



## **Pidättekö Frahmista?**

**Pianoimprovisaation rakentamista neoromanttisessa  
tyylissä**

Maija Teikari

Opinnäytetyö, AMK

Toukokuu 2024

Musiikkipedagogin tutkinto-ohjelma



# jamk

**jamk** | Jyväskylän ammattikorkeakoulu  
University of Applied Sciences

**Teikari, Maija**

**Pidättekö Frahmista? Pianoimprovisaation rakentamista neoromanttisessa tyyliässä**

Jyväskylä: Jyväskylän ammattikorkeakoulu. **Toukokuu 2024**, 39 sivua

Musiikkipedagogin tutkinto-ohjelma. Opinnäytetyö AMK.

Julkaisun kieli: suomi

Julkaisulupa avoimessa verkossa: kyllä

**Tiivistelmä**

Improvisointi ja säveltäminen on yksi taiteen perusopetuksen musiikin opetussuunnitelman perusteiden tavoitealueista. Opinnäytetyön tavoitteena oli tarkastella improvisaatiota ilmiönä ja hahmotella taiteen perusopetuksen klassisiin piano-opintoihin soveltuvaa lähestymistapaa tyylinmukaiseen improvisaatioon. Neoromanttinen tyyli tarjoaa tähän mahdollisuuden. Tyyli on luontevan pianistista, helposti lähestyttävää ja soveltuu monen tasoiselle soittajalle.

Opinnäytetyön menetelmänä on kuvaileva kirjallisuuskatsaus, joka kuuluu laadullisen tutkimuksen piiriin. Aineiston teemoiksi analyysin pohjalta hahmottuivat improvisaation tietopohja ja tietoinen harjoittelu. Teemojen pohjalta esitetään ideoita neoromanttisen pianoimprovisaation rakentamiseen. Musiikillinen improvisaatio jossain tyyliässä vaatii pohjatyötä ja harjoittelua, ja harjoiteltavat aiheet pitää keksiä itse. Improvisaation luovuus ilmenee siinä, että kehittää itselle mieluista, musiikillista ilmaisukieltä.

**Avainsanat (asiasanat)**

improvisaatio, improvisointi, piano, taiteen perusopetus

**Muut tiedot (salassa pidettävät liitteet)**

Esim. opinnäytetyön liitteen salassapitoperuste, ks. raportointiohjeen luku 4.1.2

**Teikari, Maija**

### **Building Blocks for Improvising Neoclassical Piano Music**

Jyväskylä: JAMK University of Applied Sciences, May 2024, 39 pages

Music, School of Health and Social Studies. Bachelor's thesis.

Permission for open access publication: Yes

Language of publication: Finnish

### **Abstract**

The syllabus of the basic education in the arts in Finland emphasizes the importance of improvising and composing, yet the methods in teaching especially idiomatic improvisation for classical students are scarce. Neoclassical piano music provides an approach for classical pianists to experiment with idiomatic improvisation. The pianistic, popular style can be adapted to students of different skill levels.

A qualitative literature review and a textual analysis provided an overview of improvisational skills and practice routines. Ideas for developing practice routines in neoclassical improvising were outlined according to the textual analysis. Idiomatic improvisation requires a substantial amount of work, and the improviser is responsible of developing practice routines and preferences of his/her own. Practicing improvisation is a creative practice.

### **Keywords/tags (subjects)**

improvisation, improvising, piano, basic education in the arts

### **Miscellaneous (Confidential information)**

For example, the confidentiality marking of the thesis appendix, see Project Reporting Instructions, section 4.1.2

## Sisältö

<b>1</b>	<b>Johdanto</b> .....	<b>6</b>
1.1	Aihe ja työn rakenne .....	6
1.2	Taustaa .....	6
<b>2</b>	<b>Improvisaatiosta</b> .....	<b>9</b>
2.1	Improvisaatio käsitteenä .....	9
2.2	Improvisaatio – kielen opettelua? .....	10
2.2.1	Improvisaatio, säveltäminen ja mallit.....	11
2.3	Improvisoinnin asemasta länsimaisessa musiikkikulttuurissa .....	12
2.4	Improvisatorisuus, inspiraatio ja flow .....	13
2.5	Improvisointi taiteen perusopetuksen tavoitealueena .....	15
<b>3</b>	<b>Neoromanttinen musiikki?</b> .....	<b>16</b>
3.1	Neoromanttisen pianomusiikin tyylipiirteitä .....	17
<b>4</b>	<b>Tutkimusasetelma</b> .....	<b>18</b>
4.1	Tutkimuskysymykset .....	19
4.2	Kuvaileva kirjallisuuskatsaus .....	19
4.3	Tiedonhaku ja eettisyys.....	20
<b>5</b>	<b>Improvisaation rakentamista</b> .....	<b>22</b>
5.1	Analyysia: käsitteitä ja konkretia.....	22
5.2	Soveltaminen neoromanttiseen tyyliin .....	28
5.2.1	Sekvenssit ja sointukierrot.....	29
5.2.2	Rakenteet.....	31
5.2.3	Yhteenveto.....	32
<b>6</b>	<b>Pohdintaa</b> .....	<b>33</b>
	<b>Lähteet</b> .....	<b>35</b>
	<b>Liitteet</b> .....	<b>38</b>
	Liite 1. Esimerkkejä neoromanttisesta pianosatsista.....	38
	Liite 2. Kappalepohja .....	39
	<b>Kuviot</b>	
	Kuva 1. Aineiston teemojen yhteenveto. ....	24
	Kuva 2. Esimerkki pianosatsista .....	30
	Kuva 3. Oikean käden solo liitteen 2 kappalepohjaan.....	32

# 1 Johdanto

## 1.1 Aihe ja työn rakenne

Opinnäytetyöni otsikon osa *Pidättekö Frahmista?* viittaa leikkimielisesti niin Françoise Saganin romaaniin *Pidättekö Brahmsista?* kuin myös muusikko Nils Frahmiin, joka edustaa opinnäytetyöni materiaalina olevaa uuden taidemusiikin *neoromanttista* tyyliä. Työssä tarkastellaan improvisaatiota ilmiönä, neoromanttisen tyylin piirteitä pianomusiikissa, tutkimuksia improvisoinnista ja sen harjoittelun rakentamisesta sekä esitellään tutkimusaineiston analyysin pohjalta ideoita neoromanttisen tyylin improvisoimisen harjoitteluun pianolla.

Tutkimus liittyy musiikilliseen improvisaatioon ja sen pedagogiikkaan. Improvisointi ja säveltäminen on nostettu suomalaisessa taiteen perusopetuksessa yhdeksi opetussuunnitelman perusteiden tavoitealueista. Opinnäytetyössä hahmotellaan lähestymistapaa idiomaattiseen eli tyylinmukaiseen improvisaatioon, joka soveltuisi myös klassiseen piano-opetukseen. Neoromanttinen tyyli on luontevan pianistista ja jo muutamilla elementeillä voi saada aikaan tyylin kaltaista musiikkia. Aihetta voi lähestyä myös vapaan säestyksen ja pianotekniikan harjoituksina sekä soveltaa sitä myös monikätiseen yhteissoittoon ja säveltämiseen. Opinnäytteen liitteinä on esimerkkejä neoromanttisesta pianosatsista ja kappalepohja harjoittelun tueksi.

Opinnäyte on toteutettu kuvailevana kirjallisuuskatsauksena, joka kuuluu laadullisen tutkimuksen piiriin. Kirjallisuuskatsauksissa tutkitaan aiempia tutkimuksia ja esitetään tulkintoja analysoitavasta aineistosta.

## 1.2 Taustaa

Olen käynyt muutamia kertoja neoromanttisen musiikin konserteissa Suomessa ja ulkomailla – ja kerran juuri Nils Frahmin konsertissa. Tyyllilajilla ei ole suomeksi täysin vakiintunutta nimeä, mutta kutsun sitä tässä työssä neoromanttiseksi (perusteluni luvussa 3). Edellä mainittujen konserttien ohjelma koostui minimalistisen toisteisesta, usein surumielisen meditatiivisesta ja romanttisesta musiikista – näin luonnehtisin neoromanttista tyyliä yleiselläkin tasolla.

Konserteissa lavalla oli usein vain yksi esiintyjä, jolla oli seuranaan laaja soitinarsenaali: erilaisia sähköisiä kosketinsoittimia, syntetisaattoreita, efektipedaaleita, luuppereita, akustinen piano tai flyygeli, joka oli toisinaan preparatoitu – ja kerran jopa lasiharmonikka. Yhdessä konsertissa lavalla oli muitakin muusikoita pääesiintyjän lisäksi. Pääesiintyjä kaikissa näissä konserteissa oli kosketinsoittaja-pianisti, joka saattoi myös laulaa. Soitinvalikoimat ja sointimaailmat olivat mielestäni hyvin kiinnostavia ja esiintyjät ottivat kaiken irti instrumenteistaan ja myös valojen käytöstä musiikin dramaturgiaan yhdistettynä.

Kiinnostavan musiikillisen äänimaiseman lisäksi mieleeni jäi se seikka, että konsertit olivat jokaisella kerralla tupaten täynnä väkeä ja loppuunmyytyjä niin kotimaassa kuin ulkomaillakin. Artisteilla on selvästi omistautunutta ihailijakuntaa ympäri maailmaa – myös Suomessa. Silmämääräisesti suurin osa yleisöä oli ehkä 25–45 vuoden ikäisiä nuoria ja nuorekkaita aikuisia.

Suurimman vaikutuksen minuun teki se hartaus, millä yleisö jokaisessa konsertissa kuunteli musiikkia: hiiskumatta, keskittyen ja tunnelmaan täysin uppoutuen. Neoromanttinen musiikki tuntuu täyttävän jonkin inhimillis-musiikillisen tarpeen. Ehkä kyse on hiljentymisestä ja rauhasta nopea-tempoisessa ja levottomassa maailmassa? Tunnelma oli siinä mielessä samanlainen kuin taidemusiikin konserteissa, että yleisö kuunteli esitystä hiljaa. Luovatko institutionaalistuneen länsimaisen taidemusiikin konserttien etiketti ja todelliset tai kuvitellut säännöt siihen tottumattomille liian korkean kynnyksen tulla taidemusiikin konsertteihin ja uppoutua musiikkiin samalla tavoin? Moni muukin musiikkityyli tarjoaisi keskittyneelle musiikin kuuntelulle antoisia tilaisuuksia.

Musiikkimakuni on kallellaan niin länsimaiseen taidemusiikkiin kuin jazziin, nykyfolkiin ja fuusioonkin. Hemmotellut korvani ovat tottuneet nauttimaan yltäkyläisistä, jännitteisistä harmonioista ja tarttuvasta groovesta. Neoromanttisen musiikin yksinkertainen toisteisuus oli minulle aluksi haaste, mutta olen oppinut ymmärtämään tyyliä ja arvostamaan monia artisteja. Olen jäänyt pohtimaan, millaista musiikkia neoromanttisen musiikin ihailijat ja kuuntelijat ovat kuunnelleet aiemmin ja millaista musiikkia he tuntevat. Neoromanttinen musiikki luokitellaan usein klassisen musiikin nimikkeen alle, ja sitä luonnehditaan myös uuden taidemusiikin tyyliksi, vaikka siinä onkin aineksia monesta tyylistä.

Neoromanttisen tyylistä musiikkia kuulee paljon esimerkiksi elokuvissa, mainoksissa, tv-sarjoissa ja vaikka taustamusiikkina kaupoissa tai rentoutusmusiikkina joogatunnilla. Jos musiikin suoratoistopalvelun soittolistojen nimissä on lisäämääreitä kuten *beautiful, contemplative, peaceful, chillout, lounge* tai *relaxing*, listalta saattaa todennäköisesti löytyä neoromanttista musiikkia. Se on tutun oloista musiikkia ja äänimaisemaa useimmille ihmisille. Se voi auttaa rauhoittumaan ja hiljentyämään sekä kohtaamaan omia tunteita. Neoromanttista musiikkia ja soittolistoja löytää helposti musiikin suoratoistopalveluista, sosiaalisesta mediasta tai YouTubesta.

Sain idean tarkastella improvisointia neoromanttisessa tyyliässä musiikin selkeän, toisteisen luonteen takia. Mielestäni se tarjoaa esimerkiksi klassiselle soittajalle hyvän vaihtoehdon kokeilla tyylinmukaista eli *idiomaattista* improvisointia, sillä tyyli on lähellä klassisromanttista pianosatsia ja tyylin elementtejä voi rajata helposti, mutta tyyli pysyy tunnistettavana. Se on ennen kaikkea helposti lähestyttävää, tutun kuuloista ja suosittua musiikkia nykyajan ääniympäristössä.

