

Kohti musiikin alkulähteitä (Rondo 9/2009)

Vieläkö klassisessa musiikissa improvisoidaan? Viime vuosisadoilta tulee mieleen nimiä kuten **Frescobaldi**, **Mozart** ja **Liszt**, jotka kaikki tunnettiin paitsi sävellyksistään myös taidokkaista improvisaatioistaan. Nykysoittajien ja -laulajien arkeen eivät nämä toiminnot tunnu kuuluvan, ei myöskään systematisoituun koulutukseen – jos ei oteta huomioon ”luovan musiikon taitojen” kaltaisia kursseja, joiden sinänsä arvokas tehtävä lienee palauttaa musiikille sen vapauttavaa voimaa joskus turhankin kaavamaisen opiskelun aiheuttaman paineen alla.

Improvisointiin liittyy kokeilunhalua ja rajojen tunnustelua – joskus myös niiden ylittämistä – eikä näitä tunnuspiirteitä klassisen musiikin varsin konservatiivisessa maailmassa aina katsota suopeasti. Kentällä toimii kuitenkin runsaasti valtavirran ulkopuolella työskenteleviä muusikoita, joille intuitiivinen ornamentointi tai spontaani säveltäminen on enemmän tai vähemmän jokapäiväistä leipää. Esimerkiksi barokkimusiikin osajien, urkureiden ja nykymusiikin esittäjien parissa improvisaatio voi mainiosti.

Mistä improvisoinnissa on oikeastaan kysymys? Termillä voidaan, Grove-musiikkitietosanakirjaa mukaillen, tarkoittaa “teoksen välitöntä säveltämistä, tai olemassa olevan rakenteen tulkintaa tai sen säätämistä, tai mitä tahansa näiden välillä.”

Jotkut tulkitsijat tunnetusti ottavat huomattavaa etäisyyttä alkutekstiin, ja on makuasia, milloin tulkinta menee oman säveltämisen puolelle. On kuitenkin syytä muistaa, että tarkinkin nuottikirjoitus on aina viitteellinen ja vaatii esittäjältä justeeraamista intuitionsa varassa. Kun otetut vapaudet poikkeavat siitä, mitä yleisen esityskäytännön mukaan ymmärrämme tulkinnalla, voimme puhua improvisoinnista.

Ehkä on parasta kuitenkin antaa muusikoiden itse määritellä suhteensa improvisointiin: yhdelle sitä voi olla jo ennalta suunnitteleman tempon tai dynamiikan muutos barokkipreludissa, toiselle taas kokoillan mittainen, vasta esitettäessä soittajien vuorovaikutuksen varassa jäsentyvä teos.

Tyylissä pysyttelemisen taito

Improvisoidun musiikin voi jakaa karkeasti idiomaattiseen eli tyylinmukaiseen ja ”vapaaseen” improvisaatioon. Musiikin lajista riippumatta molemmissa on omat konventionsa, joihin improvisoiva muusikkokin suhteuttaa soittoaan.

Tyylinmukaista improvisointia tehdään esimerkiksi perinteisessä jazzmusiikissa, jossa usein soitetaan ensin teema (esimerkiksi jokin 32-tahtinen musikaalisävelmä); sitten kerrataan kappaleen rakennetta sointukulkuineen, jonka päälle soitetaan improvisoidut soolot. Perinteisessä jazzissa sointurakenne määrittelee melko pitkälle sen, minkä asteikon säveliä solisti voi missäkin kohdassa käyttää.

Myös barokkimusiikissa pyritään improvisoimaan tyylinmukaisesti. Sen koossapitävä elementti on eräänlainen pikakirjoitettu säestysstemma, *basso continuo*, joka soitetaan yleensä uruilla tai cembalolla. Stemma koostuu bassolinjasta ja sen päälle numeroin kirjoitetuista sointumerkeistä. Oulusta käsin vaikuttava historiallisten kosketinsoitinten spesialisti **Miklós Spányi** vertaa continuosoittoa rumpaliin rytmimusiikissa: molemmat vastaavat rytmisen selkärangan säilymisestä ottaen eriasteisia vapauksia tilanteesta riippuen.

