

Valmistelemattomuuden, hetkellisyyden ja vapauden mahdollisuuksia ja mahdottomuuksia

Vapaan improvisaation utopistinen henki

Topias Tiheäsalo

Pro gradu -tutkielma

Median, musiikin ja taiteen tutkimuksen tutkinto-ohjelma, musiikkitiede

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos

Humanistinen tiedekunta

Turun yliopisto

Huhtikuu 2024

Turun yliopiston laatujärjestelmän mukaisesti tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu

Turnitin OriginalityCheck -järjestelmällä

Median, musiikin ja taiteen tutkimuksen tutkinto-ohjelma, musiikkitiede

Topias Tiheäsalo

Valmistelemattomuuden, hetkellisyyden ja vapauden mahdollisuuksia ja mahdottomuuksia – vapaan improvisaation utopistinen henki

Sivumäärä: 84

Käsittelen tutkielmassani vapaana improvisaationa tunnettua musiikintekemisen tapaa (engl. *free improvisation*). Vapaan improvisaation juuret ulottuvat 1960-luvun puolivälin Englantiin, ja tämän musiikkiperinteen läheisinä historiallisina vaikuttajina voidaan yhtäältä nähdä yhdysvaltalainen free-jazz -traditio, toisaalta taas niin Yhdysvalloissa kuin Englannissa jalansijaa saanut kokeellisen säveltämisen perinne. Tutkielmassani perustelen, miksi vapaata improvisaatiota on syytä lähestyä omanlaisena musiikintekemisen tapanaan, joka ei kuitenkaan hahmotu selkeärajaiseksi tyyliksi tai genreksi: sitä on hedelmällisempää tarkastella väljemmin tietynlaisena tulokulmana ja asenteena musiikintekemiseen. Keskeistä on myös, ettei vapaata improvisaatiota ole mielekäästä lähestyä tai arvottaa sävellyksellisiä käsitteitä käyttäen.

Lähestyn tutkimuskohdettani aineistolähtöisen diskurssianalyysin kautta. Tutkimusaineistoni koostuu vapaata improvisaatiota käsittelevistä kirjoista ja esseistä, myös haastatteluista ja äänilevyjen saateteksteistä. Yhdistävä tekijä eri aineistojen välillä on se, että niissä kaikissa vapaan improvisaation luonnetta hahmottelevat sellaiset kirjoittajat ja keskustelijat, jotka harjoittavat vapaata improvisaatiota myös käytännössä. Tutkimuksessani pohdin mitä merkityksiä termi ”vapaa improvisaatio” saa näiden muusikoiden puheessa. Keskeisessä asemassa aineistossani on kaksi varhaista vapaata improvisaatiota käsittelevää tekstiä: Cornelius Cardew’n essee *Towards The Ethics of Improvisation* (1970) sekä Derek Baileyn kirja *Improvisation – Its Nature and Practice in Music* (1980). Näiden lisäksi etsin vapaan improvisaation määrittelyjä myös lähteistä, jotka tuovat pohdinnan 2000-luvulle.

Tutkimusaineistoni tulkinnan apuna käytän Lydia Goehrin teoksen käsitettä koskevaa pohdintaa länsimaisessa musiikkiperinteessä sekä John Deweyn taidefilosofiaa ja sen ilmaisemaa ajatusta taiteesta kokemuksena. Vapauden käsitettä lähestyn Isaiah Berlinin kahden vapauskäsitteen kautta. Vapauden ulottuvuuksiin kytkeytyvää yhteistoimijuuden pohdintaa tarkastelen myös Donna Harawayn *sympoiesis*-käsitteen avulla. Esittelen tutkimuksessani kolmea vapaan improvisaation päädiskurssia, jotka ovat improvisaation, vapauden sekä teoksen käsitettä ja sävellyksellisyyden kritiikkiä koskevat diskurssit. Näiden pohjalta teen tulkintoja vapaan improvisaation filosofisesta hengestä ja juuri sille ominaisesta luonteesta. Tutkielman loppupuolella kokoan tutkimukseni päälinjoja yhteen ja esittelen tulkintojani vapaasta improvisaatiosta 1) soittona, 2) soittajansa omana musiikkina sekä 3) käytännöllisenä utopiana.

Avainsanat: vapaa improvisaatio, improvisaatio, improvisoitu musiikki

Sisällysluettelo

1	Johdanto	5
1.1	Tutkimuskohde ja tutkimusongelma	6
1.2	Tutkimuskysymykset	8
1.3	Tutkimuksen rakenne	10
2	Tutkimusaiheen historiallinen ja tutkimuksellinen tausta	12
2.1	Vapaan improvisaation historiallista taustaa	12
2.2	Vapaata improvisaatiota käsittelevä aikaisempi tutkimus	14
2.3	Tutkimusaineiston kuvailu	16
3	Metodologian esittely: aineistolähtöinen diskurssianalyysi	18
3.1	Luonnollinen ja ei-luonnollinen aineisto	20
3.2	Tutkijan positio	20
4	Improvisaation käsite eri musiikkiperinteissä ja konteksteissa	23
4.1	Improvisaation käsite	23
4.2	Improvisaatio ja sävellys	24
4.3	Improvisaatio ja tulkinta	25
4.4	Improvisaatio jazzperinteessä: viitekehyksellinen improvisaatio	27
4.5	Vapaa improvisaatio	29
5	Vapaan improvisaation diskurssit	32
5.1	Improvisaation diskurssi	32
5.1.1	Cornelius Cardew: kohti improvisaation etiikkaa	34
5.1.2	Vapaan improvisaation diskurssi 2000-luvulla	38
5.2	Vapauden diskurssi	40
5.3	Teoksen käsite ja sävellyksellisyyden kritiikin diskurssi	43
5.3.1	Teoksen käsite länsimaisessa musiikkiperinteessä	43
5.3.2	Teoksettomasta kokemuksesta omistamattomuuteen	45
5.3.3	Vapaa improvisaatio sävellyksellisyyden ja teoksellisuuden kritiikkinä	47
5.3.4	Vapaa improvisaatio säveltäjyyden antagoniana	50
5.3.5	Vapaa improvisaatio avoimesti julkilausuttuna toimintatapana	52

6	Vapaan improvisaation filosofinen henki	55
6.1	Vapaa improvisaatio soittona	55
6.2	Vapaa improvisaatio soittajansa oman musiikkina	57
6.2.1	Oman musiikin mahdollistuminen: feministinen näkökulma vapaan improvisaation perinteeseen	58
6.2.2	Vapaa improvisaatio ei kenenkään ja kaikkien omana musiikkina	62
6.3	Vapaan improvisaation käytännöllinen utopia	64
6.3.1	Yksi konsertti – monta todellisuutta	66
6.3.2	Vapauden unelma	71
7	Lopuksi	77
	Lähteet	81

1 Johdanto

Jazzmuusikko Eric Dolphyn tunnetun kuvauksen mukaan musiikkia ei voi enää sen jälkeen tavoittaa, kun se kerran on lakannut soimasta. Se katoaa, häviää kuin savuna ilmaan – eikä jäljelle jää mitään. Dolphyn näkemys musiikin luonteesta on samanaikaisesti kirjaimellinen sekä romanttinen, melankolinenkin. Hänen sanansa koskevat oikeastaan kaikkea musiikkia ja ääntä, mutta erityisen hyvin nämä sanat tavoittavat vapaan improvisaation hengen, sen parissa käsitellyt keskeiset kysymykset, juuri sille ominaisen filosofisen virittyneisyyden.

Improvisaation yhteydessä puhutaan usein hetkellisyydestä, spontaaniudesta, jonkin asian ennen kokemattomuudesta. Mutta miten tällaisen hetkessä elävän, ennen kokemattoman tilan aidosti voi saavuttaa – onko se mahdollista? Eikö kaikki inhimillinen toiminta aina pohjaa jo ennen koettuun, tapoihin, tottumuksiin, muistiin? Entä kun puhumme *vapaasta improvisaatiosta* – mistä silloin oikein puhumme? Jos ajatus improvisaatiosta vaikuttaa jo lyhyen pohdinnan jälkeen kirjaimelliselta mahdottomuudelta, asetelma ei ainakaan muutu merkittävällä tavalla helpommaksi, kun tällaisen haastavan ja monitulkintaisen käsitteen eteen liitetään mahdollisesti vielä haastavampi ja monitulkintaisempi käsite *vapaus*.

Vapaan improvisaation perinne on siinä mielessä kiehtovan paradoksaalinen, että yhtäältä se korostaa käytäntöä, *praxista*, kun toisaalta se taas käyttää paljon aikaa improvisaation ja vapauden kaltaisten, musiikin- ja taiteenfilosofisesti hyvin haastavien ja monikerroksisten käsitteiden pohdintaan – samanaikaisesti tavoitellen jonkinlaista yhteisöllistä *utopiaa*. Kummassakin ulottuvuudessa korostuu yhtä kaikki tämän musiikintekemisen tavan kokemuksellisuus.

Vapaan improvisaation noin kuusikymmenvuotisen perinteen aikana näitä kysymyksiä on pohdittu alituisesti, ja niitä pohditaan tulevaisuudessakin. Yhtä lailla kuin vapaan improvisaation voi nähdä sekä leikillisesti että vakavammassa mielessä olleen ihmiskuntamme ensimmäistä musiikkia (ainakaan länsimaisessa mielessä käsitettynä se ei ollut sävellysten tulkintaa), on näissä kahdessa käsitteessä niin ikään jonkinlaista ikiaikaista voimaa, joka heijastelee musiikillisen tekemisen, ihmisenä olemisen ja yhteisössä vaikuttamisen syvimpiä kysymyksiä.

1.1 Tutkimuskohde ja tutkimusongelma

Käsittelen pro gradu -tutkielmassani vapaana improvisaationa (engl. *free improvisation*) tunnettua musiikin tekemisen tapaa. Lähestyn aiheitani sellaisten tekstien kautta, joissa sitä käytännössä harjoittavat muusikot puhuvat musiikistaan. Tutkimusaineistoni muodostuu esseistä, kirjoista, haastatteluista ja äänitteiden saateteksteistä. Näitä lähteitä lukemalla etsin diskursseja, jotka auttavat hahmottelemaan vapaan improvisaation filosofista henkeä – juuri sille ominaista asenneilmapiiriä, pohjavirettä, tapaa olla olemassa. Käyttämäni lähteet ulottuvat vuodesta 1970 2020-luvulle asti, ja mukana tutkimusaineistossani on sellaisia muusikoita, jotka ovat olleet varhaisvaiheista lähtien mukana vapaan improvisaation muotoutumisessa.

Etsin lähtökohtia vapaan improvisaation soivalle estetiikalle samalla kun yritän hahmottaa sen sosiaalista, yhteistoiminnallista ja yhteisöllistä luonnetta määrittävää etiikkaa. Yhteissoittoa koskevassa puheessa vapaan improvisaation estetiikka ja etiikka ovatkin korostuneesti toisiinsa kietoutuneita. Mutta miten asetelma muuttuu puhuttaessa vain yhden esittäjän improvisoinnista? Entä millaista on vapaus vapaassa improvisaatiossa: näyttäytykö se Isaiah Berlinin (2001) ajatusten mukaisesti *vapaudeksi johonkin* (positiivinen vapaus) vai *vapaudeksi jostakin* (negatiivinen vapaus)? Vai pitäisikö olla kyse useista, moninaisista tulkinnoista vapaudesta? Ja ennen kaikkea on syytä kysyä: kenen vapaudesta on kyse?

Sanapari *vapaa improvisaatio* viittaa tiettyyn 1960-luvun puolivälin Englannissa syntyneeseen musiikin tekemisen tapaan ja perinteeseen, joka pyrki jo alkuasetelmissaan erottautumaan vahvasti aikaisemmista improvisoidun musiikin konventioista samoin kuin improvisaation käsitteelle annetuista perinteisemmistä tulkinnoista. Vapaan improvisaation perinteessä pyrittiin ja pyritään mahdollisimman valmistelemattomaan ja ennalta suunnittelelemattomaan soittoon esitystilanteessa. Elävää esityshetkeä ei edellä mikään musiikillista rakennetta tai muotoa rajaava ohje tai sopimus – tai näin sitä harjoittavat muusikot ainakin asian usein haluavat esittää. Tässä mielessä se poikkeaa väljimpiäkin sävellyksellisiä ohjeita tai temaattista materiaalia sisältävästä länsimaisesta musiikista, kuten 1950- ja 1960-lukujen kokeellisen musiikin perinteestä tai free-jazzista, vaikka nämä kaksi haaraa ovatkin nähtävissä vapaan improvisaation synnyn taustalla sen välittömässä historiallisessa läheisyydessä.

Tutkimukseni tavoitteena on kartoittaa tätä edelleen melko vähän tutkittua, mutta sitkeästi elänyttä musiikin tekemisen tapaa. Vapaan improvisaation tarkastelu tutkimuksellisesti ei ole

ongelmatonta, sillä yhtäältä vapaa improvisaatio näyttäytyy eräänlaisena *lähestymistapana* musiikkiin, tapana tehdä musiikkia. Toisaalta vapaa improvisaatio määrittyy tietyksi *perinteeksi*, jolla on omat tunnustetut soittajansa ja vakiintuneet levymerkkinsä. Vapaata improvisaatiota on kuitenkin harhaanjohtavaa kutsua varsinaiseksi musiikkityyliksi tai -genreksi: sen voisikin nähdä väljemmin tiettyinä *asenteena* suhteessa musiikin tekemiseen.

Vapaata improvisaatiota voi soittaa käytännöllisesti katsoen kuka tahansa missä tahansa kokoonpanossa, eikä sillä välttämättä ole yhtenäisiä tyylillisiä pyrkimyksiä edes yksittäisen elävän esityksen sisällä. Sitä ei ole myöskään mielekäästä yrittää analysoida tai arvottaa sävellyksellisten käsitteiden kautta, sillä sen toimintatavat poikkeavat olennaisesti säveltämisen mekanismeista. Samalla on syytä pohtia: onko vapaa improvisaatio todella ollut ”vapaa” ilmaisukenttä moninaisista eri taustoista tuleville soittajille? Kuten käytännössä katsoen kaikki tuntemamme länsimaiset musiikkiperinteet, -skenet tai -genret 1900-luvun loppupuoliskolla, myös vapaan improvisaation historia värityy hyvin miesvaltaisesti. Tämä näkyy myös omassa tutkimuksessani: varhaiset tekstin muotoon pujetut puheenvuorot vapaasta improvisaatiosta ovat miespuolisten kirjoittajamuusikoiden tekemiä. Samalla ne ovat sekä laajalle levinneitä ja laajasti viitattuja vapaan improvisaation perustekstejä – mikäli näin marginaalisen musiikintekemisen tavan perinteen yhteydessä voi puhua erityisen laajalle levinneistä teksteistä.

Oma suhteeni tutkimuskohteeseeni on läheinen: olen itse muusikko ja soitan improvisoitua musiikkia, tietyssä mielessä juuri vapaata improvisaatiota – joskaan en ole lainkaan varma, mitä käsitettä itse tämän tyyppisestä musiikista ja musiikkiperinteestä käyttäisin. En myöskään koe olevani vain tai yksinomaan ”vapaa improvisoija”. Joka tapauksessa, tunnen tutkimuskohteeni tietyssä mielessä sisältä käsin, ja aineistossani esiintyvät diskurssit ovat tulleet minulle useiden vuosien aikana monista eri yhteyksistä jossain määrin tutuiksi. Samalla on huomattava, että eri musiikkiperinteiden ja -skenejen kulttuuriset ja poliittiset muutokset 2010- ja 2020-luvuilla ovat tuoneet entistä moninaisempia ääniä myös vapaan improvisaation diskursseihin. Ei siis ole olemassa ”yhtä ainoaa” vapaata improvisaatiota, vaan lukuisia ja keskenään usein ristiriitaisia näkemyksiä siitä.

1.2 Tutkimuskysymykset

Etsin tutkimuksessani vapaan improvisaation henkeä – sen filosofista virittyneisyyttä ja juuri sille ominaisia luonteenpiirteitä. Tutkimukseni pääkysymys on yksinkertaisesti: *mitä on vapaa improvisaatio?* Tämä kysymys ei tavoittele kuitenkaan minkäänlaista ”ontologista totuutta”, vaan sen on tarkoitus valaista niitä tapoja, joilla aiheesta puhutaan. Toisesta näkökulmasta tarkastellen tutkimukseni pääkysymys onkin: *miten vapaasta improvisaatiosta puhutaan?* Tutkimuksellinen lähestymistapani on siis valikoituihin kirjoituksiin perustuva aineistolähtöinen diskurssianalyysi: tutkimuksessani vapaata improvisaatio määrittelevät ne, jotka sitä käytännössä myös harjoittavat toimiessaan improvisoivina muusikkoina.

Tämän puheen ja näiden puhetapojen – diskurssien – kautta voi paljastua näkemyksiä musiikkien ja taiteiden arvotuksista laajemminkin: niistä hierarkkisista asetelmista, jotka muokkaavat ympärillämme soivaa todellisuutta. 1960-luvulla vapaan improvisaation henki nousi pitkälti haastamaan länsimaisen sävelletyn taidemusiikin hegemoniaa, mutta viimeistään nyt kun 2000-lukua on takana liki neljännesvuosista, on perusteltua myös kysyä: kuinka hyvin hierarkioiden purku on onnistunut sen omassa piirissä?

Etsin näihin kysymyksiin vastauksia tutkimalla edellä kuvaillun kaltaisia tekstejä, joissa vapaata improvisaatiota käytännössä harjoittavat muusikot puhuvat tekemisestään. Kullakin muusikolla on oma näkemyksensä ”vapaasta improvisaatiosta”, ja näiden näkemysten pohjalta rakentuu fragmentaarista, mosaiikkimaista dialogia, jossa tietyt käsitteet ovat kuitenkin vuosikymmenestä toiseen esillä.

Lähestyn aihettani kolmen pääkäsitteen kautta, jotka ovat *improvisaatio*, *vapaus* sekä *teoksen käsite*. Nämä kolme käsitettä nousevat muusikoiden puheessa toistuvasti esille, joskin tekstien aikajänne synnyttää erityyppisiä painotuksia: eri vuosikymmeninä huomiota on kiinnitetty näiden käsitteiden eri implikaatioihin ja pohdinnat painottuvat uusin tavoin. Improvisaation käsitettä lähestytään usein hyvin omakohtaisen näkemyksen kautta henkilökohtaiseen soittokokemukseen nojaten, kun taas vapautta pohtiva puhe käsittelee usein yhteissoittotilanteita sekä niihin liittyviä henkilökohtaisen ja kollektiivisen vapauden ristiriitoja. Vapauden käsitteeseen on myös myöhempinä aikoina kohdistettu yhä enemmän kritiikkiä: kenen vapaudesta puhumme, kun puhumme improvisaation vapaudesta?

Teoksen käsite ei sellaisenaan välttämättä esiinny ”suorasti” tai ”puhtaasti” omana puheenaiheenaan, mutta se kytkeytyy vapaata improvisaatiota määrittävän puheen yhteen

keskeiseen teemaan: improvisaation ja soiton vastakkainasetteluun suhteessa sävellykseen. Pohdinkin mahdollisuutta lähestyä vapaata improvisaatiota eräänlaisena teosestetiikan käytännöllisenä, soivana kritiikkinä – eräänlaisena ei toistettavissa olevana epäteoksena; jonain joka ei ole muutettavissa ”kulutushyödykkeeksi” (Pearson 2010). Samalla tämä näkökulma sallii lähestyä vapaan improvisaation antikapitalistisia ja epähierarkkisia piirteitä – tai ainakin pyrkimystä niiden suuntaan. Tässä apuna voi soveltaa John Deweyn taidefilosofiaa, joka korostaa taidetta *kokemuksena* – eikä siis omistettavissa olevana, esineen kaltaisena teoksena.

Jotta puhe improvisaatiosta tulisi kontekstualisoitua oikein, lähden tutkimuksessani liikkeelle yleisistä improvisaation määrittelyistä. Näiden havaintojen kautta on mahdollista lähestyä vapaan improvisaation käsitettä ja nähdä eri improvisaation tapojen ja näkemysten välisiä, musiikillista luonnetta määrittäviä eroja. Käytän työssäni niin käsitteen sanakirjamerkityksiä, vapaan improvisaation historiallista taustaa kartoittavia tutkimuksia (Kaikko 2015; Tiekso 2014) kuin improvisaatiota yleisellä tasolla käsitteleviä tekstejä (esimerkiksi Nettl 1974).

Vapauden käsitettä tarkastelen Isaiah Berlinin kahden vapauskäsitteen kautta (Berlin 2001). Berlinin mukaan vapaus näyttäytyy joko positiivisena tai negatiivisena vapautena. Positiivinen vapaus merkitsee vapautta *johonkin*, negatiivinen taas vapautta *jostakin*. Vapaan improvisaation kohdalla positiivinen vapaus saattaa manifestoitua itsekeskeisenä, vallanhimoisena oman tilan tavoitteluna; negatiivinen vapaus saattaa syntyä esimerkiksi vapaudesta kahlitseviin, valtaa väärinkäyttäviin instituutioihin, vapaudesta rasistisiin ja sortaviin perinteisiin tai vaikkapa vapaudesta soittaa instrumenttiaan jollain oletetulla, ”oikealla” tavalla. Peters (2009) käsittelee näiden vapauskäsitteiden heikkouksia ja vahvuuksia vapaan improvisaation mahdollistamassa sosiaalis-esteettisessä kontekstissa.

Näitä vapauskäsitteitä ja vapaan improvisaation oletettua ”vapautta” vastaan on sittemmin esitetty kritiikkiä muun muassa feministisen tutkimuksen taholta. Feministinen kritiikki kiinnittää oikeutetusti huomiota vapaan improvisaation miesvaltaisuuteen samalla kun se haluaa etsiä moninaisempia, joustavampia käsitteitä vapauden pohdintaan.

Feministiteoreetikko Donna Harawayn käsite *sympoiesis* mahdollistaa vapaan improvisaation avautumisen yhä inklusiivisempaan, yhteisöllisempään suuntaan (Reardon-Smith, Denson ja Tomlinson 2020). Samoin ei ole mitenkään automaattista, että oletettavasti rajoitteista ja hierarkioista vapaa ”vapaa improvisaatio” aidosti takaisi sortavien rakenteiden romuttumisen tai edes niiden muuntumisen (Siddall & Waterman 2016).

Teoksen käsitettä koskevassa osassa nojaan Lydia Goehrin (1992) näkemyksiin ja osin niistä liikkeelle lähteneeseen paradigman muutokseen musiikkitieteen kentällä. Keskeisimpiä näistä näkemyksistä on teoksen käsitteen kyseenalaistaminen tietyissä yhteyksissä, joissa sitä on automaattisesti tavattu käyttää. Teoksen käsite kantaa mukanaan pitkälti 1800-luvun alun romantiikan esteettistä ihannetta, jonka pohjalta lähes kaikkea musiikkia on alettu arvottaa ”teoksina”, mikä taas usein on johtanut vääristyneisiin näkemyksiin musiikkien todellisista luonteista. Samasta teosihanteesta nousee myös tarve arvioida sävellyksellisin termein sellaista musiikkia, jota ei varsinaisesti ole sävelletty lainkaan.

Vastaavalla tavalla improvisaatiota ”ei-sävellyksenä” lähestyy improvisoiva muusikko ja musiikkitieteilijä Peter Niklas Wilson (Huovinen 2015, 15). Wilson haluaa tosin korostaa sävellyksellisyyden ja improvisaation keskinäistä tasa-arvoa. Molemmissa on piirteitä, jotka voivat toteutua vain sellaisinaan – juuri omanlaisinaan musiikillisina ilmentyminä.

Tutkimukseni pääkysymystä sivuten Wilsonin ajattelu vihjaa suuntaan, jossa ei ehkä niinkään pohdita *mitä* vapaa improvisaatio on, vaan ennemminkin *miten* se on. Hänen ja muiden edellä esiteltyjen ajattelijoiden tekstien avulla pyrin valottamaan sitä, miten vapaasta improvisaatiosta puhutaan.

1.3 Tutkimuksen rakenne

Johdanto-osan jälkeen tutkimukseni rakentuu seuraavasti. Tutkimuksen luvussa 2 ja sen alaluvussa 2.1 esittelen aluksi vapaan improvisaation taustaa: sen perinnettä ja historiallista kontekstia. Alaluku 2.2 taas esittelee vapaata improvisaatio koskevaa tutkimusperinnettä: onko sitä, missä määrin ja mitä vapaasta improvisaatiosta on kirjoitettu? Alaluvussa 2.3 esittelen tarkemmin käyttämäni aineistoa: mitä lähteitä olen valinnut tutkittavaksi ja mistä syistä. Tämän jälkeen luvussa 3 esittelen käyttämäni tutkimusmetodia, eli aineistolähtöistä diskurssianalyysia.

Luku 4 on omistettu improvisaation käsitteen kontekstoinnille. Alaluvussa 4.1 pureudun aluksi improvisaation käsitteeseen, jonka jälkeen alaluku 4.2 esittelee improvisaation käsitettä suhteessa sävellyksen käsitteeseen. Alaluku 4.3 peilaa improvisaation käsitettä tulkinnan käsitteeseen, ja alaluku 4.4 käsittelee improvisaatiota jazzperinteessä esimerkkinä viitekehysellisestä improvisaatiosta. Näiden tekstien kautta johdattelen alalukuun 4.5. Siinä summaan miten ”vapaa improvisaatio” tässä tutkimuksessa määritellään.

Luku 5 esittelee tutkimusaineistostani esiin nousevat kolme vapaata improvisaatiota käsittelevää päädiskurssia. Nämä ovat alaluvussa 5.1 improvisaation diskurssi, alaluvussa 5.2 vapauden diskurssi, sekä alaluvussa 5.3 teoksen käsitteen ja sävellyksellisyyden kritiikin diskurssi. On huomattava, että diskurssit eivät esiinny mitenkään ”puhtaina”, vaan ne sekoittuvat toisiinsa.

Näihin diskursseihin pohjautuviin tutkimustuloksiini nojaten vien tulkintojani pidemmälle ja esittelen luvussa 6 vapaan improvisaation filosofista henkeä. Esitän, kuinka vapaa improvisaatio voidaan nähdä yksinkertaisesti 1) *soittona* (alaluku 6.1). Lisäksi tarkennan, kuinka vapaa improvisaatio voidaan nähdä 2) *soittajansa omana musiikkina* (alaluku 6.2). Tämä luvun viimeisessä alaluvussa taas pohdin vapaan improvisaation mahdollisuuksia 3) *käytännöllisenä utopiana* (alaluku 6.3).

Lukua 6 seuraa vielä tutkimukseni loppupäätelmät luvun 7 yhteenveto-osiossa. Luvun 7 tarkoituksena on tiivistää tutkimuksessani tekemät löydöt sekä summata yhteen tutkimustani kokonaisuutena.

Tutkimusaineistoni sekä iso osa lähteistäni koostuvat pääasiassa englanninkielisistä lähteistä. Olen itse kääntänyt tutkimuksessa esiintyvät lainaukset englannista suomeen.

2 Tutkimusaiheen historiallinen ja tutkimuksellinen tausta

2.1 Vapaan improvisaation historiallista taustaa

Vapaan improvisaation syntyhistoria vie 1960-luvun puolivälin Englantiin. Siellä muun muassa kitaristi Derek Baileyn ja rumpali John Stevensin johdolla esiin alkoi nousta uusi, entistä suurempi ja valmistelemattomampi improvisoidun musiikin muoto. Jo vapaan improvisaation alkuasetelmissa etsittiin keinoja vahvasti irrottautua aikaisemmista improvisoidun musiikin konventioista – myös joitakin vuosia aiemmin esiin nousseen, Yhdysvalloissa kehittyneen free-jazzin tavoista lähestyä improvisaatiota. Ornette Colemanin, Cecil Taylorin ja Albert Aylerin kaltaisten, keskenään kovin erilaistenkin yhdysvaltalaismuusikkojen kokeilut 1950–1960-lukujen taitteessa tarjosivat ponnahduslaudan englantilaismuusikoiden musiikilliselle etsinnälle, joka pian aukesi soinnillis-esteettisesti omaan suuntaansa (Cox & Warner 2004, 251–252).

Syyt irrottautumiselle ja ”oman musiikin” etsimiselle olivat osin myös kulttuurisen omimisen ongelmallisuudessa. Esimerkiksi Derek Bailey on puhunut ongelmistaan blues- tai jazzmuusikkona esiintymisestä, minkä hän koki täysin eri kulttuurisessa kontekstissa musiikin alkuperää halventavaksi toiminnaksi (Watson 2004, 60; Corbett 1994, 232). Simon H. Fell onkin kutsunut vapaan improvisaation ensimmäisen sukupolven soittajia yksinkertaisesti termillä *post-jazz improvisers* eli jazzinjälkeisiksi improvisoijiksi (Fell 2015, 190).

Vapaan improvisaation perinnettä on määrittänyt pyrkimys toteuttaa mahdollisimman valmistautumattomia ja ennalta suunnittelemtomia soitto- ja esitystapahtumia. Tällöin elävää esityshetkeä ei edellä mikään musiikillista rakennetta tai muotoa rajaava ohje tai sopimus – tai näin sitä harjoittavat muusikot ainakin asian usein haluavat esittää. Toisaalta tämän esityshetkeen sitoutumisen ei tarvitse olla pakonomainen sääntö tai rajaus: vapaan improvisaation näkökulmasta sävellyksellistä viitekehystä ei yksinkertaisesti tarvita – ei myöskään säveltäjää musiikin kokonaisuutta hallitsevana auktoriteettina.

Vapaa improvisaatio kuitenkin pohjaa sekä soittajiensa *muistiin*, aikaisempiin *kokemuksiin* että *ajatuksiin* vapaan improvisaation luonteesta: näitä tekijöitä se ei voi luonnollisesti tyystin paeta eikä olla niistä täysin vapaa. Tästä huolimatta voi ajatella, että vapaasti improvisoitu musiikki poikkeaa väljimpiäkin sävellyksellisiä ohjeita tai temaattista materiaalia sisältävästä

länsimaisesta musiikista, kuten 1950- ja 1960-lukujen kokeellisen musiikin perinteestä tai free-jazzista, vaikka nämä kaksi, toisistaan melko etäällä olevaa musiikillista haaraa ovat nähtävissä vapaan improvisaation synnyn taustalla sen välittömässä läheisyydessä (Sansom 2001, 29; Fell 2015, 190).