Improvisointi sisältyy nykyään suomalaisen taiteen perusopetuksen opetussuunnitelmien perusteisiin. Siinä korostuu oppijan aktiivinen rooli konstruktivistisen oppimiskäsityksen mukaisesti – luovina yksilöinä opettaja ja oppilas ovat keskenään tasaveroisemmassa asemassa kuin perinteisemmissä oppimiskäsityksissä ja menetelmissä (Kujanpää 2002, 49). Improvisoinnin opetuksen käytännöt voivat olla hyvin moninaisia ja opettajilla on erilaisia työtapoja. Verrattuna rytmimusiikkiin, klassisen musiikin puolella tyylinmukainen improvisaatio lienee vähemmän käytetty lähestymistapa aiheeseen, vaikka tutkimus ja opetuskäytännöt mm. historiallisen improvisaation parissa ovat lisääntyneet.

Joskus sanotaan, että improvisoinnin hetkellä voi soittaa sitä, mitä sydämessä soi ja mikä mieleen juolahtaa. Asia on juuri näin, mutta se, että mieleen juolahtaa jotain tyylinmukaista ja pystyy sen vielä esimerkiksi soittimella toteuttamaan, on kuitenkin tulosta harjoitteluprosessista. Tyylinmukainen improvisointi vaatii aina pohjatyötä ja valmistautumista eli arkikielessä harjoittelua. Improvisoinnin harjoittelu saattaa asiaan vihkiytymättömästä kuulosta äkkiseltään ristiriitaiselta, mutta siitä nimenomaan on kyse. Improvisoinnin harjoittelussa on myös eroja läpisävelletyn musiikin harjoitteluun.



## 2 Improvisaatiosta

### 2.1 Improvisaatio käsitteenä

Arkikielessä improvisaatiolla on usein merkitys “keksitään tyhjästä”. Kielitoimiston sanakirjassa improvisoinnin ensimmäinen määritelmä on “sepittää, esittää valmistelematta”, mutta määritelmässä mainitaan myös taiteellisen esityksen luominen esittämishetkessä jonkin aiheen tai tilanteen pohjalta – esityksen valmisteluun tai valmistelemattomuuteen ei kyseisessä määritelmässä oteta kantaa (Kielitoimiston sanakirja 2024).

Musiikillinen improvisaatio ei kuitenkaan käytännössä synny täysin tyhjästä tai valmistelematta. Jonkin tyyllilajin puitteissa tapahtuva musiikillinen improvisaatio pohjautuu tyyliintuntemukseen sekä perusteelliseen ja pitkäjänteiseen harjoitteluun. Myös ns. vapaalla improvisaatiolla on omat, mahdollisesti esityshetkellä syntyvät lähtökohtansa. Kuten Bailey (1980, 142) osuvasti toteaa, improvisaatio tapahtuu aina suhteessa siihen, mikä on tunnettua – oli kyseessä millainen tyyllillinen lähtökohta hyvänsä, ja improvisaatiolla on aina jokin lähtökohta. “You gotta improvise on something”, on jazzmuusikko Charles Mingus todennut (Kernfeld 1995, 119, Ramshaw’n 2008, 163, mukaan).

Mitä improvisaatio siis oikein on? Vastaus riippuu paljolti siitä, keneltä kysyy, toteaa Dolan (2005, 92) lakonisesti. Kaiken kaikkiaan improvisaatiota on vaikea määritellä tyhjentävästi. Sitä on pidetty hankalasti lähestyttävänä ja monisyisenä, jopa kiistanalaisena terminä ja käsitteenä, joka on täynnä erilaisia merkityksiä. (Bailey 1992; Heble 2000; Borgo 2002; Lewis 2004; Ramshaw 2006; Hogg 2010; Schroederin 2014, x, mukaan.) Musiikillinen improvisaatio ja sen määrittely on lopulta aina kulttuuri- ja kontekstisidonnaista (Huovinen 2015, 8). Eri kulttuureissa ja tyyleissä esimerkiksi improvisaation musiikillisten lähtökohtien luonne, muusikon työtavat, valmistautuminen tai koulutus improvisointiin sekä improvisoinnin sosiaalinen ja kulttuurinen arvostus vaihtelevat (Nettl 2001, 1).

Ranskalainen filosofi Jacques Derrida on todennut improvisaation olevan jo sinänsä *aporinen*, itsensä kumoava ja ristiriitainen käsite, ja koko improvisoinnin olevan oikeastaan käsitteellisesti mahdotonta. Improvisaation käsitteen ymmärretään viittaavan johonkin täysin uuteen ja ainutlaatuiseseen, mutta uutuuden voi havaita vain suhteessa jo olemassa oleviin kielellisiin, musiikillisiin ja

ajallisiin konventioihin. Absoluuttinen uutuus on jotain, mitä emme edes kykene ymmärtämään, joten improvisaatio on oikeastaan saavuttamattoman tavoittelemista. (Esim. Derrida 1989, Ramshaw'n 2008, 162–164 mukaan.)

Musiikillista improvisaatiota kuitenkin esiintyy reaali maailmassa sen kaikesta käsitteellisestä mahdollisuudesta huolimatta. Usein esiintyvä määritelmä improvisaatiolle liittyy sen reaaliaikaiseen luonteeseen: improvisaatio on joustavaa musiikillisten ratkaisujen tekemistä jonkin materiaalin pohjalta soitto- tai esitystilanteessa. Eri tyyleissä ja musiikkikulttuureissa niin materiaali kuin sen joustava käsittelykin voivat tosin tarkoittaa monenlaisia asioita. Rajanveto siinä, mitä musiikillista materiaalia improvisoinnin mielletään koskevan, on vaihtelevaa: jazzimprovisaatiossa niin kappaaleen melodia, harmonia kuin muotokin voivat muuttua. Läpikävelletyissä musiikissa, kuten länsimaaisessa taidemusiikissa voidaan varioida esimerkiksi dynamiikkaa ja tempoa – eräänlaista improvisaatiota sekin. (Huovinen 2015, 6–8.) Musiikillista improvisaatiota ei pidä nähdä kapeasti pelkästään improvisoidun musiikin esittämisenä, vaan improvisoinnissa voi olla kyse aste-eroista, esittää Cobussen (2014, 17,19). Huovinen (mts. 7) tosin huomauttaa, ettei kissanhännänveto eksaktista terminologiasta ole välttämättä edes mielekäästä.

## 2.2 Improvisaatio – kielen opettelua?

Usein esitetty analogia etenkin tyylisidonnaiselle improvisaatiolle on puhuttu kieli (esim. Berliner 1994, 143; Monson 1997, 73; Huovinen 2015, 21; Dolan 2005, 101). Puhuminen on eräänlaista improvisointia. Siinä yhdistellään sanoja lauseiksi luovasti, mutta tilannekontekstin mukaan. Puhuja voi puhua jossain tilanteessa nasevasti ja toisessa taas jaaritella niitä näitä; eksyä aiheesta, aiheuttaa pahennusta tai olla välillä sanomatta yhtään mitään. Ennen kuin puhuja pystyy ilmaisemaan itseään spontaanisti ja sujuvasti, hän on joutunut sisäistämään monia erilaisia sääntöjä. Dolan (mts. 100) mainitsee myös sävyjen ja prosodian tärkeänä osana niin puheen kuin improvisaationkin emotionaalista ilmaisuvoimaa: kuulija antaa usein enemmän painoarvoa sille, *miten* asiat sanotaan kuin sille, *mitä* sanotaan.

Uuden kielen opettelu, kuten musiikillisen improvisaationkin opettelu vie paljon aikaa. Kielen omaksuu parhaiten kuulemalla ja kuuntelemalla sitä. Sitä kautta kielelle ominaiset piirteet kuten sen sointi ja poljento tulevat tutuiksi ja tarttuvat korvaan. Luontevaa ja idiomaattista kielenkäyttöä oppii erilaisissa käytännön tilanteissa. Sanavaraston kartuttua yksittäisiä sanoja alkaa vähitellen

yhdistellä lauseiksi, joilla pystyy kommunikoimaan ja viestimään muiden kanssa. (Chung & Thermond 2007, 1.) Mitä enemmän musiikillista sanastoa ja sääntöjä pystyy omaksumaan, sitä monipuolisemmaksi ja vivahteikkaammaksi improvisoitu ilmaisukin muotoutuu (Kenny & Gellrich 2002, 129–130).

Erilaiset vakiintuneet lauseet ja fraasit auttavat alkuun uuden kielen oppimisessa. Ne voivat olla ilmaisuja, joiden avulla selviää eri käytännön tilanteista, kuten vaikkapa ”paljonko tämä maksaa?” tai ”missä on linja-autoasema?” Tällaisia kielellisiä fraaseja voi hyvin verrata rytmimusiikin *lickeihin* eli valmiisiin, lyhyehköihin kuvioihin, joita opetellaan eri sävellajeissa (Siskind 2021, 43). Lickejä ja muita vastaavia kuvioita pidetään sinänsä kätevinä improvisaation rakennusosina, mutta toisaalta niitä ei pidä käyttää liikaakaan, tai soitto voi alkaa kuulostaa mekaaniselta ja ennalta-arvattavalta. Tyylijainen improvisoija osaa käyttää valmiita kuvioita sopivassa määrin sekä soveltaa ja muokata niitä tarvittaessa. (Esim. Berliner 1994, 152–153; Huovinen 2015,12.) Valmiit fraasit ja lickit ovat siis eräänlainen ohituskaista ja nopeutettu tapa tutustua johonkin tyyliin. Niissä kuvastuu myös improvisoinnin ja säveltämisen välinen häilyvä ja joskus hiuksenhieno raja.

### 2.2.1 Improvisaatio, säveltäminen ja mallit

Improvisoinnin ja säveltämisen välistä suhdetta voi kuvailla vastavuoroisuutta sisältäväksi jatkumoksi. Kyse ei ole toistensa vastakohtista, vaikka näinkin on ajateltu historian saatossa (Davisson mts. 373, 375; Nettl 2001, 7.) Improvisoinnin vastakohta on pikemminkin ulkoa tai suoraan nuotista esitetty, läpisävelletty musiikki kuin säveltäminen, musiikin luominen ja keksiminen. Selkeä ero improvisoinnin ja säveltämisen välillä ilmenee niiden suhteessa aikaan: improvisoija on kiinni nykyhetkessä, kun taas säveltäjä voi liikkua vapaasti menneissä ja tulevilla tapahtumissa. (Huovinen 2015, 7,12,15.)

Improvisoinnin ja säveltämisen välinen monisyinen ja läheinen suhde ilmenee myös improvisoinnin lähtökohdissa, joita on kutsuttu muun muassa *malleiksi* (engl. *model*, Nettl mts. 3). Malleja voivat olla mm. erilaiset sointukierrot, rakenteet tai soinnutusperiaatteet, joihin improvisointi pohjautuu. Kyseiset lähtökohdat ovat olemassa ennen improvisaation hetkeä, ja ne voisivat yhtä hyvin olla sävellysten lähtökohdita. Sävellykseen verrattuna improvisoinnin hetkellä muusikko voi ilmentää improvisoinnin pohjana olevaa mallia musiikin pintarakenteessa monin eri tavoin ja tehdä re-

aaliaikaisia valintoja sekä muuntelua. Mallien noudattamisessa on paljon kulttuurisidonnaisia perinteitä ja esteettisiä arvostuksia. (Huovinen 2015, 11–12.)

Malleihin pohjautuvaa improvisaatiota kutsutaan usein *idiomaattiseksi improvisaatioksi* (Bailey 1980, xi). Se pyrkii ilmentämään tietyn musiikillisen *idiomin* eli tyylin piirteitä. Niin sanotussa vapaassa eli *ei-idiomaattisessa improvisaatiossa* lähtökohtia ja malleja ei määritellä etukäteen, vaan ne löytyvät musiikillisen kommunikation kautta esitystilanteessa. Vapaakin improvisaatio on aina omalla tavallaan sidoksissa tunnettuun traditioon, vaikka se pyrkisi siitä pois päin. (Huovinen 2015, 12–13.)