Viitteellisen nuotinnuksen realisoimisessa tarvitaan mielikuvitusta. ”**Bachia** ja muutamia muita säveltäjiä lukuun ottamatta stemmojen numerointi on puutteellista. Periaatteessa on kyse siitä, että aina soitetaan monimutkaisempia sointuja kuin nuottiin on kirjoitettu”, Spányi kertoo. ”Monista dokumenteista käy ilmi, että barokkiaikana dissonansseja kaivattiin aina lisää. Bachin tiheästi numeroidut stemmat ovat kylläkin poikkeus: saa olla tyytyväinen, jos ehtii soittaa kaikki, mitä säveltäjä on kirjoittanut!”

Barokkimusiikki ei ole yhtenäinen tyyli, vaan ajanjaksosta ja säveltäjän kotimaasta riippuen on stemmojen koristelukin erilaista. ”Erityisen rikasta ornamentointia tarvitaan esimerkiksi parin diskanttisoittimen sonaatissa, kantaattien ja oopperoiden resitatiiveista puhumattakaan: niissä continuosoittaja on aivan yhtä tärkeä kuin laulaja. Laulajia pitää tietysti seurata, mutta kosketinsoittaja voi myös antaa heille erilaisia tekstistä lähtöisin olevia impulsseja.”

Kuten jazzmusiikissa, myös barokki- ja klassismin tyyllisessä improvisoinnissa on noudatettava sointukulkuja ja valittava sävelet tonaliteetin mukaan. Mistä tietää, mitkä dissonanssit ovat tyylin puitteissa sallittuja ja mitkä eivät?

”Olen yhtä mieltä 1700-luvun teoreetikkojen kanssa siitä, että harmoniaoppi on tunnettava läpikotaisin. Continuosoiton runkona on sääntöihin perustuva satsi, josta voi poiketa haluttaessa; kaiken aikaa on kuitenkin tiedettävä, mihin suuntaan äänet oikeaoppisesti menisivät! Ja vaikka ollaan nykypäivässä, ei mielestäni satsiin voi lisätä tyyliin kuulumattomia säveliä. On oltava tarkkana, ettei muiden musiikista alata itse sävellettyä.”

Spányi on ottanut tehtäväkseen levyttää kaikki **Carl Philipp Emanuel Bachin** klaveerikonsertot ja -sooloteokset, ja päätenyt improvisoimaan kadenssit konserttoihin, myös levytystilanteissa. ”Säveltäjän malliksi tekemiä kadensseja on säilynyt runsaasti. Niistä käy ilmi, että tarkoitus on fantasia-tyylisesti korostaa osan karakteriä, eivätkä ne ole temaattisia samassa määrin kuin vaikkapa Mozartin aikaan. Pidän Bachin mallikadensseja ’säilykkeinä’, jotka eivät tarjoa juurikaan haasteita soittajalle. Improvisoitaessa koko tilanne on jännittävämpi.”

Teksti inspiroi

Pelkkä nuottikirjoitus ei riitä informaation välittäjäksi, mistä kertoo klassismin ajoilta asti partituureissa tiuhaan käytetyt sanalliset ohjeistukset: nuotit sinänsä taipuvat verrattain helposti niinkin erilaisiin tunnelmiin kuin ”rakastettavasti” ja ”raivokkaasti”.

Modernissa musiikissa eräs graafisten partituurien alalaji on pelkällä tekstillä soittajalle annettu ohjeistus, ja monessa tapauksessa voi sanoa, että tällaisen teoksen tulkitseminen edellyttää myös improvisaatiota. Toista, paljon vanhempaa tekstilähtöisen improvisoinnin perinnettä vaalitaan liturgisessa musiikissa. ”Uusin messukäsikirja antaa tällaiselle musiikille paljon mahdollisuuksia”, kertoo **Kaj-Erik Gustafsson**, joka on opettanut urkuimprovisointia Sibelius-Akatemiassa yli kolmekymmentä vuotta. ”Tyypillisimmin jumalanpalveluksessa improvisoidaan

virsiensä alkusoittoja. Niihin vaikuttaa tietysti kulloisenkin pyhäpäivän aihe – vaikkapa pitkäperjantain ja pääsiäisaamun välisessä affektissa on aikamoinen ero.”