Toop tarkentaa, että vapaan improvisaation historiallista taustaa voi ja on syytäkin viedä huomattavasti kauemmas: niin vuosisadan alkupuolen dadaistisiin taidekokeiluihin, varhaisen New Orleans -jazzin kollektiiviseen musisointiin sekä erinäisiin kokeellisiin sävellyksiin, joita tekivät keskenään niinkin erilaiset säveltäjät kuin Erwin Schulhoff, Edgar Varèse ja Percy Grainger (Toop 2016, 54–55). Mutta näistä varhaisemmista historiallista edeltäjistä ja vaikutteista huolimatta, tämän tutkimuksen mittakaavassa tärkeää on ymmärtää ennen kaikkea 1950-1960-lukujen taitteen free-jazzin sekä saman aikakauden kokeellisen sävelletyn musiikin historiallinen läheisyys ja niiden vaikutus (Kaikko 2015, 102–105). Samalla on syytä huomioida, kuinka niin kutsutun free-jazzin kehityksessä kulki alusta alkaen mukana erinäisiä ”pelin sääntöjä” (Jost 1974, 8). Vaikka tämä uusi 1950–60-lukujen taitteen jazzilmaisy yhä enevissä määrin perustuikin improvisaatiolle, rakentui se kuitenkin *myös* sävellyksellisten ideoiden ja rajausten varaan (Jost 1974, 13).

Samalla on syytä muistaa, että ”vapaus” ja ”improvisaatio” ovat toisaalta vain vakiintuneita sanoja kuvaamaan tietyn tyyppistä musiikkia. Englantilaiskitaristi Derek Bailey listaa vaihtoehtoisia nimityksiä tälle perinteelle, joita ovat muun muassa täysin improvisoitu musiikki (*total improvisation*), avoin improvisaatio (*open improvisation*), vapaa musiikki (*free music*) tai yksinkertaisemmin improvisoitu musiikki (*improvised music*). Baileyn mukaan ”vapaasti improvisoitu musiikki on toimintaa, johon liittyy liian monia erityyppisiä soittajia, liian monia asenteita musiikin tekemiseen, jopa liian monia käsityksiä siitä mitä improvisaatio on, jotta se voitaisiin asettaa yhden nimikkeen alle” (Bailey 1992, 83). Bailey usein määrittelee vapaan improvisaation tietynlaiseksi *asenteeksi* tai *lähtökohdaksi* musiikin tekemiseen, ja tämä tuntuu edelleen mielekkäältä tulokulmalta tutkimukseni aiheeseen. Myös puhe *improvisaatiosta yleensä* vaatii kontekstia. Samaa käsitettä on käytetty kuvaamaan keskenään hyvin erityyppisiä musiikkiperinteitä ja tapoja tehdä musiikkia. Jotkut kirjoittajat ovat käyttäneet improvisaation käsitettä kuvaamaan myös ei-länsimaisia musiikkeja (mm. Nettle 1974, 18), mikä aiheuttaa kysymyksiä käsitteen käytön etnosentrisyydestä.

2.2 Vapaata improvisaatiota käsittelevä aikaisempi tutkimus

Vapaata improvisaatiota on tutkittu melko vähän, vaikka 2000-luvun edetessä improvisaatiota ja erinäisiä kokeellisia musiikkeja sivuava tutkimus onkin kasvattanut suosiotaan. Joka tapauksessa, ulkomainen tutkimuskirjallisuus juuri vapaasta improvisaatiosta on edelleenkin suhteellisen vähäistä ja Suomessa aihetta ei vielä 2010-luvulle saavuttaessa ollut tutkittu lähestulkoon lainkaan. Kotimaisessa tutkimuskirjallisuudessa tätä puutetta ilmestyi paikkaamaan Erkki Huovisen toimittama kirja *Musiikillinen improvisaatio: keskustelunavauksia soivan hetken kulttuureihin* (2015). Vaikka kirja käsittelee improvisaation käsitettä korostuneen laajasti ja monimerkityksellisesti, on siinä kotimaisessa kontekstissa pisimmälle vietyjä pohdintoja vapaan improvisaation luonteesta – sen mahdollisuuksista ja mahdottomuuksista. Näitä kirjassa Huovisen itsensä lisäksi erityisesti kartoittaa Hanna Kaikko (2015).

Yksinomaan vapaaseen improvisaatioon keskittyvä tutkimus on Suomessa kaikesta huolimatta edelleen liki olematonta. Pitkään elänyttä musiikkiperinnettä, joka liittyy olennaisesti jazzin ja nykymusiikin tiettyihin ilmentymiin, on siis perustellusti syytä tutkia: tämä perinne on improvisaation käsitteen tulkinnan kautta kytköksissä lähes kaikkeen esittävään länsimaiseen musiikkiin. Vaikka vapaa improvisaatio on pysynyt hyvin marginaalisena länsimaisen musiikin osa-alueena, on sen parissa käsiteltävillä kysymyksillä yhteyksiä yleisesti musiikkiin liittyviin peruskysymyksiin.

Sekä Bruno Nettle (1974) että Jeff Pressing (1984) käsittelevät tutkimuksissaan improvisaation käsitteen merkityksiä. Heidän tutkimuksensa asettuu osaksi tutkimusperinnettä, joka käsittelee improvisaatiota ja sen ilmentymiä hyvin yleisellä tasolla. Vapaalla improvisaatiolla ei puolestaan voi sanoa olevan varsinaista omaa tutkimusperinnettä. Julkaistua kirjallisuutta on niukasti ja vapaa improvisaatio onkin esillä usein tieteellisten artikkeleiden muodossa (Sansom 2001; Borgo 2002; Pearson 2010; Fell 2015; Reardon-Smith, Denson ja Tomlinson 2020).

Tyypillistä vapaata improvisaatiota käsittelevälle tai sitä sivuavalle tutkimukselle on, että se yhtäältä kiinnittyy kokeellisen musiikin perinteeseen, toisaalta taas free-jazziin tai jazzin kehitykseen laajemminkin. Muun muassa David Borgon (2002) tutkimus tarkastelee vapaan improvisaation yhtymäkohtia amerikkalaiseen free-jazziin, kun taas Hannu Riikonen (2000) lähtee liikkeelle 1960-luvun nykymusiikkiliikkeiden, eli toisin sanoen säveltäjien parissa valinneista improvisaatiokäsityksistä.

Matthew Sansom (2001) ankkuroi tutkimuksensa nimenomaan brittiläisen tai laajemmin eurooppalaisen vapaan improvisaation traditioon. Sansom rinnastaa artikkelissaan vapaan improvisaation kuvataiteen abstraktiin ekspressionismiin. Esityshetken ainutlaatuisuutta korostavan vapaan improvisaation vertaaminen kuvataiteeseen saattaa aluksi tuntua kömpelöltä välineiden yhteismitattomuuden vuoksi: kuvataiteessa ei ole olemassa esityshetkeä, ja sen materiaalit ovat loputtomasti uudelleen muokattavissa. Sansom vertaakin vapaata improvisaatiota ja abstraktia ekspressionismia toisiinsa niiden prosessia korostavan luonteen vuoksi. Molemmille taidemuodoille ominaista on edetä toiminnan, ei etukäteen määrätyn suunnitelman kautta.

Gary Peters käsittelee niin ikään merkittävällä tavalla vapaata improvisaatiota kirjassaan *Philosophy of Improvisation* (2009), jossa hän pääosin mannermaisena filosofian perinteeseen nojaten hahmottelee improvisaation filosofiaa. Peters tosin rakentaa improvisaation filosofiaa yhdistellen omaa kokemustaan (hän on myös soittaja) mannermaisena filosofian traditioon; itse lähdän liikkeelle muusikoiden puheenvuoroista ja annan vapaan improvisaation filosofisen hengen nousta näistä teksteistä. Petersin kirja tosin käy minulle myös tutkimusaineistosta. Hän kirjoittaa kirjaansa tutkijanroolin lisäksi myös vapaata improvisaatiota tuntevana ja sitä soittavana muusikkona.

Tanja Tiekso sivuaa vapaan improvisaation käsitettä väitöskirjassaan *Todellista musiikkia: kokeellisuuden idea musiikin avantgardemanifesteissa* (2014). Tiekson kirjan pääpaino on kuitenkin kokeellisessa säveltämisessä ja nimenomaan säveltäjinä tunnettujen kirjoittajien tekstien analyysissä. Suomenkielisessä tutkimuskirjallisuudessa *Todellista musiikkia* on vapaan improvisaation näkökulmasta yhtä kaikki merkittävä, sillä se nostaa vapaan improvisaation keskusteluun yhdessä kokeellisen säveltämisen perinteen kanssa. Samalla, Hanna Kaikon (2015) tekstin tavoin, Tiekso tuo esille vapaan improvisaation syntyhistoriaa ja taustaa sekä pohtii sen merkitystä ja luonnetta.

Brittiläinen muusikko ja musiikkikirjoittaja David Toop on puolestaan kartoittanut vapaan improvisaation syntyhistoriaa kirjassaan *Into The Maelstrom: Music, Improvisation And The Dream Of Freedom Before 1970* (2016). Toopin kirjassa huomionarvoista on jo sen otsikko: vapaan improvisaation ”vapaus” hahmottuu jo otsikkotasolla ”unelmaksi vapaudesta”, toisin sanoen jonkinlaiseksi *utopiaksi*. Tämä ristiriita ”tavoiteltavan utopian” ja ”saavutettavan käytännönläheisyyden” kesken on yksi keskeisiä teemoja vapaan improvisaation luonnetta pohtivien muusikoiden keskuudessa. Toop kirjoittaa myös ja ennen kaikkea oman

kokemuksensa kautta niin muusikkona kuin kuuntelijana: hänen kirjansa käy sekin tutkimusaineistosta.

Vapaan improvisaation yhteydessä käsitellyt kysymykset ovat merkittävällä tavalla kytköksissä yleisemminkin musiikin luonnetta koskeviin pohdintoihin. Samaan aikaan vapaa improvisaatio on äärimmäisen huonosti tunnettu musiikin osa-alue; tätä voi perustella vielä näin 2020-luvullakin määrällisesti melko keveällä tutkimusperinteellä, varsinkin Suomessa. Osin vapaan improvisaation marginaalisuus selittyy sen epäteosmaisuuudella ja sen luonteeseen kytkeytyvällä epämääräisyydellä ja tarkentumattomuudella. Näiden luonteenpiirteidensä vuoksi se on erittäin huonosti kaupallistettavissa oleva musiikin muoto, ja sen asema musiikkiteollisuuden ulottumattomissa tulee jatkumaan.

2.3 Tutkimusaineiston kuvailu

Tutkimusaineistoni suhteen päähuomioni kiinnittyy vapaata improvisaatiota käsitteleviin kirjoihin ja esseisiin (Bailey 1992; Cardew 1970; Peters 2009; Prévost 2004). Pääsääntöisesti nämä lähteet kytkeytyvät jo vapaan improvisaation varhaisvaiheissa mukana olleiden muusikoiden ajatuksiin. Käytän näiden muutaman vapaan improvisaation keskeisen ajattelijan tekstejä siksi, että niillä on ollut niin keskeinen asema vapaaseen improvisaatioon liitettyjen tulkintojen synnyssä. Samalla ne ovat perusteltuja historiallisen kontekstin luomisen näkökulmasta. Tuon myöhemmin tutkimuksessani esille myös tähän mieskeskeiseen valta-asetelmaan kohdistettua kritiikkiä.

Olen kiinnostunut myös haastatteluista, joissa tekijän ääni – ainakin ihanteellisesti ajateltuna – pääsee valmistelemattomampana esiin. Tärkeä lähde on niin ikään Marleyn ja Wastellin toimittama *Blocks of Consciousness and the Unbroken Continuum* (2005), joka suureksi osaksi koostuu improvisoivien muusikoiden omakohtaisista näkemyksistä tekemästään musiikista. Kirja edustaa siinä mielessä myös uudempaa, 2000-luvun sukupolven ääntä, että siinä on mukana runsaasti naispuolisten musiikintekijöiden ajatuksia. Yksi mukana oleva muusikko on viulisti Angharad Davies, jonka haastattelua *The Wire* -lehdestä kesältä 2022 käytän myös tutkimusaineistona. Näiden lähteiden lisäksi äänilevyjen saatetekstit ovat yleinen väline, joilla muusikot valottavat musiikkinsa luonnetta.

Jo mainittu David Toopin kirja *Into The Maelstrom: Music, Improvisation And The Dream Of Freedom Before 1970* käy myös tutkimusaineistosta. Vuoden 2016 kirjassaan Toop kartoittaa

vapaan improvisaation syntyhistoriaa, mutta puhuu myös vahvasti omalla, soittajan ja improvisoijan äänellään. Kirja on lisäksi yksi harvoja jo nimensä tasolla improvisaation vapautteen kytkeviä kirjoja.

3 Metodologian esittely: aineistolähtöinen diskurssianalyysi

Tutkimuksellinen lähestymistapani on valikoituihin kirjoituksiin pohjaava aineistolähtöinen diskurssianalyysi. Ymmärrän diskurssianalyysin joustavana teoreettis-metodologisena viitekehyksenä, jonka avulla on mahdollista kiinnittää huomiota niihin kielellisiin konventioihin ja vakiintuneisiin sekä mahdollisesti toistuviin puhetapoihin, joilla muusikot vapaasta improvisaatiosta puhuvat ja omaa tekemistään merkityksellistävät. Pysin selvittämään, yhdistääkö muusikkoja jokin tietty puhumisen tapa tai näkökulma, ja tätä kautta etsin teksteistä ”samankaltaisuuksia, ristiriitaisuuksia, poikkeamia, säännönmukaisuuksia ja toistuvia kuvioita” (Pietikäinen & Mäntynen 2009, 167). Näin yritän päästä käsiksi vapaan improvisaation filosofiseen henkeen, sen luonteeseen ja erityispiirteisiin. Lähestyn vapaan improvisaation käsitettä määrittävää puhetta tiettyyn raamiin asettuvana diskurssina, jossa – muiden diskurssien tapaan – jäsennetään, nimetään ja hierarkisoidaan kulttuurisia ilmiöitä ja niissä toimivia tahoja (Pietikäinen & Mäntynen 2009, 56).

Diskurssianalyysi ei sinänsä ole mikään täysin yhdenmukainen, vakiintunut tutkimusmenetelmä tai -perinne, vaan sitä on luontevaa luonnehtia oikeastaan jonkinlaiseksi ”väljäksi teoreettiseksi viitekehykseksi” (Jokinen, Juhila & Suoninen 2016, 25).

Diskurssianalyysin avulla voi luoda lähtöasetelmia, eräänlaista kontekstoitua näkymää, jonka puitteissa on mahdollista päätyä perusteltuihin johtopäätelmiin ja lopputuloksiin (Lehtonen 1996, 165). Diskurssien analysoinnin lähtökohtainen ”väljyys” tai sen piirissä vallitsevien menetelmien epäyhdenmukaisuus ei taiteentutkimuksessa varsinaisesti ole puute, vaan sen voi nähdä myös vahvuutena: sen tarjoama analyttinen joustavuus tekee oikeutta taiteen piirissä käsitellyille kysymyksille.

Eriytyisen vahvasti koen, että tämän kaltainen metodologinen kehys toimii erinomaisesti juuri vapaata improvisaatiota käsittelevän puheen kontekstissa. Vapaan improvisaation piirissä ei ole ”mitään” elävien musiikkiesitysten ja niistä tehtyjen tallenteiden ulkopuolella. Kun vapaalla improvisaatiolla ei varsinaisesti ole minkäänlaista teoriaa eikä mikään länsimaisessa mielessä sävellyksellis-tekstuaalinen ohjeistus määritä sitä esimerkiksi partituurien tai nuotinnosten valossa, on sitä käsittelevällä puheella ja kirjoittamisella – pohdinnoilla vapaan improvisaation luonteesta ja mahdollisuuksista – aivan erityinen asema *juuri tämän* musiikintekemisen tavan perinteessä. Vapaan improvisaation diskurssit eivät ainoastaan valota tämän perinteen tapoja ja konventioita: nämä diskurssit ovat käytännössä kaikki mitä elävän musiikin ja musiikkitalenteiden jälkeen jäljelle jää. Ja eritoten, kirjoitukset, puhe ja

keskustelu vapaan improvisaation ympärillä eivät ainoastaan pohdi ja punnitse sen ulottuvuuksia: nämä vapaan improvisaation diskurssit myös määrittelevät ja muokkaavat myös soivaa todellisuutta. Diskurssit todellisuuden rakentajina

Diskursseja voi ajatella siis *todellisuuden rakentamisena*. Kielenkäyttö ei yksioikoisesti tarjoa meille ”tietoa tosiasioista”, jonkinlaisia arvoasetelmista vapaita, puhtaita totuuksia.

Sosiaalisen konstruktionismin periaatteiden mukaisesti kielenkäytön tarkastelu ei johdata meitä oletetun ”totuuden” luo, vaan kielenkäyttöä tarkastellaan erottamattomana osana todellisuutta (Jokinen, Juhila & Suoninen 2016, 26). Diskurssianalyysi kiinnittää huomionsa puheen tapoihin ja sen sisältämiin merkityksiin: siinä ”analysoidaan yksityiskohtaisesti sitä, miten sosiaalista todellisuutta tuotetaan erilaisissa sosiaalisissa käytännöissä” (Jokinen, Juhila & Suoninen 2016, 17). Kielenkäyttö ei ole luonteeltaan neutraalia, vaan konstruktiivista: puheemme ”ei ainoastaan kuvaa maailmaa, vaan merkityksellistää ja samalla järjestää ja rakentaa, uusintaa ja muuntaa sitä todellisuutta, jossa elämme” (Jokinen, Juhila & Suoninen 2016, 26). Käyttämämme kieli on siis *konstruoivaa*, puhumisen kohteena olevia kohteita merkityksellistävää. Keskeistä on myös diskurssianalyysin vaalima ajatus siitä, että kielenkäyttö on aktiivista toimintaa. Ensisijaisesti pohdin, ”miten toimijat tekevät kielenkäytöllään asioita ymmärrettäväksi” (Jokinen, Juhila & Suoninen 2016, 231). On tärkeää ymmärtää kuinka tutkittava ilmiö ”voidaan tehdä ymmärrettäväksi monin perustelluin tavoin, joten yhden yksiselitteisen totuuden olettamusta pidetään puutteellisena” (Jokinen, Juhila & Suoninen 2016, 232). Tutkimuksessani on siis ennen kaikkea kyse niistä kielenkäytön *tavoista*, joilla vapaata improvisaatiota kuvataan: *miten* siitä kirjoitetaan, puhutaan ja keskustellaan. Kyse on myös näiden eri lähteiden moniäänisestä kommunikatiivisuudesta suhteessa toisiinsa. Tästä näkökulmasta ”yhden totuuden” etsiminen ei ainoastaan ole merkityksetöntä – se on myös yksiselitteisesti mahdotonta.

Käyttämäni aineisto jäsentyy diskurssianalyttisin käsittein ”selonteoksi” (engl. *account*). Selonteon käsitteen taustalla on ajatus siitä, kuinka diskurssianalyysi pyritään erottamaan sellaisesta lähestymistavasta, jossa ”aineistoa luetaan yksinkertaisesti kuvauksena siitä, millainen todellisuus (joko ulkoinen tai mielen sisäinen todellisuus) on” (Jokinen, Juhila & Suoninen 2016, 233). Näissä selonteissa keskeistä on se, kuinka ihmiset tekevät itseään ja toimintaansa muille ymmärrettäväksi. Mutta vielä oleellisempaa on ymmärtää, että nämä selonteot eivät koskaan ole irrallaan ympäröivästä maailmasta ja siitä sosiaalisesta todellisuudesta, johon puhuja on kytköksissä. Päinvastoin, selonteot ovat aina elimellisessä, irrottamattomassa suhteessa niihin, ja ”ne pohjautuvat niihin asioiden ymmärrettäväksi

tekemisen tapoihin ja merkityksiin, joita selonteon antaja ammentaa maailmasta” (Jokinen, Juhila & Suoninen 2016, 233). Ja kuten yllä hahmottelen vapaata improvisaatiota käsittelevän puheen todellisuutta edelleen muokkavaa voimaa, on huomattava, kuinka nämä selonteot eivät ainoastaan kommentoi mennyttä, vaan artikuloivat myös sitä, millaiseksi ympäröivä todellisuus ymmärretään jatkossa, tulevaisuudessa (Jokinen, Juhila & Suoninen 2016, 233).

3.1 Luonnollinen ja ei-luonnollinen aineisto

Diskurssianalyttisessä tutkimusmetodologiassa kuvaillaan tutkijan käyttämiä lähteitä joko *luonnollisiksi* tai *ei-luonnollisiksi*. Näillä käsitteillä viitataan tutkimuskohteena olevan aineistoin laatuun ja luonteeseen. Tässä tutkimuksessa käytän niin kutsuttuja luonnollisia (engl. *naturally occurring*) lähteitä. Tällä tarkoitetaan sitä, että käyttämäni tekstilähteet ovat jo olemassa ja olivat jo olemassa ennen tutkimukseni aloittamista: en siis itse ole ollut mahdollistamassa aineiston syntymistä esimerkiksi haastattelujen tekemisen muodossa. Diskurssianalyysin piirissä luonnollisia aineistoja on suosittu siksikin, että haastattelun kaltaisissa sosiaalisissa tilanteissa on runsaasti vuorovaikutukseen perustuvaa merkityksellisyyttä, jota ei voi tavoittaa tämän tilanteen ulkopuolella. Onkin keskeistä huomata, kuinka tutkijan itsensä luomien aineistojen kautta ei voi tavoittaa juuri luonnollisissa tilanteissa esiin nousevia merkityksiä ja sävyjä (Jokinen, Juhila & Suoninen 2016, 448–449).

Omassa tutkimuksessani käyttämäni tutkimusaineisto hahmottuukin tässä mielessä ”luonnolliseksi aineistomassaksi”, joka on syntynyt erityyppisissä tilanteissa ja erityyppisistä tarpeista vuosikymmenten saatossa. On myös syytä huomata, että mitä lähemmäs nykyhetkeä saavutaan, sitä enemmän myöhemmät puheenvuorot luonnollisesti näyttäytyvät suhteessa jo aiemmin sanottuun ja kirjoitettuun.

3.2 Tutkijan positio

Kuten edellä olen tehnyt selväksi, olen itse myös muusikko ja olen muusikonurani aikana erikoistunut improvisoituun musiikkiin. Omaa musisointiani luonnehtisin siten, että osa soittamastani improvisaatiosta on vapaampaa, osa taas vähemmän vapaata improvisaatiota. Tutkimusaineistoni perusteella tämä on myös korostuneen tyypillinen asetelma: vapaasta improvisaatiosta kirjoittavat ovat käytännössä katsoen kaikki itse myös improvisoivia muusikoita. Tämä kertoo jotain olennaista muusikon roolista vapaan improvisaation kentällä: koska ”improvisaation vaateiden” vuoksi ei ole olemassa mitään sävellyksellisiä ohjeita tai

partituureja joita voisi analysoida, vapaan improvisaation ”teoria” on yksinkertaisesti siitä puhumista ja kirjoittamista. Ja, koska tältä musiikin tekemisen perinteeltä puuttuvat nämä ulkoiset analyysin ankkurit, luodaan tätä puhetta usein ja liki poikkeuksetta juuri kentän sisältä päin.

Tämän voi nähdä toki sekä heikkoutena että vahvuutena. Heikkoudeksi asetelma saattaa värityä siksi, että voi perustellusti asettaa kyseenalaiseksi sen, kykenevätkö vapaan improvisaation kentällä itse toimivat muusikot asettamaan itsensä ja toimintansa aidosti kriittiseen valoon. Aineistoni perusteella näin todella tapahtuu, ja eri taustoista tulevia sekä eri sukupolvia edustavia muusikoita yhdistää usein jopa korostuneen itsekriittinen asenne tekemiseensä.

Asetelman vahvuudeksi on luettava se, että tämä pohdinta aidosti tulee ”sisäpuolelta” – pohdinta ja analyysi koskevat suoraan omaa toimintaa juuri sellaisena, kuin tekijät sen itse kokevat. Kyseessä on nimenomaan musiikillista toimintaa koskeva pohdinta, jossa tekijät itse määrittelevät *omaa* tekemistään. Oma lähtöasetelmani tutkijana on se, että ”diskurssianalyttikon työ on luonteeltaan samanlaista kuin toiminta, jota hän tutkii. Myös hän puhuu ja kirjoittaa” (Jokinen, Juhila & Suoninen 2016, 411). Kun tuotan omaa tutkimusaineistoani, pyrin ensinnäkin kuuntelemaan aineistostani esiin nousevia ääniä ja käymään niiden kanssa keskustelua. Toiseksi olen samanaikaisesti vuoropuhelussa muiden tutkijoiden ja heidän varhaisempien kirjoitustensa kanssa. Kolmanneksi on huomioitava, että suuntaan tekstini ulospäin: lukijalle, yleisölle. Ja viimeiseksi on otettava huomioon, että olen kulttuurinen toimija siinä missä kuka tahansa muukin. Tässä asemassani minulla on tietyt tulkintaresurssit käytössäni, enkä halua – saati sitten voi – etäännyttää tai häivyttää omaa luonnollista läheisyyttäni tutkimastani aiheesta (ks. Jokinen, Juhila & Suoninen 2016, 412).

Kirsi Juhila tarjoaa neljä erilaista tutkijapositionia diskurssianalyttistä tutkimusta tekeväälle. Hän nimeää nämä positiot seuraavasti: ”analyttikko”, ”asianajaja”, ”tulkitsija” sekä ”keskustelija”. Itse asemoin itseni nimenomaisesti *tulkitsijaksi*. Keskeistä on, kuinka ”[...] tutkimusaineistot, erilaiset puheet ja tekstit, näyttäytyvät monenlaisten mahdollisuuksien maailmana. Niitä voi kuunnella ja lukea lukuisilla eri tavoilla.” Juhila jatkaa: ”Keskeistä onkin tutkijan ja tutkittavan eli analyysin (kuuntelemisen ja lukemisen) ja aineiston välinen vuorovaikutuksellinen suhde” (Jokinen, Juhila & Suoninen 2016, 423).

Itse pyrin siihen, että edellä kuvatun kaltainen vuorovaikutuksellinen suhde ei synny ainoastaan minun sekä yksittäisen tutkimusaineistoesimerkin välille – vaan pyrin saattamaan käyttämäni tutkimusaineiston myös vuoropuheluun keskenään.

4 Improvisaation käsite eri musiikkiperinteissä ja konteksteissa

Tässä luvussa pureudun laajemmin käsitteen *improvisaatio* eri merkityksiin eri käyttöyhteyksissä. Puhe improvisaatiosta yleisemmin vaatii kontekstualisointia, sillä samaa käsitettä on käytetty kuvaamaan hyvin erityyppisten musiikkiperinteiden käytänteitä niin barokkimusiikista modaaliseen jazziin kuin eri kansanmusiikeista progressiiviseen rockiin. Improvisaation käsitettä on käytetty huoletta kuvaamaan myös ei-länsimaisia musiikkeja (mm. Nettle 1974, 18). Tämä ei ole mitenkään ongelmatonta, ja esitänkin, kuinka rajaan improvisaation tutkimuksessani nimenomaan länsimaiseksi käsitteeksi.

4.1 Improvisaation käsite

Improvisaation käsitteen suhteen alkuun on luontevaa pohtia: mitä sana improvisaatio sananmukaisesti tarkoittaa? Sanan etymologia antaa ymmärtää, että improvisaatioksi luonnehdittu musiikki olisi ennen kokematon, odottamaton – kirjaimellisesti *ei-ennennähtyä* (lat. *ex improviso*). Otavan *Uuden sivistyssanakirjan* (1994) mukaan improvisaatiota on ”valmistamatta, usein itse esitystapahtuman kuluessa luotu runo, puhe tai musiikkiesitys.” Improvisaatiosta johdetaan edelleen verbi improvisoida, ”luoda ja esittää samanaikaisesti” (Aukio 1994, 282).

Oikeastaan kaikki improvisaatiota määrittelevä puhe on lähtemättömästi kytköksissä näihin merkityksiin. Monet improvisaatiota luonnehtivat ilmaukset ovat myös tässä sanakirjaselityksessä läsnä: odottamattomuus, valmistamattomuus, esityshetken korostuminen sekä luomisen ja esittämisen samanaikaisuus.

Grove Music Onlinen mukaan improvisaatiota on: “Musiikkiteoksen luominen tai musiikkiteoksen saama lopullinen muoto esityshetkessä. Se voi olla esittäjiensä välittömästi luoma sävellys tai se voi koostua jo olemassa olevan viitekehyksen työstämisestä tai sen muuntelusta, tai se voi olla mitä tahansa näiden väliltä.” (Nettl & Kernfeld 2010.) Tämän lähteen mukaan improvisaation piirteitä on tiettyssä määrin siis liki kaikessa musiikillisessa esittämisessä ja tässä tulkinnassa korostetaan sitä, kuinka improvisaatio usein pohjaa tiettyihin konventioihin tai implisiittisiin sääntöihin.

4.2 Improvisaatio ja sävellys

Improvisointi ja säveltäminen esitetään usein toistensa vastakohtina. Monet improvisoijat korostavat kärkevästikin eroa improvisoinnin ja säveltämisen välillä.

Amerikkalaissaksofonisti Steve Lacy puolestaan esittää melko maltillisesti, että improvisoinnissa on tiettyjä ulottuvuuksia, tiettyä ”tuoreutta”, jota ”ei yksinkertaisesti ole mahdollista saavuttaa sävellyksen keinoin” (Bailey 1992 [1980], 57). Säveltäminen ja improvisointi ovat siis yksinkertaisesti *eri asioita* – erilaisia tapoja tehdä musiikkia.

Amerikkalainen säveltäjä, pianisti ja improvisoija Frederic Rzewski pyysi vuonna 1968 Lacyyn kadulla törmätessään tätä kertomaan viidessätoista sekunnissa mikä on sävellyksen ja improvisaation ero. Lacy vastasi, että ”ero on siinä, että säveltäessä on koko elämä aikaa päättää mitä haluaa sanoa viidessätoista sekunnissa, siinä missä improvisoinnissa aikaa on viisitoista sekuntia.” Lacyn vastaus Rzewskille kesti tasan viisitoista sekuntia (Bailey 1992 [1980], 141).

AMM-yhtyeen rumpali ja perkussionisti Eddie Prévost huomauttaa, kuinka länsimaisen sävellyksperinteen piirissä improvisaatio tavataan nähdä lähinnä työkaluna ja metodina, jonka tarkoitus on vain auttaa sävellysten syntymisessä: tällöin asioita testailaan ja kokeillaan – ennen kuin nämä ”improvisoidut asiat” lyödään lukkoon ja saatetaan pysyväksi ja muuttumattomaksi osaksi sävellystä (Prévost 2004, 100).

Monelle länsimaisen modernin musiikin puolestapuhujalle kuten Pierre Boulezille ja Elliott Carterille improvisaatio näyttyy yksiselitteisen vähempiarvoisena suhteessa säveltämiseen. Carter uskoo säveltämisen voimaan, koska se estää ”suodattamattomien alitajunnan osasten” nousun pintaan. Sävellys myös mahdollistaa ”epärutiininomaisen” ja kliseitä välttävän soittamisen, joihin ”teatraalisiin” tehoihin nojaava improvisoiva muusikko välttämättä sortuisi. Boulez niin ikään uskoo, että improvisoiva muusikko voi ainoastaan nojata ainoastaan siihen, mitä ”hän on jo soittanut” (Hamilton 2007, 204–205). Näiden säveltäjien julkilausumattomana oletuksena samalla on, että säveltäjä ei koskaan nojaa siihen mitä hän on jo aiemmin säveltänyt: vain ja ainoastaan sävellykselliset prosessit takaavat mahdollisuuden ”uuteen”.

