

Teemu Suominen

## **HÄMYISÄT HARMONIAT**

Näkökulmia impressionistisen urkuimprovisaation opetukseen

## **HÄMYISÄT HARMONIAT**

Näkökulmia impressionistisen urkuimprovisaation opetukseen

Teemu Suominen  
Opinnäytetyö  
Kevät 2022  
Musiikin tutkinto-ohjelma  
Oulun ammattikorkeakoulu

## TIIVISTELMÄ

Oulun ammattikorkeakoulu  
Musiikin tutkinto-ohjelma, musiikkipedagogin suuntautumisvaihtoehto

---

Tekijä: Teemu Suominen

Opinnäytetyön nimi: Hämyisät harmoniat : Näkökulmia impressionistisen urkuimprovisaation opetukseen

Työn ohjaaja: Jaana Sariola

Työn valmistuslukupäivä ja -vuosi: Kevät 2022

Sivumäärä: 36

---

Tämän opinnäytetyön tavoitteena on esitellä improvisaatiota ja impressionismia, tarjota työkaluja urkuimprovisaation toteuttamiseen sekä pohtia ja tarkastella erityisesti impressionistisen urkuimprovisaation opettamista. Työssä käsitellään näitä asioita pyrkimällä vastaamaan seuraaviin tutkimuskysymyksiin: Miten opettaa impressionistista urkuimprovisaatiota? Mitkä asiat muodostavat impressionistisen urkuimprovisaation vaikutelman? Tutkielma on luonteeltaan laadullinen, ja työn teoriapohjana on käytetty kirjallisuuslähteitä sekä kirjoittajan omaa opetuskokemusta.

Tutkielman lähtökohtien ymmärtämiseksi työn alussa esitellään improvisaation määritelmä ja historiaa klassisessa musiikissa sekä erityisesti urkumusiikissa. Lisäksi työssä esitellään impressionismin historiaa ja esiintymistä taiteessa, erityisesti ranskalaisessa urkutaiteessa. Opinnäytetyössä tuodaan esille keinoja impressionistisen urkuimprovisaation opettamiseen, kuten mielikuvien käyttäminen inspiraation löytämisessä, sekä erilaisia teknisiä harjoitteita. Lisäksi työssä esitellään elementtejä, jotka ovat tyypillisiä impressionistiselle musiikille ja improvisaatiolle. Tällaisia elementtejä ovat esimerkiksi moodien käyttö, horjuva sävellajituntu, lisäsävelsointujen käyttö ja virtuoottiset tekniikat. Työssä käsitellään myös improvisaation opetuksen haasteita, joita ovat esimerkiksi oppilaan arkuus improvisoinnin aloittamisessa, harjoittelun tulosten havaitseminen sekä opettajan ja oppilaan välinen rooliasetelma.

Tätä opinnäytetyötä voivat hyödyntää kaikki urkuimprovisaatiosta, sen opettamisesta sekä opiskelusta kiinnostuneet. Toivottavaa on, että tutkielman aihe voisi tavoittaa myös suomalaiset kirkkomuusikot, sillä urkuimprovisaatio on merkittävä ja olennainen osa länsimaista kirkkomusiikkia ja näin ollen kanttoreiden arkipäivää.

---

Asiasanat: Improvisaatio, urkuimprovisaatio, impressionismi, urut, urkumusiikki, kirkkomusiikki

## ABSTRACT

Oulu University of Applied Sciences  
Degree Programme in Music, Option of Music Pedagogue

---

Author: Teemu Suominen

Title of thesis: Mysterious Harmonies : Perspectives on the Teaching of Impressionistic Organ Improvisation

Supervisor: Jaana Sariola

Term and year when the thesis was submitted: Spring 2022

Number of pages: 36

---

The purpose of this thesis is to discuss improvisation and impressionism, provide some tools for performing and producing organ improvisation, and to reflect on the teaching of impressionistic organ improvisation, specifically. Thus, the study aims to answer the following research questions: How to teach impressionistic organ improvisation? What things create the impression of an impressionistic organ improvisation? The thesis is qualitative in nature, and the materials for the study came from various literary sources as well as the author's own teaching experiences.

To provide a basis for understanding the study, the definition and history of improvisation is introduced, especially relating to classical and organ music. Furthermore, the study also discusses the history and the presence of impressionism in the arts. The thesis offers resources for the teaching of impressionistic organ improvisation, such as the use of visualization for finding inspiration, as well as various technical exercises. Additionally, the study presents elements typical for impressionistic music and improvisation. These elements include the use of modes, unstable tonality, the use of added note chords, and virtuosic techniques, for example. The thesis also discusses the challenges of teaching improvisation. Examples of these challenges include the possible timidity of the student in beginning the process of improvising, difficulty in seeing the results of practice, and the role dynamic between the teacher and the student.

The thesis can be utilised by everyone interested in organ improvisation, as well as the teaching and studying of the subject. It is hoped that the subject of the thesis could also reach Finnish church musicians, since organ improvisation is a significant and essential part of Western art music and thus, part of the everyday life of church musicians.

---

Keywords: improvisation, organ improvisation, impressionism, organ, organ music, church music

# SISÄLLYS

1	JOHDANTO .....	7
2	IMPROVISAATIO .....	9
2.1	Improvisaation määritelmä .....	9
2.2	Improvisaation historiaa klassisessa musiikissa .....	9
2.3	Urkuimprovisaation historiaa ja lähtökohtia .....	10
3	IMPRESSIONISMI .....	12
3.1	Impressionismin historiaa ja esiintyminen taiteessa .....	12
3.2	Impressionismi ranskalaisessa urkutaiteessa .....	13
4	LÄHESTYMISTAPOJA IMPRESSIONISTISEEN URKUIMPROVISAATIOON .....	14
4.1	Käsitteet ja terminologia .....	14
4.2	Moodit .....	15
4.2.1	Kirkkosävellajit .....	16
4.2.2	Messiaen-moodit .....	17
4.3	Muodot .....	19
5	SOITTOTEKNIIKAT JA NIIDEN HARJOITTELU URKUIMPROVISAATIOTA VARTEN .....	21
5.1	Sormiolla .....	21
5.1.1	Klusterit .....	21
5.1.2	Liikkuva kenttä .....	22
5.1.3	Kromaattisuus .....	23
5.1.4	Pienet terssit .....	24
5.1.5	Vähennetyt soinnut .....	24
5.1.6	Transponointi ja imitointi .....	25
5.2	Jalkiossa .....	25
5.2.1	Itsenäinen jalkioimprovisointi .....	25
5.2.2	Hypyt ja kuviot .....	26
5.2.3	Tuplajalkio .....	27
6	IMPRESSIONISTISEN URKUIMPROVISAATION OPETTAMINEN .....	29
6.1	Improvisaation opetuksen haasteet .....	29
6.2	Lähestymistapoja opetukseen .....	30
6.2.1	Mielikuvia .....	30
6.2.2	Urut inspiraation lähteenä .....	31

7	POHDINTA.....	33
	LÄHTEET.....	35

# 1 JOHDANTO

Tämän tutkielman aiheen valinta nousi tarpeesta ja halusta ymmärtää, tarjota ratkaisuja ja näkökulmia sekä esitellä erästä erittäin mielenkiintoista kirkkomusiikin osa-aluetta: urkuimprovisaatiota. Omien musiikin ammattiopintojeni aikana olen usein tullut huomanneeksi, kuinka urkuimprovisaatiossa oppiminen ja kokemukset aineesta voivat vaihdella hyvin laidasta laitaan oppijakohtaisesti. Yhtäältä improvisaatio koetaan mielekkäänä, inspiroivana ja hyödyllisenä, mutta toisaalta pelottavana, vaikeana ja väkinäisenä aineena – sekä kaikkea näiden kahden ääripään väliltä.

Oma mielenkiintoni tutustua improvisoinnin maailmaan alkoi jo varsin varhaisessa vaiheessa. Lapsuudessani ja varhaisuoruudessa opin pianonsoittoa paljolti vapaan säestyksen kautta, ja juuri vapaa säestys on eräänlaista jatkuvaa improvisaatiota. Opiskellessani kirkkomusiikkia Oulun ammattikorkeakoulussa urkuimprovisaatio oli yksi eniten pitämistäni aineista. Ennen opintojeni alkua oletin improvisaation olevan jatkuvaa flow-tilassa olemista ja rohkeaa itsensä ilmaisua. Nopeasti minulle kuitenkin selvisi, että myös tämä oppiaine vaatii kovaa työtä ja musiikin teorian tuntemusta – onneksi olin motivoitunut ja valmis käärimään hihat työn aloittamiseksi. Mietin kuitenkin, vaikuttaako kanssaopiskelijoiden improvisaation opiskelua kohtaan kokemaan ahdistukseen juuri tällaiset ennakkotietoasetelmat.

Jo tuolloin pohdin sitä, miksi urkuimprovisaatiossa opettaminen usein aloitetaan vaikeimmista asioista, kuten kvintti-imitaatioista, fughetoista, fugatoista ja kolmi- tai neljänäänisistä läpivienneistä. Nämä edellä mainitut muodot ja tekniikat ovat nykyisen kokemukseni ja tietämykseni mukaan korkean tason improvisointia, joka hyvin onnistuakseen vaatii vuosien harjoittelua ja tyylien tuntemusta. On kuitenkin selvää, että näiden asioiden taitaminen on hyödyllistä työelämässä ja vääjäämätöntä hyvän ammattitaidon saavuttamiseksi. Silti haluan haastaa jokaista improvisaation opettajaa pohtimaan, voisiko mahdollisen improvisoinnin ”jään murtamiseen” olla syytä käyttää toisenlaisia tulokulmia.

