

Keittiöaave ja revoluutiopiste

eli

Säveltäjän kuulijoihin kohdistamat odotukset
ja niiden vaikutus sävellystyöhön

Lauri Supponen

Maisteritutkinnon kirjallinen työ
Sävellyksen ja musiikinteorian aineryhmä
Taideyliopiston Sibelius-Akatemia

Helsinki, 11. huhtikuuta 2016

Tiivistelmä

Tutkimukseni käsittelee säveltäjän kuulijaan kohdistamien odotuksien vaikutusta sävellystyössä. Aineistoni koostuu kahden brittiläissäveltäjän, Julian Andersonin ja Jonathan Colen haastatteluista. Keskityin haastattelujen aineistolähtöisessä analyysissä konkreettisiin sävellyksellisiin menetelmiin, joilla säveltäjät kokivat pystyvänsä vaikuttamaan kuulijaan. Työni fokuksessa ovat menetelmät, joiden avulla säveltäjä voi edesauttaa kuulijaansa kohdistamia odotuksia. Pohjustan analyysiani laajajakolla teoreettisella taustoituksella säveltäjän ja kuulijan sidettä käsittelevästä tutkimuskirjallisuudesta, paneutuen etenkin 1900-luvun lopun nykysäveltäjien kirjoituksiin.

Andersonin ja Colen esiinnostamat sävellykselliset menetelmät jakaantuivat kolmeen teemaan: avoimuus, välittömyys ja aktiivisuus. Säveltäjät toivovat ja odottavat kuulijansa olevan avoin, välitön ja aktiivinen kuunnellessaan teosta. He mainitsevat menetelmiä, joilla kutakin kuuntelutapaa voi erikseen sävellystyössä edesauttaa. Näistä etenkin kuulijaa aktivoivat menetelmät ovat yleistettävissä ja varsin selkeitä, kuten revoluutiopisteet, toiston ja variaation vuorovaikutuksella leikkiminen sekä odotuksia luovien harmonisien systeemien kehittäminen.

Esittelen myös Andersonin ja Colen käsityksiä säveltämisestä, sillä menetelmiä ei voi tarkastella näistä irrallaan. Johtopäätöksissä totean, että menetelmien olemassaolosta ja toteutumisen mahdollisuudesta huolimatta säveltäjät eivät viime kädessä voi vastata toiveidensa toteutumisesta kuulijassa. Kuulija on perustavanlaatuisesti vapaa luomaan teoksesta omat merkityksensä. Säveltäjän velvollisuus on säveltää taiteellisen omantuntonsa hyväksymä teos, jolla on taiteellinen itseisarvo. Kaikki kuulijaan vaikuttamisen menetelmät toteutuvat näiden ehdoilla. Lopuksi tarkastelen tutkimukseni pedagogisia аспектеjä liittyen yleisökasvatukseen.

Abstract

Kitchen Ghosts and Revolution Points: Composers expectations towards listeners and how they affect composition

This thesis explores the expectations composers have towards their listeners, and how this affects compositional work. My data consists of two interviews from two British composers, Julian Anderson and Jonathan Cole. The focus of my content analysis are concrete compositional methods, with which the two composers feel they can influence their listener. In the nucleus of my research are the methods, through which the composer facilitates the realization of the expectations they have towards their listener. As a foundation to my analysis, I present an overview of relevant literature concerned with relationship between composer and listener, focusing especially on the writings of late 20th century composers.

The compositional methods presented by Anderson and Cole fall into three categories: openness, immediacy and activity. The composers hope and expect their listener to be open, active and able to relate to the work with a certain immediacy while listening to it. They mention methods, through which each of these ways to listen can be facilitated. Especially methods to activate the listener are generalizable and fairly distinct, such as composing with 'points of revolution', playing with the relationship of variation and repetition, as well as by developing harmonic systems which imply expectations.

This work also presents Anderson's and Cole's conceptions of composition, as the aforementioned methods cannot be assessed barred from them. I state in the conclusions that in spite of the existence of such methods and the possibility of putting them to practice, composers cannot at last ensure that their listener will fulfill their wishes. The listener is fundamentally free to create their own meaning. The composer's responsibility is to compose a work – of absolute artistic value – in accordance with their artistic conscience. All methods to influence the listener are subject to these terms. Finally I take a glance at pedagogical aspects arising from this research, especially in the field of audience education.

Sisällysluettelo

Tiivistelmä.....	2
Abstract.....	3
1 Johdanto.....	6
1.1 Taustaa.....	6
1.2 Työn tarkoitus ja tutkijapositio.....	6
1.3 Määritelmiä.....	7
1.4 Työn rakenne.....	8
2 Säveltäjän ja kuulijan välistä sidettä etsimässä.....	10
2.1 Siteen määritelmästä.....	10
2.2 Teoreettista taustaa.....	10
3 Haastattelut ja menetelmät.....	16
3.1 Taustaa.....	16
3.2 Haastateltavat ja haastateltavien valintaperiaatteet.....	16
3.3 Haastattelutilanne ja -menetelmät.....	17
3.4 Haastatteluaineiston analyysimenetelmät.....	18
4 Haastattelujen analyysi.....	23
4.1 Käsitys säveltämisestä.....	23
4.1.1 Anderson.....	23
4.1.2 Cole.....	24
4.2 Kuka on kuulija? Miten hän kuuntelee?.....	25
4.2.1 Säveltäjä kuulijana.....	25
4.2.2 Säveltäjästä riippumaton, ulkopuolinen kuulija.....	27
i) yleisö.....	27
ii) kuulohavaintotutkimuksen koehenkilö.....	27
iii) aktiivinen ja passiivinen kuulija.....	28
iv) toistuva kuuntelu.....	29

v) avoimuus vs. tuomitsevuus kuuntelussa.....	29
vi) aito, henkilökohtainen kuuntelukokemus.....	29
vii) kuuntelu osana elämänhallintaa.....	30
4.3 Kuulijan rooli sävellysprosessissa, kuulijan ja säveltämisen side.....	31
4.3.1 Avoimuus.....	33
4.3.2 Välittömyys.....	34
4.3.3 Aktiivisuus.....	35
5 Johtopäätökset.....	39
5.1 Sävellysmenetelmien koonti.....	39
5.2 Huomioita teoksen ja kuulijan itsenäisyydestä.....	41
5.3 Sävellysmenetelmien yhteys tutkimuskirjallisuuteen ja mahdolliset jatkotutkimukset.....	42
5.4 Pedagogisia huomioita.....	44
Lähteet.....	47
Liitteet.....	49

1 Johdanto

1.1 Taustaa

Lähtökipinä tälle tutkimukselle kyti keskusteluissa, joita kävin säveltäjien ja esiintyjien kanssa etenkin vuoden 2013 aikana. Pohdin yhdessä heidän kanssaan kysymystä siitä, miten säveltäjä haluaa yleisöjen tai kuulijoiden kuuntelevan musiikkiaan. Eräs norjalainen kollegani kerran vastasi haluavansa, että yleisö kuuntelisi tarkkaavaisesti. "Miten edesauttaisit toivettasi?" jatkoin tiedusteluani. Nopea vastaus kuului: "Riisumalla musiikista kaiken liiallisen". Emme jatkaneet keskustelua siihen, mikä musiikissa olisi liallista, saati olennaista. Mutta kysymys siitä, voiko säveltäjä kenties jollain toimintansa osalla vaikuttaa siihen, miten kuulija vastaa säveltäjän toiveisiin ja odotuksiin, jäi elämään mielessäni.

Voisiko säveltäjä edesauttaa toiveidensa ja odotuksiensa toteutumista? Voisiko tämä edesauttaminen tapahtua elimellisenä osana itse teosta? Onko joitain sävellyksellisiä keinoja, jotka osaltaan vaikuttaisivat suotuisasti säveltäjän ja kuulijan siteen muodostumiseen? Pystyykö säveltäjä jäsentämään sävellyksensä kuuntelukokemusta edistävällä tai parantavalla tavalla?

Norjalaisen kollegani mainitsema tapa edesauttaa kuulijan tarkkaavaisuutta, eli se, että säveltäjä riisuu liiallisen pois musiikista ja pyrkii kohdistamaan siihen, mikä musiikissa on olennaista, vaikuttaa hyvinkin konkreettiselta menetelmältä, joka vastaa osaltaan tutkimuskysymykseeni. Vaikka sen erityisestä soveltamismenetelmästä ei ollutkaan tässä yhteydessä vielä puhetta, tästä konkretiasta kiinnostuneena päätin syventyä aiheeseen sävellyksen maisteriopintoihini kuuluvan tutkimuksen muodossa.

