

KARELIA-AMMATTIKORKEAKOULU  
Musiiikin koulutusohjelma

Johanna Vahtola

MUSIIKILLISEN VUOROVAIKUTUKSEN OPETUSMENETELMÄT  
VAPAASTI IMPROVISOIDUSSA MUSIIKISSA

Opinnäytetyö  
Huhtikuu 2020



**OPINNÄYTETYÖ**  
**Huhtikuu 2020**  
**Musiikin koulutusohjelma**

Tikkarinne 9  
80200 JOENSUU  
+358 13 260 600 (vaihde)

**Tekijä(t)**  
Johanna Vahtola

**Nimeke**  
Musiikillisen vuorovaikutuksen opetusmenetelmät vapaasti improvisoidussa musiikissa

**Tiivistelmä**

Vapaa improvisaatio on musiikin luomista ja esittämistä samanaikaisesti ilman minkäänlaista etukäteen sovittua rakennetta. Näin ollen muusikot ohjaavat musiikin kehittymistä soittamisen aikana tapahtuvan hienovaraisen musiikillisen vuorovaikutuksen kautta. Opin- näytetyössä tarkastellaan opetusmenetelmiä, joita käytetään musiikillisen vuorovaiku- tustaidon kehittämiseksi improvisaation opetuksessa.

Työssä tutkitaan opetusmenetelmiä kahdesta vapaan improvisoinnin opettamisen oppaasta sekä havainnoimalla opetustilanteita. Aineisto analysoidaan siitä näkökulmasta, minkälaisia etuja ja ongelmia erilaisiin opetusmenetelmiin liittyy. Opetusmenetelmiä verrataan teatteri-improvisaatioissa käytettävään statusvuorovaikutuksen menetelmään sekä älykkään intuition kehittämiseen, ja tarjotaan niiden kautta uusia näkökulmia opetus- menetelmissä havaitsemieni ongelmien korjaamiseksi.

Musiikillisen vuorovaikutuksen opettamiseen kannattaa käyttää menetelmiä, joilla kehitetään opiskelijan taitoa tehdä vuorovaikutusta ohjaavia tekoja sekä vahvistetaan opis- kelijan havainnointi- ja erottelukykyä sekä reaktionopeutta. Vuorovaikutusta kannattaa tarkastella neutraalisti ja kiinnittää huomio vuorovaikutustekojen selkeyteen.

**Kieli**  
suomi

Sivuja 28  
Liitteet 0  
Liitesivumäärä 0

**Asiasanat**  
vapaa improvisaatio, musiikillinen vuorovaikutus, opetusmenetelmät, intuitio, status



**THESIS**  
**April 2020**  
**Degree Programme in Music**

Tikkarinne 9  
80200 JOENSUU  
FINLAND  
+ 358 13 260 600 (switchboard)

Author (s)  
Johanna Vahtola

Title  
Teaching methods for musical interaction and co-operation in freely improvised music

Abstract  
Free improvisation means creating and performing music simultaneously. In freely improvised music, there is no preexisting structure which the musicians follow, and therefore in an ensemble setting, the only way to conduct the music is a sensitive musical interaction and co-operation between the musicians. This thesis focuses on teaching methods used to develop these skills and advantages and risks associated to the methods.

Teaching methods are studied from two teaching guides for free improvisation as well as by observing two free improvisation master courses. In addition, the methods will be compared to some methods used in theatre improvisation as well as methods to develop the skill of intelligent intuition. With these considerations some new viewpoints will be offered to develop the teaching methods further.

Useful methods look at musical interaction as a neutral phenomenon and an obtainable skill. In order to strengthen the skill in musical interaction and co-operation it is useful to help students develop their options to give impulses and react to them as well as observation and differentiation skill and reaction speed. The focus needs to be in clear actions that direct the co-operation.

Language  
Finnish

Pages 28  
Appendices 0  
Pages of Appendices 0

Keywords  
free improvisation, musical interaction, teaching methods, intuition, status

## Sisältö

1	Johdanto .....	5
2	Opinnäytetyön lähtökohdat ja menetelmälliset valinnat .....	5
3	Vuorovaikutus vapaassa improvisaatiossa .....	7
3.1	Musiikillinen vuorovaikutus verrattuna keskusteluun .....	8
3.2	Roolit ja reagointi .....	9
3.3	Musiikillinen vuorovaikutus tekoina .....	10
4	Musiikillisen vuorovaikutuksen opettaminen .....	12
4.1	Keskustelun vuorovaihteluun perustuvat opetusmenetelmät .....	12
4.2	Roolittaminen vuorovaikutuksen opetusmenetelmänä .....	15
4.3	Tekojen ja reagoinnin harjoittelu improvisoinnissa .....	19
5	Vuorovaikutuksen joustavuuden kehittäminen .....	22
5.1	Statusilmaisun keinot vuorovaikutuksen opetuksessa .....	22
5.2	Havainnointi- ja erottelukyvyn harjoittaminen .....	25
6	Pohdinta .....	26
	Lähteet .....	29

## 1 Johdanto

Vapaa improvisaatio usean muusikon kokoonpanossa on kollektiivinen, luova prosessi, jonka onnistuminen vaatii jatkuvaa muusikoiden välistä vuorovaikutusta. Muusikoiden on kyettävä intuitiivisesti tulkitsemaan toistensa antamia vihjeitä ja ehdotuksia siitä, mihin suuntaan musiikki on menossa ja reagoimaan niihin välittömästi. Olen omissa vapaan improvisaation opinnoissani myös itse todennut vuorovaikutuksen tärkeyden improvisoinnin kannalta, mutta toisaalta myös sen, kuinka hankalaa sen hahmottaminen on opiskelijana.

Opinnäytetyön tavoitteena on analysoida muusikoiden välistä vuorovaikutusta vapaassa improvisaatiossa ja kehittää keinoja sen opettamiseen. Muusikoiden välistä vuorovaikutusta korostetaan vapaan improvisaation opetuksessa, mutta menetelmät sen opettamiseen ovat oman kokemukseni perusteella usein epämääräisiä ja pohjautuvat sävelletyn musiikin traditioon tai puhutun vuorovaikutuksen käsitteisiin. Molemmissa lähestymistavoissa on etunsa ja samalla rajoituksensa sovellettaessa vapaan improvisaation opetukseen.

## 2 Opinnäytetyön lähtökohdat ja menetelmälliset valinnat

Opinnäytetyössä tutkitaan, minkälaisilla keinoilla musiikillista vuorovaikutusta opetetaan vapaan improvisaation kontekstissa ja minkälaisia etuja tai haasteita valittuihin menetelmiin liittyy. Lisäksi pyritään kehittämään menetelmiä edelleen eri opetustilanteisiin sopiviksi. Menetelmiä verrataan teatteri-improvisaatiossa käytetyn statusilmaisun opetusmenetelmiin sekä älykkään intuition kehittämiseen tähtääviin harjoituksiin ja pohditaan, mitä annettavaa niillä olisi musiikillisen vuorovaikutuksen opetusmenetelmiin.

Tutkimuskysymykset ovat:

- 1) Minkälaisilla keinoilla musiikillista vuorovaikutusta opetetaan vapaassa improvisaatiossa?
- 2) Millä tavoin opetusmenetelmiin liittyviä ongelmia voitaisiin ratkaista?

Tutkimusaineisto on koostettu kirjallisista lähteistä sekä havainnoimalla kahta vapaan improvisaation mestarikurssia Viron musiikki- ja teatteriakatemiassa. Havainnoidut kurssit ovat liettualaisen pianistin, rumpalin, säveltäjän ja improvisoijan Arnas Mikalkenasin mestarikurssi Tallinnassa 14.–15.2.2019 sekä sveitsiläisen Hochschule Luzern -musiikkikorkeakoulun jazzpianon ja improvisoinnin professorin Christoph Baumannin (s. 1954) mestarikurssi Tallinnassa 20.–21.2.2019. Opettamisen metodeja tutkitaan myös kirjallisista lähteistä. Ne ovat Viron musiikkiakatemian vapaan improvisaation professorin Anto Pettin (s. 1960) opetusmenetelmää esittelevä Anto Pett's teaching system (Pett 2004) sekä Viron musiikkiakatemian vapaan improvisaation professorin, ääni-improvisoija Anne-Liis Pollin (s. 1963) opettamisen käsikirja Häälemängut (Äänipelit) (Poll 2012).

Analysoitavaksi valikoidaan sekä opetustilanteista että opetuksen oppaista menetelmiä, joiden tavoitteena on nimenomaan musiikillisen vuorovaikutuksen tai sitä tukevien taitojen kehittäminen. Lisäksi analysoitavaksi valikoidaan menetelmiä, joissa viitataan johonkin kolmesta musiikillisen vuorovaikutuksen hahmottamisen tavasta: keskustelun vuorovaihtelu, roolitus tai vuorovaikutus tekoina.

