan. Tämä näkyy esiintymistilanteeseen valmistautumista leimaavana pakonomaisena varmisteluharjoitteluna. Syvemmän tietoisuuden (ego) ei silloin uskalleta antaa hoitaa omaa tärkeää tehtäväänsä, jolloin luovaan prosessiin olennaisesti kuuluva hautumisvaihe jää vaillinaiseksi. Puuttuvan tai vaillinaisen hautumisvaiheen kautta myös itseensä luottamisen

ja onnistuneen esiintymistilanteen mahdollisuus pienenee. (Grunwald 1997, 234–235.)

Myös Arjas (1997, 78) kirjoittaa ”liian yrittämisen syndroomasta”. Hän tuo julki, että näyttämisenhalun tilanteessa pakonomaisuus sekä psyykinen ja fyysinen jännitys ottavat helposti vallan, jolloin onnistumispakko estää ehjän musiikillisen suorituksen. Sitä vastoin jos muusikko ei erityisemmin yritä tehdä jotain hyvin, ”rentoutuneen keskittyneessä” tilassa onnistuneen esiintymisen mahdollisuudet ovat helpommat. Jokaisen omaa kehitystä arvostavan muusikon on tehtävä töitä ja pyrittävä parhaaseensa edistymisensä hyväksi, joten Arjas varoittaa liiallisen yrittämisen syndrooman sekoittamisesta yrittämiseen yleensä. (Arjas 1997, 78.)

Soittajan soitto on jatkuvasti muiden kuultavissa soittotunneilla, mahdollisissa yhteisissä harjoitustilanteissa ja esiintymisissä. Näiden tilanteiden vuorovaikutteisen luonteen vuoksi on soittajan motivaation kannalta tärkeää, että hän ”saa vahvistusta sosiaaliselta ympäristöltään”. (Hokkanen 2005, 22.) Tämä sosiaalinen ympäristö tarkoittaa urkuimprovisoinnin opiskelussa ainakin opettajaa ja muita opiskelijoita, luultavasti myös opiskelijan koulun ulkopuolista lähipiiriä.

Improvisointi (puhuttaessa lähinnä klassisesta tyylistä) on nykyisessä musiikinesittämisen kentässä harvinaisuus, mutta aina näin ei ole ollut, kuten tämän tutkielman luvussa 2.1.1 tuodaan esiin. Vallitseva tilanne ilmentää Korhosen (2001, 46) mukaan hyvin muutosta suhtautumisessa musiikin tekemiseen aikaisempiin vuosisatoihin verrattuna.

Improvisointiperinteen jatkuminen kirkon piirissä asettaa sen mielestäni esiintymistilanteena erityispiirteitä sisältävään asemaan. Vaikka esimerkiksi suurissa katedraaleissa jumalanpalveluksen improvisoidut urkuosuudet alku- ja loppusoittoineen voivatkin olemukseltaan muistuttaa jopa erillistä konserttitilannetta, on kirkoissa tapahtuva urkuimprovisointi enimmäkseen lähtökohtaisesti liturgiseen yhteyteen kuuluvaa ja sitä tukevaa (kuten virsien alkusoitot, musiikilliset vastaukset, kulkuemusiikki). Tällöin voisi olettaa,

että improvisoija ei henkilöidy niin voimakkaasti itsenäisenä sooloinstrumentalistina, vaan hänet ja hänen improvisoimansa urkumusiikki koetaan osana suurempaa, kenties hengellissävytteistä, liturgista kokonaisuutta.

Liturgisesta yhteydestä irrallaan olevan konsertti-improvisoinnin historia ei yllä Suomessa kovin pitkälle, mutta aiempaan verrattuna improvisointi urkukonsertteihin sisältyvänä tai jopa itsenäisenä konserttimuotona on yleistynyt. Asko Rautioahon (kirje 20.12.2012) tiedonantoon pohjaten konsertti-improvisointi on ”tullut muotiin vasta paljon myöhemmin” (verrattaessa 1960-lukuun) jumalanpalveluksen yhteydessä tapahtuvan urkuimprovisoinnin rinnalle. Vuola (1987, 45) toteaa, että ”esittävänä säveltaiteena urkuimprovisaatio toteutui” ensimmäisen kerran Sibelius-Akatemiassa vuonna 1975, kun Juhani Haapasalo improvisoi urkuillassa.

Edellä mainituista historiallisista syistä johtuen julkiset, solistiset urkuimprovisointilanteet / esiintymislanteet (muut kuin soittotunnit) ovat jopa kirkkomusiikin tai urkujensoiton koulutuksessa enemmän poikkeus kuin sääntö. Havaintoni mukaan suhtautuminen nuoteitta soittamiseen ei ole yleisesti itsestään selvän mutkatonta ja neutraalia, joten improvisoiva muusikko voi kokea ”harvinaisuuden” leiman sekä vaatimuksen omasta musiikillisesta tuotoksesta suorituspainetta lisäävänä. Toisaalta taas improvisointi parhaimmillaan mahdollistaa mielestäni perinteisistä musiikin esittämisen tavoista poiketen täyden, persoonallisen vapauden soittimen ääressä.

3.1.4 Opiskelija–opettaja-suhde

Tässä tutkielmassa opiskelija–opettaja-suhteella tarkoitetaan yksilökohtaiseen musiikilliseen oppimistilanteeseen osallistuvan opiskelijan ja opettajan pedagogista vuorovaikutussuhdetta. Suhde-sanalla ei lähtökohtaisesti viitata opiskelijan ja opettajan seksuaalissävytteeseen suhteeseen, vaikka opiskelijan ja opettajan sukupuoleen liittyvä tematiikka otetaan huomioon yhtenä osana vuorovaikutuksellista kenttää. Arvoasettelultaan opiskelija–opettaja-suhde voi vaihdella kollegiaalisesta korostetun auktoriteettivetoiseen.

Musiikin opiskelussa on yleisesti käytössä mestari–kisälli-malli, jossa kokenempi opettaa ja välittää tietotaitoaan kokemattomammalle. Kuten Paasolainen (1996, 59)² toteaa, opettamisen tarkoituksena on oppilaan ohjaaminen kohti itsenäisyyttä, jolloin opettaja lopulta käy tarpeettomaksi.

Grunwaldin (1989, 230) mukaan edellä kuvattuun tilanteeseen päästään opettajan ”näennäisen etäisellä asenteella”. Antaen oppilaalle vastuuta ja huolehtimalla, että luova etsintä pääsee käyntiin, opettaja ”johdattaa oppilaansa itsenäisyyteen”. Tämä ei anna opettajalle kuitenkaan oikeutta olla passiivinen tai välinpitämätön, oppilaan tekemisiin täytyy jaksaa keskittyä ja syventyä. Grunwald (1989, 227–228) pitää erityisesti musiikinopetuksessa vaarana sitä, että usein opettaja keskittyy liikaa oppilaan luovan prosessin tuotokseen, ”miltä kuulostaa, miltä näyttää, miten on opittu ja ymmärretty”. Näin ollen hän unohtaa sitä edeltävät tärkeät vaiheet: ”etsimisen, vapautumisen, löytämisen ja kokeilemisen”. Sekin on kuitenkin otettava huomioon, että omaan etsimiseen ja löytämiseen kannustava opettaja törmää monesti oppilaan vaikeuteen sietää luovaan prosessiin kuuluvaa epävarmuuden tunnetta (ibid. 229).

Myös Pressing (2005, 141) mieltää, että taideaineisiin, myös improvisointiin, sopivat epämuodolliset, omaan oivallukseen perustuvat opetusmenetelmät. Liian älyllistävä, yksityiskohtainen ohjaus voi rajoittaa sujuvaa toimintaa ja häiritä oppilaan havaintokykyä. Kuitenkin opettajan ohjauksella ja esimerkeillä on hänen mukaansa myös oma merkityksensä.

Arjas (1997, 112–113) tuo esille länsimaiselle ihmiselle tyypillisen voimakkaan sitoutumisen verbaalisuuteen sekä omasta kehosta vieraantumisen. Tämä johtaa hänen mielestään musiikin opetustilanteissa helposti siihen, että sanallinen ja liika älyllistäminen, ”pään ylivalta”, ovat hyvin korostuneessa asemassa verrattuna auditiiviseen ja kinesteettiseen opetus- ja oppimistyyliin. Musiikki on ”paljon enemmän kuin sanat, joilla siitä puhutaan”, joten

² Sibelius-Akatemian kirjaston opinnäytetietokantaan on todennäköisesti virheellisesti merkitty vuosi 1992. Tutkielmaan on merkitty vuosiluku 1996.

oman tekemisen kuuntelu ja tunteminen ovat Arjaksen mukaan väylä kehittymiselle. (Arjas 1997, 112–113.)

Opettajan on tärkeä luoda soittotunnilla sellainen ilmapiiri, jossa oppilaalla on itse mahdollisuus ”löytää vapaasti oma suhteensa musiikkiin”, kirjoittaa Paasolainen (1996, 59). Opettajan opettamiseen ”heittäytymisen taso” näkyy hänen mielestään suoraan oppilaan soitossa, myös esiintymistilanteissa. Tähän liittyen Arjas (1997, 140) toteaa, että opettaja–oppilas-suhteessa asennekasvatuksella on esiintymistilanteita käsiteltäessä ratkaiseva rooli. Opettaja ja opiskelija miettivät yhdessä esiintymisen todellisia mittasuhteita ja opettaja auttaa oppilasta hyväksymään esiintymistilanteeseen aina liittyvän riskin. Samassa yhteydessä Arjas muistuttaa myös mentaaliharjoitusten käytöstä luontevana osana opetusta sekä opettajan tehtävästä harjaannuttaa oppilasta jonkun rentoutustavan käyttämisessä.

Hokkanen (2005, 22) toteaa, että lähes jokainen muusikko miettii uransa aikana paitsi omaa osaamistaan, myös sitä, tukeeko opettaja häntä tarpeeksi. Hokkasen mukaan etenkin ”ennen vaativaa tutkintoa tai konserttia” opiskelijalle ”tulee tarve saada sosiaalista ja emotionaalista tukea”, kannustusta ja rohkaisua. ”Jos opettaja ei anna tätä tukea, oppilas etsii syytä, miksi hän ei ole tarpeeksi hyvä tai taitava”. Tällaisessa tilanteessa opiskelija saattaa joutua kriisiin soittamisen ja koko opiskelun suhteen. (Hokkanen 2005, 55.) ”Opettaja ei missään tilanteessa saa hylätä oppilastaan! Hylätyksi joutuminen on ihmisen suurimpia pelkoja”. Tällä tavoin huutomerkkin kera painottaa Arjas (1997, 138) opettajan vastuullista tehtävää oppilaan rinnalla.

Hokkasen (2005, 56) tutkimuksessa kävi myös ilmi, että opettajalta kaivataan auktoriteettia ja sitä arvostetaan – oppilas haluaa luottaa ja uskoa opettajansa auktoriteettiin, eikä haluasi nousta häntä vastaan. Ongelmia syntyy, jos oppilas ja opettaja haluavat eri asioita, jolloin opettajan auktoriteettiasema voi korostua – vastuu ja valta ovat Hokkasen mukaan viime kädessä hänellä.

Tämän tutkielman tiimoilta voi olla aiheellista pohtia, onko opettajan vahva

auktoriteettiasema urkuimprovisoinnin opetuksessa tavoiteltava ja ihanteellinen tilanne – onhan improvisoinnissa nähdäkseni ohjelmistosoittoa enemmän tilaa oppilaan omalle näkemykselle sekä moniulotteinen, ei yksiselitteinen musiikillinen oikein-väärin -mentaliteetti.

Hokkanen (2005) on tutkinut sukupuolen merkitystä soitonopettajan ja oppilaan välisessä vuorovaikutuksessa. Hänen tutkimuksessaan tuli esiin tapaus, jossa opettajan koettiin kohdelleen vastakkaisen sukupuolen oppilaita eri tavalla kuin oman sukupuolensa edustajia. Tässä yhteydessä Hokkanen (2005, 60) viittaa aiempiin samansuuntaisiin tutkimustuloksiin (Puustinen 1998, Sanders 2003).

Opiskelija–opettaja-suhteessa palautteen antaminen ja saaminen muodostavat suuren osan heidän keskinäisestä vuorovaikutuskentästään. Pressing (2005, 135) toteaa, että palaute on improvisoinnin opiskelussa elintärkeää, koska se mahdollistaa virheiden korjaamisen ja mukautumiskyvyn kehittymisen kaventamalla harkittujen ja hetkessä syntyvien motoristen ja musiikillisten tekojen välistä aukkoa. Taitava opettaja kykenee antamaan monenlaista palautetta monella tasolla: välitöntä palautetta meneillään olevasta tekemisestä, tai pitemmän ajanjakson palautetta, jonka avulla improvisoija kehittyy omilla päätöksentekotaidoissaan, sekä palautetta teknisellä, sävellyksellisellä tai metaforisella tasolla. (Pressing 2005, 144.)

Setälän (2012, 17) kirjallisessa työssä kirkkomusiikin opiskelijat esittivät näkemyksiään opettajan keinoista tukea heitä parhaalla tavalla urkuimprovisointitaitojen hankinnassa. Esille nousivat selkeät tehtävänannot, rohkaisu, kannustus ja rakentavan palautteen antaminen sekä opettajan näyttämät esimerkit harjoitusvaiheessa olevasta tehtävästä. Rohkaisun, kannustuksen ja rakentavan palautteen antamisen tärkeyttä korostaa myös Arjas (1997, 62). Hän toteaa, että opettajan kannustus ja myönteinen palaute ovat tärkeässä osassa persoonallisuuden ja itsetunnon ”terveessä rakentumisprosessissa”. Suomalaisessa kulttuurissa opetuksen positiivinen ote ei Arjaksen (1997, 61–62) mukaan ole itsestäänselvyys. Myönteistä palautetta ei helposti anneta

– ”työn pitäisi olla täydellistä” ennen kuin mitään positiivista voidaan sanoa ääneen.

Improvisoinnin opetuksen erityispiirre on sen irrallisuus nuoteista soittamisesta. Setälän (2012, 26) kirjallisessa työssä tulee esiin näkemys, jonka mukaan improvisoinnin opetuksessa käsitellään ohjelmistosoittoon verrattuna kysymystä ”mitä tehdään” kysymyksen ”miten tehdään” sijasta. Tämä korostaa oppilaan yksilöllisiä ominaisuuksia improvisoinnin opiskelussa. Pedagogisena tavoitteena eräs urkuimprovisoinnin opettaja (Setälä 2012, 23–24) pitää sitä, että oppilas oppii ”musiikin sisäisten sääntöjen sisäistämistä”. Hänen näkemyksensä mukaan suurin osa opiskelijoista hyötyy syy-yhteyksien ymmärtämisestä sekä omien tekemistensä analysoinnin oivaltamisesta muussakin soittamisessaan, vaikka kaikista ei tarvitsekaan tulla hyviä improvisoijia.

Oppilaan persoonakohtainen opetus vaatii vankkaa ammattitaitoa opettajalta. Setälän (2012, 25–26) kirjallisessa työssään haastattelemat urkuimprovisoinnin opettajat kokivat haasteellisena oppilaan motivaation sytyttämisen ja säilyttämisen, urkuimprovisointiin liittyvän laaja-alaisuuden, oppilaiden liiallisen itsekritiikin sekä oppilaan jo olemassa olevat, hyvää ja huonoa rutina sisältävät, taidot. Opettajan näkökulmasta työskentely oppilaan kanssa aloitetaan oppilaan ”omalta kohdalta” ja lähtökohdista, jolloin työtapana on ”räätälöity” (Setälä 2012, 23). Hyvällä opettajalla pitäisi olla opetusmetodeja yhtä monta kuin hänellä on oppilaita ja oppitunteja. Valmiita metodeja on hankala vakioda käyttöön eri tilanteissa, joten opettaja kehittää niitä itse lisää tarpeen mukaan. (Ibid. 25–26.)

Myöskään improvisoijana, pedagogina ja säveltäjänä tunnettu Olli Linjama ei Kolehmainen (1993, 9) mukaan edusta urkuimprovisoinnin opettajana ”järjestelmällistä ja tarkkaa pedagogiikkaa”. Linjama kuvailee opettavansa ”improvisoimalla”, aistien oppilaan kannalta mielekästä etenemisjärjestystä ja keskittyen siten esille nousseisiin ongelmiin. ”Opetusprosessissa kulkee koko ajan mukana tietopuolinen aines ja käytännölliset harjoitukset” (Kolehmainen 1993, 12). Oppikirjojen käyttö urkuimprovisoinnin opiskelussa

on Linjaman mielestä ”kankeaa ja hankalaa”, ja hänen mielestään jo olemassa olevat sävellykset toimivat tässä tehtävässä paremmin (Kolehmainen 1993, 9).

Improvisointitunnit koostuvat kahden Setälän (2012, 24) haastatteleman urkuimprovisointiopettajan mukaan oppilaan ja opettajan reagoimisesta toistensa soittamiseen, ja oppilaan persoonasta riippuen ne painottuvat enemmän joko puhumiseen tai soittamiseen. Tunnilla myös keskustellaan laajalaisesti urkuimprovisointiin liittyvistä tekijöistä ja käsitellään itsetuntoon liittyviä teemoja. Välttämättömänä pohjana kaikelle on ”opettajan ja oppilaan keskinäinen luottamus” sekä ”opettajan kärsivällinen asenne”. (Setälä 2012, 24–25.) Kaiken kaikkiaan opettajan osuutta oppilaan urkuimprovisoinnin oppimisprosessissa on haastateltujen opettajien kokemuksen mukaan ”vaikea mitata, ja sen määrä vaihtelee” (ibid, 25).

Linjama (Kolehmainen 1993, 10) pitää tärkeänä, että urkuimprovisoinnin opettaja haluaa tutustua oppilaaseen ihmisenä. Hänen mukaansa (Kolehmainen 1993, 11) opettaja joutuu työssään ”uhraamaan itsensä ja luovuutensa kokonaan”, mutta saa vastaavasti oppilailta valtavasti virikkeitä. ”Jos oppilas ei tiedä miksi opiskelee improvisointia, opettaja ei tiedä miksi hän opettaa”, Linjama mainitsee (ibid. 13). Linjaman mielestä improvisoinnin opetuksessa on paljolti kyse ”emootioiden penkomisesta ja emotionaalisten kerrosten esiin nostamisesta”. Improvisoivalla oppilaalla on hänen mukaansa edessään koko soiva maailma”. (Ibid. 12.)

3.2 Urkuimprovisointi 3 -opintojakso

3.2.1 Katsaus urkuimprovisointi 3 -opintojakson historiaan

Urkuimprovisointi on osa kirkkomusiikin- ja urkujensoiton opiskelijoiden koulutusta. Vähimmillään jokaisen opiskelijan tulee suorittaa urkuimprovisoinnin perusteita (M. Karjalainen, suullinen tiedonanto 14.3.2013). Suuntautumisvaihtoehdoista ja omista intresseistä riippuen urkuimprovisoinnin

opintojaksoja oli mahdollista vuoden 2012–2013 opinto-oppaan (Opinto-opas 2012) mukaan suorittaa perusteiden lisäksi kolmea eri vaikeustasoa: Urkuimprovisointi 1, 2 ja 3. Urkuimprovisointi 3 -opintojakson suorittamista ei edellytetä pakollisena keneltäkään kirkkomusiikin ja pääaineisen urkujensoiton opiskelijalta, vaan se on vapaavalintainen (M. Karjalainen, suullinen tiedonanto 14.3.2013). Tutkielmaani liittyvän kyselyn kohderyhmänä oli Urkuimprovisointi 3 -opintojakson suorittaneet, joten keskityn seuraavassa katsauksessa kyseisen tutkinnon kehitysvaiheisiin.

Ennen vuotta 1970 Sibelius-Akatemiassa ei Vuolan (1987, 42) mukaan ollut varsinaisesti itsenäisiä urkuimprovisoinnin opintojaksoja, vaan improvisointi sisältyi pääasiassa liturgiseen soittoon. Vuola (1987, 37, 41) kirjoittaa, että urkuimprovisointiopintojen kokonaisuus alkoi kehittyä, kun Sibelius-Akatemian kirkkomusiikin osaston johtaja Harald Andersén otti vastuulleen urkuimprovisointia sisältäneiden liturgisen urkujensoiton suoritusten suunnittelun 1960-luvun tienoilla. Tällöin kehiteltiin liturgisen urkujensoiton jatko-opinnot, Liturginen soitto 3, joka oli ”vapaaehtoinen, ylimääräinen” opintojakso. Mielestäni tietyin varauksin voidaan todeta, että Urkuimprovisointi 3 -opintojakson juuret ovat juuri näissä opinnoissa, vaikka sisältö ja profiili poikkeavatkin nykyisestä muodosta.

Ensimmäisten joukossa vuonna 1961 opintojakson Liturginen urkujensoitto 3 -suorittaneen Asko Rautioahon mukaan (A. Rautioaho, kirje 20.12.2012) opintojakso perustettiin, koska Andersénilla ei ollut aikaisemmin ollut niin pitkälle edistyneitä oppilaita. Uusi opintojakso ei ollut laajasti tunnettu muiden kuin sen suorittaneiden joukossa – suurin osa opiskelijoista ei tiennyt siitä mitään. Tuolloinen laajin urkuimprovisointiopintojakso ja siihen johtaneet improvisointiopinnot eivät Rautioahon mukaan tähänneet niin sanottuun konsertti-improvisaatiotaitoon vaan ”parantamaan opiskelijan jumalanpalvelussoittoa”. Rautioaho kuvaa Liturginen urkujensoitto 3 -opintojakson suoritusvaatimuksia seuraavasti: annetusta teemasta piti tehdä ”koraalisoinnutus, koloroitu koraalisatsi (vanhojen mestarien tapaan), 3-ääninen fugetta (välikkein), vapaa moderni improvisaatio ja viimeisenä passacaglia”. Kirjeessään Rautioaho mainitsee, että hänen tekemistään muis-

tiinpanoista ei tarkasti selviä, tehtiinkö kaikki tehtävät samasta teemasta vai oliko valittavia teemoja useampia. Hän kuitenkin arvelee annettuja teemoja olleen mahdollisesti 2–3. (A. Rautioaho, kirje 20.12.2012.)

Vuolan (1987, 42) mukaan liturgisen urkujensoiton ja urkuimprovisoinnin opintosisällöt ja nimet muuttuivat merkittävästi vuonna 1970. Urkuimprovisointi sai tuolloin ensimmäistä kertaa liturgisesta urkujensoitosta irrallaan olevan nimityksen – Liturginen urkujensoitto 3 -opintojaksosta tuli Urkuimprovisaation jatkokurssi. Urkuimprovisoinnin kolmiportainen nimityssystemi oli seuraava: ”urkuimprovisaation peruskurssi, urkuimprovisaatio sekä urkuimprovisaation jatkokurssi”.

”Urkuimprovisaation jatkokurssin” suoritusvaatimukseen kuului tuolloin ”neliääninen koraalisoinnutus jalkiota käyttäen, kolmiääninen, kuvioitu ja välikkein varustettu läpivienti, neliääninen fugetta, cantus firmus-alkusoitto, vapaa improvisaatio sekä suuremmat urkusävellystyypit (passacaglia, preludi, fantasia, fuuga)” käsiteltyinä varsinaista urkuimprovisointisuoritusta laajemmin. Lisäksi prima vista -tehtävänä oli neliääninen koraalisoinnutus. (Vuola 1987, 43.) Suoritusvaatimukset ja opetussisältö säilyivät samoina koko 1970-luvun (Vuola 1987, 48). Haapasalo (J. Haapasalo, sähköpostiviesti 22.11.2012) toteaa, että 1970-luvulla urkuimprovisointisuorituksia ei soitettu kirkoissa, vaan Sibelius-Akatemian tiloissa.

Vuonna 1980 Sibelius-Akatemiasta, aiemmin säätiöpohjaisesta yksityisestä musiikkikorkeakoulusta tuli valtion korkeakoulu, ja samalla toteutettiin laaja tutkinnonuudistus (Opinto-opas 1981, 5). Lukuvuoden 1882–1883 opintooppaassa todetaan, että ”tutkinnonuudistusratkaisu merkitsi musiikkialalla koulutustason nostoa” (Opinto-opas 1982, 6). Ensimmäisessä varsinaisessa tutkinnonuudistuksen jälkeen julkaistussa opinto-oppaassa Urkuimprovisaatio 3 -opintojakson tavoitteet olivat seuraavat: ”opiskelija saa valmiudet improvisoida eri tyylikausien mukaisia laajamuotoisia teoksia sekä koraali- että muun teeman pohjalta”. Suoritukseen sisältyviksi määriteltiin tuolloin ”koraalipartita, passacaglia ja fuuga annetusta teemasta” sekä ”prima vista -tehtävänä vapaa improvisaatio”. (Opinto-opas 1981, 143).

Vuonna 1987 suorituksiin lisättiin ”koraalipartitan” rinnalle tai tilalle ”koraalifantasia”, ja myös vapaasta teemasta improvisoitu ”fantasia” tuli mukaan vaihtoehdoksi. Neljästä tehtävästä tuli valita kolme, joten opiskelijan vaihtoehdot suorituksessa kasvoivat. (Opinto-opas 1987, 187.)

Vuonna 1993 Urkuimprovisointi 3 -opintojakson tavoitteet ja sisältö muutuivat laajemmalti. Teksti mainittiin erikseen mahdollisena improvisointiteemana, ja prima vista -tehtävä muutettiin lautakunnan harkinnan mukaan soitettavaksi. Lisäksi tavoitteisiin kirjattiin aiempaa paljon enemmän osa-alueita. Opinto-oppaassa (1993, 117–118) kuvataan (mainitsematta tässä jo aikaisemmissa opinto-oppaissa lueteltuja tavoitteita): ”tavoitteena on tuntea tärkeimmille tyylikausille ja omalle ajallemme olennaiset musiikilliset piirteet sekä rakenneratkaisut ja pystyä hyödyntämään tietoa improvisaatiossa, hallita urkujen monipuolinen käyttö ja oppia ymmärtämään urkuimprovisaatiotaitteen yhteydet urkumusiikin tulkinnan, liturgisen urkujensoiton, säveltämisen ja soitinnuksen kanssa, saavuttaa tietoisuus taiteellisesta työstä ja omasta persoonasta”. Opintojakson suorituksessa täytyi valita vaihtoehdoisesti kolme (valittavissa ”koraalipartita ja/tai -fantasia, passacaglia, fuuga, fantasia”) tai kaksi (joku edellisistä tehtävistä ja sen lisäksi ”urkunaatti- tai sinfonia”) erilaista improvisointitehtävää.