Tyypillistä improvisaation kritiikille on se, että se usein nojaa puhtaasti sävellyksellisiin käsitteisiin ja ihanteisiin. Tällöin jää huomiotta, että se mikä näyttyy sävellyksellisessä mielessä epämielekkäänä ja epäjohdonmukaisena, saattaa improvisaation näkökulmasta taas olla tyystin mielekäästä ja johdonmukaista. Keskeistä on kysyä: missä määrin improvisaatiota

on perusteltua lähestyä ja arvottaa sävellyksellisyyden näkökulmasta? Esimerkiksi näkemyksiä musiikkiteoksen muodosta ei sellaisenaan ole ongelmatonta siirtää koskemaan improvisaatiota, joka on ennemminkin musiikkiprosessi.

Saksalainen improvisoija ja musiikkitieteilijä Niklas Peter Wilson taas lähestyy improvisaatiota ”ei-sävellyksenä”. Wilsonin ajattelu ei kuitenkaan ole varsinaisesti ”sävellyskriittistä”, vaan hänen tarkoituksenaan on oikeammin korostaa sävellyksen ja improvisaation kesken vallitsevaa tasa-arvoa: niiden kautta voi yksinkertaisesti saavuttaa erityyppisiä asioita. Sekä improvisaatiossa että sävellyksessä on kummassakin juuri niille tunnusomaisia piirteitä: improvisaatio kätkee sisäänsä aina jotain sellaista, mitä ei olisi mahdollista – tai mielekästä – säveltää (saks. *Un-Komponierbares*). Vastaavalla tavalla myös sävellyksessä on jotain, mitä ei koskaan voisi synnyttää improvisoimalla (saks. *Un-Improvisierbares*). Huoviselle yksi vapaan improvisaation ”ei-sävellettävissä-oleva” piirre on ”sen kehollis-tilanteellisesta syntyvästä johtuva kompleksisuus”. Hän myös jatkaa kuinka improvisoitu musiikki voi olla ”niin pitkälle yksilöllisten kehollisten kehittämissprosessien tulosta, että sen kodifioiminen sävellyksellisiksi ohjeiksi tuntuisi peräti mielettömältä ja tarkoituksettomalta hankkeelta” (Huovinen 2015, 15).

4.3 Improvisaatio ja tulkinta

Ajatus improvisaatiosta omana erillisenä musiikillisen toiminnan alueenaan on ominaista nimenomaan länsimaiselle perinteelle. Länsimaisessa kontekstissa sitä ei olekaan hedelmällistä tarkastella erillään sävellyksen ja teoksen käsitteistä. Weilin+Göös in *Suuri musiikkitietosanakirja* antaa improvisaatiolle seuraavan määritelmän: ”[...] länsimaisessa musiikissa musiikin luominen esittämishetkellä, tosijassa tai spontaani melodian, harmonian, muodon yms. muuntelu erotukseksi esim. pienistä rytmiin, artikulaatioon tai dynamiikkaan kohdistuvista muunteluista, mitä kutsutaan tulkinnaksi (interpretaatio).” Käsitettä täsmennetään edelleen: ”Improvisaation käsitettä ei ole olemassa ilman sävellyksen – esittävästä taiteilijasta riippumattoman, pysyvän taideteoksen – käsitettä. Niissä musiikkikulttuureissa, joissa musiikkia ei pääsääntöisesti sävelletä, ei myöskään puhuta improvisaatiosta” (Takala ja muut 1990, 74–75).

Myös Huovinen vahvistaa tätä näkökulmaa:

Improvisaatiosta puhuminen tällä erityisellä termillä on ominaista varsinkin länsimaiselle keskustelulle, jossa sille on alkujaan tullut tarvetta eräänlaisena merkittynä terminä – osoittamaan poikkeamaa tavallisempaan tai pääasiallisena pidetystä musiikin tekemisen tavasta, kirjoittamalla tapahtuvasta musiikin säveltämisestä. (Huovinen 2015, 9)

Nämä määritelmät siis puhuvat improvisaatiosta keskeisesti *länsimaisena käsitteenä*.

Määritelmässä näkyy myös se, kuinka *tulkinta* ja *improvisaatio* erotetaan toisistaan samalla kun improvisaatio kytketään eräänlaiseksi sävellyksen vastapariksi. Mikäli improvisaatiota lähestyy *spontaaniuden* näkökulmasta, voidaan esimerkiksi klassisten sävellysten esittämishetkessä tapahtuva tulkinta lukea improvisaatioksi. Gould ja Keaton pyrkivät ulottamaan improvisaation käsitteen kaikkialle musiikin esittämistä koskevaan havainnointiin ja näin ollen tekemään tyhjäksi perinteisen jaottelun improvisaation ja tulkinnan kesken. Gouldin ja Keatonin mukaan esimerkiksi jazzin ja klassisen musiikin käytänteiden välillä on toki eroja, mutta improvisaation näkökulmasta kyseessä on enemmänkin aste-ero, ei niinkään musiikkien luonnetta koskeva ero (Gould & Keaton 2000, 143). On kuitenkin perusteltua pohtia, että kyseessä oleva aste-ero on niin merkittävä, että jazzperinne ja länsimainen sävellyksperinne poikkeavat toisistaan nimenomaan luonteeltaan.

On totta, kuten Gould ja Keaton esittävät, että klassisen sävellyksen esittäjällä on mahdollisuus sisällyttää esitykseensä suurikin määrä esityshetkessä tapahtuvaa spontaania muuntelua, joka ei siis ole ennalta suunniteltua. Mutta tällöin silmät ja korvat suljetaan siltä merkittävältä osalta klassisen sävellyksen sisältöä, joka jää pienimmänkin muuntelun ulkopuolelle. Kuvattu muuntelu koskee länsimaisessa traditiossa selkeästi toissijaisiksi hahmottuvia musiikin osatekijöitä, kuten dynamiikkaa ja artikulaatiota. Länsimaisen sävellyksen perinteessä ensisijaisia teoksen rakennuspalikoita, melodiaa, harmoniaa ja rytmiä, ei muunnella. Mikä tahansa Beethovenin pianosonaatti säilyttäisi tunnistettavuutensa mikäli pianissimot vahvistuisivat pianoon tai staccatot muuntuisivat legatoon, mutta jos säveltasoihin tehtäisiin muutoksia, muuttuisi teoksen luonne ja koko ”teosidentiteetti” radikaalisti. Klassinen harmonia-analyysi ei myöskään ole saanut rinnalleen dynamiikka-analyysia. Teosten muotorakenteita tarkastellaan ensisijaisesti teemojen (melodioiden ja rytmien) sekä harmonisten ratkaisujen kautta, ei dynaamisten liikkeiden tai artikuloitien kautta.

Edellä esitelty *Suuren musiikkitietosanakirjan* määritelmä improvisaatiosta taas on selkeässä vastakkainasettelussa suhteessa sävellyksen käsitteeseen ja se erottaa improvisaation myös tulkinnasta. *Grove Music Online* puolestaan kuvailee improvisaatiota hyvin sävellyksellisten käsitteiden kautta (”esittäjiensä välittömästi luoma *sävellys*”). Bruno Nettlille (1974) ja Jeff

Pressingille (1984) improvisaatio ja sävellys *ideaalitasolla* näyttäytyvät toistensa vastakohtina, mutta käytännössä molemmat käsitteistä liukuvat näiden ääripäiden välisellä akselilla ja osin sekoittuvat toisiinsa. Netlin mukaan jopa ”tietystä määrin kaikki esittäjät improvisoivat” eikä hänelle improvisaation käsitteen tiukka erottaminen säveltämisen käsitteestä ole mielekästä. Hänen mukaansa pianistin esittämä Bach- tai Beethoven-tulkinta eroaa vain aste-eroltaan, ei luonteeltaan, tietyistä aasialaisista käytänteistä, jotka näyttäytyvät hänelle improvisaationa. (Nettl 1974, 18.)

Nettl näkee siis tulkinnan olevan improvisaatiota. Nykynäkökulmasta kenties haasteellista on myös se, että improvisaation käsite *sellaisenaan* ulotetaan koskemaan länsimaiden ulkopuolisia musiikkeja: näiden, täysin eri kulttuurisessa kontekstissa luotujen musiikkien vertaileminen toisiinsa on siinä mielessä haastavaa, että useissa musiikkikulttuureissa improvisaatio (länsimaisesta näkökulmasta ymmärrettyinä) on elimellinen, erottamaton osa musiikillista ilmaisua. Se on niin merkittävä osa musiikin sisältöä ja mieltä, että sitä on hyvin haastavaa erottaa omaksi, irralliseksi tarkastelun kohteekseen – tai ainakin sen merkitys eri kulttuureissa on niin suuresti länsimaisesta kontekstista poikkeava, että improvisaation käsitteen merkityssisältö muuttuu huomattavan paljon.

Esimerkiksi arabialaisen musiikkiperinteen modaalisiin asteikkoihin (*maqam*; mon. *maqamat*) perustuvat improvisaatiot (*taqsim*; mon. *taqasim*) ovat aina korostuneen tasapainosessa suhteessa musiikkiesitysten ennalta lukkoon lyötyjen, ”sävellyksellisten” ulottuvuuksien kanssa (Racy 2009, 313). Ne ovat aina myös eräänlaisia reaaliaikaisia neuvotteluja soittajalta soittajalle välittyneen perinteen sekä nykyhetken ja tulevan välillä. *Taqsim* on samalla jotain korostuneen omakohtaisesti koettua, ja omaan näkemykseensä perustuen jokainen soittaja voi tuoda siihen mukaan runsaastikin vaikutteita perinteiden ulkopuolelta (Racy 2009, 318; 320–321). Länsimaiselle perinteelle ominaisen, nuotti nuotilta ylös kirjatun teosmaisen sävellyksen kulttuuri luo siten hyvin erityyppisen kontekstin ajatukselle improvisaatiosta: kysymys ”improvisaatiosta” sävyttyy siis vahvan kulttuurisidonnaisesti, eikä käsitettä sellaisenaan voi vaivatta siirtää yhdestä kulttuuriperinteestä toiseen.

4.4 Improvisaatio jazzperinteessä: viitekehysellinen improvisaatio

Edellä kirjoitettu ei kuitenkaan tarkoita, etteikö länsimaisen taidemusiikkiperinteen teosten esittämisen yhteydessä ilmenevä *tulkinnallinen henki* saattaisi synnyttää hyvinkin hetkessä

elävää, raikasta ja spontaaniakin musiikkia. Mutta sen tekemisen tapa – kokonaisvaltainen *musiikillinen oleminen* – poikkeaa merkittävästi vaikka niistä musiikillisen kokemisen, ajattelemisen ja toiminnan tavoista, jotka määrittävät jazziksi kutsuttua rikkaan monimuotoista musiikkiperinnettä.

Lisäksi, vaikka sävellyksen soittamisessa ilmenevän tulkinnan ulottaisikin sisällyttämään myös improvisaation, olisi sen parissa tapahtuvat improvisoinnin tavat hyvin merkittävällä tavalla poikkeavia vaikkapa bebop-perinteen mukaisesta improvisaatiosta. Tämä siitä huolimatta, että bebop-improvisaatiota voi perustellusti kuvailla annettuun harmoniaan eli sointuvaihtoihin perustuvaksi sidotuksi kuvioinniksi (Tiensuu 1991, 22.) Joka tapauksessa, bebop-kontekstissa esityshetkessä luotu tai muunneltu sävelmateriaali muodostaa korostuneen keskeisin tavoin esityksen sisällön, merkityksen ja mielen. Se ei ainoastaan sävytä tai vain ”tulkitse sitä” – se on merkittävällä tavalla kokonaisvaltaisempaa hetkessä tapahtuvaa musiikillista luomista.

George Lewis on kiinnittänyt huomiota yhtäältä improvisaation merkitysten tyhjäksi tekemiseen ja toisaalta improvisaation käsitteen kieltämiseen. Jälkimmäisestä käy esimerkkinä John Cagen sävellysten yhteydessä käytetty, sattumanvaraisuuteen liitetty käsite ”aleatoriikka”, jonka Lewis näkee yksinkertaisesti improvisaation käsitteen kiertämisenä sekä myös kieltämisenä. Molemmissa tapauksissa on kyse valkoisen, eurooppalaisen musiikkiperinteen tavoista kieltää afroamerikkalaisen jazzperinteen parissa tehtyjen musiikillisten saavutusten arvo ja merkitys (Lewis 1996, 92). Samasta, rasistista asennoitumista implikoivasta vireestä on Lewisin mukaan kyse Cagen usein esille tuomassa improvisaation ja jazzin vastaisuudessaan (Lewis 1996, 98–100).

Pressingille improvisaatiossa oleellista on se, että sille on olemassa jokin annettu malli tai viitekehys (engl. *referent*). Mikäli tämä viitekehys puuttuu, puhutaan ”vapaasta” improvisaatiosta. Tämän on Pressingin mukaan kuitenkin huomattavasti harvinaisempaa, kuin tiettyyn malliin ankkuroitu improvisaatio. (Pressing 1984, 346.) Hän esittelee kaavion, jossa eri esittävät taiteet on sijoitettu sen mukaiseen järjestykseen, mikä on prosentteina ilmaistuna niiden sisältämän improvisaation määrä; tämä vahvistaa Nettlin ajatusten tavoin käsitystä, jonka mukaan kaikki musiikki ja muu esittävä taide sisältää aina tietyn määrän improvisaatiota.

Liki koko jazziksi kutsuttu musiikkiperinne on suurilta osin toimiva esimerkki viitekehyksellisestä improvisaatiosta: niin kutsutun bebopin aikakauden vaalimat

sointuvaihdot ja kappalerakenteet alkavat murtua vasta 1950-60-lukujen uuden, vapaamman ilmaisun myötä. Viitekehyksellä tässä tarkoitetaan soituihin ja soituvaihtoihin perustuvaa harmonista sekä vakiintuneisiin tahtimääriin ankkuroituvia rakenteellisia raameja: jazzperinteessä solistinen sekä myös säestävä soitto pohjaa annettuihin soituihin tai moodeihin – tai näiden yhdistelmiin. Joskin Lewis huomauttaa, kuinka ”jazzin” tai ”bebopin” lähestyminen yksinomaan musiikin rakennetta määrittävästä näkökulmasta on turhan yksioikoista, ja se jättää huomioimatta näiden musiikkien ja niiden parissa tapahtuvan improvisaation sosiaalisen luonteen sekä koko tämän musiikin kytkeytymisen taloudellisiin ja poliittisiin reunaehtoihin (Lewis 1996, 94–96).

Joka tapauksessa, musiikillisten rakenteiden ja soittohetkessä tapahtuvan musiikillisen ajattelun näkökulmasta niin kutsuttu ”bebop-improvisaatio” ja monet muut jazzperinteen improvisoinnin tavat ovat tässä mielessä läheistä sukua vaikka barokinajan toisteisiin rakenteisiin perustuville muunnelmamuodoille, kuten esimerkiksi *ciaccona*, *passacaglia* sekä *fölia*-muunnelmat (Lislevand 2006, 15). Näille 1500–1600-lukujen taitteessa syntyneille muunnelmamuodoille tyypillistä oli toisteinen, liki muuttumaton harmonis-rytmisen pohja, jonka päälle muusikot soittivat improvisaatioitaan – tai Jukka Tiensuun luonnehdinnan mukaisesti ”sidottuja kuviointejaan” (Tiensuu 1991, 22-23).

4.5 Vapaa improvisaatio

Edellä esittelin esimerkkejä siitä, mitä kuvailen viitekehykselliseksi improvisaatioksi. Mikäli tällainen edellä kuvatun kaltainen viitekehys taas puuttuu mahdollisuuksien rajoissa kokonaan, voidaan puhua ”vapaasta” improvisaatiosta (Pressing 1984, 346). Toisaalta voi ajatella, että juuri improvisaation ja vapauden määrittely, koko ”vapaata improvisaatiota” koskeva puhe, on itsessään eräänlainen referentti: kehys, joka rajaa toiminnan tietyn tyyppiseksi ja joka samalla muovaa sitä omanlaisekseen. Kuten edellä kuvataan, Pressing myös ”mittaa” kuinka paljon eri esittävät taiteet sisältävät improvisaatiota. Tämä saattaa vaikuttaa jäykältä ja mekanistiselta mallilta tarkastella musiikillista improvisaatiota, mutta toisaalta se voi tarjota yksinkertaisen näkökulman lähestyä kysymystä improvisaatiosta ja valottaa muusikon suhdetta musiikkiin ja esittämiseen: improvisaation ”määrän” kasvaessa tapa ajatella musiikista muuttuu, tapa soittaa muuttuu – koko soiva estetiikka muuttuu.

Hamilton puhuukin *täydellisyyden* ja *epätäydellisyyden* estetiikoista, joista edellinen on luonteeltaan antihumanistinen ja platoninen, jälkimmäinen taas humanistinen (Hamilton 2007, 193). Hamiltonin pohjalta voikin ajatella, että mitä väljempi tai olemattomampi kehys

improvisaatiolle on, sitä enemmän se sitoutuu epätäydellisyyden estetiikkaan. Tästä näkökulmasta tarkasteltuna vapaa improvisaatio toteutuessaan olisi *epätäydellisintä* kuviteltavissa olevaa musiikkia. Vapaata improvisaatiota usein määrittävä antiautoritaarisuus saa näin rinnalleen myös antiperfektionistisen vireen.

Audio Culture – Readings in Modern Music -kirjassa (2004) kuvaillaan vapaata improvisaatiota lähestymistavaksi, jossa esityshetkeä ei edellä mikään musiikillista materiaalia tai ideaa koskeva päätös. Vapaa improvisaatio perustuu ainoastaan soittohetkessä tehtäviin toimintoihin. Sille on niin ikään tyypillistä, että soitinten hierarkkisista rooleista sekä musiikin perinteisistä rakenteista ja muodoista on luovuttu. Pyrkimys aidosti hetkessä tapahtuvaan improvisointiin on saanut soittajat soittamaan soittimiaan epäkonventionaalisilla tavoilla, jotka eivät lukkiudu perinteisiin käsityksiin instrumenttikohtaisesta tekniikasta. (Cox & Warner 2004: 251–252.) Pääasiassa free-jazzin toimintatapoja tutkinut David Borgo puolestaan toteaa seuraavasti:

Vapaat improvisoijat jakavat yleisesti käsityksen, että improvisaation päämäärät voi saavuttaa parhaiten käytännöllisen kokemuksen ja kehittymisen kautta, ei niinkään yksin tapahtuvan harjoittelun kautta. Ajatus ”harjoittelemisesta” soittosessioiden aikana ei ole yleinen, sillä uudelleen kuunteluun perustuva musiikillisten yksityiskohtien, esityksen osan tai kokonaisen esityksen viimeisteleminen ovat vastakkaisia ajatuksia improvisaation estetiikalle. (Borgo 2002, 174)

Borgon mukaan vapaassa improvisaatiossa korostuu toiminnan prosessuaalisuus, ei taiteellisen tuotteen merkitys. Vapaa improvisaatio hahmottuu pelkkää musiikillista sisältöä laajemmin eräänlaiseksi väljäksi taidekentäksi, jossa on mahdollista tehdä kokeiluja ja etsiä uusia näkökulmia yhteistyöhön perustuvaan toimintaan (Borgo 2002, 184).

Säveltäjä Jukka Tiensuu ”kohtuullistaa” kysymystä improvisaation mahdollisuudesta pohtiessaan *ei-ennen-nähdyn* musiikin olemusta. Esimerkkeinä ”todellisesta improvisaatiosta” Tiensuu pitää klassisten konserttojen kadensseja ja barokin ajan sävellysten *ad libitum* -osia, ”joissa yhtään nuottia ei ole päätetty ennen varsinaista soittotapahtumaa” ja jatkaa:

Samoin ns. vapaa improvisaatio ansaitsee improvisaation nimen. Sillä vaikka muusikko voi siinä ajoittain turvautua tuttuunkin arsenaaliin, on hän kuitenkin tilanteessa, jossa hän ei pysty etukäteen arvaamaan omien toimintojensa vaikututusta esityksen kulkuun, eikä muutenkaan esityksen yksityiskohtia, pituutta tai muotoa. (Tiensuu 1991, 22–23)

Vaikka kirjaimellisesti *kaikki* ei vapaassa improvisaatiossa olisikaan improvisoitua, synnyttää se jo luonteensa vuoksi tilanteita, joihin muusikot eivät ole voineet etukäteen varautua tai

suunnitella joutuvansa. Joka tapauksessa, vapaa improvisaatio kuitenkin pohjaa sekä soittajiensa *muistiin*, aikaisempiin *kokemuksiin* että *ajatuksiin* vapaan improvisaation luonteesta: näitä tekijöitä se ei voi täysin paeta eikä olla niistä täysin vapaa. Se kuitenkin poikkeaa väljimpiäkin sävellyksellisiä ohjeita tai temaattista materiaalia sisältävästä länsimaisesta musiikista, kuten 1950- ja 1960-lukujen kokeellisen musiikin perinteestä tai free-jazzista, vaikka nämä kaksi haaraa ovat nähtävissä vapaan improvisaation synnyn taustalla sen välittömässä läheisyydessä (Sansom 2001, 29).

Kuten edellä on esitetty, on syytä pitää mielessä, kuinka ”vapaus” ja ”improvisaatio” toisaalta ovat vain vakiintuneita sanoja kuvaamaan tätä tietyn tyyppistä musiikkiperinnettä.

Kappaleessa 2.1. esitelty Derek Baileyn listaus vaihtoehtoisista nimityksistä on joka tapauksessa siinä mielessä paljastava, että niissä kaikissa esiintyy kuitenkin jompi kumpi näistä sanoista. Bailey korostaakin, kuinka vapaa improvisaatio hahmottuukin pohjimmiltaan tietynlaiseksi asenteeksi tai lähtökohdaksi musiikin tekemiseen (Bailey 1992, 83).

Oleellista edellä esitetyn suhteen on se, että vapaata improvisaatiota on hedelmällistä – tai oikeammin mahdollista – lähestyä vain sen omista lähtökohdista käsin. Sen tapoja ei ole mielekäästä yrittää tulkita sävellyksellisiä käsitteitä ja arvotuksia käyttäen. Samoin se poikkeaa luonteeltaan merkittävästi myös sellaisista improvisaation tavoista, jotka selvästi ankkuroituvat jonkinlaiseen, ennalta sovittuun viitekehykseen. Sitä määrittävät prosessinomaisuus ja hetkellisyys samalla kun se sitoutuu eräänlaiseen epätäydellisuuden estetiikkaan.

5 Vapaan improvisaation diskurssit

Tässä luvussa esittelen aineistostani esiin nousevia teemoja, joita kutsun tässä *vapaan improvisaation diskursseiksi*. Jaan kunkin diskurssin omaksi alaluvukseen: ensimmäinen alaluku käsittelee *improvisaation käsitteen diskurssia*, toinen alaluku taas *vapauden käsitteen diskurssia*. Kolmas alaluku käsittelee *teoksen käsitettä* ja tarkemmin *sävellyksellisyyden kritiikin diskurssia*. On hyvä huomata, että nämä diskurssit eivät ole mitenkään täysin itsenäisiä ja ”puhtaita”, vaan ne usein sekoittuvat toisiinsa.

5.1 Improvisaation diskurssi

Tutkimassani aineistossa huomionarvoista on se, että mitä julkaisuajankohdaltaan varhaisemmasta aineistosta on kyse, sitä enemmän teksti pureutuu improvisaation käsitteeseen. Tämä on ymmärrettävää siksi, että varhaisvaiheen tekstit ja puheenvuorot ovat selkeästi pyrkineet ilmaisemaan, mistä vapaassa improvisaatiossa on kyse, tai ennemminkin, mistä siinä *ei* ole kyse.

Vuosikymmenien kuluessa tällainen selkeä, usein vastakkainasetteluun perustuva oman tekemisensä asemoiminen hiljalleen muuntuu ja osin menettää merkitystään, eikä myöhemmissä lähteissä tällaista liki ontologisesti virittyntä tulokulmaa ole enää niin vahvasti läsnä. Mutta, aineistoja yhtä kaikki läpäisee improvisaation luonnetta ja mahdollisuutta pohtiva vire. Tutkimassani aineistossa eksplisiittisenä tai implisiittisenä kysymyksenä usein on: *mitä improvisaatio on?* Tämän pohjalta edelleen pohditaan: voiko improvisaatiota ylipäänsä olla olemassa – miten sen on mahdollista toteutua?

Kuten edellä on esitetty, sanatarkka tulkinta antaisi ymmärtää, että improvisoitaessa luodaan alituisesti uutta, aina ennen kokematonta ja valmistelematonta musiikkia. Musiikki ”alkaa kuin tyhjästä”, kuten Derek Bailey 74-vuoden iässä antamassaan haastattelussa toteaa (Keenan 2004, 44). Mutta mitä tämä ”tyhjästä aloittaminen” tarkoittaa? Tarkoittaako Bailey todella, että hänen soittonsa ilmaantuu totaalista tyhjyydestä, vai onko kuitenkin olemassa jotain, joka edeltää tätä ”ei-mitään”?

Yhtä lailla kuin minkään muunkaan inhimillisen toiminnan on mahdotonta kirjaimellisesti ymmärrettynä ilmestyä tyhjästä, ei vapaa improvisaatiokaan ole täysin viaton suhteessa menneeseen – ei henkilökohtaiseen eikä kulttuuriseen menneeseen, perinteeseen. Olennaista tässä Baileyn pohdinnassa onkin, että vapaa improvisaatio ennemminkin *alkaa*, kuin alkaa

tyhjästä: sen alkamisen tavassa on jotain sille tyypillistä, jotain joka erottaa sen omanlaiseksi tavakseen olla. Vaikka muusikko tai muusikot olisivat pahastikin omien tottumustensa vankeja, poikkeaa vapaan improvisaation alkaminen kuitenkin merkittäväällä tavalla esimerkiksi sävelletyn teoksen tai minkä tahansa tarkasti ennalta suunnitellun tapahtuman alkamisesta: sitä leimaa epätarkkuus, epämääräisyys ja epätäydellisyys. Sansom vertaakin tällä prosessuaalisella tasolla vapaata improvisaatiota kuvataiteen abstraktiin ekspressionismiin – molemmille taidemuodoille leimansa antaa juuri aloittamisen samankaltaisuus ja toiminnan jatkuminen prosessina (Sansom 2001, 30–31).

Improvisaation tiukka tulkinta ei myöskään mahdollistaisi esimerkiksi henkilökohtaisen *tyylin* syntymistä, sillä tyyli syntyäkseen, kehittyäkseen ja vakiintuakseen vaatisi suuren määrä toistoa ja kaikkea muuta *jo-ennen-nähtyä*. Myös soittimen hallinta asettuisi tällöin epäilyttävään valoon, sillä soittimellisen suhteen syntyessä muusikko viettää soittimensa kanssa lukemattomia ja taas lukemattomia tunteja taitoaan ja osaamistaan hioen. Norjalaismuusikko Lasse Marhaug kysyy: ”Mitä improvisaatio edes on? Muusikko soittaa aina omasta muististaan ja menneistä kokemuksistaan käsin, joten soitto ei koskaan ole varsinaisesti improvisoitua. Jos et olisi koskenut koskaan aiemmin soittimeesi, niin se olisi improvisoitua musiikkia” (Pinsent 2004, 63). Tässä Marhaug näyttää viittaavan improvisaation *määrään*, ei sen *henkeen*: mikäli kaikki ei ole täysin improvisoitua, ei improvisaatiota ole olemassakaan. Improvisaatio syntyisi siis yksinomaan tietämättömyydestä ja osaamattomuudesta.

Tästä kaiketa huolimatta monet improvisoivat muusikot kertovat pyrkivänsä saavuttamaan vähintäänkin *hetkellisesti* sellaisia tiloja, joissa aito improvisaatio nousee esiin. Harva väittää näin tapahtuvan alituisesti: kyse on siitä, että *mahdollisuus* tällaiselle on useamman vuosikymmenen kokemuksenkin jälkeen olemassa, kuten AMM-yhtyeessä pitkään vaikuttanut Keith Rowe kertoo (Warburton 2001, 37). Oleellista on, että *pyrkimys* tällaiseen on olemassa. Samalla tämä pyrkimys tai sen puute pitkälti selittää sen, miksi tietyt musiikit kuulostavat siltä kuin kuulostavat. Mikäli musiikin tekeminen *perustuu* sille ajatukselle, että muusikko pyrkii ikään kuin työntämään itsensä omien tottumustensa ja tapojensa tuolle puolen, tarkoittaa se yksinkertaisesti sitä, että tällainen musiikki poikkeaa merkittäväällä tavalla sellaisesta musiikintekemisestä, jossa pyritään jo olemassa olevan soittoteknisen taidon hiomiseen ja täydellistämiseen. Ajatus improvisaatiosta *kuuluu* musiikissa.

Yksi toiminnan tapa vapaan improvisaation perinteessä on pyrkimys välttää totuttuja soittoyhteyksiä ja vakiintuneita kokoonpanoja. Tällöin esiintyjät saattavat kirjaimellisesti tavata toisensa ensi kertaa vasta astuessaan lavalle esiintymään. Tätä tapaa Derek Bailey suosi 1970-luvun puolella välissä aloittamissaan Music Improvisation Company -tapahtumissa. Näissä ensikertaisissa ja usein myös ainutkertaisissa musiikillisissa kohtaamisissa Bailey näkee improvisaation toteutuvan, vaikka mielenkiintoisesti kyllä tiedostaa sen, että vakiintuneempi kokoonpano mahdollistaa paremmin soittajien välisen musiikillisen kehittymisen (Bailey 1992, 133). Baileyille siis ”musiikillinen kehittyminen” saattaa muodostaa esteen improvisaation toteutumiselle. Tämä toimii välähdyksenä improvisoivan muusikon poikkeuksellisesta, *epätutun* välttämättömyyttä korostavasta asenteesta ja ajattelusta. Samalla tämä näkökulma herättää erikoisesti virittyneitä kysymyksiä valmistelemattoman musiikin mielestä ja mielekkyydestä: ”hyvä improvisoija” ei välttämättä siis tarkoita samaa kuin ”hyvä muusikko” – eikä hyvä muusikko välttämättä ole hyvä improvisoija.

