

*Kiss the instrument*

Huilun laajennettujen soittotapojen kehollisuus ja tulkinta

Malla Vivolin  
Taideyliopiston Sibelius-Akatemia  
DocMus-tohtorikoulu  
Taiteilijakoulutuksen lisensiaatintyö  
Huhtikuu 2023

Ohjaaja:  
MuT Laura Wahlfors

Tarkastajat:  
MuT Mikko Raasakka  
FT Taina Saarikivi

Taideyliopiston Sibelius-Akatemia  
DocMus-tohtorikoulu  
© Malla Vivolin  
Taiteilijakoulutuksen lisensiaatintyö, 117 sivua + 4 liitesivua  
ISBN 978-952-329-336-6 (PDF)  
Helsinki 2023

## Tiivistelmä

Malla Vivolin

*Kiss the instrument. Huilun laajennettujen soittotapojen kehollisuus ja tulkinta*

Taideyliopiston Sibelius-Akatemia, DocMus-tohtorikoulu

Taiteilijakoulutuksen lisensiaatintyö 2023, 117 sivua + 4 liitesivua

Tutkielmassani kartoitan moderneissa huiluteoksissa vaadittavien erityisten, nk. laajennettujen soittotapojen toteutusta teknisesti sekä niiden ilmaisullisia mahdollisuuksia. Tutkimuskohteena ovat ne soittotavat, joihin liittyy soittajan oman laulu- ja puheäänien käyttö ja erilaiset soittajan kielellä, huulilla ja muilla äänenmuodostuslihaksilla toteutettavat soinnit. Rajauksen ulkopuolelle jäävät multifonit, glissandot ja kiertoengitykset.

Työn tarkoitus on herättää laajennettuja soittotapoja opiskelevia huilisteja ajattelemaan soittamisen kehollisuutta ja erilaisten sointien tulkinnallisia mahdollisuuksia. Päämääränä on tehdä nykymusiikin soittamisesta entistä helpommin lähestyttävää huilisteille. Kerään yhteen erilaisia tapoja ohjeistaa kehollisia laajennettuja soittotapoja, annan niiden suorittamiseen itse oivaltamiani teknisiä apukeinoja ja selvennän modernin musiikin estetiikan erilaisia tunnuspiirteitä.

Työhön sisältyy taustatietona katsaus konventionaaliseen huilunsoittoon sointi-ihanteineen. Käyn läpi keholliset laajennetut huilunsoittotavat toteutusohjeineen ja esittelen kolme soolohuiluteosta ja niiden omakohtaisen tulkintani ja tekniset ratkaisuni laajennettujen soittotapojen osalta.

Käytän kartoituksessa apuna huilun laajennettuihin soittotapoihin opastavia käsikirjoja, joiden pedagogisia ohjeita kommentoin. Teen tutkimustani myös soittaen ja havaintojani sanallistamalla. Tarkastelen sävellysten partituureja ja taltiointeja ja vertailen säveltäjien tapoja antaa esitys- ja toteutusohjeita. Tarkastelemini kirjoituksiin kuuluu myös tuoreita muusikkolähtöisen musiikintutkimuksen julkaisuja Taideyliopiston Sibelius-Akatemian DocMus-tohtorikoulun taiteilijakoulutuksesta. Tämän työn synnyn on innoittanut Taina Riikosen (nyk. Saarikivi) väitöskirja *Jälkiä Itsessä. Narratiivisia huilisti-identiteettejä Kaija Saariahon säveltämässä musiikissa* (2005).

Työni sijoittuu muusikkolähtöisen musiikintutkimuksen kentälle, sillä sekä soittotapa-analyysieni että teostapausesimerkkieni kautta asetan itseni ja oman soittoni tutkimukseni keskiöön. Lähestyn tutkittavaa aihetta siitä lähtökohdasta, että muusikoilla on tietynlainen, tarkasti muovattu soittaja-identiteetti, joka käsittää sekä opittuja kehollisia soittoliikkeitä että esteettisen arvomaailman. Tähän pohjautuen pohdin, mitkä tekijät vaikuttavat siihen, että huilisti kokee laajennetut soittotavat hankalina ja voivatko ne myös auttaa huilisti-identiteetin ja ammatillisen osaamisen muovaamisessa. Narratiivisia tarkastelen Maria Männikön (2015) jalanjäljissä: teoksen ilmaisuvoimaiseen tulkintaan johtavana metodina ja muusikon työkaluna.

Työni otsikko ”Kiss the instrument” on laina Esa-Pekka Salosen sooloalttahuiluteoksen YTA I esitysohjeesta.

Avainsanat: Huilunsoitto, nykymusiikki, laajennetut soittotavat, narratiivi, musiikin tulkinta, kehollisuus, Kaija Saariaho, Brian Ferneyhough, Andrew Ford.

## Abstract

Malla Vivolin

*Kiss the instrument. The physicality and interpretation of the flute's extended playing styles*

University of the Arts, Sibelius Academy, DocMus Doctoral School

Licentiate thesis in Artistic programme 2023, 117 pages + 4 appendix pages

In my dissertation I survey the extended playing techniques required in modern flute works, including their interpretational possibilities. I define my research to playing methods that involve the use of the player's own voice and different sounds realized by the player's tongue, lips and other sound-forming muscles, excluding multiphonics, glissandi and circular breathing.

The purpose of the work is to inspire the flute players studying the extended techniques to think about the physicality of playing and the interpretive possibilities of the flute's sound via different techniques. The goal is to make playing contemporary music even more approachable for flutists. I gather together different ways of instructing extended playing, provide technical aids that I have discovered myself and clarify the different characteristic features of modern music aesthetics.

The work includes an overview of conventional flute playing as background information, cataloged extended techniques with implementation instructions and three case studies where I present different solo flute works, my personal interpretation of them and my instructions to performing the techniques required.

As my sources, I use manuals that guide the extended ways of playing the flute. I do my research on the instrument, verbalizing my observations. I also examine the scores and recordings of different compositions and compare the composers' ways of giving performance instructions. My bibliography includes recent publications of musician-originating music research from the Artistic programme of the DocMus doctoral school of the University of the Arts' Sibelius Academy. This work was inspired by Taina Riikonen's doctoral thesis *Jälkiä itsessä. Narratiivisia huilisti-identiteettejä Kaija Saariahon säveltämässä musiikissa* [Traces in Self. Narrative flutist identities in the music composed by Kaija Saariaho] (2005).

My work is located in the field of musician-oriented music research. I approach the subject from the starting point that musicians have a specific identity as a player, which includes both learned physical playing movements and an aesthetic value system. As my research question, I pondered the different reasons flutists consider the extended techniques demanding and whether the extended techniques can also help shape flutist identity and professional competence. I examine narrativity in music in the footsteps of Maria Männikkö (2015): as a method leading to an expressive interpretation of a work and as a musician's tool.

The title of my work "Kiss the instrument" is a quote from the performance instructions of Esa-Pekka Salonen's solo alto flute piece YTA I.

Keywords: flute playing, contemporary music, extended playing techniques, narrative, music interpretation, physicality, Kaija Saariaho, Brian Ferneyhough, Andrew Ford.

## SISÄLLYSLUETTELO

7	1 JOHDANTO
	1.1 Esipuhe
9	1.2 Määrittely ja menetelmät
11	1.3 Rajaus
12	1.4 Aineistot
14	1.5 Tutkielman rakenne
16	2 NÄKÖKULMIA HUILUN LAAJENNETTUUN SOITTOON
	2.1 Kohti laajennettuja soittotapoja
17	2.2 Nykyaikaisen huilun konventionaalinen sointi-ihanne ja huilistin ansatsi
21	2.3 Laajennettu estetiikka ja vaikutteet
22	2.4 Huilisti vanhan ja uuden puristuksessa
24	2.5. Uuden musiikin uudet vaatteet
30	2.6 Yhteenveto
31	3 HUILUN LAAJENNETTUJA SOITTOTAPOJA
	3.1 Johdanto
34	3.2. LAAJENNETTUJEN SOITTOTAPOJEN LUETTELO
	3.2.1 Huulivibrato, smorzato ja kielivibrato
36	3.2.2 Laulun ja soiton yhdistäminen
41	3.2.3 Tekstin lausuminen
43	3.2.4 Yksittäiset vokaalit ja konsonantit soiton sisällä ja sen ohessa
46	3.2.5 Ilmäänet eli aeoliset äänet sekä ilmasekoitteiset äänet
48	3.2.6 Whistle ja viheltäminen
51	3.2.7 Suljetut ja tukitut ilmäänet ja Sciarrinon suljettu vihellysäni
53	3.2.8 Jet whistle
57	3.2.9 Sisäänhengitys
59	3.2.10 Tongue-ram
61	3.2.11 Perkussiiviset soittotavat: tongue-click ja tongue pizzicato, lip pizzicato sekä key click
66	3.2.12 Flatterzunge eli frullato
68	3.2.13 ”Beatbox”, glottal sounds ja erilaiset kehon resonanssia hyödyntävät perkussiot

69	3.3 Yhteenveto
71	4 TAPAUSTUTKIMUKSET – KOLME TEOSESIMERKKIÄ
	4.1 Johdanto
72	4.2 Narratiivi, narratiivisuus
74	4.3 TAPAUS SAARIAHO – YHDEN AJATUKSEN LÄVISTÄMÄ TILA
	4.3.1 Teoksesta yleisesti
76	4.3.2 Narratiivinen näkemykseni ja tekniset huomiot
84	4.3.3 Yhteenveto
85	4.4 TAPAUS FERNEYHOUGH – KASSANDRAN HUUTO
	4.4.1 Teoksesta yleisesti
88	4.4.2 Narratiivinen näkemykseni ja tekniset huomiot
96	4.4.3 Yhteenveto
97	4.5 TAPAUS FORD – NAISKEHOSSA
	4.5.1 Teoksesta yleisesti
100	4.5.2 Narratiivinen näkemykseni ja tekniset huomiot
107	4.5.3 Yhteenveto
109	5 LOPPUSANAT
111	Lähdeluettelo
118	Liite: Taiteellisten opinnäytteiden konserttiohjelmat

# 1 JOHDANTO

## 1.1 Esipuhe

Nyky musiikin soittaminen on ollut minusta aina äärimmäisen kiinnostavaa. Olen kokenut olevani sinut itseni kanssa laajennettujen soittotapojen<sup>1</sup> parissa ja kyennyt toteuttamaan huilismia tavalla, johon lisäksi teoksen säveltäjä on voinut olla tyytyväinen. En ole pitänyt esimerkiksi musiikin rytmistä kompleksisuutta tai soittotekniikoiden kirjoa luotaantyöntävinä, vaan pikemminkin inspiroivina. Uuden musiikin puitteissa minua eivät ole vaivanneet ajatukset siitä, kelpaako työni tai täyttääkö se jotkin ulkopuolelta annetut määreet.

Mukanani esiintymislavalle astuu aina minäkäsitykseni monta eri puolta. Olen orkesterimuusikko, uuden musiikin osaaja, naiseksi identifioituva henkilö ja auttamattoman suomalainen kulttuurisidonnaisine maneereineni. Kaikki nämä osatekijät vaikuttavat siihen, millaisena muut minut näkevät ja kuulevat, ja siihen, miten itseni ja soittoni käsitän. Koen nykyisen ammatti-identiteettini nykymusiikin esittämiseen profiloituneena huilistina niin vahvaksi, että uskon sen tihkuvan läpi myös tapaani soittaa muiden aikakausien musiikkia. Käsitän laajennetut soittotavat huilistin sävy- ja tulkintavalikoiman jatkeena.

Taiteellisen tohtorintutkinnon suorittamiseen minua on lähtökohtaisesti ajanut halu selvittää, kuinka viihtyisin paremmin lavalla. Vaikkei esiintymisjännitys olekaan vaivannut minua riesaksi asti, tyytymättömyys omaan suoritukseen ja pelko epäammattimaisen vaikutelman antamisesta ovat olleet uskollisimpia konserttavieraitani jo vuosien ajan. Olen toisinaan tuntenut, etten täytä ulkopuolelta annettua huilistin määritelmää tarpeeksi hyvin: jotain oleellista varmasti puuttuu, ja jotain, *je ne sais quoi*, taas pursuaa liikaakin.<sup>2</sup> Muutoinhan minusta tuntuisi varmasti jatkuvasti hyvältä. Olen ajatellut, että kipuilen epävarmuuteni kanssa yksin.

Koen voivani soittaa uutta musiikkia varauksetta osin siksi, että huilistin ansatsikäsitteeni<sup>3</sup> on aina ollut hyvässä mielessä joustava, huonossa mielessä epämääräinen. Perusopintojen ajan minusta tuntui usein siltä, etten saanut maineikkaiden pedagogien huulien asettelua ja

---

<sup>1</sup> Laajennetuilla soittotavoilla tarkoitan länsimaisen taidemusiikin piirissä huilun äänenmuodostusperinteestä ja -ihanteesta eriyviä tapoja tuottaa ääniä, joita myös nuotinnetaan perinteisestä kirjoituksesta poiketen.

<sup>2</sup> Riikosen (2005, 18) haastattelema Petri Alanko mainitsee ”useiden huilistien olevan luonnetyypiltään lyyrisiä”. Minä en ole, mutta oletan tunnistavani mainitun ihmistyypin kollegoissani.

<sup>3</sup> Ansatsi eli huuliote on se tapa, jolla suuta ympäröivää lihaksistoa kontrolloidaan ilmavirran optimaaliseksi ohjaamiseksi kohti soittimen puhallusaukkoa, jossa huilun ääni syntyy. Ansatsiin liittyy myös soittajan ja soittimen kosketuskohta. Lindholm (1985, 20) käyttää suomenkielistä ilmaisua ase. Käytän tässä työssä vakiintuneinta termiä ansatsi.

äänemuodostusta koskevista neuvoista apuja siinä määrin kuin toiset, äänellisesti luontaisesti vahvemmat soittajat vaikuttivat saavan. Vaikeuksien syy piili nykyolettamani mukaan siinä, etteivät suun alueen lihaksiston ja tilojen säätelyyn vaadittavat toimet merkityksellistyneet minulle samalla tavalla kuin toisille. Muiden käyttämistä mielikuvista ei ollut apua niihin huilun äänenmuodostuksen kannalta hieman virheellisiin tapoihin, joihin silloinen kehotuntemukseni ja ymmärrykseni minua ohjasivat. Vertaisryhmien eli toisten huilistien kanssa käydyissä ansatsikeskusteluissa koin olevani kuin lapseton synnytyskokemuksia ruotivassa äitiryhmässä, vailla yhtenevää kokemuspohjaa.

Tässä työssä kerään yhteen huilun laajennettuja soittotapoja, tarkastelen niiden nuotinnusta ja käyttöä sekä arvioin niihin eri opaskirjoissa ja partituurissa annettuja teknisiä neuvoja. Viime vuosina ammatillisella ja korkeakouluasteella antamani opetus on muodostanut melko merkittävän osan työajastani, ja näen opettamisen luontevana jatkumona sekä esiintyvän muusikon taiteelliselle työskentelylle että sille diskurssille, jota käyn itseni kanssa omasta soitostani myös orkesteri- ja yhtyesoiton viitekehyksessä.<sup>4</sup> Yhtä lailla luonnollisena näen sen, että tällä kirjallisella työlläni on selkeä pyrkimys toimia pedagogisena oppaana, vaikkei sitä soitto-oppaana julkaistakaan. Mielestäni soittamisen ja taiteellisen työskentelyn sanallistamisessa tulisi pyrkiä selkeyteen ja inspiroivuuteen, ja näin ollen kaiken alallamme tai alastamme käytävän puheen luonne on ainakin osin pedagoginen. Siinä missä tieteellinen kirjoittaminen usein kohdennetaan tiedeyhteisölle, koen tämän työni olevan pikemminkin asiantuntija- asemasta kuin tutkijan asemasta käsin kirjoitettu ja sen kohdeyleisönä olevan asiantuntijayhteisön: toiset huilistit. Työni hyödyttää uskoakseni myös huilun laajennetuista soinneista kiinnostuneita säveltäjiä.

Tämän kirjallisen työn tarkoituksena on madaltaa moderniin ohjelmistoon tarttumisen kynnyistä kaikille huilisteille, aina ammattiopintojaan aloittelevista soittajista konventionalisempaa ohjelmistoa säännöllisesti esittäviin ammattimuusikoihin. Katson, että koulutukseni, nykymusiikkikokemukseni ja se, että olen tämän työn myötä perehtynyt laajennettuihin soittotapoihin entistä tarkemmin, antavat minulle erityisen näköalan, Riikosen (2005, 18, 103) sanoin *olokulman*, huilunsoittoon ja uuteen huilumusiikkiin.<sup>5</sup> Pyrkimykseni on sanallistaa havaintojani niin, että ne aukeavat soittimen perustaidot hallitseville huilisteille. Uskon, että laajennettuja soittotapoja tutkimalla voi syventää ymmärtämystä huilun perinteisestäkin äänenmuodostuksesta, koska tällöin tulee tarkastelleeksi perinteistä äänenmuodostusta myös sen ulkopuolelta.<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> ”Harjoittelu on mitä suurimmassa määrin itsensä opettamista” (Arjas 2014, 15).

<sup>5</sup> Riikonen lainaa käsitteen de Kerckhovelta (1995).

<sup>6</sup> Tässä asiassa kanssani samoilla linjoilla on Robert Dick (1986, 7).



Yksi työni pyrkimyksistä on valjastaa laajennetut soittotavat entistä selkeytetyimpinä ja sisäistetyimpinä ilmaisun käyttöön. Tutkintokokonaisuuteni taiteellisessa osiossa selvitän soittaen, kuinka erilaiset teokseen kirjoitetut vihjaukset konkreettisen musiikin ulkopuolisiin yhteyksiin ja johtumiin auttavat valmistamaan esityksen yksilöllisesti soittajansa näköiseksi musiikin tarinallistamisen kautta ja kuinka yleisölle esitettäessä nämä tulkinnan suunnitelmat parhaiten toteutuisivat vapautuneesti ja spontaanissa ilmapiirissä. Opinnäytekonserttieni ohjelmistossa on paljon laajennettuja soittotapoja ja ilman soitinta suoritettavia vaihtoehtoisia äänentuottotapoja sisältäviä huiluteoksia. Tässä kirjoitelmassa esitellään niistä kolme.

## 1.2 Määrittely ja menetelmät

Työni sisältää uuden musiikin ja huilunsoiton esteettisten kysymyksien pohdintaa sekä katsauksen niihin laajennettuihin soittotapoihin, joihin kiinteästi liittyy huilistin oman kehon ja äänen käyttö. Näiden tekniikoiden esittelyn yhteydessä kirjaan lähteinä käytettyjen sävellysten ja soitonoppaiden esitys- ja toteutusohjeita ja tarjoan omia neuvojeni teknisten kysymysten ratkaisuun. Pysin taustoituksellani, soittotapa-analyseillani ja teosesimerkkieni välityksellä määrittämään syitä huilun laajennettujen soittotapojen hankalalle maineelle. Tutkimukseni on muusikkolähtöistä musiikintutkimusta (Ks. Sivuoja-Gunaratram & Kurkela 2008, 3-4; Mantere 2008, 6). Esitän myös kritiikkiä teospartituurien merkinnöistä ja huilunsoiton oppaiden ohjeista. Tätä arvostelua ei tule käsittää siten, että en arvostaisi etenkin edeltäjäni kehitystyötä tai heidän merkittävyyttään soiton kehittäjinä. Päinvastoin: ilman minua suoraan tai oppaiden välityksellä ohjanneiden taitavien huilistipedagogien osaamista en olisi päätenyt ammatillisella polullani tähän pisteeseen, ja olen heille suuressa kiitollisuuden velassa kaikesta siitä, mitä opin ja oivalsin opiskeluaikanani. Nykyistä tulkinnallista ja soittoteknistä ajatteluaani avaavien kolmeen eri sooloteokseen kytkeytyvien tapausesimerkkien kautta työn viimeisessä luvussa.

Tarkoitan *laajennetuilla soittotavoilla* sellaisia tapoja tuottaa ääniä huilusta, jotka eivät sovi klassis-romanttisen ohjelmiston ja perinteen totuttuihin soittoliikkeistöihin tai soitintapojen estetiikkaan.<sup>7</sup> Soivuuden osalta tämä tarkoittaa sitä, että äänessä on jokin ylimääräinen elementti, esimerkiksi artikuloitujen korostettu aluke, siitä puuttuu tai on liudennettu kuulumattomiin jokin osa, kuten suhinaäänistä puuttuu perinteisen äänen soiva ydin, tai jonkin soittoliikkeen tahallinen toisin tekeminen tuottaa poikkeavan äänellisen lopputuloksen (esimerkiksi *tongue-ramissa* peitetään puhallusaukko huulilla ja suulla kokonaan ja ohjataan kieli estämään ilman virtaaminen

---

<sup>7</sup> Riikonen kirjoittaa, että "[t]aidemusiikkihuilun ideaaliksi äänityypiksi on vakiintunut suhinaton, kirkas ja läpäisemätön ääni" (2005, 107). Tuomas Mali mainitsee työssään "klassis-romanttisen klaverismin" (2004, 67) esimerkkinä konventionaalisiin soittotapoihin keskittyneestä muusikontaidostaan. Ks. myös Delisle 2016, 2-3.

puhallusaukkoon). Tässä tutkielmassani tarkastelen laajennetuista soittotavoista erityisesti niitä, joiden tuottamiseen liittyy kiinteästi soittajan oman puhe- tai lauluäänen käyttö ja muu yksilöitävissä oleva kehollinen liike, kuten suun alueen lihaksilla toteutettavat erilaiset artikuloinnit. En tarkastele multifoneja, glissandoja tai kiertohengitystä. Käsittelen lyhyesti huilistin ansatsia sekä perinteistä tapaa muodostaa huilun ääntä.<sup>8</sup> Monen huilunsoittajan kokemus soitostaan ja soittajuudestaan yksilöityy nimenomaisesti ansatsin ympärille (Riikonen 2005, 11, 103, 115–116). Monet laajennetut soittotavat, kuten *aeoliset* eli ilmaäänet, vaativat päästämistä irti totutusta ansatsista. On siis syytä pohjustaa hieman sitä, mitä tässä työssä tarkoitetaan sellaisilla vakiintuneilla ihanne- ja toimintamalleilla, joista laajennettujen soittotapojen yhteydessä ollaan eroamassa.

Aiemmin kirjoitettujen oppaiden ja tutkimusten kriittinen tarkastelu on tarpeen, jotta soittimen ilmaisu voi jatkossakin kehittyä. Kun ensimmäisiä laajennettujen soittotekniikoiden oppaita on 30–40 vuotta sitten kirjoitettu, on eri soittotapojen esittelyyn riittänyt melko pintapuolinen opastus ja selonteko. Oppaiden painopiste on ollut mahdollisten multifonisormitusten luetteloinnissa, niiden ollessa tarvittavinta muistiinkirjattavaa laajennettuihin soittotapoihin liittyen. Sävelkielen erilaiset esteettiset mahdollisuudet ja ymmärtämys niiden toteuttamisesta ovat sittemmin syventyneet (Caruso et al. 2016, 403).<sup>9</sup> Kun käsitykset huilun soittimellisista ja kirjoitetun taidemusiikin soinnillisista mahdollisuuksista laajentuvat, täytyy soitonoppaitakin päivittää tämä uusi, laajempi näkökulma huomioiden.<sup>10</sup> Jokainen soitonopas on ensisijaisesti laatijansa subjektiiviseen kokemukseen pohjautuva, ja sitä tulisi sellaisena käsitellä. Näin on tämän omankin kirjallisen työni laita. Puhallinsoittimen soittaminen ja musiikin sillä tulkitseminen on monisyinen punos näkyviä ja näkymättömiä fyysisiä ja voimakkaiden mielikuvien sävyttämiä toimia, joiden sanallistamisen kanssa painiskellaan edelleen, vaikkei asian pohtiminen ole tutkimusalana enää uusi (ks. Mali 2004, 29; Myös Dick 1986, 9 ja Raasakka 2010, 33–34). En tahdo vähätellä jo julkaisseiden huilistisukupolvien asiantuntija-asemaa, mutta en myöskään pitää itseäni ja subjektiivista soittokokemustani oletusarvoisesti vähempiarvoisena.<sup>11</sup>

Tuomas Mali (2004, 31) nostaa juuri kokemuksellisuuden tutkivan muusikkoutensa suurimmaksi voimavaraksi ja tietolähteeksi – muusikkolähtöisen musiikintutkimuksen tutkiva soittaja ei

---

<sup>8</sup> Raasakka (2010, 3) käyttää konventionaalisesta soittotavasta ilmaisua ”klarinetin perustekniikka”.

<sup>9</sup> Mali (2004, 70) mainitsee esimerkiksi oman kokemuksensa George Crumbin musiikista pitävän sisällään erityisen *tilallisuuden* kokemuksen, jota hänellä ei synny perinteisemmästä pianomusiikista.

<sup>10</sup> Tarkoitän tällä sitä, että esimerkiksi erilaiset perkussiiviset tavat tuottaa ääntä kuten *key-* tai *tongue-click* eivät ole vain yhdenlaisia soitto- tai sointitapoja. Niiden ilmaisullinen potentiaali mahdollisuuksineen on hyvin laaja, mutta toistaiseksi vaille yleisesti käytettyä, spesifiä notaatiota.

<sup>11</sup> ”Oivallus siitä, että ymmärtäminen on aina osittaista ja tapahtuu aina omien lähtökohtieni mukaisesti, oli varsin helpottava” kirjoittaa omassa tohtorintyössään nykymusiikin soittamisesta pianisti Tuomas Mali (2004, 28–30).

”vieraile” toiminnallisessa käytännössä kerätäkseen tutkimukselleen arvokasta tietoa, vaan on tähän nimenomaiseen toimintaan koulutautunut ihminen, joka analysoi ja sanallistaa kokemustaan tutkimustiedokseen. Nähdäkseni kaikki sellainen soittaen tai muuten tapahtuva taiteellinen toiminta, joka tähtää jatkuvaan taidon ja ymmärryksen kehittymiseen, on luonnostaan luonteeltaan tutkivaa. Se on omien toimien toistuvaa analysointia, vaikka tapahtuisi ilman erillisten tutkimuskysymysten tai -metodien määrittelyä.

### 1.3 Rajaus

Käsittelen tässä työssä sellaisia tapoja tuottaa ääntä, jotka ovat mielestäni erityisen yhteensopivia niiden ajatusten kanssa, joiden mukaan tulkinta esityksessä on eräänlainen tarinallinen narratiivi tai sarja taiteilijan tulkintaa heijastelevia esteettisiä valintoja.<sup>12</sup> Katson, että tähän työhön sisälletyt laajennetut tekniikat ovat sellaisia, jotka nuotinnuksen tai muun merkintätavan vakiintumisen puutteen takia tai luonteensa vuoksi jättävät erityisen paljon tulkinnallista harkintaa toteutukseen.

Tässä työssä käsitellään ainoastaan niitä laajennettuja soittotekniikoita, joiden toteuttamisessa tai nuotinnuksessa on jo olemassa olevissa ohjekirjoissa ja partituureissa enemmän varianssia tai epämääräisyyttä kuin konkretiaa. Rajauksen ulkopuolelle tässä työssä jäävät multifonien lisäksi moderniin ilmaisuun tyypillisesti yhdistettävät kiertohengitystekniikka sekä erilaiset huulilla ja soittimen asettelua muuttamalla tuotettavat glissandot eli ääneltä toiselle liukumat.<sup>13</sup> Molemmat mainitut soittotavat on tässä jätetty vaille tarkempaa käsittelyä, sillä en katso niiden olevan notaatioltaan tai yleisiltä toteutusohjeiltaan tulkinnallisesti moniselitteisiä tai tarkempaa pohdintaa herättäviä.

Vaikka mielestäni eri huilujen harjoittaminen on jokaiselle huilistille ensiarvoisen tärkeää ja ilmaisua ja tekniikkaa rikastuttavaa, tässä työssä ei erikseen puhuta laajennetuista soittotavoista piccolo-, alto- ja bassohuiluilla, vaan pelkästään c-vireisellä sopraanohuilulla, johon tässä työssä viitataan termillä ”huilu” (ks. myös Dick 1989, 8).<sup>14</sup> Tämän rajauksen syynä on se, että muilla huiluilla on

---

<sup>12</sup> Männikkö kirjoittaa narratiivin olevan sävellyksen tulkinnanmuodostuksessa työkaluna käytettävä tarinallisuus, joka ”puhaltaa notaation eloon ennen esitystä” (2018, 13). Narratiivinen eli kerronnallinen ajattelu on tapa, jolla musiikki ja tarina kietoutuvat yhteen hänen tulkintoissaan, konserttiohjelmistaan ja tulkintaa tukevista ulkomusiikillisissa elementeissä (2018, 7).

<sup>13</sup> Nämä mainitut jatkumot ja liukumat toki puhuvat sen puolesta, että länsimaisen taidemusiikin ja laajennettujen soittotapojen estetiikka usein lainaa sekä luonnon ja luonnonkansojen että ei-eurooppalaisten kulttuurien äänimaailmasta ja perinteestä, ja siten tukevat ajatustani, että modernin estetiikka on usein pikemmin paluuta juurillemme kuin jonkin uuden ja keinotekoisien keksimistä (Levine & Mitropoulos-Bott 2004, 39. Myös Raasakka 2010, 50). Raasakka (ibid., 3) käsittelee mm. kiertohengitystä ja tuplakielitystä osana klarinetin perustekniikkaa, perustellen luokitteluaan sillä, että ko. tapoja soittajat käyttävät myös vanhempaa ohjelmistoa tulkittaessaan.

<sup>14</sup> Luku 4.5 muodostaa poikkeuksen, ja siinä Andrew Fordin *Female Nudea* käsitellessäni tarkoitan ”huilulla” altohuilua.

kullakin omat, hieman sopraanohuilusta eriävät toimintonsa ja enemmän soitinyksilökohtaista varianssia. Niiden soittamiseen ohjaaminen vaatisi huomattavasti laajempaa paneutumista kuin mihin yksissä kirjallisen työn kansissa ja vain yksiä soitinyksilöitä soittaen on mahdollista. Yleisimpänä huiluperheen soittimena sopraanohuilu on ehdottomasti eniten standardoitu – nykyhuilun isän Theobald Boehmin rakennustyön ”viimeisteli” 1970-luvun alussa viritysjärjestelmällään eli ääniaukkojen asettelullaan Albert Cooper, jonka ansiosta kaikki sopraanohuilut soivat ja käyttäytyvät nykyisin lähes samoin (Wye 2011). Alto- ja bassohuilujen harvinaisuuden tähden niiden suhteen vastaavaa tasapäistymistä ei ole vielä tapahtunut, vaikka niihin erikoistuneet rakentajat, kuten Eva Kingma ja Kotato & Fukushima, ovatkin viime vuosina tehneet pioneerityötä. Tyypillisesti pieniäänisiä matalia huiluja ei vielä 2020-luvullakaan kuulla tärkeissä solistisissa tehtävissä, joten niiden käyttö ja opetus eli soittotaidon jalostus sekä soitinrakennus on edelleen melko marginaalissa.<sup>15</sup> Piccolohuilujen rakennuksessa ja rakenteessa taas on priorisoitu rekisterien tasaisuutta ja soveltuvuutta orkesterisoittoon. Piccolon runko on edelleen kartio toisin kuin c-huilun runko, jossa sylinterimäisempi muoto on ollut käytössä jo pitkään. Kaikkia laajennettuja tekniikoita ei tästä johtuen voi toisintaa piccololla samoin kuin sen matalammilla sisaruksilla (Dick 1989, 4–9).<sup>16</sup>

#### 1.4 Aineistot

Tarkastelujakson aineistoksi olen valikoinut huilunsoiton laajennettuihin soittotapoihin keskittyneet oppaat, joiden tekijät ovat Robert Dick (1986 ja 1989), Pierre-Yves Artaud (1995) sekä Carin Levine ja Christina Mitropoulos-Bott (2002). Nämä oppaat ovat olleet laajasti sekä soittajien että säveltäjien käytössä. Näitä käsikirjoja olen vuosien varrella toistuvasti käyttänyt uusimman ohjelmiston haasteita ratkoessani sekä tehdessäni yhteistyötä säveltäjien kanssa. Bruno Bartolozzin opas *New sounds for woodwind* vuodelta 1967 on ensimmäinen erityisesti puupuhaltimien laajennetuista tekniikoista kirjoitettu teos. Vaikka oppaassa ei paneuduta tarkemmin huiluun, on se tärkeää mainita sen historiallisen painoarvon takia.<sup>17</sup> Erityisesti Dick sekä Levine ja Mitropoulos-Bott ovat kirjoittaneet oppaansa pedagogiseen tarpeeseen. Dickin ansioksi on luettava ilmiöiden ja tekniikoiden taustalla vaikuttavien fyysikaalisten tekijöiden ansiokas purkaminen ja selittäminen, Levine ja Mitropoulos-Bott puolestaan antavat kirjoissaan soitinspesifejä ja käytännöllisiä harjoitteluneuvoja (2002, 7). Artaud'n teoksen pedagoginen

<sup>15</sup> Matalissa huiluissa ei esimerkiksi ole käytössä mainittua Cooperin skaalaa, minkä vuoksi multifonit saattavat käyttäytyä soitinkohtaisesti hyvin eri tavoin (ks. Levine & Mitropoulos-Bott, 2014).

<sup>16</sup> Rikkoakseni omaa sääntöäni olen tämän kirjallisen työn yhdeksi tapausesimerkiksi (luvussa 4.5) kuitenkin valinnut alttohuilulle kirjoitetun sooloteoksen: Andrew Fordin *Female Nuden* (1993). Valintaperuste on teoksen soittamiseen liittyvä kehollisuus ja narratiivisuuden erityisyys, eivät niinkään alttohuilulle tyypilliset laajennettujen soittotapojen aspektit.

<sup>17</sup> *New sounds for woodwind* painottuu lähinnä multifonisoiton mahdollisuuksiin.

painopiste tuntuu olevan säveltäjien ohjeistaminen, ja häntä lieneekin kiitettävän monien laajennettujen soittotapojen nuotinnuksen osittaisesta vakiintumisesta. Perinteistä äänenmuodostusta ja sen ihanteita oppaissaan ovat käsitelleet Wye (1988), Lindholm (1985) sekä osin myös Dick (1986, 1989). Riikosenkin (2005) tutkimuksessa sivutaan näitä asioita ja viitataan muun muassa Lindholmin työhön.

Nuotti- ja sävelteosesimerkkejä käytän erityisesti niistä sävellyksistä, jotka sisältyvät tohtorintutkintoni taiteellisiin opinnäytteisiin. Lisäksi aineistossa on sellaisia huilu- ja kamarimusiikkisävellyksiä, jotka ovat työni aiheen kannalta erityisen kiinnostavia joko sävelkielensä, merkitsemistapojensa tai ohjeidensa puolesta ja jotka ovat omassa kokemuspiirissäni nousseet käytännön kautta tärkeään rooliin.<sup>18</sup>

1900-luvun lopun ja 2000-luvun alun aikana syntyneet laajennettujen soittotekniikoiden painetut oppaat keskittyvät valtaosin huilun multifonien ja muiden erilaisia sormitusotteita vaativien soittotapojen luettelointiin. Tieto mahdollisista multifoneista on ollut niitä kirjoittaville säveltäjille korvaamaton, ja näiden teosten asema on vielä tämän työn kirjoitushetkellä vankkumaton. Soittotapojen valikoima ja nuotinnustavat sekä niiden sanoittaminen kuitenkin elävät koko ajan, joten on syytä tarkastella uusimpia kirjoituksia aiheesta. Internetistä löytyviä lähteitä voi mielestäni hyödyntää pitäen silmällä ensinnäkin sitä, että niiden ohjeet ovat huilistisesti hyvällä pedagogisella pohjalla ja sitä, että niiden kirjoittajan meriitit joko akateemisissa ansioissa tai taiteellisen toiminnan puolella ovat todennettavissa. On syytä huomioida, että myös näissä sähköisesti saatavilla olevissa lähteissä saattaa olla kritisoitavaa, ja hakukoneilla haettaessa ensimmäiset osumat eivät välttämättä ole huilistisesti pätevimmät. Parhaaseen ymmärrykseen päässeekin tietoa aktiivisesti hakemalla, tietolähteitä yhdistelemällä sekä itse kokeilemalla.

Vaikken turvaudukaan äänitteisiin oman lopullisen tulkintani muodostamiseksi, myönnän, että monessa tapauksessa notaation moniselitteisyyden tähden olemassa olevien äänitysten ja konserttitalenteiden kuunteleminen on ollut korvaamattoman hyödyllistä, etenkin jos tiedossa on tallenteella esiintyvän taiteilijan läheinen yhteistyö teoksen säveltäjän kanssa. Malin (2004, 55) mukaan levytykset ovat tärkeä lähde soivan tradition oppimiseen, ja hän kirjoittaa ”asettuneensa dialogiin äänitteiden kanssa” (ibid., 94). Äänitteiltä voi siis hakea eräänlaista validointia

---

<sup>18</sup> Olisi helppo argumentoida, ettei esimerkiksi säveltäjä Ian Clarke (1964–) ole musiikinhistoriallisesti merkittävä säveltäjä eikä hänen tuottamansa ohjelmisto varsinaisesti mullista säveltaiteen kenttää. Tämä ei silti kumoa sitä tosiasiaa, että nimenomaan huilisti-säveltäjänä Clarke on laajennettuihin soittotapoihin perehtyvälle huilistille korvaamattoman hyödyllinen tiedonlähde ja että hänen teoksensa ovat tutustumisen arvoisia, koska hän ohjeistaa huolellisesti sävellyksissään käyttämänsä laajennetut soittotavat. Teoksilla on näin ollen osin pedagoginen luonne, joka on huilistin näkökulmasta varsin ainutlaatuinen.

erikoisnotaatioiden tulkintaan eli esitysmerkintöjen oikeanlaiseen tulkintaan. Tämän työn aineistoon valikoituneiden äänitteiden ja tallenteiden suhteen olen noudattanut periaatetta, jonka mukaan on voitava pitää varmana, että tallenteella esiintyvä taiteilija on asialleen vihkiytynyt ja uusimpiin soittotapoihin rakkaudella ja kiinnostuksella suhtautuva, säveltäjää kunnioittava muusikko. Uusimman musiikin tapauksessa äänitallennejulkaisut eivät välttämättä ole niin merkittävä lähde kuin säveltäjien, esittäjien tai muiden luotettavien tahojen internetiin lataama videomateriaali. Kuultavissa on esimerkiksi Vimeo- tai YouTube-tallenteina on paljon sellaistaakin materiaalia, jota ei ole usein eri versioin levytetty, ja videoita katselemalla voi myös päätellä paljon niistä toteutustavoista ja -ratkaisuksista, joita huilun laajennettuihin soittotapoihin liittyy.

Tutkimuskirjallisuuden puolelta nostan Taina Riikosen väitöskirjan *Jälkiä itsessä. Narratiivisia huilisti-identiteettejä Kaija Saariahon säveltämässä musiikissa (2005)* ohella esiin tohtoritutkielmia, joiden kirjoittajia pidän itselleni vertaisryhmänä: koska työssäni minulla on väkisinkin sekä paikallinen että kulttuurillinen perspektiivi, olen tarkastellut ensisijaisesti viime vuosina Sibelius-Akatemian DocMus-taiteilijakoulutuksessa työnsä suorittaneiden uutta musiikkia soittaneiden taiteilijoiden töitä. Tällaisista mainittakoon Tuomas Malin (2004) Crumb-aiheinen tutkimus. Laajennetuista soittotavoista on minua ennen kirjoittanut klarinetisti Mikko Raasakka (2010), ja pianisti Maria Männikön (2015) pohdinnat narratiivisuudesta ovat lähellä omaa työtäni. Ulkomaisista julkaisuista olen tarkastellut ensisijaisesti huilisti-tutkijoiden uudempaa musiikkia ja laajennettuja soittotapoja käsitteleviä artikkeleita.

## 1.5 Tutkielman rakenne

Työssä on neljä lukua. Johdannon eli luvun 1 jälkeen luvussa 2 avaan taustoja: konventionaalista huilun äänenmuodostusta esteettisine ja kulttuurisine ihanteineen, nykymusiikin estetiikkaa sekä nykymusiikkitoiminnan aiheuttamaa hankausta suhteessa konventionaaliseen soittotaitoon. Luvun pohjana on omien havaintojeni ja kokemusteni lisäksi muun muassa Taina Riikosen (2005) väitöskirjatutkimus sekä Tuomas Malin (2004) taiteellisen tohtorintutkimuksen kirjallinen työ.

Luvussa 3 tarkastelen huilunsoiton laajennettuja soittotapoja. Listaan keholliset ja äänenkäytölliset laajennetut soittotekniikat sekä analysoin niille eri teospartituurien yhteydessä ja metodikirjoissa annettuja esitys- ja soitto-ohjeita huilistispesifistä näkökulmasta. Kirjaan omia lisäyksiäni ja korjauksiani oppaissa ja partituureissa annettujen ohjeiden oheen.

Luvun 4 tapausesimerkein esittelen – hyvin subjektiivisesta perspektiivistä – kolme erilaista tapaa hahmottaa paitsi kolme sooloteosta myös narratiivisuutta uudemmassa musiikillisessa ympäristössä. Esittelen ensin jokaisen teoksen taustat. Kuvaan sen jälkeen narratiivisen näkemykseni teosten tulkinnasta ja käyn läpi tärkeimmät huomiot niiden sisältämien laajennettujen soittotapojen ja vaihtoehtoisten esiintymistapojen toteuttamisesta. Lukuihin 2, 3 ja 4 sisältyy yhteenveto. Viimeisenä lukuna työssä on loppusanat, jossa summaan havaintoni tutkimuksessani käsittelemistäni asioista.

## 2 NÄKÖKULMIA HUILUN LAAJENNETTUUN SOITTOON

Tässä luvussa kertaan länsimaisen huilunsoiton ja sen estetiikan historiaa, esittelen nykyisiin laajennettuihin soittotapoihin johtaneita (musiikin)historiallisia seikkoja sekä pohdin niitä haasteita, joita perinteisiin äänentuottotapoihin ja -ihanteisiin koulutettu huilisti modernin musiikin parissa törmää.

### 2.1 Kohti laajennettuja soittotapoja

Vaikka virtuoosihuilisti Georg Bayr keksi hämmästyttää wieniläistä yleisöään ensimmäisillä konsertissa tarkoituksellisesti soitetuilla multifoneilla jo vuonna 1810 ja kirjoitti näistä ”pariäänistä” hieman myöhemmin soitto-oppaaseensa *Practische Flöten-Schule* (1823), vakiintuivat laajennetut soittotavat huilumusiikkiin vasta 1900-luvun puolivälin aikoihin (McAlvin 2018, 5).<sup>19</sup> Uuteen musiikkiin liitetyistä 1/4-sävelaskelista ja niiden käytöstä tosin löytyy viittauksia jo 1600-luvun puolenvälin ajoilta Marin Mersennen kynästä, ja Charles De Lussen 1760 julkaistussa huiluoppaassa neuvotaan flageolettien ja nykyistä frullatoa vastaavan kielityksen käyttöä (Delisle 2016, 11–12).

Huilu soittimena on säilynyt lähestulkoon muuttumattomana sitten Theobald Boehmin vuonna 1847 patentoimien muutosten (Delisle 2016, 4; Levine & Mitropoulos-Bott 2002, 8; Riikonen 2005, 106). Ainoana merkittävänä uudistuksena voidaan mainita äänien viritys; Albert Cooperin skaala eli ääniaukkojen asettelu vuodelta 1974 yhtenäisti soitinten asteikkoa ja sitä kautta sointia (Wye 2011). Jo 1900-luvun alussa avantgardistit peräänkuuluttivat soinnin vallankumousta ja ennustivat teollistuneen maailman äänien johtavan musiikkia toisaalta kohti koneellista hälyä, toisaalta takaisin luonnollisuuteen. Yhtä kaikki, modernin musiikin eturintama julisti irtautumista menneisyyden imitoinnista ja ”hyvin tehdyn” musiikin ideaalista, ja tämä päti myös huilumusiikkiin (Laitinen 2013, 10; myös Bartolozzi 1967, 5 ja Riikonen 2005, 131).<sup>20</sup> Rähälä (2021, 45) katsookin, että nykymusiikin tärkeimmäksi piirteeksi on muodostunut melodian tai harmonian sijaan puhtaasti ja yksinkertaisesti ensin rakenne ja sitten itse ääni ja sen moninainen olemus (ks. myös Laitinen 2013, 11–12 ja Clarke 2004).<sup>21</sup> Siihen, millaiseksi moderni musiikki vielä nykyäänkin yleisesti

---

<sup>19</sup> Myös Dick (1989, 83–84) mainitsee Bayrin ja kutsuu teosta nimellä *School for Doublenotes on the Flute*, muttei tiedä kertoa tarkempaa julkaisuajankohtaa. Uskoakseni kuitenkin McAlvin ja Dick tarkoittavat samaa opasta.

<sup>20</sup> Tähän tosin Rähälä (2021, 41) huomauttaa, ettei avantgarde varsinaisesti lukeudu klassiseen musiikkiin. Lukeutuminen olisi paradoksi, sillä *avant-garde* (sotatermein etenevän armeijan *kärkijoukko*, Laitinen 2013, 7)) on luonteeltaan rajoja rikkovaa. Siinä siis tarkoituksella haetaan ennen kuulemattomia ja näkemättömiä muotoja ilmaisuun, joka lähes tarkoituksellisesti poikkeaa valtavirrasta.

<sup>21</sup> ”The extended techniques and hence palette of colours was very much a means to an end rather than an end in itself” (Clarke 2004).



mielletään, on vaikuttanut suuresti Schönbergin ja Darmstadtin tiukkakoulukuntainen perintö Pierre Boulez keulakuvanaan (Räihälä 2021, 123–127).

