

STADIA

HELSINGIN AMMATTIKORKEAKOULU

LEIKKI, LAULU JA LUOVUUS

Luova asenne laulunopetuksessa



Koulutusohjelma Pop/jazzmusiikin koulutusohjelma		Suuntautumisvaihtoehto Pop/jazz –musiikkipedagogin suuntautumisvaihtoehto	
Tekijä Lauri Pulakka			
Työn nimi LEIKKI, LAULU JA LUOVUUS, Luova asenne laulun opetuksessa			
Työn laji Opinnäytetyö		Aika 23.5.2008	Sivumäärä 69 Sivumäärä + liitteet 78
<p>Työn tavoitteena oli määritellä mistä pop/jazz-laulajan luovuus saa alkunsa ja miten laulun opettaja voi omalla tekemisellään ja olemisensa tavalla kasvatettua oppilasta luovuuteen. Luovuus nähdään työssä laajemmassa merkityksessä ns. luovana asenteena. Niin ikään tavoitteena oli pyrkiä ymmärtämään musiikin tekemisen ja erityisesti laulamisen teknis-instrumentillisen puolen ja persoonallis-emotionaalisen puolen välisiä yhdistäviä tekijöitä ja selvittää, miten molemmat kehittyvät laulun opetuksessa tasapainoisesti. Työssä nähdään pedagogisena riskinä laulunopetuksen liiallinen painottuminen pelkästään tiedostamista, kontrollia ja analyttisyyttä korostavaan teknis-instrumentilliseen osaamiseen.</p> <p>Työ on toteutettu tutkimalla aiempaa kirjallisuutta luovuudesta ja musiikinopetuksesta, pyrkimällä ymmärtämään asioiden yhteyksiä, ja soveltamalla tuloksia pop/jazz laulunopetukseen. Keskiössä on psykoanalyttinen musiikin tutkimus. Näkökulma on osittain kasvatusfilosofinen ja tutkimusmenetelmä on enemmänkin pohtiva kuin tiukan totuudellinen. Pyrkimyksenä on ollut erilaisia näkemyksiä ja käytännön kokemuksia yhdistelemällä luoda lukijaa koskettava ja ajattelemaan herättävä uusi kokonaisuus, joka mahdollisesti johtaa parempaan oman toiminnan tiedostamiseen tai toimintatapojen muutokseen. Työn filosofinen luonne johtaa siihen, että tutkimustulosten totuudellisuus on puhtaasti subjektiivinen ja pragmatistinen kysymys.</p> <p>Työn tulokset liittyvät musiikin ja luovuuden psykodynaamisen luonteen ymmärtämiseen ja tiedostamiseen laulajan ja laulunopettajan näkökulmasta. Tuloksena on leikkiä, vapautta, intuitiivisuutta ja spontaaniutta korostavia toimintatapoja, sekä johtopäätöksiä koskien laulunopettajan roolia, toimintaa ja arvomaailmaa. Sekä teknis-instrumentillista, että persoonallis-emotionaalista puolta on mahdollista pitää esillä laulunopetuksessa alusta alkaen, eikä luovuuteen kasvattaminen ole ristiriidassa teknisen edistymisen kanssa. Myös laulutekniikan oppiminen on luova ja tunne-elämään kytkeytyvä prosessi. Kun opetuksesta välittyy luova asenne, oppilaan mielen dynamiikka pääsee vapaasti tekemään työtään ja motivaatiosta tulee sisäistä. Tekemistä eivät silloin kahlitse ulkoiset tai sisäiset pakot, vaan musiikki saa heijastella vapaasti persoonan eri puolia ja kuvia mielen sisäisestä todellisuudesta. Leikki tai peli nähdään ihanteellisena musiikillisen tekemisen ideana. Tällöin soittamisessa ja laulamissa on sopivassa suhteessa kurinalaisuutta ja vapautta.</p>			
Teos/Esitys/Produktio			
Säilytyspaikka Stadian kulttuurialan kirjastopalvelut, Aralis -kirjastokeskus			
Avainsanat pop/jazz-laulu, laulunopetus, luovuus, oppilaslähtöisyys, ilmaisu, improvisaatio, luova asenne, psykoanalyysi			



Degree Programme in Department of Pop/Jazz Music		Degree Pop/Jazz Pedagogue Option	
Author Lauri Pulakka			
Title PLAYING CHILD, CREATIVE SINGER.			
Type of work Thesis	Date 23.5.2008	Pages 78	
<p>The objective in this thesis was to define what creativity in singing is, and how a voice teacher affects the development of creativity. Creativity is seen in a larger point of view as a creative attitude. The emphasis is on the creative process and creative act, not only on a creative product. Another goal was to understand the similarities between the technical and emotional aspects of music making and find ways to develop both of them in balance. Concentrating too much on controlled, analytic and rational aspects instead of spontaneous, intuitive and creative side is a problem in voice teaching.</p> <p>This work is based on previous psychoanalytic research concerning music, creativity and music teaching, which has been adapted to teaching pop & jazz singing. The aim was not to create a theory or a bunch of creative methods, but to launch a process in which a teacher becomes more aware of the psychodynamic nature of music and creativity. By that means a teacher can become more aware of his/her action and the signals given to the student. This thesis is more a philosophic study rather than a scientific research. So it's mainly up to the readers whether the results are true or not.</p> <p>The results of this thesis are conclusions from the nature of creativity in a singer's and a voice teacher's point of view. Conclusions are also made from the voice teacher's role, actions and values. Technical side and emotional, creative side are not opposite in music making. Instead they can support each other if the teaching reflects creative attitude. Technique can create an emotion and likewise. When teaching reflects creative attitude, a student is free to let music reflect his/her inner reality and different aspects of personality. Music is much like playing or a game. There is certain amount of rules and control, but a great deal of freedom, intuition, and self expression.</p>			
Work/Performance/Project			
Place of Storage Stadia Resource Library for Arts and Culture, Aralis Library and Information Centre			
Keywords Pop/jazz singing, teaching, creativity, self-expression, improvisation, psychoanalysis			

”Every act of music making is a creative act. A performing musician starts with silence and makes meaningful sounds. A listener starts with silence and makes sounds meaningful”

–William L. Cahn: Creative music making

SISÄLLYS

1 JOHDANTO	7
1.1 Musisoinnin kipinä	8
2.2 Heittäytyminen, läsnäolo ja lavasäteily	9
1.3 Työn täsmennetyt tavoitteet	11
1.4 Lähtöoletuksia	11
1.5 Oppimisenäkemyksistä ja totuudesta	12
1.6 Tarvitaanko muutosta	14
1.7 Työmenetelmistä ja lähteiden käytöstä	15
1.8 Tutkimuksen rakenteesta	17
2 LUOVUUS	19
2.1 Luovuustutkimuksesta	19
2.2 Rationaalinen luovuus ja tunneluovuus	20
2.3 Psykoanalyysistä	21
2.4 Psykoanalyysin luovuusnäkömääksiä	22
2.5 Mikä meitä liikuttaa, miksi luomme	23
2.6 Varhaisia ajattelun malleja ja niiden yhteydestä luovuuteen	26
3 LEIKKI JA LUOVA ASENNE	27
3.1 Varhaislapsuuden äänimaailma musiikin perustana	28
3.2 Musiikki transitionaali-ilmiönä	29
3.3 Musiikin symbolisista merkityksistä	31
3.4 Musiikki self-objektina ja puolustusmekanismit	32
3.5 Samastuminen musiikissa	35
3.6 Musiikki leikkinä tai pelinä	36
3.7 Flow	38
3.8 Järki ja tunne: musiikin rinnakkaiset todellisuudet	39
3.9 Luovasta asenteesta	42
4 LAULAJAN LUOVA ASENNE	43
4.1 Itsetunto, turvallisuus, joustava minäkuva	43
4.2 Iloinen mokaaminen	45
4.3 Lavasäteily	48
4.4 Vuorovaikutus ja muuntelu	49
4.5 Spontaanius, intuitio ja haltioituminen	50
5 OPETTAJAN LUOVA ASENNE	52
5.1 Opettajan ja oppilaan yhteinen olemisen tapa	52
5.2 Dialogisuus	53
5.3 Vaatiminen vai vapaus, sisäinen motivaatio	55
5.4 Vielä kerran järki ja tunne	58
5.5 Tiedostamisen ongelma ja laulajan luova prosessi	59
5.6 Huumori, rentous ja mokaaminen	63
5.7 Musiikki oppilaan palveluksessa	64
6 TÄYTTYIVÄTKÖ TYÖNI TAVOITTEET	66

LIITTEET	69
KIRJALLISUUTTA	78

1 JOHDANTO

Millainen on laulajan luova mieli, luova prosessi ja luova tuotos? Miten opettaja, *kasvattaja*, voi toiminnallaan luoda otolliset olosuhteet luovan asenteen kasvulle? Voiko luovuuteen ylipäättään kasvattaa ja onko se tarpeellista? Ovatko luovat ja oppilaslähtöiset, vapautta korostavat toimintatavat ristiriidassa teknisen edistymisen kanssa? Paljon kysymyksiä, vastauksia vielä niukanlaisesti. Näissä kysymyksissä on tämän työn alkupiste.

Koen, että musiikin tekemisessä on läsnä kaksi rinnakkaista todellisuutta. Ensimmäistä voisi kutsua vaikka nimellä *järki*. Se pitää sisällään instrumentin hallinnan, tyylinmukaisuuden ja musiikin hahmottamisen. Järjen maailmaa voi kuvata seuraavanlaisilla käsitteillä:

1. *Rationaalisuus*
2. *Analyttisyys*
3. *Kontrolli*
4. *Tiedostaminen*
5. *Itsehillintä*
6. *Pitkäjänteisyys ja määrätietoisuus*

Rinnakkainen todellisuus järjelle on *tunne*. Se sisältää musiikin persoonalliset emotionaaliset merkitykset. Tunnepuolella vallitsevat esimerkiksi seuraavat tekijät:

1. *Tunteiden ilmaisu*
2. *Intuitio*
3. *Flow*
4. *Spontaani reagointi*
5. *Heittäytyminen*
6. *Hetkessä eläminen*

Olen sitä mieltä, että laulajien opetuksessa varsin usein keskitytään liikaa teknis-instrumentilliseen järjen maailmaan ja oletetaan, että tunneilmaisuus ja eläytyvä heittäytyminen tulevat jos ovat tullakseen. On vaikea vaatia oppilaalta heittäytymistä, jos on opettanut vain kontrollia. On mahdotonta odottaa oppilaalta intuitiota ja spontaaniutta, jos on opetuksessa keskittynyt vain analyttisyyteen ja tiedostamiseen. Tämän työn tärkein tavoite on etsiä keinoja yhdistää opetuksessa noita musiikillisia maailmoja. Nuo musiikilliset todellisuudet eivät ole vastakkaisia vaan rinnakkaisia. Luovuus elää niissä molemmissa. Ne limittyvät toisiinsa ja välittäjäaineena toimii *luova asenne*.

1.1 Musisoinnin kipinä

Saamme usein kuulla laulajia, joilla on ihailtavan luonnonlapsimainen ote laulamissaan. Tiedämme varmasti kaikki tyypin. Nämä kaverit tuntuvat nauttivan tekemisistään koko ajan ja musiikki virtaa heistä vaivatta. Heissä on säteilyä jota luonnehdimme usein jonkinlaiseksi luonnonlahjakuudeksi. Heidän tekemisissään on vahva läsnäolon tuntu. Kohtaamme myös toisinaan laulajia jotka ovat saattaneet käydä laulutunneilla pitkäänkin, eikä säteilyä ja läsnäolosta ole tietoaakaan. Laulaja vaikuttaa miettivän vain virheitään ja puutteitaan ja rypee riittämättömyyden tunteissa. Hänen musiikin tekemisissään on negatiivinen, anteeksipyyttävä perusvire ja esitystä on ikävä kuunnella ja katsella. Tai sitten laulaja hallitsee instrumenttinsa ja tekee kaiken niin sanotusti oikein. Ulospäin välittyy kontrolli, tekninen näppäryys ja oikeaoppisuus. Esitys voi olla toki viihdyttäväkin seurata, mutta kuulijalle saattaa silti jäädä vähän laimea maku ja ulkopuolisuuden tunne. Sellainen ”ihan kiva”-fiilis.

Kun pääsee opettamaan näitä ensin mainittuja luonnonlapsia, iskee helposti pelko: miten ruotia laulutekniikkaa ja rytmimusiikin tyylinmukaisuuksia siten, ettei tuo säteily sammu? Miten toimia siten, ettei musiikin virtausta tukkisi virheettömyyden, täydellisyyden vaatimuksilla? Miten opettaa kaikissa taiteissa välttämätöntä tyylinmukaisuutta, ja tietoisuutta tekniikasta sammuttamatta perimmäistä musiikin tekemisen kipinää?

1.2 Heittäytyminen, läsnäolo ja lavasäteily

Olen omassa opettajan työssäni joutunut katsomaan peiliin useasti ja kysymään itseltäni, mitä itse asiassa olen tekemässä. Laulutunnit ovat usein kiireisiä. Aikaa saattaa olla vain puoli tuntia, ja jos oppilas on vaikkapa tekemässä kurssitutkintoa tai valmistautumassa konserttiin, on kiire saada ohjelmisto kuntoon, tekniset ongelmat hiottua ja tyylliseikat kohdalleen. Laulutekniikan opiskelu on ymmärrettävästi korostuneessa asemassa. Missä välissä opetetaan musiikillisia vuorovaikutustaitoja, lavasäteilyä ja heittäytymistä. Missä välissä autetaan oppilasta laajentamaan ilmaisun ja tunneskaalan rajoja? Improvisointiakin pitäisi opettaa ja esiintymisjännitystä lieventää ja (mitäs siellä OPS:issa vielä lukikaan?) hyvä musiikkisuhdekin vielä pitäisi luoda... Ei ole helppoa.

Esiintymiseen ja ilmaisuun liittyvät taidot eivät ole luonteeltaan sellaisia jotka voitaisiin tuosta vain opettaa, ainakaan perinteisellä mestari-kisälli menetelmällä jota musiikinopetuksessa paljon viljellään. Malli, jossa opettaja viestittää oppilaalle että ”näin tää pitäis vetää” ja oppilas vetää perässä, kalskahtaa jotenkin vanhanaikaiselta niiden konstruktivistisen oppimisen mallien valossa, joita meille nuorille pedagogeille opetetaan. Noinhan se kuitenkin usein menee eikö niin? Opettajalla on tieto, hän välittää sen parhaan taitonsa mukaan oppilaalle ja oppilas toivon mukaan omaksuu. Instrumentti on väline ja välineen teknisen toiminnan opettaminen on loppujen lopuksi aika yksinkertaista. Vai onko sittenkään? Oppimiseen vaikuttavat monet mielessämme piilevät tekijät. Ja mitä välineellä tehdään on sitten ihan toinen juttu.

Esiintymiseen ja ilmaisuun liittyvien kykyjen alkuperä on syvemmällä mielen maailmoissa. Ne ovat enemmän kuin *taitoa* tai *tietoa* ja siksi niitä on vaikea opettaa. Luoviin kykyihin osallistuu koko persoona ja sen osaset. Opettaja ei voi näyttää, että ”näin tää homma toimii”. Voi toki opettaa yhtä sun toista lavalla olemisesta tai tekstin tulkinnasta, mutta jos esityksestä puuttuu todellinen läsnäolo ja heittäytyminen, on tullut opettaneeksi vain pintaa. On turhaa kehottaa laulajaa hymyilemään, katsomaan yleisöön ja spiikkaamaan kivasti, jos laulaja miettii koko ajan vain sitä tekeekö hän asioita oikein vai väärin. Miles Davis esiintyi toisinaan selin yleisöön mutta esityksestä välittyi vahva *läsnäolon* tunne.

Kaikkia esiintymiskoulutuksen ”sääntöjä” voi rikkoa jos esiintyjä on tekemisessään läsnä laittaen itsensä likoon nahkoineen päivineen ja esityksessä on oma ehjä maailma johon kuulija otetaan sisään, tai jos esityksestä välittyy vilpitön ilo omasta osaamisesta ja halu näyttää se kaikille.

Läsnäolo ja heittäytyminen näyttäytyvät meille usein ikään kuin esiintyjän persoonaan sisäsyntyisesti kuuluvina puolina, joita opettajan on vaikea lähestyä. Usein puhutaan *lavakarismasta*. Kreikan kielessä sanalla *kharisma* viitataan seksuaaliseen vetovoimaan. Kristillisessä traditiossa sanalla tarkoitetaan armolahjaa. Karisma on kenties sisäsyntyinen ominaisuus, mutta musiikkikasvattaja voi luoda sille mahdollisuuden kasvaa.

Kun miettii millainen on todella vaikuttava musiikkiesitys, alkaa tuntua, että niitä asioita joita yleisö laulajalta eniten odottaa, opetetaan heille vähiten. Esiintymisen ja ilmaisun opettaminen on retuperällä ja kuitenkin vaadimme laulajilta niiden taitojen hallintaa. Väitän, että yleisö ei odota virheettömyyttä. Yleisö ei edes halua virheettömyyttä, vaan jopa odottaa pieniä inhimillisyyden osoituksia esiintyjältä ja nauttii siitä, että tämä laittaa kaikki peliin ja selviää ehjänä maaliin vaikka pelti vähän rytisee. Taidamme silti uhrata suurimman osan kallista aikaamme opettaessamme juuri tuota teknistä ja tulkinnallista virheettömyyttä heittäytymisen ja luovan ilmaisun sijaan. Arvioimme väistämättä kurssitutkinnoissa teknisten ja tyyllisten seikkojen lisäksi esiintymistä, läsnäoloa ja heittäytymistä. Kasvatammeko oppilaitamme kuitenkin vain kontrolloimaan, tiedostamaan ja varomaan virheitä? Jos niin on, jää oppilas silloin oman onnensa nojaan äärimmäisen tärkeiden musiikin tekemisen osasten kanssa. Kuitenkin vaadimme niiden osasten hallintaa ja arvostelemme oppilasta muusikkona niiden kautta. Se on mielestäni ristiriitaista.

1.3 Työn täsmennetyt tavoitteet

1. *Tutkia mitä on laulajan luovuus ja mistä se saa alkunsa*
2. *Tutkia miten musiikin teknis-instrumentillisten puolien opetuksesta voisi välittyä luova asenne ja miten musiikin tekemisen eri puolet toimivat ja kehittyvät tasapainoisesti*
3. *Tutkia miten opettaja voi kasvattaa oppilasta heittäytymään ja laajentamaan ilmaisunsa rajoja*

1.4 Lähtöoletuksia

Työni yksi lähtöoletus on, että ilmaisun rajojen laajentaminen, musiikillinen vuorovaikutus ja musiikkiin heittäytyminen, viime kädessä tuo niin sanottu lavasäteily, saavat ravintoa yhdestä ja samasta luovuuden juuristosta. Ne heijastavat *luovaa asennetta*. Opettajan työssä nuo näkyvät usein huomaamattomana pohjavireenä. Eräänlaisina perusasetuksina, jotka tulevat ilmi enemmän siinä miten opettaja on, kuin siinä mitä hän tekee. Tässä työssä pyrin ymmärtämään mikä tuo luova asenne on ja miten se ilmenee muusikon ja erityisesti laulajan tekemisissä. Pohdin miten opettaja omalla olemisellaan ja tekemisellään heijastaa luovaa asennetta ja siten kasvattaa luovuuteen.

Toinen keskeinen esittämäni väite on se, että laulutekniset vaatimukset ja kurinalainen edistyminen instrumentin hallinnassa eivät ole ristiriidassa luovan asenteen viljelyn kanssa. ”Eikö oppilaalta saa enää vaatia mitään?” on usein kuultu kysymys. Kysymys on tarpeeton jos opetuksesta välittyy luova asenne. Oppilas vaatii silloin itse itseltään. ”Oppilaat eivät opi ja edisty jos tunnilla pitää olla vain kokoajan kivaa” on valitettavasti edelleen usein kuultu väite. Väite kuvastaa protestanttista työmoraalia ja heijastelee musiikkikoulutusjärjestelmässä piilevää tehoajattelua, josta kirjoittaa esimerkiksi Lehtonen (2004). Verta, hikeä ja kyöneleitä me emme tarvitse. Lapsi oppii ja kehittyy leikkimällä. Luova asenne elää myös aikuisilla leikin tai pelin kaltaisessa todellisuudessa.

Näkisin, että musiikin tekemisen tulisi olla aikuisillakin leikin tai pelin kaltaista olemista. Musiikin rationaalinen ja tekninen puoli ja toisaalta sen tunne-elämään kytkeytyvä, intuitiivinen puoli eivät ole ristiriidassa keskenään. Niissä näkyvät luovuuden eri puolet. Ne ovat eräänlaiset musiikin rinnakkaistodellisuudet, jotka molemmat voivat hyvin luovan asenteen vallitessa.

Luovuus, pyrkimys toteuttaa itseään, on ihmislajin erikoisosaamista. Se on tehnyt meistä sitä mitä olemme. Se kumpuaa ihmismielen sisäisestä dynamiikasta, jonka tiedostaminen auttaa näkemään ja kuulemaan mitä musiikki todella voi olla - itsen toteuttamista, matkailua toisiin todellisuuksiin, uusien maailmojen sankarillista valloittamista, tai turvapaikka pahassa maailmassa, lämmin huopa, johon kääriytyä.

1.5 Oppimisenäkemyksestä ja totuudesta

Ennen kuin alan määritellä luovuuden käsitettä ja tutkailla luovaa musiikin tekemistä, käsittelen lyhyesti joitakin kasvatustieteellisiä rakenteita jotka näkyvät työssäni jonkinlaisina taustaoletuksina. Oppimiskäsitykseni nojaa vahvasti konstruktivistisen kasvatustieteen näkemyksiin. Kaikki oppiminen on luomista. Oppija on aktiivinen tiedon käsittelijä, joka peilaa uutta tietoa jo olemassa olevaan, ja soveltaa sitä käytäntöön, rakentaa vähitellen täydentyvää palapeliä. Oppiminen ei siten ole vain tiedon vastaanottamista, vaan asioiden ymmärtämistä, ajattelun muuttumista ja sitä että näkee jonkin asian uudella tavalla. Viime kädessä oppiminen on muuttumista ihmisenä. (Tynjälä 1999)

Painotan sisäistä motivaatiota ja pyrin työssäni ymmärtämään sen edellytyksiä. Näen oppimisen itseään ruokkivana toimintana, jossa nälkä kasvaa syödessä. Vaatimukset ja päämäärät ovat siten suurelta osin oppilaan itsensä asettamia. (Tynjälä 1999)

Maalailin alussa ongelman. Pulmani on, etten oikein tiedä kuinka todellinen ja polttava tuo ongelma on. Luovuuden käsite pakenee määrittelyä. Se on ilmiö, jota on vaikea tutkia, koska sitä ei voi asettaa luopin alle ja katsoa mitä se on.

Niinpä ei voida kovinkaan tieteellisesti tutkia kuinka luova laitos vaikkapa musiikkiopisto on. Laulunoppilaiden luovuutta ei millään mittareilla voi eksaktisti mitata. Tiedon olemusta tulee väkisinkin miettineeksi.

Joissakin käyttämissäni lähteissä huomautetaan jo esipuheessa, että on kyseenalaista voidaanko tällä alalla ylipäätään *tietää* mistään mitään. Kasvatusta voidaan tutkia joko kokemusperäisesti (empiirisesti) sellaisena kuin se ilmenee käytännössä, tai ajattelun kautta (teoreettis-käsitteellisesti) määrittelemällä sen peruskäsitteitä ja niiden välisiä suhteita (Puolimatka 1995). Tämä työ sijoittuu jälkimmäiseen kategoriaan.