Opinnäytetyön tutkimusote on laadullinen ja aineistolähtöinen, mutta havaintoja kytketään myös aikaisempaan teoriaan musiikillisen vuorovaikutuksen olemuksesta vapaassa improvisaatiossa. Näin ollen analyysi pohjautuu abduktiiviseen päättelyyn. Abduktiossa päärooli on analyysin tekijän ajattelulla, mutta siinä hyväksytään se, että ajattelu ja päättely eivät synny tyhjiössä ilman minkäänlaista teoreettista välineistöä ja vihjeitä. Näin ollen tulokset ovat aina kontekstisidonnaisia ja subjektiivisuus on väistämättä läsnä tutkimuksessa. (Saaranen-Kauppinen & Puusniekka 2006.)

Opetusoppaiden analyysin lisäksi havainnoidaan improvisaation opetusta. Havainnointi on valittu aineistonkeruun menetelmäksi, koska vapaan improvisaation opettamisen tueksi on kirjoitettu varsin vähän oppaita. Havainnointi valittiin menetelmäksi haastattelujen sijaan siksi, että se mahdollistaa pääsyn tapahtumien luonnollisiin ympäristöihin ja sopii

erinomaisesti esimerkiksi vuorovaikutuksen tutkimiseen. Sen avulla saadaan välitöntä ja suoraa informaatiota yksilön ja ryhmien toiminnasta ja käyttäytymisestä ja sen kautta voidaan tutkia toimivatko ihmiset niin kuin sanovat toimivansa. (Saaranen-Kauppinen & Puusniekka 2006.)

### **3 Vuorovaikutus vapaassa improvisaatiossa**

Yksinkertaisimmillaan improvisointi voidaan määritellä musiikin luomisena ja esittämisenä samanaikaisesti. Tällöin usein puhutaan, että improvisointi tapahtuu hetken mielijohteesta tarkoittaen jotakin, mitä ei ole suunniteltu etukäteen. Toisaalta improvisointi on myös spontaania reagointia tiettyihin tunnistettuihin ideoihin. Tällöin improvisointi tapahtuu tietyssä tunnistetussa viitekehyksessä ja ilmenee musiikillisena tai äänellisenä vastauksena suhteessa tähän viitekehykseen. (Tandberg 2008, 20.) Tämä improvisaation kommunikatiivinen puoli vaatii vapaassa ryhmäimprovisoinnissa muusikoilta herkkää kuuntelemisen taitoa ja jatkuvaa valmiutta reagoida toisen tekemiseen. Muusikon on oltava valmis muuttamaan omaa tekemistään vastauksena muiden muusikoiden antamiin vihjeisiin suunnasta, johon musiikkia voidaan kehittää. Kun muusikot kuuntelevat toisiaan tarkkaan, joitain tällaisia soiton kautta annettuja ehdotuksia lähdetään kehittämään yhteistyössä, kun toiset jäävät huomiotta. Näin muusikot luovat improvisoidessaan kollektiivisesti suunnan musiikille. (Becker 2000, 172.)

Strandberg on tutkinut ryhmässä tehtävän musiikki-improvisaation lähtökohtia ja määrittelyä perustuen laajaan kirjallisuuteen eri näkökulmaista. Hän toteaa, että vapaa ryhmäimprovisaatio ei pelkästään vaadi musiikillista interaktiota tai pohjaudu siihen, niiden lisäksi se on reaaliaikaista musiikillista interaktiota. (Strandberg 2009, 85.) Vapaan improvisaation ydin on musiikillinen kommunikaatio muusikoiden välillä, mitä ilmaistaan reagoimalla eri tavoin toisen tarjoamiin ehdotuksiin: vastaamalla niihin, yhtymällä ja kehittämällä niitä eteenpäin tai toimimalla niitä vastaan.

### 3.1 Musiikillinen vuorovaikutus verrattuna keskusteluun

Muusikoiden välistä vuorovaikutusta vapaassa improvisaatiossa on kuvattu monin tavoin. Yksi yleinen tapa on verrata sitä puhuttuun keskusteluun, mikä on joiltain osin toimiva vertaus ja joiltain osin ongelmallinen. Strandberg (2009) huomauttaakin, että keskustelua voi pitää vain enemmän tai vähemmän metaforisena kuvauksena vuorovaikutuksesta vapaassa improvisaatiossa. Musiikillinen vuorovaikutus perustuu tunnistettaviin elementteihin, kuten intervalleihin, äänen pituuksiin, alukkeisiin, dynamiikkaan tai musiikilliseen tekstuuriin tai rakenteeseen, sekä näiden välisiin suhteisiin. (Strandberg 2009.)

Näitä voi helposti verrata puhutun keskustelun sanoihin, ilmauksiin, eleisiin tai ilmeisiin. Vapaata keskustelua ja vapaata improvisaatiota yhdistävä tekijä on myös se, ettei kumpikaan nojaa ennalta määrättyyn käsikirjoitukseen. Tämä erottaa vapaasti improvisoidun musiikin sävelletystä musiikista ja vapaan keskustelun esimerkiksi näytelmästä.

Yksi selkeästi erottava tekijä musiikillisen vuorovaikutuksen ja keskustelun välillä on se, että musiikissa on mahdollista olla useita yhtä aikaa soivia tasoja, eli ”puheenvuorot” voivat olla päällekkäisiä. Puhutussa keskustelussa päällekkäinen puhuminen on, vaikkakin suhteellisen yleistä erityisesti puheenvuorojen taitoskohdissa, usein myös merkki ongelmasta vuorovaikutuksessa (Sacks et al. 1974).

Toinen musiikillisen ja puhutun vuorovaikutuksen erottava tekijä on se, että puheessa sanoilla on kulttuurisesti rakentunut semanttinen merkitys, kun taas musiikillisen sisällön tulkitseminen on astetta monimutkaisempaa. Sama musiikillinen materiaali saattaa improvisaatiossa merkitä kontekstista riippuen eri asiaa, eli se voidaan tulkita eri tavoilla ja sen myötä myös johtaa erilaiseen reaktioon eri muusikoilla. (Strandberg, 102.) Toisaalta myös puhutussa keskustelussa merkitykset syntyvät vastaanottajan päättelyprosessista – ilmauksen ja kontekstin yhteisvaikutuksesta – ja puhujien välillä tapahtuu jatkuvaa neuvottelua yhteisen merkityksen muodostamiseksi (Hakulinen 1997, 13).



Borgo (1999, 75) kuitenkin tunnistaa myös viestin sisältöön liittyvän näkökulman vuorovaikutukseen vapaassa improvisaatiossa. Hänen mukaansa improvisaatiossa ”puheenvuoroon” annettu vastaus, joka ei tuo uutta näkökulmaa aiheeseen tai vie keskustelua eteenpäin voi nopeasti pysäyttää improvisaation kehittymisen ja kiinnostavuuden. Toisaalta hän toteaa, että improvisoinnissa toisen soittajan myötäily tai toiselle ”vastaan sanominen” voivat olla yhtäläisesti tehokkaita tapoja kommunikoida.

### 3.2 Roolit ja reagointi

Muusikoiden välistä musiikillista vuorovaikutusta voidaan kuvata myös sen myötä, miten muusikot reagoivat toisten muusikoiden esittämiin ideoihin. Näin vuorovaikutuksen tavat voidaan jakaa kolmeen eri kategoriaan (Strandberg 2009, 89):

- 1) Konkreettisen musiikillisen vuoropuhelun kautta ilmentyvä kommunikaatio kahden tai useamman muusikon välillä.
- 2) Yksilön ja muun ryhmän välinen kommunikaatio, joka ilmenee ryhmän musiikillisina reaktioina yksilön tuottamiin ideoihin.
- 3) Kollektiivisesti ymmärretty kommunikaatio, mikä ei ilmene konkreettisena dialogina eikä konkreettisina reaktioina vaan muusikoiden yhdessä luomana kokonaisuutena musiikillisista aspekteista.

Näistä ensimmäinen ehkä selkeimmin on verrattavissa puhuttuun keskusteluun, ottaen kuitenkin huomioon edellisessä luvussa esitellyt eroavaisuudet puhutun keskustelun ja vapaan improvisaation välillä. Toinen kategoria konkretisoituu mielestäni selkeimmin sävelletystä musiikista tutun solisti & säestäjä(t) rooliin kautta. Näiden kahden roolin ohella vapaassa improvisaatiossa tunnistetaan myös muita rooliin pohjautuvia tapoja reagoida, kuten tukeminen, jolla tarkoitetaan säestämiseen verrattuna aktiivisempaa osallistumista solistiroolissa olevan kanssamuusikon soittoon, sekä interpolointi, joka viittaa ryhmän jäsenen tuomaan täysin uuteen materiaaliin, mikä ei ole yhteydessä aikaisempaan materiaaliin (Nunn 1998, 26-27). Interpolointiin verrattavana roolinimityksenä on

käytetty myös sanaa häiritsijä, mikä periaatteessa kuvaa hyvin kyseistä toimintaa, mutta luo toiminnalle tarpeettomasti negatiivisen mielleyhtymän. Kolmas kategoria, kollektiivisesti ymmärretty vuorovaikutus, on näistä hankalimmin kuvattavissa muusikkojen roolitusten kautta tai puhutusta keskustelusta johdetuilla metaforilla.