”Vapaat kädet urkuri saa niin sanotussa vastausmusiikissa, joka on vanhan testamentin ja epistolain luvun välissä. Myös alku- ja loppumusiikkiin improvisointi sopii.” Gustafsson kannustaa urkureita käyttämään myös modernia ja atonaalista ilmaisua, niitä kun näissä yhteyksissä kuulee harvoin: ”Mielestäni ainoa musiikillinen rajoitus on se, että pysyttelee tyyliin, jonka on valinnut.”

Urkurit ovat kenties ainoa ammattikunta, joiden koulutukseen improvisointi on aina kuulunut, ja monet heistä esittävät konserteissaan improvisoituja kappaleita: esimerkiksi käy **Kalevi Kiviniemi**, samoin kuin **Organo Novo** -festivaalille Paavalin kirkkoon marraskuussa esiintymään tuleva ranskalainen **Thierry Escaich**. Mutta miten mielikuvituksen käyttämistä voi opettaa?

”Koska jokainen on yksilö ja reagoi impulsseihin omalla tavallaan, tulee mielestäni opettajan tutustua oppilaaseensa perusteellisesti. Opettaminen on vuorovaikutusta, ja hyvässä pedagogiikassa opettajakin oppii paljon”, Gustafsson sanoo.

”Kaikille kirkkomusiikin opiskelijoille – myös laulajille ja kuoronjohtajille – kuuluu improvisaation suppea peruskurssi, jolla soitetaan pieniä koraali-improvisaatioita eri tyyliin. Myöhemmät kurssit ovat vapaaehtoisia, ja niissä tehdään laajempia kaarroksia kuten passacaglioita ja fuugia. Vaikka muotorakenteet ovat perinteisiä, saa opiskelija silti toteuttaa itseään ja improvisoida esimerkiksi uusklassiseen tai romanttiseen tyyliin. Opettajan tehtävä on luotsata oppilasta löytämään oma tiensä improvisoijana, esimerkiksi osoittamalla hyvien esikuvien suuntaan.”

Säveltäjänäkin tunnetun Kaj-Erik Gustafssonin mielestä nämä asiat ovat lähellä toisiaan. ”Minusta molemmissa keskeistä on hyvä muoto. Joskus saa kuulla konsertissa briljeeraavaa uiskentelua joka ei kuitenkaan tunnu vievän mihinkään, ja musiikillinen sisältö jää köyhäksi. Jos takataskusta vetelee kortteja tyyliin ’tämänkin tekniikan minä hallitsen’, se on huonoa improvisaatiota. Opettajani **Anders Bondeman** sanoi aina, että improvisaation pitää olla myös hyvin valmistettu ja

mietitty. Minulla on aina lähtökohtanani teemoja tai motiiveja, joista pyrin synnyttämään ehyen kokonaisuuden.”

Vakavilla asioilla leikittelyä

Säveltäjänä toimii myös saksofonia sekä länsimaisia ja etnisiä huiluja soittava **Kari Heinilä**, jonka juuret ovat tukevasti jazzmusiikissa, UMON ja lukuisien muiden yhtyeiden muusikkona ja kapellimestarina ja Sibelius-Akatemian lehtorina. Hän on viime vuosina pyrkinyt yhdistämään improvisoitua ja sävellettyä materiaalia mahdollisimman saumattomaksi kokonaisuudeksi, usein atonaalista tai dodekafonista sävelkieltä käyttäen. Näitä kappaleita soittaa muun muassa **Albero**-kvartetti, jossa tämän artikkelin kirjoittajakin työskentelee.

Heinilä kuvaa sävellysprosessin alkua musiikilliseksi leikittelyksi: ”Haen improvisoimalla sävelaiheita tai tunnelmaa. Syntyy ehkä jokin pieni motiivi, johon voi tarttua sävellystekniikalla muotokielen mukaan saamiseksi.”

Improvisaatiolla voisi Heinilän mielestä kuitenkin olla myös laajempi rooli sävellysten synnyttämisessä. ”Äsken kuvaamalla tavalla sävelletty biisi tahtoo mennä puolivahingossa samantyyppiseen muotokieleen: melkein mistä tahansa kappaleesta voi halutessaan löytää sonaattimuodon johdannon, kehittelyn ja kertauksen. Olisi kiinnostavaa kokeilla säveltämistä puhtaammalla improvisaatio-otteella.”