Huiluohjelmistossa silkasta pastoraalisen kauneuden ihannoinnista oli jo erkaannuttu muun muassa Edgard Varèsen (1936) *Density 21.5* -soolohuiluteoksen myötä. Varsin rumia ja alkukantaisia tehoja haki myös André Jolivet samana vuonna säveltämässään teoksessa *Cinq Incantations*. Molemmat säveltäjät pyytävät ottamaan kaikki tehot irti nykyaikaisen huilun rekisterin ylimmistä äänistä, ja Jolivet'n mentorina toiminut Varèse kirjoitti ensimmäisten joukossa huilulle läppävusteisia "hälyääniä" eli sormipizzicatoja (Riikonen 2005, 131; Artaud 1994, 146; Dick 1989, 83). Huilunsoiton laajennettuja soittotapoja käsittelevissä opaskirjoissaan *The Techniques of flute playing I-II* (2002, 2004) Carin Levine ja Christina Mitropoulos-Bott käsittävät huiluilmaisullisen modernin ajan alkaneen jo 1930-luvulla ja yhtyvät monen muun mielipiteeseen siitä, että huilun monipuolisuus ja notkeus äänentuotossa tekee siitä erityisen sopivan perinteisten äänentuottotapojen täydentämiseen uusilla tekniikoilla (ibid 2002, 7; myös Dick 1989, v).<sup>22</sup>

Siinä missä ensimmäisen maailmansodan loppuminen merkitsi osaltaan kulttuurin modernismin kultakauden alkua, toisen maailmansodan syttyminen tukahdutti muiden lupaavien kehityskulkujen lisäksi myös laajennettujen soittotekniikoiden ideoinnin ja käyttöönoton, ja yleisön piti odottaa aina 1950-luvun loppuun kuullakseen ensimmäistä kertaa *jet whistle*<sup>23</sup>, nuotintetun multifonin<sup>24</sup> sekä nuotintettuja mikrintervalleja ja glissandoja.<sup>25</sup> Soittoon sekoittuneen laulun ja varsinaisen puhumisen muodossa ihmisääntä yhdistivät huiluesitykseen säveltäjät George Crumb (1929–2022) ja Toru Takemitsu (1930–1996) tahoillaan vasta vuonna 1971 (Riikonen 2005, 131–132).<sup>26</sup> Yhtenä ensimmäisistä laajennetuista soittotavoista *frullato* kuvailtiin soitto-oppaassa ensimmäistä kertaa Joseph-Henri Altés'n (1826–1895) *Célèbre Méthode de Flûte* teoksen kolmannessa painoksessa vuodelta 1956, jonne sen on alkuperäisen tekijän sijaan lisännyt joku teosta kustantajan puolesta editoinut (Delisle 2016, 12).

## 2.2 Nykyaikaisen huilun konventionaalinen sointi-ihanne ja huilistin ansatsi

Tyypillisimmän ihanteen mukaan huilun äänen tulee olla hyvin hallittu, kaunis, eli siinä tulee olla ydin eli fokus, sen täytyy kantaa (engl. *project*) isossakin tilassa, pysyä häiriöttä toivotussa vireessä, ja siinä tulee kuulua soittajan toimesta ja säveltäjän toiveesta erilaisia äänenvärejä (Wye

<sup>22</sup> Vastaava aikajana on havaittavissa klarinettiohjelmistossa (ks. Raasakka 2010, 18–19).

<sup>23</sup> Heitor Villa-Lobos teoksessa *Assobio a jato* 1950.

<sup>24</sup> Luciano Berio teoksessa *Sequenza I* 1958.

<sup>25</sup> Kazuo Fukushima teoksessa *Mei* 1962.

<sup>26</sup> Toru Takemitsu teoksessa *Voice* ja George Crumb teoksessa *Vox Balaenae for Three Masked Players*.

1988, 4, 17). Riikosen sanoin ihanteeksi on ”vakiintunut suhinaton, kirkas ja läpäisemätön ääni” (2005, 107–109). Hyvän, perinteisen äänen määritelmään Dickillä (1989, 11) kuuluvat adjektiivit täysi, pyöreä ja suloinen (engl. *sweet*). Ytimekkään äänen ihailussa ollaan – osin soitintekniikan ja muun muassa entisiä resonoivampien eli tiiviimpien soittimen läppien täytemateriaalin mahdollistamana – edetty jo niin pitkälle, että usein pienikin ilman virtaamisesta aiheutuva ääni aiheuttaa soittajassaan kauhistuksen ja se tuomitaan hyvään ääneen kuulumattomaksi hälyksi. Monet laajennetut soittotavat tarkoittavat selvää poikkeamaa tästä ääni-ihanteesta. Huilistien äänenmuodostusta käsittelevässä pedagogisessa diskurssissa ansatsille annetaan suuri painoarvo.<sup>27</sup>

Wyen (1988) mukaan modernin metallihuilun tyypillisimmän sointi-ihanteen mukainen iso ja runsaasti resonoiva sointi saavutetaan, kun soittimen puhallusaukkoa varotaan peittämstä liikaa ja äänen fundamentti eli pohjaääni kuuluu yläsävelsarjan osääneksiä voimakkaammin. Tämän äänentuottotavan varjopuoli on se, että siinä kuluu runsaasti ilmaa ja liian suuri puhallusaukko johtaa ytimettömään ääneen. Liian ylös alahuulella asetettu soitin tuottaa sointia, joka on ohut ja ruokomainen, erityisesti jos huulien välin puhallusaukko on liian pieni ja soittimen puhallusaukkoa on peitetty huulilla liiaksi (Wye 1988, 16–17).

On huomionarvoista, että Wye antaa kirjassaan pedagogiset ohjeet sävykkääseen soittoon. Hän opastaa kaksi eri tapaa hahmottaa ansatsi ja ilmavirran suuntaus kahden erilaisen sointiväriin tuottamiseksi ja ottaa siis ujon askeleen laajennettujen sointi- ja soittotapojen puoleen.<sup>28</sup> Olkoonkin, että tämä perinteisellä tavalla ja vain huilun äänen yläsävelsarjaan vaikuttamalla tuotettava sävyero kuuluu traditionaaliseen värityspatteriin, on Wyen ohjeistus ilahduttava esimerkki tapauksesta, jossa huilunsoiton oppaassa pedagogisesti ja konkreettisesti selitetään, mitä eri sävyin soittamisella tarkoitetaan ja mitä se äänen fysiologian kannalta tarkoittaa (Wye 1988, 17–19).<sup>29</sup> Myös Robert Dick (1986 ja 1989, ks. kuva 1) perustelee pedagogiset neuvonsa vastaavalla loogisella tarkkuudella.

---

<sup>27</sup> Riikonen (2005, 12) toteaa muun muassa erilaisten soittamisen tekniikoiden ”muokkaavan erityisesti soittajan soitinkytköstä, jonka varaan äänenmuodostus rakentuu”. Huilistin soitinkytkös on ansatsi eli se kehon kohta, jossa ilmavirta jättää soittajan ja kohtaa soittimen.

<sup>28</sup> Lindholm (1985, 28) kehottaa muokkaamaan ensisijaisesti suuontelon resonanssitilaa sointiväriin vaikuttamiseksi, kunnes sävy on soittajaa tyydyttävä. Huilistisesti kiinnostavaa on, että esimerkiksi puhaltajakollegamme klarinetistit hakevat eri sävyisiä ääniä ensisijaisesti sormitusotetta vaihtamalla ansatsin ja kehon tilojen säätelyn sijaan (Raasakka 2010, 41–42).

<sup>29</sup> Wye kutsuu sävyjä keltaiseksi ja violetiksi. Keltainen on äänen fundamenttia korostava ja kumea, violetti taas yläsävelsarjaltaan rikkaampi. On myös huomattavaa, että teoksessaan Wye listaa ne taidot ja asiat, jotka *kunnollisen huilistin* tulee hallita ja sisäistää, eikä kirjassa käsitellä laajennettuja soittotekniikoita lainkaan. Sen sijaan Wye mainitsee, että moderniin musiikkiin erikoistuvista soittajista on tyypillisesti ajateltu, että ko. koulutusohjelmaan hakeutuvat vain sellaiset soittajat, jotka eivät kykene tuottamaan kahta kelpoista ääntä perätysten (Wye 1988, 25). Lindholmin (1985, 36) teoksessa ”erikoisefektiä” eli laajennettuja soittotapoja käsitellään puolen sivun mittaisen listauksen verran.

#### Timbre:

Normal — pitches have very strong fundamentals, strong second partials, and progressively weaker third, fourth, fifth, sixth, seventh, and eighth partials.

Diffuse — pitches have strong fundamentals, strong second partials, fairly weak third and fourth partials, and extremely weak fifth and sixth partials if they are at all present.

Muted — pitches have fairly strong fundamentals and weak second and third partials. If any higher partials are present, they are extremely weak.

Bright — pitches have strong fundamentals, very strong second partials, strong third partials, and progressively weaker fourth, fifth, and sixth partials. Higher partials may be present, but are very weak.

Edgy — pitches have fairly strong fundamentals and extremely strong higher partials.

Kuva 1: Robert Dickin (1989, vii) sointiväritaulukko.

Laajennettuihin soittotapoihin Wyeta huomattavasti avoimemmin suhtautuva Dick (1989, vii) syventää Wyen esittelemää ajatusta sointivärin muokkaamisesta: Wyen kahden perusvärin sijaan Dickin taulukko (kuva 1) sisältää viisi erilaista sointiväriä, joiden ohessa hän mainitsee käyttävänsä esimerkiksi multifonien yhteydessä erillistä mitta-asteikkoa kunkin otteen tuottaman sivuäänien eli hälyn kuuluvuudesta.<sup>30</sup> Dickin pääsointiväreihin kuuluvat normaali, hajonnut, tukittu (engl. *muted*), kirkas ja terävä sävy (engl. *edgy*).

Perinteisesti huillistinen ansatsidiskurssi sisältää yllättävän määrän hieman puutteellisesti muotoiltuja ajatuksia ja jopa haitallisiin toimintamalleihin ohjaavia, mahdollisesti kirjoittajan omaan anatomiakäsitykseen pohjautuvia kuvauksia. Mainittava on muun muassa Lindholmin *Flautissimo*-teoksessa peräkkäisille sivuille painetut kuvat, joista ensimmäisessä on piirretty ylähuulen keskikohdan yläpuolelle nuoli sen merkiksi, että ko. kohtaa tulisi yrittää lihasvoimin pidellä ylempänä, ja seuraavalla sivulla taas anatomisen tarkasti kuvatun lihaksiston rakennekuvaa tarkastelemalla voidaan huomata, että ihmiskasvoista tähän tehtävään soveltuva lihas puuttuu (Lindholm 1985, 22–23; ks. myös Hoitenga sit. Riikonen 2005, 118).<sup>31</sup> Myös Riikosen (2005) väitös painottuu huillistin ansatsin – eli kirjoittajan sanojen mukaisesti soittajan huulien ja poskilihasten toimintojen – ja sen muutosten tarkasteluun. Haastan Riikosen ajatuksia siltä osin, että huillistin äänenmuodostuksen ja henkilökohtaisen soinnin ytimessä eivät mielestäni ole huulet ja posket, vaan kehon ja sen eri tilojen resonanssien säätely. Riikonen (ibid., 103) vihjaa huillistin

<sup>30</sup> Engl. *noise* tarkoittaa tässä yhteydessä ilmapirran kohinaa.

<sup>31</sup> Lindholm (1985, 21) mainitsee ansatsin oikeanlaiseen muodostamiseen ohjaavassa tekstissään, että soittajan tulisi samanaikaisesti ”ajatella hymyä” mutta varoa suun leventymistä ja että ”suupielten nojautuminen kulmahampaista vasten edesauttaa ylähuulen keskiosan kurotusta eteenpäin irti hampaista”. Olen yhtä mieltä Lindholmin kanssa siitä, että huulien keskikohdan tulisi kurottaa mahdollisimman kauas irti hampaista, mutta olen skeptinen sen suhteen, pääseekö keskimääräinen huilunsoiton opiskelija tähän lopputulokseen riittävällä rentoudella ja ansatsin joustavuudella hänen mainitsemiaan melko ristiriitaisia neuvoja noudattaen. Hymyilyn haitallisen vaikutuksen ansatsiin erityisesti alahuulen asettelun osalta mainitsee myös Wye (1988, 15).

soittajaidentiteetin kytkeytyvän yhdenlaiseen ansatsiin. En seiso tällaisen näkemyksen takana. Riikonen etsii työssään vastausta kysymykseen *mihin huilistin identiteetti soittajan ruumiissa paikantuu* (ibid., 18–19). Hän rajaa tarkastelunsa pääosin ansatsiin, vaikka mainitseekin de Kerckhoven jalanjäljissä kokemusten ruumiillisen kokonaisvaltaisuuden (ibid., 103) ja Ricoeurin teoriaa soveltaen katsoo, että kurottautumalla kohti uudenlaisia soittamisen liikkeistöjä huilisti-identiteetin kerrostuminen ja uudistuminen käyvät vuoropuhelua (ibid., 131).<sup>32</sup>

Tommi Hyytinen kuvaa kirjassaan *Soiva keho* (2018, 34–36) käyrätorvensoittajan ansatsin muodostuksessa tärkeitä kasvojen lihasten toimintoja tavoilla, jotka valaisevat hienosti ansatsia ja sen mahdollisuuksia myös huilisteihin soveltuen. Kuten huilunsoitossakin, käyrätorven soitossa ansatsin tärkeimmät tukilihakset ovat huulien molemmin puolin poskilihakset, joiden latinankielinen nimitys *m. buccinator* juontaa juurensa puhallinsoittoon.<sup>33</sup> Sekä torven että huilun soitossa hymyilevä ansatsi johtaa soinnin kapenemiseen. Huulien asettelun lisäksi eri vokaalien muodostaminen suun tiloissa eri rekistereissä auttaa soinnin muotoilua ja kontrollia (Lindholm 1985, 20; Dick 1986, 13).

Hyytinen (2018, 34–36, 103) kirjoittaa myös ansatsiin keskittymisen riskeistä. Merkittävimpinä soittoliikkeinä (käyrätorven) soinnin kannalta hän pitää esimerkiksi hengitystä, soittoasentoa ja keskivartalon tukea (ks. myös Raasakka 2010, 33). Aivotutkimus tukee tätä tasapainoa: huulien toiminnan kontrollointi aktivoi liikeaivokuoressa suurta osaa, kun taas koko keskivartalon lihaksisto vain pientä osaa. Mitä suurempi alue aivokuoresta on aktiivisena, sitä helpompaa ja nopeampaa siihen kytkeytyneiden lihasten toimintoja on harjoitella. Vain pienellä aivojen liikeaivokuoren alueella havaittavat, kaikkeen puhaltamiseen ja ilmavirran kannatteluun liittyvät suurten lihasten toiminnot ovatkin siis aivoille pieniä huulien lihaksia työläämmät työstettävät.

Lukuisissa lähteissä erilaisiin perinteisiin (Wye 1988, 20; Willis 1982, 30–31; Levine & Mitropoulos-Bott 2002, 11) tai laajennettuihin soittotapoihin (Levine & Mitropoulos-Bott 2002, 33) liittyvissä tilanteissa soittajaa ohjataan mieluummin tekemään (ilmavirran korjaus)liikkeitä joko leukaa liikuttaen, käsistä soitinta kääntäen tai jopa pään asentoa muuttamalla kuin kehottamalla ansatsin joustavuuteen ja liikkeeseen. Ohjataan siis ymmärtämään, että vaikka sointiväriin muutokset perinteisessäkin musiikissa ovat ilman muuta toivottuja ja ammattimaiseen soittoon kuuluvia, ei niitä tulisi toteuttaa muuttumattoman, yhdenlaisen ansatsin kustannuksella (ks. myös Riikonen 2005, 35, 103).

---

<sup>32</sup> Paul Ricoeurin narratiivisen identiteetin teoriasta (1992) tarkemmin työn luvussa 4.2.

<sup>33</sup> Lat. *buccina* tarkoittaa trumpettia.

## 2.3 Laajennettu estetiikka ja vaikutteet

Yhteiskunta on koneistunut ja myöhemmin sähköistynyt. Nykyisenkaltaisen musiikin kehittymiseen ovat vaikuttaneet suuresti sekä perinteistä tietoisesti eroon pyrkineet avantgardistit (Laitinen 2013, 10) että elektronisesti syntetisoidun äänen keksiminen (Crumb 1980, 117). Muun muassa Kaija Saariaho (1952–2023) on kertonut äänittäneensä jo nuorena omaa ääntään ja olleensa erityisen kiinnostunut sen ympärillä tapahtuvista oheisilmiöistä: kohinasta, rahinoista, hengityksestä (Saariaho 1987; ks. myös Riikonen 2005, 133). Nauhureiden ja vahvistimien yleistyminen kaikille saatavilla oleviksi työkaluiksi on osaltaan ohjannut myös säveltäjiä kirjoittamaan enemmän erilaisten hälyjen ja laajennettujen tekniikoiden ympärille rakentuvia sävelteoksia (ks. esim. Helgeson 2005, *Self-portrait (without me)*; Artaud 1994, 137).

Länsimaisen taidemusiikin estetiikan ulkopuolelta ammentavat myös monet länsimaisetkin nykysäveltäjät (ks. Artaud 1994; Crumb 1980, 116). Esimerkiksi Ian Clarken (1964–) teosten *Touching the Ether* (2006) ja *Zoom Tube* (1999/2004) sekä Matthew Whittallin (1975–) teosten *Ash-Wednesday* (2001) ja *The City in the Sea* (2017) itämaiset ja rockmusiikkilainat kristallisoituvat tulkitsijalle ja kuulijalle vain, jos esittäjä on valmis hylkäämään aiemmin oppimansa tavat aloittaa ja kannatella huilun ääntä (ks. myös Riikonen 2005, 32–33). Ilma-alukkeet ja oktaavien särkymisen kautta tavoitettu roso ovat muista kulttuurisuuntauksista länsimaiseen taidemusiikkiin omittuja eleitä, jotka ovat jo vakiinnuttaneet paikkansa uuden musiikin affektivalikoimassa (Crumb 1980, 118). Crumb käyttää tästä laajentumasta ilmaisua ”soittimille syntyneet uudet kielet ja idiomit” (ibid.; ks. myös Hoitenga 2011).<sup>34</sup>

Kaukokaipuu ja eksotiikan nostalgisointi eivät ole ilmiönä uusia. Pariisin maailmannäyttely vuonna 1889 aloitti kulttuurillisten lainojen ja omimisten trendin sekä soivien että esittävien taiteiden parissa, ja yleisöt janosivat uusien ja vieraiden asioiden kohtaamista turvallisessa viitekehyksessä. Matkustelu tuli mahdolliseksi myös taiteellista työtä tekeville, ja matkat ulottuivat yhä kauemmaksi omasta kulttuuriympäristöstä. Säveltäjät tutustuivat erilaiseen musiikkiperinteeseen ja erilaisiin soittimiin ja poimivat näistä vaikutteita omiin töihinsä (ks. Artaud 1994, 149).<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup> Crumbin (1980, 118) mukaan eteenpäin katsovat, uutta luovat säveltäjät kirjoittavat huilisteille tekstuuria, jonka tarkoitus on ravistella akatemian museopöly eli tradition painolasti harteiltamme ja jopa uudistaa se, miten soittimme näemme. Soittaja taas on ajan ja voimiensa inhimillisen rajallisuuden tähden usein sidottu toistamaan ensisijaisesti sitä samaa kulttuurillisesti sovittua konventiota, johon häntä opastaneet edeltävän soittajasukupolven pedagogitkin on karsinoitu (ks. Delisle 2016, 17).

<sup>35</sup> Crumbin (1980) anekdootti Hector Berlioz’sta puimassa Lontoon maailmannäyttelyssä 1851 kuulemaansa maailmanmusiikkia hyvin negatiiviseen sävyyn toki paljastaa, että vaikka säveltäjätkin olivat jo aiemmin matkanneet eksotiikan perässä, aika ei ollut vielä kypsä heidän kenties todella ymmärtää ja arvostaa erilaisten sävelien ja soitinten

1800-luvun lopun kaukokaipuuta ei enää 1900-luvun säveltäjän ole tarvinnut jäädä potemaan, kun matkustamisen halpenemisen myötä entistä kaukaisemmat paikat ja kulttuurit ovat olleet yhä helpommin saavutettavissa. Crumb (1980, 116) mainitseekin sekä ajallisen että tilallisen jatkumon tiivistymisen: nykysäveltäjät ovat edeltäjiään informoidumpia paitsi siitä, mitä heitä ennen on tehty, myös siitä, mitä heidän aikalaisensa muualla maailmassa työstävät. Tällä ilmiöllä on Crumbin mukaan varjopuoli – tyylien väistämätön pirstoutuminen spektriiksi, jonka seasta on mahdotonta nimetä uusimman musiikin tiivistettyä olemusta ja eräänlaista universaalia, joka puolestaan on kaikista aiemmin vallinneista tyyliuunnista löydettävissä (ibid., 117).

## 2.4 Huilisti vanhan ja uuden puristuksessa

1700- ja 1800-lukujen taitteen musiikkielämän mullistuksen myötä musiikki ei ollut enää käyttömusiikkia, vaan se alkoi eriytyä konserteissa ja vastaavissa tilanteissa *esiintyjän esittämäksi teokseksi*. Verrattuna aiempiin aikoihin säveltäjän osa teoksen luojana ja täsmällisten esitysohjeiden antajana kasvoi, ja muusikon rooli puolestaan kaventui teosta esitystilanteessa muokkaavasta koristelijasta sen uskolliseksi toisintajaksi (Goehr 1994, sit. Vehviläinen 2008, 90–91).<sup>36</sup> Onpa näistä rooleista nykyisin mitä mieltä tahansa, ei ole ihme jos teosuskollisuuden henkinen painolasti aiheuttaa nykyisinkin hankausta niissä muusikoissa, jotka keskittyvät uusimman musiikin laajennettujen soittotapojen soittamiseen eli kesken olevalla musiikillisella kielellä kommunikointiin. Omanlaistaan vereslihaa vastaavasti kärsinevät säveltäjät, joiden tehtävä soivien ajatustensa täsmällisenä kirjurina voi mainitun keskeneräisyyden johdosta olla yhtä mahdoton.

Riikonen (2005, 35, 44) esittää, että [Saariahon kirjoittamat] ”hälyjen” eli ilmaäänien ja puhtaan huilun äänen sekoitukset ja risteyskohdat tuntuvat esittäjästä teknisen hankaluuden lisäksi henkisesti hankalilta, koska ne sotivat opittua ääni-ihannetta ja soittoliikkeistöä sekä näiden kautta muokkaantunutta huilisti-identiteettiä vastaan (ks. myös McBirnie, 2004).<sup>37</sup> Soittimen soittoa sen vaatimine kehollisine liikkeineen on pohdittu ja analysoitu sekä toistettu niin tarkasti, että

---

mahdollisuuksia. Aikalaistensa edistyksellisenä säveltäjänä pitämän Berlioz'n kommentit kiinalaisesta musiikista ovat nykyihmisen korvaan yksiselitteisen moukkamaisia.

<sup>36</sup> Vehviläinen (2008, 90–93) käsittelee työssään *Werktreuea* eli teosuskollisuutta Lydia Goehrin (1994) jalanjäljissä.

<sup>37</sup> Soittoliikkeiden toistettavuus ja tietynlaisena säilyminen ajan saatossa on Riikosen (2005, 35, 38) identiteettikäsitteen ytimessä. Saariahon säveltaide aiheuttaa haasteita tällaiselle yhdenlaiseksi vakiintuneelle identiteetille, koska musiikkiin kirjoitetut lomittuvat ja päällekkäiset soittoliikkeet vaativat tekoja myös totutun ulkopuolelta. Samankaltaisesta toistuvuudesta ja samanlaatuisuudesta käsin soittajuuttaan kommentoi Tuomas Mali. Mali pohtii, onko hänen oppimansa pianistin taito omiaan johdattelemaan sellaiseen ajatusmalliin, jossa musikaalisuudella ja luontevuudella soitossa tarkoitetaan tavanmukaisuutta (Mali 2004, 77, 79, 96).

soittoliikkeistö on jo nivoutunut osaksi minäkuvaa (Riikonen 2005, 38). Soittajan lisätessä tekemiseensä uusia, epävarmoilta tuntuvia elementtejä, kuten laajennettuja soittotapoja, joutuu hänen esiintyjä-identiteettinsäkin haasteisiin (ibid., 136–137).<sup>38</sup> Perloven (1998) haastatteleman *Ensemble Intercontemporainin* soolohuilisti Sophie Cherrierinkin puheissa tulee esiin erittäin ammattitaitoisen esiintyjän huoli nykymusiikin laajennettujen soittotapojen vaikutuksesta perinteiseen huilun äänenmuodostukseen ja soittimen konventionaaliseen sointiin (ibid. 45, ks. myös Riikonen 2005, 116).<sup>39</sup>

Saamaansa akateemiseen koulutukseen pohjautuvien muusikontaitojen ja säveltäjän kirjoittaman musiikin väliseen railoon putoamista on kokenut omassa tohtorintyössään George Crumbin pianomusiikin soittamista tutkinut Tuomas Mali (2004). Jopa katastrofaalisilta tuntuneet ensikokemukset Crumbin musiikin parissa muuntuivat ajan, kokemuksen ja erikoistuneisuuden karttuessa Malin mukaan jopa hänen soittajaidentiteettiään määrittäviksi taidoiksi, ominaisuuksiksi. Puhuessaan Crumbin pianomusiikin soittamisesta yksityiskohtaisemmin Mali mainitsee sen vaativan tyystin erilaista pianismia kuin se, johon hänet oli kasvatettu ja kouluttu. Koska ammatillinen peruskoulutus pohjaa perinteisten äänenmuodostustapojen kokemuspohjan kartuttamiselle, häiritsevät poikkeavat tavat soittaa eli laajennetut soittotekniikat hyvin harjoiteltua hermeneuttista kehää (ks. Puusaari 2021, 54; myös Caruso et al. 2016, 403 ja Perlove 1998, 44–5).

Ratkaisuksi soittajan identiteettikipuun Juho Laitinen (2013) tarjoaa *Soivuuden manifestissaan* tietoista pesäeroa perinteeseen tai ainakin sen meille ojentamiin roolivaatteisiin. Sekä soitinspesifisti rajoittuneisiin ihanteisiin että musiikkikorkeakoulujen älyllisen ilmapiirin tunkkaisuuteen puutunut Laitinen nostaa työssään esiin musiikin alalla laajalti vaikuttavat asenteet sekä vielä 2020-luvullakin kerrassaan konservatiivisen arvottamisen sen suhteen, millainen ura soittajalle on sovelias.<sup>40</sup> Tunnistan Laitisen manifestoinnissa paljon itselleni tuttua. En ammattielämäni alkuvuosina ”pärjännyt” kilpailussa ”normaaleista” töistä: en voittanut orkesterikoesoittoja. Uskonkin Malin, Laitisen, Vivolinin ja muiden identiteettikipuilun olevan ammattikunnassamme yleinen ilmiö.<sup>41</sup> Kohdallani puutteellinen ymmärtämys huilunsoiton äänenmuodostuksen ja -hallinnan periaatteista johti opiskeluaikoinani eriytymisen kokemuksiin. Koska jäin ulkopuolelle sellaisen soittamisen hahmotustavan piiristä, joka oli mielestäni liian

---

<sup>38</sup> Riikosen (2005) tutkimuksen aineistona ovat haastattelut Saariahon musiikkia kantaesittäneiden ja levyttäneiden eri huilistien kanssa. Riikosen haastattelemat huilistit ovat Petri Alanko, Anne Eirola, Eva Tigerstedt, Mikael Helasvuo ja Camilla Hoitenga.

<sup>39</sup> Ranskalainen *Ensemble Intercontemporain* on yksi pisimmät perinteet omaavista ja kenties paras maailman harvalukuisista nykymusiikkiin keskittyneistä yhtyeistä.

<sup>40</sup> ”Teetkö sä tuollaista musiikkia siksi, ettet ole pärjännyt kilpailussa normaaleista töistä?” (Laitinen 2013, 31).

<sup>41</sup> Samankaltaisia teemoja ovat tutkielmissaan käsitelleet esimerkiksi Anu Vehviläinen (2008) ja Eeva Oksala (2018).

ansatsikeskeinen, tulin ehkä tiedostamattani hakeutuneeksi työskentelemään sellaisen ohjelmiston parissa, jonka ytimessä ovat nimenomaan poikkeukselliset äänentuottomekanismit.

Huilistisesta näkökulmasta perusopintovaiheiden kiireet perinteisen, vallitsevaan käytäntöön istuvan soittotavan jalostamiseksi selittävät osaltaan sitä, että uuden musiikin ohjelmistoa esityskäytäntöineen tulee vain raapaistua pinnalta, ja se valitettavan usein pysyy kapeana, vain soolohuiluohjelmistoa sisältävänä sivujuonteena opinnoissa. Vaadittavaan ohjelmistoon olisi hyvä sisällyttää sekä yhteismusisoinnin opetuksessa että vaikkapa soitinkilpailuja järjestettäessä myös soolosoitinta suuremmille kokoonpanoille kirjoitettua uudempaa musiikkia, eikä laajennettuihin soittotapoihin tutustumista tulisi jättää ammattiopintovaiheeseen. Vastuu on osaltaan soitonopettajilla: kuten missä tahansa ammatissa, myös huilupedagogiikassa olisi tarpeen ottaa haltuun uusia, itselle vieraita teknologioita ja tekniikoita voidakseen opettaa taitoa muille. Esiintymisvalmennuksen näkökulmasta itsetunnon ja välillisesti itsetuntemuksen eli identiteetin kysymykset ovat keskeisiä (Arjas 2014, 10). Kaikki harjoittelu koostuu osittain itsereflektiosta (Caruso et al. 2016, 403), eli harjoittellessa uusia taitoja peilaa työn alla olevaa jatkuvasti sitä vasten, millainen kuva itsestään sillä hetkellä on. Perinteisen konservatoriokoulutuksen saaneen muusikon voi olla vaikea irrottautua siitä opitusta arvojen ja estetiikkojen viitekehystä, jolle ei ole enää uusimman musiikin parissa sijaa (ks. Delisle 2016, 17).<sup>42</sup>

## 2.5 Uuden musiikin uudet vaatteet

Wyen (1988, 29) mukaan säveltäjä on kuin arkkitehti, joka jättää muusikolle piirustukset luomastaan teoksesta. On soittajan eli teoksen esittäjän tehtävä rakentaa teos hyvällä ammattitaidolla ja kunnioittaen, siten kuin säveltäjä on sen halunnut, lisäämättä tai korvaamatta mitään. Hän siis noudattaa Vehviläisenkin (2008, 71–72, 76–77) mainitsemaa *Werktreuen* ideaalia. Ajatus ei mielestäni sellaisenaan päde uusimpaan musiikkiin, sillä laajennettujen soittotapojen suhteen suunnitelmissa on usein hiomattomia yksityiskohtia, joista on varmintä käyttää ilmaisua ”ratkaistaan työmaalla”. Riikonen (2005, 20, 80) nostaakin esiin erityisesti uuden musiikin nuottimateriaaleihin liittyen soittajan partituurisuhteen: henkilökohtainen nuotti omine merkintöineen on muusikolle korvaamaton, sillä se tuo vieraammankin tekstuurin lähelle muusikon omaa viitekehystä.

---

<sup>42</sup> ”Taidemusiikkikoulutus tähtää ensisijaisesti siihen, että soittaja oppii soittamaan ’oikein’, kulttuurisesti määriteltyjen normien mukaisesti. Tällöin ihanneäänänen kapeassa tilassa tasapainoileminen jäsentyy erottamattomaksi osaksi huilistiksi opiskelevan arkipäivää.” (Riikonen 2005, 109.)



Minulle on luontevaa käyttää puhutussa arkikielessäni nimenomaan modernin sooloteoksen esitysmateriaalista Malin (2004, 79) tavoin pikemminkin nimitystä partituuri kuin nuotit, koska laajennettujen soittotapojen käyttö tuo tekstuuriin lisäarvoa tai -kerroksellisuutta. Koen koulutukseni ja taustani vuoksi siis edelleen, että laajennetut soittotavat muodostavat ikään kuin oman elementtinsä, joka on esityksessä läsnä joko erillisenä tai muihin elementteihin, kuten perinteisiin sointeihin tai lavaliikkeisiin limittyvänä kokonaisuutena. Yhdyn näin ollen Malin mielipiteeseen siitä, että sanavalinta partituuri korostaa teoksen yhteyttä koko sen kontekstiin: suhdetta säveltäjäänsä, esittäjäänsä ja ennen kaikkea koko sitä ympäröivään kulttuurilliseen rakenteeseen. Ajattelen, ettei Wyen (1988, 38) näkemys teoksen maineesta suhteessa sen arvoon voi olla kriteeri. Soittajilla on vastuu uuden musiikin alan kehittamisestä yhtä lailla yleisölle kuin toisille, tuleville soittajillekin.

Kustantamoista riippumatta vanhemman ohjelmiston kustantajien painamien nuottimateriaalien kirjasinlajeissa on vähemmän hajontaa kuin ennen digitaalista aikaa kirjoitetuissa uudempien teosten partituureissa. Tämänkin kirjallisen työn tapausesimerkeissä jokaisen kolmen tarkasteltavan teoksen nuotit ovat keskenään aivan erinäköiset. Kirjavalla tavalla nuotinnettua musiikkia lähestyvä soittaja huomaa toistuvasti kohtaavansa monenlaisia hidasteita matkallaan kohti teoksen hallintaa. Yksinkertaisimmillaan hämmennystä saattaa aiheuttaa epäselvyys siitä, ovatko tilapäiset etumerkit voimassa ääni- vai tahtikohtaisesti, hankalimmillaan teospartituurista tai stemmasta saattavat puuttua kokonaan erityisnotaatioita selventävät esitysohjeet, ne ovat liian pintapuoliset tai ne eivät anna apuja teknisiin pulmiin. Ohjeet saattavat myös johtaa väärinkäsityksiin ja herättävät epäilyksen, onko niiden kirjoittajalla ensi käden tietoa soittimen soittamisesta (ks. myös Raasakka 2010, 4). Esitystapaohjeistuksen puuttuminen teospartituurin ohesta on erityisen ongelmallista, koska silloin säveltäjä vaikuttaa oletettavan, että teoksen esittäjällä on hallussaan kaikki sama tieto ja vieläpä täsmälleen samalla tavoin tulkittuna kuin säveltäjällä itsellään (ks. Sciarrino, kuva 2). Maininta siitä, mihin hakuteokseen tai soitto-oppaaseen säveltäjä pohjaa merkintätapansa, auttaisi esittäjää tarkemman tiedon ja selitysten lähteille. Harmillisen usein yhtyeteosten materiaaleissa esitysohjeet löytyvät vain partituurien yhteydestä, jolloin ne jäävät jakamatta muusikoille (kuva 3).

Kuva 2: Salvatore Sciarrino (1990, 34) olettaa esittäjän painavan mieleensä 18 dissonoivaa (merkitty numeroin 1–18) ja 6 konsonoivaa (kirjaimet A–F) multifonia esitysohjesivulta ja pystyvän ongelmitta käyttämään niitä kuuden sivun pituista *Fra i testi dedicati alle Nubi* -teosta (1990) soittaessaan pelkästään kirjain- tai numerosymbolin nähdessään. Merkintätapa on varmasti nuotintajalle helpoin, mutta soittajalle se aiheuttaa hankaluuksia.

**Soitto-ohjeet / Instructions for players**

Minti odotin hengittämättä  
minä kai jo poissain tästä ilmacehästä  
ja sitten se putosi  
kukka  
Kadalla jäänneeni ja  
kun vaan läksin piäni  
näin sinut  
(Mirkka Rekola)

*I waited without breathing  
maybe even left the atmosphere  
and then it fell  
a flower  
at my feet on the street and  
just turning my head  
I saw you  
(Mirkka Rekola)*

Appogiaturat ään ennen iskua. Appogiaturien  
tarvitsema ään olettaa edellisen nuotin kestosta. /  
Appogiaturas should come before the beat—  
they that steal their length from the previous note.

**Huulu / Flute:**

Tekstin kuiskaminen huiluaan;  
äänenerkeus myös kuulavissa /  
Whispering the text into the flute;  
the pitch also audible

Ilma-ään: puolet ilmaa, puolet ääntä /  
Air-sound: half air, half sound

Flatterzunge ja multifoni /  
Fluttertongue and Multifonic

**Piano:**

Matalimmat äänit ainoastaan yhdellä kielellä (kädessäkin alinta säveltä esimerkiksi  
konerttikoissa Steinwayssa); kielet preparoidaan kiinnittämällä niihin puiten  
pyykköpöytä (muita in materiaalia, kuten huopaa, voi käyttää - välttämättä äänen tuotolla  
vaimennettuna kuulolleen). Pyykköpöytä ei tule kiinnittää siten että ne tuottavat yläsäveliä. /  
The low tones with only one string (in concert size Steinway, for example,  
they are the right lowest ones); they are prepared with wooden cloths/pieces throughout  
the piece (another material like felt can be used—then the sound of the prepared tones  
should be close to muffled sound). The cloths/pieces shouldn't be placed in a way they  
produce harmonics.

Vaimenna kielä sormella /  
Muffle the string with finger

Sota kielä kynsillä viistosti edestakaisin;  
ei näppäilyä (voit käyttää lusikkaa jos se  
tuntuu helpommaksi) /  
Playing with nails quickly and obliquely  
back and forth on the strings; no plucking  
(you may use a spoon, if you find that easier)

Taputa kielä nopeasti ja epäsäännöllisesti kynsillä /  
Tapping the strings quickly and irregularly  
with fingernails

**FLUTE**

**Ilmakehästä**  
from atmosphere

$\text{♩} = 63-69$

mi - nä o - do - tin  
mp heng

vary fingerings vary fingerings

5  
ppp mf ppp f p

8  
poco pesante  
p f ppp f

11  
Proo.

14  
heng -  
ff

16  
p

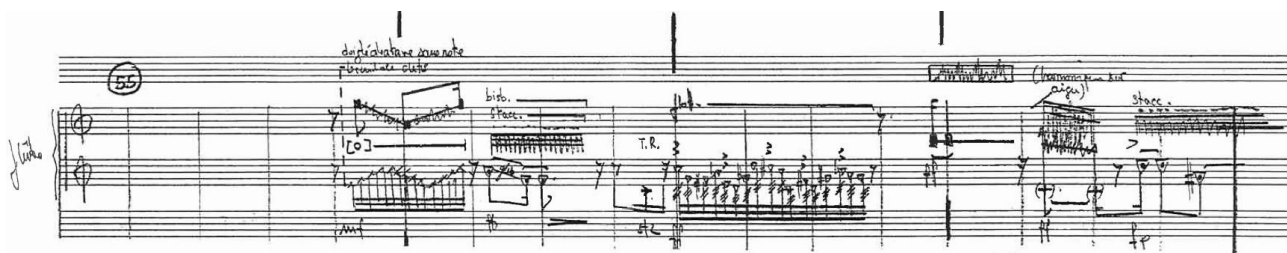
18  
more pitch  
ff p

20  
quasi niente  
while knees  
mf

© 2004-2011 Suola Publishing Company Ltd. 3

Kuva 3: Lotta Wennäkosken *Ilmakehästä* (2003) nuottimateriaaleissa laajennettujen soittotapojen ja erityisnotaatioiden ohjeet löytyvät vain huilistin stemman yhteydestä, pianopartituurissa niitä ei ole laisinkaan.

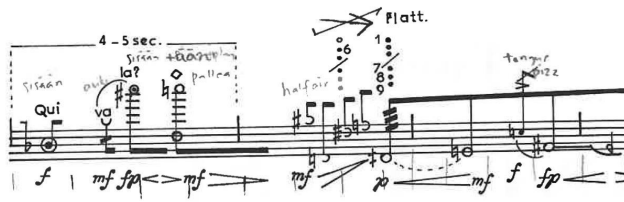
Epäselvästi käsin kirjoitetut tai siltä näyttävät, siirrettäviin elementteihin perustuvat käsikirjoitukset ovat omiaan aiheuttamaan väärinlukemisia ja -oppimisia (kuva 4). Ne saattavat myös tehdä kaikenlaisesta soittotyöskentelystä, harjoituksista konsertteihin, haastavaa pelkillä epäkäytännöllisillä mittasuhteillaan. Nuottipaperi ei esimerkiksi ole sovittavissa nuottitelineelle, tai sen sivunkääntöjä tai kannatteluun tarvittavien nuottitelineiden ylenpalttista määrää ei ole huomioitu stemmoja editoitaessa. Syy tällaiseen on osin markkinoiden sanelema. Ennen digitalisaatioaikaa tuotetut, käsin kirjoitetut uuden musiikin nuottimateriaalit ovat usein tilausmääriltään niin vähäiset, ettei kustantajien ole mielestään järkevää käyttää aikaa tai rahaa niiden editoimiseen, laadukkaaseen painamiseen tai muuntamiseen sähköiseen muotoon tablettitietokoneen näytöltä soitettavaksi (Arho sit. Mali 2004, 81–82). Waterman (1994, 155) esittää, että kirjasimen tai käsialan valitseminen on myös tehokeinovalinta. Hieman liian pieneen tilaan painetut, moniselitteiset nuottikuvat pakottavat esittäjän tutkimaan materiaalia huolellisesti, jolloin väistämättä siitä muodostuva mielipide on puntaroitu.



Kuva 4: Raphaël Cendon teoksen *Rokh I* (2011) käsin kirjoitettu partituuri tekee teokseen tutustumisesta hyvin haastavaa.

Oman lisänsä nuottimateriaalin lähestyttävyyteen tekee merkintöjen yksityiskohtaisuuden puute ja valtavirrasta poikkeava tapa merkitä asioita (Perlove 1998, 45).<sup>43</sup> Nyt, kun modernia musiikkia on nuotinnettu jo lähes 75 vuotta, nuotinnustapoihin on tullut selkeämpää yhtäläisyyttä ja toteutusohjeita voidaan jo jossain määrin jättää pois (ks. Mali 2004, 88). Levine ja Mitropoulos-Bott (2002, 7) jopa mainitsevat oppaansa esipuheessa painaneensa runsaasti nuottiesimerkkejä juuri siitä syystä, että he toivovat sen toimivan säveltäjille kannustimena kohti yhtenäisempää merkintätapaa. Valtaosa säveltäjistä ei valitettavasti toimi Levinen ja Mitropoulos-Bottin toiveiden mukaisesti. Halutessaan harjoitella jotain hieman vanhempaa merkkiteosta huilisti saattaa yhä törmätä sittemmin kadonneeseen nuotinnustapaan, nykykonsensusta vastaavaksi päivitettyjen editioiden puuttuessa (kuva 5).

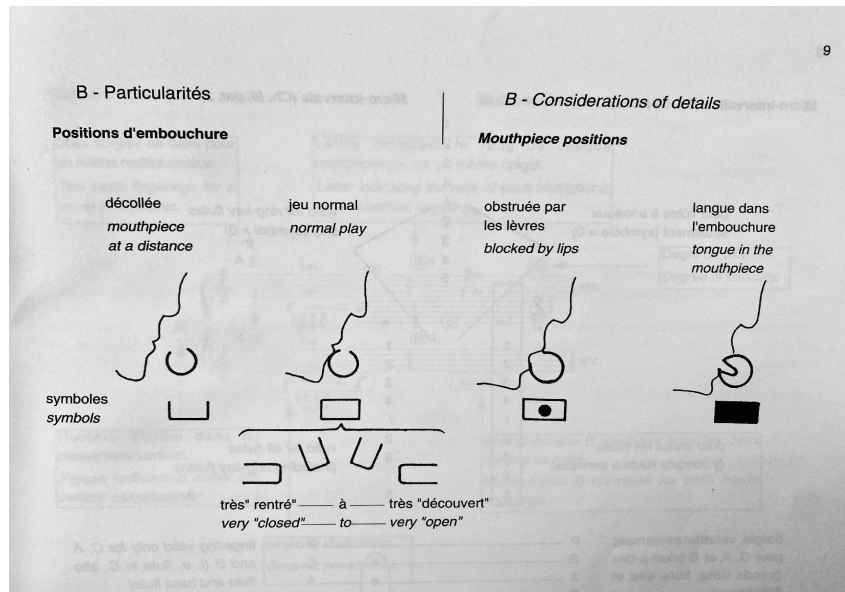
<sup>43</sup> Vakaviin puutteisiin voi lukea esimerkiksi multifonien kohdalla viittaamisen vain tiettyyn numeroituun otteeseen tietyssä hakuteoksessa tai ohjeen jättämisen kokonaan pois nuottiviivaston yhteydestä.



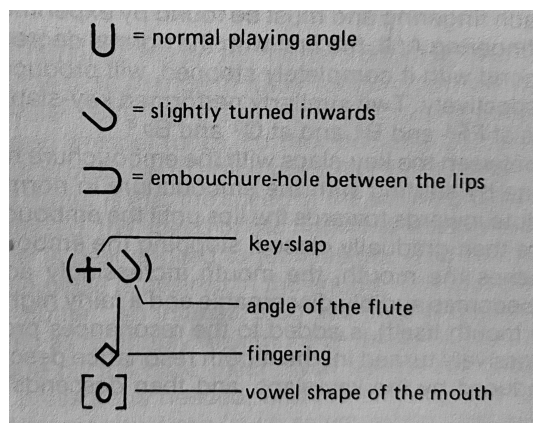
Kuva 5: Toru Takemitsu teoksessa *Voice* 1971 (teoksen alusta). Osa Takemitsun käyttämistä merkitsemistavoista on hyvin harvinaisia.

Pelkästään notaation vakiintuminen ei tee yksiselitteisen selväksi sitä, mitä epäkonventionaalisella merkintätavalla tahdotaan viestiä, kun käytössä on soittimen perinteisimmän äänentuottotavan lisäksi liuta muita tapoja tai kun nuottipaperille kirjatut symbolit eivät kuljekaakaan pitkin totuttua, suoraa viisiviivaista linjaa (Perlove 1998, 45). Kuten Tuomas Mali työssään (2004, 28) vihjaa, on soittajan silti merkityksellistettävä itselleen kunkin säveltäjän kulloinkin toivoma sointi. Ratkaisuksi tähän ongelmaan Bledsoe (2021) ehdottaa, että säveltäjät pidättäytyisivät kaikin tavoin kuvailemasta haluamaansa laajennettuun tekniikkaan käytettäviä keinoja tai soittotoimia ja sen sijaan kuvailisivat tarkan tai tietyn notaation puuttuessa sitä, miltä haluttu soinnillinen lopputulos kuulostaa. Määräyksen (engl. *prescription*) sijaan tärkeämpää on kuvaus (engl. *description*) (ibid.). Bledsoen ehdotus on mielestäni toimiva ainoastaan sellaisten soittotapojen osalta, joiden nuotintaminen on vakiintumatta.

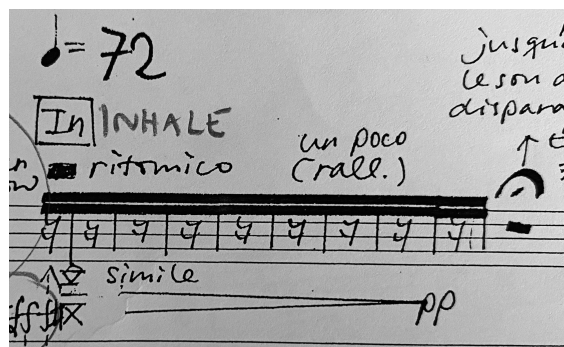
On tärkeää huomata, että varsinaisten nuottien päihin liittyvien merkintätapojen lisäksi erilaiset, esimerkiksi soittimen asettelua tai puhalluskulmaa viestivät huiluspesifit symbolit ovat varsin yleisiä etenkin hieman vanhemman modernin musiikin partituurien sivuilla. Pierre-Yves Artaud'n (1995, 9) pedagogisista esimerkeistä tutut symbolit ovat päätyneet lähes sellaisinaan selventäviksi ja käytännönläheisiksi ohjeiksi sävellyksiin (kuvat 6, 7, 8). Myös lukuisat sormitekniikkaan kohdistuvat merkinnät ovat oletettavasti peräisin Artaud'ltä, joka ei ainakaan mainitse niille teoksessaan muuta, ulkopuolista lähdeä. Tongue-ramien, pizzicatojen ja muiden perkussiivisten tekniikoiden notaatio esitellään Artaud'n kirjassa (1995, 12) sellaisessa muodossa kuin ne nykyisin useimmin teospartituureihin merkitään (kuvat 39a ja 42).