Tiukan positivistista totuuteen pyrkivää tutkimusotetta on turha tästä työstä etsiä. Laulamisen parissa on vähän totuuksia. *Pragmatistisen kasvatustieteen* mukaan se, mikä osoittautuu käytännössä toimivaksi, hyödylliseksi ja palkitsevaksi, on totta ja oikein. *”Ideat ja käsitykset ovat tosia siinä määrin kuin ne auttavat ihmistä pääsemään tyydyttävään suhteeseen kokemuksensa muiden osa-alueiden kanssa”* (Puolimatka 1995). Jos kasvatusta ohjaavat vain tavat ja institutionaaliset rutiinit, kehitys voi pysähtyä ja kasvatusta alistua keinotekoiseen muuttumattomuuteen. Pragmatistinen totuusteoria sopii mielestäni laulunopettamiseen hyvin. Voimme esimerkiksi tietää kaiken äänihuulien tai kurkunpään toiminnasta, mutta oppilas ei tee sillä tiedolla paljoakaan, ellei se jalostu toiminnaksi. Emme voi opettaa juuri mitään sanomalla: ”näin tää menee”, vaan aina tarvitaan oppilaan oma *kokemus*. Pragmatistisesta kokemuksen korostamisesta seuraa tekemällä oppiminen (Tynjälä 1999), jonka merkitystä kukaan musiikin alalla toimiva ei varmaankaan kyseenalaista.

En halua lähteä tietoteoreettisiin syövereihin sen syvemmälle mutta tahdon huomauttaa lukijalle, että jonkin asteinen ”musta tuntuu”-aspekti täytyy vain hyväksyä. Tutkijat joiden ajatuksista olen inspiroitunut perustelevat väitteensä järkeenkäyvästi ja lukijaa koskettavalla tavalla. Minä yritän tehdä samoin. Olen ottanut lukemastani kirjallisuudesta lähtökohdaksi näkemyksen, jonka tunnen oikeaksi ja toimivaksi. Avaan tuota näkemystä, ja etsin sille käytännön sovellutuksia. Jollekin toiselle totuus voi olla toisenlainen.

Pyrin ymmärtämään laulamisen taustalla vaikuttavia osin tiedostamattomia ihmismielen perusasetuksia joiden tiedostaminen vapauttaa oppilaan ja opettajan toimintaa. Kysymysten kysyminen itseltään on kaikkein tärkeintä. Mitä teen ja miksi? Mitä viestitän olemuksellani ja toiminnallani?

1.6 Tarvitaanko muutosta?

Työni tavoitteena on siis toimia jonkinlaisena muutosagenttina, mutta en voi tietää missä määrin muutosta tarvitaan. En ole naulaamassa teesejä konservatorion oveen väittäen että systeemi on mätä. Muutosta systeemiin on penätty voimakkaasti viime vuosina. Lehdistössä on kirjoitettu musiikkioppilaitosten toiminnasta ja ruodittu suomalaista järjestelmää ankarinkin sanankääntein. Hurjimmista pamfleteissa musiikkioppilaitosverkosto nähdään koneena, joka tuottaa huippuja unohtaen harrastajan (Lehtonen 2004). Musiikkiopistojen ja konservatorioiden väitetään vaalivan vain virheettömyyttä ja traumatisoivan suuren osan oppilaista leimaamalla nämä lahjattomiksi. Tutkintojärjestelmään on vaadittu uudistuksia ja niitä on saatukin. Oppilaslähtöisiä ja luovuutta tukevia toimintamalleja halutaan kehittää. Oppilaitokset tuntuvat olevan muutoksen tilassa nuoren sukupolven astuessa kehiin.

En ota kantaa musiikkioppilaitosten toimintaan. Rytmimusiikin opetuksessa monet oppilaslähtöisyyteen ja luovuuteen liittyvät ongelmat loistavat poissaolollaan. Uudistukset, joita klassisen musiikin koulutukseen ajetaan, ovat usein meidän alallamme itsestäänselvyyksiä. Olen kuitenkin omassa opettajan työssäni ja laulunopinnoissani havainnut tiettyjä musiikkikasvatuksellisia riskejä. Keskustelut kollegoiden ja opiskelutovereiden kanssa vahvistavat näkemystäni. On pelottavan helppoa urautua opettajana vain eräänlaiseen virheiden osoittajan asemaan. Ei tarvita kuin huono päivä, niin pahimman laatuinen menneen maailman oppimestari kuoriutuu konstruktivistisella kasvatustieteellä hiotun pedagogin kuoren alta. Kuinka helppoa on unohtaa ihminen oppilaan sisällä, unohtaa miksi musiikkia tehdään tai opetetaan ja ketä se palvelee. Kuinka helppoa on jättää huomiota vaille se, mikä oppimisprosesseissa ihmistä liikuttelee.

On helppoa ajautua opettamaan kuin automaattiohjauksella samojen sementoituneiden mallien mukaisesti vuodesta toiseen. Me nuoret vasta aloittaneet pedagogit opetamme paljolti samalla tavalla miten meitä itseämme on opetettu. Vapautuminen näistä malleista kohti suurempaa oppilaslähtöisyyttä ja persoonallisuutta tapahtuu vain tiedostamalla.

Muutos jota tällä työlläni kenties ajan on muutosta kohti parempaa oman muusikkouden ja opettajuuden ymmärtämistä. Oma oppimisprosessini on tämän työn yksi lähtökohta. Toivon mukaan lukija, kollega, voi osallistua siihen refleктоimalla. Olen tutustunut kirjallisuuteen, joka on muuttanut tapaani ajatella ja se alkaa kenties muuttaa sitä miten toimin ja miten olen. Olen saanut myös nauttia taitavien ja viisaiden opettajien opetuksesta, jossa ei ole unohdettu musiikin ja luovan toiminnan syvempiä merkityksiä. Tämän työn tarkoitus on sysätä tuo muutos liikkeelle. Työ on suunnattu ennen kaikkea harrastajatason oppilaiden kanssa työskenteleville kollegoille, mutta uskon, että esittelemäni ajatukset puhuttelevat myös musiikin tekijää. Musiikin ammattiopiskelijoiden kohdalla moni asia eroaa harrastajapuolesta, mutta tässä tapauksessa yhtäläisyyksiä saattaa olla enemmän kuin eroavaisuuksia. En siis tee tiukkaa rajausta tässä asiassa. Lukija rajatkoon ja pohtikoon ajatusmallien käyttökelpoisuutta omalla työmaallaan.

1.7 Työmenetelmistä ja lähteiden käytöstä

Olen tutkinut aihettani perehtymällä aiempaan aihetta käsittelevään tutkimukseen ja pyrkimällä ymmärtämään asioiden yhteyksiä. Työni alkupuoli on eräänlainen kirjallisuuskatsaus, jossa sovellan aiempaa tutkimusta muusikon ja ennen kaikkea laulajan näkökulmasta. Loppupuolella on enenevässä määrin reflektointia omaan työhöni muusikkona ja laulunopettajana. En pyri työlläni varsinaisesti luomaan uutta tietoa. Pikemminkin yritän ymmärtää vanhaa ja (kuten luovassa musiikin tekemisessä) yhdistellä olemassa olevista aineksista jokin kenties uusi ja puhutteleva näkemys.

Luovuutta on tutkittu paljon, mutta näkemykset sen olemuksesta vaihtelevat. Ei tunnu olevan yhteisymmärrystä edes siitä, mitä tutkitaan kun tutkitaan luovuutta. Esittelen joitakin näkemyksiä seuraavassa luvussa, jossa myös kerron oman näkökulmani ja erittelen siihen liittyvää käsitteistöä. Nojaudun työssäni voimakkaasti Sibelius Akatemian professorin Kari Kurkelan luovan asenteen periaatteisiin joita hän valottaa kirjassaan *Mielen maisemat ja musiikki* (1993). Kurkela tutkii musiikin esittämisen psykodynaamiikkaa psykoanalyysin kautta samoin kuten professori Kimmo Lehtonen teoksessaan *Maan korvessa kulkevi* (2004) sekä lukuisissa artikkeleissaan. Markus Långin väitöskirja *Psykoanalyysi ja sen soveltaminen musiikin tutkimukseen* (2004) käsittelee samoja teemoja laajasti. Psykoanalyttisesta luovuusnäkemystä kirjoittaa hienosti psykoanalyttikko, professori Tor Björn Hägglund kirjoituksessaan *Luovuus psykoanalyttisen tutkimuksen valossa* (teoksessa *Luovuuden ulottuvuudet* 1984) Siitä, miksi olen valinnut psykoanalyttisen tarkastelutavan, lisää kappaleissa 2.1 ja 2.2

Teatteritutkimuksesta löytää paljon ajatuksia myös musiikilliseen itseilmaisuuksiin. Modernin improvisaation gurun Keith Johnstonen teoksessa *Impro* (suom. Simo Routarinne 1996) käsitellään improvisaation ja luovan ilmaisun peruseriaatteita ja niiden opettamista tavalla jota on helppo soveltaa musiikkiin. Lainaan suoraan enimmäkseen teoksen suomentajan Simo Routarinteen kirjaa *Improvisoi* (2004), joka pohjautuu Johnstonen malliin ja jossa painotetaan vuorovaikutusta ja intuitiivista reagoitua ja niiden edellytyksenä vähäistä itsensä tarkkailua ja turvallisuuden kokemusta.

Kaikki lähteeni eivät ole ensisijaisia alkuperäisiä lähteitä. Olen etsinyt alkuperäiset lähteet mutta en ole opiskellut kaikkia teoksia kannesta kanteen. Nojaudun esimerkiksi Kurkelan tai Lehtosen kirjoituksiin enemmän kuin heidän käyttämiinsä alkuperäisiin lähteisiin.

1.8 Tutkimuksen rakenteesta

Seuraavassa luvussa siis kerron hieman luovuustutkimuksesta yleensä ja erityisesti psykoanalyysin luovuusnäkemyksistä. Pyrin valottamaan psykoanalyysin kautta joitakin ihmismielen perusrakenteita, joiden nähdään vaikuttavan luovuuden ja musiikin tekemisen taustalla.

Kolmannessa luvussa pyrin rajaamaan aihetta hieman. En käsittele luovuutta kokonaisvaltaisesti selittäen, vaan otan lähtökohdaksi leikin luovuuden lähteenä. Valotan leikin ja luovuuden alkuperää varhaislapsuuden vuorovaikutuksessa ja objektisuhteissa ja tutkin miten musiikki voidaan nähdä leikkinä tai pelinä.

Neljännessä ja viidennessä luvussa esittelen tutkimukseni tuloksia ensin laulajan, sitten laulun opettajan näkökulmasta. Vedän lankoja yhteen edellisten lukujen pohjalta ja pohdin miten laulajan tekemisistä heijastuu luova asenne. Viidennessä luvussa teen johtopäätöksiä siitä, mitä luovan asenteen periaate vaatii opettajalta. Osa johtopäätöksistä kenties tuntuu itsestäänselvyyksiltä. Toimimme opettajina - kuten ihmisinä yleensäkin - usein vaistonvaraisesti oikealla tavalla. Uskon silti, että tiedostamalla toimintaansa opettajan kyky nähdä ja kuulla paranee.

Liitteinä esittelen muutamia käytännön sovelluksia luovan asenteen periaatteille. Pidin lukuvuonna 2007–2008 työpaikallani Pirkanmaan musiikkiopistossa laulajille luovan ilmaisun työpajan. Kokoonnuimme kerran kuussa tehden kaikkea hauskaa, hullua ja hyödyllistä, johon varsinaisilla laulutunneilla ei tuntunut riittävän aikaa. Osan harjoituksista olen napannut suoraan teatteripuolelta, osan keksinyt itse, osan mukailut ilmaisutaidon kursseilla oppimistani klassisista ilmaisuharjoituksista, osan alkuperästä minulla ei ole aavistustakaan. En väitä keksiväni mitään uutta ja mullistavaa. Suurin osa treeneistä on jo eräänlaista kansanperinnettä, joten en erittele lähteitä jokaisen harjoituksen yhteydessä. Yksityisopetuksessa pyrin peilaamaan omaa toimintaani ja havainnoimaan mahdollisia muutoksia toiminnassani tai havainnoinnissani. Katson peiliin ja kysyn miten luovan asenteen pohjavire näkyy ihan arkisessa tuntityöskentelyssä, kuten tekniikan treenauksessa ja kappaleiden valmistamisessa.

Tämä työ ei ole mikään luovien toimintatapojen temppukokoelma. En yritä kehittää mitään *metodia*. Itse suhtaudun hieman varauksella metodiajatteluun, joka pitää usein sisällään sen ääneen lausumattoman ajatuksen, että samat toimintamallit toimisivat kaikille. Paras metodi on mielestäni aito oppilaan kohtaaminen ja kuuntelu, sekä jatkuva kysymysten kysyminen vastauksien tuputtamisen sijaan. Luova asenne on opettajan ja oppilaan yhteinen tapa olla. Kaiken kaikkiaan en pidä itseäni kovinkaan viisaana ja päteväenä antamaan kaiken kattavia vastauksia pedagogisiin kysymyksiin. Enemmänkin vain kyselen niitä kysymyksiä.

Työni noudattelee pääpiirteissään perinteistä tieteellisen tutkimuksen rakennetta, jossa ensin asetetaan tutkimuskysymykset, sitten valotetaan aiempaa tutkimusta aiheesta ja lopuksi vedetään johtopäätöksiä ja harjoitetaan omaa pohdiskelua. En ole kuitenkaan malttanut olla lisäämättä seuraaviin osiin myös omia pohdintojani silloin tällöin. Uskon, että ne erottuvat. Samoin neljännessä ja viidennessä luvussa on omien pohdintojeni lisäksi lähteinä käyttämieni tutkijoiden näkemyksiä, jotka liittyvät opettajuuteen ja luovaan muusikkouteen.

2 LUOVUUS

Tässä luvussa käsittelen ensin hieman luovuustutkimusta yleisellä tasolla ja esittelen psykoanalyysin luovuusnäkömyksiä. Psykoanalyysiin nojaten käsittelen myös luovuuden ja musiikillisen kokemisen alkulähteitä varhaislapsuudessa.

2.1 Luovuustutkimuksesta

Luovuuden tutkiminen on kuin sohimista taskulampulla pimeyteen. Kokonaiskuva ei synny. Osasyynä on se, että luovuutta on tutkittu suhteellisen vähän aikaa. Luovuutta voidaan lähestyä monesta kulmasta ja jokainen näkökulma tarjoaa oman totuutensa. Tutkimuksessa voidaan keskittyä luovaan lopputulokseen, *tuotteeseen* (esim. behavioristit), tai painottaa luovaa *prosessia* (psykoanalyttikot, humanistipsykologit). Voidaan keskittyä ns. arkiluovuuteen, ongelmanratkaisuun tai luovuuteen taiteissa. Luovuus käsitetään aina varsin kapea-alaisesti ja käsitykseen vaikuttaa voimakkaasti oma tietopohja, asenteet, ja tarpeet (Heikkilä 1984). Toiset painottavat rationaalisuutta (kognitiivinen psykologia), toiset tunne elämystä (psykoanalyttikot) tai flow-kokemusta (Csikzentmihalyi)

Psykoanalyysi on ollut paljon käytetty työväline luovuuden ja taiteiden tutkimuksessa. Taiteisiin liittyy vahvasti tiedostamattoman aineksen läsnäolo ja psykoanalyysi tutkii nimenomaan tiedostamatonta osaa ihmisen psyykestä. Psykoanalyysi on vaikuttanut paitsi taiteentutkimukseen, myös taiteisiin voimakkaasti. Esimerkiksi surrealistinen kuvataide ammentaa aiheensa ihmisen piilotajunnasta. Monissa elokuvissa käsitellään tietoisesti psykoanalyttisiä aiheita. Lång (2004) mainitsee hyvänä esimerkkinä Hitchcockin Vertigon.

Musiikki kuten kaikki taiteet on pohjimmiltaan mysteeri (Lång 2004) ja siitä syystä koen musiikin tutkimuksessa läheiseksi psykoanalyttisen näkökulman. Vaikka musiikki on meille itsestäänselvyys emmekä osaa ihmetellä sen tarkoitusta, emme kuitenkaan osaa vastata kovinkaan tyhjentävästi kysymyksiin mitä musiikki on ja miksi sitä harrastamme.

Olisi helppoa tyytyä luonnehtimaan se ihmisen järjestelmäksi ääneksi, mutta musiikillinen kokemus ei välttämättä edellytä ääntä. Kuten Lehtonen (2004) huomauttaa: Beethoven sävelsi osan myöhäistuotannostaan kuurona ja meillä muillakin aika usein ”soi päässä”. Musiikin harjoittaminen ei myöskään suoranaisesti edistä lajimme säilymistä, joten redusoiminen evoluutiobiologiaan tuntuu idealistiselta (Lång 2004). Musiikilla on arvoituksellinen luonne. Se liikuttaa meissä jotakin tiedostamatonta. Kun ihminen kuullessaan musiikkia antaa sille merkityksiä, nousevat nuo merkitykset suurelta osin tiedostamattomasta, piilotajunnasta. Musiikki pyrkii selittämään selittämättömän. Jos tutkitaan vain sitä mitä aivoissa tapahtuu musisoitaessa, jää mielestäni jotakin olennaista pimentoon.

2.2 Rationaalinen luovuus ja tunneluovuus

Clarkin (1979) integroitu luovuusnäkemys esittelee neljä osatekijää joiden synteesisistä luovuus muodostuu. Ne ovat *ajattelu, tunne, aistihavainnot* ja *intuitio*. Pohjana on Jungin kokonaisnäkemys ihmisen kokemuksista. Clarkin mallin mukaan voidaan erotella *luovuus rationaalisena ajatteluna* ja *luovuus tunteiden funktiona* (Heikkilä 1984). Rationaalinen luovuus on tietoista ongelmanratkaisua, tunnepohjainen luovuus taas syvempää tiedostamattomasta kumpuavaa toimintaa. Tunnepohjaisen luovuusnäkemysten mukaan luovuus on sidoksissa emotionaaliseen hyvinvointiin, viime kädessä itsetuntoon ja siihen, miten turvalliseksi ihminen olonsa kokee. Tunteen luovuus on ”*järkiperäisen yrittämisen ulkopuolella*” (Heikkilä 1984). Tunneluovuutta ei voida stimuloida tietoisilla ponnisteluilla. On tärkeää havaita, että luovassa prosessissa ovat aina läsnä sekä rationaalisia, että tunnepohjaisia elementtejä. Musiikilla on suora yhteys tunne-elämään. Niinpä tutkittaessa musiikillista luovuutta onkin luonnollista hakeutua tunne-elämän merkitystä korostavan luovuustutkimuksen äärelle. Lähestyn musiikin tekemistä ja luovuutta psykoanalyysin kautta siksi, että siten pystytään edes hitusen verran valottamaan musiikin kokemisen ja tekemisen tunnepuolta, musiikin mysteeriä.

2.3 Psykoanalyysi ja psykodynamiikka

Seuraavissa kappaleissa esittelen joitakin psykoanalyttisen tutkimuksen näkemyksiä jotka koen oleellisiksi tutkittaessa luovan musiikin tekemisen merkityksiä. Niissä luovuuden alkulähde on varhaislapsuudessa, äidin ja lapsen varhaisessa vuorovaikutuksessa ja sitä kautta leikissä.

Psykoanalyysin mukaan musiikki on psyyken sisäisten prosessien aistein havaittava ilmenemismuoto (Lång 2004, Lehtonen 2007). Ihminen muuntaa sisäisiä sanoin ilmaisemattomia kokemuksia musiikilliseksi viestinnäksi.

Psykoanalyysi jakaa psyyken rakenteen kolmeen osaan, jotka Freudin kehittämän mallin mukaan ovat *Id*, *Ego* ja *Super-ego*. *Id* (piilotajunta) sisältää ihmisen vietit ja tiedostamattoman aineksen, *Ego* on psyyken prosessien järjestelmä, joka sisältää puolustuskeinot, itsesäätelyn ja tietoisien ajattelun. *Super-ego* (yliminä) on omatunnon ääni joka asettaa vaatimuksia. Musiikkiin liittyvä tietoinen toiminta kuuluu Egon piiriin, jossa hallinta, oppiminen ja taito ovat keskeisessä asemassa. Musiikille on myös ominaista sen suora yhteys piilotajuntaan, *Id*in alueelle. Musiikki liittyy myös *Super-egoon* antaen tekijälleen moraalisuuden ja oikein tekemisen kokemuksia ja vaatimuksia. Erityisesti yliminäaspekti on läsnä musiikkikritiikissä ja musiikkikasvatuksessa. Niin ikään tuttujen kappaleiden totutusta poikkeavat versiot voivat aiheuttaa moraalista närkästystä ja torjuntaa. (Lehtonen 2007)

Psykoanalyysi tutkii piilotajunnan sisältöjen mahdollisuutta nivoutua todellisuuteen (integraatio). Psykoanalyysi pyrkii saattamaan ihmisen tietoiseksi toimintaansa vaikuttavista tiedostamattomista tekijöistä. Tiedostamaton aineisto aiheuttaa tietoisuuteen pyrkiessään ahdistusta herättäen puolustusmekanismeja. Tiedostamalla ihminen ottaa piilotajuntansa sisältöä turvallisesti *egon* hallintaan. Se merkitsee suurempaa valinnan vapautta, minäkuvan joustavuutta, itsetuntoa ja hallinnan kokemusta. (Lehtonen 2007, Kurkela 1993, Lång 2004)

2.4 Psykoanalyysin luovuusnäkömää

Psykoanalyysi ei ole niinkään kiinnostunut luovasta aikaansaannoksesta vaan tutkii prosessia, luovuutta psyyken sisäisenä tapahtumana. Se ei tarkoita, että luovuutta esiintyisi ilman aikaansaannosta. Luovasta prosessista syntyy aina jotakin, oivallus, elämys, tai konkreettinen tuotos. Luovuutta ei kuitenkaan voi mitata tai määritellä saati arvottaa aikaansaannoksen kautta. Lähtökohtana on ihmisen sisäinen tunne ja ajatustapahtuma, joka vähitellen kiteytyy johonkin muotoon ja aikaansaannokseen. (Hägglund 1984) Luovuus on siis uudenlainen ideoiden, ajatusten ja tunnekuvien yhdistelmä. Kyky yhdistellä näennäisesti ristiriitaisiakin asioita mainitaan lähes kaikissa luovuusnäkömääksissä. Luotu yhdistelmä on aina enemmän kuin vain osatekijöidensä summa.

Hägglund (1984) jakaa luovuuden kolmeen tasoon. Syvin taso kumpuaa tiedostamattomasta. Se koskettelee perustavia varhaisia esisanallisia kokemuksiamme. Eräänlaisia olemisen perustotuksia. Tästä on usein kyse kun musiikki liikuttelee meissä jotakin tunnistamatonta. Pinnallisempi taso perustuu taas lapsuuden tietoiisiin ja esitietoiisiin muistoihin ja kokemuksiin saaden ne jälleen elämään. Se ei kuitenkaan kosketa tiedostamatonta ainesta samoin kuin syvälle menevä luovuus. Luovuuden pinnallisin taso on eräänlaista nokkeluutta. Rationaalista, tietoista ongelmien ratkaisua. Luovassa prosessissa kuten musiikin tekemisessä ovat usein läsnä enemmän tai vähemmän kaikki tasot.

Luovaan tuotokseen on aina ladattuna vahva omakohtainen panos. Siihen on investoitu *narsistista energiaa*. Kun joku laulaa tai soittaa, hän ilmentää itseytensä eri puolia ja paljastaa ne kuulijoille. *Analyttinen itseys* näkyy siinä miten muusikko ymmärtää musiikin rakenteita ja logiikkaa, *taidollinen, motorinen itseys* näkyy teknisissä valmiuksissa. *Tuntevaa itseyttä* ilmentää emotionaalinen lataus. Lisäksi esiintymisen tavassa näkyvät persoonallisuuden erilaiset piirteet. Esitys kertoo mitä esiintyjä on. (Kurkela 1993)

Psykoanalyysin piirissä on erilaisia näkömääksiä, siitä sijoittuuko taiteellinen luovuus enemmän *minän* vai *viettien* alueelle. Freud näki kaiken luovuuden varsin suoraan *sublimoituneena* eli jalostuneena viettitoimintana.