Musiikillista vuorovaikutusta voidaan kuvata myös muusikoiden välisen asennoitumisen kautta. Tältä kannalta katsottuna vuorovaikutus vaatii muusikoilta sitä, että he pysyvät jatkuvasti tietoisina toistensa tekemisestä ja valmiudessa muuttamaan omaa materiaalia tarpeen mukaan (Becker 2000). Lisäksi muusikoiden on oltava jatkuvasti tietoisia omasta tekemisestään ja siitä, millä tavalla se suhteutuu toisten soittajien tekemiseen. Jos muusikoilla tällainen tietoisuus ja reagoitiherkkyys on riittävällä tasolla, on mahdollista saada aikaan ilmiö, jossa koko ryhmä lähtee kehittämään musiikillista materiaalia kollektiivisesti samaan suuntaan. Silloin ryhmän jäsenet kokevat yhteisen suunnan tärkeämmäksi kuin yksittäisen muusikon oman tekemisen. (Strandberg 2009, 32.)

Puhtaimmillaan kollektiivinen ymmärrys (collective understanding) on intuitiivinen, lähes telepaattinen, yhteys muusikoiden välillä. Sen löytyminen vaatii, että muusikot ovat valmiita luopumaan omista "itsekkäistä" tavoitteistaan ohjata musiikkia tiettyyn suuntaan ja halustaan erottua joukosta tai pitää kiinni tietyistä roolista yhtyeessä. Vapaassa improvisaatiossa kollektiivinen ymmärrys voi kuitenkin olla myös osittaista, jolloin osa ryhmästä kommunikoi kollektiivisesti ja yksittäiset muusikot ovat sen ulkopuolella, tai puuttua kokonaan, jolloin kaikilla muusikoilla on oma linjaansa, jotka soivat joko vuorottain (vrt. vuoropuhelu) tai samanaikaisesti. (Strandberg 2009, 32.)

### **3.3 Musiikillinen vuorovaikutus tekoina**

Pelz-Sherman (1998) kuvaa vuorovaikutusta tekoina, jonka edellytyksenä on kaksi tai useampi kompetentti toimija, jotka pystyvät tuottamaan ja tulkitsemaan musiikillista informaatiota. Kaikki esiintyjien tekemät teot sekä reaktiot kanssa-

esiintyjän tekoihin ovat vapaassa improvisaatiossa täysin vapaaehtoisia. Se tarkoittaa sitä, että vaikka joku yhtyeen soittajista voi yrittää vaikuttaa tilanteeseen lähettämällä tiettyjä signaaleja omalla soitollaan, se millä tavalla yhtyeen muut jäsenet reagoivat signaaliin, tai reagoivatko siihen lainkaan, on yhtyeessä jokaisen yksilön itsenäinen päätös. Näin ollen ei ole varmaa, että tietynlainen signaali johtaa automaattisesti tietynlaiseen reaktioon (Strandberg 2009, 91).

Tilanteita, joissa improvisoijat välittävät onnistuneesti signaaleja ja muusikoiden välillä tapahtuu kommunikaatiota, Pelz-Sherman kutsuu interaktiotapahtumiksi (interaction event), tai lyhyesti i-event. Ne ilmaisevat muusikoiden välistä kommunikaatiota ja tapahtuvat usein käynnistys / seuraus -parina, mutta eivät aina. I-eventit voivat syntyä monesta eri tavasta ilmaista vuorovaikutusta, esimerkiksi imitointi, kysymys/vastaus, täydentäminen/korostaminen, keskeyttäminen. I-eventejä voidaan arvioida niiden ”voimakkuuden” perusteella, eli kuinka vahvaa tai ilmeistä vuorovaikutus on sen aikana. Malli perustuu siihen oletukseen, että soittajat toimivat improvisaation aikana jossain perusmoodeissa. Staattisia moodeja ovat jakaminen, ei-jakaminen tai solisti/säestäjä -moodi. Näiden lisäksi on dynaamisia moodeja, joiden kautta tapahtuu siirtymät staattisten moodien välillä. Dynaamisia moodeja ovat: ilmaantuminen/vetäytyminen, sulautuminen/hyväksyminen, keskeyttäminen/häipyminen, lisääminen/tukeminen ja aloittaminen/vastaaminen. Näistä kaksi viimeistä ovat syklisiä moodeja, joissa kyseistä toimintoa tapahtuu toistuvasti soittajien välillä tietyssä ajanjaksossa. I-eventit osuvat näiden moodien siirtymäkohtiin ja kuvaavat tekoja, joilla soittajat ohjaavat vuorovaikutusta moodista toiseen (Pelz-Sherman 2007).

Tässä luvussa esiteltiin erilaisia tapoja, joilla vuorovaikutusta vapaassa improvisaatiossa on kuvattu aikaisemmassa tutkimuksessa. Ensimmäiset kaksi perustuivat vuorovaikutuksen vertaamiseen muussa kuin vapaaimprovisaation kontekstissa tapahtuvaan vuorovaikutukseen (dialogi - puhuttu keskustelu; roolit - sävelletty musiikki). Oman kokemukseni mukaan nämä ovat toimivia keinoja kuvata tiettyä osaa improvisaatiossa tapahtuvasta vuorovaikutuksesta, mutta eivät kuvaa sen olemusta kokonaisuudessaan.

Kollektiivinen ymmärrys ja Pelz-Shermanin -malli ovat hyviä pyrkimyksiä kuvata improvisaatiossa tapahtuvaa vuorovaikutusta lähtien liikkeelle nimenomaan improvisaation olemuksesta ja lainalaisuuksista. Niiden soveltaminen suoraan improvisaation opetukseen voi kuitenkin olla haastavaa. Mallit lähtevät liikkeelle siitä oletuksesta, että vuorovaikutus muusikoiden välillä joko tapahtuu intuitiivisesti tai että muusikoilla on riittävä kompetenssi tehdä vuorovaikutusta ohjaavia tekoja. Vastaamatta vielä jää, minkälaisilla keinoilla voidaan kehittää vuorovaikutukseen tarvittavaa intuitiota tai lisätä kompetenssia tuottaa ja vastaanottaa vuorovaikutusta ohjaavia signaaleja.

## **4 Musiikillisen vuorovaikutuksen opettaminen**

Tässä luvussa tarkastellaan tutkimusaineistossa esiintyviä musiikillisen vuorovaikutuksen opetusmenetelmiä. Aineistosta olen valinnut täsmällisempään analyysiin harjoituksia tai huomioita, joissa nimenomaisesti harjoitellaan musiikillista vuorovaikutusta tai harjoituksia, joissa hyödynnetään edellisessä luvussa esiteltyjä tapoja hahmottaa vuorovaikutusta. Lisäksi arvioinnin tueksi tuodaan huomioita mestarikurssien keskusteluista, josta ilmenee menetelmiin sisältyviä ongelmia. Havainnot jaotellaan sen mukaan, minkälaiseen vuorovaikutuksen kuvailutapaan ne pohjautuvat. Koska tutkimusaineisto on varsin suppea eikä siitä näin ollen voi vetää yleisempiä johtopäätöksiä musiikillisen vuorovaikutuksen opetuksesta, ei analyysissä oteta kantaa siihen kuinka usein eri vuorovaikutuksen hahmotustavat esiintyvät aineistossa. Osa aineiston menetelmistä yhdistävät erilaisia vuorovaikutuksen hahmotustapoja. Jokaisen alaluvun loppuun on koostettu eri menetelmissä tunnistetut edut ja riskit erilliseksi taulukoksi.

### **4.1 Keskustelun vuorovaihteluun perustuvat opetusmenetelmät**

Tutkimusmateriaalissani dialogia käytetään opetusmenetelmänä selkeimmin Pollin kirjassa. Siinä on useita puhutun keskustelun vuorovaihteluun viittaavia

harjoituksia (esim. "keskustelu" soinnittomilla konsonanteilla, keskustelu vapaasti valituilla äänneillä). Lisäksi kirjassa ohjeistetaan useassa kohtaa pohjaamaan harjoitus kysymys / vastaus -periaatteelle. Tärkeää on kuitenkin huomata, ettei näiden harjoitusten ensisijainen tarkoitus ole harjoittaa musiikillista vuorovaikutusta, vaan laajentaa ääni-improvisoijan sanavarastoa ja ilmaissukeinoja. Kuitenkin harjoituksissa on mukana myös kommunikatiivinen näkökulma. Tehtävän ohjeistuksessa todetaan, että harjoitus lisää oppilaan tunnetta, joka käynnistää sisäisen moottorin. Jotta tämä moottori pysyy hallinnassa, on keskityttävä voiman jakamiseen, harjoituksen suorittamiseen ja vastavuoroiseen kuuntelemiseen. (Poll 2012, 28.)

