

# MUSIIKILLINEN LUOVUUS SÄVELTÄMISEN NÄKÖKUL- MASTA

Juha Kaikkonen  
Kandidaatintutkielma  
Musiikkitiede  
Musiikin, taiteen ja kulttuu-  
rintutkimuksen laitos  
Jyväskylän yliopisto  
Kevät 2022

# JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta Humanistis-yhteiskuntatieteellinen	Laitos Musiikin, taiteen ja kulttuurintutkimuksen laitos
Tekijä Juha Kaikkonen	
Työn nimi Musiikillinen luovuus säveltämisen näkökulmasta	
Oppiaine Musiikkitiede	Työn laji Kandidaatin tutkielma
Aika Kevät 2022	Sivumäärä 22
Tiivistelmä Kandidaatintutkielmassani pyrin selvittämään, mitä musiikillinen luovuus tarkoittaa säveltämisen näkökulmasta ja minkälaisia luovuuteen liittyviä ilmiöitä esiintyy säveltäjän työskentelyssä. Ensiksi määrittelen musiikillista luovuutta yleisemmällä tasolla sekä säveltämisen näkökulmasta. Lisäksi käsittelen luovuuden kehittymistä säveltäjän uran aikana. Toiseksi käsittelen musiikillista asiantuntijuutta ja sitä, kuinka se kehittyy pitkäkestoisen oppimisen, eli kasvatuksen, koulutuksen ja kokemusten kautta. Tämän jälkeen siirryn käsittelemään sävellysprosessia, jonka läpikäynti on tärkeää säveltäjän työn ymmärtämisessä. Sävellysprosessin käsittelyn yhteydessä tulen käymään läpi erilaisia luovaan prosessiin liittyviä ilmiöitä, joita säveltäjä kohtaa prosessin aikana.	
Asiasanat Musiikillinen luovuus, säveltäminen, sävellysprosessi	
Säilytyspaikka Jyväskylän yliopisto	
Muita tietoja	



## SISÄLLYS

1	JOHDANTO .....	1
2	TUTKIMUSPROSESSI .....	3
	2.1 Tutkimuksen tavoitteet .....	3
	2.2 Tutkimusmenetelmä .....	4
	2.3 Aineisto .....	4
3	MUSIIKILLINEN LUOVUUS .....	5
	3.1 Musiikillisen luovuuden määrittely .....	5
	3.2 Musiikillinen luovuus urakehityksessä .....	7
4	MUSIIKILLINEN ASiantuntijuus säveltämisen taustalla .....	11
	4.1 Musiikillisen asiantuntijuuden merkitys säveltämisessä .....	11
	4.2 Pitkäkestoinen oppiminen .....	12
5	SÄVELLYSPROSESSI .....	15
	5.1 Sävellysprosessin malli .....	15
	5.2 Oivallus, inspiraatio & <i>flow</i> -tila .....	16
	5.3 Ongelmanratkaisu .....	18
	5.4 Ulkomusiikillisten tekijöiden vaikutus .....	19
6	YHTEENVETO .....	21
	LÄHTEET .....	23

# 1 JOHDANTO

Säveltämisestä puhuttaessa olen usein kuullut ihmettelyä liittyen säveltäjän luovuuteen ja työskentelyyn. Kuinka musiikilliset ideat syntyvät, mistä säveltäjä saa visionsa teokseen ja miten säveltäjä ylipäättään luo musiikkinsa, ovat kysymyksiä, jotka olen usein kuullut keskustelussa. Aihe vaikuttaa olevan mystinen ja kiehtova niin sävellystyön ulkopuoliselle henkilölle kuin joskus säveltäjälle itselleenkin.

Länsimaisessa taidemusiikissa on kauan vallinnut ajatus säveltäjänerosta, joka luo musiikkinsa ”kuin tyhjästä”. Katzin ja Gardnerin (2012, 108) mukaan tämä ajattelutapa on kenties romantiikan ajan perintöä, jolloin useat ajattelivat säveltämisen olevan äkillisen inspiraation tuottamaa taidetta, jossa prosessinomaiselle pitkäkestoiselle työstämiselle ei ollut tarvetta. Tässä on epäilemättä osittainen totuus, sillä oivallus ja inspiraatio ovat olennainen osa sävellysprosessia. Kokonaiskuva on kuitenkin toisenlainen, sillä säveltämisen taustalla vaikuttaa valtava määrä harjoittelua, opittuja ja omaksuttuja asioita, jotka mahdollistavat uuden musiikin luomisen, sillä ideat eivät synny tyhjästä. Varsinaisen sävellysprosessin aikana säveltäjä käy usein läpi kirjon eri mielentiloja ja luovuuden vaiheita oivalluksesta inspiraation ja flow-tilan kautta mahdollisen kriisivaiheen ongelmanratkaisutilanteiden läpi lopulta teoksen valmiiksi saattamiseen. Katz ja Gardner (2012, 108) kirjoittavat, että nykyään vallitsee yleinen yksimielisyyttä siitä, että uuden työn luominen sisältää ongelmanratkaisua ja ajan kanssa työstämistä yksittäisen ”ahaa-elämyksen” sijasta. Toisaalta, oivallus, joka Heinosen (1995, 20) mukaan tarkoittaa idean tai ratkaisun silmänräpäyksellistä ja odottamatonta ilmaantumista, on myös tärkeä osa sävellysprosessia.

Tämän tekstin tarkoituksena on antaa yleinen katsaus siihen, mitä musiikillinen luovuus tarkoittaa säveltämisen näkökulmasta, eli minkälaisia luovuuteen liittyviä ilmiöitä säveltämisen yhteydessä on havaittavissa. Aihetta tutkiessa keskeisenä asiana nousee esille myös sävellysprosessi ja sen eteneminen, jota pyrin myös avaamaan tekstissäni. Keskityn länsimaisessa kulttuurissa vallitseviin käsityksiin säveltämisestä, joten näkökulmani painottaa länsimaista taidemusiikkia ja esimerkit tulevat siltä kentältä. Muiden kulttuurien mukaan ottaminen tekisi aiheesta todella laajan käsiteltäväksi ja tämän tehtävän puitteissa se ei ole mahdollista. Lisäksi aiheen

rajaukseen liittyen on todettava, että musiikillisella lahjakkuudella, musikaalisuudella, on epäilemättä suuri osa siinä, kuka on kykeneväinen säveltämään, mutta sen käsittelyn olen joutunut jättämään myös tekstin ulkopuolelle välttääkseni aihepiirin liiallista laajuutta. Tämän tekstin oletuksena on, että käsiteltävät asiat koskettavat sellaisia yksilöitä, jotka säveltävät.

Aihe on siinä mielessä tärkeä, että säveltäminen on etenkin länsimaisessa kulttuurissa nähty vain harvojen ja valittujen oikeutena. Joissakin toisissa kulttuureissa kaikki yksilöt nähdään luovina yksilöinä. Kenties tästä syystä säveltämiseen ja musiikilliseen luovuuteen liittyvät käsitykset voivat joskus olla vääristyneitä ja esimerkiksi nuoria muusikoita voisi mahdollisesti rohkaista säveltämiseen eri tavalla, mikäli sitä ei pidettäisi niin harvinaisena ja vaikeasti lähestyttävänä asiana.

## 2 TUTKIMUSPROSESSI

Aiheeseen perehdyttäessä sen haastavuus nousee esille useassa lähteessä. Aihe on haastava tutkittavaksi erityisesti sävellysprosessin osalta, koska säveltäminen on yksinäistä toimintaa eikä säveltäjän ajattelua voida havaita ulkoapäin. Haastavuudesta huolimatta aiheesta on tuotettu tutkimustietoa Pohjannon (2012, 7) mukaan ainakin musiikkianalyysin perusteella, luonnosten, käsikirjoitusten ja muiden historiallisten dokumenttien avulla sekä haastatteluin. Kaikissa lähestymistavoissa on omat haasteensa. Doninin (2016, 3) mukaan aikaisempien säveltäjien tutkiminen ei anna mahdollisuutta saada tietoa kaikista mentaalisista prosesseista, jonka takia on hyvä keskittyä nykysäveltäjiin. Pohjannon (2012, 7) mukaan säveltäjien jälkikäteen antamat kertomukset työstään ovat kuitenkin alttiita vääristymille, kuten esimerkiksi unohtelulle ja puhujan tarpeelle tulla kuulluksi ja ymmärretyksi. Säveltämisen kuvailuun liittyen Donin (2016, 4) kertoo nykysäveltäjä Pascal Dusapinin ajatuksesta, jonka mukaan säveltämisen kuvailu ei riitä taltioimaan säveltämisen todellista ydintä, vaan se jää vain kuvaukseksi. Konecni (2012, 142) puolestaan nostaa esille aiheen tutkimisen valvotuissa olosuhteissa, jolloin ongelmana on tutkijan läsnäolo sävellystilanteessa, joka vaikuttaa koko tilanteen luonnollisuuteen sekä lopputulokseen.

### 2.1 Tutkimuksen tavoitteet

Tämän tutkimuksen tavoitteena on kartoittaa musiikillisen luovuuden erilaisia ilmen-tyymiä säveltämisen kontekstissa. Tekstissä pyritään vastaamaan seuraaviin kysymyk- siin:

- 1) Mitä musiikillinen luovuus tarkoittaa säveltämisen näkökulmasta?
- 2) Minkälaisia luovuuteen liittyviä ilmiöitä esiintyy säveltäjän työskentelyssä?