Kuva 6: Artaud'n (1995, 9) puhalluskulman muutosta indikoiva taulukko nuotinnussymboleineen. Alarivin U-kirjainta muistuttavat symbolit ovat todennäköisesti toisen henkilön luomia, sillä niitä käyttää jo Dick (kuva 7) varhaisemmassa työssään.



Kuva 7: Artaud'n ohella Dick (1989, 138) käyttää vastaavia symboleita puhalluskulman ohjaamiseen (koneiston läppiä lyömällä tuotettavien perkussivisten äänien yhteydessä) sekä tarkentaa suun resonanssitilan muotoa.



Kuva 8: Misato Mochizuki käyttää teoksessaan *Intermezzi I* (1998) selvennyksenä tongue-ramin yhteydessä Artaud'n mallin mukaista mustaa laatikkoa.

## 2.6 Yhteenveto

Huilun laajennetut soittotavat ovat melko vakiintunut ilmiö. Osa tavoista on ollut käytössä nuotinnetussa musiikissa jo 1700-luvun puolella, vaikka merkittävin sysäys kehityksessä ajoittuukin 1900-luvun alkuun. Laajennetuilla soittotavoilla on tavoiteltu myös menneistä ilmiöistä ja vieraista kulttuureista tuttuja sointeja, ei pelkästään futuristisia tulevaisuuden äänimaisemia. Nykyisin sävellettävän musiikin tyyllisuuntien kirjo on entistä laajempi, ja laajennettuja soittotapoja käytetään myös tyyllilainoissa toisista genreistä. Huilun soittimelliset mahdollisuudet ovat hyvät uusimman musiikin tulkitsemiseen. Suurelta osin laajennettujen soittotapojen kieli kehittyi edelleen, ja osa uusimman musiikin soittamisen haasteista johtuu perinteisestä poikkeavasta ja vakiintumattomasta notaatiosta. Nuotinnuksen vakiinnuttaminen ja resurssien kohdentaminen huolellisesti editoituihin nuottimateriaaleihin helpottaisi muusikoiden työtä. Yhdyn Bledsoen (2021) näkemykseen siitä, että säveltäjän olisi hyvä kommunikoida esitysohjeissa mahdollisimman paljon siitä, millaiselta kuulostavaa sointia soittotavan lopputuloksena toivoo, sen sijaan että hän antaa ohjeita soittotavan tekniseen suorittamiseen.

Lähestyessään uusinta ohjelmistoa tulisi huilistin pyrkiä hylkäämään rajoittunut käsitys siitä, mitä huilun äänen tulisi olla. Ymmärrys soittimen äänenmuodostuksen periaatteista on välttämätön sekä perinteisen ihanteen mukaisen musisoinnin että laajennettujen soittotapojen onnistumiseksi. Liian ansatsikeskeinen huilunsoiton hahmotustapa saattaa vaikuttaa siihen, että uuden musiikin laajennetut soittotavat tuntuvat erityisen suurilta poikkeamilta opitusta soittajan identiteetistä. Nykyisestä varautuneesta suhtautumisesta uusimpaan musiikkiin voi osin syyttää Damstadtin koulukunnan radikaalia alkuvaihetta, jolloin säveltäjiä kiinnosti enemmän muodon ja systeemien puhdasoppisuus kuin teostensa yleisöystävällisyys.

### 3 HUILUN LAAJENNETTUJA SOITTOTAPOJA

Tässä luvussa esitellään työssä käsiteltävät laajennetut soittotavat ja aineistot sekä perustellaan työssä tarkasteltavien asioiden ja materiaalien rajausta.

#### 3.1 Johdanto

Tässä kirjallisessa työssä esiteltävät huilunsoiton laajennetut soittotavat on valittu mukaan siksi, että ne edellyttävät soittajan oman, yksilöllisen kehon käyttöä sellaisin toimin, jotka eivät ole vakiintuneet osaksi instrumentin perinteistä soittoliikkeistöä konventionaalisessa mielessä. Toisin sanoen mukaan on otettu uudempia soittotapoja, jotka mielestäni erityisesti kytkeytyvät soittajaansa.<sup>44</sup> Käsitellen kutakin tekniikkaa teos- ja esitysohje-esimerkkien kautta. Pedagogisten soitinoppaiden ja teospartituurien rinnalle nousee oma huilistin kokemukseni. Nykymusiikkia paljon esittävänä huilistina laajennettujen tekniikoiden tuottaminen on tullut minulle tutuksi eri teosten tulkinnallisissa viitekehyksissä eli ilmaisun välineenä. Riikosta (2005, 9,11) mukaillen soittajaidentiteettiini on muodostunut erityisiä toiminnallisuuden tapoja nykymusiikin parissa ahkeroidessani. Tarkastelen tässä työssä laajennettujen soittotapojen teknistä toteuttamista huilisti-esiintyjän perspektiivistä.

Aineistona olen käyttänyt seuraavia modernin poikkihuilun laajennettuihin soittotekniikoihin kohdennettuja metodikirjoja:

Bruno Bartolozzi: *New sounds for woodwind*, 1967.

Robert Dick: *Tone Development through extended techniques*, 1986.

Robert Dick: *The other flute*, 1989.

Pierre-Yves Artaud: *Flûtes au présent*, 1995.

Carin Levine ja Christina Mitropoulos-Bott: *The techniques of flute playing 1–2*, 2002/2004.

Teospartituurin sisältämien säveltäjän esitys- ja toteutusohjeiden ansiosta erityismaininnan ansaitsee Salvatore Sciarrinon *L'Opera per flauto* -kokoelma (1990), jossa kuvaillaan yksityiskohtaisesti teoksissa esiintyvät laajennetut soittotavat. Tämä tulee tarpeeseen, sillä Sciarrinon sointikieli on omaleimaista, ja toteutuksiin opastetaan monin paikoin erityisellä tavalla. Minulle merkittäviä ovat myös Ian Clarken partituurit, sillä säveltävänä huilupedagogina hänen

---

<sup>44</sup> Huilua soitettaessa soittajan ja soittimen äänet ja piirteet punoutuvat yhteen monimutkaisin tavoin (Dick 1986, 9). On syytä tarkastella tätä sidosta ja siihen liittyviä seikkoja lähemmin myös laajennettujen soittotapojen välityksellä.

ohjeensa ovat erittäin seikkaperäisiä ja käytännönläheisiä.<sup>45</sup> Kaikkiin työssäni mainittaviin teoksiin olen lukemisen ja tallenteiden kuuntelun ohella tutustunut soittaen ja soittimella kokeillen. Aineistoon kuuluvat seuraavien teosten nuottimateriaalit:

Raphaël Cendo: *Rokh I*, 2011.

Ian Clarke: *The Great Train Race*, 2001; *Zoom Tube*, 2004; *Touching the Ether*, 2006.

George Crumb: *Vox Balaenae for three masked players*, 1971.

Brian Ferneyhough: *Cassandra's dream song*, 1970.

Andrew Ford: *Female Nude*, 1993.

Perttu Haapanen: *Rainsongs*, 2013.

Aaron Helgeson: *A Self Portrait (Without me)*, 2005.

Motoharu Kawashima: *Manic Psychosis I*, 1991–1992.

Misato Mochizuki: *Intermezzi I*, 1998.

Tristan Murail: *Une relecture des "Kinderszenen"*, 2019.

Ville Raasakka: *Vanitas*, 2012.

Kaija Saariaho: *Laconisme de l'aile*, 1982; *Lichtbogen*, 1985–1986; *NoaNoa*, 1992.

Esa-Pekka Salonen: *YTA I*, 1982.

Salvatore Sciarrino: *L'Opera per flauto I*, 1990; *L'Opera per flauto II*, 2000.

Toru Takemitsu: *Voice*, 1971.

Outi Tarkiainen: *Beaivi*, 2016.

Chinary Ung: *Oracle*, 2004.

Peteris Vasks: *Landscape with birds*, 1980.

Edgard Varèse: *Density 21.5*, 1946.

Heitor Villa-Lobos: *Assobio a Játo*, 1950.

Lotta Wennäkoski: *Ilmakehästä*, 2003.

Matthew Whittall: *Ash-Wednesday – Six Meditations after T.S. Eliot*, 2001; *The City in the Sea*, 2017.

Kerään rajaamani huilunsoiton laajennetut soittotekniikat pedagogiseen katalogimuotoon tähän työni lukuun. Pyrin omilla kommentteillani ja huomioillani tarkentamaan lähteenä käyttämiäni ja laajalti saatavilla olevien oppaiden ja partituurien ohjeistuksia toiminnallisuuden ja käytännöllisyyden lähtökohdista (ks. Riikonen 2005, 12). Lähestyn jokaista äänentuottotapaa siitä perspektiivistä, joka perinteisen länsimaisen taidemusiikin traditioon koulutetulla

---

<sup>45</sup> Lisäksi Erasmus-vaihtojaksoani Lontoossa, jossa opiskelin muiden muassa Clarcken johdolla, käy osaltaan kiittäminen nykyisestä tietoisesta suuntautumisestani uusimman musiikin esittämiseen.



ammattilaishuilistilla on. Peilaan siis uusia äänentuottotapoja perinteistä tapaa vasten, miettien, millaisia uusia hahmotuksen tapoja laajennetut soinnit vaativat sekä soittajuudelta että esiintyjyydeltä. Työni on erityisesti tältä osin kohdennettu edistyneille huilisteille, sillä käsittelen äänenmuodostuksen perusasioita vain niiltä osin kuin se on ehdottoman tarpeellista.

*Laajennettu soittotapa* (engl. *extended playing technique*) on mielestäni osuvin ilmaisu kuvaamaan epäkonventionaalista äänentuoton tapaa tai estetiikkaa. Vältän tietoisesti termin *efekti* käyttämistä laajennetuista soittotavoista kirjoittaessani, sillä katsoakseni säveltäjät eivät enää tavoittele kirjoittamallaan yleisön shokkireaktioita. Sävelkielen ja soinnin moninaisuus on juurtunut osaksi kaikkea soitannollista ilmaisua. Dick (1989, v) mainitsee, että (jo kirjoitushetkellä) laajennetuissa soittotavoissa ei enää ole kyse efektien tuottamisesta, vaan ne ovat täysin validia musiikillista materiaalia siinä missä perinteisesti tuotetut äänetkin. Delisle (2016, 3) huomauttaa, että koska monet laajennetut soittotavat ovat olleet käytössä jo 40–50 vuotta, ei niiden kohdalla voida enää puhua moderneista tai edes nykyaikaisista (engl. *contemporary*) soittotavoista. Riikonen käyttääkin työssään pääsääntöisesti tasa-arvoisia ilmaisuja *erilaiset äänityypit* ja [Saariahon] *erityiset soittotekniikat* (2005, 9). Jos jää kiinni vain perinteisiin äänenmuodostustapoihin ja innovaatioihin, jää ulkopuoliseksi muiden suuntausten kuin klassisen länsimaisen taidemusiikin ilmiöistä ja soivan taiteen kehittämisestä (Dick 1988, v). Suomennetun *laajennetut soittotavat* -ilmaisun käyttäminen on perusteltua myös, kun tarkastelen soittajan esiintyjyyteen liittyvää oman äänen käyttöä laulaen tai lausuen silloinkin, kun sitä ei sekoiteta soittimen ääneen. George Crumb (1929–2022) on kirjoittanut teospartituureihinsa säveltäneensä teoksensa nimenomaan *laajennetulle pianolle* (engl. *extended piano*) silloin, kun teoksen esittäminen on sisältänyt soittamista flyygelin sisältä joko käsin tai erilaisin välinein sekä nuotinnettujen ihmisperäisten äänien tuottamista (Mali 2004, 57).

Olen rajannut työni ulkopuolelle huilun multifonit eli moniäänet. Vaikka ne ovat kiistatta merkittävä osa uuden musiikin sävelkieltä, olen jättänyt ne pois siitä syystä, että en katso niiden olevan ilmaisullisesti samalla tavalla kehollisia tai tulkinnallisia kuin tähän työhöni sisällyttämäni tekniikat. Multifonien tuotto vaatii soittajalta sekä tarvittavien sormitusotteiden opettelua että kehon tilojen ja muun muassa kurkkuvirityksen<sup>46</sup> periaatteiden ymmärtämistä. Kaikilla niin kutsutusti perinteisillä sormituksillakin on mahdollista tuottaa multifoneja, ne vain vaativat tapahtuakseen hyvin erilaista äänenhallintaa ja kehollista uudelleen asemointia (Dick 1989, 83). Multifonit kaikkine mahdollisine sovelluksineen on niin laaja käsite, että ne on järkevää rajata odottamaan myöhempää käsittelyä toisissa yhteyksissä jo pelkästään käytännön syistä.

---

<sup>46</sup> Robert Dickin *throat tuning* (1986, 9). Aiheesta tarkemmin tämän työn luvussa 3.2.2.

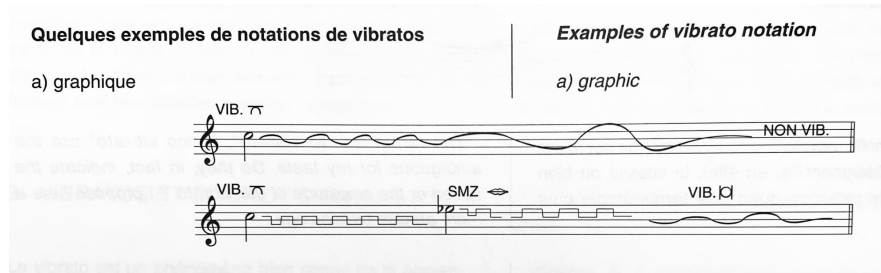
Oma kokemukseni ja sen sanallistaminen nousee soitonoppaiden ja esitysohjeiden rinnalle erityisesti niissä tapauksissa, kun olen huomannut tarvetta täydennyksille tai erilaisille selitystavoille. Tätä lukua kirjoittaessani soittimeni oli jatkuvasti esille kasattuna, jotta voisin mutkitta kokeilla toteutustapoja niistä lukiessani ja kirjoittaessani; toisin sanoen muodostan merkityksiä soittamisesta käsin (ks. Riikonen 2005, 11).

Huilunsoiton laajennettujen soittotekniikoiden asiantuntijuus ei majaile yksin painettujen kansien välissä. Vaikka alati muuttuvaa tietoa on paljon saatavilla eri sivustoilta sekä huilutaiteilijoiden ja -pedagogien blogeista, on internetlähteet rajattu tämän työn ulkopuolelle. Perehtynytkin muusikko saattaa olla suurelle yleisölle tuntematon ja tarjontaa vastaavista tietopaketeista löytyä runsaasti. Eivät myöskään painetut soitonoppaat tai partituurien soitto-ohjeet eivät ole absoluuttisen oikeaoppisia tai yksimielisiä: niidenkin ohjeet vaativat aina asioista kiinnostuneen huilistin omaa kokeilua ja tapauskohtaista arviointia. Huomattavaa on, että huilunsoiton modernimman ohjelmiston esittämiseen aikalaisistaan selvimmin profiloituneet Carin Levine, Camilla Hoytenga ja Claire Chase eivät ole sisällyttäneet kotisivuilleen minkäänlaista pedagogista sisältöä. Internetiin tallennetun tiedon suurin ongelma on, että sen pysyvyydestä ja näkyvyydestä ei ole taetta. Onneksi kirjastojen valikoimia voi nykyisin enenevässä määrin tarkastella myös sähköisessä muodossa, vaikka moni painettu materiaali kaipaisi ohjensa multimediasisältöä esimerkiksi opetusvideoiden muodossa.

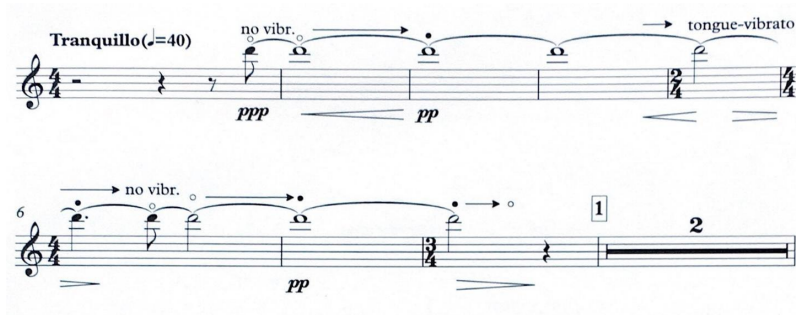
## 3.2 LAAJENNETTUIJEN SOITTOTAPOJEN LUETTELO

### 3.2.1 Huulivibrato, smorzato ja kielivibrato

Erilaiset epäperinteisin keinoin eli huulilla tai kielellä toteutettavat vibratot, joista yleisin ja määritellyn lienee huulivibrato eli *smorzato* (it. *smorzare* = tukahduttaa, vaimentaa), ovat aeolisten eli ilmaäänien ja puolittaisten ilmaäänien ohella yksi laajennettujen soittotapojen yllättävistä haastajista. Tämä valikoima soittotapoja ohjaa hylkäämään perinteisen ansatsin ja etenkin sen vakauden. Ferneyhough (1970) esimerkiksi kuvaa smorzaton olevan ilmavirran täsmällistä tukahduttamista huulien osittaisen puristamisen avulla. Käsittelen tässä työssä vibratoa vain näiden poikkeuksellisten toteutustapojen eli huulien ja kielen osalta, en sen perusmekaniikkaa, vaikka erityisesti Levine ja Mitropoulos-Bott (2002, 30) huomauttavatkin, että vibraton ominaisuuksien määrittäminen nuottikuvan kautta säveltäjän toimesta on kehittänyt erilaisista vibratoista oman ilmaisumuotonsa (ks. myös Raasakka 2010, 44).



Kuva 9: Artaud'n vibraton nuotinnusmalleja (1995, 18).



Kuva 10: Outi Tarkiainen teoksessa *Beivi*, 2016.

Artaud'n kuvaama graafinen tapa kuvata toivottua vibraton mallia on laajalti käytössä (kuva 9), mutta hänen teoksessaan (1995, 18) listaamat erityiset kuvasymbolit palleavibratolle (kuvan 9 vasemmalla puolella), smorzatolle (kuvan 9 alarivin keskellä, "huulet") ja kurkunpäävibratolle (kuvan 9 alarivillä oikealla) eivät ole tulleet soittamassani ohjelmistossa vastaan. Sen sijaan *symbolinen kuvaaminen*, jolla Artaud tarkoittaa säveltäjän antamia kirjoitettuja ohjeita, tai yhdistelmä näistä kahdesta on yleisempää, kuten Outi Tarkiainen on teoksessaan *Beivi* (2016) tehnyt (kuva 10). Levine ja Mitropoulos-Bott (2002, 31–33) eivät mainitse Artaud'n käyttämiä kuvasymboleita. He ohjeistavat huulivibraton tekemiseen liikuttamalla alaleukaa kuin se väräisi kylmästä (ibid., 32), mutta kuvaavat sen olevan myös ylä- ja alahuulen nopeaa ylös–alas-liikettä, jossa huulia ei kuitenkaan kokonaan suljeta. Tämä mielestäni viittaa erityisesti esitysohjeeseen *smorzato*, koska kyseessä on Levinen ja Mitropoulos-Bottinkin mukaan vibraton epätasaisin muoto. Mielestäni smorzaton karaktääriin sopii äänen kokonaan sammuminen ajoittain, jolloin huulien välin sulkeutuminen hetkeksi ei haittaa. Artaud (1995, 17) neuvoo tekemään smorzaton lisäämällä nimenomaisesti alahuulen painetta suhteessa ylähuuleen. Tekniikasta tekee hänen mukaansa erityisen kiinnostavan sen kuuluvat vaikutukset sointiväriin.

Kielivibratoa toteuttaessani olen usein ottanut käyttöön myös kurkunpään tai jopa leuan liikkeen, sillä kuten Levine ja Mitropoulos-Bottkin huomauttavat, kielellä vibreeraten soiva tulos on hyvin lavea (engl. *diffuse*, 2002, 32) ja jää helposti kokonaan kuulumattomiin. Avoin kysymys on

toisinaan ollut se, kaipaako säveltäjä kielivibraton sijaan enemmänkin kielen rullaavalla (”dl-dl”) liikkeellä toteutettavaa *bisbigliando*-tyyppistä äänen väritystä. Erityisesti ylärekisterissä sekä suuremmissa dynamiikoissa kielivibraton heilunta hukkuu helposti ilmavirran ja äänen paineen sekaan (Artaud 1995, 19), eli soiva lopputulos muistuttaa suoraa ääntä.

Soittajan kannalta uusimman ohjelmiston haasteena on millaisen tahansa vibraton eriytyminen omaksi ilmaisuvärikköseen, sillä tämä tarkoittaisi sitä, että säveltäjän perusoletuksena on varsin suora eli värisemätön ääni (Levine & Mitropoulos-Bott 2002, 30). Suora ääni tuo haasteita sointikvaliteetin tavoitteluun, sillä täysimmin soittimessa resonoivassa eli huilulla tyypillisimmin tavoiteltavassa ”kimmeltävässä” äänessä on aina hitunen heilahtelua eli vibratoa (Willis 1982, 34). Tällaisen luonnollisen ja luontevan vibraton synnyttämiseen osallistuu koko soittajan keho, vaikka Artaud (1995, 16) oppaassaan ylistääkin kurkunpää-vibraton olevan paitsi yleisin myös helpoimmin mestarillisesti hallittavissa oleva vibraton muoto.<sup>47</sup>

### 3.2.2 Laulun ja soiton yhdistäminen

Jazz-huilistit ovat tuoneet tätä soittotapaa länsimaisen yleisön tietoisuuteen jo 1950-luvulta alkaen (Heiss 1972, 156). Soiton ja laulun yhdistäminen ei siis ole uusi keksintö, eikä se luontaisen helppoutensa vuoksi ole ainakaan puolivahingossa esiintyessään mutkikas soittotapa. Puutteellisesta ilmavirran tukemisesta ja kaulan alueen lihasten haitallisesta kiristymisestä johtuvat konventionaalisen soiton aikana kuuluvat ”kurkkuäänet” ovat usein äänihuulien tahdotonta osallistumista huilun äänen tuottamiseen. Ilmiön tarkoituksellinen aiheuttaminen saattaa johtaa pedagogisten oivallusten tekemiseen puhalluksen riittävään tukeen liittyen.<sup>48</sup> Tässä alaluvussa kerrotaan nuotinnettun, kontrolloidun lauluäänen yhdistämisestä soittoon, pois rajataan siis erityisen voimalliset *growl* (suom. murina) ja *scream* (suom. kirkuminen) -ohjeistetut äänentuottotavat (ks. Raasakka 2010, 58).

Soiton ja laulun yhdistelmää nuotinnetaan kahdella eri tavalla: joko lisäämällä nuottikuvaan kokonaan erillinen viivasto lauluääntä varten tai kirjoittamalla äänet samalle viivastolle ikään kuin pariääniksi, jolloin useimmin käytössä on myös erilaiset nuotin päät – huilun äänelle perinteinen, lauluäänelle tyhjä ja erimuotoinen. Ensimmäisen tavan hankaluutena saattaa olla se, ettei huilistina

<sup>47</sup> Ferneyhough'n (1970) mukaan ”*fast, heavy vibrato*” syntyy nimenomaan erittäin jännittyneiden kurkun lihasten säännöllisellä, nopealla liikkeellä, kun pallea työntää ilmavirtaa väkivaltaisesti ylöspäin. Kuulokuvaltaan sointi on värisävä. Artaud'n mainitsema kurkunpäävibrato johtaa herkästi huilunsoittoon sopimattomaan, mäkättävään *chevrotement*-vibratoon (Lindholm 1985, 31), ja luonnollisin vibrato taitaakin asua jossain kurkunpää- ja hengitysvibraton välimaastossa (ibid.; myös Bayley 2006, 30–31).

<sup>48</sup> Ks. myös lukua 3.2.13 ”Beatbox”, glottal sounds ja erilaiset kehoperkussiot.

ole tottunut lukemaan yhtäaikaaisesti kahta eri viivastoa; jälkimmäisen taas se, että äänien ollessa liian lyhyen etäisyyden päässä toisistaan nuottikuva saattaa olla sotkuinen ja työläästi luettavissa (Artaud 1995, 12–13). Lauluäänen rytmejä on vaikea hahmottaa, jos käytössä on koko ajan valkoinen eli ontto nuotin pää.

Laulun ja soiton yhdistämisen lisäksi ihmisääntä voi muokata soittimen putken resonanssia hyödyntäen eli suljetulla soittotavalla (huilun puhallusaukko kokonaan peittäen) suoraan soittimen sisään laulaen. Tällöin sormitusotteita vaihtamalla huilun sisäisen ilmapatsaan pituuden muuntelu sekä suun ja nielun tilojen muokkaus vaikuttavat äänen väriin ja sen korkeuteen (kuva 11).

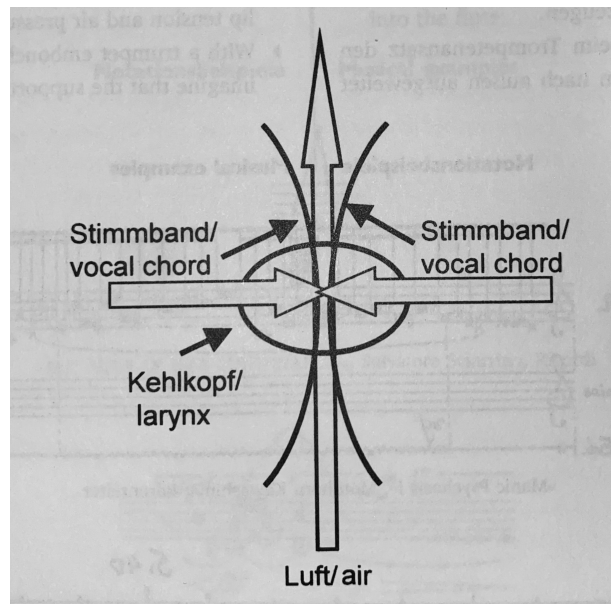
\*) The flautist sings while playing! The sung tones and flute tones should be perfectly balanced. Notes marked with the symbol † are to be sung through the flute, i.e. the lips cover mouthpiece so that all tone is projected through the tube. The fingering changes will slightly modify these sung tones, thereby producing a shimmering effect. N.B. If flautist is female the singing should be one octave higher (i.e. in unison with the flute tone).

Kuva 11: George Crumb (1971) ohjeistaa huilistia sekä avoimeen että suljettuun tapaan laulaa soiton aikana teoksessa *Vox Balaenae* (s. 6, rivi 4). Myös muita tapoja nuotintaa soiton ja laulun yhdistämistä käytetään.

Dick (1986, 9) huomauttaa soiton ja laulun yhdistämisestä, että harjaantumattomalla äänenkäyttäjällä äänihuulet eivät kestä sellaista ilmanpainetta, jonka huilisti helposti puhaltaessaan tuottaa. Tämän vuoksi on syytä tehdä harjoitteet omia äänihuulia kuunnellen ja niiden voimavaroja kunnioittaen. Hänen mukaansa soiton ja laulun yhdistelmässä huilulla soitettavan äänen dynamiikka rajoittuu *mezzopiano* ja *forten* välille (1989, 143). Dickin *throat tuning*- eli kurkkuviritysmetodi pohjaa ajatukseen hyvällä intonaatiolla laulamisesta yhdistettynä huilunsoittoon, ilman kuuluvan lauluäänen yhdistämistä huilun ääneen. Dickin mukaan täydellisesti soivan huilun äänen voi saavuttaa vain, jos soittajan kurkunpää ja äänihuulet ovat asettuneet muodostamaan sellaisen tilan, joka korreloi huilulla soitettavan äänenkorkeuden kanssa, ja hän neuvoo muodostamaan suun tiloilla eri vokaaleja eri rekistereissä.

Soittoa ja laulua yhdistettäessä mikä tahansa äänenkorkeuksien yhdistelmä on mahdollinen, joskin soittajan ja soittimen äänialojen rajoitukset täytyy tiedostaa (Levine ja Mitropoulos-Bott 2002, 20). Artaud'n (1995, 119) mukaan noin oktaavin ääniala on tyypillinen, harjoitellen voi laulaa kahden oktaavin alueelta. Molemmat äänet voivat tarpeeksi harjaannuttuaan kulkea täysin itsenäisiä

melodialinjoja. Levine ja Mitropoulos eivät kuvaile vokaaliääntä lauluna, vaan äänihuulten toisiaan vasten hankaamisena samoin kuin puheen aikana, johon tässä huilunsoittotavassa yhdistyy kurkunpään kautta huiluun kulkeva ilmavirta (Levine & Mitropoulos-Bott 2002, 20). Prosessissa varsin luonnostaan tapahtuvaa ilmiötä he pyrkivät avaamaan seuraavalla kaaviolla:



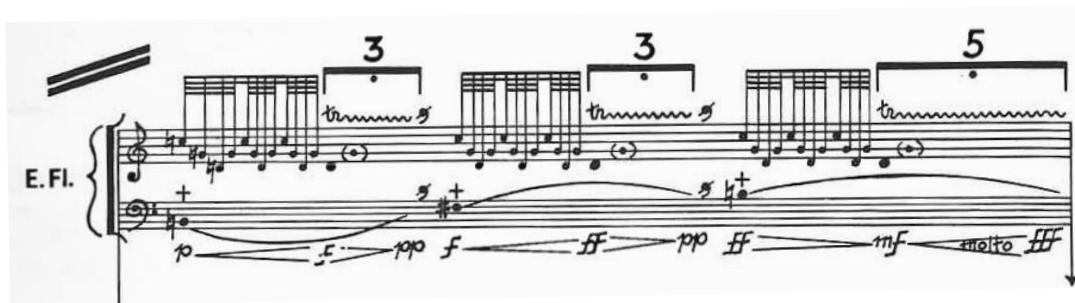
Kuva 12: Ilman kulku äänihuulien ja kurkunpään alueella (Levine & Mitropoulos-Bott 2002, 20).

Kaavakuvan (kuva 12) mukainen äänihuulten lähentyminen on ilman muuta todenmukainen tapahtuma soiton ja laulun yhdistyessä, mutta katsoakseni on aiheetonta korostaa äänihuulien supistamiseen tarvittavaa liikettä kuvan nuolin. Tärkeintä tämän laajennetun soinnin aikaan saamiseksi on ilmavirran riittävä tukeminen eli keskivartalon lihastyö, joka monesta huilistista saattaa tuntua perinteiseen äänenmuodostukseen verrattuna varsin liioitellulta. Neuvoisinkin itse, että tekniikkaa lähestyttäessä ensiaskeleet otettaisiin asennoituen siten, että nopeaa ilmavirtaa eli hyvää tukea hyväksi käyttäen ensin lauletaan haluttua säveltä. Tämän päälle lisätään huilun ääni, joka saavutetaan, kun suu ja huulet asetetaan poskilihasten avulla ohjaamaan ilmavirtaa soittimen puhallusaukkoon. Lindholmin (1985, 21, 24) käyttämä ilmaisu *suppusuuansatsi* on hyödyllinen mielikuva.<sup>49</sup> Käytännössä tämä vaatii tukilihasten lisäksi hieman ylimääräistä työtä ansatsinkin alueella, sillä äänihuulten värityttämä ilmavirta tarvitsee tarkempaa kontrollointia soittimen kohdatessaan. Suosittaisin, että soittoa ja laulua yhdistettäessä aina ensisijaisena toimintona olisi laulu ja sen vaatimat keholliset tilat ja toimet. Erottavin ominaisuus on, ettei suuta voida soittoon yhdistäessä avata yhtä auki kuin täysin resonoivaa lauluääntä tehtäessä. Tämän lähestymistavan allekirjoittavat Levine ja Mitropoulos-Bott kirjansa myöhemmillä sivuilla. He huomauttavat myös,

<sup>49</sup> Lindholmin suomennos G. Scheckin saksankielisestä ilmaisusta *Stülpansatz* (Lindholm 1985, 24).

että kaulan ulkoisten lihasten rentous on tärkeää, vaikka ilmapvirran voimakkuuden täytyykin ylittää äänihuulten asettamat ylimääräiset vastukset (2002, 21–22).

Kokemukseni mukaan *sing and play* -harjoittelu on äärimmäisen tehokas keino sekä äänihuulien ja kurkunpään oikean asennon löytämiseksi että kaulan ja leuan alueen lihaksiston turhien jännitysten ja lihaskireyksien paljastamiseksi. Vaikka Dick huomauttaa, että monet muutoin tarkkakorvaiset muusikot eivät opi kontrolloimaan lauluäänensä korkeutta, uskon kuitenkin, että monen huilistin hankaluus esimerkiksi äänialueen ääripäiden käytössä ja suurien laulettujen intervallien kontrolloimisessa juontaa juurensa huilunsoiton rasittamista kaulan alueen lihaksista (kuva 13).



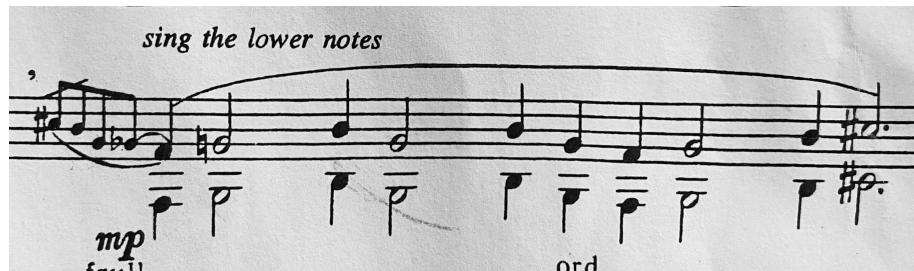
Kuva 13: George Crumbin teoksessa *Vox Balaenae* 1971 (sivu 7, rivi 2) huilistin täytyy käyttää lauluääntään laajalla alueella. Ilman soitinta helpolta tuntuvat ambitukset saattavat soittoon yhdistettäessä olla tuntuvasti raskaampia ja työläämpiä kontrolloida.

Oikean äänenkorkeuden löytämiseksi sellaisissa aloituksissa, joissa laulettava ääni on löydettävä ilman soivia apuja, voi käyttää helpotuksena huilun otteiden sormittamista samanaikaisesti laulettavan äänen kanssa. Vaikkei soittajalla olisikaan absoluuttista sävelkorvaa, jonka turvin säveltason löytäminen tilanteessa kuin tilanteessa on mahdollista, on monella muusikolla hyvin kehittynyt relatiivinen eli suhteellinen sävelkorva, joka saattaa olla erityisen herkistynyt tunnistamaan oman soittimen sointiväristä äänenkorkeuksia. Silloin soittoliikkeiden imitointi, eli korreloivan sormituksen painaminen soittimen läpillä, saattaa auttaa esiintymiseen liittyvässä säveltapailussa (ks. Mali 2004, 64).

Peteris Vasksin *Ainava ar putniem*<sup>50</sup> -sooloteoksessa (1980) esittäjä laulaa oktaavia huilun ääntä matalammalta, mikä voi olla korkealle äänelle haaste (kuva 14). On kiinnostavaa pohtia, vaikuttaako tähän teoksen säveltäjän oma biologinen sukupuoli ja sen kautta hänelle tutuin sointimaailma. Caruso et al. (2016, 408) mainitsevat esiintyjän peilaavan aina tekemistään omaa

<sup>50</sup> suom. *Maisema, jossa lintuja*, tunnetuin englanninkielisellä nimellä *Landscape with birds*.

subjektiivista ja kehollista kokemusmaailmaansa vasten. Huomioitavaa on myös, että nykyisin jopa feminiiniseksi mielletyn, korkeaäänisen ja pienikokoisen huilun (Pickering & Repacholi 2001, 624); Sergeant & Himonides 2019, 15) soittajista valtaosa on ollut miehiä ja huiluperinne sekä esittäjien että pedagogien osalta on kiistattoman patriarkaalinen (ks. Waterman 1994, 154–155; Ylivuori 2022). Naisten ei yksinkertaisesti ole ollut sallittua tehdä uraa huilisteinakaan samoin kuin miesten. Näin ollen säveltäjä saattaa tiedostamattaan asettaa lauluosuuksia tietylle korkeudelle, ajattelematta niiden toimivuutta muiden kuin kantaesittäjän tai teoksen tilaajan musisoidessa.



Kuva 14: Peteris Vaskin *Ainava ar putniem* -teoksessa (1980) laulettava osuus kulkee paikoin huomattavan matalalla. Kuva teospartituurin ensimmäisen sivun riviltä 8.

Soiton ja laulun yhdistelmä soi helpoiten, kun lauluääni on huilun ääntä matalampi (Dick 1986, 12) ja silloin, kun huilun osuus on kirjoitettu mahdollisimman matalille äänille (Heiss 1972, 156). Toisistaan oktaavin, jopa kahden, etäisyydellä kulkevat melodialinjat luovat vaikutelman täydemmästä orkestraatiosta, eivätkä niiden osasävelsarjoissa mahdollisesti esiintyvät pienet intonaation epäpuhtaudet häiritse yhteissointia samoin kuin jos äänet olisivat hyvin lähellä toisiaan. Clarke (2004) käyttää tehokeinona multifoneja lauluääneen yhdistettynä ja ohjeistaa miesääntä falsettirekisterin käyttöön halutun sointivärin saavuttamiseksi tietyssä oktaavissa. Heiss (1972, 55) puolestaan huomauttaa, että esittäjän sukupuoli, tarkoittaen äänialaa, tulee huomioida sävellystyössä. Artaud (1995, 13) käyttää ohjeissaan kahden nuottirivistön merkintätapaa havainnollistaessaan laulurivistön alemmas kuin huilurivin. George Crumb jättää soittajalle mahdollisuuden valita lauluäänen oktaavialan teoksessaan *Vox Balaenae for three masked players* (1971). On huomionarvoista, miten lauluäänen sovittaminen samaan tai siirtäminen oktaavilla huilun ääntä matalammaksi vaikuttaa soivaan lopputulokseen. *Vox Balaenaessa* teoksen ensimmäisen jakson kuuluvimpana elementtinä tämä sijoittelu määrittää koko teoksen karaktääriä.

Käytettävissä olevat huilun rekisterit ovat varsin rajalliset. Uskonkin, että vaikka säveltäjät voisivat toisinaan huomioida soittajat muutoinkin kuin vain mahdollistamalla laulettavien osuuksien oktaavivaihdot, on kyseessä tahaton, soittimen rajoitetun sointikuvan määrittämä hankaluus. Silti



kaipaisin lisää säveltäjän tarjoamia vaihtoehtoja, kuten Dick (1989, 144; ks. myös Read 1976, 55 ja Clarke 2004, *performance notes* numeroimattomalla sivulla) ehdottaa (ks. kuva 15).



Kuva 15: Tristain Murail'n teoksesta *Une relecture des "Kinderszenen"* 2019, osa 6. *Wichtige Begebenheit*, tahdit 11–13.

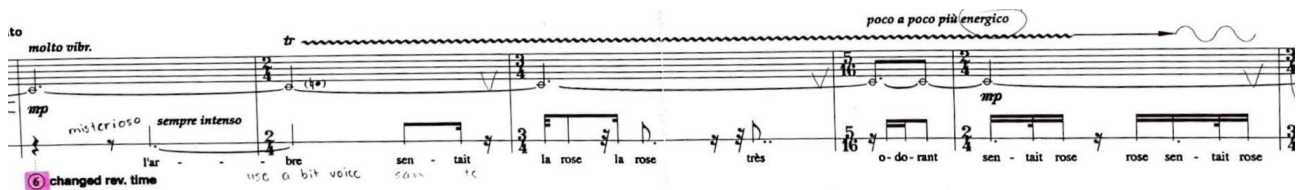
Esiintyminen omalla lauluäänellä sen ollessa koulumaton voi olla ammattimuusikolle hermoja raastava kokemus.<sup>51</sup> On syytä sysätä syrjään sellaiset vaatimukset kvaliteetille ja tekniselle hallinnalle, joita asettaisi omalle soittimen käsittelylleen. Säveltäjällä tuskin on ollut mielessään esiintyjän koulutettu ääni hänen säveltäessään teosta ensisijaisesti soittimelle.

### 3.2.3 Tekstin lausuminen

Tekstin lausumisella soiton aikana tarkoitetaan joko sitä, että soitin irrotetaan huulelta tavallisesta soittoasennostaan ja käytetään huilun putken resonanssia hyödyksi joko eräänlaisena äänitorvena tai asettelusta riippuen vaimentimena, tai sitä, että perinteisesti resonoivan äänen oheen tuotetaan tyypillisessä soittoasennossa mahdollisimman kuuluvina sanoja tai niiden osia (kuva 16). Ilmäänien oheen on mahdollista lisätä ääni joko resonoivana puheen tai laulun kaltaisena tai kuiskauksena. Kuiskauksen lisääminen resonoivan huilun äänen päälle on teknisesti käytännössä mahdotonta suun asennon suuren muutoksen takia. Kuuluva kuiskaus vaatii aina hyvin avonaisen suun ja selkeän artikuloinnin; huilun äänenmuodostuksen yhteydessä tämä ei ole mahdollista. Äänteiden ja tekstin yhdistäminen soittoon on puupuhallinkontekstissa huilulle ainutlaatuinen soinnin laajennus, jonka mahdollistaa avoin ansatsi (Riikonen 2005, 125). Clarke käyttää teoksessaan *Zoom Tube* (1999/2004) tekstimuotoon litteroituja ääniteitä sekä resonoivien että ilmäänien toivottujen artikulaatioiden havainnollistamiseen, siis eräänlaisena tapana kirjoittaa auki kehoperkussoiden käyttöä (kuva 17). Puheäänien lisääminen soittoon on yleistynyt vasta

<sup>51</sup> Mali (2004, 63–64) kuvaa tuntemuksiaan näin: ”Oman ääneni [– –] myötä asetin itseni esille tavalla, josta puuttui ’ammattimaisuuden’ suojaava kuori.”

1970-luvulla, yhtenä viimeisistä laajennetuista laajennetuista soittotavoista (Artaud sit. Riikonen 2005, 131).



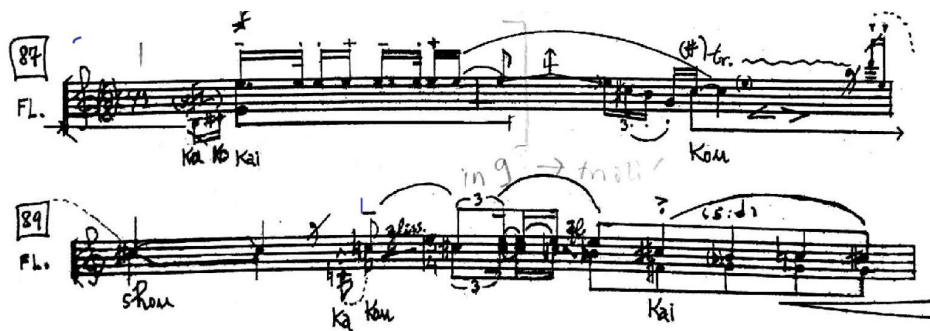
Kuva 16: Kaija Saariahon teoksessa *NoaNoa* (1992) soittajan pitäisi yhdistää kokonaisia sanoja huilun ääneen esimerkiksi tahteissa 23–27.



Kuva 17: Ian Clarke käyttää litterointeja teoksessaan *Zoom Tube* (2004, kuva tahteista 7–8). Tämä tapa on erittäin soittajaystävällinen ja tekee teoksesta helpon lähestyä myös sellaisille muusikoille, joilla ei ole rutiinia uuden musiikin vaihtelevien notaatioiden lukemiseen.

Levine ja Mitropoulos (2002, 37) huomauttavat, että mikäli toiveissa on tukea lausuntaa soittimen resonanssilla ja lausuttava sana päättyy konsonanttiin, tulisi sen perään lisätä ylimääräinen avoin vokaali soinnin pidentämiseksi ja parantamiseksi. Huilun matalimpien äänien otteet toimivat resonanssin vahvistamiseksi parhaiten, ja huomiota tulee kiinnittää lausunnan yhteydessä ilmavirran riittävään tukemiseen keskivartalosta.

Puhuttujen tavujen yhdistäminen soivista huilun äänistä koostuvan linjan päälle tarkoittaa tekniseltä toteutukseltaan huilun soinnista erillisenä erottuvaa, huudahduksien kaltaista omaa kokonaisuuttaan. Konsonanttien esiin tuominen soiton seasta vaatii joko hiljaisuutta soivassa musiikissa tai tekstatun osan voimallista aksentointia (kuva 18). Vokaalit yhdistyvät soittoon helpoimmin laulettuina, mutta vokaalin tarkka erottuminen voi olla suurikin haaste, sillä huilun soinnin ja puhe- tai lauluäänen vireen pienikin ero aikaansaa voimallista tärinää soinnissa. Vaikka näissä tilanteissa säveltäjät harvoin neuvovat toteutusta tarkemmin ja se jää esittäjän vastuulle, on tulkinta syytä rakentaa sellaiseksi, että teksti erottuu. Hankalinta on yhdistää soivaan huilun ääneen selkeinä erottuvia sanoja, sillä tämä altistaa ansatsin jatkuvalla muutokselle (Riikonen 2005, 133). Soiton ja laulun yhdistämistä käsiteltiin luvussa 3.2.2.



Kuva 18: Chinary Ungin teoksen *Oracle* tahtit 87–89, joissa huilistin on määrää lausua tavuja sekä ilman soittoa että sen aikana.

### 3.2.4 Yksittäiset vokaalit ja konsonantit soiton sisällä ja sen ohessa

Kokonaisten sanojen tai tavujen lausumista yleisempää on yksittäisten foneemien eli äänteiden tuottaminen soiton yhteydessä. Sanoja voi myös ”piilottaa” soitetun tekstuurin sisään yksittäisinä kirjaimina, esimerkiksi kuten Andrew Ford (1993, kuva 19) ja Ville Raasakka (2012, kuva 25) ovat tehneet. Foneemien yhdistäminen soittoon toimii hyvin, jos kyseessä on ilmaääneen lisättävä vokaali tai konsonantti, jonka aikana ilmapvirran liikkeen jatkuminen on mahdollista.<sup>52</sup> Täysin resonoivaan ääneen lisättävä konsonantti tuottaa joka artikulaatiomaisen tai aeolisen lisäsävyn ääneen. Tiettyjen konsonanttien ja vokaalien sekoittuminen ilmapvirran ääneen pitkinä soiteina on varsin yleistä, ja näissä tapauksissa niiden erottaminen varsinaisista aeolisista eli ilmaäänistä voi olla haastavaa, koska selvää rajaa näiden välillä ei ole. On tärkeää, että säveltäjä ohjaa esittäjää toivomaansa ääntämisasiin, mikäli käytössä ovat foneemien sijaan litteroidut lausutut osuudet (kuva 20). Konsonanttien ja vokaalien hyödyntämisestä aeolisten ja ilmasekoitteisten äänien soitossa kerron lisää luvussa 3.5.