5.1.1 Cornelius Cardew: kohti improvisaation etiikkaa

Englantilaissäveltäjä Cornelius Cardew’n essee *Towards an Ethic of Improvisation* (1970) on ajalta, jolloin vapaa improvisaatio oli vielä suhteellisen tuore ilmiö musiikin tekemisen tapojen joukossa. Essee on julkaistu osana Cardew’n *Treatise Handbookia*, jonka säveltäjä julkaisi helpottamaan *Treatise* -nimisen sävellyksensä tulkintaa. *Treatise* (suom. traktaatti) valmistui vuosien 1963–67 välisenä aikana ja se koostuu 193 sivusta graafista notaatiota, jolle ei ole annettu minkäänlaisia esitysohjeita. Hyvin vähäisiltä osin graafinen materiaali edes viittaa siihen, että tulkinnan tulisi olla musiikillinen (Cardew 1970, xix). Tämän kaltainen teos viittaa jo pitkälle vapaan improvisaation tapoihin toimia: graafiset merkit toimivat vain ajattelun ja toiminnan virikkeellisenä alullepanijana. Säveltäjänä toimimisen lisäksi Cardew (1936–1981) soitti englantilaisessa AMM-yhtyeessä, joka on yksi varhaisimmista yksinomaan vapaasti improvisoivista kokoonpanoista.

Cardew’n teksti ristivalottuu hänen kahden roolinsa, säveltäjän ja muusikon, kautta. Ennen kaikkea se juurtuu vastakkainasetteluun improvisaation ja sävellyksen keinojen välille:

Kirjoitetut sävellykset laukaistaan tulevaisuuteen; vaikkei sävellystä koskaan esitettäisikään, säilyy kirjoitettu teksti jonain, johon voi viitata. Improvisaatio on puolestaan nykyhetkessä. Sen vaikutus voi jatkaa eloaan siihen osallistuneiden sieluissa, mutta varsinaisesti se on ikiajoiksi kadonnut siitä hetkestä kun se oli

olemassa. Sillä ei myöskään ole mitään nykyhetkeä edeltävää olomuotoa.
(Cardew 1970, xvii)

Cardew'n vertailu luo melko selkeän asetelman improvisaation ja sävellyksen välille, ja melko perinteisesti hän asettaa improvisaation ensimmäiseksi tunnusmerkiksi sen sidonnaisuuden (esitys)hetkeen. Perinteistä improvisaationäkemystä pidemmälle (ja näin ollen kohti vapaan improvisaation tunnusmerkistöä) Cardew astuu väittäessään, ettei improvisaatiolla ole mitään esityshetkeä edeltävää olomuotoa. Tämä viittaa siis vähäisimmänkin ennalta määrätyn musiikillisen materiaalin poissaoloon.

Hän jatkaa pohdiskelulla improvisaation äänittämisen merkityksettömydestä:

”Kasettiäänitysten kaltaiset dokumentit improvisaatiosta ovat olennaisesti tyhjiä merkitykseltään, sillä ne parhaimmillaankin pystyvät vangitsemaan vain osan siitä mitä tapahtui, jolloin esityksen kytkökset aikaan ja paikkaan katoavat” (Cardew 1970, xvii). Tässä korostuu näkemys improvisaation irrottamattomasta suhteesta esityshetkeen, joka luonnollisesti katoaa dokumentoinnin myötä. Cardew implikoi, että improvisaation merkitys ei ole pelkästään sen musiikillisessa sisällössä. Voi siis ajatella, että musiikillinen sisältö ei ole erotettavissa siitä hetkellisestä todellisuudesta, jossa musiikki tapahtui. Tämän kaltainen pohdiskelu on tyypillistä improvisaation luonnetta määritteleville teksteille: siinä elää rinnan niin romanttisia kuin kirjaimellisesti tulkittuja sävyjä. Kuten saksofonisti ja huilisti Eric Dolphy Hollannin radiolle vähän ennen kuolemaansa antamassa haastattelussa vuonna 1964 totesi, musiikki ja ääni todella ovat ohikiitäviä ilmiöitä : ”[...] kun kuulet musiikkia, kun se on päättynyt, se on kadonnut ilmaan, et voi enää koskaan tavoittaa sitä” (Toop 2016, 231).

Cardew kuvailee työskentelyään AMM-yhtyeen varhaisissa esityksissä, joita ei hänen mukaansa määrittänyt mikään muodollinen musiikillinen systeemi tai rajoite. AMM:n muiden jäsenten taustat olivat jazzissa, mutta huolimatta Cardew'n täydellisestä kokemattomuudesta jazzin parissa, näissä esityksissä ”ei ollut minkäänlaisia kieli ongelmia” (Cardew 1970, xviii). AMM:n pyrkimyksenä oli olla avoin kaikille mahdollisille äänille osana soittotapahtumaa. Tätä lähestymistapaa Cardew kutsuu perinteisiä musiikillisiä rakenteita pakenevaksi epämuodollisuudeksi (*informality*). Tällä epämuodollisella ”äänellä” Cardew näkee olevan sellaisia mahdollisuuksia vaikuttaa kuulijan ja soittajan emotionaaliin kokemuksiin, joita muodollinen ”musiikki” ei pysty välittämään. Äänen ja musiikin sijoittaminen lainausmerkkeihin viestii Cardew'n halusta herättää kysymyksiä niistä rajoista ja määritelmistä, joita ”musiikille” on perinteisesti annettu (Cardew 1970, xviii).

Cardew kuvailee yhtyeen toimintaperiaatteita tavalla, joka jatkaa eron tekemistä improvisaation ja sävellyksen keinojen välille. “Me *etsimme* ääniä ja niihin kiinnittyviä vastauksia sen sijaan, että ajattelisimme, valmistelisimme ja sitten tuottaisimme niitä” (Cardew 1970, xvii, alkuperäinen kursiivi). Improvisaatio merkitsee Cardew’lle ennen kaikkea jonkin asian etsimistä suunnitelmallisuuden kustannuksella. Tämä jatkaa improvisaation käsitteen venyttämistä huomattavasti perinteisiä näkemyksiä pidemmälle. Cardew korostaa, että ollessaan uskollisia improvisaation vaateille muusikot eivät voi tietää ennalta, mistä äänistä sekä muusikon yksin että kokoonpanon yhdessä tuottama esitys koostuu.

Esseen otsikossa esiintyvä sana *etiikka* viitanee ankarampaankin rajaukseen: muusikolla ei ainoastaan voi, mutta ei myös *saa* olla ennalta tietoa esityshetkessä soivasta materiaalista. Muusikolla on eräänlainen sitoumus toimia autenttisesti valmistelemattomuutta noudattaen. Tämä kaikki näyttäytyy ristiriitaisessa valossa suhteessa juuri *vapaata* improvisaatiota määrittelevään pohdintaan. Cardew’n hahmottelema lähestymistapa henkiinkin tiettyä tiukkaa ja rajaavaa tulkintaa. Onkin huomionarvoista, että Cardew’n teksti otsikkooan myöten puhuu vain improvisaatiosta ilman vapaa-etuliitettä. Toisaalta vapauden pohtimisen voisi Cardew’n tekstin yhteydessä (ja kaikissa vapaata improvisaatiota koskevissa teksteissä) nähdä olevan kytköksissä klassisen moraali- ja yhteiskuntafilosofian näkemyksiin vapaudesta myös velvollisuutena, jonka mukaan henkilökohtainen vapaus ei saa rajoittaa muiden yksilöiden nauttimaan vapautta (Mill [1891] 1982, 20).

Epämuodollinen lähestymistapa musiikin tekemiseen tarkoittaa Cardew’lle myös sitä, että tekninen virtuoosisuus menettää merkityksensä musiikissa – samoin kuin rakkaudessa, johon hän musiikkia ja sen tekemistä vertaa. Cardew’n mukaan pitkälle työstetyt musiikilliset muodot ja briljantti tekniikka kielivät perustavaa laatua olevasta estyneisyydestä tai haluttomuudesta suoraan ilmaista rakkautta. Hän näkee nämä formaliteetit merkkinä itsen avautumisen ja paljastumisen pelosta (Cardew 1970, xix). Cardew’lle improvisaatio merkitsee olemassaoloa ja läsnä olemista hyvin syvällisellä tavalla, jotain merkittävästi suurempaa ja henkilökohtaisempaa (ja samalla yhteisöllisempää) kuin ne tavat, joilla musiikkia ja taidetta perinteisessä mielessä on tehty ja arvotettu.

Yhteisöllisyys näkyy myös Cardew’n esseestä löytyvässä selkeimmässä yksittäisessä improvisaatiota koskevassa määrittelyssä: ”Improvisaatio on kieli, joka kehittyy spontaanisti soittajien kesken sekä soittajien ja yleisön välillä” (Cardew 1970, xx). Improvisaation kieli –

kuten Cardew sitä kutsuu – ei ole pelkästään yksisuuntaista musiikillista informaatiota muusikoilta yleisölle, vaan läsnä oleva yleisö merkittäväällä tavalla vaikuttaa niihin merkityksiin, joita tämä kieli esityshetkessä synnyttää. Yleisö on täysipainoisena jäsenenä luomassa improvisaation kieltä.

Cardew lopettaa esseensä seitsemänkohtaiseen listaan hyveistä (engl. *virtues*), joita improvisoivan muusikon on mahdollista kehittää; esittelen näistä muutaman. Kohdassa kaksi hän korostaa tekemisen merkitystä varsinaisessa musiikillisessa tapahtumassa. Cardew'n mukaan jonkun asian tekeminen, toteuttaminen, erottaa sen pelkästä tekemisen ideasta tai sen ajattelemisesta (Cardew 1970, xx). Juuri tämä välitön toiminnallisuus on korostuneessa asemassa vapaassa improvisaatiossa, jossa ei ole mahdollista tehdä tehtyä tekemättömäksi. Tekemisen merkityksen korostaminen kieli kulloisenkin teon seurausten huomioon ottamisesta. Teko paljastaa ajatuksen, mutta ajatus ei paljasta tekoa. Hän jatkaa erottelemalla toisistaan *äänen tekemisen* ja *äänenä olemisen*: "Ammattimainen muusikko *tekee* ääniä...; AMM *on* omat äänensä" (Cardew 1970, xx, alkuperäinen kursiivi).

Listan viimeisen kohdan Cardew on otsikoinut muotoon "kuoleman hyväksyminen", ja tässä hän näkee improvisaation kaikista musiikin tekemisen tavoista olevan olennaisimmin kytköksissä musiikin itsensä luonteeseen: "Yhdestä näkökulmasta tarkasteltuna improvisaatio on musiikillisen toiminnan korkein muoto, sillä se perustuu musiikin kohtalokkaan heikkouden ja sen oleellisimman ja kauneimman luonteenpiirteen hyväksymiselle – musiikin ohimenevyydelle" (Cardew 1970, xx). Tämä ohimenevyys erottaa luonnollisesti improvisaation länsimaisen sävellystradition "kuolemattomista mestariteoksista." Cardew'lle improvisaatio puutteinen, vikoinen ja kuolemaan kallella olevine piirteineen merkitsee pohjimmiltaan elinvoimaisuutta: "Alituinen halu olla oikeassa on petollista, kuten on myös pyrkimys kuolemattomuuteen. Minkä tahansa elinvoimainen esitys vie meidät lähemmäs kuolemaa; mikäli näin ei olisi, siitä puuttuisi elinvoimaisuutta" (Cardew 1970, xx).

Cardew'n ajattelusta esille nousevat diskurssit korostavat vapaan improvisaation yhteistoiminnallista luonnetta ja tähän sosiaaliseen toimintaan kytkeytyvää etiikkaa – tätä seikkaa painottaa luonnollisesti jo esseen otsikointi. Mutta Cardew'n hahmottelema "vapaan improvisaation etiikka" tarkoittaa myös soittajan omakohtaisen rehellistä ja suoraa suhtautumista improvisaation hetkellisyyteen, sen ei-toistettavuuteen. Hänen puheelleen tyypillistä on myös vapaan improvisaation musiikillisen sisällön mahdollisuuksia pohtiva ja käsitteen sisällöllistä rajanvetoa tekevä diskurssi.

5.1.2 Vapaan improvisaation diskurssi 2000-luvulla

Brian Marleyn ja Mark Wastellin toimittama *Blocks of Consciousness and the Unbroken Continuum* (2005) on tärkeä lähde myöhemmille näkemyksille vapaasta improvisaatiosta. Heidän kirjassaan on haastateltavana reilu parikymmentä muusikkoa, joiden taustat ovat pääosin ympäri Eurooppaa, mutta mukana on muusikoita myös Japanista ja Yhdysvalloista.

Kirjan tekijät esittävät kullekin muusikella yhden ja saman kysymyksen: *What are you doing with your music?* Eli he kysyvät mitä kukin musiikkinsa kanssa tekee – miten muusikot sen kanssa toimivat. Huomionarvoista on, että vaikka kirjassa haastatellut muusikot ovat ensisijaisesti – joskaan eivät yksinomaan – tunnettuja vapaan improvisaation kontekstista, tässä toistuvassa kysymyksessä ei esiinny käsitettä ”vapaa improvisaatio”, eikä edes käsitettä ”improvisaatio”. Kyse on siis kunkin ”omasta musiikista”, joka kirjan esipuheessa ja muissa teksteissä kuitenkin kontekstoidaan osaksi vapaan improvisaation perinnettä.

Samalla kirjoittajat korostavat, kuinka kirjoitusajankohtana sen hetkinen uusi vapaa improvisaatio ei välttämättä jaa jazzperinteen kanssa minkäänlaista yhteistä tunnusmerkistöä. Marley ja Wastell kirjoittavat, että yksi vapaata improvisaatiota määrittävä luonteenpiirre on se, kuinka se janoaa aina uusia ääniä: ”Uusia tapoja tehdä ääniä sekä uusia tapoja (epä)järjestää niitä” (Marley & Wastell 2005, 4).

Tässä on syytä kiinnittää huomio siihen, kuinka kirjoittajat yhtä kaikki vaalivat modernistisesti virittynyttä ajatusta improvisaatiosta jonkun alituisesti uuden etsimisenä. Viittaus äänen järjestämisen sekä niiden ”epäjärjestämisen” mahdollisuuden samanaikaisuuteen merkitsee samalla sitä, kuinka kirjoittajat haluavat korostaa uuden improvisoidun musiikin yhteyttä kokeellisen, sävelletyn musiikin perinteeseen. He tuovat toki esille vapaan improvisaation itsestään selvän yhteyden jazzin ja vapaan jazzin perinteisiin, ja viittaavat tämän musiikin tekemisen tavan olevan lähtemättömästi kytköksissä jazzperinteen varhaisvaiheen muusikoiden saavutuksiin.

Buddy Boldenin, Jelly Roll Mortonin, Louis Armstrongin ja King Oliverin 1900-luvun alkupuolen innovaatiot johtivat vuosikymmeniä myöhemmin free-jazzin syntyyn. Albert Aylerin, Cecil Taylorin ja John Coltranen kaltaisten vapaan jazzin muusikoiden kokeilut taas johtivat 1960-luvulla nopeasti uusien, paikallisten improvisaatiotapojen syntyyn – tai kääntäen: annettujen, varhaisempien improvisaatiotapojen kyseenalaistamiseen. Tämän

vuoksi 2000-luvulle saavuttaessa uusi vapaa improvisaatio saattoi edellä mainittujen afroamerikkalaisen musiikkiperinteen merkkien lisäksi intoutua yhtä lailla Luigi Russolon futuristisista melukokeiluista kuin John Cagen ja Morton Feldmanin kaltaisten newyorkilaisäveltäjien hiljaisesta estetiikasta (Marley & Watson 2005, 3–5).

Marleyn ja Watsonin haastattelemista muusikoista ranskalainen klarinetisti Xavier Charles korostaa kuuntelijuuden ja kuuntelevuuden merkitystä improvisaation määrittelyssä. Hän kertoo, kuinka on vuosien saatossa harjoittanut improvisaatiota käytännössä hyvin monista eri taustoista tulevien muusikoiden kanssa. Hän kertoo, kuinka hänen on aina täytynyt olla valmis kuuntelemaan (*listen*), analysoimaan (*analyze*), arvostamaan (*appreciate*) ja hyväksymään (*accept*) niitä tapoja, joilla muut soittajat improvisoivat (Marley & Watson 2005, 88).

Charlesin näkemys korostaa sitä, kuinka improvisoidun musiikin improvisatorisuus ei välttämättä olekaan mitään sellaista, jota yksilöllisesti toimiva ja ajatteleva muusikko toteuttaa täysin omista lähtökohdistaan. Improvisaatio näyttäytyy tässä jonain sellaisena, joka nimenomaisesti syntyy suhteessa muihin soittajiin: suhteessa muiden näkemyksiin improvisaation realisoitumisesta käytännön soittotilanteissa.

Tässä on syytä kiinnittää huomiota Charlesin käyttämien ilmausten kahteen viimeiseen sanavalintaan. Musiikin kuunteleminen ja sen analysoiminen ovat liki kaikkialla ja kaikessa musiikissa esiin nousevia lähtökohtia – niin sävellyksen soittamisessa kuin improvisoinnissa, yhtä lailla bändi- kuin kamarimusiikkikonteksissa. Mutta kaksi jälkimmäistä sanavalintaa korostavat nimenomaan vapaalle improvisaatiolle ominaista yhteistoiminnallisen luonnetta sekä sen eettistä pohjavirettä: muusikko ei ainoastaan soita ja tuo esille itseään, hänen täytyy improvisoidessaan olla valmis myös kunnioittamaan ja arvostamaan muiden soittoa. Ennen kaikkea, hänen täytyy myös hyväksyä se, että kulloinenkin elävä esitystilanne ei välttämättä kulje hänen itsensä kannalta suotuisaan suuntaan. Improvisoivan muusikon täytyy hyväksyä, että esimerkiksi juuri hänen esteettisiä makutottumuksiaan ei jaeta yhteisesti soittajien kesken. Charlesin esille tuoma näkemys korostaa improvisaation epäegoistista luonnetta – tai ainakin hän haluaa korostaa tämän ulottuvuuden tarpeellisuutta.

Walesilaisviulisti Angharad Davies puhuu improvisaatiosta puhumisen vaikeudesta. Hän kertoo, kuinka soittaessaan hänellä on kokemus siitä, että tietää mitä on tekemässä – mutta kun ryhtyy puhumaan tästä toiminnasta, hän ei enää tiedäkään mitä sanoa. Improvisaation epämääräistä yllätyksellisyyttä hän kuvaa näin: ”Esitystilanteessa on mahdotonta sanoa mitä tulee tapahtumaan, joten mikään strategia ei takaa turvaa. Mitä tahansa voi tapahtua. Siksi

koen, että tästä on vaikea puhua” (Marley & Watson 2005, 212–213). Tässä Davies siis oman kokemuksensa kautta tuo esiin, kuinka improvisoitu musiikki todella on improvisoitua: lukkoon lyötyjä suunnitelmia ei ole, suuntia voi olla lukuisia tai yhtä lailla niitä voi olla olematta lukuisia – esitystilanteen luonne ja siinä syntyvät äänet voivat olla ”mitä tahansa”.

Portugalilainen kontrabasisti Margarida Garcia taas tuo esille sitä, kuinka pyrkii toistuvasti kyseenalaistamaan omaa musiikkiaan. Hän jatkaa, kuinka tietoisesti tavoittelee tietynlaista ”epämukavuutta”, joka hänelle taas merkitsee ”jatkuvan etsinnän” toteutumista. Myös Garcia viittaa improvisoidun musiikin yhteistoiminnalliseen ulottuvuuteen: hän viittaa kokemuksen rikastuttavuuteen sekä siihen, kuinka tässä musiikillisessa toiminnassa läsnä on eräänlaisia sopimuksia: ”sopimus luottamuksesta” (*pact of confidence*), sopimus ”kunnioituksesta” (*respect*) sekä sopimus ”jaetusta velvollisuudesta” (*shared responsibility*). Hän jatkaa tekemällä eron yhteismusisoinnin ja soolosoittamisen kesken: jälkimmäisessä on enemmän kyse jonkinlaisesta itsetutkistelusta (*introspection*) sekä siitä, kuinka muusikko on vastuussa vain itselleen ja itsestään (Marley & Wastell 2005, 306–307).

Vapaasta improvisaatiosta puhuttaessa siitä ei voikaan täysin irrottaa näitä musisoinnin sosiaalis-eettisiä ulottuvuuksia koskevaa pohdintoja. Voi myös ajatella, että yhteistoimijuuteen kytkeytyvät eettiset pohdinnat kytkeytyvät jo vahvasti sanaparin vapaa improvisaatio ensimmäiseen käsitteeseen, vapauteen.

5.2 Vapauden diskurssi

Missä määrin, mistä tai mihin improvisoija on vapaa? Mikäli improvisaatiossa ylipäänsä etsitään itsen rajat ylittävää, aikaisemmin kokematon hetkeä, eikö tämä hetki jo *lähtökohtaisesti* olisi nimenomaisesti vapaa, ja tällöin luonnehdinta ”vapaa improvisaatio” olisi luonteeltaan turhan tautologinen? Musiikin kutsuminen vapaaksi improvisaatioksi saattaa saada selityksensä historiallisesta taustasta: tämän tyyppisen musiikin syntyessä 1960-luvulla, haluttiin tai koettiin käytännöllisistä syistä perustelluksi kutsua improvisointia *vapaaksi*, jotta se erottautuisi muista improvisoinniksi kutsutuista musiikeista. Kuten Bailey yllä hahmotteli, sana ”vapaa” on vakiintunut aikojen kuluessa kuvaamaan tätä musiikkia. Tästä huolimatta vapauden tulkinnat ovat keskeisessä asemassa improvisaatiota koskevassa puheessa.

Musiikon suhdetta vapauteen voi lähestyä Isaiah Berlinin (2001) kahden vapauskäsitteen, *negatiivisen* ja *positiivisen* vapauden kautta. Nämä kaksi vapauskäsitteensä Berlin toi

alunperin esille Oxfordin yliopistossa pitämällään luennolla vuonna 1958. Yksinkertaistettuna ilmaisten negatiivinen vapaus on vapautta *jostakin*, positiivinen vapaus taas vapautta *johonkin*. Negatiivisesta vapaudesta Berlin kirjoittaa: ”Yleensä ihmisen sanotaan olevan vapaa silloin, kun kukaan muu ihminen ei puutu hänen toimintaansa. [...] Jos muut ihmiset estävät minua toimimasta siten, kuin haluan toimia, olen siltä osin epävapaa.” (Berlin 2001, 47–48.) Negatiivinen vapaus on siis jotain, joka ei ole lähtöisin yksilöstä itsestään, hänen tahdostaan ja haluistaan: se on aina suhteessa ympäröivään sosiaaliseen todellisuuteen. Se tulee ulkoapäin ja syntyy muiden toiminnan seurauksena.

Positiivista vapauden käsitettään Berlin puolestaan luonnehtii näin:

Vapaus-käsitteen positiivinen tulkinta perustuu yksilön toiveeseen olla oma herransa. Haluan elämäni ja päätösteni riippuvan minusta itsestäni, en mistään ulkoisista voimista. Haluan tehdä oman tahtoni mukaisia tekoja, en toteuttaa muiden ihmisten tahtoa. Haluan olla toimija, en toiminnan kohde.” (Berlin 2001, 56)

Positiivisen vapauskäsitteen mukainen toimija suuntaa oman vapautensa ulospäin muita kohti, ottaa oman paikkansa oman vapautensa oikeuttamana.

Kysymykset vapaudesta ja sen tulkinnoista ovat vuosikymmenien ajan aiheuttaneet päänvaivaa improvisoiville muusikoille. Gary Peters kuvaa amerikkalaisaksofonisti Anthony Braxtonin tuntemuksia siitä, kuinka vapaan improvisaation parissa tapahtuva yhteismusisointi saattaa saada vinoutuneesta vapauskäsitteestä aiheutuvia hyökkäviä piirteitä. Kuten Peters huomauttaa, Braxtonin huolenaihe kulkee pitkälti Berlinin viitoittamaa kahden vapauskäsitteen polkua. Braxtonille ”vapaan” musiikin vapaus on ennen kaikkea vapautta *jostakin*: vapautta rasismista, vapautta uhkailusta ja ulos sulkemisesta; vapautta kapitalistisen tuotantomekanismien luomista kahleista, vapautta tiukoista tyyllisistä rajoitteista. Braxtonille vapaus musiikissa on siis tietyssä mielessä myös vapautta vapaus-käsitteen positiivisesta tulkinnasta. (Peters 2009, 21–22.)

Mielenkiintoista kyllä, Braxtonille improvisoidun musiikin mielen ja myös sen vapauden etsiminen tarkoitti sitä, että hän afroamerikkalaisena uuden improvisoidun musiikin tekijänä halusi tehdä yhteistyötä myös eurooppalaisten improvisojien kanssa. Vuonna 1977 Valerie Wilmerin haastattelussa Braxton toki ilmaisee arvostavansa muusikoita, jotka hallitsevat ”tyylin”. Tyyliä tärkeämpänä hän kuitenkin näkee uuden etsinnän, sellaiset soittajat ”jotka panevat alulle kokonaan uusia maailmoja” (Wilmer 1992 [1977], 124). Derek Baileyn kaltaisten valkoisten eurooppalaisten muusikoiden kanssa soittaminen ei ollut erityisen

yleinen valinta afroamerikkalaiselle, vapaan jazzin perinteestä tulevalle muusikolle 1970-luvun puolivälissä. Mutta Braxtonille tämä kaikki edusti ”vapaata valintaa”, ja samalla myös vapautta niistä oletuksista, joita hänen muusikkoudestaan tehtiin hänen kulttuurisen taustansa perusteella.

Braxtonille vapaus luovassa taiteellisessa prosessissa on myös vapautta ulkopuolelta tulevista odotuksista, jotka liittyvät ”tyylin” ja ”muodon” kaltaisiin esteettisiin arvotuksiin. Luovassa prosessissa intuitiivisestikin syntyneet uudet tekniikat ja niiden pohjalta luodut käsitteet muuttuvat vähitellen odotuksiksi ja oletuksiksi, jolloin ”ei enää varsinaisesti ole kyse luovuudesta, vaan siitä että täyttää ihmisten asettamat odotukset muodosta” (Wilmer 1992 [1977], 123).

Isaiah Berlinin ajatuksiin pohjaten Peters jakaa vapaan improvisaation negatiiviseen ja positiiviseen improvisaatioon. *Negatiivinen improvisaatio* tuottaa tilanteita, joissa toimijat ovat ylikorostuneella tavalla tietoisia (*hyperaware*) musiikillis-sosiaalisen tilanteen implikaatioista soittajakohtaisine erityispiirteineen. Tällaisessa improvisaatiotilanteessa voi mahdollistua keskittynyt itsen ja ennen kaikkea toisen kuunteleminen, jossa pieninkin yksityiskohta ja siinä tapahtuvat muutokset saattavat saada huimaavat mittasuhteet. Mutta, samaan aikaan se saattaa latistua eräänlaiseksi kohteliaisuuksien kierteeksi, jossa jokainen soittaja vuorollaan pidättäytyy soittamasta kuin vaatien: ”teidän jälkeenne” (Peters 2009, 54). Tämä näkemys koskee ennen kaikkea niin kutsuttua ”*lowercase*” -improvisaatiota, jota vanhemmasta vapaasta improvisaatiosta poiketen leimaa korostunut herkkyys hiljaisille äänenvoimakkuuksille ja hiljaisuudelle itselleen (Peters 2009, 26).

Positiivinen improvisaatio taas on ulospäin suuntautuneisuudessaan parhaimmillaan vastustamatonta. Se ei ole turhantarkka muiden tarpeiden huomion ottamisessa – näin siis varsinkin, mikäli kaikki soittajat jakavat tämän kursailemattomuuden. Tämä kursailemattomuus saattaa sekin saada ylikorostuneita piirteitä, jolloin kollektiivisessä improvisaatiotapahtumassa nousee toistuvasti ja samanaikaisesti esille useita halukkaita johtajia, jotka kaikki luotsaavat joukkoaan päämäärättömään kaaokseen (Peters 2009, 54–55). Vapaan improvisaation suhteen voikin pohtia, että on täysin mahdollista ja epäluontevuudessaan luontevaa (monen mielestä varmastikin jopa suotavaa), että nämä kaksi vapauden näkemystä törmäävät toisiinsa elävässä esitystilanteessa.

Ylipäänsä tätä vapauden diskurssia voi tutkimusaineistossani lähestyä eräänlaisena ”välittäjädiskurssina”: sen pohdinta ulottuu improvisaation merkityksiin sekä vapaan improvisaation yhteissoittotilanteisiin ja sävellyksellisyyttä koskevaan kritiikkiin.

5.3 Teoksen käsite ja sävellyksellisyyden kritiikin diskurssi

Yksi vapaata improvisaatiota käsittelevistä teksteistä toistuvasti esille nouseva diskurssi käsittelee länsimaisen taidemusiikkiperinteen teoksellisuutta. Keskeistä näille teksteille on se, että ne asettuvat enemmän tai vähemmän poikkiteloin suhteessa länsimaisen taidemusiikin säveltäjyyden ja teoksellisuuden käsitteisiin. Vapaan improvisaation diskursseista tämä hahmottuu selvimmin poleemiseksi ja vastakkainasettelua kultivoivaksi. Pohjustan tätä teoksen käsitettä ja sävellyksellisyyden kritiikkiä koskevaa alalukua aluksi Lydia Goehrin näkemyksillä musiikkiteoksen luonteesta. Tämän jälkeen esitän, kuinka John Deweyn kokemuksellisuutta korostavaa taidefilosofiaa voi hyödyntää vapaan improvisaation tutkimuksessa. Goehrin ja Deweyn tekstejä käsittelevien osuuksien jälkeen siirryn muusikoiden esittämän teoksellisuuden ja säveltäjyyden kritiikin esittelyyn.

5.3.1 Teoksen käsite länsimaisessa musiikkiperinteessä

Lydia Goehrin kirja *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music* (1992) on yksi keskeisimpiä teoksen käsitteen kritiikkejä musiikintutkimuksen perinteessä. Vaikka Goehr nimenomaisesti käsitteleeekin niin kutsutun länsimaisen taidemusiikkiperinteen sävellyksellistä traditiota, voi tekstin kautta pohtia sävellyksellisyyden ja teoksellisuuden kysymyksiä laajemminkin. Ennen kaikkea Goehrin kirjan pohjalta voi kysyä: milloin musiikin yhteydessä on perusteltua puhua *teoksista*?

Goehr esittelee teoskeskeisen ja ”teokselle uskollisen” (*Werktreue*) ajattelun syntyvän romantiikan ajan ajattelussa. Musiikillisessa ajattelussa ”teoksen” käsite on kuitenkin jo siinä mielessä ongelmallinen, että musiikkiteoksia ”ei ole olemassa konkreettisine, fyysisinä objekteina” (Goehr 1992, 2). Musiikkiteokset eivät ole olemassa eristyneinä ideoina säveltäjän, soittajan tai kuulijan pään sisässä – niitä ei ole missään ikuisesti olemassa olevassa ideaalimaailmassa, vaan ne saavat muotonsa myös elävissä esitystilanteissa. (Goehr 1992, 2–3.)