Tutkimuksen tavoitteiden täyttämiseksi on loogista lähteä liikkeelle musiikilli- sen luovuuden määrittelystä ja käsitellä sitä säveltämisen näkökulmasta. Tämän jäl- keen käsitellään musiikillisen asiantuntijuuden, eli musiikillisen tiedon ja taidon op- pimista, joka mahdollistaa säveltämisen. Näiden jälkeen käydään läpi sävellysproses- sia, jonka käsittely on tärkeää, jotta voi ymmärtää mitä eri vaiheita säveltäjä mahdol- lisesti käy läpi työstäessään teosta ja millaisia eri luovuuteen liittyviä ilmiöitä työpro- sessin aikana voi esiintyä. Tulosten yleistettävyydestä on huomioitava, että säveltäjien välillä on luonnollisesti eroavaisuuksia niin henkilöinä kuin työskentelytavoissa, joten eri ilmiöiden ilmaantuminen säveltäjien työskentelyssä on persoonasta riippuvainen.

Ensimmäiseen kysymykseen pyritään vastaamaan luvuissa 3 ja 4, jotka käsittelevät musiikillista luovuutta ja musiikillisen asiantuntijuuden haalimista ja merkitystä. Jälkimmäiseen kysymykseen vastataan luvussa 5, joka keskittyy käsittelemään sävellysprosessia ja siihen liittyviä luovuuden ilmiöitä.

## **2.2 Tutkimusmenetelmä**

Tämä tutkimus toteutetaan kirjallisuuskatsauksena, tarkemmin määriteltynä katsauksen tyyli on narratiivinen kirjallisuuskatsaus. Säveltämiseen luovana toimintana liittyy useita ilmiöitä, joista tutkimuksessa halutaan rakentaa yleiskuva. Salmisen (2011, 7) mukaan narratiivinen kirjallisuuskatsaus pystyy antamaan laajan kuvan käsiteltävästä aiheesta ja sen tarkoituksena on tiivistää aiempaa aiheeseen liittyvää tutkimustietoa. Näin ollen narratiivinen kirjallisuuskatsaus mahdollistaa laajan aineiston tutkimisen ja yleiskuvan muodostamisen, joka tässä tutkimuksessa on tavoitteena.

## **2.3 Aineisto**

Aineisto on valittu siten, että aiheesta saisi laajan käsityksen. Samalla aineisto on kuitenkin jouduttu rajaamaan länsimaista musiikkia koskevaan kirjallisuuteen, sillä muuten aihe olisi liian laaja tämän tekstin käsiteltäväksi. Aineiston haussa on keskitytty löytämään tieteellisesti luotettavia julkaisuja, joiden perusteella on luotettavaa tehdä yleisen tason päätelmiä käsiteltävistä ilmiöistä.



### 3 MUSIIKILLINEN LUOVUUS

Tässä luvussa tarkastellaan musiikillista luovuutta säveltämisen näkökulmasta. Ensin pyritään määrittelemään, mitä musiikillinen luovuus tarkoittaa viitaten sekä yleisiin luovuuden määritelmiin että musiikillisen luovuuden määritelmiin. Määrittelyn lisäksi käsitellään musiikillisen luovuuden kehittymistä säveltäjien uran aikana.

#### 3.1 Musiikillisen luovuuden määrittely

Säveltäminen on luovaa musiikillista toimintaa, joten musiikillinen luovuus on keskeinen käsite säveltämistä tutkiessa. Mazzolan (2011, 145) mukaan monet yleisen tason teorit luovuudesta pätevät hyvin myös musiikkiin. Niinpä musiikillista luovuutta määriteltäessä on hyvä lähteä liikkeelle yleisistä luovuuden määrittelyistä. Kaufmanin (2016) mukaan luovuus on määritelty pitkään kahden ominaisuuden kautta. Luovuuden tulee esittää jotain erilaista, uutta ja innovatiivista. Toisaalta sen on oltava sopivaa tilanteeseen nähden. Esimerkkinä Kaufman mainitsee sellaisen, että pyydettyä laulamaan jotain luovaa ja toinen vastauksena hajottaakin ikkunan, tällainen ei ole luovuutta. (Kaufman 2016, 5.) Luova idea on siis tehtävään ja tilanteeseen sopiva eli asianmukainen. Sternberg (2006) puolestaan kirjoittaa luovuuden olevan sellaista, jossa ajatus on keskitetty nimenomaan jonkin uuden idean tai asian luomiseen, jonka on oltava jollakin tasolla ennen näkemätöntä ja mukaansatempaavaa. Luovuus vaatii sen alan tietoutta ja taitoa, jolla luovuutta aiotaan harjoittaa. Lisäksi luovuuden tulisi olla ainakin jollain asteella mitattavissa ja kehitettävissä. (Sternberg 2006, 2.) Kaufman (2016) mainitsee myös luovuuden mahdollisena lisämääritelmänä idean korkealaatuisuuden. Hän viittaa Amabilen (2010) määritelmään, jonka mukaan luova tuote, idea tai ongelmanratkaisu on arvokas sekä yksilölle että suuremmalle ihmisjoukolle. (Kaufman 2016, 6.) Katzin ja Gardnerin (2012, 108) mukaan luovan työn tekeminen sisältää ongelmanratkaisua ja pitkäaikaista työstämistä yhden ”ahaa-hetken” sijasta. Kaufman kuitenkin viittaa näkemyksiin, joissa on ehdotettu luovuuden yhdeksi ominaisuudeksi yllätyksellisyyttä ja suunnitelmattomuutta, eli luovuuteen liittyy nimenomaan jokin ”ahaa-elämys”. Näistä yhteenvetona voidaan päätellä, että luovaan tekemiseen liittyy inspiraatiota ja oivalluksen hetkiä (”ahaa-elämyksiä”), sekä pitkäkestoinen prosessi, joka sisältää suunnittelua, työstämistä ja ongelmanratkaisua.

Mitä musiikillinen luovuus siis tarkoittaa? Brattico ja Tervaniemi (2006) kirjoittavat, että mitä tahansa musiikillista toimintaa voidaan pitää luovana, sillä musiikillinen toiminta tarkoittaa musiikillisen äänen tuottamista hiljaisuudesta. Heidän mukaansa paras erimerkki musiikillisesta luovuudesta on sävelteos. Sävelteos (sävellys)

puolestaan tarkoittaa musiikillisen äänen taiteellista organisoimista siten, että äänet yhdessä luovat merkityksellisen kokonaisuuden säveltäjälle, kuulijalle tai molemmille. (Brattico & Tervaniemi 2006, 290.) Mazzola (2011) puolestaan määrittelee musiikillista luovuutta yksinkertaisesti siten, että se tarkoittaa luovaa toimintaa jollain musiikin osa-alueella. Lisäksi hän mainitsee Sternbergin ja Lubartin määrittelyn, jonka mukaan musiikillista luovuutta on kyky tuottaa ainutlaatuinen ja asianmukainen musiikillinen teos. Näissä esimerkeissä musiikillisella teoksella ei tarkoiteta pelkästään sävellystä, vaan se voi olla esimerkiksi improvisaatiota, cover-esitys tai remix-version tuottaminen. (Mazzola 2011, 145.) Hill (2012, 88) määrittelee musiikillista luovuutta seuraavasti: se on prosessi, jossa käytetään poikkeavaa ajattelua vapaamuotoisesti äänteoksen luomiseen, joka ei noudata kokonaan ennalta määrättyä mallia.

Kun näitä edellä mainittuja määritelmiä pohtii säveltämisen kontekstissa, musiikillisen luovuuden määritelmässä säveltäminen nouseekin jo esille mutta myös luovuuden määrittelyistä voi havaita säveltämiseen osuvia näkemyksiä. Esimerkiksi Sternbergin näkemystä, jossa luovuuden todetaan vaativan sen alan asiantuntijuutta, jolla luovuutta harjoitetaan, voidaan pitää itsestään selvänä säveltämisen näkökulmasta. Lisäksi ajatuksen keskittäminen uuden asian tai idean luomiseen kuvastaa säveltämistä erittäin osuvasti. Katzin ja Gardnerin ongelmanratkaisu sekä idean pitkäkestoinen työstäminen ovat erittäin olennainen osa säveltäjän työtä. Näitä täydentää osuvasti Kaufmanin mainitsema yllätyksellisyyden elementti luovassa työskentelyssä. Näiden ilmenemistä säveltäjän työskentelyssä käydään läpi tekstin myöhemmissä luvuissa. Yhteenvetona todettakoon, että edellä mainittuihin määritelmiin perustaen sekä tämän tekstin näkökulman huomioon ottaen, musiikillista luovuutta säveltämisen näkökulmasta on sellainen musiikillinen toiminta, jossa säveltäjä saa aikaan omaksumaansa tietoa ja taitoa hyödyntäen jonkin ainutlaatuisen (eli jo olemassa olevista teoksista poikkeavan) ja tunnistettavan musiikillisen teoksen.