Ernst Kris (1952) näkee molemmat rinnakkaisina vaikuttajina. Tämä kompromissinäkemys on edelleen yleinen. Tässä työssäni en käsittele viettisublimaatiota paljoakaan. Seuraavassa kappaleessa kylläkin käsitellään perusviettejä luovan toiminnan moottorina, mutta musiikki ja taide nähdään jatkossa enemmänkin sielunelämän symbolisena ilmentäjänä, kuin jalostuneena viettitoimintana. Luova prosessi antaa piilotajunnan impulsseille mahdollisuuden tulla tietoisuuteen taiteellisessa muodossa, jolloin egon ei tarvitse suojautua (Lehtonen 2007).

2.5 Mikä meitä liikuttaa, miksi luomme, miksi opimme?

Ihmisen mielen maailma on *dynaaminen*. Termi psykodynamiikka pitää sisällään käsityksen, jonka mukaan ihmisen mieli on jatkuva *viettien* pelikenttä. Vietti on alusta alkaen ollut psykoanalyysin peruskäsitteistöä. Perusviettejä on kaksi. Freud antoi niille nimet *Eros* ja *Thanatos*, Kurkela kutsuu niitä *aggressioksi* ja *attektioksi*. Eros merkitsee rauhatonta, kyltymätöntä halua elää ja pyrkiä eteenpäin, etsiä ja laajentaa reviiriä. Thanatos taas pyrkimystä rauhaan, turvallisuuteen, pysyvyyteen. (Lehtonen 2007) Meissä jylläävät nämä molemmat voimat keskenään kamppaillen ja toisiaan hioen. Tällainen kaksinapainen dynamiikka vaikuttaa jatkuvana perusasetuksena mielen maailmassa. Jung viittaa samoihin voimiin käsitteillä *animus* ja *anima*, tuoden esiin niiden vertauskuvallisen feminiinisyyden ja maskuliinisuuden. Kiinalaisesta I Chingistä tutut *Jin* ja *Jang* viittaavat samaan. (Kurkela 1993)

Käytän jatkossa käsitteitä aggressio ja attektio. Aggression käsite on kuvaava. Se ei liity *aggressiivisuuteen* siinä merkityksessä missä me sanaa käytämme, mutta se kuvaa hyvin sitä tekemisen vimmaa mikä meissä on. Se ei ole käyttäytymismalli vaan moottori käyttäytymisen takana. Aggressiovoima on primitiivinen *elämänvoima*. Ihmislapsi haluaa ensin ahmia kaiken, mikä käteen sattuu. Sitten hän pyrkii liikkeelle hinnalla millä hyvänsä, nousta kahdelle jalalle ja ottaa maailmaa haltuun. Se tapahtuu ensin fyysisesti, sitten kognitiivisesti eli hankkimalla tietoa.

Aggressiovoimaa kanavoituu kaikille elämänalueille. Se purkautuu *ekspansiivisuutena*. Ekspansiivisuus voidaan käsittää mahdollisuuksien laajentumisen pyrkimyksenä. Vahvan egon palveluksessa se ohjaa meitä rakentavasti sekä suoraan mielihyvän tavoitteluun, että symboliseen menestymisen tunteita ja sitä kautta mielihyvää tuottavaan toimintaan, esimerkiksi oppimiseen, työelämään ja harrastuksiin. (Kurkela 1993)

Attektiovoima on aggression vastapooli. Se vetää meitä toiseen suuntaan kohti suojaa, turvaa. Se haluaa säilyttää ja kätkeä, kehittää ja kypsytellä rauhassa, hoivata ja vaalia. Attektio purkautuu *introtektiivisyytenä*. Introtektiivisyys tarkoittaa eräänlaista ”itseensä kätkemistä”. Primitiivisimmillään se voisi tarkoittaa kätkeytymistä äidin kohtuun ja myöhemmin syliin. Psykkinen ja fyysinen itsensä suojaaminen säilyvät kuitenkin läpi elämän ihmisen keskeisenä pyrkimyksenä. Jatkuvuuden, pysyvyyden tunne on varhaislapsuudesta saakka keskeinen hyvinvoinnin tekijä. Sen järkkäminen esimerkiksi masennuspotilailla aiheuttaa voimakasta kaoottisuuden tunnetta. (Kurkela 1993)

Aggressio ja attektio ovat vastapoleja mutta terveen ihmisen mielessä ne eivät toimi ilman toista. Ne *modifioivat* toinen toistaan. Aggressio ilman attektion hillitsevää vaikutusta purkautua esimerkiksi primitiivisenä ahneutena, tappamisena, ahmimisena tai pakkomielteisenä seksuaalisuutena. Attektio ilman aggression eteenpäin potkivaa vaikutusta purkautuisi taas turvallisuuden liioitteluna, vetäytymisenä tai muuttumattomuuden vaatimuksena. Patologisimmassa muodossaan täydellisenä henkisenä ja toiminnallisena lamaantumisenä. (Kurkela 1993)

On perinteisesti oletettu, että ekspansiivinen asenne on biologisista ja kulttuurisista syistä läheisempi mies-sukupuolelle ja vastaavasti introtektiivisyys vastaavasti tytöille ja naisille (Esim. Kurkela 1993, Anima-Animus, I Ching, jne). Yksilöllisiä eroja on toki valtavasti ja on syytä muistaa, että molemmat puolet ovat läsnä sekä miehen, että naisen mielen maailmassa. Luovalle mielelle ajatellaan olevan ominaista kyky nähdä ja hyväksyä nuo mielen vastakkaisuudet (Hägglund 1984).

Yksinkertaistetusti voitaisiin sanoa, että luovan muusikkomiehen täytyisi kohdata oma ”miehekkyyteensä” eli integroida oma ekspansiivisuus toimivaan minäkuvaan. Vastaavasti naismuusikon tulisi hyväksyä oma ”naisellisuutensa”, eli introtektiivinen, odottava, synnyttävä ja hoivaava asenne. Yhtäläillä luovan muusikkomiehen pitäisi löytää kypsyttelemään, odottamaan, ja hoivaamaan pyrkivä introtektiivinen asenne. Naisen taas täytyy vastaavasti kohdata oma ekspansiivisuutensa voiman, hallinnan ja rajojen laajentamisen lähteenä. (Kurkela 1993) Luovien persoonien yhtenä piirteenä onkin pidetty vapautta jäykästä ja kahlitsevasta sukupuoliroolista (Esim. Hägglund 1984, Ruth 1984). Miehekkäillä ja naisellisilla piirteillä voi leikkiä, ja ihmisellä voi olla monta erilaista minäkuva erilaissa tilanteissa.

Musiikissa itsessään ja musiikin tekemisessä heijastuvat nuo kaksi vastapoolia. Musiikin taitojen oppiminen, kuten mikä tahansa oppiminen, on voiman ja hallinnan osoitus. Siinä tunkeudutaan uusille alueille ja valloitetaan ne omaksi. Siten se tuottaa suurta tyydytystä ja mielihyvää. Laulutaidon kehittäminen on kuitenkin myös hoivaamista ja synnyttämistä. Jotakin muhii meissä hiljakseen ja odottaa ulospääsyä. Musiikin tekemisessä on paljon suojelemista, hillitsemistä, odottamista ja kypsytelyä. Musiikissa on paitsi iskuvoimaa, hyökkäävyyttä ja vaikuttavuutta, myös hellyyttä, sisäänpäin kääntymistä, lempeyttä ja lämpöä. Musiikki voi olla valloitus tai se voi olla turvapaikka. Se voi olla rohkeaa tunkeutumista uusille alueille omassa osaamisessa ja ilmaisussa. Taitojen kasvaessa se tuottaa voimakkaita onnistumisen, uuden löytämisen kokemuksia. Toisaalta taas se voi auditivisena turvallisuuden ja pysyvyyden kokemuksena torjua hiljaisuudesta ja yksinäisyydestä nousevaa perimmäistä pelkoa. (Kurkela 1993)

2.6 Varhaisia ajattelun malleja ja niiden yhteydestä luovuuteen

Dualismi, polaaraisuus kuvastuu myös käsitteissä *primaariprosessi* ja *sekundaariprosessi*, jotka ovat psykoanalyttisen teorian peruspalikoita. Niillä kuvataan psyydessä esiintyvää kahdentyyppistä ajattelua, joista toinen on tietoista ja johdonmukaista, toinen taas tiedostamatonta ja ”näennäisen kaoottista”. (Lång 2004) Primaariprosessi on varhaisin ihmisen ajattelun muoto, vietit, jotka pyrkivät purkautumaan. Se on vauvan tiedostamatonta ja kaoottista elämänhuutoa. Primaariprosessin ydin on välittömän mielihyvän tavoittelu, esimerkiksi ravinnon saantiin liittyen. Sekundaariprosessin mukainen ajattelu on osin tietoista ja kehittyy lapsen kasvaessa. Siinä ei luovuta mielihyvän tavoittelusta mutta sitä lykätään. Välitöntä tyydytystä ja mielihyvän kokemusta maltetaan hieman odottaa ja siihen pyritään ikään kuin kiertotietä, ottaen huomioon todellisuuden vaatimuksia. (Lång 2004, Lehtonen 2007) Sekundaariprosessi pyrkii välttämään mielipahaa toimien harkitsevasti, ennakoiden ja sopeutuen (Lång 2004). Nämä ajattelun prosessit eivät sulje toisiaan pois vaan kuten aggressio ja attekio, käyvät kamppailua aikuisenkin mielessä. Psykoanalyysi tutkii luovuuden yhteyttä näihin prosesseihin.

Vastasyntyneen ajattelu on kaoottista (Basch-Kahre 1986 Lehtosen 2007 mukaan). Vauva pilkkoo sisäisen ja ulkoisen informaation pieniksi palasiksi ilman merkitystä. Mielekkyyys kaoottiseen palapeliin tulee objektisuhteiden kautta (Winnicott 1971). Äiti on vauvan ensimmäinen objekti, joskin äidin erillisyyttä itsestä ei vauva pysty käsittämään. Äiti luo huolenpidollaan mahdollisuuden yhdistellä irtonaisista palasista yhtenäisiä mielikuvia. Palapeli muodostuu, kaaokseen tulee merkitys (Lehtonen 1986).

3 LEIKKI JA LUOVA ASENNE

Edellisessä luvussa käsiteltiin luovuuden taustalla vaikuttavia tekijöitä. Luovuus muodostuu Clarkin (1979) mukaan ajattelusta, tunteesta, aistihavainnoista ja intuitiosta. Luovuus on sekä rationaalisuutta, että tunnetta. Näkisin, että musiikin tekemisessä kuvastuu hyvin luovuuden elementtien synteesi. Musiikissa on tietty määrä rationaalisuutta, tiedostamista ja loogista ongelmanratkaisua. Siinä on myös aimo annos tunnetta ja intuitiota. Näitä musiikin rinnakkaisia maailmoja käsitellään enemmän myöhemmin (ks.3.8). Sitä ennen perehdytään enemmän luovuuden ja musiikin tunnepuoleen tutkimalla varhaislapsuuden kokemusmaailmaa ja sitä kautta rinnastetaan musiikki leikkiin tai peliin. Mielestäni leikki on monella tapaa ihanteellinen olemisen tapa. Musiikista puhuttaessa leikki on avainsana etsittäessä luovaa asennetta.

Luovan asenteen käsitepari vaatii hieman tarkastelua. *Asenteella* tarkoitetaan sitä, että kyse ei ole yksittäisestä teosta, keksimisestä, tai taiteellisesta suorituksesta vaikka luova asenne voi tulla esiin tällaisissa yhteyksissä. Asenne merkitsee elämään ja itseen orientoitumisen tapaa. Luova asenne voi vapauttaa tekemään jotakin uutta, erityistä ja yksilöllistä, mutta se voi myös vapauttaa tekemisestä. Luopuminen voi olla yhtä hyvin luovan asenteen osoitus. *Luovuus* luovassa asenteessa syntyy näin ollen ennen kaikkea vapaudesta. (Kurkela 1993)

Luovan asenteen taustalla on sisäinen ekspansiivisuus, mahdollisuus hyödyntää omaa aggressiivoimaansa kehittyneellä tavalla. Ekspansiivisuus on (aggressiivistakin) eteenpäin pyrkimistä, etsimistä, omien rajojen koettelua. Se on myös sinnikästä puurtamista ja päättäväisyyttä. Toisaalta luova asenne edellyttää introtektiivisuutta, eli attektiivoimien kanavoitua sisään ja ulospäin suuntautuvaksi rakentavaksi protektiivisuudeksi. Introtektiivisuus merkitsee kykyä huolehtia, säilyttää, kuunnella, kypsytellä ja odottaa. Siihen liittyy pitkäjänteisyys, kärsivällisyys ja kyky löytää omasta itsestä tukea epävarmuuden hetkinä. (Kurkela 1993)

Alan käsitellä musiikkia leikkinä, joten pyrin seuraavaksi määrittelemään, mistä leikki syntyy, ja mitä se ihmisessä ilmentää. Taiteellisessa luovuudessa on tärkeitä taiteilijan, tässä tapauksessa muusikon, tarve välittää vastaanottajalle kuvia sisäisestä maailmastaan (Lehtonen 1986). Seuraavaksi käsitellään tuon sisäisen maailman syntyprosessia ja sitä mitä musiikki meille merkitsee, sekä pohditaan mikä tekee musiikista leikin tai pelin kaltaista.

3.1 Varhaislapsuuden äänimaailma musiikin perustana

Kuuloaistimme on aina valveilla. Kuuloaistimukset ovat läsnä silloinkin kun emme tiedosta niitä. Ne ovat nukahtamisen hetkellä viimeiset kosketukset ulkomaailmaan ja herätessä ensimmäisenä tunkeutumassa tietoisuuteemme. Kun nukumme, kuuloaisti on valmiina varoittamaan vaarasta herättämällä meidät. Kuuloaisti on olennainen lajin säilymisessä, sillä äänellä kommunikoidaan ja varoitetaan. Eläinten ääntelyssä on erilaisia ilmaisuja, jotka lajitoverit vaistomaisesti ”ymmärtävät”. Myös äidin ja lapsen varhaiset kontaktit perustuvat vaistonvaraiseen ymmärtämiseen. (Lehtonen 2007)

Vastasyntyneellä kuuloaistimukset ovat keskeisessä asemassa sisäisen ja ulkoisen todellisuuden välisessä kontaktissa. Äänten ja ulkomaailman välille syntyy emotionaalinen yhteys. Äidin ja vastasyntyneen kommunikaatio on eräällä tavalla musiikillista. Se muodostuu vaihtuvista liikkeistä, rytmeistä ja hahmoista. Äiti herkistyy tunnistamaan lapsen viestit ja toimimaan sen mukaisesti. Äidin sensitiivisyys on ikään kuin musikaalinen ominaisuus. Äiti tulkitsee lapsen ääntelyn ja itkun erilaisia sävyjä ja intonaatioita. Musiikki on auditiivinen kanava ihmisen arkaasiin, ei kielellisiin kehitysvaiheisiin. Musiikki tulee ensin, kieli vasta paljon myöhemmin. (Lehtonen 2007)

Ääni, liike ja psykofyysiset tuntemukset liittyvät vauvan kokemusmaailmassa läheisesti yhteen. Varmaankin siitä syystä ääni ja erityisesti musiikki assosioidaan liikekuviin (Kurkela 1993). Musiikki voi olla hidasta tai nopeaa, ketterää tai kömpelöä.

Se voi syöksyä, epäröidä, madella tai hyppiä. Musiikki ”liikuttaa” meitä monella tapaa. Sekä Kurkela (1993), Lehtonen (1989), että Lång (2004) viittaavat Sternin (1985) *Vitaaliaffekteihin*. Vastasyntyneen kokemusmaailma rakentuu erilaisten jännitystilojen ja niiden laukeamisten syklisestä vaihtelusta. Tutut rytmit tuovat järjestystä kaoottiseen maailmaan. Sellaisia ovat äidin sydämenlyönnit, kävelyn rytmi, hyvänolon ja pahanolon rytmisen vaihtelu sekä hoitoon ja huolenpitoon liittyvät rytmit. (Lehtonen 1989) Sternin (1985) mukaan vauva osaa jo varhain muodostaa ”ei-kielellisiä abstraktioita”, jotka ovat myös musiikin ”kielen” ominaisuuksia. Myöhemmin kehittyvien *kategoristen affektien* (ilo, suru, pelko) sijasta vauvan elämysmaailmaa hallitsevat *vitaaliaffektit* joita ovat esimerkiksi hiljainen, voimakas, kiihtyvä, räjähtävä, tai pehmeä (Stern 1985).

Vitaaliaffektit voisivat yhtä hyvin olla esiintymismerkintöjä nuotin kulmassa. Myös musiikille on ominaista jännitteiden ja purkauksien vaihtelu ja liikkeen kokemus. Samoin kuin sisäiset jännitteemme purkautuvat liikkeiksi, myös musiikki-ilmaisuudet perustuvat liikkeen dynamiikkaan. Musiikillisten ilmaisujen voidaan katsoa purkautuvan sisäisistä jännitteistä, muuttuvan soinnilliseen muotoon ja palaavan taas kuulijan mielessä virittyviksi ja purkautuviksi jännitteiksi. (Lehtonen 2007)

3.2 Musiikki transitionaali-ilmionä

Lapsi kokee äidin poissaolon kauhistuttavana, mutta pystyy varsin pian rauhoittumaan itsekin ja sietämään äidin poissaoloa ainakin vähän. Lapsi oppii omaksumaan osan äidin rauhoittavasta voimasta itseensä. Tässä siirtotapahtumassa apuna toimivat *transitionaaliobjektit* ja *-ilmiöt*. (Winnicott 1971) Transitionaaliobjektin voisi suomentaa vaikkapa turvaleluksi, mutta se voi olla myös jokin tapahtuma, lause, ääni tai muu linkki äidin ja lapsen välillä. Se vahvistaa lapselle, ettei äiti ole hylännyt, vaikka ei juuri sillä hetkellä kiinnitäkään huomiota lapseen. Tyypillisin esimerkki on varmaankin tilanne, jossa lapsi on peitelty sänkyyn, uni ei vielä tule, mutta äiti on jo toisaalla. Transitionaalikokemus liittyy perusturvallisuuden kokemukseen ja kykyyn rauhoittua. Se tuo kaaokseen jatkuvuutta.

Esimerkiksi uniriepu tai nalle toimii tietenkin tuollaisena maagisena taikakaluna. Myöhemmin äidin laulamien laulut tai lorut, joita lapselle on luettu, voivat toimia tällä tavoin. (Kurkela 1993)

Näkisin, että transitionaalikokemukset voivat liittyä musiikkiin läpi elämän. Musiikki saattaa herättää meissä hyvin voimakkaita turvallisuuden, pysyvyyden ja hyvän olon kokemuksia. Lapsena kuultu äidin laulama laulu voi painua vuosikymmeniksi unholaan, mutta kun sen jälleen kuulee, se liikauttaa meissä jotakin syvällä piilevää ja tiedostamatonta. Meillä on tapana rauhoittaa itseämme äänellä. Saatamme peloissamme, hermostuneena tai hämmentyneenä vihellellä, hyräillä, naputtaa jalalla lattiaa tai rummuttaa sormilla pöytää. Äänellä ja musiikilla voidaan luoda turvallisuuden ja jatkuvuuden illuusio. Sama kokemus, johon lapsi pyrkii jo ensimmäisen ikävuotensa aikana transitionaaliobjektien avulla.

Psykoanalyysi siis liittyy luovuuden ensimmäisiin kehitystapahtumiin, transitionaali-ilmiöiden ja objektien maailmaan. Transitionaaliobjekti on lapsen ensimmäinen luovuuden hedelmä, ensimmäinen luova kokemus. Transitionaalikokemuksissa lapsi ottaa haltuun symbolisen ajattelun kykynsä. ja luo sen avulla äidin mielikuvan antamalla äidin symbolisen merkityksen jollekin objektille, tyynynkulmalle, omalle ääntelylle tai lelulle. (Lehtonen 1986)

Jo sikiöaikana lapsi on äänten ympäröimä. Äidin sydämen syke ja kävelyn rytmi luovat ensimmäisen auditiivisen hahmottamisen mallin. Jatkuvuuden ja turvan kokemukset liittyvät siten tasaiseen sykkeeseen ja heijausliikkeeseen. Äiti toimii hyvin vaistonvaraisesti rauhoittaessaan lasta. Hän kenties kävelee lapsi sylissään ja hyräilee rauhallisella pulssilla etenevää laulua. Laulu tarjoaa jaetun ja lohduttavan elämyksen. (Kurkela 1993) Vauva ei vielä osaa erottaa sävelmää itsestään, vaan se on ikään kuin osa häntä ja siinä on osa äitiä. Sen toistuminen on olennaista. Kun lapsi oppii itse toistamaan sävelmän, vaikka kuinka viitteellisesti, hän voi tuntea olevansa elämyksen haltija ja alullepanija. Sävelmä on hänen oma valintansa, hän on luonut sen, ja hän voi jakaa elämyksen (Lång 2004).

Myöhempi musiikillinen kehitys säilyttää yhteytensä tähän varhaiseen transitionaalikokemukseen ja ihminen voi *”turvallisissa oloissa siirtyä leikin ja hyvien objektien muodostamaan mielen maailmaan”* (Lehtonen 1986).

Musiikki on luonteva väylä transitionaalikokemuksiin, koska se vaikuttaa psyykeen sekä tiedostamattomalla, että tietoisella tasolla. Musiikki vie mennessään. Psykofyysisten vaikutustensa ansiosta musiikki vie kokijansa *”subjektiivisuuden ja objektiivisuuden väliseen illusoriseen tilaan”* (Lång 2004). Tämän vuoksi musiikki on tärkeässä roolissa kaikkialla, missä pyritään illuusion omaiseen yhteisyyden kokemukseen, esimerkiksi uskonnollisissa seremonioissa.

Helposti jäsenyvä, tuttu äänimaisema ja liike liittyy myös aikuisen kokemaan turvallisuuden ja jatkuvuuden tunteeseen. Pulssissa on usein jotakin hypnoottista ja lumoavaa. Monet rytmimusiikin lajit perustuvat suggestiiviseen sykkeeseen, joka vie tanssilattialla kokijansa toisiin tietoisuuden tiloihin. Yhteisyyden kokeminen ja minän rajojen turvallinen liukeneminen ovat kokemuksia, joihin ihminen pyrkii niin taiteessa, viihteessä, uskonnossa, kuin urheilukentälläkin. Musiikissa niitä voidaan kokea niin konserttisalissa, tanssilattialla kuin bänditreeneissäkin. Lång (2004) huomauttaa, että soittajien tai konserttiyleisön *yhteisyys* on osaksi kuviteltua. Samoin kuten leikissä, kaikissa taiteissa on kysymys kollektiivisesta illuusiosta.

3.3 Musiikin symbolisista merkityksistä

Transitionaalikokemuksissa lapsi siis ottaa symbolisen ajattelun kykynsä haltuun luoden lohduttavan kokemuksen yhteisyydestä, jatkuvuudesta ja turvallisuudesta. Symbolisen ajattelun varaan rakentuu ihmisen mielen maailma. Se on yksi niistä (voisi kai sanoa harvoista) ominaisuuksista jotka erottavat meidät eläimistä. Symbolisen kykynsä avulla Ihminen voi irtautua havaittavasta maailmasta. Poissa oleva asia voidaan käsitellä ja tuntea läsnä olevana. (Lehtonen 1986)

Musiikin voidaan ajatella olevan juurikin tuota irtautumista havaittavasta maailmasta ja se pitää sisällään voimakkaita symbolisia merkityksiä. Musiikki saa aikaan symbolisen prosessin aktivoitumista myös kuulijoissa.