Goehrille ongelma musiikin teoksellisuuden suhteen syntyy, kun esimerkiksi länsimaisessa taidemusiikkiperinteessä siirrytään aikaan ennen romantiikkaa. Barokinajan improvisaation

käytänteet ovat ristiriidassa romanttisesti värittyneen, ”taitelijaneron” luoman musiikkiteoksen kanssa. Viitatessaan improvisaatioon hän kirjoittaaakin, että kaiken musiikin suhteen ei välttämättä tarvitse puhua ”teoksista” (Goehr 1992, 31). Hän käyttää Bachin ja Mozartin kaltaisten säveltäjien tapoja improvisoida eri konteksteissa – Bach kirkkomuusikkona urkurina sekä Mozart omien pianokonserttiensa kadenssien improvisoijana – esimerkkeinä niistä ilmiselvistä haasteista, mitä ”teoksen” käsite synnyttää musiikillisista todellisuuksista puhuttaessa.

Vielä romantiikan aikanakin improvisointi ainakin osaksi kuului konsertoivan muusikon ammattitaitoon. Vapaan ja spontaanin improvisaation asemaa haluttiin puolustaa, sillä se oli muusikoille palkitsevaa ja inspiroivaa – ja se myös tarjosi mahdollisuuden tavoitella ”transsendentaalista totuutta.” Goehr kuitenkin kuvaa, kuinka teoksen käsitteen vakiintumisen myötä 1800-luvun kuluessa asenteet improvisoimiseen tulevat yhä nihkeämmiksi ja virtuoosinen improvisointi konserttitilanteessa oli jotain, jota alettiin rinnastaa sirkustemppeihin (Goehr 1992, 233).

Goehr kuvaa kuinka vuoteen 1800 saavuttaessa nykyaikainen käsitys ”musiikkiteoksesta” alkaa saada muotonsa. Tällaista teoksen kaltaista näkemystä musiikista määrittää se, että sävellyksen rakenteelliset elementit ovat niin vahvasti ennalta määrättyjä kuin vain mahdollista. Samanaikaisesti ”sävellyksen” ja ”improvisaation” käsitteet alkavat toden teolla ja lopullisesti irtaantua toisistaan: 1800-luvun edetessä improvisaatio alkaa yhä enenevässä määrin näyttäytyä ”todellisen säveltämisen” selkeänä vastakohtana (Goehr 1992, 234).

Vielä barokinaikaan ja pitkälle 1700-luvun puolelle improvisaatio ja sävellys olivat kuin yhden ja saman kolikon kääntöpuolet – luonteeltaan erilaisia musiikillisia ilmentymiä, joita ei kuitenkaan voinut irrottaa toisistaan. 1900-luvulla isoilta osin afroamerikkalainen jazzperinne on tietysti ollut merkittävin länsimaisen musiikin muoto, jossa improvisoinnilla on ollut keskeistäkin keskeisempi rooli. Mutta vielä vuonna 1987 Duke Ellingtonin säveltäjyyteen saatettiin viitata siten, kuinka tämän musiikissa itsestään selvän keskeisessä asemassa oleva improvisaatio vie musiikilta sen oletetun sävellyksellisen arvon. Samalla tämä näkemys tarkoitti sitä, että ”Ellington epäonnistuu täyttämään taiteilijuuden tunnusmerkistön” (Goehr 1992, 251). Ellingtonin ja muiden afroamerikkalaisen musiikkiperinteen säveltäjien sävellykset eivät siis olisi olleet ”musiikillisia taideteoksia” siitä yksinkertaisesta syystä, että niissä improvisoidaan.

5.3.2 Teoksettomasta kokemuksesta omistamattomuuteen

Myös John Deweyn taidefilosofiaa voi lukea teoskriittisenä, ja hänen kokemuksellisuutta korostavaa taidenäkemyttä voi soveltaa vapaan improvisaation yhteyteen. Tämä siitä huolimatta, että Dewey itse ei kokenut voimakasta yhteyttä musiikkiin ja piti itseään suorastaan ”sävelkorvattomana” (Puolakka 2021, 199). Tämä ”sävelkorvattomuus” voi itse asiassa olla etu suhteessa juuri vapaan improvisaation estetiikkaan, joka on hellinyt ajatuksia monista perinteisesti hyvin epämusikaalisiksi koetuista soittotavoista. Se mikä näyttyy huonona sävelkorvana konventionaalisen, länsimaisen taidemusiikin sävelkielen suhteen, saattaaakin olla ”hyvä” ja avoimen vastaanottava sävelkorva uutta kokemuksellisuutta tavoittelevan improvisaation parissa. Tätä heijastelee myös Deweyn näkemys siitä, kuinka esteettinen kokemus ei ole mahdollista maailmassa, ”joka on valmis ja lopullinen” (Puolakka 2021, 141).

Dewey kirjoittaa kirjassaan *Taide kokemuksena (Art as Experience, 1934)* teoskeskeisen taidekäsityksen ongelmista: ”Kun taide-esineet irrotetaan kokemuksen alkuperän ja toiminnan olosuhteista, niiden ympärille muodostuu verho, joka peittää näkyvistämme melkein kokonaan niiden yleisen, estetiikan teoriaan kuuluvan merkityksen” (Dewey 2010 [1934], 11). Deweylle taideteos ei varsinaisesti ole ”teos” lainkaan, vaan ”taideteoksen” muodostavat ne kokemukset, jotka syntyvät taiteen/taideteoksen ja kokijan välisessä vuorovaikutuksessa – siinä kokemuksesta, jonka taide kokijassa synnyttää. Määttänen tarkentaen huomauttaakin, että Dewey erottaa toisistaan ”taide-esineen” ja ”taideteoksen”, jolloin ”teoksen määrittäminen esineen sijaan kokemukseksi vie tarkastelun painopisteen pois esineistä” (Määttänen 2012, 156). Vapaan improvisaation yhteydessä tarkastelun painopiste siis siirtyy pois musiikin esineenkaltaisesta teoksellisuudesta.

Dewey jatkaa kuvaten, kuinka taide suljetaan omaan valtakuntaansa: ”Se irtautuu kaiken muun inhimillisen ponnistelun, kokemisen ja saavuttamisen aineksesta ja päämäärästä” (Dewey 2010 [1934], 11). Deweylle taide ei ole irrotettavissa yhteydestään kokijan kokemukseen, mutta myöskään kokijan muita kokemuksia – vaikka arkisia ja pinnalta katsoen täysin ”taiteen ulkopuolisia” kokemuksia – ei niitäkään voi irrottaa taiteen kokemisesta.

Kokemus siinä määrin kun se *on* kokemusta, on lisääntynyttä elävyyttä. Kokemus ei tarkoita poissulkevasti vain omia yksityisiä tunteitamme ja aistimuksiamme, vaan toimeliasta ja tarkkaavaista kanssakäymistä maailman kanssa; parhaimmillaan se tarkoittaa täydellistä minän, maailman objektien ja tapahtumien tunkeutumista toinen toisiinsa. (Dewey 2010 [1934], 30)

Vastaavalla tavalla kuin taidekokemusta ei voi ”omistaa”, myöskään kollektiivisen vapaan improvisaation prosessi ei ole kenenkään ”omaisuutta”. Valerie Pearson huomauttaa, kuinka: ”Yksilön osallisuus kollektiiviseen improvisaatioon ei ole irrotettavissa erilliseksi palasekseen – eikä tätä osallisuutta voi irrottaa kokonaisprosessistakaan” (Pearson 2010, 376). Pearson korostaa kokemuksellista ”ohikiitävyyttä” prosessissa, ”josta ei synny mitään varsinaisesta lopputuotetta, eikä sitä näin ollen voi kukaan omistaakaan.” (Pearson 2010, 376.)

Pearson hahmottelee kuvaa vapaasta improvisaatiosta siis eräänlaisena antikapitalistisena musiikin muotona. Myös Keith Sawyer kiinnittää huomiota improvisoidun musiikin aineettomaan ja teoksettomaan muotoon, ja siihen miksi sitä on perinteisesti hyljeksitty taiteentutkimuksen kentällä: ”Koska improvisatorinen luovuus on luonteeltaan hetkessä ohikiitävää, eikä se tuota pysyvää, teoksen kaltaista lopputuotetta, ehkä se siksi on ollut helppo sivuuttaa” (Sawyer 2000, 150).

Sawyer viittaa John Deweyn kokemuksellisuutta korostavaan taidefilosofiaan ja näkee siinä yhteyksiä improvisoidun musiikin henkeen ja sen käytänteisiin. Sawyer toisin sanoen näkee, että kokemuksellisuuden korostaminen ottaa huomioon myös ja ennen kaikkea perinteisessä mielessä teokselliseksi määrittävän taiteen ulkopuoliset asiat. Hän ei ainoastaan näe yhteyttä Deweyn taidefilosofian ja improvisaation välillä, vaan pohjimmiltaan näkee, että Deweyn ajatus ”taiteesta kokemuksena” on käännettävissä muotoon ”taide improvisaationa” (Sawyer 2000, 151).

Sawyer löytää useita improvisaatiolle ominaisia luonteenpiirteitä, jotka ovat keskeisessä asemassa myös Deweyn taidefilosofiassa. Näitä ovat muun muassa luovan prosessin korostuminen teoksellisuuden kustannuksella sekä yhteistyön merkityksen olennaisuus. Lisäksi Sawyer nostaa esille Deweyn korostaman arkipäiväisyyden ulottuvuuden: taidekokemus nousee kutakin yksilöä ympäröivästä sosiaalisesta todellisuudesta ja arkisesti eletystä elämästä. Kollektiivinen improvisaatio vertautuu Sawyerille arkiseen keskusteluun, ajatustenvaihtoon, kommunikaatioon: arkinen puhe, keskustelu, on Deweyllä toistuvasti esiin nouseva metafora ongelmanratkaisulle ja luovalle, improvisaation kaltaiselle toiminnalle (Sawyer 2000, 159).

Dewey näkee, kuinka ”elämä sujuu jossakin ympäristössä – ei vain tuon ympäristön sisällä, vaan sen aiheuttamana, vuorovaikutuksessa sen kanssa” (Dewey 2010 [1934], 23). Dewey pitää ”elämän” ja ”taiteen” erilleen asettamista pohjattoman vahingollisena ja yhdistää tämä kehityskulun kapitalismiin: ”Kapitalismin kasvu on vaikuttanut voimakkaasti siihen, että

museoita on alettu pitää oikeana paikkana taideteoksille, ja se on myös edistänyt ajatusta, jonka mukaan ne eivät kuuluisi tavalliseen elämään” (Dewey 2010 [1934], 17).

Vapaan improvisaation kokemuksellisuus on kiinteässä suhteessa sen prosessinomaiseen ”teoksettomuuteen”. Kapitalistiseksi hyödykkeeksi ja viihdykkeeksi se on liian avoin, ennakoimaton, epämääräinen, häilyvä – ja ennen kaikkea ohikiitävyydessään kirjaimellisesti katoava. Ja koska vapaan improvisaation todellisuutta ei myöskään ole mahdollista muuntaa pelkiksi nolliksi ja ykkösiksi, tarjoaa se 2020-luvun todellisuudessa myös sellaisen musiikin tekemisen mahdollisuuden, johon tekoälyn teknologinen kosketus ei ylety koskettamaan. John Deweyn taidefilosofian mukaisesti vapaassa improvisaatiossa korostuu hetkeen sitoutuva kokemuksellisuus.

5.3.3 Vapaa improvisaatio sävellyksellisyyden ja teoksellisuuden kritiikkinä

Englantilaiskitaristi Derek Bailey lienee tärkein tai vähintään tunnetuin yksittäinen muusikko, joka on vaikuttanut vapaan improvisaation syntyyn ja sen esille tuloon. Lähes puolen vuosisadan mittaisen uransa aikana Bailey (1930–2005) ehti soittaa lukemattomissa yhteyksissä ja muodostelmissa niin tunnettujen kuin vähemmän tunnettujen soittajien sekä muiden esiintyjien kuten tanssijoiden kanssa. Vuonna 1970 hän perusti Incus-levymerkin, jonka tarkoituksena oli dokumentoida vapaata improvisaatiota. Vuodesta 1977 alkaen aina 1990-luvun alkuun Bailey järjesti Lontoossa *Company Week* -nimellä kulkevaa vuotuista tapahtumaa, joka toi yhteen muusikkoja ja muita esiintyviä taiteilijoita improvisoimaan; usein esitykset tavoittelivat improvisaation todellista henkeä ollen esiintyjensä ensi kohtaamisia (Cox & Warner 2004, 255).

Esiintymisen ja konserttien järjestämisen lisäksi Baileyn panos vapaan improvisaation kehitykseen nojaa suurelta osin myös hänen alunperin vuonna 1980 julkaistuun kirjaansa *Improvisation: Its Nature and Practice in Music*. Teos oli saanut alkunsa jo vuonna 1974 BBC:lle tehdystä radiosarjasta, joka koostui improvisoivien muusikoiden haastatteluista. Myöhemmin vuonna 1992 tämä sama materiaali muodosti pohjan Channel 4 -kanavalle tehdyille neliosaiselle tv-sarjalle *On The Edge: Improvisation in Music* (Watson 2004, 203). Baileyn kirja koostuu suurilta osin eri musiikkiperinteitä, kuten jazzia, rockia ja flamencoä edustavien muusikoiden haastatteluista. Lisäksi kirjassa on Baileyn itsensä kirjoittamina esipuhe, johdannot eri musiikkiperinteisiin, sekä loppusanat. Tämän tutkimuksen näkökulmasta suuremman painoarvon saavat Baileyn omat sanat ja ajatukset – eivät niinkään hänen tekemänsä haastattelut.

Vapaata improvisaatiota esittelevän kappaleen alussa Bailey listaa vapaasta improvisaatiosta käytettyjä vaihtoehtoisia nimityksiä. Tässä kohtaa on syytä huomioida, että – kuten vaikka aiemmin esitellyn Cornelius Cardew'n esseen tapauksessa – kirjan otsikossa ei puhuta ”vapaasta improvisaatiosta” vaan yksinkertaisesti improvisaatiosta. Nämä vaihtoehtoiset nimitykset on jo listattu kappaleessa 2.1. vapaan improvisaation historiallisen taustan yhteydessä, mutta ne on syytä nostaa uudestaan esille. Näiden nimitysten suhteen on huomattava, että ne kuitenkin sisältävät aina jomman kumman sanoista ”improvisaatio” tai ”vapaus”: improvisoitu musiikki (*total improvisation*), avoin improvisaatio (*open improvisation*), vapaa musiikki (*free music*) tai yksinkertaisemmin improvisoitu musiikki (*improvised music*). Kuten aiemmin olen esittänyt, Baileyn mukaan näiden nimitysten moninaisuus nousee suoraan vapaan improvisaation luonteesta. ”Vapaasti improvisoitu musiikki on toimintaa, johon liittyy liian monia erityyppisiä soittajia, liian monia asenteita musiikin tekemiseen, jopa liian monia käsityksiä siitä mitä improvisaatio on, jotta se voitaisiin asettaa yhden nimikkeen alle.” (Bailey 1992, 83)

Baileyn mukaan vapaa improvisaatio sekoitetaan usein avantgarden tai kokeellisen musiikin nimitysten alle. Hänen mukaansa harva improvisoiija kokee kuitenkaan tekemänsä musiikin olevan kokeellista, eikä avantgardelle luonteenomainen ”etujoukoissa kulkeminen” ole yleinen pyrkimys improvisoivien muusikoiden keskuudessa. Bailey sanookin vapaan improvisoijan päinvastoin hyödyntävän ”vanhinta metodia musiikin tekemisen piirissä.” Tällä hän viittaa sen seikan mahdottomuuteen, että ”ihmiskunnan ensimmäinen musiikki” olisi voinut olla mitään muuta kuin ”vapaata improvisaatiota” (Bailey 1992, 83). Tätä Baileyn tyylille ominaista yksioikoista tokaisua voi lukea samanaikaisesti sekä humoristisena että vakavana huomiona. Ehkä tärkeää onkin huomata Baileyn pyrkimys yhdistää vapaan improvisaation toimintatavat ikiaikaisiin, ”ajattomiin” inhimillisiin ja humanistisiin pyrkimyksiin.

Jatkaessaan vapaan improvisaation nimeämisestä aiheutuvien ongelmien pohtimista, Bailey toteaa, kuinka sen pysyvin luonteenpiirre on monimuotoisuus. Hänen mukaansa vapaalla improvisaatiolla ei ole tyylillisiä eikä idiomaattisia, musiikilliseen ”kieleen” liittyviä sitoumuksia. Vapaan improvisaation luonteenpiirteet syntyvät Baileyn mielestä ”ainoastaan sitä soittavien muusikoiden äänellis-musiikillisen luonteiden kautta” (Bailey 1992, 83). Samaa ajatusta hän sivuaa kirjansa johdannossa, jossa hän esittelee näkemyksensä improvisoidun musiikin lajien jakamisesta *idiomaattiseen* (esimerkiksi jazz tai flamenco) ja *epäidiomaattiseen* improvisaatioon (vapaa improvisaatio). Baileyn mukaan esimerkiksi jazz-

improvisaatio on ymmärrettävissä ainoastaan suhteessa tiettyyn yhtenäiseen musiikilliseen kieleen ja koodistoon, mutta vapaassa improvisaatiossa tätä kehystä ei ole (Bailey 1992, xi–xii). Palaan tähän jaotteluun ja sen ongelmallisuuteen tämän alaluvun lopussa.

Kuten edellä määrittelin, Bailey'n kirjallinen tyyli on kautta kirjan yksioikoista ja kuvainnollisesti ilmaisten mutkat suoriksi vetävää. Esimerkiksi Suuressa musiikkitietosanakirjassa improvisaatio rajataan koskemaan pääosin länsimaista musiikkia, mutta Bailey ulottaa huoletta improvisaation käsitteen myös esimerkiksi persialaiseen (Bailey 1992, x–xi) ja intialaiseen musiikkiin (Bailey 1992, 7–11). Cornelius Cardew'n ajatusten kaltaisesti hän tarkastelee improvisaatiota suhteessa ennen kaikkea länsimaisen sävelletyn musiikin perinteeseen. Sävellystä ja improvisaatiota koskevan kappaleen alussa hän tuo asenteensa peittelemättä esiin, todetessaan että ”suurin osa klassista sävellystä on suljettu improvisaatiolta” ja että säveltäminen on improvisaation ”antiteesi” (Bailey 1992, 59).

Barokki-improvisaatiota koskevan kappaleen johdannossa hän toteaa klassisella musiikilla olevan ”kivettävä vaikutus” niihin musiikkeihin, joita se koskettaa. Tästä kosketuksesta on Bailey'n mukaan ”vakavasti” kärsinyt niin jazz ja kansanmusiikki kuin monet populaarimusiikin muodot. Hän kuvailee klassista musiikkia jäykäksi, itsekeskeiseksi, muodolliseksi, pöhöttyneeksi ja tiukasti hierarkioita noudattavaksi: se on ”pakkomielteisesti kiinnostunut neroistaan ja heidän ajattomista mestariteoksistaan, eikä se avaudu sattumalle tai odottamattomalle” (Bailey 1992, 19).

Näiden sävyiltään melko kitkerien huomioiden kautta voi vaivatta nähdä, kuinka Bailey'n vapaan improvisaation määrittely kumpuaa länsimaisen taidemusiikkiperinteen täydellisestä negatiivista. Esimerkiksi Cornelius Cardew'ta vahvemmin (jolle sävellyks ja improvisaatio näyttäytyvät yksinkertaisemmin vaihtoehtoisina keinoina lähestyä musiikkia) Bailey tuntuu haluavan nauraa niin kutsutun taidemusiikkiperinteen jäykälle omanarvontunnolle. Ei liene sattumaa, että vapaa improvisaatio alkoi nosta päätään juuri 1960-luvun alkupuolella, jolloin modernismin kovinta ydintä edustaneen sarjallisuuden vaikutus oli vielä hyvin läheinen. Siinä missä sävelletyn musiikin perinteessä ja korostetusti sarjallisen musiikin parissa ”kaikki” on suunniteltua ja äärimmäisen tarkasti kontrollissa, on Bailey'n näkemys vapaasta improvisaatiosta täydellisessä oppositiossa tähän nähden: ”mitään” ei suunnitella eikä harkita.

Tulkitsen kuitenkin, että tämä ehdottoman tuntuisen näkemyksen suhteen ei oikeastaan ole oleellista, onko tämä täydellinen suunnitteleminen mahdollista vai ei. Oleellista on se, että vapaassa improvisaatiossa näkyy Bailey'n ajattelussa olevan *pyrkimys* siihen suuntaan.

Saman voi ajatella koskevan edellä sivuttua kysymystä vapaan improvisaation ”epäidiomaattisuudesta”: tämä lienee Baileyn näkemyksistä tunnetuimpia ja myös kritisoiduimpia. Yksioikaisuudessaan näkemys ei tunnu ottavan huomioon sitä melko itsestäänselvän tuntuista seikkaa, että mikä tahansa musiikillinen muotokokeilu vakiintuessaan alkaa muuntua tunnistettavaksi tyyliksi, idiomiksi (Prévost 2004, 13). Häntä haastetaan tämän näkemyksen suhteen myös haastattelussa, jossa hän tarkentaen toteaa pitävänsä ”epäidiomaattisuutta” pyrkimyksenä, tavoitteena (Keenan 2004, 47).

Joka tapauksessa, nämä pyrkimykset vaikuttavat siihen, että näiden ääripäiden – sävellyksen ja vapaan improvisaation – keinoilla tehty musiikki on vahvasti toisistaan poikkeavaa, ei toisiaan täydentävää. Tätä kautta myös soiva lopputulos, ympäröivä musiikkikulttuuri ja muusikoiden tapa ajatella musiikista ja sen merkityksestä ovat vahvasti toisistaan poikkeavia. Baileyn tekstille leimansa antaakin vahva vastakkainasetteluun perustuva diskurssi.

5.3.4 Vapaa improvisaatio säveltäjäyden antagoniana

Vastaavalla tavalla soittajuuden ja säveltäjäyden vastakkainasetteluun perustuvaa diskurssia jatkaa brittisaksofonisti John Butcher. Butcher on vapaan improvisaation ensimmäistä aaltoa seuranneen sukupolven tunnetuimpia edustajia. Butcherilla ei ole vapaata improvisaatiota koskevaa kirjallista tuotantoa, mutta Philip Clarkin tekemä vuoden 2008 haastattelu *The Wire* -lehdessä antaa selkeän kuvan muusikon ajattelusta (Clark 2008). Haastattelu alkaa kärkevästi Butcherin todetessa: ”Tämä musiikki on oppositiossa muuhun musiikkiin.” Hän jatkaa:

Eri musiikit eivät vain vietä rauhaisaa rinnakkain eloa. Se että olen päättänyt tehdä *tätä* sisältää ajatuksen, etten arvosta kovinkaan korkealle mitä *sinä* teet toisaalla. Minun toimintani asettaa kyseenalaiseksi sinun toimintasi arvon. Tämä ohjaa musiikillista ajatteluamme ja päätöksentekoamme. (Clark 2008, 28, alkuperäinen kursiivi)

Butcher ei voisi selkeämmin tuoda esille positiotaan muusikkona. Lausunto on hyvin itsetietoinen ja korostuneen omanarvontuntoinen. Hän ei ainoastaan nosta omaa musiikin tekemistään jalustalle, vaan vihjaa muiden tekemän musiikin olevan hänelle henkilökohtaisesti vähemmän arvokasta. Butcherin valitsema musiikin tekemisen tapa on selkeässä vastakkainasettelussa suhteessa muihin musiikkeihin. Tärkeä on myös huomata, että hänen mukaansa tämä kaikki vaikuttaa nimenomaan *musiikilliseen* ajatteluun ja päätöksentekoon.

Butcherin muusikon uran alkutaivalta määrittänyt pyrkimys paeta jazziin kiinnittyvää improvisaation kieltä. Tämän pyrkimyksen vuoksi hänen oli erityisen vaikeaa työskennellä rumpalien kanssa, ja hän löysikin enemmän itsensä näköisen lähestymistavan työskennellessään yhtyeessä kitaristin ja viulistin kanssa. Tämä trio-kokoonpano pakotti Butcherin saksofonistina etsimään ”tarpeeksi läpinäkyvän soinnin, jotta olisi jyrännyt kanssamuusikoitani” (Clark 2008, 30–31). Kuten Butcherin alkulauseissa, myös näissä ajatuksissa näkyy vapaalle improvisaatiolle tyypillinen tapa pyrkiä erottautumaan muista musiikeista – ennen kaikkea jazzista tai sävelletystä musiikista. Butcherin puhe vapaasta improvisaatiosta lähtee sekä liikkeelle negatiivista.

Haastattelija Clark tiedustelee Butcherin suhdetta sävellettyyn musiikkiin kysymällä mitä mieltä tämä on improvisoijille säveltämisestä (Clark viittaa näiden kahden lähestymistavan ”ilmeiseen toistensa pois sulkemiseen”). Butcheria sävellys ”kiinnostaa vain, jos se tavoittaa jotain, mitä ei voi saavuttaa improvisoinnin kautta” (Clark 2008, 31). Jälleen Butcherille vapaa improvisaatio näyttääytyy *ensisijaisena* musiikillisena toimintana: ajatus on täysin päinvastainen kuin klassisen musiikin perinteen parissa vallitseva näkemys sävellyksen ja säveltäjän ensisijaisuudesta.

Luvussa 4.2 nostin esille modernistisäveltäjien Elliott Carterin ja Pierre Boulezin näkemyksiä, jotka vahvistavat perinteistä ajatusta muusikosta säveltäjän ja sävellyksen palveluksessa. John Butcher lähestyy tätä näkökulmaa poleemisesti ja kääntää asetelman pääläelleen: ”Ajatus säveltäjästä kirjoittamassa ohjeita joukolle ihmisiä, joiden soittoa hän ei tunne, on minusta kummallinen” (Clark 2008, 31). Hänelle konventionaalinen säveltäminen näyttääytyy röyhkeänä vallankäyttönä, jossa säveltäjä antaa käskyjä tuntemattomille muusikoille, joiden kyvyistä hänellä ei ole tietoa. Butcherille muusikko ei ole säveltäjän palveluksessa oleva monitaitoinen instrumentti, vaan nimenomaan ensisijainen musiikin lähde. Muusikon ei tulisi alistaa näkemystään ja osaamistaan säveltäjän mielivallalle. Säveltäjä on puolestaan oikeutettu säveltämään vain silloin, kun hän tietää *kenelle* säveltää.

Butcher puuttuu myös halventaviksi kokemuksiensa tapoihin kuvailla vapaalle improvisaatiolle tyypillisiä soittotekniikoita, joita usein kutsutaan ”laajennetuksi tekniikaksi” (*extended techniques*). Butcherin saksofonitekniisiä ratkaisuja on kuvattu muun muassa ”kiekaisuiksi” (*squeaks*). Butcherille tämän kaltaiset halventavat kuvailut peittävät alleen muusikon vakavat pyrkimykset tutkia äänen yksityiskohtia (Clark 2008, 32; ks. myös Cox & Warner 2004, 251).

Hän vastustaa yleisemminkin ilmaisun ”laajennettu tekniikka” käyttöä. ”En pidä siitä, että tiettyjä ääniä luokitellaan osaksi ’laajennettua tekniikkaa.’ Tällainen luokittelu on peräisin säveltäjäyden maailmasta, jossa on vallalla ajatus konventionaalisesta soittotekniikasta ja muista, päälle liimatuista tavoista soittaa.” (Clark 2008, 32.) Butcherista olisi järjetöntä, että esimerkiksi aboriginaalien musiikkiperinteen tai vaikka Jimi Hendrixin musiikin yhteydessä puhuttaisiin ”laajennetusta tekniikasta”, sillä tekniikkaa ei voi erottaa siitä *musiikista* josta puhutaan. Butcherille ”ne tavat, joilla ihmiset soittavat soittimiaan muodostavat elimellisen osan heidän musiikillisten päämäärien saavuttamiseksi” (Clark 2008, 32).

Butcher asettaa näkökulmansa oppositioon suhteessa *muihin* musiikkeihin – tässä tapauksessa jälleen säveltäjäyden määrittämään klassisen musiikin perinteeseen. Säveltäjäyys on Butcherin mukaan rajannut tietyt soittotekniset ratkaisut hyväksytyjen keinojen ulkopuolelle.

Kiinnittämällä huomiota vapaan improvisaation ”epäkonventionaalsiin” tekniikoihin vahvistetaan jakoa ”oikeaan” klassisen musiikin maailmaan sekä ”väärään” ja ”poikkeavaan” vapaan improvisaation perinteeseen.

Jazziperinteen toimintatavoissa Butcher näkee toisaalta myös merkittäviä yhteyksiä vapaaseen improvisaatioon. Hänen mukaansa molemmissa perinteissä korostuu tekemällä oppiminen. Butcherin näkemyksissä korostuu ennen kaikkea muiden kanssa soittamisen merkitys: ”Toiminnan oppii sen prosessin kautta, joka muodostuu yhdessä ihmisten kanssa soittamalla.” (Clark 2008, 32.)

Butcherin haastattelusta nousee Derek Baileyyn ajatusten kaltaisesti esiin vahva vastakkainasetteluun pohjaava vire. Tämän diskurssin lisäksi haastattelussa on korostuneesti esillä koko vapaan improvisaation perinne siihen liitettyine ennakkoluuloineen. Butcherin puheessa on myös vahva eettinen diskurssi, jossa hän pohtii yhteisösoiton sosiaalisia ulottuvuuksia ja niitä moraalisia kysymyksiä, joita vapaa improvisoija yhtyetyöskentelyssä itselleen esittää.

5.3.5 Vapaa improvisaatio avoimesti julkilausuttuna toimintatapana

Brittiläisen rumpali ja perkussionisti Eddie Prévostin puheessa ja kirjoituksissa korostuu ajatus siitä, että vapaa improvisaatio muusikon toimintatapana tuodaan suoraan ja peittelemättä esille. Prévost pitää myös tärkeänä erottaa improvisaation ja sävellyksen käsitteet toisistaan.

Koska improvisaatio on monin tavoin tuntematon ennen kuin se esitetään, on vaikea ennalta tietää mitkä sen piirteet tulevat olemaan. Osa näistä on jokaiselle esitykselle ainutkertaisia: akustiikka, esityksen erityisen kontekstin aikaansaama psykodraama, jopa säätily. Niinpä myös jokainen improvisaatio on ainutkertainen. (Kaukua 2007, 23) Prévostin näkemyksessä korostuu yhtäältä improvisaation arkisuus samalla kun se korostaa improvisaation eräänlaista romantiikkaa. Hänen näkemystään on myös hankala kiistää: kaikki nuo hänen mainitsemansa muuttujat ovat todellisia. Mutta toki se, miten kukin niitä aistii ja kuinka suurta painoarvoa niiden muutoksille antaa musiikillisessa toiminnassa, on kokonaan oma kysymyksensä. Yhtä kaikki, Prévost jatkaa tehden eroa improvisoidun musiikin ja sävelletyn musiikin välille:

Sävellettyyn teokseen taas toisaalta sisältyy se ajatus, että esitys täyttää tietyt ennalta säädettyjen esityskäytäntöjen ehdot ja toteuttaa ne äänet ja äänisommitelmat, jotka partituuri vaatii. Toki silläkin on ainutlaatuiset piirteensä, mutta väitän että ne ovat paremmin ennakoitavissa. (Kaukua 2007)

Prévostin tekemä ero improvisaation ja sävellyksen välillä korostaa *ennakoitavuutta*. Lisäksi – ja ehkä paradoksaalisesti – hän korostaa musiikintekijän vastuuta sen suhteen, että kuulijalle pitäisi olla etukäteen tiedossa, onko esitys improvisoitu. Hän tarkentaa: ”Tosin ehkä vain siinä tapauksessa, että haluamme tutkia ja vaalia inhimillistä vuorovaikutusta. On toki mahdollista kuunnella musiikkia ja väittää vähät välittävänsä siitä, miten se on luotu” (Kaukua 2007).