1.2 Työn tarkoitus ja tutkijapositioni

Tutkimuksen tarkoitus on kartoittaa sävellyksellisiä kuulijan kuunteluun vaikuttamisen keinoja nimenomaan säveltäjän näkökulmasta. Työni on tapaustutkimus kahden brittiläis-säveltäjän, Julian Andersonin ja Jonathan Colen kuulijasuhteesta ja heidän kuulijoihinsa kohdistamista odotuksistaan. Tutustun heidän sävellyskäsityksiinsä ja sävellysmetodeihinsa pyrkien löytämään konkreettisia sävellyksellisiä keinoja, joilla säveltäjät edesauttavat näitä odotuksia. Nämä keinot tuon esille, jotta tutkimukseeni perehtyvät säveltäjät voivat niitä halutessaan soveltaa omassa sävellystyöössään.

Teen tätä tutkimusta sävellyksen maisteriopiskelijana ja säveltäjänä. Tutkittava ilmiö kuuluu siis omaan alaani, minkä taustaa aluksi avaan. Ensinnäkin tutkijapositioni vaikuttaa luonnollisesti oma haluni ymmärtää säveltämistä paitsi toimintana, myös asenteena ja tulo-
lokulmana musiikkiin. Toinen taustavaikuttaja on haluni käsittää sävelteos laajasti määriteltynä: siihen vaikuttavat niin esitystilanne – sen fyysinen, sosio- ja geopolitiittinen konteksti – kuin toimijat: säveltäjä, esiintyjä ja kuulija. Kolmanneksi, säveltäminen on minulle viime kädessä käsityötä, minkä vuoksi olen erityisesti kiinnostunut tutkittavan ilmiön konkreettisesti soveltamisesta sävellystyössä. Lopuksi, kuten yllä mainitsin, kipinä tälle tutkimukselle kyti keskusteluissa, joita olen käynyt säveltäjien ja esiintyvien muusikoiden kanssa. Kollegiaalisuus – se, että olen käynyt keskustelua säveltäjänä – on siis ollut olennainen osa tutkimuskysymyksen hahmottumista. Kaikki nämä tekijät ovat osaltaan kasvattaneet haluani selvittää tutkimuskysymyksen vastausvaruuden laajuutta ja laatua. Olen siis tässä työssäni pyrkinyt laajentamaan omaa ymmärrystäni sävellystyöstä, ja löytämään uusia asenteita ja sovelluksia säveltämiseen.

Oma taipaleeni säveltäjänä ja sävellyksen opiskelijana vaikutti myös siihen, että löysin tutkimustani varten sopivat haastateltavat. Tiesin omasta kokemuksestani opiskellessani Jonathan Colen kanssa ja käydessäni keskustelua opintojeni yhteydessä Julian Andersonin kanssa, että heillä on tietoa tutkittavasta asiasta. Positioni säveltäjänä edesauttaa tutkimustani siinäkin mielessä, että aineistoni koostuu pääasiassa säveltäjien pohdin-
nasta.

1.3 Määritelmiä

Tässä tutkimuksessa *säveltäjällä* tarkoitan nimenomaan ammattisäveltäjää. Hänen työnsä on *säveltämistä* ja luomukset joko *sävellyksiä*, *teoksia* tai *kappaleita*. *Kuulijan* määrittelen tässä tutkimuksessa teoksen vastaanottajaksi, yleisön jäseneksi, joka ei osallistu omalla toiminnallaan sävellysprosessiin tai teoksen esittämiseen. Kuulija on sävellysprosessin ulkopuolinen henkilö, joka lähestyy teosta nimenomaan kuuntelemalla sitä. Määritelmä ei ole täysin ongelmaton. Haastatteluaineistossa ilmenee kohtia, joissa säveltäjä liittyy itsensä mukaan kuulijajoukkoon. Nämä kohdat on eritelty alaluvussa 4.2.1. Haastatteluaineiston termi *listener* on niinkään käännetty muotoon *kuulija*, vaikka suomen kielen sana kuuntelija on myös mahdollinen ja sisältää lisäksi alkuperäistermin viittauksen aktiiviseen kuunteleluun (*to listen* vs. *to hear*). Syy tähän käännökseen on toisaalta se, että termi kuulija on Suomessa vakiintunut arkikäytössä merkitsemään yleisön jäsentä, toisaalta se, että tulen

myöhemmin erikseen erittelemään kuulijan erilaisia kuulohavainnointitapoja, mistä käy ilmi aktiivisen kuuntelemisen ja passiivisen kuulemisen ero.

Säveltäjän ja kuulijan välinen *side* on vahva vuorovaikutussuhde, jonka olemassaolo on edellytys sille, että säveltäjä pystyy vaikuttamaan kuulijaansa. Pohdin termiä tarkemmin luvussa 2. *Odotuksella* tarkoitan ensisijaisesti sitä, mitä säveltäjä odottaa kuulijaltaan. Toisin sanoen, mitkä ovat säveltäjän mielestä kuulijan velvollisuudet teosta havainnoidessaan. Erotuksena tästä kuulijan odotus (esim. lauseessa 'kappale leikkii kuulijan odotuksilla') viittaa kuulijan ja kappaleen väliseen vuorovaikutukseen. Englanninkielisen haastatteluaineiston sana *performer* on käännetty muotoon *esiintyjä* tai teoksen *esittäjä*.

1.4 Työn rakenne

Käsillä olevassa johdannossa avaan henkilökohtaista taustaani ja suhdettani tutkimuskysymykseen ja määritän sekä työn tarkoituksen, että oman tutkijapositioni ja tulokulmani tutkimuskysymykseen. Määrittelen myös keskeisimmät tutkimuksessa esiintyvät käsitteet. Tutkimuksen ytimen muodostaa luvun 4 aineistolähtöinen analyysi Julian Andersonin ja Jonathan Colen haastatteluista, jotka käsittelevät heidän suhdettaan kuulijaan. Haastatteluanalyysin menetelmät esittelen luvussa 3. Tätä ennen taustoitan luvussa 2 haastattelujen analyysiä perehtymällä yleisemmällä tasolla säveltäjän ja kuulijan välistä sidettä käsittelevään kirjallisuuteen. Paneudun erityisesti niihin keinoihin, joilla säveltäjä voi vaikuttaa kyseiseen siteeseen.

Tarve luvun 2 laajahkoon teoreettiseen taustoitukseen tuli ilmeiseksi haastatteluaineistoa analysoidessani: haastattellemani säveltäjät viittaavat aiheesta aiemmin kirjoitettuun niin usein, että koen tarpeelliseksi ensin kartoittaa tutkimuskysymykseni teoreettista taustaa, ja tukeutua siihen etenkin haastattelujen analyysin loppupuolella. Aloitan haastattelujen analyysin kartoittamalla haastateltavieni henkilökohtaista suhdetta kuulijaan ja säveltämiseen. Etenen aineistolähtöisen analyysin periaatteiden mukaan. Aineistolähtöisessä analyysissä analyysiyksiköt valitaan aineistosta tutkimuksen tarkoituksen mukaisesti (Tuomi & Sarajärvi, 2002, 97). Tästä etenen kohti yhä teoriapainotteisempaa analyysia haastateltavieni nostaessa esille kuulijan ja säveltämisen välisen suhteen yleisempiä tasoja.

Lopuksi esittelen luvussa 5 haastatteluanalyysistä tekemäni johtopäätökset koskien sävellyksellisiä menetelmiä kuulijasiteeseen vaikuttamiseen ja teen tutkimuksestani pedagogisia huomioita.

2 Säveltäjän ja kuulijan välistä sidettä etsimässä

Sekä Anderson että Cole viittaavat haastatteluissaan epäsuorasti tai suorasti säveltäjän ja kuulijan suhdetta kartoittavaan tutkimuskirjallisuuteen, minkä vuoksi koen tarpeelliseksi taustoittaa haastatteluaineiston analyysiä sillä, mitä kuulijan ja säveltäjän välisestä siteestä on kirjoitettu etenkin toisen maailmansodan jälkeen. Keskityn säveltäjän ja kuulijan välisen siteen luonteeseen ja erityisesti siihen, mitä mahdollisuuksia säveltäjällä on siteeseen vaikuttamiseen.