Muutos salli ainakin teoriassa entistä vapaamman ja paremmin persoonakohtaisuuden huomioonottavan suoritustilanteen. On kuitenkin huomattava, että tavoitelistakin määrittyi tarkemmaksi. Mahdollista tietenkin on, että käytännön tasolla urkuimprovisoinnin opetuksen fokus ei muuttunut niin paljon kuin opinto-oppaan lisäyksistä voisi päätellä.

Kymmenisen vuotta myöhemmin, lukuvuoden 2001–2002 opinto-oppaassa Urkuimprovisointi 3 -opintojakson kuvaukseen tehtiin vain pieni lisäys: koraalipohjaisen teeman lisäksi improvisointiaiheeksi sisällytettiin tekstin ohella myös kuva (Opinto-opas 2001, 140).

Vasta lukuvuoden 2012–2013 Sibelius-Akatemian opinto-oppaassa Urkuimprovisointi 3 -opintojakson oppimistavoite- (Opinto-opas 2012, 146) ja

suorituskuvausta (Sibelius-Akatemia 2012) muutettiin jonkin verran enemmän, joskaan ei kovin radikaalisti. Sanamuotomuutoksia tässä huomioimatta erillinen opintojakson sisältö -osio, annettavien improvisointiteemojen erittely ja tavoite saavuttaa tietoisuus taiteellisesta työstä ja omasta persoonasta on jätetty pois. Lisäksi tehtävävaihtoehdot ovat monipuolistuneet 2000-luvun alkuvuosiin verrattuna. Päätyessään ”kolmen suppeamman tehtävän” kokonaisuuteen opiskelija voi valita ”esimerkiksi” muodoista: ”koraalipartita, koraalifantasia, passacaglia, preludi, fantasia, toccata tai fuuga”. Jos oppilas valitsee kolmen suppeamman sijaan ”kaksi erilaista laajempaa tehtävää”, vaihtoehtoina on joko ”koraalipartita, koraalifantasia, passacaglia, fuuga tai fantasia”, ja tämän lisäksi ”urkusonaatti tai sinfonia”.

Historiakatsaukseen viitaten voidaan todeta, että kokonaisuudessaan Sibelius-Akatemian laajin urkuimprovisoinnin opintojakso, aluksi Liturginen urkujensoitto 3, myöhemmin Urkuimprovisoinnin jatkokurssi ja nykyisellään Urkuimprovisointi 3, on vuosikymmenten aikana muotoutunut aiempaa vaativammaksi, monipuolisemmaksi ja vapaammaksi. 1960–1970 -lukujen suoritusvaatimukset sijoittuvat lähteideni osittaisen kokemusluonteisuuden ja näin rajoitetun reliabiliteetin huomioon ottaen oletetusti nykyisten Urkuimprovisointi 1 ja 2 suoritusten välimaastoon. Liturgiseen yhteyteen assosioituvan urkuimprovisoinnin lisäksi niin sanotun konsertti-improvisoinnin (laajat, muuhun kuin koraaliteemaan perustuvat improvisaatiot) opiskelu on saanut paljon painoarvoa.

Nykymuotoisen Urkuimprovisointi 3 -opintojakson huomattavat eroavuudet verrattuna aiempaan, jokseenkin epäitsenäiseen ja liturgiseen soittoon kytköksissä olleeseen urkuimprovisoinnin jatkokurssiin olivat yksi merkittävä tekijä tämän tutkielman lopullisen kyselytutkimusaineiston rajaamisessa selkeästi alkuvuosikymmeniä myöhemmälle aikavälille.

3.2.2 Urkuimprovisointi 3 -opintojakso sukupuolen kontekstissa

Jotta Urkuimprovisointi 3 -opintojakson konteksti Sibelius-Akatemian opintosuorituksena sukupuolten näkökulmasta tulisi selkeämmäksi, valotan siihen liittyvää kokonaisuutta tilastollisten lukujen avulla. Tarkastelun kohteeksi otan työni kyselylomakeaineiston rajauksen linjausta noudattaen kaksi vuosikymmentä, 1990- ja 2000 -luvut.

Ryynänen-Karjalainen (2002, 85) antaa ymmärtää väitöskirjassaan, että 1980-luvun jälkeen virallista tilastoa Sibelius-Akatemian opiskelijoiden sukupuolijakaumasta ei ole kattavasti saatavilla. Vaikka hänen käyttämässään lähteissä, Sibelius-Akatemian vuosikertomuksissa, tilastot ovatkin puutteellisia tältä osin, sain tutkielmaani varten Sibelius-Akatemian opintopalveluilta luettelon kirkkomusiikin opiskelijoiden määristä sukupuolittain ja vuosittain aikavälillä 1990–2013 (H. Rautioaho, sähköpostiviesti 22.4.2013). Opintopalvelut määritteli koosteen tilastolliseksi hakukriteeriksi ”kirkkomusiikin opiskelijat, jotka ovat olleet kirjoilla läsnä- tai poissaolevana joko kevät- tai syyslukukautena tai molempina” (ibid). Urkuimprovisointi 3 -suorituksia ovat tehneet lisäksi vähemmistönä pääaineiset urkurit, mutta tässä yhteydessä en tuo esiin heidän lukumäärällistä kehitystään kyseisinä vuosikymmeninä.

Sibelius-Akatemian kirkkomusiikin opiskelijoiden määrä pysyi kohtuullisen tasaisena vuosien 1990–1999 välisenä ajanjaksona verrattaessa 1980-luvun suuriin kasvulukuihin, jolloin kirkkomusiikin opiskelijoiden lukumäärä lähes kaksinkertaistui (Ryynänen-Karjalainen 2002, 206). Opiskelijoita oli Sibelius-Akatemian opintopalveluiden luettelon mukaan 1990-luvulla enimmillään 284 ja vähimmillään 252. Kirkkomusiikin opiskelijoiden sukupuolijakauma näyttää pysytelleen 1980-luvun aikana tapahtuneen naisvaltaistumisen myötä lukuvuosien 1988–1989 prosenttimäärissä: naisopiskelijoita oli vuosien 1990–1999 aikana 64–69 prosenttia, miesopiskelijoiden osuus vaihteli 31–36 prosentin välillä. 1990-luvun puolivälistä vuosikymmenen loppuun asti jakaumaksi näyttää vakiintuneen 36 % (naisia) / 64 % (miehiä). Vuosina 1990–1999 Urkuimprovisointi 3 -opintojaksoja suoritettiin 16. Niistä

naisten suorittamia oli kolme (noin 20 %) ja miesten 13 (noin 80 %). (H. Rautioaho, sähköpostiviesti 22.4.2013.)

2000-luvun ensimmäisen vuosikymmenen aikana yhteensä 13 opiskelijaa suoritti Urkuimprovisointi 3 -opintojakson, heistä yhdeksän (noin 70 %) oli miehiä ja neljä (noin 30 %) naisia. Vuosina 2000–2009 kirkkomusiikin opiskelijoiden kokonaismäärä oli laskusuunnassa voimakkaammin kuin 1990-luvulla: vuonna 2000 opiskelijoita oli 245, ja vuonna 2009 191. Miesopiskelijoiden osuus pieneni jonkin verran edelliseen vuosikymmeneen verrattuna vaihdellen 34–30 prosentin välillä, pysytellen vuotta 2009 lähestyttäessä 30 prosentin tietämällä. (H. Rautioaho, sähköpostiviesti 22.4.2013.)

Tilastollisten lukujen valossa voidaan tarkastellusta ajanjaksosta (1990–2009) yleispiirteellisesti todeta, että kirkkomusiikkia opiskelleiden määrä oli laskusuunnassa, ja opiskelijoiden sukupuolijakauma vahvasti naisvoittoinen. Vaikka opiskelijamäärä vähenikin näiden kahden vuosikymmenen aikana, se ei vaikuta merkittävästi kokonaiskuvaan Urkuimprovisointi 3 -opintojakson suorittamisen yleisyysasteesta. Kyseinen opintojakso on kirkkomusiikin opiskelijoiden kokonaislukumäärään suhteutettuna kaikkinsa aika harvinaisen. Naisten tekemät Urkuimprovisointi 3 -suoritukset ovat heidän enemmistöasemaansa suhteutettuna hyvin vähäisiä. Miesopiskelijat – joita oli, ja on edelleen kirkkomusiikin opiskelijoina huomattavasti vähemmän – suorittivat suhteellisesti paljon enemmän laajimpia urkuimprovisointiopintoja vuosina 1990–2009.

Analysoitaessa Urkuimprovisointi 3 -opintojaksoa sukupuolen kontekstissa on kuitenkin otettava huomioon, että prosentuaalinen ero naisten ja miesten tekemien suoritusten määrässä kaventui edellä tarkasteltuna ajanjaksona: 1990-luvulla Urkuimprovisointi 3 -opintojakson suorittaneista noin 20 % oli naisia ja 80 % miehiä, kun taas vuosien 2000–2009 aikana naisten osuus suorituksista oli noin 30 prosenttia ja miehet 70 prosenttia. Vuoden 2011 loppuun mennessä korkeimman urkuimprovisointiopintojakson (otettaessa

huomioon myös 1960- ja 1970 -lukujen suoritukset³) oli kokonaisuudessaan suorittanut saamieni tietojen perusteella yhteensä kymmenen naista ja 41 miestä.

Huolimatta sukupuolijakauman kaventumisesta voi ainakin vielä kysyä, liittyykö Urkuimprovisointi 3 -opintojakson suorittaneiden sukupuolijakauman epätasaisuus samansuuntaisena ilmiönä laajempaan tehtävänkuvien lähtökohtaiseen pyramidiasetelmaan miesten ja naisten välillä: perustasolta ylemmäs mentäessä naisten määrä vähenee tuntuvasti. Eli, mentäessä kaikkien kirkkomusiikin opiskelijoiden suorittamista urkuimprovisoinnin perusteista kohti erikoistumista ja korkeampia suorituksia, päädytään edellä kuvatusti siihen, että Urkuimprovisointi 3 -opintojakson suorittaneiden naisten suhteellinen osuus on verrattain pieni.

Pyramidimallin hypoteesia voisi omalta osaltaan tukea Ryynänen-Karjalaisen (2002, 6) väite, jonka mukaan nainen mielletään kanttorina erityisen sopivaksi lapsi- ja nuorisotyöhön, mutta ”saadakseen arvostusta, uskottavuutta ja johtajuutta edellyttäviä tehtäviä” hänen täytyy panostaa voimakkaasti työhönsä. Tilastollisestikin Suomen evankelis-luterilaisen kirkon ylimpien kanttorin virkojen sukupuolijakauma on vahvasti miehinen (Ryynänen-Karjalainen 2002, 89–91).

Sama tilanne vallitsee tutkija Ritva Mitchellin (Pietilä 2006, 49) mukaan Suomen muullakin musiikkikentällä: pyramidin leveän pohjan muodostavat tyttöjen ja naisten ”selvä yliedustus” musiikkiopistojen oppilaina sekä konserttien yleisönä, keskivaiheilla naisedustus vähenee klassisen musiikin kentällä, ja esimerkiksi orkestereissa naisia on vähemmän konserttimeistareina kuin rivijousisoittajina. Pyramidin huipulla on vähän naispuolisia, korkeasti koulutettuja ammattilaisia: esimerkiksi Mitchellin tutkimusajan kohtana, vuosina 2000–2001, Sibelius-Akatemian professoreista 16 %, ja suomalaisista nykysäveltäjistä 7 % oli naisia. Samaa ilmiötä eri ammattialalla

³ Tutkimusprosessin aikaisten epävirallisten puhelin- ja sähköpostikeskustelujen kautta sain käsityksen, että Urkuimprovisointi 3 -opintojakson suoritti 1960- ja 1970-luvuilla yhteensä alle kymmenen henkilöä, mutta tarkkaa tietoa minulla ei siitä kuitenkaan ole.

käsittelee Hokkanenkin (2005, 17–18) kuvatessaan opettajien sukupuoli-rakennetta kansainvälisesti ja Suomessa: naisten työntekijäenemmistö varhais- ja perusopetuksessa on hyvin vahva (70–90 % välillä), kun taas esimerkiksi rehtoreina ja professoreina naisia on huomattava vähemmistö (alle 10 % - alle 20 %).

4 IKKUNOITA URKUIMPROVISOINTIIN LIITTYVIIN ILMIÖIHIN SUKUPUOLEN KONTEKSTISSA

4.1 Musiikillinen luovuus sukupuolen kontekstissa, psykodynaaminen lähtökohta

4.1.1 Dualistinen maailmankuva, dualismin olemus

Kari Kurkelan perusteellinen teos *Mielen maisemat ja musiikki* (1993) avaa ihmisen psyykkisten periaatteiden ja musiikin maailman yhteyttä. Kurkelan yhtenä johtoajatuksena on tarkastella luovuuden ilmiötä, sen syntyä ja olemusta dualistisesta lähtökohdasta.

Läpi teoksen toistuu ajatus (vähintään) kahden vastakohtaisen tekijän olemassaolosta kaikessa todellisuudessa – ”jokainen idea tai käsite tarvitsee vastakohtansa, yhdessä ne viittaavat seuraavaan” (Kurkela 1993, 110). Tämä asettelu pohjaa psykodynaamista ajattelutapaa lähtökohtana pitäen ihmisen mielen arkaaisiin, primitiivisiin ja alkukantaisiin kerrostumiin. Arkaaisessa mielenmaisemassa pääosassa ovat ekstentialistiset, olemassaoloa koskevat kysymykset, lajin ja yksilön säilyminen ja jatkuminen (ibid. passim.).

Kurkelan (1993, 111) mukaan perustavanlaatuisessa dualistisessa ajattelussa todellisuuden katsotaan jakautuvan miehiseen ja naisiseen. Tietyt inhimilliset piirteet assosioidaan joko ”miehekkäiksi” / ”miehisiksi” tai ”naisellisiksi” / ”naisiksi”, ja tähän Kurkela olettaa monisäikeisiksi syiksi ”ainakin tilastolliset yleistyksset, varhaisiin kokemuksiin perustuvat assosiaatiot, kehityshistorialliset ja / tai kulttuuriset seikat, sekä tiettyjen biologisten ja psykobiologisten tosiasioiden toteamisen” (ibid. 113, 116). Jakoa miehisyyteen ja naisisyyteen ei Kurkelan (ibid. 131) mielestä pidä silti käsittää vain ”seksuaaliseen identiteettiin liittyvänä hypoteesina”, vaikkakin on myös syytä hyväksyä naisten ja miesten eroavan toisistaan hyvin selvästi tiettyjen ilmiöiden osalta. Jotta organismin luonne säilyttävänä ja uutta luovana (primitiivisellä tasolla

hengissä pysyminen ja lisääntyminen) on mahdollinen, tarvitaan biologis-psykykkisiltä ominaisuuksiltaan niin miehisiä (ulospäin suuntautuva, rohkea, määrätietoinen, sitkeä, uusia alueita valloittava, alulle paneva, dynaaminen) kuin naisia (sisäänsä sulkeva, peittävä, kätkevä, kehittelevä, kasvattava) piirteitä (Kurkela 1993, 88–89, 111). Miehisestä aspektista Kurkela käyttää yleensä termiä *ekspansiivinen* ja naisisesta *introtektiivinen*.

4.1.2 Dualistinen ihannetila ihmisen psyykessä ja musiikin todellisuudessa

Mielestäni Kurkelan (1993) teoksesta saa sen kokonaiskäsitteksen, että ihmiselämän mielekkyydessä ja monentyyppisten ilmiöiden ihannetilojen saavuttamisessa on hänen mukaansa ratkaisevassa osassa juuri todellisuuden kahdeksi jakaantumisen (dualismi, polaarisuus) hyväksyminen ja sitä kautta mahdollistuva naisisen (introtektiivinen) ja miehisen (ekspansiivinen) aspektin tasapainoisuus sekä niiden yhdessä uutta luova vuorovaikutus. Tämä prosessi liittyy ihmisen kehityspsykologiassa mielensisäisen maailman rakentamiseen ja organisoitumiseen sekä kasvamiseen omaksi terveellä itsetunnolla varustetuksi itseksi.

Koko dualistisen todellisuuden moniulotteisuus, monitasoisuus ja sen sisäkäiset ilmentymät Kurkelan (ibid.) kattavasti esittämänä tekevät ihmisen kasvuun liittyvän polaarisuuden hyväksymisen prosessin erittelystä haastavaa. Havaintoni mukaan on vaikea hahmottaa ja tyhjentävästi selittää, mikä osa tästä prosessista tapahtuu pelkästään ihmisen oman pään sisällä ja mikä vaikutus taas on ihmistä ympäröivällä, ominaisluonteeltaan dualistisella, ulkoisella todellisuudella. Eli mikä ihmisen olemuksessa ja toiminnassa on dualistisen kaikkeuden (dualismi ihmiseen itseensä sisäänrakennettuna, kaikessa ihmistä ympäröivässä sekä ihmisen ja toisen ihmisen tai ihmisen ja muun inhimillisen ympäristön vuorovaikutuksessa) syytä, mikä sen seurauksia.

Koska Kurkelan (1993) teoksen lähtökohtana on musiikin todellisuuden valottaminen ja ymmärtäminen ihmisen psyyken rakentumisen ja toiminnan

kautta, hän käsittelee laajasti ihmisen mielenmaisemaan kuuluvia ilmiöitä. Edellä kuvatut dualismiin ja polaarisuuteen liittyvät prosessit sisältyvät hänen mukaansa myös musiikkiin sinänsä, musiikin kokemisen tarpeeseen, luovuuden syntyyn, muusikoksi / muusikkona kasvamiseen, musiikin esittämiseen sekä oppimiseen ja opettamiseen (Kurkela 1993, passim.). Näissä kaikissa ilmiöissä dualismi todellistuu monella tasolla sisäkkäisinä, toisistaan vaikeasti irrotettavina miehisyys–naisuus-aspekteina, vastakohtaisuuksien vuorovaikutuksena.

4.1.3 Dualismi ja luovuus

Tutkielmani tutkimuskysymykset liittyvät monisyisesti urkuimprovisointiin sisältäen myös sukupuolen näkökulman. Tähän perustaen rajaan Kurkelan kirjasta lähemmän tarkastelun kohteeksi luovan asenteen synnyn jättäen sivuun muut hänen käsittelemänsä musiikkiin ja todellisuuden polarisaatioon liittyvät teemat.

Kurkelan (1993, 109) mukaan luovuuden ilmiö liittyy kiinteästi dualistiseen tapaan hahmottaa maailmaa. Häntä lainatakseni: ”Luovuuteen liittyy etsiminen, mahdollisuuksien laajentaminen, innovatiivisuus ja muita ekspansiivisen tunkeutumisen ja aktiivisuuden piirteitä. Kuitenkin se ainakin yhtä paljon on omaan syliin sulkemista, odottamista, synnyttämistä, vaalimista ja käsittää muita introtektiivisiä puolia.” (Ibid. 122.)

Luova persoona pystyy ”hyväksymään ja kehittämään” mielensä ”toisistaan mahdollisimman kaukana olevia vastakohtapareja” ja käyttämään luovuutensa rakennusaineena niiden kohtaamista ja vuorovaikutusta (ibid.). Näin sietämällä erilaisia, vastakkaisia puolia itsessään hän osaa käyttää aktiivisesti voimiaan, on sinnikäs, etsii uutta vaivoista välittämättä, kykenee synnyttämään uutta ja pystyy kätkemään sisäänsä monenlaisia minäkuvia (ibid. 123). Kurkelan (1993, passim.) mukaan tämä edellyttää kuitenkin muusikon sisäisten ekspansiivisten ja introtektiivisten voimien tasapainoa. Niin ihmisenä kuin muusikkonakaan kasvu ei ole itsestään selvän helppoa psyyken monimutkaisen rakentumisprosessin vuoksi.

Kurkela (1993, 171–172) kuvaa, että musiikillisen luovuuden kannalta ihanteellisessa tilanteessa kyseisen kehityskulun onnistuneesti läpikäynyt ”muusikko-mies” pystyy olemaan ilman syyllisyyttä ja ahdistusta täysiverinen mies, tuntee oman miehisyytensä, kokee todeksi oikeuden omaan elämään ja omiin musiikillisiin valloituksiinsa sekä on valmis kohtaamaan musiikin luomisessa myös välttämättömän, uutta synnyttävän introtektiivisen puolensa. Hänen ei tarvitse ylikorostaa miehekkyyttään eikä myöskään pelätä itsessään ”akkamaisuutta”. ”Muusikko-naisen” kohdalla ihannetila tarkoittaa samalla tavalla varmuutta ja ylpeyttä omasta naisellisuudestaan ilman syyllisyyttä ja ahdistusta, sekä tunnetta oikeudesta omaan elämään ja omien musiikillisten jälkeläisten synnyttämiseen. Tällöin naismuusikko on hyväksynyt oman valloituksia tekevän puolensa positiivisena voimana ja kykenee näin musiikillisessa luomisessa välttämättömään aloitteellisuuteen ja dynaamisuuteen. (Kurkela 1993, 171–172.)

4.1.4 Dualismi musiikin tekemisessä ja itsetunnon kannalta

”Musiikillinen tekeminen” ilmentää Kurkelan (1993, 131–132) mielestä rikkaasti niin miehissä kuin naisissa olevia ja jakautumisvahvuudeltaan yksilöllisiä ekspansiivisia ja introtektiivisiä puolia. Musiikillisten taitojen karttuminen ja samalla sekä täysipainoisen että tasapainoisen taiteen luominen edellyttää hänen mukaansa näiden kahden vastakkaisen voiman ”haltuunottoa” (ibid. 130–131, 135). Ekspansiiviset ja introtektiiviset aspektit voivat houkuttaa esiin toistensa parhaimmat puolet juuri toistensa seurassa. Musiikillisessa maailmassa osoitukset voimasta ja hallinnasta, kieltäytyksestä ja uurrastuksesta, ymmärtämisestä ja synnyttämisestä, sekä luovasta lahjakkuudesta kertovat omien vastakkaisten sisäisten voimien toimivasta vuoropuhelusta. Onnistuneissa esityksissä muusikko hallitsee luovalla tavalla itseään ja omia polarisoituja käyttövoimiaan. Tämä ”suo mielihyvää ja kohottaa itseluottamusta”. (Ibid. 130–131, 135.)

Itseluottamus on edellytys luovan asenteen syntymiselle. Ihmisen täytyy olla

”suhteellisen riippumaton ympäristön vaikutuksesta, kestää omaa erilaisuutta ja omien ratkaisujen ympäristössä synnyttämiä reaktioita”, jotta kanava luovalle asenteelle on auki. ”Valppaus, kyky omaksua virikkeitä ja uskallus tarvittaessa muuttua” kertovat oikeanlaisesta itseluottamuksesta. (Kurkela 1993, 397.) Ympäristön joustava ja salliva ote sekä tuki ovat yksilön ulkoisen ja sisäisen vapauden kasvualusta (ibid. 402).

4.1.5 Luovuuden olemuksesta

Luovaa prosessia ei Kurkelan (1993, 402) mukaan voi ”pakottaa syntymään toisessa”, vaatimus sellaisesta herättää ”ahdistusta ja torjuvan puolustusreaktion: on annettava mahdollisuus ja odotettava”. Vain silloin voi syntyä ”oivalus, oppiminen, luova tapahtuma”. Kurkela määrittelee luovan asenteen olevan ”oman itsen toteutumista avoimessa vuorovaikutuksessa ulkoisen todellisuuden kanssa”.

Aina ”korkean laadun” takana ei ole luova asenne. Tuotos, joka täyttää ”tiedet edeltä asetetut korkean laadun kriteerit” voi olla myös ”varman päälle pelaavan, hyvittävän ja odotuksia tyydyttävän kasvatuksen ja opetuksen” aikaansaannosta. ”Tekemisen meiningin” voi näin varmistaa myös ”riippuvuuteen, pakonomaiseen kilpailuun tai korostuneeseen hyvittämisen tarpeeseen” perustuvalla työnteolla, jolloin luominen on keino mahdollistaa olemisen tunne ja lieventää jatkuvaa ahdistusta. Tällöin suorittamisen takana voi olla ihmisen psyyken rakentumisen kannalta välttämättömien tarpeiden tyydyttämättömyyden kokemus varhaisissa ihmissuhteissa. (Ibid. 289.)

Toisaalta myös ”aito” luova asenne lumoo usein intensiiviseen työhön – ahkeruuteen, sinnikkyuteen ja pitkämielisyyteen. Luomisen ”pakko” voi Kurkelan (1993, passim.) mukaan perustua siis vapauteen tai riippuvuuteen. Kaiken kaikkiaan yksilön luovaa asennetta ei voi suoraan havaita ulkomaailman reaktioista; ”mielensisäisenä ilmiönä se vaatii katsomista sisälle ihmisen mieleen ja kykyä suhtautua myötäeläen siihen, mitä luova mieli tuottaa”.

Tienviittona luovan asenteen huomaamiselle voi olla ”työn tulosten korvaamaton sisällöllinen koskettavuus”. (Kurkela 1993, 398.)

4.2 Säveltäjäyys ja musiikillinen toiminta sukupuolen kontekstissa, feministinen lähtökohta

4.2.1 Musiikin naistutkimus ja naistodellisuus

Vaikka improvisointi ja säveltäminen ovat lähtökohdiltaan erilainen tapa tuottaa musiikkia, niihin kumpaankin sisältyy luomisen akti. Tällä yhtäläisyydellä perustelen säveltäjäyden tarkastelun hyödyllisyyttä urkuimprovisoinnin sukupuolen kontekstin avaamisessa. Samassa yhteydessä on tarkoituksenmukaista käsitellä laajemmalti myös musiikillista toimintaa feministisestä näkökulmasta.

Yksi musiikin naistutkimuksen merkittävä muoto on feministinen kritisismi, jonka kiinnostuksen kohteena on naisen lähtökohtaisesti altavasteinen osa musiikin kentällä. Tätä ilmiötä kuvataan Moisalan (1994a, 1994b), Moisalan ja Valkeilan (1994), Greenin (2006) sekä Ryynänen-Karjalaisen (2002) teoksissa hyvin samansuuntaisesti. Yhdistävinä tavoitteina näissä julkaisuissa näyttää olevan naisen musiikillisen historian esille tuominen, syyseuraussuhteiden etsiminen ja tärkeimpänä sukupuolesta johtuvien moninaisten vaikutusten ymmärtäminen, sekä sitä kautta avautuva mahdollisuus muutokselle. Green (2006, 17) toteaaakin, että ”ilman tietoa naisten musiikillisesta historiasta sukupuolen kautta määritettyjä vaikutuksia saatetaan väheksyä ja naisten erillistäminen musiikin historiasta on vaarassa jatkua vuosisatoja kestäneen käytännön mukaisesti”.