Se aukaisee väyliä piilotajunnallisille merkityksille, jotka tulevat tietoisuuteen mielikuvien ja fantasian muodossa (Lehtonen 2007). Tässäkin mielessä musiikki on hyvin lähellä leikkiä.

Musiikki herättää tunteita juuri siksi, että se pystyy symbolisesti kuvaamaan jotakin ei-musiikillista. Kappaleessa 2.6 mainitut vitaaliaffektit ovat eräänlaisia musiikin symbolisuuden peruspalikoita. Musiikki voi olla hyökkäävää, leijuvaa, räjähtävää, itsepintaista jne. Myös kategoriset affektit kuten vaikkapa suru, ilo, kaipaus, viha tai melankolia voidaan ilmaista musiikissa. Musiikki tuo mieleen tunnelmia ja kuvia, joita on usein vaikea pukea sanoiksi. Musiikin vaikutukset ovat ”*aistien välisiä*” (Stern 1985). Musiikkia kuullaan *synesthesioina*, eli musiikki voi ilmetä liikkeenä, väreinä ja mielikuvina (Lehtonen 2007). Siksi musiikilla voidaan kertoa tarinoita. Laulu on siitä huikea instrumentti, että musiikin kerronnallisen tason lisäksi laulajalla on käytössään myös tekstin taso ja nämä tasot voivat kommunikoida keskenään eri tavoin.

3.4 Musiikki self-objektina ja puolustusmekanismit

Edellä rinnastettiin musiikki transitionaalikokemuksiin. Musiikki suojaa tällöin vaikkapa surumielisyyttä tai yksinäisyyttä vastaan antamalla mielihyvää tuottavan kokemuksen. Se voi hoivata meitä tai luoda meihin tarmoa ja rohkaista. Musiikki on objekti, johon muusikko tai säveltäjä siirtää tunteitaan ”varaten objektin psyykkisellä energialla” (Lehtonen 2007).

Musiikissa on silloin aina jotakin esittäjästään. Kappaleessa 2.3 mainittiin musiikin heijastelevan tekijän *itseyyttä* eri tavoin. Kohut (1971) pitää musiikkia *self-objektina*. Self-objektilla on pitkälti samoja ominaisuuksia kuin transitionaaliobjektilla, mutta sen käyttöalue on laajempi. Se on eräänlainen *minän* jatke. Musiikkiesitys self-objektina ilmentää tekijänsä minää niin ajattelun, tuntemisen, fyysisen tekemisen, kuin esteettisen ymmärtämisenkin tasolla. Koko olemuksemme vaikuttavuus on musiikkiesityksessä arvioitavana (Kurkela 1993). Esiintyjä paljastaa itsensä esityksessään. Yleisö arvottaa ja arvioi kuulemaansa. Esitys saatetaan arvostella joko kurssitutkintoraadin tai kritiikin toimesta.

Ei ole ihme, jos esiintyjä jännittää ja kokee olevansa todellisessa syynissä. Esiintymisjännityksen primitiivisin osa on puhtaasti biologinen. Kun kävelemme esiintymislavalle, se on kuin esi-isämme astuisi kotiluolastaan vapaaehtoisesti ja aseettomana sapelihammastiikereiden armoille. (Kurkela 1993)

Mitä enemmän esitykseen on ”*investoitu narsistista pääomaa*” (Kurkela 1993) sitä enemmän pelkäämme. Tuohon näkemykseen on helppo yhtyä: mitä voimakkaammin koemme musiikkimme omaksemme, sitä enemmän mahdollinen arvostelu satuttaa. On mielestäni helppoa esiintyä rivimuusikkona tai taustalaulajana jonkun toisen ”prokkiksessa”, koska siinä tulee ilmentäneeksi lähinnä taidollista itseyttään, eikä vuodata omaa sydänvertaan. Kun kyseessä on ”oma juttu”, halu onnistua ja pelko epäonnistumisesta kasvavat. Esiintyjä asettaa peliin oman itseytensä. Kuulija tai koko yleisö voi tiedostumattomassa muodossa olla esiintyjälle ”*positiivisesti tai negatiivisesti idealisoitu self-objekti*” (Kurkela 1993). Sen reaktiot vaikuttavat silloin esiintyjän olemisen, turvallisuuden ja itsetunnon kokemuksiin. Esityksestä tulee silloin tämän narsistisen suhteen hoidossa kriittinen tekijä. Yleisö tai osa siitä koetaan (tiedostamattomasti) tällöin ikään kuin hyväksyvänä tai hylkäävänä äiti tai isähahmona, jonka käsissä on lapsen kohtalo. (Kurkela 1993)

Jos esiintyjä on tottunut ikään kuin lunastamaan hyväksyntää musiikkisuoritusten kautta, hän ei silloin esityksessään toteuta omaa itseyttään ja siihen liittyviä ambitiesiä, vaan muiden, kuten opettajan, hänelle asettamia vaatimuksia. Hän luo silloin *false-self* kuoren (Winnicott), joka peilaa häneen kohdistuvia vaatimuksia sen sijaan että ilmentäisi esiintyjää itseään. Silloin hän ei koskaan voi olla itse varma onnistumisestaan vaan tiedon täytyy tulla yleisöstä tai opettajalta. (Kurkela 1993)

Ilman perustavaa turvallisuuden kokemusta täytyy esiintyjän koko ajan soveltaa jotakin puolustusstrategiaa. Olen havainnut, että me laulajat usein pohjustamme mahdollista epäonnistumista jo etukäteen ilmoittamalla, että on flunssa ja ääni huonossa kunnossa. Treenejäkin kerrotaan olleen vähänlaisesti ja maristaan, että: ”emmä tiä onks tää nyt mun juttu” jne jne... Tällaiset ”vastuuvapauslausekkeet” ovat varmaankin harmittomammasta päästä puolustusmekanismien joukossa.

Muusikko saattaa tiedostamattaan perustaa koko harrastuksensa eräänlaisten false-self kuorien varaan. *Erinomaisuuden pakko* on yksi mahdollinen strategia. Esiintyjä ei tällöin koe juuri koskaan olevansa tarpeeksi hyvä ja silloinkin kun esitys menee täydellisesti, siitä muodostuu esittäjän suuruuden näytös. Esityksestä tulee ”*Fallinen näytön paikka*” (Kurkela 1993), joka jättää yleisön ikään kuin sivusta katsojan rooliin. Esitys ei tällöin kosketa, korkeintaan viihdyttää virtuoosisena akrobatiana. Kun esiintyjällä on vankka itsetunto, esittämisen ei tarvitse tyydyttää ylivoimaisia vaatimuksia, eikä siihen liity arkaaisia uhkakuvia (Kurkela 1993). Perusluottamus vapauttaa esiintyjän toteuttamaan omia ideoitaan, näin se on luovuuden kannalta erittäin oleellinen tekijä. Esitys on silloin antamista ja saamista, yhteistä kokemista. Tällöin myös esityksen vaikuttavuus kasvaa, kun esiintyjä tuntuu olevan läsnä omana itsenään.

Mikä meitä sitten ajaa esiintymislavalle, vaikka musiikin esittäminen on narsistisesti niinkin stressaavaa? Yksi tekijä voisi olla ihmisen pyrkimys hallita itseään ja ympäristöään. Musiikin tekemisessä ovat läsnä moninaiset taidot ja tiedot. Taitojen ja tietojen hankkiminen on maailman ottamista haltuun ja heijastelee pohjimmiltaan ihmisen primitiivistä aggressiovoimaa–tekemisen vimmaa (Kurkela 1993). Samaten ihmisen turvallisuuden ja pysyvyyden kokemusten (Attektio) kannalta on olennaista tilanteen hallinnan kokemus. Tunne, että ymmärtää ympäristönsä ja pystyy vaikuttamaan siihen vähentää syvällä mielessä väijyviä epävarmuuden ja ahdistuksen tunteita ja antaa mahdollisuuksia positiivisille kokemuksille. Ilolle, varmuudelle, voimantunnolle ja mielihyvälle (Kurkela 1993). Tällöin ihmisen toiminta tähtää pohjimmiltaan mielihyvään ja turvallisuuden kokemukseen. Näitä tunteita myös musiikillinen osaaminen ja musiikin esittäminen voivat tuottaa. Kun yleisön saa, nauramaan, kyynelehtimään tanssimaan tai laulamaan mukana kurkku suorana, kokee esiintyjä hyvin voimakasta vaikuttamisen ja hallinnan tunnetta.

3.5 Samastuminen musiikissa

Taiteilijan, tässä tapauksessa muusikon, usko omaan ja yleisönsä kykyyn jakaa tietty kokemisen maailma tekee luomisprosessin mahdolliseksi. Se on ehdoton edellytys sille, että esiintyjä voi nousta lavalle. Usko siihen, että edes yksi ymmärtävä sielu yleisöstä löytyy. Tuo usko toteutuu ensimmäiseksi hyvässä äiti-lapsi suhteessa (Kurkela 1993), jolloin *samastuminen* tekee yhteisen kokemisen mahdolliseksi. Samastuminen on varhaislapsuuden tärkeimpiä objektisuhteen muotoja ja tärkeä oppimisen ja kasvun keino. Sen osatekijöitä ovat mm. jäljittely, sisäistäminen, omien vaikuttimien ja käytösmallien muokkaaminen sekä oppiminen (Lång 2004). Jätän samastumisen käsitteen kliinisen tarkastelun tällä erää, koska uskon lukijan ymmärtävän mistä on kyse. Elokuva tai näytelmä tempaa meidät mukaansa kun samastamme itsemme johonkin roolihahmoon. Tällöin tunnemme samoin kun roolihahmo tuntee, asetumme hänen asemaansa. Tällainen ”*assosiatiivinen samastuminen*” (Lång 2004) ilmenee myös peleissä ja leikeissä. Samastuminen on myös musiikin vastaanoton keskeisiä prosesseja. Långin mukaan taidemusiikissa, jossa esiintyjän ja yleisön välinen raja voi olla jyrkkä, tällaista myötäelävää samastumista tapahtuu vähemmän kuin rytmimusiikin parissa. Laulettu musiikki ymmärrettävästi tarjoaa samastumiskohteita helposti, koska laulussa on useimmiten tarina ja roolihahmo.

Voisimme sanoa, että samastuminen musiikkiin (ei siis pelkästään esittäjään tai roolihahmoon) on sitä, että empaattisesti myötäelämme musiikista välittyviä tunteita. Musiikin emotionaalisuuden lähtökohta on ensimmäisissä kokemuksissamme (Kurkela 1993). Meillä on kokemuksia lempeydestä, lämmöstä, kylmyydestä, kovuudesta, läheisyydestä ja poissaolosta. Musiikin tunneilmaisut assosioituvat käytännössä ensin myöhempiin kokemuksiin, mutta lukuisten assosiaatioketjujen kautta jonnekin lapsuuden hyvän ja pahan tiedostamattomaan painuneille alkulähteille.

3.6 Musiikki leikkinä tai pelinä

Edellisissä kappaleissa käsiteltiin leikin, musiikin ja muun luovan toiminnan yhteyttä varhaislapsuuden transitionaalimaailmaan. Transitionaaliobjektin luominen tilanteessa, jossa äiti on poissa on hyvin varhainen luova ratkaisu. Tämä luova toiminta laajenee kykyyn luoda leikkidodellisuuksia (Kurkela 1993). ”*Yksin yhdessäolo*”, jolloin lapsi tuntee äidin läsnäolon vaikka puuhailee omiaan, on ensimmäisiä inspiraation kokemuksia. Transitionaalikokemukset ja sittemmin kyky luoda *leikkidodellisuuksia* ovat ensimmäisiä *luovan asenteen* hedelmiä (Kurkela 1993).

Leikit ja pelit sisältävät symbolisuutta. Jokin arkitodellisuuden kohde on ikään kuin jotain muuta. Symbolisuus syntyy leikkidodellisuudessa, joka on eräänlainen maaginen taikapiiri. Sen sisällä leikki on totta. Sen sisällä symboli ei oikeastaan ole symboli, vaan se jota se esittää. Käpylehmä ei ole käpy, vaan lehmä. Leikkiin uppoudutaan hyvin tosissaan ja se mitä leikissä tapahtuu *todella* tapahtuu. (Huizinga 1984) Leikkidodellisuuden ja arkitodellisuuden on oltava toisistaan riippumattomia. Mitä vähemmän arkitodellisuuden jäykkiä ehtoja siirtyy leikkiin, sitä vapaampia muotoja leikki saa. Leikkijät tai pelaajat voivat yhteisestä sopimuksesta elää leikkimaailman lumouksessa ilman arkitodellisuuden kahleita. Samanlaiseen sopimukseen perustuu vaikkapa teatterin illuusio, ja musiikin yhteinen kokeminen. Leikkiin, peliin, musiikkiin ja näyttelemiseen viitataan useissa kielissä samalla sanalla. (Kurkela 1993) Näkisin, että kulttuurimme perustuu monelta osin leikille ja leikkimiselle, sopimukselle jaetusta illuusiosta. Pelit, urheilu, teatteri, musiikki, uskonto...kaikissa on tuo maaginen taikapiiri.

Arkitodellisuus rikkoo leikin taikapiirin jos leikkikaveri lakkaa leikkimästä eli hylkää yhteisen illusion. Leikkisodassa on kuoltava vaikka leikkipyssyt eivät tapa. Jos taas katsoja teatterissa kokee näyttelijän *esittävän* roolihahmoaan, illuusio rikkoutuu. Samastuminen kohdistuu silloin korkeintaan näyttelijään, ei roolihahmoon. Mielestäni sama pätee musiikin parissa. Kuulijan samastuminen musiikkiin ja sen välittämään kerrontaan häiriintyy herkästi.

Leikkিতodellisuus särkyä myös silloin, jos leikkitaidon tai pelitaidon ajatellaan paljastavan pelaajan tai leikkijän kyvykkyyden arkitodellisuudessa ja määrittelevän sitä kautta hänen arvoaan ihmisenä. Tällöin pätemiseen ja hyväksyntään liittyvät arkielämän stressit siirtyvät leikkiin häiriten sen autonomisuutta ja estäen eläytymistä (Kurkela 1993). Peli ei ole silloin enää peliä, vaan jonkin asteista sotaa. Urheiluharrastusten parista löytyy aikuisiälläkin ”huonoja häviäjiä”, jotka pyrkivät harrastuksen kautta pätemään ihmisenä. Voisin myös kuvitella, että muusikolle esiintymislava saattaa olla sotatanner, jossa pyritään osoittamaan oma yliveraisuus, tai mestauslava, jonne marssitaan nöyryytettynä viimeisen tuomion täytäntöönpanoa odottaen.

Kuten leikki tai peli, myös musiikki on tyydytystä tuottavaa ja se vie ”*lumottuun maailmaan*”, jossa arkitodellisuuden säännöt eivät sellaisinaan päde (Kurkela 1993). Kuten edellä tuli todettua, myös musiikki sisältää symbolisuutta, jonka yhteinen kokeminen edellyttää eläytymistä yhteiseen musiikkitodellisuuteen. Kuten pelissä, on musiikissakin säännöt (jopa free-jazzissakin), joita sitoudutaan noudattamaan: traditio, tyylit, viime kädessä instrumentin tekniikka. Kuten pelissä tai leikissä, on musiikissakin siis tietty määrä sekä kurinalaisuutta, että mielikuvitusta. Sekä musiikin tekeminen, että sen eläytyvä kuunteleminen, edellyttää todellisuuden jonkin asteista hylkäämistä ja antautumista *musiikkitodellisuuteen*. Se edellyttää keskittymistä ja uppoutumista. Leikkiä tai peliäkään ei synny jos siihen ei eläydytä, ja musiikki herää eloon vain jos sille suodaan tarpeeksi aikaa ja tilaa (Kurkela 1993).

Musiikki toimii omassa todellisuudessaan ja yhdenlaista musiikkia ei voi tarkastella toisenlaisen musiikin kontekstissa. Kurkela huomauttaa osuvasti, että kun jotakin musiikkityyliä halutaan halventaa, se asetetaan yhteyteen, johon se ei kuulu. Kun sankarillinen oopperatenori tyyppinä irroitetaan asiayhteydestään hän vaikuttaa koomiselta. Rock-konsertti voi vaikuttaa idioottimaiselta ja irvokkaalta, jos sitä seuraa klassisen musiikin kokemusmaailman valossa. Myös leikki tai peli voidaan helposti tuhota ”saastuttamalla” leikkitodellisuus vieraalla materiaalilla. Kunkin musiikinlajin todellisuuden ymmärtäminen vaatii eläytymistä kuten leikkiminen ja pelaaminenkin (Kurkela 1993).

Tämä ehto koskee kaikkea ymmärtämistä. ”*Kohde on nähtävä positiivisesti ja sitä on kuunneltava sen omasta näkökulmasta, jotta sen aito ymmärtäminen olisi ylipäättään mahdollista*” (Kurkela 1993).

3.7 Flow

Leikille ja pelille tyypillistä, sanoisin välttämätöntä, on *flow-tilan* kokeminen. Flow, joka voidaan kääntää vaikkapa *virtauksen tilaksi* (Routarinne 2004), tai *inspiraatioksi* (Kurkela 1993), tarkoittaa vapaata tekemistä vailla minkäänlaisia häiritseviä ulkomaailman tekijöitä (Csikszentmihalyi 2002). Ulkomaailma lakkaa ikään kuin olemasta kun uppoudumme totaalaisesti siihen, mitä olemme tekemässä. Ajan ja paikan taju katoaa, unohdamme katsoa kelloa tai käydä syömässä. Voimme kokea flow-kokemuksia miltei millä tahansa elämän alueella, kun tekeminen vie mukanaan. Flow-tila on hyvin nautinnollinen, mutta ei välttämättä tähtää suoranaiseen mielihyvään kuten sohvilla löhöily tai telkkarin tuijottaminen, johon voi myös uppoutua ajan tajun kadottaen.

Flow-tilassa ihminen ei ainoastaan tyydytä tarvettaan, vaan oppii, kehittyy ja saavuttaa kenties jotakin odottamatonta. Jotta flow-tilaan päästäisiin, tehtävän tulee olla vaativuudeltaan sopiva, ei liian helppo eikä vaikea. Yksilön tulee pystyä suuntaamaan huomionsa täydellisesti toimintaan. Tällöin tekeminen on spontaania ja itseohjautuvaa (Csikszentmihalyi 2002) Kurkela (1993) viittaa samaan ilmiöön *inspiration* käsitteellä. Inspiraatio on vapaa ja ristiriidaton olemisen tila, mutta se ei ole jännitteetön tai ongelmaton olemisen muoto. Työ, kuten leikki ja pelikin, voi olla suuria ponnistuksia vaativaa, ratkaisujen etsimistä, erehtymistä, löytämistä. Se voi olla hankalaa ja tuskaistakin puurtamista, mutta silti tyydyttävää, emotionaalisesti vapaata ja ristiriidatonta. (Kurkela 1993)

Flow-tilassa puolustusmekanismit eivät aktivoitu ja yksilö ei ole huolissaan onnistumisesta tai epäonnistumisesta. Virtauksen tila antaa hallinnan tunteen. Tuntemus itsestä erillisenä ympäristöstä katoaa ja saattaa syntyä ykseyden kokemus ympäristön tai toisten ihmisten kanssa (Csikszentmihalyi 2002, Routarinne 2004). ”*Minän rajat liukenevat*” kuten Kurkela kirjoittaa.

Yksilö ei ole tietoinen itsestään. Routarinne (2004) muistuttaa, että juuri tuo kyky *unohtaa itsensä* tuottaa nautintoa. Musiikin tekeminen kuten mikä tahansa harraste, on parhaimmillaan virtaavaa. Siitä meillä on varmasti kaikilla kokemuksia. Musiikin tekijä pystyy saavuttamaan tällaisen innoituksen tilan harjoitellessaan yksin tai yhdessä, sekä myös esiintymislavalla. Inspiraatio, flow-kokemus, johtaa konserttilavalla esittäjän ja yleisön yhteiseen lumousmaailmaan, jossa ”*ei ole aikaa eikä erillisyyttä, vain yhteinen preesens ja jaettu kokemus*” (Kurkela 1993). Tätä ihmettä ei synny ilman jonkinasteista itsensä unohtamista. Huoli omasta onnistumisesta on poissa. Pelot yleisön ajatuksista ja virheettömyyden vaatimus ovat taka-alalla. Muusikko on syvällä musiikin sisällä, jossa hän loihtii uusia kiinnostavia ja koskettavia maisemia itsensä ja yleisön eteen. Tästä on mielestäni kysymys kun puhumme *läsnäolosta* muusikon esiintymisessä.

3.8 Järki ja tunne: musiikin rinnakkaiset todellisuudet

Edellä tuli jo esille tekijöitä, jotka romuttavat luovaa leikkidodellisuutta. Pätemiseen, pärjäämiseen ja osaamiseen liittyvät ajatukset siis rikkovat musiikin taikapiirin noustessaan hallitsevaan asemaan mielessä. Laulajan flow loppuu kuin seinään jos hän alkaa mielessään miettiä miltä kuulostaa, miltä näyttää ja mitä hänestä ajatellaan. Mielestäni *Tiedostaminen* on probleemi. Tekniikan ja tyylinmukaisuuksien oppiminen edellyttää sekä oman toiminnan aktiivista tiedostamista ja itsensä kuuntelemista ikään kuin ulkopuolelta. Se edellyttää itsensä vertaamista muihin. Alamme opettaa nimenomaan itsen tiedostamista ja tarkkailua heti ensimmäisistä ääniharjoituksista asti. Kysymys onkin voiko älyllisten ja tiedostamiseen tähtäävien harjoitusprosessien tuloksena syntyä musiikkidodellisuuteen eläytyvä lopputulos. ”Tieto lisää tuskaa” sanoo sananlasku.

Kirjoitin johdannossa järjestä ja tunteesta. Musiikin tekemisessä voidaan tehdä jako *teknis-instrumentilliseen ja persoonallis-mentaaliseen* puoleen (Grunwald 1997). Ensimmäiseen osastoon kuuluu instrumenttitaidot, tyylinmukaisuudet, traditio ja musiikin hahmottaminen. Eräänlaiset säännöt siis. Niissä maisemissa asustavat tiedostaminen, kontrolli, rationaalisuus ja itsehillintä.

Jälkimmäisestä lokerosta taas kumpuaa musiikillinen läsnäolo, heittäytyminen, tunneilmaisu ja intuitio.

Jos puhumme leikkidodellisuudesta musiikin yhteydessä, niin näkisin teknis-instrumentillisen todellisuuden edustavan eräänlaista musiikin arkitodellisuutta. Kenties hedelmällisempi ajattelutapa on pitää teknis-instrumentillista puolta jonkinlaisena luovuuden pintatasona, Hägglundia mukailien nokkeluutena tai ongelmanratkaisukyknä tai niin ikään alkupuolella mainitun Clarkin mallin mukaisena rationaalisena luovuutena. Oppilas on tällöin keskipisteessä luovana yksilönä eikä ainoastaan tiedon tai taidon vastaanottajana. Mieleemme dynamiikka vaikuttaa myös tietojen ja taitojen oppimiseen ja niiden luovaan käyttöön.