2.1 Siteen määritelmästä

Säveltäjän ja kuulijan välisellä siteellä tarkoitan vahvaa vuorovaikutussuhdetta, joka tässä tutkimuksessa pelkistyy käytännössä yksipuoliseksi vaikutussuhteeksi säveltäjältä kuulijalle. Tutkimuksessani säveltäjä on aktiivinen vaikuttaja ja kuulija vaikutuksen kohde. Esiintyjä on mukana vuorovaikutusketjussa osana sävellystä. En käsittele esiintyjää erillisenä toimijana tässä tutkimuksessa, koska haluan keskittää huomioni säveltäjän sävellyksellisiin toimintavaroihin. Puhun esiintyjästä vain niissä yhteyksissä, joissa hänen roolinsa on elimellinen itse teoksen sävellyksessä. Näin on esimerkiksi Jonathan Colen teoksessa *Menhir*, jossa esiintyjä tekee huomattavia sävellyksen rakenteeseen vaikuttavia valintoja valmistaessaan teosta esitykseen. Oletan tutkimuksessani lähtökohtaisesti, että säveltäjän ja kuulijan side muodostuu teoksen välityksellä.

2.2 Teoreettista taustaa

Säveltäjän ja kuulijan vuorovaikutussuhteita on tarkasteltu tieteellisissä tutkimuksissa esteettis-filosofisesta näkökulmasta (Butt, 2010), ihmisen kuulohavainnointiin liittyvästä psykologisesta näkökulmasta (Huron, 2006) sekä musiikkisemiotiikan ja -teorian alalla (Jarmann, 1969; Gresser, 2004; Wilkins, 2012). Säveltäjät ovat esseissään, puheissaan ja kirjoissaan pohtineet kuulijasuhdettaan etenkin yhdysvaltalaisessa musiikkikirjallisuudessa (Copland, 1957; Sessions, 1950; Babbitt, 1958) mutta myös Manner-Euroopassa (Britten 1964; Lutostawski, ed. Skowron, 2007). Keskityn tässä tutkimuksessa säveltäjien käsityksiin kuulijasuhdestaan ja paneudun siksi erityisesti jälkimmäisiin. Olen rajannut lähteet koskemaan nykymusiikkia 1900-luvun loppupuolella.

Aaron Coplandin *What to Listen for in Music* (1957) on ensimmäisiä säveltäjän kirjoittamia käsikirjoja, joka on tarkoitettu kuulijan oppaaksi nykymusiikkiin. Coplandin tarkoitus on kansantajuisesti avata sävellystyön eri аспектеja ja selostaa kuulijalle, mihin musiikkia kuunneltaessa kannattaa kiinnittää huomiota. Suurin osa Coplandin ohjeistuksesta liittyy musiikin teorian tuntemukseen. Tutkimukseni kannalta kiinnostavinta on Coplandin pohdinta säveltäjän ja kuulijan välisen siteen luonteesta. Hän toteaa, että kuulijan kuuntelu – se, että kuulija kuulee todellakin kaiken mitä kappaleessa on ja että hän on tälle kaikelle herkistynyt – on säveltäjälle tärkeitä hänen teoksiensa leviämisen ja ymmärryksen kannalta. Säveltäjä haluaa Coplandin mukaan kannustaa kuulijaa olemaan tie-toinen ja mahdollisimman hereillä (Copland, 1957, xxxi). Kannustaminen tapahtuu tässä yhteydessä sävellyksestä erillään, ohjeistamalla kuulijaa suullisesti tai kirjallisesti. Mitä tulee sävellyksellisiin keinoihin, Copland katsoo, että nimenomaan säveltäjällä on vastuu siitä, että kuulija pystyy "suunnistamaan" kappaleen sisällä. Säveltäjän tulee rakentaa teos siten, että siinä kulkee punainen lanka alusta loppuun. Säveltäjän velvollisuus on luoda kappaleeseen tunne jatkuvuudesta ja flow'sta. Juuri tämä on se keino, jolla Coplandin mukaan säveltäjä pystyy toteuttamaan kuulijaansa kohdistuvan tehtävän, eli huolenpidon siitä, että kuulija tuntee, missä kohdin kappaleella hän on (*sense of where he is*) (ibid, 24). Coplandin käsitys jatkuvuudesta ja flow'sta perustuu perinteiseen tonaalisuuteen ja erityisesti sen tuomiin melodisten ja harmonisten elementtien odotusarvoon ja niillä leikkimiseen. Nykymusiikista, joka ei perustu perinteiseen tonaalisuuteen, Copland toteaa kuulijalle, että sen linja hahmottuneen toistuvien kuuntelukertojen kautta (ibid, 201). Toistuva kuuntelu edellytyksenä nykymusiikin suotuisalle hahmottamiselle on yleinen teema kuulijasuhdettaan puivien säveltäjien teksteissä (Sessions, 1950; Lutostawski, ed. Skowron, 2007).

Esille tullut ajatus kuulijan ja sävellyksen välisestä suhteesta voidaan pelkistää muotoon "edellytys laadukkaalle kuuntelukokemukselle on laadukas sävellys". Säveltäjät ovat vedonneet tämäntyyppiseen toteamukseen käsitellessään kuulijasuhdettaan ja korostaakseen molempien tahojen itsenäisyyttä. Säveltäjän vastuulla on teoksen säveltäminen ja kuulijan vastuulla vastaanottaminen. Copland kuitenkin nostaa esille musiikin flow'n, joka näyttäytyy kuulijatietoisena elementtinä.

Kirjassaan *Musical Experience of Composer, Performer, Listener* (1950) Roger Sessions aloittaa kuulijaa käsittelevän pohdintansa siitä, että säveltäjän ensisijainen vastuu kohdistuu yksinomaan sävellystyöhön. Sessions kuitenkin jatkaa toteamalla 1900-luvun kasvavan yhdysvaltalaisen kulutuskeskeisyyden olevan tärkein syy siihen, miksi säveltäjän tulee problematisoida kuulijasuhteensa (Sessions, 1950, 91). Sessions ei kuitenkaan Coplandin tapaan aseta säveltäjälle kuulijasuhteeseen liittyviä vaatimuksia vaan tyytyy pitämään

tahot erillään. Säveltäjän tehtävä on tehdä hyvä sävellys, joka seuraa mitä hän kutsuu 'elinvoimaiseksi musikaaliseksi ajatuskuluksi' (*vital musical train of thought*) (ibid, 46). Kuulijan tehtävä on kontruoida teos itselleen sisäisesti ja edistää teoksen suotuisaa vastaanottamista mm. hienostamalla aistejaan (*cultivate [the] senses*). Tähän liittyy myös teoksen toistuva kuuntelu. Vaikuttamissuhdetta eli sidettä ei säveltäjän ja kuulijan välillä ole. Ainoa kuulijan kuuntelun edistäminen, mitä säveltäjä voisi kuvitella tekevänsä, tulisi Sessionsin mukaan olla vapauttavaa pikemminkin kuin ehdollistavaa (*conditioning*) (ibid, 96-99). Sessions viittaa tässä todennäköisesti sävellyksen ulkopuoliseen työhön, kuten konserttiohjelmateksteihin tai luentoihin.

Aspen-palkinnon jakotilaisuudessa vuonna 1964 pitämässään puheessaan Benjamin Britten nosti kiinnostavasti esiin kysymyksen siitä, kuinka pitkälle säveltäjä voi ottaa kansan (*the people*) vaatimukset huomioon sävellystyössään. Vaikka Britten korostaa taiteilijan omantunnon olevan viime kädessä sävellyksen määrävä voima ja kuulijan huomioonottamisen "jarru", hän kertoo pyrkivänsä saamaan tietoa uuden teoksensa kantaesitystilanteesta etukäteen, mukaan lukien myös siitä, minkälainen yleisö tilaisuuteen oletettavasti saapuu. Britten puhuu tässä erityisesti funktionaalisesta, tiettyyn tilaisuuteen sävelletystä taustamusiikista (*occasional music*). Kuulijasta saatava tieto vaikuttaa Brittenin mukaan teoksen musiikilliseen sisältöön (*the stuff of the music*). Hän säveltää miellyttäkseen tilaisuuteen saapuvia ihmisiä, koska kokee kirjoittavansa heidän äänellään (*voice of the people*) (Britten, 1964). Puhe on ollut lähtökohta säveltäjän yhteisöllistä funktiota käsittelevälle artikkelikokoelmalle *Beyond Britten, The Composer and the Community* (Wiegold & Kenyon, 2015), joka ilmestyi tutkimukseni ollessa viimeistä lukua vaille valmis. Viitataan teokseen tutkimukseni pedagogisia аспектеjä käsittelevässä luvussa 5.4.