Vaikka tämä teksti keskittyy länsimaiseen musiikkiin, musiikillista luovuutta pohtiessa on hyvä ottaa huomioon, että käsitykset vaihtelevat suuresti eri kulttuurien välillä. Esimerkiksi käsitys siitä, kuka on oikeutettu tekemään musiikkia ja kuka ei, voi olla hyvin erilainen kulttuurista riippuen. Hillin (2012) mukaan länsimaisessa taidemusiikissa vain harvojen ja valittujen asiantuntijoiden joukolle on annettu mahdollisuus säveltää ja heidänkin täytyy usein saavuttaa institutionaalinen, akateeminen tai jokin muu sosiaalinen tunnustus ja oikeutus saadakseen luovat työnsä hyväksytyksi. Hill toteaa myös, että esiintyjien tulkinnalle ja improvisoinnille on hyvin vähän sijaa. Hill 2012, 89-90.) Maaailman musiikkikulttuureista löytyy myös hyvin erilaisia käsityksiä musiikillisesta luovuudesta ja siitä, kenellä siihen on oikeus. Hill (2012) mainitsee esimerkkeinä muun muassa eteläafrikkalaisen Venda-kulttuurin, jossa jokaisella on oikeus olla luova tietyn seremoniamusiikin aikana. Suomalaisesta nykykansanmusiikkikulttuurista Hill nostaa esille Heikki Laitisen ajatukset suomalaisesta

musiikkikoulutusjärjestelmästä, joka hänen mukaansa osittain tuhoaa noin 50 000 lapsen luovuuden painottaessaan toistoa, tottelevaisuutta, alistumista ja yhdenmukaisuutta, vaikka hänen näkemyksensä mukaan jokaisella on kyky olla luova. (Hill, 94–95.) Näistä esimerkeistä voidaan päätellä, että etenkin länsimaisen taidemusiikin käsitys säveltämisestä on hyvin tiukka verrattuna muihin kulttuureihin. Tämä toisaalta luo hyvän tilaisuuden sävellystyöskentelyn tutkimukselle länsimaisen kulttuurin parissa, koska säveltäminen on erittäin vaativaa ja sävellysprosessi on usein pitkäkestoinen.

### 3.2 Musiikillinen luovuus urakehityksessä

Säveltäjän luovuutta tutkittaessa on syytä ottaa huomioon myös luovuuden kehittyminen säveltäjän uran aikana. Se, miten säveltäjän työprosessi etenee ja minkälaisella tehokkuudella säveltäjä saa uusia teoksia valmiiksi, vaihtelevat uran aikana. Myös teosten laadussa voidaan havaita muutoksia uran edetessä, esimerkiksi missä vaiheessa uraa säveltäjä on onnistunut tuottamaan mestariteoksensa. Tulosten ei voida ajatella pätevän jokaiseen säveltäjään, koska luonnollisesti eri ihmisten välillä on eroavaisuuksia kehittymisen ja työskentelyn osalta mutta jonkinasteisia yleisen tason päätelmiä voidaan kuitenkin tehdä.

Urakehityksen tutkimuksessa länsimaisen taidemusiikin ”suuret säveltäjät”, eli vahvasti kaanonissa paikkansa vakiinnuttaneet säveltäjät tarjoavat hyvän mahdollisuuden tutkia säveltäjän urakehitystä, sillä heidän elämänsä ovat hyvin dokumentoituja sekä niitä voidaan tarkkailla kokonaisuutena. Kozbelt (2016) toteaaakin, että länsimaisen taidemusiikin säveltäjät ovat yksiä parhaiten dokumentoituja tekijöitä otettaessa huomioon minkä tahansa luovan alan. Myös heidän luovat prosessinsa ovat suhteellisen hyvin tiedossa, kuten esimerkiksi Mozartin ja Schubertin äärimmäisen sujuva säveltäminen, tai vastaavasti Beethovenin ja Brahmsin valtava aherrus sävellyksensä parissa. Kozbelt on sitä mieltä, että tietoutta ”suurten säveltäjien” elämästä ja sävellysprosessista voidaan hyödyntää luovuuden tutkimuksessa yleisellä tasolla. Oikein tarkasteltuina monet näkökulmat säveltäjien luovuudesta ovat kelvollisia laadulliselle analyysille, erityisesti heidän koko tuotantoa ja urakehitystä tarkasteltaessa. (Kozbelt 2016, 28.)

Minkälaisia havaintoja säveltäjien uran aikaisesta luovuuden kehittymisestä on tehty? Kozbelt (2016) kertoo psykologien kehittäneen kaksi eri teoriaa elinikäisestä luovuudesta, jotka esittävät hyvin erilaiset näkemykset luovuuden perimmäisestä oleuksesta, siitä, kuinka luovuus avautuu läpi tekijän uran sekä minkä verran luovuus on hallittavissa. Ensimmäisen näkemys keskittyy asiantuntijuuteen, jonka mukaan tekijä on haalinut suuren määrän alakohtaista tietoutta, jota hän käyttää rationaalisesti

ongelmanratkaisutilanteissa, joka suurelta osin tarkoittaa luovuutta. Tämä näkemys korostaa luovaa kontrollia ja pitkäaikaista kehittymistä alalla. Nimitän tätä teoriaa asiantuntijuutta korostavaksi teoriaksi. Toinen näkemys puolestaan korostaa suurta luontaisen sattuman ja mahdollisuuden osuutta luovassa prosessissa, etenkin erinomaisten luovien töiden kohdalla. Tämä näkemys on pessimistinen luovuuden hallinnan sekä ajan myötä kehittymisen suhteen. (Kozbelt 2016, 27–28.) Tätä teoriaa nimitän mahdollisuutta korostavaksi teoriaksi.

Kozbeltin (2016) mukaan yksinkertaisin todiste säveltäjien urakehityksistä saadaan tutkimalla heidän uriansa merkkipaaluja, eli milloin he aloittivat musiikin opiskelun, säveltämisen, milloin sävelsivät ensimmäisen tunnustetun mestariteoksen, milloin puolestaan parhaimmat työnsä, milloin viimeisen mestariteoksensa ja milloin lopettivat säveltämisen kokonaan. Kun näitä merkkipaaluja on tutkittu suuren säveltäjäjoukon kohdalla, merkittävimpänä huomiona nousee esille se, että omaperäisen arvonsa säilyttävän teoksen aikaansaaminen vaati taustalleen lähes aina vähintään vuosikymmenen intensiivistä musiikinopiskelua. Näin myös mahtavimpien ja etevimpien säveltäjien kohdalla. (Kozbelt 2016, 29.) Tämä näkemys tukee asiantuntijuutta korostavaa teoriaa.

Lehmannin ym. (2007) mukaan muusikolla, joka on saavuttanut kaiken tarvittavan tiedon ja taidot, on mahdollisuus tuottaa jotain uutta, ehkä jopa merkittävää. Lehmann ym. kirjoittavat Simontonin (1997) teoriasta, jonka mukaan tietyillä henkilöillä on pysyvä mahdollisuus säveltää jotain huomionarvoista. Lisäksi henkilön tuotanto jakautuu siten, että suurin osa teoksista ovat laadultaan keskinkertaisia, muutamat ovat erittäin korkeatasoisia ja muutamat puolestaan heikkotasoisia. Tämä tarkoittaa sitä, että mikäli tällainen henkilö lisää teostensa määrää eli tuotteliaisuuttaan, on todennäköistä, että hän säveltää enemmän huomionarvoisia teoksia. Vastaavasti myös heikompien teosten määrä kasvaa. (Lehmann ym. 2007, 140.) Tällä teoriolla Kozbelt (2016, 30) toteaa tekstissään olevan myös empiiristä näyttöä. Näiden väittämien perusteella tämän voi ajatella olevan mahdollista ainakin sellaisten säveltäjien kohdalla, jotka omaavat kyvyn säveltää korkealaatuisia teoksia. Tämä näkemys on enemmän mahdollisuutta korostavan teorian mukainen, sillä mitä enemmän säveltäjä säveltää, sen parempi mahdollisuus on onnistua, vaikka samalla myös heikompi tasoisten teosten määrä väistämättä kasvaa.

Entä minkälaisia havaintoja teosten määrän ja laadun kehittymisestä on pystytty tekemään? Kozbelt (2016, 30) toteaa teosten määrän kehityksestä siten, että uran alussa tuotteliaisuus on vähäistä, jonka jälkeen se nousee nopeasti ja huipentuu yleensä noin 40-vuotiaana, jonka jälkeen se laskee vähitellen. Lehmann ym. (2007, 140) puolestaan viittaavat samankaltaiseen kehityskäyrään säveltäjien tuotteliaisuudessa, joka yhdistettynä edellä mainittuun Simontonin teoriaan mahdollistaa säveltäjien uran huippusuoritusten ennustamisen. Kozbelt (2016, 31) kertoo myös teosten laadun

kehittyvän mahdollisesti samankaltaista käyrää noudattaen: teosten laatu uran alussa on alhaisempi kohoten uran edetessä ja myöhemmällä uralla hiipuen. Tämä tukisi osittain asiantuntijuutta korostavaa näkemystä, sillä keskiverto säveltäjä kehittyi uran edetessä. (Kozbelt 2016, 31.) Toisaalta tämä on ristiriidassa sen kanssa, miksi teosten laatu huononisi uran loppua kohden, sillä eihän asiantuntijuuden pitäisi kadota minnekään. Teosten määrän tai laadun heikkenemistä uran loppua kohden voikin selittää esimerkiksi fysiologisilla ongelmilla, kuten sairauksilla. Konecniin (2012, 145) mukaan fyysisillä sairauksilla on todettu olevan merkittävä vaikutus säveltäjien työhön sekä laadussa että määrässä.