### 2.3 Improvisoinnin asemasta länsimaisessa musiikkikulttuurissa

Notaation kehittyessä länsimaissa improvisointi ja säveltäminen alkoivat eriytyä kirkollisen musiikin ja liturgisen laulun parissa omiksi käytännöikseen. 1500-luvulta on peräisin yksi ensimmäisistä improvisoinnin ohjekirjoista, jonka aiheena oli *cantus firmukseen* pohjautuva improvisointi. (Horsley 2001, 13–15.) Improvisointi ja säveltäminen muusikkouden eri puolina kuuluivat länsimaissa itsestään selvyytenä muusikon koulutukseen ja taitoihin, kunnes tilanne vähitellen muuttui romantiikan ajan kynnyksellä. Syynä musiikin esittäjän ja säveltäjän roolin erkaantumiseen toisistaan ja lopulta myös improvisoinnin tradition kuihtumiseen etenkin länsimaisen taidemusiikin parissa oli suurelta osin teoksen ja säveltäjän roolin muuttuminen. Teoksesta viimeisteltynä, säveltäjän roolin täydelliseksi hiomana muotona tuli taidemusiikin piirissä ihanne, ja muusikoilta alettiin odottaa teosuskollisuutta ja säveltäjän nuottimerkintöjen tarkkaa noudattamista. Improvisaatiota alettiin pitää toisarvoisena musiikkina, eräänlaisena sävellyksen esiasteena tai luonnoksena. (Goehr 1992, 242–243; Huovinen 2015, 3, 47–50.) Taiteelta ja taideteoksilta alettiin odottaa myös jatkuvasti uutta luovaa ilmaisua ja vapautta, kun taas improvisaation nähtiin olevan kahlittu traditioihin ja tyyllisääntöihin (Huovinen mts. 9–10).

1900-luvulla improvisaatio ilmiönä alettiin nähdä länsimaissa uudessa valossa, ja etenkin 1990-luvulta lähtien improvisaatio ja sen tutkimus on noussut jälleen uuteen arvoon. Tähän ovat vaikuttaneet mm. kasvava kiinnostus eri musiikkikulttuureita ja niiden traditioita kohtaan, autenttisuuden ihanne ja musiikin historialliset esityskäytännöt, improvisaation muodot taidemusiikin uudemmissa suuntauksissa, jazzin arvostuksen nousu sekä improvisaation rooli osana musiikkikasvatusta ja musiikkiterapiaa. (Nettl 2001, 2, 7–8.) Myös improvisaation käsitteen moni-

ulotteisuutta on alettu ymmärtää tutkimuksessa yhä paremmin. Nettlin mukaan (mts. 8) improvisointi voitaisiin tulevaisuudessa nähdä jopa musiikillisen luovuuden kattokäsitteenä tai sen lähtökohtana.

## 2.4 Improvisatorisuus, inspiraatio ja flow

Improvisoinnin perimmäinen arvo piilee kenties hetken kokemisessa. Musiikki on ylipäätään hetken taidetta, huomauttaa Dolan (2005, 94). Musiikillisessa improvisaatiossa ei aina esiinny mullistavan uusia tai ennalta kuulemattomia musiikillisiä elementtejä, mutta se saattaa silti tuntua esittäjistään spontaanilta ja tuoreelta (Huovinen 2015, 6, 10).

Läpikävelletynkin musiikin esittämisessä arvostetaan improvisatorisuuden tuntua eli vaikutelmaa esittämishetkellä syntyvästä, elävästä musiikista. Pianisti Ferruccio Busonin mielestä improvisaatio oli inspiraation ilmentymä. Nuottikirjoitus oli hänen mielestään vain abstraktin idean transkriptio: kalpea luonnos soivasta todellisuudesta. Busonin mielestä musiikin esittäjällä ja tulkitsijalla oli vastuu saada herätettyä sävellyksen synnyttänyt inspiraatio henkiin ja välitettyä se kuulijoille. (Davisson 2022, 374.)

Improvisatorisuuden vaikuttavuutta kuulijoiden näkökulmasta mitattiin Dolanin ja muiden (2013, 7-11) tekemässä tutkimuksessa, jossa klassisista, improvisoivista muusikoista koostunut kamari-musiikkiyhtye esitti koyleisölle läpikävellettyjä teoksia sekä improvisaatioita samojen teosten pohjalta. Koyleisö antoi palautetta esityksistä, ja improvisoiduissa versioissa arvioitiin kauttaaltaan olevan enemmän kekseliäisyyttä, tunneilmaisua, musikaalisuutta ja riskinottoa. Palautetta tukivat myös muusikoilta ja kahdelta yleisön jäseneltä mitatut aivosähkökäyrät, joissa reaktioille osoitettiin fysiologinen perusta.

Improvisatorisuutta sivuaa myös kitaristi Wayne Krantz (2019, 42–44), joka käyttää käsitteitä *compositional playing* ja *improvisational playing* jazzimprovisoinnin yhteydessä. Krantz painiskelee Derridan (ks. luku 2.1) tavoin improvisoinnin olemuksen määrittelyn parissa. *Compositional playing* on Krantzin mukaan ennalta harjoitellun materiaalin käyttämisestä improvisoinnissa ja *improvisational playing* -termi on varattu tosiasialliselle, hetkessä tapahtuvalle improvisoinnille. Molempia puolia improvisoinnissa tarvitaan, mutta Krantzin mukaan juuri soittamisen hetkellä luotu musiikki on spontaaniudessaan aitoa improvisointia. Rajanvetoa ilmiöiden välillä on haastavaa

tosin tehdä: hetkessä luodun, ”aidosti” improvisoidun fraasin (voi kysyä, kuka aitouden määrittelee) ja ennalta harjoitellun fraasin erot voivat olla varsin pieniä, ja kokenutkin improvisoija saattaa käyttää itselleen mieluista materiaalia ja ilmaisuja yhä uudelleen. Krantz toteaa, että harjoiteltua materiaalia voi soittaa yhtä tuoreesti ja energisesti kuin improvisoidessa. Ehkä Krantz, Busoni ja Derrida tavoittelevat kaikki hetken tuoreutta ja spontaania ilmaisuvoimaa, jossa inspiraatio herää henkiin.

Inspiraatio ja *flow* liittyvät molemmat hetken kokemiseen ja siinä toimimiseen. Flow’n käsite viittaa tilaan, jossa ihminen on täysin uppoutunut tekemiseensä nauttien siitä ja unohtaen itsensä (Csikszentmihalyi 1990, Dolanin 2005, 94 mukaan). Niin flow, inspiraatio kuin mahdollisuus tunteiden ilmaisuun ja kokemiseen ovat kenties perimmäisiä syitä, miksi ihminen nauttii musiikista ja sen tekemisestä. Improvisoinnissa voi saavuttaa flow-tilan, jossa saa improvisoinnin hetkellä yhteyden omaan tieto- ja taitopohjaansa sekä tunneilmaisuunsa. Flow’ta olisi tärkeää vaalia ja pyrkiä siihen myös improvisoinnin opetuksessa, esittää Dolan (2005, 95, 111.)

Flow’n löytäminen idiomaattisessa musiikillisessa improvisaatiossa voi vaatia ponnisteluja: spontaaniuden sekä harjoiteltujen tietojen ja taitojen yhdistäminen on haastavaa. Flow’n tiellä voi olla myös väärin soittamisen pelko, joka on yleinen ilmiö – esimerkiksi klassisessa soitonopiskelussa on totuttu tähtäämään esitykseen, jossa soitetaan tietty musiikillinen materiaali täsmällisesti ja mahdollisimman tarkasti. (Dolan 2005, 111.) Idiomaattinen improvisaatio missä hyvänsä tyyliässä voi myös aiheuttaa odotuksia ja paineita tuottaa tietynlaista musiikillista materiaalia tietyn estetiikan puitteissa, mutta ehkä tämä asiointi on vain hyväksyttävä, jos haluaa toimia jossain kulttuurisessa viitekehäksessä. Pohdintaa aiheesta esittää ansiokkaasti Kide (2014), joka keskittyy väitöstutkimuksessaan *Kelluntamusiikkia* paljolti tarkastelemaan ihmisen, yhteisön ja kulttuurin asettamia reunaehtoja improvisoinnille ja sille, voiko näistä vaatimuksista koskaan täysin vapautua (Kide mts. esim. 15, 17, 46).

Inspiraation ja flow’n kaltaisten kokemusten vaaliminen esimerkiksi musiikkikasvatuksessa painottaa musiikin elävää luonnetta, kun taas museaalinen tarkkuus ja dogmaattisuus voivat puolestaan vieraannuttaa ihmisiä tutustumasta monenlaiseen hienoon musiikkiin esimerkiksi taidemusiikin piirissä. Musiikkitieteilijä ja pianisti Robert Levin onkin Huovisen (2015, 15) mukaan esittänyt, että spontaanius ja improvisatorisuus ovat elementtejä, joita länsimainen taidemusiikki tarvitsee pys-

tyäkseen luomaan kosketuksen uusiin yleisöihin vielä tulevaisuudessakin. (Huovinen mts. 16–17; Davisson 2022, 374).

## 2.5 Improvisointi taiteen perusopetuksen tavoitealueena

Opinnäytetyöni aihe liittyy myös uudistuvaan taiteen perusopetukseen. Improvisoinnilla on suomalaisessa, julkisesti tuetussa musiikinopetuksessa nykyään oma, peräti laissa määritelty asemansa. Suomalaista taiteen perusopetusta säätelevät Opetushallituksen määrittelemät laajan oppimäärän opetussuunnitelman perusteet esimerkiksi musiikkiopistoissa ja yleisen oppimäärän opetussuunnitelman perusteet vapaan sivistystyön piirissä (Taiteen perusopetuksen opetussuunnitelman perusteet, 2024). Näihin OPS-perusteisiin pohjautuen paikalliset oppilaitokset tekevät omat opetussuunnitelmansa, joissa voi nykyään olla monenlaisia oppilaitoskohtaisia eroja. Musiikkikoulutuskentällä onkin ollut havaittavissa hämmennystä opetuksen yhtenäisten sisällöllisten ohjeiden jäätyä pois uusien OPS-perusteiden myötä. Elmgrenin (2023, 44) mukaan korkeamman koulutusasteen oppilaitosten piirissä on suoranaista epäilyä opetuksen laadun säilymisestä yhteismitallisena ja vertailukelpoisena perusopetuksen piirissä.

Viimeisimmät OPS-perusteet ovat vuodelta 2017, jolloin säveltäminen ja improvisointi nostettiin omaksi kokonaisuudekseen laajan oppimäärän tavoitteisiin (Elmgren mts. 38). Musiikin laajan oppimäärän opetussuunnitelman perusteissa säveltämisen ja improvisoinnin tavoitteet ovat:

- *ohjata oppilasta tuottamaan omia musiikillisia ideoita ja ratkaisuja*
- *kannustaa oppilasta harjoittelemaan improvisoinnin, sovittamisen ja säveltämisen perustaitoja.*

(Taiteen perusopetuksen opetussuunnitelman perusteet, 2024).

Improvisoinnin ja säveltämisen katsotaan siis kuuluvan hyvään musiikkisuhteeseen, jonka pohjaa taiteen perusopetuksella rakennetaan. Improvisoinnin ja säveltämisen opiskelu on opetussuunnitelman perusteisiin kirjattu oppilaan oikeus. (Taiteen perusopetuksen opetussuunnitelman perusteet 2024.)

Improvisoinnin ja säveltämisen opetus hakee ehkä kuitenkin yhä uomiaan etenkin klassisen musiikin opinnoissa musiikkiopistoissa – rytmimusiikin puolella improvisointi on jo olennainen osa opin-

toja. Opettajien koulutuksessa ja kiinnostuksessa kehittää omaa osaamista aiheen parissa voi yhä olla suurta vaihtelua. Musiikkiopistoissa järjestetään toki erilaisia hankkeita ja täydennyskoulutusta aiheesta, mutta toimintakulttuurit ja työtavat muuttuvat hitaasti.

Muuttuvassa ja moniarvoistuvassa maailmassa musiikkikasvatuksenkin voi olla syytä reflektoida käytäntöjään. Suomalainen taiteen perusopetuskaan ei ole ikuinen ja järkähtämätön monoliitti. Musiikkiopistoista voisi jo periaatteessa nykyisten OPS-perusteiden pohjalta tulla tulevaisuudessa oppilaitoksia, joissa oppilaat voivat suunnitella omien opintojensa laajuuden ja tavoitteet itse, visioi Elmgren (2023, 41, 52.)