Oma korva on improvisoijan paras ystävä. Jokaisen, joka haluaa harjoittaa improvisaatiota, on kuunneltava itseään ja mietittävä, mitä juuri hän haluaa tehdä ja ilmaista. Uskon, että jos improvisointi on opiskelijalle ja alan ammattilaiselle mielekäästä, opettaja ja kuuliija kyllä huomaavat ja tuntevat sen. Parhaimmat työelämässä saamani palautteet improvisaation saralla ovat liittyneet juuri

oman tyylini toteuttamiseen aidoimmillaan. Esittelen opinnäytetyössäni improvisaatiota ja impressionismia, työkaluja urkuimprovisaation toteutukseen sekä ajatuksia urkuimprovisaation opettamisesta. Tutkielma on luonteeltaan laadullinen, ja sen teoriapohjana on käytetty kirjallisuuslähteitä sekä kirjoittajan omia opetuskokemuksia. Aiheesta ei ole tehty aikaisempaa suomenkielistä tutkimusta.

Luvussa 2 esitellään improvisaation määritelmä, improvisaation historiaa klassisessa musiikissa, sekä urkuimprovisaation historiaa ja lähtökohtia. Kolmannessa luvussa kerrotaan impressionismin historiasta ja esiintymisestä taiteessa sekä erityisesti ranskalaisessa urkutaiteessa. Neljäs luku sisältää lähestymistapoja impressionistiseen urkuimprovisaatioon sekä siihen liittyviä käsitteitä ja termejä. Viidennessä luvussa käsitellään erilaisia soittotekniikoita ja niiden harjoittelua urkuimprovisaatiota varten. Kuudes luku käsittelee impressionistisen urkuimprovisaation opettamista. Viimeisessä luvussa pohditaan opinnäytetyöprosessia, sen onnistumisia ja haasteita sekä tutkielmasta saatuja johtopäätöksiä.



## 2 IMPROVISAATIO

Tässä luvussa esitellään improvisaation määritelmä, improvisaation historiaa klassisessa musiikissa sekä urkuimprovisaation historiaa ja lähtökohtia.

### 2.1 Improvisaation määritelmä

Improvisaation määritelmä on moninainen. Improvisaatiolla tarkoitetaan yleensä hetkessä tapahtuvaa, suunnittelematonta performanssia. Improvisaatiota esiintyy erityisesti taiteessa musiikin, näyttämisen ja viihteen aloilla. Tyypillisiä ja ominaisia piirteitä improvisaatiolle ovat sattumanvaraisuus ja yllättävyys. Improvisoidun teoksen esittäminen samanlaisena edes kaksi kertaa ei ole mahdollista, sillä tässä tapauksessa improvisaatio alkaisi lähestyä jo sävellettyä tai suunniteltua teosta. Huolimatta siitä, että improvisaatio on spontaania ja yllättävää, se ei kuitenkaan ole välttämättä täysin sattumanvaraista. Esimerkiksi musiikin ja teatteritaiteen alalla taustalta löytyy korkeaa taiteellista ja teknistä osaamista, jonka taustalla on vuosien työ. Kuitenkin improvisaatio saa olla mitä vain, eikä se vaadi ennakkotietoja tai -taitoja. (Nachmanovitch 1990, 15.)

### 2.2 Improvisaation historiaa klassisessa musiikissa

Improvisaatio oli olennainen osa eurooppalaista taidemusiikkia vuosisatojen ajan. Esimerkiksi barokin aikakautena improvisointikoe oli osa kirkkomuusikoiden virantäyttömenettelyä ja työnhakua. Sekä wieniläisklassisissa että romantiikan aikakauden soolokonsertoissa improvisoitiin virtuoottisia kadensseja. Tällaisesta solistin vapaasti improvisoimasta kadenssista tuli vähitellen Beethovenin myötä valmiiksi sävelletty teos. Monet suuret säveltäjänimet, kuten Bach, Beethoven, Mozart, Liszt ja Chopin olivat tunnetusti ansioituneita improvisoijia. 1800-luvulla vapaa improvisointi osana konserttiesityksiä kuitenkin hiipui vähitellen pois. Yksi syy tähän oli kehittyvä nuottikirjoitus, joka ei kannustanut tulkinnallisten vapauksien ottamiseen. Tämän myötä musiikin keksiminen muotoutui vähitellen säveltäjien yksinoikeudeksi. (Hellman 1999.) Tällainen improvisaation vähittäinen lakkaaminen on hyvin ymmärrettävissä sellaisen musiikkikulttuurin näkökulmasta, jossa ne sellaiset yleiset elementit ja tavat, joille improvisaatio perustuu, olivat nopeasti katoamassa. Olisi melkein pä-

mahdotonta kuvitella, että esittäjä improvisoi kadenssin esimerkiksi Schönbergin viulukonserttoon. 1900-luvun jälkimmäisellä puoliskolla improvisaatio nousi taas esiin osittain kokeellisen musiikin ja sen vaatimien keinovarojen vuoksi. (Griffiths 2001, viitattu 10.2.2022.)

### 2.3 Urkuimprovisaation historiaa ja lähtökohtia

Useimmat julkaisut, jotka käsittelevät improvisaatiota läntisessä taidemusiikissa, toteavat, että improvisaation perinne on katkennut 1800-luvulle tultaessa. Näin ei kuitenkaan ole. Toisin kuin taidemusiikin kentällä muutoin, läntisen kristillisen kirkon vaikutuspiirissä improvisaatio on saanut elää näihin päiviin saakka. Kirkon palveluksessa olevilla urkureilla on aina ollut tehtävä luoda jatkumoa liturgialle improvisaation keinoin, täyttää jumalanpalveluksen tyhjiä kohtia ja improvisoida alkusekä loppusoittoja. Käytännön tarpeista kumpuava improvisaatio on haastanut urkureita kautta aikojen kehittämään ja ylläpitämään taitojaan. Näin ollen urkuimprovisaatio on siis saanut tilaa elää ja kukoistaa aina nykyhetkeen saakka.

Ensimmäiset maininnat urkuimprovisaatiosta löytyvät välittömästi urkujen keksimisen (n. 200 eaa.) jälkeiseltä ajalta. Alun perin urut olivat Rooman valtakunnan hoviseremonioissa ja amfiteattereissa käytössä ollut soitin, joka löysi tiensä läntisen kirkon liturgiseen käyttöön 900-luvulta alkaen. Urkujen päätyminen kirkon viralliseksi jumalanpalvelussoittimeksi ei kuitenkaan ollut itsestään selvä asia. Tradition ja kirkon johtajien mukaan vain ihmisäänen tuottama laulu oli sovelias tapa toteuttaa musiikkia jumalanpalveluksissa. Vasta vuonna 1287 Milanon kirkolliskokous hyväksyi urut ainoaksi jumalanpalvelussoittimeksi katolisessa kirkossa. Päätös nosti urkujen rakennuksen nousuun ja mahdollisti urkuimprovisaation alun kirkollisessa ja liturgisessa kontekstissa. (Bush & Kassel 2006, 32.)

Renessanssin aikana urut saavuttivat vähitellen messussa kuoromusiikin ja kirkkolaulun kanssa tasavertaisen aseman. 1400-luvulla vakiintui alternatiivikäytäntö, joka tarkoitti urkujen ja kuoron musiikillista vuorottelua messussa. Urkureiden oli luontevaa improvisoida musiikkia samoista hymniteemoista, joita kuorot käyttivät, ikään kuin vastauksena tai kommenttina. Barokin aikana erityisesti Keski-Euroopassa sävelletty musiikki valtasi alaa. Sävellettyjen kappaleiden tullessa jumalanpalveluksiin käyttömusiikiksi improvisaation rooli väheni merkittävästi. Kuitenkin Saksan protestanttisissa kirkoissa uskonpuhdistuksen myötä uutena tulleen virsilaulun säestämiseen ja alkusoit-

toihin tarvittiin korkeatasoisia improvisointitaitoja. Koraalialkusoittojen improvisointi oli yleistä Saksan urkureiden keskuudessa. Sen sijaan vuonna 1578 Amsterdamista tuli protestanttinen kaupunki, ja kalvinistit tuomitsivat urut ja urkumusiikin katolisen kirkon reliikkinä, josta tuli pyrkiä eroon. Urkujen käyttö kiellettiin jumalanpalveluksissa. Kuitenkin yksi tuon ajan merkittävimpiä urkureita ja säveltäjiä, Jan Pieterszoon Sweelinck, kapinoi tätä päätöstä vastaan. Yhdessä samanmielisten kollegoidensa kanssa hän alkoi toteuttaa urkumusiikkia, usein improvisoiden, ennen jumalanpalvelusta ja sen jälkeen. Lisäksi hän esitti urkumusiikkia viikolla jumalanpalvelusten välissä, ja käytäntö saavutti suuren suosion kansan keskuudessa. 1500–1600-lukujen aikana kansalliset koulukunnat niin urkujen rakennuksessa kuin urkumusiikissa alkoivat eriytyä toisistaan yhä enemmän. Sama jakautuminen tapahtui luonnollisesti myös urkuimprovisaatiossa. Jokaiseen maahan, jossa urkuja oli rakennettu, syntyi vähitellen oma improvisoinnin koulukunta ja tapa opettaa sekä toteuttaa improvisoinnin traditiota. (Bush & Kassel 2006, 43.)