Kun musiikkia tarkastellaan yhteydessä sukupuolijärjestelmän kanssa, johtaa se Moisalan (1994a, 242) mukaan väistämättä ”naisten syrjintää aiheuttaneiden, patriarkaalisten uskomusten ja käytännön, sukupuolten välisen epätasapainon tiedostamiseen”. Myös Greenin (2006) teoksessa patriarkaalisuuden käsite on keskeisessä asemassa. Tutkija (Green 2006, 13) määrittelee patriar-

kaalisuuden viittaavan monenlaisia valtasuhteita sisältävään sosiaaliseen struktuuriin, jossa valtaa pitävät hallussaan yleensä useammin miehet kuin naiset. Patriarkaalisessa sosiaalisessa rakenteessa valta toteutuu ”taloudellisen, fyysisen, sekä ’totuksien’ määrittelyn, eli diskurssiivisen vallan” alueilla.

Miehisyys määritellään patriarkaalisesti Greenin (2006, 14, 27) mukaan aktiiviseksi ja tuotteliaaksi, älyllisyyteen, kekseliäisyyteen, kokeellisuuteen, tieteellisyyteen ja teknologiaan sitoutuneeksi, eli taiteeseen ja luovuuteen suuntautuvaksi. Naisuus puolestaan määritellään passiiviseksi ja uusintavaksi, muista huolehtivaksi, eli työhön ja ahkeruuteen suuntautuvaksi. Green kuvailee lisää oletettuja vastakohtaisuuksia: ”miehinen mielen taituruus / naisinen kehon nöyrä kunnioitus, miehisen henkisen kapasiteetin ilmeneminen järjen käytössä ja mielen hallinnassa / naisisen tunteellisuuden ja tunneherkkyyden assosioituminen keholle alisteisuuteen, miehisyys kulttuuria tuottavana ja sen katalysaattorina / naisisuus osana luontoa, miehisyys järkkymättömänä ja tyynenä / naisisuus vastakohtaisena (yhtä aikaa haluttava ja vaarallinen, madonna ja huora)”. Vaikka nämä määritelmät voivat kuulua vaihtelevassa määrin kummankin sukupuolen ominaisuuksiin, erityyppiset luonnehdinnat ”assosioidaan silti tyypillisesti tiettyyn sukupuoleen liittyviksi”. (Green 2006, 14, 27.)

Miesten ja naisten keskinäinen asetelma patriarkaalisessa struktuurissa näkyy Greenin (ibid. 13, 15, 27) esiintuomana käytännöllisellä ja symbolisella tasolla julkisen ja yksityisen toiminta-alueen ominaisuuksissa ja eroissa. Julkiseen alueeseen sisällytetään pääosin maksettu työ, ja sitä pidetään Greenin mukaan patriarkaalisessa struktuurissa enemmän miehille kuin naisille kuuluvana toimintaympäristönä. Yksityinen toiminta-alue hahmotetaan yleisimmin naisille kuuluvana, kotikeskeisenä ja palkattoman työn ympäristönä (tehtävinä huolehtiminen, hoitaminen, siivoaminen, ruoanlaitto, palveleminen sekä sihteerin tehtävät). Naiset toimivat myös julkisella alueella, mutta yleensä yhteyksissä, joissa on nähtävillä suurelta osin yksityisen toiminta-alueen ominaispiirteitä.

Moisalan tavoin Green (2006, 15) mieltää, että historiatieto naisten musiikil-

lisesta toiminnasta osoittaa patriarkaalisen rakenteen toteutuvan myös musiikin kentällä. Miesten musiikillinen toiminta pääosin julkisella alueella ja naisten musiikillinen toiminta pääosin yksityisellä alueella on ominaista länsimaisen musiikin historiassa. Kuten patriarkaalisuudessa yleensä, naisten musiikillinen toiminta julkisella alueella noudattaa pääosin naisten yksityisellä alueella tapahtuvan musiikillisen toiminnan pääpiirteitä.

Mitchell (Pietilä 2006, 49) toteaa, että jonkun kentän feminisoituminen yhteiskunnassa merkitsee sen arvostuksen laskua (esimerkkinä opettajat ja sairaanhoitajat). Musiikin alalla tämä kysymys liittyy konserttiyleisön naisennemistön, sekä naismuusikkojen määrän kasvun aiheuttamaan huoleen klassisen musiikin kokonaisvaltaisesta feminisoitumisesta ja siitä mahdollisesti aiheutuvasta taidemusiikin arvostuksen vähentymisestä.

Suomen evankelis-luterilaisen kirkon naiskanttoriutta ja naiskanttoreita feministisestä lähtökohdasta tutkineen Ryyänen-Karjalaisen (2002, 5–6) mukaan ”naisuutta ja naisen paikkaa seurakunnassa tehdään ja perustellaan samalla tavoilla kuin muillakin yhteiskunnan aloilla”. ”Naiskanttorit ovat kohdanneet toissijaisuutta, ammattitaitonsa kyseenalaistamista ja epäasiallista kohtelua vain siksi, että he ovat naisia ja ovat naisina astuneet miehisenä pidetylle alueelle”. Naiskanttoreiden lisääntyessä heidän äänensä on kuitenkin tullut paremmin kuuluville.

4.2.2 Musiikillisen toiminnan, säveltämisen ja improvisoinnin naisinen todellisuus

Green (2006, 16) esittää, että musiikillisessa toiminnassa ja prosessissa musiikin tuottajaan ja vastaanottajaan vaikuttavat monitasoiset ja moni-ilmeiset tekijät, osa liittyen musiikkiin itseensä, osa musiikin kulttuuriin, sosiaalisiin ja historiallisiin aspekteihin. Green jakaa musiikkiin liittyvät merkitykset kahteen eri kategoriaan. Tutkijan käsitteestä *inherent musical meanings* käytän suomennosta *musiikin ominaiset / musiikin luontaiset merkitykset*. Näihin merkityksiin Green (2006, 6, 10) sisällyttää musiikkiin itseensä liittyvät, rakennetut, historialliset ja opitut merkitykset, jotka kiteytyvät musiikin ma-

teriallissa, sen organisoitumisessa sekä totutuissa keskinäisissä suhteissa. Toinen Greenin käyttämä käsite *gendered musical delineations* (josta käytän suomennosta *sukupuoleen sidoksissa olevat / sukupuolisidonnaiset musiikilliset merkitykset*) poikkeaa laadullisesti selvästi musiikin ominaismerkityksistä ollen erillään kuuntelukokemuksesta ja kiertyen valtavaan määrään musiikin symbolisia, kontekstualisoituja tekijöitä, joita musiikin kautta metaforisesti hahmottuu tai määrittyy. (Green 2006, 6–7.)

Musiikin ominaisilla, luontaisilla merkityksillä ei ole Greenin (ibid. 16) mukaan itsessään mitään tekemistä sukupuolen kanssa. Kuitenkin musiikilliset sukupuoleen sidoksissa olevat merkitykset vaikuttavat kuulijan vasteeseen sekä musiikin ominaisten merkitysten havainnointiin ja aistimiseen, ja näin musiikillisiin kokemuksiin. ”Naisen laulua, soittoa, hänen sävellystään tai improvisointiaan kuunnellessaan kuulija ei kuule vain musiikin ominaisia merkityksiä, vaan on tietoinen myös esiintyjän sukupuolesta” (gender and sexuality). Naisuudesta tulee näin osa musiikin sukupuolisidonnaisia merkityksiä, kun kuulijan oma käsitys esiintyjän naiseudesta vaikuttaa hänen arviointiinsa musiikin ominaisten merkitysten käsittelystä. (Ibid. 16.)

Green (2006, passim.) näkee naisten musiikillisen toiminnan jakautuvan kolmeen eri hyväksyttävyydenluokkaan patriarkaalisen naisisuuden määrittelyn puitteissa. Osa musiikillisesta toiminnasta on patriarkaalista naiskuvaa ”vahvistavaa”, osa sitä ”häiritsevää” ja osa ”uhkaavaa” toimintaa.

Läpi historian on huomattavissa naislaulajien suhteellinen menestyminen ja vapaa liikkumatila, jotka Greenin (2006, 50–51, 80) mukaan kuvaavat laulamisen ja patriarkaalisesti määritellyn naisisuuden yhteyttä. Klassista musiikkia laulava nainen edustaa hyväksyttävää, patriarkaalista naiskuvaa vahvistavaa musiikillista toimintaa. Feminiinisyyteen assosioidut luontoyhteys sekä alisteinen ja kunnioittava suhde kehollisuuteen toteutuvat lauluaktissa, jossa naisen keho yksin muodostaa instrumentin ilman minkäänlaisia apuvälineitä, ja laulaja on sopusoinnussa itsessään. Vaikka lauluun sisältyvä sisäinen, kehosta nouseva, jopa aggressiivinen toiminta voitaisiin kokea uhkana, naislaulajan herkkyyden ja valppaus kehonsa muutostilaa kohtaan äänen synty-

prosessissa, eli (laulun) mahdollistava ominaisuus, kumoaa tämän uhan. Patriarkaalista naiseuden määritelmää vahvistaa myös lauluesityksen kaksijakoinen piirre: esitys tapahtuu metaforisesti naamion takaa, jolloin naamio suoja, toisaalta vie huomion esiintyjän kehollisuuteen. Turvallisesti mahdollistava, mutta samalla houkutteleva naislaulaja vahvistaa patriarkaalista naiseuden määritelmää. (Green 2006, 28.)

Naisen musiikillisen esiintymisen ja kehollisuuden yhteyden korostumista sivuaa myös Arjas (1997, 58) kirjassaan *Iloa esiintymiseen*. Hän toteaa, että esiintymistilanteissa naisilla on miehiä enemmän ongelmia ulkonäkönsä ja kehonkuvansa kanssa. Syy tähän on Arjaksen mielestä kulttuurinen: naisten fyysistä olemusta on totuttu arvioimaan miehiä enemmän. Naiset (mutta myös miehet) voivat kokea ristiriitaa muiden taholta tulevan ulkonäkö- ja käytöspaineen sovittamisessa omaan näkemykseensä ja mielikuvaan itsestään. Näiltä osin Greenin teoria musiikin ja sukupuolen suhteesta saa tukea Arjaksen huomioista.

Soittavan naisen asema ei ole Greenin (2006, 53–54, 80) mukaan patriarkaalisisessa naiseuden määritelmässä niin hyväksyttävä naislaulajaan verrattuna, ja tämä on aiheuttanut rajoituksia naisten instrumentaalille toiminnalle. Instrumentti, jota nainen käsittelee ja hallitsee, häiritsee hänen sopusointuun ja yhteyttään itseensä sekä assosiaatiota luonnon ja naisen välillä. Miehellä ei katsota olevan samanlaista yhteyttä omaan kehoonsa ja luontoon, sen sijaan luonto nähdään voimana, jota mies hallitsee teknologian avulla. Instrumentti, osa teknologiaa, mielletäänkin yleensä miehisyttä symboloivaksi. Instrumentalistinainen loittonee näin miehen kontrolloimasta luonnosta ja astuu kontrolloijan asemaan. Mitä tulee patriarkaalisesti määriteltyyn, hyväksytyyn naiseuteen liittyvään huora–madonna -myyttiin, instrumentti horjuttaa musiikkiesityksen intensiteettiä (toisin on pelkästään omalla kehollla toteutetussa lauluesityksessä), jolloin siinä on Greenin mukaan vähemmän ominaismerkityksiä tulkittavissa seksuaaliseksi kutsuksi tai idealisaatioksi äidillisestä täydellisyydestä. (Green 2006, 53–54, 80.)

Instrumentalistinaista pidetään kokonaisuudessaan vähemmän feminiinise-

nä, koska hän on ”vähemmän lukittu omaan kehoonsa ja sen muutoksiin, hän on vähemmän vieraantunut teknologiasta, vähemmän seksuaalisesti saatavilla ja koska hän ilmentää vähemmän mielikuvaa vastakkaisesta huoramadonna -typiasta”. Instrumentalistinainen ”uhkaa murtautua” patriarkaalisista määrittelyistä tarjoamalla naisisuutta, joka ”hallitsee, vieraannuttaa itsensä objektista, vaikuttaa ja toimii”. (Green 2006, 54.)

Green (ibid. 80) väittää, että läpi historian naissoittajan on ollut mahdotonta soittaa julkisesti ilman naisisuutensa määrittämisen vaikutusta hänen soittamisensa ominaisiin merkityksiin – nainen hahmotetaan naisinstrumentalistina, eikä instrumentalistina. Mielenkiintoista on, että Majjalan (2003, 123) huippusoittajia koskevan tutkimuksen mukaan naispuoliset muusikot painottivat monien ”yksityiselämän kuvioiden heijastuvan soittamisessaan hyvin paljon”. Tältä osin patriarkaaliseen naiskuvaan liitetty tunteellisuus ja tunneherkkyys näyttivät käyneen toteen, ilman että Majjalan tutkimus olisi erityisemmin noudattanut sukupuolisidonnaista lähestymistapaa.

Greenin (2006, 80) mukaan naisen instrumentaalinen esitys häiritsee naisisuuden patriarkaalista määritelmää eriasteisesti. Vähiten häiriötä aiheuttaa klassista musiikkia soittava sooloinstrumentalisti. Kun musiikki itsessään on harkitun autonomista, soittajan esitys on vahvasti sitoutunutta musiikin ominaisiin merkityksiin. Tällöin instrumentalistin kehollinen esiintyminen on sen mukaisesti pelkistettyä, ja sukupuolen merkitys helpompi kieltää.

Melko hyväksyttävä naisen musiikillisen toiminnan muoto on esittää fetisoitua soitinmusiikkia, jolloin musiikin metaforiset, kontekstualisoidut ja symboliset merkitykset nousevat musiikin ominaisten merkitysten yläpuolelle, ja esiintymisen pääpaino on virtuositeetissa tai kehollisessa esitystyylissä. Tässä tapauksessa esiintymisessä käytetään joitakin patriarkaalista naisisuuden määrittelyä vahvistavia piirteitä. (Green 2006, 80.)

Green (ibid.) ilmaisee, että huomattava ristiriita instrumentaalisisessa kategoriassa syntyy, jos nainen esiintyy rivijäsenenä populaarimusiikkia esittävissä yhtyeissä. Silloin hän ei voi vedota autonomisten, musiikin ominaisten mer-

kitysten vaikutukseen soitossaan. Vain harva nainen jazz- tai rockmusiikin alueella on päässyt tunnustettuun asemaan instrumentalistina ja nousut sukupuoleen sidottujen määritelmien yläpuolelle. Tavallisempi ratkaisu on ottaa käyttöön itsetietoinen kehollinen esiintymistyyli osaksi esitettävän musiikin ulkoisia määritelmiä. Green (2006, 80) kuitenkin huomauttaa, että musiikillisen arvostuksen menetyksellä ja seksuaalisella esiintymistyyllillä on yhteys, koska musiikin ominaisiin merkityksiin sitoutumattomuutensa ilmaissutta naisinstrumentalistin muusikkoutta eikä hänen esittämänsä musiikkia itsessään oteta vakavasti.

Säveltämisen ja improvisoinnin koetaan uhkaavan patriarkaalisesti määriteltyä feminiinisyyttä, toteaa Green (ibid. 113). Hänen mukaansa ajatus naisesta hallitsemassa ja manipuloimassa mentaalisesti musiikkia ei ole hyväksyttävä, koska naisen kykyä säilyttää riippuvainen ja kehollinen feminiinisyytensä samaan aikaan äyllisen ja itsenäisen ”neron” työn kanssa ei pidetä mahdollisena. Teknologian ja tekniikan käytön selvästi osoittaman naisen äyllisen hallinnan katsotaan uhkaavan naisisuuden luonnollista, kehollista alistumista. Tämä patriarkaalisen feminiinisyyden rakenteen konflikti naisen musiikillisen luovuuden ja tiedollisen kyvyn kanssa on vaikuttanut naisten musiikillisen toiminnan luonteeseen ja heidän musiikkinsa vastaanottamiseen halki vuosisatojen. (Green 2006, 113.)

Vaikka naisten säveltämää musiikkia on Greenin (ibid. 113–114) mukaan arvostettu siinä ilmenevien feminiinisten piirteiden vuoksi, on sitä samalla väheksytty ja marginalisoitu. Musiikin patriarkaalinen, maskuliininen ominaishahmotus ilmenee naissäveltäjien vähemmistöasemana tai puuttumisena kokonaan tietyiltä musiikkityylien alueelta.

Samoihin päätelmiin hieman eri lähestymiskulmasta katsottuna viittaa Moisalak (1994b, 257) eritellessään sukupuolistavaa musiikintutkimusta käsittelevässä artikkelissa musiikin naistutkija Citronin (1993a) näkemyksiä syistä, miksi naiset ovat jääneet musiikillisen kaanonin ulkopuolelle. Yksi Citronin mielestä tähän olennaisesti liittyvä tekijä on länsimaissa vallinnut ajattelumalli luovuudesta miehille kuuluvana ominaisuutena. Tätä voi hänen mu-

kaansa selittää biologis-kulttuurilliset seikat: naisten kyetessä luomaan ruumiissaan uutta, täytyy miesten omistaa luovuus taideteosten tekemisessä – ”miehet luovat henkisesti, naiset fyysisesti”. (Moisala 1994b, 257.)

Toisenlaisen näkökulman säveltäjäyden ja sukupuolen suhteeseen tuo Moisan (1994b, 248) viittaus säveltäjäyttä tutkineeseen Nashiin (1961), joka on havainnut, että säveltäjäyys ei ole ”yhden sukupuolen synnynnäinen ominaisuus” vaan liittyy eri kulttuureissa vallitsevaan sosiaaliseen työnjakoon. Joissakin kulttuureissa säveltämisen monopoli on miehillä, toisissa naisilla, mutta hyvin harvoin sekä miehet että naiset säveltävät saman kulttuurin sisällä.

Greenin ja Moisan teosten feministisen kritismin hengessä naisen luovuutta käsittelevistä kannanotoista on hahmotettavissa selvä yhdentymä heidän esiin tuomiinsa historiallisiin seikkoihin naisten sävellyskoulutuksesta. Green (2006, 58, 113) toteaa, että naisten mukaanpääsyä sävellyskoulutuksen piiriin on voimakkaasti rajoitettu keskiajalla tapahtuneen polyfonian esiintulon jälkeen. Tuolloin säveltäminen eriytyi musiikin esittämisestä, ja musiikillinen toiminta edellytti lisääntyvässä määrin soitinteknologian ja soittotekniikan hallintaa. Koska tämä oli ristiriidassa patriarkalisesti määritellyn naisuuden kanssa, naisilla ei ollut pääsyä tavanomaisiin sävellystä opettaviin instituutioihin, kuten katedraaliskouluihin. Maskuliinisen nerokkuuden ja luovuuden määritelmä vahvistikin silloin asemiaan. Myös Moisala ja Valkeila (1994, 13) määrittelevät, että naisten hyvin rajoitettu mahdollisuus päästä sävellysoppiin on johtanut heidän luovan musiikillisen toimintansa marginaaliseen asemaan historian aikana. Moisala ja Valkeila tuovat ilmi, että ovet koulutukseen aukenivat vähitellen naisillekin vasta 1800-luvun lopussa.

Moisan ja Valkeilan (1994, 13) mukaan ”sopivaisuussäännöt pitivät naisia ja naisten musiikkia” 1800-luvun lopulle asti lähinnä ”kodin, perheen ja lähi-seurapiirin” sisällä. Julkisesti esiintyvän naisen siveellisyys saatettiin kyseenalaistaa, ja naissäveltäjien on täytynyt ”tasapainoilla työn, äitiyden ja avioliiton välillä” (Moisala 1994b, 249). Näistä huomioista piirtyy yhdensuuntainen kuva Greenin (2006) esittämään malliin musiikin toiminta-alueiden eriytyemisestä naisten ja miesten välillä, sekä patriarkalisesti määritellyn

feminiinisyyden sisältämään kehollisuuden kompleksiseen huora–madonna -myyttiin.

Naisten luovan musiikillisen tuotannon vastaanottamisen diskursseja käsitellessään Green (2006, 114, 140) tuo jälleen esille sukupuoleen sidoksissa olevien merkitysten vaikutuksen kuulijaan. Koska musiikki hänen mukaansa hahmotetaan lähtökohtaisesti ”maskuliinisen mielen kentäksi” ja toiminnan tasolla ”mieheksi musiikin takana”, ja naisten musiikilliseen toimintaan katsotaan sisältyvän patriarkaalisesta näkökulmasta vahingollisia ominaisuuksia, naiset ja miehet ovat musiikin alueella vertailuarvoltaan eri asemassa. Kriitikot, kuulijat ja muusikot tapaavat käsitellä naisen luoman musiikin ominaisia merkityksiä naisisuuden filterin läpi. Vain kaikkein menestyneimpien naissäveltäjien ajanmukaisia musiikin määritelmiä noudattavaa musiikkituotantoa on arvioitu musiikin ominaisista merkityksistä käsin. Tällöinkin säveltäjä on tunnistettu kuin ”kunnioitettuna miehenä” hänen naisisuutensa ja naisen saavutuksensa jäädessä vaille huomiota. (Green 2006, 114, 140.)

Myös Moisala (1994b, 249) kirjoittaa, että naisten kiistattomat saavutukset taidemusiikissa ”on tehty näkymättömiksi” ja historiankirjoituksessa säveltävät naiset ”on unohdettu tai muistettu vain tietyissä rooleissa”. Niinpä tutkija väittääkin naisten olleen taidemusiikkikulttuurin ”toisia”.

Musiikin maskuliinisuuden oletusarvoa pidetään Greenin (2006, 114, 140) mukaan niin normaalina ja hyväksyttynä, että emme edes huomaa sen olemassaoloa, ellei joku tietoisesti riko sitä. Green toteaa painavasti, että naiselle on melko vaikeaa saavuttaa tunne musiikillisesta arvostuksesta, ja tämä voi vaikuttaa naismuusikkojen kokemukseen omasta musiikistaan.

Greenin (ibid. 16, 258) kehäpäätelmän sanoin, sukupuolisidonnainen musiikillinen toiminta, musiikin merkitykset ja musiikilliset kokemukset kietoutuvat yhteen: sukupuolisidonnaisten musiikillisten merkitysten vaikutus sukupuolisidonnaiseen musiikilliseen toimintaan ja näiden merkitysten yhdistyminen kokemuksiimme musiikista ja omasta identiteetistämme vaikuttaa edelleen musiikilliseen toimintaamme.

Moisala (1994b, 249) sekä Moisala yhdessä Valkeilan kanssa (1994, 13–14) tuovat tähän liittyen Greeniä suoraviivaisemmin esiin, että naisten suhteellisen vähäinen musiikillinen tuotanto on ainakin osittain sosiaalisista ja kulttuurisista tekijöistä johtuvan huonon itsetunnon syytä. Naisten ”luovia kykyjä epäilevä ja itsenäisyyttä rajoittava kulttuuri”, sekä naispuolisten säveltäjä-esikuvien ja kannustuksen puuttuminen ovat historian aikana muodostuneet monille säveltäville naisille ”luovan toiminnan psykologisiksi esteiksi”.

Greenin (2006) vuonna 1992 toteuttaman, musiikinopettajille suunnatun tutkimuksen tulosten mukaan tyttöjen musiikillinen suuntautuneisuus koulussa ja heidän suhteensa musiikkiin toistavat tutkijan esittämää teoriaa sukupuoleen sidoksissa olevista musiikillisista merkityksistä ja niiden ilmeneemisestä. Tytöt osallistuvat koulussa valtaosaltaan heidän feminiinisyyttään vahvistavaan musiikilliseen toimintaan. (Green 2006, 166–167.)

Tämä tulee Greenin (ibid. 166–167, 256–257) tutkimuksessa ilmi siinä, miten tytöt kuvailee tyttöjen valinnee soittimikseen tiettyjä instrumentteja (laulu, orkesteri-, näppäily- tai kosketinsoittimet), ja soittivat tietyn musiikkityylin puitteissa (klassinen musiikki) tietyissä esiintymispaikoissa ja -tilanteissa. Patriarkaalisesti määriteltyä feminiinisyyttä tuki myös tyttöjen yhteistyökykyinen ja mukautuva, eli mahdollistava (auttaa muita kuulemaan, oppimaan ja tekemään musiikkia, sekä musiikin välittäminen sukupolvesta toiseen) suhtautuminen ja asenne koulun musiikinopetukseen ja toisiinsa muusikkoina (ibid. 46, 256–257).

Poikien musiikillinen kiinnostus suuntautui Greenin (2006, 192, 257) suorittamassa tutkimuksessa enemmän populaarimusiikkiin ja siihen liittyviin instrumentteihin, kuten rumpuihin ja sähkösoittimiin. Patriarkaalisen määritelmän mukaan feminiinisyyttä symbolisesti häiritsevät populaarimusiikkiin liitetyt ulkomusiikilliset piirteet sekä teknologian hyödyntäminen tarjosivat ja tarjoavat näin symbolisen tilan maskuliinisuudelle. Koska populaarimusiikki nähdään koulukulttuurissa ”machomaisena”, ajan tasalla olevana ja elinvoimaisena klassisen musiikin määrittäessä sen mukautuvana ja feminiinisenä vastakohtana, pojat ovat lähtökohtaisesti vahvoilla koulun musiikkitoimin-

nassa ja musiikin maskuliinisuuden hahmottuma korostuu. (Green 2006, 192, 257.)

Selvimminkin musiikin miehisyyteen yhdistetty perusolemus näkyy koulussa Greenin (ibid. 257) mukaan maskuliiniseksi hahmotetuissa säveltämisessä ja improvisoinnissa. Pojat pystyvät käyttämään näiden luovien aktien miehisyyteen linkittymistä arvostuksen tuntemisen kokemisessa ja musiikillisen sukupuoli-identiteettinsä (gender) rakentumisessa, samaan aikaan kun tytöt säveltäessään ja improvisoidessaan toimivat monien ristiriitojen ympäröimänä alueella, jonka koetaan uhkaavan heidän feminiinisyyttään.

Greenin tutkimukseen osallistuneiden musiikinopettajien luonnehdinnat pojista ja tytöistä säveltäjinä paljastavat tutkijan (ibid. 228) mielestä syvään juurtuneet olettamukset musiikin maskuliinisesta olemuksesta ja sen vaikutuksesta musiikillisiin kokemuksiimme. Opettajat näkivät tyttöjen säveltämiskyvyt ja asenteen mukautuvana, konservatiivisena, ja puutteellisina itenäisyyden, älyllisyyden ja luovuuden osalta. Tyttöjen ahkerointi vain vahvisti olettamusta heidän puutteistaan. Poikien omaehtoisuuden ja vastahakoisuuden ahkeraa työskentelyä kohtaan opettajat kokivat kekseliäisyyttä ja luovuutta todistavina ominaisuuksina. Poikien lähestymistapaa säveltämiseen he pitivät spontaanina. (Green 2006, 228.)