Myös Anto Pettin opetusmetodissa dialogia käytetään harjoitusmenetelmänä. Harjoitus Dialogue - Playing short pieces with accompanist hyödyntää keskustelun vuorottaista organisoitumista. Harjoituksen tarkoitus on opetella musiikillisen rakenteen kehittämistä improvisoinnin aikana sekä kappaleen luontevaa lopetusta. Kirjan mukaan harjoituksessa on kyse jännitteen hallitsemisesta (manage tension) ja muistin kehittämisestä, mutta tarkemmin ei avata sitä, miten dialogimainen vuorottelu näitä kehittää.

Mikalkenasin mestarikurssilla käytiin mielenkiintoinen keskustelu erään harjoituksen yhteydessä. Harjoituksessa soitettiin lyhyitä improvisoituja kappaleita pienissä ryhmissä muiden kurssin opiskelijoiden kuunnellessa. Erästä pienryhmää seuranneet kuulijat tunnistivat ryhmän soitosta dialogisuutta, mutta ryhmässä soittaneet muusikot itse kertoivat, etteivät olleet pyrkineet dialogimaiseen vuorovaikutukseen. Peräkkäin tapahtuvat asiat koetaan herkästi olevan yhteydessä toisiinsa, vaikka niiden välillä ei todellisuudessa olisi yhteyttä.

Toisaalta muusikot saattavat myös tiedostamattaan järjestää soittoaan dialogimaiseksi ja reagoida sen pohjalta toistensa soittoon. Tämä huomio kertoo mielestäni hyvin sen, kuinka vahvana keskustelun vuorottainen organisoituminen on ihmisten mielissä. Se toisaalta puoltaa sitä, että puhuttua kommunikaatiota kannattaa käyttää perustana ja metaforana myös musiikillisen vuorovaikutuksen opetuksessa erityisesti silloin, kun opetetaan improvisaatiota alkeistasolla. Dialogi on kaikille ihmisille tuttu vuorovaikutuksen muoto, ja

vuoronvaihtelun perussäännöt ovat varsin universaaleja. Sen takia menetelmä on nopeasti ja helposti omaksuttava eritasoisissa oppilasryhmissä.

Toisaalta opetusmenetelmän riski piilee samassa säännönmukaisuudessa. On todettu, että puhuttu keskustelu on yksityiskohtiaan myöten jäsentynyttä toimintaa ja että perättäisistä puheenvuoroista muodostuu odotuksenmukaisia jaksoja sekä normatiivisia oletuksia (Laakso 2008, 151 - 152). Lisäksi nämä keskustelun säännönmukaisuudet ovat ihmisillä useimmiten vahvasti sisäänrakennettuja ja tiedostamattomia. Näin ollen musiikillisen vuorovaikutuksen opetusmetodi, joka nojautuu puhuttuun keskusteluun voi tehdä musiikillisesta vuorovaikutuksesta kaavamaisista ja edistyneempien oppilaiden kohdalla jopa rajoittaa ilmaisun mahdollisuuksia (Taulukko 1).

Keskustelumetafora tuo mielestäni kuitenkin musiikillisen vuorovaikutuksen opetukseen lisää mahdollisuuksia, jos puheen ohessa hyödynnetään elementteinä myös muita keskustelun ilmaisukeinoja. On voitu osoittaa, että nonverbaalisella ilmaisulla (mm. eleet, ilmeet, asento, katseen suuntautuminen, kosketus) on myös selkeä rooli keskustelussa. Toisin kuin perättäisesti organisoitunut sanallinen ilmaisu, nonverbaali ilmaisu on keskustelussa organisoitunut synkronisesti eli yhtäaikaisesti. (Peräkylä et al. 2016, 46.) Näin ollen improvisoinnin opetuksessa olisi hedelmällistä ottaa keskustelumetaforasta käyttöön pelkän puheen lisäksi myös kehollisen yhteistoiminnan ilmentäminen musiikillisin keinoin. Näin saataisiin mukaan vuorottain tapahtuvan tason lisäksi myös samanaikaisesti tapahtuva toiminnan taso.

Toisaalta puheen prosodia (melodiset, dynaamiset ja ajalliset piirteet sekä äänenlaatu) jäsentää puhetta ymmärrettävään muotoon. Esimerkiksi äänenpainot ohjaavat puheen tulkintaa ja ilmaisevat puheenjaksosten päättymistä (Stevanovic 2016, 106 - 107). Improvisoinnissa puheen prosodiaa vastaavia keinoja voitaisiin käyttää musiikin jäsentymisen ohjaamiseen ja niitä käyttämällä soittaja voi antaa toisille muusikoille vihjeitä siitä, mitä hän haluaa fraasillaan saada aikaan.

Taulukko 1. Edut ja riskit dialogiin pohjautuvissa opetusmenetelmissä.

+ Perustuu universaaliin malliin vuorovaikutuksesta ja sen myötä helposti ymmärrettävä ja omaksuttava myös alkeistasolla.	– Voi johtaa kaavamaiseen vuorotteluun ja reagoititapaan ja sen myötä rajoittaa ilmaisua.
+ Helpottaa emotionaalisen ilmaisun tuomista osaksi improvisaatiota.	– Säännöt sisäänrakennettuja ja tiedostamattomia, niiden tunnistaminen ja niistä irrottautuminen voi olla hankalaa.
+ Keskustelulle tyypillisen prosodian ja nonverbaalin ilmaisun tarkastelu antaa mahdollisuuksia synkronisen vuorovaikutuksen sekä sitä ohjaavan fraseerauksen opetteluun.	– Pelkään puhuttuun dialogiin keskittyvä malli sisältää oletuksen vuoron perään tapahtuvasta vuorovaikutuksesta, mikä on vain yksi mahdollisuus musiikillisessa vuorovaikutuksessa.

## 4.2 Roolittaminen vuorovaikutuksen opetusmenetelmänä

Soittajien erilaisiin rooleihin perustuva menetelmä oli käytössä sekä Mikalkenasin että Baumannin mestarikursseilla. Opettajat käyttivät roolien hahmottamista kuitenkin opetuksessaan hieman eri tavoilla. Mikalkenasin opetuksessa oli vahvasti läsnä prosessimainen tapa käsitellä asioita, ja monen kurssilla tehdyn harjoituksen päätarkoitus oli musiikillisen vuorovaikutuksen tarkastelu. Useat harjoituksista olivat sarjoja, joista seuraava osa rakentui edellisen osan päälle. Harjoitukset tehtiin vuorottain 3-4 soittajan ryhmässä ja jokaisen harjoituksen jälkeen käytiin keskustelemalla läpi huomioita harjoituksesta.

Reagoitua harjoitettiin muun muassa kolmen harjoituksen sarjalla. Ensimmäisessä harjoituksessa kukaan soittajista ei saanut reagoida toisiinsa. Toisessa harjoituksessa yksi soittaja jää kommunikaation ulkopuolelle ja loput luovat yhteisen linjan reagoimalla toisiinsa. Viimeisessä harjoituksessa kaikki yhteen jäsenet soittivat yhteistä linjaa. Tehtävänannon mukaan vaikutti siltä, että sarjassa harjoitettiin edellisessä luvussa kuvaamaani kollektiivista ymmärrystä.

Ensimmäisessä harjoituksessa kollektiivista ymmärrystä ei ole, toisessa se on osittaista ja kolmannessa se tapahtuu kaikkien soittajien kesken. Kuitenkin opettaja sanoi, että harjoituksen toisessa osassa kollektiivisesta ymmärryksestä ulos jäävää soittaja on "tavallaan kuin solisti, mutta ei oikeastaan solisti". Havaitsin, että tässä kohtaa soittajan roolin sekoittaminen muusikoiden tapaan

reagoida toisiinsa teki tehtävänannosta sekavan, ja ryhmät toteuttivat tehtävän eri tavoilla.

Osa ryhmistä toimi tehtävänannon mukaisesti, mutta eräässä ryhmässä toisen harjoituksen aikana yksi soittaja asettui selkeästi solistirooliin ja muut säestäjä-rooleihin, jolloin edelleen solistin ja säestäjien välillä tapahtui runsaasti musiikillista vuorovaikutusta, vaikka sitä piti alkuperäisessä tehtävänannossa nimenomaan välttää. Myös opettaja mainitsi ryhmälle harjoituksen jälkeen tästä virheellisestä tulkinnasta, joten se vahvistaa havaintoani, että harjoituksen tavoite oli eri, kuin miten opiskelijat sen ymmärsivät.