Jos tulevaisuuden musiikkioppilaitoksessa saa valita opintotarjottimensa itse, millaisiahan valintoja oppilaat tekevät? Kide (2014, 17) muistelee kouluaikojaan, jolloin ”oppilaan toiminnan odotettiin lähes aina edistävän jotakin suunnitelmallista ja rationaalista”, mikä kuulostaa tutulta nyky-yhteiskunnassakin, jossa kaikkea arvotetaan ja suunnitellaan tarkasti. Ehkä improvisointi voi tarjota vaihtoehtoja ylenmääräiseen rationaalisuuteen, tehokkuuteen ja elämän ristipaineisiin. Kide toteaa, että improvisointi on hänen mielestään ennen kaikkea leikkimistä ja ihan vain hauskaa toimintaa: improvisoidessa voi nauttia siitä ohikiitävästä hetkestä, jossa ”ihmisenä olemisemme aina tapahtuu” (Kide mts.16).

### 3 Neoromanttinen musiikki?

Yle Radio Yhdessä pyörii säveltäjä Aki Yli-Salomäen ohjelmasarja *Epäilyttävän uutta*, jossa soi opinnäytetyön aiheena oleva meditatiivisen tyylinen, tunnelmallinen musiikki. Yli-Salomäki nimitää ohjelmaan valitsemaansa musiikkia *uudeksi taidemusiikiksi* ja luonnehtii sen rakentavan siltoja kohti laajempia kuulijakuntia taidemusiikin viitekehyksessä (Yli-Salomäki 2024; Roms 2020). Koko tyyliisuuntaukselle ei ole olemassa kätevää ja kattavaa nimitystä, vaan samankin genrenimityksen alle voi mahtua monenlaista musiikkia. Erilaisia genrenimityksiä ja luonnehdintoja ovat muun muassa:



- uusi taidemusiikki (engl. *contemporary classical*)
- uustonaalisuus
- nykyklassinen musiikki
- ambient
- new age -musiikki
- minimalistisuus, jälkiminimalistisuus
- elokuvallinen tai audiovisuaalisiin tuotantoihin sävelletty musiikki
- neoromanttinen tai uusromanttinen musiikki
- neoklassinen musiikki (vrt. neoklassismi ja englannin *neoclassical*).

(Yli-Salomäki 2024, Nuorvala 2008a ja 2008b, Unkari-Virtanen n.d.)

Aika näyttää, millä nimellä tyyliä tullaan kutsumaan tulevaisuudessa. Unkari-Virtanen (n.d.) toteaa lähihistorian musiikkityylien määrittelystä, että ”merkittävien teosten kaanonin ja tyylijaottelun kriteerien muotoutumattomuuden takia kaikkiin jaotteluihin voi suhtautua kriittisesti”. Päädyin käyttämään tässä opinnäytetyössä termiä *neoromanttinen* musiikki, koska miellän monet genren pianosävellykset nimenomaan tunnelmallisiksi, tonaalisiksi ja romanttisiksi kappaleiksi, mutta silti aikamme musiikiksi. Englannin *neoclassical* on kansainvälisesti jo varsin vakiintunut termi, jonka takia käytän sitä opinnäytetyön englanninkielisessä tiivistelmässä, mutta suomeksi *neoklassinen* on hyvin lähellä *neoklassismia*, joka taas puolestaan oli 1900-luvun alun tyyliuunta (Yli-Salomäki 2024). En halunnut käyttää termiä *nykyklassinen*, koska assosioin sanan *klassinen* niin helposti wieniläisklassismiin. En myöskään päätenyt termiin *uusromanttinen*, vaan halusin säilyttää *neo-*etuliitteen englannin *neoclassical*-nimestä.

Uudessa taidemusiikissa on vaikutteita mm. jälkiminimalismista, post-rockista, popista, ambientista ja äänimaisemamusiikista. Genre ja sen alagenret elävät ja muuttuvat koko ajan. Uusi taidemusiikki on ”länsimaisen taidemusiikin selkeästi virein ja uusin ilmentymä”, toteaa Yli-Salomäki (2024.) Havaitsin genren livesuosion käymissäni konserteissa, jotka olivat loppuunmyytyjä niin Suomessa kuin ulkomaillakin.

### 3.1 Neoromanttisen pianomusiikin tyylipiirteitä

Neoromanttista pianomusiikkia löytää esimerkiksi musiikin suoratoistopalveluista hakusanoilla *neoclassical piano*, joka on englanniksi jo vakiintunut termi. Neoromanttisessa pianosatsissa on paljon minimalistisia piirteitä, kuten toistoa ja staattisuutta. Minimalistinen musiikki on tonaalista tai modaalista, usein eräänlaista soivaa pintaa. (Nuorvala 2008c.) Pianistisesti luonteva tekstuuri

kuten soljuvat ja virtaavat sointukuviot ja melodis-rytmiset sekvenssit ovat tyypillistä neoromanttisen pianomusiikin sanastoa. Harmonia liikkuu usein asteittain ja voimakkaita harmonisia jännitteitä ei esiinny paljon. Oma arvioni, tosin ilman mitään tilastollista analyysia on se, että kappaleet ovat useammin mollisävellajeissa kuin duurissa – tämä saattaa korostaa tietynlaista pysähtyneisyyden tunnelmaa, joka genressä usein vallitsee.

Opinnäytetyötä varten analysoin viittä genren kappaletta harmonian ja tekstuurin osalta. Kappaleet olivat Alexandra Stréliskin *Revient le jour*, Nils Frahmin *Familiar*, Ludovico Einaudin *Life*, Hanna Ranizewskan eli Hania Ranin *Glass* sekä Yann Tiersenin *Comptine d'été No 2*. Kaikkien kappaleiden pianosatsi oli liikkuvaa ja toisteista, ja satsin variaatio kappaleen sisällä oli pientä. Pianosatsin toistuvat kuviot ja sekvenssit eli peräkkäin toistuvat melodiset tai rytmiset aiheet (Levine, 1995, 114) loivat kappaleisiin myös koheesiota ja tunnistettavuutta.

Analysoimani kappaleet olivat mollisävellajeissa: luonnollisessa mollissa sekä yksi kappale doorisessa moodissa. Kappaleiden harmonia oli lähinnä kolmi- ja nelisointupohjaista. Satsi eteni pienillä liikkeillä tai asteittain. Vain kahdessa kappaleessa esiintyi dominanttiseptimisointu – johtosäveletömyys tuntuu vain korostavan kappaleiden leijuvaa ja pysähtynyttä tunnelmaa. Melodiset ainekset ilmenivät virtaavassa satsissa usein asteittaisena, diatonisena tai modaalisena hajasäveliikkenä, jolloin harmoniassa saattoi tulkita olevan laajempiakin sointuja.

Tekijänoikeudellisista syistä olen itse tehnyt liitteissä (liite 1) olevat esimerkit neoromanttisen tyylisestä pianosatsista. Ne ovat omia näkemyksiäni ja tyyliäni genrelle ominaisista pianotekstuureista.

## 4 Tutkimusasetelma

Tässä luvussa esitellään opinnäytetyön tutkimuskysymyksiä, tutkimuksen menetelmän eli kuvailevan kirjallisuuskatsauksen piirteitä sekä tiedonhaun vaiheita ja opinnäytteen eettiset periaatteet.

Tutkimuksen tavoitteena oli tarkastella improvisaatiota ilmiönä, etsiä kirjallisuutta ja tutkimuksia improvisoinnin tyylinmukaisesta harjoittelusta, esitellä neoromanttisen musiikin tyylipiirteitä ja soveltaa aineiston analyysin tuloksia neoromanttiseen tyylin improvisoimiseen pianolla.

Suomalaisessa taiteen perusopetuksessa improvisointi ja säveltäminen on nostettu opetussuunnitelmien tavoitealueiksi, mutta etenkin klassisen puolen improvisoinnin opetuksen käytännöt tyylinmukaisessa improvisoinnissa ovat toistaiseksi harvalukuisempia rytmimusiikkiin verrattuna. Neoromanttinen musiikki voi tarjota mahdollisuuden kokeilla tyylinmukaista improvisointia myös klassisen puolen soittajille.

#### **4.1 Tutkimuskysymykset**

Työn tavoitteena oli tutustua tyylinmukaisen improvisoinnin harjoittelusta tai opettamisesta tehtyyn tutkimukseen ja muuhun kirjallisuuteen. Aineiston analyysin pohjalta tavoitteena oli myös hahmotella ideoita harjoitella neoromanttista improvisaatiota pianolla. Tutkimuksen kysymyksiksi muotoutuivat:

1. Mitä näkökulmia idiomaattisen improvisoinnin harjoitteluun ja opettamiseen nousee esiin aineistossa?
2. Miten improvisoimisen harjoittelua neoromanttisessa tyyliässä voi lähestyä aineiston pohjalta?

#### **4.2 Kuvaileva kirjallisuuskatsaus**

Opinnäytetyön menetelmänä oli kuvaileva kirjallisuuskatsaus. Kirjallisuuskatsauksessa pyritään ymmärtämään ilmiöitä ja argumentoimaan niitä vakuuttavasti käyttäen aineistona aiempia tutkimuksia. Alkuperäisistä tutkimuksista voi tarkastella niiden tapoja lähestyä ilmiöitä ja käsitteitä, mahdollisia eroja tai yhtäläisyyksiä tutkimusten välillä tai myös epäjohdonmukaisuuksia ja sitä miten nämä suhteutuvat tutkimuskysymyksiin. (Efron & Ravid 2019, 31, Vilkan 2023, 24 mukaan.) Katsauksen avulla pyritään yhdistämään, arvioimaan ja tulkitsemaan tietoa sekä saavuttamaan punnittu ja tutkimuskysymyksiin vastaava kokonaiskuva aiheesta (Vilka mts. 11).

Tutkijan tietämys aiheesta laajenee tutkimusaineistoon tutustumisen aikana, ja tutkijan on sallittua myös seurata omaa intuitiotaan asioiden yhdistelemisessä. Kuvaileva kirjallisuuskatsaus on keskimäärin vapaampi ja subjektiivisempi menetelmä tiedonhaussa ja aineiston valintakriteerien suhteen kuin muut kirjallisuuskatsauksen tyypit. (Fan ym.2022, 2,7, Vilkan 2023, 23–24 mukaan.) Kuvailevassa kirjallisuuskatsauksessa voidaan tutkimusaineistona käyttää myös muuta kuin vertaisarvioitua tutkimusaineistoa (Vilka mts.36). Tällaista aineistoa voivat olla muun muassa erilaiset opinnäytteet ja ns. harmaa kirjallisuus. Opinnäytteeni aineisto ei ollut kovin laaja, mutta laadullisessa tutkimuksessa yleensäkin aineiston koko ei ole keskeinen tekijä, koska tutkimuksessa ei pyritä tilastollisiin yleistyksiin, vaan kuvaamaan, ymmärtämään ja tulkitsemaan jotakin ilmiötä (Eskola & Suoranta 1998, luku 2).

Kirjallisuuskatsauksen heikkouksiksi katsotaan tekijän subjektiivisen näkökulman tai jopa ennakkoluulojen painottuminen sekä katsauksen aineiston keskittyminen eniten viitattuun kirjallisuuteen. Tutkijan oman näkökulman merkitystä tuloksiin olisikin tutkimuksen luotettavuuden nimissä hyvä avata lukijalle. (Vilka 2023, 21, 94.)

Kerättyä aineistoa opinnäytetyössä tarkasteltiin aineistolähtöisen sisältöanalyysin keinoin. Siinä aineisto teemoitellaan ja ryhmitellään uudelleen johdonmukaiseksi kokonaisuudeksi tutkimuskysymysten pohjalta. (Vilka 2021, luku 6.)

### 4.3 Tiedonhaku ja eettisyys

Tiedonhakua lähestyttiin työssä eri menetelmin. Aineiston valinnassa kriteereinä oli alan asiantuntijoiden tai kustantajien tunnettuus, arvostus tai auktoriteettiasema (jos kyseessä ei ollut tieteellinen, vertaisarvioitu artikkeli) sekä myös oma arvio lähteen mielenkiintoisuudesta ja hyödyllisyydestä – subjektiivinen näkökulma on väistämättä osa kaikkea tietoa ja tutkimusta. Humanistisessa tutkimuksessa ei tavoitella absoluuttisen mitattavia ja objektiivisiä tuloksia, vaan *vakuuttavaa* tietoa, jonka hankkimisprosessi on näkyvä ja perusteltu. Laadullisen tutkimuksen tuloksia voidaan usein luonnehtia *perustelluiksi tulkinnoiksi*. (Toikko & Rantanen 2009, 127.)