Greenin (ibid.) mukaan kaiken musiikillisen kokemuksen patriarkaalisesti hahmotettava normi ja kyseenalaistamaton taustaolettamus – älyllinen, luova maskuliinisuus” – näkyy tavoissa, jolla tytöt ja pojat suhtautuvat omaan musiikilliseen luovuuteensa. Tytöt tuntevat niin epävarmuutta kuin ylpeyttä sävellyksistään, mutta toimivat eritoten patriarkaalisen feminiisyyden diskursien rajoissa ja miehisessä sävellyksellisessä kontekstissa. He vastustavat musiikin teoriaa julistaen, etteivät ymmärrä sitä, kiinnittävät sen sijaan huomiota tunteiden ilmaisuun sävellyksissään, eivät esiinny säveltäjinä, kuvailevat puuttuvaa itseluottamusta ja vähättelevät omia teoksiaan ja tuntemuksiaan niistä. Vastakohtaisesti pojat esittävät positiivisemmin sävellyksiään, ovat itsevarmempia, huolettomampia, vähemmän ahkeroivia, omaehtoisempia opettajan antamia esimerkkejä kohtaan ja keskustelevat tuotoksistaan

enemmän älyllisemmin kuin tunteidensa pohjalta. Vaikka pojille ei ole helppoa myöntää itseilmaisuaan omissa töissään, he suhtautuvat myönteisemmin tähän piirteeseen muiden töissä. Greenin (2006, 229) mukaan pojat ja tytöt eivät vain samaistu säveltämiseen ja sävellyksiinsä: he kokevat oman musiikkinsa heijastuksena omasta sukupuoli-identiteetistään (gender).

Samansuuntaisia tuloksia on havainnut myös Setälä (2012, 14) kirjallisen työnsä kyselyvastauksissa, joista kävi ilmi, että miesopiskelijoiden motivaatio kehittyä urkuimprovisoijana oli korkeampi kuin naisopiskelijoiden. Setälä kuitenkin toteaa tulosten olevan vain suuntaa-antavia kyselyn vastaajajoukon (8 miestä, 12 naista) suppeuden vuoksi. Opiskelijoiden motivaatioon vaikuttavia seikkoja olivat kanttorin työssä tarvittava improvisointitaito, onnistumisen kokemukset, halu oppia, improvisoinnin tuoma ilo sekä inspiroiva ja kannustava opettaja (ibid. 14–15). Naisopiskelijat olivat Setälän (ibid. 16) tutkimuksen mukaan miesopiskelijoita epävarmempia mennessään urkuimprovisointitunnille. Opiskelijoiden taitotasolla ei ollut tähän asiaan merkitystä.

Greenin (2006, 229) mukaan sukupuoleen sidoksissa oleva käsitys musiikki-toiminnasta ja musiikillista tarkoituksista vaikuttaa käsitystemme rakentamiseen miehisyydestä ja naisisuudesta. Tutkimuksensa tulosten puitteissa Green tuo ilmi, että kouluinstituutiolla on osansa sukupuolisidonnaisen musiikillisen toiminnan ja musiikillisten merkitysten historiallisen jatkumon mahdollistajana, eli osansa musiikillisten patriarkaalisten määritelmien ja perushahmotusten edelleen toteutumisessa.

4.2.3 Naissäveltäjän kokemus

Länsimaissa, myös Suomessa, säveltämisen monopoli on Moisalan (1994b, 247–249) sekä Moisalan ja Valkeilan (1994, 11–15) mukaan ollut miehillä. Ennen Kaija Saariahon kansainvälisesti tunnustettua asemaa säveltäjänä ensimmäinen ja oikeastaan ainoa Suomessa 1900-luvulla säveltäjän statuksen saanut oli Helvi Leiviskä (1902–1982). Moisala ja Valkeila (1994, 220–221)

pitävät Leiviskän säveltäjänuraa ”hyvin tyypillisenä ja useimpien naissäveltäjien elämän peruspiirteitä toistavana”: Leiviskän koti oli taiteellinen, hänen musiikkiopintonsa mahdollistuivat jo varhain, omasta perheestä löytyi roolimalli ja säveltäjäambitiota kohdannut vastustus pakotti tiedostamaan kutsumuksen jo nuorena sekä ponnistelemaan sen eteen. Musiikkipiireistä löytyi tukijoita hänen säveltäjänuralleen, joskin sävellystä opiskelevaa naista ei aina otettu vakavasti. Leiviskän teosten vastaanottoa leimasi hänen ”naiseutensa varjo” ja sävellykset kuultiin naissäveltäjän teoksina, eikä ”teoksina muiden joukossa”. Leiviskä myös lakkasi seuraamasta musiikin uudistumista, jonka osittainen syy saattoi olla hänen ”kuriositeettiasemansa aiheuttama syrjäytyminen”.

Mitä Leiviskä itse ajatteli tästä kaikesta? Moisalan ja Valkeilan (1994, 220) kuvauksen mukaan hän ”ei kokenut naiseuttaan säveltämiseen vaikuttavaksi tekijäksi”, eikä ajatellut säveltäessään itseään naissäveltäjänä. Maskuliinisuus ja feminiinisyys olivat Leiviskän mielestä kuitenkin luomisen edellytyksiä, kummankin ominaisuuden sisältyessä hänen mukaansa ihmiseen itseensä. Taiteen Leiviskä koki ”ihmisen (ei naisen eikä miehen) työnä, jossa tarvitaan kummankin sukupuolen ominaislaatuja”. Tästä voin päätellä, että ainakin näiltä osin Leiviskä siis piti ihmiseen ja luomiseen liittyvää dualistista olemusta todellisena.

Säveltäjänä Leiviskä tiedosti tutkijoiden (ibid. 220) mukaan naisen osan valitsevassa sukupuolijärjestelmässä ja totesi kutsumusammattinsa monien muiden joukossa sellaiseksi alaksi, jolla ”naiselta vaaditaan enemmän kuin mieheltä, jotta menestyisi”. Moisala ja Valkeila (ibid. 219) huomauttavat, että Leiviskä suhtautui ”uskomattomalla mielentyyneydellä” omaan kuriositeettiasemaansa suomalaisessa musiikkielämässä. Näin siitäkkin huolimatta, että teosarvosteluissa näytetään käyttäneen neutraaliin suhtautumiseen pyrkivän tämän päivän lukijan mielestä epäreilua lähtöasetelmaa ja arveluttavia kielikuvia säveltävän naisen tuotannosta: feminiininen = ”improvisatorinen / yllättävä mieleenjohtuma” = epäloogisuus, maskuliininen = ajatusten painavuus (Moisala 1994b, 251). Leiviskästä poiketen säveltäjänä hyvin arvostettu Kaija Saariaho ei hyväksy ilman varausta musiikkiin liitettyjä feminiinisy-

den ja maskuliinisuuden stereotypioita, vaikka hyvä taide sisältääkin hänen mielestään herkkyyden ja dynaamisuuden. ”Ainahan herkkyys on olevinaan naisellista. Sille vastakohtana dynaamisuus ja rällästely on miehekästä”. (Moisala 1994b, 253–254.)

Laulaja-lauluntekijä Marja Mattlar (Sippola 2006, 14–15) toteaa ”esikuvan ja selkeän musiikillisen mallin helpottavan oman paikan löytämistä erilaisissa musiikillisissa yhteyksissä ja tilanteissa”. Tällöin säveltäjä pystyy myös seisomaan määrätietoisesti oman musiikkinsa takana. Naisten vähäisestä säveltämiskulttuurista johtuva naistekijöiden mallin puute on aiheuttanut hänessä itsessäänkin epävarmuutta. Vaikka Mattlar on kokemuksensa mukaan joutunut itse ”luomaan puitteita” musiikkinsa esiin pääsemiseksi, hänen mielestään naisten musiikillinen tila ja valta ovat kuitenkin kasvaneet lähihistoriaan verrattuna. Kaiken kaikkiaan Mattlar kannattaa monimuotoisuutta musiikin tekemisen kentällä: mitä useampi näkökulma valottuu (”sukupuolikeitos”), sen parempi.

Kriittisemmin naisen musiikillisen aseman kohentumiseen suhtautuva Moisala (1994b, 252–253) tuo ilmi, että huolimatta naissäveltäjien tilanteen merkittävästä parantumisesta sadan viime vuoden aikana, edelleen nainen säveltäjänä herättää huomiota. Hän jatkaa, että ”nais”-etuliite ”liittää säveltäjän ryhmään, joka on suurelta osin jäänyt musiikin kaanonin ulkopuolelle – siihen sisältyy erilaisuuden, huonommuuden ja vähempiarvoisuuden mielenlyhtymä”. ”Vielä nykyaikanakin naissäveltäjän pitää menestyäkseen pyrkiä pääsemään irti naiseuteen liitetyistä ennakoasenteista”, paaluttaa Moisala.

5 KYSELYTUTKIMUS

5.1 Kyselytutkimusprosessi

5.1.1. Tutkimusmenetelmä

Keräsin merkittävän osan tutkielmani aineistosta kyselytutkimuksella (liite 1). Määrällisen tutkimuksen oppikirjan (Vilka 2007, 28) mukaan kyselylomaketta voidaan käyttää, kun ”havaintoyksikkönä on henkilö ja häntä koskevat asiat”. Tavoitteeni oli saada urkuimprovisointiin liittyviin tutkittaviin ilmiöihin vastauksia mahdollisimman monelta (määrittelytavasta riippuen noin viideltäkymmeneltä) vuosina 1960–2011 korkeimman mahdollisen urkuimprovisointiopintojakson tai Urkuimprovisointi 3 -opintojakson suorittaneelta henkilöltä, joten tältä osin kysely vastasi tarkoitustaan aineiston hankkimistapana. Valli (2010, 114) tuo ilmi, että tilannesidonnaisuudesta riippuen perinteisissä tilastollisissa menetelmissä iso kyselyn otoskoko on eduksi, itse hän suosittelee yleensä ”kolminumeroista lukua”. Tältä osin aineistonkeruumenetelmäni valinta saattoi olla osin ristiriitainen, mutta kuitenkin työni luonteen huomioiden parhaiten soveltuva. Myös Vilkan (2007, 28) mainitsema tutkittavien hajanainen sijainti kyselylomakkeen käytön perusteena tuki päätöstäni.

Vilka (2007, 100–101) luettelee kyselytutkimuksen haasteiksi mahdolliset huolimattomuudet ja epäselvyydet lomakkeessa sekä siitä aiheutuvan vastaajan epävarmuuden, ja tahattomasti virheelliset vastaukset. Lisäongelmaksi voi muodostua ”lomakkeiden hidas palautuminen tutkijalle sekä alhainen vastausprosentti” (Valli 2007, 100–101). Postitettavan kyselyn yhteydessä ei voida olla varmoja, ”kuka kyselyyn on todellisuudessa vastannut”, kirjoittaa Valli (2010, 107). Lisäisin edellä mainittuihin haasteisiin vielä kyselyn täyttäjien vastaamisintensiteetin vaihtelevuuden sekä erityisesti strukturoidun kyselylomakkeen ollessa kyseessä vastaajan ”pakottamisen” tiettyihin vastausvaihtoehtoihin ja näin syvemmän persoonallisen informaation välittymisen

menettämisen. Tutkielmani on luonteeltaan kartoittava, jonka vuoksi katsoin kyselyn avulla saatavan tiedon abstraktiotason olevan riittävän, tiedostaen samalla sen mahdollisen pinnallisemman syvyysulottuvuuden esimerkiksi henkilöhaastattelujen avulla saadun informaation laatuun verrattuna.

Poikittaistutkimus eli poikkileikkauskyselyaineistolla tehty tutkimus oli perusteltua tutkielmani kartoittavaa kokonaishahmoa ajatellen. Poikittaistutkimuksella voidaan kuvailla eri ilmiöiden tai asioiden esiintyvyyttä ja niiden keskinäistä korrelaatiota, ei niinkään syy–seuraus-suhdetta (Vastamäki 2010, 128).

5.1.2 Esihaastattelut

Kyselylomakkeen laatimisen kannalta olennaisen laajemman näkökulman muodostamiseksi valitsin yhden Urkuimprovisointi 3 -opintojakson suorittaneen mies- ja naishenkilön, joiden kanssa keskustelin teemahaastatteluiden tekemisestä kevään 2012 aikana. Saadessani suostumuksen kummaltakin tein haastattelut 17.4.2012 ja 6.6.2012, ensimmäisen niistä rauhallisessa seurakuntatalon salissa, toisen haastateltavan kotona.

Teemahaastattelu tarkoittaa Eskolan ja Vastamäen (2010, 26) mukaan eräänlaista ”tutkijan aloitteesta ja usein tutkijan ehdoilla tapahtuvaa keskustelua”, jossa ”tutkija pyrkii vuorovaikutuksessa saamaan selville haastateltavalta häntä kiinnostavat ja tutkimuksen aihepiiriin kuuluvat asiat”. Tekemieni haastattelujen teemoja olivat haastateltavan musisointi- ja erityisesti improvisointitausta, sekä haastateltavan kokemukset improvisoinnin luonteesta, oman improvisaatiotaidon ja itseluottamuksen kehittymisestä, urkuimprovisoinnista verrattuna ohjelmistosoittoon, improvisointitilanteista, opettajan ja oppilaan välisestä vuorovaikutuksesta ja improvisointiin liittyvistä psyykkisistä ilmiöistä: uskalluksesta, luovuudesta, heittäytymiskyvystä, rohkeudesta ja onnistumisen tunteen edellytyksistä.

Pyrin tietoisesti karttamaan osittain sukupuoleen liittyvän tutkimusnäkö-

kulmani esiin tuomista, haluten näin välttää ennakkoasetelmia ja asenteita sekä haastateltavan ohjailua tiettyyn ajattelusuuntaan. Kun varsinaiset teemat oli kummassakin haastattelussa käyty läpi joustavassa järjestyksessä ja vapaasti keskustellen, teemahaastattelun periaatteita noudatellen, kerroin omat mietteeni koskien urkuimprovisointia eri sukupuolten näkökulmasta, ja keskustelimme lopuksi niiden pohjalta. Ensimmäinen teemahaastattelu kesti 53 minuuttia, toinen 65 minuuttia.

Nauhoitin haastattelut sanelulaitteella. Ennen kyselylomakkeen laatimista kuuntelin haastatteluja tehden samalla muistiinpanoja aihealueista, joiden koin tuovan lisäarvoa omiin näkökohtiini ja tutkittaviin ilmiöihin. Esihaastattelut toimivat nimenomaan kyselylomakkeen suunnittelun tukena, eikä niitä ollut tarkoitus käyttää suoraan tutkimusaineistona.

5.1.3 Kysymyslomakkeen kysymysten laatu ja muotoilu

Kyselylomakkeesta tein pääosin strukturoituihin monivalintakysymyksiin perustuvan. Lisäksi siinä oli yksi sekamuotoinen kysymys sekä yksi avoin kysymys. Lomakkeen laadinnassa pidin tärkeänä, ettei sukupuoleen liittyvä tutkimusnäkökulmani tulisi esille, perusteena ennalta ohjailematon ja näin mahdollisimman riippumaton sekä omalta osaltani objektiivinen vastausaineisto. Varauduin näin myös siihen, että tutkittavien urkuimprovisointiin liittyvien ilmiöiden analysointi onnistuisi ja olisi mielekäästä myös tilanteessa, jossa vastausaineiston sukupuoleen liittyvä näkökulma ei syystä tai toisesta olisi osoittautunut olennaiseksi tai mahdolliseksi ottaa huomioon.

Urkuimprovisointiin liittyvien tutkittavien ilmiöiden ”operationalisointi” eli ”teoreettisten käsitteiden muuttaminen arkikielen tasolle” (Vilkkä 2007, 44) oli merkittävä ja aikaa vievä vaihe kyselylomakkeen suunnittelussa. Jouduin esimerkiksi pohtimaan, miten saada mitattavaan ja arkikieliseen muotoon väittämä kunnianhimoista ja selkeästä päämäärästä urkuimprovisointisuorituksen kannustimena? Käsitteenä kunnianhimo voidaan kokea hieman negatiivisesti latautuneena. Halusin esihaastattelujen ja opiskeluaikana kertyneen

arkitietoni perusteella tutkimuksellisesti mielenkiintoisen ilmiön kuitenkin mukaan kyselyyn. Niinpä operationalisoin väittämän muotoon ”Minulle merkittävä syy tai kannustin tehdä Urkuimprovisointi 3 -tutkinto oli mahdollisuus suorittaa laajin opintomäärä urkuimprovisoinnissa.”⁴ Väittämiä muodostaessani koin todeksi sen, mitä Vilkka (2007, 67) toteaa Heikkilään (2004) viitaten vakioiduista, strukturoiduista kysymyksistä – ne ovat aina ”kompromisseja mittauksen tarkkuuden, systemaattisuusvaatimusten ja arkikielen monimerkityksellisyyden välillä”.

Operationalisointiin liittyi myös kyselylomakkeen vastausvaihtoehtojen muodostaminen – jotta ”havaintoyksiköiden väliset erot” voidaan havaita, on käytettävä ”asenne- ja mitta-asteikkoja” (Vilkka 2007, 45). Työssäni tutkittavien ilmiöiden luonteen vuoksi käytin kyselyn mielipideväittämien vastausvaihtoehtoja muodostaessani ”havaintoyksikkönä olevan henkilön asennetta tai mielipidettä” mittaavaa asenneasteikkoa (ibid). Erilaisista asenneasteikoista päädyin käyttämään lähes kaikissa kysymyksissäni Likertin mielipideväittämissä ”erittäin käytettyä” järjestysasteikkoa, jonka perusidea on, että asteikon keskikohdasta vastakkaisiin suuntiin mentäessä ”samanmielisyyks kasvaa” toiseen suuntaan ja ”vähenee” toiseen suuntaan (ibid. 46). Laatimassani kyselylomakkeessa asteikko oli 5-portainen. Valli (2010, 119) huomauttaa, että Likertin asteikon heikkoutena on mahdollinen runsas *neutraali kanta*- tai *en osaa sanoa* -vaihtoehtojen käyttö. Etenkin ihmiset, jotka eivät ota mielellään kantaa asioihin, saattavat suosia näitä vastausmalleja. Myös vastausääripäiden käyttö jää Vallin mukaan tyypillisesti niukaksi (ibid.).

Tein lomakkeesta pilottikyselyn kahdelle tutkittavien joukkoon kuuluvalla henkilöllä (muille kuin esihaastatteluun osallistuneille) ja lisäksi psykoterapeutille, jonka halusin tarkastelevan lomakkeen kysymysten muotoilua ihmisen psyyken tuntemisen näkökulmasta. Kun kyselylomake oli muokkaamisen jälkeen hyväksytetty tutkimusseminariohjaajallani, sain siihen omien saatesanojeni lisäksi Sibeliuksen Akatemian Kuopion yksikön kirkkomusiikin ja ur-

⁴ Laatimassani kyselylomakkeessa käytin osittain virheellisesti *tutkinto*-nimitystä *opintojakson* ja *opintosuorituksen* sijaan.

kujen ainejohtajan Seppo Kirkisen tervehdysten sekä Sibelius-Akatemian leiman.

5.1.4 Kyselyn kohderyhmän kartoittaminen

Sain Sibelius-Akatemian opintopalveluilta (H. Rautioaho, sähköpostiviesti 25.1.2012) luettelon Urkuimprovisointi 3 -opintojakson suorittaneista henkilöistä hankittuani ensin tietojenluovutusluvan joulukuussa 2011–tammikuussa 2012. Ollessani jo lähes kyselyiden lähettämisvaiheessa, kävi ilmi, että saamani lista oli puutteellinen. Selvittelin asiaa Sibelius-Akatemian entisiltä ja nykyisiltä opettajilta ja oppilailta monin puheluin ja sähköpostein, ja sain tietooni, että sähköisen rekisterin avulla kootulla listalla näkyi vain vuonna 1980 tapahtuneen Sibelius-Akatemian tutkinnonuudistuksen (Opinto-opas 1981, 5–6; Ryynänen-Karjalainen 2002, 83; Vuola 1987, 49) jälkeen kirjatut Urkuimprovisointi 3 -suoritukset. Luettelosta puuttuivat 1960- ja 1970-luvuilla laajimman urkuimprovisointiopintojakson suorittaneet, joskin Urkuimprovisointi 3 -opintojakson kehitykseen tarkemmin perehtyessäni kyseisten vuosikymmenten korkeimman urkuimprovisointiopintojakson profiili ja vaihteleva nimitys osoittautui osin ristiriitaiseksi nykymuotoisen opintojakson kanssa. Siitä huolimatta päätin selvittää puutteelliset tiedot, ja laajentaa kyselyn vastaajapiiriä ulottumaan mahdollisuuksien mukaan myös 1960- ja 1970-luvuilla suorituksensa tehneisiin.

Puuttuvien henkilötietojen tarkka kartoittaminen oli Sibelius-Akatemian aikaisemman arkistointitavan vuoksi tilanteessani mahdotonta, koska nimet olisi täytynyt hakea tuhansista paperikorteista käsin selaamalla. Tutkielman laajuuden huomioon ottaen en tähän ryhtynyt. Suurena apuna puuttuvien nimien etsimisessä oli Sibelius-Akatemian lehtori Juhani Haapasalo, jonka henkilövihjeiden perusteella jatkoin intensiivistä soittokierrosta ja sähköpostiviestien kirjoittamista. Tämän vaiheen aikana kävi selväksi, että saamallani listalla näkyi joka tapauksessa valtaosa Urkuimprovisointi 3 -opintojakson suorittaneista, joten puutteellinen henkilöluettelo ei olennaisesti heikentänyt tutkimusprosessia. Selvittelytyöni avulla sain täydennettyä listaa vielä viidellä

suorituksen tehneellä henkilöllä. Ollessani heidän kanssaan yhteydessä sain myös arvokasta lisätietoa Urkuimprovisointi 3 -opintojakson historiasta. Tutkimusprosessin edetessä kuulin vain yhdestä suorituksen tekijästä, joka jäi tietämättäni kyselylomakkeen saajajoukon ulkopuolelle.

5.1.5 Kyselylomakkeiden lähettäminen

Koin kyselyiden lähettämisen kirjepostina luontevimmaksi tavaksi. Vastaajien hajautuminen laajalle alueelle puolsi tätä, Vallin (2010, 107) kuvailun mukaisesti: postikysely ei ole ”sidottu maantieteellisesti”, ja lisäksi koehenkilö voi vastata kyselyyn parhaiten hänelle sopivaan aikaan.

Jos olisin kerännyt kyselyaineiston sähköisesti internetin avulla, minun olisi täytynyt perehtyä tähän tekniikkaan, sekä olla vastaajien sähköpostiosoitteiden hankinnassa joka tapauksessa heihin henkilökohtaisesti yhteydessä. Näin ollen perinteinen paperikysely oli mielestäni järkevämpi vaihtoehto kohtuullisen työllistävästä osoitetietojen selvittämisestä, postituskuluista ja kenties alhaisemmasta vastausprosentista huolimatta.

Vastauskadon minimoimiseksi tutkimukseen osallistuvilla oli mahdollisuus ottaa osaa arvontaan. Arvonnan voittona oli urkukonsertin soittaminen Oulun Karjasillan kirkon uusilla uruilla (valmistuivat alkuvuodesta 2013) vuoden 2013 aikana, sisältäen konserttipalkkion sekä matka- ja yöpymiskulut.

Lähetin postitse kaikkiaan viisikymmentä kyselylomaketta 26.11.2012. Palautuspäivämääräksi saatesanoissa ilmoitettiin 15.12.2012. Vastauskirjekuorien postikulut olin hoitanut ennakoon ja palautuskuorissa oli myös valmiina palautusosoitetarrat. Vastaamisesta muistutin palautuspäivän lähestyessä kyselyn saaneita henkilökohtaisesti joko tekstiviestillä tai sähköpostiviestillä. Sain kyselylomakkeita takaisin 43, eli 86 %. Osa täytetyistä lomakkeista palautui minulle vasta tammikuussa 2013, mutta koska kyselyn vastausten luonne ei ollut sidottu tiettyyn ajankohtaan, myös niiden hyödyntäminen työn aineistona ei ollut tutkimuseettisesti ongelmallista.

5.1.6 Vastaajien profiili, kyselyaineiston rajausta ja analysointi

Vastaajista 35 (noin 80 %) oli miehiä ja kahdeksan (noin 20 %) naisia, miesten ollessa hieman naisia aktiivisempia kyselylomakkeen palauttamisessa. Puutteellisten vastaajan esitetietojen vuoksi jouduin hylkäämään kolme vastauslomaketta. Vastaajien sukupuolijakauma korreloi samansuuntaisesti kaikkien Urkuimprovisointi 3 -opintojakson (otettaessa huomioon myös 1960–1970 -luvulla korkeimman mahdollisen urkuimprovisointiopintojakson suorittaneet) vuoden 2011 loppuun mennessä suorittaneiden sukupuolijakauman kanssa: miesten osuus opintojakson suorittaneista on 80 % ja naisten 20 %.

Vallin (2010, 117) mukaan ”lopullisen otannan suorittamisessa vaaditaan monien asioiden yhtäaikaista huomioimista”. Rajasin kirjallisessa työssä käyttämäni kyselylomakemateriaalin vuosina 1990–2011 Urkuimprovisointi 3 -opintojakson suorittaneisiin vastaajiin. Tähän olivat syynä opintojakson kehityshistoriasta saamani tiedot (A. Rautioaho, kirje 20.12.2012; Opintooppaat 1981–2012; Vuola 1987), sekä vallitsevissa olosuhteissa mahdollisimman tasapuoliseen tutkimusaineistoon pyrkiminen vastaajien sukupuolijakauman osalta. Analysoitavia kyselylomakkeita valikoitui rajauksen avulla yhteensä kolmekymmentä, niistä 23 (77 %) oli miesvastaajien ja seitsemän (23 %) naisvastaajien. Lähes kaikki vastaajista olivat työssäkäyviä, vain yksi henkilö ilmoitti opiskelevansa (mies) ja yhdestä lomakkeesta tieto puuttui kokonaan (nainen).