Milton Babbitt edustaa vastakkaista näkemystä. Hän torjuu ajatuksen säveltäjän velvollisuudesta kuulijaansa kohtaan ja toteaa, että nykymusiikkiin tulee suhtautua kuin tieteseen. Nykymusiikki vaatii soveltuvasti varustautuneen vastaanottajan (*a suitably equipped receptor*). Kuulijan tulee olla perehtynyt nykymusiikin teoriaan ja esteettikkaan kyetäkseen teoksen arviointiin. Babbitt menee jopa niin pitkälle, että toteaa kuulijalla olevan parhaimmassa tapauksessa vertailukelpoinen tietämys (*comparable knowledge*) kuulemastaan musiikista musiikin säveltäjän kanssa. Musiikkia tulee kehittää eteenpäin omaperäisten sävellysten kautta tavanomaisen kuulijan kustannuksella (*at the expense of the lay-listener*) (Babbitt, 1964).

Babbittin vaatimus kuulijan vertailukelpoisesta tietämyksestä teoksen säveltäjän kanssa on epärealistinen. Se leventää kuulijan ja säveltäjän välistä kuilua. Jonathan

Colekin nostaa haastattelussaan esille ongelman, joka vaivaa usein nykymusiikin konsertteja: niiden yleisö koostuu nykymusiikin ammattilaisten pienestä piiristä. Babbittin toteamus ei edesauta tätä valitettavaa asiantilaa.

Sävellyksellä on useita kuulevia tahoja. Ensinnäkin on säveltäjä itse. Kun Witold Lutosławski puhuu kuulijastaan (*my listener*), hän puhuu taiteilijan omantunnon personifikaatiosta, toisin sanoen omasta itsestään kuulijana (Lutosławski, ed. Skowron, 2007, 91). Hän mainitsee kuitenkin heti perään toisen kuulevan tahon: säveltäjästä ulkopuolisen kuulijan. Musiikissa on Lutosławskin mukaan kyse mahdollisimman aidosta kommunikaatiosta "toiselle", eli säveltäjästä ulkopuoliselle kuulijalle. Aidossa kommunikaatiossa hän kertoo onnistuvansa parhaiten seuraamalla mainitun "kuulijansa" vaatimuksia, toisin sanoen omaa taiteellista omaatuntoaan (ibid, 91). Lutosławskin puheessa on havaittavissa vuoropuhelu säveltäjän ja ulkopuolisen kuulijan välillä. Yhteys kulkee säveltäjän "oman kuulijan" kautta.

Lutosławski toteaa esseessään *Notes on the Construction of Large-scale Forms* (Lutosławski, ed. Skowron, 2007, 2), että säveltäessään hän itse asiassa organisoii kappaleensa havainnointiprosessin, ja havaitsijoina on nimenomaan hänen teoksensa potentiaalinen yleisö. Hän mainitsee, että säveltäjä pystyy hallitsemaan sekä musiikin luomia impulsseja että näiden aiheuttamia reaktioita kuulijassa. Hän menee jopa niin pitkälle, että toteaa kuulijan reaktioiden olevan elimellinen osa itse teosta (ibid, 2), ei siis osa musiikkia ilmiönä, vaan osa säveltäjän organisoimaa teosta. Tämä implikoi, että säveltäjällä on siis mahdollisuus käyttää kuulijan reaktiota yhtenä työkalunaan sävellystyössään. Lutosławski jatkaa listaamalla esseessään muutamia konkreettisia sävellyksellisiä keinoja, joissa on havaittavissa kiinnostus kuulijan havainnoinnista ja oletetusta reaktiosta. Nämä liittyvät kuulijan muistilla ja odotuksilla leikkimiseen mm. kadenssien ja odottamattomien taukojen (*hiatus*) muodossa (ibid, 5). Julian Anderson tekee hyvin samankaltaisia huomioita haastattelussaan, joten palaan aiheeseen luvussa 4.

Lutosławskin tiedot kuulijasta perustuvat kyseenalaisesti olettamukseen ja toiveeseen siitä, että hänen em. idealisoitu kuulijansa on ainakin jossain mielessä samanlainen kuin toiset kuulijat (*at least similar to many other real or actual listeners*) (Lutosławski, ed. Skowron, 2007, 91). Säveltäjällä on perustavanlaatuisesti laajempi musiikintuntemus kuin kuulijalla ja siten on epätodennäköistä, että kuulija kykenee samankaltaiseen kuulemiseen kuin säveltäjä. Tässä mielessä Lutosławskin käsitys kuulijasta lähestyy Babbittia ja on osa ongelmaa, jota pyrin tutkimuksessani ratkaisemaan.

Ylläoleva koskee musiikkia, jonka säveltäjä on organisoinut hierarkkisesti, siis ei-aleatorista musiikkia, mitä sekä Lutostawski, että Anderson edustavat. John Cage esittää täysin päinvastaisen näkemyksen säveltäjän siteestä kuulijaan. Hänen mielestään säveltäjän ei tule lainkaan pyrkiä kontrolloimaan kuulijan oletettuja reaktioita, saati kuulohavainnointia (Gresser, 2004, 137). Cagen edustamassa aleatorisessa musiikissa säveltäjän ja kuulijan suhde on siinä mielessä tasa-arvoinen, että sekä säveltäjä että kuulija voivat kokea teoksen jossain määrin yllätyksenä. Cagea kiinnostaa erityisesti havainnointi, jota ei ole Lutostawskin tapaan oletettu tietynlaiseksi, jokseenkin järjestetyksi, vaan joka on vapaa ja muuttuva. Jokaisella yksittäisellä kuulijalla säilyy itsellään vapaus ja vastuu omasta kuulohavainnoimisestaan. Kuulijalla on mahdollisuus syventyä omaan kuuntelukokemukseensa, joka on henkilökohtainen ja jonne säveltäjällä ei ole pääsyä (ibid, 136).

Cagen aikalainen, niinkään mm. aleatorisesta musiikistaan tunnettu säveltäjä Earle Brown omaksuu erilaisen näkökulman säveltäjän ja kuulijan väliseen siteeseen. Brown toteaa musiikkinsa spontaanisuuden ja liikkuvien elementtien luovan intensiivisemmän kommunikaation läpi teoksen koko syntyprosessin, sävellysvaiheesta esitykseen, kuin jos teos olisi läpisävelletty ja ei-aleatorinen. Brown ei ensin määrittele minkä tahojen välillä kommunikaatio tapahtuu, mutta jatkaa:

I prefer that each "final form," which each performance necessarily produces, be a collaborative adventure, and that the work and its conditions of human involvement remain a "living" potential of engagement. (Brown, 1962)

Brownin mainitsema "elinvoimainen" sitoutumisen potentiaali ("*living*" *potential of engagement*) ja etenkin puhe yhteistoiminnallisesta seikkailusta (*collaborative adventure*) viitanee myös kuulijaan (Gresser, 2004, 75). Cagen ajatus kuulijan vastuusta omasta henkilökohtaisesta kuuntelukokemuksestaan yhdistettynä Brownin pyrkimykseen intensifoida kommunikaatiota kuulijaa kohti teoksen elementtien liikkuvuuden kautta lähestyy Jonathan Colen haastattelussa esille nostamia huomioita kuulijasuhteestaan. Näihin palaan luvussa 4.

Väitöskirjassaan *Aesthetic Experience in Music: Case Studies in Composition, Performance and Listening* (2012) Suzanne M. Wilkins puhuu säveltäjän mahdollisuudesta edesauttaa esteettisen kokemuksen syntymistä kuulijassa ja säveltäjän odotuksista kuulijaansa kohtaan. Hän esittelee teorian kommunikaatiketjun linjakkuudesta (*alignment of the chain of communication*). Tämä voidaan nähdä prosessina, jonka tarkoituksena on kannustaa musiikin esteettisen kokemuksen rakentumista. Kaikki kommunikaatiketjun lenkit

– niin säveltäjä, esiintyjä kuin kuulijakin – voivat toimia linjakkaasti (*pull [the chain of communication] into alignment*) ja näin parantaa (*enhance*) musiikin esteettisen kokemuksen syntymistä (Wilkins, 2012, 213). Wilkinsin mukaan esimerkiksi säveltäjän linjakas toiminta tarkoittaa, että hän aktiivisesti muotoilee (*shape*) ja hallitsee (*control*) niitä edellytyksiä, joiden kautta esteettinen kokemus syntyy. Mitä linjakkaampi ketju on, sitä myönteisemmät (*favourable*) ovat esteettisen kokemuksen syntymisen edellytykset (ibid, 14). Säveltäjä ei Wilkinsin mukaan sävellä 'ideaalille kuulijalle', vaan parhaassakin tapauksessa idealisoidulle kuuntelutilanteelle ja tilanne käsittää odotuksia mahdollisesti, muttei aina, myös kuulijasta (ibid, 81). Voidaan nähdä, että rajaan tarkasteluni tässä tutkimuksessa näihin 'mahdollisiin' kuulijaan kohdistuviin odotuksiin. Wilkinsin esimerkit klassisesta musiikista rajoittuvat Haydniin ja Schubertiin. On kiinnostavaa pohtia, miten hänen teoriansa soveltuisi nykymusiikkiin. Palaan tähän aiheeseen tutkimuksen johtopäätöksissä luvussa 5.