Mielenkiintoista harjoituksessa oli se, että roolitusta ei annettu soittajille etukäteen, vaan soittajien tuli musiikillisia vihjeitä antamalla "neuvotella" improvisaation aikana, ketkä luovat materiaalin yhdessä ja kuka jää siitä ulkopuolelle. Yhdessä ryhmässä tämä neuvotteluvaihe kesti melko pitkään. Alussa tuntui, että kaikki osallistujat yrittivät kommunikoida vuoroin toistensa kanssa, kunnes päästiin siihen, että kahden jäsenen keskinäinen vuorovaikutus oli selkeää ja kolmas jäi siitä selkeästi ulkopuolelle.

Tehtävänannon epäselvyydestä huolimatta tämä oli tehokas harjoitus, koska se pakottaa soittajat tarkastelemaan omaa ja toistensa tekemistä soittamisen aikana. Toisaalta harjoituksessa opetellaan myös päästämään irti omista tavoitteistaan. Toisten tekemät valinnat vaikuttavat välttämättä muiden tekemiseen. Esimerkiksi jos kahden soittajan välillä syntyy selkeää vuorovaikutusta, on harjoituksen periaatteen mukaisesti kolmannen jäätävä siitä ulkopuolelle.

Samaa soittajien tekemiin valintoihin reagoimista harjoiteltiin Baumannin kurssilla ilman roolien nimeämistä harjoituksessa, jossa ison ryhmän (noin 10 hlö) improvisoinnille annettiin sääntö, että vain kolme soittajaa saa ja pitää olla yhtä aikaa äänessä. Näin ollen, jos joku ryhmässä päättää aloittaa tai lopettaa soiton, on jonkun muun tehtävä vastaavasti jäädä pois tai aloittaa. Kun ei ole etukäteen sovittu, milloin tai kuka soiton aloittaa tai lopettaa, tapahtuu vuorojen vaihto soittamisen aikana annettujen vihjeiden perusteella. Harjoitus on tehokas



nimenomaan reagoitinopeuden parantamiseksi ja harjoittamaan omasta ideasta luopumista ja yhteistyössä luodun musiikin nostamista yksilön roolisuoritusta tärkeämmäksi.

Baumannin mestarikurssi keskittyi myös suurelta osin musiikillisen vuorovaikutuksen harjoitteluun, vaikka opettaja ei nimennyt harjoituksia erikseen vuorovaikutusharjoituksiksi. Koko tutkimusaineistosta Baumannin mestarikurssi lähestyi improvisointia eniten systeemisellä tavalla. Hänen opetuksessaan improvisaatiota hahmotettiin erilaisten tasojen ja soittajan tekemien ratkaisujen kautta ja tarkasteltiin näiden suhteita toisiinsa sekä vaikutusta kokonaisuuteen. Baumann tarkasteli opetuksessaan improvisaatiota neljän eri tason kautta. Ne ovat

- 1) muusikon oma materiaali
- 2) koko ryhmän tuottama materiaali
- 3) funktio (muusikoiden roolit sekä reagoiminen toisiinsa)
- 4) musiikkiteoksen rakenne ja eteneminen kokonaisuutena (sävellyksellinen ajattelu).

Roolijakoon perustuva vuorovaikutuksen hahmottaminen on selkeä ja helppo ymmärtää. Kuitenkin oman kokemukseni mukaan solisti / säestäjä -roolituksen käyttämiseen opetusmenetelmänä liittyy kaksi ongelmaa vapaan improvisaation viitekehysessä.

Ensinnäkin solisti ja säestäjä -roolit ovat usein varsin staattisia. Sävelletyssä musiikissa solistirooli saattaa pysyä samalla soittajalla koko teoksen ajan ja silloinkin, kun solistirooli vaihtuu soittajalta toiselle, usein yhden soittajan solistiosuus on verrattain pitkä. Jos vuorovaikutus hahmotetaan pääasiassa roolien (samoin kuin edellisessä alaluvussa käsitellyn keskustelumetaforan) kautta, voi ryhmän kanssa olla vaikeaa päästä kollektiivisen ymmärryksen mukaiseen tapaan olla vuorovaikutuksessa.

Toisaalta roolimallin ongelma on myös se, että tietyt instrumentit mielletään herkemmin solistisiksi instrumenteiksi ja toiset taas säestysinstrumenteiksi. Esimerkiksi Mikalkenasin työpajassa tämä ilmeni eräässä keskustelussa. Siinä

todettiin, että laulu kuullaan yleensä solistisessa roolissa, joten improvisaatio-ryhmässä oleva lauluinstrumentti on vaikea mieltää säestäjärooliin. Samaan instrumenttiin liittyvään oletusrooliin viittaava huomio tehtiin Baumannin mestarikurssilla. Kurssilla yhtenä opetettavana ryhmänä oli vapaata improvisaatiota harjoitteleva jazzkvartetti.

Opettajan ensimmäinen huomio kvartetin soitossa oli se, että vaikka kappaleen sävelkieli, rakenne ja harmonia eivät noudattaneet jazzmusiikin traditiota, soittajien roolit olivat improvisaation aikana hyvin samanlaiset kuin perinteisessä jazzkvartetissa. Tätä opettaja lähti rikkomaan pyytämällä soittajia tietoisesti ilmaisemaan toisen soittajan roolia, jossa esim. pianisti soittaa basistin roolissa ja rumpali soittaa melodiaa. Tämän menetelmän avulla vuorovaikutus improvisoinnin aikana muuttui tasapainoisemmaksi ja soittajien käyttämä musiikillinen materiaali myös selkeästi monipuolisemmaksi.

Vapaasti improvisoidussa musiikissa vuorovaikutus vaatii soittajilta jatkuvaa kykyä reagoida muiden soittoon ja muuttaa omaa soittoaan sen mukaan. Täten opetuksessa vuorovaikutuksen selittäminen pääasiassa muusikoiden rooleista käsin voi johtaa jäykkään ja ennalta määrättyyn reagointiin soittajien välillä (Taulukko 2). Näin ollen roolittamista pitäisi vuorovaikutuksen opetuksessa käyttää varovasti ja ilmaista selkeästi sen olevan vain yksi mahdollinen tapa hahmottaa musiikillista vuorovaikutusta.

Taulukko 2. Edut ja riskit roolitukseen pohjautuvissa opetusmenetelmissä.

+ Toimivat osana isompaa kokonaisuutta, yksi mahdollinen tapa organisoitua soiton aikana.	– Roolit mielletään usein staattisina. Voi johtaa ”jäməhtäneeseen” vuorovaikutukseen.
+ Tietoinen roolin vaihtaminen on tehokas tapa rikkoa kaavamaisesti muodostunutta vuorovaikutusta.	– Eri soittimille mielletään herkästi oletusrooleja, joista voi olla vaikea päästä irti.
	– Rooleihin sisältyvät arvostukset voivat vaikeuttaa joustavaa liikkumista roolista toiseen.

### 4.3 Tekojen ja reagoinnin harjoittelu improvisoinnissa

Vuorovaikutuksen hahmottuminen tekojen kautta ilmeni harvoin analysoimassani materiaalissa. Pelz-Shermanin mukaan vuorovaikutus improvisaatiossa vaatii muusikoilta kykyä

- 1) tuottaa itse ja
- 2) tulkita toisen tuottamia musiikillisia signaaleita sekä
- 3) ottaa vastuu omasta toiminnastaan improvisointitilanteessa.

Baumannin kurssilla harjoiteltiin impulssin tuottamista ja siihen reagoimista sekä tehtiin harjoituksia oman musiikillisen materiaalin selkeyttämiseksi. Aluksi käytiin läpi peruskysymykset, joiden kautta soittaja tekee päätöksiä improvisoinnin aikana. Ensimmäinen päätös, jonka soittajan tulee tehdä, on soittaako hän vai eikö soita. Sen jälkeen soittamista ohjaavia valintoja voidaan käsitellä seuraavien kysymysten kautta: mitä, miten, milloin, miksi ja mihin suuntaan.

Näitä päätöksenteon paikkoja soittajalle tulee tyypillisesti useita kertoja improvisoidun kappaleen aikana erilaisina variaatioina: tarttuuko toisen antamaan impulssiin, muuttaako omaa soittoaan muiden mukana, aloittaako uuden jakson tarjoamalla uuden idean, jääkö jostain kohtaa kokonaan musiikin ulkopuolelle, lopettaako kappaleen muiden mukana vai jatkaako kappaletta omalla materiaalillaan muiden lopettaessa.

Edellä kuvattuja valintatilanteita ja niissä toimimista harjoiteltiin yksinkertaisella harjoituksella, jossa opettaja antoi merkin (käsimerkki tai taputus) impulssista. Jokaisen soittaja tehtävä oli päättää, miten reagoi annettuun impulssiin. Mahdollisia tapoja reagoida oli aloittaa/lopettaa soittaminen, muuttaa soittamisen tapaa tai jatkaa omaa soittamistaan ilman muutosta, eli jättää reagoimatta impulssiin. Tämä harjoitus oli omiaan nopeuttamaan soittajien reagointiherkkyyttä. Impulssit tulivat ennalta arvaamatta ja niihin oli reagoitava välittömästi. Harjoituksessa huomasi selkeästi sen, että ensimmäisillä kerroilla reaktiot tapahtuivat viiveellä, mutta harjoittelun myötä reagointi alkoi nopeutua. Nopea reagointi vaatii soittajilta myös kykyä luopua omasta ideastaan koko ryhmän suunnan muuttamiseksi.