Valittu aineisto oli niin sanotusti ”harkinnanvarainen otos”, jonka perusteella saatuja tuloksia ei ole tarkoitus yleistää koskemaan koko perusjoukkoa (Vilka 2007, 58), eli kaikkia Urkuimprovisointi 3 -opintojakson suorittaneita henkilöitä. Kuitenkin otannan perusteella muodostuu oletettavasti oikeasuuntainen kuva koskien koko korkeimman tason urkuimprovisointiopintojen kenttää.

Aineiston analysoinnin helpottamiseksi muodostin kyselylomakkeen strukturoiduista kysymyksistä graafisia kuvioita. Vaikka keräsin merkittävän osan tutkielmani aineistosta kyselytutkimuksella (surveytutkimus), joka on

yleinen kvantitatiivisen tutkimuksen muoto (Hirsjärvi, Remes & Sajavaara 2010, 134), on kohderyhmäni määrällisesti niin pieni, etten tarvinnut lainkaan tässä tutkimuksen lajissa perinteisesti apuna käytettyjä tilasto-ohjelmia. Kyselylomakkeen avoimen kysymyksen vastaukset analysoin kirjaamalla jokaisen yksittäisen mainitun asian ylös, ja muodostamalla niistä sitten suurempia ryhmiä ja kokonaisuuksia tarkemman hahmottamisen perustaksi.

5.2. Kyselytutkimuksen tulokset

5.2.1 Tulosten tarkastelu

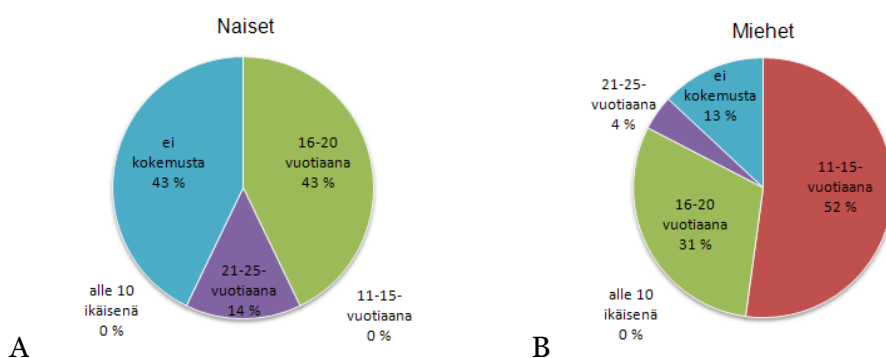
Tuloksia tarkasteltaessa on tarpeen tiedostaa vastaajien epäsuhtainen sukupuolijakauma, vaikkakin on myös huomattava, että tutkielmani kyselyaineisto kattoi suurelta osin Urkuimprovisointi 3 -opintojakson⁵ kaiken kaikkiaan suorittaneiden kymmenen naisen näkemykset. Esitettyjen tulosten tarkoituksena ei ole määrittää tarkkaa ja yleistävää kuvaa kaikista Urkuimprovisointi 3 -opintojakson suorittaneista henkilöistä, vaan kartoittaa valitun tutkittavan joukon näkemyksiä urkuimprovisointiin liittyvistä ilmiöistä sukupuolen kontekstissa. Prosentein esitetyt tulokset ovat yleensä lähimpään tasalukuun pyöristettyjä.

5.2.2 Tutkittavien improvisointikokemus ennen Sibeliuksen Akatemian opintoja

Tämän tutkielman kyselytutkimukseen osallistuneilla miehillä oli naisia enemmän kokemusta urkuimprovisoinnista ennen Sibeliuksen Akatemian opintoja. Miehet olivat aloittaneet urkuimprovisoinnin naisia aikaisemmin ja saaneet siihen opetusta naisia useammin.

⁵ Laatiessani kyselylomakkeessa käytin osittain virheellisesti *tutkinto*-nimitystä *opintojakson* ja *opintosuorituksen* sijaan.

Urkuimprovisointi 3 -opintojakson vuosina 1990–2011 suorittaneista seitsemästä naisesta neljällä (60 %) oli urkuimprovisointikokemusta ennen Sibeliuksen-Akatemian opintoja. Kolme heistä oli aloittanut urkuimprovisoinnin 16–20-ikäisenä (40 %), yksi 21–25-vuotiaana (14 %). (KUVIO 1A.) Vain yksi naisvastaaja oli saanut opetusta urkuimprovisoinnissa. Miehistä suurimmalla osalla (90 %) oli urkuimprovisointikokemusta ennen Sibeliuksen-Akatemian opintoja. Noin puolet heistä (13 henkilöä) oli aloittanut urkuimprovisoinnin 11–15-vuotiaana, kolmasosa 16–20-vuotiaana. (KUVIO 1B.) Urkuimprovisoinnin opetusta oli miehistä saanut 30 % (7 henkilöä).

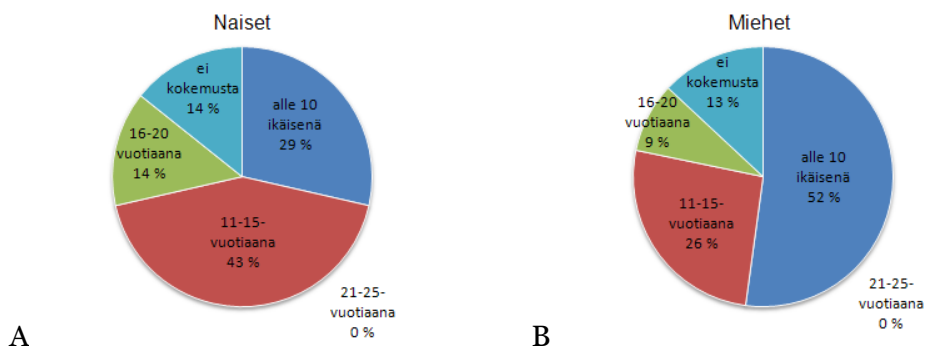


KUVIO 1A ja 1B. Urkuimprovisointikokemus ja aloitusikä ennen Sibeliuksen-Akatemian opintoja

Lähes kaikilla tutkimukseen osallistuneilla oli kokemusta muulla kuin uruilla improvisoinnista ennen Sibeliuksen-Akatemian opintoja, eikä naisten ja miesten kesken ilmennyt tässä määrällisiä eroja. Miehet olivat keskimäärin aloittaneet improvisoinnin naisia nuorempina. Pääsääntöisesti kumpikaan sukupuoli ei ollut saanut improvisointiopetusta muilla instrumenteilla kuin uruilla ennen Sibeliuksen-Akatemiassa saamaansa oppia.

Vähän alle 90 prosentilla kaikista vastaajista oli improvisointikokemusta muulla instrumentilla kuin uruilla ennen Sibeliuksen-Akatemian opintoja. Naisista 70 % oli aloittanut muun improvisoinnin ennen 16 vuoden ikää, enemmistö tästä joukosta 11–15-vuotiaana. (KUVIO 2A.) Kukaan naisista ei ollut saanut improvisointiopetusta muulla instrumentilla kuin uruilla. 80 prosentilla miehistä oli muuta kuin urkuimprovisointikokemusta ennen 16 ikävuotta. Heillä aloitusikä oli painottunut alle 10-vuotiaaseen. (KUVIO 2B.) Vain

yksi miehistä oli saanut improvisointiopetusta muulla instrumentilla kuin uruilla.

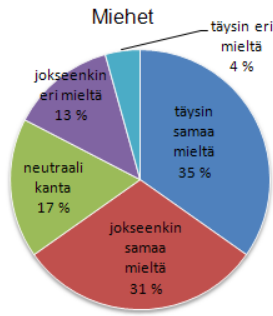


KUVIO 2A ja 2B. Muu improvisointikokemus ja aloitusikä ennen Sibelius-Akatemian opintoja

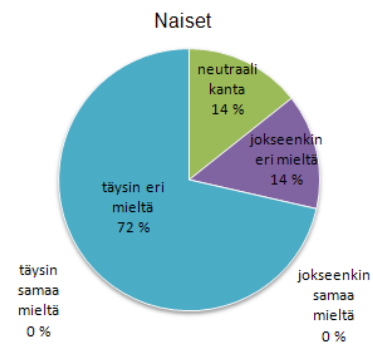
5.2.3 Urkuimprovisointi 3 -opintojakson suorittamisen tavoitteellisuus

Naisten ja miesten vastausten välillä oli suuria eroja kysyttäessä tähtäämisestä Sibelius-Akatemian opintojen alussa Urkuimprovisointi 3 -opintojakson suorittamiseen. Suurimmalla osalla miehistä oli jo tuolloin ollut vahvana tavoitteena korkeimman urkuimprovisointiopintojakson suorittaminen, kun taas naisilla tilanne oli päinvastainen: kukaan heistä ei ilmaissut pitäneensä kyseistä opintojaksoa vahvana päämääränä opintojensa alkuvaiheessa.

Kahdelle kolmasosalle miehistä Urkuimprovisointi 3 -opintojakson suorittaminen oli ollut vahva tavoite jo Sibelius-Akatemian opintojen alussa. Vastaukset jakaantuivat tasan jokseenkin ja täysin samaa mieltä -kategorioissa. Selvänä vähemmistönä olivat miehet, jotka olivat suhtautuneet tavoitekysymykseen neutraalisti (17 %) tai joilla tavoite ei ollut ollut vahva (jokseenkin ja täysin eri mieltä yhteensä 20 %), painottuen jokseenkin eri mieltä -vastauksiin. (KUVIO 3A.) Naisilla tilanne näytti aivan eriltä. Vastauksia dominoi täysin eri mieltä -vaihtoehto (70 %). (KUVIO 3B.)



A

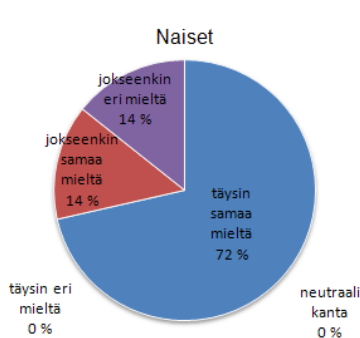


B

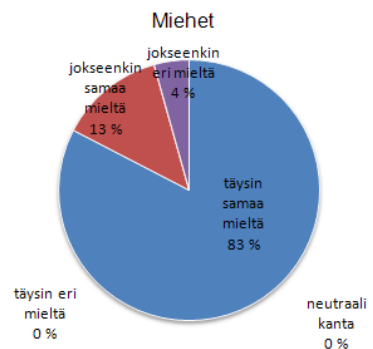
KUVIO 3A ja 3B. Urkuimprovisointi 3 -opintojakson suorittaminen vahvasti tavoitteena Sibelius-Akatemian opintojen alussa

Suhtautuminen Urkuimprovisointi 3 -opintojakson suorittamiseen oli selkeästi muuttunut vastaajien suorittettua Urkuimprovisointi 2 -opintojakson. Suurimmalle osalle vastaajista laajin urkuimprovisointiopintojakso oli tämän jälkeen ollut selkeä päämäärä. Naisten ja miesten kesken ei ilmennyt merkittäviä eroja.

Naisista 70 % oli tähdännyt vahvasti Urkuimprovisointi 3 -opintojakson suorittamiseen suorittettuaan sitä edeltävän opintojakson. Yhden naisvastaajan kanta oli neutraali (14 %) ja yksi heistä oli jokseenkin eri mieltä (14 %) vahvasta suoritustavoitteesta. (KUVIO 4A.) Miehillä vastaukset olivat hyvin samsuuntaisia, joskin heistä 80 %, eli 10 % naisia enemmän, oli pitänyt Urkuimprovisointi 3 -opintojaksoa vahvana tavoitteena suorittettuaan 2 -opintojakson (KUVIO 4B).



A



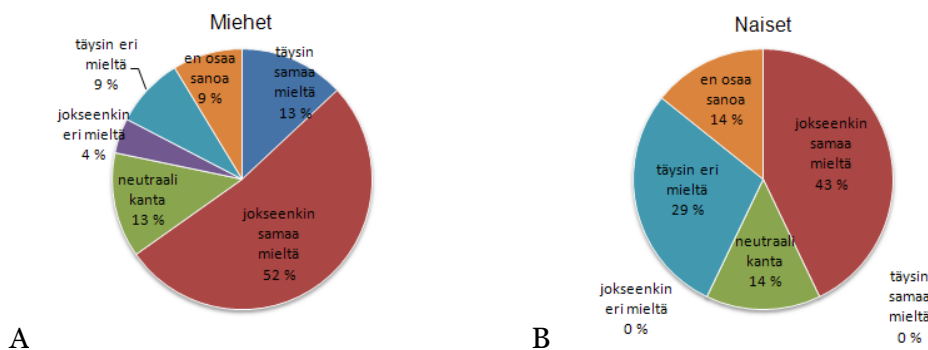
B

KUVIO 4A ja 4B. Urkuimprovisointi 3 -opintojakson suorittaminen vahvasti tavoitteena Urkuimprovisointi 2 -opintojakson suorittamisen jälkeen

5.2.4 Motivaatiotekijät urkuimprovisoinnin opiskelussa

Kyselytutkimukseen osallistuneilta tiedusteltiin syitä ja kannustimia Urkuimprovisointi 3 -opintojakson suorittamiselle. Kyselyssä oli valmiita väittämiä sekä lopussa avoin kysymys.

Esikuvalla oli ollut suurempi merkitys miehille Urkuimprovisointi 3 -opintojakson suorittamiseen kannustavana tekijänä naisiin verrattuna. Kaksi kolmasosaa miehistä oli pitänyt sitä tärkeänä motivaattorina itselleen, jokseenkin merkittävänä syynä ja kannustimena sen oli kokenut heistä 50 %. Täysin tai jokseenkin eri mieltä esikuvan merkityksestä motivaatiotekijänä oli miehistä vain 15 %, ja samansuuruinen oli myös neutraali kanta heidän vastauksissaan. (KUVIO 5A.) Kukaan naisista ei ollut pitänyt esikuvaa merkittävänä syynä tai kannustimena Urkuimprovisointi 3 -opintojakson suorittamiselle, 40 % heistä oli pitänyt sitä jokseenkin tärkeänä motivaatiotekijänä. 30 % naisista arvioi esikuvan merkityksen heidän suoritusmotivaatioonsa olleen vähäinen. (KUVIO 5B).

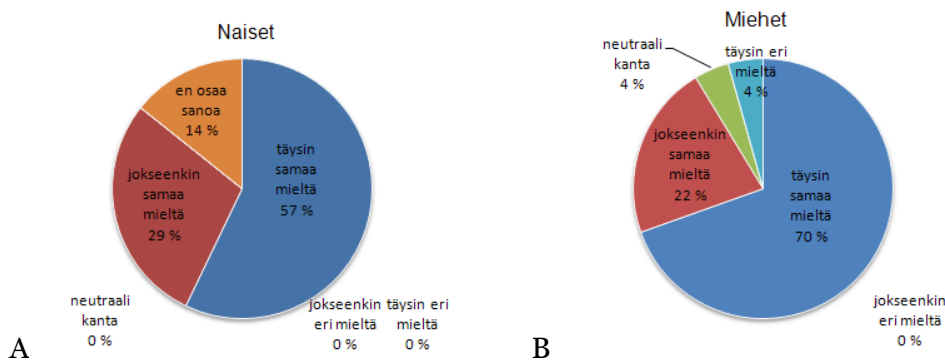


KUVIO 5A ja 5B. Esikuva merkittävänä kannustimena tai syynä Urkuimprovisointi 3 -opintojakson suorittamiselle

Melkein kaikille vastaajille oli ollut tärkeää *urkuimprovisointitaidon kehittäminen oman itseilmaisun keinona*. Miehille tämä näyttäytyi hieman naisia merkittävämpänä.

Naisista noin 60 % piti urkuimprovisointitaidon kehittämistä itseilmaisun keinona merkittävänä, ja noin 30 % jokseenkin merkittävänä syynä Urkuimprovisointi 3 -opintojakson suorittamiselle (KUVIO 6A). Miesten vastauksia

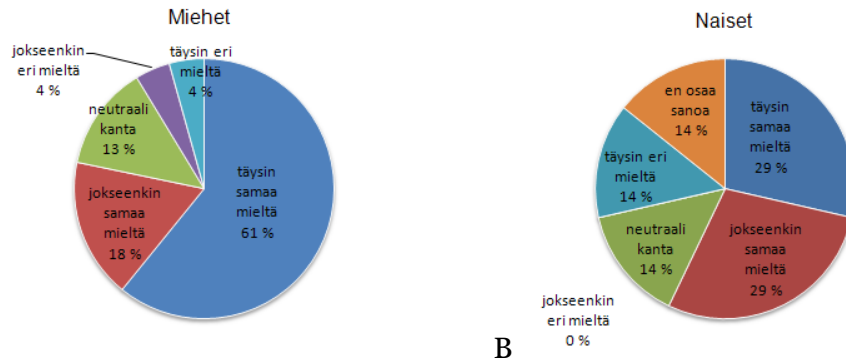
hallitsi täysin samaa mieltä -vaihtoehto (70 %), jokseenkin samaa mieltä urkuimprovisointitaidon kehittämisen merkityksestä itseilmaisun keinona ja syynä suorittaa Urkuimprovisointi 3 -opintojakso oli heistä noin 20 % (KUVIO 6B).



KUVIO 6A ja 6B. Urkuimprovisointitaidon kehittäminen itseilmaisun keinona merkittävänä kannustimena tai syynä Urkuimprovisointi 3 -opintojakson suorittamiselle

Laajimman opintomäärän suorittamisen mahdollisuus Urkuimprovisointi 3- opintojakson myötä näyttäytyi yli puolelle tutkimukseen osallistuneista merkittäväksi tai jokseenkin merkittäväksi tekijäksi. Naisille sillä ei ollut niin merkittävää vaikutusta kuin miehille.

Kolme neljäsosaa miesvastaajista oli pitänyt laajimman urkuimprovisoinnin opintomäärän suorittamismahdollisuutta merkittävänä (60 %) tai jokseenkin merkittävänä (20 %) kannustimena itselleen Urkuimprovisointi 3 -opintojakson suorittamista ajatellen. Jokseenkin tai täysin merkityksettömänä syynä tai kannustimena sitä oli pitänyt miehistä vain 8 %. (KUVIO 7A.) Naisista 60 % vastasi mahdollisuuden pitkälle vietyyn urkuimprovisoinnin opiskeluun olleen merkittävä tai jokseenkin merkittävä kannustin Urkuimprovisointi 3 -opintojakson suorittamiselle, vastausten jakaantuessa tasan merkittävän ja jokseenkin merkittävän välillä. Yksi naisvastaaja (14 %) piti laajan opintomäärän suorittamismahdollisuutta täysin merkityksettömänä syynä tai kannustimena. (KUVIO 7B.)



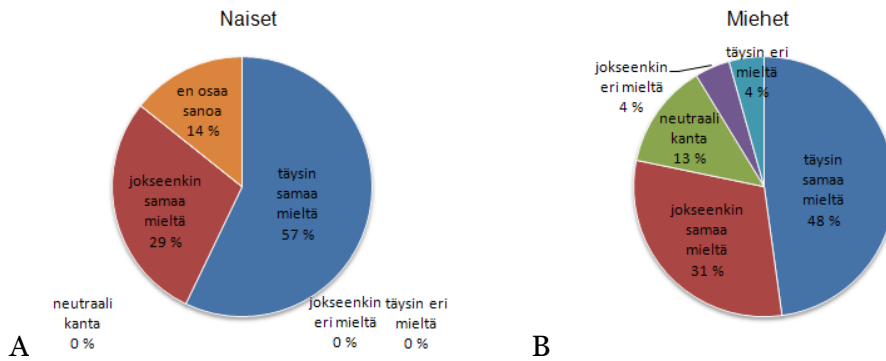
A

B

KUVIO 7A ja 7B. Mahdollisuus suorittaa laajin opintomäärä urkuimprovisoinnissa merkittävänä kannustimena tai syynä Urkuimprovisointi 3 -opintojakson suorittamiselle

Mahdollisuus saada opetusta korkeatasoiselta opettajalta ilmeni painavaksi perusteeksi suurimmalle osalle vastaajista kysyttäessä Urkuimprovisointi 3 -opintojakson suorittamisen kannustimia ja syitä. Naisille mahdollisuus päästä korkeatasoisen opettajan oppiin oli ollut hieman motivoivampi tekijä kuin miehille.

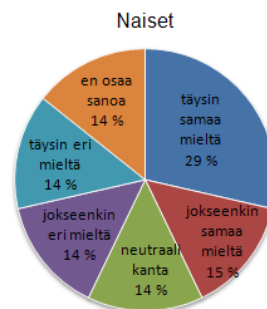
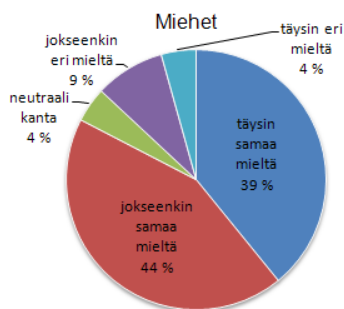
Naisista 60 % piti korkeatasoiselta opettajalta opetuksen saamisen mahdollisuutta merkittävänä ja 30 % jokseenkin merkittävänä motivaatiotekijänä laajimman urkuimprovisointiopintojakson suorittamiselle (KUVIO 8A). Miesten vastauksissa ilmeni hajontaa naisten vastauksia enemmän. Puolet miehistä piti korkeatasoisen opetuksen saamisen mahdollisuutta merkittävänä ja 30 % jokseenkin merkittävänä motivaattorina. Naisten vastauksista poiketen pieni osa miehistä (8 %, kaksi miestä) piti mahdollisuutta saada opetusta korkeatasoiselta opettajalta täysin tai jokseenkin merkityksettömänä syynä tai kannustimena Urkuimprovisointi 3 -opintojakson suorittamiselle. (KUVIO 8B.)



KUVIO 8A ja 8B. Mahdollisuus saada opetusta korkeatasoiselta opettajalta merkittävänä kannustimena tai syynä Urkuimprovisointi 3 -opintojakson suorittamiselle

Töissä tarvittava improvisointitaito osoittautui olleen naisten ja miesten kesken hyvin eriarvoinen motivaatiotekijä Urkuimprovisointi 3 -opintojakson suorittamiselle, miehille se oli ollut selkeästi tärkeämpi.

Miehistä neljä viidesosaa piti työssä tarvittavaa improvisointitaitoa täysin tai jokseenkin merkittävänä syynä pitkälle tähtäävään urkuimprovisoinnin opiskeluun, naisista samaa mieltä oli alle puolet (44 %). Miesten ja naisten kesken suurin ero ilmeni töissä tarvittavan urkuimprovisointitaidon jokseenkin merkittäväksi motivaatiotekijäksi arvioineiden määrässä (miehet 40 %, naiset 15 %). Naisten vastauksissa oli havaittavissa miesten vastauksia useammin näkemys, jonka mukaan töissä tarvittava urkuimprovisoinnin taito oli merkityksetön tai jokseenkin merkityksetön tekijä laajojen urkuimprovisointiopintojen suorittamiselle. Tätä mieltä naisista oli 30 % ja miehistä 13 %. (KUVIO 9A ja 9B.)



A

B

KUVIO 9A ja 9B. Töissä tarvittava urkuimprovisoinnin taito merkittävänä kannustimena tai syynä Urkuimprovisointi 3 -opintojakson suorittamiselle

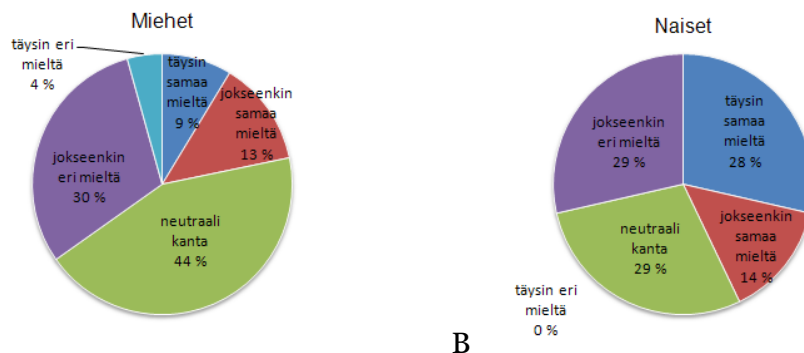
Kyselyyn osallistujat saivat halutessaan kirjoittaa myös itse lisää syitä tai kannustimia, jotka saivat heidät suorittamaan Urkuimprovisointi 3 -opintojakson. Yksi naisvastaaja piti tärkeimpänä syynä opettajansa ehdotusta ja kannustusta ottaa kyseinen opintojakso opintosuunnitelmaan mukaan. Hänelle oli merkittävää myös tieto toisen samassa vaiheessa olevan opiskelijan aikeista suorittaa Urkuimprovisointi 3 -opintojakso samaan aikaan. Toiselle naisvastaajalle lisämotivaatiota toi mahdollisuus tehdä suoritus hänelle mielekkäällä soittimella.

Viisi miehistä vastasi avoimeen kysymykseen tiedusteltaessa muita merkittäviä syitä tai kannustimia päätökseen suorittaa Urkuimprovisointi 3 -opintojakso. Kahden miesvastaajan mielestä improvisoinnin opiskelu oli erityisen mukavaa ja yksi miehistä piti tärkeänä urkuimprovisointipedagogiikan oppimista pätevän opettajan avulla. Opettajan rohkaisu, tai ”pikemmin painostus” oli ollut yhdelle miehelle merkittävin syy opintojakson suorittamiseen ja viidennelle kysymykseen vastanneelle miehelle syvällinen perehtyminen improvisoinnin muotoihin ja tekniikoihin oli näyttäytynyt merkittävänä kannustimena.

5.2.5 Tuen ja kannustuksen tarve, toteutuminen sekä sen merkitys urkuimprovisoinnin opintojen etenemiseen

Kaikki vastaajat olivat tarvinneet opettajansa tukea ja kannustusta Urkuimprovisointi 3 -opintojensa aikana. Kokonaisuudessaan naiset näyttivät tarvinneen tukea miehiä enemmän, joskin hajontaa esiintyi kummankin sukupuolen vastauksissa.

Miehistä vähän alle puolella (44 %) oli neutraali kanta opettaja tuen ja kannustuksen tarpeeseen. 35 % heistä ei kokenut tarvinneensa paljon tukea. Paljon tai jokseenkin paljon opettajansa tukea tunsivat tarvinneensa yhteensä noin 20 % miehistä. (KUVIO 10A.) Naisten ja miesten vastausten suurin ero liittyi opettajansa tukea paljon tarvinneiden määrään: naisista noin 30 % tunsivat tarvinneensa paljon kannustusta opettajaltaan, kun taas miehillä vastaava luku oli vain 10 %. Yhteensä 40 % naisista tunsivat tarvinneensa paljon tai jokseenkin paljon tukea opettajaltaan, naisista jokseenkin eri mieltä tuen tarpeesta oli 30 %. Neutraalien vastausten määrä oli vähän yli kymmenen prosenttia pienempi (30 %) kuin miehillä. (KUVIO 10B.)