Puhetta tulee **Giacinto Scelsistä**, eksentrisestä avantgardistikreivistä, joka sanoutui irti ”komponeeraamisen” prosessista ja päätyi intuitiivisempaan menetelmään, jossa assistentit siirsivät säveltäjän pianoimprovisaatioita kirjoitettuun muotoon. Tätä raakatekstiä Scelsi sitten pitkämielisesti muokkasi yhteistyössä luottomuusikoidensa kanssa.

Heinilän sävellyksissä tarkkaan nuotinnettu on usein rinta rinnan ei-idiomaattisesti improvisoidun materiaalin kanssa. Täysin vapaita nämä ekskursiot eivät kuitenkaan ole. ”Minulle on tärkeää määritellä improvisaatiolle jotakin lähtökohtia, kuten ”sallittuja” sävelkenttiä, jos kerran laitan nimeni partituuriin. Ja koska osa

elementeistä on ennalta määriteltyjä, jää toivoakseni enemmän aikaa keskittyä tulkintaan, ja myös kappaleen muoto jäntevöityy.”

Musiikin vuolas virta

Jos barokki-, urku- ja jazzimprovisoinnissa pyritään liikkumaan tyyllisesti varsin rajatulla alueella, tarkoitetaan vapaalla improvisaatiolla yleensä musiikillista eikenenkään-maata, jossa mistä tahansa traditiosta kumpuava soitto, laulu tai vaikkapa resitointi yhdistyy ennalta-arvaamattomaksi kokonaisuudeksi. Harva vapaasti improvisoiva muusikko on kuitenkaan kiinnostunut cross-overista, pinnallisesta erityyleistä lainaamisesta; useimmiten kyse on pikemminkin musiikillisesta kollaasista, jonka eri elementeillä on yhtä painokas osansa.

Kari Heinilän mielestä sanapari sisältää paradoksin. ”Vapaata improvisaatiota ei oikeastaan kuule juuri koskaan, sillä käytännössä ihmiset hakeutuvat soittamaan sellaisten muusikoiden kanssa, joilla on yhtenevät esteettiset päämäärät. Esimerkiksi alun perin jazzmusiikin ’vapautusliikkeeksi’ mielletystä freejazzistakin on tullut tyyli, johon nykyään liittyy harmonioiden ja sointivärien ihanteita.”

Kenties voidaan siis sanoa, että vapaasti improvisoiminen on kullekin soittajalle ominaisen tyylin puitteissa toimimista. Oli määritelmä mikä hyvänsä, parhaimmillaan siinä on kyse pyrkimisestä kohti musiikin kahlitsematonta virtaa, jonka imussa on hyvä tarkastella musiikin positiivisessa mielessä primitiivisiä alkulähteitä ja soittamisen rituaalista merkitystä.

”Improvisaation rikkaus on sen olotilan määrittelemättömyys. Ei voida sanoa, mistä se alkaa ja mihin päättyy”, pohtii päivätyökseen **Helsingin kaupunginorkesterissa** bassoklarinetia soittava **Heikki Nikula**, jonka muihin kokoonpanoihin kuuluu **Free Okapi**, säveltäjä **Eero Hämeenniemen** intialaisvaikutteinen **Nada**-yhtye sekä multipuhaltaja **Jorma Tapion** ja Lahden orkesterissa soittavan kontrabasisti **Sampo Lassilan** kanssa perustettu **Frio**.

”Pyrin soittaessani herkistämään itseni äärimilleen, jolloin on mahdollista päästä transsinomaiseen tilaan: siinä yksittäisillä sävelillä ei juurikaan ole merkitystä, vaan musiikki ikään kuin pulppuaa sisältä esteettä. Tätä tunnetta ei läpisävelletyn musiikin

kohdalla niin helposti synny, koska siinä ollaan kuitenkin tulkitsemassa ulkopuolelta annettua materiaalia.”

Nikulalle improvisointi on tutkimusretkeilyä, ja on ylipäänsä arvokasta lähteä vailla ennakko-odotuksia kehittämään musiikillisia ideoita. ”Vaikkei musiikki useinkaan mene siihen suuntaan kuin oli ajatellut, voi polun toisesta päästä löytää jotain sellaista, minne ei olisi osannut alunperin mennä! Joskus voi käydä niinkin, että juuri soittamastaan materiaalista jää kehno fiilis, kunnes soittokaveri päättääkin tarttua juuri siihen. Kysymys on uskaltamisesta, mutta ennen kaikkea aistien herkistämisestä, kuuntelemisesta.”