Toisin sanoen, se miten musiikki on luotu – onko se ”improvisoitu” vai ”sävelletty” – kertoo Prévostin mukaan jotain aivan keskeisestä ”inhimillisestä vuorovaikutuksesta”. Hänen mukaansa tietyt improvisoinnin tavat eivät ole vain esteettisiä valintoja, vaan kaikki tuo ”kertoo meille hänen henkilökohtaisesta suhteestaan materiaaliinsa ja maailmaan, ja hänen asenteestaan toisiin ihmisiin” (Kaukua 2007).

Prévostille improvisaatio ja sävellyks todella merkitsevät eri asioita – vastakkaisia ihanteita. Mutta hänen tarkoituksenaan ei ole vastustaa ”sävellystä sinänsä”. Kyse on siitä, että improvisaatio ja sävellyks kantavat kumpikin mukanaan hyvin erilaisia merkitysjärjestelmiä, joiden kautta ne heijastavat hyvin erityyppisiä näkemyksiä inhimillisestä kommunikaatiosta. Prévost alleviivaa eroa myös korostuneen suoraan: ”Kollektiivinen improvisaatio on vapaasti vuorovaikutteista ilmausta, keskustelua. Sävelletty musiikkiteos taas – päinvastoin – välittää autoritaarista ilmausta” (Prévost 2004, 20).

Tässä alaluvussa 5.3. esitelty teoksen käsitteen ja sävellyksellisyyden kritiikin diskurssi on luonteeltaan poleemisin vapaan improvisaation diskursseista. Tämän diskurssin tulkinnan

apuna olen käyttänyt Lydia Goehrin musiikillisen teoksen käsitteen kritiikkiä sekä John Deweyn kokemusta korostavaa taidefilosofiaa. Derek Baileyn, John Butcherin ja Eddie Prévostin puheenvuorojen kautta vapaa improvisaatio näyttyy länsimaiselle sävelletylle musiikkiperinteelle vastakohtaisena musiikintekemisen muotona. Näiden näkemysten kautta vapaa improvisaatio erottautuu selvästi omaksi musiikillisen toiminnan alueeseen, jossa vallitsevat omat estetiikka ja etiikka sekoittavat epähierarkkiset lainalaisuutensa.

6 Vapaan improvisaation filosofinen henki

Edellä esille nousseiden vapaan improvisaation diskurssien pohjalta hahmottelen tässä luvussa jotain, jota kutsun vapaan improvisaation filosofiseksi hengeksi. Tämän musiikin tekemisen tavan perinteessä on esitetty siinä määrin syvälle muusikkouteen kytkeytyviä – niin esteettisesti kuin eettisesti valottuvia – kysymyksiä, että on täysin perusteltua puhua nimenomaisesti vapaalle improvisaatiolle ominaisesta filosofisesta pohjavireestä.

Kuten edellisestä luvusta on myös nähtävissä, näitä esittelemiäni vapaan improvisaation diskursseja ei ole mahdollista poimia täysin itsenäisiksi, ”puhtaiksi” diskursseikseen, vaan puhe improvisaation mahdollisuuksista, vapauden ulottuvuuksista ja sävellyksellisyydestä sekoittuvat usein toisiinsa: ennen kaikkea sävellyksellisyyden ja teoksellisuuden kritiikki luonnollisesti sisältää pohdintoja myös improvisaation ja vapauden merkityksistä.

Tässä kappaleessa vienkin omia tulkintojani pidemmälle ja pohdin vapaata improvisaatiota niin *soittona* kuin *soittajansa omana musiikkina*. Lopuksi tuon tulkintojani yhteen ja hahmottelen vapaan improvisaation *käytännöllistä utopiaa*.

6.1 Vapaa improvisaatio soittona

Kuten edellä on käynyt ilmi, varsinaisesti mitään ”vapaata improvisaatiota” ei yksiselitteisesti ole olemassa – ei siis edes sitä harjoittavien muusikoiden mielestä. On vain eräänlainen tulkinnallinen merkitysten kenttä, jota nämä käsitteet moniselitteisesti ristivalottavat. Usein muusikot eivät edes käytä näitä nimenomaisia käsitteitä. Vapauden käsitteen katsotaan usein antautuvan liian moniaalle avautuviin tulkintoihin, ja improvisaation käsitettäkään ei aina olla halukkaita näkemään liian ankarassa ja kirjaimellisessa valossa. Tulkitsenkin, että näiden tekstien kautta voi päästä käsiksi näkemyksiin vapaasta improvisaatiosta yksinkertaisesti *soittona*.

Huovinen pohtii, kuinka improvisaation kohtaama väärinymmärrys ja aliarvioiminen ei ainoastaan ole johtunut siitä, että pysyvään muotoon tehtyjä teosmaisia sävellyksiä on perinteisesti arvoitettu länsimaisessa taidepuheessa korkeammalle: ”Se on johtunut myös melko kyseenalaisista odotuksista suhteessa taiteellisen ilmaisun spontaaniuteen, vapauteen tai uutuusarvoon” (Huovinen 2015, 10). Tästä syystä pohdinkin mahdollisuutta, että vapaata improvisaatiota lähestytään jonkinlaisena soittamisen arkkityyppinä: suorana, valmistelemattomana, ”pelkkänä” soittona.

Edellä esiteltyjen John Butcherin ajatusten kautta korostuu näkemys, jonka mukaan improvisointi on yksinkertaisesti soittamista: ei enempää, ei vähempää. Improvisointi on kunkin muusikon omakohtainen tapa olla (musiikillisesti) olemassa eikä muusikko improvisoidakseen *tarvitse* ulkopuolista auktoriteettia. Improvisoivan muusikon musiikki on voimakkaassa vasta-asettelussa sävellyksellisyyteen. Myös Bailey toteaa yksioikoisesti: ”Soittaminen. Siinä siitä on kyse” (Keenan 2004, 44). Soittaminen on se päämäärä, johon kaikki tähtää; tai oikeammin se on alkupiste, josta kaikki alkaa. Useasti monen vapaaseen improvisaatioon yhdistetyn muusikon puheessa ei esiinny vapauden ja improvisaation pohdintaa, vaan ennemminkin puhetta soittamisesta. Voidaan ajatella, että improvisoivalle muusikolle improvisointi on soittamista, mutta myös niin, että soittaminen on improvisointia.

Myöskään kysymys ”uudesta” ei aina ole relevantti, vaikka puhutaankin musiikista, jota yleisesti kutsutaan improvisaatioksi. Youngin mukaan Schlippenbach Trion vuonna 2007 äänitetty levy on juuri siksi niin elinvoimainen, koska sillä soittavat muusikot ovat soittaneet yhdessä liki neljä vuosikymmentä (Young 2008, 1). Samoin Hamilton pohtii, että improvisoivat muusikot voivat nimenomaan soittamisen ja harjoittelun kautta päästä tasolle, jossa he ”eivät vain soita sitä mitä jo tietävät” (Hamilton 2007, 205). Tällaiset näkemykset eivät ole korostuneen kiinnostuneita improvisaation käsitteen kirjaimellisesta tulkinnasta. Vuosikymmenien saatossa kehittynyt tapa soittaa on kuitenkin syntynyt improvisoinnin kautta, joten sen kutsuminen säveltämiseksikään ei välttämättä ole perusteltua. Oleellista on, että muusikot *vain* soittavat ja tekevät itse musiikkiaan: tätä musiikkia ei välitetä muille soitettavaksi ohjeiden kautta sävellysten muodossa. Musiikki on olemassa vain elävissä esitystilanteissa ja tallenteina – soittona.

Tunnetuista improvisoijista Bailey toistuvasti pohtii improvisaation olemusta ja luonnetta. Hän korostaa juuri improvisaation olevan tekemisensä keskiössä, mutta hän myös ja ennen kaikkea viittaa itseensä *soittajana*. Brittisaksofonisti Evan Parker puolestaan ei korosta puheessaan musiikkinsa *ei-ennen-nähtyjä* piirteitä, vaan puhuu pääosin soittamisesta, musiikista ja yhtyeistä. *50th Birthday Concert* -levynsä kansiteksteissä Parker mainitsee sanan improvisaatio vain kerran neljän sivun aikana – tällöinkin puhuessaan pitkäaikaisesta soittokumppanistaan Barry Guysta, joka on sekä improvisoiva kontrabasisti että säveltävä muusikko (Parker 1994, 7). Viitatessaan kansitekstien (engl. *liner notes*; vrt. *note*, nuotti) kirjoittamista kohtaan tuntemaansa vastenmielisyyteen, Parker toteaa kuinka ”olen aina ollut onnellisempi soittaessani nuotteja kuin kirjoittaessani niitä” (Parker 1994, 2). Ehkä tässä puujalkaisen humoristisessa heitossa kuitenkin paistaa improvisaation vapauden olemus:

soitto ja improvisaatio ovat vapaita säveltämisestä sekä sävellyksen ja teoksen käsitteistä. Se ei yksinkertaisesti vain tarvitse niitä.

Vapauden ja improvisaation mahdollisuuden tai mahdottomuuden sijaan voikin olla mielekästä puhua *pyrkimyksestä* improvisaation tai soittoon. Tämä pyrkimys saattaa synnyttää tietynlaisen improvisaation *hengen* tai *asenteen*, joka poikkeaa merkittävästi musiikista, jossa pyritään teokselliseen koherenssiin tai tiukoilla säännöillä rajattuun improvisaatioon.

Toisaalta, ajatusta ”soittamisesta” voi ajatella myös yksinkertaisesti ajatuksena ”olemisesta”, kuten David Toop kirjoittaa suhteestaan omaan improvisoidun musiikin tekemiseensä – siitä, kuinka samanaikaisesti hauras sekä suora improvisoidun musiikin esitystilanne on. ”Jopa voimakkaimmin dramaattiset improvisoidun musiikin konsertit eivät jää jälkikäteen yksityiskohtaisesti muistiin – ne katoavat sieltä. Jäljelle jää vain inhimillinen draama.” Hän jatkaa: ”Perustasollaan soittaminen on sekä merkki että oire olemassolosta. Olen täällä – siinä se.” (Toop 2016, 8.)

Vapaasti improvisoitu musiikki ei siis ainoastaan tavoittele ”inhimillistä hetkellisyyttä”: se on sen ainoa mahdollisuus. Ja samalla *soittaminen* – äänien tekeminen valitulla instrumentilla – on selkeimmin, suorimmin havaittavissa olevia esimerkkejä olemisesta, siitä että on olemassa.

6.2 Vapaa improvisaatio soittajansa oman musiikkina

Tutkimusaineistostani nousevia diskursseja lukien tulkitsen, että näkemykset vapaan improvisaation mahdollisuuksista korostavat sitä, kuinka puhe on aina kunkin *soittajan omasta musiikista*. Ajatus ”omasta musiikista” näkyy myös siinä, ettei yksikään muusikko soita samoin tavoin – kaikessa soitossa kuuluu yksilölliset erot. ”Muodollinen musiikkikoulutus taas pyrkii siloittelemaan ja tasoittelemaan näitä eroja luodakseen standardoituja esityskäytäntöjä”, kirjoittaa Eddie Prévost (Prévost 2004, 101). ”Oma musiikki” näyttäytyy siis vapautena ulkopuolelta tulevista soiton ja musisoinnin malleista, jotka tarjoavat annettuja esteettisiä ihanteita ja tapoja toimia.

Tässä hahmottelemani ajatus ”soittajan omasta musiikista” ei välttämättä tarkoita vahvaa egoa korostavaa yltiöpersonaallisuutta. Päinvastoin, soittajan ”oman musiikin” korostaminen tarkoittaa yksinkertaisesti sitä, että kullakin improvisoijalla on oikeus – ja vapaus – tehdä omaa musiikkiaan juuri sellaisista lähtökohdista, joista hän itse haluaa.

Hän on vapaa sekä toteuttamaan itseään että määrittelemään soiton ja musiikin juuri itselleen luontevista näkökulmista. Tällainen vapaan improvisaation näkeminen soittajan ”omana musiikkina” ottaa huomioon myös sen, että yksilöiden välisissä fyysis-motorisissa kyvyissä on eroja. Vapaata improvisaatiota voi periaatteessa harjoittaa kuka tahansa eikä se realisoituakseen vaadi minkäänlaista täydelliseksi hiottua soittotekniikkaa. Salliessaan lukemattomat eri äänenteon tavat esteettisesti mielekkäiksi tavoiksi tehdä musiikkia ja ääntä, vapaa improvisaatio myös hyväksyy toisistaan poikkeavat kehot musiikillisen toiminnan välineinä.

Tai näin olisi ainakin ideaalissa tapauksessa. Käytännössä vapaan improvisaation perinne ei luonnollisesti ole ollut vapaa sosiaalisista ja yhteiskunnallisista hierarkioista. Vaikka se onkin asettunut voimakkaaseen oppositioon valkoiseksi ja miehiseksi koettua länsimaista sävellyserinnettä vastaan, on sen oma perinne muodostunut niin ikään sekä miehiseksi että valkoiseksi.

6.2.1 Oman musiikin mahdollistuminen: feministinen näkökulma vapaan improvisaation perinteeseen

Hannah Reardon-Smith, Louise Denson ja Vanessa Tomlinson ovatkin kiinnittäneet huomiota näihin rakenteellisiin vinoumiin. He kirjoittavat kuinka ”vapaus” vapaassa improvisaatiossa on määritelty pitkälti maskuliinisesta toimijapositionista. Heidän mukaansa vapaa improvisaatio ei voi olla vapaata, mikäli sen käytänteitä luodaan poissulkevista positioista käsin (Reardon-Smith, Denson & Tomlinson 2020, 10). Heidän esittämänsä kritiikin kautta voi myös ajatella, että tällaisten valtasuhteiden määrittämissä rakenteissa vapaa improvisaatio ei ainoastaan ole näyttäytymättä ”vapaana”, vaan se ei myöskään aidosti voi näyttäytyä soittajansa omana musiikkina. Samaan viittaa myös Kaikko kirjoittaessaan siitä, kuinka vapaan improvisaation ”vapauteen sisältyi yllättäen kieltoja, joiden mukaan jo opittuun ei saanut tukeutua tai tuttuja soittimia ei saanut käyttää” (Kaikko 2015, 118). Ennen kaikkea tulisi pohtia, miksi ja keiden vaikutuksesta tällaisia rajoituksia haluttiin tai halutaan luoda.

Reardon-Smith, Denson ja Tomlinson ovat kaikki myös muusikkoja, jotka harjoittavat vapaata improvisaatiota käytännössä. Heidän kokemuksessaan vapaan improvisaation perinteessä ja sen piirissä vallitsevissa käytänteissä korostuvat maskuliinisuus ja hierarkkisuus. Sama maskuliinisuus näkyy myös tässä tutkimuksessa: vapaata improvisaatiota ovat suurilta osin määritelleet miehet, ja varhaiset vaikutusvaltaiset tekstit tai kokonaiset

aihetta käsittelevät kirjat (Cardew 1970; Bailey [1980] 1992; Prévost 2004) ovat miespuolisten kirjoittaja-muusikoiden tekemiä.

2020-luvulla kysymys vapaasta improvisaatiosta *soittajansa omana musiikkina* voi perustellusti sävyttyä feministiseksi tulokulmaksi vapaan improvisaation perinteeseen. Vapaan improvisaation perinne *teoriassa* mahdollistaa sen, että soittajat voivat olla vapaita sortavista valtarakenteista hierarkioineen ja auktoriteetteineen. Soittaja voi olla vapaa sävellyksen ja partituurin palvelemisesta, vapaa tiukoista tyyliä koskevista näkemyksistä, vapaa ahtaan kapeista näkemyksistä ja toistuvista musiikillisista muodoista. Mutta ongelmallista on, että vapaan improvisaation piirissä ilmeneviä valtasuhteita on kovin usein tarkasteltu vain säveltäjyyden kritiikkinä (Fell 2015, 194). Tällöin niinkin ilmeinen seikka kuin kysymys sukupuolittuneesti vinoutuneista valtarakenteista on jäänyt vaille ansaitsemaansa huomiota.

Joka tapauksessa, vapaa improvisoija voi etsiä ”oma musiikkiaan” myös jostain edellä esitettyjen Isaiiah Berlinin vapauskäsitysten välitiloista: on mahdollista luoda joustavampi ja holistisempi näkemys improvisaation vapaudesta, joka kokonaisvaltaisen aidosti ottaa huomioon soittohetkeen osallistuvien muusikoiden moninaisen kokemukselliset taustat ja keskenään erilaiset todellisuudet (Reardon-Smith, Denson & Tomlinson 2020, 14).

Vapaan improvisaation käytänteiden keskiössä on kuunteleminen – ja nimenomaisesti *toisten* kuunteleminen. Tämä esteettis-eettinen virittyneisyys *ideaalisti* tarjoaisi mitä inklusiivisimman kokemuksen soittajille. Näin tämä kuitenkin on vain teoriassa, ja käytännössä tietynlaisten perinteiden värittävä soittotilanne voi päinvastoin luoda vahvan eksklusiivisia asetelmia. Vapaan improvisoijan ”oma musiikki” onkin jotain, joka tulisi aina ja ensisijaisesti ymmärtää siten, että soittotilanteessa syntyvät äänet ovat myös kaikkien muiden omaa musiikkia. Voimakkaan hyökkäävät eleet ja liki väkivaltainen äänenvoimakkuus voi hyvinkin rajoittaa muiden soittajien kokemusta vapaudesta sekä heidän oman musiikkinsa toteutumisen mahdollisuuksia.

Feministiteoreetikko Donna Harawayn *sympoiesis*-käsitettä lainaten kirjoittajat ehdottavatkin, että vapaa improvisaatio tarvitsisi uudelleen arvioituja näkemyksiä kollektiivisesta herkkyydestä (Reardon-Smith, Denson & Tomlinson, 2020, 18-19). *Sympoiesis* näyttäytyy Harawayn teksteissä vastakohtana käsitteelle *autopoiesis*, eli näkemyksessä korostuu se, ettei mikään missään sosiaalisessa kontekstissa synny itsestään vailla kontaktia ympäröivään todellisuuteen. Englanniksi käsite kääntyy muotoon *making-with*, ja Haraway itse korostaa

myös käsitteen ”yksinkertaisuutta” (Haraway 2016, 59–60). Tämä ”yksinkertaisuus” on tulkittavissa poliittisen suoraksi ja avoimeksi toiminnaksi, eikä tämän yksinkertaisuuden soveltaminen käytäntöön tietysti ole niin yksinkertaista. Joka tapauksessa, tämä aitoa ja moniäänistä yhdessä tekemistä korostava käsite tarkoittaa samalla myös sitä, että näitä yhteisiä, sosiaalisia prosesseja on mahdollista ja myös tarpeen analyttisesti purkaa osatekijöihinsä, jotta niiden rakentuminen tulisi nähtäväksi (Reardon-Smith, Denson & Tomlinson 2020, 17). Vapaa improvisaatio mahdollistaa siis vain teoriassa sen piirissä musiikilliseen toimintaan osallistuvien vapauden ja tasa-arvon: jotta kunkin improvisoijan ”oma musiikki” aidosti ja rajoittamattomana pääsee esille, vapaan improvisaation pitää olla korostuneemmin tietoinen omista rakenteellisista vinoumistaan.

Toisesta näkökulmasta vapaa improvisaatio näyttäytyy *soittajansa omana musiikkina* siten, että se vapautuu myös ”vapauden” ja ”improvisaation” käsitteiden painolastista. Kuten monet *Blocks of Consciousness and the Unbroken Continuum* -kirjassa haastatellut muusikotkin tuovat ilmi, 2000-luku on enenevässä määrin vapauttanut muusikoita tietynlaisista ajatuksellisista kahleista. Improvisoiva muusikko voi edelleen improvisoida, mutta aivan yhtä hyvin soittaa myös sävellyksiä. Toki näissä tapauksissa sävellysten tekijät usein henkilökohtaisesti lähestyvät muusikkoa, jolloin he ovat tutustuneet muusikkoon nimenomaisesti improvisoivana soittajana ja tuntevat tämän omakohtaiset tavat soittaa.

Walesilaisviulisti Angharad Davies kertookin englantilaisen *The Wire* -lehden haastattelussa vuonna 2022, kuinka hänen ilmaisunsa on vuosien varrella liukunut improvisaatiosta yhä enemmän myös sävellysten soittamiseen suuntaan – ja että tämä kaikki on tapahtunut asiaa sen ihmeemmin suunnittelematta. Hän kertoo, kuinka on opetellut improvisoimaan yksinomaan käytännön tekemisen kautta (*entirely by doing*). Tätä tietoa, taitoa ja osaamista hän yrittää välittää yhteisissä soitto- ja harjoitussessioissa myös sellaisille muusikoille, joilla taustaa improvisoidussa musiikissa ei välttämättä ole lainkaan.

Hankalaksi tämän tekee se, että kaikki tämä osaaminen on karttunut vuosikymmenien aikana niin eri tyyppisissä sosiaalis-musiikillisissa tilanteissa, että minkään näköisiä yksiselitteisiä soitto-ohjeita ei ole tästä omakohtaisesta kokemuksellisuudesta sellaisinaan mahdollista välittää eteenpäin. Davies viittaa lukemattomiin kokemuksiinsa erinäisissä improvisaatioyhteyksissä, mutta yhtä lailla hän viittaa sävellyksiin, jotka omalta osaltaan ovat vaikuttaneet hänen improvisointiinsa (Bliss 2022, 29). Vaikutus kulkee siis molempiin suuntiin. Tämä osaltaan kertoo vapaan improvisaation ankarien tulkintojen liudentumisesta

ajan saatossa – myös siitä, kuinka aidosti vapautuessaan improvisaatio alkaa todella näyttäytyä soittajansa omana musiikkina.

Davies kertoo musiikillisesta taustastaan. Musiikkiopintojensa jälkeen hän vietti joitakin vuosia Saksassa työskennellen freelance-muusikkona. Muutettuaan Lontooseen 2000-luvun alussa hän innostui sikäläisestä, uudesta improvisoidusta musiikista, jonka estetiikassa oli läsnä paljon hiljaisuuksia ja äänenvoimakkuudeltaan vähäisiä ilmaisukeinoja. Vaikka tuon ajan uusi improvisoitu musiikki olikin soinnillisessa mielessä vähemmän aggressiivista kuin aikaisempien vuosien free-jazz ja varhainen vapaa improvisaatio, oli musiikin ympärille rakentunut skene edelleen hyvin miesvaltainen. Davies kertoo, että vasta vuoden 2012 paikkeilla hän alkoi huomata, kuinka esiintyikin yhä enemmän ja enemmän naispuolisten muusikoiden kanssa. Vuosikausien ajan hän oli esiintynyt miesvaltaisissa konserteissa, joita järjestettiin epämuodollisissa tiloissa entisten teollisuusalueiden gallerioissa ja syrjäisillä kaduilla sijaitsevien pubien takahuoneissa: pubit olivat toistuvasti ahdettu täyteen miespuolisia asiakkaita, monet sivukadut ja -kujat myöhään illalla konserttien jälkeen taas hämäriä ja huonosti valaistuja. Vaikka hän viittaa näihin kokemuksiin ”kasvattavana”, hän kertoo ymmärtäneensä näiden kokemusten epämiellyttävyyden vasta jälkikäteen, vuosien päästä. Koska myös vapaan improvisaation kenttä on muuttunut ja sen aiemmin itsestään selvänä pidetty miesvaltaisuus on alkanut murentua, kokee Davies tämän maailman itselleen nykyään huomattavasti miellyttävämpänä paikkana tehdä musiikkia (Bliss 2022, 30).

Daviesin haastattelussa esille nousee nimenomaan ”oman musiikin” löytyminen ja sen mahdollistuminen. Improvisoidun musiikin perinteisten hyveiden mukaisesti hän korostaa kuuntelemista ja kuuntelevuutta elävässä soittotilanteessa. Vaikka hänelle kyse ei olekaan minkäänlaisesta opitusta, muodollisesta kuuntelutavasta, hän kertoo osaavansa aina tunnistaa milloin kuunteleminen aidosti toteutuu soittotilanteessa. Davies korostaa myös toista vapaan improvisaation perinteistä hyvettä – hetkessä olemista. Hän viittaa myös liian analyttisyyden ja kriittisyyden ongelmaan: jos soiton aikana alkaa epäillä jotain juuri tekemäänsä, tuo kriittinen epäily vie soittajaa yhä kauemmas *hetkestä*. ”Siitä loppujen lopuksi todella pidän improvisaatiossa: sitä vain tekee siinä nimenomaisessa hetkessä ja tilassa, ja se vain sopii juuri siihen hetkeen ja tilaan” (Bliss 2022, 31).

Áine O’Dwyerin haastattelu vuoden 2017 *The Wire* -lehdessä esittelee muusikon alaotsikkotasolla improvisoijana, joka soittaa urkuja, käyttää ääntään sekä myös tanssii elävissä esitystilanteissa. Myös harpistina tunnettu O’Dwyer puhuu hankin improvisoinnista

käytännössä vain yhtenä ilmaisukeinona hänen omassa musiikin tekemisessään – tasapainoisena osana muusikkouden ja säveltäjäyyden muodostamassa kokonaisuudessa (Barry 2017, 37–38).

Hänen levynsä *Music For Church Cleaners Vol 1 & II* vuodelta 2015 on nimensä mukaisesti omistettu kirkkojen siivoojille. Hän on äänittänyt levyä siten, että kirkon työntekijät ovat olleet läsnä. Yksi detalji levyltä tuo kysymyksen ”omasta musiikista” mielenkiintoiseen valoon. Hän oli kirkossa urkumusiikkia äänittäessään asettanut kannettavan äänittimen kirkossa olleen pianon päälle. Kun hän äänitti soittoaan, kirkon siivooja saapui pianon luo ja alkoi pyyhkiä pölyjä sen päältä. Siivoamisen äänet ja siivoojan hengitys kuuluvat äänitteellä, samoin se, kun O’Dwyer keskeyttää soittonsa ja kysyy siivojalta häiritseekö musiikki tätä. Siivoja kysyy: ”Anteeksi?” O’Dwyer kysyy uudestaan, että onhan musiikki siivojalle ihan OK. Tähän siivooja vastaa, että: ”Kyllä, toki – musiikkia sillä aikaa kun työskentelet!” (Barry 2017, 39).

Tämä vaatimattoman kuuloinen arkinen hetki saa kokonaan uuden merkityksen, kun musiikin keskeytys ja keskustelun dokumentointi on päätynyt osaksi julkaistua levyä. Samalla se on hauska viittaus BBC:n vuosien 1940–1967 välisenä aikana lähettämään radio-ohjelmaan *Music While You Work*, jonka tarkoituksena oli nimensä mukaisesti tarjota taustamusiikkia työnteolle ennen kaikkea tehdasympäristöihin (Music while you work 2024). Joka tapauksessa, O’Dwyerin levyllä ihan kirjaimellisesti kysytään ”onko oma musiikkini sinulle OK?” Samalla sosiaalisen tilanteen neuvottelu on läsnä hyvin suoraan – osana äänitteelle tietoisesti tallennettua ilmentymää soittajansa omasta musiikista. Samalla se on mainio, lämminhenkinen ja myös leikillinen esimerkki Donna Harawayn *symptosis*-käsitteen toteutumisesta käytännössä: siitä, kuinka musiikki ja taide voivat syntyä yhteisesti tunnustellussa, keskustellussa ja neuvotellussa tilassa.

6.2.2 Vapaa improvisaatio ei kenenkään ja kaikkien omana musiikkina

Berliiniläiskitaristi Anette Krebsillä on toinen, vastakkainen näkökulma ”omaan musiikkiin”. Kun hän vastaa Marleyn ja Wastellin kirjassa esitettyyn kysymykseen ”mitä teet musiikkisi kanssa”, hän esittää heti vastakysymyksen: ”Mitä on minun musiikkini? Tarkoitatteko niitä ääniä, joita kuuluu soittimestani kun soitan sitä?” (Marley & Wastell 2005, 50). Mielenkiintoisesti hän listaa näitä tuottamiaan ääniä, ja mainitsee ensimmäisenä soundcheckit, tutkailut ja virheet (*soundchecks, explorations, errors*). Vasta tämän jälkeen hän listaa myös ”pienemmät tai isommat kappaleet” (*small or bigger pieces*). Vapaan

improvisaation perinteen hetkellisyyttä korostavan luonteen mukaisesti Krebbs korostaa, että musiikillisia suunnitelmia ei voi lyödä etukäteen lukkoon. ”Musiikki on vapaata, anarkistista, ja kaikenlaista on kaunista kuvitella, mutta musiikkia ei ole mahdollista omistaa eikä käsitellä kuten esinettä” (Marley & Wastell 2005, 50).

Krebbs jatkaa ettei ”voi tehdä mitään musiikkinsa kanssa”. Hän ajattelee, että mitään ”hänen musiikkiaan” ei edes ole olemassa – on vain musiikkia yleisesti (*only music in general*). Krebbs listaa erinäisen joukon asioita, jotka valmistavat siihen että musiikki mahdollistuu: harjoittelu, kuunteleminen, syöminen, nukkuminen, matkustaminen, järjestäminen, analysoiminen. Sen jälkeen voi vain ”toivoa että musiikki saapuu – ja kun näin käy, olen todella iloinen” (Marley & Wastell 2002, 50–51).

Annette Krebbs siis pitää ajatusta ”omasta musiikista” mahdottomuutena. Tässä korostuu ajatus ”yhteisestä musiikista”, joka laajemmin käsitettynä on tietysti kollektiivin tai yhteisön ”omaa musiikkia” – yhteisesti neuvoteltavissa oleva asia, jota ei kuitenkaan yksilötasolla voi kukaan omistaa.

Barcelonassa asuva trumpettisti Ruth Barberán puolestaan nostaa esille ”ei-tietämisen” tunnusmerkkinä hänen omasta musiikistaan. Hän kertoo havahtuneensa aikoinaan siihen, että ei osannut vastata itselleen kysymykseen siitä, mitä hän oikeastaan oli tekemässä soittaessaan. Aluksi tämä tietämättömyys omasta musiikillisesta toiminnasta vaivasi häntä, mutta myöhemmin hän ymmärsi, että tämä ei-tietäminen oli aivan hänen oman musiikkinsa tekemisen keskiössä. Tämän ei-tietämisen tai ei-tuntemisen mahdollisti myös tietyt soitossa käytetyt materiaalit ja esineet, jotka olivat ”epäluotettavia” – näin ollen ne eivät olisi hänen kontrollissaan (Marley & Wastell 2002, 178). Vastaavalla tavalla sopraanosaksofonisti Steve Lacy on määritellyt omaa improvisointiaan, jossa hän etsiytyy jonnekin ”tietämisen ja ei-tietämisen väliin” (Bailey 1992, 54).