Kuva 19: Andrew Ford kirjoittaa teokseensa *Female Nude* (1993) erillisiä äänteitä, jotka muodostavat nimen *Mondrian*.

<sup>52</sup> Tällaisia äänteitä ovat esimerkiksi *f*, *h*, *r*.

## KAIJA SAARIAHO

### LACONISME DE L'AILE

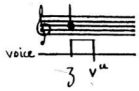
for solo flute (1982)  
with optional electronics  
dedicated to Anne Raitio

Start to recite the text slowly and calmly but with a well audible voice (if possible by heart, eyes towards the audience). While speaking lift the flute very slowly towards the lips (reaching them at the point marked) and change your voice gradually from speaking into forced whispering. The fingers should be kept ready in position for the first sound (d<sup>1</sup>). The tempo should slow down and the speaking become successively less understandable, the words should gradually be bound together to form a single line.

Kuva 20: Säveltäjän ohjeet Kaija Saariahon teoksen *Laconisme de l'Aile* (1982) alussa. Saariaho ei varsinaisesti ohjaa fonetiikkaa, oletettavasti siksi että Saint-John Persen säkeiden resitoiminen ranskaksi teoksen alussa asettaa jo tietyn kielellisen ideaalin. Piilotetut äänteet ovat raakoja, alkuaähen (engl. *primal scream*) kuuloisia, ja Saariaho työstä sekä muistumina että uusina tekstillisinä lisäyksiä kielellisiä sointeja eli foneemeja Persen runosta. *Laconisme de l'Ailesta* tarkemmin luvussa 4.2.

Teoksessaan *Lichtbogen* (1985–1986) Saariaho ohjeistaa hyvin selkeästi toivomansa äänneasun huilistin stemmaan kirjoitetuille foneemeille. Esitysohjeen taulukko on esimerkillinen (kuva 21):

**Flutes**



whisper the given phonemes into the instrument in the rhythm indicated, while simultaneously playing the pitches and other events as marked.

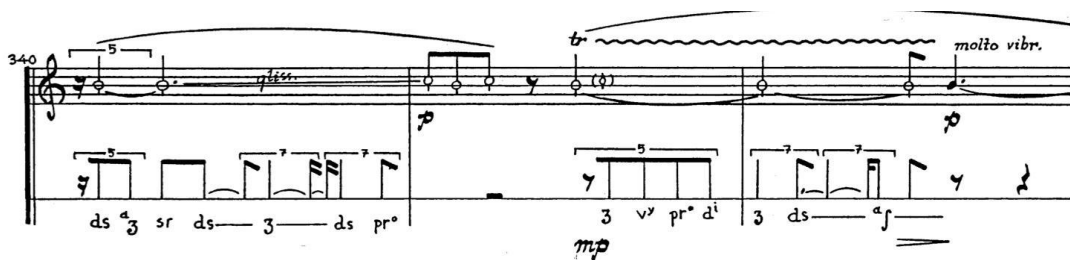
The phonemes are marked following the international phonetic alphabet, and are pronounced as follow:

ɑ a as in English palm	ɹ r as in English raw
ɔ d as in English do	ʀ r as in French sur
ɛ e as in English sled	ʂ s as in English sue
x ch as in German Ach	ʒ s as in English vision
i i as in English slid	f s as in English mission
l l as in English law	v v as in English five
ɲ n as in English no	t t as in English to
o o as in English float	ʏ u as in German fühlen
p p as in English pat	

The small vowels written before or after the phonemes are supposed to be pronounced as quickly as possible before/after the principal phonemes.

Kuva 21: *Lichtbogenin* foneemiset ääntämisohjeet huilistin stemmassa.

Tämä ei kuitenkaan ainakaan omassa tapauksessani helpota muusikon työtäni, vaan joudun merkitsemään Saariahon partituuriin kirjoittaman foneemin rinnalle oman ”suomennokseni”. Foneemien ääntäminen ei ole minulle itsestään selvää symbolia vilkaisemalla, ja työtä hankaloittaa se, että Saariaholle tyyppillisesti meneillään on usein myös siirtymä soittotavasta toiseen (ks. kuvaa 22). Hieman sovellettu tapa merkitä foneemeja voi olla jo paljon muusikkoystävällisempi (kuva 23).



Kuva 22: Kaija Saariahon *Lichtbogen*-teoksessa (tahdit 340–342) huilisti on ainoa, jolle on kirjoitettu lausuttavia osuuksia.

whisper into the instrument

(kx = combination of k as in French coup  
and x as in German Koch ; a = as in father,  
i = as in be, o = as in obey, u = as in  
do, y = as in French menu )

Kuva 23: Esa-Pekka Salonen käyttää YTA /:ssä merkintätapaa, joka on pikemminkin symbolinen kuin foneeminen.

Erityisen merkillepantava säveltäjän oma äidinkieli on amerikkalaisen Aaron Helgesonin (1982–) teoksen *Self Portrait (without me)* (2005) esitysohjeissa (kuvat 24a ja 24b). Helgeson listaa teoskohtaisissa esitysohjeissaan kahdeksan erilaista foneemia, joita on tarkoitus kuiskata suoraan soittimen rungosta irrotetun huilun suukappaleen sisään sähköisesti vahvistettuina. Ohjeen yhteyteen esimerkkinä listatuista sanoista ei-natiivi esittäjä saa kuitenkin helposti irti vain kuusi toisistaan poikkeavaa foneemia. Esimerkkisanojen kuten *dog* tai *spotted* toivottu, tarkka sävy ja vokaali jäävät soittajan oman kielitaidon, aksenttivalistuneen kielitiedon ja imitaation tarkkuuden varaan.

NOTATION

Dynamics are placed above the staff, as in vocal music.

◊ With the lips covering the lip plate (leaving the tone hole open), exhale into the flute. Phonetic characters below the notehead indicate the vowel sound to be formed by the mouth. Characters used include the following:

u (you) - y	v (dog) - a
ʁ (book) - u	ə (because) - o
ʒ (fur) - ö	i (spotted) - i
ʌ (up) - a	æ (fame) - e
	(◊) Same as above, but inhale into the flute.
	ə_

Kuva 24a ja 24b: Aaron Helgesonin ohjeet foneemisiin ilmaääniin teoksessa *Self Portrait (without me)* (2005). Valittu notaatio ei ole huilistille helppoin, ja foneemien tuntemuksen lisäksi esittäjältä kaivataan erittäin tarkkaa kielikorvaa. Oma suomennostyö on tässäkin ollut tarpeellinen.

### 3.2.5 Ilmäänet eli aeoliset äänet sekä ilmasekoitteiset äänet

Avoimena soitettavia ilmaääniä voidaan toteuttaa sekä aeolisina eli pelkästään ilmavirran kohinana kuuluvina ääniä että ilmasekoitteisina ääniä, jolloin on mahdollista säädellä paljonkin ilmavirran hälyäänen ja resonoivan äänen suhdetta. Vaikka sointiväriä eniten määrittävä tekijä on äänen ylempien osasävelien balanssi ja esiintyvyys pohjaäänien päällä (ks. Bartolozzi 1967,13; Willis 1982, 14; Wye 1988, 17–19), on yksi huilistin tehokkaimpia soinnin väritys- ja musiikin elävöittämiskeinoja sulava liikkuminen resonoivan ja ilmavan, soivuudeltaan lähes ytimettömän äänen välillä (Levine & Mitropoulos-Bott 2002, 34). Ilman yhdistäminen tai sen lisääminen hyvin resonoivaan huilun ääneen on kotoutettu länsimaiseen musiikkiperinteeseen ei-eurooppalaisista musiikkikulttuureista (ibid.). Ilmääniä nuotinnetaan useimmin joko pyöreillä tai kulmikkailla avoimilla nuotinpäillä, jolloin ne aina näyttävät perinteistä tekstuuria vaaleammilta.

Levine ja Mitropoulos-Bott (2002, 34) huomauttavat, että suun tiloja eli erilaisia vokaaleja ajatteleamalla soittaja saa muutettua avoimien ilmaäänien sointiväriä haluamallaan tavalla. Lisäisin tähän, että erityisesti suuremmissa kokoonpanoissa aeolisten äänien kuuluviin saamiseksi on monesti hyödyllistä toteuttaa aeoliset ikään kuin pitkinä *f*- tai *s*-konsonantteina. Tällöin kieli tai hampaat muodostavat lisäesteen ilmavirran kulkureitille ja hälyisästä soinnista tulee suurempi. Myös ilmasekoitteisten äänien aikana, erityisesti alimmassa oktaavissa, etenkin *f*-sointi on varsin käyttökelpoinen lisäteho. Toteutukseltaan tämä liittyy osin Levinen ja Mitropoulos-Bottin mainitsemiin suun tilojen muokkaamisiin yläetuhampaiden tullessa lähemmäs alahuulta ja mataloittaessa suun tilaa.

Ilmasekoitteisiin ääniin opastetaan usein käyttämällä sellaisia ilmaisuja kuin ”ilman mitään varsinaista ansatsia”. Levine ja Mitropoulos-Bott neuvovatkin ilmahälyn lisäämiseen nimenomaisesti ansatsin rentouttamisella – tässä kohtaa Levinen ja Mitropoulos-Bottin kirjaa on ainoa maininta huulten muokkaantuvuudesta (engl. *flexibility*). Heidän ohjeensa ei kuitenkaan ole aivan yksiselitteisen toteutettavissa eri oktaaveissa (ibid., 35). Hyvää, perinteiseen äänenmuodostukseen parhaiten soveltuvaa ansatsia haettaessa olisi syytä olla ensin tietoinen siitä, millä tavalla kasvojen lihaksisto ohjaa huulien asentoa ja mihin kohtiin lihaksissa tulisi erityisesti kiinnittää huomio ilmavirran painetta muutettaessa eri rekisterien ja voimakkuuksien saavuttamiseksi. Kun seuraa Levinen ja Mitropoulos-Bottin ilmasekoitteisen äänen tuottamisohjetta, jossa aloitetaan pelkästä ilmavirrasta ja lisätään vasta sen päälle ensin soittoasento ja sitten huilun ääntä, jää hämmästelemään, onko ansatsin muokkaaminen vaikkapa

puhallusaukon muotoon vaikuttaen todella niin haastavaa, etteikö tätäkin laajennettua soittotapaa voisi lähestyä perinteisestä äänenmuodostuksesta käsin (ibid.).

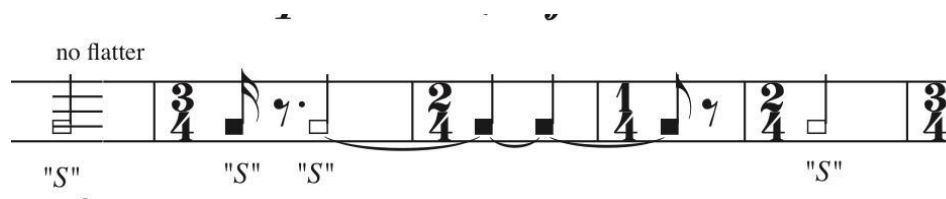
Oikean ohjauksen löydyttyä huuliin ja soittimen puhallusaukon asetuttua oikean etäisyyden päähän huulien puhallusaukosta kestää huilun konventionaalinen ääni korkeammissa rekistereissä, suurempien dynamiikkojen ollessa sallittuja, käytännössä niin paljon ilmaa kuin soittajan on mahdollista keuhkoistaan liikkeelle sysätä. Jos tähän halutaan yhdistää värityskeinona ylimääräistä ilmapirtaa, on ansatsia käytännössä aina muokattava tahallisesti ”toimimattomampaan” eli vähemmän resonoivaan suuntaan. Ilmavirtalisän saattaminen kuuluviin terveeseen äänen päälle on haaste, joka vaatii soittajalta tarkkaa tuntumaa oman ansatsin rajoista ja puhallusaukon muokkaamisen mahdollisuuksista. Clarke (2004, numeroimaton sivu) huomauttaa, että vaikka ohjeet ansatsin löysyttämistä auttavat ilmaäänten löytämiseksi, on mainittu tapa ilman riittävyden kannalta huono, ja hän suosittelee alaetuhampaiden tuomista lähemmäs yläetuhampaita leuan nostolla ja eteenpäin siirrolla.

Avoimia aeolisia ääniä voidaan parhaiten soittaa ensimmäisen oktaavin alueelta, mutta vielä fis-säveleen asti äänet soivat toisessakin oktaavissa selkeinä, mikäli vasemman käden etusormi nostetaan ylös samoin kuin d-äänen sormituksessa (Levine & Mitropoulos-Bott 2002, 36). Artaud'n (1995, 118) mukaan selkeästi soi ainoastaan alue e1–e2. Kokemukseni mukaan myös äänet välillä g2–a2 soivat tällä sormitustavalla riittävän selkeinä, etenkin jos niiden ympäristössä on oktaavialan ja korkeuden hahmottamiseksi muita ääniä tukemassa kuulokuvaa ja mikäli soittaja kiinnittää erityistä huomiota ilmapirran tarpeeksi kapeaan kohdistukseen. Tästä ylemmät tavanomaisesti ylipuhaltuen soitettavat äänet b2–cis2 eivät enää soi tarpeeksi erottuen, vaikka Artaud'n (ibid.) mukaan mahdollinen ääniala ulottuukin b2-ääneen.

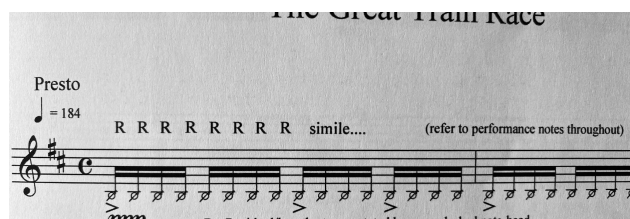
Perinteiseen tapaan soivia ääniä ja aeolisia ääniä on mahdollista yhdistää sävelkuluissa toisiinsa nopeillakin vaihdoksilla. Tällöin saattaa olla hyödyllistä käyttää hyväksi poski- ja huulilihasten lisäksi alaleuan minimaalisen pientä liikettä ilmapirran ohjaamiseksi vuoroin kohti huilun puhallusaukon reunaa tai sen ohi resonoivan ja resonoimattoman äänen tavoittamiseksi sen sijaan, että ajattelisi Levinen ja Mitropoulos-Bottin ohjeiden mukaisesti vain huulien rentouttamista aeolisten äänien kohdalla. Toisaalta heidän ohjeensa mukaisesti toimiessaan huilisti tulee aktivoineeksi eniten usein kovin vähälle huomiolle jääviä poskilihaksia.

Nuotinnuksen puolesta ero ilmasekoitteisten, aeolisten ja kokonaan huilun rungon resonanssia sisältämättömien äänien välillä on usein epäselvä ja tulisi mieluiten olla kommunikoitavissa

suoraan säveltäjän kanssa. Ilmasekoitteisten äänien merkintätapojen vakiintumattomuuden lisäksi moniselitteisesti tulkittavat ilmaisut *no pitch* (engl. ei sävelkorkeutta) tai *only air* (engl. vain ilmaa) saattavat kirjoittajastaan riippuen tarkoittaa joko selkeän äänenkorkeuden tuottavaa ilmavirtaa tai säveltasoltaan hyvin epämääräistä hälyääntä, joka tuolloin on varminta tuottaa kokonaan soittimen ohi suulla suhistaen (kuva 25). Clarke (2001, numeroimaton sivu) kirjoittaa nuotintaneensa tietoisesti avoimin, lävistetyin nuotinpäin ilmaäänet, jotta ne viestisivät perinteisen äänenmuodostuksen puuttumista ko. ääniltä (kuva 26).



Kuva 25: Ville Raasakka kirjoittaa teoksessaan *Vanitas* (2012, osa 2. *Calva*, tahdit 17–21) huilistin ilmaäänet ilman viivastoa korostaakseen niiden hälyluonnetta ja säveltasottomuutta.



Kuva 26: Ian Clarcken teos *The Great Train Race* (2001, tahdit 1–2). Säveltäjä käyttää avointa, lävistettyä nuotinpäätä ilmaääniä viestimässä.

Aeolisia ääniä voi soittaa myös peitettyinä, suoraan soittimen sisään.<sup>53</sup> Tästä soittotavasta kerron lisää luvussa 3.2.7.

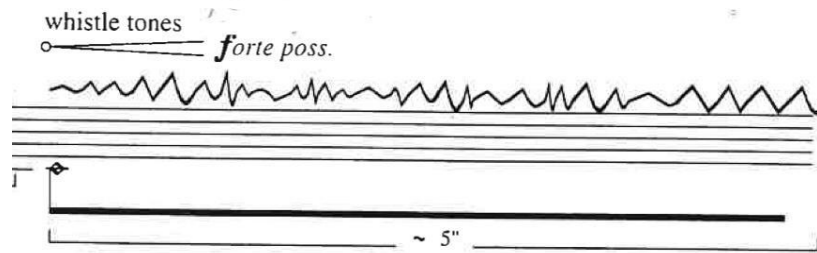
### 3.2.6 Whistle-tone ja viheltäminen

Whistle-tone- eli vihellysäni-soittotavalla saadaan kuuluviin hallitusti huilun puhallusaukkoa leikkaamaan kohdennetun ilmavirran tuottama hiljainen, ohut vihellyksen omainen ääni. Nuottikuvassa soittotavalle ei ole vakiintunut omaa nuotinpäätä, vaan siihen ohjeistetaan sanallisesti. Graafista notaatiota käytetään kuvaamaan vihellysäänen vapaata liikkumista (kuva 27). Dynamiikka on aina hiljainen, ja se soi helpoimmin korkeana sävelenä. Teoriassa vihellysäni tai Dickin käyttämän sanaston mukaan *shadowtone* (suom. varjoääni) on mahdollista toteuttaa alimmissakin oktaaveissa, mutta käytännössä tämä on äärimmäisen haastavaa. Vihellysänet

<sup>53</sup> Peittämisellä tarkoitan koko suulevyn kääntämistä vasten suuta ja sen tiivistä reunustamista huulilla. Peitettyssä asennossa ääntä voidaan osin tukkia nojaamalla kielenkärki tai huuli vasten puhallusaukkoa vähän sen sisään työntyen.



voidaan kirjoittaa joko flageoletteiksi eli huiluuääniksi tai oikeilla sormituksilla soitettaviksi. Liukumaa yhden sormituksen antamien eri flageolettiaänen välillä voi kontrolloida suun ja kurkun tiloja sekä kielen paikkaa muuttelemalla (Dick 1986, 26; Levine & Mitropoulos-Bott 2002, 16). Huiluuäänien hakemiseen sopii parhaiten soittotapa, jossa soittimen suukappale on hieman normaaliasentoa enemmän auki käännetty ja jossa ilmavirta siis kulkee hieman enemmän puhallusaukon reunan yläpuolelta kuin perinteistä resonoivaa ääntä tuottaessa. Huulet pidetään rentoina ja ilmavirta yhtenäisenä alhaisesta ilmanpaineesta huolimatta (Levine & Mitropoulos-Bott 2002, 15–16).



Kuva 27: Kaija Saariaho: *Laconisme de l'Aile* 1982, riviltä 36. Saariaho nuotintaa huiluuääniä usein graafisesti.

Yksittäisen, säveltasoltaan tasaisen vihellysäänen tuottaminen samoin kuin ilman soitinta viheltäminen on usein haastavaa, jos esiintyjällä on veressään yhtään adrenaliinia ja huulissaan pienintäkään tärinää (kuva 28). Huilun vihellysäänet saa helpoimmin kuuluviin matalien äänien flageoletteina, vaikka niiden yleisin kirjoituskorkeus on kolmas oktaavi. Levinen ja Mitropoulos-Bottin oppaassa (2002, 15) huilun vihellysääniin suhtaudutaankin juuri niiden epävakaan, läikkyvän luonteen valossa; vihellysäänistä puhutaan nimenomaisesti matalan fundamenttiäänien päälle rakentuvana eläväisenä flageolettiparvena. He kehottavat hakemaan vihellysääniä erityisesti matalien äänien perussormitusten avulla, sillä tällöin päälle muodostuva osäänesten pylväs on isompi ja vihellysääni soivuudeltaan rikkaampi.

**Sea-Nocturne (. . . for the end of time)**  
Adagio [ $\text{♩} = 60$ ]; serene, pure, transfigured

(hold Ped. down - -)

\* Same tempo as corresponding passage on page 7.      \* Lift finge

Kuva 28: George Crumbin teoksessa *Vox Balanae* (1971, partituurin sivu 13) täytyy viheltää ilman soitinta. Tämä on huomattavasti kontrolloidumpaa ilmapirtta sisäänpäin imien kuin ulos puhaltaen.

Kokemukseni mukaan vakaat huilun vihellysäänet soivat isommin, jos käytössä on matalan äänen sormitus eli ilmapatsas soittimessa on pitkä (kuva 29). Dickin mukaan flageolettien hyödyntäminen vaikuttaa paitsi vihellysäänten varmuuteen myös sointiin — hän kiinnittää erityistä huomiota äänen sivutuotteena syntyvään kohinaan. Kaikkien otteiden hälykohina ei välttämättä sovi soivan kudoksen osaksi, jos mukana on muitakin soittimia tai sointeja, tai itsenään erottuva sivukohina tulee huomioida polyfonisena eli moniäänisyyttä luovana elementtinä. Dick huomauttaa, että osin tämä tiettyjen otteiden varmuus johtunee huilistin kehollisista opituista reaktioista, sillä on totuttu yhdistämään tietynlaisen kehollisen tuntuman tiettyihin soiviin tuloksiin (Dick 1989, 9), ja samaa havaintoa tukevat ohjeissaan Levine & Mitropoulos-Bott (2002, 16). Sen sijaan flageolettisormitusten tyypillisesti liian matala intonaatio (ibid., 14) ei vaikuta vihellysääniin haitallisesti. Flageolettiaänen intonaatio-ongelmiin puolestaan Artaud tarjoaa kirjassaan (1995, 20–25) vaihtoehtoisia sormituksia.

Huilunsoiton oppaissa listaamaton, mutta kokeneiden esiintyjien käyttämä niksi on viheltää herkimmit huilun vihellysäänet, jos esiintyjä on varma viheltäjä. Kokeneimmankin viheltäjän suoritukseen saattaa konserttitilanteen adrenaliini vaikuttaa, jolloin vihellyksen kontrollointi on usein helpompaa ilmaa sisään imien kuin sitä ulos puhaltaen.



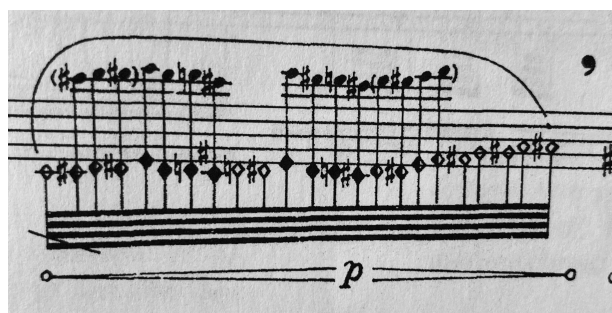
Kuva 29: Lotta Wennäkosken *Ilmakehästä* (2003) vihellysäni tahdeissa 22–23. Säveltäjä merkitsee vain soivan korkeuden g3 ja dynamiikan *quasi niente*. Flageoletisormittaminen voi olla helpottava tekninen ratkaisu. G olisi jo melkein korvassa, koska edellinen fraasi päättyy fis-sävelen seudulle, ja soittimen sisäisestä ilmapatsaasta c1-otteella saisi tukea ja kaikupohjaa.

### 3.2.7 Peitetyt ja tukitut ilmaäänät ja Sciarrinon suljettu vihellysäni

Aeolisia ääniä voidaan soittaa myös peitettyinä, joko osin tukittuina tai tukkimattomina (kuvat 30a ja 30b). Tällä tavoin puhalletut ilmaäänät soivat sormituksesta eli soittimen sisäisen ilmapatsaan pituudesta riippuen eri korkeuksilta (Artaud 1995, 118). Peitetyissä soinneissa hälyominaisuus on hallitsevampi ja puhalluksen voimakkuus ja ilmapatsaan mahdollinen osuminen puhallusaukon reunaan vaikuttavat soinnin väriin ja korkeuteen. Ilman huulien voimallista supistamista tämä suukappaleen leikkausääni kuuluu peitetyssä tyyliä aina. Peitettynä, ilman puhallusaukon osittaista tukkimista äänen korkeudesta saadaan kuuluviin vain häivähdys ja ilmaa kuluu paljon, mutta tavan etuna on se, että soittotapaa voi tuottaa sisäänhengityksilläkin. Sisään- ja uloshengityksen välillä saattaa tuolloin olla hienoinen intonaatioero. Kielenkannan nostaminen tuottaa Sciarrinon (kuva 31) mainitseman suurta septimiä sormitusotetta matalammalta soivan ilmaäänän. Erityisen kuuluvan suljetusta tavasta saa, jos ohjaa ilmapirtta kapeammalle väylälle suun sisällä, muodostamalla *f*-foneemia huulilla ja yläetuhampailla; kuuluvan ilmaäänän intonaatio on itsellään puoli sävelaskelta nuotinnettua otetta korkeampi. Tukkimalla puhallusaukosta osa kielenkärjellä tai ylä- tai alahuulella voi ohjata ilmapatsaan kulkua tehokkaammin soittotavan sointia synnyttämään. Osin tukittu muoto soi tukkimistavasta riippuen puoli sävelaskelta sormitusotetta matalampana tai korkeampana.

## PERFORMANCE NOTES

- ◇ cover the entire mouthpiece with the lips holding it between the teeth (without biting down), as far-inside the mouth as possible; the result will be a blowing sound of definite pitch.
- ◆ idem, but with the tongue inserted into the hole of the mouthpiece, closing it by about two-thirds; a slight whisper is thus obtained, pitched two octaves above the indicated fundamental.



Kuva 30a ja 30b: Sciarrinon ohjeet ja nuotinos suljettuihin ilmaääniin ja vihellysäniin (1990, 3, 5).

### Middle staff

◇ = cover the whole mouthpiece with the lips, holding it between the teeth (without clenching them) as far into the mouth as possible; the result is a breath-tone a major seventh below.

### Upper staff

◆ = as above, but the tongue closes the embouchure (by more than 2/3, resting on the lower part of the hole) Nearly without blowing, buzzing sounds an octave, a twelfth and two octaves above result. Occasionally the 5th and 6th harmonics are called for.  
N.B.. the grace notes are always on the upbeat (their value is subtracted from the note or rest which follows)

Kuva 31: Salvatore Sciarrinon (1990, 21) esitysohjeet teokseen *Venere che le grazie la Fioriscono* (1989). Mainittu tapa vaatii kielenkannan kohottamista ilmavirran reitin tiivistämiseksi.

Sciarrino ohjeistaa "suljettuun vihellysäneen" kokoelmansa *L'Opera per flauto* ensimmäisen kappaleen *All'aure in una Lontananza* (1977) yhteydessä seuraavasti: "Peitä koko suukappale [huulilevy] huulilla ja pidä sitä hampaiden välissä (purematta kiinni), niin syvällä suun sisällä kuin mahdollista; [- -] kieli työnnettynä puhallusaukon sisään, sulkien sitä noin kaksi kolmannesta; näin saadaan aikaan kevyt vihellys, joka soi kaksi oktaavia kirjoitettua pohjaääntä korkeammalta."<sup>54</sup> Vaikka Levine ja Mitropoulos-Bott (2002, 17) tarkentavat, että hampaat pidetään huulien läheisyydessä ja irti huilun suulevystä ja vain kielen kärki tukkii puhallusaukkoa, olen silti ratkaissut

<sup>54</sup> "Cover the entire mouthpiece with the lips holding it between the teeth (without biting down), as far-inside the mouth as possible; [- -] with the tongue inserted into the hole of the mouthpiece, closing it by about two-thirds; a slight whisper is thus obtained, pitched two octaves above the indicated fundamental"

tämän vaihtoehtoisella tavalla. Kokeiltuani Sciarrinon partituurin ohjeilla olen päätenyt umpikujaan, sen sijaan olen saanut tuloksia peittämällä huulilevyn kokonaan huulilla — suu jää auki — mutta kääntänyt sitten soitinta ulospäin tässä asennossa siten, että ylähuulen sisäpinta ylähampaiden tukemana peittää noin 1/3–1/2 puhallusaukon etureunasta. Ääni syntyy ilmavirran leikatessa puhallusaukon soittajan puoleisen eli alareunan. Tällä tyylillä muun muassa Sciarrinon *All'aure in una Lontananza* vaatimat nopeahkot vaihdokset tekniikasta ja soittotavasta toiseen ovat toteutettavissa (kuva 30b). Vaihdokset avoimella puhallusaukolla soitettaviin ääniin eivät näinkään käy kovin nopeasti, sillä alahuulen sijoittelu poikkeaa molemmilla tavoilla merkittävästi perinteisen huiluansatsin sijoittelusta. Levinen ja Mitropoulos-Bottin tarkennuksista huolimatta Sciarrinon englanninkieliset ohjeet tuntuvat omituisilta eivätkä kovinkaan huilistisilta. Herääkin kysymys, onko mahdollista, että ne on käännetty huonosti, tai kenties kuvailun on litteroinut soitinta taitamaton henkilö.<sup>55</sup>

Sciarrinon suljettu tapa tuottaa vihellysäänen, joka on kuulokovaltaan vielä herkempi kuin avoin variaatio, mutta jonka äänenkorkeuden kontrollointi suun tilaa eli käytännössä kielen kannan korkeutta muuttamalla on helpompaa (kuva 31). Syntyvä sointi ei näin ollen ole luonteeltaan enää niin ailahtelevainen, ja sen toteutusmahdollisuudet eri korkeuksilta jäävät hieman vähäisemmiksi. Säveltäjän kirjaama kaksi oktaavia sormitusotetta korkeampi ääni ei siis ole ainoa mahdollinen säveltaso, vaan yläsävelsarjaa voi halutessaan liikkua ylemmäs tai alemmas.

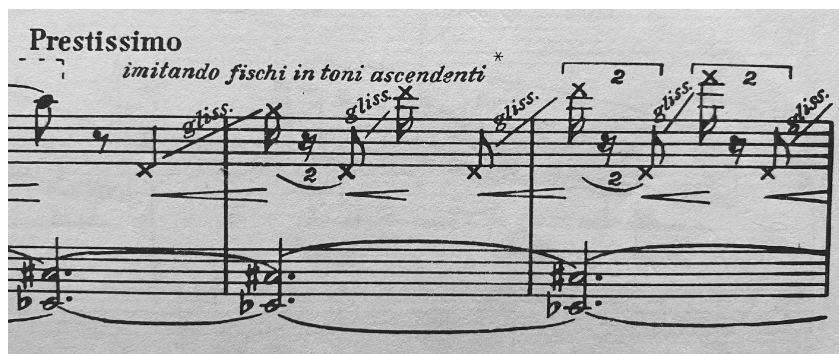
### 3.2.8 Jet whistle

*Jet whistle* (suomennettuna ”suutinpilli” tai vaikkapa ”suihkuvinku”) -tekniikka kaipaisi useampia määriteltyjä alalajeja, sillä niin kirjavaa on *jet whistleksi* kirjattujen tehojen toivottu sointi.<sup>56</sup> Yleisimmin jet whistlellä kuitenkin tarkoitetaan tukittua, vihellysmäistä voimallista ja nousevaa ääntä, jonka dynaaminen huipennus ylhäällä saavutetaan, kun äärimmäisen nopea ja kapea ilmavirta leikkaa puhallusaukon reunan.

---

<sup>55</sup> Ohjeet painetussa nuotissa ovat kolmella kielellä: italiaksi, englanniksi ja saksaksi.

<sup>56</sup> Dick (1989, 142) toteaa saman ja puhuu jet *whistleistä* monikossa (*jet whistles*)



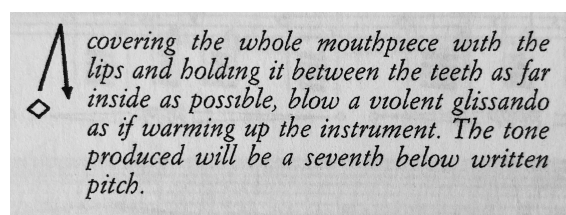
Kuva 32: Heitor Villa-Lobosin teoksessa *Assobio a Jato* (1950, osa III *Vivo – Presto – Prestissimo*) esiintyy ensimmäisen kerran jet whistle.

Huilukirjallisuuden ensimmäinen jet whistle on Heitor Villa-Lobosin kynästä duossa *Assobio a Jato – The Jet Whistle* (1950), jonka partituurissa tämän tekniikan kohdalla on esitysmerkintä *imitando fischi in toni ascendenti* (suom. ”jäljittele vihellystä nousevilla äänillä”) ja asteriskilla selvennetty toteutusohje sivun marginaalissa (kuva 32).<sup>57</sup> Kenen kynästä tämä ohje on, jää mysteeriksi, sillä nuottimateriaalin kustannustoimittajaa ei ole mainittu. Ohjeen hieman kummalliset sanavalinnat täydellä voimalla puhaltamisesta kuitenkin vihjaavat, ettei kyseessä välttämättä ole huilisti-asiantuntija – tai sitten käännöstyön mukana tekstistä on hävinnyt jotain olennaista.

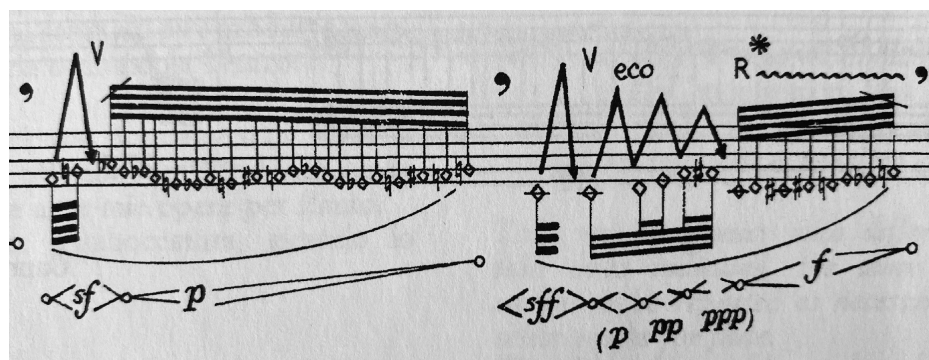
Levine ja Mitropoulos-Bott (2002, 17) yhdistävät jet whistlen kuulokovaltaan suihkukoneen nousemisesta kuuluviin ääniin ja tiivistävät sen luonteen olevan voimallinen, kova ilmavirran ryntäys. Heidän ohjeensa mukaan puhallusaukko peitetään huulilla kokonaan ja ulospuhallettava ilmavirta sysätään liikkeelle pallean alukkeella. Tehon toteuttamisen avuksi he kehottavat ajattelemaan crescendoa eli voimistusta ja muuttamaan suun tilaa vaihtamalla alkuvokaalin [ho] vaiheittain kapeammaksi ja suun etuosaan sijoittuvammaksi [ç]. Ilmaa ei tule päästää poskiin lainkaan (ibid. 18). Nähdäkseni tämä suun tilan muokkaaminen on toki hyödyllinen ohje, mutta siinä imitoidaan samaa vaikutelmaa, jonka voimallisemmin saa toteutettua suukappaletta ulospäin rullaamalla. Suukappaletta kääntämällä ilmavirta pakotetaan tiivistymään ja leikkaamaan viheltäen soittimen puhallusaukon reunan. Levine ja Mitropoulos-Bott huomauttavat (ibid.), että matalimpien äänien sormituksia käyttäen tähänkin laajennettuun tekniikkaan saadaan eloisimmat värähtelyt, sillä osasävelsarja on niissä rikkaimmillaan. Ylipäätään soittimen putken pituus myötävaikuttaa värähdellen, mikäli käytössä on sormitus, joka pidentää soittimen sisäisen ilmapatsaan.

<sup>57</sup> ”The only way to achieve the effect which the composer wishes, as indicated by the words *imitando*[-]*ascendenti*, is to blow into the embouchure *fff* as if one were warming up the instrument on a cold day.” (Suom. ”Ainoa tapa saavuttaa säveltäjän toivoma teho, johon sanavalinta *imitando*[-]*ascendenti* viittaa, on puhaltaa puhallusaukkoon äärimmäisen lujaa, kuin olisi lämmittämässä soitintaan kylmänä päivänä”.)

Ian Clarke (2004) taas kirjoittaa: ”Peitä puhallusaukko suulla ja puhalla. Huilun kääntäminen ulospäin nostaa äänen ylempiin osasäveliin, jotka ovat vihellysmäisiä luonteeltaan. [– – P]uhalla räjähdysmäisesti samalla kun käännät huilua ulospäin ja sormitat matalaa h-ääntä. Tämä tarkoittaa matalista korkeisiin vihellys-flageoletteihin etenemistä; kiehahtava ele on tarvittava, sen sijaan että pyrkisit tiettyihin äänenkorkeuksiin.”<sup>58</sup> Clarken ohje on oikein hyvä, pedagogisin luonteeltaan – onhan säveltäjä toiselta ammatiltaan huilupedagogi – joskaan *explosive blowing* ei ehkä anna parhaiten ymmärtää, että pitkä, nopealla virtauksella kulkeva puhallus on se, mitä tavoiteltavaan ääneen vaaditaan. Oman kokemukseni mukaan puhallusaukon sulkeminen kielellä on tässä myös hyvä keino saada ele intonaatioiltaan nousevaksi loppuun asti.<sup>59</sup>



Kuva 33: Sciarrinon ohjeet *jet whistle* soittamiseksi (1990,3) teoksessa *All'aure in una lontananza* 1977.



Kuva 34: Salvatore Sciarrinon *All'aure in una lontananza* 1977 riviltä 16 (1990, 5). Säveltäjä määrittää tässä ja muissa *L'Opera per flauto* -kokoelman kappaleissa *jet whistle*lle laajan spektrin erilaisia karaktereitä ja myös nuotintaa eri toteutuksiin ohjaten.

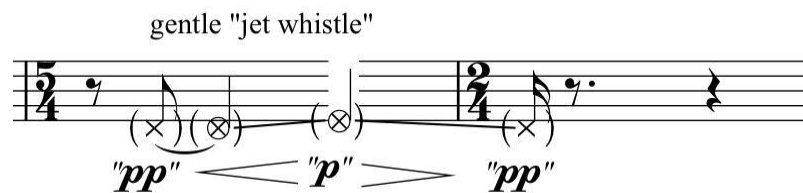
Sciarrinon kirjoittamien ohjeiden (kuva 33) perusteella tulkitseen hänen tarkoittavan ”käännettynä” eli ylhäältä alaspäin laskevana ja hiljentyvänä soitettavaa *jet whistle*ä, jonka kuulokuva on käytännössä päinvastainen kuin Levinen ja Mitropoulos-Bottin sekä Villa-Lobosin neuvoma. Tätä tosin ei *All'aure in una lontananza* nuottikuvan perusteella haeta (kuva 34 ja myöhemmin tarkentuneet ohjeet kuva 36). Tähän tapaan ohjaa myös Dick (1989, 142) kehottaessaan kääntämään puhallusaukon suoraan kohti soittajaa, jolloin matalat taajuudet tulevat esiin ja

<sup>58</sup> “Cover embouchure hole with the mouth and blow. Rotating the flute out will give rise to higher harmonics that have a whistling nature. In this case, blow explosively whilst rotating the flute out and fingering low B. This will mean going from low to high whistle harmonics; a searing low to hit gesture is required as opposed to aiming at particular pitches.”

<sup>59</sup> Vrt. Levinen ja Mitropoulos-Bottin suuntilamuunnos, suomenkieliseen suuhun muokattuna ”hhhuit”.

yläsävelsarja on tuskin kuuluva. Dickin ohjeessa Levenen ja Mitropoulos-Bottin ohjaama vokaalin muunnoskin vaihtaa suuntaa eli kapeasta *i*-soinnista liu'utaan kohti avonaisemman suutilan *u*-sointia.

Dick (1989, 142) määrittää jet whistleille neljä parametria, jotka vaikuttavat siihen, millaisena suihkuvinku kuullaan: puhallusaukon kulma, suun tilat eli muodostettava vokaali, sormitusote ja ilmavirran paine. Aiemmin mainitun käännetyn jet whistlen eli ikään kuin takaperin toteuttaen soitettavan jet whistlen ohella voidaan mainita muun muassa Perttu Haapasen *Rainsongs*-trion (2015) "hidas jet whistle" (kuva 35). Tämän määreen lisäksi säveltäjä ei anna muita teknisempiä toteutusohjeita, mutta hänen toivomansa sointiväri on sekä dynamiikaltaan että luonteeltaan paljon perinteistä jet whistleä lempeämpi. Jos tyypillisimmässä jet whistlessä toimin, kuten Clarke ja Levine ja Mitropoulos-Bott ohjeistavat, olisi Haapasen pyytämä jet whistle saavutettavissa pienemmällä puhalluskulman muutoksella, kevyemmällä ilmavirralla sekä vähäisemmällä suun tilan muokkauksella.



Kuva 35: Perttu Haapasen *Rainsongsin* (2015) tahdeissa 8–9 kehotetaan hyvin hellään jet whistleen pienellä ambituksella, muualla teoksessa hiljaisia jet whistlejä nuotinnetaan laajemmiksikin.



Middle staff

= position of the breath-tone  $\diamond$ , blow hard, as if having to warm up the instrument quickly (to obtain the fundamental tone and harmonic series a major seventh below the written pitch).  
The technique is similar to the glissando; e.g.

but whereas the former requires a violent and sudden increase in pressure, the latter, to attain the desired harmonic, remains within the range of a rather limited crescendo.  
Note the adjustment of position necessary for identical pitches; e.g., for D.

Kuva 36: Myös Salvatore Sciarrino (1990, 21) ohjaa laajempaan jet whistlen tulkintaan teoksen *Venere che le grazie / fioriscono* 1989 yhteydessä – vrt. kuvan 33 ohjeet vuodelta 1977.

### 3.2.9 Sisäänhengitys

6  $\nabla$  = inhaling normally

7  $\nabla$  = inhaling deeply

8  $\nabla$ ,  $\nabla$  = inhaling simultaneously with utterance (normally or deeply)

Kuva 37: Motoharu Kawashiman teoksessa *Manic Psychosis I* (1992) sisäänhengitykset ovat tärkeä ilmaisun elementti.

Kuuluvat, nopeat sisäänhengitysäänet ovat osa ilmaisua esimerkiksi Motoharu Kawashiman teoksessa *Manic Psychosis I* (1992, kuva 37) ja Esa-Pekka Salosen teoksessa *YTA I* (1982, kuva 38). Niiden notaatio ei ole vakiintunut, mutta useimmin näkee erilaisia V-symboleja joko itsellisinä tai osana nuotin vartta tai nuotin kohdalle kirjattua nuolta ylös. Hengitysäänen saa helpommin kuuluvaksi kurkunpäättä tai kielenkantaa kohottamalla tai äänihuulia osallistamalla.

Normaalista poikkeavat, kuuluvat ja voimalliset sisäänhengitykset vaikuttavat laajennetuista soittotavoista soittajansa esiintymiskokemukseen eniten. Jopa teeskennelty hyperventilaatio aiheuttaa ahdistuksen tunteita, ja äänekkään hengityksen synnyttämät jännitykset kehossa ruokkivat esiintymisjännitykseen liittyviä negatiivisia fyysisiä reaktioita. Vaikka ajatus tällaisten

teosten esittämisestä saattaa tuntua ahdistavalta, on prosessista itse asiassa hyötyä esiintymisjännityksen ja kehon reagoitien analysoinnissa. Hengästyminen imitoimalla voi oppia etsimään kehostaan rauhallisempaa tapaa hengittää jännittyneenäkin. Saariaho puolestaan kirjoittaa *Laconisme de l'Aïlessa* hitaampia sisäänhengityksiä tuomaan dramatiikkaa teoksen alun resitointiin. Myöhemmin hän käyttää niitä vapaissa taitteissa (tempo I) rikkoutumattoman linjan mahdollistajana ja rytmisten ilma- eli hälyäänien tuottamiseen (ks. kuvaa 49).

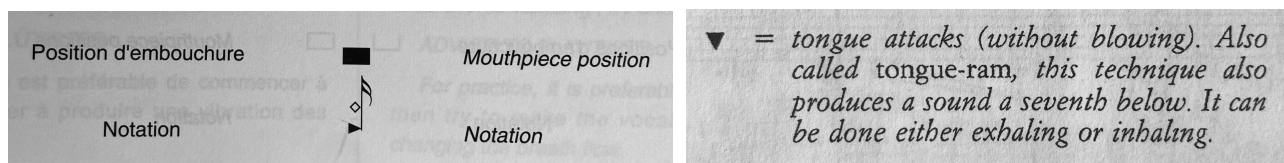


Kuva 38: Esa-Pekka Salosen valitsema nuotinnustapa kuuluvien hengitysäänien ja läppäperkussioiden yhdistelmälle teoksessa *YTA I* (1982, sivu 1, rivi 3) on erikseen tarkasteltuna selkeä, mutta hukkuu soittotilanteessa helposti partituurin muiden merkintöjen sekaan.

Silloinkin kun hengitysäänien toivotaan olevan äänettömiä, voi niihin käytettävä aika olla säveltäjän musiikin etenemistä rytmittävä tehokeino. Sciarrino merkitsee esittäjän hengitysten toivotut kohdat partituuriin kestoineen, huomioiden vaihtoehtoisten soitinten (basso- tai alttohuilu) lisävaatimukset ilmentämisessä. Ferneyhough puolestaan kirjoittaa lyhyiden hengähdysten lisäksi pidempiä fermaattillisia taukoja ja ohjeistaa muutoinkin soittajan hengitystä erityisen tarkasti (Riikonen 2005, 132).

Kuulluksi tuodun hitaan hengitysäänen teho on hyvin meditatiivinen. Orkesterin tai yhtyeen muusikoiden on lähes mahdotonta aloittaa soitto yhteisessä tempossa ilman yhteistä sisäänhengitystä, ja joogaharjoitusta ja sen yhteisöllisyyttä määrittää myös yhteinen, tarkoituksella kuuluva hengitysrytmi (ks. Raasakka 2010, 34–35). Hypnotisoijat käyttävät kohteensa kanssa samaan hengitysrytmiin asettumista työkaluna.

### 3.2.10 Tongue-ram



Kuva 39a: Artaud 1995, 117. Tämä lienee yleisin tapa nuotintaa tongue-ram. Kuva 39b: Sciarrinon (1990, 7) riisuttu versio.