Ensimmäinen harjoitus rajoittui siis pelkästään reagoimisen harjoitteluun. Sitä seuranneessa harjoituksessa soittajien piti itse antaa impulssi muulle ryhmälle improvisoinnin aikana, johon muiden tuli reagoida samalla periaatteella. Tässä siis harjoiteltiin sekä impulssin tuottamista että siihen reagoimista. Samanlainen impulssien ennakoimattomuus säilyi, koska kuka tahansa soittajista saattoi antaa impulssin milloin tahansa soiton aikana. Ryhmässä käyty keskustelu osoitti harjoituksen jälkeen, että soittajilla oli toisinaan vaikeaa tunnistaa toisen soittajan antama impulssi. Kysymykseksi keskustelussa nousi siis se, kuinka tehdä teko (impulssin antaminen soittamalla tai laulamalla) niin selkeästi, että toiset huomaavat ja ymmärtävät sen.

Keskustelussa listattiin muutamia tekoja, jotka toimivat impulssina. Näitä olivat esimerkiksi soittamisen aloittaminen tai lopettaminen sekä soittamisen tapaan liittyvät teot, kuten aksentit, yhtäkkinen tai vähittäinen volyymin muuttaminen sekä äänen sointiväriin muutokset. Impulssin voi antaa myös luomalla säännön musiikkiin, esimerkiksi alkamalla soittaa vapaatempoisen improvisaation keskellä selkeästi tempossa etenevää materiaalia, tai rikkomalla olemassa olevaa sääntöä, esimerkiksi soittamalla atonaalisen improvisaation keskellä tonaalisen soinnun tai melodian. Näissä kahdessa impulssin antamiseen ja siihen reagoimiseen liittyvässä harjoituksessa keskiöön nousivat soittajan valintoja ohjaavat kysymykset ”mitä” ja ”miten”.

Reagoimisen ja siihen ohjaavien tekojen lisäksi kurssilla käsiteltiin myös soittajien omaa materiaalia ja sen roolia vuorovaikutuksen onnistumisen kannalta. Tehtävänä oli, että jokainen soittaja esittää yhden oman musiikillisen materiaalin, minkä jälkeen toiset soittajat kuvailivat sitä sanallisesti. Tässä harjoituksessa tuli selkeästi esiin, että mitä monimutkaisempaa materiaali on, sitä hankalampaa on myös sen ymmärtäminen. Näin ollen, koska improvisaatiossa on tärkeää kyetä reagoimaan toisten antamiin signaaleihin välittömästi, tulee signaalin (tässä harjoituksessa musiikillinen materiaali) olla niin selkeä, että sen pystyy ymmärtämään heti.

Seuraavassa harjoituksessa ryhmän jokaisella soittajalla oli lupa käyttää improvisaation aikana ainoastaan tätä yhtä edellisessä harjoituksessa

esittämäänsä materiaalia. Tällöin soittajan valintoja ohjaavista kysymyksistä nousee keskiöön ”milloin” ja ”miksi”: Missä kohtaa improvisaatiota oma materiaali on musiikin kannalta merkityksellistä ja minkälaisessa suhteessa se on muiden soittajien valitsemiin materiaaleihin?

Tutkimusaineistosta sekä Pollin että Pettin kirjoissa esitellyt menetelmät nojaavat vahvasti improvisoijan oman materiaalin kehittämiseen ja selkeyttämiseen. Se on hyvää harjoitusta myös vuorovaikutuksen kannalta, koska se auttaa muita ymmärtämään tarjotun materiaalin ja sen myötä nopeuttaa reagoimista. Pettin menetelmässä on myös harjoituksia, joilla pyritään pitkäjänteiseen materiaalin kehittämiseen (esimerkiksi Filling the emptiness ja Melody, Pett 2004, 11) tai nopeisiin muutoksiin musiikillisessa materiaalissa (esimerkiksi Contrasts, short motives and unexpected interruptions, Pett 2004, 13). Nämä tarjoavat soittajalle keinoja musiikillisen vuorovaikutuksen ohjaamiseen. Kuitenkin jos opetus keskittyy liian vahvasti vain soittajan tai laulajan oman materiaalin harjoittamiseen, se voi pitemmän päälle haitata ryhmäimprovisaatiossa tarvittavaa joustavuutta. Musiikillisessa vuorovaikutuksessa vastuu on kaikilla siihen osallistuvilla osapuolilla. Musiikin tietoisin ohjaamisen lisäksi on yhtä lailla tärkeää kyetä luopumaan omasta tavoitteestaan sekä reagoida herkästi toisten muusikoiden antamiin impulsseihin.

Taulukko 3. Edut ja riskit tekoihin pohjautuvissa opetusmenetelmissä.

+ Neutraali lähestyminen helpottaa irrottautumaan soittajan omista tavoitteista ja eri rooleihin liittyvistä arvolatauksista.	– Vaativat opiskelijalta kykyä analysoida omaa ja toisten toimintaa.
+ Suhtautuvat musiikilliseen vuorovaikutukseen taitona, jota kenen tahansa on mahdollista opetella.	– Vaativat edistynyttä instrumentinhallintaa, jotta vuorovaikutusta voi aktiivisesti ohjailla. Näin ollen soveltuvat ensi sijassa edistyneiden oppilaiden opettamiseen.
+ Suhtautuvat muusikkoon aktiivisena toimijana ja näin ollen hälventävät musiikilliseen vuorovaikutukseen liittyvää ”mystisyyttä”.	– Liiallinen keskittyminen muusikon omaan tekemiseen voi heikentää kykyä reagoida joustavasti toisten tekemiseen.
+ Systeminen lähestyminen konkretisoi vuorovaikutuksen moninaisuutta ja eri tasoja.	– Menetelmiin liittyvä terminologia ei ole vakiintunutta, mikä voi vaikeuttaa asian omaksumista.

## **5 Vuorovaikutuksen joustavuuden kehittäminen**

Edellisessä luvussa käytiin läpi aineistosta tehtyjä huomioita erilaisista musiikillisen vuorovaikutuksen opetusmenetelmistä sekä niihin liittyvistä eduista ja riskeistä. Tässä luvussa esitellään muutamia näkökulmia, joilla edellisen luvun opetusmenetelmiä olisi mahdollista kehittää. Tarkasteluun tuodaan kaksi kirjallisiin lähteisiin perustuvaa erilaista näkökulmaa, joita voisi hyödyntää myös musiikillisen vuorovaikutuksen opettamisessa. Nämä ovat improvisaatioteatterin pioneerin Keith Johnstonen (s. 1933) kehittämä statusvuorovaikutuksen periaate sekä intuitiotutkijan ja taiteen tohtorin Asta Raamin (s. 1967) esittelemät harjoitukset älykkään intuition kehittämiseksi.

Edellisessä luvussa esitin ajatuksen siitä, että puhutusta keskustelusta voisi tuoda myös kehollisen ilmaisun ja puheen prosodian tasot mukaan silloin, kun keskustelumetaforaa käytetään musiikillisen vuorovaikutuksen opetuksessa. Sen kautta päästäisiin irti puhutun dialogin jähmeästä organisoitumisesta, mutta samalla pystytään edelleen hyödyntämään keskustelun helposti ymmärrettävää ja omaksuttavaa mallia. Toisaalta totesin, että rooleihin perustuva malli vuorovaikutuksesta johtaa herkästi staattiseen vuorovaikutukseen sekä rooleihin liittyy arvolatauksia, jotka voi estää sujuvaa liikkumista roolista toiseen. Statusilmaisuun pohjautuvien tai intuition kehittämiseen sopivien harjoitteiden soveltaminen musiikillisen vuorovaikutuksen opetukseen voi auttaa musiikillisen vuorovaikutukseen tarvittavan joustavuuden opettamisessa ja reaktionopeuden lisäämisessä.

### **5.1 Statusilmaisun keinot vuorovaikutuksen opetuksessa**

Teatteri-improvisaatiossa vuorovaikutuksen joustavuuden parantamiseksi pyritään tulemaan tietoiseksi ja hyödyntämään vuorovaikutuksessa läsnäolevia hyvin hienovaraisia valta-asetelmia, joita kutsutaan statuksiksi. Ne eivät ole ihmisten synnynnäisiä ominaisuuksia tai sosiaaliseen asemaan liittyviä arvon ilmaisuja vaan nimenomaan tekoja, joilla ihmiset ohjaavat vuorovaikutusta.