Barberánille tämä ei-tietäminen merkitsee improvisaation todellista toteutumista: vasta astuessaan oman hallintansa ja kontrollinsa ulkopuolelle on improvisoijan mahdollista todella improvisoida ja soittaa omaa musiikkiaan. Kun hän kuuntelee äänityksiä, joissa itse on soittajana mukana, hän havaitsee oman itsensä läsnäolon tunnistamalla ”ainesosan”, jolla hänen mielestään on mittaamaton merkitys: rehellisyys (*honesty*) (Marley & Wastell 2002, 179). Vain tätä reittiä kulkiessa on mahdollista, että hänen ”oma musiikkinsa” toteutuu.

Japanilaismuusikko Otomo Yoshihide käyttää instrumentteinaan niin levysoitinta kuin kitaraa. Hän vastaa lyhyesti kysymykseen omasta musiikistaan näin: ”Kuuntele toistaiseksi olemassa olemattomia asioita, jotka saattavat olla olemassa tulevaisuudessa” (Marley & Wastell 2002, 8). Arvoituksellisesta kaavustaan huolimatta Yoshihiden sanat ovat improvisaation käsitteen melko perinteisen sananmukaisen tulkinnan ytimessä: improvisoivan muusikon ”oma musiikki” on vasta tulossa, se on ennen kokematonta, ennen kuulematonta. Huovinen viittaakin *Ongelmat*-nimiseen pseudoaristoteeliseen kirjoituskokoelmaan, jossa tuntemattomaksi jäänyt antiikinajan kirjoittaja pohtii sitä, miksi ihmiset mieluummin haluavat kuunnella sellaista musiikkia, joka on heille jo entuudestaan tuttua, kuin sellaista, jota he eivät vielä tunne (Huovinen 2015, 24).

David Toopille improvisaatio hänen omana musiikkinaan sallii monenlaisia, myös keskenään nopeasti ajatellen ristiriitaisia olemisen ulottuvuuksia: ”[...] voin olla hiljaa, voin olla vastaanottava, voin olla rujo, voin olla analyyttinen, voin olla tyhmä, voin lopettaa ja jatkaa” (Toop 2016, 2). Myös Toop korostaa yhteisöllistä virittyneisyyttä ja huomauttaa, kuinka näin voivat kokea ja ajatella myös hänen kanssasoittajansa. Vasta kun hän improvisoijana ”ottaa vastaan” muiden soittajien halut ja impulssit, voi hän ikään kuin päästä ”oman persoonallisuutensa rajojen yli” (*beyond the edges of my character*). Hän myös huomauttaa, että sellainen improvisaatio, josta puuttuu tarpeellinen itsetutkiskelun taso saattaa muuttua liian itsetyytyväiseksi (Toop 2016, 2-3).

Edellä esitettyjä näkemyksiä yhteen vetäen voi ajatella, kuinka vapaan improvisoijan ”oma musiikki” syntyy soittajan omista haluista ja tarpeista, omaa ääntä kriittisesti tutkaillen, mutta tämän oman musiikin tulee aina olla neuvoteltavissa suhteessa toisten omiin haluihin ja tarpeisiin.

6.3 Vapaan improvisaation käytännöllinen utopia

Kaikesta edellä kirjoitetusta hahmottuu fragmentaarisen utuinen näkymä siitä, kuinka vapaa improvisaatio pakenee vakiintuneita merkityksiä. Se saa osakseen ristiriitaisia ja paradoksaalisia luonnehdintoja samalla kun esimerkiksi vapauden kaltaiset käsitteet saattavat saavat toisistaan selvästi poikkeavia painotuksia riippuen siitä onko kirjoittaja miespuolinen muusikko 1960-luvulla vai naispuolinen muusikko 2020-luvun todellisuudessa.

Tässä tutkimukseni viimeisessä luvussa pohdin vapaata improvisaatiota sekä *käytäntönä* että *utopiana* – tai paremminkin niiden yhdistelmänä *käytännöllisenä utopiana*. Usein keskeistä

tälle musiikkiperinteelle on tässäkin tutkimuksessa monasti esille tuotu ajatus siitä, ettei vapaan improvisaation estetiikkaa ja etiikkaa voi oikeastaan erottaa toisistaan. Brittirumpali ja perkussionisti Eddie Prévost kertoo Voima-lehden haastattelussa, ettei musiikkia tulisikaan oikeastaan lähestyä vain ja yksinomaan esteettisestä näkökulmasta:

Se, miten ja mitä ihmiset tekevät, on minusta huomattavasti kiinnostavampaa ja merkittävämpää kuin heidän aikaansaamansa äänet. Olkoonkin, että nämä kaksi asiaa ovat usein vastavuoroisia. Se, mitä pidämme 'kauniina', liittyy näkemykseemme maailmasta, jossa haluaisimme elää. Jos joku pitää 'vapaata improvisaatiota' harjoittamisen arvoisena taidemuotona, hän myös useimmiten pitää siitä seuraavia ääniä arvokkaina. (Kaukua 2007, 23)

Prévostille vapaasti improvisoidussa musiikissa kyse *ei* kuitenkaan varsinaisesti ole utopiasta: ”Vapaassa improvisaatiossa on ainutlaatuinen mahdollisuus toimia yhteistyössä, eikä tällaista löydy oikeastaan mistään sävellyksiin perustuvasta musiikin muodosta. Ei ole kysymys utopiasta” (Kaukua 2007).

Samanaikaisesti kaikki näitä lähteitä ristiin lukemalla muodostuu *nimenomaisesti* kuva utopiasta. Prévost on luonnollisesti oikeassa todetessaan, että vapaan improvisaation yhteisöllinen totetuminen sellaisenaan ei ole utopiaa – mutta vapaan improvisaation ympärillä käyty, sosiaalista, yhteiskunnallista ja eettis-esteettistä muutosta tavoitteleva keskustelu implikoi myös jotain itse musiikin ulkopuolella olevaa: vapaan improvisaation voi nähdä *tavoittelevan yhteisöllistä utopiaa*.

David Toopin vuonna 2016 kirjoittama vapaan improvisaation historiikki keskittyy tämän musiikin tekemisen tavan varhaisvaiheisiin ennen vuotta 1970. Kirjan nimi viittaa utopistisiin ulottuvuuksiin jo nimessään *Into The Maelstrom: Music, Improvisation and The Dream of Freedom Before 1970*. Kirjan nimessä siis kuljetaan suoraan ”myrskyn silmään”, mutta ennen kaikkea kirjan alaotsikko on paljastava: ”Musiikki, improvisaatio ja vapauden unelma”. Mitä muutakaan ”unelma vapaudesta” voisi olla kuin toteutumaton utopiaa? Kirja lisäksi jo otsikkotasollaan vihjaa, ettei ”unelma vapaudesta” koskaan ehkä toteutunut, vaan unelma jäi unelmaksi, aikaan ennen vuotta 1970.

Toop kuvaa vapaan improvisaation dilemmaa ”kollektiiviseksi subjektiviteetiksi” (*collective subjectivity*). Hänelle myös tästä kokemuksesta kirjoittaminen ja puhuminen on merkittävä osa vapaan improvisaation prosesseja. ”Kokemukseni improvisoijana ja kirjoittajana ei ole kaiken kattava, mutta koen mielekkääksi osallistua yhteiseen tai ainakin jaettuun ajatusten vaihtoon improvisaation kokemuksellisuudesta” (Toop 2016, 70). Hän jatkaa tarkentamalla,

että tämä on merkityksellistä jo siksi, etteivät nämä kuvatut kokemukset jäisi vain liian harvojen kertomiksi ja kuvailemiksi: se hämärtäisi improvisoidun musiikin kollektiiviseen voimaan perustuvaa luonnetta, tämän musiikintekemisen tavan yhteisöllistä todellisuutta.

Toop kuvaa kuinka improvisoivan muusikon asema on korostuneesti omanlaisensa. Päinvastoin kuin omalla studiollaan puurtava yksittäinen ja yksinäinen kuvataiteilija, improvisoivien muusikkojen tulee tulla toimeen keskenään – heidän täytyy sietää toisiaan ja ”elää toistensa kanssa” (Toop 2016, 70). Tämä yhteisöllinen toimiminen voi paradoksaalisesti vähentää halua käydä julkista keskustelua muusikkojen keskenään tekemästä musiikista: improvisaatioita ei olla halukkaita analysoimaan eikä varsinkaan muiden soittajien soittoa haluta sen tarkemmin ruotia saati sitten kritisoida. Tästä huolimatta – tai oikeammin juuri tämän takia – Toop itse kokee, että keskusteleminen, puhuminen ja kirjoittaminen ovat merkittävä osa prosessia jo siitäkin yksinkertaisesta syystä, etteivät improvisoivat muusikot ole pelkästään vain ääniä tuottavia yksilöitä, vaan he prosessoivat tapahtumia myös kielellisesti soittotapahtumien ulkopuolella, niin ennen kuin jälkeen esitysten.

6.3.1 Yksi konsertti – monta todellisuutta

Toop kertoo eräästä vapaan improvisaation konsertista, johon hänet kutsuttiin soittamaan: konsertti järjestettiin Lontoon Dalstonissa vuonna 2012. Esitystilanteessa hänen soittokumppaninsa olivat hänelle entuudestaan tuntemattomia ihmisiä, eivätkä kaikki muutkaan olleet keskenään tuttuja edes henkilökohtaisella tasolla. Hän kertoo osallistuneensa konserttiin alunperin vain musiikki mielessään, mutta konsertin jälkeen hän päätyi esittämään kullekin konserttiin osallistuneelle muusikolle toiveen. Hän pyysi, että jokainen muusikko kirjoittaisi tästä kokemuksesta lyhyen tapahtunutta kuvailevan tekstin. Muusikoiden lisäksi hän lähestyi yleisössä ollutta Steve Beresfordia, ja pyysi tältä puolestaan konserttikuuntelijan näkemystä tapahtuneesta. Beresford on improvisoiva muusikko ja kokeellinen säveltäjä, jolle vapaan improvisaation perinne on tuttu vuosikymmenien ajalta (Toop 2016, 71).

Lopputuloksena syntyi muutamia lyhyitä kirjoituksia, jotka mielenkiintoisella tavalla valottavat vapaan improvisaation kokemuksellisia tasoja, ja omalla tavallaan myös tekevät näkyväksi tähän musiikkiperinteeseen kytkeytyvän *käytännöllisen utopian*. Samanaikaisesti tämä eräänlainen kokemukselliseen muistiin perustuva ajatuksellinen koe tuo esille vapaan improvisaation mekanismien omaperäisyyden: harvassa muussa musiikintekemisen tavassa yhteinen (*collective*) ja omakohtainen (*subjective*) ovat näin konkreettisesti läsnä sekä alituisen prosessoinnin, tutkailun ja neuvottelun alaisina.

Itse konsertissa Toop käytti äänilähteinään kannettavaa tietokonetta, steel-kitaraa, huilua ja lyömäsoittimia. Jennifer Allum soitti viulua, Adam Linson kontrabassoa, ja Marjolaine Charbin pianoa tai tarkemmin ilmaisten pianon sisäpuolta. He tapasivat, esiintyivät soittaen yhdessä – eikä yhdenkään kokemus ole kirjoitusten perusteella yhdenmukainen toisen soittajan kokemuksen kanssa.

Viulisti Jennifer Allum kuvailee aluksi, kuinka hänen päivänsä oli jo valmiiksi ollut melko työntäyteinen. Hän oli varhaisesta aamusta lähtien soittanut muusikon kanssa, jonka kanssa on tehnyt vuosien ajan yhteistyötä. Tuosta entuudestaan tutummasta kontekstista siirtyminen näiden neljän improvisoijan konserttiin oli hänelle jo lähtökohtaisesti kokemuksellisesti haastavaa: näistä kahden soittoa hän ei ollut koskaan aiemmin kuullut (Toop 2016, 71–72). Allumin kuvailu konsertista on vain joitakin rivejä pitkä, mutta hän mahdollistaa siihen vapaan improvisaation kannalta keskeisiä kysymyksiä.

Alkuun – kuten edellä kuvailtiin – hän tuo oman *subjektiviteettinsa kollektiivin pariin*. Tämän jälkeen hän lyhyesti kuvailee heidän tekemäänsä musiikkia ”kahdeksi setiksi teksturaalisia tasoja ääntä”. Hän on jossain määrin kriittinen heidän tuottamilleen äänille, kutsuen niitä ”melko staattisiksi” sekä pohtien, että heidän tekemiltään ääniltä ”puuttui suunta” (Toop 2016, 72).

Tästä Allum siirtyy *muusikoiden välistä dynamiikkaa* koskevaan pohdintaan. Hän pitää mahdollisena, että tietyn tyyppiset dynaamisesti ja harmonisesti staattiset äänelliset ratkaisut olivat tuohon aikaan tyypillisiä, ehkä ”muodikkaita” ratkaisuja. Hän kertoo kuinka ”meni mukaan” tähän äänen virtaan, mutta kuinka pian halusi lopettaa, koska ei kokenut panoksensa olevan ”erityisen rakentava”. Hänen kokemuksessaan Toop toimi jossain määrin vastaavin tavoin – sekä yhteistä sävelkieltä luoden että sitä häiriten – mutta Charbin ja Linson loivat soitollaan ”vähemmän vastarintaa”, eli he Allumin näkemyksen mukaan olivat halukkaampia rakentamaan jonkinlaista yhtenäistä soinnin estetiikkaa.

Viulisti Allum kertoo, kuinka soittotilanteen dynamiikka ajoi häntä turvautumaan enemmän tai vähemmän hänelle itselleen tuttuihin tapoihin soittaa. Hän pohtii *improvisaation toteutumista*: ”Toisin sanoen, en todella improvisoinut.” Hänelle kokemus näyttäytyi turhauttavana ja hän ei oikein tiennyt ”mitä tehdä” tässä kontekstissa (Toop 2016, 72). Tämä Allumin kirjoittama lyhyt kuvailu soittokokemuksestaan tiivistää pieneen tilaan paljon. Läsna ovat ensinnäkin yksilön ja yhteisön suhde, toiseksi yhteisön sisäinen dynamiikka ja

implisiittiset valtasuhteet sekä kolmanneksi kysymys improvisaation luonteesta ja sen mahdollisuudesta.

David Toopin oma kirjoitus tästä samasta soittokokemuksesta keskittyy pitkälti erinäisiin eettis-esteettisiin valintoihin, joita muusikko elävässä soittotilanteessa tekee. Hän kääntää perinteisiä esteettisiä hyveitä pääläelleen kuvaillessaan sitä, kuinka hänen valitsemansa laitteet eivät toimi kovinkaan luotettavasti ja tuottavat siten ei-toivottuja ääniä, jotka eivät aina ole hänen kontrollissaan (Toop 2016, 72). Hän ei myöskään ole kiinnostunut muusikon tuottamien äänten balanssista, vaan – kuten vaikka elokuvataiteessa – häntä kiehtovat pienet epätäydellisyydet ja epämääräisyydet (Toop 2016, 74).

Toop kirjoittaa, kuinka ensimmäisen setin aikana hän huomaa jo varhain, että hänen ja Jennifer Allumin ajatukset eivät välttämättä mene oikein yksiin. Hänelle kyse ei ole siitä onko hän itse soittajana oikeassa vai väärässä, vaan siitä, että tämä havainto ja kokemus yhtä kaikki vaikuttaa hänen soittoonsa – ja sitä kautta myös koko yhtyeen soittoon. Hän toki tunnistaa ja tunnustaa Allumin soiton musiikillisen laadun – ”[...] kuulen hänen soitossaan kirkkautta ja päättäväisyyttä” – mutta tämä niin kutsuttu ”musiikillinen laatu” ei ole se, mitä Toop improvisoidusta musiikista välttämättä etsii (Toop 2016, 74).

Toisaalta hän kertoo alkuun kiinnittyvänsä voimakkaasti Charbinin pianon sisäpuolelta taikomiin sointeihin. Tässäkin häntä kiinnostaa myös eettis-esteettinen ulottuvuus: se kuinka eri soittajien eri äänilähteillä tekemät äänet sekoittuvat toisiinsa siten, ettei niiden alkuperää enää aivan varmuudella pysty sanomaan, ”[...] niiden ’omistajaa’ ei voi tunnistaa” (Toop 2016, 73). Yhdessä vaiheessa konserttia Adam Lane soittaa jousella ääniä kontrabasson ylärekisteristä. Toop ottaa tähän osaa soittamalla huilua, ja kritisoi itseään siitä, että hänen omat äänensä kulkevat liian konventionaalisesti tuttuja free-jazz -perinteestä nousevia polkuja. Hän kokee epäonnistuvansa ja huomaa kuinka tässä vaiheessa viulisti Allum lopettaa soittonsa: Toopin mielestä Allum ”toimii tilanteessa oikein” (Toop 2016, 74–75).

Toopin selonteko on alituista, usein ristiriitaista vuoropuhelua yksilön ja kollektiivin oletettujen halujen ja tavoitteiden välillä. Mutta – kuten Allumillakin – mukana on tuhti annos itsetutkistelua ja ennen kaikkea itsensä epäilyä: epävarmuutta, omien mahdollisesti turhamaisten halujen kritiikkiä, omien ennakoasenteiden ja eettis-esteettisten ajatusten kyseenalaistamista – näiden kaikkien sekoittumista toisiinsa. Hän myös esittää paradoksin muotoon puetun kannanoton siitä, mistä hänen mielestään improvisoinnissa on pohjimmiltaan kyse: ”Uskon että improvisaatio voi kasvaa ainoastaan olemalla epäpuhdasta, vaikka

improvisaation olemus ja sen olemassaolon jatkuvuus vaativatkin jossain määrin puhdasoppisuutta.” Hän jatkaa, kuinka usein kokee improvisaatiokonteksteissa estyneisyyttä, pidättyväisyyttä. (Toop 2016, 76).

Toopin kirjoitus kiteytyy oikeastaan kysymykseen siitä, kuinka hyväksyä elävän soittotilanteen todellisuus. Vapaan improvisaation elävä soittotilanne on jatkuvaa *hyväksymisen prosessia*. Mikään ei välttämättä kulje sellaiseen suuntaan, johon yksilö-soittaja esityksen aikana musiikkia haluaisi kuljettaa. Muiden valinnat pitää hyväksyä, joskin niitä on soittotilanteessa mahdollista myös kommentoida. Voikin myös ajatella että hiljaisuus, soiton lopettaminen, ei ole pelkästään osoitus toisten huomioon ottamisesta ja tilan antamisesta: se voi tilanteesta riippuen olla (passiivis)aggressiivinen mielenilmaus siinä missä äänenvoimakkuuden äkillinen lisääminenkin.

Yhtä lailla Toopin kirjoitus korostaa *omien halujen hyväksymistä*. Kyse on vapaan improvisaation puitteissa tapahtuvista vapauskäsitusten todentumisista ja usein implisiittisistä valta-asetelmien rakentumisista ja niiden neuvotteluista.

Kontrabasisti Adam Linsonin kuvailu konsertista pyörii enemmänkin musiikillisten onnistumisten ja epäonnistumisten tasolla. Hän kokee, että muusikoiden ensimmäinen setti kului ”tutustumiseen ja tunnusteluun”, ja että vasta toisessa setissä muusikoiden yhteisesti tuottamat äänet pääsivät paremmin kehittymään nimenomaan musiikillisessa mielessä (Toop 2016, 77). Myös hänelle äänten toisiinsa sekoittuminen sekä paikoittainen epäselvyys yksittäisten äänten lähteistä näyttäytyy merkityksellisenä. Linson myös kuvailee soittotilannetta improvisaatiokontekstille tyypillisesti siten, kuinka hän ei ”aina tiennyt mihin suuntaan olimme menossa” (Toop 2016, 77).

Linson kuvailee soittajista konserttia perinteisimmin musikaalisin käsittein, mutta hänenkin ajatuksensa taipuvat mahdollisten yksilön ja kollektiivin välisten kokemuksellisten ristiriitojen suuntaan. Hän myös kuvailee, kuinka toinen setti päättyi ”hypnoottiseen transsiin”, ja jatkaa ettei hänellä ole pienintäkään käsitystä ”kuinka kauan olin – olimme? - siinä tilassa”. (Toop 2016, 78). Linsonin kuvailun täyttävät kuvailut eri instrumenttien äänistä, mutta hän ei juuri pohdi yksilöitä näiden äänten ja päätösten takana: äänet muodostavat hänelle ”vain” musiikkia, yhteisesti tuotetun äänellisen kentän, jossa ei suurempia yksilöiden välisiä jännitteitä tai ristiriitoja ole. Kuvaillessaan toisen setin päättävää transsimaista tilaa, hän kuitenkin hyvin lyhyesti pohtii sitä mahdollisuutta, että yksittäisen soittajan kokemus ei välttämättä ole yhteisesti jaettu.

Pianisti Marjolaine Charbin taas kertoo, kuinka hän nauttii improvisaatiosta keskustelemisesta – mutta hänellä on tapana tehdä tämä suullisesti ja pian elävän esitystilanteen jälkeen. Hän kertoo kirjoittaneensa konsertista vasta reilua viikkoa tapahtuneen jälkeen, missä vaiheessa yksityiskohdat tuntuivat jo kadonneen hänen mielestään (Toop 2016, 79).

Charbin puhuu aluksi vain itsestään: omasta mielentilastaan, omista pyrkimyksistään, subjektiivisista kokemuksistaan itse tekemistään virheistä, sekä siitä, kuinka tietyt äänitapahtumat päättyivät hänen mielestään turhan aikaisin ja jäivät ikään kuin kesken. Hän kertoo aina tasapainottelevansa sen suhteen, missä määrin käyttää improvisoidessaan ”tekniikoita jotka ovat liian ennalta-arvattavia” (Toop 2016, 79). Hänen kokemuksessaan soittotapahtuma näyttäytyy siten, että hän pyrkii ymmärtämään ja hallitsemaan ”äänen fyysisyyttä” siinä määrin kuin se hänelle on mahdollista; silloin kun se ei ole, pyrkii hän ”toivottamaan vahingot ja sattumat tervetulleiksi” (Toop 2016, 79).

Ehkä mielenkiintoisestikin Charbin ei juurikaan kirjoita yhtyeestä eikä yksittäisistä soittokumppaneistaan. Hän kyllä puhuu yhteissoiton haasteista (”[...] jatkuvaa omasta paikasta neuvottelemista soivan kuvan raameissa”), mutta hän viittaa yhteissoittoon pikemminkin runollisin sanankääntein: ”Kuivia ja märkiä ääniä. Liikettä. Paikallaan oloa. Osia. Jämähtyneisyyttä. Räjähdyks. Resonansseja” (Toop 2016, 79). Charbin jatkaa lyhyesti kuvailen, kuinka yksinkertaisesti muiden ihmisten tapaaminen, heidän kanssa yhdessä oleminen, sitoo hänet voimakkaasti improvisaation harjoittamiseen. ”Se synnyttää tilanteita, joissa minun täytyy löytää syvä yhteys ihmisiin, paikkoihin, asioiden ja esineiden fyysisyyteen, ajan kulumiseen. Eikö meidän pitäisi aina elää niin?” (Toop 2016, 79–80).

Nämä neljä muistinvaraista ja omakohtaisia kokemuksia välittävää selontekoa yhdestä ja samasta konsertista paljastavat neljä toisistaan poikkeavaa todellisuutta. Toopin kokoama lyhyt, yhteen laskettuna alle kymmenen sivun kirjoitusharjoitelma kertoo omalla tavallaan enemmän vapaan improvisaation sosiaalisen todellisuuden ristiriitaisuudesta, kuin moni yksittäisen kirjoittajan tekemä pitkä essee tai kirja. Vaikka kunkin soittajan omakohtaisen kokemuksen erilaisuus näyttäytyykin tietyssä mielessä itsestään selvänä – olemmehan kaikki erilaisia ja omia yksilöitämme – on kuitenkin vaikea kuvitella, että vastaavanlaiset, hyvin toisistaan poikkeavat reflektiot toteutuisivat sellaisen musiikin kohdalla, joka nojaisi voimakkaasti ”yhteen auktoriteettiin” – on tämä auktoriteetti sitten bändinjohtaja, kapellimestari tai partituuri.

Jokaisessa kirjoituksessa kuuluu kunkin soittajan oma ääni. Vaikka teksteissä on havaittavissa erityyppisiä sävyjä ja osin voimakkaastikin toisistaan poikkeavia kokemuksia, yksi tekstejä yhdistävä piirre on jonkinlainen epä tietoisuuden sävyttämä epämääräisyys, joka on leimallista nimenomaisesti vapaan improvisaation käytänteille. Tämä epäonnistumisen mahdollisuus on kirjassa siinäkin mielessä verhoamatta esillä, että soittajien tekstien jälkeen kommenttinsa antaa vielä kuulijan roolissa ollut Steve Beresford. Hän pohtii lyhyesti miksi koki, ettei yhteen synnyttämä musiikki oikein ollut tyydyttävää, että äänistä ”puuttui voimaa”, vaikkei hän olekaan varma mitä tuo ”voiman puuttuminen” tarkalleen ottaen tarkoittaa (Toop 2016, 80).

Beresfordia häiritsi tietty dynaaminen yksiulotteisuus sekä kokemus siitä, että ”jotkut soittajista olivat selvästi päättäneet soittaa tiettyjä dynamiikkoja huolimatta siitä mitä heidän ympärillään tapahtui” (Toop 2016, 80). Beresford toisin sanoen lukee tilannetta niin, että tehdessään etukäteispäätöksiä musiikin kulun suhteen, muusikot eivät oikeastaan improvisoineet – eivätkä sitä kautta myöskään olleet todella yhteydessä toisiinsa yhteisönä, kollektiivina.

6.3.2 Vapauden unelma

Puhe vapaasta improvisaatiosta on siinä mielessä usein ristiriitaista, että siitä puhuvat muusikot eivät oikein tunnu olevan varmoja, onko ”vapaudella” varsinaisesti mitään tekemistä tämän heidän kuvailemansa musiikin kanssa – vastaavalla tavalla kuin he pohtivat voiko ”improvisaatio” sellaisenaan edes käytännössä koskaan missään toteutua. Sanapari vaikuttaa paradoksilta, mahdottomuudelta, alati näkyvistä haihtuvalta kangastukselta.

Vapaan improvisaation alkuhämaristä lähtien ajatus vapaudesta on kuitenkin koko ajan ollut näiden puheenvuorojen ytimessä. Se ei tarkoita, että vapauden käsitteen liittäminen osaksi musiikillisen ilmaisun nimeä olisi ollut kaikkien mieleen – oikeastaan päinvastoin. ”Free-jazz – en ole koskaan pitänyt siitä termistä, sillä se aina loi mahdollisuuden niin suurelle määrälle väärinymmärryksiä”, kertoo saksalainen vapaan jazzin ja vapaan improvisaation muusikko Peter Brötzmann. Hän jatkaa kuinka moni ymmärtää vapauden niin usein väärin – tässäkin tutkimuksessa aiemmin esitetyssä *positiivisen vapauden* muodossaan: ”Vapaudessa ei ole kyse siitä, kuten moni siitä ajatteli, että voit tehdä mitä hyvänsä. Et tietystikään voi, sillä jos olet esiintymässä, haluat tehdä jotain yhdessä.” (Toop 2016, 174). Mielenkiintoista tässä on, että Brötzmannin ajatuksissa yhdessä soittaminen aidosti toteutuessaan merkitsee sitä, että kukin osallistuja nimenomaisesti *haluaa* osallistua kollektiiviseen musiikintekemiseen. Kyse

omista egoistisista pyrkimyksistä luopumisessa ei siis ole mikään moraalinen velvoite tai ikävä pakko.

Vapaus on tietysti läpeensä suhteellista. David Toop viittaa hänkin Isaiah Berlinin ajatuksiin ja siihen kuinka vapauden käsitteen merkitys on historiallisesti kovin huokoinen, täynnä reikiä – sen merkityskenttää pystyy venyttämään tilanteen ja kontekstin niin vaatiessa (Toop 2016, 81). Toop viittaa myös konkreettisen yhteiskunnallisiin, äärimmäisen räikeitä historiallisia epätasa-arvoasetelmia korjaaviin vapauskäsityksen ilmentämisiin, kuten Martin Luther Kingin kuuluisaan vuoden 1963 puheeseen Lincolnin muistomerkillä, tai afroamerikkalaisen sosiologin William Edward Burghardt Du Boisin kirjoituksiin ”vapauden aamunkoitosta” (Toop 2016, 81). On sanomattakin selvää, että vapaan improvisaation parissa tapahtuvat neuvottelut vapauksista ovat tyystin eri mittakaavan ongelmia – vaikka afroamerikkalaisen vapaan jazzin perinteessä nämä olivat Kingin puheen aikoihin hyvin konkreettisella tavalla läsnä myös soivan musiikillisen todellisuuden estetiikassa. Tähän viittaa jo yhdysvaltalaisen free-jazzin vaiheita esittelevän Valerie Wilmerin kirjan nimi *As Serious As Your Life* – ”yhtä vakavaa kuin oma elämäsi” (Wilmer [1977] 1992). Mutta, vapaa improvisaatio *ainakin teoriassa* mahdollistaa omanlaisensa sosiaalis-esteettisen toiminnan kentän, jossa kysymykset vapaudesta, vallasta ja tasa-arvosta ovat suoraan käsiteltävinä ja peittelemättä esillä.

Improvisaation unelma on saavuttaa kaikki nämä tasa-arvoon kytkeytyvät tavoitteet: se ei ainoastaan pyri toteuttamaan anarkistista toivetta tasa-arvosta vailla hallitsijoita, vaan se samanaikaisesti luo uutta ilmaisun tapaa jonka piirissä yksityisen eristäytynyt ja korostuneen individualistinen ilmaisu tulee mahdolliseksi kollektiivisen toiminnan parissa ja sen rinnalla. (Toop 2016, 82).