*Tongue-ram* tarkoittaa soittotekniikkaa, jonka alkuasetelmassa huilisti kääntää soittimen suukappaleen kohti itseään siten, että huulilevy on mahdollista asettaa kokonaan huulien väliin sulkien sen osaksi suun sisusta. Tässä asennossa ääni tuotetaan sitten, että kielen nopealla liikkeellä suljetaan voimakkaan ilmavirran kulku puhallusaukkoon. Tuloksena on perkussiivinen, äkillisesti loppuva ääni, jota edeltää lyhyt ja kevyt ilmaääni. Ilmiö kuvataan usein sanallistettuna ”hut” – lausuntaohje olisi oletetusti englantilaisittain, vaikkei säveltäjä sitä erikseen määrittelisikään. Olennaisinta ohjeessa ovat konsonantit *h* ja *t*, vokaali välissä on soittajan ääni-ihanteesta ja ääntämisen luontevuudesta riippumatta toissijainen.<sup>60</sup> Dick (1989, 139) esittelee ilmiölle vaihtoehdoisen ilmaisun *tongue-stop*, ja tekniikan voisi suomentaa vaikkapa *tulppakielitykseksi* (engl. *to ram* suomentuu *työntää, survoa*). Levinen ja Mitropoulos-Bottin (2002, 28) mukaan kyseessä on voimallinen, räjähtävä teho, joka laajentaa huilun äänialan ensimmäisen oktaavin c-äänen alapuolelle (kuvat 39a ja 39b). Tongue-ramin sointi on tumma.

Levine ja Mitropoulos-Bott tarkentavat tongue-ramille kolme erilaista toteutustapaa: kielen kärki törmää puhalluksen päätteeksi joko suun yläosaan etuhampaiden taakse tai huilun puhallusaukkoon, tai kielen kärki törmää ilman keuhkojen sisään imemisen päätteeksi suun yläosaan etuhampaiden taakse. Kaikissa toteutustavoissa ilmavirran riittävä nopeus ja kielen liikkeen voimallisuus on tärkeää. (2002, 28.) Kielen sijoittelu suussa vaikuttaa hienoisesti intonaatioon. Mitä taaemmaksi kieli osuu, sitä matalampi on intonaatio.

Tongue-ramin suljettu soittotapa tuottaa äänen, joka soi suurin piirtein septimiä alempaa kuin valittu sormitus normaalioloissa saa aikaan. Tämä johtuu siitä akustisesta ilmiöstä, että kun huilun sisällä värähtelevä ilmapatsas on toisesta päästään suljettu, toisin kuin perinteiseen tapaan soitettaessa, se soi oktaavia matalammalta (Willis 1982, 17). Heitto soivan korkeuden ja nuotinnetun korkeuden eli tarvittavan sormitusotteen välillä johtuu siitä, ettei huilun putken muoto

<sup>60</sup> Leijonanosa laajennettuihin soittotapoihin liittyvästä sanastosta on nykyisin englanniksi, eli sen voi katsoa olevan uuden musiikin valtakieli.

ole täysin sylinterimäinen, vaan se hieman kapenee (Dick 1989, 137). Nuotinetun korkeuden ja soivan korkeuden ero h-jalkaisella huilulla ja alttohuilulla on suuri septimi, c-jalkaisella huilulla ja bassohuilulla pieni septimi ja piccololla pieni nooni (Levine & Mitropoulos-Bott 2002, 28 ja 2004, 20). Tongue-ram on mahdollista tuottaa alueella h–dis2 – soivina ääнинä on siis c–d1 (Artaud 1995, 117). Trillisormituksia hyödyntäen saadaan esiin vielä seuraavat äänenkorkeudet: cis2 tuottaa likimain soivan es-sävelen, cis2+tr1-läppä soivan f-sävelen ja cis2+tr2-läppä soivan ges-sävelen.<sup>61</sup>

Tongue-ramin etu suljettuihin key clickeihin eli koneiston läpillä aikaansaataviin perkussiivisiin ääniin verrattuna on se, että tongue-ramilla pystytään tuottamaan pelkkää ilmapvirran tuottamaa ääntä ilman huilun koneiston mekaniikasta kuuluvia (häly)ääniä (Dick 1989, 139). Artaud (1995, 117) määrittää tongue-ramille seuraavat tempoon liittyvät rajoitteet: vaikka se on mahdollista toistaa lukuisia kertoja peräkkäin, ei näin kuitenkaan voi tapahtua tempossa, joka ylittää 240 iskua minuutissa, ja lisäksi säveltäjien olisi tiedostettava, että soittajan olisi voitava hengittää noin viiden sekunnin välein. Nämä rajoitteet eivät pidä paikkaansa. Artaud (ibid.) huomauttaa myös, ettei tongue-ram ole yhdistettävissä toisiin soittotapoihin saumattomasti, vaan suukappaleen kääntöön olisi aiheellista jättää ainakin puoli sekuntia siirtymäaikaa.

Artaud jättää huomioimatta, että pitkienkin jaksojen keskeytyksetön soittaminen yksinomaan tongue-ram-tekniikalla onnistuu kyllä, sillä soittotapa on mahdollista toteuttaa sekä ulos- että sisäänpäin liikkuvalla ilmalla; olennaista on vain kielen liike suukappaleen puhallusaukkoa peittämään ja säveltasojen kontrollointi sormituksin. Kokemukseni mukaan pidemmissä tongue-ram -jaksoissa ongelmaksi muodostuu syljen erityis. Etenkin siirryttäessä takaisin normaaliin soittoasentoon toisenlaisten äänien tuottamiseksi on märeästä ja liukkaasta huulilevystä haittaa. Lisäksi hengitystarpeen tiheyteen vaikuttaa se, kuinka suuri osa äänestä syntyy kielen napakasta iskusta ja kuinka paljon sitä joudutaan apuhengityslihakseilla vauhdittamaan.

Artaud (1995, 117) sivuuttaa myös ilmapvirrasta eleen alkuun syntyvän kohinan ohjeistaessaan, ettei ilmaa tulisi päästää ulos ollenkaan. Tämän neuvon ovat jättäneet lukematta ainakin lukuisat säveltäjät, jotka ovat kehottaneet teoksissaan ”hitaan tongue-ramin” soittamiseen. Tällöin ilmapvirta on tarpeen yrittää ohjata suun sisällä kohti ylähampaita ja/tai puhallusaukon reunaa leikkaamaan. Nykyinen käsitys tongue-ramista onkin siis tulkinnallisesti huomattavan paljon laveampi kuin Artaud’n aikaan.

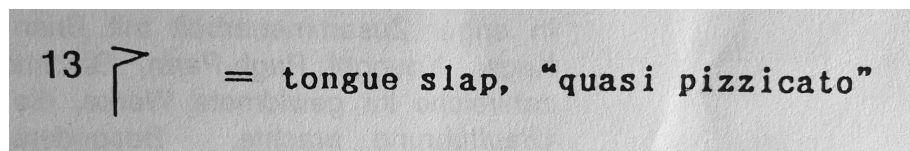
---

<sup>61</sup> Tähän on syytä lisätä huomio, että ainakin omalla cooperinskaalaisella soittimella kokeillen soivan h1-sävelen – sormituksena c2 – paikkeilla intonaatio karkaa liian korkeaksi, eikä intervalliin voi enää luottaa.

Sormituksiltaan toisen oktaavin alueen äänissä soiva lopputulos ei ole läheskään niin puhdas intonaatioltaan eikä niin hyvin soiva kuin alempien äänien. Tästä havainnosta puhun tarkemmin kielipizzicaton yhteydessä luvussa 3.2.11.

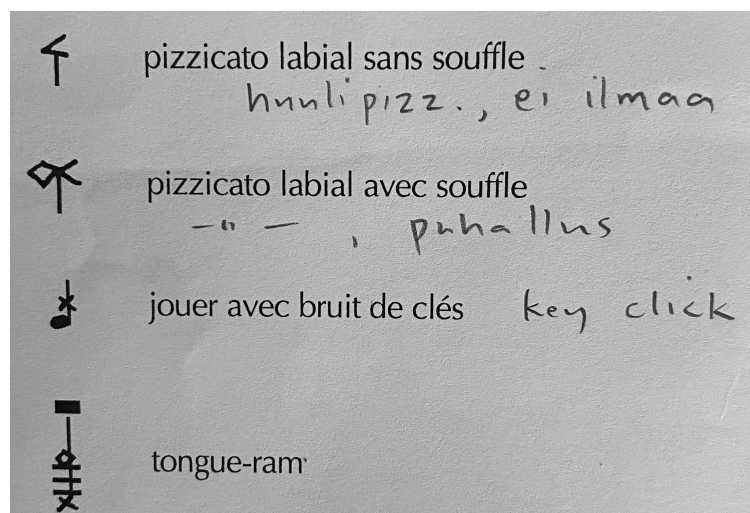
### 3.2.11 Perkussiiviset soittotavat: tongue-click ja tongue pizzicato, lip pizzicato sekä key click

On haastavaa eritellä kielellä toteutettavat perkussiiviset tehot paitsi toisistaan myös huilun koneiston läpillä tuotettavista äänistä. Tähän syynä on se, että notaatiotapa ei ole täysin vakiintunut ja vaatii joka tapauksessa säveltäjän kirjoittaman lisämääreen, mikäli hän toivoo nimenomaista toteutustapaa (kuvat 40 ja 41). Useimmin tarkan toteutuksen valinta jää esiintyjän osaksi (Levine & Mitropoulos-Bott 2002, 24).



Kuva 40: Motoharu Kawashiman teoksen *Manic Psychosis I* (1992) esitysohjeissa puhutaan *tongue slapista*.

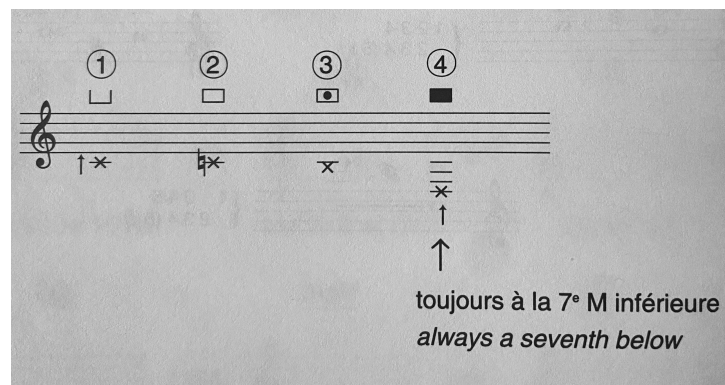
Notaation lisäksi sanasto hakee vielä yksimielistä muotoa. Robert Dick (1989, 139) käyttää termejä *tongue-click* ja *tongue-pizzicato*, Levine ja Mitropoulos-Bott (2002, 25) puolestaan käyttävät Dickin kuvaamasta *tongue-clickistä* sanaa *tongue pizzicato*, ja Dickin huilien väliin tähdättävän *tongue-pizzicaton* sijaan he puolestaan esittelevät soittotavan *lip pizzicato*.



Kuva 41: Misato Mochizukin *Intermezzi I:n* (1998) esitysohjeissa puolestaan vastaavan näköinen nuotinpää viittaa huulipizzicatoon, josta esiintyy kappaleessa sekä ilmavirran kanssa että ilman ilmavirtaa toteutettava versio. Huomaa myös suljettua suukappaleen asettelua korostava tapa nuotintaa tongue-ram.

*Tongue-click* (Dick 1989, 139) eli kielen naksaus voidaan toteuttaa sekä avoimena eli normaalissa soittoasennossa että suljettuna soittotapana huulilevy peittäen. Sen luonne on perkussiivinen. Tämä tekniikka toteutetaan kielittämällä voimallisesti tavanomaiseen kohtaan ylähampaiden takana suomalainen t tai d; ääni syntyy siitä, että pelkkä kielen liike sysää vähäisen määrän ilmavirtaa liikkeelle kohti puhallusaukkoa. Levine ja Mitropoulos-Bott (2002, 25) puolestaan puhuvat tämän soittotavan kohdalla muokatusta artikulaatiosta: suun yläosaan painettu kielenkärki tuodaan voimallisesti alas, ja siitä syntyvä ääni on kielipizzicato. Tekniikka ja sen tuottama sointi on esiintyjän vapaasti muunneltavissa kielen paikkaa ja suun resonanssiloja muokkaamalla, tosin he englantia puhuvina kehottavat harjoiteltaessa hakemaan mahdollisimman avointa ”to”-sointia (Levine & Mitropoulos-Bott 2002, 25). Äidinkieleltään ranskalainen Artaud (1995, 116) puolestaan kehottaa hakemaan tavua ”te”.<sup>62</sup>

Avoimet tongue-clickit soivat kutakin sormitusta vastaavasti ensimmäisessä oktaavissa, mutta suljettuina niiden korkeutta määrittävät eniten soittajan suun ja kurkun asento sekä kehon tilat (Dick 1989, 138), minkä takia niitä on mahdoton notatoida soiville korkeuksille. Artaud (1995, 112) on ollut asiasta eri mieltä — hän on notatoinut soittimen asetteluun liittyvän intonaation tarkasti (kuva 42):



Kuva 42: Artaud 1995, 112. Artaud’n neljä eri soittotapasymbolia vasemmalta oikealle: suukappale irrallaan soittajasta, normaali soittoasento, peitetty eli avointa suuta vastaan käännetty, kielellä tukittu.

Soittimen mitta eli c- tai h-jalallisuus vaikuttaa suljetussa ja tukitussa tavassa septimin laatuun, ainakin soivan toisen rekisterin c:n tai h:n sormitusta vastaavaan ääneen asti. Siitä ylemmäs soiva intervalli vaihtuu h-jalallisellakin soittimella soitettaessa lähemmäs pientä kuin suurta septimiä.<sup>63</sup>

<sup>62</sup> Englanninkielinen ”to” olisi lähinnä suomalaisittain lausuttua ty-tavua, ranskalainen ”te” taas tö-äännettä.

<sup>63</sup> Erytishuomio Artaud’sta: hänen käyttämänsä soittimet eivät olleet niin standardoituja kuin nykyisin yleisesti käytössä olevat.

Suljettuina tongue-clickit soivat kuitenkin varmuudella matalammalta kuin vastaava sormitus, ja perinteisessä soittimen asettelussa puhallusaukosta noin yhden kolmasosan peittävä alahuuli vaikuttaa myös intonaatioon suunnilleen yhden neljäsosasävelaskelen laskun verran. Artaud (kuva 42) on mallintanut esimerkkinsä hieman harhaanjohtavasti – soitinta ei ole aina tarpeen irrottaa kontaktista leukaan ja alahuuleen, mikäli sitä kääntää riittävästi ulospäin niin, ettei puhallusaukko peity ollenkaan. Vaihtoehtoisesti voi sulkea suun laittamalla hampaat yhteen ja hymyillä kevyesti, jotta alahuuli rullautuu pois puhallusaukon tieltä. Suljettujen soittotapojen sointikorkeus on aina sidoksissa soittajan suun tiloihin eli resonanssitilaan, ja näin ollen ne ovat luonteeltaan hyvin häilyviä.

Mikäli avoimia tongue-clickejä on kirjoitettu ylempiin rekistereihin, niissä kuuluu aina ylipuhaltamisesta huolimatta myös alempia taajuuksia. Perloven (1998, 50) haastattelema Sophie Cherrier neuvoo välttämään kaikenlaisia pizzicato-tyyppisiä, ilman soittimen sisällä resonoivaa ilmapatsasta tuotettavia ääniä soivan fis<sup>2</sup>-sävelen yläpuolella, koska ne soivat väistämättä oktaavia alemmaa. Artaud'n (1995, 116) mukaan ääniala on mahdollista ulottaa jopa h<sup>2</sup>-säveleen, mikäli käytetään d<sup>2</sup>-ääntä vastaavaa tapaa sormittaa ylipuhallettavia ääniä eli vasen etusormi jätetään ylös.

Artaud'n oppaassa hämmentävästi väitetään, että kielipizzicatoa soittaessa hengittäminen olisi välttämätöntä muutaman sekunnin välein, koska keuhkot pidättelevät ilmaa (ibid.). Oletan hänen tarkoittavan hapen kulumista keuhkoissa olevasta ilmasta. En itse näkisi tätä niin suurena ongelmana kuin mahdollista yliartikuloinnin synnyttämää syljen määrää huulilevyllä avoimia kielipizzicatoja soittaessa. Peitetynä tekniikkana taas kielipizzicato on mahdollista toteuttaa yhtä kuuluvasti soivana sekä sisään että ulos hengittäen.

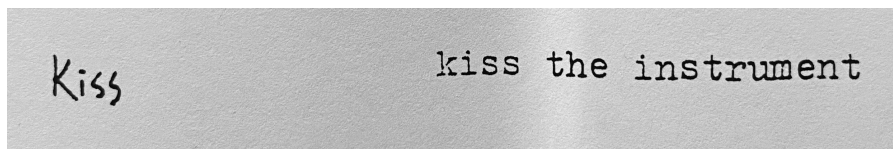
*Tongue pizzicato* eli kielen näppäys on hieman tongue-clickiä vastaava tekniikka, jossa kielitys tehdäänkin huulien väliin perinteisen kielen sijoittelun sijaan.<sup>64</sup> Tehona se on silloin tavallaan takaperoinen tongue-ram: ääni syttyy, kun kieli vedetään pois huulien välisen aukon tieltä (Dick 1989, 139).

*Lip pizzicato* on Levinen ja Mitropoulos-Bottin (2002, 25) esittelemä tekniikka, joka on perusluonteeltaan samanlainen kuin Dickin kielipizzicato, mutta sen atakki synnytetään huulien erkaumaa äkillisesti suurentamalla, kokonaan ilman kielen avustusta. Tämänkin soittotavan

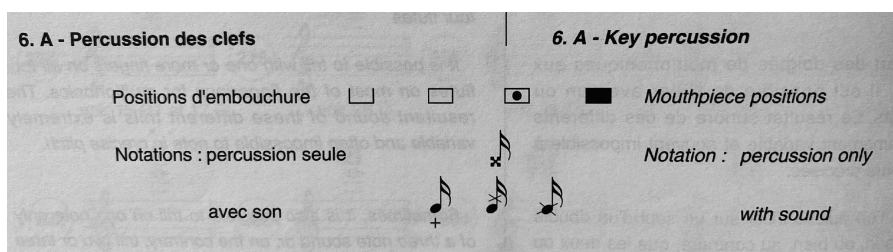
---

<sup>64</sup> Ääntämisasu olisi suomalaisittain ”thy”, ja toimintaan ohjaa mielikuva riisinyvän sylkemisestä huulien välistä.

suhteen Levine ja Mitropoulos-Bott kehottavat esiintyjää käyttämään luovuuttaan: huulia hampaiden reunojen yli rullaten saadaan aikaan maiskauttavia ”kutsuääniä” (äänetön, räjähtävä ”pa”), ja kevyemmällä liikkeellä taas suukkomaisempia sointeja (kuvat 43 ja 44).



Kuva 43: Suukkomaisiin sointeihin ohjaa teoksessa *YTA I* (1982) Esa-Pekka Salonen. Misato Mochizukin teoksessa *Silent Circle* (2006) kokonaan soittimen puhallusaukosta irrallaan toteutettavia huulipizzicatoja kuvataan ”kalaääniksi”.



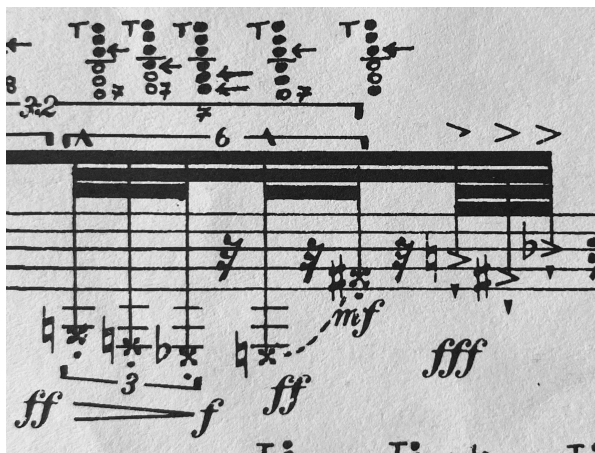
Kuva 44: Artaud 1995, 112. Erilaisia mahdollisia tapoja nuotintaa ja toteuttaa läppäperkussioita.

Myös key click-äänissä eli koneiston läppiä lyömällä syntyvissä perkussiviisissa äänissä huilistin kehon sijoittelu ja resonanssi vaikuttavat lopputulokseen paljon. Soittimen kartiomainen muoto vaikuttaa äänien korkeuteen etenkin suljetussa soittotavassa, samoin kuin se, onko huilun puhallusaukkoa peitetty, tukittu tai jätetty avoimeksi. Ilman puhallusaukon osittaista peittämistä alahuulella avoimessa key clickissä kuuluva ääni on puoli sävelaskelta korkeampi kuin normaaliksi miellettyä soittoasentoa ylläpitäen. Kulmaa muuttamalla eli puhallusaukkoa peittämällä tai paljastamalla voidaan liikkua glissandomaisesti sormitettavan äänen ympärillä. Tukittu key click soi noin suurta septimiä alempaa kuin avoin. Peitetty, mutta tukkimaton taas mahdollistaa jopa kvartin matalamman soivan lopputuloksen, mikäli soittaja avaa suun ja kurkun tilat erityisen auki.

Yleensä nuotinnetaan ensisijaisesti toivotut soivat äänet eikä käytettäviä sormituksia (Levine & Mitropoulos-Bott 2002, 29; ks. poikkeus Ferneyhough’lla, kuva 45). Kielen sijoittamisesta puhallusaukkoon saattaa kuulua oma, joskin heiveröinen äänensä, mikä voidaan välttää sillä, että käytetään puhallusaukon peittämiseen ylähuulen sisäpintaa kielen sijaan. Tällöin voi olla tarpeen sekä huilun kääntäminen että leuan liikuttaminen ylös, mikä muuttaa toki suun tilaa mahdollisesti intonaatioon vaikuttaen. Oman kokemuksen mukaan leukanivel on helpommin kontrolloitavissa ja



koko toimenpide mukavampi ja syljettömämpi kuin kielenkärjen toistuva asentaminen osin soittimen putken sisään.



Kuva 45: Brian Ferneyhough'n sävellyksen *Cassandra's Dream Song* (1970) rivillä 4 säveltäjän antamat otteet eivät tuota notatoitua soivaa lopputulosta, vaan h-jalallisella soittimella noin puoli sävelaskelta sitä korkeamman. Säveltäjä pyytää nimenomaisesti tukkimaan kielellä puhallusaukon. Jos puhallusaukko peitettäisiin muttei tukittaisi, olisi soiva lopputulos lähempänä nuotinnettua, mutta soittotavan kuulokuva hieman erilainen, hivenen huonommin soiva.

Mainituista perkussiivisista laajennetuista tekniikoista – tongue-click, tongue pizzicato, lip pizzicato ja key click – on kokemukseni mukaan usein luontevinta käyttää vaihtelevasti ja joustavasti sitä tekniikkaa, joka tuottaa akustisesti tyydyttävimmän lopputuloksen ja on riittävän hellävarainen paitsi soittajalle myös soittimelle. Nopeammissa ja pidemmissä katkelmissa kannattaa hyödyntää joko tupla- tai triplakielitystekniikkaa (Levine & Mitropoulos-Bott 2002, 25). Huilukirjallisuuden historian ensimmäiset perkussiiviset tekniikat kirjoitti teokseensa *Density 21.5* Edgard Varèse (1946), joka ohjaa toteutukseen hieman kahtalaisesti: katkelma on merkitty esitettäväksi *sharply articulated*, mutta samaan aikaan ”hiljaa soittaen, lyöden samanaikaisesti läppiä perkussiivisen efektin tuottamiseksi” (kuva 46). Varèse kirjoitti teoksen aikansa huilunrakennuksen taidonnäytteelle, kokonaan platinasta käsin valmistetulle laatusoittimelle, mutta useimmat kalliita soittimia soittavat nykyhuilistit tahtovat varjella instrumenttejaan liian kovalta käsittelyltä. Pelkkien läppien lyöminen kuuluvasti vaatii niin kovan iskun, että usein toistuessaan sellainen on haitallista soittimen mekaaniselle koneistolle ja saattaa jo kertaiskusta hajottaa tietyn tyyppisen tyynyn, joka on läppien eli ääniaukkojen täyteenä. Tätä ei ehkä vielä Densityn aikaan tiedetty. Olen päätenyt toteuttamaan Varèsen ohjetta nimenomaisesti kielitykseen viittaavana, eli täydennän kevyttä sormipizzicatoa kielipizzicatolla.<sup>65</sup> Tämä paitsi säästää soitintani ja auttaa pitämään sen säädöt huoltoon vailla myös varmistaa soittotekniikan dynaamisen

<sup>65</sup> Varèsen ohje *Density 21.5* -teoksen (1946) partituurissa eli ”\*\*\*\* Notes + to be played softly, hitting the keys at the same time to produce a percussive effect” ei suoranaisesti ohjaa ajattelemaan kielitystä.

tasaisuuden eri äänillä – Varèsen kirjoittamista äänistä esimerkiksi cis1, gis1 ja d2 soivat kukin huomattavan erilaisella resonanssilla riippuen soittimen sisäisen ilmapatsaan mitasta.



Kuva 46: Edgard Varèse: *Density 21.5* (1946) tahdit 24–27.

### 3.2.12 Flatterzunge eli frullato



Kuva 47a: Yleisimmät tavat merkitä *flatterzunge* (Artaud 1995, 19). 47b: Sciarrinon merkintä (1990, 31), joka on säveltäjälle erityinen harvinaisuus. Sciarrinon jäljillä tosin on toisinaan nähtävä tapa, jossa nuotin varren päälle on merkitty Z.

Flatterzunge tai frullato eli pärinäkieli (Riikonen 2005, 82; engl. flutter tongue) tarkoittaa yhtäjaksoisena jatkuvaa artikulaatioiden nopeaa toistoa pitkällä äänellä tai läpi sävelkulun.<sup>66</sup> Flatterzunge on käännetty erheellisesti mutta pedagogisesti onneksaasti vuonna 1956 Altésin metodikirjan kolmannessa laitoksessa, jossa kyseessä olevasta tekniikasta ensi kerran huilun historiassa mainitaan, tarkoittamaan kevyttä tai leijuvaa (Delisle 2016, 12).<sup>67</sup> Onkin totta, että kieli ja etenkin sen kärki tulee pitää mahdollisimman vapaina tätä tekniikkaa soittaessa.

Flatterzunge on helposti lähestyttävänä mutta huomiota herättävänä tekniikkana saavuttanut niin laajan pitkäaikaisen suosion, että sitä voikin nykyään jo pitää modernina klassikkona. Kiitos tämän asemansa se on ainoita laajennettuja soittotapoja, jonka notaatio on jo käytännössä vakiintunut (Levine & Mitropoulos-Bott 2002, 12; ks. kuvia 47a ja 47b). Nykynotaatiossa se on toisinaan sekoitettavissa säveltoistoihin pidemmillä äänillä, ellei sen ohessa ole selventävää määrettä *flatt.* tai *frullato*. Flatterzunge on toteutettavissa kaikissa huilun rekistereissä ja kaikilla dynamiikan

<sup>66</sup> Italian kielen sana *frullato* tarkoittaa nykyisin myös pirtelöä tai smoothieta (it. frullare = velloa tai kirnutta), saksan *flutter* puolestaan merkitsee värisevää tai aaltoilevaa ja *zunge* kieltä.

<sup>67</sup> Ransk. *léger, voletant*

vaihtoehtoilla (ibid. 12). Sitä voidaan soittaa sekä pitkiin että lyhyempiin ääniin ilman hankaluuksia, vaikka Artaud'n (1995, 19) mukaan yhdistäminen artikulaatioon onkin haaste.

Wyen (1988, 22) mukaan tutkimuksin on voitu esimerkiksi todeta, että eri kansallisuuksia edustavilla huilisteilla kielen kärki osuu artikuloitessa luonnostaan eri paikkaan. Dick (1989, 136) huomauttaa myös flatterzungen olevan lingvistinen kysymys, koska ranskankieliset soittajat käyttävät luontevammin suun takaosassa tärisevää ”kurkkupärinää” ja toisen kieliset taas kielen kärkiosan pärinää.

Suomenkielisen soittajan suuhun tämä tekniikka istuu luonnostaan, sillä suomen kieleen kuuluu rullaava, kielen kärki ylös etuhampaiden taakse jättämällä syntyvä *r*-äänne. Muun muassa ranskaa äidinkielenään puhuvien soittajien puolestaan on helpointa ottaa käyttöön kielen takaosaa nostamalla ja taaksepäin vetämällä syntyvä flatterzunge (ks. Artaud 1995, 19), joka Dickin (1989, 136) mukaan on erityisen edullinen sellaisissa soittotapahtumissa, joissa tavoitteena on mahdollisimman puhdas eli paljon soivaa ääntä sisältävä sointi. Artaud'n (1995, 19) mukaan kielenkärki-flatterzunge on erityisen haastava sekä matalassa että korkeimmassa rekisterissä, mutta oma kokemukseni on, että se häiritsee vain kaikkein matalimpien äänien soimista. Levine ja Mitropoulos-Bott (2002, 12) kehottavat kurkkua lähempänä rullaavan tekniikan käyttöön erityisesti matalassa rekisterissä sekä dynamiikaltaan hiljaisemmilla äänillä ja fraaseissa. Ylärekisteri sekä suuremmat dynamiikat yleisesti sietävät paremmin kielenkärjen liikkeen tuomaa häiriötä ilmavirran kulkuun, mutta jos flatterzungen tahtoo yhdistää ilmaääneen soivan äänen sijaan, tulee nämä ohjeet lukea juuri päinvastoin (ibid.).

Kielen kärjellä tuotettava flatterzunge tuottaa lähes väistämättä enemmän hälyä eli ilman virtauksesta syntyvää kohinaa, ja etenkin huilun alimpien äänien kohdalla se tuottaa usein liikaa häiriötä huuliin ja ilmavirran tasaisuuteen. Omassa soitossani hallituilla kielenkärjen ja kielen takaosan pärinöillä on myös karakteriero – kielen kärki tyypillisesti liikkuu nopeammin värähtelyin ja suun takaosa puolestaan löysemmin. Uskon tämän olevan osin kielellisyyteen liittyvä ilmiö, sillä Artaud'n (1995, 19) mukaan asia olisi juuri päin vastoin. Tyylien vaihtelu on mahdollista, ja Dickin (1989, 136) ehdotus on toimia niin erityistä musiikillista ekspressiivisyyttä vaativissa paikoissa. Levine ja Mitropoulos-Bott puolestaan huomauttavat, että suun takaosan pärinä on mahdollista toteuttaa myös sisäänhengittäen (2002, 12). Ferneyhough (1970) oheistaa kielenkärkipärinään ilmaisulla ”*Lips and tongue Flz.*”, joka on realistinen ilmaisu, sillä kielen rullaaminen vaikuttaa myös huilien keskikohdan puhallusaukkoon jossain määrin tärävästi.

Itse koen kurkkupäriinän tuottamiseen tarvittavan liikkeen nimenomaisesti kielen takaosan siirtymänä taaemmas ja ylemmäs, mutta Levine ja Mitropoulos-Bott (2002, 12) kehottavat erityisesti varomaan kitakielekkeen turhaa peittämistä ja paineistamista ja sanovat kurkkupäriinän syntyvän taaempänä, lähellä kurkunpäättä. Tavallaan pystyn jopa erottamaan nämä kaksi toisistaan erillisinä tapoina, mutta en saa Levinen ja Mitropoulos-Bottin tapaa syntymään ilman runsaampaa ilmanpainetta. Kielenkärjen rullauksesta syntyvän päriinän toteuttamiseen he neuvovat alkuasetelmasta (englannin ääntämyksen mukaisesti) *hud*-tavulla. Kielenkärki jää lähes paikoilleen *d*-äänteeseen, minkä jälkeen sen yli tai yläpuolelta yritetään suunnata ilmavirta kohti soitinta synnyttäen *r*-äänteen. Tässä on mielestäni syytä huomioida, että *r*-äänteessä kielen kosketuskohta suun yläosaan saattaa olla hieman kauempana sen kärjestä kuin *d*-äänteessä. Levine ja Mitropoulos-Bott neuvovat huolehtimaan sekä tarvittavasta ilmavirran paineesta että siitä, että kielenkanta pysyy rentona ja irtonaisena, ja kääntämään kielen sivuja hieman ylöspäin (ibid., 13). Lisäisin tähän, että suun vokaalitilan on syytä pysyä mahdollisimman samanlaisena kuin hyvin resonoivaan päriinättömään sointiin tarvitaan. Ferneyhough (1970) kuvaa *Throat Flz.* -soittotapansa toteutusta kurkun takaosassa tapahtuvana kurlauksena.

### 3.2.13 ”Beatbox”, glottal sounds ja erilaiset kehon resonanssia hyödyntävät perkussiot

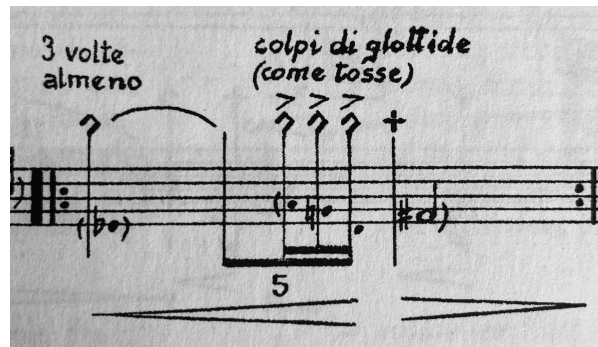
Edellä listattujen, jo jokseenkin vakiintuneiden laajennettujen soittotapojen ohella, sivussa ja lisänä voi ajatella löytyvän lukemattomia muita, toistaiseksi vielä nuotintamattomia tapoja tuottaa ääntä huiluavusteisesti, kehoresonanssia hyödyntäen. Esimerkiksi artikulaatiotapojen laaja kirjo on hyvin soittajakohtainen, ja sekä avonaista että suljettua suuta ja soittotapaa ja käytettävää kielen- tai kurkunkohtaa vaihdellen voi erityisesti vahvistuksen avulla saada kuuluviin paljon kiinnostavia sointeja.

Olen projekteissani<sup>68</sup> säveltäjien Ida Lundénin ja Minna Leinosen kanssa ottanut käyttöön nopeasti etuhampaiden takaiseen kitalaen osaan napsahtaen lyövän *d*-kielityksen, joka erottuu itsenäisenä perkussiivisena tehona artikuloituista alukkeista poiketen. Ero perinteiseen *d*-kielitykseen on siinä, että perinteinen tapa sinkoaa ilmaa liikkeelle vauhdikkaammin, kun taas tämä lopettaa sen matkan. Kyse on siis eräänlaisesta avoimesta tongue-ramista, koska kielenkärki sulkee tässä ilmavirran reitin. Tätä kielitystapaa on säveltäjän ollut hankala selittää toisille (Lundénin tapauksessa ruotsalaisille) huilisteille, ja voikin olla, että kehollisten erovaisuuksien takia soittotapa ei ole universaalisti toistettavissa.

---

<sup>68</sup> Ida Lundén: *Tyskamossarnas sugluft* (2016), Minna Leinonen: *Maa jonka jätämme* (2023).

Säveltäjistä Salvatore Sciarrino opastaa tekemään kurkulla *colpi di glottide* (esitysohjeessa englanniksi *glottal sounds*) eli kurkunpää-ääniä, jotka osin muistuttavat laulettuja äännähdyksiä, mutta eivät vertaudu esimerkiksi Fordin nuotintamiin yksittäisiin foneemeihin siitä syystä, ettei niiden ääntämisasua tai tarkkaa intonaatiota ole kumpaakaan määritelty. Sciarrinolla *colpi di glottiden* kurkkuäänet ovat kontrolloimattoman kuuloisia, eivätkä ne korreloi annettujen sormitusten kanssa kuulokuvassa (kuva 48).



Kuva 48: Salvatore Sciarrinon teoksessa *L'orizzonte luminoso di Aton* (1989, julkaisussa 1990, 29) kurkunpää-äänien nuotinnuksessa on huomattavaa, että vaikka soittimen sormitusote muuttuu, pysyy kehoääni paikoillaan, viivastolla määrittämättä.

### 3.3 Yhteenveto

Luvussa 3 tarkastelin Artaud'n, Dickin sekä Levinen ja Mitropoulos-Bottin laajennettujen soittotapojen oppaissa ja muutamissa uuden huilumusiikin partituureissa esiintyviä huilun erityisiä soittotekniikoita, jotka vaativat toteutukseltaan soittotoimien tarkempaa tarkastelua (Riikonen 2005, 9). Esittelin soittotapojen yleisimmät nuotinnustavat, kuvailin niiden sointia ja soittamista ja esitin huomioitani oppaissa ja partituureissa annetuista toteutusohjeista. Tarkoitukseni oli tarkentaa ja ajantasaistaa käsitystä huilun laajennetuista soittotavoista sekä soittajille että säveltäjille.

Yhteenvetona sekä kehoresonanssia hyödyntäville perkussioille, erilaisille artikulaatioille että ylipäättään kaikkien kehollisten laajennettujen soittotapojen tulkinnalle ja tuottamiselle voidaan todeta, että niiden kirjo on äärimmäisen laaja. Ne ovat vahvasti sidoksissa soittajaansa, ja niiden voidaankin nähdä rikastuttavan yksilöllistä sävelkieltä esitettävästä teoksesta riippumatta. Monen laajennettujen soittotavan osalta notaatio on yhä vakiintumatta. Toisaalta monet sellaiset tavat, joiden ilmaisulliset mahdollisuudet ovat niin laajat, ettei voida puhua vain yhdenlaisesta toteutuksesta, kaipaisivat jo tarkempaa nuotinnusta. Tilaamalla ja esittämällä aktiivisesti uutta

musiikkia sekä kommunikoimalla elävien säveltäjien ja kustantajien kanssa huilisti voi vaikuttaa siihen, millaiseksi uusimman musiikin notaatio ja sävelkieli kehittyvät.

Tuntemattomaan tutustuminen saattaa aluksi aiheuttaa sen, että jo tuttukin käy vieraaksi. Laajennettuihin sointeihin perehtymällä pystyy laajentamaan luovan ja soinnillisen ajattelun käsittämään, millä kaikilla tavoin tarkasteltava partituuri voisikaan soida ja toisaalta taas miten tutut kuulokuvat olisi voinut vaihtoehtoisesti nuotintaa (Mali 2004, 38). Konventionaalisesta soittotavasta irtaantuminen tekee mahdolliseksi oman soittajuuden kuuntelemisen uudesta perspektiivistä, jolloin omat luonteenomaisuudet – hyvässä ja pahassa – tulevat paremmin esiin (ibid., 61).<sup>69</sup> Wyeiin (1988, 28) yhtyen katson, että tämän päivän vaatimuksiin vastaa parhaiten huilisti, joka ei pelkäästään pyri erikoistumaan vaan laajentamaan ja monipuolistamaan taitojaan.

Kartoittamattomiin äärialueisiin tutustuminen perustaitojen vahvistamiseksi ei ole pedagogisena niksinä uusi (Dick 1986, 7,9); esimerkiksi monelle tahdottomista kurkunpään äännähdyksistä kärsineelle aloittelevalle huilistille on tarjottu apukeinoksi jännitysten purkamiseen laulamista samanaikaisesti soittimen soiton kanssa. Tätä taitoa ei kuitenkaan ole nimetty laajennetuksi soittotavaksi eikä sitä ole sidottu modernin taidemusiikin viitekehykseen. Opitusta soittoliikkeistöstä irtaantuminen aiheuttaa toki omanlaistaan päänvaivaa, vaatiihan vaikkapa erilaisten ilmaäänien tuottaminen huilulla ansatsin kontrollointia varsin epätyypillisestä perspektiivistä (ks. esim. Riikonen 2005, 109). Laajennettuihin soittotapoihin tutustuminen laajentaa ”holistista” oman instrumentin hallintaa ja käsitystä siitä (Mali 2004. 68, 90). Puhallinsoittajan tapauksessa oma keho on osa soitinta. Erityisesti huilunsoitossa laajennettujen soittotekniikoiden harjoittaminen vahvistaa ja jouhevoittaa ansatsia sekä siltä kaivattua hienosäädön taitoa (Dick 1989, v).

---

<sup>69</sup> Dick (2012, 15) käyttää jopa ilmaisua ”Vapautin itseni perinteisistä ennakko-oletuksista, joita huiluun ja sille kirjoitettuun musiikkiin liittyy”.

## 4 TAPAUSTUTKIMUKSET – KOLME TEOSSESIMERKKIÄ

### 4.1 Johdanto

Tässä luvussa esittelen kolme soolohuiluteosta, jotka ovat olleet tutkimustyöni ja siihen liittyvien soitto- ja ajatusprosessien kannalta erityisen tärkeitä. Kaksi teoksista on yleisesti tunnettuja klassikoita ja kolmas taas vähemmän tunnettu helmi. Teokset ovat Kaija Saariahon (1952–2023) *Laconisme de l’Aile* (1982), Brian Ferneyhough’n (1943–) *Cassandra’s Dream Song* (1970) ja Andrew Fordin (1957–) *Female Nude* (1993). Olen valinnut nämä kolme sävellystä niissä käytettyjen nuotinnus- ja laajennettujen soittotapojen vuoksi ja myös siitä syystä, että hahmotan kaikki kolme teosta eri tavoin. Esittelen tässä luvussa niihin liittyvät henkilökohtaiset tulkinnalliset kuvaukseni ja teknisen toteutukseni päähuomiot, keskittyen laajennettuihin soittotapoihin.<sup>70</sup>

On syytä avata soittamiseen ja musiikin tulkintaan liittyvää ajatteluani. Näen soittamisen oppimisen prosessina, jossa soittaja oppii ymmärtämään, miten soitin toimii ja millaisia kehollisia toimintoja soittajalta vaaditaan (ks. Riikonen 2005, 38). Ajatukseni soittamisesta ja teoksen oppimisen prosessista on siis hyvin hermeneuttinen. Musiikin soittamisen eri ilmiöihin liittyvät itsenäiset hermeneuttiset kehät pyörivät limittäin mutta eri tahtiin, osa nopeasti<sup>71</sup>, osa hieman hitaammin<sup>72</sup> ja osa tuskin havaittavalla nopeudella<sup>73</sup>. Teknisen ymmärryksen lisäksi soittaja tarvitsee luovia muusikon taitoja. Hahmotan, että musiikki on sekä henkisiä että ruumiillisia tunteuksia välittävä asia, jota minulla on rajaton mahdollisuus säveltäjän antamissa raameissa muokata. Ilmaisut *rajaton* ja *raamit* mahtuvat samaan lauseeseen, koska säveltäjän antamat parametrit eivät parhaimmillaankaan ulotu koskemaan niitä metaforia tai juonellisuutta, joita esitykseeni liitän soittoni ilmaisuvoimaa vahvistaakseni (ks. Männikkö 2015, 19–20).

Sekä ideatason tulkinnallinen näkemykseni teoksista että käytännön ajatusmallini niiden soittamiseen on syntynyt harjoitusprosessin ja lukuisten esitysten kautta, teoksia uudelleen ja uudelleen tunnustellen. Saariahon ja Ferneyhough’n teoksia olen myös sanallistanut opettaessani niitä muille. Kirjaamani näkemykset eivät ole prosessikuvauksia, harjoitus- tai esiintymispäiväkirjoja eivätkä teoreettisia analyyseja teoksista. Kuvaan teoksia sellaisina kuin ne tällä hetkellä ymmärrän, laajennettujen soittotapojen toteutukset erityisesti mielessä pitäen.

<sup>70</sup> Painotan tässä sitä, että kirjaamani ratkaisut ovat nimenomaisesti henkilökohtaisia. Riikonen (2005, 114–115) esittelee työssään muutamia Saariahon *Laconismeen* liittyviä ratkaisuja, mutta on epäselvää, esitteleekö hän omia mallejaan vai ovatko soittotapakuvaukset peräisin haastatelluilta huilisteilta.

<sup>71</sup> Nopeaa on esimerkiksi tarkkaa sormityöskentelyä vaativan katkelman oppiminen uudessa teoskontekstissa silloin, kun tekninen perusosaaminen on jo kunnossa.

<sup>72</sup> Hitaammasta prosessista käy esimerkiksi laajennettujen soittotapojen ottaminen käyttöön ensimmäistä kertaa.

<sup>73</sup> Hitaimmin muuttuu kokemus teoksesta tai sen sopivimmasta tulkinnasta.

Tulkintani muodostuvat osin retrospektiivissä menneitä esityksiä ja niiden valmistamisia muistellen, osin suhteessa ymmärrystäni juuri tällä hetkellä muokkaaviin olosuhteisiin ja lopulta myös jatkuvalla uteliaisuudella tulevaisuuteen ja tuleviin esityksiin katsoen.<sup>74</sup> Vaikka pysyn avoimena sille, että tulkintani voivat ajan kuluessa muuttua, heijastavat ne aina sen hetkistä muusikon identiteettiäni. Siihen identiteettiin sisältyy tietty tapa soittaa huilua, jota esimerkkiteosten laajennetut soittotavat osaltaan haastavat.

Caruso et al. (2016, 404) määrittelevät esiintyjän luovaksi henkilöksi, jonka tehtävä on tulkita musiikkiteosta muun muassa tulkinnallisten määränpäiden uudelleenarvioinnin kautta. Waterman (1994, 154) puolestaan katsoo, että vaikka sävellys itsessään on säveltäjän mielen tuotos, on sen saattaminen havaittavaan tilaan mahdollista vain esiintyjän työpanoksen kautta. Esiintyjä puolestaan taas ei voi olla tuomatta tulkintaansa mukaan heijasteita omista arvoistaan ja ideoistaan, vaikka ottaisiikin ensisijaisesti huomioon säveltäjän ohjeistuksen (ibid., 154–155). Malin (2004) mukaan soittajan tulkinta sävelteoksesta on ymmärryksen kehittymistä. Täydentäisin itse tätä ajatusta siten, että tulkinta on sarja esteettisiä valintoja, joita teen sen hetkisten taitojeni ja tietojeni varassa (ks. myös Riikonen 2005, 106). Laajennetut soittotavat eivät ole vain temppuja tai poikkeamia, vaan osa sitä esteettisten valintojen kokonaisuutta, jota harjoitellessani kehitän ja esiintyessäni jatkuvasti hienosäädän.

#### 4.2 Narratiivi, narratiivisuus

Käytän sanaa narratiivi pääpiirteittäin samassa merkityksessä kuin Maria Männikkö (2018) työssään *Kerronnan voima: narratiivi sävellyksen tulkinnassa*. Narratiivi tarkoittaa kertomusta, mutta minulle soittajana se on myös sarja niitä tuntemuksia tai mielikuvia, joita tietyn teoksen tietyllä tapaa soittaminen tai kuuleminen minussa herättää ja joihin esiintyessäni tukeudun ankkuroidakseni oman tulkintani tiettyihin kehyksiin ja kristallisoidakseni ideani itselleni, jotta voisin mahdollisimman ymmärrettävästi välittää ne muille.<sup>75</sup> Kuten Männikölle, myös minulle musiikki on lapsesta asti merkityksellistynyt juonikuvioiden kokemuksen kautta. Nykyisin erityisesti uudemmissa sävelteoksissa aistin musiikissa paljon erilaisia pintamateriaaleja, lämpötiloja ja valaistuksia.