Keskeisimpinä tiedonhakumenetelminä ovat olleet *helmenviljely*; keskeisten artikkelien eli *helmien* pohjalta löydetyt tutkijat ja hakutermit sekä *manuaalinen haku* ja *lumipallotekniikka* eli lähdeluetteloiden kautta tunnistetut merkitykselliset tutkimukset (Vilka 2023, 68, 76). Huovisen (2015)

toimittama teos oli nimenomaan lähdeluetteloiden osalta mielestäni varsinainen aarreaitta ja muutenkin monipuolinen, suomenkielinen teos aiheesta.

Muutamit artikkelit ja tutkijat ovat improvisoinnin tutkimuksen viitekehyksessä selvästi keskeisiä *helmiä*, joihin usein viitataan, ja tämä tuli omassakin aineistossa ilmi. Tässä ilmenee siis kirjallisuuskatsauksen tyyppinen piirre aineistojen keskittymisestä. Ehkä tärkeintä kirjallisuuskatsauksissa on kuitenkin tuoda esiin tutkimuksen ja samalla tutkijan kulloinkin näkökulma aineistoihin, joihin voi suhtautua monella tapaa: kriittisesti, tiettyjä asioita esiin poimien ja painottaen tai vaikka muihin aineistoihin vertaillen. Aineistoon valikoitui myös tunnettuja soitonoppaita ja harjoituskirjoja, joiden joukossa oli myös helmiä, ellei suorastaan timantteja, joihin viitataan monessa improvisointiin liittyvässä tutkimuksessa.

Hain lähteitä myös Finna-portaalista sekä Theseus- ja Taju-opinnäytetietokannoista, joista löysin muutamia kiinnostavia opinnäytetöitä, kuten Kujanpää (2002). Hain myös *Music Periodicals Database* -tietokannasta artikkeleita viimeisten kolmen vuoden ajalta suomeksi, englanniksi tai saksaksi, eli oman kielitaitoni rajoitusten mukaisesti. Käytin vain englanninkielisiä hakusanoja, sillä englanti lienee useimpien tiedeyhteisöjen *lingua franca*.

Hakusanoilla *improvis\** AND *practic\** tuloksia tuli 554 kappaletta; *classical* AND *improvis\** NOT *jazz* hakutuloksia tuli 153 kappaletta. Ensimmäisessä haussa suurin osa tuloksista sivusi jazzia, joten toisessa haussa pyrkimyksenä oli rajata se haun ulkopuolelle, jotta selviäisi, löytyykö klassisesta improvisaatiosta materiaalia, jota ei juuri löytynyt. Loppujen lopuksi otin tietokantahausta lähempään tarkasteluun vain kolme artikkelia, joiden näkökulma ei kuitenkaan tarjonnut mitään uutta nimenomaan improvisoinnin *harjoittelun* tarkasteluun. Tiedonhaku ei siis aina tuottanut mielenkiintoisia tai relevantteja tuloksia, ja saatoin lopettaa haut melko pian aikaresurssien ollessa varsin rajalliset.

Pyrin noudattamaan Tutkimuseettisen neuvottelukunnan määrittelemää hyvää tieteellistä käytäntöä työn kaikissa vaiheissa ja toimimaan rehellisesti, huolellisesti ja tarkasti (Hyvä tieteellinen käytäntö 2023). Vaikutin tutkimukseen varmasti eniten aineiston valinnalla, mutta intressini siinä olivat löytää vakuuttavaa ja perusteltua aineistoa alan ammattilaisilta ja auktoriteeteilta.

## 5 Improvisaation rakentamista

Käytän opinnäytetyön ja tämän luvun otsikossa ilmaisua improvisaation *rakentaminen*, vaikka sitä olisi voinut luonnehtia myös harjoitteluksi. Mielestäni rakentaminen on ihan käypä vertauskuva taidon hankkimiselle – siinä tarvitaan jos jonkinmoisia palikoita ja osasia, joita pitää loppujen lopuksi yhdistellä improvisoinnin hetkellä toimivaksi kokonaisuudeksi. Osasten yhdistelemisessä reaaliajassa lienee juuri improvisoinnin olemuksen perimmäinen, intuitiivinen ja luova osa, jota ei tutkimuksissakaan ole mahdollista läpivalaista kaikilta osin. Tutkijat Kenny ja Gellrich (2002, 112) vastaavat ytimekkäästi kysymykseen siitä, mitä improvisoijien mielessä tapahtuu improvisoinnin hetkellä: ”Emme oikeastaan tiedä” (suomennos omani).

Analysoin tässä luvussa improvisaation tietopohjaa ja harjoittelukeinoja tutkimuksen aineiston pohjalta. Lähteistä muut käsittelivät jazzimprovisaatiota ja vain yksi historiallista, klassista improvisaatiota, mutta moni näkökulma on mielestäni käyttökelpoinen missä hyvänsä tyyliässä.

### 5.1 Analyysia: käsitteitä ja konkretiaa

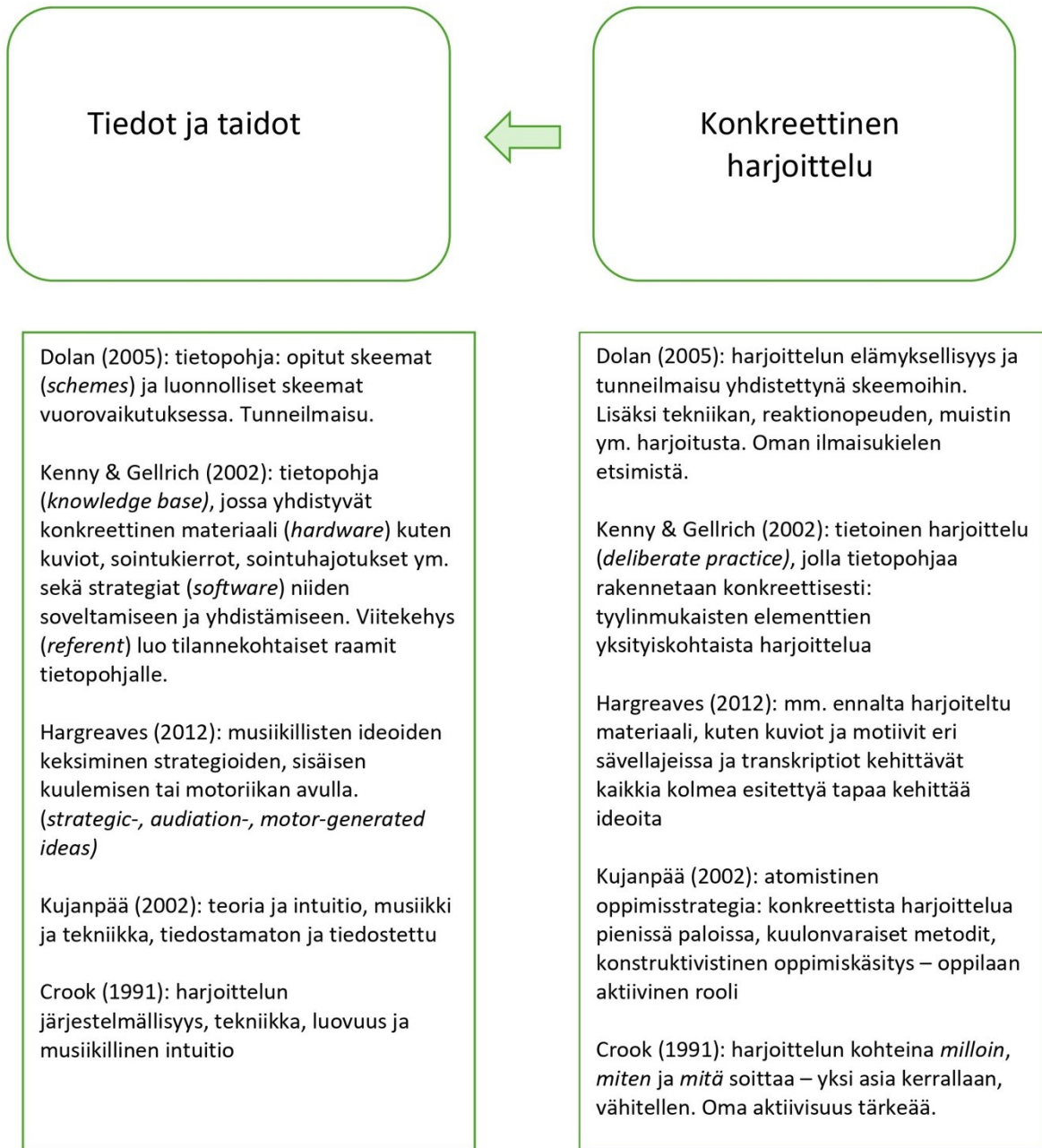
Tässä luvussa tarkastellaan opinnäytetyön aineistoa tutkimuskysymyksiin peilaten ja esitetään lopuksi analyysin pohjalta ideoita neoromanttisen pianotyylin improvisoinnin harjoitteluun. Esittelen aluksi aineiston sanallisesti kuvailemalla.

1. **Dolan, D. 2005. Iso-Britannia. Back to the future: towards the revival of extemporization in classical music performance.** Artikkelimuusikkikasvatusjulkaisussa. Artikkelikäsitlee improvisaatiota ilmiönä, klassisen musiikin historiallista improvisaatiota ja Dolanin pedagogisia näkemyksiä yleisellä tasolla. Dolan on Guildhall School of Musicin historiallisen improvisaation professori, muusikko ja tutkija.
2. **Kenny, B.J. & Gellrich, M. 2002. Iso-Britannia. Improvisation.** Musiikkipsykologiaa käsittelevän kirjan luku, jossa hahmotellaan improvisoinnin ja sen opettamisen toimintamalleja. Usein siteerattu lähde improvisointia käsittelevissä artikkeleissa ja tutkimuksissa.
3. **Hargreaves, W. 2012. Australia. Generating ideas in jazz improvisation: Where theory meets practice.** Vertaisarvioitu artikkeli musiikkikasvatusjulkaisussa. Kirjallisuuskatsauksen pohjalta valitut kaksi tunnettua tutkimusta artikkelin pohjana. Tavoitteena hahmottaa musiikillisten ideoiden keksimisen prosesseja. Prosesseja esitellään kolme ja esitetään mahdollisuuksia jatkotutkimukselle.

4. **Kujanpää, J. 2002. Suomi. Improvisaation opettaminen soitonopetuksessa – näkökulmia jazzimprovisoinnin opettamiseen.** Musiikkikasvatuksen pro gradu -työ. Laadullinen haastattelututkimus, haastateltavina suomalaisia rytmimusiikkipedagogeja. Tutkimuksessa tarkastellaan improvisoinnin opetuksen luonnetta ja työtapoja.
5. **Crook, H. 1991. Yhdysvallat. How to Improvise.** Seikkaperäinen opas improvisoinnin harjoitteluun täynnä konkreettisia neuvoja ja ideoita. Lähde siteerataan usein improvisointia käsittelevissä tutkimuksissa, artikkeleissa sekä opinnäytetöissä. Hal Crook on arvostettu muusikko ja toimi Berklee College of Musicin professorina.

Aineistossa oli yksi vertaisarvioitu artikkeli, kaksi arvostettujen tutkijoiden artikkelia, yksi opinnäytetyö sekä yksi arvostettu ja laajasti siteerattu soitonopas. Lähteet käsittelivät pääasiassa jazzimprovisointia, mutta ovat mielestäni sovellettavissa muihinkin tyyleihin. Lähteistä neljä oli englanninkielisiä, yksi lähde oli suomenkielinen ja ne edustivat kaikki länsimaista musiikkikulttuuria. Valitsin kyseiset lähteet pääasiassa siksi, että niissä kommentoitiin ja käsiteltiin paitsi improvisointia, myös improvisoinnin harjoitteluprosessia jollain tasolla. Lähteet olivat mielestäni myös ansiokkaita ja kiinnostavia kukin omalla tavallaan ja niiden tekijät kautta linjan alallaan tunnustettuja ammattilaisia.