Musiikin tekemisen eri puolet, teknis-instrumentillinen, ja persoonallis-mentaalinen puoli, ovat rinnakkaisia, eivät missään nimessä vastakkaisia. Näkisin luovuuden elävän molemmissa maailmoissa. Ne levittäytyvät toistensa alueille. Ihminen on psykofyysinen sekamelska, josta on vaikea erotella henkeä ja ainetta. Tekniikka on myös fiilistä, ja fiilis on tekniikkaa. Teatterin piirissä muistutetaan aina että myös toiminta voi saada aikaan tunteen. Ei ainoastaan toisinpäin (Routarinne 2004). Nämä todellisuudet voivat vaikuttaa samaan aikaan mieleemme eri sektoreilla. Voimme esiintyessämme heittäytyä fantasiamaailmaan mutta toinen sektori mielessämme säilyttää tarkkailevan asenteen ja jonkin asteisen kontrollin. Mieleemme eri puolet käyvät ikään kuin vuoropuhelua.

Arkitodellisuus näyttäytyy lapsen leikeissä rinnakkaistodellisuutena, jonka ilmiöt ovat symbolisin keinoin ”kevennettyjä” (Kurkela 1993). Lapsi käsittelee arkitodellisuuden ilmiöitä leikkiessään esimerkiksi ”kotia” tai erilaisia ammatteja. Arkitodellisuuden kokemuksia työstetään turvallisesti leikin maailmassa. Samoin lienee mahdollista keventää musiikin arkitodellisuutta. Silloin säännöt ja vaatimukset ovat ainoastaan pelin tai leikin sääntöjä ja vaatimuksia. Ne luovat leikkiin raamit, jotka voivat olla löyhemmät tai tiukemmat, mutta ne eivät ole päämäärä sinänsä. Eiväthän katsojat jalkapallo-ottelussakaan jännitä sääntöjen noudattamista ja sitä pelaavatko kaikki varmasti oikein. Musiikin kuulijatkaan harvoin saavat konsertissa todellisia elämyksiä tekniikan hallinnasta ja sääntöjen pilkuntarkasta noudattamisesta.

Esiintymislava tai soittokämppä on vain leikkikehä. Siellä pärjääminen, onnistuminen, voittaminen tai häviäminen ei ole uhka arkiminällemme. Leikissä ei satu oikeasti.

Kulttuurissamme arvostetaan kovasti *erinomaisuutta*. Haluamme menestyä, oli alamme sitten mikä tahansa. Menestymisen ja kehittymisen vimmaan sisältyy tekemisen *välineellistymisen* riski. Jos erinomaisuus on periaatteemme, tekemisellä on arvoa vain erinomaisuuden saavuttamisen välineenä (Kurkela 1993). Eli ei ole juurikaan väliä missä on hyvä, kunhan on hyvä jossakin. Vastakkaisessa mallissa *tekeminen* on päämäärä sinänsä ja erinomaisuus ainoastaan väline. Silloin kehittyminen ja osaaminen on arvokasta vain jos se mahdollistaa mielekkäämmän tekemisen, itsen toteuttamisen ja sitä kautta rikastuttaa elämäämme ja ruokkii onnellisuutta.

Erinomaisuuden pyrkimys ja täydellisyyden tavoittelu saavat voimansa varsin arkaaisista mielen maailmoista. Aggressiivoimat ajavat meitä ekspansiivisesti hallitsemaan ympäristöä, voittamaan kilpailu ja ikään kuin näyttämään kaikille. Pohjalla on lapsen kaikkivoipaisuuden illuusio. Tuon kokemuksen pohjalle kypsyy positiivisten turhautumisten kautta kunnianhimojen ja ideaalien kokonaisuus, joka ajaa ihmistä eteenpäin läpi elämän antaen voimaa, sisältöä ja tyydytystä (Kurkela 1993). Nimenomaan *positiivisille frustraatioille* rakentuu sisäinen motivaatio oppimisessa (Tynjälä 1999). Oma todellisuutemme törmää ulkomaailman kanssa ja kohtaamme oman rajallisuutemme (Kurkela 1993).

Aggressiivoimien vastapainona ovat mieleemme turvaa tuottavat rakenteet, jotka mahdollistavat luovat transitionaalikokemukset. Jos emme pysty sisäistämään noita rakenteita, joudumme turvautumaan *"Fallis-narsistiseen defenssiin"* eli meidän on jatkuvasti osoitettava oma erinomaisuutemme erilaisin uroteoin (Kurkela 1993).

3.9 Luovasta asenteesta

Luova asenne kumpuaa turvallisuuden tunteesta, hyvästä itsetunnosta ja realistisesta asenteesta itseän ja ulkomaailmaan. Sen edellytyksenä on ulkoinen ja sisäinen vapaus. Jos leikkivä lapsi kykenee rakentamaan mielikuvitusmaailmansa spontaanisti, mutta laulaja joutuu heijastelemaan ulkoisia odotuksia ja reaktionomaisesti sopeutumaan niihin, ei ole epäilystäkään kumman asenne on luovempi. (Kurkela 1993)

Leikin ja pelin tavoin musiikki on elämänvoiman ilmentymä, kanava johon se voi ohjautua. Kun siihen suhtaudutaan vapaaehtoisesti, kuten peliin tai leikkiin, se tuottaa iloa ja onnea. Toisaalta kuten leikki, se mahdollistaa myös kipeiden asioiden turvallisen käsittelyn. Kuten leikissä ja pelissä, myös musiikissa manifestoituu ihmismielen sisäinen dynamiikka. (Kurkela 1993)

4 LAULAJAN LUOVA ASENNE

Edellisen luvun pohjalta voidaan siis todeta, että luova asenne on paljolti leikkimistä. Musiikissa luova asenne ilmenee hedelmällisimmin, kun ymmärretään musiikin ja leikin yhteys. Tuota yhteyttä käsiteltiin edellisessä luvussa transitionaalikokemusten pohjalta. Transitionaalikokemuksista syntyy illuusion luomisen ja sen jakamisen kyky, tuo kyky siirtyy leikkiin, peleihin ja sitä kautta muille elämän alueille kuten musiikkiin. Musiikkia ei olisi ilman lapsuuden transitionaalikokemuksia. Ei itse asiassa olisi mitään taidetta tai viihdettä. Väittäisin ettei myöskään olisi esimerkiksi urheilua tai uskontoa. Luova asenne säilyttää yhteyden noihin lapsuuden maailmoihin. Musiikki on silloin aikuisellekin eräänlainen transitionaaliobjekti, portti toiseen todellisuuteen. Silloin musiikki vie kuulijankin mennessään.

Tässä luvussa pohdin edellä käsiteltyjen näkökulmien valossa sitä millainen on luova muusikko ja erityisesti luova laulaja. Puhun välillä muusikoista ja välillä laulajista ilman sen suurempaa logiikkaa. Siihen ei kannata kiinnittää huomiota, muusikoitahan laulajatkin ovat. Omaa pohdintaani on jatkossa enemmän mutta keskustelen kuitenkin koko ajan lähdekirjallisuuden kanssa. En yritä maalata mitään erityistä luovan laulajan muotokuvaa. Luova asenne ei esiinny puhtaaksi viljeltyinä, täydellisenä luovuutena tai epäluovuutena. Mieleemme maisemissa kamppailevat monenlaiset voimat vetäen meitä eri suuntiin. Juuri tuon ristiriitaisuuden, jatkuvan liikkeen tiedostaminen ja hyväksyminen on luovan asenteen elinehto. Edelleenkin olen sitä mieltä, että ilmaisun rajojen laajentaminen, musiikillinen läsnäolo ja lavasäteily heijastavat luovaa asennetta. Tässä luvussa yritän avata tuota väitettä vielä enemmän.

4.1 Itsetunto ja turvallisuus, joustava minäkuva

Luovuus on uskallusta ja luottamusta. Luova asenne muodostuu riittävän turvallisuudentunteen ja hyvän itsetunnon pohjalle. Se on tapa suhtautua itseensä ja ympäröivään todellisuuteen. Se tulee esille hyvin monilla elämäalueilla vaikka tässä yhteydessä puhutaankin vain muusikon luovasta asenteesta.

Luova asenne on valppautta ja spontaaniutta, uskallusta reagoida joko ulkoisiin tai sisäisiin ärsykkeisiin eli tunneimpulsseihin tai musiikissa tapahtuviin muutoksiin. Luova asenne on *vapautta* toteuttaa itseään, vapautta jatkuvasta itsen puolustamisesta erilaisin strategioin. Se on luottavaista suhtautumista itseensä, joka vapauttaa voimavaroja omat rajat ylittävään tekemiseen. Lisäksi luova asenne on luottamusta ympäristöön, joka kykenee jakamaan yhteisen kokemuksen tavan. Kuorta minuuden ympärille ei tarvitse muodostaa. Esiintyjän ei tarvitse esittää mitään. Omia sisäisiä pyrkimyksiä ei ole tarpeen tukahduttaa ulkomaailman oletettujen vaatimusten mukaisiksi.

Narsistisesti vahvalla ihmisellä ei ole tarpeen lohkoa ja torjua minäkuvansa puolia tai todellisuuden aspekteja. Kuva omasta itsestä ja ulkomaailmasta on realistinen. Kurkelaa mukaillen: narsistisesti vahvalle muusikolle arvostelun kohteena oleva, itseä ilmentävä musiikki on yhtä voimakas self-objekti kuin muillekin. Kuitenkin se itseys, jota ilmennetään on perusvahva. Kun narsistisesti vahvaa ihmistä arvostellaan rakentavasti, hän sietää sen, koska on tietoinen puutteistaan ja hyväksyy, ettei ole täydellinen. Hän tietää, ettei hänen tekemisensä voi olla täydellistä ja miellyttää kaikkia eikä sen tarvitsekaan olla. Vahva itseys syntyy kun luovutaan arkaaisista terrorisoivista ideaaleista, jotka projisoituvat tiedostamattomasti ympäristöön ja sieltä käsin aiheuttavat riittämättömyyden ja alemmuuden tunteita. (Kurkela 1993) Projisoimme yleisöön, opettajaan, soittokumppaneihin ja kollegoihin omia syvistä mielen sopukoista nousevia uhkia. Se on hyvä muistaa kun jännittää esiintymistä. Möröt eivät luuraa sängyn alla vaan omassa päässämme.

Edellä mainittiin persoonan tai itseyden eri puolien *lohkominen ja torjunta* ulkopuolelle. Luovan persoonan mielessä voidaan ajatella vallitsevan jonkinasteinen tasapaino. Eteenpäin työntävät aggressiivoimat ja turvaan pyrkivät attektiovoimat tasapainottavat toisiaan. Usein luovien ihmisten yhteydessä mainitaan, että he eivät pelkää ristiriitoja ja sisäisiä vastakohtaisuuksia. ”*Luovuus säilyttää tunneskaalan vastakkaisuudet*” (Hägglund 1984) Luovalla ihmisellä on siis joustava minäkuva tai monta sellaista.

Luovuuteen liittyy etsiminen, mahdollisuuksien laajentaminen, innovatiivisuus ja monia muita piirteitä jotka edustavat aggressiivoiman ohjaamaa ekspansiivisuutta: aktiivisuutta, etsimistä ja tunkeutumista. Toisaalta siihen kuuluu yhtä lailla introtektiivisiä puolia: kehittelyä, odotusta, synnyttämistä, turvaan sulkemista, vaalimista ja muita attektiivoiman ilmentymiä (Kurkela 1993). Voisin kuvitella, että jos aggressiivoimat dominoisivat tekemistä, musiikista tulee pelkkää fallista uhoa - voiman, teknisen yliverlaisuuden tai täydellisen hiotun pinnan esittelyä. Jos taas introtektiiviset puolet olisivat pinnassa, musiikki olisi varovaista varman päälle ottamista tai sisäänpäin kääntynyttä sentimentaalisuutta. Tällainen jako on toki hivenen keinotekoinen. Niin sidoksissa toisiinsa persoonamme eri puolet ovat. Luulisin myös, että ilman ekspansiivisuutta laulaja jäisi kotiin peiton alle eikä laulaisi yhtään laulua ihmisten ilmoilla.

Luovan laulajan mielessä ja musiikissa ekspansiiviset ja introtektiiviset puolet tasapainottavat toisiaan eikä persoonan eri puolia pelätä näyttää myöskään esiintymislavalla. Kun puolustautumisen tarve on vähäinen voi musiikin antaa heijastella persoonan kaikkia osatekijöitä, niin karheita kuin siloisiakin puolia itsestä. Kiinnostavuus ja koskettavuus syntyy usein ristiriidasta, kontrasteista ja vastakohtien vuoropuhelusta. Ilo ja suru, voima ja hauraus, hyvä ja paha, viattomuus ja syntisyys, valoisa ja pimeä, kova ja pehmeä...

4.2 Iloinen mokaaminen

Luova laulaja ei pelkää mokata (tiedän...helpommin sanottu kuin tehty). Jatkuvaan kontrollointiin ei ole tarvetta, vaan sen sijaan usein pyrkimys flow-kokemusten kautta tuosta kontrollista pois. Pyrkimys totaaliseen virheettömyyteen nakertaa luovaa asennetta, sulkien pois heittäytymisen mahdollisuuden. Virhe ei riko illuusiota ja leikin taikapiiiriä mutta virheen näyttäminen kasvonilmeillä rikkoo. Silloin kuulija putoaa yhteisen kokemuksen lumouksesta arkitodellisuuteen ja muuttuu ulkopuoliseksi tarkkailijaksi. Sama tapahtuu jos kuulija kokee laulajan *esittävän* liikaa ja se mitä laulaja tekee ei tunnu aidolta tai spontaanilta. Esitys voi viihdyttää, mutta se ei vie mukanaan.

Vaikka taidot olisivat miten hienot tahansa, täydellisyyttä vaativat kohtuuttomat ambitiot ja ideaalit voivat tukahduttaa aloitekyvyn ja luovuuden (Kurkela 1993). Routarinne (2004) käsittelee joitakin yleisiä epäonnistumisen pelon aiheuttamia puolustus-strategioita teatteri-ilmaisun näkökulmasta. Poimin niistä muutamia, joiden arvelen ilmenevän musiikin parissa. Toiminnasta kieltäytyminen lienee toki varmin tapa välttyä mokaamisen aiheuttamalta häpeältä

Oman valmistautumisen vähättely on huvittavuuteen asti yleinen toimintatapa meidän muusikoiden keskuudessa. Sillä pyritään siihen, etteivät toiset arvioisi suoritustamme niin kuin se olisi parasta mihin me pystymme. ”Ei oo keretty treenata ja flunssakin painaa päälle”. Niinpä niin...

Ilmaisun pienentäminen on mielestäni mahdollinen strategia musiikissakin. Kun vedetään varman päälle ja varovasti, niin kenties mokien todennäköisyys pienenee. Ainakaan mahdolliset töppäykset eivät erotu niin selvästi. Vahvaa tunneilmaisua varotaan, koska se koetaan henkilökohtaiseksi ja intiimiksi ja siten kipuherkäksi kohdaksi, jota ei sovi paljastaa.

Naamio tai *rooli* on hyvin yleinen tapa puolustautua. Sellaisiin viittasin jo self-objekteja käsittelevässä kappaleessa (ks.3.4). Meillä kaikilla on naamioita odottamassa epävarmuuden hetkeä. Roolimme voi olla hyvinkin sisäistetty ja siten tiedostamaton.

Ennalta suunnittelu on kaksijakoinen strategia. Emmekö juurikin teknis-instrumentillisia taitoja kehittäessämme tähtää varsin suunniteltuun lopputulokseen? Puolustuskeinona pakkomielteen omainen kaiken suunnittelu ja kontrollointi kuitenkin minimoivat spontaanin ilmaisun, vuorovaikutuksen ja reagoinnin. Sellaisesta oman toiminnan kyttäämisestä on leikki kaukana. Lisäksi silloin yllättävät tapahtumat voivat olla kohtalokkaita, kun mieli on keskittynyt kulkemaan yksiä ja samoja raiteita. Intuitio on yksi ihmismielen hienoimpia työvälineitä ja siihen pitää luottaa.

Routarinne kirjoittaa teatteri-ilmaisusta ja improvisaatiosta, mutta huomiot pätevät yhtä lailla musiikkiin. Liiallinen onnistumisen pakko ja epäonnistumisen pelko kaventavat ilmaisua, vaikeuttavat vuorovaikutusta monin tavoin, vähentävät spontaania, intuitiivista tekemistä ja flow kokemuksia.

Johnstonen (1996) *iloinen mokaaminen* tarkoittaa sitä, että treenataan virheiden tekemistä ja itsensä häpäisyä turvallisessa ilmapiirissä. Teatteripuolella tällaiset harjoitukset ovat arkipäivää, mutta muusikot tuntevat tarvitsevat niitä yhtä lailla. Mokailusta ei huolehdi etukäteen vaan töppäyksiä päinvastoin odotetaan, ne toivotetaan tervetulleiksi ja niistä iloitaan yhdessä palkiten mokaaja kenties raikuvilla aplodeilla. Vapaaehtoinen itsensä häpäisy huumorin saattelemana paljastaa arkaisten ideaalien naurettavuuden ja vie niiltä voimaa. Kun mokailee tehden itsensä naurun alaiseksi ja sen jälkeen huomaa, ettei tilanne olekaan vaarallinen, käsitys ulkomaailmasta realisoituu.

Kun on laittanut itsensä nahkoineen pävineen likoon pienten töppäysten säestämänä, tuntee itsensä rohkeaksi ja huomaa, että vähemmän täydelliselläkin minäkuvalla selviää hienosti. Tämän oivalluksen kautta narsistisen taustapelon intensiteetti laskee ja perusturvallisuuden kokemus kasvaa. Se taas vähentää tarvetta turvautua ”*arkaaisiin, narsistis-neuroottisiin strategioihin*” (Kurkela 1993), joista oli edellä puhetta.

Kuten toisessa luvussa tuli esille, musiikin tekemisessä on vahvasti läsnä sekä teknis-instrumentillinen, että persoonallis-mentaalin todellisuus (ks.2.2, 2.4). Vähäinen epäonnistumisen pelko mahdollistaa leikinomaisen, luovan suhtautumisen musiikin teknis-instrumentilliseen puoleen (ks.4.4). Laulutekniikka on silloin vain peliväline, ei autuaaksitekevä päämäärä sinänsä. Tällainen asenne mahdollistaa nautinnollisen musisoinnin silloinkin, kun tekniikka ei vielä ihan tue ilmaisua. Niillä nappuloilla pelataan, joita sattuu kulloinkin käsillä olemaan, eikä vain tuskailen odoteta että tekniikka jonakin päivänä olisi täydellinen.

4.3 Lavasäteily

Kun pieni lapsi spontaanisti esittää laulun, kertoo jutun tai esittelee oppimiaan asioita, hänen silmissään säkenöi osaamisen ylpeys ja lahjoittamisen riemu: ”tämä on minua, tämä on hyvää ja voin jakaa sen”. Mielestäni samanlaista säteilyä välittyy karismaattisen, vaikuttavan laulajan esiintymisestä. Esityksessä voi olla aseistariisuvaa lapsenomaista tekemisen ja lahjoittamisen iloa ihan kuin esiintyjä haluaisi huutaa: ”hei mä osaan tehdä näinkin, eikö olekin hienoa?”

Tai vastaavasti esityksessä voi vallita täydellinen uppoutuminen omiin maailmoihin ja maagiseen todellisuuteen, kuten leikkiin uppoutuneella lapsella. Sisäinen kokemus ja illuusio on mahdollista jakaa. *Läsnäolo* usein käytettynä määritelmänä on kiinnostava ja ristiriitainen. Kun esiintyjä on *läsnä*, niin missä hän itse asiassa on? Onko hän samanaikaisesti kenties jossakin poissa? Onko hän läsnä musiikissa ja poissa arkitodellisuudesta?

Olen sitä mieltä, että kun lavasäteily tai karisma on luovan asenteen luonnollinen sivutuote, sitä ei tarvitse pakottaa esiin. Sitä ei tarvitse *opetella*. Ulkoiset esiintymiseen liittyvät tekijät menettävät merkitystään. Esiintyjän ei silloin tarvitse miettiä, miltä näyttää, miten liikkua lavalla tai miten ”ottaa yleisö”. Toki erilaiset musiikkiympäristöt asettavat erilaisia vaatimuksia, mutta niihin voi suhtautua kuten leikin sääntöihin, tai niitä vastaan voi toimia luoden kontrasteja.

Alussa kritisoin ajattelutapaa, jonka mukaan esiintyjän karisma on harvojen ja valittujen saama armolahja. Olen edelleen sitä mieltä, että väittämä ei pidä paikkaansa. Karisma voidaan kyllä nähdä sisäsyntyisenä ominaisuutena, jota on vaikea ulkopuolelta opettaa. Toisaalta väitän, että se on meissä opettamattakin, sille täytyy vain luoda otolliset olosuhteet tulla esiin. Kaikilla meillä on mahdollisuus luoda vaikuttavia kokemuksia, mahdollisuus vangita yleisö yhteiseen kokemukseen. Kaikissa meissä asuu leikkivä lapsi, joka täydellisellä heittäytymisellään, uppoutumisellaan, tai elämänriemullaan ottaa yleisönsä.

4.4 Vuorovaikutus ja muuntelu

Rytminen ja melodinen muuntelu, improvisaatio sekä tekstin sävyjen ja painotusten muuntelu ovat kaikki rytmimusiikissa olennaisia ilmiöitä. Luovuuden pelikentällä niiden voitaisiin nähdä kuuluvan rationaalisen luovuuden piiriin (ks.2.2, 2.4). Ne ovat eräänlaista ongelmanratkaisua, nokkeluutta, uusien yhdistelmien ja ratkaisumallien keksimistä käytettävissä olevan aineiston puitteissa. Luova asenne kaiken taustalla mahdollistaa vapauden kokeilla tietoisestikin kaikenlaista. Pelinappulat voivat olla kaikilla samat, mutta leikkisä luova mieli haluaa lakkaamatta kokeilla miten eri tavoin nappuloilla voisi pelata. Jazzmusiikin improvisaatioissa pelimäisyys korostuu ehkä itsestään selvimässä muodossa. ”Kisailevan” tunnelman voi helposti aistia. Yhtä lailla kuitenkin kaikessa rytmimusiikin tekemisessä on muuntelun tai improvisoinnin kautta läsnä yllätyksen ja siihen reagoinnin mahdollisuus. Vuorovaikutuksen ja spontaaniuden kautta muuntelu ja improvisointi kytkeytyvät myös voimakkaasti persoonallismentaaliseen sektorille

Spontaani reagointi edellyttää valppautta ja huomion aktiivista suuntaamista itsen ulkopuolelle. Se edellyttää riittävää vapautta kontrollista ja ennalta suunnittelusta. Jääkiekkotermein: ”kun on paikka, niin vedetään”. Luova mieli hakee tällaisia vetopaikkoja huippuhyökkääjän ketteryydellä. Luova laulaja hakee mahdollisuuksia ilmentää jotakin *omaa*. Pyrkimys näkyy sekä pienessä mittakaavassa kappaleiden sisällä, että pitkään jatkuvissa luovissa prosesseissa läpi elämän.

Valppaus ja huomion suuntaaminen itsen ulkopuolelle synnyttävät *vuorovaikutusta*. Vuorovaikutus tarkoittaa sitä, että *vaikutetaan ja vaikututaan* vuorotellen (Routarinne 2004). Osapuolet eivät ainoastaan toimi yhdessä, vaan antavat toisten toiminnallaan vaikuttaa itseensä, *asettuvat alttiiksi toisilleen*. Vaikuttuminen ja vaikuttaminen ovat nähdäkseni harvoin tasapainossa. Aika usein haluamme enemmänkin vaikuttaa, kun tulla vaikutetuiksi. Vuorovaikutus ei suju, jos toinen haluaa tietoisesti tai tiedostamattaan vain vaikuttaa eikä uskalla asettaa itseään alttiiksi. Samoin vuorovaikutus tökkii, jos toinen osapuoli ei uskalla vaikuttaa ja on ainoastaan passiivinen tahdoton vastaanottaja.