### 3 IMPRESSIONISMI

Tässä luvussa käsitellään impressionismin historiaa ja esiintymistä taiteessa, sekä impressionismia ranskalaisessa urkutaiteessa.

#### 3.1 Impressionismin historiaa ja esiintyminen taiteessa

Impressionismi oli alkujaan Ranskassa esiintynyt suuntaus maalaustaiteessa, jonka katsotaan saaneen alkunsa Claude Monet'n maalauksen *Auringonnousu* näytteillepanosta vuonna 1867. Maalauksen alaotsakkeeksi taiteilija oli kirjannut *Impression* (Vaikutelma). Muita impressionismin maalaustaiteen edustajia olivat muun muassa Édouard Manet, Edgar Degas, Alfred Sisley ja Paul Cézanne. Musiikkiin ja sen säveltämiseen tämän suuntauksen toi Claude Debussy, joka vei tyylin huippuunsa sävelrunossaan *Faunin iltapäivä* (1894). Teos on myös säveltäjän yksi kuuluisimmista, ja se teki hänestä kuuluisan jo ensimmäisen, sensaatiomaisen esityksensä jälkeen. Impressionistisen musiikin juuret juontavat kirjalliseen symbolismiin, jota ajan tunnetut kirjailijat Verlain, Mallarmé ja Maeterlinck tuottivat. Tästä kirjallisuudesta kumpuavaa symboliikkaa Debussy käytti monien teostensa sanallisena lähtökohtana. Kuten maalaustaiteen impressionismissa, myös musiikillisessa impressionismissa pyritään toistamaan usein luonnosta saatuja vaikutelmia. Nämä eivät kuitenkaan ole realistisen jäljitteleviä, vaan pikemminkin surrealistisia, epämääräisiä ja subjektiivisia tunnelmia. (Brodin 1985, 116.)

Tyypillisiä elementtejä musiikilliselle impressionismille ovat hienostuneet harmoniat, omaleimaisten sointitehojen käyttö, horjuva sävellajituntu sekä hajautunut mutta ranskalaisittain looginen muoto. Impressionismin tunnuksia ovat kokosävelharmoniat, komplisoidut dissonanssit ja kvartti-, kvintti- ja sointuparallelismit. Huojuvaa tunnetta sävellajista tehostavat lisäksi lisäsävelsoinnut sekä modaalisuus. Claude Debussyn ohella impressionistisia säveltäjiä olivat muun muassa ranskalaiset Maurice Ravel, Paul Dukas ja Florent Schmitt, puolalainen Karol Szymanowski, brittiläiset Ralph Vaughan Williams, Delius Bax ja Cyril Scott sekä venäläinen Aleksandr Skrjabin. Pohjoismaissa ja Saksassa impressionismi ei saavuttanut kovin suurta suosiota. Kuitenkin suomalaisista säveltäjistä esimerkiksi Ilmari Hannikainen, Uuno Klami ja Selim Palmgren käyttivät musiikissaan impressionistisia keinoja. (Brodin 1985, 116.)

### 3.2 Impressionismi ranskalaisessa urkutaiteessa

Johtavana impressionismin maana Ranskassa niin ikään uruille kirjoitettu myöhäisromanttinen musiikki muovasi uomansa musiikin historiaan. Jotta voidaan ymmärtää ranskalaista myöhäisromantiikkaa sekä impressionismia urkumusiikissa, on syytä tarkastella hieman ranskalaisen romantiikan peruspilareita ja rakennusaineita. Ranskalaisromanttinen musiikki on muovautunut kolmen pääseikan vaikutuksesta sellaiseksi, jona se tänä päivänä tunnetaan. Ensimmäiseksi musiikki nojautuu vahvasti karakteristiseen ja omaleimaiseen sointisävyyn, jonka tuottavat sinfonisena urkutyyppinä tunnetut Aristide Cavallé-Collin rakentamat urut. Tämä urkujen tyyppi oli aikanaan mullistuksellinen sekä teknisten ominaisuuksiensa vuoksi että soinnin laadultaan. Toiseksi tätä edellä mainittua soitintyyppiä hyödynsivät ranskalaiset urkurit ja urkusäveltäjät, kuten César Franck ja Charles-Marie Widor. Franck ja Widor kehittivät uudenlaista tyyliä, jossa sulautuivat yhteen traditionaalinen kontrapunkti, pianistiset ja virtuoottiset kuviot, sekä orkestraaliset soitinnustavat. Kolmanneksi, ranskalainen urkumusiikki sai hioutua jatkuvassa käytössä katolisen kirkon jumalanpalveluselämän tärkeänä elementtinä. Tämän kaltainen käytännön näkökulma antoi musiikille inhimillisiä elementtejä ja kovassa käytössä testattuja toteutustapoja. (Andersson 2012, 140.)

Läntisen kirkon liturginen musiikki ja taidemusiikki on aina elänyt ajassa, ottaen siitä vaikutteita enemmän tai vähemmän. Impressionismin kukoistuskautena 1800-luvun lopussa ja 1900-luvun alussa useat urkurit ja urkusäveltäjät omaksuivat impressionismille tyypillisiä elementtejä. Erityisesti Pariisissa omaleimaisen ranskalaisen tyylin kehittyminen eteni improvisaatiosta kirjoitettuun musiikkiin, jättäen jälkeensä sekä merkittävän improvisaation koulukunnan että vahvan ja tunnistettavan tradition kirjoitetuissa teoksissa. (Andersson 2012, 149.)

Ranskalaisia merkittäviä urkusäveltäjiä, joita voidaan nimittää impressionisteiksi, olivat muun muassa Jehan Alain, Maurice Duruflé, Marcel Dupré, Jeanne Demessieux, Louis Vierne, Charles Tournemire ja Olivier Messiaen. Saksalaisista urkusäveltäjistä tyyliä edusti eniten Sigfrid Karg-Elert. Moni edellä mainituista säveltäjistä ei välttämättä tiennyt edustavansa juuri impressionismia, mutta heidän kirjoitettu musiikkinsa rakentuu hyvin vahvasti tyyliille tyypillisistä elementeistä. Edellä mainittuja säveltäjiä yhdisti myös koulutus joko Pariisin konservatoriossa tai Schola Cantorum-instituutissa, sekä myöhemmin pariisilaisten pääkirkkojen urkurien virat. (Andersson 2012, 150.)

## 4 LÄHESTYMISTAPOJA IMPRESSIONISTISEEN URKUIMPROVISAATIOON

Tässä luvussa käsitellään urkuimprovisaatioon liittyviä käsitteitä ja termejä, moodeja sekä muotoja.

### 4.1 Käsitteet ja terminologia

Kuten kaikessa tieteessä ja taiteessa, myös urkuimprovisaation alalla on oma terminologia, johon on hyvä tutustua ymmärtääkseen aihetta perusteellisemmin. Moni käsite avautuu käytännön kokemuksen ja toiminnan kautta paremmin kuin vain kirjallisena selityksenä. Seuraavaksi esitellään urkuimprovisaation kannalta tärkeitä käsitteitä ja termejä.

Ad libitum	(lat. mielen mukaan) tarkoittaa joko vapaata tempon käsittelyä, että kyseinen soitin, ääni tai sävellyksen jakso voidaan jättää pois, tai että esittäjä voi lisätä oman kadenssin.
Ahtokulku	on jäljittelevä kirjoitustapa, jossa teeman alut sijoitetaan lähemmäksi toisiaan niin, että vain osa teemasta on ehtinyt esiintyä ensimmäisessä äännessä, kun se alkaa jo toisessa.
Atonaalinen	eli ei-tonaalinen musiikki on sellaista, joka on täysin hylännyt tonaalisen musiikin. Atonaalisessa musiikissa mikään sävel ei ole keskipiste.
Basso ostinato	on lyhyt melodinen bassoteema, jota toistetaan improvisaatiossa samalla, kun sen yllä oleva melodinen ja harmoninen rakenne vaihtelee.
Cantus firmus	on melodia, joka on annettu ennalta improvisoinnin teemaksi. Termi esiintyy useimmiten 1700-luvun tyylin improvisoinnin yhteydessä.
Fantasia	on mielikuvituksellisten, improvisaatiomaisten ja muodoltaan vapaiden soitinsävellysten nimi.
Fugato	tarkoittaa sävellystä tai improvisaatiota, joka on käsitelty fuugan tapaan ilman, että sen muotoa on noudatettu täydellisesti.
Fughetta	on pieni fuuga, joka noudattaa fuugan muotoa enemmän kuin edellinen.
Fuuga	on polyfonisen musiikin tärkeä ja erittäin kehittynyt muoto. Fuuga koostuu yleensä 3–5 itsenäisestä äänestä, joita ohjaa valittu teema.