3 Haastattelut ja menetelmät

3.1 Taustaa

Syksyllä 2013 tutkimustyöni alkaessa halusin tutkia rinnakkain ammattisäveltäjien näkemyksiä kuulijasuhteestaan sekä omaa säveltämistäni ja kuulijoiden reaktiota teokseeni *da Camera*, jota sävelsin samaan aikaan. Edellistä varten päätin kerätä aineistoa haastattelemalla ammattisäveltäjiä, joilla tiesin olevan sanottavaa kuulijasuhteestaan. Jälkimmäistä varten suunnittelin yleisökyselyn toteutettavaksi yhdessä *da Cameran* kantoesityksen kanssa Lontoossa 7. marraskuuta 2013.

Matkustin Lontooseen marraskuussa 2013 kuulemaan *da Cameran* kantoesitystä. Haastattelin tällöin Andersonia ja Colea tutkimustani varten. Toteutin myös yleisökyselyn niissä kahdessa konsertissa, joissa *da Camera* esitettiin. Kyselyjen tarkoitus oli kartoittaa yleisön kokemuksia kuuntelemisensa aktiivisuudesta, ajatuksia säveltäjästä sekä siitä, mihin kuulija kiinnitti kappaletta kuunnellessaan huomiota. En sisällyttänyt kyselystä nousseita teemoja haastatteluun, koska toteutin kyselyn ja haastattelun toisistaan riippumattomasti. Huomasin pian, että tutkimuksestani tulisi liian laaja, jos käsittelisin molempia aineistoja. Luovuin kyselyaineistosta tämän tutkimuksen tarpeisiin.

Alun perin suunnitelmissani oli tehdä vertaileva tutkimus brittiläisten ja suomalaisten säveltäjien kuulijasuhteista. Tätä varten suunnittelin tekeväni Lontoon haastattelujen lisäksi kaksi tai kolme suomalaisten säveltäjien haastattelua. Kerroin tästä suunnitelmasta haastateltavien yhteydenottoviesteissä, mutta emme puhuneet aiheesta itse haastattelujen aikana. Luovuin suomalaissäveltäjien haastattelemisesta, koska myös tämä aineisto olisi laajentanut työtäni liikaa. Lopullinen aineistoni koostuu siis kahdesta, noin tunnin kestoisesta brittiläissäveltäjän haastattelusta.

3.2 Haastateltavat ja haastateltavien valintaperiaatteet

Valitsin haastateltaviksi kaksi brittiläistä säveltäjää, Julian Andersonin ja Jonathan Colen. Haastateltavat valikoituivat sellaisten ammattisäveltäjien joukosta, joilla tiesin olevan sanottavaa säveltäjän ja yleisön välisestä suhteesta. Opiskellessani Jonathan Colen johdolla 2010–11, puhuimme usein säveltäjän yhteiskunnallisesta roolista. Colen mukaan säveltäjien tehtävä on edistää kuuntelua kaikilla elämän osa-alueilla musiikin kuuntelusta

keskustelukulttuuriin. Julian Andersoniin tutustuin Aldeburghin sävellyskurssin yhteydessä vuonna 2010. Hänen kanssaan keskustelin kesällä 2013 säveltäjän ja yleisön välisestä suhteesta, ja esittelin hänelle tuolloin tutkimuskysymystäni. Päästäkseni konkreettisten sävellysmenetelmien äärelle pyysin Andersonia ja Colea kertomaan, miten he pohtivat kuulijasuhdettaan suhteessa omaan säveltämiseensä.

Julian Anderson (s. 1967) on aikamme menestyneimpiä nykysäveltäjiä ja tunnettu sivistys- ja kasvatustyöstään niin konserttien esittelypuheissa kuin nykymusiikkia käsittelevissä seminaareissa ja luennoilla. Hänellä on sävellyksen professuuri Lontoon *Guilhall School of Music and Dramassa*, ja hän on tällä hetkellä *Wigmore Hallin* nimikkosäveltäjä. Jonathan Cole (s. 1970) on *Royal College of Musicin* sävellyksen maisteriohjelman johtaja ja sävellyksen professori sekä *Re:sound collectivin* perustajajäsen. Hän on viime vuosikymmenen aikana muuttanut suhtautumistaan säveltämiseen ja musiikkiin tuomalla improvisatorisia ja aleatorisia menetelmiä mukaan niin sävellysprosessiin kuin teoksen esittämiseen.

Valitsin haastateltavakseni kaksi asiantuntijaa, joilla tiesin olevan mielipiteitä tutkimukseni kohteesta eli säveltäjän ja kuulijan suhteesta, ja joiden odotin myös kykenevän puhumaan käsityksistään. Kyseessä on siis eliittiotanta (Tuomi & Sarajärvi, 2002, 88). Pyrin otannassani edustamaan mahdollisimman laajaa esteettistä kirjoa. Anderson edustaa hyvin erilaista estetiikkaa ja sävelkielellistä ilmaisua kuin Cole. Andersonin harmoninen kieli nojaa vahvasti diatonisuuteen ja spektraaliharmoniaan, ja hänen tuotantonsa on lähes poikkeuksetta länsimaisen perinteen mukaan notatoitua orkesteri-, kuoro- ja kamarimusiikkia. Colen musiikissa esiintyvien improvisaatiolla on keskeinen asema, ja hänen sävelkielensä nojaa paljon Andersonia vahvemmin hälymusiikkiin.

3.3 Haastattelutilanne ja -menetelmät

Haastattelut tapahtuivat Lontoossa marraskuun 7. (Cole) ja 10. (Anderson) päivä 2013, ja kestivät molemmat noin tunnin. Lähestyin Andersonia sähköpostilla (Liite 1) ja Colea Facebook-viestillä (Liite 2) kaksi viikkoa ennen haastatteluja. Valitsin haastattelumenetelmäksi avoimen haastattelun, jossa haastateltavat puhuvat vapaasti tutkitavasta ilmiöstä (Tuomi & Sarajärvi, 2002, 78). Tätä periaatetta silmällä pitäen lähetin haastateltaville tutkimuskysymyksen varhaisen muodon etukäteen:

the main subject of [the thesis] is the the expectations (sic) composer's have towards the listeners of their music / their audiences

Ilmoitin heille tekeväni kirjallista työtä säveltäjien odotuksista kuuliijaansa / yleisöään kohtaan pääasiallisen kiinnostukseni kohteena kysymys: miten säveltäjät haluavat kuulijoiden kuuntelevan musiikkiaan? (*how do you want audiences to listen to your music?*).

Molemmat keskustelut tapahtuivat epämuodollisessa tilanteessa englannin kielellä. Colen kanssa käydyssä keskustelussa liu'uimme aiheeseen vähitellen, kun taas Andersonin kanssa käyty keskustelu alkoi pyynnölläni, että hän kuvailisi suhdettaan musiikkinsa kuulijaan. Lisäkysymykseni perustuivat keskustelussa kuulemaani, poikkeuksena lisäkysymys: "miten säveltäjät pyrkivät edesauttamaan (*facilitate*) mahdollisia kuulijoihin kohdistuviaan odotuksiaan?", joka oli etukäteen mietitty ja jonka kysyin molempien haastattelujen aikana kahdessa eri yhteydessä:

LS: Do you think... you're talking of the responsibility of the listener, do you think there is something the composer can do to facilitate, can the composer affect the listener in that way, can he affect the responsibility? (JC:n haastattelu, s.11)

LS: ...is there any specific way, or any way that you facilitate the listener listening to the piece in a very personal way? (ibid, s.22)

LS: Do you find that something which alongside your music facilitates some kind of a clarity of your message, or what it is that you want to say through your music? (JA:n haastattelu, s.2)

LS: But would you have any ways in which you would facilitate this kind of crashing prejudice compositionally, musically? (ibid, s.4)

Nauhoitin haastattelut pienellä kannettavalla Zoom-äänityslaitteella. Koska olin kiinnostunut haastattelussa esiin tulevista asiasisällöistä enkä itse vuorovaikutuksesta, päädyin raakalitterointiin, jonka suoritin kuulonvaraisesti englanniksi. Lainaan aineistoa alku-peräiskielellä, mutta viittaan siihen tekstissä suomeksi.