A

B

KUVIO 10A ja 10B. ”Tarvitsin paljon tukea ja kannustusta opettajaltani Urkuimprovisointi 3 -opintojeni aikana.”

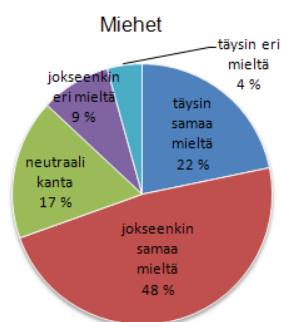
Sekä miehet että naiset kokivat saaneensa verrattain paljon tukea ja kannustusta opettajaltaan Urkuimprovisointi 3 -opintojen aikana. Naiset kokivat saaneensa paljon tukea jonkin verran miehiä useammin.

Kaikki naiset olivat täysin tai jokseenkin samaa mieltä paljon tuen saamisesta opettajaltaan. Tukea jokseenkin paljon saaneiden kokemusmäärä oli osuudel-

taan suurempi (60 %). Miehistäkin lähes 90 % koki saaneensa paljon tai jokseenkin paljon tukea opettajaltaan, vastausten jakaantuessa tasan näissä kahdessa vaihtoehdossa. 13 % miehistä oli neutraali kanta kysymykseen.

Opettajan tuen ja kannustuksen määrällä oli ollut merkittävä vaikutus tutkittavien urkuimprovisointiopintojen etenemiseen. Erityisesti tämä korostui naisten vastauksissa.

Naisista 70 % piti opettajansa tukea merkittävänä, ja 30 % jokseenkin merkittävänä urkuimprovisointiopintojen etenemisen kannalta. Miesten vastauksissa ilmeni enemmän hajontaa. 20 % miehistä piti opettajan tukea merkittävänä ja puolet jokseenkin merkittävänä urkuimprovisointiopintojensa etenemisessä. 17 prosentilla miehistä oli kysymykseen neutraali kanta ja yhteensä 13 % heistä piti opettajan tukea ja kannustusta merkityksettömänä tai jokseenkin merkityksettömänä tekijänä improvisointiopintojensa etenemisessä. (KUVIO 11.)



KUVIO 11. ”Sain paljon tukea ja kannustusta opettajaltani Urkuimprovisointi 3 -opintojeni aikana.”

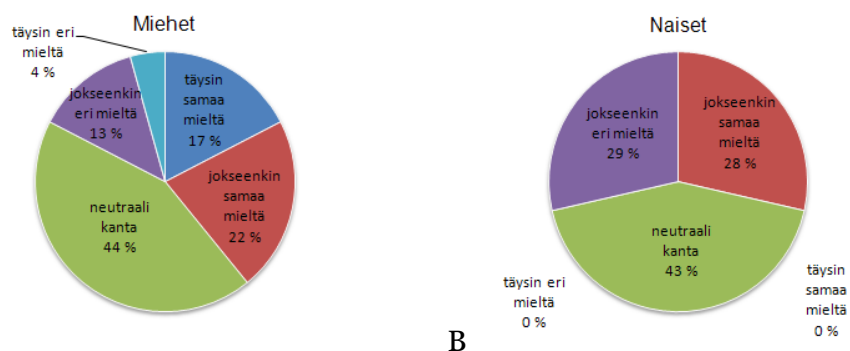
Kyselyyn osallistuneilta tiedusteltiin myös opiskelutovereilta ja muilta henkilöiltä saadun tuen ja kannustuksen tarvetta, määrää sekä vaikutusta Urkuimprovisointi 3 -opintojen aikana. Muiden henkilöiden kuin opettajan kannustuksella ei ollut ollut tutkimuksen perusteella kovin suurta merkitystä vastaajille. Sukupuolten kesken tulokset olivat hyvin samansuuntaiset.

Yli puolet kaikista vastaajista (noin 60 %) ei kokenut tarvitseensa paljon tai kovin paljon tukea opiskelutovereilta ja muilta henkilöiltä Urkuimprovisointi 3 -opintojen aikana. Vähän alle 30 prosentilla kyselyyn osallistuneista oli

neutraali kanta kysymykseen. Jokseenkin paljon muiden henkilöiden tukea koki tarvinneensa vain pieni osa vastaajista, eikä kukaan joukosta kokenut tarvinneensa paljon tukea muilta henkilöiltä kuin omalta opettajalta.

Kyselyn vastauksia vertailtaessa kävi ilmi, että opiskelutovereilta ja muilta henkilöiltä saadun tuen ja kannustuksen määrä koettiin erisuuruisena naisten ja miesten kesken. Miehet tunsivat saaneensa Urkuimprovisointi 3 -opintojensa aikana jonkin verran enemmän tukea ja kannustusta opiskelutovereilta ja muilta henkilöiltä kuin naiset. Neutraali kanta oli kummankin sukupuolen vastauksissa kohtuullisen yleinen.

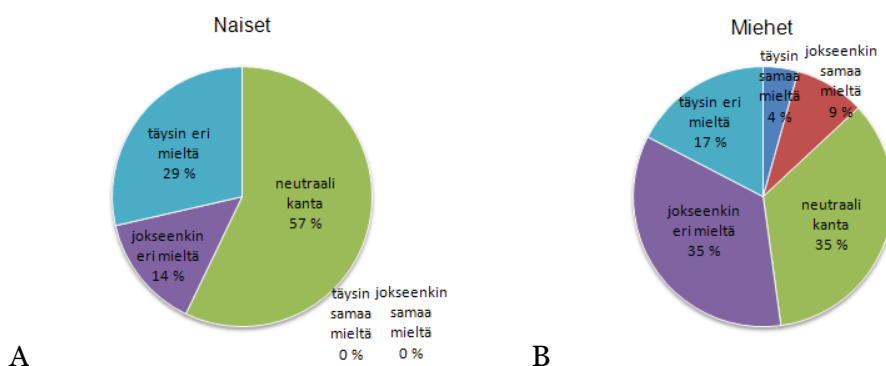
Miehistä yhteensä alle puolet (40 %) koki saaneensa paljon (17 %) tai jokseenkin paljon (22 %) tukea opiskelutovereilta tai muilta henkilöiltä, ja 40 prosentilla heistä oli väittämään neutraali kanta. Miehistä 20 % ei kokenut saaneensa tukea kovin paljon tai ollenkaan (yksi henkilö) opiskelukavereilta ja muilta henkilöiltä. (KUVIO 12A.) Kukaan naisista ei kokenut saaneensa paljon tukea opiskelukavereilta ja muilta henkilöiltä Urkuimprovisointi 3 -opintojensa aikana, mutta jokseenkin paljon tukea koki saaneensa 30 %. Sama määrä (30 %) oli jokseenkin eri mieltä paljon tuen saamisesta, mutta kukaan naisista ei kuitenkaan kokenut jääneensä kokonaan vaille muiden henkilöiden kuin opettajansa tukea. Neutraali kanta naisista 40 prosentilla. (KUVIO 12B.)



KUVIO 12A ja 12 B. ”Sain paljon tukea ja kannustusta opiskelutovereilta ja muilta henkilöiltä Urkuimprovisointi 3 -opintojeni aikana.”

Opiskelukavereiden ja muiden henkilöiden antaman tuen ja kannustuksen määrän vaikutuksesta tutkittavien henkilöiden urkuimprovisointiopintojen etenemiseen ei tehdyn kyselyn perusteella voinut muodostaa selkeää profiileroa miesten ja naisten välillä vastausten hajonnan vuoksi.

60 prosentilla naisista oli kysymykseen neutraali kanta. Yhteensä noin 40 % naisvastaajista koki muilta kuin opettajalta saadun tuen ja kannustuksen määrän merkityksettömänä (30 %) tai jokseenkin merkityksettömänä (14 %, yksi henkilö) opintojensa etenemisen kannalta. (KUVIO 13A.) Miesten vastauksissa hajontaa ilmeni runsaammin, ja neutraali suhtautuminen asiaan oli naisia vähäisempää (35 %). Puolet miehistä piti muilta kuin opettajalta saadun tuen määrän vaikutusta urkuimprovisointiopintojensa etenemiseen merkityksettömänä tai jokseenkin merkityksettömänä, jälkimmäisen ollessa yleisempi mielipide (35 %). Toisaalta taas naisten vastauksista poiketen pieni osa miehistä (13 %) koki opiskelutovereiden ja muiden henkilöiden tuen ja kannustuksen määrällä olleen merkittävä tai jokseenkin merkittävä vaikutus heidän urkuimprovisointiopintojensa etenemiseen. (KUVIO 13B.)



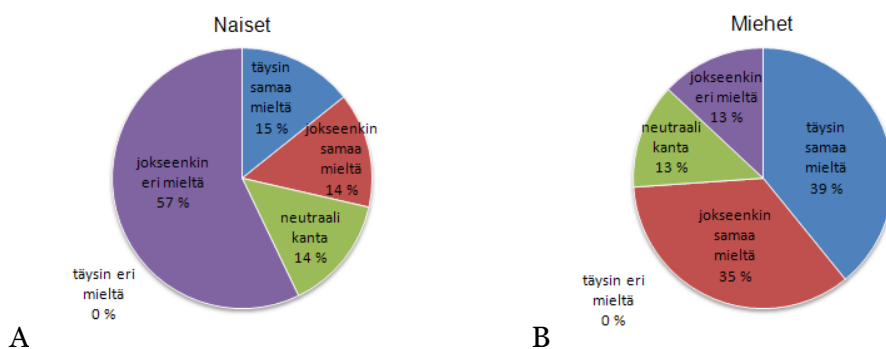
KUVIO 13A ja 13B. ”Opiskelutovereilta ja muilta henkilöiltä saamallani tuen määrällä oli merkittävä vaikutus urkuimprovisointiopintojeni etenemiseen.”

5.2.6 Suhtautuminen julkisiin urkuimprovisointitilanteisiin Sibeliuksen Akatemian opintojen aikana

Tutkimukseen osallistuneet miehet pitivät Sibeliuksen Akatemian opintojensa aikaisia julkisia urkuimprovisointitilanteita, kuten mestarikursseja, konsert-

teja ja opintosuorituksia, huomattavasti luontevampina ja itselleen mahdollisempina kuin naiset. Kukaan tutkimukseen osallistuneista ei pitänyt tilanteita täysin epäluontevina tai mahdottomina itselleen.

Miehistä yhteensä 70 % koki julkiset urkuimprovisointitilanteet luontevina (40 %) tai jokseenkin luontevina (35 %), ja vain 13 % jokseenkin epäluontevina. Omaa suhtautumistaan julkisia esiintymistilanteita kohtaan piti neutraalina 13 % miehistä. (KUVIO 14A.) Naisista vain 30 % piti julkisia urkuimprovisointitilanteita luontevina tai jokseenkin luontevina, mielipiteiden jakaantua tasaisesti kummankin vastausvaihtoehdon välillä. Jokseenkin epäluontevana ja mahdottomana näitä tilanteita heitä piti enemmistö, 60 %. (KUVIO 14B.)

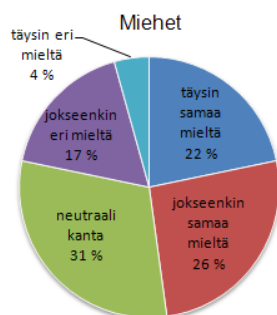


A **B**
KUVIO 14A ja 14B. ”Pidin Sibeliuksen Akatemian opintojen aikaisiin julkisiin urkuimprovisointitilanteisiin osallistumista luontevana ja mahdollisena itselleni.”

Julkisiin, Sibeliuksen Akatemian opintojen aikaisiin, urkuimprovisointitilanteisiin osallistumisen haasteellisuutta kysyttäessä naisten ja miesten vastaukset poikkesivat toisistaan. Naisten vastaukset sijoituivat enemmän ääripäihin, kun taas miesten mielipiteet jakaantuivat useammalle sektorille.

Naisista 70 % piti urkuimprovisoinnin esiintymistilanteita haasteellisina tai jokseenkin haastavina itselleen, viimeksi mainitun suhtautumistavan ollessa jonkin verran yleisempi. Toisaalta 30 % naisista taas ei pitänyt näitä tilanteita kovin haasteellisina itselleen. Naisten kokemuksista poiketen 30 % miehistä koki neutraalina julkisten improvisointitilaisuuksien haasteellisuuden. Tilanteita piti haasteellisina tai jokseenkin haasteellisina puolet miehistä, vastaus-

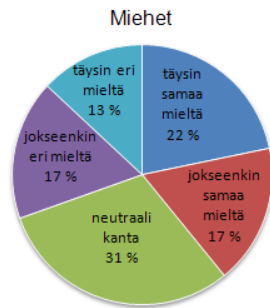
ten jakaantuessa tasaisesti. Miehistä 20 % ei pitänyt opintojensa aikaisia julkisia urkuimprovisointitilanteita kovin haasteellisina itselleen. (KUVIO 15.)



KUVIO 15. ”Pidin Sibelius-Akatemian opintojeni aikana julkisiin urkuimprovisointitilanteisiin osallistumista haasteellisena itselleni.”

Naiset suhtautuivat julkisiin urkuimprovisointitilanteisiin tarjoutumiseen Sibelius-Akatemian opintojensa aikana kokonaisuudessaan hieman miehiä varauksellisemmin. Naisista yli puolet (60 %) oli tasapuolisesti jokseenkin tai täysin eri mieltä omaehtoisesta tarjoutumisesta näihin tilanteisiin. Jokseenkin samaa mieltä urkuimprovisointiesiintymisiin tarjoutumisesta oli naisvas-
taajista 40 %, eli kukaan naisista ei katsonut vahvasti tarjoutuneensa impro-
visoimaan uruilla julkisissa tilanteissa.

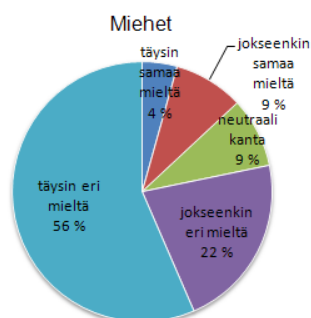
Miesten vastaukset jakaantuivat useammille sektoreille. Heistä 40 % koki suoraan tai osittain tarjoutuneensa julkisiin esiintymistilanteisiin urkuimprovisointiopintojen aikana. Prosentuaalisesti luku vastaa naisten kokemusta myönteisesti tarjoutumiseen suhtautumisen kategoriassa, mutta naisten vas-
tauksista poiketen myös täysin samaa mieltä -vastausvaihtoehto oli edustet-
tuna, joten tarjoutumisen voidaan katsoa olleen miesten kohdalla suurempaa. Edelleen naisten vastauksista poiketen 30 % miehistä edusti neutraalia kan-
taa. Loput 30 % oli jokseenkin tai täysin eri mieltä omasta tarjoutumisestaan julkisiin urkuimprovisointitilanteisiin. (KUVIO 16.)



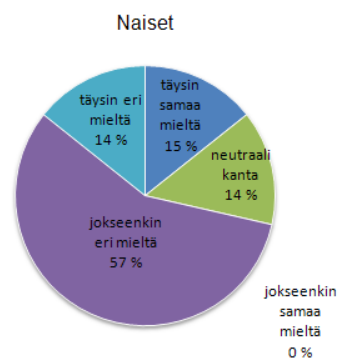
KUVIO 16. ”Tarjouduin itse julkisiin urkuimprovisointitilanteisiin Sibelius-Akatemian opintojeni aikana.”

Suurin osa tutkimukseen osallistuneista ei ollut vältellyt julkisia urkuimprovisointitilanteita Sibelius-Akatemian opintojensa aikana. Miesten osalta välttely oli hieman harvinaisempaa.

Miehistä vain 13 % oli vältellyt julkisia improvisointitilanteita, neljä viidesosaa ei ollut toiminut näin (lähes 60 % täysin eri mieltä välttelyn suhteen, 20 % jokseenkin eri mieltä) (KUVIO 17A). Naisistakaan 70 % ei ollut vältellyt julkisia esiintymistilanteita urkuimprovisoinnin saralla, mutta miesten vastauksiin verrattuna jokseenkin eri mieltä -vastausvaihtoehto oli paljon yleisempi (60 %), täysin eri mieltä -vaihtoehdon jäädessä merkittävästi vähemmistöön (14 % eli yksi henkilö). Yksi naisvastaaja koki vältelleensä julkisia urkuimprovisointitilanteita (14 %). (KUVIO 17B.)



A



B

KUVIO 17A ja 17B. ”Välttelin julkisia urkuimprovisointitilanteita Sibelius-Akatemian opintojeni aikana.”

5.2.7 Urkuimprovisointitaitojen kehittyminen ja itsetunnon vahvistuminen urkuimprovisoinnissa Sibelius-Akatemian opintojen aikana

Kyselytutkimukseen osallistuneet pitivät urkuimprovisointitaitojensa kehittymistä Sibelius-Akatemian opintojen aikana pääsääntöisesti hyvin merkittävänä. Naisten kokemus taitojen kehittymisestä oli hieman vahvempi: 70 % heistä piti urkuimprovisointitaitojensa kehittymistä erittäin merkittävänä ja 30 % merkittävänä. Miesten vastauksissa erittäin merkittävä (43 %) ja merkittävä (48 %) -vastausvaihtoehdot olivat lähes tasaveroisesti edustettuina. Noin 10 % miehistä koki taitojensa kehittymisen olleen kohtalainen.

Kysyttäessä itsetunnon kehittymistä urkuimprovisoijana Sibelius-Akatemian opintojen aikana naisten vastaukset olivat täsmälleen samat verrattuna edellä esitettyihin tuloksiin urkuimprovisointitaitojen kehityksestä. Naisista 70 % koki itsetunnon kehityksen olleen erittäin merkittävää ja 30 % merkittävää. Miesten vastauksissa hajontaa ilmeni enemmän ja kokonaisuutena heidän kokemuksensa taitojen kehittymisestä ei ollut niin vahva kuin naisilla. Puolet miehistä piti opintojensa aikaista itsetunnon kehitystä urkuimprovisoijana merkittävänä ja 20 % erittäin merkittävänä. Lähes saman verran (18 %) arvioi kehityksen olleen kohtalaista. Yksi vastaajista piti itsetuntonsa kehitystä urkuimprovisoijana vähäisenä ja yksi ei osannut sanoa mielipidettään (kummatkin 4 %).

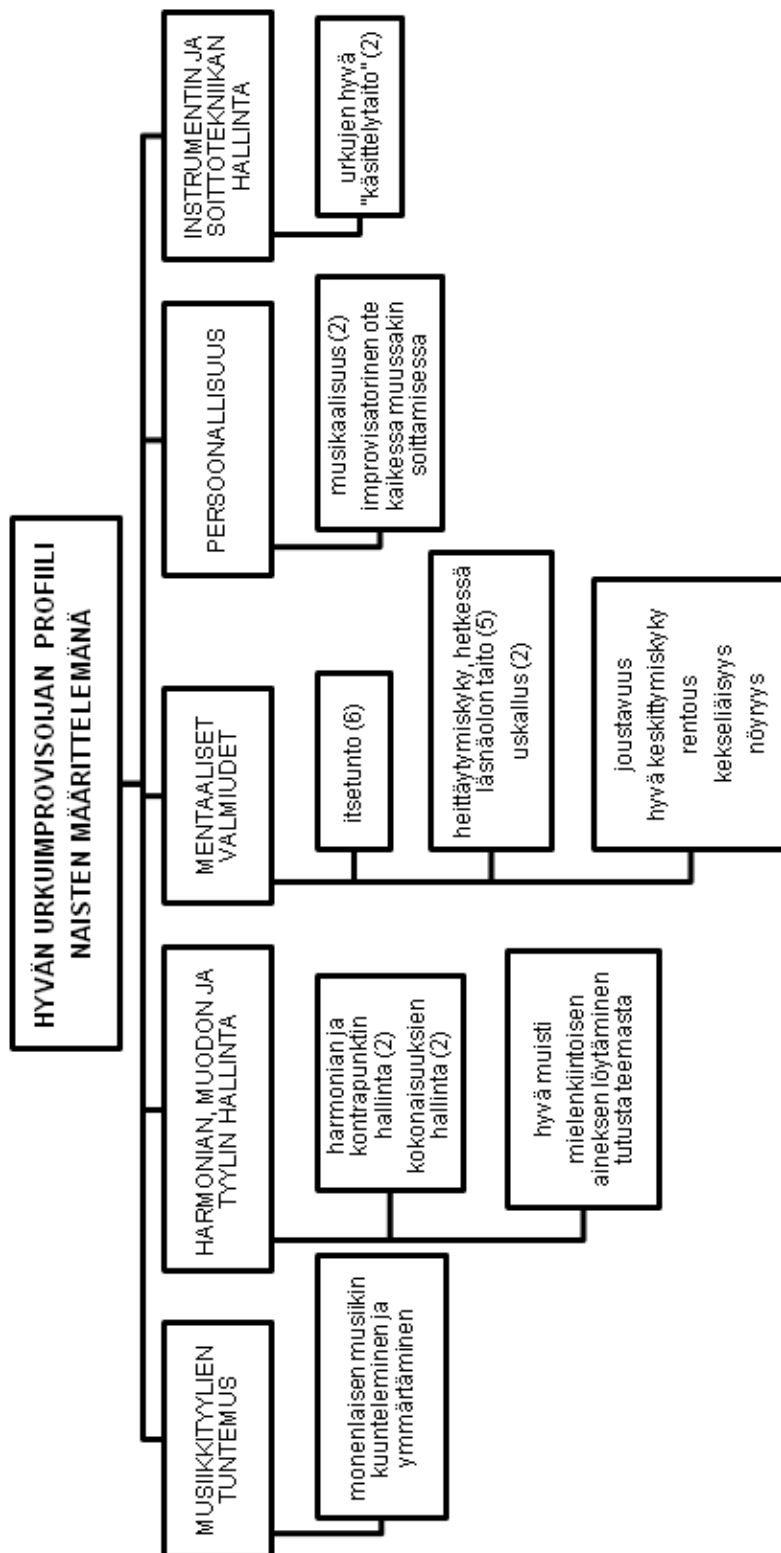
5.2.8 Mielikuva julkisiin urkuimprovisointitilanteisiin osallistuneiden sukupuolijakaumasta opiskeluaikana ja hyvän urkuimprovisoijan profiili

Kyselytutkimuksen naisvastaajien mielikuva Sibelius-Akatemian opintojensa aikaisten julkisten urkuimprovisointitilanteiden osallistujien sukupuolijakaumasta oli miesvaltainen: 70 % naisista arveli miesopiskelijoiden osallistuneen naisopiskelijoita enemmän näihin tilanteisiin. Yksi naisvastaaja (14 %) ei osannut sanoa mielipidettään ja yksi arveli nais- ja miesopiskelijoita osallistuneen saman verran. Miehistä puolet arvioi julkisiin urkuimprovisointiti-

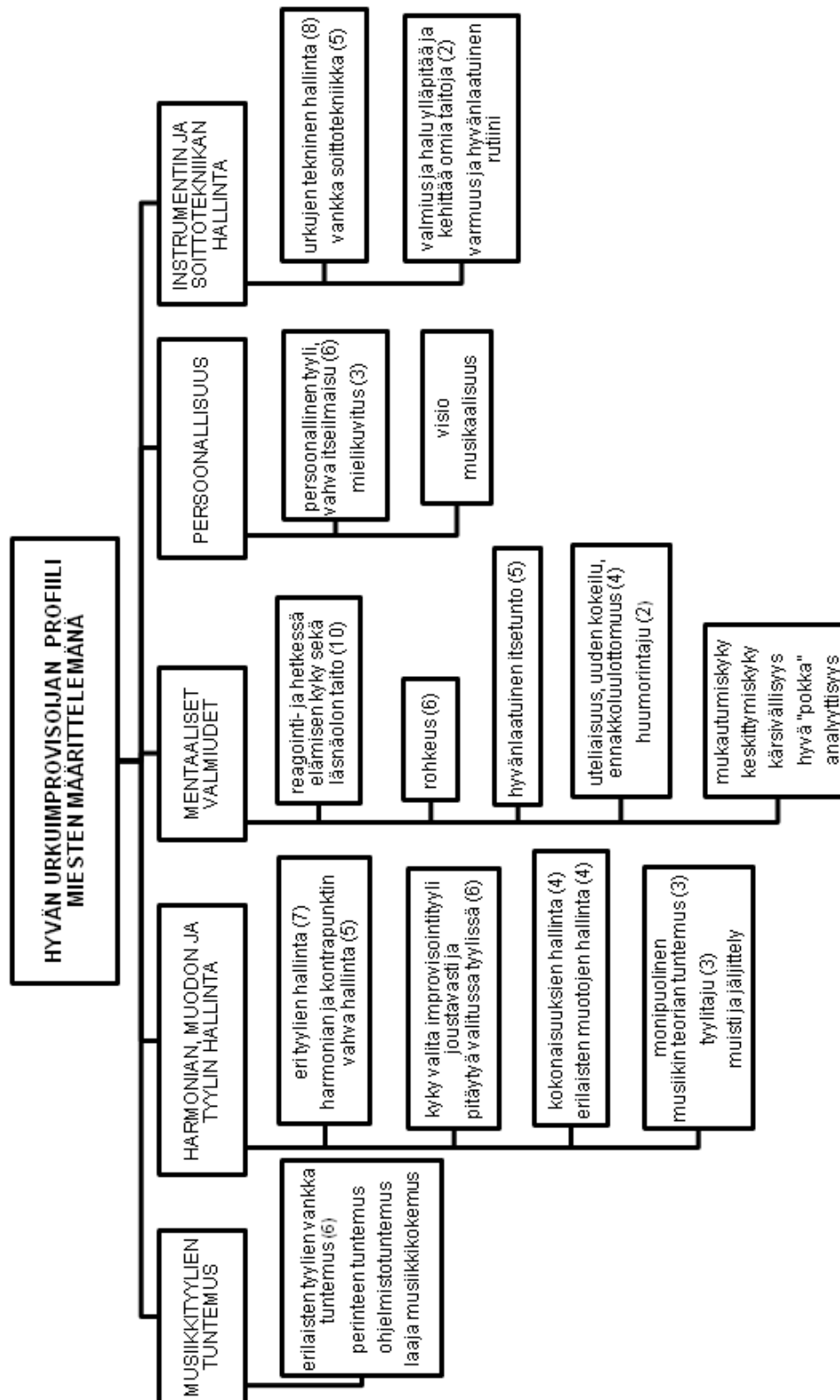
lanteisiin osallistuneiden kesken vallinneen miesenemmistön, 20 % ei osannut sanoa kantaansa, vähän alle 20 % arveli miehiä ja naisia osallistuneen saman verran, ja arvelipa yksi miesvastaaja naisia osallistuneen miehiä enemmän.