Harhalopuke	on sointukäänte, joka merkitsee täyslopukkeen lykkäämistä siten, että dominantista ei siirrytäkään odotettuun toonikaan, vaan esimerkiksi kuudennelle asteelle.
Harmoninen molli	on molliasteikko, jossa on pieni seksti ja suuri septimi.
Jäljittely	eli imitaatio on aiheen toistamista kahdesti tai useampia kertoja. Toistaminen voi tapahtua joko tarkasti tai vapaasti eli tietyin muutoksin.
Klusteri	tunnetaan myös nimellä ”sävelkimppu”. Vähintään kolmen sävelen rypäs toisiaan lähellä olevia säveliä.
Kvinttiympyrä	on 12 duuri- tai mollisävellajia järjesteltynä siten, että etumerkkien määrä lisääntyy joka askeleelta. Enharmonisten vaihdoksien kautta korotusmerkisistä sävellajeista päästään alennusmerkkisiin sävellajeihin ja tullaan kolmannellatoista askeleella jälleen takaisin lähtökohtaan. Kvinttiympyrän yhteydessä käytetään usein kuvaa havainnollistamaan sävellajisuhteiden rakentamista.
Modulaatio	on sävellajin vaihdos. Vaihdos voi olla tilapäinen tai lopullinen. Modulaatio on tonaalisen musiikin yksi käytetyimpiä tehokeinoja.
Pentatoninen asteikko	koostuu viidestä kokosävelaskeleesta ja pienistä tersseistä.
Pidätys	on sointuun kuulumaton sävel, joka muodostaa vahvan ja tehokkaan dissonanssin. Pidätys on lähes aina sointuun kuuluvan sävelen ylä- tai alapuolinen sekunti, joka purkautuu säännönmukaisesti sointusäveleen.
Purkaus	on dissonoivan soinnun ja intervallin eteneminen konsonanssiin tai vähemmän dissonoivaan vastineeseen.
Rinnakkaissävellajit	ovat duuri ja molli, joilla on sama etumerkintä.
Transponointi	on sävellyksen esittämistä toisessa sävellajissa.

(Brodin 1985.)

## 4.2 Moodit

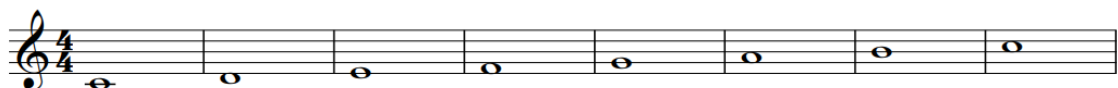
Moodeilla tarkoitetaan sävelsukua, kuten esimerkiksi kirkkosävellajeja. Uudemmassa musiikkitee- teessä moodeilla viitataan myös muihin primitiivisen ja eksoottisen musiikin asteikkoihin. Urkuim- provisaaatiossa impressionistisen kuulokuvan saamiseksi käytetään usein kirkkosävellajeja, penta- tonista asteikkoa ja Messiaen-moodeja. Myös muut säveltäjät kuin esimerkiksi Olivier Messiaen

ovat kehittäneet omia tapojaan muokata ja hyödyntää moodeja ja asteikoita, kuten esimerkiksi Béla Bartók ja Igor Stravinsky. (Brodin 1985, 201.) Länsimaisen, pitkään jatkuneen duuri- ja mollitradition myötä nykyajan ihmiset kuulevat moodit valtavirrasta poikkeavana. Vaikka moodien käyttö taide- ja populaarimusiikissa ei ole kadonnut, on niiden esiintyminen silti yhä edelleen jollain tavoin erityistä. Juuri tämän erityislaatuisuutensa vuoksi moodit ovat omiaan luomaan salaperäisiä ja mystisiä sävyjä improvisaatiossa.

#### 4.2.1 Kirkkosävellajit

Puhuttaessa länsimaisen musiikin yhteydessä kirkkosävellajeista (nykyisin moodeista) viitataan tällä keskiajalla Euroopassa teorisoituun asteikkojärjestelmään (Pohjannoro 2008, viitattu 31.3.2022). Kirkkosävellajit ovat siis diatonisia asteikkoja, jotka sisältävät melodisia peruskaavoja, samalla tavoin kuin kaksi tuntemamme diatonista asteikkotyyppiä: duuri ja molli. Kirkkosävellajeissa koko- ja puolisävelaskeleet on kuitenkin järjestetty toisella tavalla kuin duuri- ja molliasteikoissa, mikä antaa niille omaleimaisen ja arkaaisen sävyn. Jokaisella asteikolla on kaksi muotoa, autenttinen ja plagaalinen. Tämän määrittely riippuu siitä, liikkuuko melodia perussävelestä katsottuna yläpuolella vai molemmin puolin. Kirkkosävellajien käyttäminen antiikin ja varhaiskeskiajan aikana muodosti monen vuosisadan ajaksi perustan kirkkolliselle musiikille. (Brodin 1985, 145.)

Kuten kaikessa musiikin teoriassa, käytäntö on aina ollut ennen kirjoitettua oppia, eivätkä kirkkosävellajitkaan ole tässä poikkeus. Moodijärjestelmä on laadittu ja nimetty antiikin mallin mukaan vasta kauan niiden kehittymisen ja käyttämisen jälkeen. Kirkkosävellajit rinnastettiin vanhoihin kreikkalaisiin oktaavisukuihin, mutta erheellisesti väärässä järjestyksessä. Tämä seikka aiheuttaa edelleen hämäännystä keskusteltaessa kirkkosävellajeista nimillä. Seuraavat nuottiesimerkit (kuvat 1–7) ovat yleisimmin tunnetun nimeämistavan mukaiset.



KUVIO 1. Jooninen asteikko



KUVIO 2. Doorinen asteikko





KUVIO 3. Fryyginen asteikko



KUVIO 4. Lyydynen asteikko



KUVIO 5. Miksolyydinen asteikko



KUVIO 6. Aiolinen asteikko



KUVIO 7. Lokriinen asteikko

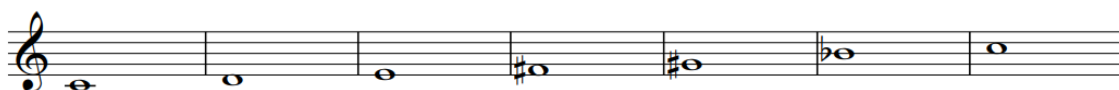
#### 4.2.2 Messiaen-moodit

Ranskalaisen urkurin ja säveltäjän Olivier Messiaenin (1908–1992) musiikissa on kuultavissa vaikutteita gregorianiikasta ja itämaisista musiikkikulttuureista, venäläisiltä romantikoilta, kuten Musorgskilta, sekä Debussyltä ja Lisztiltä. Hänen helposti tunnistettavissa oleva ja omintakeinen sävelkielensä vakiintui 1940-luvulla. Se pohjautuu värikkääseen ja monipuoliseen soitinnukseen, additiivisiin rytmeihin ja symmetrisiin moodeihin. Messiaenin vaikutus 1900-luvun taidemusiikissa on hyvin merkittävä niin hänen oman musiikkinsa, kuin myös hänen opettajuutensa vuoksi. (Nuorvala 2019.)

Messiaenin sävelkieli pohjautuu ennen kaikkea moodiajatteluun. Monista muista 1900-luvun säveltäjistä poiketen Messiaen ei käytä vanhoja kirkkosävellajeja, vaan itse kehittämiään ”synteettisiä”

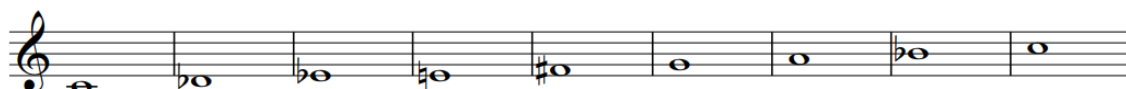
asteikkoja, jotka nykyään tunnetaan yleisesti Messiaen-moodeina. Näitä ”rajoitetusti transponoituja moodeja” (*Les modes a transpositions limitées*) on yhteensä seitsemän. Yhteistä niille on se, että jokaisella niistä on useita eri transpositioita, joiden sävelvalikoima on kuitenkin identtinen. Tämä poikkeaa olennaisesti duuri- ja molliasteikoista sekä kirkkosävellajeista, sillä niillä on 12 toisistaan poikkeavaa transpositiota. (Nuorvala 2019.)

Messiaenin ensimmäinen moodi (kuvio 8) on meidän tuntemamme kokosävelasteikko (Messiaen 1944, 87). Asteikko koostuu kuudesta temperoidusta kokosävelaskeleesta (Brodin 1985, 152). Moodilla on kaksi transpositiota ja niistä kumpikin on jaettavissa kuuteen kahden nuotin ryhmään (Messiaen 1944, 87).



KUVIO 8. Messiaenin ensimmäinen moodi

Messiaenin toinen moodi (kuvio 9) tunnetaan yleisesti musiikin teoriassa oktatonisena asteikkona. Moodilla on kolme transpositiota, kuten siihen pohjautuvalla vähennetyllä septimisoinnalla. Se on jaettu neljään symmetriseen kolmen nuotin ryhmään. Nämä kolmen nuotin ryhmät taas muodostuvat kahdesta intervallista: puoli- ja kokosävelaskeleesta. (Messiaen 1944, 87.)



KUVIO 9. Messiaenin toinen moodi

Messiaenin kolmas moodi (kuvio 10) on transponoitavissa neljästi, kuten ylinouseva nelisointu. Moodi jakautuu kolmeen symmetriseen neljän nuotin ryhmään. Nämä ”tetrakordit” muodostuvat kolmesta intervallista: kokosävelaskeleesta ja kahdesta puolisävelaskeleesta. (Messiaen 1944, 90.)