Se, että määrä parantaisi automaattisesti mahdollisuuksia korkealaatuisten teosten tekemiseen, ei ole ainoa mahdollinen tekijä. Lisäksi on myös otettava huomioon eroavaisuudet urakehityksissä eri säveltäjien välillä. Kozbelt (2016, 31) kirjoittaa, että säveltäjien urakehitystä voi arvioida myös suhteuttamalla mestariteosten määrän teosten kokonaismäärään. Tämä lähestymistapa näyttää sen, kuinka viisaasti säveltäjä on oppinut käyttämään luovuuttaan. Samalla pääsemme aikaisemmin mainittujen kahden teorian äärelle, joista mahdollisuutta korostava teoria ei suhtautunut positii-visesti siihen, että luovuus olisi hallittavissa. Kozbelt (2016) kuitenkin kirjoittaa, että myöhemmin huippunsa saavuttaneiden säveltäjien on todettu säveltäneen määrällisesti vähemmän verrattuna nuorempaan huippunsa saavuttaneisiin säveltäjiin. Tämä tarkoittaisi sitä, että myöhemmin huippunsa saavuttaneet säveltäjät ovat onnistuneet kehittämään sellaisen viisauden, että osaavat käyttää luovuutensa järkevämmiin verrattuna yrityksen ja erehdyksen kautta tekeviin, nuorempaan huippunsa saavuttaneisiin säveltäjiin. (Kozbelt 2016, 30–31.) Määrä ei siis välttämättä luo parempia mahdollisuuksia korkealaatuisten teosten tekemiseen, mutta se on mahdollista. Urakehityksissä ja työskentelytavoissa on joka tapauksessa eroja säveltäjien välillä, eivätkä kaikkien urat etene samaa kehityskäyrää mukailleen. Kozbelt (2016, 32) toteaaakin säveltäjien urakehityksissä olevan suuria eroavaisuuksia joidenkin säveltäjien kehittyessä jatkuvasti uran aikana toisten puolestaan saavuttaessa huippunsa nuorempaan, jolloin kehityskaari laskee loivasti ja pitkästi. Kehityskaari voi olla myös suhteellisen tasainen, jossa ei ole suuria huipentumia tai laskuja.

Kozbeltin tekstissä nämä kaksi teoriaa, asiantuntijuutta sekä sattumaa korostavat teorialat on esitetty vastakkainasetteluna, mutta jos määrä lisää mahdollisuutta mestariteosten luomiselle, silloin tämän näkemyksen voisi ajatella tukevan myös sitä vastaan asetettua asiantuntijuutta korostavaa teoriaa, sillä mitä enemmän säveltäjä työtään tekee, sen paremmaksi hänen siinä olettaisi kehittyvän. Tämän lisäksi luovuuden määrittelyistä nostetut näkemykset asiantuntijuudesta sekä yllätyksellisyydestä täydentävät toisiaan, sillä molemmat ovat osana luovuutta. Näin ollen myös näiden kahden Kozbeltin vastakkain asettelemien teorioiden voisi nähdä ennemminkin täydentävän toisiaan sen sijaan, että ne sulkevat toisensa pois.

Eroavaisuuksia on havaittu myös eri genrejen välillä. Lehmann ym. (2007) nostavat esille tuotteliaisuuteen liittyen tärkeän huomion, sillä genrejen ja tuotteliaisuuden huipun välillä on eroavaisuuksia. Esimerkiksi sinfoniset säveltäjät saavuttavat huippunsa 30–34 vuotiaina, oopperasäveltäjät hieman myöhemmin, 40–44 vuotiaina. He toteavat yhteenvedona, että genre, kyseisen genren tyypillinen kehityskaari ja säveltäjän yksilöllinen tuotteliaisuus ovat vaikuttavat tekijät menestyksen odotettavuudessa. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, etteikö huippu voisi olla myöhemmin tai aikaisemmin, mutta se on epätodennäköistä. (Lehmann ym. 2007, 141.)

Lisäksi yksi tekijä säveltäjien urakehityksessä on heidän halunsa kehittyä säveltämisessä läpi heidän uriensa. Konecni (2012) mukaan monet kirjoittajat ovat nostaneet esille esimerkiksi Bachin omistautumisen valmistelulle, itsensä kehittämiseksi ja opiskelulle oman musiikkinsa kehittämiseksi. Mitä tulee Mozartin jatkuvaan haluun kehittyä, Konecni viittaa Kozbeltin tutkimukseen, joka osoittaa Mozartin teosten laadun sekä määrän parantuneen iän karttuessa. Tämä tarkoittaa, että nykyään mestariteoksiksi laskettavien töiden laatu ja määrä vuotta kohti kasvoivat Mozartin iän karttuessa. Konecni nostaa esille myös Beethovenin evoluution pianosonaatin osa-alueella, jossa hän venytti pianon mahdollisuudet äärimmilleen ja joista samalla on havaittavissa koko instrumentin kehittyminen. (Konecni 2012, 150–151.)

Kaiken kaikkiaan säveltäjien urakehityksissä voi olla suuria vaihtelevuuksia riippuen persoonallisuudesta, työskentelytavoista tai esimerkiksi genrestä. Kuitenkin asiantuntijuuden riittävä omaksuminen, kuten seuraavassa luvussa tullaan tarkemmin käsittelemään, vaikuttaa olevan välttämätön seikka säveltäjän kehittämisessä, vaikka myös sattumalla voi olla osallisuutensa menestyksen saavuttamisessa.

## 4 MUSIIKILLINEN ASiantuntijuus säveltämisen taustalla

Tässä luvussa käsitellään asiantuntijuuden merkitystä säveltäjän työlle sekä sitä, kuinka asiantuntijuus kehittyy säveltäjälle. Ilman asiantuntijuutta säveltäminen ei ole mahdollista ja asiantuntijuuden kehittymisen taustalla on vuosia jatkuvat pitkäkestoiset oppimisen prosessit.

### 4.1 Musiikillisen asiantuntijuuden merkitys säveltämisessä

Olipa kyseessä mikä tahansa genre musiikissa, säveltää ei voi tyhjästä. Toisin sanoen, jos ei ole ikinä kuullut musiikkia, ei sen säveltäminenkään ole mahdollista. Jo edellisessä luvussa esille noussut asiantuntijuus, eli ajan kuluessa opittu musiikillinen tietotaito vaikuttaa säveltämisen taustalla ja se on välttämätöntä säveltämiselle. Lehmannin (2007, 138) mukaan mikä tahansa genre vaatii pitkäaikaisen uppoutumisen alan sääntöihin edellytyksenä innovatiivisen teoksen luomiselle. Kozbelt (2016, 29) toteaa puolestaan, että tällainen saavutettu tietyn alan tieto on perustana monimutkaisille ongelmanratkaisun ja valintojen tekemisen prosesseille, jotka ovat tarpeellisia merkittäville luovien töiden saavutuksille. Tätä ajatusta tukee tutkimus koskien suuria säveltäjiä, joka jo edellisessä luvussa mainittiin. Kozbeltin (2016, 29) mukaan käytännössä jokaisen säveltäjän kohdalla vaadittiin 10 vuotta musiikinopiskelua ennen kuin säveltäjät kirjoittivat ensimmäisen mestariteoksensa. Lehmann (2007) on samoilla linjoilla, sillä hän kertoo Hayesin (1989) tutkimuksesta, jonka mukaan säveltäjät tarvitsivat 10 vuotta harjoittelua, olivatpa he aloittaneet opiskelun missä iässä tahansa. Lehmann toteaaakin osuvasti, että vasta hallitessaan olemassa olevan tiedon, voi sen jälkeen tietoisesti keksiä jotain uutta, tai huomata mikäli on juuri keksinyt. (Lehmann 2007, 137–138.)

Bratticon ja Tervaniemen (2006) mukaan jopa musiikin kuuntelua voidaan pitää perustuvana luoviin mentaalisiin prosesseihin etenkin silloin, kun teoksesta on ymmärrettävä jokin merkitys. Erityisesti nykymusiikin kuuntelemisessa tuttujen rakenteiden etsiminen on vallitseva ajatus kuuntelijassa, ja näin ollen se pitää sisällään yhtäläisyyksiä luovaan ajatteluun. Kuulijalle täysin tuntemattoman teoksen kuuntelu sisältää muistamiseen liittyviä prosesseja, assosiaatiota tuttuihin rakenteisiin, pitkäkestoisien muistin käyttämistä sekä mentaalista representaatiota, jotka mahdollistavat kuulijalle musiikin luomisen mielessään ja säveltäjän aikeiden päättelyn. (Brattico & Tervaniemi 2006, 291.) Lehmann (2007, 139) ajattelee samankaltaisesti, sillä hänen mukaansa kuunteleminen luo odotuksia ja tällaisia odotuksia voidaan käyttää myös

musiikin luomiseen. Bailes ja Bishop (2016, 54) toteavat puolestaan, että kyky kuvitella uusia musiikillisia kuvioita on tärkeä osa luovaa prosessia. Musiikin kuvittelu antaa mahdollisuuden kokeilla uusia äänien yhdistelmiä mielessä ilman mitään soitinta. Soittimet voivat joskus olla jopa mielikuvitusta rajoittava tekijä. On myös yleisesti tiedossa, että ihminen voi muistaa ja kokea mielessään uudelleen musiikkia hyvinkin tarkasti. (Bailes & Bishop 2016, 53–57.) Näistä ajatuksista yhteenvetona voi tehdä päätelmän, että säveltäminen perustuu opittuihin asioihin ja niiden uudelleen järjestämiseen luovalla tavalla, jonka lopputuloksena syntyy uusi, uniikki ja itsenäinen tunnistettava teos.