3.4 Haastatteluaineiston analyysimenetelmät

Etenin haastatteluaineiston erittelyssä ja analyysissä aineistolähtöisen sisällönanalyysin periaatteiden mukaisesti. Aluksi poimin teksteistä löyhästi säveltäjän ja kuulijan suhdetta käsitteleviä ajatuskokonaisuuksia ja pelkistin ilmaisut pyrkien fokusoimaan

tarkemmin niihin tapoihin, joilla säveltäjä kokee suhteensa kuulijaan muodostuvan ensisijaisesti. Seuraavassa vaiheessa muodostin pelkistetyistä ilmauksista ala- ja yläluokkia, jotka päädyin edelleen ryhmittelemään kolmeen pääluokkaan: haastateltavien ajatuksiin kuulijasta, sävellystyöstä, ja siitä, miten kuulija on mukana teoksen syntyprosessissa.

Näistä kolmesta pääluokasta muodostui tutkimuskysymyksen osakysymykset (Ruu-suvuori et al., 2010, 21), jotka esitin edelleen aineistolleni. Luin aineiston läpi etsien vastauksia osakysymyksiin: "Kuka on kuulija ja miten hän kuuntelee?", "Mistä haastateltavien sävellyskäsitys koostuu?" eli "mitkä ovat säveltäjän työskentelytavat?" ja kolmanneksi "Miten kuulija on mukana teoksen syntyprosessissa?". Tarkensin osakysymyksiä vastauksia, ja muodostin niistä pelkistettyjä ilmauksia omiin alaluokkiinsa. Tässä vaiheessa poistin Andersonin luokittelusta toisen pääluokan toisen alaluokan "Teokseen/musiikkiin liittyviä säveltäjän ulkopuolisia keinoja", koska halusin keskittyä nimenomaan sävellyksellisiin keinoihin.

Keskitin analyysini kolmanteen pääluokkaan, eli haastateltavien ajatuksiin siitä, miten kuulija on mukana teoksen syntyprosessissa. Näissä raameissa pyrin fokuoimaan edelleen haastateltavien mainitsemiin sävellyksellisiin keinoihin, joissa on havaittavissa erityistä kuulijatietoisuutta. Pystyäkseen valaisemaan haastateltavien näkemyksiä suhteestaan kuulijaan tarpeeksi tarkasti, aloitin tarkastelemalla, mitä haastateltavat tarkoittavat puhuessaan kuulijasta ja toiminnastaan säveltäjänä. Koska päädyin lähes identtisiin luokitteluihin haastateltavien kesken, koin mielekkääksi analysoida heidän ajatuksiaan rinnakkain aihepiireittäin. Pystyin näin helposti vertaamaan haastateltavien näkemyksiä toisiinsa etsien niistä samanlaisuuksia ja erilaisuuksia.

Aloitin haastattelujen analyysin kartoittamalla haastateltavieni suhdetta kuulijaan ja säveltämiseen poimien analyysiyksiköt aineistosta. Tästä etenin kohti yhä teoriasidonnaisempaa analyysia haastateltavieni nostaessa esille kuulijan ja säveltämisen välisen suhteen yleisempiä tasoja. Tutkimuttavasta ilmiöstä aiemmin kirjoitettu toimii apuna analyysissa (Tuomi & Sarajärvi, 2002, 98).

Kokosin aineistoni erittelyn kahteen taulukkoon, yhteen Andersonin haastattelun luokittelun ja toiseen Colen. Poimin haastatteluista useita lauseita sisältäviä ajatuskokonaisuuksia, jotka olivat tutkimuskysymykselle relevantteja (Tuomi & Sarajärvi, 2002, 112). Andersonin haastattelun erittelyssä (Taulukko 1) klusteroin poimimani ilmaisut kolmeen pääluokkaan, joista kukin jakaantuu edelleen kahteen alaluokkaan. Ensimmäinen pääluokka käsittelee kuulijaa ja hänen kuuntelutapaansa. Tämän tarkoituksena on pohjustaa pohdin-

taa kuulijasiteen laadusta. Toiseen pääluokkaan kokosin säveltäjän mainitsemat itselleen ominaiset sävellysmetodit. Kolmanteen pääluokkaan kokosin ilmaisuja, jotka vastaavat kysymykseen 'miten kuulija on mukana teoksen syntyprosessissa'. Pääluokan ensimmäinen alaluokka (taulukossa väritettynä liilalla), 'Sävellyksellisiä keinoja, joissa on havaittavissa erityistä kuulijatietoisuutta', on tutkimukseni keskiössä. Analysoin tätä alaluokkaa luvussa 4.3.

Colen haastattelun luokittelu (Taulukko 2) on rakenteeltaan identtinen Andersonin erittelyyn yhtä poikkeusta lukuunottamatta. Colen taulukossa on toisessa pääluokassa ylimääräinen alaluokka 'Sosiaalinen funktio. Pedagoginen näkökulma'. Tarve omalle alaluokalle ilmeni aineistosta Colen nostaessa esiin säveltäjän sosiaalisen funktion ihmisten kuuntelun edistäjinä niin esim. keskustelutilanteissa kuin musiikillisissa yhteyksissä. Ilmaisu kuvaa säveltäjän ja kuulijan sidettä, ja kuuluu siis tutkimukseeni. Andersonilla ei vastaavanlaisia ilmaisuja esiinny. Alaluokka on Taulukossa 2 väritetty vihreällä. Kolmannen pääluokan ensimmäinen alaluokka on Taulukon 1 tavoin väritetty liilalla. Analysoin tätä alaluokkaa luvussa 4.3.

Taulukko 1. Julian Andersonin haastattelun luokittelu
(liilalla tutkimuskysymykselle olennaisin osa)

PELKISTETYT ILMAUKSET	ALALUOKKA	PÄÄLUOKKA	YHDISTÄVÄ LUOKKA
<p>Yleisön määritelmästä. Termin 'yleisö' käyttö yleisellä tasolla ongelmallista. Anderson ei voi saada kuulijani pitämään teoksestaan. Hän ei tiedä keitä he ovat.</p> <p>Anderson itse. Testaa teoksen elinkaarta kuuntelemalla sitä useampaan kertaan</p> <p>Kuulohavaintotutkimusten tutkimuskohde</p>	<p>Kuka on kuulija</p>	<p>...Kuulijasta</p>	<p>Säveltäjän ajatuksia suhteestaan kuulijaan, jakaantuen edelleen ajatuksiin...</p>
<p>Tutkimukset kuulohavainnoinnista lähde sävellystoimintaan. Tieto siitä, miten ihminen jäsentää kuulemaansa on säveltäjälle hyödyllistä tietoa. Se on myös luotettavaa tietoa, ennakkoluulotonta</p> <p>Toistuva kuuntelu. Toistuvasti teosta kuunteleva kuulija sävellyksen vastaanottajana</p> <p>Mihin Anderson kiinnittää huomion musiikin kuuntelemisessa. Musiikin muuttuminen ajassa. Linja.</p> <p>Aktiivinen kuuntelu, passiivinen kuuntelu. Aktiivisessa kuulija keskittyy siihen mitä saattaa tapahtua, ja mitä juuri tapahtui. Passiivinen lähinnä vain vastaanottaa teoksen.</p> <p>Informaali kuulija</p>	<p>Miten hän kuuntelee</p>		
<p>Suhtautuminen teokseen. Säveltäjän uskallisuus syntyvä teosta kohtaan, syntyyprojektin spesifisyys. Avoimuus teosta kohtaan. Säveltää säännöillä joita juuri syntymässä oleva teos tarvitsee.</p> <p>Tuleeko jonkin asian toimivuuden synnä olla jokin suurempi voima, yksittäistä teostakin suurempi?</p>	<p>Sävellyksellisiä keinoja</p>	<p>...Säveltäjästä, hänen työskentelytavoistaan</p>	
<p>Säveltäjän integriteetti on vaarassa, jos hän pyrkii lähestymään yleisöä tekemällä musiikin pintatasosta tumman.</p> <p>Pyrkimys rikkomaan ennakkoluuloisia asenteita. Toivomus luoda sävellys, joka itsessään rikkoo siihen kohdistuvia ennakkoluuloja.</p> <p>Ensisijainen suhde kuulijaan musiikin kautta, säveltäjänä</p> <p>Teleologinen sukkessio -kysymyksen ratkaiseminen. Syy miksi jokin ääni seuraa toista ääntä. Teoksen syntäksi luo odotuksia kuulijalle, kiinnikkeitä teokseen.</p> <p>Tapoja puretua syntäksittömyysohgelmaan ja siten pyrkimys aktivoimaan kuulija Spektrimusiikki, psykoakustiikan huomioiminen sävellysohprosessissa, toisto, diatonisten intervallien väliin tutuus ja mahdollisuus niiden käsittelmistä odottamattomalla tavalla, pyrkimys rakentamaa oma harmoninen kieli, joka loisi implikoituja odotuksia, musiikin liike.</p> <p>Musiikin kommunikatiivisuus. Tärkeä ohgelma jolle Andersonilla ei ole toistaiseksi ratkaisua.</p> <p>Anderson toivoo, että teos kiinnittää informaalin kuuntelijan huomion. Taustamusiikiksi Andersonin musiikki ei ole sopiva.</p>	<p>Sävellyksellisiä keinoja, joissa on havaittavissa erityistä kuulijatietoisuutta</p>	<p>...Siitä, miten kuulija on mukana teoksen syntysohprosessissa</p>	
<p>Kiinnostavana pitävän teoksen esittöleminen muille on vaikea tehtävä. Jos puhuja on liian haltioitunut esittölemästään teoksesta, kuulijat saattavat suhtautua siihen torjuvasti.</p> <p>Teoksen esittäjillä on tässä vaiheessa tärkeä rooli. Heidän esityksensä tulee olla vakuuttava, jotta kuulija voi arvioida teosta.</p> <p>Toissijainen suhde kuulijaan luennoitsijana, puhujana.</p>	<p>Teokseen / Musiikkiin liittyviä säveltäjän ulkopuolisia keinoja, joissa on havaittavissa erityistä kuulijatietoisuutta</p>		