---

<sup>74</sup> Kuten Dick (1986, 3) kirjoittaa: ”to learn all one can from the past, to contribute to the present and welcome the future”. Riikonen (2005, 23, 32) huomauttaa, että se, *mitä* ja *miten* soitetaan neuvotellaan aina uudelleen alati muuttuvissa, muun muassa sosiaalisissa verkoistoissa.

<sup>75</sup> Wye (1988, 29) tosin suhtautuu suurella kriittisyydellä soittajan omien henkilökohtaisten tunteiden purkamiseen musiikin välityksellä ja muistuttaa, että vain säveltäjän intention esiintuominen on suotavaa, ei soittajan oman egon.



Männikkö (2018, 22) pohjaa ajatuksensa psykologi Jerome Brunerin (1915–2016) narratiivikäsitteeseen, johon perustuen hän asettaa narratiivisen ajattelun vastakkain mainitsemansa “loogis-tieteellisen ajattelun” kanssa tapana hahmottaa ympäröivää maailmaa suhteessa omaan itseen. Männikkö kirjoittaa, että ”Brunerille narratiivi on sekä tarinan rakennusprosessin tutkimista kognitiivisena ilmiönä että prosessin tuloksena syntyneiden tarinoiden tarkastelua” (ibid., 23) ja että hän on halunnut “palavasti sukeltaa tiedon ja faktan tuolle puolen” (Bruner 2014, sit. Männikkö 2015, 17). Keksimme siis ”tarinoita” kohtaamiemme ilmiöiden tueksi eli selitämme tapahtumia tavalla, joka on meille looginen, jotta käsityksemme itsestämme ei pääse horjumaan liikaa.<sup>76</sup>

En itse tahdo asettaa narratiivista ajattelua Männikön tavoin hänen nimeämäänsä “loogis-tieteellistä” ajattelua vastaan, vaan minusta molemmille on sijaa maailmankatsomuksessa. Ymmärrän pikemminkin niin, että mustavalkoisessa maailmassa narratiivi mahdollistaa inhimillisen pehmeät sävyt ja likiarvot, kumoamatta kuitenkaan lainalaisuuksien olemassaoloa ja paradigmaattista ajattelua (Männikkö 2015, 29). Tämän näkemykseni myötä katson olevan enemmän samanmielinen Brunerin (1985, sit. Männikkö 2015, 29.) kanssa kuin Bruneriin viittaavan Männikön, jonka tekstistä on luettavissa narratiivisen ajattelun kohottaminen paradigmaattisen yläpuolelle (ibid. 8, 13, 17). Paradigmaattiseen ajatteluuni sopii empaattinen narratiivi joka tasolla: voidakseni ymmärtää ja selittää asioita itseni lisäksi muille täytyy minun voida eläytyä myös muihin rooleihin ja toisiin perspektiiveihin omani lisäksi. Musiikin suhteen tämä tarkoittaa kykyä voida luoda soivia tarinoita kaikenlaisesta materiaalista, ja pidän taitoa heittäytyä musiikin avulla hyvänä empatiataitojen harjoitteena.

Riikonen (2005) tarkastelee tutkimuksessaan huilistien identiteettejä narratiivisina filosofi Paul Ricoeurin (1913–2005) kirjassaan *Oneself as Another* (1992) esittelemän teorian mukaan. Hän tarkoittaa huilistin narratiivisella identiteetillä minäkuvan samuutta ja itseyttä ajan kulun eli elämän narratiivin ulottuvuuden suhteen taiteellisen toiminnan perspektiivistä (Riikonen 2005, 37–42). Soittoliikkeiden toistettavuus ja tietynlaisina säilyminen ajan saatossa on Riikosen identiteetikäsitteen ytimessä. Uudempi säveltaide aiheuttaa haasteita tällaiselle yhdenlaiseksi vakiintuneelle (huilistin) identiteetille, koska musiikkiin kirjoitetut lomittuvat ja päällekkäiset soittoliikkeet vaativat tekoja totutun ulkopuolelta. Malin (2004) työstä käy selvästi esiin se, että myös hänen kokemuksensa soittajaidentiteetistään on narratiivisesti rakentuva, mikä sopii Riikosen näkemykseen. Hyytinen (2018, 78–79) sen sijaan ei käsittele soittamista narratiivisen

---

<sup>76</sup> Männikön (2018, 24) mukaan Brunerin näkökulmasta ”narratiivi on ihmisen tapa organisoida kokemuksia ja tehdä niistä ymmärrettäviä”; De Fina (2015, sit. Korhonen et al. 2020, 2) kuvaa tarinankerronnan kautta tapahtuvan identiteetin rakentamisen olevan prosessi, joka tähtää johdonmukaiseen ja myönteiseen minäkuvaan.

identiteetin lähtökohdista vaan läsnäolon ja kehotietoisuuden näkökulmasta: soittaja on muuttumaton ja olosuhteista riippumaton fyysis-henkinen olio. Teoksessaan hän tosin valaisee omaa muusikonpolkuaan narratiivisen kerronnan kautta (ibid., 82–83).

Koen, että erityisesti laajennettuja soittotapoja ja uusia sointeja sisältäviä sävellyksiä tulkitessamme haastamme opittua muusikon identiteettiämme tavoilla, jotka altistavat sitä mahdollisille muutoksille uuden oppimisen myötä (ks. myös Riikonen 2005, 104). Sävelteoksen oppimisen hermeneuttinen kehä kohtaa siis mielessäni narratiivisen identiteetin muodostamisen kehän: kun rakennan yhden teoksen mittaista tarinaa, vaikuttavat tapani rakentaa tuo tarina ja kaikki ajan kuluessa luomani teostulkinnat siihen narratiiviin, joka on elämäni varrella muuttuva käsitys itsestäni ja soittajuudestani. Seuraavaksi tarkastelen tapausesimerkkien kautta lähemmin tuota tulkinnallis-teknistä prosessia.

#### 4.3 TAPAUS SAARIAHO – YHDEN AJATUKSEN LÄVISTÄMÄ TILA

##### 4.3.1 Teoksesta yleisesti

Kaija Saariahon soolohuiluteos *Laconisme de l'aile* syntyi vuonna 1982, ja säveltäjä muokkasi siitä myöhemmin vaihtoehtoisen, elektroniikan kanssa esitettävän version. Optio elektroniikan käyttöön syntyi käytännön tarpeesta – *Laconisme* oli määrä esittää konsertissa, jonka ainoa vain akustisesti soiva teos se olisi ollut ilman uutta versiota (Hoitenga 2011, 4). Nykyisin sävelteoksen ohkeen on olemassa myös live-video (ibid.).<sup>77</sup> Lähtökohta sävellystyölle olivat soittimellisesti mahdollisuus muuntaa ääntä saumattomasti salaisista kuiskauksista puhtaaseen ja abstraktiin huilun ääneen ja ideatasolla Saariahon mielikuvat lintujen liidosta taivaalla. Saariaho on käsitteellistänyt tuotannossaan ääni-häly-akselia (Riikonen 2005, 134), ja kappaleen ilmaisun keskiössä on äänenvärien skaala.

Teoksen esittäminen alkaa muusikon työhön harvoin kuuluvalla lausunnalla. Huilisti lausuu ranskaksi katkelman Saint-John Persen (1887–1975) runosta *Oiseaux* (1962). Tekstiä aloitetaan lausumaan säveltäjän ohjeesta *resitoiden* eli puhelaulun kaltaisesti, vaikka annettu säveltasosiosta puuttuukin (kuva 49). Kuuluvat sisäänhengitykset rytmittävät resitointia, ja järjestyksessä toisen, hengähdyksen kaltaisen nopeamman sisäänhengityksen jälkeen esiintyjän on määrä muuttaa äänensä kuiskaukseksi. Jakson lopussa resitointi pysähtyy *l'espace*-sanana pitkille s-äänteille, joista jälkimmäinen tuotetaan huilun ilmaäänä (kuva 49, rivi 4 viimeinen tahti).

---

<sup>77</sup> Videon tekijät ovat Jean-Baptiste Barrière yhdessä Pierre-Jean Bouyerin ja Isabelle Barrièren kanssa.

Lausuttu äänne muuttuu soittimen hälyääneksi huilun huulille nostamisen myötä, ja konsonantin muutoksella ilmaääni muuttuu artikuloitummaksi pärinäkieleksi. Puhuttu kieli muuntuu portaattomasti huilun ääneksi, ja johdanto päättyy perinteisellä tavalla soitettavaan nousevaan eleeseen.

[ - - ]

*Ignorants de leur ombre, et ne sachant de mort que ce qui s'en consume d'immortel au bruit lointain des grandes eaux, ils passent, nous laissant, et nous ne sommes plus les mêmes. Ils sont l'espace traversé d'une seule pensée.*

*Laconisme de l'aile! ô mutisme des forts...* [ - - ]

*Välittämättä varjoistaan, ja tietämättä kuolemasta muuta kuin sen tekevän kuolemattomaksi suurten vesien kaukaisessa pauhussa, ne menevät, jättäen meidät, emmekä me ole enää samat. Ne ovat yhden ajatuksen lävistämä tila.*

*Siiven eleettömyys! Oi vahvojen hiljaisuus...*

(suomennos kirjoittajan oma)

The image shows a musical score for voice and instrument on lips, with handwritten annotations and performance instructions. The score is divided into five systems (rows 1-5).

- System 1:** Tempo *lento* (♩ = 48 - 60). Includes the instruction *RUBATO* and the handwritten note *SISÄÄNHENKITYS*. The lyrics are: "Ig - no - rants de leur (h) om - bre et ne sa -".
- System 2:** Lyrics: "- chant de mort de mort que ce qui s'en con - sume d'im - mor - tel au". Includes the instruction *RUBATO* and the handwritten note *SISÄÄN*.
- System 3:** Lyrics: "bruit loin - tain des grandes J eaux (h) ils passent nous lais - sant". Includes the instruction *RUBATO* and the handwritten note *KUISKAUS?*.
- System 4:** Lyrics: "et nous sommes plus les mêmes ils sont l'es - pace (t t t t....) flutter-tongue". Includes the instruction *RUBATO* and the handwritten note *l'espaant*.
- System 5:** Lyrics: "as slowly as possible". Includes the instruction *RUBATO* and the handwritten note *AILEA!*. The score ends with *forte possibile* and *sempre legatissimo*.

Performance instructions include *instrument on lips pp (sempre)*, *(accel.)*, *flutter-tongue*, *senza vibr. (sempre)*, and *forte possibile*. The score also features dynamic markings like *pp*, *mp*, and *fff*, and articulation marks like *legato* and *sempre legatissimo*.

Kuva 49: Kaija Saariaho: *Laconisme de l'Aile* (1982) ensimmäinen partituurisivu, rivit 1–5.

Johdannon jälkeen teoksen keskiosan rungon muodostaa kahden eri-ilmeisen jakson vuorottelu. Jaksot on merkitty *tempo I* ja *tempo II*. Kummankin osan luonne muodostuu kolmen selkeän ja erilaisen määreen avulla: *tempo I* on hitaampi, sen aika-arvot vapaampia (säveltäjän käyttämä aaltoileva palkitus ohjaa soittamaan *sempre rubato*), ja äänenmuodostusta määrittää ohje *senza vibrato sempre* eli suoralla äänellä. Loppujaksoon edetään hieman samalla tavoin ääntä liudentaen kuin alussa, mutta käänteisesti — pitkää huilun ilmaääntä sotkemaan tuodaan artikulaatio, josta ilmavirran loppuun ohentamisen kautta muodostuu resitoitu *t*-ääne ja kuiskauksen kautta ääneen lausuttu Persen runolainan viimeinen säe. Jo alkujaksossa kuullun nousevan eleen kehittäely muodostaa loppujakson materiaalin.

#### 4.3.2 Narratiivinen näkemykseni ja tekniset huomiot

Saariahon valitsema teksti johdattaa ajatukseni kohti pysähtynyttä maisemaa. Persen säkeissä taivasta halkovat lentävät linnut, varjoistaan tietämättöminä. Juuri tämä varjottomuuden mainitseminen saa minut näkemään teoksen kokonaan harmaana maisemana. Mielessäni valo siivilöityy niin tiheään pilvipeitteen läpi, etten näe lintujen varjoja, vaikka ne ovatkin minulle totta, samoin kuin kaukana pauhaava vesiputous, jota en voi silmin havaita. Harmaus yhdistyy mielessäni erilaisiin kivisiin pintoihin, rantakivien sileyteen ja aaltojen syövyttämän kallion huokoiseen rakenteeseen. Lakonisuus, eleettömyys, on pysyvä teema kaiken tapahtumankin keskellä, liitäväthän linnutkin siipiään liikuttamatta. *Laconisme* hahmottuu minulle ensisijaisesti tilana, jossa sille alisteinen löyhä kertomus tapahtuu. Vaikka liikkeessä on lintuja, vettä sekä abstraktimmalla tasolla ajatus tilaa täyttämässä, eivät eri liikkeet tapahtumina tunnu johtavan mihinkään. Väijäämätön ajan kulku ja Saariahon tapa muuntaa ääntä hälyksi ja taas takaisin kyllä muokkaavat maisemaa, mutta niin hienovaraisesti, ettei se ehdi teoksen aikana muuttaa mielessäni näkyvää kuvaa.

Visualisoimani maisema ei ole karu, vaan siinä on hellää pehmeyttä. Katson tämän Saariahon musiikille tyypillisen tehon olevan eräänlainen *tendre*, joka on minulle etäisempää ja olemukseltaan vähemmän tiivistä kuin mihin italiankielinen esitysohje *dolce* minua ohjaisi. *Dolce* on minulle kiinteä, konkreettinen olomuoto ja soinnin väri, *tendre* puolestaan tapa koskea. Näen lintujen lentävän maisemassa, johon suurten vesien ja kivisten pintojen lisäksi kuuluu hiekkaranta, ja teoksessa hahmottamani maiseman lämpötila on lämmin. Lämpöä tuovina elementteinä toimivat *tempo II* -jaksojen esitysohje *con vibrato*, *espressivo* ja Saariahon kirjoittamat laululliset fraasit. Tasainen pilviverho estää aurinkoa polttamasta, ja lämpö on vain hienovaraisesti havaittavissa.

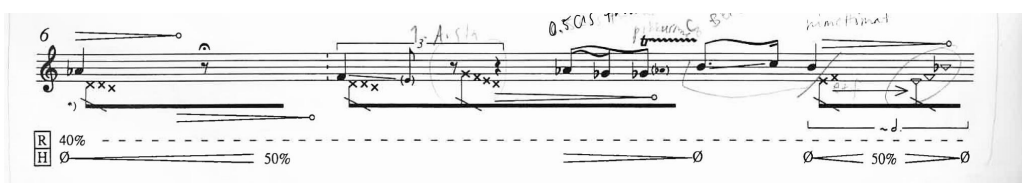
Teknisesti *Laconisme de l'Ailen* soitossa erityisen tärkeää on säveltäjän ohjeiden huolellinen tarkastelu – partituuri on erittäin käyttäjäystävällinen ja viimeistelty muutamia sokeita pisteitä lukuun ottamatta – sekä puhtaasta äänestä erilaisin hälyin väritettyihin ääniin siirtyminen. Lähtö- tai päätepiistettä tärkeämpää on matka, transformaatio, jonka ääni kulkee. Muutos tärkeimpänä elementtinä tulee pitää pinnassa läpi koko teoksen.

Alun resitoinnissa (kuva 49) tärkeää on riittävä äänen voimakkuus, erityisesti kuiskattaessa sekä sisäänhengityksissä. Kurkunpäättä vastukseksi nostamalla ja joogaharjoittelusta tuttua hengitystä ajatteleamalla saa Saariahon ohjeistaman (*h*)-sisäänhengityksen kuuluviin ilman kohtuutonta keuhkoihin vedettävää ilmamäärää. Jälkimmäinen lyhyt sisäänhengitys on helpoin toteuttaa kuuluvasti siten, että suuta avataan samalla. Jotta ilmavarastoa saa kerrytettyä tarpeeksi ennen 4. rivin pitkää puhallettavaa ääntä, kannattaa saman rivin alkuun lisätä tietoinen sisäänhengitys esimerkiksi ennen *et*-sanaa ja muutamaa tahtia myöhemmin *ils*-sanaa.

Ensimmäinen lintujen ilmaan nousua kuvaava ele minulle hahmottuu rivin 4 viimeisestä ja rivin 5 ensimmäisestä tahdista. Konsonantin lisääminen ilmaääneen on mielessäni maassa olevan parven kuhinaa, ja parven tarve nousta lentoon tiivistyy frullatolla soitettavaan d-ääneen. Suomalaisittain kuiva *t*-äänne ei ole mielestäni optimaalisin pitkään ääneen lisättävä, vaan alkuun on hyvä ajatella *th*-sointia. Kielen frullato-pärinä lisätään mukaan vaiheittain, pyrkien ensin kielenkärjen tremolomaiseen tärinään lyhyillä yksittäisillä aksenteilla. Säveltäjän pyytämän mahdollisimman hitaan frullaton saa soivuutta häiritsemättä parhaiten esiin vaihtamalla kielenkärkitoteutuksesta kurkkufrullatoon, mikäli sellainen soittajalta onnistuu. Ilmaäänestä soivaan d-ääneen liukuminen tapahtuu helpoiten siten, että aloittaa *-pace*-tavun hieman *f*-foneemin kaltaisena eli suu on lähes suljettu ja hampaat lähellä toisiaan. Suuta avaamalla ja leukaa laskemalla ääneen tulee kuin itsestään soiva ydin. Nopea asteikko siirtää linnut taivaalle (ks. kuvaa 49 sivulla 66). Hieman epäselvästä notaatiosta huolimatta 5. rivin ensimmäinen tahti soitetaan kokonaan legato, siten että d-äännet yhdistyvät toisiinsa saumatta. Saman rivin asteikkonousun selkeys ja ehjyys on minulle tärkeää, koska samaa materiaalia säveltäjä käyttää koko teoksen loppujaksossa.

*Tempo I*:n alkaessa rivillä 5 (kuva 49) sormiperkussiot ovat maahan pesiinsä jääneiden lintujen pörhistelyä ja siipien havinaa sekä pieniä kiviä. Soivien äänien glissandot ovat minulle sekä aaltojen että tuulen ääntä sileäksi hioutuneissa rantakivissä, toisaalta niissä kuuluu myös pesään hautomaan jääneen linnun kaipausta. Kivet ovat huokoisia, koska äänen ytimeen yhdistetään toistuvasti ilmaa. Ajattelen kiviä, kun kielitän alukkeita säveltäjän *sempre legatissimo* -ohjeesta

huolimatta. Mielestäni sitominen koskee äänien välistä tilaa eikä tarkoita artikuloinnin unohtamista. *Tempo I* -jakson alun sormiperkussoiden *forte possibile* on hieman haastava toteutettava. Voimakkuutta saa kasvatettua käyttämällä sormista vahvimpia, eli tässä yhteydessä oikean käden keskisormea ja nimetöntä aina kun se äänen korkeutta häiritsemättä on mahdollista. Rivin 6 (kuva 50) ensimmäisessä tahdissa sormiperkussion diminuendo on syytä aloittaa selvästi soivan äänen hiljentymistä myöhemmin. Saman rivin toisessa tahdissa toteutan sormiperkussion edelleen mahdollisimman paljon oikean käden nimettömällä. Rivin viimeisten äänien kohdalla molempien nimettömien vuorottelusta on etua. Ajattelen poikkeavani nuottikuvasta hieman kahdessa kohta tätä tahtia: perkussioksi merkityn g-äänen voi soittaa vain aloittamalla eleen a-äänen sormituksella, ja h-ääneltä hyvin muotoiltu glissando ylös on helpoin toteuttaa c-sormituksella suukappaletta voimakkaasta sisäänpäinkäännöstä auki liu'uttaen.



Kuva 50: *Lacanisme de l'Aile* (1982), rivi 6.

Kuulen rivit 7–9 vakavahenkisinä, suorastaan kirkollisina (kuva 51). Korostan tekstuurin kaksiaänisyyttä, mutta pyrin kuitenkin linjojen saumattomaan yhdistämiseen sijoittamalla hengitykset katkoviivoin merkittyjen tahtiviivojen kohdille. Rivin 8 des-äänelle on kirjoitettu jakson ensimmäinen *poco a poco fluttersong*. Tämän toteuttaminen, erityisesti samanaikaisesti glissandon ja sormiperkussioeleen kanssa, on hieman problemaattista, mutta uskon että paras ratkaisu on lisätä ääneen ensin lyhyinä pyräyksinä rullaavaa kieltä ja vähitellen jättää kieli pörräämään ilmapirran hiivuttamisen jälkeenkin. Valintani on käyttää rivin 8 lopussa kielenkärki-frullatoa ja rivin 9 viimeisellä pitkällä, ilmaääneksi aukeavalla äänellä kurkku-frullatoa, sillä nämä tavat takaavat itselleni eheimmän soinnin. Pitkän äänen muuttuessa ilmaääneksi on hyvä, jos kielen takaosa on jo valmiiksi ylhäällä luomassa ilmapirralla vastusta ja kapeaa kulkureittiä, jolloin ilmaäänestä tulee kuuluvampi vähemmällä vaivalla. Läpi koko teoksen ajattelen *tempo I* -jaksojen ilmaäänien aikana muodostavani suullani äännettä *f*, jolloin alahuulessa lähes kiinni olevat ylähampaat jo itsessään tuottavat ilmapirtta vasten ääntä ja alahuuli ohjaa ilmapirtta sopivasti ohi huilun puhallusaukosta samalla kun ylähuuli pääsee rentoutumaan.

The image shows three staves of handwritten musical notation. Staff 7 has a treble clef and a key signature of one flat. It contains several measures with notes, rests, and dynamic markings like 'p'. Below it is a diagram with a dashed line and percentages: 40%, 50%, 20%, 50%, 0. Staff 8 starts with a treble clef and a key signature of one flat. It includes performance instructions such as 'poco a poco: fluttertongue gliss. poss.', 'kieli kärke', and 'AANTAA LÄPPIÄ'. Dynamics include 'mp'. Below it is a diagram with percentages: 40%, 60%, 20%, 60%, 0. Staff 9 continues with a treble clef and a key signature of one flat. It has dynamic markings like 'pp', 'mp', and 'mf'. Below it is a diagram with percentages: 40%, 60%, 20%, 60%, 0.

Kuva 51: *Laconisme de l'Aile* (1982), rivit 7–9.

Rivin 10 ensimmäisessä tahdissa rikottava ääni murtuu kuin suuri aalto ja johdattaa ensimmäisen *tempo II* -katkelman ”sankariteemaan”, jossa pääosassa on *lokkijoonatanmainen* nuori taituri (kuva 52).<sup>78</sup> Tästä alkaa ensimmäinen *tempo II* -jaksoista. Niissä on mielestäni kauniin soinnin ja luontevan vibraton käytön lisäksi syytä muistaa riittävä energisyys: laajennettujen soittotapojen käyttö, etenkin kun ne lomittuvat päällekkäin ja muuntuvat, vie helposti liian paljon aikaa. Rivillä 11, kun *tempo I* palaa, menetän hetkellisesti näköyhteyden lintuun ja meri kuohuineen tulee tielle. Ylähuulen rentouttaminen ”epäansatsiin” ja ilman ohjaaminen ohi puhallusaukosta normaalia suuntaa ylempää on tehokas keino siirryttäessä kokonaan resonoivista äänistä puoli-ilmaääniin (esimerkiksi rivi 11, ensimmäinen tahti). Huimapäiset yritykset (rivin 12 lyhyt multifoni, joka kirkastuu kuitenkin soivaksi d-ääneksi) ovat sankarille nopeasti liikaa. Rivin 12 glissando ylös soi ehjimminkin, jos dis-otteessa raottaa ensin vasemman käden sormien avoläppiä, sitten oikean käden keskisormea ja vasta viimeisenä sen etusormea. Väsymys vakavoittaa lentäjän rivillä 13. Liike pysähtyy, ja tarkastelijan katse siirtyy jälleen maisemaan.

<sup>78</sup> Richard Bachin osin mustavalkokuvoin kuvitettu romaani *Lokki Joonatan* (engl. *Jonathan Livingston Seagull*) vuodelta 1970 on varmasti vaikuttanut tiedostamattani paljon siihen, millaisina *Laconismen* maisemat ja tapahtumat näen.

tempo II (♩ ≈ 96)

10 *p* *hidas* *RUMASTI* *fff* *mf* *KÄYNNISTÄ* *attacca con vibr. espr.* *f*

11 *pp* *tempo I* *mp* *truuuuuu* *fff* *p* *mf* *truuuuuu* *espr. 5* *tempo II*

12 *mf* *glisc. ylös* *phyt d*

13 *legato* *tempo I* *HITAASTI!* *legatissimo*

Kuva 52: *Laconisme de l'Aile* (1982), rivit 10–13.

Lauluääntä yhdistetään soittoon ensi kerran rivin 14 lopussa (kuva 53). Näiden kahden elementin yhdistämisestä on hyvä harjoitella alkuun erikseen, laulaen pitkää e-ääntä ja käyden läpi sormien liikkeit huilun läpillä ilman että soitin on leukakuopassa. Se auttaa keskittymään äänen pitämiseen koko ajan samalla tasolla, vaikka olemmekin tottuneet ”laulamaan mukana” mielessämme sitä melodiaa, jota sormemme tapailevat. Riveillä 16–18 esiintyvät asteriskein merkityt äänet olisi tarkoitus säveltäjän ohjeen mukaan soittaa kolmella eri sormituksella. Vaihtelu on mahdollista toteuttaa korvin havaittavasti vain rivin 16 e-äänen kohdalla, kahdessa jälkimmäisessä on tyydyttävä perusäänen ja sen yhden flageolettsormituksen vaihteluun. Sormitusta vaihtamalla tehtävä äänenvärin vaihto on hyvä muistaa toteuttaa tarpeeksi hitaasti. Sointikuvan ei tässä ole tarkoitus olla timbraali- eli sointiväritrillin kaltainen — notaatio ei ohjaa tällaiseen tapaan.

Rivin 18 toisesta tahdistä alkaa uusi lentokierros, uusi entistä rajumpi yritys pitkin samaa lentoreittiä, jota mielessäni kuvaa äänen yhdistäminen soittoon riviltä 18 seuraavalle siirryttäessä (kuva 54). Rivin lopusta alkava laulettava osuus on muistettava toteuttaa joka sävel erikseen artikuloiden ja tarpeeksi suurella voimakkuudella ja jopa rumaksi tulkittavalla huilun äänellä. Rivin 19 ensimmäisessä tahdissa notaation selkeyttämiseksi on mielestäni hyvä piirtää ylimääräinen fermaatti myös glissandon päättävän es-äänen kohdalle.



Kuva 53: *Laconisme de l'Aile* (1982), rivit 14–17.

Kuva 54: *Laconisme de l'Aile* (1982), rivit 18–20.

Vaikka musiikin pulssi vaihtuikin virallisesti rivillä 19 vasta kolmannessa tahdissa, mielestäni jo toisen tahdin<sup>79</sup> flageolettiäännet ovat tulkinnallisesti lähempänä *tempo I* -maisemaa kuin *tempo II*:n energiaa. Säveltäjän ohjeen mukaisesti ”soittimeen kuiskaaminen” (*whisper into the instrument*) tarkoittaa mielestäni huilu soittoasentoon nostettuna kuiskaamalla resitoimista siten, että ilmapirta ja tuotettava äänne matkaavat puhallusaukon reunan yli. Käännän soittimen kokonaan vasten huulia vasta rivillä 20 suljettuina soitettaviksi merkityissä kohdissa. Rivin 19 flageolettiäännet ovat

<sup>79</sup> Käsitän katkoviivalla merkityn tahtiviivan olevan varsinainen tahtiviiva, jonka kohdalla myös hengitän.

minulle kuollut, autio maisema, josta linnut ovat kaikonneet. Vain meri ja tuuli ovat jäljellä kertomassa, että ne ovat menneet (*ils passent...*). Samalta riviltä alkava *tempo II* on enää vain muistumaa, rivin 20 sisäänpäin käännettävät ja suljettuun huiluun hengitettävät soinnit kertovat minulle siitä, että todellisen aistihavainnon sijaan kyse on muistoista. Kun suljetusta asetelusta palataan perinteiseen ääneen, olen avustanut yläoktaavin d-äänien syttymistä tarvittaessa kevyellä artikulaatiolla, mikäli minulla on ollut vaikeuksia löytää optimaalista soittimen asetelua soittotapojen välillä liukuessani. Saman rivin toiseksi viimeisessä tahdissa lauluäänelle ei ole kirjattu oktaavilla nostettavaa *ossia*-mahdollisuutta, mutta riveihin 18–19 sekä rivin 21 alkuun viitaten katson olevan sallittua laulaa soiva h-ääni tarvittaessa oktaavia kirjoitettua korkeammalta.

The image shows three staves of musical notation. Staff 21 starts with a 'dolce' marking and an 'INHALE' breath mark. It features a 'RAUHASSA' (roughly) section with a 'tempo I' marking. Staff 22 continues with 'calmato' markings and another 'INHALE' breath mark. It includes a 'voice' section with '(ossia) (F) (aoao)' and a 'whisper into instr. (ssss...)' section. Staff 23 begins with a 'whisper into instr. (ssss...)' section and a 'RUMASTI' (roughly) section with 'sempre legato' and 'poco accel.' markings. Below the staves is a diagram with a horizontal line and markers for 25%, 50%, 80%, 100%, 30%, and 20%.

Kuva 55: *Laconisme de l'Aile* (1982), rivit 21–23.

Riviltä 20 alkavat *tempo II* ja *tempo I* -osat muodostavat äidillisiä, huolen ja ylpeyden sekoittamia ajatusleikkejä; mitä kaikkea kamalaa ja upeaa olisi linnun taiturilennossa voinutkaan käydä. Rivin 22 toisessa tahdissa soitan sormiperkussiot suljetusta sisäänhengityksestä kuuluvan, tosiasiasa melko säveltasottoman äänen yhä soidessa. Jaksossa kuuluu myös nuoren linnun uhmaa ja niskurointia rumina ääminä ja rivin 23 ironisina rekisterin ja dynamiikan vaihtoina. On syytä huomata nuottivarsia yhdistävien palkkien eriskummallisuus ja elämä riveillä 22 ja 23. Tämä mielestäni viestii siitä, että liioittelu dynamiikan suuremmassa päässä on toivottua eikä soinnin ole tarpeen pysyä turhan siloteltuna. Kontrastina rujoudelle koko laajan keskijakson päättää riviltä 24 alkava, multifonin kautta resitoinniksi muuntuva pitkä d-ääni, jonka alkaessa on syytä säveltäjän toiveen mukaisesti pyrkiä *dolce possibile* sointiin lämmittämällä nuottia aavistuksella vibratoa (kuva 56). Valintani on käyttää säveltäjän antamaa multifonisormitusta jo yksisointisen d-äänien

aikana, ja tahtiviivan ylittävän glissandon olen toteuttanut soittamalla cis-äänen tämän sormituksen oikean käden pikkusormen alaspainamisen lisäyksellä. Liukumaa varten nostan mainittua sormea hitaasti sekä avustan muuttamalla puhalluksen suuntaa ansatsillani. Viimeinen uhman yritys rivillä 24 ei enää realisoidu, vaan *sforzatissimo* jää ilmaääneksi. Linnut nousevat viimeisen kerran, mutta ajatus niistä liitämässä taivaalla syöpyy pian rikki ja haihtuu hiukkasiksi ilmaan, yhden ajatuksen täyttämään tyhjään tilaan.

The image shows a musical score for three measures (24-26) from 'Laconisme de l'Aile'. Measure 24 starts with a piano part marked '(legato)' and 'ff', followed by a vocal line marked 'p dolce possibile'. Measure 25 features a long, slow vocal line marked 'as slowly as possible' and 'tra - ver-sé', with a graphic notation system below it showing a horizontal axis from 0 to 100% and a vertical axis for 'voice' and 'instrument'. Measure 26 begins with the instruction 'move away from instrument' and continues with a piano part marked 'passionate! attacca' and 'pp'. Handwritten annotations include '134/257', 'KUISKAA', and 'tra - ver-sé'.

Kuva 56: *Laconisme de l'Aile* (1982), rivit 24–26.

Kuiskauksen muuttuessa ääneen lausutuksi rivillä 26 muuttua tuulen suhinaan täyttämä ranta kiviseksi louhikoksi. *Passionate*-nousut ovat aluksi metallia, joka viiltää harmaaseen taivaaseen jäljen kuin salaman isku. Rivien myötä lintujen alkuvoimaisuus rauhoittuu, ja niistä tulee hahmoiltaan pehmeämpiä. Niiden liitely muuttuu hitaammaksi ja rennommaksi, kunnes ne katoavat horisonttiin ja jäljellä on enää vain muistoja (rivi 37) ja tyhjä taivaankansi (vihellysäänet riveillä 36 ja 38, kuva 57). Tämä rivin 26 lopusta alkava jakso on teknisesti varsin yksiselitteinen. Vaikka Saariaho notatoi 1/4-sävelaskeleet ainoastaan korotusmerkein, on huilistin helpompia hakea toimivia sormituksia ajattelemalla ensin puolikasta sävelaskelta korkeampaa otetta, johon lisätään alas painettuja läppiä äänenkorkeuden laskemiseksi.<sup>80</sup> Jakson ilmeen vuoksi on tärkeää hidastaa ja vaimentaa tarpeeksi vaihteellisesti ja huolellisesti. Rivien 29–36 pitkien alaspäisten glissandojen toteuttamiseen käytän yhdistelmää suokappaleen ja puhalluksen sisäänpäin kääntämisestä sekä

<sup>80</sup> Tarkoitan tällä, että jos esimerkiksi haluan löytää toimivan ratkaisun sävelkulkuun d-d(1/4#)-dis-dis(1/4#), en yritä vähentää alaspainettuja läppiä d-otteelta löytääkseni neljäsosäsävelaskelen korotetun d-äänien, vaan hahmotan sen otteen dis-sävelen kautta.

avoläppiä hyödyntäen myös koneiston läppien alaspainamisesta. Riveillä 35 ja 37 Saariaho ei enää nuotinna nousevia skaaloja, vaan ne merkitään pelkästään glissandoin. Nuottikuvasta poiketen olen ratkaissut rivit eri tavalla. Rivillä 35 soitan vielä sormittaen 1/4-sävelaskelskaalan auki, mutta rivin 37 nopeammat eleet glissandoina.<sup>81</sup> Vihellysäänien menestyksekkääseen toteuttamiseen paras apu on ilmavirran riittävä pidättäminen hyvän keskivartalon tuen avulla sekä huulien keskiosan selkeä eteenpäin tuominen ja hampaista irrottaminen.

Kuva 57: *Laconisme de l'Aile* (1982), rivit 35–38.

#### 4.3.3 Yhteenveto

Tässä luvussa tutkimustapauksena on *Laconisme de l'Aile*, joka on huilistin perspektiivistäni katsottuna Kaija Saariahon merkittävimpiä teoksia. Sävellyksen syntyhistorian ja rakenteen esittelyn jälkeen kävin sen läpi kronologisesti laajennettujen soittotapojen valossa ja esittelin sekä oman narratiivisen näkemykseni eli ne mielikuvat ja tarinan, joita musiikki saa minut ajattelemaan, että soittotekniset huomioni teoksen soittamisesta. Vaikka musiikki ilmiönä on aina aikaan ja ajan kulkuun sidottu, tulkinnassa voi pääällimmäisenä narratiivisena ideana olla myös staattinen

<sup>81</sup> Samoin toimii Saariahon kanssa tiiviisti työskennellyt huilisti Camilla Hoitenga levytyksillään.

kokemus tai asia, vaikkapa tilan tunteen kautta. Narratiivissa kuljetettava mielikuvatason tarina voi olla alisteinen tälle spatiaalisuudelle. Näin itse hahmotan *Laconisme de l'Aïlen* tulkinnallisesti.

Laajennettujen soittotapojen notaatio ilmaisee usein sointien ääripäitä, mutta esimerkiksi Saariahon musiikissa tärkeämpää monesti on se, mitä tapahtuu soittotavasta toiseen siirtymisen aikana. Koen, että *Laconismen* kaltaisen, runsaasti erilaisia äänityyppejä ja niiden välisiä siirtymiä sisältävän teoksen soittaminen on vahvistanut käsitystä itsestäni soittajana, sillä tehty työ on pakottanut minut havainnoimaan tarkasti toiminnallista soittajan kehoani ja sen suhdetta syntyviin sointeihin. Perinteisen huilismin näkökulmasta *Laconisme* vaatii paljon epämukavuusalueella toimimista ja äänentuottoon liittyvien ei-toivottujen ilmiöiden sietämistä, jopa tietoista esiin kaivamista. Tällaisten häilyvien asioiden kontrollointi konserttitilanteessa on auttanut minua rakentamaan sisäistetympää musiikillista minäkuva: on ollut tyydyttävää löytää musiikkia, johon joustava ansatsikäsitelmäni muuttuvine ihanneäänineen tuntuu istuvan. Toisin kuin Riikosen (2005) haastattelemilla huilisteilla, Saariahon soittaminen ei tunnu toimivan vasten narratiivista huilistin identiteettiäni, vaan pikemminkin auttaa sitä muovautumaan minulle luontevimmalta tuntuvaan suuntaan.

#### 4.4 TAPAUS FERNEYHOUGH – KASSANDRAN HUUTO

##### 4.4.1 Teoksesta yleisesti

Jo Brian Ferneyhough'n sooloteosten nimien lukeminen konserttiohjelmasta herättää tietynlaista kunnioitusta. Nuottikuvaltaan monimutkaisten, informaatioähkyyssä rönsyilevien partituurien opiskelu on lähtökohtaisestikin suuritöisempää kuin jonkin toisen, ilmeeltään minimalistisemmän opuksen. Tähän kunnioituksen tunteen herättämiseen säveltäjä tietoisesti tähtää: teoksen tulee kuulostaa vaativalta, ja vaativuuden pitää myös näkyä esitystilanteessa.<sup>82</sup> Esittäjän aistittavissa on

---

<sup>82</sup> Ferneyhough kirjoittaa teoksensa *Cassandra's Dream Song* (1970) esipuheessa: *"This work owes its conception to certain considerations arising out of the problems and possibilities inherent in the notation — realisation relationship. The choice of notation in this instance was principally dictated by a desire to define the quality of the final sound by relating it consciously to the degree of complexity present in the score. The piece as it stands is, therefore, not intended to be the plan of an "ideal" performance. The notation does not represent the result required: it is the attempt to realise the written specifications in practice which is designed to produce the desired (but unnotatable) sound-quality. A "beautiful", cultivated performance is not to be aimed at: some of the combinations of actions specified are in any case either not literally realisable (certain dynamic groupings) or else lead to complex, partly unpredictable results. Nevertheless, a valid realisation will only result from a rigorous attempt to reproduce as many of the textural details as possible: such divergencies and "impurities" as then follows from the natural limitations of the instrument itself may be taken to be the intentions of the composer. No attempt should be made to conceal the difficulty of the music by resorting to compromises and inexactitudes (i.e. of rhythm) designed to achieve a superficially more "polished" result. On the contrary, the audible (and visual) degree of difficulty is to be drawn as an integral structural element into the fabric of the composition itself."*

(Tämä teos on saanut kimmokkeensa niistä pohdinnoista, jotka nousevat esiin notaation luontaisista ongelmista ja mahdollisuuksista – sen suhteesta toteuttamiseen. Valittu notaatio tässä tapauksessa on pääosin sen sanelemaa, että

samankaltainen ilmiö, josta George Crumb on kirjoittanut. Crumb tiedostaa teostensa laajennettujen soittotapojen kirjavan käytön vaikuttavan niiden esitysten kvaliteettiin tietynlaisella jännitteellä, ja hän on kutsunut tätä itse nimenomaan ”vaara-elementiksi” (*danger-element*) (Mali 2004, 100).

Ferneyhough toteaa teoksensa *Cassandra’s Dream Song* (suom. Kassandran unen laulu, 1970) esitysohjeessa, ettei perinteisen notaation keinoin ole saavutettavissa sitä osin ennakoimatonta soivaa lopputulosta, johon hän tähtää, ja myöntää ajoin kirjoittavansa tietoisesti tavalla, joka ohjaa kohti nuottikuvaa vastaamatonta tulosta. Nuottikirjoituksen tehtävä on siis paitsi antaa esittäjälle ohjeet soivasta teoksesta myös herättää hämmennystä ja sotkea perinteisesti suoraviivaista sävelteoksen opettelu prosessia. Ferneyhough pakottaa soittajan antamaan kaikkensa teoksen kuuluviin tuottamisessa ja jättää samalla mahdolltomiksi todetuin ohjein huilistin huutamaan yksinäistä totuuttaan kuin unen nähnyt Cassandra (ks. Waterman 1994, 155; myös Mali 2004, 101).

Kassandran partituuri koostuu kahdesta sivusta, joista ensimmäisessä on numeroin, toisessa kirjaimin merkittyjä noin yhden rivin mittaisia katkelmia. Teos muodostuu numero- ja kirjainkatkelmien vaihtelusta. Ensimmäiseltä sivulta on määrä soittaa aina numerojärjestyksessä 1–6, mutta toisen sivun kirjaimin A–E merkittyjen rivien järjestyksen saa esiintyjä vapaasti päättää. Päätöksen saa tehdä suunnitellusti, ja Ferneyhough’ta tulkiten näin onkin ehkä oletettu toimittavan.<sup>83</sup> Teoksen voisi siis esittää myös muodossa 1 – A – 2 – B – 3 – C – 4 – D – 5 – E – 6. Katkelma C koostuu neljästä lyhyestä fragmentista, joiden järjestyksen ja dynamiikan voi itse päättää. Etenkin naiseksi identifioituvan huilisti-esittäjän perspektiivistäni tulkittuna Ferneyhough on lausunut hämmentäviä kommentteja. Säveltäjä on nimittäin ollut sitä mieltä, että nimenomaan

---

soivan lopputuloksen laatua määrittää tietoinen suhteuttaminen nuottikuvasta välittyvään monimutkaisuuteen. Teos kirjoitettuna ei siis ole tarkoitettu suunnitelmaksi ihanteellisesta esityksestä. Notaatio ei edusta vaadittavaa lopputulosta: se on yritys toteuttaa kirjoitettujen määritelmien käytäntöä tavoitteenaan tuottaa soinnissa laatu, joka on toivottu (mutta mahdoton kirjoittaa).

’Kaunista’, hienostunutta esitystä ei tule tavoitella: joidenkin määrättyjen toimien yhdistelmät eivät missään tapauksessa ole joko kirjaimellisesti toteutettavissa (jotkin voimalliset ryhmitelmät) tai johtavat vaikeaselkoihin ja osin ennustamattomiin tuloksiin. Kuitenkin kelvollinen toteutus syntyy ainoastaan täsmällisestä yrityksestä tuottaa niin monia sointiväriillisiä yksityiskohtia kuin mahdollista: mahdolliset poikkeamat ja ’epäpuhtaudet’, jotka tästä seuraavat soittimen luontaisten rajoitusten takia, tulee ymmärtää säveltäjän pyrkimyksenä. Musiikin vaikeutta ei tule peitellä turvautumalla pintapuolisesti kiillotetumpaan lopputulokseen tähtääviin kompromisseihin tai epätarkkuuksiin (esimerkiksi rytmeissä). Päinvastoin, kuultava (ja näkyvä) vaikeuden aste tulee ottaa huomioon olennaisena rakenteellisena osana sävellyksen kudosta.” (Suomennos kirjoittajan.)

<sup>83</sup> Vanoveren (2018, 19) väittää, että Ferneyhough toivoisi esitysohjeissaan, ettei esiintyjä päättäisi katkelmien järjestystä ennen esitystä. Ainakaan omasta *Cassandran* editiostani tällaista kirjausta ei löydy, eikä Vanoveren noudata itsekään ohjetta kuin osin (ibid., 27).

*naisesittäjät* eivät valinnoillaan toteuta hänen kirjoittamansa teoksen draaman kaarta oikein, tai ainakaan sellaisena kuin hän itse sen oletettavasti näkee (Waterman 1994, 156).<sup>84</sup>

Kreikkalaisen mytologian Cassandra-myytissä jumala Apollon lupaa oraakkeliiksi halajavalle Kassandralla lahjaksi kyvyn ennustaa tulevaa, mutta vain jos Cassandra suostuu antamaan hänelle rakkautensa.<sup>85</sup> Oraakkeliiksi tai papittareksi ryhtyminen oli ainoa mahdollinen kotiäitiyden ylittävä ura Kassandran aikalaisnaisille (Waterman 1994, 158). Jumalien palvelulle elämänsä pyhittävät neidot vanhoivat tuohon aikaan siveysvalan ja pysyivät erossa maallisista asioista, joten Cassandra kieltäytyi kunniaa ryhtyä Apollonin rakastajattareksi. Tästä etuoikeutettu jumala kimpaantui ja päätti kirota kiittämättömän Kassandran. Tämä näkisi kyllä tulevan, kuten luvattu, mutta kirottuna kukaan ei uskoisi häntä.

Ferneyhough'n teoksen feministiseen tulkintaan paneutuvassa artikkelissaan Ellen Waterman (1994) tulkitsee paljon säveltäjän kommentteja heidän käymistään keskusteluista.<sup>86</sup> Watermanin mukaan Ferneyhough näkee teoksensa jopa eräänlaisena perverssinä eroottisena fantasiana, jossa ensimmäiselle partituurisivulle notatoitu Apollon edustaa järjen ääntä ja toiselle sivulle nuotinnettu Cassandra (unien kuvaamisen välityksellä) puolestaan on Roland Barthesia mukaillen ”pintaansa peittämällä paljastava” objekti ja himon kohde (ibid. 156, 159).

Waterman on itse päätenyt omaan, sanojensa mukaan *narratiiviseen Cassandra's Dream Songin* tulkintaan sisäistettyään Kassandran tarinaa feministisen kirjailijan Christa Wolfin (1929–2011) romaanin *Cassandra* (1984) kautta. Tärkeimpänä erona omassa tulkinnassaan teoksen esitystradition miesvoittoiseen kaanoniin hän mainitsee sivun 2 katkelmajärjestyksen luoman draaman kaaren rakentumisen muun kuin Watermanin miehen seksuaalisuuteen viitaten patriarkaaliseksi nimeämän, kliimaksiin tähtäävän ja siihen päättyvän järjestyksen kautta (ibid., 156).<sup>87</sup> Watermanin patriarkaalinen malli toteutetaan järjestämällä sivun 2 katkelmat siten, että pilkkujen toisistaan erottamien lausekkeiden (Watermanilla engl. *statements*) määrä per katkelma

---

<sup>84</sup> ”In our conversation, Ferneyhough's main concern was that of form.[– –] In Ferneyhough's opinion, the lack of a consciously analytical approach to the piece – the solving of this middle ground – is where many performances, particularly by women, have been less than successful in realizing the work's formal and expressive potential.” (Waterman 1994, 156.)