Opiskelu ja säveltäminen antavat myös konkreettisia työkaluja säveltämiseen. Kozbeltin (2016, 38) mukaan säveltäjät voivat halutessaan tukeutua perinteisiin muotoihin ja heidän omaan aikaisempaan kokemukseensa omien ideoidensa kehittämisessä. Hän myös viittaa Aaron Coplandin ajatukseen siitä, että jokaisella hyvin koulututtuneella säveltäjällä on ”varastossaan” tiettyjä muotoja ja perusrakenteita, joiden varaan rakentaa sävellyksensä.

Yhteenvetona musiikillisen asiantuntijuuden tärkeydestä todettakoon, että musiikillisten ideoiden kuvittelu ei ole mahdollista ilman tietoutta musiikista, eli jos ei ole ikinä kuunnellut musiikkia tai perehtynyt siihen. Opiskelu antaa konkreettista tietoa ja taitoa musiikin teoriaan ja soittamiseen liittyen. Kozbeltin (2016, 39) mukaan jotkut säveltäjät haluavat välttää totuttuja rakenteita ja muotoja. Tämäkin vaatii asiantuntijuutta, sillä halutessaan välttää tuttuja muotoja, niiden on oltava hallussa, jotta voi tietoisesti tehdä jotain muuta. On silti huomioitava, että luovuutta ei kuitenkaan voi selittää pelkästään asiantuntijuudella, sillä esimerkiksi Mazzolan (2011, 143) mukaan asiantuntijuus on vain yksi osa, joka vaikuttaa luovuuteen.

## 4.2 Pitkäkestoinen oppiminen

Asiantuntijuuden kehittymiseen vaaditaan opiskelua, oli se sitten omatoimista tai muodollista musiikinopiskelua. Musikaalisuus on epäilemättä osa tätä asiantuntijuuden kehittymistä, tai sen kehittymisen mahdollistajana, mutta kuten johdannossa mainittiin, musikaalisuuden käsittely on jätetty tämän tekstin ulkopuolelle. Hillin (2012, 89) mukaan länsimaisen taidemusiikin hierarkkisessa ja valikoivassa kulttuurissa vallitsee uskomus siitä, että musiikillinen lahjakkuus täytyy olla joko geneettisesti perittyä tai ylimaallisesti suotu. Hill (2012, 92) kirjoittaa myös, että näkemykset musiikillisten ideoiden syntymisestä ”kuin tyhjästä”, ylimaallisesti tai neron alitajunnassa saavat säveltämisen ja improvisoinnin vaikuttamaan sellaisilta asioilta, joita ei voi opettaa, oppia tai omaksua, ellei kyseessä ole poikkeuksellisen lahjakas yksilö. Lehmann ym. (2007, 137) kiteyttävät opettelun merkityksen ytimekkäästi: mikäli geneettinen



perimä olisi ainoa syy kuuluisien luovien tekijöiden menestykselle, heidän ei tällöin olisi tarvinnut suurta vaivaa nähden opetella ammattiaan. Hill (2012, 91) lisää vielä aiheeseen, että länsimaiset käsitykset musiikillisesta luomisesta ovat niin vääristyneitä, että ne esimerkiksi jättävät mestarillisten jazz-improvisoidijien vuosien opetteluun varjoonsa.

Kuten jo aikaisemmin tekstissä nousi esille, lähes kaikkien suurienkin säveltäjien on täytynyt harjoitella alaansa ainakin vuosikymmenen verran ennen ensimmäisten mestariteostensa aikaansaamista. Suoraa johtopäätöstä ei voida tehdä, että aina vaa-dittaisiin 10 vuotta jonkin asian täydelliseen hallintaan, sillä säveltäjien urakehityksissä voi olla suuria eroavaisuuksia (katso luku 3.2). On kuitenkin syytä olettaa, että säveltäminen vaatii pitkäkestoista harjoittelua ja aikaisempien säveltäjien töiden tuntemusta, jotta säveltäjä voi löytää oman tyykinsä musiikilliseen ilmaisuunsa. Lehmannin ym. (2007, 137) mukaan Mozartin kymmenen ensimmäisen vuoden aikana tehdyt sävellykset eivät ole lähellekään niin suosittuja ja esitettyjä verrattuna myöhäisempiin. Mazzola (2011, 148) puolestaan toteaa Mozartin kymmenen ensimmäisen vuoden olleen immersiota alalle muiden säveltäjien töiden ja esiintymisten kautta. Lehmann ym. (2007, 138) nostavat esille myös Beatlesin, jotka tekivät todellisen vaikutuksen populaarimusiikin historiaan vuosien 1965–1967 välillä, jolloin John Lennon oli ollut aktiivisena noin kymmenen vuotta.

Jos pitkäkestoinen oppiminen on välttämätöntä, mitä se tarkemmin tarkasteltuna tarkoittaa? Yksi muusikon arkisimmista asioista on instrumenttinsa harjoittelu. Nopeasti ajateltuna harjoittelun tarkoituksena on oppia soittamaan esimerkiksi jokin kappale sujuvasti läpi. Harjoittelulla on myös kauaskantoisempia vaikutuksia. Lehmannin ym. (2007, 61) mukaan harjoittelun tavoite ei ole pelkästään oppia soittamaan jokin kappale, vaan kehittää monimutkaisia mentaalisia ja fyysisiä mukautumisia, jotka mahdollistavat menestyksekkään pitkäkestoisen taitojen kehittämisen. Tällainen oppiminen mahdollistaa musiikin ymmärtämisen myös säveltämisen kannalta. Lehmann ym. (2007, 67) kuvailevat teoksen todellista oppimista siten, että teoksen voi pysäyttää missä tahansa kohdassa ja soittaja tietää mitä nuotteja soittaa, missä kohdin teos on menossa, mitä toinen soittaa ja mitä seuraavat nuotit ovat. Harjoittelu auttaa vakiinnuttamaan mentaalisia representaatioita, jotka tukevat taitoa sekä mahdollistavat oppijan sisäistämään, käsittelemään, muistamaan ja palauttamaan mieleensä musiikin oikealla tavalla. Nämä representaatiot puolestaan mahdollistavat mentaalisten ja fyysisten taitojen siirtymisen astetta vaikeamman kappaleen soittamiseen. Toisin sanoen, uudet oppimisen väylät perustuvat aiemmin opituille rakenteille. Tällaisia mentaalisia representaatioita ei tietenkään omaksuta hetkessä, mutta ne kehittyvät vähitellen, kun useampia eri vaikeusasteisia kappaleita opitaan. (Lehmann ym. 2007, 67.)

Mitä tämä tarkoittaa säveltämisen näkökulmasta? Säveltämisen voi ajatella perustuvan samankaltaiseen kuvioon: uuden luominen rakentuu jo olemassa olevien

palasten uudelleen rakentamiselle luovalla tavalla. Heinonen (1995) kirjoittaa väitöskirjassaan, että ideoiden alkuperä on muistissa ja ideoiden taustalla olevien rakenteiden omaksuminen on keskeinen osa ideoiden syntyprosessissa. Näiden rakenteiden oppiminen ja omaksuminen tapahtuu pitkäkestoisesti kasvatuksen, koulutuksen ja ylipäättään yksilön kokemusten kautta. Näiden kautta syntynyt materiaali on välttämätöntä assosioinnille ja varsinaiselle oivallukselle, eli idean syntymiselle. Oppiminen mahdollistaa myös eri strategioiden noudattamisen joko tietoisesti tai automaattisesti eri ongelmanratkaisutilanteissa. (Heinonen 1995, 17.) Näiden edellä käsiteltyjen asioiden nojalla pitkäkestoista oppimista voidaan pitää säveltämiselle välttämättömyytenä, sillä se pohjimmiltaan mahdollistaa ideoiden syntymisen, joka on edellytyksenä koko sävellysprosessille.

## 5 SÄVELLYSPROSESSI

Tässä luvussa käsitellään sävellysprosessia ja siihen liittyviä luovuuden eri ilmiöitä. Prosessin eteneminen ei ole aivan yksiselitteinen asia. Pohjannoro (2013, 19) viittaa Joonas Kokkosen ajatukseen sävellysprosessista, jonka mukaan säveltäminen on prosessi, jota säveltäjä ei itsekään ymmärrä kokonaan, sillä siihen liittyy tietoisesti kognitiivisen toiminnan lisäksi merkittävästi myös selittämätöntä inspiraatiota. Myös Konecni (2012, 142) toteaa prosessin olevan usein mysteerin ja yksityisyyden verhoama, erityisesti kun kyseessä on menestynyt säveltäjä. Kozbeltin (2016, 38) mukaan ei riitä, että säveltäjät keksivät musiikkinsa, vaan heidän täytyy organisoida ja rakentaa käytöksensä ja prosessinsa siten, että saavat muutettua ideansa esitettäväksi valmiiksi teokseksi. Seuraavaksi avataan prosessin kulkua ja sen aikana kehittyviä luovuuteen liittyviä ilmiöitä inspiraatiosta ongelmanratkaisuun.