Aineistosta hahmottuivat kahtena kattoteemana improvisaatiota ohjaava tiedollinen ja taidollinen tausta sekä konkreettinen harjoittelu kyseisen taustan hankkimiseen ja rakentamiseen. Näistä teemoista käytettiin eri lähteissä eri nimityksiä, mutta mielestäni teemat erottuivat aineistosta terminologiasta riippumatta. Ryhmittelen kaaviokuvassa (kuva 1) aineistossa esiin tulleita teemoja yhteenvetona kahden pääotsikon alle. Pääotsikot ovat *Tiedot ja taidot* sekä *Konkreettinen harjoittelu*.



Kuva 1. Aineiston teemojen yhteenveto.

Aineistossa nousivat esiin tieto- ja taitopohja sekä tavat rakentaa kyseistä pohjaa. Kolmessa lähteessä harjoittelun rakentamista kuvattiin melko yleisluontoisesti, mutta etenkin yhdessä lähteessä hyvinkin yksityiskohtaisesti. Seuraavaksi aineistoa ja teemoja tarkastellaan vielä lähemmin.



Pianisti, klassisen improvisaation tutkija ja opettaja David Dolan (2005, 112) mainitsee lähtevänsä improvisoinnin opetuksessaan liikkeelle luonnollisesta, äidinkielen oppimista muistuttavasta tavasta oppia ja korostavansa elämyksellisyyttä ennen asioiden tiedollista ymmärrystä.

Dolanin (mts. 96–98) mukaan musiikillinen toiminta pohjautuu *opituille* ja *luonnollisille skeemoille*, jotka ovat sisäisiä malleja toiminnan ohjaukseen ja järjestelyyn. Opitut skeemat ovat kulttuuri- ja tyyლისidonnaisia, ja niistä rakentuu improvisoijan tietopohja. Opittuja skeemoja voi opetella tietoisesti, mutta myös tiedostamatta, omaksumalla jotain tyyliä ja kulttuuria kuulonvaraisesti kokemalla. Luonnolliset skeemat ovat universaaleja malleja. Niihin voidaan luokitella musiikin peruselementtejä kuten äänenkorkeus, äänenväri tai -sävy, voimakkuus, musiikin dramaturgian liikkeet ja tapahtumien tiheys sekä tempo ja rytmikka. Luonnolliset skeemat ja opitut skeemat ovat aina vuorovaikutuksessa toistensa kanssa, ja ne voivat tukea toisiaan: luonnolliset skeemat voivat esimerkiksi viedä pois liian analyyttisestä soittamisesta.

Dolanin (2005) mukaan improvisoinnissa tarvitaan automatisoitunutta tietopohjaa, mutta hän ei pureudu sen konkreettiseen harjoitteluun kuin yleisellä tasolla. Spontaaniuden yhdistäminen hankittuihin tietoihin ja taitoihin improvisointihetkellä on improvisaation, sen harjoittelun ja opetuksen perimmäisiä haasteita Dolanin mukaan. Hän vertaa tyylinmukaisen improvisaation oppimisprosessia kielen oppimiseen matkimalla, ja painottaa, että systemaattinen ja mekanistinen harjoittelu voi ja sen kannattaa poiketa aina välillä inspiraation ja oivalluksen poluille. Dolanin mielestä improvisoinnissa ja sen opetuksessa pitää muistaa niin leikin salliva, turvallinen ilmapiiri kuin musiikin tunneilmaisu – onhan tunteiden ilmaisu yksi tärkeimpiä syitä, miksi ihminen kuuntelee ja esittää musiikkia. (Dolan 2005, 111–112.)

Kennyn ja Gellrichin (2002, 117–118) mukaan improvisointiin vaikuttavat improvisoijan kognitiiviset kyvyt kuten muisti; motoriset taidot ja instrumentin hallinta sekä hankittu osaaminen ja tietopohja (*knowledge base*). Tämä tietopohja hankitaan *tietoisen harjoittelun* avulla (*deliberate practice*, oma suomennokseni), ja harjoitteluun voi Kennyn ja Gellrichin mukaan sisältyä esimerkiksi työskentelyä opettajan ohjauksessa, kuvioiden opettelua kaikissa sävellajeissa, kuulonvaraista oppimista äänitteiltä, musiikin analysointia ja teoriakäsitteisiin tutustumista ja yhteissoittoa. Tietopohja sisältää automatisoitunutta ja sisäistettyä musiikillista materiaalia (*hardware*) ja hierarkkisia käsitteitä sekä toimintastrategioita (*software*) eri tilanteisiin. (Pressing, 1998, 53, Kennyn ja

Gellrichin mts. 118, 126 mukaan). Kenny ja Gellrich (mts. 118) edellisiä siteeraten mainitsevat myös erillisenä tietopohjasta viitekehyksen käsitteen (*referent*), joka tarkoittaa improvisaation rakenteellisia ja tyyllisiä raameja. Mielestäni sen voisi ajatella kuuluvan myös improvisoijan tietopohjaan. Tietopohjaa rakennetaan Kennyn ja Gellrichin (mts. 130) mukaan harjoittelemalla varsinaista musiikillista materiaalia sekä sitä soveltavia strategioita erikseen, mutta tätä näkemystä kritisoi Dolan (2005, 112) kommentoidessaan Kennyn ja Gellrichin tutkimusta. Dolanin mukaan harjoittelussa ei ole syytä erottaa näitä osa-alueita liian tiukasti toisistaan.

Hargreaves (2012) esittelee kahden klassikotutkimuksen pohjalta (Pressing 1988 ja Sudnow 2001, Hargreavesin mts. 355 mukaan – näitä tutkimuksia siteeraavat monet muutkin tämän opinnäytetyön aineistoesimerkit) kolme tapaa hahmottaa musiikillisten ideoiden tuottamista improvisoitaessa. Hargreavesin mainitsemat tavat tuottaa musiikillisiä ideoita ovat strategiat, sisäinen kuuleminen tai motorinen muisti. *Strategiat* ovat ennalta harjoiteltua materiaalia, *sisäinen kuuleminen* musiikillisten aiheiden kuulemista juuri ennen niiden soittohetkeä ja *motorisen muistin pohjalta tuotetut ideat* syntyvät lihasmuistissa olevista kuvioista – soittaja ei välttämättä aina tiedä etukäteen, miltä kuviot kuulostavat soittaessa. Hargreavesin mukaan musiikillisten ideoiden tuottamista voidaan harjoitella mm. opettelemalla kuvioita ja motiiveja eri sävellajeissa ja transkriptioita tekemällä, ja näiden harjoitusten sivutuotteena voi olla kuvioiden jääminen myös kuulomuistiin. (Hargreaves 2012, 362–264.)

Kujanpää (2002) haastattelee pro gradu -työssään suomalaisia rytmimusiikin pedagogeja ja tarkastelee monipuolisesti improvisaatiota ilmiönä. Sijoitin Kujanpään hahmotteleman intuition ja teorian, tiedostamattoman ja tiedostetun välisen suhteen opinnäytetyöni aineiston tieto- ja taitopohjan teeman alle: niiden tasapainosta improvisoinnissa on kyse. Kujanpään haastattelemat pedagogit käyttävät improvisoinnin kehittämisen konkreettisina työtapoina mm. soittoteknisiä harjoituksia, äänitteiden kuuntelemista ja imitointia, transkriptioiden tekemistä, oman soiton äänittämistä ja taustaäänitteiden kanssa harjoittelemista. Kujanpää viittaa myös Crookin (1991) kirjaan ja luonnehtii tämän metodia *atomistiseksi oppimistrategiaksi*, jossa asiat pilkotaan hallittavan kokoisiksi ja harjoiteltaviksi osiksi. Kujanpään haastattelemat pedagogit kertoivat myös käyttävänsä kyseisen tyylistä, systemaattista menetelmää, vaikka saattavat kutsua sitä jollain muulla termillä. Haastateltavat nostivat esiin myös intuition ja tunneilmaisun tärkeyden harjoittelemisessa sekä

oppijan oman, aktiivisen roolin oppimisprosessissa – konstruktivistisen oppimiskäsityksen mukaisesti. (Kujanpää mts. 67–81, 86–89.)

Tietopohjan ja sisäisten mallien ja strategioiden rakentamista käytännössä käsittelee Hal Crook (1991), jonka teokseen *How to Improvise* improvisaation tutkimuksissa usein viitataan. Crookin teos käsittelee jazzimprovisointia, mutta sen lähestymistapaa aiheeseen voi hyödyntää muissakin tyyleissä. Crookin mukaan esitystilanteessa on hyvä vain antaa palaa ja improvisoida intuition pohjalta, mutta harjoittelussa pelkkä hetken mielijohteita noudattava soittaminen ei tuota tuloksia, vaikka se hauskaa olisikin. Konkreettisten musiikillisten aiheiden systemaattinen läpikäyminen on parempi keino harjoittelussa. Esitystilanteessa kannattaa luottaa intuition ja korvaan – ajatteluun ei tilanteessa ole edes aikaa. Vähitellen, systemaattisen harjoittelun myötä harjoitellut asiat alkavat ilmestyä luontevasti improvisointiin esityshetkelläkin. (Crook 1991, 11.)

Crook (1991) antaa kattavassa teoksessaan erittäin yksityiskohtaisia harjoitteluvinkkejä ja toisaalta myös ohjeita harjoittelutapojen luomiseen ja ylläpitoon. Hän ryhmittelee harjoitukset sen mukaan, *milloin, miten ja mitä* soitetaan: aiheita ovat mm. soiton rytmittäminen, motiivien käyttö, rytminkäsittely, artikulaatio, fraseeraus, karakterisävelet, erilaiset purkaukset, sointujen ja sävellajien suhteet (mts. 13). Tarkempana esimerkkinä mainittakoon harjoitus soiton rytmittämisestä eli musiikin ja taukojen tasapainosta, mikä luo hengittävyttä mm. melodiseen sooloon. Crook kehottaa harjoittelemaan pysähtymistä, tauon pitämistä ja taas soiton jatkamista valitussa tempossa ensin yhden soinnun sävelillä. Harjoitukset voi tehdä toisen soittajan säestäessä, taustäänitteen tai metronomin kanssa tai myös ilman säestystä. Seuraavaksi harjoitellaan rytmittämistä erilaisilla sointukäännöksillä tai kuvioilla, ja jokainen kuvio kestää määrätyn ajan, esimerkiksi kaksi tahtia. Tämän jälkeen harjoitellaan sointukiertorakenteen pohjalta ja lopulta vapaasti, ilman harmoniaa. Harjoitus kehittää rakenteessa pysymistä ja oman soiton kuuntelua. (Crook, 1991, 17–18.)

Crook (1991) esittää näkemyksiä myös improvisoinnin harjoittelusta yleisesti. Hänen mukaansa harjoittelussa täytyy olla selkeät päämäärät ja aiheet, ja yhtenä päivänä kannattaa harjoitella vain muutamia asioita. Harjoiteltaville asioille voi etukäteen määritellä ajan, jonka niihin käyttää. Jokainen harjoitettava asia pitää ymmärtää tiedollisesti ja mielessä pitää olla kuulokuva asiasta ennen kuin sitä alkaa harjoitella. Harjoittelun pitää olla itselle taidollisesti sopivan haastavaa ja ajankäytöllisesti sopivaa. Harjoiteltavia aiheita pitää rajata eri tarkkuudella ja yksityiskohtaisuudella, vaik-

ka harjoittellessa voi systemaattisen asioiden läpikäymisen lisäksi välillä myös soittaa luovasti intuition pohjalta. Crook muistuttaa, että harjoittelu ”pitää kerta kaikkiaan vain aloittaa” ja samojen aiheiden kanssa pitää tehdä töitä joka päivä, kunnes huomaa, että edistystä tapahtuu tai että harjoittelutapa ei toimikaan. (Crook mts. 15–16.) Crookin neuvot toimivat mielestäni soittajalla, joka osaa reflektoida, suunnitella ja arvioida omaa toimintaansa. Jos itseohjautuvuus ja tavoitteellisuus vielä puuttuvat harjoittelusta, opettaja voi auttaa prosessin rakentamisessa.

Kaiken kaikkiaan aineiston analysoiminen valotti sisäisiä toimintamalleja ja strategioita improvisoinnin taustalla, improvisaatiota kokonaisvaltaisena ilmiönä sekä myös konkreettisia työtapoja mallien rakentamiseen, vaikka ne olivatkin aineistossa vähemmistössä. Yksityiskohtiin meneviä tutkimuksia improvisoinnin harjoittelusta jossain tyyliä olisi toisaalta haastavaakin tehdä, koska ne voivat laajeta loputtomiksi ensyklopedioiksi.