Muusikon vuorovaikutustaito on kuuntelemista ja reagointia. Toisen ihmisen kuunteleminen on usein yllättävän vaikeaa. Yleinen esimerkki on keskustelu, jossa emme kuule kumppanin lauseesta kuin puolet, koska suunnittelemme jo seuraavaa argumenttiamme. Sama pätee myös musiikkiin. Nuottien taakse on helppo unohtua näpräämään omiaan. Silloin kuuntelee kanssasoitajiaan ikään kuin vain pintatasolla. Komppi saattaa pysyä jotenkuten kasassa, mutta vaikutelma on epäyhtenäinen, staattinen tai kaoottinen. Dynamiikka ja nyanssit ovat niin ikään epäyhtenäisiä tai niitä ei ole lainkaan. Jos vuorovaikutus ei ole kohdallaan, yllätykset ovat aina kohtalokkaita. Kappaleen rakenteen kanssa töpeksiminen on ammattimuusikollekin arkipäivää mutta kuuntelu ja reagointi eivät ole ammattimuusikon yksinoikeus.

4.5 Spontaanius, intuitio ja haltioituminen

Olen sitä mieltä, että musiikillinen muuntelu tai kehittäminen ei ole aina rationaalista tai tietoista. Muuntelu ja kehittäminen saavat materiaalia rationaalisen prosessin tuloksena mutta eivät toteutuessaan aina ole rationaalisia. Laulaja harjoittelee eri tyyliä, eri tapoja fraseerata ja erilaisia äänenvärejä saadakseen välineitä, joilla leikkiä. Improvisoinnin tai muuntelun harjoittaminen on hyvin pitkälle analyttistä ja tiedostettua, mutta tositilanteessa ei välttämättä tarvitse tai edes voi olla analyttinen ja kontrollissa. Itse asiassa ne omastakin mielestä hienoimmat jutut syntyvät usein *intuitiolla*. Silloin löytää jotakin, mitä ei tiennyt etsivänsä. Silloin tulee yhdistäneeksi aiemmin hankkimiaan musiikillisia pelivälineitä uudella tavalla.

Kun itsen tarkkailu, kontrolli ja puolustuksen tarve on vähäinen, alitajunta alkaa kehittää musiikkiamme. Huomaamme usein keksivämme juttuja, joiden alkuperästä meillä ei ole aavistustakaan. Alitajuntamme ja tunteemme alkavat soittaa meitä. Se voi ilmetä siinä, miten tekstin avulla kerromme tarinaa. Sanat saattavat herättää jotakin selittämätöntä tunnetta ja tuntua yhtäkkiä merkityksellisiltä. Fraseeraus muuttuu vaistonvaraisesti ja saatamme korostaa jotakin kohtaa melodisella muuntelulla hyvin luontevasti ja intuitiivisesti. Ääneemme voi ilmestyä erilaisia värejä ilman mitään tietoista "soundailua".

Osa näistä muunteluista tulee tietoisuuteemme ja osa ei. Vahvan flow-tilan jälkeen ei kenties tiedosta lainkaan mitä on tullut tehtyä.

Intuitio on musiikillisen muuntelun ja kehittelyn tärkein työväline. Näennäisellä järkevyydellä, liiallisella pähkäilyllä, tai torjumalla tyrmäämme usein intuition hienoimmat luomukset. Sillä hetkellä, kun haltioidumme omasta tekemisestämme olemme oikeiden asioiden äärellä. Haltioitumisen hetki vaikkapa yksin treenatessa on tärkeä merkki. Lampun pitäisi silloin syttyä: ”tämä on minua, tämä on hyvää, tämän käytän”. Jos oma tekeminen vaikuttaa itseän, voi olla varma sen vaikuttavan myös yleisöön. Jos esiintyjä itse kokee flow-tunteen, sen kokee myös yleisö. Tuohon haltioitumisen hetkeen, leikin taikapiiriin vain pitäisi uskaltaa pyrkiä yleisönkin edessä. Silloin musiikista tulee yhteinen illuusio, jaettu kokemus. Se voi olla pakomatka tai seikkailuretki. Tai se voi olla lämmin huopa, johon laulaja käärii itsensä ja yleisönsä.

5 OPETTAJAN LUOVA ASENNE

Edellisen luvun voisi miltei kohta kohdalta kirjoittaa siten, että vaihtaisi sanojen *muusikko* ja *laulaja*, tilalle sanan *laulunopettaja*. Itsetunto, turvallisuus, joustava minäkuva ovat yhtä lailla hyvän opettajuuden tekijöitä. Opettajuus on yhtä lailla tiedostamista, kontrollointia ja analyttisyyttä, kuin myös heittäytymistä ja intuitiota. Opettajan työ on kuuntelemista ja reagointia. Se on etsimistä, kokeilemista, uusia yhdistelmiä. Itse asiassa laulunopettajan työ on yhtä lailla muusikkoutta. Se on itsen toteuttamista sekä rationaalisen, että tunnemaailmaan ankkuroituvan luovuuden kautta.

Opettajan ja oppilaan suhteessa manifestoituu mielestäni sama kaksinapainen dynamiikka, jota on käsitelty aikaisemmissa luvuissa. Opettajan työssä näkyy eteenpäin pyrkivä, etsivä, uutta valloittava ja rajoja rikkova ekspansiivisuus ja toisaalta odottava, kypsytävä, turvallinen introtektiivisuus. Kun nämä puolet ovat tasapainossa, voi syntyä jaettu luova tila. Leikki, jossa on sopivassa määrin sääntöjä ja kurinalaisuutta, sekä turvallisuutta ja vapautta itsen toteuttamiseen.

5.1 Opettajan ja oppilaan yhteinen olemisen tapa

Tärkeämpää kuin se *mitä tekee*, on se *miten on*. Luova asenne on suhtautumista itseän ja ulkomaailmaan. Se on opettajan ja oppilaan *yhteinen* tapa olla. Se on salliva ilmapiiri, johon kuuluu yhteinen etsiminen, kokeileminen ja heittäytyminen ilman jäykkiä ”totuuksia”. Se on myötäelävää, empaattista kuuntelemista, ja pyrkimystä oppilaan ymmärtämiseen tämän omista lähtökohdista käsin. Luova asenne on dialogia, vuorovaikutusta, jossa opettajan valta-asema on taka-alalla. Luova asenne välittyy yhtä lailla opettajan kehon kielestä ja äänen sävyistä, kuin siitä mitä opettaja tekee tai sanoo. Kun opettaja heijastaa olemuksellaan avointa ja sallivaa asennetta, oppilas alkaa peilata sitä ja syntyy yhteinen luova tila. Tunnelma on rento, huumori on läsnä ja molemmat osapuolet uskaltavat laittaa itsensä likoon.

5.2 Dialogisuus

Avaan tässä kohtaa vielä lähdekirjallisuudesta yhden näkökulman vuorovaikutukseen. Heikkinen (1998) kirjoittaa *dialogisuudesta* opettajan ja oppilaan suhteessa. Dialogi-sana ei tarkoita pelkästään keskustelua opetuksen välineenä vaan kokonaisvaltaista vuorovaikutusta. Mallia havainnollistetaan neljällä vertauskuvallisella rooliparilla, jotka kuvaavat opettajan vallankäyttöä ja oppilaan vapautta. Ne ovat *vääpeli ja alokas, mestari ja kisälli, konsultti ja työntekijä, sekä työtoveri ja työtoveri*. Oletetaan, että opettaja ja oppilas kohtaavat ensi kerran neutraalissa tilassa, josta roolit lähtevät välittömästi kehittymään joko dialogiseen tai monologiseen suuntaan. Mikäli suhteessa edetään dialogisuuden suuntaan, opettajan vallankäyttö vähenee ja oppilaan autonomia lisääntyy. Opettaja on silloin ikään kuin konsultin roolissa joka luottaa työntekijän kykyyn ottaa vastuuta ja ratkaista asioita itse. Molemmat sitoutuvat yhteisiin tavoitteisiin. Lähelle dialogista kohtaamista päästään, jos oppilas ja opettaja kohtaavat toisensa työtovereina, joskin tällainen kohtaaminen lienee eräänlainen ideaali, johon ei päästä, mutta jota kohden pyritään. Ihmisten välisissä suhteissa on aina mukana tietoista tai tiedostamatonta vallankäyttöä, eikä oppilaan ja opettajan suhde tee siinä poikkeusta. (Heikkinen 1998)

Jos suhde kehittyy monologisuuden suuntaan, vastaan tulee roolipari *mestari-kisälli*. Opiskelija toimii silloin riippuvuus-suhteessa opettajaansa ja pyrkii työssään jäljittelemään ja miellyttämään mestariaan. Pisimmälle monologinen suhde kehittyy rooliparissa *vääpeli-alkas*. Oppilas ja opettaja suhtautuvat toisiinsa esineellisesti ja huolta kannetaan vain siitä, että järjestelmä toimii oikein ja annettuja ohjeita noudatetaan. Jos jostakin asiasta ei ole ohjesääntöä vääpeli kysyy sitä ylemmältä taholta. On syytä muistaa, että monologisiin roolipareihin voidaan ajautua myös oppilaan asenteen takia. Oppilas saattaa ottaa mielellään kisällin roolin tai pyrkiä selviytymään työteosta mahdollisimman pienellä vaivalla alokkaan tavoin. (Heikkinen 1998)

Dialogisuus kuvaa mielestäni laulunopetuksen vuorovaikutusta osuvasti. Kun mietin omia vähemmän onnistuneita opettajan tai oppilaan kokemuksiani, totean, että niissä on aina ollut syystä tai toisesta monologisuuden tuntu ja autoritäärisyyden sivumaku. Tunnilla käydyn keskustelun määrä ja laatu on hyvä mittari. Jos opettaja ajautuu yksinpuheluun, niin usein jollain osa-alueella mättää. Opettajan tulee tunnistaa roolit ja pyrkiä ravistelemaan niitä. Tulee luottaa vaistoonsa ja tarkkailla, onko oppilaan kanssa helppo olla. Pelkän ”henkilökemian” piikkiin ei voi dialogisuuden puutetta laittaa. Aito kiinnostunut kuunteleminen, kiinnostunut katse ja oman valta-aseman kyseenalaistaminen ovat työvälineitä, joilla opettaja voi pyrkiä kohti dialogisuutta. Oman statuksen tietoinen laskeminen on hyvä keino herätellä oppilaita sieltä kisällin tai alokkaan rooleista. Kysymysten kysyminen, oikeiden vastausten tyrkyttämisen sijaan, on tärkeässä asemassa. On maltettava odottaa ja sietää hiljaisuuttakin. Voi olla hedelmällisempää, että oppilas etsii itse ratkaisua ongelmaan pitkäänkin, sen sijaan, että oppilaan toivottomalta vaikuttavaan yrittämiseen turhautunut opettaja osoittaa ratkaisun avaimen. Tunnin voi aloittaa kysymällä: ”mitäs tänään tehdään”, ja kun oppilas esittää kysymyksen, siihen voi vastata kehotuksella: ”kerropa miten itse asian koet”.

Mestari-kisälli asetelma on esitetty tässä mallissa vallankäytön näkökulmasta ja sikäli kielteisessä valossa. Musiikin parissa on kuitenkin varsin yleisenä toimintatapana tällainen malli, jossa opitaan matkimalla ja jäljittelemällä. Siinä ei sinänsä ole mitään pahaa, jos se johtaa omiin valintoihin ja tulkintoihin. Sitä paitsi oppilaat jäljittelevät opettajaansa tiedostamattaankin monissa asioissa (ja opettaja myhäilee, että kylläpä kuulostaa hyvältä). Valtasuhteita on kuitenkin hyvä pohtia kriittisesti. Opettajan tulisi pyrkiä aistimaan, ovatko laulajan tavoitteet ja määränpäättämisen itsensä asettamia. Toisin sanoen laulaako oppilas itselleen vai opettajalle. Kun oppilaan vapaus lisääntyy, myös vastuu kasvaa. Ajatus opettajasta ja oppilaasta työtovereina muistuttaa siitä, että kyse on yhteisestä musiikin tekemisestä ilman suoritteiden ja hyväksynnän vaihtokauppaa.

5.3 Vaatiminen vai vapaus, sisäinen motivaatio

Olen pitkään miettinyt kysymystä vaatimisesta laulun opettajan työssä. yleisesti tunnutaan (edelleen) ajattelevan, että hyvän opettajan tulee olla *vaativa*, jotta edistystä tapahtuu. Pedagogisessa keskustelussa saatetaan pohtia miten *vaatia oikein*. Jos luovan asenteen lähtökohtana on vapaus, niin eivätkö juuri kaikenlaiset vaatimukset ole luovan asenteen kannalta turmiollisia. Toki oppilaitos esittää oppilailleen tiettyjä vaatimuksia ja opettaja valvoo niiden toteutumista, mutta opetus-suunnitelman sisällön toteutuminen ei useinkaan paljoa vaadi. Peruslahjakas laulunopiskelija pääsisi kurssitutkinnoista läpi todennäköisesti paljoakaan harjoittelematta. Laulunopiskelun opiskeluun kuitenkin kuuluu kehittyminen, pitkäjänteinen työn teko ja uuden omaksuminen. Osa harrastuksen nautinnosta tulee nimenomaan edistymisen ja omien rajojen ylittämisen tuomasta hallinnan ja voiman tunteesta. Emme kuitenkaan voi vaatia ketään oppimaan ja kehittymään (olettaen tietenkin, että suhtaudumme oppimisprosessiin konstruktiiivisesti). Samoin kuten äiti tai isä ei voi vaatia tai pakottaa lasta omaksumaan uusia asioita. Ajatuskin on absurdi. Kun lusikan työntää väkisin lapsen suuhun, seuraa torjuntaa ja huutoa. Opettajan rooli on ainoastaan luoda olosuhteet, joissa oppilaan mielen sisäinen dynamiikka pääsee jylläämään vapaasti. Silloin oppilas vaatii itse itseään kehittymään, oppimaan ja oivaltamaan puhkuen intoa työhön, jonka hänen sisäinen ekspansiivisuutensa vaatii tekemään. Opettajan tehtävä on vain tarjoilla se työ oppilaalle.

Minulta on joskus kysytty kuinka aion hoitaa lapsieni musiikkikasvatuksen. Olen vitsaillut, että jätän vain erilaisia soittimia lojumaan ympäriinsä. Olen tietämättäni mukaillut Winnicottin (mm.1971) *Spatula-periaatetta*. Winnicott toimi lasten lääkäriä ja psykoterapeuttina ja hänellä oli tapana jättää lasta (spatula) työhuoneeseensa lapsen ulottuville. Kun hän keskusteli lapsen vanhemman kanssa, lapsi puuhaili omissa oloissaan ja ennemmin tai myöhemmin löysi spatulan. Lapsi tutki sitä, ja löysi sille aina mitä erilaisimpia käyttötarkoituksia. Hän loi tarpeen, jonka tämä kapistus sitten tyydytti. Jos spatulaa olisi tyrkytetty lapselle, tai se olisi työnnetty väkisin hänen suuhunsa, ei hän olisi todennäköisesti halunnut tehdä sillä yhtään mitään.

Spatulasta olisi silloin tullut ulkoapäin asetettu velvoite. Kurkela huomauttaa, että lapsella ei ole omana aikanaan mitään syytä ryhtyä tekemään jotakin sellaista, johon hänet komennetaan ja johon hän ei ole luonut omakohtaista, innostunutta suhdetta (Kurkela 1993).

Spatula-periaate pätee myös musiikin opiskelussa. Kurkela kirjoittaa lapsista, mutta mielestäni malli toimii aikuistenkin kohdalla. Se tarkoittaa, että erilaisia päämääriä ei tyrkytetä oppilaalle. Niitä ei esitetä vaatimuksina tai pakkoina. Ne ainoastaan tuodaan oppilaan ulottuville, ja oppilaan tehtäväksi jää löytää ne muodostaen niihin henkilökohtainen suhde. Silloin oppilas tuntee luoneensa itse omat tavoitteensa. Sen jälkeen opettajan roolina on vahvistaa oppilaan uskoa omiin päämääriinsä ja tarjoilla keinoja saavuttaa ne. Tällöin motivaatio on sisäinen ja paljon vahvempi kuin silloin, jos velvoite tulisi ulkoapäin. Vaatimuksia ei tarvita, vain oivallus.

Olen opettaessani usein löytänyt itseni vaatimasta yhtä sun toista. Siitä tulee nykyään jotenkin nolo olo, koska huomaan silloin vaativani jotakin *itselleni*, en oppilaalle. Esimerkiksi jos oppilas ei harjoittele, otan sen helposti henkilökohtaisesti, koska oppilas ei toimi kuten minä haluaisin. Oppilashan on väistämättä opettajansa self-objekti (ks.3.4). Se näkyy siinä, miten henkilökohtaisesti suhtaudumme oppilaan mahdollisiin onnistumisiin tai epäonnistumisiin. Oppilaan menestys on aina myös opettajan menestystä. Kurssitutkintojen yhteydessä se on erityisen helppo havaita. Kun oppilasta arvioidaan, kokee myös hänen opettajansa olevansa arvioinnin kohteena.

Vapaus ei tarkoita mielivaltaisuutta tai kaaosta. Se ei tarkoita, että oppilas määrää kaiken mitä tunnilla tehdään. Olen kylläkin sitä mieltä, että oppilaan pitää saada laulaa mitä haluaa. Kun oppilas saa rauhassa kokeilla sellaista materiaalia, mihin opettajan mielestä kyvyt eivät vielä riitä, syntyy positiivisia frustraatioita, jotka ajavat oppilasta eteenpäin. Toki opettaja ohjaa oppilasta ja antaa ohjeita harjoittelua ajatellen, mutta vaatia hänen ei tarvitse. Tarvitsee ainoastaan antaa oppilaan vaatia itse itseltään. Se tapahtuu siten, että oppilas johdatellaan tilanteisiin, joissa hän itse kokee, että ”tarttis tehdä jotakin”. Tämä voi tapahtua kappalevalinnoilla ja kuuntelemalla muita laulajia.

Se voi tapahtua, kun opettaja auttaa oppilasta huomaamaan, että hänestä lähtee upeita ääniä ja että laulutekniikalla nuo äänet voi ottaa hallintaan.

Opettaja voi maalata oppilaan eteen erilaisia kiinnostavia maisemia, jotka houkuttelevat oppilasta. Esimerkiksi jos opettajan mielestä oppilaan pitäisi kehittää rintaresonanssiaan, hänen ei välttämättä kannata esittää asiaa oppilaalle sellaisenaan. Sen sijaan hän voi kuunteluttaa levyjä, joissa esiintyy erilaisia hienoja rintasointeja, tai hän voi ohjailta oppilasta ikään kuin ”vahingossa” löytämään kyseisiä sävyjä omasta äänestään ja osoittaa niiden hienous oppilaalle vaikka äänittämällä niitä. Riippumatta siitä, millä tasolla oppilas on, hänen täytyy saada muodostaa omakohtainen suhde opetettavaan asiaan ennen kuin mitään voidaan oikeastaan opettaa. Ei riitä, että opettaja havaitsee jonkin teknisen puutteen, vaan oppilaan täytyy löytää se itse. Ei siis kannata liian innokkaasti ja suoraan käydä kiinni havaitsemiinsa teknisiin puutteisiin. Laulun opetus ei ole lääkärin työtä tai auton korjausta.

Luova asenne vaatii, että hylkäämme ”tyvestä latvaan” ajattelutavan, jonka mukaan ensin harjoitellaan instrumenttitaidot ja vasta sitten aletaan olla luovia. Saman ajattelutavan mukaan ensin tulee aina työ ja sitten vasta työn tulos. Sisäisen motivaation kehittämisessä tämä järjestys ei toimi. Ensin pitää päästä hipaisemaan lopputulosta ja sen jälkeen, jos tulos vaikuttaa tavoittelemisen arvoiselta, seuraa työtä. Sitten tulee taas tulos, lisää työtä, kenties uudenlainen tulos jne. Laulaja ei koskaan ole ”nollapisteessä”, eikä ikinä tule ”valmiiksi”. Jos kisällä vain vuosikaudet mekaanisesti matkii mestariaan mielessään väikkyen jokin kaukainen huipputulostulos, saattaa usko loppua kesken. Oppilas saattaa ajatella kuulostavansa jatkuvasti keskeneräiseltä ja huonolta ja odottaa jotakin kaukaista päivää, jolloin kaikki muuttuu. Opettajan tulee huomata tällainen asenne oppilaassa ja pyrkiä toimimaan sitä vastaan.

5.4 Vielä kerran järki ja tunne

Palaan jälleen ajatukseen musiikin tekemisen rinnakkaisista maailmoista. Teknis-instrumentillinen järjen maailma, ja persoonallis-mentaalin tunne maailma limittyvät, tunkeutuvat toistensa alueille ja vaikuttavat yhtä aikaa mielemme eri sektoreilla. Eräs ahaa-elämys, jonka tätä kirjoittaessani sain, oli oivallus noiden maailmojen yhteisyydestä. Se tarkoittaa, että laulutekniikan oppiminen on luova prosessi, ja prosessin tuloksena syntynyt toimintatapa on luova tuotos. Kirjoitin aiemmin, että tekniikka on vain *väline* tarkoittaen sitä, että tekninen näppäryys ei ole itsetarkoitus. Nyt olen kuitenkin sitä mieltä, että tekniikka on muutakin kuin väline. Väline sanana tuo mieleen jotakin, jonka löytää kaupan hyllyltä, mikrofonin tai jakoavaimen. Laulutekniikka taas konstruoidaan ihan itse rationaalisten ja tunne-elämään kytkeytyvien luovien prosessien avulla. Tekniikka on myös tunnetta ja tunne on tekniikkaa. Erilaisia äänentuoton tapoja voidaan synnyttää tunnetilojen kautta ja laulunopetuksessa tähän usein pyritäänkin erilaisilla mielikuvaharjoituksilla. Samoin on mahdollista, että jokin toiminta, esimerkiksi tuki-impulssi tai resonanssi, tuottaa tunnetilan. Laulutekniikassa ovat fyysisesti läsnä monenlaiset vitaaliaffektit (ks.3.1). Jännitteisyys ja purkaukset vuorottelevat. Erilaiset fyysiset liikkeen kokemukset, kuten kasvaminen, pieneneminen, räjähtävyys, aukeaminen tai sulkeutuminen ilmenevät laulutekniikassamme, ja voivat assosioitua myös tunne-elämän puolelle. Samoin tunteet voivat assosioitua liikkeeseen tai toimintaan, tässä tapauksessa laulutekniikkaan. Laulutekniikka liikuttaa ruumista ja siten se liikuttaa myös laulajan ja kuulijan mieltä.

Luova asenne laulajan teknis-instrumentillisten taitojen opetuksessa näkyy siinä, että tekniikkaa ei nähdä puhtaana mekaanisena toimintamallina, jonka opettaja hallitsee, ja jonka hän voi ikään kuin siirtää oppilaalle. Sekä oppilaan, että opettajan rooli on olla luova, ja aloittaa ikään kuin nollapisteestä rakentamaan yhteistä luovaa tuotosta, uutta oivallusta. Jokaisen oppilaan kohdalla tilanne on uusi. Opettaminen on yhteistä etsimistä. Opettaja johdattelee oppilastaan erilaisille oville, joista aukeaa kiinnostavia näkymiä, ja oppilas itse tekee valinnan astua sisään.

Opettaja ymmärtää oppimisprosessien luovan, tunne-elämään kytkeytyvän luonteen ja tarjoaa oppilaalle oivaltamisen mahdollisuuden sen sijaan, että antaisi valmiin ratkaisumallin. Oppilaat saattavat esittää paljonkin kysymyksiä, mutta niihin ei aina kannata heti vastata.