Jokainen ele, asento ja intonaatio ilmentää puhujan statusta, josta toisen osapuolen tekemä tulkinta taas ohjaa hänen statustaan. Statuksiin perustuva vuorovaikutuksen ohjautuminen on pitkälti tiedostamatonta ja toimii keinulautaperiaatteella: kun puhuja nostaa omaa statustaan hän samalla painaa toisen osapuolen statusta alaspäin. Vastaavasti laskemalla omaa statustaan puhuja mahdollistaa toisen osapuolen statuksen nousun (Johnstone 1979, 33-36). Sekä korkean että matalan statuksen ilmaisutavoilla on tehtävänsä vuorovaikutustilanteessa, ja molemmat voivat, tilanteen mukaan, edistää tai haitata vuorovaikutuksen sujuvuutta. Luontevassa vuorovaikutuksessa statuksen vaihtelua tapahtuu jatkuvasti puhujien välillä.

Improvisaatiossa statuksien hyödyntäminen perustuu siihen, että tullaan tietoisiksi korkeaa tai matalaa statusta ilmentävistä teoista ja sen myötä voidaan tietoisesti ohjata vuorovaikutuksen suuntaa. Keinulautaperiaatteen lisäksi voidaan vuorovaikutusta ohjata myös samaistumalla toisen statukseen. Tällöin vuorovaikutuksen osapuoli reagoi vastapuolen statuksen nostoon tai laskuun liikkumalla statustasossa samaan suuntaan. Samaistumista on kuitenkin hyödynnettävä hienovaraisesti, jotta ei päädytä ongelmiin vuorovaikutuksessa: Jos kumpikaan osapuoli ei ole valmis laskemaan statustaan, päädytään keskustelijoiden väliseen nokitteluun tai jopa tappeluun. Vastaavasti, jos kumpikin osapuoli pyrkii pysymään statusilmaisussaan vastapuolen tasoa alempana, ilmenee se kursailuna tai empimisenä eikä tilanteessa päästä eteenpäin. Luontevassa vuorovaikutuksessa statustasoa voidaan samaistumisen kautta nostaa tai laskea, kuitenkin niin, että vuorovaikutus palaa muutoksen jälkeen keinulautaperiaatteen mukaiseen vaihteluun uudella, aikaisempaa korkeammalla tai matalammalla, tasolla.

Musiikillisessa vuorovaikutuksessa statusilmaisun menetelmää voisi soveltaa miettimällä, minkälaisilla musiikillisilla teoilla statuksen nostoa ja laskua voidaan ilmaista. Näitä voisivat olla esimerkiksi volyymin muutokset, aksentointi, sointiväri, tempon tai musiikillisen materiaalin tiheyden vaihtelut. Lisäksi jo materiaalin äkillinen muuttaminen improvisaation aikana tuo soittajan esiin, kun taas sen vastakohtana staattisena ja toisteisena jatkuva materiaali tulkitaan herkästi säestykseksi tai tausta-aiheeksi.

Tärkeä huomio statusilmaisun harjoittelussa on se, että tyypillisesti jokaisella ihmisellä on oma statusilmaisun tason mukavuusalue, jossa hän mieluiten pysyttelee. Tämän takia on tärkeää tulla tietoisiksi teoista, joilla statustasoa voi aktiivisesti muuttaa. Se tarjoaa opiskelijalle mahdollisuuksia laajentaa oman ilmaisun ulottuvuuksia, ja sitä kautta myös vaikuttaa muiden tekemiin tulkintoihin ilmaisustasi sekä tapaan reagoida siihen.

Statusharjoittelun kautta opiskelijaa voi hellävaraisesti houkutella pois omalta luonnolliselta mukavuusalueeltaan liikkumaan luontevasti statustasolta toiselle, mikä parantaa joustavuutta improvisaation aikana. Tässä kohtaa opettajan on tärkeää korostaa, ettei mikään statusilmaisun taso ole sinänsä parempi tai tavoiteltavampi kuin toinen taso. Statuksen tasot voi esimerkiksi numeroida asteikolla 1 - 10 (1 = matalin mahdollinen, 10 = korkein mahdollinen statustaso) ja antaa yhdelle soittajalle tehtäväksi liikkua soittamisen aikana tasolta 2 tasolle 7 toisen soittajan seurattessa muutosta keinulautaperiaatteen mukaisesti.

Isomman ryhmän improvisaatiossa voi opastaa soittajia kuvittelemaan näkymättömät narut soittajien välille, jolloin yhden soittajan tekemä muutos statustasossa vaikuttaa narujen välityksellä kaikkiin muihin soittajiin. Narumielikuvaa voi hyödyntää harjoituksissa myös niin, että testataan, kuinka pitkälle narua voi venyttää (eli olla reagoimatta toisen statustason muutokseen tai reagoida "väärään" suuntaan), ennen kuin naru napsahtaa poikki eli yhteys soittajien väliltä katoaa ja musiikki muuttuu kaoottiseksi.

Statusilmaisun hyödyntäminen lisää mahdollisuuksia opetella musiikillista vuorovaikutusta myös alkeistasolla, koska sitä on helppo harjoitella ja demonstroida keskustelun tai kehollisen ilmaisun kautta. Näin mahdolliset tekniset puutteet soittotaidossa eivät nouse esteiksi luontevalle vuorovaikutukselle. Tällaisen "kuivaharjoittelun" aikana saadut oivallukset vuorovaikutuksen järjestäytymisestä siirtyvät sujuvasti osaksi soittamista sitä mukaa, kuin oppilaan tekniset taidot kehittyvät.



## 5.2 Havainnointi- ja erottelukyvyn harjoittaminen

Vapaassa improvisaatiossa muusikoiden on kyettävä reagoimaan musiikin muutoksiin samalla kuin he itse luovat ja ohjaavat muutoksia. Tämä vaatii ajattelun nopeutta ja vaivattomuutta, mikä on ominaista intuitiivisuudelle. Flow on hedelmällinen, inspiroitunut mielentila, jossa luovuus virtaa vaivattomasti. Flow vie intuitiiviseen tilaan, jossa toimija tietää, mitä tulee tehdä ilman että sitä tarvitse erikseen miettiä (Raami 2016, 130). Vapaassa improvisaatiossa intuitio ja sitä tukeva flow-tila ovat siis käyttökelpoisia työkaluja. Mutta kuinka niiden kehittymistä voi tukea opettajana?

Flow-tilaan pääsemiseen tarvitaan fokus, tavoite, välitön palaute ja hieman omia kykyjä vaativampi haaste. Aitojen virtauskokemusten saavuttamiseksi tekemisen haasteellisuuden tulee kasvaa sitä mukaa, kun oma taito kehittyy. Virtaamisen ylläpitäminen vaatii rohkeutta eli kykyä laittaa itsensä peliin ja hyödyntää muuttuvia tilanteita (Raami 2016, 131). Hyvään intuitiokykyyn taas liittyy tarkka huomiointi ja merkityksellisten signaalien erottaminen. Intuitiivisuutta voi siis opetella havainnointikykyä ja erottelukykyä kehittämällä (Raami 2016, 12).

Jokaisella on omanlaisia tapoja havainnoida ja prosessoida tietoa. Sen sijaan että opetamme jotain ulkoista mallia oppia tai olla luova, tulisi opetuksessa tukea aidosti ihmisen sisäisen tiedon rakentumisen malleja. Ihmisen mieli on hyvin tehokas havainnoimaan asioita ja etsimään tietoa siitä, mikä kulloinkin on fokuksessaamme. Kuitenkin pystymme havainnoimaan vain rajallisen määrän asioita samanaikaisesti.

Improvisoinnin harjoittelussa havainnointitaitoa voisi kehittää niin, että harjoituksissa keskitytään erikseen eri asioiden huomioimiseen. Improvisoinnin aikana huomion voi kohdentaa toisten soittajien materiaalin eri elementtien, kuten volyymin, tempon tai sointiväriin muutoksiin. Toisaalta ryhmässä voi harjoitella huomion kohdentamista erikseen yksittäisiin soittajiin ja välillä koko ryhmän tekemiseen. Kolmas tapa harjoittaa havainnoinnin suuntaamista on pyrkiä tietoisesti soiton aikana ”katkaisemaan yhteys” toiseen soittajaan ja ”ottamaan yhteys” uudestaan.

Erottelukykyä voi kehittää muun muassa tarkkailemalla omia kehontuntemuksia päätöksenteon äärellä, esimerkiksi tunnustella miltä ”kyllä” tai ”ei” tuntuu omassa kehossa. Valmista vastausta ei tähän voi antaa, koska jokaisen reagoititapa on erilainen, mutta opettaja voi antaa oppilaille harjoitukseksi tunnustella oman kehon tuntemuksia arkisissa päätöksentekotilanteissa ja tulla tietoisiksi omasta tavasta prosessoida tietoa.