### 5.1 Sävellysprosessin malli

Sävellysprosessista käsittelevässä kirjallisuudessa esille nousee usein Graham Wallasin luovan prosessin malli vuodelta 1926, johon sävellysprosessin kulkua on peilattu ja jonka mukaan sävellysprosessia on myös pyritty ymmärtämään. Wallasin teoria on myös näiden teorioiden taustalla, joiden mukaan sävellysprosessin kulkua seuraavaksi esitellään.

Wallasin malli käsittää Heinosen (1995) mukaan neljä eri vaihetta, joita hän kuvaa seuraavasti:

- 1) valmistelu (preparation), jonka aikana tehtävää tarkastellaan eri näkökulmista,
- 2) kypsyminen (incubation), jonka aikana ongelmaa ei ajatella tietoisesti,
- 3) oivallus (illumination), eli ratkaisun äkillinen ilmaantuminen ja
- 4) todentaminen (verification), jonka aikana ratkaisun toimivuutta testataan.

Heinonen mainitsee myös Ernst Krisin (1979) kolmivaiheisen mallin, jota hän puolestaan kuvailee seuraavasti:

- 1) inspiraatio (inspiration), eli tila, jossa impulssit tavoittavat esitietoisuuden helpommin kuin muissa olosuhteissa ja niiden kääntäminen muotoilluksi ilmaisuksi voi olla vaivatonta,
- 2) työstäminen (elaboration), jonka aikana tarkoituksellisesti ja järjestelmällisesti pyritään ongelman ratkaisemiseen sekä
- 3) kommunikaatio (communication), joka tarkoittaa yleisön roolin projisoimista yhdelle tai useammalle kuvitteelliselle tai todelliselle henkilölle.

Heinosen mukaan nämä mallit ovat osittain päällekkäisiä mutta myös täydentävät toisiaan, joten yhdistämällä nämä kaksi mallia Heinonen on jäsentänyt sävellysprosessin etenemistä seitsenvaiheisen mallin mukaisesti. (Heinonen 1995, 16.)

Myös Lehmann ym. (2007, 133) jäsentävät sävellysprosessin kulkua pohjaten Wallasin malliin, mutta lisäten siihen yhden vaiheen saaden tulokseksi 5-vaiheisen mallin (vaiheiden suomennoksissa käytetty loogisuuden vuoksi Heinosen suomennoksia):

- 1) valmistelu (preparation), jonka aikana yksilöllä täytyy olla tarpeeksi tietoutta, taitoa ja halua ollakseen kykenevä toimimaan alallaan. Vain tällöin yksilö voi havaita keskeiset ongelmat, tietää kuinka ratkaista ne ja olla tarkoituksellisesti innovatiivinen,
- 2) kypsyminen (incubation), jonka aikana ratkaisuja syntyy huomaamattomasti ilman tietoista ajattelua ja ongelmanratkaisua,
- 3) oivallus (illumination), jossa säveltäjä kokee yhtäkkisen ideoiden ja ratkaisujen "ryntäyksen",
- 4) työstäminen (elaboration), jonka aikana ratkaisuja haetaan yrityksen ja erehdyksen kautta työstämällä niin kauan, että ratkaisut löytyvät. Vaihe sisältää usein suuren määrän työtä ja vaivannäköä,
- 5) todentaminen (verification), eli viimeinen vaihe, jossa luovan työn tulos saatetaan ulkopuolisten, usein yleisön, arvioitavaksi.

Kuten malleja vertaamalla voidaan havaita, niistä löytyy paljon yhtäläisyyksiä. Viimeisenä esitelty Lehmannin viisiosainen malli käsittää ytimekkäästi sekä Wallasin ja Krisin hieman suppeammat mallit, että Heinosen laajemman mallin ja sitä voidaan näin ollen pitää Heinosen mallin ohella pätevänä sävellysprosessin mallina.

## 5.2 Oivallus, inspiraatio & flow-tila

Tekstissä käsiteltiin aiemmin ideoiden alkuperää (luku 4.2). Todettiin, että ideat eivät synny itsestään, vaan niiden alkuperä on muistissa ja taustalla on pitkäkestoisen oppimisen myötä kertynyt tietous, jonka ansiosta uusien ideoiden keksiminen on mahdollista. Ideoiden syntymiseen liittyy usein inspiraation ja oivalluksen hetket ja täysin uppoutuneena työhönsä säveltäjä voi kokea flow-tilan, jonka aikana työskentely on erityisen sujuvaa ja helppoa.

Hillin (2012, 91) mukaan eri kulttuureita vertailtaessa käsitykset siitä, kuinka inspiraatio toimii ja mistä uudet musiikilliset ideat saavat alkunsa vaihtelevat suuresti. Cookin (2006, 11) mukaan romanttinen ajatus välähdyksenomaisesta inspiraatiosta, joka mahdollistaa teoksen ymmärtämisen kokonaisuudessaan selkeästi ja kirkkaasti, juontaa juurensa vuoteen 1894, jolloin Schenker kirjoitti siitä. Voidaan epäillä, että

kokonaisen teoksen muotoutuminen välähdyksenomaisesti heti prosessin alussa olisi mahdollista mutta kuten sävellysprosessin mallia käsiteltäessä esille nousi oivaltamisen vaihe, sen perusteella voidaan olettaa, että säveltämiseen liittyy epäilemättä oivalluksen hetkiä, jolloin ratkaisut syntyvät välähdyksen kaltaisesti, eli toisin sanoen erittäin nopeasti. Heinonen (1995, 20) määrittelee oivallusta siten, että se on idean tai ratkaisun silmänräpäyksellinen ilmaantuminen, johon ei säveltäjä voi itse suoranaisesti vaikuttaa tarkoituksenmukaisesti yrittämällä. Hän viittaa myös Gardneriin (1973), jonka mukaan oivalluksessa henkilö ymmärtää kokonaiskuvan, eli tulee tietoiseksi siitä, kuinka teoksen eri elementit sopivat yhteen.

Wiggins (2016, 234) puolestaan itse säveltäjänä kirjoittaa, että uuden musiikin luominen on niin olennainen osa hänen syvintä olemustaan, että hän ei voi kuvitella olevansa tekemättä sitä. Ideoiden keksiminen on jatkuvaa, tahdosta riippumatonta ja perustavanlaatuinen osa hänen olemassaolonsa. Tämä myös tarkoittaa sitä, että suuri määrä ideoita jää hylätyksi jokapäiväisen elämän lomassa. Mazzolan (2011) mukaan suurin osa sävellysprosessista tapahtuu alitajuntaisesti. Hän kertoo Paul Hindemithin ajattelevan niin, että musiikillisen idean kuvittelu, esimerkiksi lyhyen melodian, on koko prosessin perustuksena. Loppu on kiinni kyvystä visioida valmis sävellys, ja tämä on asia, joka tekee ”oikean” säveltäjän. Säveltäjän korkein tavoite on vision ja sen materialisoinnin konvergenssi. (Mazzola 2011, 146.)

Heinonen (1995, 21) erittelee oivalluksen ja inspiraation eroa erityisesti niiden keston perusteella, sillä oivallus on hetkellinen, silmänräpäyksellinen välähdys inspiraation puolestaan ollessa selvästi pidempi. Tämä tarkoittaa myös sitä, että inspiraation pidemmästä kestästä johtuen säveltäjä voi ainakin jossain määrin vaikuttaa prosessin suuntaan oivalluksen ollessa säveltäjän tiedostavan ja tarkoituksenmukaisen vaikutuksen ulottumattomissa.

Inspiraation ja oivalluksen lisäksi näitä kahta tietyllä tavalla läheinen asia on flow-tila, jonka henkilö voi saavuttaa työskennellessään. Mazzola (2011) viittaa Csikszentmihalyihin, joka on kirjoittanut flow-tilasta liittyen luovaan prosessiin. Flow on mielentila, jossa henkilö on samanaikaisesti sekä haasteellisessa tilanteessa että menestyksessä suoriutuessaan siitä. Henkilö menettää ajantajunsa, itsetietoisuuden ja on täydellisesti uppoutunut aktiviteettiinsa kokien samalla aitoa nautintoa. Saavuttaakseen tämän tilan henkilöllä on oltava selkeä tavoite, hyvä itsekritiikki, halu kohdata haasteita sekä kyky välttää häiriötekijöitä. (Mazzola 2011, 144.) Vear (2019, 191) kuvailee flow-tilaa kokemuksena, jossa henkilö on ikään kuin musiikin sisällä. Se sisältää energisen keskittymisen ja nautinnon tunteen musiikkia tehdessä, jonka seurauksena huomio arkisista asioista katoaa.