<sup>85</sup> On syytä tiedostaa, että versio, jota lukee, saattaa olla aikansa kääntäjien henkilökohtaisten näkemysten, yleisen asenneilmapiirin ja aikansa moraalisaäntöjen voimakkaastikin värittämää. Esimerkiksi tapauksen Cassandra esitetään joissain käännöksissä petollisena ja juonittelevana naisena, joka ansaitsi kohtalonsa (Waterman 1994, 158; ks. myös Vivolin 2021).

<sup>86</sup> Koska suoria sitaatteja ei juurikaan ole, vaan viittaukset esitetään ilman tarkkoja sanamuotoja useimmin muodossa ”Ferneyhough oli kertonut minulle”, on lukijana mahdotonta muodostaa vedenpitävää arviota siitä, kuinka paljon Waterman tulkitsee Ferneyhough'n lausumia.

<sup>87</sup> Watermanin (1994, 165–166) oma feminiini, feministinen järjestys 1 – A – 2 – E – 3 – C – 4 – B – 5 – D – 6 kuvaa Kassandran etenemistä sokeasta päämäärätietoisuudesta kohti kirkasnäköisyyttä.

lisääntyy kohden teoksen loppua. Tässä järjestyksessä teoksen materiaali muuttuu koko ajan aktiivisemmaksi, dramaattisemmaksi ja tiheämmäksi sekä kulminoituu kaikkein korkeimpaan nuotinnettuun ääneen (ibid., 157). Watermanin (ibid.) artikkelissa esitelty, useiden miesesittäjien ja muun muassa teoksen kantaesittäjän Artaud'n suosima järjestys on seuraavanlainen: 1 – C – 2 – E – 3 – D – 4 – A – 5 – B – 6.

Watermanin narratiivissa sivu 2 edustaa Kassandran taistelua oman äänensä löytämiseksi ja sivu 1 puolestaan koko häntä ympäröivää patriarkaalista maailmaa (ibid., 159). Oma narratiivini teoksesta ei ole näin kiteytetty, saati dikotominen. Yksinkertaisesti kieltäydyn sekä Ferneyhough'n että osin myös Watermanin ehdottamasta ajatuksesta, että kaikessa kontrastisuudessaankin sivut edustaisivat kahta eri puolta samasta tarinasta.<sup>88</sup> Partituurin nuotinnuksen tähden vastakkainasettelun tuntemukselta on mahdotonta täysin välttyä, ovathan teoksen sivutkin niin suuret, etteivät ne mahdu vierekkäin samalle nuottitelineelle. Fontin pienen koon tähden esiintyjän on välttämätöntä joko kääntää rintamasuuntaansa sen mukaan, kummalta sivulta on vuoro lukea, tai ottaa konkreettisesti askel sivulle ajankohtaisen partituurisivun eteen. Koska tämä lavakoreografia on jo syöpynyt mieleeni osaksi teoksen tulkintaa, en koe luontevaksi digitoida materiaalia pdf-muotoon tabletilla soitettavaksi, kuten toimin nykyisin useimpien teosten partituurien kanssa valmistaessani niistä esityksiä.

Vaikka Ferneyhough'n teokseen liittyvä narratiivinen, tulkinnallinen näkemykseni onkin tämän työn teosesimerkeistä kertomuksellisin, liittyy siihen runsaasti myös aistimellisia ja tilallisia kokemuksia juonellisen tarinan kuljetuksen lisäksi. Minun järjestykseni sivun 2 katkelmille on vakiintunut muotoon B–A–C–E–D.

#### 4.4.2 Narratiivinen näkemykseni ja tekniset huomiot

Oma näkemykseni Ferneyhough'n teoksesta kuljettamassa Kassandran tarinaa perustuu sekä myytin tapahtumille että löyhästi Kübler-Rossin surun käsittelyn seitsenvaiheiseen malliin. Sveitsiläis-amerikkalaisen Elisabeth Kübler-Rossin (1926–2004) kirjassaan vuonna 1969 julkaisema surutyön viisivaiheinen malli täydentyi myöhemmin kahdella lisävaiheella, ja sisältää kokonaisuudessaan seuraavat vaiheet: sokki, kieltäminen, viha, kaupankäynti, depressio, hyväksyminen, tarkoituksen löytäminen. Perustuminen ”löyhästi” tässä yhteydessä tarkoittaa lähinnä sitä, että vaikka tiedostan Kübler-Rossin mallin problemaattisuuden ja tutkimuksellisen

---

<sup>88</sup> Myöhemmin Ferneyhough on pyöristänyt *Cassandran* tulkintaan liittyviä puheitaan, ja Vanoveren (2018, 28) mainitsee henkilökohtaisten tapaamisten perusteella säveltäjän persoonaan kuuluvan toki rationaalista analyttisyyttä, mutta myös impulsiivista tunteikkautta.



todentamattomuuden, en pidä puutteita kovin vakavina, kun kyse on omasta musiikin tulkintaan liittyvästä ajatusleikistäni. Hahmotan edellä mainitun mallin lähinnä surunkäsittelyn hermeneutiikkana, surun tunnetilan eri puolina, jotka ilmenevät osin lomittain, osin ajallisessa jatkumossa, joka ei ole kulultaan niin lineaarinen kuin Kübler-Ross prosessin yksinkertaistaa.

Koen teoksen käsittelevän Kassandran kohtaloa, en varsinaista myyttiä eli tarinaa tapahtumasarjana. Apollonin kirous ja teot ilmenevät teoksessa muistumina, ja reaaliaikaisia ovat Kassandran ajatukset ja tunteet hänen tietäessään menettävänsä järkensä. Cassandra voi vain sopeutua, vaikka se onkin lähes mahdottomien ponnisteluiden takana. Halusin tietoisesti jättää lauluääntäni ja huilun ääntä sekoittavan katkelman mahdollisimman lähelle teoksen loppua, jotta kaiken varsin aggressiivisenkin materiaalin joukosta kuulijan muistiin jäisi myös Kassandran laulu.

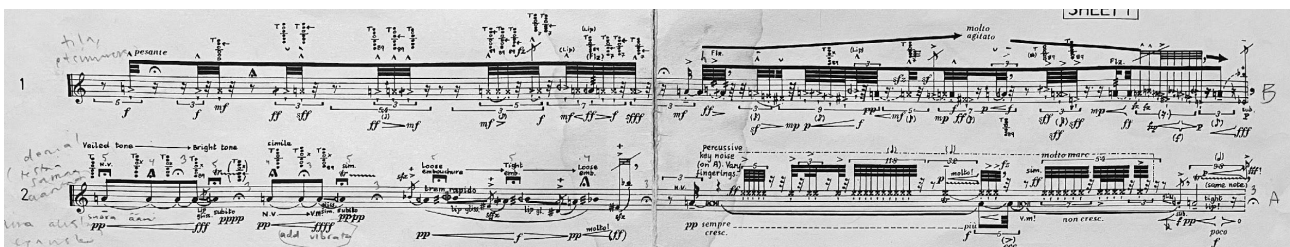
Tulkintani pohjaaminen Kübler-Rossin malliin antaa tietynlaisen muuttumattoman viitekehyksen narratiiville ja auttaa minua pitämään tulkinnalliset ajatukseni jäsenneilynä teoksen aikana. Narratiivi toimii tässä itselleni hetkellisesti tavoitettavan maailman rakentajana. Se on apunani luomassa ympäristöä, jossa Kassandran kautta aistin pintoja, lämpötiloja, hajuja ja ennen kaikkea tunnetiloja. Narratiivinen juonellisuus Ferneyhough'n teokseen liittyen on siis oikeastaan vain tulkintani taustalla, teoksen katkelmat eivät sinänsä kuljeta hahmottamistani mukaan tarinaa eteenpäin eivätkä tarinan juonenkäänteet musiikkia – en ole kaikkietävä kertoja. Kaikki mitä soittoni kautta kuulemme, on Kassandran tuntemaa ja havaitsemaa.

Oma tulkintani teoksen rakenteesta on siis seuraava:

1 – B – 2 – A – 3 – C – 4 – E – 5 – D – 6.

Ferneyhough'n teoksen laajennettujen soittotapojen soitossa olennaisin idea on äärimmäisyyksien tavoittelu. Säveltäjä mainitsee teoksen esitysohjeiden esipuheessaan, että optimaalinen kesto esitykselle olisi kahdeksasta ja puolesta minuutista noin kymmeneen minuuttiin. Tämä asettaa tietyt määreet sille, millaiseen tempoon katkelmat tulee soittaa, vaikkei mitään ohjeellista pulssia ole annettu. Musiikkia tauottavia fermaatteja on neljää eri pituutta, hyvin lyhyestä hengähdyksestä noin viiden sekunnin mittaiseen hiljaisuuteen. Erityistä huomiota vaatii katkelmasta toiseen siirtymisen ajoittaminen: eri rivien loppuissa on eri mittaisia kestoja siirtymille, vaihdellen kolmesta sekunnista *attaccaan*.

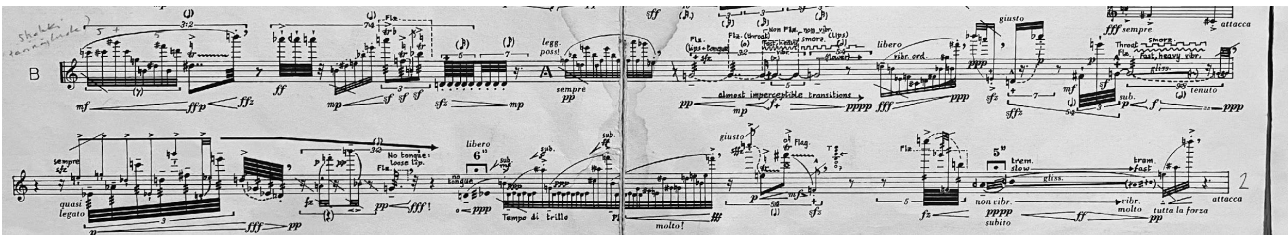
Teoksen aloittava katkelma 1 (kuva 58) hahmottuu minulle tilallisena. Tunnen olevani Kassandran mukana luolassa, jonka kosteassa ilmassa ja tummilla kivipinnoilla huilun perkussiot kaikuvat. En kuvaa soitolla vielä Kassandran tuntemuksia, vaan tarkastelen häntä ulkopuolelta. Musiikki ei etene, sillä Cassandra on Kübler-Rossin mallin mukaisessa ensimmäisen vaiheen shokissa kykenemättä järkevään toimintaan tai lineaariseen ajatteluun. Huilulla soitettavat äänet ovat epä-ääniä, pelkkää pimeässä ympäristössä hapuilua ja kiveen tiivistyvän kosteuden pisarointia kaikuineen. Kielipizzicatolla soitettavien *forte*-äänien ajan huulet on hyvä pitää jämakästi ansatsin mukaisesti supussa, jolloin ilmavirta ohjautuu tarkasti kaikumaan soittimen sisällä. Viidennessä eleessä toimin säveltäjän ohjeen vastaisesti ja soitan toisen sormiperkussioäänien oikean käden keskisormella, koska siitä kuuluu dynamiikaltaan suurempi ääni kuin etusormella tuotettavasta ja näin säveltäjän merkitsemä *diminuendo* toteutuu paremmin. Seuraavassa septolikuviossa on syytä huomata, että merkintä ”*Lip*” viittaa vain 1/4-sävelaskeleen toteuttamiseen ilmavirtaa ohjaamalla, huilien ei ole tarkoitus osallistua pizzicaton tai tremolon tuottamiseen. Rivin keskikohdan fermaatin jälkeen ensimmäisessä fragmentissa soitettavan a-äänien jälkeen nuotinpää puuttuu, mutta palautusmerkki antaa ymmärtää, että 1/4-sävelaskeleen korkealle a-äänelle liu’utaan mahdollisesti soivan h-äänien korkeudelta. Samoin on *molto agitato* lakipisteessä triolin ensimmäisellä äänellä, jossa 1/4-sävelaskeleen madallettuun a-säveleen tullaan hiveneren korkean a-sävelen lähimailta.



Kuva 58: Ferneyhough'n *Cassandra's Dream Song* (1970), sivu 1, rivit 1–2.

Seuraavaksi soittamani katkelma B sivulta 2 edustaa minulle edelleen Kassandran trauman alkushokkia, *rigoroso*-tunnelma jatkuu (kuva 59). Kokemus järkyttävästä tapahtumasta saa koko kehon tärisemään trillein ja flatterzunge-äänin, vibratokin on raskas. Toisen lausekkeen (Watermanin *statement*) 1/4-sävelaskelnousu as-ääneltä sekä matalan d-äänien repetitiot kuvaavat minulle Kassandran ”päälle kaatuvia” luolan seiniä. Neljän sekunnin mittaisen paussin jälkeen alkavan, rivin kolmannen fragmentin pyrin soittamaan jousisoittimen huiluaänien kaltaisesti, ohuina ääninä. On syytä huomata neljännen lausekkeen alle lisätty ohje *almost imperceptible transitions*, eli että Saariahon tapaisesti tekniikasta toiseen liu’utaan saumattomasti. Ensimmäisen rivin viimeisessä eleessä teen ylöspäistä glissandoa raottamalla vasemman käden nimettömän

painaman läpän aukkoa. Koen hieman Watermanin (1994, 166) tavoin korkeita ääniä sisältävien suurien intervallihyppyjen kuvaavan hulluutta, mutta miellän ne luonteeltaan säikähtäneiksi ennen kuuden sekunnin mittaiseksi merkittyä fermaattia katkelman toisella rivillä. Fermaatin jälkeen intervallit muuttuvat raivoisammiksi, ja kohti lopun korkeaa d-ääntä protagonistimme tulistuu. Toisen rivin *giusto* jälkeen tulen flageoletti-fis-ääneltä alas f-sävelen sormiperkussioon kaikkien sormien voimin. Noin viiden sekunnin mittaiseksi merkityn nousevan glissandon toteuttamiseen auttaa alussa ilmapvirran puutteellinen nopeus, lopussa puhalluskulman nostaminen huulien avulla. Olen pitänyt varminpana kielittää katkelman viimeinen ääni, neljännen oktaavin d.



Kuva 59: Ferneyhough'n *Cassandra's Dream Song* (1970), sivu 2 katkelma B.

Katkelmassa 2 (kuva 58) Cassandra koettaa saada "lauluaan" eli omaa ääntään esiin, mutta on vielä liian kiinni traumansa aiheuttamassa shokissa. Kübler-Rossin mukaisesti hän pyrkii jo kohti kieltämistä: tätä kuvaavat mielestäni a-äänen värin muutosyritykset, jotka kuitenkin palaavat aina samaan lähtöpisteeseen. Myöhemmin soivaa a-säveltä yritetään muuttaa toiseksi totuudeksi sormiperkussioin. Rivin kaksi ensimmäistä elettä pyrin soittamaan otteesta toiseen liukuen, jotta kuulokuvassa a-äänen värinmuutos olisi portaaton. Toisen fermaatin jälkeen säveltäjän pyytämä ansatsin tiukennus ja löysennys pätee myös ilmapvirtaan: sen tehostaminen ja hidastaminen vaikuttaa glissandon syntyyn ja on välttämätön dynaamisten erojen soittamiseksi. Ennen kolmatta fermaattitaukoa soitettava nopea, laaja intervalli on jälleen hulluuden pilkahdus. E-äänen korkeudelle kirjoitetut sormiperkussiot edustavat minulle epäilyksen ääntä: Cassandra ei saa ääntään kuuluville päässään kuuluvien kriittisten äänien tähden. Sormiperkussioäänet soitan oikean käden etu- ja keskisormilla. Näin saan niihin parhaan rytmisen kontrollin ja riittävästi voimaa, jotta ne erottuvat.

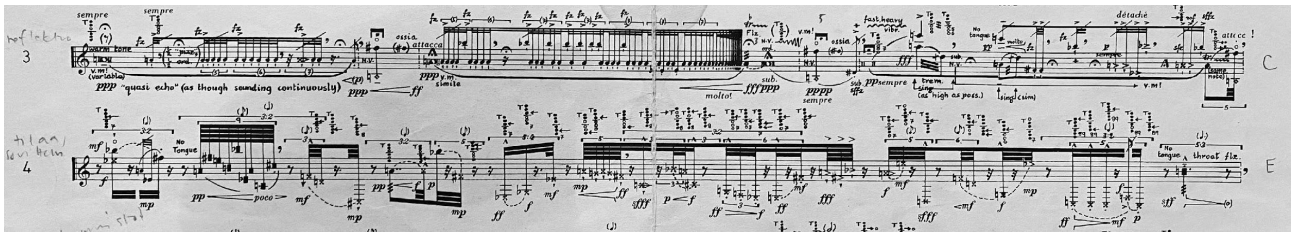
A-katkelmassa (kuva 60) kuulen Kassandran raivostumisen; esitysohje *rigoroso*n ajattelen tarkoittavan tietynlaista tyylyttä ja julmuutta laajemmassa merkityksessä, ei vain katkelman rytminkäsittelyn ohjeena. Kassandran ajatukset junnaavat säveltoistoin, eikä hän pääse eteenpäin. A-säveltoistoissa on muistelmää totuuden kieltämisestä, mutta uutena tunnetilana mukana on nyt myös vihaa (Kübler-Rossin mallin vaiheet 2 ja 3). Pyristelyä irti ilmentävät ensin neljäsosasävelaskelliikkeet ja timbraalitrillit. A-katkelman ensimmäisellä rivillä hieman sivun

puolenvälin jälkeen alkava flageoletti-väritrilli on hieman harhaanjohtavasti merkitty: säveltäjä antaa sille kaksi eri otetta, jotka molemmat ovat tavoiteltavan g-sävelen flageolettisormituksia. Olen oikaissut tässä kohdassa annettuja ohjeita sen verran, että olen vaihdellut kolmannen oktaavin g-äänen perussormituksen ja yhden selvästi flageolettina erottuvan otteen välillä. Toisen rivin ensimmäisen glissandon soitan huilua sisäänpäin kääntäen, toisen glissandon nousun ylemmäs avustan raottamalla oikean käden nimettömän avoläpän aukon päältä. *Quasi smorzaton* kohdassa *molto agitato* teen leukaa liikuttamalla, eli avaan ja suljen suutani. Kohti katkelman loppua riuhtominen on jo konkreettisempaa, ja todellinen yritys irtaantua tapahtuu aivan A-katkelman lopussa, kun sekä intervallit että kaksiäänisen tekstuurin dynaamiset erot ovat suurimmillaan.

Kuva 60: Ferneyhough'n *Cassandra's Dream Song* (1970), sivu 2, katkelma A.

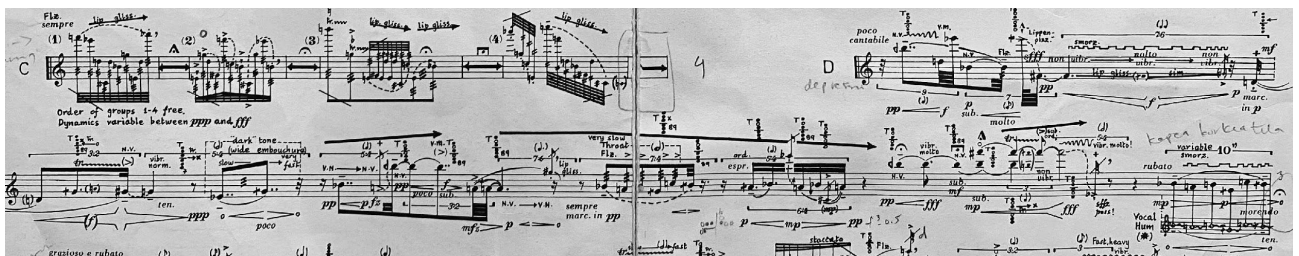
Kolmannella rivillä uutena sävynä tulee mukaan reflektiota: Kassandran mieli taipuu hulluudenkin keskellä muistelemaan aikaa, jolloin hänen laulunsa kuultiin (kuva 61). Hahmotan tämän vaiheen teoksessa muistumana, en uutena Kübler-Rossin mallin mukaisena surun käsittelyn vaiheena. Riviltä 2 tuttua a-ääntä kuunnellaan jälleen, tosin peitetyimmällä sävyllä. Tämä rivi on ainoa, jossa säveltäjä käyttää katkoviivaa lausekkeita erottamassa, ääni eli laulu ei siis saisi katketa. Toiseen tahtiin kirjoitetun flageolettifermaatin hahmotan erityisen kauniina, ja katkelman tunnelma on mielessäni sentimentaalinen. On ensiarvoisen tärkeää pitää dynamiikka tarpeeksi hiljaisena kautta linjan, ja on tärkeää, että crescendo-jaksojen jälkeen hiljaiseen dynamiikkaan myös palataan. Alun poikkeussormitus a-äänelle merkinnällä *sempre* ei voi mielestäni tarkoittaa enää toisen tahdin a-b-trillin aikana sormitettavaa a-ääntä, sillä näen trillin jatkumona edellä mainittujen äänien toistoille. Väliättömästi trillin jälkeen alkavalla äänellä on täytyy huomata tehdä vibraton laajuuden kasvatus ilman voimakkuuden lisääntymistä. Loppua kohden tunnelma jälleen muuttuu, ja kuulemme ensimmäistä kertaa teoksen aikana Kassandran ”äänen”, kun ensimmäinen yhtäaikaisesti soitettava ja laulettava ääni tuotetaan kuuluviin. Tämä ele on määrä toteuttaa lujaa, laulaen niin korkealta kuin mahdollista (*as high as poss.*), Kassandran epätoivoa kuvastaen. Viimeisen tahdin ”*fast, heavy vibrato*” on säveltäjän ohjeen mukaisesti kurkkuvibrato, ja hengitys

on hyvä ujuttaa mukaan jonnekin kaksiaänisen tekstuurin pilkun jälkeen, esimerkiksi ennen neljän sekunnin mittaiseksi kirjattua viimeistä fermaattitaukoa.



Kuva 61: Ferneyhough'n *Cassandra's Dream Song* (1970), sivu 1, rivit 3–4.

C-katkelmassa (kuva 62) kantava tulkinnallinen teema on Kassandran suruprosessiin kuuluvan vihan tunteen vuorottelu kaupankäynnin kanssa, vaihtoehtojen etsiminen ja esittäminen. Rivin C neljä yhden tahdin mittaista fragmenttia saa soittaa valitsemassaan järjestyksessä ja haluamallaan dynamiikalla. ”Entä jos” -narratiivia esiin tuodakseni en ole päättänyt näille määrättyä järjestystä enkä voimakkuutta, enkä sitä koskaan ennen esitystilannetta tapauskohtaisestikaan päätä, vaan annan kulloisenkin tilanteen tunnelman ohjata minua. Muuntelen myös eleiden ilmeitä *a piacere* eli sen mukaan, kuinka minua sattuu huvittamaan, sekä dynamiikan että hienoisten tempovariaatioiden avulla.

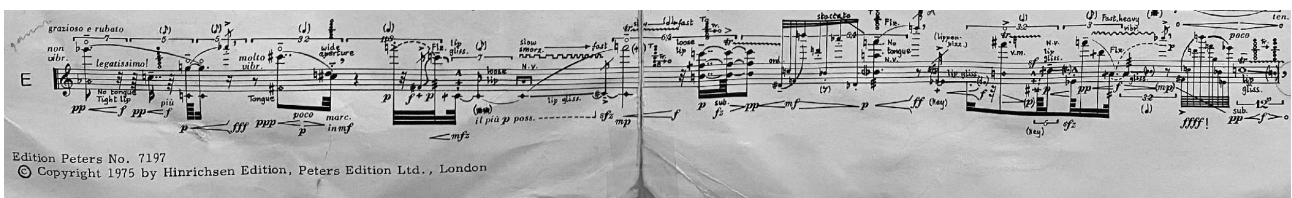


Kuva 62: Ferneyhough'n *Cassandra's Dream Song* (1970), sivu 2, katkelmat C ja D.

Katkelma 4 (kuva 61) edustaa minulle paluuta rivin 1 tilalliseen kokemukseen, mutta etsivän sijaan se on tunnelmaltaan sovittava, reflektioiva. Katkelmissa 1 ja 4 hahmotan siis olevan ulkopuolisen kertojan, toisin kuin muualla teoksessa. Katkelman neljä yleissointi on onnto, kaikuisa. Harvat perinteiseen tapaan soitettavat äänet ovat korkeintaan dynamiikkaa mezzopiano, mutta suljettuina soitettavat perkussiot saavat sen sijaan kaikua mahdollisimman suurina. Tähän auttaa suun tilojen ja kurkun avoimien pitäminen. Toinen fragmentti sekä rivin viimeinen ääni jätetään säveltäjän toiveesta kielittämättä, ja niissä ansatsin sekä ilmapvirran kontrolli on olematonta – pyrkimyksenä on tuottaa raskaan huokauksen kaltainen ele. On kuin Cassandra olisi jo sovussa tilanteen kanssa (Kübler-Rossin mallin viimeiset vaiheet hyväksyntä ja tarkoituksen löytäminen), mutta koska koko rivillä ei kuulla kuin häivähdyksiä soivista äänistä, haihtuvat neutraalit tunteet ja hyvätkin

aikomukset kuin savuna ilmaan. Toisen fragmentin ryppäässä fis- ja e-äänien soinnit saa nostettua toiseen oktaaviin jättämällä niiden otteissa vasemman käden etusormen ylös, mutta ylimmän b-äänen kohdalla tämä ei ole toimiva tapa. Olen katsonut voivani suhtautua huolettomasti ryppään sormituksiin, ja pyrin tuottamaan ilmapirralla tarvittavaa muotoa linjaan. Neljännessä fragmentissa Ferneyhough ohjaa fis-perkussion tuottamiseen vasemman käden sormilla, mutta en ole pitänyt suurena syntinä oikean käden nimettömän osallistumista läppä-äänien tuottamiseen. Rivin toiseksi viimeisen ryhmän matalien äänien säveltoistoon säveltäjä on tahtonut valita kolme nähdäkseni melko heikkoa sormeaa ja pientä läppää: vasemman etusormen sekä oikean ja vasemman nimettömän.<sup>89</sup> Olen omana ratkaisunani käyttänyt voimakkaampia sormia eleen alussa, jotta saan diminuendo fortissimosta -vaikutelman pyydetysti esiin.

Flageoleilla ja vaihtoehtoisilla sormituksilla soitettavilla äänillä alkava jakso E häilyy unen ja todellisuuden rajamailla: mikään ei ole totta eikä mihinkään voi luottaa (kuva 63). Koen tämän rivin tunnelmaltaan sovittelevana. Kübler-Rossin mallin mukaisesti häilytään kaupankäynnin ja depression välimaastossa, esitysohje on *grazioso e rubato*. Toisen fragmentin multifoni d-cis soi parhaiten, jos huulien aukon lisäksi avaa suun isoksi. Kolmannen fragmentin alaspäisen glissandon jälkeen on helppo samassa asettelussa soittaa neljäsosasävelaskelen nostettu c, joka asteriskilla merkityssä kohdassa muuttuu tulkintani mukaan *whistletoneksi*.<sup>90</sup> Hitaan *smorzaton* aikana soiva ääni tulee vaihteittain kuuluviin, ja samalla huilua käännetään hitaasti ulospäin normaaliin soittoasentoon, kunnes normaalisti intonoitu cis-ääni soitetaan. Katkelman keskikohdan jälkeen tunteet tulevat todellisemmiksi, mutta multifonit repivät Kassandraa yhä useampaan eri todellisuuteen yhtä aikaa. Nopeat arpeggioeleet kuljettavat materiaalin kohti viidennen rivin katkelmaa, jossa hätä ja kauhu palaavat muistumina. Viimeiselle eleelle, noin 12 sekunnin mittaiselle glissandolle, täytyy varata tarpeeksi ilmaa, jotta sen kesto on todella säveltäjän ohjeen mukainen.

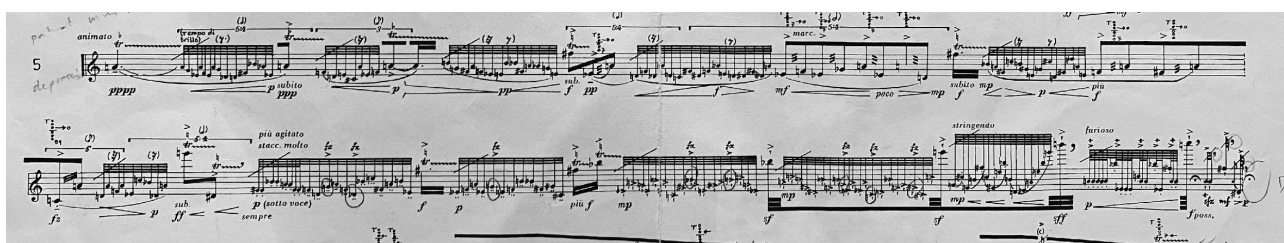


Kuva 63: Ferneyhough'n *Cassandra's Dream Song* (1970), sivu 2, katkelma E.

<sup>89</sup> Jätän mieluummin säveltäjän nimeämättä, sillä niiden sointikorkeuteen vaikuttavat sekä instrumentin mahdollinen h-jalallisuus että soittajan kehon resonanssitilat.

<sup>90</sup> Tässä kannattaa ajatella ääni 1/4-sävelaskelen madallettuna cis-äänenä.

Kassandran pahoja muistoja refleктоivan viidennen rivin liikkuvien kuvioiden tempo tulisi ajatuksen tasolla sovittaa vastaamaan niitä edeltävien trillien tempoa (kuva 64). Kuvioiden hallintaan auttaa, jos jakaa ne mielessään pienempiin, noin kolmen tai neljän äänen osasiin. On syytä kiinnittää huomiota siihen, missä kohdin musiikin on tarkoitus jatkua trilliltä katkeamatta melodisiin kuvioihin ja missä taas niiden välissä on mahdollista fraseerata hengitys. Tunnelma on kautta linjan ahdistunut. Tämän rivin tulkintani poikkeaa Kübler-Rossin mallista, mutta hahmotan eläviin muistoihin takertumisen narratiivissani Kassandran mielen hajoamista kuvaavana. Viidenneksi nimetty, kahdelle painetulle riville ulottuva katkelma kulkee ennen toiselle riville painettua pilkkua hyvin lineaarisesti, mutta pilkun jälkeen *piú agitato* tekstuuri muuttuu kaksiäänisemmäksi. Lopun *furioson* +-merkit olen tulkinut tässäkin kielipizzicatoiksi, säveltäjän *tongued note with simultaneous percussive effect*<sup>91</sup> kun jättää tarkan toteutuksen hieman auki.

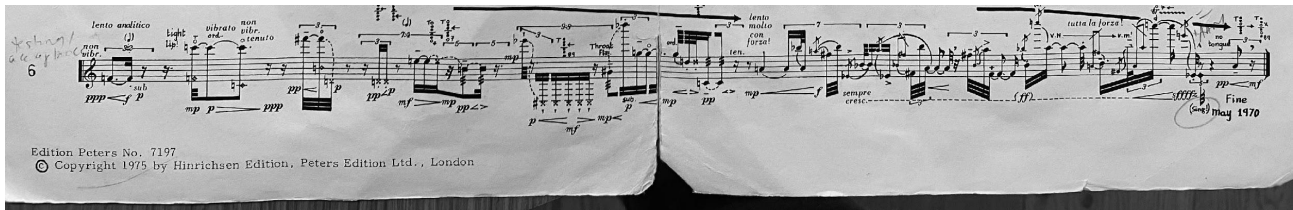


Kuva 64: Fernyhough'n *Cassandra's Dream Song* (1970), sivu 1, rivi 5.

Kaksi viimeistä katkelmaa versiossani, toisen sivun D (kuva 62) ja ensimmäisen sivun rivi 6 (kuva 65), ovat mielestäni kauneimmat ja lyysisimmät koko teoksessa, ja ne edustavatkin minulle Kassandria sopeutumassa tilanteeseensa, joskin surun ja depression kautta. Tätä näkemystäni tukevat rivin D esitysmerkintä *poco cantabile* ja rivin 6 esitysmerkintä *lento analitico*. Kübler-Rossin täydennetyssä mallissa surun käsittelyn viimeiset vaiheet ovat hyväksyntä ja tarkoituksen löytäminen, Kassandran tapauksessa mieli jää edelleen pirstaleiseksi asian läpikäymisestä huolimatta. *Poco cantabile* -katkelmaa D pyrin tietoisesti rauhoittamaan ottamalla eleiden välissä enemmän aikaa. Neljäsosäsävelaskelen madalletulla h-äänellä soitettava fragmentti vaatii erittäin hyvää dynamiikkojen ja ilmankäytön suunnittelua. Kiertohengityksen taitajalla on mahdollisuus tankata lisää ilmaa keuhkoihin sopivassa otevaihdoksessa. Kaikuisan konserttipaikan etuna on, että viimeistään juuri ennen matalaa es-ääntä linjan voi nanosekuniksi katkaista ilman ottamista varten, ja vaikutelma on silti tarpeeksi sidottu. Säveltäjän ohjeen mukaan soiton ja laulun yhdistämisessä tulee erityisesti nauttien jäädä kuuntelemaan intonaatioiden eroavaisuudesta syntyvää differenssiäänänen tärinää. Kuudes rivi jakautuu kahteen pääjaksoon: *lento analiticoon* ja hieman rivin puolen välin jälkeen alkavaan *lento molto con forzaan*. Rivi on

<sup>91</sup> Suom. kielitetty nuotti samaan aikaan perkussiivisen tehon kanssa.

tyylliltään koko teoksen perinteisin, yksinkertaisin, eikä siinä ole päänvaivaa aiheuttavia laajennettujen soittotapojen päällekkäisyyksiä. Ainoastaan hieman ennen teoksen loppumista soitettava trilli vaatii paneutunutta tarkastelua, sillä säveltäjän antama sormitus ei ainakaan omalla soittimellani tuota laisinkaan nuottikuvaa vastaavaa sointia. Olen päättänyt silti toteuttaa annettuja mekaanisia ohjeita. Raju kohtalo on ehtinyt särkeä Kassandran mielen, jonka sirpaloitumista viimeiset äänet kuvastavat.



Kuva 65: Ferneyhough'n *Cassandra's Dream Song* (1970), sivu 1, rivi 6.

#### 4.4.3 Yhteenveto

Tässä luvussa esittelin yhden modernin huilukirjallisuuden klassikoista: Brian Ferneyhough'n *Cassandra's Dream Songin*. Kirjasin huomioitani teoksen ympärillä käydyistä keskusteluista sekä esittelin oman näkemykseni sen tulkinnasta ja toteuttamisesta.

Ferneyhough'n sävellystyyli on *Cassandrassa* tiukan strukturoitu ja tietoisesti kompleksinen. Hän kirjoittaa tietoisesti materiaalia, joka on työlästä hahmottaa ja monesti myös mahdotonta sellaisenaan huilulla soittaa. Nämä piirteet tulee nähdä keinoina saada esittäjästä irti vakaa tahtotila tulkita teosta ja muodostaa siitä ilmaisurikas ja erilaisia karaktäärejä esittelevä tulkinta. Kuten *Laconismessa*, myös *Cassandrassa* runsas laajennettujen soittotapojen käyttö vaatii esittäjältä erityistä ajankäyttöä ja paneutumista niihin. Jos Saariahon sävellystyyllissä keskeisiä ovat liukumata ja sulavat vaihdokset äänityypistä toiseen, on Ferneyhough'lla polttopisteessä soinnillisten ääripäiden hakeminen. Äärialueiden kartoittaminen ja harjoittaminen ja eri soittotapojen yhdistäminen on vahvistanut myös perinteisen äänenmuodostuksen osaamistani. Tässä prosessissa on ollut syytä pitää mielessä, että monet Ferneyhough'n etsimät sävyt ja tehot ovat soittajaa kuormittavia, eikä niiden perusosaamista vahvistavaa vaikutusta ole aina helppo heti havaita.

Kiinnostavaa on myös tarkastella niitä tapauksia, joissa toimin tietoisesti hieman säveltäjän ohjeita vastaan. Useinhan säveltäjän tarkoituksena on antaa muusikolle ohjeita siitä, millaista soivaa lopputulosta haetaan. Ferneyhough taas tarjoaa toiminnallisia ohjeita, mutta niiden runsauden,



kerrostumisen ja monimutkaisuuden tähden moinen ohjeistus tuntuu toisinaan luvattomalta tunkeutumiselta soittajan reviirille. Soittajana toimin lopulta tarvittaessa oman arvioni mukaan ehjän esityksen varmistamiseksi. Jos säveltäjän tarjoama toimintamalli ei tarjoa ulospääsyä umpikujasta, on syytä soveltaa ohjeita itselle toimiviksi.

Selvä narratiivi auttaa esittäjää näkemään ”metsän puilta” Ferneyhough’n ahdetussa partituurissa, ja sen muodostuksen apuna voi käyttää valmista sapluunaa — olen valinnut tähän musiikkiin Kübler-Rossin surun käsittelyn vaiheiden mallin, mutta yhtä lailla narratiivin tukena jossain toisessa teoksessa voisi käyttää vaikkapa Romeon ja Julian tunnettua tragediaa tai jopa ajatusta fyysikaalisesta ilmiöstä tai kemiallisesta reaktiosta. Juonellinenkaan narratiivi ei aina tarkoita sitä, että musiikki kuljettaisi tarinaa ulkopuolisen kertojan havainnoimien tapahtumien kautta. Musiikki herättää meissä usein tunteita; narratiiviseen tulkinnanmuodotukseen voi riittää myös suunnitelma tavoiteltavista tunnetiloista.

*Cassandran* esittämiseen liittyy myös varsinaisen nuottimateriaalin ulkopuolisia, psykologisesti kiinnostavia seikkoja: sillä on maine erityisen vaativana teoksena, ja tätä mainetta pönkittää tieto siitä, että se on ollut monesti suurimpien ja arvostetuimpien huilukilpailuiden ohjelmistossa. Oman latauksensa tuovat myös säveltäjän lausumat, misogynynisinä näyttäytyvät oletukset naispuolisten esiintyjien miesesittäjiä heikommista teostulkinnoista. Työlään partituurin selvitettyäni ja esitettyäni teosta julkisesti tuntuu, että olen onnistunut ylittämään jonkin näkymättömän kynnyksen, vaikken lasikattoja muuten rikkoisikaan. Vastineeni Ferneyhough’n epäilyihin on pyrkimys esittää teosta mahdollisimman laajalti, omalla tavallani sen draaman kaarta tulkiten.

## 4.5 CASE FORD – NAISKEHOSSA

### 4.5.1 Teoksesta yleisesti

Andrew Fordin (1957–) sooloalttuhuiluteos *Female Nude* (1993) on alun perin huilu-lyömäsoitinduolle kirjoitetun *Mondriaan*-sarjan toisen osan sooloversio. Sarjan muiden osien otsikot *Composition with Yellow Square* ja *Composition in Blue, Grey and Pink* liittyvät hollantilaisen kuvataiteilijan Piet Mondrianin (1872–1944) paremmin tunnettuun abstraktiin tuotantoon. *Female Nude* viittaa tunnettuun öljyvärimaalaukseen (kuva 66) vuosilta 1911–1912, jonka nimi *Nude* tai *Great Nude* (viitaten teoksen kokoon) on saanut sukupuolittavan määreen Frank Elgarin Mondrianista kertovassa kirjassa, josta säveltäjä Ford on sen sävellykselleen ottanut.

Kuva 66: Piet Mondrianin maalaus *Great Nude*. Lähde: wikimedia commons.



En näe maalauksen hahmoa naisena. Se on minulle pikemminkin androgyyni, ja kubistisesta kulmikkuudestaan ja kylmästä sävystä johtuen epäinhimillinen: koneen kaltainen. Tuo konemaisuus kuuluu mielestäni *Female Nude* -sävellyksen kvintolirytmiiikassa, joka on länsimaisen taidemusiikin kolmi- tai nelijakoisiin iskuihin tottuneelle korvalle vieras ja epätasainen. Alttohuilu soitinvalintana tuo äänenvärillään ja huokoisuudellaan kuulokuvaan ihmismäisyyttä, mutta soitinperheen toiseksi matalimpana jäsenenä se ei synnytä välitöntä miellelyhtymää feminiiniin sopraanoääneen. Aistillinen altoääni on oopperataiteessakin usein kypsemmän – tai vaarallisemman – naisroolin ääniala.

Säveltäjän kertoman mukaan Mondrianin maalausten matemaattiset suhteet ovat sarjan kaikissa osissa olleet työkaluina sävellystyölle. *Female Nude* -teosta hallitsee läpi koko muodon lähes muuttumattomana jatkuva viisijakoisuus: jokainen isku jaetaan kvintoliksi, ja tempoa vaihdetaan jakamalla tämän kvintolin osat neljän ryhmiin, jolloin neljäsosapulssi muuttuu. Vaihtuvissa

tahtilajeissa rytmikan muodostaa kvintolien osasten sijoittelu. Muotopuolena keinahtelevan melodialinjan ohella kappaleen mieleenpainuvin ja erottuvin elementti ovat huilistin ”laulamat” äänteet, konsonantit ja vokaalit, jotka toistavat teoksen inspiroineen kuvataiteilija Mondrianin nimeä.<sup>92</sup> Viisijakoisuus rytmirakenteen pohjana saa aikaan tunteen, ettei kappale ihan ”asetu”, eikä asetu myöskään melodian intonaatio, jossa Ford käyttää 1/4-osasävelaskelmaa. Näiden hienoisten intonaatioerojen esiin saaminen on haastavaa, koska alttohuilun ääniaukkojen poraus eli soittimen skaala ei ole samanlainen tai yhtä tarkka kuin cooperinskaalaisessa sopraanohuilussa ja koska se vaatii soittajan omalta lauluääneltä äärimmäistä osumatarkkuutta.

Ford kirjoittaa teoksensa kahdelle viivastolle. Huilun osuus kulkee ylemmällä, soittajan lauluäänen osuus alemmalla systeemillä. Tämä on tässä tapauksessa tarpeellinen ratkaisu, koska partituuri on kirjoitettu käsin ja koska lauluäänen osuus kulkee jatkuvasti erittäin lähellä huilun äänenkorkeutta. Samalle viivastolle kirjoittaen olisi huilun ja soittajan äänen osuudet pitänyt nuotintaa selvästi toisistaan erottuvilla nuotinpäillä, ja jo valmiiksi varsin harvaan eli leveälle kirjoitettu musiikki ei välttämättä hahmottuisi niin selvästi kokonaisuuksiksi. On myös perusteltua ajatella äänen osuus huilua alemmaksi ääneksi, sillä soittimella noustaan välillä äänialan äärirajoille, aina kolmanteen kirjoitettuun oktaaviin asti.

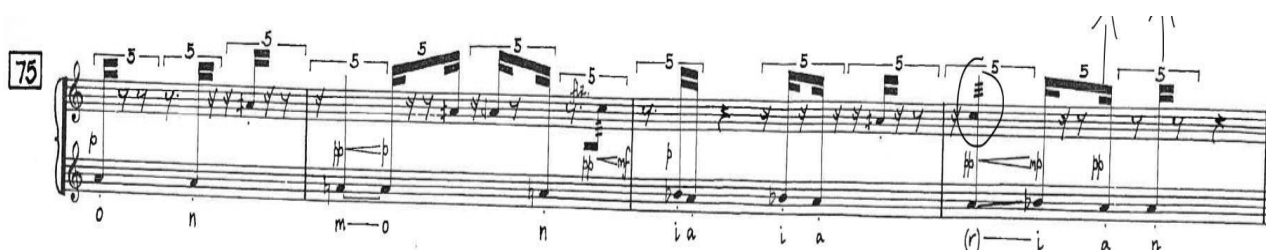
Sävellys alkaa vähäeleisellä ja fragmentaarisella musiikilla, jossa soivan e-sävelen (kirjoitettu a-sävel) ympärille alkaa laajentua soinnillisia tapahtumia ensin neljäsosasävelaskelliikkein, sitten soittajan ääni samantaajuisena mukaan ottaen. E-sävel palaa kuuluviin säännöllisesti läpi koko teoksen. Huilun osuudessa sitä toistetaan sekä puhtaasti soivana että sen ympäriltä neljäsosasävelaskelta korkeammalta ja matalammalta. Nimi Mondrian lausutaan kirjain kerrallaan, aina samalta eli soivan e-äänien korkeudelta.<sup>93</sup> Lauluosuudessa yksittäiset äänteet ovat aina soivalla e-äänellä, mutta soittoa ja laulua yhdistettäessä äänen käyttöä laajennetaan ensin kromaattisesti e-äänien molemmille puolille ja myöhemmin itsenäisesti kohoavana linjana, joka tukee kohonnutta huilun linjaa. Ensimmäisen jakson lopulla sekstolinousut tihenevät ja päädytään korkealla ges-äänelle (soiva cis-ääni). Seuraa pieni hiljaisuus, jonka jälkeen ensimmäisen jakson alkuperäinen materiaali palaa keskeytyäkseen kolmen tahdin ajaksi rytmikkäällä kuudestoistaosamotiivilla. Nousevan motiivin jälkeen rytmiaihe yrittää tehdä paluun, turhaan, ja kuullaan ensimmäistä kertaa pidemmille aika-arvoille rakentuva laulullisempi melodia yläoktaavissa. Fermaatti rivien välissä jäsentää jakson loppua. Tahdissa 49 (kuva 72b) alun

<sup>92</sup> Käytän tässä lainausmerkkejä siksi, että yksittäisten konsonanttien ja lyhyiden vokaalien kyseessä ollen soiva lopputulos muistuttaa enemmän *sprechgesang*-tyylistä puhelaulua.

<sup>93</sup> Kuvataiteilijan nimestä ainoastaan d-kirjainta ei ole nuotinnettu ulos. Katson tämän johtuvan siitä, että säveltäjä hahmottaa huilun perinteisen artikulaation tapahtuvan juuri tuota foneemia vastaavalla soinnilla. Esimerkiksi tahdissa 76 huilulla soitettava pidempi flatterzunge-ääni markkeeraa sekä d- että r-kirjaimia.

fragmentaarinen materiaali yrittää uutta paluuta, mutta musiikki jakautuu jo kolmannessa tahdissa äänen (pienet intervalliliikkeet) ja huilun korkean melodian (nopeita, laajempia intervaleja) duetoksi. Lausumalla laulettu yksittäiset äänneet sotketussa järjestyksessä ja entistä nopeampaan tahtiin huilulla soitettujen äänien välissä pitävät jännitettä yllä jakson suvantokohdassakin tahdeissa 57–59 (kuva 73). Nimi *Mondrian* tekee paluun tahdeissa 64–66, minkä jälkeen huilun äänen linja jää yksin ja rauhoittuu. Teoksen viimeiset neljä tahtia muodostavat muistuman alun materiaalista (kuva 67).