Kyselyssä tiedusteltiin hyvän urkuimprovisoijan ominaisuuksia, valmiuksia ja taitoja avoimen kysymyksen avulla. Vastauksia analysoitaessa hyvästä improvisoijasta piirtyi kuva, johon sisältyi laajempina kokonaisuuksina erilaisen musiikkityylien tuntemus, harmonian, muodon ja tyylin hallinta, mentaaliset valmiudet, persoonallisuus sekä urkujen ja soittotekniikan hallinta. Täytyy huomioida, että naisten vastausten lähtökohtainen määrävähemmistö tekee vertailevasta analysoinnista suuntaa-antavaa.

Naisten vastauksissa nousi yleisimmin esille itsetunto (”improvisointi on itsetuottamuslaji”; ”unohtaa ajatukset: mitähän nuo minusta ajattelevat”; oikeanlainen itsetunto: myös ”ei-improvisoivien” henkilöiden arvostaminen) ja muut mentaaliset valmiudet (KUVIO 18). Miehet pitivät hyvin tärkeinä musiikin eri tyylien tuntemusta ja musiikillisia improvisointitaitoja monella tapaa. Lisäksi heidän vastauksissaan nousivat vahvasti esille instrumentin hallinta (”monipuolinen rekisteröinti”; ”mukautuminen erilaisiin soittimiin”), soittotekniikan hallinta (”tekniset puutteet eivät saisi haitata ilmaisumahdollisuuksia”; ”ohjelmistosoiton vankka rutiini”), sekä reagointi- ja hetkessä elämisen kyky, myös läsnäolon taito. (KUVIO 19.) Heittäytymiseen ja hetkessä olemisen taitoon sisältyi miesten vastauksissa toimivien ja yllättävienkin ratkaisujen näkemisen taito, kyky kuunnella soitinta, tilaa, tilannetta ja yleisöä, sekä luova ja spontaani suhtautuminen kuhunkin improvisointitilanteeseen. Käsitteeseen hyvänlaatuinen itsetunto liittyi miesten määrittelemänä epäonnistumisen mahdollisuuden hyväksyminen, luottamus omiin vahvuuksiin, sekä ”maan pinnalla pysyminen”.



KUVIO 18. Hyvän urkuimprovisoijan profiili **naisten** määrittelemänä (suluissa kyseessä olevan ominaisuuden mainintojen lukumäärä naisten vastauksissa, ilman numeroa olevat ominaisuudet mainittiin lomakevastauksissa vain kerran)



KUVIO 19. Hyvän urkuimprovisoijan profiili **miesten** määrittelemänä (suluissa kyseessä olevan ominaisuuden mainintojen lukumäärä miesten vastauksissa, ilman numeroa olevat ominaisuudet mainittiin lomakevastauksissa vain kerran)

6 JOHTOPÄÄTÖKSET

6.1 Urkuimprovisointi ja Urkuimprovisointi 3 -opintojakso

Sibelius-Akatemian urkuimprovisointiopinnoissa laajin mahdollinen suoritus on Urkuimprovisointi 3 -opintojakso. Sen perustamisen ajankohta on tulkinanvarainen, riippuen siitä, käytetäänkö määrittelyn kategorioina opintojakson nimeä, sisältöä vai sen asemaa urkuimprovisointisuoritusten hierarkiasa. Urkuimprovisoinnin jatkosuoritusaste perustettiin 1960-luvun alussa, joskin silloisen opintojakson sisältö ja nimitys poikkesivat huomattavasti nykyisestä. Vasta vuonna 1985 Sibelius-Akatemian korkeimman urkuimprovisointiopintojakson nimi sai nykymuotoisen asunsa.

Urkuimprovisointi 3 -opintojaksoa suoritettaessa tekemisen taso on jo specialisoitunutta, ja kyseinen opintojakso edustaa pitkälle vietyä improvisointia. Sibelius-Akatemian opinto-oppaiden perusteella urkuimprovisointia lähestytään pääosin tuoteorientoidusti, jolloin tietynlainen musiikillinen lopputulos korostuu improvisoivan henkilön kokeman luomisen prosessin sijasta. Tästä saattaa aiheutua ristiriitaa improvisoinnin perimmäisen luonteen voimauttavien puolten ja oppiaineen vaativan sisällön mahdollisesti aiheuttaman suorituspaineen välillä. Toivottavaa on, että urkuimprovisointi näinkin tietoisella ja mitattavalla tasolla sisältäisi myös terapeuttisia piirteitä itsetunnon vahvistumisesta omien tunteiden käsittelyyn ja ilmaisuun, tarkasti määritellyistä musiikillisista tavoitteista huolimatta.

Sibelius-Akatemian sähköisen rekisterin mukaan Urkuimprovisointi 3 -opintojakson on suorittanut vuosien 1980–2011 välisenä aikana 46 henkilöä, heistä miehiä 36 ja naisia 10. Jos tähän joukkoon otetaan mukaan myös aiemman, ajankohdasta riippuen erinimiset, urkuimprovisoinnin jatkoopinnot suorittaneet henkilöt, määrä kasvaa mitä suurimmalla todennäköisyydellä alle kymmenellä henkilöllä. Luultavasti heidän joukossaan ei ole yhtään naista.

Pitkälle viedyn urkuimprovisoinnin opiskelun kenttä on miesvaltainen. Nais-
ten tekemät Urkuimprovisointi 3 -opintosuoritukset ovat marginaalisia suh-
teutettuna heidän kokonaismääräänsä kirkkomusiikin ja pääaineisen urku-
jensoiton opiskelijoista. Urkuimprovisointi 3 -opintojakson suorittaneiden
sukupuolijakauma näyttää tasoittuneen tultaessa 2000-luvulle, mutta luotet-
tavia kokonaisjohtopäätöksiä ilmiön jatkuvuudesta ei vielä voi tehdä.

Suoranaisesti urkuimprovisoinnista sukupuolen kontekstissa ei ole paljon
tutkimustietoa. Kuitenkin tähän näkökulmaan liittyviä teemoja käsittelevä
tutkimuskirjallisuus, kyselytutkimukseni tulokset sekä tilastolliset faktat an-
toivat samansuuntaisen kuvan miesten naisia yleisemmästä suuntautumisesta
improvisointiin ja pitkälle vietyihin urkuimprovisointiopintoihin. Tutkiel-
mani kyselytutkimuksen perusteella miehillä oli naisia enemmän kokemusta
urkuimprovisoinnista ennen Sibelius-Akatemian opintoja, ja he olivat aloit-
taneet improvisoinnin keskimäärin naisia nuorempina. Miehet olivat myös
tähdänneet jo Sibelius-Akatemian opintojensa alussa naisia selkeästi vah-
vemmin Urkuimprovisointi 3 -opintojakson suorittamiseen. Tilanne tasoittui
sukupuolten osalta tutkittavien suoritettua Urkuimprovisointi 2 -
opintojakson. Esikuva korkeimman urkuimprovisointitutkinnon tekemisen
kannustimena ei ollut naisille niin tärkeä kuin miehille. Tämä saattaa viitata
siihen, että miehet olivat tietoisia urkuimprovisoinnin maailmasta esikuvii-
neen varhaisemmassa vaiheessa naisiin verrattuna.

6.2 Musiikillinen itsetunto urkuimprovisointiin liittyvänä ilmiönä

”Improvisointi on itseluottamuslaji”, totesi eräs kyselytutkimukseen osallis-
tuneista. Itsetuntoon ja positiiviseen musiikilliseen minäkuvaan liittyvät ky-
symykset kuuluvat jokaisen muusikon, myös urkuimprovisoijan, kasvupros-
sessiin. Urkuimprovisointi voi parhaimmillaan avata tietä itsetuntemukseen,
ollaanhan sen parissa syvällä musiikin ja luovuuden maailmassa. Itsetunnon
tila heijastuu myös opiskelijan suhtautumisessa improvisointiin. Tavallista
on, että opiskelija arvioi omaa musiikillista tuotostaan lähtökohtaisesti kriit-
tisesti, muiden aikaansaannoksiin alhaaltapäin verraten.

Omaksi, terveellä itsetunnolla varustetuksi itseksi kasvaminen voi olla haastavaa. Psykodynaamiseen tapaan hahmottaa musiikillisen itsetunnon rakentuminen sisältyy omien vastakkaisten sisäisten voimien tasapainaisuuden löytyminen. Vastakkaiset voimat liittyvät laajasti käsitettyinä miehisiin ja naisisiin aspekteihin.

Sukupuolistavassa musiikintutkimuksessa on katsottu aiheelliseksi selvittää historiallisiin tosiseikkoihin törmäämisen vuoksi naisten ”toiseuden” ja huono itsetunnon kokemusta musiikin saralla. Naissäveltäjien historiassa kulttuurisista ja sosiaalisista syistä johtunut huono itsetunto on ollut huomattava erityispiirre. Edelleenkin näyttää siltä, että naisisuuden ja musiikin ollessa kyseessä itsetuntoon liittyvät teemat nousevat usein esiin.

Kyselytutkimukseeni osallistuneiden Urkuimprovisointi 3 -opintojakson suorittaneiden naisten vastauksissa itsetunto-teema nousi miesten vastauksia selkeämmin esiin: kyseinen aspekti ja muut mentaaliset valmiudet korostuivat naisten määrittelemän hyvän urkuimprovisoijan profiilissa. Naiset myös kokivat tarvinneensa Urkuimprovisointi 3 -opintojensa aikana kokonaisuudessaan jonkin verran miehiä enemmän tukea opettajaltaan, ja saadun tuen määrällä oli heidän opintojensa etenemiseen suurempi vaikutus kuin miehillä. Sen sijaan opiskelutovereilta ja muilta henkilöiltä kyselytutkimukseen osallistuneet miehet ja naiset eivät olleet kaivanneet paljon tukea. Miehet kokivat itsetuntonsa kehittymisen urkuimprovisoijana olleen kokonaisuutta katsoen hieman vähäisempää Sibelius-Akatemian opintojen aikana kuin naisilla, joskin suurelta osin sekä mies- että naisvastaajat pitivät sitä merkittävänä.

6.3 Musiikillinen taito urkuimprovisointiin liittyvänä ilmiönä

Urkuimprovisoinnin osaamiseen liittyy monenlaisia taitoja ja valmiuksia. Osa niistä on hyvin konkreettisia ”käsiyötaitoja”, osa taas vaikeammin määriteltäviä ominaisuuksia ja ilmiöitä. Pitkälle viety urkuimprovisointi edellyttää tiettyä osaamis- ja tietotasoa, jotta improvisointiin kiinteästi kuuluva luovuus

saisi tilaa ja pääsisi kehittymään. Tietotaso sisältää paljon muutakin kuin vain musiikillista pääomaa – yleissivistynyt, keskusteleva, utelias asenne auttaa improvisoijaa työkalupakkinsa kartuttamisessa.

Hyvän urkuimprovisoijan profiilin määrittelyssä miesten kyselyvastauksissa korostui naisten vastauksia enemmän musiikillinen tuntemus ja taito sekä tekniset valmiudet. Heittäytymiskyky taas ilmeni kummallakin sukupuolella vahvana hyvän urkuimprovisoijan piirteenä.

Musiikilliseen taitoon liitettiin kirjallisuudessa usein motivaation, lahjakkuuden ja luovuuden teemoja. Motivaatiotekijöitä voidaan jakaa sisäisiin ja ulkoisiin. Tutkielmani kyselytutkimuksen perusteella yli puolelle vastaajista merkittävänä ulkoisena motivaatiotekijänä Urkuimprovisointi 3 - opintojakson suorittamiselle oli mahdollisuus suorittaa laajin opintomäärä urkuimprovisoinnista. Miehillä se näyttäytyi jonkin verran tärkeämpänä. Miehet pitivät myös kirkkomuusikon töissä tarvittavaa improvisointitaitoa huomattavana syynä laajojen urkuimprovisointiopintojen suorittamiselle, naisille se oli ollut vähemmän merkityksellinen kannustin. Sisäisistä motivaatiotekijöistä urkuimprovisointitaidon kehittäminen itseilmaisun keinona oli ollut painoarvoltaan hyvin vaikuttava syy urkuimprovisoinnin opintoihin suurelle osalle kyselytutkimukseen osallistuneista, miehille vähän tärkeämpi kuin naisille. Kiinnostus improvisointia kohtaan, omaehtoinen improvisoinnin harjoittelu, ja siitä seuraava improvisointitaidon kehittyminen vaativat riittävästi motivoivia tekijöitä. Tästä näkökulmasta katsottuna on hyvin myönteistä, että sekä miehet että naiset pitivät kaiken kaikkiaan urkuimprovisointitaitojensa kehitystä Sibelius-Akatemian opintojen aikana merkittävänä, naiset hieman miehiä enemmän. Tältä osin voidaan katsoa urkuimprovisointiopintojen olosuhteiden olleen kunnossa.

Musiikillisen taidon yksi ilmentymä on lahjakkuuteen sisältyvä luovuus. Kun ollaan tekemisissä improvisoinnin kanssa, luovuudelle kuuluu tässä yhteydessä sanomattakin oma erityinen sijansa. Luovuutta on tutkittu paljon monista eri näkökulmista. Psykodynaaminen lähestymistapa katsoo luovan asenteen synnyn ja musiikillisten taitojen karttumisen edellyttävän omien

sisäisten ja itsen ulkopuolisten vastakohtaisten voimien tasapainoa ja hallintaa. Universaali dualistisuus (laajasti ymmärrettynä miehiset ja naisiset piirteet kaikessa inhimillisessä todellisuudessa) mahdollistaa luomisprosessin: vastakkaisten voimien vuorovaikutuksesta syntyy uutta niin biologisella kuin psykobiologisellakin tasolla.

Luovuus on herkkä alue. Ihmisen psyyke monimutkaisuudessaan ja musiikin sosiaalinen ympäristö voi aiheuttaa haasteita aidon, pakottamattoman, syvimmiltään myönteisistä aspekteista nousevan luovuuden olemassaololle. Ihannetilanteessa voimakas sisällöllinen koskettavuus musiikillisen työn tuloksessa kertoo omaa tarinaansa ”oikeanlaisesta” luovasta asenteesta. On mielenkiintoista pohtia, onko Urkuimprovisointi 3 -opintojen tasolla mahdollista olla olematta ”aidosti” luova.

Sukupuolistavan musiikintutkimuksen kentässä on havaittavissa prinssiippi, jonka mukaan länsimaisessa musiikkikulttuurissa luovuutta on pidetty miehille kuuluvana ja miehisenä ominaisuutena. Sen vuoksi naisten musiikillisen luovuuden kehittämistä ja esilletuontia on rajoitettu, ja naisilla on ollut hyvin vähän keinoja ja julkisia kanavia musiikillisen luovuutensa käyttämiseen. Historiassa esimerkiksi naissäveltäjät ovat tehneet yleisesti pienimuotoisia teoksia, enimmäkseen kodin ja pienen seurapiirin käyttöön. Vuosisataiset piirteet näyttävät toteutuvan vieläkin musiikillisessa kentässä: vaikka olosuhteet naisten musiikilliselle toiminnalle ovat helpommat, edelleen tietyt miehisyyteen ja naisisuuteen assosioituvat oletusarvot vaikuttavat musiikin kokeamiseen ja musiikilliseen toimintaan vahvistaen taas näitä määritteitä. Feministisestä näkökulmasta katsottuna naiset ovat tässä syklissä heikommassa asemassa kuin miehet, koska musiikki ja musiikillinen toiminta hahmottuvat lähtökohtaisesti maskuliinisuuteen sisältyviksi ominaisuuksiksi.

Väistämättä tulee mieleen spekulatio mahdollisesta samansuuntaisesta ilmiöistä urkuimprovisoinnin maailmaan peilaten: kirkkomusiikin opiskelijoista enemmistö on naisia, ja jokaisen täytyy suorittaa vähintään urkuimprovisoinnin perusteita. Naiset kuitenkin suorittavat laajimpia urkuimprovisointiopintoja määrällisesti niukasti. Näin ollen urkuimprovisoinnissa, luo-

vuuden maailmassa, naisten osalta pääpaino on yleistettynä nykyäänkin pienimuotoisemmissa musiikillisissa tuotoksissa. Täytyy kuitenkin huomioida lähtökohtien ero historiaan verrattuna: tänä päivänä naisten suorittamalle Urkuimprovisointi 3 -opintojaksoille ei ole ainakaan koulutuksellisia tai yhteiskunnallisia esteitä. Tämän tutkimuksen perusteella voidaan silti avata näkökulmia pohdittaessa syy-yhteyksiä ja perinteen vaikutusta nykyhetken tilanteeseen urkuimprovisoinnin alalla sukupuolen kontekstissa.

6.4 Esiintymistilanne urkuimprovisointiin liittyvänä ilmiöitä

Muusikon elämään kuuluvat olennaisesti esiintymistilanteet. Niitä ovat esimerkiksi konsertit, yhteisharjoitukset, julkiset opetustilanteet, opintosuoritukset sekä laajasti käsitettyinä myös soitto- tai laulutunnit. Esiintymiseen liittyviä kysymyksiä on tutkittu laajasti, joka kertoo paitsi aiheen keskeisyydestä, myös siihen liittyvän problematiikan yleisyydestä: optimaalisen, rentoutuneen keskittymisen tilan saavuttaminen esiintymistilanteessa vaatii paljon psyykkistä ja musiikillista työtä jokaiselta muusikolta.

Improvisointi on musiikin esittämisen kentässä nykyisellään harvinaisuus, vaikka muutama vuosisata taaksepäin se kuului itsestään selvästi musiikkikulttuuriin. Poikkeuksena urkuimprovisointi on säilynyt hengissä lähinnä liturgisista syistä, jonka rinnalla jumalanpalvelusyhteydestä irrallisella konsertti-improvisoinnilla on Suomessa verrattain ohut historia. Urkuimprovisointi 3 -opintojakson sisällöllinen painottuminen enemmän konsertti-improvisoinnin puolelle tuokin esiintymistilanteisiin / improvisointitilanteisiin omat erikoispiirteensä – edelleen nuoteitta soittaminen, laajamuotoinen urkuimprovisointi on kokonaisuudessaan poikkeuksellista. Improvisoinnissa on valtavaa vapautta, toisaalta oman musiikillisen tuotoksen varassa oleminen sekä ”harvinaisuuden” piirre voivat tuoda lisähaasteita esiintymiseen.

Feministinen musiikintutkimus on osoittanut, että taidemusiikin saralla naisten esiintyminen, varsinkin julkinen, on ollut historiassa kyseenalaistettua, rajoitettua ja tiettyjä poikkeuksia lukuun ottamatta marginaalista. Naisen

improvisointi tulkitaan lähtökohtaisesti ristiriitaisimmaksi musiikilliseksi toiminnaksi perinteisen naisisuuden määritelmän kontekstissa. Musiikillisesti esillä olemiseen näyttää liittyvän naisilla vieläkin lähtökohtaisesti enemmän haasteellisuutta kuin miehillä.

Ihmismielen psyykkisiä periaatteita musiikin ymmärtämisessä hyödyntävä psykodynaaminen lähestymistapa ulottaa dualismin – todellisuuden jakautumisen naisiseen ja miehiseen – myös esiintymiseen liittyväksi. Onnistuneet esiintymistilanteet vaativat itsensä ja omien polarisoituneiden käyttövoimien hallintaa luovalla tavalla.

Työni kyselytutkimusaineiston perusteella miehet pitivät naisia luontevampina Sibelius-Akatemian opintojen aikaisia julkisia urkuimprovisointitilanteita, kuten mestarikursseja, konsertteja ja opintosuorituksia. Vaikka kukaan kyselyyn osallistuneista ei kokenut tilanteita mahdottomina itselleen, miehistä puolet ja naisista jonkin sitä verran enemmän koki ne haasteellisena. Vähemmistönä olivat vastaajat, jotka suhtautuivat asiaan neutraalisti tai eivät pitäneet haasteellisina julkisia urkuimprovisointiesiintymisiä. Tutkimukseen osallistuneista miehistä ja naisista alle puolet oli itse tarjoutunut julkisiin urkuimprovisointitilanteisiin, mutta tilanteita ei kuitenkaan suurimmalta osin ollut vältelty. Esiintymistilanteisiin suhtautumisesta syntyi Urkuimprovisointi 3 -opintojakson suorittaneiden tutkittavien vastausten perusteella kokonaisuudessaan enemmän varauksellinen, kuin itsestään selvän positiivinen mielikuva. Naisilla piirre oli korostuneempi.

6.5 Opettaja–oppilas-suhde urkuimprovisointiin liittyvänä ilmiönä

Opettaja–oppilas-suhde on musiikin opiskelussa niin yksilö- kuin ryhmäopetuksessa hyvin keskeisessä asemassa. Urkuimprovisoinnin opettajalla oli tämän tutkielman kyselyaineiston perusteella merkittävä vaikutus Urkuimprovisointi 3 -opintojakson suorittamisessa ja urkuimprovisointiopintojen etenemisessä. Naisille mahdollisuus saada opetusta korkeatasoiselta opettajalta oli miesten vastauksiin verrattuna suurempi motivaatiotekijä. Opettajan

rohkaisun ja kannustuksen merkitys tuli selvästi esille tutkimuksen avoimissa kysymyksissä, kun vastaajat saivat vapaasti kirjoittaa ajatuksiaan hyvän urkuimprovisoijan ominaisuuksista ja motivaatiotekijöistä. Hyvin positiivista oli, että kyselytutkimuksen mukaan sekä miehet että naiset olivat saaneet paljon tukea urkuimprovisointiopettajaltaan Urkuimprovisointi 3 -opintojensa aikana.

Urkuimprovisoinnin opiskelussa tähdätään samaan kuin muussakin musiikin opetuksessa: tavoitteena on, että oppilas saa tarvittavat työkalut itsenäiseen työskentelyyn, ja opettaja käy tarpeettomaksi. Tärkeimpiä opettajan tehtäviä on saada aikaan oppimistilanteen vapaa ilmapiiri, joka auttaa oppilasta löytämään oman suhteensa musiikkiin, tukea ja kannustaa oppilaan musiikillisen itsetunnon rakentumista sekä valmentaa esiintymistilanteisiin. Urkuimprovisoinnin opetuksessa korostuu oppilaslähtöisyys. Oppilaan persoona ja yksilölliset ominaisuudet luovat pohjan, jonka perusteella opettaja pyrkii löytämään joustavasti aina kullekin henkilölle ja tilanteeseen sopivan opetusmetodin. Yksilöllinen opetustapa vaatii paljon myös opettajalta.

Psykodynaaminen tarkastelumalli tuo esiin oppimisessa ja opettamisessa vaikuttavat vastavoimaiset tekijät. Opettajan mahdollisuudet onnistua tehtävässään riippuvat paljolti hänen läpikäymästään psyykkisestä kasvuprosesista. Kun opettaja hallitsee omat sisäiset polaariset voimansa, hän kykenee rohkaisemaan ja antamaan impulsseja oppilalle kohti uutta, mutta samalla myös antamaan aikaa kasvulle.

Opettaja–oppilas-suhteessa on aina läsnä myös sukupuolen aspekti, sitä ei voida ohittaa. Kahden ihmisen välillä tapahtuva oppimistilanne on monitahtoinen kenttä, johon vaikuttavat monet tekijät, kuten erilaiset roolit. Sukupuoli on yksi helposti roolittava ominaisuus. Opettaja–oppilas-suhteessa olisi tärkeää ottaa huomioon sukupuoleen liittyvät seikat, mutta toisaalta niitä ei saisi korostaa. Sukupuolineutraalissa opetustyyllissä nähdään sekä vahvuuksia että heikkouksia. Sukupuolisensitiivinen lähestymistapa voisi olla tavoiteltava malli. Sukupuolistavan musiikintutkimuksen alalla kouluinstituutio ja opettajien rooli nähtiin naisten musiikillisen altavasteisuuden jatkumon

mahdollistajana. Tässä kentässä näyttää riittävän kerrakseen erilaisia mielteitä ja haastetta.

7 POHDINTA

Kartoitin tutkielmassani urkuimprovisoinnin maailmaa sekä urkuimprovisoidijien käsitystä ja suhdetta tekemiseensä. Lähtökohtana ja innoittajana työlle olivat omat arkihavaintoni mies- ja naisopiskelijoiden lukumäärällisistä ja käyttämyksellisistä eroista urkuimprovisoinnin ulkoisessa kentässä. Tutkimukseni tulokset tukivat havaintoani – jo tilastollisena faktana pitkälle viety urkuimprovisointi on miesvaltaista aluetta. Myös Urkuimprovisointi 3 -opintojakson suorittaneiden kyselytutkimusaineisto antoi viitteitä otaksu maani suuntaan: naisten kohdalla itsetuntoon liittyvät seikat nousivat urkuimprovisoinnin yhteydessä esille korostuneemmin, ja naiset kokivat miehiin verrattuna julkiset improvisointitilanteet itselleen vieraammiksi. Huomattavaa oli, että aina saman sukupuolen joukosta löytyi myös vastakohtaisesti kokevia, joten tulokset eivät olleet yksiselitteisiä.

Tutkimukseni tavoitteena oli saada kokonaiskuva kartoitettavista urkuimprovisointiin liittyvistä alueista itsessään ja sukupuolen kontekstissa, mutta tarkoitus ei ollut kuitenkaan tämän työn puitteissa analysoida ilmiöiden syy-yhteyksiä erityisen syvällisesti. Kartoittamista varten hankkimani kyselytutkimusaineiston rajaamisessa käytin perustellusti harkinnanvaraista otosta, joten tutkielmani tulokset ja johtopäätökset eivät ole suoraan yleistettävissä suurempaan perusjoukkoon, eli kaikkiin Urkuimprovisointi 3 -opintojakson suorittaneisiin. Pidän tutkimustulosta silti varsin luotettavana asiointilan kuvaajana.

Kyselytutkimukseen osallistui miehiä huomattavasti enemmän kuin naisia. Pyrkiessäni mahdollisimman mielekkääseen ja luotettavaan aineistoon naisten ja miesten vastausten osalta, jouduin toteamaan, että laajimman urkuimprovisointiopintojakson suorittaneiden perusjoukko on lähtökohtaisesti miesvoittainen. Tältä osin kyselyaineistoni olikin epätasaisesta jakaumastaan huolimatta sukupuolen kannalta hyvin lähellä parasta mahdollista otosta valitsevilla olosuhteilla.