Taulukko 2. Jonathan Colen haastattelun luokittelu

(liilalla tutkimuskysymykselle olennaisin osa, vihreällä JC:lle erityinen alaluokka)

PELKISTETYT ILMAUKSET	ALALUOKKA	PÄÄLUOKKA	YHDISTÄVÄ LUOKKA
<p>Re:sound Collective. Säveltäjillä usein mielessä idealisoitu yleisö, jota ei tarvitse etsiä. Re:sound Collective toimii päinvastaisella periaatteella.</p> <p>Tuomitseva kuuntelu. Kuuntelu, jossa kuuliija pyrkii päättämään tykkääkö teoksesta pikemminkin kuin havainnoi teosta sellaisena kuin se on.</p> <p>Kokemus arvottamisen sijasta. Se, että tykkääkö kuuliija kappaleesta on heidän päätettävissään, mutta se ei ole konsertin keskiössä, vaan se että he tulevat ympäristöön kokemaan teoksen sellaisena kuin se on.</p> <p>Teoksen taustan ja kontekstin tunteminen, yhteyksien tunteminen on kuuntelukokemusta rikastuttavaa.</p> <p>Kuulijan valinnanvastuu. Nyky maailmassa valitseminen on ehto, jotta ihmisen tieto karttuisi ja kiinnostuksensa pysyisi yllä, mutta se saattaa johtaa vähemmän holistiseen suhtautumiseen, ja pienempään taustatietoon.</p> <p>Musiikkivalinta osa ihmisen identiteetin rakentumista, elämäntilintä.</p> <p>Enemmän tilaa kuulijan omalle itselleen. Niin kauan kuin teoksen kuuntelukokemus on kuuliijalle merkityksellinen, kokemus on aito.</p> <p>Yhteisöllinen kuuntelu. Cole ei ole kiinnostunut ihmisten kuuntelukokemusten eriyttämisestä. Valinta selkiyttää valitsijan suhdetta laajempaan ympäristöönsä.</p>	<p>Kuka on kuuliija</p> <p>Miten hän kuuntelee</p>	<p>...Kuulijasta</p>	<p>Säveltäjän ajatuksia suhteestaan kuuliijaan, jakaantuen edelleen ajatuksiin...</p>
<p>Sävellyksen periaatteet. Valitseminen, täsmällinen viestittäminen, rajoittaminen ja sisäänrakennettu selkeys. Menhir - saksofonikvartetto esimerkkinä siitä miten tämä toimii käytännössä.</p> <p>Sävellys välimaasto säveltäjän ja kuuliijan välissä. Partituuri on kartta, jota esiintyjät käyttävät tiedon kommunikoimiseen.</p> <p>Anonyymi säveltäminen. Säveltäjän biografian rajoite teoksesta nauttimiselle. Utopistinen näkemys maailmasta, jossa sitä ei tarvitsisi lainkaan ottaa mukaan kuunteluprosessiin.</p>	<p>Sävellyksellisiä keinoja</p>	<p>...Säveltäjästä, hänen työskentelytavoistaan</p>	
<p>Säveltäjän sosiaalinen funktio kuunteluttajina. Kuuntelemisen tärkeys. Musiikki ei voi opettaa mitään. Se voi saada kokemaan.</p>	<p>Sosiaalinen funktio. Pedagoginen näkökulma.</p>		
<p>Improvisaatio mahdollistaa erilaisen kuuntelun kuuliijalle, jännitys siitä että jotain luodaan siinä ja silloin.</p> <p>Teokselle ei määrätä tiettyä tunnetilaa, ja sen kautta ei kuuliijallekaan. Joustavuus esityksessä mutta myös siinä, miten kuuliija sen vastaanottaa.</p> <p>Keinoja kuuliijalle viestimisen tason voimistamiseen. Nyky musiikin ongelma: se ei tiedä mitä se viestii ja viestiäkö lainkaan. Itsensä likoon pistäminen - riskin ottaminen, viestimisen välittömyys</p> <p>Tapoja syventää suhdetta kuuliijaan: Fokusointi ja retrospektiivinen yllättäminen.</p> <p>Säveltäjä voi vetää ihmisen kuuntelukokemukseen jännitteellä ja revolutiivisilla. Työntää ihmisiä syvemmälle itseensä.</p> <p>Tulkinnallisen yllätyksen tuoma kiihtynyt tila intensifioi niin esiintyjän kuin sen kautta kuuliijankin kuuntelua.</p>	<p>Sävellyksellisiä keinoja, joissa on havaittavissa erityistä kuuliijatietoisuutta</p>	<p>...Siitä, miten kuuliija on mukana teoksen syntyprosessissa</p>	
<p>Re:sound Collective - nykymusiikkiyhtye, joka järjestää konsertteja paikkasidonnaisesti ja yleisön viihtyvyyttä harkiten.</p> <p>Täydellisyys teoksen tulkinnassa jotain muuta kuin valokuvantarkka toisinto partituurista.</p> <p>Elävän esityksen mahdollisuudet kuuliijaan vaikuttamiseen.</p>	<p>Teokseen / Musiikkiin liittyviä säveltäjän ulkopuolisia keinoja, joissa on havaittavissa erityistä kuuliijatietoisuutta</p>		

4 Haastattelujen analyysi

Haastattelujen analyysissä keskityn kolmeen aiheeseen: kuulijaan, säveltäjän ja kuulijan väliseen siteeseen ja lopulta kuulijaan sävellysprosessin osana. Ensimmäiset kaksi ovat välttämättömiä askelia kohti kolmatta aihetta, joka on tämän tutkimuksen fokuksessa. Kuten aiemmin olen kirjoittanut, tutkimuskysymys on muodossa: Säveltäjän kuulijoihin kohdistamat odotukset ja niiden vaikutus sävellystyöhön. Minun tulee kysyä aineistoltani osakysymykset: "Minkälaisia odotuksia Andersonilla ja Colella on kuulijoistaan?" ja "Miten ne vaikuttavat sävellystyöhön?". Haluan lopulta tuoda nämä kysymykset yhteen muodossa: "Minkälaisia konkreettisia sävellyksellisiä keinoja, joilla säveltäjä pystyy edesauttamaan kuulijoihinsa kohdistuvia odotuksia, aineistosta ilmenee?".

Ennen kuin pystyn toteamaan tämän minua erityisesti tutkimuksessani kiinnostavan kysymyksen olevan ylipäätään mahdollinen saati pyrkiä vastaamaan siihen, minun tulee ensin kysyä haastatteluaineistoltani kaksi pohjustavaa kysymystä: "Ajattelevatko Anderson ja Cole kuulijaansa säveltäessään?" ja "ilmeneekö näistä ajatuksista, että Andersonilla ja Colella olisi mahdollisesti kuulijaan kohdistuvia odotuksia?"

Aivan ensiksi koen tarpeelliseksi lyhyesti tarkastella Andersonin ja Colen haastattelusta ilmeneviä käsityksiä säveltämisestä. Käsitykset luovat pohjan tutkimuksen pää-tarkastelualueelle eli sävellyksellisille keinoille kuulijaan vaikuttamiseen.