Mielen avoimuutta ja laaja-alaista sivistystä

Voidakseen esittää sävellettyä musiikkia vakuuttavasti muusikon tulee huolehtia peruskunnostaan, esimerkiksi asteikkoja, äänen kvaliteettia ja intonaatiota harjoittelemalla. Jazzmuusikot toistavat eri sävellajeissa tyylinmukaisia sävelaiheita eli ”lickejä”, joita pikku hiljaa pyrkivät jalostamaan osaksi persoonallista soittotapaansa. Onko barokkimusiikissakin lickejä?

Miklós Spányin mielestä hyvä tapa laajentaa musiikillista sanavarastoa on tutkia barokkipreludeja ja -fantasioita esimerkkeinä tyylinmukaisesta improvisoinnista, sillä monia näistä teoksista ei alun perin oltu tarkoitettu konserttiesityksiin vaan muunneltavaksi osaksi liturgiaa. Kokonaisuuksien esittämistä ei kuitenkaan Spányin mielestä voi harjoitella: ”Kadenssien soittamiseen en valmistaudu muutoin kuin mielessä.”

Mitä vapaampi improvisoinnin konteksti, sitä vähemmän hyötyä erilaisista sormietydeistä on. Muita harjoitusmetodeja toki piisaa: ”Kun Free Okapi aloitti, soitimme vuoden treenikämpässä ja vasta sitten mentiin ekalle keikalle. Teimme yhtyeen kanssa itse keksimiämme harjoitteita, joista ikään kuin syntyi erilaisia musiikkeja, joita lähdettiin kehittämään”, Heikki Nikula kertoo.

Monet muusikot ovat tehneet hedelmällistä yhteistyötä muun esittävän taiteen parissa, ja varsinkin nykytanssin estetiikka on koettu läheiseksi. Tanssijoilla improvisointi on

jo vuosikymmeniä kuulunut keskeisiin koreografisiin työkaluihin, ja heiltä onkin saatettu lainata esimerkiksi kommunikoimiseen liittyviä hyödyllisiä harjoitteita.

Kari Heinilä uskoo kokemuksen kartuttamiseen. ”Vaikka todellinen vapaaimprovisaatio ei kuulu mihinkään genreen, ja periaatteessa kuka tahansa voi ryhtyä siihen, se myös toisaalta vaatii aika paljon kapasiteettia soittajalta. Pitää hallita monia musiikin osa-alueita ja kyetä ilmaisemaan asioita soittimellaan. Tämä kaikki edellyttää kokemusta ja kärsivällisyyttä, eivätkä hyvät improvisoijat useinkaan ole niitä nuorimpia tulokkaita. Matka on pitkä”, Heinilä toteaa.

Hänen mielestään paras tapa harjoitella improvisointia on sivistää itseään musiikillisesti mahdollisimman laaja-alaisesti, ilman tyyllillisiä estoja ja keskittymistä yhteen asiaan. ”Inspiraatiota voi saada monesta suunnasta, esimerkiksi aasialaisesta musiikista, jossa yksinkertainenkin melodia osataan soittaa tehokkaasti.” Heinilä muistuttaa yhden tärkeimmistä asioista olevan samalla se yksinkertainen: ”Useimmilla on taipumus soittaa hirveän paljon, vaikka yhtä hyvin voisi olla hiljaa ja kuunnella. Kaikki osaavat kyllä tuottaa ääntä, mutta harva osaa olla hiljaa.”

”Suurin haaste on ehkä siinä, että kun sävelletyssä musiikissa materiaali on jo valmiiksi enemmän tai vähemmän jäsennelty, pitää improvisoijan synnyttää sisältö ja tulkinta samaan aikaan – ja olla aikamoinen fakiiri onnistuakseen tässä!” Heinilä naurahtaa. ”Mutta ennen kaikkea soitossa on oltava myös tunteellinen taso, tulkinta. Tämähän kiinnostaa kuulijaa eniten.”