KUVIO 10. Messiaenin kolmas moodi

Messiaenin neljäs, viides, kuudes ja seitsemäs moodi (kuviot 11–14) ovat transponoitavissa kuudesti, kuten tritonuserivälillä. Moodit ovat jaettavissa kahteen symmetriseen ryhmään. Messiaen käytti esimerkiksi moodia neljä teoksessaan *Prière exaucée* sarjasta *Poèmes pour Mi*. Vastaavasti

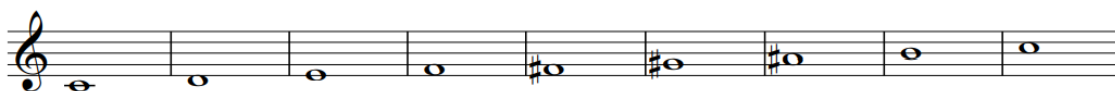
moodi seitsemän esiintyy hänen teoksensa *l'Ascension* neljännessä osassa *Prière du Christ montant vers son Père*. (Messiaen 1944, 92–94.)



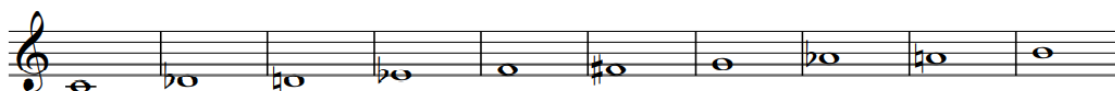
KUVIO 11. Messiaenin neljäs moodi



KUVIO 12. Messiaenin viides moodi



KUVIO 13. Messiaenin kuudes moodi



KUVIO 14. Messiaenin seitsemäs moodi

### 4.3 Muodot

Hyvät improvisaatiot ovat tyyliltään koherentteja, saattavat noudattaa jotain tiettyä tunnettua muotoa tai ovat luotu jotain tiettyä tarkoitusta tai tilannetta varten. Tunnettuja muotoja ovat esimerkiksi rondo, passacaglia, fuuga, sonaatti, scherzo, triptyykki ja sinfonia. Urkuimprovisaation kirkollisessa kontekstissa näitä ovat esimerkiksi preludit, entrét, offertoriot, communiot ja postludiumit. (Osborne 2022.)

Päätöksen siitä, käyttääkö valmista muotoa vai ei, tekee improvisoija itse. Usein muoto antaa hyvää tukea ja selkeitä raameja tilanteissa, joissa esimerkiksi improvisaation aika on rajoitettu. Etukäteen opetellut muodot voivat tuoda varmuutta epävarmalle improvisoijalle, joka ei vielä välttämättä luota omiin kykyihinsä luoda täysin vapaata improvisaatiota. Esimerkiksi konserttitilanteet ovat sellaisia, joissa valmiiden muotojen käyttö on erityisen perusteltua, sillä se tuo konsertin suunnitteluun en-

nustettavuutta ja helpottaa konsertin muodostamista kokonaisuudeksi. Jotkut soittajat voivat kuitenkin kokea muotojen käytön luovuutta rajoittavana. Muotojen oppiminen on myös pitkällisen työn tulos, joka vaatii soittajalta pitkäjänteisyyttä.

Toisaalta ilman muotoakin toteutettu improvisaatio voi silti tuki edetä loogisesti ja saavuttaa sille asetetut tavoitteet. Vapaan improvisaation etuna on se, että siitä pystyy tekemään niin karakteriilistä, tunnelmaltaan kuin kestoaltaankin juuri sellaisen, kuin kukin tilanne vaatii. Joidenkin soittajien voi myös olla helpompi lähestyä vapaata improvisaatiota, sillä se ei aseta niin fyysisiä kuin henkisiä rajoitteita. Vapaata improvisaatiota tehdessä on kuitenkin tärkeää osata säännöstellä materiaalin tuottamista, jotta kuulokuva ja vaikutelma improvisaatiosta säilyy kuulijalle eheänä, ellei tarkoituksena ole tuottaa improvisaatiota, joka luo hämmentävän vaikutelman.

## 5 SOITTOTEKNIIKAT JA NIIDEN HARJOITTELU URKUIMPROVISAATIOTA VARTEN

Yleinen harhaluulo on, että urkuimprovisoinnin opettelu aloittaminen edellyttää pitkälle vietyä teknistä osaamista klaviatuurilla. Näin ei kuitenkaan ole. Etenkin alkuvaiheessa oma into ja mielenkiinto improvisointia ja urkujen sointivärejä kohtaan on vähintäänkin yhtä hyvä lähtökohta kuin esimerkiksi täydellisesti hallittu asteikkosoitto. Puhun tässä kirjallisessa työssä paljon ”jään murtamisesta”. Improvisointi on jatkuvaa jään murtamista oman itsen ja luovuuden tieltä. Jää murretaan kokeilemalla ennakkoluulottomasti toimintatapoja ja näin raivataan uusia reittejä, joita pitkin on mahdollista uida vapaasti improvisaation meressä. Seuraavaksi esittelen muutamia harjoitteita, joista voi olla hyötyä teknisten taitojen saavuttamiseksi urkuimprovisaatiota varten.

### 5.1 Sormiolla

Tässä osiossa esitellään harjoituksia sormiolle urkuimprovisaation harjoittamista varten.

#### 5.1.1 Klusterit

Klusterit eli sävelkimput sormiolla ovat erinomaisia tapoja aloittaa improvisointi uruilla. Klustereissa soittavien äänien määrä on vapaa, mutta vähimmäismääränä musiikkitieteessä pidetään kolmea vierekkäistä säveltä. Klusterista voi myös jättää säveliä välistä. (Brodin 1985, 152.) Kun improvisoinnissa lähdetään liikkeelle valmiiksi dissonoivasta ja jopa ”rumasta” musiikista, ajatus virheiden tekemisestä hämärtyy ja katoaa. Tämä on erittäin tärkeä asia muistuttaa oppilaalle: vapaassa improvisaatiossa ei ole virheitä, on vain tapoja tehdä asioita eri tavoilla. Klustereiden kanssa hauskaa on, että on varsin nopeasti erotettavissa, kuinka niillä voi saada erilaisia tehoja ja efektejä aikaan miettimällä ja varioimalla niiden sijoittelua, rekisteröintiä tai aika-arvoja. Esimerkiksi soittamalla klusteri pelkiltä mustilta koskettimilta on sävy tyystin erilainen kuin käytettäessä ainoastaan valkoisia koskettimia. Sekoittaessa valkoisia ja mustia koskettimia on sävy jälleen erilainen. Seuraavissa harjoituksissa erimerkkirekisteröintinä on Principal 8'. Kuviossa 15 on esimerkki klusteriharjoituksesta sormiolla.



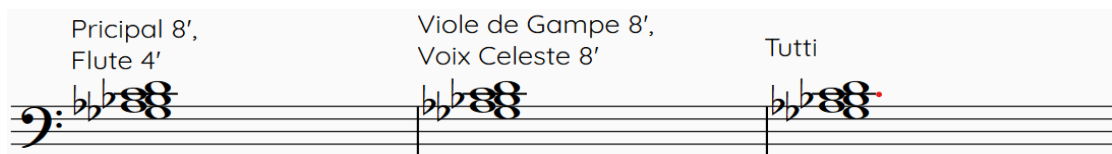
KUVIO 15. Klusteriharjoitus sormiolla

Kuten todettua, myös klusterin sijoittelu vaikuttaa sävyyn ja sointiin. Vertailussa klusteri kolmesta eri korkeudesta klaviatuurilla (kuvio 16).



KUVIO 16. Klusteri kolmesta eri korkeudesta

Urkujen ainutlaatuisuus improvisoinnissa on parhaiten nähtävissä ja kuultavissa valtavalla määrällä sointisävyjä. Seuraavassa esimerkissä sama klusteri on toteutettu erilaisilla rekisteröinneillä (kuvio 17).



KUVIO 17. Esimerkki saman klusterin erilaisista rekisteröinneistä

Valitut aika-arvot tai aika-arvottomuus klustereissa ovat todella hyvä keinovara viestiä improvisaation karakterististä (kuvio 18).



KUVIO 18. Rytmikkäitä klustereita

### 5.1.2 Liikkuva kenttä

Omassa improvisoinnin opetuksessani korostan usein sitä, kuinka tärkeää on pystyä tuottamaan materiaalia turhia ajattelematta. Ajattelen, että improvisaatiossa on helpompi karsia liikoja pois kuin yrittää väkisin lisätä jotain. Tähän liittyen seuraava harjoitus auttaa saamaan työkaluja siihen, miten

jatkuvan liikkeen voi pitää yllä. Harjoituksessa valitaan ensin aihio, ja tämä aihio harjoitellaan ensiksi yksistään. Kun aihio on hallussa, sen päälle tai alle lisätään teema. Teemaa soittaessa kuvion menemisellä täydellisesti oikein ei ole enää merkitystä. Pääasia on, että liike jatkuu. Improvisaatio on myös illuusioiden rakentamista. Näin syntyy liikkuva kenttä.

### 5.1.3 Kromaattisuus

Yksi hyödyllinen tehokeino on kromaattisten asteikkojen käyttäminen. Kromatiikka musiikissa mielletään usein dramaattiseksi ja jännitteiseksi, minkä vuoksi sillä on kätevää herättää kuulijan huomio. Kromaattisten asteikkojen soittamisen harjoittelu ei poikkea tavallisten asteikkojen soittamisesta. Myös kromaattisissa asteikoissa on suositellut sormijärjestykset, joita suosittelen käyttämään, mikäli ne palvelevat improvisaatiota. Ensimmäisessä nuottiesimerkissä (kuvio 19) kromatiikkaa on käytetty scherzo-tyyppisessä improvisaatiossa tuomaan leikkisyyttä ja värisevää kudesta. Toisessa nuottiesimerkissä (kuvio 20) kromatiikkaa on käytetty postludium-tyyppisessä improvisaatiossa ilmentämään dramaattista ja mahtipontista tunnetta.