Vapaan improvisaation perinteen paradoksi on, että edellä esitetyn kaltainen utopia olisi saavutettavissa melko yksinkertaisin, käytännöllisin keinoin. Mutta, sen parissa käsitellyt kysymykset yhteisöstä, johtamattomuudesta, auktoriteettittömyydestä, anarkiasta sekä yhteisesti neuvotellusta, monisävyisestä vapaudesta tuntuvat 2020-luvun todellisuudessa todella – ja toki myös surullisesti – utopialta. Vastaavalla tavalla vapaa improvisaatio hetkellisenä, teoksettomana ja katoavana musiikin ja taiteenmuotona voisi tarjota suuntaa sensitiivisemmälle, kuuntelevammalle ja aidosti yhteisöllisemmälle tulevaisuudelle. Näin ollen se voisi tarjota – ja tarjoaa jo – vaihtoehdon musiikille, joka nähdään suoraviivaisen kapitalistinen kulutushyödykkeenä. Akustisessa, paikallisessa ja äänittämättömässä muodossaan vapaan improvisaation taas olisi mahdollista tavoitella myös ekologisesti kestävää utopiaa: se vain soi, kuolee pois, eikä siitä jää jäljelle mitään materiaalisesti ympäristöä kuormittavaa. Donna Haraway kirjoittaa kokevansa *posthumanismin* ilmaisemat

tulevaisuuden näkymät ongelmallisina, epätydyttävinä. Hän viittaa kollegansa Rusten Hognessin ajatukseen siitä, että posthumanistisen käsitteistön sijaan näkisimme ihmisenä olemisen jatkossakin sellaisena kuin se on – ihmisen kompostoituvana multana (Haraway 2016, 32). Vastaavalla tavalla vapaa improvisaatio on mahdollista nähdä kehollisena, fyysiseen ja biologiseen maailmaan kiinnittyvänä toimintana, ”musiikillisena multana”, jonka tarkoitus on ”vain” olla olemassa ja synnyttää uutta toimintaa – ei enempää, muttei vähempääkään.

Mikäli vapaan improvisaation jättää digitaalisesti tallentamatta, tekoälykään ei – ainakaan tämänhetkisten käsitystemme valossa – pääse sen luo. Derek Baileyn ajatusten mukaisesti vapaa improvisaatio näyttyy ihmiskunnan vanhimpana musiikkina, mutta tässä ikaikaisuudessaan se saattaa kätkeä sisäänsä myös aidosti uuden, radikaalisti erilaisen musiikin tekemisen tavan mahdollisuuden – *tulevaisuuden musiikin*.

Käytännön kokemukset musiikin ja kokeellisen taiteen kentältä kertovat kuitenkin jotain aivan muuta. Yhä enenevässä määrin kokeellisenkin musiikin ja taiteen kentällä taide määrityt ”teoksiksi” ja ”sävellyksiksi” – ja muusikot ja musiikintekijät esiintyvät ”säveltäjinä”, yksilöllisinä tekijöinä. Syyt tähän ovat samoja, joita tässä tutkimuksessa esitelleet puheenvuorot ovat tuoneet esille: länsimaiseen taidepuheeseen poikkeuksellisen vahvasti kytkeytyneet vanhakantaiset hierarkiat ja arvottamiset. Näiden pohjalta syntyy näkymä, jossa luova yksilö on *aina* merkittävämpi kuin luova yhteisö – sävellys ja esineen kaltainen teos aina tehokkaammin todennettavissa ”todelliseksi” taiteeksi kuin katoava, hetkellinen improvisaatio.

Kyse on myös rahasta. Koska apurahamekanismit suosivat perinteistä teoksen käsitystä, on improvisoitua musiikkia haastavaa uskottavasti perustella tukea ansaitsevaksi musiikin ja taiteentekemisen muodoksi. Myös musiikkipalkinnot ovat teoskeskeisiä. Säveltäjien Tekijänoikeustoimisto Teosto kiinnittyy jo nimessään sekä ”säveltäjyyteen” että ”teoksellisuuteen”. Teoston jakama Teosto-palkinto nostaa järjestön oman ilmoituksen mukaisesti esiin ”rohkeaa, innovatiivista ja omaperäistä suomalaista musiikkia”. Palkinnon säännöt painottavat säveltäjyyttä, teoksellisuutta, tuotannollisuutta (kursivoinnit omiani):

Palkittava *teos* voi edustaa mitä tahansa musiikilajia. Myyntimäärällä ei ole vaikutusta palkinnon saamiseen. Palkinnon saavan *teoksen* tulee olla edellisen vuoden *tuotantoa*. Palkinto annetaan vain *teoksen* tekijöille (*säveltäjä*, sanoittaja tai sovittaja), ei *teoksen* esittäjälle, mikäli esittäjä on eri kuin tekijä(t). (Teosto-palkinto 2024)

Palkitsemisen ehtoja tarkennetaan edelleen: ”Ehdokkaiden valinnassa huomioidaan ensisijaisesti *teoksia* tai *teoskokonaisuuksia*, joiden tekijöitä ei ole palkittu Teosto-palkinnolla aiemmin.” (<https://www.teosto.fi/tietoa-teostosta/teosto-palkinto/>)

Tämä on tietysti vain yksi esimerkki vallitsevista musiikkia koskevista arvotuksista, joissa teoksettomalle, kollektiiviselle musiikintekemiselle ei ainoastaan olla antamatta arvoa – sen olemassaoloa ei lähtökohtaisesti edes tunnisteta tai tunnusteta. Teoksettoman musiikin mahdollisuutta ei nähdä edes olevan olemassa: perinteinen, 1800-luvun taidenäkemyksistä juontuva, korostuneen valkoinen ja europalainen hierarkia säveltäjän ja soittajan välillä ei voisi selvemmin olla esillä.

Hahmotellessaan ”tulevaisuuden muusikkoutta”, Huovinen pohtii erinäisten uuden teknologian mahdollistamien, yleisön ja taideteoksen välisten interaktioiden ulottuvuuksia. Hän kirjoittaa, kuinka ”myös muilla taiteenaloilla kuten tanssitaiteessa on nykyisin jouduttu kysymään, voiko improvisatorisen taiteen tekemisen prosessi itsessään tulla käsitetyksi teoksena, taiteen varsinaisena tuotteena.” Hän jatkaa huomauttaen, kuinka ”kiinnostus eläviin taiteen tuottamisen prosesseihin ja näiden prosessien aikana tapahtuvaan interaktioon on kuitenkin jotakin, joka on aina ollut ominaista musiikilliselle improvisaatiolle” (Huovinen 2015, 27).

Lisäksi hän esittää ajatuksen siitä, että käynnissä olevalla vuosisadalla on ”kaikki edellytykset tulla muistetuksi musiikin historiassa improvisaation vuosisatana. Tosin improvisaatio saattaa löytää muotoja, joita ei vielä 1900-luvulla osattu aavistaa” (Huovinen 2015, 27–28). Samalla on huomautettava, että Huovinen kytkee nämä improvisaation tulevaisuudennäkymät melko suoraan tietotekniikan tarjoamiin mahdollisuuksiin. Oman tutkimusaineistoni perusteella ”vapaa improvisaation tulevaisuus” voisi taas suuntautua aivan toisaalle. Sen mahdollisuudet näkyvät ennen kaikkea siinä, että se *ei tarvitse* tietotekniikkaa yhtään mihinkään. Tällainen prosessinomainen, hetkellinen musiikki ja taide saattaa näyttää utopistisen voimansa tekoälyn ja teknologiajättien muovaamassa dystooppisessa huomisen maailmassa, joka taitaa olla täällä jo tänään.

Yhtä kaikki, kun tätä käynnissä olevaa vuosisataa on takana noin neljännes, ei Huovisen utopistisesta toiveesta ehkä kovin vahvoja merkkejä ole nähtävissä. Päinvastoin, vaikutelma siitä, että musiikki nähdään yhä vahvemmin sellaisina teoksina, joita voi omistaa, myydä ja joilla voi tehdä voittoa, vahvistuu entisestään kuin itsestään selvänä asiantilana vailla vaihtoehtoisia näkymiä.

Tutkimusainestostani esille nousee myös yksi kiinnostava piirre: muusikot eivät juurikaan puhu siitä, kuinka he itse tällä valitsemallaan musiikillisella tiellä tulevat taloudellisesti toimeen. Improvisaation ulottuvuuksia ja mahdollisuuksia pohditaan, omaa itseä tutkaillaan kriittisessä valossa, vapauden muodoista ja suunnista neuvotellaan – ja kaikki tämä tehdään vilpittömän, rehellisen, jopa vakavan kuuloisin äänenpainoin. Tämän musiikkiperinteen parissa tehdyllä musiikilla, vapaan improvisaation käytännöllistä utopiaa tavoittelevilla toimintatavoilla, tuntuu aidosti olevan siitä puhuville soittajille väliä. Mutta marginaaliin ajetun musiikintekemisen muodon taloudellisista reunaehdoista ei suuremmin puhuta, tai jos puhutaan, näihin reunaehtoihin viitataan ikään kuin vain asianlaitana: ”Koska vapaa improvisaatio, vailla pienintäkään epäilyä, on niin erikoistunutta, jotta se herättäisi kaupallisten musiikkitoimijoiden mielenkiinnon, sen harjoittajia selvästikin motivoi muu kuin taloudelliset pyrkimykset” (Reardon-Smith, Denson & Tomlinson 2020, 15). Ehkä tämä tiivistää jotain olennaista näiden tutkimusaineistossani äänessä olevien muusikoiden idealistisuudesta, heidän käytännöllistä utopiaa tavoittelevasta esteettis-eettisestä virittyneisyydestään.

Kuten Pearson ja Sawyer John Deweyn taidefilosofiaan nojaten hahmottelevat, vapaan improvisaation perusolemus on pohjimmiltaan antikapitalistinen. Isaiah Berlinin vapauskäsitteiden jäykkyyttä kritisoiden Reardon-Smith, Denson ja Tomlinson taas pohtivat vapaan improvisaation feminististä tulkintaa. He myös kritisoivat Gary Petersin ajatusta siitä, että improvisaatiossa pohjimmainen kysymys on improvisoijan ja improvisaation välisestä suhteesta: heille kyse on ensisijaisesti improvisoijan ja toisen improvisoijan välisestä suhteesta – yksinkertaisesti ilmaisten ”yhdessä soittaminen” – joka elävän esitystilanteen kautta on avoin keskustelulle.

Näiden diskurssien kautta vapaa improvisaatio näyttäytyy myös tasa-arvoon pyrkivänä, antiautoritaarisena toimintana. David Toopille siinä on sekä paikallista että globaalia voimaa. Jo 1960-70-luvuilla vapaan improvisaation piirissä toimineet muusikot toimivat yhtä lailla paikallisissa kuin kansainvälisissä konteksteissa, näitä ulottuvuuksia luontevasti yhdistellen, jolloin he ikään kuin ”hyväksyivät epävakaa identiteettinsä, jonka valjastivat sellaisen unelman tavoitteluun, jota oli vaikea pukea sanoiksi.” Toop kuvaa tätä kaikkea eräänlaiseksi ”vasta muotoutumassa olevaksi, vielä määrittelemättömäksi vihjaukseksi siitä, miten olla ja elää” (Toop 2016, 298).

Eddie Prévostille vapaan improvisaation perimmäinen kysymys nyt ja tulevaisuudessa on tämä: ”Jos nämä pohdinnat alkavat ohjata musiikillisten elämiemme suuntaa ja jos ne alkaisivat jopa muodostaa perustaa musiikin arvottamiselle ja kulttuurikritiikille, silloin niiden ihmisten valta, jotka haluavat tehdä asioita toisille tulee haastetuksi niiden ihmisten vallalla, jotka haluavat tehdä asioita yhdessä.” (Prévost 2004, 110). Vapaan improvisaation elintila tulevaisuudessa, sen ”unelma vapaudesta”, mahdollistuu pitkälti sen kautta, kuinka tasa-arvoisessa, antikapitalistisessa ja antiautoritaarisessa tulevaisuudessa elämme.

7 Lopuksi

Olen käsitellyt tutkimuksessani vapaana improvisaationa tunnettua musiikintekemisen tapaa. Olen lähtenyt liikkeelle yksinkertaisesti kysymällä: *mitä on vapaa improvisaatio?* Tähän kysymykseen olen etsinyt vastauksia käyttäen aineistolähtöistä diskurssianalyysia tutkimuksellisenä metodinani. Olen siis tutkinut ja tulkinnut sellaisia kirjoja, esseitä, haastatteluja ja äänilevyjen saatetekstejä, joissa vapaata improvisaatiota käytännössä harjoittavat muusikot puhuvat tekemisestään: pohtivat sen luonnetta, hahmottelevat sen mahdollisuuksia, arvottavat ja peilaavat tekemistään suhteessa muihin musiikkeihin. Tästä diskurssianalyttisestä näkökulmasta käsin olen toisin sanoen siis kysynyt: *miten vapaasta improvisaatiosta puhutaan?* Millä tavoin ja millaisin sanavalinnoin nämä muusikot tekemästään musiikista puhuvat? Millaisia yhteisiä teemoja tai toistuvia pohdintoja teksteistä on löydettävissä? Mikä näitä tekstejä yhdistää, mikä niitä erottaa? Minkälaisia vapaata improvisaatiota määrittäviä diskursseja ja tulkintoja tutkimusaineistoni pohjalta on mahdollista löytää?

Tutkimusaineistostani esille nousee kolme diskurssia. Nämä ovat a) *improvisaation diskurssi*, b) *vapauden diskurssi* sekä c) *teoksen käsitteen ja sävellyksellisyyden kritiikin diskurssi*. On käynyt yhtäläillä selkeästi ilmi, kuinka nämä diskurssit käsittelevät improvisaation, vapauden ja teoksellisuuden käsitteitä hyvin moninaisista, rikkaista näkökulmista. Kuten edellä on kaikessa moniäänisyydessään tullut ilmi, mitään yhtä ja tiettyä ”vapaata improvisaatiota” ei ole eikä ole koskaan ollut – on vain mosaiikkimainen pohdintojen, ajatusten, mielipiteiden ja kuvailujen tulkintakenttä. Koska tutkimusaineistoni ulottuu 1970-luvun alusta 2020-luvulle asti, nämä pohdinnat saavat erilaisia painotuksia ja sävyjä riippuen siitä, missä päin tätä aikajännettä kulloinkin olemme. Esimerkiksi monelle varhaisen vaiheen vapaalle improvisoijalle ominainen, korostuneen antagonistinen asenne suhteessa länsimaisen sävelletyn taidemusiikin perinnettä kohtaan ei enää 2020-luvun ajattelussa ole välttämättä niin korostuneesti esillä.

Olen kontekstoinut vapaan improvisaation perinteen juuri omanlaisekseen musiikilliseksi perinteeksi: tietyllä tavalla määrittäväksi tulokulmaksi tai asenteeksi musiikkiin. Lisäksi esittelemällä niin vapaan improvisaation historiallista taustaa kuin eri musiikkiperinteiden parissa esiintyviä käsityksiä improvisaatiosta, olen pyrkinyt tuomaan esille juuri sen parissa vallitsevia, usein melko radikaalejakin näkemyksiä improvisaation luonteesta. Eri improvisaatiokäsitysten tunteminen on kuitenkin välttämätöntä tämän kontekstoinnin

luomiseksi. Improvisaation käsite saa ja on saanut aina hyvin erityyppisiä merkityksiä riippuen siitä, liikutaanko vaikka jazzperinteen, eri kansanmusiikkien tai länsimaisen sävelletyn taidemusiikin piirissä. Kokonaan oma kysymyksensä on länsimaisesti tulkitun improvisaation käsitteen ulottaminen koskemaan ei-länsimaisia musiikkiperinteitä. Tätä problematiikkaa olen pohtinut luvussa 4.3.

Vapauden käsitettä olen tarkastellut Isaiah Berlinin kahden vapauskäsitteen kautta. Berlinin mukaan vapaus näyttäytyy joko vapautena jostakin (*negatiivinen vapaus*) tai vapautena johonkin (*positiivinen vapaus*). Kuten aineistosta hyvin käy ilmi, muusikot ymmärtävät improvisoidun musiikin vapauden pääsääntöisesti negatiivisen vapauskäsitteen kautta, jolloin musiikillisessa kontekstissa ei ole tarkoitus soittaa ”mitä tahansa”. Toisin sanoen ajatus kollektiivista ja yhteisöllisten ulottuvuuksien huomioonottamisesta on ensisijaista. Tosin, Reardon-Smith, Denson ja Tomlinson esittävät kritiikkiä näin binäärisesti hahmottuvalle vapauskäsitteelle, ja kirjoittavat kuinka kyse on todellisuudessa moninaisemmista vapauden suunnista ja niiden neuvottelemisesta. Tämä näkökulma nousee esiin toisaalta liki kaikkien muusikoiden puheenvuoroissa: vapaus on aina neuvottelua omien halujen ja yhteisön tarpeiden kesken. Tätä neuvottelua silmällä pitäen Reardon-Smith, Denson ja Tomlinson nostavat esiin feministiteoreetikko Donna Harawayn käsitteen *sympoiesis*, jota englanninkielelle hahmotellaan muotoon *making-with*. Tämä Harawayn käsite ja sen tulkinta korostaa aitoa ja moniäänistä yhdessä tekemistä, mutta samalla myös yhteisten, sosiaalisten prosessien analyttistä purkamista osatekijöihinsä.

Improvisaation ja vapauden käsitteiden lisäksi olen tässä tutkimuksessani nostanut omaksi diskurssikseen teoksellisuutta ja sävellyksellisyyttä koskevan pohdinnan. Tämä pohdinta luonnollisesti kiinnittyy yhtäältä näkemyksiin improvisaation toteutumisesta ja toisaalta kysymyksiin vapaudesta. Usein esiin nouseva teoksellisuuden ja sävellyksellisyyden kritiikki käsittelee ensisijaisesti valtasuhteita sekä hierarkkisia arvotuksia ”säveltäjän” ja ”soittajan” kesken. Ennen kaikkea tätä teoksen käsitettä sivuavaa diskurssia sävyttää usein melko voimakas vastakkainasettelu suhteessa musiikkia teoksina arvottavaan sävellyksellisyyteen.

Näiden diskurssien pohjalta ja niiden merkityksiä sekoittaen olen vienyt tulkintojani pidemmälle. Olen esittänyt, kuinka vapaan improvisaation diskursseista nousee esiin kolme päälinjaa, joita tässä tutkimuksessani olen kuvaillut *vapaan improvisaation filosofisen hengen* ilmentymiksi. Diskursseja tulkitsemalla ja ristivalottamalla olen esittänyt, kuinka vapaa improvisaatio on ensinnäkin nähtävissä 1) *soittona*: suorana, valmistelemattomana, hetkessä

elävänä tapana soittaa, jota ei voi arvottaa sävellyksistä lähtökohdista käsin eikä sävellyksellisiä termejä käyttäen. Vapaan improvisaation johdonmukaisuus tai epäjohdonmukaisuus ei ole sävelletyn musiikin johdonmukaisuutta tai epäjohdonmukaisuutta: sillä on oma mielensä, oma luonteensa, omat tapansa syntyä, soida ja kuolla pois. Se ei synny paperilla tai tietokoneen ruudulla pohtien, testaillen, jo kokeiltua pois pyyhkien: se syntyy käytännön soittotilanteessa. Kuten edellä olen esittänyt Lydia Goehrin musiikinfilosofiaa ja John Deweyn taidefilosofiaa tulkiten, vapaata improvisaatiota on mielekästä lähestyä *prosessinomaista teoksettomuutta* ja hetkeen sitoutuvaa *kokemuksellisuutta* korostaen. Samalla *soitto* tarkoittaa sitä, että se pakenee myös improvisaation tiukimpia ja sananmukaisimpia tulkintoja, jotka antaisivat ymmärtää, että *kaiken* tulisi olla kirjaimellisesti täysin ennen kokematon, ennen näkemätöntä, ennen kuulumatonta.

Toinen tulkintani tutkimieni diskurssien pohjalta on se, että vapaa improvisaatio voidaan nähdä 2) *soittajansa omana musiikkina*. Tällä tarkoitan sitä, että jokaisella soittajalla on vapaus ja oikeus tehdä musiikkiaan juuri niistä lähtökohdista käsin, jotka hänelle ovat luonteenomaisia, merkittäviä, rakkaita, kiehtovia. ”Oman musiikin” korostaminen tarkoittaa sitä, että kukin voi tehdä sitä vapaana kahlitsevista esteettisistä näkemyksistä ja kapitalistisesti määrittyvistä arvotuksista. Ei ole myöskään mitään ulkopuoliselta auktoriteetilta tulevaa musiikkia – sävellystä – jonka vaatimuksiin muusikon täytyy mukauttaa oma kehonsa, omat sormensa, korvansa, suunsa, ajattelunsa, kokemisensa. Ajatus ”omasta musiikista” korostaa sitä, että *muusikko itse* on musiikkinsa ensisijainen lähde – eikä mikään, vaikka perinteisessä mielessä fyysiseksi rajoitteeksi katsottava kehollinen vamma, ole musiikin tekemisen esteenä. Samanaikaisesti tulkintani mukainen ”oma musiikki” on aina neuvoteltava suhteessa muiden ”omaan musiikkiin”. Joka tapauksessa se on vapaa sortavista rakenteista, rasismista, autoritäärisistä asetelmista ja vinoutuneen arvottavista perinteistä. Tai tällaisen vapauden mahdollisuus ainakin on olemassa: sitä tavoitellaan, siihen pyritään, siitä keskustellaan.

Kolmas tulkintani on eräänlainen fuusio, jonka olen tehnyt näitä kaikkia diskursseja yhdistelemällä. Näiden fragmentaaristen, usein hyvin hajanaisten ja keskenään ristiriitaistenkin pohdintojen kautta on mahdollista löytää reitti vapaan improvisaation filosofiseen ytimeen, jonka virittyneisyyttä olen tässä hahmotellut paradoksilla 3) *käytännöllinen utopia*. Vapaan improvisaation prosessit ovat ikään kuin ”vain” käytäntöä, *praxista*, elävän esityksen käytännöllisiä soittotilanteita. Samalla tämän perinteen aikana sen mukana on kulkenut joukko kirjoituksia kirjoista esseiden kautta artikkeleihin ja haastatteluihin, joissa toistuvasti pohditaan vapaan improvisaation mahdollisuuksia ja

mahdottomuuksia, sen sosiaalisia, yhteiskunnallisia ja yhteisöllisiä ulottuvuuksia – vapaan improvisaation tasa-arvoista, antiautoritääristä ja hetkessä hengittävää utopiaa.

Lähteet

Tutkimusaineisto

- Bliss, Abi (2022) *Tension Lines*. Angharad Daviesin haastattelu. *The Wire*, 461, July 2022, s. 28–31.
- Bailey, Derek (1992 [1980]) *Improvisation: Its Nature and Practice in Music*. 2. painos. London: The British National Sound Archive.
- Cardew, Cornelius (1970) *Towards the Ethic of Improvisation. Treatise Handbook*. xiv–xvi. London: Edition Peters.
- Clark, Philip (2008) Between Thought and Expression. John Butcherin haastattelu. *The Wire*, 289, March 2008, s. 28–33.
- Corbett, John (1994) *Extended Play – Sounding Off from John Cage to Dr. Funkenstein*. Durham/London: Duke University Press.
- Kaukua, Jari (2007) Improvisointia Prévostin kanssa. Eddie Prévostin haastattelu. *Voima-lehti*, 9/2007, s. 23.
- Keenan, David (2004) *The Saint Goes Marching On*. Derek Baileyn haastattelu. *The Wire*, 247, September 2004, s. 42–49.
- Marley, Brian & Wastell, Mark (toim.) (2005) *Blocks of Consciousness and the Unbroken Continuum*. London: Sound 323.
- Parker, Evan (1994) Saatetekstit äänitteessä *50th Birthday Concert*. Leo Records.
- Peters, Gary (2009) *The Philosophy of Improvisation*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Pinsent, Ed (2004) Lasse Marhaugin haastattelu. *Sound Projector*. 12th Issue, 2004.
- Prevost, Edwin (2004) *Minute Particulars*. Essex: Copula.
- Reardon-Smith, Hannah; Denson, Louise & Tomlinson, Vanessa (2020) Feministing Free Improvisation. *TEMPO* 74 (292), 2020, s. 10–20.
- Toop, David (2016) *Into The Maelstrom: Music, Improvisation And The Dream Of Freedom Before 1970*. London: Bloomsbury.
- Walters, Jake (2017) *Whirl'd Without Sin*. Áine O'Dwyerin haastattelu. *The Wire*, 397, March 2017, s. 36–41.
- Warburton, Dan (2001) *The Tao of Keith*. Keith Rowen haastattelu. *The Wire*, 206, April 2001, s. 36–41.
- Watson, Ben (2004) *Derek Bailey and The Story of Free Improvisation*. London: Verso.

Tutkimuskirjallisuus

- Aikio, Annukka (toim.) (1994). *Improvisaatio. Uusi sivistyssanakirja*. Keuruu: Otava.
- Berlin, Isaiah (2001) *Vapaus, ihmisyys ja historia*. Suomentanut Timo Soukola. Helsinki: Gaudeamus
- Borgo, David (2002) Negotiating Freedom: Values and Practices in Contemporary Improvised Music. *Black Music Research Journal*, 22(2), 165–188, 2002 fall
- Cox, Christopher & Warner, Daniel (toim.) (2004) *Audio Culture: Readings in Modern Music*. New York: Continuum.
- Dewey, John (2010 [1934]) *Taide kokemuksena*. Suomentaneet Antti Immonen & Jarkko S. Tuusvuori. Tampere: Niin & näin.
- Fell, Simon H. (2015) A More Attractive Way of Getting Things Done: Some Questions of Power and Control in British Improvised Music. *Contemporary Music Review* 34: 2–3, s. 187–196.
- Gilbert, Jeremy (2004) Becoming-Music: The Rhizomatic Moment of Improvisation. *Deleuze and Music*. Edited by Ian Buchanan and Marcel Swiboda. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Goehr, Lydia (1992) *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Clarendon Press.
- Gould, Carol S. & Keaton, Kenneth (2000) The Essential Role of Improvisation in Musical Performance. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 58 (2): 143–148.
- Hamilton, Andy (2007) *Aesthetics and Music*. London: Continuum.
- Hamilton, Andy (2021) *Pianos, Toys, Music and Noise. Conversations With Steve Beresford*. London: Bloomsbury.
- Haraway, Donna (2016) *Staying With The Trouble: Making Kin in The Chtulucene*. Durham: Duke University Press.
- Huovinen, Erkki (toim.) (2015) *Musiikillinen improvisaatio – keskustelunavauksia soivan hetken kulttuureihin*. Turku: Utukirjat 9.
- Jost, Ekkehard (1974) *Free Jazz*. New York: Da Capo Press.
- Jokinen, Arja; Juhila, Kirsi & Suoninen, Eero (2016) *Diskurssianalyysi: teorian, peruskäsitteet ja käyttö*. Tampere: Vastapaino.

- Kaikko, Hanna (2015) Improvisoitua musiikkia suomalaisessa undergroundissa 2000-luvulla. *Musiikillinen improvisaatio – keskustelunavauksia soivan hetken kulttuureihin*. Toim. Huovinen, Erkki. Turku: Utukirjat 9.
- Lehtonen, Mikko (1996) *Merkitysten maailma*. Tampere: Vastapaino.
- Lewis, George E. (1996) Improvised Music After 1950: Afrological and Eurological Perspectives. *Black Music Research Journal*, vol. 16, nro 1 (Spring 1996), s. 91–122.
- Lislevand, Rolf (2006) Saatetekstit äänitteessä *Nuove Musiche*. ECM New Series 1922. München: ECM Records.
- Mill, John Stuart (1982 [1891]) *Vapaudesta*. Suomentanut Niilo Liakka. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Librum.
- Määttänen, Pentti (2012) *Taide maailmassa*. Helsinki: Gaudeamus.
- Nettl, Bruno & Kernfeld, Barry (2010) Improvisation. *Grove Music Online*.
<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/13738>
- Nettl, Bruno (1974) Thoughts on Improvisation: A Comparative Approach. *The Musical Quarterly*, vol.60, No. 1, s. 1–19.
- Nyman, Michael (1999) *Experimental Music: Cage and Beyond*. 2. painos. Cambridge: Cambridge University Press.
- Pearson, Valerie (2010) Authorship and Improvisation: Musical Lost Property. *Contemporary Music Review*, vol. 29 (4), August 2010, s. 367–378.
- Pietikäinen, Sari & Mäntynen, Anne (2009) *Kurssi kohti diskurssia*. Tampere: Vastapaino.
- Pressing, Jeff (1984) Cognitive Processes in Improvisation. *Cognitive Processes in The Perception of Art. Advances in Psychology 19*. Edited by Crozier, W. Ray & Chapman, Antony J. Amsterdam: North-Holland.
- Puolakka, Kalle (2021) *John Dewey'n estetiikka – kokemus, luonto ja kulttuuri*. Helsinki: Gaudeamus.
- Racy, Ali Jihad (2009) Why Do They Improvise? Reflections on Meaning and Experience. *Musical Improvisation – Art, Education and Society*. Toim. Solis, Gabriel & Nettl, Bruno. Chicago: University of Illinois Press.
- Reiners, Ilona & Seppä, Anita (toim.) (1998) *Etiikka ja estetiikka*. Tampere: Gaudeamus.
- Riikonen, Hannu (T.) (2000) *1960-luku ja uusi tapa improvisoida. Nykymusiikin improvisaatioliikkeen piirissä vallinneista improvisaatiokäsityksistä*. Turun yliopisto, Taiteidentutkimuksen laitos, musiikkitiede, lisensiaatintutkimus.
- Sansom, Matthew (1997) *Musical Meaning: A Qualitative Investigation on Free Improvisation*. PhD thesis, Department of Music, University of Sheffield.

- Sansom, Matthew (2001) *Imagining Music: Abstract Expressionism and Free Improvisation. Leonardo Music Journal (Not Necessarily "English Music": Britain's Second Golden Age)*, Vol 11, 29–34.
- Sawyer, Keith R (2000) *Improvisation and the Creative Process: Dewey, Collingwood, and the Aesthetics of Spontaneity. Journal of Aesthetics and Art Criticism*. March 1, 2000, 149–161.
- Siddall, Gillian & Waterman, Ellen (toim.) (2016) *Negotiated Moments: Improvisation, Sound and Subjectivity*. Durham: Duke University Press.
- Takala, Antti, Tiensuu, Jukka & Pietilä, Riitta (1990) *Improvisaatio. Suuri musiikkitietosanakirja*. Keuruu: Weilin+Göös.
- Tiensuu, Jukka (1991) *Mutta onko se musiikkia? Klang – uusin musiikki*. Toim. Lauri Otonkoski. Helsinki: Gaudeamus.
- Tiekso, Tanja (2014) *Todellista musiikkia. Kokeellisuuden idea musiikin avantgardemanifesteissa*. Helsinki: Poesia.
- Wilmer, Valerie (1992 [1977]) *As Serious As Your Life – John Coltrane and Beyond*. London: Serpent's Tail.
- Wilson, Peter Niklas (1999) *Hear and Now. Gedanken zur improvisierten Musik*. Hofheim: Wolke
- Young, Ben (2008) *Saatetekstit Schlippenbach Trion äänitteessä Gold Is Where You Find It*. Intakt Records.

Internet-lähteet

- Music while you work 2024. Wikipedia-sivu BBC:n radio-ohjelmasta Music While You Work (1940–1967). Saatavissa: https://en.wikipedia.org/wiki/Music_While_You_Work. Viitattu 16.4.2024.
- Teosto-palkinto 2024. Säveltäjän Tekijänoikeustoimiston jakaman Teosto-palkinnon kotisivu. Saatavissa: <https://www.teosto.fi/tietoa-teostosta/teosto-palkinto/>. Viitattu 16.4.2024.