### 5.3 Ongelmanratkaisu

Oivalluksen, inspiraation ja flow-tilan lisäksi ongelmanratkaisu on iso osa sävellysprosessia. Katzin ja Gardnerin (2012, 108) mukaan nykyään vallitsee yksimielisyys siitä, että uuden työn tai idean luominen sisältää pitkäkestoista ongelmanratkaisua ja uudelleen työstämistä yhden "ahaa-elämyksen" sijasta. Pohjannoro puolestaan (2019, 19) kertoo väitöskirjassaan säveltäjä Jukka Tiensuun ajattelevan säveltämisen olevan "valitsemisen valitsemista". Mazzola taas (2011, 143) kirjoittaa, että yhdestä näkökulmasta katsottuna ongelmanratkaisu on koko luovan prosessin keskiössä, jossa ongelma on useimmiten itse tekijän rakentama, joka hänen täytyy ratkaista. Tästä näkökulmasta katsottuna säveltämisen voi ajatella olevan yhtä jatkuvaa ongelmanratkaisua ja valintojen tekemistä, sillä säveltäjällä on aina edessään jokin ongelma, johon on lukuisia mahdollisia ratkaisuja, ja tällainen ratkaisu täytyy ylipäättään löytää ja joissain tapauksissa useammasta ratkaisusta täytyy valita paras mahdollinen sen hetkisen käsityksen mukaan. Kozbelt (2016) luonnehtii säveltäjän työtä siten, että se on monimutkainen ongelmanratkaisun ja päätöksenteon prosessi, jossa säveltäjän täytyy sitoutua suureen määrään eri päätöksiä. Säveltäjän täytyy luoda perustavat musiikilliset ideat, arvioida ne suhteuttaen omiin tavoitteisiinsa ja muihin esteettisiin ja käytännöllisiin kriteereihin, koota ideat yhtenäiseksi musiikilliseksi kokonaisuudeksi, ottaa huomioon nuotintamiseen ja esittämiseen liittyvät seikat, työstää äänenkuljetus sekä kontrapunkti, hallita teoksen tempo, dynamiikka ja musiikin rakenne sekä arvioida musiikin todennäköinen tunteellinen vaikutus. Kaikki tämä ennen kuin teoksen voi ajatella olevan valmis. (Kozbelt 2016, 37.)

Ongelmanratkaisu voi käydä väliaikaisesti jopa ylitsepääsemättömäksi. Konecni (2012) mukaan säveltäjä, kuten kuka tahansa muu luova ongelmanratkaisija, voi kokea henkisen esteen (mental block). Kohdatessaan tällaisen umpikujan, olisi hyvä pyrkiä rentoutumaan tai mennä esimerkiksi kävelylle saadakseen ajatukset toisaalle. Oivallus saavutetaan parhaiten, kun ajatusta ei fokusoida työhön vaan pyritään ajattelemaan muuta ja rentoutumaan. (Konecni 2012, 143.) Lehmann ym. (2007) kuvailevat säveltäjien joskus jättävän teoksen joksikin aikaa sivuun ja palaavan siihen myöhemmin, joka saa heidät ajattelemaan teosta tuoreesta näkökulmasta. Työtä voidaan tällöin arvioida ja työstää uudelleen ilman rajoitteita. Tuloksena on todennäköisesti koherentimpi ja mahdollisesti monimutkaisempi teos. (Lehmann ym. 2007, 134.) Näiden näkemysten perusteella umpikujan yllättäessä säveltäjän on hyvä ottaa etäisyyttä työhön ja palata siihen myöhemmin, jolloin oivalluksen tapahtuminen on paljon todennäköisempää.

## 5.4 Ulkomusiikillisten tekijöiden vaikutus

Säveltäjien elämässä on luonnollisesti muitakin asioita kuin musiikki, joten seuraavaksi käsitellään ulkomusiikillisten asioiden vaikutusta säveltämiseen. Ulkomusiikillisiä asioita voivat olla esimerkiksi elämää mullistavat tapahtumat tai terveyteen liittyvät asiat. Laajemmassa mittakaavassa myös vallitseva kulttuuri ja historiantilanne ovat asioita, jotka väistämättä vaikuttavat säveltämiseen, mutta tässä luvussa keskitytään säveltäjän henkilökohtaiseen elämään ja sen muutoksiin. Asiaa voidaan tarkastella kahdesta näkökulmasta: vaikuttavatko ulkomusiikilliset asiat itse musiikkiin vai vaikuttavatko ne enemmän työskentelyyn, eli sävellysprosessin etenemiseen?

Heinosen (1995, 44) mukaan säveltämisen kannalta tärkein yksilöllinen tekijä on säveltäjän persoonallisuus, joka muuttuu jatkuvasti ainakin jossain määrin ja kyse on enemmän muutoksen asteesta. Heinonen (1995, 48) kirjoittaa myös, että erilaisilla satunnaismuuttujilla voi olla dramaattinen vaikutus persoonallisuuden muotoutumiseen. Esimerkiksi läheisen ihmisen kuolema, sosiaalinen syrjintä tai avioero voivat johtaa persoonallisuuden hajoamiseen. Tämä ei kuitenkaan välttämättä näy säveltäjän työssä. Konecni (2012, 145) kertoo Simontonin (1998) tutkimuksesta, jossa hän tarkasteli kymmenen tunnetun säveltäjän (mm. Bach, Beethoven, Mozart) elämän tapahtumia ja heidän musiikillista ulosantiaan. Tarkasta laadullisesta analyysistä huolimatta hän ei löytänyt merkittäviä kytköksiä säveltäjien elämän stressitilanteista säveltämisen laatuun tai määrään. Tutkimuksessa oli otettu huomioon lukuisat määrät eri tilanteita: oikeudenkäyntejä (30), rakkaussuhteiden alkua tai loppuja (30), häitä (50), läheisen kuolemia (63), vankilassa olo tai pakolaisuus (63), avioeroja (73) ja puolison kuolema (100). Vaikka tämän perusteella voisi olettaa, että säveltäjät säveltävät joka tapauksessa, Heinosen (1995, 49) mukaan tällaisten kriisien läpikäyminen kestää aikuisiällä tyypillisesti noin vuoden ja se voi heijastua säveltämiseen tuotteliaisuuden tilapäisenä laskuna, tai säveltäjä voi valita tietoisesti tai tietämättään sellaisia töitä, jotka heijastelevat hänen läpikäymänsä kriisiä. Vaikka tällaisilla kokemuksilla ei olisiakaan suurta vaikutusta säveltäjän työhön, Konecni (2012, 145) toteaa, että fyysisillä sairauksilla oli vastaavasti Simontonin tutkimuksessa todettu olevan suuri merkitys säveltäjien määrälliseen ja laadulliseen ulosantiin.

Konecni (2012) mukaan tällaiset edellä mainitut elämäntilanteet aiheuttavat epäilemättä erilaisia tunteita ihmisessä. Nämä eivät kuitenkaan vaikuta merkittävästi musiikkiin esimerkiksi siksi, että sävellysprosessi kestää usein kuukausia, ellei jopa vuosia, ja näin pitkän prosessin aikana säveltäjä ehtii kokea lukuisia eri elämäntilanteita ja tunnetiloja. Myös lyhyemmät työt läpikäyvät analyttistä uudelleen tarkastelua, joka vähentää akuuttien tunnetilojen vaikutusta musiikissa. (Konecni 2012, 146.) Katz ja Gardner (2012, 109) kertovat Collinsin (2003) tapaustutkimuksesta, jossa hän seurasi yhden säveltäjän ideoiden kehittymistä kolmen vuoden ajan. Lopputuloksissa

selvisi, että säveltäjä ei halunnut muuttaa tai hylätä alkuperäisiä pääideoita, jotka hän oli keksinyt heti ensimmäisenä päivänä. Tämä tarkoittaa sitä, että jos alkuperäiset ideat säilyvät läpi pitkänkin prosessin, eivät prosessin aikana koetut eri tunnetilat vaikuta sävellyksen lopputulokseen.

Edellä on todettu, ettei tunteilla olisi suurempaa vaikutusta sävellyksen lopputulokseen, koska prosessi on pitkä ja hetkelliset tunnetilat eivät näin ollen vaikuttaisi sävellyksen lopputulokseen. Myös alkuperäisten ideoiden on kerrottu pitävän läpi sävellysprosessin. On kuitenkin mahdollista, että näiden alkuperäisten ideoiden syntyyn on voinut jokin tietty säveltäjän kokemus tunnetila vaikuttaa, koska on esimerkiksi täysin mahdollista säveltää surullista musiikkia sen takia, että kokee surua. Konecni (2012) kertoo itse keskustelleen useiden säveltäjien kanssa tunteiden roolista sävellystyössä ja näiden kertomusten mukaan säveltäminen on niin tarkka ja pitkä prosessi, että se antaa vain hyvin vähän tai ei ollenkaan sijaa sen hetkisille tunteille. Konecni kuitenkin lisää, että yleistyksenä voidaan todeta positiivisten tunnekokemusten lisäävän sävellyksinnokkuutta negatiivisten puolestaan johtaessa sävellystyöstä vetäytymiseen. (Konecni 2012, 151–152.) Näistä voidaan päätellä, että tunteet voivat jossain määrin vaikuttaa musiikkiin, mutta etenkin ne voivat vaikuttaa säveltäjän työskentelyyn joko positiivisessa tai negatiivisessa mielessä.