The musical score is for an organ and flute ensemble. It consists of three systems of staves. The top system is for Flutes 8' & 4', featuring a melodic line with triplets and chromatic movement. The middle system is for the Organ (Org.), providing harmonic support with chords and triplets. The bottom system is for Subbass 16' and Flute 8', featuring a steady, rhythmic bass line. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4.

KUVIO 19. Esimerkki kromaattisesta scherzosta

Tutti

Org.

Ped.

KUVIO 20. Esimerkki kromaattisesta postludiumin teemasta

#### 5.1.4 Pienet terssit

Pienien terssien käyttäminen urkuimprovisaatiossa on henkeä salpaavaa. Jyrkkien harmonian vaihdosten sarja antaa musiikille dramaattisen leiman. Pienet terssit ketjuna ovat loistava tapa edetä improvisaatiossa sekä esimerkiksi moduloida sävellajien välillä. Suositeltavaa on harjoitella pienien terssien ketju jokaisessa sävellajissa. Sävellajien karaktäärien lisäksi kannattaa kiinnittää huomiota siihen, millä tavoin soinnun ylimmäinen sävel vaikuttaa sointikuvaan ja minkälaisen mielikuvan se luo.

#### 5.1.5 Vähennetyt soinnut

Vähennetyt soinnut improvisaatiossa ovat usein kärsimyksen, uhkaavuuden, sekasorron ja draaman välikappaleita. Toisaalta vähennetyt soinnut ja niiden maastossa liikkuminen voivat merkitä myös jännitettä, joka purkautuu tuota pikaa vapauteen. Oli oma tulkinta sitten mikä tahansa, vähennetyt soinnut ovat loistava väline improvisoijan työkalupakkiin. Mikäli vähennetyillä soinnuilla halutaan rakentaa jännitettä kohti kliimaksia, on tämän tekemiseen esimerkiksi yksi tehokas tapa, jonka esittelen seuraavaksi. Vähennettyjen sointujen soittaminen aloitetaan oktaaveissa matalasta rekisteristä siten, että jalkio seuraa soittaen sointujen pohjasäveltä. Jännitteen kasvattamiseksi jalkion voi jättää hetken kuluttua vapaasti valittavaan säveleen sointujen jatkaessa matkaa kohti klaveerin ylärekisteriä. Jännitteen voi purkaa haluamallaan tavalla, esimerkiksi siirtymällä kuvitellulle toonikalle tai tekemällä harhapurkauksen.



### 5.1.6 Transponointi ja imitointi

Improvisoijan työkalupakin yhtenä perustana on kyky ja taito matkia asioita, sekä siirtää niitä toisalle. Vaikkakin transponoinnin määritelmä on esittää sävelet eksaktisti toisessa sävellajissa, improvisaatiossa tämän ei kuitenkaan tarvitse olla välttämättä niin ankaraa. Puhuttaessa transponoinnista improvisaation kontekstissa viitataan sillä usein jonkun temaattisen, kuviollisen tai aika-arvoilisen asian kopioimiseen toiseen sävellajiin. Transponointi vapaassa improvisaatiossa on luonnollinen osa improvisoitavan teoksen rakennetta ja etenemistä. Mielenkiintoisen, vähintään keskipitkän teoksen elementteihin kuuluu ehdottomasti sävellajin vaihtaminen jossain vaiheessa improvisointia. Tavoiteltaessa suhteellisen pientä ja minimalistista teosta samassa sävellajissa pysyminen on toki perusteltua.

Klassinen taidemusiikki on täynnä sävelaiheiden, teemojen, rytmien, sekä harmonioiden imitointia. Improvisaatiossa imitointi on myös sävelkudoksen elävyyden ja mielekkään etenemisen kannalta tärkeä elementti. Imitaatio voi toimia joko kehittelevänä, jännitettä lisäävänä seikkana, imitoitavan asian alleviivaamisena, sekä kommenttina tai vastauksena. Rakennettaessa ja sisällytettäessä imitointia improvisaatioon tulee harkita imitoinnin määrää. Yleisesti on pidetty hyvänä ja tehokkaana toistaa sama aihio korkeintaan 3–4 kertaa, jotta improvisaatio ei ala toistaa liikaa itseään.

## 5.2 Jalkiossa

Tässä osiossa esitellään harjoituksia jalkioklaviatuurille.

### 5.2.1 Itsenäinen jalkioimprovisointi

Urkuimprovisaatiossa usein vähempi on parempi. Monet omasta mielestäni onnistuneet improvisaatiot ovat olleet minimalistisia ja hengittäviä. Mielestäni esimerkiksi yksittäinen jalkioimprovisaatio voi olla tällainen. Monesti urkuimprovisoijina unohdamme, että jalkio on oma klaveerinsa, ikään kuin orkesterin bassojousisto. Bassolla on toki oma tehtävänsä hyvän sointikuvan luomisessa ja saavuttamisessa urkujen soiton kokonaiskuvassa, mutta sillä voi olla myöskin hyvinkin itsenäinen rooli. Haluankin rohkaista kokeilemaan improvisointia myös pelkällä jalkiokoskettimistolla etenkin siinä tapauksessa, että urkujen jalkiolla on omia, itsenäisiä äänikertoja. Myös sormioiden ääniker-

tojen yhdistäminen jalkioon on hyvä keinovara ja jopa suositeltavaa dynaamisten variaatioiden saattamiseksi. Nuottiesimerkkinä Kristuksen ristin kantamista kuvaava improvisaatio jalkiolla toteutettuna (kuvio 21).



KUVIO 21. Itsenäinen jalkioimprovasaatio

## 5.2.2 Hypyt ja kuviot

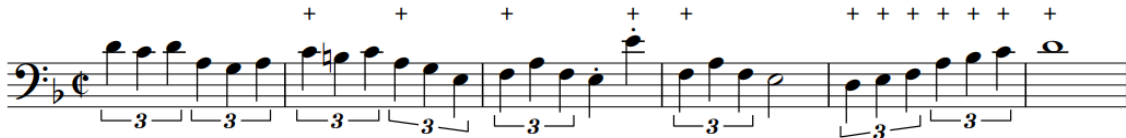
Suvereenia ja itsenäistä jalkiotekniikkaa on syytä harjoitella, jotta improvisaation sykettä ja virtaavuutta eivät hidasta tahattomat ”väärät äänet” tai kömpelyys jalkioklaveerilla. Seuraavassa nuottiesimerkissä (kuvio 22) esitetään hyvä tapa harjoitella koordinaatiota jalkiolla hyppyjen avulla. Ensin harjoitus soitetään käyttäen molempia jalkoja. Tämän jälkeen voidaan alkaa harjoitella hyppyjä pelkällä vasemmalla jalalla. Olisi hyvä pyrkiä siihen, ettei jalkioon katsottaisi soiton aikana, vaan että pikemminkin kosketin tuntuisi jalan alla ennen sen alas painamista. Lisää haastetta harjoitukseen saa viemällä oikean jalan paisutuspolkimelle ja tekemällä crescendon nuotin mukaisesti. Tällä tavoin harjoitellaan samalla myös dynaamisia keinovaroja improvisaatiota varten.



KUVIO 22. Koordinaatioharjoitus vasemmalle jalalle ja paisutinpolkimelle

Seuraavassa harjoituksessa harjoitellaan oikean jalan ja mahdollisen apulaitteen käyttämistä. Monissa uruissa käytettävyyden tueksi on rakennettu apulaitteita, kuten setzer-laitteita, yleisyhdistimiä

ja yleispaisuttimia eli crescendopolkimia, rullia ja valsseja. Harjoitus (kuvio 23) toteutetaan käyttäen oikeata jalkaa nuottien soittamiseen ja vasenta apulaitteiden käyttöön. Apulaitteilla voidaan toteuttaa crescendo sille merkityillä paikoilla. Apulaitteita voidaan käyttää myös käsin. Mikäli harjoitussoittimessa ei ole apulaitteita, voidaan tehtävä toteuttaa yhdistämällä sormion jalkioon ja lisäämällä äänikertoja merkityillä paikoilla. Myös tämän kaltaisen koordinaation ja täsmällisyyden harjoittaminen on hyväksi improvisoijalle.



KUVIO 23. Harjoitus oikealle jalalle ja setzer-polkimelle

### 5.2.3 Tuplajalkio

Tuplajalkion käyttö on erinomainen väline lisätä improvisaation tekstuuriin kerroksellisuutta ja erilaisia sointisävyjä. Urkujen jalkioklaveerin ollessa noin kolmen oktaavin mittainen on pelkällä sävelten sijoittelulla suuri teho. Harjoitellessa improvisaatiota tuplajalkion kanssa tulee kiinnittää erityistä huomiota tekstuurin kuulokuvaan. Rekisteröinnillä on suuri rooli selkeiden struktuurien luomisessa. Sotkuinen tai liian tuhti rekisteröinti tekee teoksen kuuntelemisesta raskasta, vaikka improvisointi olisi muutoin hyvin hienoa. Yleinen lähestymistapa tuplajalkion rekisteröintiin on valita sellaiset äänikerrat, joista löytyy sekä tarpeeksi bassoa että sooloksi kelpaavaa, karaktääriä omaavaa sävyä. Toimiva tapa on jakaa jalkojen tehtävät siten, että vasen jalka toimii bassosävelten parissa ja oikea jalka maalailee ja kuvioi ylimmäisessä oktaavialassa. Kuvion 24 esimerkissä on esitetty, kuinka tuplajalkion käytöllä voidaan luoda upeita maisemia ja kerroksia musiikkiin.