## 6 Pohdinta

Tämän lopputyön tekemisen aikana olen havainnut, kuinka monitahoinen ilmiö musiikillinen vuorovaikutus on vapaassa improvisaatiossa. Samalla olen tullut entistä vakuuttuneemmaksi siitä, että musiikilliseen vuorovaikutukseen vaadittavia taitoja voi ja kannattaa harjoitella systemaattisesti osana improvisaation opetusta. Oman opiskeluni aikana olen törmännyt useita kertoja ajatukseen, että musiikillinen vuorovaikutustaito kehittyy automaattisesti kokemuksen myötä. Toisaalta vuorovaikutusta vapaassa improvisaatiossa kuvataan jopa mystisenä ilmiönä, telepaattisena yhteytenä soittajien välillä. Nämä molemmat ajattelutavat voivat antaa oppilaalle kuvan vuorovaikutustaidosta ominaisuutena, joka soittajalla joko on tai ei ole, sen sijaan että se ymmärrettäisiin nimenomaan taitona, jota kuka tahansa voi harjoittelun kautta itsessään kehittää.

Musiikillisen vuorovaikutuksen opetukseen käytetään monipuolisesti erilaisia menetelmiä, jotka pohjautuvat puhutun keskustelun vuorovaihteluun, erilaisten musiikillisten roolien omaksumiseen soiton aikana sekä tekoihin, joilla vuorovaikutusta ohjataan soiton aikana. Nämä kaikki ovat käyttökelpoisia tapoja hahmottaa musiikillista vuorovaikutusta, kunhan muistetaan niiden rajoitteet ja käytetään niitä monipuolisesti.

Vuorovaikutustaidon tukemiseksi tulisi opetuksessa tukea jokaisen oppilaan omaa intuitiivista tiedon rakentumisen mallia. Sen takia opettajan on hyvä antaa oppilaille mahdollisuus keskustelun kautta analysoida omaa tekemistään

improvisoinnin aikana eikä luoda liian tiukkoja valmiita malleja. Opettajan on hyvä tiedostaa myös se, että jokaisella ihmisellä on oma luonnollinen mukavuusalueensa vuorovaikutustilanteissa. Joustavuuden lisäämiseksi kannattaa houkuttaa oppilasta vähitellen pois tämän mukavuusalueelta liikkumaan rohkeasti vuorovaikutuksen eri tasoilla. Tämän tueksi on tärkeää luoda hyväksyvä ja turvallinen opetustilanne, jossa oppilaalla on lupa kokeilla, tehdä virheitä sekä oppia niistä.

On myös vältettävä tietynlaisen vuorovaikutustavan arvottamista muita paremmaksi. Sen sijaan vuorovaikutusta tulisi tarkastella neutraalisti tekoina ja analysoida yhdessä oppilaiden kanssa, miten erilaiset teot vaikuttavat muiden toimintaan ja miten erilaisilla tavoilla samaa tekoa voidaan tulkitä. Improvisaatiossa musiikillinen vuorovaikutus on niin keskeinen asia, että mielestäni sen harjoittelu pitäisi aloittaa jo alkeistasolla teknisen soittotaidon ja improvisaatiossa käytettävien materiaalien kehittämisen ohessa. Samalla oppimista tukevan flow-tilan säilyttämiseksi tehtävien vaativuustasoa tulee nostaa oppilaan taitojen karttuessa.

Opetuksen havainnointi osoittautui hyväksi keinoksi hankkia tietoa opetusmenetelmistä, erityisesti aiheessa, josta on kirjoitettu vain vähän opettamisen oppaita. Havainnoinnin ohessa kyseisten opettajien haastattelut olisivat ehkä antaneet analyysin tueksi vielä tarkemman kuvan siitä, mitä opettaja eri harjoituksilla pyrki opettamaan. Toisaalta pelkkään haastatteluaineistoon tukeutuminen ei luultavasti olisi kertonut sitä, miten opiskelijat ymmärtävät ja tulkitsevat annettuja harjoituksia, enkä näin ollen olisi välttämättä tunnistanut yhtä selkeästi menetelmiin liittyviä ongelmia. Olin hieman pettynyt siitä, miten vähän analysoimissani opettamisen oppaissa käsiteltiin musiikillisen vuorovaikutuksen opettamista. Tämä toisaalta osaltaan myös vahvistaa kokemustani siitä, että musiikillista vuorovaikutusta ei välttämättä pidetä asiana, jota voisi opettaa systemaattisesti harjoituksilla.

Yksi mahdollisuus jatkotutkimukselle olisi luoda tässä tutkimuksessa tunnista- mistani mahdollisuuksista konkreettisia harjoituksia ja testata niitä opiskelija- ryhmän kanssa sekä analysoida, miten hyvin harjoitukset auttavat opiskelijaa

hahmottamaan musiikillisen vuorovaikutuksen ulottuvuuksia sekä kehittämään sitä varten tarvittavia taitoja. Työni perusteella pidän tärkeänä myös musiikillista vuorovaikutusta kuvaavaan sanaston kehittämistä. Toisesta paradigmasta (kuten puhuttu keskustelu tai kirjoitettu musiikki) lainatun, epätarkan sanaston käyttöön liittyy riski siitä, että sanat tuovat mukanaan myös ei-haluttuja piirteitä sanan kuvaamasta alkuperäisestä ilmiöstä. Näin ollen musiikki-improvisaatiossa ilmenevän vuorovaikutuksen erityispiirteiden kuvaamista varten tulisi luoda nykyistä tarkempaa sanastoa sekä vakiinnuttaa sitä osaksi improvisaation opetusta.

## Lähteet

- Azzara, C. D. 2002. Improvisation. Teoksessa Colwell R. ja Richardson C (toim.). *New Handbook of Research in Music Teaching and Learning*. Oxford University Press, 171–187.
- Becker, H. S. 2000. The etiquette of improvisation. *Mind, Culture and Activity* 7(3), 171–176.
- Bertinetto, A. 2012. Performing the unexpected Improvisation and Artistic Creativity. *Revista Internacional de Filosofía* 57, 117–135
- Bishop, L. 2018. Collaborative Musical Creativity: How Ensembles Coordinate Spontaneity. *Front Psychol.* 9, 1285.
- Borgo, D. 1999. Reverence for uncertainty: Chaos, order, and the dynamics of musical free improvisation. Los Angeles: University of California.
- Hakulinen, A. 1997. Johdanto. Teoksessa Tainio, L (toim.). *Keskustelunalyysin perusteet*. Tampere: Vastapaino, 13–15.
- Johnstone, K. 1979: *Impro. Improvisation in the Theatre*. UK: Faber and Faber.
- Laakso, M. 2008. Lasten vuorovaikutusaineistojen keskustelunalyttinen tutkimus: metodipohdintoja. *Puhe ja kieli* 28 (4), 149–166.
- Nunn, T. 1998. Wisdom of the impulse: On the nature of musical free improvisation. San Francisco. PDF Edition 2004.  
[http://intuitivemusic.dk/iima/tn\\_wisdom\\_part1.pdf](http://intuitivemusic.dk/iima/tn_wisdom_part1.pdf). 10.1.2020.
- Pelz-Sherman, M. 1998. A framework for the analysis of performer interactions in western improvised contemporary art music. San Diego: University of California.
- Pelz-Sherman, M. 2007. Suggested Applications of Musical Improvisation Analysis to Sonification. Proceedings of the 2nd International Workshop on Interactive Sonification, York, UK.  
[https://www.interactive-sonification.org/sites/interactive-sonification.org/files/Pelz-Sherman\\_ISon2007.pdf](https://www.interactive-sonification.org/sites/interactive-sonification.org/files/Pelz-Sherman_ISon2007.pdf). 23.11.2020.
- Pett, A. 2004. Anto Pett's teaching system: a presentation followed by an interview on improvisation with Etienne Rolin. Courlaui, France: Edition Fuzeau
- Poll, A-L. 2012. Häälemängud. Õpik-käsiraamat hääletehnika ja improvisatsioonioskuste arendamiseks. Tallinna: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia.
- Raami, A. 2016. Älykäs intuitio ja miten käytämme sitä. S&S Helsinki.
- Saaranen-Kauppinen, A. & Puusniekka, A. 2006. KvaliMOTV - Menetelmäopetuksen tietovaranto. Tampere: Yhteiskuntatieteellinen tietoarkisto. <https://www.fsd.tuni.fi/menetelmaopetus/>. 21.3.2020.
- Sacks, H., Schegloff, E. & Jefferson, G. 1974. A simplest systematics for turntaking for conversation. *Language* 50, 696–735
- Strandberg, H. 2009. Free Ensemble Improvisation. Thesis for the degree of Doctor of Philosophy in Musical Performance and Interpretation at the Academy of Music and Drama. University of Gothenburg.
- Tandberg, S. E. 2008. Imagination, Form, Movement and Sound: Studies in Musical Improvisation. University of Gothenburg.