Erinomainen kyselyn vastausprosentti yllätti minut myönteisesti. Muutenkin tunsin iloa minulle henkilökohtaisesti tuntemattomien ihmisten ystävällisyydestä ja avuliaisuudesta lähestyessäni heitä tutkimukseeni liittyvissä erilaisissa kysymyksissä.

Matkan varrella sain tutkimuksellisen alkuasetelman lisäksi paljon hyödyllistä ja kokonaisuutta avaavaa tietoa Urkuimprovisointi 3 -opintojakson historiasta. Tutkimusprosessin aikana kävi ilmi, että Sibelius-Akatemian sähköinen rekisteri Urkuimprovisointi 3 -opintojakson suorittaneista on puutteellinen. Tätä en olisi saanut ollenkaan tietooni ilman Akatemian valveutunutta opettajakuntaa. Epätäydellisen nimilistan vuoksi Urkuimprovisointi 3 -opintojakson suorittaneiden henkilöiden tarkka lukumäärä ei selvinnyt täysin luotettavasti. Mielestäni minulla oli syytä olettaa, että Sibelius-Akatemian viralliselta taholta saamani tiedot ovat lähtökohtaisesti tutkimuseettisesti relevantteja. Jatkoa, ja mahdollisia muita tietoja tarvitsevia henkilöitä ajatellen sähköisen rekisterin puutteellisuus olisi hyvä tiedostaa myös Sibelius-Akatemian opintopalveluissa.

Sibelius-Akatemian opintoihin liittyvän virallisen termistön ja epävirallisen arkikielenkäytön välillä on huomattavia eroja. Uskaltaisin väittää, että vain murto-osa koko kouluinstituutin väestä käyttää oikeita nimityksiä. Samaan lankaan menin itsekkin: tutkittaville lähettämissäni kyselylomakkeissa käytin väärää termiä ”Urkuimprovisointi 3 -tutkinto”, vaikka sellaista ei tarkasti ottaen ole lainkaan olemassa. Toisaalta tutkinto-sana on niin vakiintunut, että se ei varmasti harhaanjohtanut vastaajia millään tavalla, luultavasti he eivät väärää nimitystä edes noteeranneet. Tutkimusprosessin aikana otin kuitenkin selvää terminologiasta ja pystyin korjaamaan sekaannukseni työtä kirjoittaessa.

Tutkielmani tekeminen on saanut minut pohtimaan, onko naisiin liittyvällä kulttuurisella ja sosiaalisella musiikinhistorialla sekä perinteellä – monesti niissä on näyttäytynyt heikko itsetunto ja musiikin ”pienesti” tekeminen – vaikutusta nykyisessä musiikin tekemisen kentässä todellisesti myös urkuimprovisointiin. Vaikka musiikin alalla ainakin koulutukselliset ja yhteiskunnal-

liset esteet on raivattu pois tasa-arvon toteutumiseksi, edelleen myös tämän kartoittavaluonteisen työn tulokset luovat vaikutelmaa, jonka mukaan naisille julkinen musiikillinen toiminta ja tähtääminen ulkoisesti korkealle tasolle musiikin luovalla saralla on mentaalisesti keskimäärin haasteellisempaa kuin miehille.

Toisaalta tunnistan subjektiivisuuden vaaran: minä – nainen – tämän työn tekijänä katson väistämättä tutkimustani naisesta näkökulmasta, huolimatta pyrkimyksistäni neutraaliin suhtautumis- ja käsittelytapaan. On hyvin todennäköistä, että sukupuolen kontekstissa urkuimprovisointiin liittyviä ilmiöitä välillisesti tai suoraan käsittelevä tutkimuskirjallisuus, joka on pääosin feminististä musiikintutkimusta edustavaa, on vaikuttanut ajatuksiini ja tutkimusotteeseen.

Työssäni yleensä näyttäytyvä ajatus kahdesta valtasukupuolesta, sekä ilmiöiden hahmottumisesta vastavoimaisuuksien, laajasti ymmärrettynä naisten ja miesten aspektien kautta voi tuntua vanhanaikaiselta tai jopa kyseenalaiselta nykyisessä ihmisen monimuotoisen olemisen todellisuudessa. Tästä huolimatta koen, että esimerkiksi kirkkomuusikoiden koulutusta ajatellen urkuimprovisoinnin maailman tutkiminen syvemmin sukupuolen kontekstissa olisi avartavaa ja hyödyllistä mahdollisimman positiivisen ja tuloksellisen urkuimprovisointiympäristön kehittämisen kannalta.

Tarkemman tarkastelun kohteena voisivat jatkossa olla kummatkin sukupuolet erikseen, tai syyt, miksi opiskelijat eivät ole suppeampien urkuimprovisointisuoritusten jälkeen jatkaneet kohti Urkuimprovisointi 3 -opintoja. Myös pitkälle edenneiden urkuimprovisoijien taustan, kasvuympäristön, sekä muiden heidän kehitykseensä improvisoijana mahdollisesti suotuisasti vaikuttaneiden tekijöiden selvittäminen olisi yksi mielenkiintoinen jatkotutkimusalue. Vaikka en ole tässä tutkimuksessa pohtinut perusteellisemmin syy-yhteyksiä sukupuolen ja urkuimprovisoinnin suhteen, tuon esiin ajatuksen perhetilanteen mahdollisesta vaikutuksesta urkuimprovisoinnin opiskeluun. Oletettavasti yleensä Sibelius-Akatemian opintojen loppuvaiheeseen ajoittuva laajojen urkuimprovisointiopintojen suorittaminen ja ”tyypillinen”

perheenperustamisvaihe ja -ikä saattavat hyvinkin osua samoille vuosille. Varsinkin naisten kohdalla perhetilanne voi jo naisen biologisen roolin vuoksi vaikuttaa suuresti opiskelumahdollisuuksiin ja -motivaatioon. Aihepiirissä riittäisi tutkittavaa niin urkuimprovisoinnin kuin eri oppiaineiden syventymiskohteidenkin parissa.

Vaikka nykymeno tähtääkin perustellusti useimmiten täydelliseen tasarvoon sukupuolten välillä, voi olla myös mahdollista, että urkuimprovisoinnin maailma on joistain selittämättömistä syistä keskimääräisesti luontevampi ja omempi miehille. Tämäkin täytyy ottaa huomioon ja hyväksyä yhtenä vaihtoehtona. Silti pidän kiinnostavana sitä, että vaikuttimia naisten kiistatta vähäisemmälle suuntautumiselle pitkälle vietyyn urkuimprovisointiin kartoitettaisiin perusteellisemmin, jotta syntyisi mahdollisuus tarttua siihen vaikuttaviin tekijöihin. Naisten musiikillisessa todellisuudessa ja ”toiseuden” faktassa riittää siis vielä tutkittavaa, mutta olisi suotavaa, että sukupuolista-vassa musiikintutkimuksessa päästäisiin vaiheeseen, jossa sukupuoleen liittyvien erilaisten ominaisuuksien rikkautta voitaisiin katsoa avoimesti ja nähdä naisisuuden ja miehisyyden piirteet voimavarana, positiivisesti tiedostaen.

Tämän tutkielman toivon omalta osaltaan antavan mahdollisuuden mahdollisuudelle jatkaa tutkimista urkuimprovisoinnin ympärillä. Urkuimprovisoinnin maailman soisi olevan kaikin puolin apposen avoinna niin Matille kuin Maijallekin.

LÄHTEET

Painetut lähteet

Arjas, P. (1997). *Iloa esiintymiseen – muusikon psyykkinen valmennus*. Jyväskylä: Gummerus.

Bondeman, A., Hernqvist, L. & Åberg, M. (1977). *Orgel improvisation. Studiebok*. Lund: Verbum.

Björkstrand, C. (1999). *Kvinnans ställning i det finländska musiksamhället : utbildningsmöjligheter och yrkesvillkor för kvinnliga organister, musikpedagoger och solister 1890–1939*. Åbo: Åbo Akademi University Press.

Clarke, E.F. (2005). Generative principles in music performance. Teoksessa J. Sloboda (Ed.) *Generative Processes in Music. The Psychology of Performance, Improvisation, and Composition*. New York: Oxford University Press 1988. Reprinted 2005. 1–26.

Dupré, M. (1937). *Cours complet d'improvisation à l'orgue*. Paris: Leduc.

Eskola, J. & Vastamäki, J. (2010). Teemahaastattelu: opit ja opetukset. Teoksessa J. Aaltola & R. Valli (Toim.) *Ikkunoita tutkimusmetodeihin 1. Metodien valinta ja aineiston keruu: virikkeitä aloittelevalle tutkijalle*. Juva: WS Bookwell. 3. uudistettu ja täydennetty painos 2010. 26–44.

Green, L. (2006). *Music, gender, education*. New York: Cambridge University Press 1997. Transferred to digital printing 2006.

Grunwald, D. (1997). *Anna persoonallisuutesi puhua. Esiintymisen ja esittämisen psykologiaa*. Helsinki: Yliopistopaino 1989. 3. muuttumaton painos 1997.

- Gustafsson, K-E. & Soinne, P. (1978). *Cantus firmus. Johdatus koraali-improvisaatioon. Introducering i koralimprovisation*. Helsinki:Fazer.
- Hakkarainen, L. (2009). *Impro soi!. Improvisoinnista iloa ja osaamista soitonopiskeluun*. Turun ammattikorkeakoulu. Turun ammattikorkeakoulun oppimateriaaleja 48. Tampere: Tampereen yliopistopaino.
- Hirsjärvi, S., Remes, P. & Sajavaara, P. (2010). *Tutki ja kirjoita*. Hämeenlinna: Karisto 1997. 15.–16. painos 2010.
- Huovinen, E. (2010). Musiikillisen improvisaation psykologia. Teoksessa J. Louhivuori & S. Saarikallio (Toim.) *Musiikkipsykologia*. Jyväskylä: WS Bookwell. 407–430.
- Isopuro, J. & Korhonen, K. (Toim.) (1994). *Sävelten maailma 5*. Porvoo: WSOY.
- Johansson, K. (2008). *Organ improvisation - activity, action and rhetorical practice*. Malmö: Malmö Academy of Music.
- Jokinen, A. (2010). Kriittinen mies- ja maskuliinisuustutkimus. Teoksessa T. Saresma, L-M. Rossi & T. Juvonen (Toim.) *Käsikirja sukupuoleen*. Helsinki: Hakapaino. 128–139.
- Korhonen, M. (2001). Improvisoinnista. Teoksessa P. Peltö (Toim.) *Klavi-kordikirja*. Sibelius-Akatemia. Kirkkomusiikin osaston julkaisuja 24. Vammala: Vammalan Kirjapaino. 46–52.
- Krieg, G. A. (2001). *Cantus firmus-Improvisation auf der Orgel. System, Methode, Modelle*. Köln: Dohr.
- Kurkela, K. (1993). *Mielen maisemat ja musiikki. Musiikin esittämisen ja luovan asenteen psykodynaamikka*. Sibelius-Akatemia. Musiikin tutkimuslaitos. Julkaisusarja, n:o 11. Helsinki: Hakapaino.

Leppäsalo, K. (1998). Näkökulmia improvisointiin – teema ja yhdeksän variaatiota. *Finaali 2 / 1998*. 8–19.

Lilja-Viherlampi, L-M. (2009). Esipuhe. Teoksessa L. Hakkarainen *Impro soi!. Improvisoinnista iloa ja osaamista soitonopiskeluun*. Turun ammattikorkeakoulu. Turun ammattikorkeakoulun oppimateriaaleja 48. Tampere: Tampereen yliopistopaino. 5–6.

Maijala, P. P. (2003). *Musiikon matka huipulle. Soittamisen eksperttiys huipusoittajan itsensä kokemana*. Sibelius-Akatemia. DocMus-yksikkö. Studia Musica 20. Väitöskirja. Helsinki: PB-Printing.

Moisala, P. (1994a). Musiikin naistutkimus, feministinen kritisismi ja sukupuolistava musiikintutkimus. *Musiikki 3 / 1994*. Suomen Musiikkitieteellisen Seuran julkaisu. 241–245.

Moisala, P. (1994b). Musiikki sukupuolen kautta tulkittuna - esimerkkejä sukupuolistavasta musiikintutkimuksesta. *Musiikki 3 / 1994*. Suomen Musiikkitieteellisen Seuran julkaisu. 246–277.

Moisala, P. & Valkeila, R. (1994). *Musiikin toinen sukupuoli*. Jyväskylä: Gummerus.

Opinto-oppaat 1981–2012. *Sibelius-Akatemian Opinto-oppaat 1981–2012*.

Pietilä, R. (2006). Miehet tekijöinä, naiset kokijoina. *Rondo 4 / 2006*. 49–50.

Pressing, J. (2005). Improvisation: methods and models. Teoksessa J. Sloboda (Ed.) *Generative Processes in Music. The Psychology of Performance, Improvisation, and Composition*. New York: Oxford University Press 1988. Reprinted 2005. 129–178.

Ryynänen-Karjalainen, L. (2002). *Sukupuolesta huolimatta. Naiskanttorit*

Suomen evankelis-luterilaisessa kirkossa. Sibelius-Akatemia. Kirkkomusiikin osasto. Studia Musica 14. Väitöskirja. Helsinki: Hakapaino.

Saresma, T., Rossi, L-M. & Juvonen, T. (2010). Kuinka sukupuolta voi tutkia?. Teoksessa T. Saresma, L-M. Rossi & T. Juvonen (Toim.) *Käsikirja sukupuoleen*. Helsinki: Hakapaino. 9–17.

Sippola, L. (2006). Nainen sanojensa takana. *Sibis 1 / 2006*. 14–15.

Sivuoja-Gunaratnam, A. (2006). Sukupuoli liikkeessä. *Sibis 1 / 2006*. 12–13.

Valli, J. (2010). Kyselylomaketutkimus. Teoksessa J. Aaltola & R. Valli (Toim.) *Ikkunoita tutkimusmetodeihin 1. Metodien valinta ja aineiston keruu: virikkeitä aloittelevalle tutkijalle*. Juva: WS Bookwell, 3. uudistettu ja täydennetty painos 2010. 103–127.

Vastamäki, J. (2010). Kyselylomaketutkimus: tutkimusasetelman ja mittareiden valinta. Teoksessa J. Aaltola & R. Valli (toim.) *Ikkunoita tutkimusmetodeihin 1. Metodien valinta ja aineiston keruu: virikkeitä aloittelevalle tutkijalle*. Juva: WS Bookwell. 3. uudistettu ja täydennetty painos 2010. 128–140.

Vilkkä, H. (2007). *Tutki ja mittaa. Määrällisen tutkimuksen perusteet*. Jyväskylä: Gummerus.

Wehle, G.F. (1932). *Die Orgel-Improvisation*. Leipzig: Weber.

Painamattomat lähteet

Annala, P. & Lohikoski-Ojala, L. (1988). *Nainen kirkkomuusikkona Suomessa*. Sibelius-Akatemia. Kirkkomusiikin koulutusohjelma. Tutkielma.

Hokkanen, T. (2005). *Sukupuolen merkitys opettajan ja oppilaan vuorovaikutuksessa. Opiskelijoiden kokemuksia Sibelius-Akatemian esittävän sävel-*

taiteen instrumenttiopetuksessa. Sibelius-Akatemia. Musiikkikasvatuksen koulutusohjelma. Tutkielma.

Hurme, T. (2009). *Kotikirkon urut, kyläpaikan piano ja kesäpaikan harmoni: tapaustutkimus Sibelius-Akatemian kirkkomusiikin osaston opiskelijoiden ja heitä opettavien opettajien käsityksistä musiikillisen lahjakkuuden toteutumiseen ja kehittymiseen vaikuttavista tekijöistä. Sibelius-Akatemia. Kirkkomusiikin koulutusohjelma. Kirjallinen työ.*

Kinnunen, O. (2012). *Virsiensäestäminen uruilla: monipuolisen säestämisen perinteitä, käytänteitä ja esimerkkejä. Sibelius-Akatemia. Kirkkomusiikin koulutusohjelma. Projektin kirjallinen työ.*

Kolehmainen, T. (1993). *Olli Linjama opettajana, improvisoijana ja säveltäjänä. Sibelius-Akatemia. Kirkkomusiikin koulutusohjelma. Tutkielma.*

Kuusela, M. (2002). *Miltä soitto- tai laulutunti näyttää, kuulostaa ja tuntuu?. Tutkimus opettajan ja oppilaan välisestä vuorovaikutuksesta. Sibelius-Akatemia. Musiikkikasvatuksen koulutusohjelma. Tutkielma.*

Kyselyvastaukset (2012). *Urkuimprovisointi 3 -opintojakson suorittaneille Sibelius-Akatemian opiskelijoille suunnattu kysely. Kirjoittajan hallussa.*

Nyyssönen, E-M. (2000). *”Mä oon vaan tämmönen, en mä osaa mitään”. Kolmen Sibelius-Akatemian musiikkikasvatuksen osaston opiskelijan subjektiivisia kokemuksia ja mielipiteitä huonosta itsetunnosta ja sen vaikutuksesta opintoihin musiikkikasvatuksen osastolla. Sibelius-Akatemia. Musiikkikasvatuksen koulutusohjelma. Tutkielma.*

Paasolainen, T. (1996). *Kohti täysipainoisempaa esiintymistä. Sibelius-Akatemia. Musiikkikasvatuksen koulutusohjelma. Tutkielma.*

Setälä, R. (2012). *”Improvisoi elämäsi iloa!”. Urkuimprovisoinnin opiske-*

lua ja opetusta Sibelius-Akatemian Kuopion osaston kirkkomusiikkilinjalla.
Sibelius-Akatemia. Kirkkomusiikin koulutusohjelma. Kirjallinen työ.

Tenkanen, A. (1992). *Urkuimprovisaation aspekteja: urkuimprovisaatio käytännön työssä: improvisaatio ja koulutuksen tukiaineet.* Sibelius-Akatemia. Kirkkomusiikin koulutusohjelma. Tutkielma.

Vuola, K. (1987). *Urkuimprovisaation opetus Suomessa.* Sibelius-Akatemia. Kirkkomusiikin koulutusohjelma. Tutkielma.

Internet-lähteet, kirjeet ja suulliset tiedonannot

Haapasalo, J. (2012). Urkuimprovisointi 3-tutkinnosta. Sähköpostiviesti emilia.soranta@siba.fi 22.11.2012.

Karjalainen, M. (2013). Suullinen tiedonanto 14.3.2013.

Karjalainen, M. (2013). Suullinen tiedonanto 30.8.2013.

Linjama, T. (2003). *Varhaisromantiikan pianoimprovisaatiot ja yleisö.* Jyväskylän yliopisto. Musiikkitiede. Tutkielma.
<https://jyx.jyu.fi/dspace/bitstream/handle/123456789/10036/G0000430.pdf?sequence=1>. (Viitattu 29.8.2013.)

Rautioaho, A. (2012). Kirje Asko Rautioaholta 20.12.2012. Kirjoittajan halussa.

Rautioaho, H. (2012). Urkuimprovisointi 3. Sähköpostiviesti emilia.soranta@siba.fi 25.1.2012.

Rautioaho, H. (2013). Tietoja opiskelijoiden sukupuolijakaumasta?. Sähköpostiviesti emilia.soranta@siba.fi 22.4.2013.

Sibelius-Akatemia. (2012). Lukuvuonna 2012–13 opetettavat ja suoritettavat opintojaksot.

<http://www.siba.fi/documents/10157/783d81b7-d219-4397-9af2-6c69ef64f497>. (Viitattu 31.8.2013.)

Sibelius-Akatemia. Oppiaineet.

<http://www.siba.fi/sibelius-academy/about-sibelius-academy/programmes>. (Viitattu 31.8.2013.)

Sibelius-Akatemia. Tutkinnot.

<http://www.siba.fi/sibelius-academy/about-sibelius-academy/degrees>. (Viitattu 31.8.2013.)

Unkari-Virtanen, L. (2010). Länsimainen taidemusiikki. Soittimet, laulu ja kokoonpanot. 1750–1800 Klassismi. Muhi-musiikinhistoriaa verkossa.

Sibelius-Akatemia.

<http://muhi.siba.fi/xwiki/bin/view/Muhi/ListInfos?c=1&l=10&p=5>. (Viitattu 29.8.2013.)

KYSELYTUTKIMUSLOMAKE ¹

Hyvä Urkuimprovisointi 3 –opintojakson suorittanut muusikko!

Valmistelen Sibelius-Akatemiassa kirkkomusiikin maisterintutkintoa. Kirjallisessa työssäni tutkin urkuimprovisoinnin opintoihin liittyviä ilmiöitä. Aineiston keräämistä varten lähetän sinulle kyselyn Urkuimprovisointi 3–opintojakson opintoihin liittyen.

Mahdollisimman kattavan ja luotettavan aineistopohjan saamiseksi pyydän sinua ystävällisesti vastaamaan kyselyyn ja **palauttamaan lomakkeen täytettynä** mukana tulevassa kirjekuoressa takaisin **15.12.2012 mennessä** osoitteeseen Emilia Soranta, Allitie 4a16, 90150 Oulu. Postituskulut on maksettu etukäteen.

Valmiista kirjallisesta työstä ei ole mahdollista tunnistaa yksittäistä vastaajaa. Kyselyn tietoja käsitellään luottamuksellisesti. Lämmin kiitos ajankäytöstäsi asian hyväksi. Vastauksesi on minulle hyvin tärkeä!

*Vastatessasi kyselyyn sinulla on mahdollisuus osallistua myös arvontaan.
Palkintona on konsertointimahdollisuus Oulun Karjasillan kirkon uusilla uruilla.
Lisätietoja kyselylomakkeen takasivulla.*

Ystävällisin terveisin



Emilia Soranta

e-mail: emilia.soranta@siba.fi, puh.: 044-322 8123

Sibelius-Akatemian kirkkomusiikin ja urkujen aineryhmän Kuopion ainejohtajana toivon, että vastaat tähän kyselyyn ja tuet näin arvokasta Sibelius-Akatemian opintojen tutkimis- ja kehittämistyötä. Kiitos osallistumisestasi!



Seppo Kirkinen, ainejohtaja



Kysely Urkuimprovisointi 3 –opintojakson suorittaneille

Vastaajan tiedot:

Urkuimprovisointi 3 –tutkinnon suorittamisvuosikymmen (esim. 1990-luku): _____

sukupuoli: nainen mies

opiskelija työssäkäyvä työtön eläkeläinen

Mitä mieltä olet seuraavista väitteistä?

	minulla ei ole kokemusta	alle 10- vuotiaana	11-15 - vuotiaana	16-20 - vuotiaana	21-25 - vuotiaana	muulloin, minkä ikäisenä?	
1. Minulla on urkuimprovisointikokemusta ennen Sibelius-Akatemian opintoja.							Sain opetusta <input type="checkbox"/>
Aloin improvisoida uruilla	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/> _____	En saanut opetusta <input type="checkbox"/>
2. Minulla on kokemusta improvisoisesta muulla instrumentilla ennen Sibelius-Akatemian opintoja.							Sain opetusta <input type="checkbox"/>
Aloin improvisoida	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/> _____	En saanut opetusta <input type="checkbox"/>

¹ Laatiin kyselylomakkeessa käytin osittain virheellisesti *tutkinto*-nimitystä *opintojakson ja opintosuorituksen* sijaan.

Arvonnan konsertointipalkinto

- yhden tunnin (1h) urkukonsertti Oulun Karjasillan kirkossa vuoden 2013 aikana
- konserttiin täytyy sisältyä vähintään yksi urkuimprovisaationumero, ohjelma muuten vapaa
- seurakunta maksaa konserttipalkkion 350€, matkakulut (Suomen rajojen sisäpuolella) yleisten kulkuneuvojen mukaan ja tarvittaessa yhdestä kahteen (1-2) hotelliyötä yhdelle hengelle (1hlö) kesällä 2012 avatussa Oulun Omenahotellissa
- lisätiedot: Karjasillan seurakunnan kanttori Juha Soranta (juha.soranta@evl.fi / 050-406 7286)

Osallistumisohjeet

1. Kirjoita arpalipukkeeseen yhteystietosi.
2. Laita arpalipuke arpajaiskirjekuoreen (pienempi kuin kyselomakkeen vastauskuori).
3. Sulje kirjekuori (kuori avataan vasta arvottaessa).
4. Palauta arpajaiskirjekuori yhdessä kyselylomakkeen kanssa palautuskuoreessa.
5. Voittajalle ilmoitetaan henkilökohtaisesti.

Oulun Karjasillan kirkon uudet urut

Karjasillan kirkkoon helmikuussa 2013 valmistuvat urut rakentaa Sotkamon urkurakentajat. Tyyliuunnaltaan urut edustavat saksalaisromantiikkaa. Soittokoneistoltaan mekaanisissa keilalaatikkouruissa on 30 itsenäistä äänikertaa sekä viisi siirtoäänikertaa jaettuna kahdelle sormiolle sekä jalkiolle. Hallinta sekä yhdistimet ovat sähkötoimiset. Uruissa on tietokonepohjainen rekisterimuistijärjestelmä (setzer) sekä ohjelmoitava yleispaisutinrulla. Toinen sormio on paisutuskaapissa. Uruissa on rekisterikoskettimisto.

Dispositio:

I sormio C-a3(-a4 superoktav)	II sormio C- a3 <	Pedal C-g1
1. Bourdon 16'	15. Lieblich gedact 16'	27. Violonbass 16'
2. Principal 8'	16. Geigenprincipal 8'	- Subbass 16' (siirto I)
3. Bourdon 8'	17. Lieblich gedact 8'	28. Principalbass 8'
4. Flauto major 8'	18. Salicional 8'	- Flötenbass 8' (siirto I)
5. Concertflöte 8'	19. Aeoline 8'	- Bourdon 8' (siirto I)
6. Gemshorn 8'	20. Voix celeste 8'	- Violon 8' (siirto I)
7. Viola di Gamba 8'	21. Viola 4'	29. Oktave 4'
8. Quintatön 8'	22. Traversflöte 4'	30. Posaunenbass 16'
9. Oktave 4'	23. Flauto dolce 4'	- Trompete 8' (siirto I)
10. Rohrflöte 4'	24. Flautino 2'	
11. Quinte 2 ^{2/3}	25. Progressio harmonica 2-4 fach 2 ^{2/3}	
12. Oktave 2'	26. Oboe 8'	
13. Mixtur 3 fach 2 ^{2/3}		
14. Trompete 8'	Tremolo	
	I 4', II/I, I/P, II/P II/I 16'	