The image shows a musical score for Organ and Pedals. The Organ part consists of two staves (treble and bass clefs) with a 4/4 time signature and a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The Organ part features a complex texture with multiple voices, including a prominent melodic line in the bass clef. The Pedals part is a single staff in the bass clef, also in 4/4 time and three flats. It features a melodic line with a prominent pedal point (a sustained low note) that is held throughout the piece, indicated by a long horizontal line with a brace underneath. The Pedals part also includes a melodic line with a 7-measure rest and a final note with a fermata.

KUVIO 24. Esimerkki tuplajalkiosta

## 6 IMPRESSIONISTISEN URKUIMPROVISAATION OPETTAMINEN

Tässä luvussa tarkastellaan improvisaation opetuksen haasteita ja lähestymistapoja opetukseen.

### 6.1 Improvisaation opetuksen haasteet

Improvisaation opettamisessa voi kohdata useita haasteita, joita on syytä pohtia ja tarkastella pyrkien kohti parempaa pedagogiikkaa. Yksi haaste on saada kannustettua oppilas sellaiseen mielentilaan, että hän rohkaistuu improvisoimaan (Jakku-Hiivala 2018, 22). Improvisointi varsinkin ensimmäistä kertaa voi tuntua todella jännittävältä riippumatta oppilaan iästä ja koulutustaustasta, jolloin soittotunnin hyvän ja turvallisen ilmapiirin luomiseen on suotavaa panostaa. Nuorien oppilaiden kohdalla on otettava huomioon ikävaiheelle tyypillinen herkkyys ja itsekriittisyys (Jakku-Hiivala 2018, 22). Kuten monissa taideaineissa, myös improvisaation tuottamisessa liikumme herkillä alueella. Improvisaatiossa annamme itsestämme jotain kaikkien kuultavaksi ja juuri tästä syystä olemme herkillä. Tämän kaltaisen toiminnan opettamisessa onkin ensiarvoisen tärkeää olla hyvin herkkä lukemaan tilanteita ja oppilaan tuntemuksia, kun liikumme taiteen tekemisen keskiössä. Kehuja ja kannustamista ei voi olla koskaan liikaa. Jotta improvisoinnin taito voi kehittyä, se vaatii lukuisia ”virheitä”; onkin tärkeää opettaa ja rohkaista oppilasta hyväksymään epätäydellisyyttä sekä sietämään epäonnistumisen tunnetta (Jakku-Hiivala 2018, 22).

Toinen haaste, joka improvisaation opettamisessa voi tulla esille, on oppilaan vakuuttaminen siitä, että hänen toiminnassaan todella tapahtuu kehitystä. Verrattuna valmiiksi sävelletyn musiikin opiskeluun voi improvisoinnin kehittymisen havaitseminen olla huomattavasti hankalampaa. Kirjoitetun musiikin opiskelussa tavoitteena on tyypillisesti oppia soittamaan jokin tietty kappale. Tavoitteena on siis oppia jonkunlainen tietty rajattu kokonaisuus, kuten kappale tai kappaleen osa, usein vielä jonkinlaisessa tavoiteajassa. Tämäntapaisessa opiskelussa kehityksen seuraaminen on helppoa, mikä tekee siitä motivoivaa ja selkeää. Improvisaatiossa taas kehittyminen tapahtuu yleisesti ottaen pidemmällä aikavälillä, minkä vuoksi harjoittelun tuloksia voi olla vaikeampaa havaita. Improvisoinnin tavoitteet eivät myös ole samalla tavoin rajattuja kuin sävelletyssä musiikissa. Improvisaation opettajan onkin siis tärkeää osata osoittaa, havainnollistaa ja sanoittaa oppilaille tämän tekemisessä tapahtuvaa kehitystä. (Jakku-Hiivala 2018, 23–24.)

Kolmas improvisaation opettamisen haasteista liittyy opettajan ja oppilaan väliseen rooliasetelmaan. Taidemusiikin opettamisessa on perinteisesti ollut vallalla mestari-kisälli-asetelma, jossa opettaja siirtää tietojaan ja taitojaan lähestulkoon sellaisenaan eteenpäin oppilaan omaksuttavaksi. Tämä malli on yhä nykypäivänäkin laajalti käytössä, usein perustellustikin, mutta improvisaation opettamisessa se ei kuitenkaan sellaisenaan ole aivan ihanteellinen. Improvisaatiota opettaessa ja opiskeltaessa opettaja ei voi olla liiaksi kiinnittynyt tiedon antajan rooliin eikä taas opiskelija tiedon vastaanottajan rooliin (Jakku-Hiivala 2018, 22). Toki improvisaatiotakin opettaessa opettaja välittää oppilaalle tietoa esimerkiksi erilaisista improvisaation muodoista ja apuvälineistä, mutta oppilaan omalla tekemisellä ja hänen luovuutensa tukemisella on tässä suurempi merkitys. Opettajan täytyy siis osata jollain tapaa päästää irti mahdollisesti aiemmin omaksumastaan auktoriteetti asemasta ja ennemminkin suhtautua omaan rooliinsa neuvonantajana sekä ohjaajana tapahtumassa, jota määrittää oppilaan oman musiikillisen kielen ja ilmaisun löytyminen.

## 6.2 Lähestymistapoja opetukseen

Oppijatyyppejä on yhtä monta kuin on oppijoita. Toisten kohdalla toimii suoraviivaisempi, ”kääritään hihat ja aletaan töihin” -lähestymistapa, kun taas toisten kohdalla hyvällä keskustelulla voidaan päästä rakentamaan työkaluja improvisaatiota varten. Ilmapiirin luomisessa auttaa avoimuus. Oppilaalle voi selittää, että kaikki, mitä seuraavaksi soitamme ja toteutamme, on sallittua ja hyväksymme sen. Opettajan aitoudella ja heittäytymisellä on myös merkittävä rooli hyvän ja turvallisen ilmapiirin luomisessa. (Jakku-Hiivala 2018, 22.) Seuraavissa alaluvuissa esittelen muutamia seikkoja, jotka auttavat nimenomaan urkuimprovisaation opettamisessa ja oppimisessa.

### 6.2.1 Mielikuvia

Jotta pääsemme impressionistisen urkuimprovisaation ytimeen, täytyy palata impressionismin alkulähteille: vaikutelmiin eli impressioihin. Monet'n maalaus *Auringonnousu* herättää varmasti jokaisessa monenlaisia mielikuvia ja miellelyhtymiä. Jokaisen maalausta katsovan henkilön tulkinta on erilainen ja jokainen henkilö näkee teoksen hieman eri tavalla. Näitä vaikutelmia voi purkaa sanoin, liikkein tai sävelin. Matka maalauksesta musiikilliseen improvisaatioon ei ole kovin pitkä, jos sille antaa mahdollisuuden ja luvan. Historian valossa on selvää, että taiteen muodot ovat ruokkineet toisiaan kautta aikojen ja ammentaneet toisistaan elementtejä. Mielikuvien käyttö on äärimmäisen tehokas keino vapauttaa itsensä improvisoijana.

Hyvä harjoitus on etsiä esimerkiksi jostain taidekirjasta tai internetistä mikä tahansa itseä miellyttävä maalaus tai valokuva. Kuvaa voidaan katsoa ensin yleisesti silmäillen ja yrittäen hahmottaa, mitä se esittää. Sitten teosta voidaan katsoa kauempaa ja hieman lähempää yrittäen tavoittaa sen tunnelman, jota teoksen maalannut tai valokuvannut henkilö on mahtanut elää todeksi sillä hetkellä. Kaikki tuntemukset ja kokemukset ovat sallittuja. Lisäksi voidaan vielä tutkia kuvan värejä ja tekstuuria. Mikäli taideteos on helposti siirrettävissä, se voidaan sijoittaa esimerkiksi urkujen nuottitelineelle tai muutoin soittimen välittömään läheisyyteen. Katsottaessa taideteosta voidaan alkaa improvisoida tunnelmaa sen pohjalta, mitä nähdään, koetaan ja tunnetaan. Harjoitus voidaan haluttaessa toistaa useita kertoja saman taideteoksen kohdalla, kunnes tavoitetaan jotain sellaista, mihin olla tyytyväinen. Tyytyväisyyden mittarina ei kuitenkaan tarvitse pitää ”oikeita ääniä”, vain pikemminkin omaa luomisen tunnetilaa.

Toinen erinomainen harjoitus on etsiä käsiinsä runokirja ja valita yksi runo, jota tutkia tarkemmin. Runo luetaan ensin läpi. Tämän jälkeen tarkastellaan, mitä aihetta runo kuvaa ja mikä on sen yleis-tunnelma. Harjoitus voidaan toteuttaa sulkemalla silmät ja miettimällä, millaisia eri karaktärejä voidaan löytää runon sisältä. Mitkä ovat sanojen painot ja voidaanko ne kenties siirtää musiikkiin? Runon voi asettaa näkyville ja alkaa improvisoida sen pohjalta, mitä runon kautta tavoitettiin. Mikäli runon sisältö ei avaudu, sekään ei haittaa. Siitä aiheutuva tuntemus voidaan purkaa soittimen välityksellä.