Laulutekniikan yhteyttä tunne-elämään voi opetuksessa pitää esillä lähestymällä teknisiä seikkoja eri puolilta. Toisinaan on tilausta rationaalisuudelle, tiedostamiselle ja kontrollille. Toisinaan taas on parempi etsiä oivallusta heittäytymisen ja tunnetilan kautta. Opettaja voi, paitsi itse tarjota assosiaatioita ja mielikuvia, myös rohkaista oppilasta assosioimaan vapaasti. Kysymme usein oppilaalta ääniharjoituksen jälkeen: ”miltä tuntuu”. Se on hyvä kysymys. Sitä kannattaa täsmentää ja vastauksiin kannattaa paneutua. Varsinkin vasta aloittaneiden oppilaiden kohdalla olen huomannut hyväksi lähestymistavaksi ikään kuin salakuljettaa laulutekniikkaa oppilaan fysiikkaan tunteen avulla. Etenkin oppilaat, joilla on taipumus laulaa ”pienesti” ja varovaisesti, hyötyvät siitä, ettei heti alkuvaiheessa aleta ruotia älyllisesti hengitystekniikkaa. Laulutunti ei saa olla kuin lääkärin vastaanotto tai jonkinlainen laboratorio, jossa oppilas heti asetetaan tarkasteltavaksi. Sen sijaan haetaan ensin yhteistä musiikin tekemisen meininkiä ja luottamusta. Ennen kuin oppilas ”uskaltaa laulaa”, ei ole mitään syytä opettaa häntä tiedostamaan ja kontrolloimaan lauluaan. Tiedostaminen ja kontrollointi edustavat minun mielessäni eräänlaista sisäänpäin kääntymistä. Ensin pitää uskaltaa laulaa ulospäin.

5.5 Tiedostamisen ongelma ja laulajan luova prosessi

Olen aiemmin sivunnut tiedostamisen, kontrolloinnin, ja analyttisyyden ongelmallisuutta eläytyvän ja heittäytyvän musisoinnin kannalta. Jos ajattelemme, että laulamiseen kuuluu vuorovaikutus, intuitiivisuus, flow ja mukaansa tempaava heittäytyminen, on selvää, että tiedostaminen, analyttisyys ja kontrolli ovat ristiriidassa näiden hyveiden kanssa. Kuitenkin kaikkeen oppimiseen ja opiskeluun liittyy tuo rationaalinen puoli. Laulunopintojen alussa painottuu tiedostaminen ja myöhemmässä vaiheessa aletaan painottaa enemmän heittäytymistä.

Nähdäkseni ajatuskulku menee niin, että tiedostamalla, analysoimalla ja kontrolloimalla otetaan tekniikka haltuun, ja kun tekniikka on kurinalaisella harjoittelulla iskostettu ”selkäyttimeen”, se toimii tiedostamatta sitten kun heittäytyään ja annetaan flown viedä mukanaan. Näin varmasti onkin ja tällainen prosessi on luonnollinen osa laulunopiskelua. Riski piilee siinä, että jos alkuvaiheessa stimuloidaan pelkästään tätä rationaalista puolta, saattaa heittäytyminen myöhemmin olla mahdotonta. Etenkin jos oppilaan persoonasta alun alkaen välittyy perfektionistista pyrkimystä kontrolliin ja analyttisyyteen, olisi opettajan alusta asti pystyttävä ruokkimaan toisenlaista olemisen tapaa. Päinvastaisessa tilanteessa, jossa oppilas edustaa enemmänkin heittäytyvää ”mä vaan vedän”-tyyppiä, ristiriita ei ole niin suuri, vaikkakin tiedostavat toimintamallit voivat herättää tällaisessa oppilaassa vastarintaa. Opettajan pitäisi vaistota, milloin kannattaa poimia virheitä ja milloin taas antaa oppilaan rauhassa tehdä laajempia kokonaisuuksia. Mielestäni olisi syytä tehdä jokaisen oppilaan kanssa ainakin jonkin verran harjoituksia, joissa ei ole oikeaa ja väärää tapaa tehdä. Kappaleita tulisi käsitellä aina myös kokonaisuuksina ilman keskeytystä ja erittelyä

Uskon, että flow-kokemuksia voi saada laulutunnillakin. Niitä voi saada jopa ääniharjoituksia tehdessä, jos harjoituksessa lähestytään tekniikkaa sopivasti tunteen kautta ja spontaanisti. Se vaatii, että harjoitukseen saa luotua *suggestiivisen* tunnelman sopivalla toistolla ja joillakin musikaalisilla elementeillä kuten sopivalla säestyksellä. Opettaja voi laulaa yhdessä oppilaan kanssa kehittellen kenties stemmoja tai laulaen urkupistettä. Ääniharjoitus voi pitää sisällään muuntelua, improvisointiakin, jos se syntyy pakottomasti. Olennaista on, ettei opettaja keskeytä lainkaan vaan antaa oppilaan uppoutua rauhassa tekemiseen. Analysointi voidaan hoitaa äänittämällä ja kuuntelemalla lopputulos.

Yksinkertainen ja aina vaikuttava harjoitus, on pitkien ”hhaaaaa...”-äänien päästely kun on ensin keskitytty vain rentouttamaan ääntöelimistö ja hengittämään syvälle kylkiin, selkään ja lantioon. Tuo harjoitus, jossa ensin vain huokaillaan ja sitten sytytetään eräänlainen ”alkuääni” ilman sävelkorkeuden tietoista valintaa tai soundin kontrollointia, on ollut itselle ja monille oppilailleni vaikuttava kokemus. Oppilaani ovat kommentoineet että ”ajan ja paikan taju häipyä” ja ihmetelleet miten isoja ääniä kropasta lähtee kuin itsestään.

Oman syvän äänen fyysinen kokeminen voi kouraista tunnepuolella varsin syvältä. Oppilaani ovat kuvanneet kokemusta mm. sanoilla ”liikuttava”, ”vapauttava” ja ”terapeuttinen”. On syytä muistaa, että laulunopettaja ei ole terapeutti. Jos ja kun laululla kuitenkin on terapeuttisia merkityksiä (niistä on kirjoittanut mm Lehtonen), niiden voi antaa rauhassa toteutua. Mihinkään manipulointiin ei kuitenkaan ole syytä ryhtyä. Musiikkiterapeutit ovat erikseen.

Edellä kuvatun alkuääniharjoituksen suggestiivista ja heittäytyvää perusideaa voi mielestäni soveltaa joihinkin vaativampiinkin harjoituksiin. Siitä voi myös jatkaa moneen suuntaan tuoden mukaan pikkuhiljaa uusia elementtejä. Sen sijaan, että aina lauletaan kvinttejä ylös ja alas, voi kehittää lyhyitä melodisia motiiveja. Tuen joustavuutta liu’uilla treenatessa voi jammailla vaikkapa urkupisteen ja pulssin päälle muunnellen intervaleja. Mahdollisuuksia on monia. Ääniharjoituksistakin voi tehdä musiikkia.

Uskon, että prosessin alkuvaiheessakin voidaan pitää rinnalla eläytyvää, heittäytyvää muusikkoutta. Edellisessä kappaleessa määritelty luova lähtökohta laulutekniikan opiskeluun auttaa paljon. Ääniharjoituksiinkin voi heittäytyä, kun ilmapiiri on leikin omainen, salliva ja hyväksyvä. Silloin oppilas uskaltaa yrittää ja kokeilla. Jos opettajan toiminnasta ja olemuksesta välittyy voimakkaasti jako oikeaan ja väärään, oppilas pyrkii silloin vain palvelemaan opettajan vaatimuksia ja välttämään virheitä. Jos taas oppiminen on enemmänkin yhteistä ihmettelyä ja tutkimista, vapautuu oppilaan psyykkistä energiaa luovaan prosessiin. On tärkeää tarkkailla kasvattaako oppilasta huomaamattaan vain virheiden käyttäykseen. Opettajan tulee tiedostaa millaisia vaatimuksia hän toiminnallaan tai olemuksellaan oppilaalle esittää. Jos opettaa vain kontrollia ja tiedostamista, ei voi silloin vaatia heittäytymistä.

Heittäytyvää muusikkoutta voi prosessin alkuvaiheessa ruokkia harjoituksilla, joissa nimenomaan pyritään nimenomaan pois kontrollista. Tällaisissa harjoituksissa ei ole oikeaa eikä väärää. Niissä ei arvoteta sisältöä lainkaan vaan niiden tarkoituksena on hyväksyä itsestä ja ulkoapäin tulevat impulssit ja reagoida niihin spontaanisti.

Ne voivat olla tunnetilaharjoituksia, improvisointia, iloisen mokaamisen opettelua tai vuorovaikutusharjoituksia. Esittelen tämän työn liitteinä muutamia esimerkkejä tällaisista harjoituksista.

Kun oppilas on siinä vaiheessa prosessia, että kaikki energia menee toiminnan tiedostamiseen ja tekniikan kanssa selviytymiseen, saattaa laulaminen tuntua oppilaasta hankalalta. Uskon että miltei jokaiselle laulajalle koittaa vaihe, jossa tuntuu, ettei osaa mitään ja jossa oma laulu kuulostaa kamalalta. Uusi tekniikka ei vielä oikein ole sisäistynyt, mutta vanhakaan ei enää toimi. Minäkuva saattaa olla muutoksen tilassa ja narsistiset puolustusstrategiat nostavat päätään. Opettajan tehtävä tuossa vaiheessa on tiedostaa prosessin luonne ja muistuttaa siitä oppilaalle. Opettaja näyttää oppilaalle missä hän on nyt ja mihin hän on menossa muistuttaen, että matkalla on monenlaista kuoppaa. Opettaja auttaa oppilasta huomaamaan, että tämä on koko ajan kykenevä luomaan ja ilmaisemaan, ei vasta sitten joskus kun tekniikka toimii. Kun oppilaan tekeminen on muutoksen tilassa, opettaja osoittaa oppilaalle asioita, jotka ovat pysyviä, hyviä, ja jotka edustavat oppilaan minuutta: ”tuo on sinua, se on hyvää, pidä siitä kiinni”

Opettajalta vaaditaan herkkää vaistoa, luottamusta intuitioon ja odottamisen kykyä. Oppilaan omaa persoonallista panosta tulee kehua aina kun se tulee esiin. Heittäytymisestä, ja uskalluksesta pitää kiittää, vaikka rapatessa vähän roiskuisikin. Odottamisen kykyä vaaditaan, kun oppilas tuntuu junnaavan paikoillaan. Luovaa prosessia ei voi pakottaa. Olen kantapään kautta oppinut, ettei oppilaan ”prässäämisestä” ole pidemmän päälle mitään hyötyä. Sen sijaan hyviä kokemuksia on karttunut tilanteista, joissa olen malttanut odottaa ja harjoittaa oppilaan kanssa näennäisen päämäärätöntä lauleskelua kunnes kipinä on syttynyt.

5.6 Huumori, rentous ja mokaaminen

Laulaminen ei nähdäkseni ole kovinkaan vakavaa hommaa, vaikka vakavista asioista voidaankin laulaa. On kuitenkin vaara, että laulamisesta tulee kuolemanvakavaa. Kuten edellä on tullut ilmi, laulamisella on voimakas self-objektiluonne ja se saattaa viedä laulajan hyvinkin synkkiin, arkaasiin mielen maailmoihin. Laulu on hyvin intiimi soitin. Huumori on paras ase mielen sopukoissa väijyviä mörköjä vastaan. Kurkelan (1993) mukaan se, että kykenee nauramaan omille tekemisilleen kertoo, että on ainakin osittain vapautunut arkaaisen, hallitsevan yliminän otteesta. Lång (2004) kirjoittaa, että fyysinen ja psyykinen rentous vähentää vastarinnan tarvetta ja torjutut mielen sisällöt pääsevät helpommin läpi.

On aina hyvä merkki, jos laulutunnilla nauretaan paljon. Etenkin virheille pitäisi pystyä nauramaan yhdessä, hyväksyvän ilmapiirin vallitessa. Laulutunnilla saa, ja pitää tehdä virheitä. Niiden tekemiseen voisi jopa hieman kannustaa. Erilaiset puolustusmekanismit (ks. 3.8, 4.2) menettävät merkityksensä, kun ne tiedostaa ja niille nauraa makeasti. Opettaja voi hienovaraisesti pyrkiä osoittamaan oppilaan mahdollisten puolustusstrategioiden, virheiden pelon ja täydellisyyden vaatimusten naurettavuuden.

On kenties syytä määritellä mitä virheellä missäkin yhteydessä tarkoitan. Laulutekniikan yhteydessä tarkoitan virheellä sellaista hetkeä, jolloin laulajan fysiikka ei toimi niin kuin laulaja haluaisi. Sitten on kappaleiden rakenteisiin, fraseeraukseen tai tekstiin liittyvät töppäykset. Jälkimmäisistä on syytä olla vähiten huolissaan. Ne luovat mainioita tilanteita toteuttaa spontaania reagoitua ja tarjoavat parhaimmillaan kaikille hupia. Kun jazzlaulaja fraseeraa riittävästi ”jäljessä” pudoten lopulta kyydistä tyystin ja rämpii sitten takaisin kenties säestäjän avustuksella on tulos usein sellaista musiikillisen riskinoton juhlaa jota yleisö arvostaa. Kertauksen tai codan missaaminen taas on niin arkipäivää, että sen kanssa täytyy oppia elämään. Tekstin unohtaminen on asia joka ei häiritse yleisöä lainkaan, jos tunnelma säilyy. Kun pokerinaama pitää, tarina jatkuu vaikka laulaja suoltaisikin hetken puuta heinä. Kaiken kaikkiaan on syytä muistaa, että metsään saa mennä, mutta sieltä pitää päästä takaisin kotiin.

Lisäksi metsässä tulee kulkea avoimin aistein, saattaahan sieltä löytyä jotakin kiinnostavaa kotiin tuomisiksi. Opettaja voi tunteilanteessa kasvattaa metsään menon jaloa taitoa. Kappaleita harjoituttaessa kannattaa suhtautua yllätyksiin samoin kuin keikkatilanteessa sen sijaan, että aina keskeyttää jos jotakin odottamatonta tapahtuu. Oppilas tottuu näin yllätysten mahdollisuuteen ja oppii, etteivät ne koskaan ole katastrofeja. Jälkeenpäin voidaan sitten yhdessä naureskella ja miettiä mitä tuli laulettua.

Mitä tulee lauluteknisiin virheisiin, niin on hyvä ensinnäkin muistuttaa, että yleisö kuuntelee kokonaisuutta, ei poimi satunnaisia soraääniä. Laulun opetuksessa on toki pyrkimys äänentuoton terveyteen, ja erilaisia sointi-ihanteita, mutta tuomitseva jako oikean ja väärän vaihtoehdon välillä on olemassa enimmäkseen oppilaan mielessä. Sillä tekniikalla, mitä kulloinkin on käytössä, on kyettävä luomaan musiikillisia kokemuksia. Se vaatii jonkin asteista armollisuutta itseä kohtaan ja realistisen käsityksen kuulijoista. Jos oppilas tietää mihin tähtää, eikä pääse sinne, hän kyllä tajuaa sen itsekin. Ei siinä tarvitse silloin sormella osoitella. Lienee parempi antaa oppilaan miettiä ja kertoa itse miten harjoitus tai esitys sujui, tarjoten tarvittaessa uusia lähestymistapoja. On myös äärimmäisen oleellista ottaa oppilaan mahdollinen ahdistus huomaansa ja palauttaa se siedettävässä muodossa takaisin. Olen korostanut opettajan roolia positiivisten frustraatioiden tarjoilijana. Painotan jälleen että opettajan tarkoitus ei ole vain pajjata, ja että virheiden erittelyllekin on paikkansa. Kaikki mitä tehdään, tehdään napakasti, mutta lämmöllä, ymmärryksellä ja huumorilla.

5.7 Musiikki oppilaan palveluksessa

Laulaja tekee kappaleesta omansa rationaalisten ja intuitiivisten luovien prosessien avulla. Syntyy melodista ja rytmistä muuntelua, tekstin fraseerauksen muuntelua, kenties kokonaan uudenlainen sovitus kappaleesta. Kappale ei ole valmis, ennen kuin siinä tavalla tai toisella kuuluu esittäjänsä persoona. Opettajan tulisi tukea luovan laulajan pyrkimystä omaan tulkintaan aina kun se on mahdollista. Laulutunti on leikkikehä, jossa voi kokeilla kaikenlaista. Eri tyylien piirteet tulee toki ottaa huomioon, mutta niitä saa myös rikkoa.

Oppilaat yleensä ymmärtävät sanomattakin, että ”säännöt” pitää ensin opetella ennen kuin niitä lähdetään rikkomaan, ja että peruskurssitutkintoon ei kannata lähteä tarjoamaan kovin radikaaleja tulkintoja. Onneksi tyylin puitteissakin on aina mahdollista kannustaa etsimään erilaisia ratkaisuja. Jälleen kerran: oman persoonan peliin laittamisesta ja heittäytymisestä tulee kehua. Aina!

Kappaleilla leikkiminen on sitä, että haetaan tietoisesti radikaalin erilaisia tulkintoja. Sovitaan, että tango lauletaankin bossa-novana tai yhdistetään kappaleeseen erilaisia tunnetiloja. Tempon muuttaminen tai rubato ovat erinomaisia työkaluja. Olen havainnut, että tällainen leikkiminen on lähes poikkeuksetta oppilaiden mieleen, ja he kokevat sen olevan hyödyllistä. Oppilaiden korvat aukeavat kuulemaan erilaisia musiikillisiä mahdollisuuksia ja he oppivat, että musiikkiin voi heijastaa persoonan erilaisia puolia. Lisäksi näissä harjoituksissa näkyy hienosti se edellä käsitelty tekniikan ja tunteen liitto. Muuntelu on tekniikkaa, joka voi saada aikaan tunteen. Rubatoharjoitus on hyvä esimerkki. Kun tuttu kappale lauletaan ilman totuttua pulssia, joutuu laulaja rakentamaan tekstin rytmin uudestaan. Tekstin merkitys muuttuu, se nousee paremmin esiin ja alkaa herättää laulajassa tunteita, jotka taas voivat vaikuttaa tekniikkaan. Laulusta tulee eräänlainen psykofyysinen kehä. Biisileikkelyissä on syytä muistaa olla antamatta tarkkoja ohjeita. Oppilasta pitää rohkaista vain reagoimaan uuteen tempoon, tyyliin tai tunnetilaan ilman suurempaa pähkäilyä. Taas kerran: analysointi hoidetaan jälkikäteen.

Kontrastit ja ristiriidat eri elementtien välillä ovat omiaan herättämään uusia kokemisen tapoja (ks. 4.1). Esimerkiksi ristiriita tekstin sisällön ja musiikin kerronnan välillä, tai vahvat dynaamiset kontrastit ovat kaikki työkaluja, joilla voidaan tietoisesti leikkiä ja katsoa millaisia tuntemuksia ne herättävät. Vaikka aluksi uudet tulkinnat ja näkemykset olisivatkin enemmänkin innokkaan opettajan, kuin oppilaan keksintöä, välittää opettaja silti luovan musiikin tekemisen ja kokemisen mallia.

6 TÄYTTYIVÄTKÖ TYÖNI TAVOITTEET

Aloitin kysymällä mitä on luovuus musiikin tekemisessä ja erityisesti laulamissa. Vastaus kaikessa yksinkertaisuudessaan kuuluu, että laulaminen on luovaa kun se on luovan asenteen tulosta. Havainnollistan asiaa vielä kääntämällä sen toisinpäin. Voiko laulaminen olla ”epäluovaa”? Ei varmastikaan, siinä määrin se aina heijastelee itsemme eri puolia, mutta luovalle asenteelle vieraat piirteet voivat olla laulamissa voimakkaasti läsnä. Luovuus pitää sisällään mahdollisuuden olla toistamatta menneisyyttä. Siten voidaan sanoa, että jos laulaminen pelkistyy vain opitun mekaaniseksi toistamiseksi, siinä on silloin luovuudelle vieraita aineksia. Samoin käy jos se heijastelee sisäisiä ja ulkoisia pakkoja, eli laulaja ei toteuta itseään, vaan puolustus-strategioitaan ja projisoi opettajaansa tai yleisönsä omia pelkojaan. Samoin luovuudelle vierasta on ylikorostunut kontrollin tarve, jonka saa aikaan lamauttava epäonnistumisen pelko tai täydellisyyden vaatimus. Silloin laulajan heittäytyminen ja eläytyminen on mahdotonta, ja yleisön samastuminen musiikkiin estyy. Yhteistä kokemusta ja jaettua illuusiota ei synny. Jos minäkuva on jäykkä ja persoonan joihinkin puoliin kohdistuu torjuntaa, ei laulaja ole silloin vapaa luomaan kuvia sisäisestä todellisuudestaan, ja hänen ilmaisunsa rajoittuu tai yksipuolistuu.

Työni tärkein tavoite oli tutkia, miten laulun opettaja voisi työssään tukea alusta asti sekä teknis-instrumentillista, että persoonallis-emotionaalista kehitystä. Tulin siihen tulokseen, että nuo puolet eivät ole ristiriidassa keskenään vaan kuvastavat luovuuden eri puolia. Musiikin tekemisessä ja sen opettamisessa ovat läsnä sekä rationaaliset, että tunne-elämään kytkeytyvät luovat prosessit. Tiedostamalla noiden maailmojen yhteisyys ja pitämällä opetuksessa jatkuvasti läsnä molempia, opettaja auttaa oppilasta kasvattamaan joustavan musiikillisen minän, joka kykenee liikkumaan eri maailmojen välillä ja pitämään niiden puolia samanaikaisesti läsnä mielen eri sektoreilla. Luovan laulamisen resepti on sopiva annos kontrollia ja heittäytymistä, järkeilyä ja intuitiota, määrätietoisuutta ja hetkessä elämistä.

Luova asenne toteutuu kun sekä musisointi että opettaminen ovat ikään kuin leikkiä tai peliä. Se tarkoittaa, että sekä oppilaan, että opettajan luovuuteen liittyvä mielen sisäinen dynamiikka pääsee toteutumaan autonomisessa ympäristössä. Autonomisuudella tarkoitan sitä, että arkitodellisuus ja siinä pärjääminen ei hallitse oppilaan tai opettajan tekemisiä. Kun musiikki nähdään leikkinä tai pelinä, musisoinnissa on silloin tietty määrä kurinalaisuutta ja vapaus toteuttaa itseään. Säännöt, toisin sanoen tekniikka ja estetiikka, ovat ikään kuin yhteinen sopimus leikin raameista. Ne vallitsevat vain leikitodellisuudessa, ne eivät ole leikin tarkoitus, eikä niiden noudattaminen tai rikkominen vaikuta arkitodellisuuteen. Yhteisesti sovituissa puitteissa pystytään liikkumaan vapaasti, etsien ja kehitellen uusia oivalluksia.

Laulun opettaja antaa omalla esimerkillään musiikin tekemisen ja kokemisen mallin. Opettajan arvomaailma ja oma musiikkisuhde välittyvät aina opetuksessa sekä tietoisesti, että tiedostamatta, sekä sanallisesti, että sanattomasti. Jos musiikin tekeminen koetaan luovaksi toiminnaksi, eikä ainoastaan opittujen asioiden mekaaniseksi toistamiseksi, myös musiikin opetuksen tulee silloin noudatella samoja periaatteita. Mitkä nuo periaatteet ovat, jää pitkälti jokaisen opettajan itsensä määriteltäväksi. Tässä tutkimuksessa olen valottanut yhtä kokemisen tapaa. Painotan sanaa *kokeminen*, koska olen sitä mieltä, että tietäminen ei ole tarpeeksi. Tässä työssä välittämäni tieto on totta vain, jos lukija *kokee* sen itselleen todeksi ja toimivaksi. Silloin se kenties liikauttaa lukijassa jotakin.