## 5.2 Soveltaminen neoromanttiseen tyyliin

Tässä luvussa esitetään ideoita soveltaa kirjallisuuskatsauksen tuloksia neoromanttisen tyylin harjoitteluun pianolla. Aineiston jokaisessa lähteessä nousi esiin yksityiskohtaisen, systemaattisen harjoittelun painoarvo tyylinmukaisen improvisaation rakentamisessa, mutta myös tasapaino tunteilmaisun ja intuition kanssa sekä oppijan aktiivinen rooli oman ilmaisukielen löytämisessä.

Vain mielikuvitus on rajana kappaleiden, niiden osien ja pienempien musiikillisten kokonaisuuksien tai elementtien keksimisessä – tärkeää olisikin vain alkaa heti kehitellä ja kokeilla omaa korvaa miellyttäviä kuvioita ja harjoittelutapoja, sillä improvisoimisessa kyse on omasta ilmaisusta ja sen rakentamisesta. Jokaisella soittajalla tai laulajalla on omia mieltymyksiä tai painotuksia improvisoinnin sanavarastossaan. Kokeneetkin improvisoijat voivat käyttää samoja fraaseja ja samaa sanastoa yhä uudelleen (Werner 1996, 55, Kujanpään 2002, 13 mukaan).

Berkman (2007, 5) toteaa, että improvisoinnin luovuus on suurelta osin sen harjoittelussa – jokainen improvisoija rakentaa harjoittellessaan omaa ilmaisutyyliään. Improvisoija soittaa sitä, mitä on kokeillut ja harjoitellut. Lopulta jokaisen improvisoijan olisi itse löydettävä oma näkemyksensä ja se, mitä harjoittelee ja millä tavoin harjoittelee, mutta opettaja voi auttaa aloittelevaa improvisoijaa. Harjoittelemaan oppiminen ja omien työtapojen löytäminen on oma prosessinsa tyylinmukaisessa improvisoimisessa. Tyylinmukainen improvisaatio asettaa omat reunaehdot harjoittelulle.

Järjestelmällinen, konkreettisten asioiden harjoittelu ja toistaminen jättää pysyvämpiä muistijälkiä ja rakentaa musiikillista sanavarastoa paremmin kuin sattumanvarainen musiikillinen kuljeskelu asiasta toiseen. (Crook, 1991, 11, 15.)

Neoromanttista improvisaatiota rakennetaan harjoittelemalla kyseiselle tyylille ominaisia piirteitä. Tyylin tunteminen on tärkeää, jotta sitä osaisi itsekkin tuottaa, imitoida ja harjoitella – kannattaa siis kuunnella itseä kiinnostavaa neoromanttista pianomusiikkia. Mielestäni neoromanttista improvisaatiota voi rakentaa pianolla jo hyvin pienistä elementeistä, muutamasta kuviosta ja soinnusta. Rakenteen ja muodon voi määritellä itse: onko kyseessä kappale, tunnelma, tuokiokuva, välike tai vaikka alkusoitto jo valmiiseen kappaleeseen? Liukuva raja sävellyksen ja improvisoinnin välillä voi tulla tutuksi prosessin aikana: improvisaatiosta voi syntyä sävellys tai sävellys voi lähteä improvisatorisille poluille.

Soinnillisesti tyyliä on antoisinta kokeilla, jos yltää pedaalille, mutta jääköön se opettajan ja oppilaan päätettäväksi. Neoromanttinen tyyli tarjoaa myös tilaisuuden tutustua erilaisiin sointuihin ja niiden funktioihin, joten niidenkään tuntemus ennalta ei ole välttämätöntä. Sormitusten opettelu voi tapahtua myös harjoittelun ohessa. Edellä mainittujen elementtien omaksumiseen menee luonnollisesti aikaa, joten helpoimmin tyyliin pääsee kiinni, jos on soittanut jo jonkin verran sointuja ja asteikkoja sekä käyttänyt pedaalia.

Ehdotukseni lähestyä neoromanttista tyyliä on improvisoida sekvenssejä ja sointukierroja ja muodostaa niistä erilaisia rakenteita. Improvisaatioita voi soittaa myös niin yksin kuin monikätisestikin muiden pianistien kanssa. Opinnäytetyön liitteissä on tekemiäni esimerkkejä neoromanttisen tyylin pianosatsista (liite 1) sekä pieni kappalepohja (liite 2), jonka muotoa ja kestoja voi muokata ja jonka avulla voi kokeilla erilaisia tyyllisiä elementtejä, kuten kuvioiden kehittelyä.

### **5.2.1 Sekvenssit ja sointukierrot**

Neoromanttisen pianomusiikin tunnistettavimpia piirteitä ovat toistuvat kuviot: melodiset ja rytmiset sekvenssit. Kun toistuvia kuvioita ja sekvenssejä yhdistetään sointukiertoihin eli harmoniaan, saadaan tunnistettavaa, tyylinmukaista satsia. Analysoimissani neoromanttisissa pianokappaleissa (luku 3.1) kuviot ja sekvenssit sijoittuivat pianosatsissa lähes aina oikealle kädelle ja harmoniapohja vasemmalle kädelle. Ensisijainen ehdotukseni neoromanttisen tyylin imitoimiseksi ja soitta-

miseksi on tällaisen satsin keksiminen ja harjoittelu. Omia aiheita ja materiaalia kannattaa myös merkitä muistiin tulevaa harjoittelua tai säveltämistä varten. Neoromanttisessakin tyyliässä voisi ajatella olevan ennalta valmistettuja *lickejä* (ks. luku 2.2), joita voisi harjoitella eri sävellajeissa.

Sekvensseissä ja kuvioissa voi sointukierron sointujen sävelien lisäksi käyttää sävellajin tai moodin säveliä, mutta jo pelkillä kolmisointujen sointusävelillä voi kehittää neoromanttisen tyylistä satsia. Sointukiertoja voi keksiä itse tai ottaa mallia jo valmiista kappaleista. Neoromanttisen pianosatsin tyypillinen piirre on myös harmonian ja kuvioiden asteittainen liike ja sulava äänenkuljetus: kun sointuja yhdistetään toisiinsa, se pyritään tekemään mahdollisimman pienellä liikkeellä. Tämä on muutenkin ns. vapaan säestyksen eli sointupohjaisen soiton peruseriaatteita pianolla: peräkkäisten sointujen yhteiset sävelet pidetään paikoillaan ja muut sävelet liikkuvat lähimpiin sointusäveliisiin (Tenni & Varpama 2004, 29).

Seuraavassa esimerkissä tarkastellaan edellä mainittuja tyylipiirteitä liitteenä (liite 2) olevan *Brooding*-kappalepohjan harmonian avulla. Kappalepohja on (luonnollisessa) a-mollissa ja sen sointukierto on: | Am | C/G | Fmaj7 | C/G |



Kuva 2. Esimerkki pianosatsista

Esimerkin (kuva 2) pianosatsissa on:

- toistuva rytmien sekvenssi oikealla kädellä
- vasemman käden asteittain laskeva bassolinja, sointujen yhteinen sävel c pysyy paikoillaan
- oikean käden kuvion sävelet voisi tulkita diatonisiksi hajasäveliksi, mutta myös laajemmiksi soinnuiksi: |Amadd9 | Cmaj7/G | Fmaj7#11 |Cmaj7/G|

### 5.2.2 Rakenteet

Edellä olleessa esimerkissä (kuva 2) kukin sointu kesti yhden tahdin ja koko sointukierto neljä taktia, eli musiikillisella materiaalilla oli jo rakenne. Rakenteellisia lähtökohtia neoromanttisessa improvisoinnissa voivat olla esimerkiksi:

- ennalta määritellyt, eri pituiset sointukierrot
- läpisävelletyn kappaleen sointukiertoon pohjautuva soolo
- alku-, väli- tai loppusoirot läpisävellettyyn kappaleeseen
- vapaat rakenteet: hetkessä muotoutuvat, mutta tyylinmukaista satsia käyttävät improvisaatiot

Liitteissä (liite 2) oleva kappalepohja *Brooding* perustuu koko kappaleen ajan samana pysyvälle sointukierrolle. Siinä on läpisävellettyjä osia ja lopussa mahdollisuus soittaa oikealla kädellä sooloa, jonka pituuden (eli kertaukset) voi itse päättää.

Esimerkki oikean käden soolosta liitteen 2 kappalepohjaan on kuvassa 3. Soolossa käytetään toistuvia, rytmimelodisia sekvenssejä sekä asteikkokulkuja. Asteikkoina on käytetty sekä luonnollista a-mollia että a-mollipentatonista asteikkoa.



Kuva 3. Oikean käden soolo liitteen 2 kappalepohjaan.

Erilaiset rakenteet, kuten sointukierrot ovat hyvä lähtökohta kokeilla myös monikätistä pianoimprovisaatiota neoromanttisessa tyyliässä. Silloin toinen soittaja voi soittaa sointusäestystä ja toinen melodisempaa linjaa tai sekvenssejä. Osia voi vaihdella kesken rakenteen. Soittajia voi luonnollisesti olla enemmänkin kuin kaksi, ja akustisen pianon sointimaailmaa voi värittää esimerkiksi kosketinsoittimilla.

### 5.2.3 Yhteenveto

Opettajan kannattaa ohjata aloitteleva improvisoija harjoittelun alkuun. Harjoitteluprosessi ja sen rakentuminen on yksilöllistä. Yhteenvetona voisi esittää seuraavia ideoita neoromanttisen tyylin harjoitteluun pianolla:

- tutustu tyyliin kuuntelemalla neoromanttista musiikkia
- keksi sointukierroja tai ota mallia valmiiden kappaleiden sointukierroista. Kaksi sointua on jo sointukierro.
- tutustu eri sävellajien luonteesiin ja sävyihin: esimerkiksi luonnollinen molli, eri moodit sekä pentatoniset asteikot luovat tunnelmaa vailla voimakkaita jännitteitä
- harjoittele sointujen yhdistämistä ja äänenkuljetusta
- keksi rytmisiä ja melodisia sekvenssejä ja kuvioita sointujen, sävellajin, moodin tai asteikon sävelillä



- merkitse muistiin kuvioita, aiheita ja sointukiertoja, joista pidät erityisesti
- ota huomioon pianon rekistereiden vaikutus satsin soivuuteen
- soita muutellen satsin tiheyttä, dynamiikkaa, rekisteriä, tempoa, rytmiiikkaa, musiikin tapahtumien kaarta
- kokeile erilaisia lähtökohtia improvisoinnille: kappale, alkusoitto, välike, loppusoitto, soolo läpisävellettyyn kappaleeseen
- ota improvisaation lähtökohdaksi jokin tunnelma, kuva, tunne, teksti – keksi lisää!
- harjoittele muutamia samoja aiheita joka päivä, kunnes huomaat, että edistyt niissä tai että harjoittelutapaa kannattaa muuttaa
- soita yksin tai soittokaverin kanssa
- harjoittele eri sävellajeissa.

## 6 Pohdintaa

Opinnäytetyössä tarkasteltiin improvisaatiota moniulotteisena ilmiönä ja tyylinmukaisen improvisoinnin harjoittelun rakentamista. Menetelmänä oli kuvaileva kirjallisuuskatsaus, jonka aineistosta esiin nousivat improvisoinnin sisäiset mallit ja strategiat sekä konkreettiset improvisoinnin harjoittelun keinot. Aineiston analyysin pohjalta esitettiin ideoita neoromanttisen pianomusiikin improvisointiin ja sen harjoitteluun. Tietoinen, systemaattinen ja konkreettinen harjoittelu mainittiin aineiston kaikissa lähteissä tärkeänä osana improvisoinnin ilmaisukielen rakentamista. Harjoittelu ei sulje pois tunneilmaisua ja intuitiota improvisoinnissa: niiden merkitys tunnustettiin myös aineiston lähteissä. Oppijan aktiivinen rooli korostuu improvisoinnin harjoittelussa –improvisoinnin luovuus ja omakohtaisuus voi piillä juuri harjoittelussa.

Opinnäytteen ideoita voi soveltaa neoromanttisen tyylin improvisoimiseen pianolla yksin tai monikätisesti sekä myös säveltämiseen ja vapaan säestyksen harjoitteluun. Ideoita voi muokata ja kehittää monen tasoille soittajille.