## 6 YHTEENVETO

Tämän tutkimuksen näkökulman huomioon ottaen musiikillista luovuutta on sellainen musiikillinen toiminta, jossa säveltäjä kykenee pitkäkestoisen oppimisen, eli kasvatuksen, koulutuksen ja kokemusten kautta haalimansa materiaalin pohjalta assosioimaan ja oivaltamaan, eli keksimään uusia musiikillisia ideoita, jotka toimivat sävellysprosessin perustana. Pitkäkestoisen oppimisen kautta syntynyt asiantuntijuus on välttämätöntä säveltämisen kannalta, vaikka se ei olekaan ainoa tekijä säveltäjän luovuudessa. Ideoiden luomisen lisäksi sävellysprosessin aikana säveltäjän täytyy muun muassa arvioida ideat omiin tavoitteisiin ja esteettisiin ja käytännöllisiin kriteereihin suhteuttaen, koota ideat järkevaksi kokonaisuudeksi, ottaa huomioon nuotintamiseen ja esittämiseen liittyvät seikat sekä hallita äänenkuljetus, tempo ja dynamiikka. Näiden kaikkien selvittäminen vaatii ongelmanratkaisua ja valintojen tekemistä, jotka ovat olennaisena osana prosessia. Tämän kaiken lisäksi myös säveltäjän elämässä tapahtuvat satunnaiset muuttujat, kuten muutokset ihmissuhteissa tai terveydessä, voivat vaikuttaa säveltäjän työskentelyyn ja mahdollisesti musiikkiin positiivisessa tai negatiivisessa mielessä.

Tämän tutkimuksen johtopäätöksien yleistettävyydestä on todettava, että olen pyrkinyt yleisen tason päätelmien tekemiseen samalla tiedostaen eroavaisuudet eri yksilöiden välillä. Tämä tarkoittaa sitä, että säveltäjien työtavoissa ja persoonallisuuksissa on paljon eroavaisuuksia, jotka vaikuttavat siihen, kuinka paljon mikäkin asia heidän työssään vaikuttaa. On esimerkiksi helppo kuvitella, että sävellysprosessin eteneminen ja ideoiden syntyminen eroavat enemmän tai vähemmän eri säveltäjien välillä, kuten myös musiikillisen luovuuden kehittyminen koko uraa ajatellen. Esimerkiksi tässä tutkimuksessa kuvailtu sävellysprosessin malli ei oletettavasti aina mene juuri siinä järjestyksessä, jossa se tässä on esitetty, vaan vaiheet voivat esimerkiksi esiintyä useamman kerran prosessin aikana säveltäjästä ja teoksesta riippuen. Myös yksityiselämässä tapahtuvien asioiden vaikuttaminen säveltämiseen on oletettavasti hyvin yksilöstä riippuvainen asia. Asiantuntijuus ja sen välttämättömyys on puolestaan asia, joka varmasti yhdistää säveltäjiä väistämättä.

Tästä tutkimuksesta on jouduttu jättämään tiettyjä asioita pois, jottei teksti laajene liikaa tehtävänantoon nähden. Esimerkiksi säveltäjän itsekritiikki on olennainen osa säveltäjän ajattelua, koska sen avulla säveltäjä tekee koko ajan valintojaan työskennellessään. Voisi olettaa, että käytännössä kaikki sävellykseen liittyvät valinnat käyvät läpi jonkinasteisen itsekriittisen ajattelun, eli säveltäjä pohtii, onko ratkaisu tarpeeksi hyvä, jotta se edesauttaa mahdollisimman hyvän lopputuloksen syntymistä. Joskus liian kova itsekritiikki voi olla jopa teoksen valmistumisen esteenä. Lisäksi säveltäjien persoonallisuuden ja työskentelyn yhteyttä on jaoteltu Heinosen (1995, 45) mukaan kahden säveltäjätyypin, ”työtyypin” sekä ”inspiraationtyypin” mukaan,

joilla on erilaiset lähestymistavat työhön. Näiden läpikäyminen tämän työn puitteissa oli jätettävä myös pois.

Yksi otollinen aihe tutkimukselle, jota tässä tekstissä ei käsitelty, olisi pyrkimys ymmärrykseen siitä, miksi säveltäjät ovat alun perin päätyneet säveltämään. Toisin sanoen, mikä erottaa heidät "tavallisesta" muusikosta, joka "vain tyytyy" soittamaan toisten teoksia eikä koe säveltämistä omalla kohdallaan tarpeelliseksi. Kenellä musiikillista luovuutta on säveltämisen näkökulmasta? Musiikillinen lahjakkuus, musikaalisuus, on aihe mikä epäilemättä nousee esille tässä yhteydessä. Esimerkiksi Kozbelt (2016, 30) kirjoittaa tekstissään luovasta potentiaalista, jolla hän tarkoittaa lahjakkuutta, joka mahdollistaa joidenkin yksilöiden kohdalla nopean tiedon sisäistämisen ja sen käyttämisen luovalla tavalla. Musikaalisuuden tutkiminen säveltämisen näkökulmasta olisi ollut liian laaja lisäys tähän tekstiin, joten se oli jätettävä tekstin ulkopuolelle.

## LÄHTEET

- Bailes, F. & Bishop, L. 2016. Musical Imagery in the Creative Process. Teoksessa Collins D. (toim.), *Act of Musical Composition: Studies in the Creative Process*. (s. 53-78). Lontoo & New York: Routledge.
- Brattico, E. & Tervaniemi, M. 2006. Musical Creativity and the Human Brain. Teoksessa Deliege, I. & Wiggins, G. (toim.), *Musical Creativity: Multidisciplinary Research in Theory and Practice*. (s. 290-321). New York: Psychology Press.
- Cook, N. 2006. Playing God: Creativity, analysis and aesthetic inclusion. Teoksessa Deliege, I. & Wiggins, G. (toim.), *Musical Creativity: Multidisciplinary Research in Theory and Practice*. (s. 290-321). New York: Psychology Press.
- Donin, N. 2016. Empirical and Historical Musicologies of Compositional Processes: Towards a Cross-fertilisation. Teoksessa Collins D. (toim.), *Act of Musical Composition. Studies in the Creative Process*. (s. 1-26). Lontoo & New York: Routledge.
- Gardner, H. & Katz, S.L. 2012. Musical materials or metaphorical models? A psychological investigation of what inspires composers. Teoksessa Hargreaves, D., Miell, D. & MacDonald, R. (toim.), *Musical imaginations. Multidisciplinary perspectives on creativity, performance, and perception*. (s. 107-123). Oxford: University Press.
- Heinonen, Y. 1995. *Elämyksestä ideaksi – ideasta musiikiksi: sävellysprosessin yleinen malli ja sen soveltaminen Beatles -yhtyeen laulun- ja äänitysprosessiin*. Jyväskylän yliopisto. Jyväskylä Studies in the Arts 48. Väitöskirja.
- Hill, J. 2012. Imagining creativity: An ethnomusicological perspective on how belief systems encourage or inhibit creative activities in music. Teoksessa Hargreaves, D., Miell, D. & MacDonald, R. (toim.), *Musical imaginations. Multidisciplinary perspectives on creativity, performance, and perception*. (s. 87-103). Oxford: University Press.
- Kaufman, J. 2016. *Creativity 101*. New York: Springer Publishing Company.
- Kaufman, J. & Sternberg, R. 2006. *The International Handbook of Creativity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Konecni, V. 2012. Composers' creative process: The role of life-events, emotion and reason. Teoksessa Hargreaves, D., Miell, D. & MacDonald, R. (toim.), *Musical imaginations. Multidisciplinary perspectives on creativity, performance, and perception*. (s. 141-155). Oxford: University Press.
- Kozbelt, A. 2016. Process, Self-evaluation and Lifespan Creativity Trajectories in Eminent Composers. Teoksessa Collins D. (toim.), *Act of Musical Composition: Studies in the Creative Process*. (s. 27-52). Lontoo & New York: Routledge.
- Lehmann, A., Sloboda, J. & Woody, R. 2007. *Psychology for Musicians*. USA: Oxford University Press.
- Mazzola, G., Joomi, P. & Thalmann, F. 2011. *Musical Creativity: Strategies and Tools in Composition and Improvisation*. Berlin, Heidelberg: Springer Berlin Heidelberg.

- Pohjannoro, U. 2012. Kuvittelusta kokeiluun, säännöistä rajoitteisiin:  
Tapaustutkimus säveltäjän intuitiivisen ja rationaalisen ajattelun dynamiikasta.  
*Musiikkikasvatus*, 15(2), 7-36.
- Pohjannoro, U. 2013. *Sävellyksen synty: tapaustutkimus säveltäjän ajattelusta*.  
Taideyliopiston Sibelius-akatemia. *Studia Musica* 53. Väitöskirja.
- Salminen, A. 2011. *Mikä kirjallisuuskatsaus? Johdatus kirjallisuuskatsauksen tyyppeihin ja hallintotieteellisiin sovelluksiin*. Vaasa: Vaasan yliopiston julkaisuja.
- Vear, G. 2019. *The Digital Score: Musicianship, Creativity and Innovation*. London: Routledge.
- Wiggins, G. 2016. Defining Inspiration? Modelling the Non-conscious Creative Process. Teoksessa Collins D. (toim.), *Act of Musical Composition. Studies in the Creative Process*. (s. 233-254). Lontoo & New York: Routledge.