Kolmas ei-visuaalinen asia on improvisoida pelkästään tunteiden ja ajatusten perusteella. Harjoitus voidaan toteuttaa sulkemalla silmät ja siirtämällä sen hetkinen olotila ja tuntemukset koskettimistolle. Urkujen eri sävyjä ja rekisteröintejä voi kokeilla rohkeasti. Myös erilaisia tunnetiloja voi kokeilla kokematta niitä. Kokeile rohkeasti ilmaista urkujen avulla, miltä esimerkiksi ilo, suru, viha, kaiho ja onnellisuus kuulostavat. Pyri aistimaan sitä, millaisia ajatuksia improvisointi ajatusten perusteella herättää, ja hyväksy ne.

## **6.2.2 Urut inspiraation lähteenä**

Omassa improvisoinnissani kaikista tärkein asia minulle on itse instrumentti ja sen soinnillinen kvalliteetti. On selvää, että hyvällä instrumentilla improvisaatio nousee siivilleen ja inspiroi tuottamaan luovaa tekstuuria. Keskisuurissa ja suurissa uruissa sointivärien ja mahdollisten kombinaatioiden

määrä on lähes rajaton. Urkuimprovisaation etu muihin instrumentteihin nähden on soittimen dynaamisten keinovarojen mittavuus. Yhtäältä urut ovat hiljaisten, lähes kuulemattomissa olevien äänien ja toisaalta korvia huumaavan pauhun soitin sekä kaikkea tältä väliltä. Urkujen soinnin laajat mahdollisuudet ovat parhaimmillaan omiaan antamaan improvisaatiolle ideoita sekä visioita. Hans Fidom toteaa artikkelissaan seuraavaa:

The definition of improvisation is quite complex and becomes even more so when the organ is the instrument of choice. The crux of the issue can be summarised thus: anyone who plays the organ is, strictly speaking, improvising, since each organ is tailor-made, and hence different from any other organ. Even two organs built by the same builder in the same year do not sound the same, not only because of their different specifications (organ builders are proud of the fact that they never design the same instrument twice) and technical aspects, but also because of the acoustics of the hall in which the organ is located. A considerable proportion of the organ's sound quality is defined by the acoustic parameters of its surroundings. (Fidom 2008, 53.)

Fidomin mukaan improvisaation määritelmä on siis melko kompleksinen, erityisesti silloin kun improvisaation välineenä on urut. Yksinkertaistetusti voidaan sanoa, että jokainen urkuja soittava improvisoi, sillä jokainen urku on ainutlaatuinen yksilö. Yksikään urku ei kuulosta samalta kuin jokin toinen urku, sillä jokainen instrumentti rakennetaan ja äänitetään sijoituspaikkaansa sopivaksi. Huomattavan osan urkujen soinnin kvaliteetista määrittävät sen ympäristön akustiset ominaisuudet.

Omassa improvisoinnissani olen myös huomannut, että tila ja akustiikka, jossa urut soivat, määrittelevät paljon sitä, kuinka inspiroivaa soittaminen on. Myös urkujen koskettimistojen soittotuntumalla on suuri merkitys: liian raskas kosketus rajoittaa virtuoottisen tekstuurin tuottamista ja liian kevyt kosketus aiheuttaa paljon ”vääriä ääniä”. Uuden soittimen äärellä inspiraatiota onkin hyvä lähteä hakemaan siitä näkökulmasta, minkälaiseen tyyliin ja musiikkiin kyseessä olevat urut parhaiten taipuvat.



## 7 POHDINTA

Tämän opinnäytetyön tavoitteena oli esitellä improvisaatiota ja impressionismia, tarjota työkaluja urkuimprovisaation toteuttamiseen sekä pohtia ja tarkastella erityisesti impressionistisen urkuimprovisaation opettamista. Tutkimuskysymykset, joihin työssä pyrittiin vastaamaan, olivat seuraavat: Miten opettaa impressionistista urkuimprovisaatiota? Mitkä asiat muodostavat impressionistisen urkuimprovisaation vaikutelman?

Opinnäytetyössä tuotiin esille keinoja impressionistisen urkuimprovisaation opettamiseen, kuten mielikuvien käyttäminen inspiraation löytämiseen, sekä erilaisia teknisiä harjoitteita. Lisäksi työssä esiteltiin elementtejä, jotka ovat tyypillisiä impressionistiselle musiikille ja improvisaatiolle. Tällaisia elementtejä ovat esimerkiksi moodien käyttö, horjuva sävellajituntu, lisäsävelsointujen käyttö ja virtuoottiset tekniikat. Työssä käsiteltiin myös improvisaation opetuksen haasteita, joita ovat esimerkiksi oppilaan arkuus improvisoinnin aloittamisessa, harjoittelun tulosten havaitseminen sekä opettajan ja oppilaan välinen rooliasetelma.

Koin opinnäytetyöprosessin mielenkiintoisena ja tarpeellisena. Mielestäni tutkielma onnistui myös hyvin, sillä sain vastaukset niihin kysymyksiin, joita lähdin tutkimaan. Tutkielman onnistumisessa auttoi myös se, että itselläni on kokemusta niin urkuimprovisaation opiskelusta kuin opettamisestakin. Opinnäytetyöprosessi on antanut minulle kykyä sanoittaa improvisaation kentällä vaikuttavia ilmiöitä ja käsitteellistää niitä. Uskon, että tämä hankittu tietotaito tulee varmasti palvelemaan jatkossa opettaessani improvisaatiota.

Tutkielmaprosessissa oli kuitenkin myös omat haasteensa. Yksi tällainen haaste oli esimerkiksi saatavilla olevan lähdemateriaalin niukkuus. Suurimmaksi haasteeksi kuitenkin osoittautui itselläni jo olevan niin sanotun hiljaisen tiedon pukeminen sanoiksi. Monet improvisaatiossa toteutuvat asiat tapahtuvat melkein pä intuitiivisesti, vuosien varrella kertyneen kokemuksen, osaamisen ja tiedon pohjalta, eikä itseni ole tarvinnut niitä aiemmin juurikaan sanoittaa.

Näkemykseni mukaan opinnäytetyön aiheesta ei ole juuri tehty ainakaan suomenkielistä tutkimusta. Jatkotutkimusta voisi tehdä esimerkiksi paneutuen tarkemmin impressionistisen musiikin elementteihin aivan ruohonjuuritasolla. Improvisaation kentällä vaikuttaa erityisen paljon jo edellä mainitsemaani ”hiljaista tietoa”, jota ei välttämättä ole millään tavalla dokumentoitu. Tällaisen tiedon

kerääminen ja saattaminen kirjalliseen muotoon olisi mielenkiintoista ja tarpeellista. Aiheen ympäriltä voisi myös työstää digitaalista opetusmateriaalia, jota voisi käyttää urkuimprovisaation opetuksen tukena.

Tätä opinnäytetyötä voivat hyödyntää kaikki urkuimprovisaatiosta, sen opettamisesta sekä opiskelusta kiinnostuneet. Erityinen toiveeni on, että työni aihe voisi tavoittaa myös suomalaiset kirkkomuusikot, sillä urkuimprovisaatio on merkittävä ja olennainen osa länsimaista kirkkomusiikkia ja näin ollen kanttoreiden arkipäivää.

## LÄHTEET

Andersson, Christopher S. 2012. Twentieth-Century Organ Music. New York: Routledge.

Brodin, Gereon 1985. Musiikkisanakirja. Suom. Seppo Heikinheimo. Uudistettu laitos. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.

Bush, Douglas E. & Kassel, Richard 2006. The Organ: An Encyclopedia. New York: Routledge.

Fidom, Hans 2008. Organ Improvisation – An Introduction. New Sound 32, 53-67. Hakupäivä 16.2.2022. <http://www.newsound.org.rs/pdf/en/ns32/5.%20Hans%20Fidom.pdf>

Griffiths, Paul 2001. The 20th century. Teoksessa Improvisation: Western art music. Grove Music Online. Hakupäivä 10.2.2022. <https://www.oxfordmusiconline.com>

Hellman, Heikki 1999. Improvisaation historiaa. Helsingin Sanomat 9.4.1999. Hakupäivä 10.2.2022. <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000003791291.html>

Jakku-Hiivala, Toni 2018. Improvisointia – Pedagogisia näkökulmia improvisointiin ja luovuuteen hiljaisen tiedon kautta. Oulun ammattikorkeakoulu. Musiikkipedagogin tutkinto-ohjelma. Opinnäytetyö. Viitattu 29.3.2022. <https://urn.fi/URN:NBN:fi:amk-2018081514504>

Messiaen, Olivier 1944. The Technique of My Musical Language. Uudistettu laitos. Paris: Alphonse Leduc Éditions Musicales.

Nachmanovitch, Stephen 1990. Free Play: Improvisation in Life and Art. New York: Penguin/Tarcher.

Nuorvala, Juhani 2008. Päivitetty 2019. Olivier Messiaen. Muhi – Musiikinhistoriaa verkossa. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia. Hakupäivä 13.3.2022. [https://muhi.uniarts.fi/1900\\_messiaen/](https://muhi.uniarts.fi/1900_messiaen/)

Osborne, Glenn 2022. Organ Improvisation: Forms and styles. Hakupäivä 13.3.2022. <http://www.organimprovisation.com/forms-and-styles/>

Pohjannoro, Hannu 2008. Modalisuus. Muhi – Musiikinhistoriaa verkossa. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia. Verkkoaineisto. Hakupäivä 31.3.2022. [https://muhi.uniarts.fi/1900\\_modalisuus/](https://muhi.uniarts.fi/1900_modalisuus/)