Musiikillinen improvisaatio voi olla elämää rikastuttava kokemus: tunne siitä, että pystyy hetkessä luomaan musiikkia ja kappaleita itse, antaa uutta ilmaa soittajan siipien alle. Tyylinmukaisen improvisaation opetus- ja työtavat ovat jääneet vähemmälle huomiolle klassisen puolen opinnoissa niin musiikkiopistoissa kuin korkeammillakin koulutusasteilla vaikka ns. historiallisen improvisaation tutkimus onkin lisääntynyt viime vuosina huomattavasti. Neoromanttinen musiikki on matalan kynnyksen mahdollisuus klassisellekin pianistille kokeilla tyylinmukaista improvisaatiota: tyyli si-

jaitsee jossain klassisen ja popin rajamaastossa ja on siten helposti lähestyttävää ja samalla luontevan pianistista musiikkia. Tyylin satsi on lähellä klassisromanttista pianomusiikkia, harmoninen ja melodinen sanasto voi toimia jo vähillä rakennusaineilla kuten pelkillä sointusävelillä, eikä tyyli vaadi monimutkaista rytmiiikkaa. Neoromanttisenkin tyylin opetteleminen ja harjoittelu vaatii kuitenkin pohjatyötä.

Juuri improvisoinnin *harjoittelu* jossain tyyliässä on mielestäni sen omakohtaisuuden vuoksi harmaa alue, josta aloitteleva improvisoija ei helposti saa otetta ilman opettajan apua. Improvisoinnin harjoittelu vaatii sinnikkyyttä kokeilla erilaisia työtapoja ja harjoitella niin paljon, että edistyy harjoiteltavissa asioissa. Läpisävelletyissä musiikissa harjoiteltavat asiat ovat valmiina nuottitekstissä, mutta improvisoidessa ne pitää ensin keksiä.

Musiikillisen improvisaation avaran sateenvarjon alla tyylinmukainen improvisaatio länsimaisessa taidemusiikissa ja sen opetuksessa on mielenkiintoinen tutkimusalue. Improvisoinnin käytännöt ovat tekemässä hyvää vauhtia paluuta taidemusiikin konserttilavoille, opetuksen eri asteille ja tutkimukseen. Kiinnostava tutkimuskohde taidemusiikin tyylinmukaisessa improvisaatiossa, jota voisi kokeilla myös perusopetuksessa, olisi esimerkiksi pienten kadenssien, välikkeiden ja alkusoittojen improvisointi, puhumattakaan pienistä kappalemuodoista eri tyyliässä.

## Lähteet

Berkman, D. 2007. *The Jazz Musician's Guide to Creative Practicing*. Petaluma, CA. Sher Music Co.

Berliner, P. 1994. *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*.

Chung, B. & Thurmond, D. 2007. *Improvisation at the Piano. A Systematic Approach for the Classically Trained Pianist*. Van Nuys, CA: Alfred Music.

Cobussen, M. 2014. *Steps to an Ecology of Improvisation*. Teoksessa Schroeder, F., Ó hAodha, M. ja Borgo, D. (Toim.) *Soundweaving: Writings on Improvisation*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

Crook, H. 1991. *How to Improvise*. Mainz: Advance music.

Davisson, K. 2022. *Improvisation as a Method of Composition: Reconciling the Dichotomy*, *The British Journal of Aesthetics*, Volume 62, numero 3, heinäkuu 2022, s. 373–386. Viitattu 20.11.2023. <https://doi.org/10.1093/aesthj/ayac018>.

Dolan, D. 2005. *Back to the future: towards the revival of extemporization in classical music performance*. Teoksessa Odam, G. & Bannan, N. (Toim.), *The reflective conservatoire: Studies in music education* (97-136). Aldershot: Ashgate Publishing.

Dolan, D., Sloboda, J., Jensen, H. J., Crüts, B., & Feygelson, E. 2013. *The improvisatory approach to classical music performance: An empirical investigation into its characteristics and impact*. *Music Performance Research*, 6, 1-38. Viitattu 18.5.2024.

<http://ezproxy.jamk.fi:2048/login?url=https://www.proquest.com/scholarly-journals/improvisatory-approach-classical-music/docview/2082950727/se-2>.

Elmgren, H. 2023. *Mitä opetus suunnitelmalta toivotaan? Sidosryhmien näkemykset musiikin taiteen perusopetuksen opetus suunnitelman perusteiden muutoksesta*. *FJME vol. 26*. Viitattu 7.5.2024.

[https://taju.uniarts.fi/bitstream/handle/10024/8112/FJME\\_Vol26\\_No1\\_2023\\_netiversio.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://taju.uniarts.fi/bitstream/handle/10024/8112/FJME_Vol26_No1_2023_netiversio.pdf?sequence=1&isAllowed=y).

Eskola, J., & Suoranta, J. 1998. *Johdatus laadulliseen tutkimukseen*. Vastapaino.

Goehr, L. 1992. *Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford University Press, Incorporated, 1992. ProQuest Ebook Central, <https://ebookcentral-proquest-com.ezproxy.jamk.fi:2443/lib/jypoly-ebooks/detail.action?docID=3053152>.

Hargreaves, W. 2012. *Generating ideas in jazz improvisation: Where theory meets practice*. *International journal of music education*, 30(4), 354-367. <https://doi.org/10.1177/0255761412459164>.

Horsley, I. 2001. *History to 1600*. Julkaisussa Nettl, B., Wegman, R., Horsley, I., Collins, M., Carter, S., Garden, G., Seletsky, R., Levin, R., Crutchfield, W., Rink, J., Griffiths, P., & Kernfeld,

B. Improvisation. Grove Music Online. Viitattu 21.4.2024.

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000013738>.

Huovinen, E. 2015. Johdatus musiikillisen improvisaation tutkimukseen. Teoksessa Huovinen, E. (toim.) 2015. Musiikillinen improvisaatio: Keskustelunavauksia soivan hetken kulttuureihin. Turun yliopisto.

Hyvä tieteellinen käytäntö (HTK). Päivitetty 9.10.2023. Viitattu 10.5.2024.

<https://tenk.fi/fi/tiedevilppi/hyva-tieteellinen-kaytanta-htk>.

Kenny, B.J. & Gellrich, M. 2002. Improvisation. Teoksessa Parncutt, R., & McPherson, G. (Toim). The science and psychology of music performance: Creative strategies for teaching and learning. Oxford University Press.

Kide, T. 2014. Kelluntamusiikki: Improvisoinnin Opetusmenetelmä. Helsinki: Sibelius-akatemia.

Kielitoimiston sanakirja, hakusana *improvisoida*. 2024. Helsinki: Kotimaisten kielten keskuksen verkkojulkaisuja 35. Viitattu 14.4.2024. Päivitetty 19.3.2024.

<https://www.kielitoimistonsanakirja.fi>.

Krantz, W. 2019. An Improviser's OS, v2. [www.waynekrantz.com](http://www.waynekrantz.com)

Kujanpää, J. 2002. Improvisaation opettaminen soitonopetuksessa – näkökulmia jazzimprovisoinnin opettamiseen. Pro gradu -työ. Musiikkitieteen laitos. Jyväskylän yliopisto. Viitattu 7.5.2024.

<https://jyx.jyu.fi/bitstream/handle/123456789/9901/jkujanpa.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.

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

Monson, I. 1997. Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction, University of Chicago Press. *ProQuest Ebook Central*, <https://ebookcentral-proquest-com.ezproxy.jamk.fi:2443/lib/jypoly-ebooks/detail.action?docID=432268>.

Nettl, B. 2001. Improvisation. Julkaisussa Nettle, B., Wegman, R., Horsley, I., Collins, M., Carter, S., Garden, G., Seletsky, R., Levin, R., Crutchfield, W., Rink, J., Griffiths, P., & Kernfeld, B. Improvisation. *Grove Music Online*. Viitattu 21.4.2024.

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000013738>.

Nuorvala, J. 2008a. Postmodernismi ja uusromantiikka. Muhi – Musiikinhistoriaa verkossa, Taideyliopiston Sibelius-Akatemia. Viitattu 10.5.2024.

[https://muhi.uniarts.fi/1900\\_postmodernismi/](https://muhi.uniarts.fi/1900_postmodernismi/).

Nuorvala, J. 2008b. Populaarimusiikki - taidemusiikki. Muhi – Musiikinhistoriaa verkossa, Taideyliopiston Sibelius-Akatemia. Viitattu 10.5.2024. [https://muhi.uniarts.fi/1900\\_populaarimusiikki/](https://muhi.uniarts.fi/1900_populaarimusiikki/).

Nuorvala, J. 2008c. Minimalismi. Muhi – Musiikinhistoriaa verkossa, Taideyliopiston Sibelius-Akatemia. Viitattu. 10.5.2024. [https://muhi.uniarts.fi/1900\\_minimalismi/](https://muhi.uniarts.fi/1900_minimalismi/).

Ramshaw, S. 2008. Time Out of Time: Derrida, Cixous, Improvisation. 32 New Sound 162, Special Issue on Improvisation. Viitattu 10.4.2024. <https://ssrn.com/abstract=2041333>.

Roms, E. 2020. Epäilyttävän uutta - rajatonta nykyklassista. Viitattu 9.5.2024. <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2020/02/03/epailyttavan-uutta-rajatonta-nykyklassista>.

Schroeder, F., Ó hAodha, M. ja Borgo, D. 2014. Soundweaving: Writings on Improvisation. Newcastle upon Tyne. Cambridge Scholars Publishing.

Siskind, J. 2021. Jazz Piano Fundamentals. Torraza Piemonte. Jeremy Siskind Music Publishing.

Taiteen perusopetuksen opetussuunnitelman perusteet. 2024. Opetushallitus. Viitattu 25.4.2024. <https://www.oph.fi/fi/koulutus-ja-tutkinnot/taiteen-perusopetuksen-opetussuunnitelman-perusteet>.

Tenni, J. & Varpama, J. 2004. Vapaa säestys ja improvisointi. Keuruu: Otavan kirjapaino.

Toikko, T. & Rantanen, T. 2009. Tutkimuksellinen kehittämistoiminta: Näkökulmia kehittämissessiin, osallistamiseen ja tiedontuotantoon. Tampere: Tampere University Press.

Unkari-Virtanen, L. N.d. 1910 Moderni: Yleisilme. Viitattu 9.5.2024. <https://muhi.uniarts.fi/tiivistelmat/moderni-yleisilme/>.

Vilka, H. 2021. Tutki ja kehitä. 5., päivitetty painos. Jyväskylä: PS-kustannus.

Vilka, H. 2023. Kirjallisuuskatsaus metodina, opinnäytetyön osana ja tekstilajina. Helsinki: Art House.

Yli-Salomäki A. 2024. Sähköpostiviesti 8.4.2024. Vastaanottaja Maija Teikari.

# Liitteet

## Liite 1. Esimerkkejä neoromanttisesta pianosatsista

①



Example 1: Treble clef with a melodic line of quarter notes and eighth notes, and bass clef with a simple accompaniment of chords.

②



Example 2: Treble clef with a melodic line of eighth notes and quarter notes, and bass clef with a simple accompaniment of chords.

③



Example 3: Treble clef with a melodic line of quarter notes and half notes, and bass clef with a simple accompaniment of chords.

④



Example 4: Treble clef with a melodic line of eighth notes and quarter notes, and bass clef with a simple accompaniment of chords.

⑤



Example 5: Treble clef with a melodic line of eighth notes and quarter notes, and bass clef with a simple accompaniment of chords.

## Liite 2. Kappalepohja

## Brooding

M. Teikari

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line starting with a quarter rest, followed by eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bass clef staff contains a bass line with a bass clef and a '4' below it, consisting of four chords: G2 (octave), G2, G2, G2.

5

Second system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line starting with a quarter rest, followed by eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bass clef staff contains a bass line with eighth notes: G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2.

9

Third system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line starting with a quarter rest, followed by eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bass clef staff contains a bass line with eighth notes: G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2.

13

Am                      C/G                      F maj7                      C/G

Fourth system of musical notation. The treble clef staff is empty. The bass clef staff contains a bass line with eighth notes: G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2. The text "Solo open" is written below the treble clef staff.

17

Am                      C/G                      F maj7                      C/G

Fifth system of musical notation. The treble clef staff is empty. The bass clef staff contains a bass line with eighth notes: G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2.