Olen huomannut että tutkimusprosessini on noudatellut monella tapaa luovan prosessin peruseriaatteita kaikkine huippuineen ja aallonpohjineen. Se on alkanut oikeastaan jo vuosia sitten jonkinlaisesta etsimisestä, jossa ei oikein edes tiedetä mitä etsitään. Olen ikään kuin huomaamatta askarrellut aiheen parissa eri sektoreilla ja vasta oikeastaan tämän kirjoitusprosessin aikana huomannut, että irralliset säikeet alkavat punoutua yhteen. Tämä työ on toki vain välietappi. Epäuskon hetkinä ajattelin koko tutkimukseni olevan täynnä itsestänselvyyksiä. Onhan meille jo toivotettu aika paljon oppilaslähtöisyydestä, konstruktivisesta oppimisesta ja luovuudesta ylipäätään.

Kuten jo alussa totesin, meidän alallamme tieto ei kuitenkaan riitä vaan tarvitaan kokemus. Edes pataljoona pedagogeja ei saa meitä muuttamaan toimintatapojamme, jos emme koe asioita omakohtaisesti. Järki ei riitä, tarvitaan myös tunne. Ilman omakohtaista kokemista pedagogiikka on vain muodikasta luovuusjargonia tai tieteellistä liirumlaarumia joka aiheuttaa lähinnä välinpitämättömyyttä tai suoranaista vastarintaa. Tämä työ, samoin kuten laulajan työ tai opettajan työ, on pyrkimystä omakohtaiseen kokemiseen ja sen kokemuksen jakamiseen.

LIITTEET

Esittelen tässä osassa muutamia ryhmäharjoituksia, joissa pyritään stimuloimaan joitakin luovan asenteen periaatteita. Olen kokeillut näitä harjoituksia pitäessäni Pirkanmaan musiikkiopiston laulajille luovan ilmaisun työpajaa. Workshop-työskentely on hyvä foorumi ilmaisuun liittyvien asioiden käsittelylle. Kuten tuli todettua, laulutunneilla on usein kiire ja lisäksi varsinaisesta instrumenttiopetuksesta erillisessä ryhmätilanteessa syntyy helpommin omanlaisensa leikin ilmapiiri. Painopiste on vuorovaikutuksessa, spontaanissa reagoinnissa, iloisessa mokaamisessa ja improvisaatioissa. En juurikaan erittele mistä treenit ovat peräisin, koska se on monen harjoituksen kohdalla mahdotonta. Osa on peräisin Routarinteen kirjasta Improvisoi (2004), osa ilmaisutaidon kursseilta tai erilaisista workshoppeista, joihin olen itse osallistunut. Useimpia olen hieman muunnellut. Ilmaisuharjoitukset ovat eräänlaista kansanperinnettä, joka leviää ja muuttaa muotoaan.

Harjoituksissa on tärkeää perinpohjainen fyysinen ja henkinen lämmittely ja eräänlainen virittäytyminen. Hyviä lämmitysharjoituksia on monenlaisia, mutta tässä tapauksessa on hyvä siirtyä varsin pian harjoituksiin, joissa päästellään ääntä. Lämmitys ja virittäytymisharjoitusten tehtävänä on luoda leikkimielistä tunnelmaa, ja vähentää siten jännitystä, kontrollointia ja suorittamista. Osallistujien täytyy pystyä luottamaan ryhmään, ennen kuin voidaan tehdä vaativampia harjoituksia.

Wish-pam-boing

Tässä on yksi esimerkki lämmittelyharjoituksesta. Kyseessä on monille tuttu peli, jossa leikitään reaktionopeudella ja harjoitetaan iloista mokaamista. Pelissä seistaan piirissä ja pallotellaan toisille kolmea erilaista ääni-liike yhdistelmää:

Wish! kulkee piirin kehällä jompaankumpaan suuntaan siten, että lähettäjä huutaa wish ja huiskaisee käsillä siihen suuntaan, johon impulssin lähettää.

Pam! palloilee piirissä sikin sokin siten, että lähettäjä osoittaa sormella kuten aseella ja huutaa pam. Vierustoveria ei saa ampua.

Boing! on eräänlainen kilpi, joka palauttaa impulssin lähettäjälle. Se voi siis kääntää wish-ketjun suuntaa piirin kehällä tai torjua pam-impulssin, jolloin ampuja joutuu laukaisemaan johonkin muualle

Impulssin voi siis joko siirtää eteenpäin samanlaisena tai muuttaa toiseksi. Wishin voi suunnata vain vierustoverille, pamin taas mihin tahansa muualle paitsi vierustoverille. Boingiin ei voi vastata uudella boingilla.

Mokailusta, tai reagoimattomuudesta putoaa pois. Muutama harjoituskierrös on syytä käydä ennen kuin aletaan tiputtaa porukkaa. Töppäykset palkitaan aplodeilla.

Äänipallo

Äänipallo on yksinkertainen ja toimiva vuorovaikutusharjoitus joka toimii myös lämmittelynä. Harjoituksessa seistään väljässä piirissä ja heitellään miimistä palloa. Kun pallo heitetään, päästetään samalla jokin ääni. Ääni voi olla mikä tahansa. Vastaanottaja koppaa pallon miimisesti toistaen äänen, ja heittää pallon eteenpäin uuden äänen saattelemana. Näin äänet risteilevät ympäri piiriä.

Ohjaaja huolehtii, että tempo pysyy nopeana. Tarkoitus ei ole jäädä miettimään, vaan päästää ensimmäinen ääni mikä mieleen juolahtaa. Tahti pysyy hyvin, kun kaikki osallistujat ottavat yhteisen sykkeen vaikkapa tömistämällä jalkoja ja antamalla vartalon liikkua rytmissä. Vauhtia kannattaa jossakin vaiheessa nopeuttaa. Harjoituksen tavoite on sekä toiselta tulleen idean, että oman ensimmäisen idean välitön hyväksyntä, spontaani reagointi ja ilmaisun laajentaminen. Ohjaaja kannustaa omalla esimerkillään variaatioihin, sekä tekemään ”isosti” ja rohkeasti. Pallolla voi myös olla erilaisia ominaisuuksia. Se voi olla iso tai pieni, kevyt tai raskas jne.

Omituiset ääntelevät esineet

Tämä harjoitus on variaatio edellisestä, sekä vanhasta tutusta harjoituksesta, jossa lahjoitellaan kavereille miimisiä esineitä. Tarkoitus on siis miimisesti antaa tovereille objekteja, joista kuuluu ääni. Vastaanottaja ottaa lahjan vastaan matkimalla lahjoittajan liikettä ja ääntä. Sitten objekti muuttua saajan käsissä muotoaan siten, että myös ääni muuttuu. Sen jälkeen se lahjoitetaan eteenpäin jne.

Ohjaajan on syytä painottaa omalla esimerkillään, että esineen ja äänen ei tarvitse välttämättä olla konkreettinen. Se voi olla täysin abstrakti ja tunnistamaton, tai yhtä hyvin helposti tunnistettava. Painava pörisevä laatikko voi muuttua piippaavaksi palloksi, joka muuttuu surisevaksi kärpäseksi, joka karkaa Jane jne. Jälleen on syytä kannustaa isoon ilmaisuun ja fyysisyyteen. Pientä ilmaisua syntyy yleensä kannustamattakin. Tätä harjoitusta kannattaa pohjustaa lämmittelyillä ja virittäytymisellä.

Harjoituksen tavoite on spontaani vuorovaikutus ja oman ensimmäisen idean hyväksyntä. Tavoitteena on myös liikkeen ja äänen intuitiivinen yhteys.

Peili ja äänipeili

Peili on ilmaisuharjoitusten klassikko. Siinä seistään parin kanssa vastatusten ja toinen matkii peilikuvana parin liikkeitä, eleet ja ilmeet. Peilausharjoituksen yhteys musiikilliseen vuorovaikutukseen on ilmeinen. Jotta pystyisi peilaamaan parin liikkeitä täysin samanaikaisesti, on huomio suunnattava täysin itsen ulkopuolelle ja ikään kuin antauduttava vaikutettavaksi. Lisäksi täytyy pystyä arvaamaan parin liikkeestä, mitä seuraavaksi on tapahtumassa. Musiikissa esimerkiksi rubato yhteis-soitossa on tilanne, jossa pitää pystyä peilaamaan soittokumppanin liikkeitä ja aistimaan muutokset.

Ohjaaja voi kannustaa variaatioihin ja riskinottoon. Kun parin vuorovaikutus kehittyi, voidaan peilata hyvinkin nopeita liikkeitä ja käyttää fysiikkaa isosti. Kun vuoroja on vaihdeltu riittävästi, sovitaan seuraavaksi, ettei määritellä sitä kumpi liikettä johtaa. Peilin ja peilaajan roolit vuorottelevat intuitiivisesti, ja saattavat limittyä tai esiintyä jopa päällekkäin. Syntyy maaginen vuorovaikutuksen taikapiiri. Kun harjoitus toimii, flow-kokemus on vahvasti läsnä. Peili toimii myös lämmittelynä hyvin.

Äänipeili on tismalleen sama mutta äänen kanssa. Liikettä säestää jatkuva ääni, jonka peilaaja toistaa samanlaisena. Haasteena on muuttaa ääniä liukuen hitaasti äänestä toiseen, niin että peilaaja pysyy kokoajan perässä.

Tavoitteena on vuorovaikutus, huomion aktiivinen suuntaaminen itsen ulkopuolelle, impulssien hyväksyntä, intuitiivisuus ja flow.

Äänitanssi

Äänitanssi on pariharjoitus, jossa toinen päästää erilaisia ääniä, ja toinen muuttaa ne liikkeiksi silmät suljettuna. Ääni voi olla jatkuvaa tai katkonaista, voimakasta tai hiljaista. Ainoa sääntö on, että hiljaisuuden aikana ei ole myöskään liikettä. Tanssi on sikäli huono sana, että se ohjaa mielikuvia helposti kohden jotakin tiettyä estetiikkaa. Ohjaajan on syytä korostaa, ettei liikkeellä ole minkäänlaisia vaatimuksia. Se on spontaania, vapaata tulkintaa. Äänen tuottaja voi myös reagoida tanssijan liikeimpulsseihin, jolloin vuorovaikutuksesta tulee kaksisuuntaista.

Tavoitteena on kehon liikkeen ja äänen intuitiivinen yhteys, spontaani reagointi ja vuorovaikutus. Pariharjoituksesta voi siirtyä siihen, että tanssijoita on useita. Jos ryhmällä on halua ja uskallusta, voidaan jakautua yleisöksi ja esiintyjiksi ja luoda tällä tavoin improvisoitu spontaani tanssiesitys.

Elävät koneet

Tämä harjoitus on oiva tapa lähestyä kollektiivista ääni-improvisointia. Harjoituksessa osallistujat muodostavat toisiinsa kytkeytyvillä liikkeillä ja äänillä erilaisia mielikuvituksellisia koneita. Jokainen osallistuja on yksi koneen osa. Ensimmäinen asettuu johonkin asentoon tehden muuttumattomana jatkuvaa liikettä ja ääntä. Toinen asettuu omalla liikkeellään ja äänellään aloittajan kanssa kontaktiin. Näin kone rakentuu pala palalta. Ryhmän koko voi olla säädelty tai vapaa. Osa ryhmästä voi toimia yleisönä.

Tavoitteena on vuorovaikutus liikkeellä ja äänellä, sekä rytmisen kudoksen ja yhteisen liikkeen aistiminen siten, että kokonaisuus pysyy kasassa. Ohjaaja voi kannustaa ottamaan rohkeasti fyysistä kontaktia. Laulajien kanssa harjoitusta tehdessä syntyy yleensä heti aika hyvä rytmisen svengi, mutta siihen voi kiinnittää huomiota. Ohjaaja voi myös kannustaa hakemaan rytmistä kudosta samankaltaisuuden sijaan.

Harjoitusta voi varioida monella tapaa. Yksi mahdollisuus on tuoda mukaan tietoisia musiikillisia elementtejä. Kiinnittää huomiota yhteiseen pulssiin ja grooveen tai antaa harmoniapohja. Jos taas halutaan lähteä intuitiivisempaan suuntaan, voidaan koneille antaa erilaisia tavoitteita. Voidaan sopia, että kone valmistaa tiettyntyyppisiä asioita, esimerkiksi kevyitä, pyöreitä, nopeita, valuvia tai sähköisiä. Kone voi valmistaa hyvinkin abstrakteja asioita. Oman ryhmäni hienoimmat koneet tekivät rakkautta ja kuolemaa. Koneisiin voidaan syöttää tunnetiloja ja koneet voivat muuttua lennossa joksikin toiseksi.

Harjoituksesta on hyvä jatkaa yhteisiin ääni-improvisaatioihin kun jätetään liike pois. Osallistujien ääni-ilmaisun skaala on tällöin laajentunut. Jos mennään suoraan improvisointiin, saattaa kynnys osallistumiselle olla korkeampi ja tekemisestä tulee helposti liian mietittyä ja kontrolloitua. Äänimaailma jää myös varsin yksipuoliseksi, jos lähtökohta on heti ”laulullinen” ja harjoitus esitellään nimenomaan improvisaatioharjoituksena.

Tulos on heti paljon mielenkiintoisempi ja tekijöilleen mielekkäämpi ja aidompi, kun improvisointiin mennään ikään kuin salaovesta liikeassosiaatioiden ja mielikuvien kautta.

Kollektiiviset ääni-improvisaatiot

Edellisen harjoituksen yhteydessä korostin, että improvisointia pitää mielestäni lähestyä ensin spontaanin reagoinnin keinoin liikeassosiaatioiden ja tunnetilojen kautta ilman musiikillisten muuttujien tiedostamista ja kontrollointia. Painotan myös, että improvisaatioissa ei saa arvottaa sisältöä lainkaan, ellei kyse ole esimerkiksi pitkälti teoretisoidusta jazz-improvisoinnista, jonka paikka ei ole tässä yhteydessä. Ohjaajan tulee toki kehua kun tulos kuulostaa hyvältä, mutta on syytä muistaa, että painopiste on prosessissa, ei lopputuloksessa. Suosittelen kuitenkin äänittämistä, sillä voin luvata, että hienoa musiikkia syntyy.

Improvisaatiot voidaan jaotella *komppeihin*, *äänimattoihin* ja niiden yhdistelmiin. Alussa ei kuitenkaan kannata heti tehdä rajausta, vaan vasta jos sen uskoo helpottavan tekemistä. Rytmikudoksista tai sointuklusterista on usein helppo lähteä liikkeelle. On ohjaajan vaiston varassa, missä vaiheessa kannattaa antaa tunnetiloja tai aiheita improvisaatiolle. Maisema tai paikka voi olla myös hyvä aihe. Piirimuodostelma on toimiva ja silmät kannattaa pitää kiinni. Ohjaajan kannattaa osallistua, mutta harkita tekemisensä tarkoin, jotta ei tule johtaneeksi liikaa. Ohjaaja voi kylläkin tarvittaessa hienovaraisesti johdatella johonkin suuntaan, jos tuntuu että liikettä kaivataan, tai heittää musiikillisen idean ja kuunnella mitä tapahtuu. Voin kokemuksesta sanoa, että on vaikea pysytellä taka-alalla kun homma todella toimii. Tekisi mieli sooloilla ja hallita tilannetta. Sooloilun tarpeen voi tyydyttää, kun sovitaan että solistiset vuorot vaihtelevat. Solisti voi asettua vaikkapa piirin keskelle.

Niin ikään opettajan harkinnan ja vaiston varassa on päättää, tuodako mukaan musiikillisten osatekijöiden tiedostamista ja hallintaa. Jos meininki on spontaania ja irtonaista, voi olla hyödyllistä jossakin vaiheessa kehottaa havainnoimaan esimerkiksi eri elementtien balanssia, kontrapunktaalisuutta, harmoniaa ja sen spontaania muuntumista. Nuortenkin oppilaiden alitajunnassa on valtava määrä erilaista musiikkia ja musiikillisten ilmiöiden hallintaa. Esimerkiksi sointuklustereita tehdessä syntyy täysin spontaanisti hienoa harmoniaa ja länsimaisen estetiikan mukaista oikeaoppista äänenkuljetusta kun laulajat vain reagoivat toistensa tekemisiin liikoja miettimättä. En tarkoita, että minkäänlainen oikeaoppisuus sinänsä olisi tavoitteena. Pyrkimys konsonanssiin on kuitenkin vahvasti läsnä, ja usein musiikillinen kiinnostavuus improvisointiharjoituksissa syntyy kaaoksen ja järjestyksen vaihtelusta. Innostus on valtava, kun dissonoivasta äänikimpusta hiljalleen tai yhtäkkiä avautuu jokin upea sointu. Liiallinen tiedostaminen väärässä kohtaa voi estää spontaanin kehittelyn.

Kappaleilla leikittely

Ryhmätilanne on hyvä paikka leikkiä erilaisilla kappaleilla. Esiintyminen yksin turvalliseksi koetun ryhmän edessä, spontaanin ja hyväksyvän ilmapiirin vallitessa, simuloi luottavaista yleisökokemusta ja luo itsetuntoa. Tavoitteina on havaita intuition ja spontaanin reagoinnin uutta luova merkitys kappaleiden muuntelulle, kehittelylle ja tunneilmalliselle. Niin ikään tavoite on ymmärtää musiikin itseä palveleva luonne ja integroida musiikkiin persoonan eri puolia.

Harjoitukset vaativat, että ryhmään on syntynyt luottamus ja että riittävät lämmittelyt ja virittelyt on tehty. Jos ryhmästä ei löydy säestystaitoisia on syytä pyytää paikalle säestäjä. Rytmiset ja tyyllilliset muunnokset ovat kenties helpoin tapa aloittaa. Tavoitteena siis on, että säestäjä ja laulaja reagoivat annettuun tyyliin tai tempoon intuitiivisesti ja toisiaan kuunnellen. Tyyllilajit voivat myös vaihdella lennossa. Yleisö voi huudella niitä kesken kappaleen. Ohjaajan on kuitenkin huolehdittava, että asioille annetaan aikaa toteutua rauhassa.

Rubato on erinomainen työväline. Tutun kappaleen esittäminen joko osittain tai kokonaan rubatossa avaa aivan uusia tapoja kokea kappale. Rubatoharjoitus on hyvä pohjustaa peiliharjoituksella.

Erilaiset tunnetilat kappaleisiin yhdistettynä tarjoavat herkullisia tulkintoja. Sekä hauskimmat, että koskettavimmat esitykset syntyivät minun ryhmäni harjoituksissa yleensä jonkin asteisista ristiriidoista ja kontrasteista. Jälleen kannattaa tehdä sekä pitkiä kaaria, että vaihdella tunnetiloja lennosta.

Neutraali-negatiivinen-neutraali-positiivinen on yksi tapa lähestyä kappaleilla leikkittelyä tunnetilojen näkökulmasta. Se voi olla hyvä sisäänajo ennen tarkempien tunnetilojen määrittelyä. Siinä kappaletta aletaan laulaa korostetun neutraalisti. Pyritään eleettömään, minimaaliseen ilmaisuun. Siitä edetään hitaasti liukuen kohti negatiivisia tunteita. kun negatiivinen ääripää on saavutettu, liu'utaan takaisin neutraaliin ja lähdetään hitaasti toiseen suuntaan kohti positiivisia tunteita. Tunteita voidaan määritellä etukäteen, mutta havaitsin hedelmällisemmäksi jättää valinnan esiintyjälle ja antaa yleisölle tulkinnan vapauden.

Improvisoidut kappaleet

Mainio improvisointiharjoitus syntyy kun otetaan mikä tahansa teksti ja improvisoidaan siitä kappale. Runot ovat yksi mahdollisuus, mutta itse olen käyttänyt laulutekstejä. Niissä on valmiiksi laulun muoto, joka helpottaa ja antaa assosiaatioita. Oppilaat etsivät laulukirjoista kappaleita joita eivät ole koskaan kuulleet ja kirjoittavat niiden sanat paperille. Sitten yhdessä säestäjän kanssa sovitaan sävellaji ja tyyli. Sen jälkeen annetaan palaa enempiä miettimättä pienen alkusoiton saattelemana.

Lisää ilmaisusta ja improvisaatiosta

Tässä työssäni paljon siteeraamani Simo Routarinteen teos *Improvisoi* (Tammi, 2004) pitää sisällään paljon hyödyllistä laulajalle.

Minna-Liisa Tammela käsitteli esiintymiskoulutusta opinnäytetyössään *Esiintymisen iloa* (AMK, Stadia, opinnäytetyö 2005) esitellen liitteissä joitakin ilmaisu- ja improvisaatioharjoituksia.

Susanna Moisio kirjoittaa lauluimprovisoinnista opinnäytetyössään *Iloa improvisoinnista* (AMK, Stadia, opinnäytetyö 2007)

Laura Taimisto esittelee musiikkiteatterikurssin harjoituksia opinnäytetyössään *Laula, tanssi, näyttele* (AMK, Stadia, opinnäytetyö 2008)

William L. Cahn lanseeraa yksinkertaisen, kaikille soveltuvan vapaan improvisoinnin metodin kirjassaan *Creative Music Making* (Routledge, 2005)

KIRJALLISUUTTA

Basch-Kahre Eva. *Patterns of thinking*. (artikkeli) International Journal of psychoanalysis. 1986

Cahn William L. *Creative Music Making*. Routledge. 2005

Csikszentmihalyi Mihaly. *Flow-The classic work on how to achieve happiness*. London. Rider. 2002

Heikkilä Jorma. *Luovuuden osa-alueet ja niiden kehittäminen*. Teoksessa *Luovuuden ulottuvuudet*. Toim. Haavikko R ja Ruth J.E. Weilin+Göös. 1984

Heikkinen Hannu. *Vuorovaikutuksesta dialogiin opetusharjoittelun ohjauksessa*. Teoksessa *Tutkiva opettaja*. Lahden tutkimus ja koulutuskeskus. 1998

Huizinga Johan. *Leikkivä ihminen* (Homo Ludens 1938) Suom. Salomaa. WSOY. 1984

Hägglund Tor-Björn. *Luovuus psykoanalyttisen tutkimuksen valossa*. Teoksessa *Luovuuden ulottuvuudet*. Weilin+göös. 1984

Johnstone Keith. *Impro* (suom. Simo Routarinne) Helsinki. Yliopistopaino. 1996

Kohut Heinz. *The analysis on the self*. International universities press. 1971

Kris Ernst. *Psychoanalytic explorations in art*. International universities press. 1952

- Kurkela Kari. *Mielen maisemat ja musiikki. Musiikin esittäminen ja luovan asenteen psykodynamiikka*. Sibelius akatemia Musiikin tutkimuslaitos. 1993
- Lehtonen Kimmo. *Maan korvessa kulkevi...* Turun yliopiston kasvatustieteiden laitos. 2004
- Lehtonen Kimmo. *Musiikin symboliset ulottuvuudet*. Suomen musiikkiterapiayhdistys. 2007
- Lehtonen Kimmo. *Luovuus, symbolinen prosessi ja objektisuhteet* (Artikkeli). Psykologia 21/1986
- Lehtonen Kimmo. *Onko musiikin ja psyyken rakenteilla vastaavuutta?* (Artikkeli) Psykologia. 2/1989
- Lång Markus. *Psykoanalyysi ja sen soveltaminen musiikintutkimukseen* (Väitöskirja). Studia Musicologica Helsingiensis. 2004
- Maslow Abraham. *Creativity in self-actualizing people*. Van Nostrand Reinhold 1968
- Puolimatka Tapio. *Kasvatus ja filosofia*. Kirjayhtymä 1995
- Routarinne Simo. *Improvisoi!* Tammi. 2004
- Ruth Jan-Erik. *Luova persoona, prosessi ja tuote*. Teoksessa *Luovuuden ulottuvuudet*. Toim. Haavikko R. ja Ruth J.E. Weilin+Göös. 1984
- Stern Daniel. *Interpersonal world of the infant*. New York. Basic Books. 1985
- Tynjälä Päivi. *Oppiminen tiedon rakentamisena*. Kirjayhtymä, 1999
- Winnicott Donald W. *Playing and reality*. Routledge. 1971