Kuva 67: Andrew Fordin *Female Nuden* (1993) viimeisissä tahdeissa 75–78 materiaali on samaa kuin teoksen alussa. Nimi *Mondrian* lausutaan lähes ehjänä.



Koska kvintoliaihe jatkuu läpi koko teoksen, on svengin tai grooven löytäminen *Female Nuden* tulkintaan ensisijaisen tärkeää, vaikka rytmin toispuoleisuus ja lyhyiden äänien ja taukojen vuorottelu tekee pulssin muuttumattomana pitämisestä haastavaa.

#### 4.5.2 Narratiivinen näkemykseni ja tekniset huomiot

Vaikka teos herättää minussa syvää vastakaikua sitä pohtiessani ja esittäessäni, mielikuvaani siitä ei liity juurikaan tarinallista narratiivia. Kokemukseni *Female Nuden* luonteesta on jollain tapaa alkuvoimainen. Siihen kirjoitettujen ihmisäänellä tuotettavien äänneiden vuoksi hahmotan teosta ensisijaisesti kehollisuuden kautta, hyvin intiimisti ja jopa introvertisti. Valitsin teoksen esimerkiksi narratiivisen hahmottamisen tavoista, koska tahdon tuoda esille nimenomaisesti sitä, ettei kaikki musiikki avaudu minulle itseni ulkopuolisina tapahtumina. Näkemystäni voi ohjata myös se erityinen kehollinen kokemus, jonka säveltäjän kirjoittamat laajennetut soittotavat minussa saavat aikaan.<sup>94</sup> *Female Nuden* soittaminen on soittotapojensa vuoksi pysyvästi sidottu kehoni kautta identiteettiini: vaikka soittaisin teoksen sermin takaa tai äänitteelle, olisivat ääntämiseni ja äänenkäyttöni kautta sellaiset identiteettini osaset, kuten kansallisuuteni ja biologinen sukupuoli, kuulijoiden pääteltävissä. Koen olevani fyysisesti niin voimakkaasti läsnä kappaleen

<sup>94</sup> Vastaava tarinaton kehyskertomus hahmottuu mielessäni myös Ferneyhough'n *Cassandran* ympärille, mutta siinä tuntemukset olivat enimmäkseen psykologisia, *Female Nudessa* fyysisen kehoon liittyviä.

kuulokuvassa, etten osaa lisätä siihen itsestäni irrallista narratiivia. Soittaessani huomaan tarkkailevani erityisen valppaasti sitä, miltä erilaisten äänien ja sointien tuottaminen soittajankehossani tuntuu niiden kuuntelemisen lisäksi. Ne visuaaliset mielikuvat, joita mieleeni nousee *Female Nuden* aikana, liittyvät pääosin ruumiiseeni ja sen soittaessa näkymättömiksi jääviin liikkeisiin.

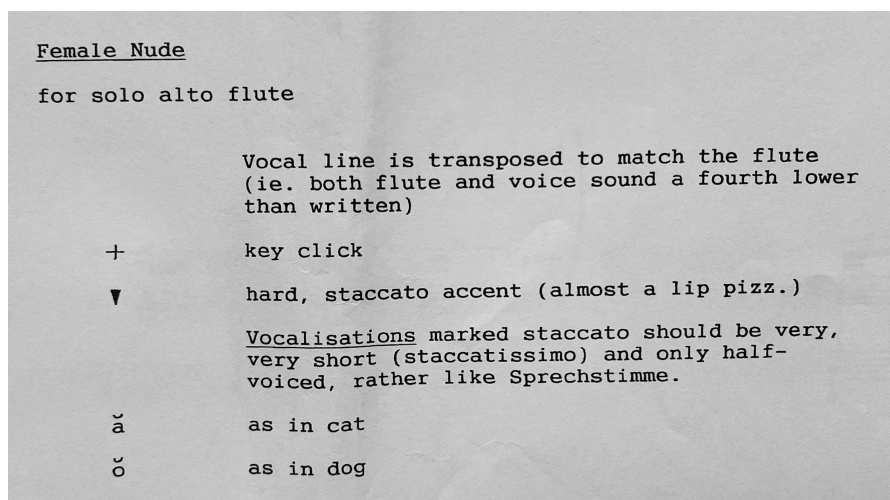
Hahmotan, että *Female Nude* tapahtuu ajassa ennen kielellisyyttä; tarinan muodostaminen ei tästäkään syystä ole mahdollista. En hahmota teoksen nimen alastonta naista ulkopuolisen katsojan – Fordin, Mondrianin tai Elgarin – havainnoimana *male gazelle* alistaisena objektina, vaan subjektina. Oma kehollinen perspektiivini ohjaa ajatuksiani naiskehon luomispotentiaalin myötä syntymättömään lapseen, joka ei ole vielä semanttisesti maailmaa hahmottava olio ja jonka aistihavainnot ovat toisen ihmisen kehon rajaamat. Tilallisesti *Female Nuden* jaksot soivat eri kohdissa minua, osin jopa kehoni ulkopuolella liikkuessani puhtaasta ihmisäänestä ja huilun soinnista näiden yhdistelmään.

*Female Nuden* laajennettujen soittotapojen ytimessä on soittajan oma vokalisaatio, sillä ilman huilua tuotettavat puolittain laululliset äännähdykset ovat yksi tärkeimmistä elementeistä sävelkielessä. Ford ohjeistaa, että kun laulettavat äänneet on merkitty lyhyiksi staccatopisteillä, tulisi niihin suhtautua *Sprechstimmen*<sup>95</sup> kaltaisina ja vain puolittain soinnillisina. Tulkitsemisen tämän pätevän myös pidempien äänien kohdalla, sillä käytännössä täysin soiva lauluääni vaatisi vibraton käyttöä, joka taas häiritseisi intonaation tuntua värähtelyllään. Soittoa ja laulua yhdistettäessä vibratoa tulee välttää molemmissa osuuksissa, sillä sointikuva on jo valmiiksi herkästi epätasainen. Koska lyhyitä lauluäänteitä esiintyy teoksessa huilun neljäsosasävelaskelten lomassa, täytyy niiden intonaation olla erityisen tarkka.

Teoksessa esiintyvät kuvataiteilija Mondrianin nimen kirjaimet sekä säveltäjän erikseen merkitsemien laulettavien vokaalein *o*, *i* ja *a* että konsonantein *m* ja *n*. *R*-äänne esiintyy sekä huilun flatterzunge-ääneen yhdistettynä (merkintä tällöin (*r*)) että pelkkänä flatterzunge-värinä. Molemmissa tapauksissa voisi ajatella *d*-äänteen olevan mukana äänen syyttämässä, mutta erityisesti *d* esiintyy kiila-staccatoin merkityissä äänissä, joissa säveltäjän ohjeen mukaan toteutustapa on yliartikuloitu eli hyvin lähellä kielipizzicatoa. Esitysohjeissaan Ford määrittää vain vokaalien *a* ja *o* foneettisen kuulokuvan (kuva 68).

---

<sup>95</sup> Sprechstimme I. sprechgesang, suomeksi puhelaulu.



Kuva 68: Andrew Fordin *Female Nuden* (1993) esitysohjeet, numeroimaton partituurin sivu.

Vaikka sekä *a* että *o* tulisi säveltäjän ohjeesta ääntää englannin fonetiikan mukaan, hän ei ohjaa vokaaliin *i* lainkaan. *I* tulisi ohjeistaa lausuttavaksi johonkin sanaan liittyvänä äänteenä, sillä erillisenä vokaalina se ääntyy aivan eri tavalla. Voidakseni olla uskollinen nimen Mondrian ääntämisasulle olen toiminut säveltäjän ohjeita vastaan ja lausunut kaikki vokaalit kuten lausuisin ne Mondrianin nimen yhteydessä. Suomalaiseen suuhuni nämä avoimet äänteet istuvat helposti. Vastaavaan ratkaisuun ovat päätyneet muutkin taiteilijat; myös säveltäjän itse jakamalla tallenteella Morwenna Collett (2005) ääntää *a*-vokaalin pääsääntöisesti suomalaisittain.<sup>96</sup>

Konsonanttien lausumiseen säveltäjä ei tarjoa apua. On lukuisia eri tapoja lausua *m* ja *n*, jos vaihtelee niiden perään lisättävää vokaalia. Tällöin *Female Nudessa* on varminta valita sellaiset, jotka eivät herkästi sekoitu kappaleessa esiintyviin yksittäisiin vokaaleihin. Olen esittänyt teosta tälläkin tavoin ääntäen, mutta sittemmin päätynyt toteutustapaan, jossa konsonantit eivät lähde huuliltani eli suu ei aukea tuottamaan vokaalia konsonantin perään. Pidän tätä tapaa perusteltuna, koska tahdon olla uskollinen nimen *Mondrian* ääntämiselle. Vokaaliton, hiljaisempi tapa tukee myös olettamusta, että äänteet on tarkoitettukin jäämään vain puolittain kuuluviksi. Tähän tulkintaan ohjaa säveltäjän pyyntö mikittää soittaja lähietäisyydeltä, mikäli teosta esitetään muunlaisessa kuin hyvin intiimissä akustiikassa.

Edellä mainittujen äänneiden lisäksi teoksessa esiintyy tarkemmin määrittelemättömiä huilun ääntä ja lauluääntä yhdisteleviä sointeja (kuva 69). Lisäksi tahdissa 6 soittajan tulee aloittaa omalla äänellään, eikä toivottua sointia ole kirjattu. Päätös on siis esiintyjän; olen itse päätenyt

<sup>96</sup> On mielestäni mainitsemisen arvoista, että tällä säveltäjän omalla kanavallaan jakamalla versiolla kuultava vokaalien tulkinta on aivan erityisen kehollista, jopa *aistillista*: Collett ääntää tavalla, jolla yksittäisistä *a*-vokaaleista tulee toisinaan *h*-äänteeseen päättyviä voihkivia ähkäisyjä. Muut esityksensä huhtikuuhun 2023 mennessä julkaisseet taiteilijat ovat Phoebe Bognár (2018) ja Kathryn Moorhead (2012).

huiluttomassa äänessä äänteeseen u, joka on luonteva toteuttaa ja poikkeaa riittävästi muista säveltäjän määrittelemistä äänneistä. Soittoa ja laulua yhdistettäessä koen noudattavani Dickin ohjetta kurkkuvirityksestä (1986, 9) eli vaihdan vokaalia sen mukaan, mille korkeudelle laulu on kirjoitettu. Tämä ei ole kuitenkaan siinä määrin merkityksellistä, että olisin harjoitellessani pyrkinyt vokaalin selkeyteen tai edes yksiselitteisyyteen soivassa lopputuloksessa. Käytännössä sekä ansatsi että huilun äänen kanssa muodostettava intervalli vaikuttavat kuulokuvaan aina.

Kuva 69: Ford: *Female Nude*, tahdit 1–4, 6–8. Tahdeissa 4 ja 6 määrittelemätöntä soittajan äänen käyttöä.

On tässä teoksessa helpotus, että soittimen ja lauluäänen osuudet on kirjoitettu omille systeemeilleen, sillä ne kulkevat paikoin todella lähellä toisiaan. Nuotinnuksen valinta ei ole kuitenkaan ikinä täysin yksiselitteinen, sillä osuuskien kulkiessa suuremman intervallin päähän toisistaan tai kun molemmissa tapahtuu paljon liikettä ja äänien vaihtoa, on huilistin silmä harjaantumaton lukemaan kahta riviä yhtäaikaaisesti. Fordin kirjoittama tekstuuri soittoa ja laulua yhdistelevissä kohdissa on teknisesti vaativa esittäjälle — huilun nopeat liikkeet ympäristössä, jonka tonaliteetti ei ole täysin selvä yhdistettynä pääsääntöisesti täysin itsenäiseen (eli ei huilun linjaa mukailevaan) lauluosuuteen onkin tuottanut lukuisia sellaisia realisoitteja aiheesta, joissa esiintyjän lauluääni lähtee mukailemaan soittinosauden suuntia.<sup>97</sup>

Fordin kirjoittamat hienovaraiset soinnin vaihtelut huilun neljäsosäsävelaskeleihin ja lauluosuuksien vokaalinvaihdoin ja toive lähimikityksestä pakottavat kuuntelemaan teosta erityisen läheltä. Minun olisi näin ollen ikään kuin mahdotonta ottaa siihen tarinallisestikaan välimatkaa eläytyen narratiivissani ulkopuolisen kertojan rooliin, koska kaikkein pienimmätkin muutokset soivassa

<sup>97</sup> Omista harjoitus- ja konserttitallenteistani (julkaisemattomat), eikä myöskään YouTube -sivustolta (10.1.2023) löytyvistä Phoebe Bognárin, Morwenna Collettin sekä Kathryn Moorheadin tallenteista ole mahdollista erottaa mainituissa kohdissa lauluäänen osuutta sellaisena kuin säveltäjä on sen nuotintanut.

musiikissa tapahtuvat minussa. Vahvistamisen myötä yleensä kuulumattomiin jääviä, soivan musiikin laita-alueilla tapahtuvia ääniä tuodaan *Female Nudessa* tietoisesti kuultavaksi.

*Female Nude* herättää minussa pikemminkin tuntemuksia kuin mielikuvia. Keholliset tuntemukseni saattavat korreloida musiikin kuulokuvan kanssa ja tuoda esiin tunnetiloja tai visuaalisia häivähdyksiä tapahtumista. Erityisesti ne jaksot, joissa lauluääntä yhdistetään huilun ääneen pitkin sävelin ovat kovin tunnepitoisia, sillä äänen saaminen kuuluviin vaatii samanlaista kehollista ponnistelua, jota tekisin muutoin vain huutaessani tai laulaessani oikein lujaa – en koskaan klassis-romanttista ohjelmistoa esittäessäni. Näiden katkelmien erityinen kehollisuus on riski tulkinnallisessa mielessä. Voimallinen kehon käyttö johtaa herkästi liian energiseen tai jopa aggressiiviseen sävyyn huilun äänessä, vaikka ihanteeni mukaan soittoa ja laulua yhdistävät jaksot eivät saisi kuulostaa liian ekspressiivisiltä ja paatoksellisilta (ks. myös Alanko Riikosen mukaan 2005, 142). Teoksen selkeä rakennekaan ei auta liittämään siihen sellaista tarinallisuutta, jota olisin valmis kutsumaan narratiiviksi. Fordin kirjoittamien lyhyiden äännähdysten myötä tunnen olevani teosta esittäessäni poikkeuksellisella tavalla haavoittuvainen. Äänet, jotka eivät yhdisty mielessäni perinteiseen taidemusiikkiestetiikkaan paljastavat kuulijoille minusta jotain sellaista, mikä normaalisti länsimaisessa klassisen musiikin perinteessä jää piiloon. Se, mihin huomioni soittajan kehossani esitysten aikana kiinnittyy, vaihtelee. Tärkeimmät tuntemukset sijaitsevat kuitenkin aina lauluääneni rintaresonanssin alueella: kaulan, hartioden ja rintalastan alaisen resonanssitilan seudulla. *R*-äänteiden ja nousevien linjojen aikana huomioni siirtyy herkästi vatsani seudulle, alas suoliluiden tuntumaan asti.

Alun tyhjyyttä ja toispuoleista viisijakoista rytmikkaa rikki repii nousevan sekstolin motiivi, joka esiintyy ensimmäisen kerran tahdissa 11 (kuva 70). Katson tämän olevan ensimmäinen yritys irtautua lyhyiden ajatusten (eli äänteiden) maailmasta. Elettä toistetaan tahdeissa 17, 18, 20 ja 21 ennen kuin teoksen toisen jakson päättää nousu pitkänä soivalle ylä-äänelle (kuvat 70 ja 71).<sup>98</sup>

---

<sup>98</sup> Lieneekö syy kvintoleissa vai muussa, mutta minussa herää miellelyhtymiä Andre Jolivet'n *Cinq Incantationsin* osaan B *Pour que l'enfant qui va naître soit un fils (Jotta syntyvä lapsi olisi poika)*, jossa Katherine Kemlerin (1983) tulkinnan mukaan narratiivi kuvaa synnytyksen kulkua. Kemleristä Jolivet'n kvintolialihe on sekoitus äidin ja lapsen tiheää pulssia (sit. Parker-Harley 2005, 14–15). En koe samankaltaista pulssin tuntua Fordin rikotuissa kvintoleissa, mutta nousevat eleet koen molemmissa teoksissa syntymättömän lapsen yrityksinä erottaa itsensä äidistään.



10  $\frac{3}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{3}{4}$

14  $\frac{3}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{3}{4}$

Kuva 70: Ford: *Female Nude*, tahdit 10–17.

2. 18  $\frac{4}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{3}{4}$

21  $\frac{3}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{3}{4}$

25  $\frac{4}{4}$

Kuva 71: Ford: *Female Nude*, tahdit 18–27.

Kuva 72a ja 72b: Andrew Fordin *Female Nuden* (1993) tahdit 34–55.

Tahdissa 34 (kuva 72a) täysin erilainen, rytmisen ja looginen, kertovampi jakso yrittää alkaa, mutta tahdistä 39 (kuva 72b) yritys sammuu ja materiaali hajoaa. Pilkottu nousu tahdin 42 lopulta vie ensimmäiseen pitkälinjaiseen laululliseen, yksin soittimen äänellä kuultavaan melodiaan, jonka koen valaanlaulumaisena, alkumerestä nousevana. Se on täynnä tunnetta, mutta se ei merkityksellisty minulle, en puhu sen kieltä. Tahdin 49 kappaleen alun motiiveihin pohjautuva johdanto vie kohti tahdistä 51 alkavaa kaksiaänistä jaksoa, jossa huilun ääni kietoutuu lauluääneen niiden linjojen ollessa kirjoitetut joko hyvin lähekkäin tai huilun vauhdikkaiden kuvioiden sotkiessa intervallien tuntua. Tahdissa 61 tekstuuri pelkistyy jälleen yksiaäniseksi, ja huilun huippuäänestä  $c^{99}$  joudutaan luopumaan tuoden pitkät soinnit alemmille äänenkorkeuksille (kuva 73). Nimi Mondrian esiintyy kokonaisuena vielä sävellyksen kolmen viimeisen tahdin aikana (kuva 66).

<sup>99</sup> Kirjoitettu f kolmannessa oktaavissa.



hyvin varma siitä, miten teoksen koen, mutta käsitykseni siitä on valitsemastani kolmesta tutkimusesimerkkiteoksesta vähiten visuaalisia mielikuvia sisältävä. Mielikuvien sijasta teos herättää minussa kehollisia tuntemuksia, jotka tuntuvat haastavilta määrittää sanalliseen muotoon, joka on jaettavissa muiden kanssa. Soittajan kehoni tuntuu paikoin yhtä kubistiselta ja pilkotulta kuin Mondrianin hahmo, ja samalla kokemuksessani on jotain hyvin yksityistä. Jatkuvaa muutosta elävässä kehossani tuntemukset eivät ole yhtä pysyviä kuin musiikista muodostamani visuaaliset mielikuvat saattavat olla.

Narratiivinen soittajan identiteettini rakentuu vastaavien, jatkuvassa muutoksessa elävien kehollisten tuntemusten ympärille. Ymmärrän nykyisin, että tapani reagoida voimakkaan fyysisesti erilaisiin tilanteisiin heijastuu myös soittajan ammattitaitooni, ja olen osin oppinut mieltämään oman erityisen kehollisuuteni vahvuudekseni: kyky elää läpi muutoksia tarkoittaa myös sekä henkistä että fyysistä resilienssiä, taitoa selviytyä tiukoistakin tilanteista. Tarkkanäköisyyteni kehoni tuntemusten suhteen ei ainoastaan johda turhaan omakohtaiseen ylianalysointiin, vaan se voi auttaa havaitsemaan esimerkiksi ylivireys- ja ylläsitustiloja ajoissa.

Saariahon *Laconismen* suhteen teoksen herättämät tilallisuuden mielikuvat ovat itseni ulkopuolisia näkyjä, mutta *Female Nude* saa huomioni kääntymään itseeni, soittajan kehoni sisäisiin tapahtumiin. Näkemystäni ohjaa myös toisten tapa nähdä Mondrianin maalauksen ihmishahmo, tulkintani siis muodostuu sosiaalisessa, jopa poliittisessa kontekstissa. Tietyt huilun laajennetut soittotavat, kuten tässä tapauksessa runsas oman äänen käyttö ja sen myötä kehon kuunteleminen, saattavat ohjata erittäin sisäänpäin kääntyneeseen näkemykseen teoksesta ja tapaan esittää se. Soittotapojen vaatima tapa käyttää kehoa voi myös olla ristiriidassa tulkinnallisen estetiikan kanssa: esimerkiksi lauluääni, ponnistellessaan esittäjälle mukavan rekisterin ääri rajoilla, voi tulla kuuluviin aiheettoman ekspressiivisenä, väärää karaktääriä korostaen.

## 5 LOPPUSANAT

Työni johdannon jälkeen toisessa luvussa kertasin huilun soiton historiaa, johon sisältyi sekä konventionaalisia että laajennettuja tapoja. Kerroin myös siitä ristipaineesta, jota ammattiin valmistuva huilisti mahdollisesti kohtaa tasapainoillessaan esteettisesti ja konkreettisesti konservatiivisten arvojen ja uudistamispainoiden välimaastossa. Pyrkimyksenäni oli säilyttää toiminnallisen huilistimin näkökulma eli tarkastella soittajan identiteettiä soittajana ja painottaa estetiikan ja ympäristön arvojen merkitystä. Lisäksi loin katsauksen uusimman musiikin ja laajennettujen soittotapojen nuotinnukseen. Kolmannessa luvussa tarkastelin niitä huilun laajennettuja soittotapoja, jotka katsoakseni vaativat kehollista tulkintaa ja jotka ilmaisullisuutensa tähden ovat nuotinnusmielessäkin erityisen kiinnostavia. Neljännessä luvussa valaisin tulkinnallista ja soittoteknistä ajattelua kolmen tutkimustapausesimerkin kautta. Esittelin kunkin soolohuilusävellyksen taustoja ja niihin suoraan tai ohjelmallisuutensa kautta liittyviä ajatuksia, tulkintoja tai keskusteluita. Soittoteknisissä huomioissani painotin oman narratiivisen ajatteluni mukaista laajennettujen soittotapojen tulkintaa ja toteuttamista. Tekstini tukena käytin tarvittaessa kuvaesimerkkejä huilunsoiton opaskirjoista ja teospartituureista. Esimerkkeihini jätin tarkoituksella näkyville henkilökohtaiset merkintäni, mikäli niitä nuoteissa oli, tuodakseni kädenjälkeni ja näkemykseni lähemmäs lukijaa (ks. Riikonen 2005, 20, 80) sekä muistuttaakseni tutkimukseni muusikkolähtöisyydestä. Tarkastelemalla soittotapoja ja esittelemällä niiden soveltamista teoksissa painotin toisessa kappaleessa välittämäni viestiä: Laajennetut soittotavat voivat myös helpottaa huilistisen identiteetin muodostamista, eivätkä ne vain haasta olemassa olevaa käsitystä soitannollisesta itsestä.

Kynnys huilun laajennettujen soittotapojen opiskeluun ja niitä sisältävien teosten esittämiseen on edelleen aiheettoman korkea kahdesta syystä: ensinnäkin ammattiopinnoissa painotetaan konventionaalisen äänenmuodostuksen estetiikkaa eikä laajennettuja soittotapoja riittävästi nähdä integroitavana, ilmaisua ja osaamista laajentavana osana huilistin ammattitaitoa, ja toiseksi laajennettujen soittotapojen nuotintaminen on monilta osin vielä tarkennusta vaativaa ja tyyllillisesti hajanaista. Ohjeiden saamiseksi säveltäjät vaikuttavat turvautuvan säveltäjille suunnattuihin oppaisiin, joissa esiteltävät tavat esimerkiksi nuotintaa eivät aina ole musiikon näkökulmasta käytännöllisimmät. Kuten Raasakka (2010, 4; ks. myös Waterman 1994, 154) huomauttaa, paraskaan käsikirja ei korvaa esittäjän ja säveltäjän välisen kommunikaation idearikasta energiaa. Vastaus moneen kysymykseen sekä nuotinnustyylin asettuminen yhteen universaaliin, huilistiystävälliseen vakioon löytyisi nimenomaisesti säveltäjien ja soittajien

yhteistyöstä. Olisikin mielekästä lisätä tulevaisuudessa työni yhteyteen videoidut, pedagogiset esimerkit laajennetuista soittotavoista variaatioineen.

Tekemääni tutkimusta olisi kiinnostavinta jatkaa tarkastelemalla entistä syvemmin soittamisen kehollisuutta, erityisesti teoksen tulkintaan eli narratiivin muodostamiseen liittyen. Soittajan kokemus kehostaan on katsoakseni avainasemassa etenkin, kun pyrimme tulkitsemaan sen reaktioita esimerkiksi esiintymisjännityksen tai muun paineen alaisena toimimisen aikana. Oman kehosuhteen ymmärtäminen ja sanallistaminen vaikkapa tiettyihin teoksiin liittyvien tietynlaisten narratiivien avulla voisi ohjata laajempaan ja hyväksyvämpään minäkuvaan soittajan ammattielämän kaikissa tehtävissä. Vaikka uskonkin työni arvon olevan osin siinä, että on tärkeää sanallistaa huilunsoittoon liittyviä soittoteknisiä kokemuksia mahdollisimman syvällisesti myös suomeksi, olisi hyödyllistä kääntää työ myös englanniksi, jotta se tavoittaisi suuremman yleisön ja osallistuisi huilun soittotavoista käytävään keskusteluun laajemmin suomalaisesta perspektiivistä.

Tutkimukseni aikana huomasin, kuinka paljon erityisesti Ferneyhough'n ja Fordin teoksiin liittyvät feministiset teemat minuun vaikuttavat. Ne herättivät ajatuksia sekä musiikista että muusikkona toimimisesta nykyisessä taidemusiikkikontekstissa.<sup>100</sup> Kuten Waterman (1994, 154–155) vihjaa, emme voi välttyä oman identiteettimme vaikutukselta tulkitessamme sävellyksiä, jotka voivat tapauskohtaisesti heijastella eri tavalla ajattelevien ihmisten ajatuksia yhtä hyvin. Kiinnostavaa olisi myös jatkaa Riikosen aloittamaa huilistin narratiivisen identiteetin pohdintaa erityisesti tästä kontekstisidonnaisesta ja poliittisesti värityneestä näkökulmasta.

Tämä työ on osoittanut, että on hyvin tärkeää sanallistaa laajennettujen soittotapojen ja nykymusiikin soittamista huilistisesta perspektiivistä myös suomeksi. Olen päätenyt nykyisen kaltaiseen toimijuuteeni ja asiantuntijuuteeni sekä itse hakeutumalla että onnekkaiden sattumien kautta — mainittu erikoistuminen ei ollut mielessäni, kun aloitin ammattiopintojani eikä se ollut pääroolissa tohtorin tutkintoon suunnatessani. Ehkäpä minulle luonnostaan ominaiset tavat lähestyä musiikillisia ajatuksia ovat soveltuvimmat uusimpaan musiikkiin, ja tästä syystä olen huomaamattani päätenyt harjoittamaan ammattia itselleni helpoimmalla tavalla? Mene ja tiedä. Arvelen kuitenkin, että oman huilisti-identiteetin etsikköaikani olisi ollut lyhyempi, mikäli laajennettuihin soittotapoihin olisi ohjattu tutustumaan opiskeluaikanani vankemmin ja jos niiden rooli huilun äänenhallinnan kehittäjänä konventionaalisen äänenmuodostuksen harjoitteiden rinnalla olisi tiedostetumpi.

---

<sup>100</sup> Ks. Vivolin 2021.

## LÄHDELUETTELO

### Nuottimateriaalit:

- Cendo, Raphaël 2011/2012. *Rokh I*. Berlin: Verlag Neue Musik.
- Clarke, Ian 1993. *The Great Train Race*. Croydon: IC Music / Just Flutes Edition.
- Clarke, Ian 1999. *Zoom Tube*. Croydon: IC Music / Just Flutes Edition.
- Clarke, Ian 2006. *Touching the Ether*. Croydon: IC Music.
- Crumb, George 1971: *Vox Balaenae for three masked players*. London: Edition Peters.
- Ferneyhough, Brian 1970. *Cassandra's dream song*. London: Edition Peters.
- Ford, Andrew 1993. *Female Nude*. Sydney: Australian Music Centre.
- Haapanen, Perttu 2013. *Rainsongs*. Helsinki: Music Finland.
- Helgeson, Aaron 2005: *A Self Portrait (Without me)*. New York: Aaron Helgeson.
- Kawashima, Motoharu 1991. *Manic Psychosis I for flute solo*. Kassel: Bärenreiter-Verlag.
- Mochizuki, Misato 1998. *Intermezzi I*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Mochizuki, Misato 2006. *Silent Circle*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Murail, Tristan 2019. *Une relecture des "Kinderszenen"*. Paris: Editions Henry Lemoine.
- Raasakka, Ville 2012. *Vanitas*. Den Haag: Donemus.
- Saariaho, Kaija 1982. *Laconisme de l'aile*. Copenhagen: Edition Wilhelm Hansen.
- Saariaho, Kaija 1985. *Lichtbogen*. Copenhagen: Edition Wilhelm Hansen.
- Saariaho, Kaija 1992. *NoaNoa*. London: Chester Music.
- Salonen, Esa-Pekka 1982. *YTA I*. London: Chester Music
- Sciarrino, Salvatore 1990. *L'Opera per flauto I*. Milano: Casa Ricordi.
- Sciarrino, Salvatore 2001. *L'Opera per flauto II*. Milano: Casa Ricordi.
- Takemitsu, Toru 1971. *Voice*. Paris: Editions Salabert.
- Tarkiainen, Outi 2016. *Beaivi*. Copenhagen: Edition Wilhelm Hansen.
- Ung, Chinary 2004. *Oracle*. New York: Edition Peters.
- Vasks, Peteris 1980. *Ainava ar putniem (Landscape with birds)*. London: Schott Music.
- Varèse, Edgard 1946: *Density 21.5*. Milano: Casa Ricordi.
- Villa-Lobos, Heitor 1950. *Assobio a Játó*. New York: Peer Music Classical.
- Wennäkoski, Lotta 2003. *Ilmakehästä huilulle ja pianolle*. Helsinki: Uusinta Publishing Company.
- Whittall, Matthew 2001: *Ash-Wednesday – Six Meditations after T. S. Eliot*. Helsinki: Music Finland.
- Whittall, Matthew 2017: *The City in the Sea*. Helsinki: Fennica Gehrman.

## Huilunsoiton oppaat:

Artaud, Pierre-Yves 1995. *Flûtes au présent*. Paris: Gérard Billaudot Éditeur.

Bartolozzi, Bruno 1967. *New sounds for woodwind*. London: Oxford University Press.

Dick, Robert 1986. *Tone development through extended techniques*. St. Louis: Multiple Breath Music Company.

Dick, Robert 1989. *The other flute. A performance manual of contemporary techniques. Second edition*. St Louis: Multiple Breath Music Company.

Levine, Carin & Christina Mitropoulos-Bott 2012 [2002]. *The Techniques of flute playing*. Kassel: Bärenreiter-Verlag.

Levine, Carin & Christina Mitropoulos-Bott 2014 [2004]. *The Techniques of flute playing II*. Kassel: Bärenreiter-Verlag.

Lindholm, Herbert 1986 [1985]. *Flautissimo. Pedagoginen huilukansio*. Kuopio: Herbert Lindholm.

Wye, Trevor 1988. *Proper flute playing*. London: Novello.

## Äänitteet ja videot:

Bognar, Phoebe 2018. Andrew Ford: Female Nude (1993). New Music in the Old Butter Factory.

Lockyer Valley. 27.9.2018. Julkaisupäivä 10.11.2018. Video esityksestä. Internetlähde.

Viittauspäivä 27.3.2023. <https://youtu.be/gt0vyb0Wt8c>.

Ford, Andrew 2012. Female Nude by Andrew Ford, performed by Morwenna Collett. Queensland

Conservatorium, Brisbane. 2.5. 2005. Julkaisupäivä 20.11.2012. Äänitallenne. Internetlähde.

Viittauspäivä 27.3.2023. <https://youtu.be/H2J5aje6Cqg>.

Moorhead, Kathryn 2012. Andrew Ford: Female Nude for alto flute (Kathryn Moorhead).

Julkaisupäivä 1.12.2012. Äänitallenne. Viittauspäivä 27.3.2023. <https://youtu.be/6Zw7uD1PV3Y>.

## Kirjallisuus:

Arjas, Päivi 2014. *Varmasti lavalle. Muusikoiden esiintymisvalmennus*. Jyväskylä: Atena Kustannus.

Artaud, Pierre-Yves 1994. Aspects of the Flute in the Twentieth Century. Käänt. Catherine Dale. *Contemporary Music Review*, vol. 8, part 2, 131–216.



Bayley, Jonathan 2006. Fundamentals of Teaching Flute Vibrato. *Canadian Winds: The Journal of the Canadian Band Association*, 5(1), 30–32. Retrieved from <http://ezproxy.uniarts.fi/login?url=https://www.proquest.com/scholarly-journals/fundamentals-teaching-flute-vibrato/docview/201129654/se-2> (luettu 27.3.2023).

Bledsoe, Helen 2021. *Special Sounds: Describe rather than Prescribe*. <https://helenbledsoe.com/special-sounds-describe-rather-than-proscribe/> (luettu 13.2.2022).

Caruso, Giusy, Esther Coorevits, Luc Nijs & Marc Leman 2016. Gestures in Contemporary Music Performance: A Method to Assist the Performer's Artistic Process. *Contemporary Music Review*, 35(4/5), 402–422. <https://doi.org/10.1080/07494467.2016.1257292> (luettu 13.1. 2022).

Cook, Amanda 2015. *Transcending Time: George Crumb's Vox Balaenae, part 2*. <http://www.betweenledgerlines.wordpress.com/2015/11/02/transcending-time-george-crumb-s-vox-balaenae-part-2/> (luettu 17.11. 2022).

Crumb, George 1980. Music: Does It Have a Future? *The Kenyon Review*, vol. 2, no. 3, 1980 115–22. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/4335131> (luettu 23.11. 2022).

Delisle, Julie. 2017. Extended Techniques and the Rupture between Tradition and Avant-Garde: The Case of the Flute, *Alta musica*, 167–94. [https://www.researchgate.net/publication/334170588\\_Extended\\_techniques\\_and\\_the\\_rupture\\_between\\_tradition\\_and\\_avant-garde\\_The\\_case\\_of\\_the\\_flute](https://www.researchgate.net/publication/334170588_Extended_techniques_and_the_rupture_between_tradition_and_avant-garde_The_case_of_the_flute) (luettu 28.1.2023).

Dick, Robert 2012. Acoustics: Real Life, Real Time – Why the Flutist and Flute Had to Evolve. *Leonardo Music Journal*, 22, 15–16. <http://www.jstor.org/stable/23343798> (luettu 27.3. 2023).

Heiss, John 1972. The Flute: New Sounds. *Perspectives of New Music*, 10(2), 153–158. <https://doi.org/10.2307/832340> (luettu 27.3. 2023).

Hoitenga, Camilla 2011. *The Flute Music of Kaija Saariaho – Some Notes on the Musical Language*. <http://www.hoitenga.org/new/wp-content/uploads/2018/02/saariaho-musical-language.pdf> (luettu 22.11. 2022).

Hoitenga, Camilla 2011. *The Flute Music of Kaija Saariaho – Answers to Frequently Asked Questions*.

<http://media.musicsalesclassical.com/documents/additional/saariaho%20performance%20guide.pdf> (luettu 28.11. 2022).

Hyytinen, Tommi 2018. *Soiva keho. Uusi metodi muusikoille kehon ja mielen harjoittamiseen*. Helsinki: Blossari Kustannus.

Korhonen, Maija, Katri Komulainen & Venla Okkonen 2020. Burnout as an Identity Rupture in the Life Course: a Longitudinal Narrative Method. *Sociology of health & illness*. 42. 10.1111/1467-9566.13183.

[https://www.researchgate.net/publication/344420452\\_Burnout\\_as\\_an\\_identity\\_rupture\\_in\\_the\\_life\\_course\\_a\\_longitudinal\\_narrative\\_method](https://www.researchgate.net/publication/344420452_Burnout_as_an_identity_rupture_in_the_life_course_a_longitudinal_narrative_method) (luettu 9.3. 2023).

Laitinen, Juho 2013. *Soivuuden manifesti*. Taiteellisen musiikin tohtorintutkinnon kirjallinen työ. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Lynn, Michael 2020. *Jack Leff Silver Boehm*.

<http://www.originalflutes.com/french-boehm-flutes/jack-leff-silver-boehm.html> (luettu 15.10. 2020).

Mali, Tuomas 2004. *Pianon sisältä. Kokemuksia George Crumbin pianomusiikin soittamisesta*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

McAlvin, Bonnie 2018. Using Flute Physics to Tune Multiphonics. *ÍMPAR Online journal for artistic research in music* Vol. 2, N° 2, 2018,. 2–18 ISSN 2184-1993 (luettu 25.1. 2023).

McBirnie, Bill. 2004. Self-Consciousness, Crossing Over & Extended Techniques. *Canadian Musician* 26 (5): 29.

<https://search-ebscohost-com.ezproxy.uniarts.fi/login.aspx?direct=true&db=mft&AN=14577976&site=ehost-live&scope=site> (luettu 27.3. 2023).

Männikkö, Maria 2018. *Kerronnan voima. Narratiivi sävellyksen tulkinnassa*. Taiteellisen musiikin tohtorintutkintoon liittyvä kirjallinen työ. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.

Oksala, Eeva 2018. *Kohtaamispisteessä. Kohti uudenlaista esiintyjyyttä*. Taiteellisen musiikin tohtorintutkinnon kirjallinen työ. EST-julkaisusarja 39. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.

Parker-Harley, Jennifer Carol. 2005. *Magic and Evocation in the Cinq Incantations pour Flûte Seule by André Jolivet* [Doctoral dissertation, University of Cincinnati]. OhioLINK Electronic Theses and Dissertations Center. [http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc\\_num=ucin1116251581](http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=ucin1116251581) (luettu 27.3. 2023).

Perlove, Nina 1998. Transmission, Interpretation, Collaboration — A Performer's Perspective on the Language of Contemporary Music: An Interview with Sophie Cherrier. *Perspectives of New Music*, 36(1), 43–58. <https://doi.org/10.2307/833575> (luettu 13.1. 2022).

Pickering, Samantha ja Betty Repacholi 2001. Modifying Children's Gender-Typed Musical Instrument Preferences: The Effects of Gender and Age. *Sex Roles* 45, 623–643. <https://doi.org/10.1023/A:1014863609014> (luettu 29.9.2023)

Puusaari, Maria 2021. "Leading" as a Mode of Interaction and Communication in Contemporary Music Performance-Practice. *Trio*, vsk. 10, nro 1, 40–64.

Raasakka, Mikko 2010. *Exploring the Clarinet – A Guide to Clarinet Technique and Finnish Clarinet Music*. Helsinki: Fennica Gehrman.

Read, Gardner 1976. Extending the Tonal Resources of Wind Instruments: Some Contemporary Techniques. *Music Educators Journal*, 63(1), 50–55. <https://doi.org/10.2307/3395077> (luettu 27.3. 2023).

Riikonen, Taina 2005. *Jälkiä Itsessä. Narratiivisia huilisti-identiteettejä Kaija Saariahon säveltämässä musiikissa*. Turku: Turun Yliopisto.

Räihälä, Osmo Tapio 2021. *Miksi nykymusiikki on niin vaikeaa*. Jyväskylä: Atena Kustannus.

Saariaho, Kaija 1987. Timbre and Harmony: Interpolations of Timbral Harmonies. *Contemporary Music Review*, vol. 2, part 1, 93–133. <https://doi.org/10.1080/07494468708567055> (luettu 27.3.2023).

Saariaho, Kaija 2015. *Laconisme de l'Aile*. <https://saariaho.org/works/laconisme-de-l-aile> (luettu 28.11. 2022).

Sergeant, Desmond Charles ja Evangelos Himonides 2019. Orchestrated Sex: The Representation of Male and Female Musicians in World-Class Symphony Orchestras. *Frontiers in Psychology*, vol. 10, article 1760. <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2019.01760> (luettu 29.9.2023).

Sivuoja-Gunaratnam, Anne ja Kari Kurkela, toim. 2008. Erikoisnumero: "Muusikkoututkimus". *Musiikki* 38 (3–4).

Mantere, Markus 2008. Muusikkoututkimuksen kulttuurisia ja aatehistoriallisia mahdollisuuksia – Glenn Gould ja tulkinnan "pohjoinen" ääni. *Musiikki*, 38 (3-4), 6-26. <https://musiikki.journal.fi/issue/view/8513/1531> (luettu 4.10. 2023).

Vanoeveren, Ine 2018. Cassandra's Dream Song: Let's (Not) Talk About Gender. *ÍMPAR Online journal for artistic research in music* Vol. 2, N° 2, 2018, 19–29 ISSN 2184-1993 (luettu 14.6. 2021).

Vehviläinen, Anu 2008. *Heittäydy. Kuusi kirjoitusta muusikkoudesta*. Sibelius-Akatemian julkaisusarja. Helsinki: Sibelius-Akatemia. <https://urn.fi/URN:NBN:fi-fe200911162352> (luettu 9.1.2023).

Vivolin, Malla 2021. Kirje Kassandralle: Ajatuksia myyteistä ja modernista huilunsoitosta. *Musiikki*, 51(2), 148–152. <https://doi.org/10.51816/musiikki.110852> (luettu 24.4. 2023).

Waterman, Ellen 1994. *Cassandra's Dream Song: A Literary Feminist Perspective*. *Perspectives of New Music*, 32(2), 154–172. <https://doi.org/10.2307/833604> (luettu 1.12. 2022).

Willis, Morya Elaine 1982. *Notation and Performance of Avant-garde Literature for the Solo Flute*. University of Florida. <https://archive.org/details/notationperforma00will/mode/2up> (luettu 9.2. 2023).

Wye, Trevor 2011. The Enormous Scale of Albert Cooper. *Flutist Quarterly*, summer 2011, *Gale Academic OneFile*, [link.gale.com/apps/doc/A261631999/AONE?u=googlescholar&sid=bookmark-AONE&xid=22f24f23](http://link.gale.com/apps/doc/A261631999/AONE?u=googlescholar&sid=bookmark-AONE&xid=22f24f23) (luettu 25.1.2023).

Ylivuori, Sakari 2022. Siihen aikaan kun Arma Hjorth lasikaton mursi. *Muusikko-lehti* 1/2022.

<https://www.muusikkojenliitto.fi/siihen-aikaan-kun-arma-hjorth-lasikaton-mursi/> (luettu 28.1.2023).

Liite: Taiteellisten opinnäytteiden konserttiohjelmat

1. JÄTKOTUTKINTOKONSERTTI: LANDSCAPE WITH BIRDS

15.4.2015 Camerata-sali, Musiikkitalo

Malla Vivolin, huilu

Emil Holmström, piano

Sofia Gubaidulina (1931–): Klänge des waldes

Olivier Messiaen (1908–1992): Le merle noir

Usko Meriläinen (1930–2004): Huilu – veden peili

Takashi Yoshimatsu (1953–): Digital bird suite op. 15

1. Bird-Phobia

2. Bird in the twilight

3. Twitter machine

4. Bird in the noon

5. Bird circuit

— — —

Peteris Vasks (1946–): Landscape with birds

Claude Debussy (1862–1918): L'après-midi d'un faune

Jonathan Harvey (1939–2012): Run before lightning

## 2. JATKOTUTKINTOKONSERTTI: TAIVAAN TAKAA

30.11.2020 Camerata-sali, Musiikkitalo

Malla Vivolin, huilu ja alttohuilu

Emil Holmström, piano

Ensemble Nylandia:

Kaisa Ruotsalainen, barokkiviulu

Tatu Ahola, barokkisello

Matias Häkkinen, continuo

Christoph Willibald Gluck (1714–1787): Siunattujen sielujen menuetti ja tanssi

oopperasta Orfeus ja Eurydike

(huilulle, viululle ja continuoille sovittanut Malla Vivolin ja Ensemble Nylandia)

Matthew Whittall (1975): Ash-Wednesday — Six meditations after T. S. Eliot huilulle

ja pianolle

1. I do not hope to turn again

2. The Garden where all love ends

3. At the first turning of the second stair

4. Through a bright cloud of tears

5. Against the word the unstilled world still whirled

6. The dreamcrossed twilight between birth and dying

— — —

André Jolivet (1905–1974):

5 Incantations pour flûte seule (1936)

A Pour accueillir les négociateurs \_ et

que l'entrevue soit pacifique.

(Neuvottelijoiden vastaanottamiseksi —

ja jotta tapaaminen sujuisi rauhallisesti)

Johann Sebastian Bach (1685–1750):

Musikalisches Opfer, trionsonaatti

BWV 1079

– Largo

B Pour que l'enfant qui va naître soit un fils. (Jotta syntyvä lapsi olisi poika)

– Allegro

C Pour que la moisson soit riche, qui naître des sillons que le laboureur trace. (Jotta työläisen vetämästä kyntöurasta syntyvä sato olisi runsas)

– Andante

D Pour une communion sereine de l'être avec le monde. (Maailman kanssa tyynen yhteyteen pääsemiseksi)

– Allegro

E Aux funérailles de chef \_ pour obtenir la protection de son âme. (Johtajan hautajaisiin - hänen sielunsa suojan saamiseksi)



### 3. JATKOTUTKINTOKONSERTTI: FEMALE NUDE

1.6.2021 Sibelius-Akatemian konserttisali

Malla Vivolin — huilu, piccolo and alttohuilu

Miina-Liisa Värelä — sopraano

Pinja Nuñez — sello

Emil Holmström — piano

Jon-Patrik Kuhlefelt — ääniteknikko

Sirje Ruotula — valaistus

Albert Roussel (1869 – 1937): Deux poèmes de Ronsard op. 26 huilulle ja laulajalle

– Rossignol, mon mignon...

– Ciel, air et vents...

Kaija Saariaho (1952 –2023): Laconisme de l'aile

Andrew Ford (1957–): Female Nude for alto flute solo

Maurice Ravel (1875–1937): Chansons madécasses laulajalle, huilulle, sellolle ja pianolle

Toru Takemitsu (1930–1996): Voice for flute solo

George Crumb (1929–): Vox Balaenae for three masked players (for electric flute, electric cello and electric piano)

Vocalise ( ... for the beginning of time)

Variations on Sea-Time

Sea Theme

Archeozoic (Var. I)

Proterozoic (Var. II)

Paleozoic (Var. III)

Mesozoic (Var. IV)

Cenozoic (Var. V)

Sea Nocturne ( ... for the end of time)