4.1 Käsitys säveltämisestä

4.1.1 Anderson

Anderson puhuu säveltäjän uskollisuudesta sitä projektia kohtaan, jonka tuloksena on valmis teos, eli toisin sanoen uskollisuudesta syntyvää teosta kohtaan. Anderson säveltää juuri niillä säännöillä, jota syntymässä oleva teos tarvitsee. Näin hän pyrkii varmistamaan, että jokainen hänen säveltämänsä kappale on täsmällisesti erityinen itsensä. Anderson muotoilee saman myös toisella tavalla. Hänen mielestään siihen lopputulokseen, että kappalesta tulee erityinen, pääsee niin, että seuraa kappaletta. Anderson puhuu menemisestä kappaleen suhteen myötäkarvaan (*go[ing] with the grain of that piece*) eli toisin sanoen etenemisestä teoksen periaatteiden mukaan. Tämä edellyttää säveltäjältä avoimuutta syntyvää teosta kohtaan. Andersonille on tärkeitä, että säveltäjän musikka-

lisuus puhuu teoksessa, ja että sekä säveltäjän että esiintyjän ilmaisu teosta tulkittaessa on vakuuttavaa. Tämä on edellytys sille, että yleisö "pääsee mukaan" (*the audience will follow*) teokseen.

Anderson asettaa kiinnostavan kysymyksen koskien sävellyksellisiä valintoja: tuleeko olla laajempi, yleistettävissä oleva, yksittäisen kappaleen tason ylittävä voima, joka määrittää sen, mikä musiikissa toimii milläkin hetkellä ja miten elementit asettuvat kohdilleen? Kysymys liittyy Andersonin pohdintaan musiikin syntaksista ja kuulijan aktivoimisesta, johon palaan seuraavissa luvuissa.

4.1.2 Cole

Cole käsittää teoksen olevan välimaasto säveltäjän ja esiintyjän välillä. Esiintyjät käyttävät partituuria karttana, jonka sisällä he valitsevat sen polun, jota päättävät kulkea. Tämän polun informaation esiintyjät kommunikoivat kuulijalle. Cole korostaa sen tärkeyttä, että esiintyjä tuo musiikkikokemuksensa henkilökohtaiselle tasolle tavalla, jolla säveltäjä haluaa (*personalise the experience of music, in a way which composers want*). Tämä tapahtuu niin, että esiintyjät todella kuuntelevat toisiaan ja esittämäänsä teosta. Cole nostaa esimerkkinä teoksensa *Menhir*, jossa neljä saksofonistia soittavat itsenäisesti läpi aleatorisesti aikaan sijoitettuja fragmentteja. Teos on jokaisella esityskerralla ainutlaatuinen, ja Colen mukaan improvisatoriset elementit korostavat paitsi esiintyjän tehostetun kuuntelun roolia teoksen esityksessä, myös yllätyksen tuomaa jännitystä ja kiihtymystä esityksessä. Tämä jännitys ja kiihtymys taas luovat erityisen kuuntelukokemuksen kuulijassa.

Cole puhuu teoksen sisäänrakennetusta selkeydestä. Tähän säveltäjä pääsee Colen mukaan valitsemalla, mitä aikoo tarkkaan ottaen kommunikoida, saamalla tämä 'mitä' eli informaatio toimimaan mahdollisimman hyvin ja ilmaisemalla se mahdollisimman selkeästi. Tähän liittyy elimellisesti musiikillisen informaation johdonmukainen rajoittaminen ja sitä kautta informaation fokuoiminen.

Jatkan nyt keskittymällä Andersonin ja Colen käsityksiin siitä, kuka on kuulija ja miten hän kuuntelee, ja etenen siitä kohti kuulijan mahdollista läsnäoloa sävellysprosessissa.

4.2 Kuka on kuulija? Miten hän kuuntelee?

Kuulijataho ei ole haastatteluaineistossa yksiselitteinen. Haastateltavien diskurssissa ilmeni kolme eri kuulijatahoa. Ensinnäkin kuulija on säveltäjän ulkopuolinen, säveltäjän idealisoima yksittäinen yleisön jäsen tai kuulijajoukko. Toisaalta Anderson ja Cole liittävät toisiinsa itsensä mukaan puhuessaan teoksensa kuuntelemisesta. Säveltäjä on myös teoksensa kuulija. Kolmas haastatteluaineistosta ilmenevä kuulijataho on esiintyjä. Myös esiintyjä kuuntelee teosta. Koska ainoastaan Cole puhuu esiintyjästä kuulijana, en käsittele aihetta erillisenä lukuna, vaan tyydyn erittelemään esiintyjän kuuntelemisen roolia luvussa 4.3 käsitellessäni Colen sävellystyön kuulijasuhdetta.

Andersonin kertomus antaa ymmärtää, että hänelle säveltäjä, esiintyjä ja kuulija ovat kolme toisistaan erillistä tahoja. Tämä on näkemys, joka on laajasti ollut pohjana 1900-luvun keskeisessä säveltäjän ja kuulijan suhdetta kartoittavassa kirjallisuudessa (Copland 1957; Sessions, 1950; Lerdahl, 1988; Britten, 1964). Colen haastattelussa on merkkejä tämän jaon hämärtymisestä, mikä tuo hänet lähemmäs yhdysvaltalaisen indeterministisen perinteen näkemystä kolmioasetelmasta (Gresser, 2004). Aivan haastattelun alussa, ennen varsinaisten haastattelukysymysten esittämistä, Cole kertoi esitystilanteesta, jossa hän oli ollut samanaikaisesti kaikissa kolmessa roolissa. Tilanteessa Cole on sekä improvisaatioteoksen säveltäjätaho eli sointimateriaalin organisoija, teoksen esittäjä improvisoijan roolissa että teosta kuunteleva taho.

Andersonin ajatukset, että kuulija on säveltäjästä riippumaton taho eli ulkopuolinen kuulija ovat siis jokseenkin suoraviivaista. Cole sitävastoin antaa syytä varovaisuuteen taho-rajojen hämärtymisen vuoksi. Ennen kuin keskityn tutkimuskysymyksiäni kannalta olennaiseen säveltäjän ulkopuoliseen kuulijaan, käsittelen lyhyesti sitä, mitä haastateltavat sanovat itsestään kuulijana. Tämä on tärkeätä siksi, että säveltäjän oma kokemus kuulijana on sekä Andersonille että Colelle olennainen lähde kuuntelusta ja sen myötä kuulijasta saatavaan tietoon.

4.2.1 Säveltäjä kuulijana

Toisinaan säveltäjät liittävät itsensä mukaan puhuessaan teoksensa havainnoijista. Koska määrittelen kuulijan tässä tutkimuksessa säveltäjän ulkopuoliseksi kuulijaksi, erittelen alla aineistoni olennaisimmat kohdat, jossa tämä määritelmän rajat hämärtyvät. Cole puhuu usein me-muodossa (*we/us/our*) puhuessaan heistä, jotka kuuntelevat. Hän puhuu meidän vastuustamme kuulijoina (*our responsibility as listeners*). Puhuessaan erilaisista

kuuntelutavoista, hän mainitsee erään kuuntelutavan olevan "erityisesti säveltäjille terveellinen". Ilmaisu esiintyy kontekstissa, jossa konsertin yleisö koostuu pääosin säveltäjistä.

JC: I think [observing...rather than judging] is a very healthy way of listening for all of us, especially... actually especially for composers as well.

Toisaalla Cole toteaa tietonsa kuulijan kuuntelemisen tavasta perustuvan omaan kuunteluunsa: Cole sanoo, ettei hän tiedä varmasti, pystyykö kuulija havaitsemaan esimerkiksi sen intensiteetin, joka esitystilanteessa Colen mukaan vallitsee, jos esitettävä teos luodaan aika- ja paikkasidonnaisesti improvisoiden, mutta hän uskoo, että näin on, koska sillä on hänen omaa kuuntelukokemustaan intensifioiva vaikutus. Cole pohjaa siis tältä osin ymmärryksensä kuulijan tavasta hahmottaa kuulemaansa omaan kuuntelukokemukseensa.

JC: I personally find it involves me as a listener, because I want to know what they're doing next, cos I don't know, however many times I [hear the piece].

Anderson ei haastattelun aluksi liitä itseään osaksi kuulijoita, osittain siksi, että aloitin kysymällä häneltä suhteestaan ulkopuoliseen kuulijaan. Näin on ymmärrettävää, että hän puhuu ensisijaisesti muista kuin itsestään puhuessaan kuulijasta. Myöhemmin haastattelussa hän tosin antaa konkreettisia esimerkkejä tilanteista, joissa hän on ollut itse tarkkaavaisena ja tiedostavana kuulijana. Tämä koskee lähinnä muiden säveltäjien teoksia, mutta kahdessa kohdassa myös Andersonin omia teoksi. Ensiksi, puhuessaan teoksen elinvoimaisuudesta, eli siitä, kestääkö teos useamman kuuntelukerran, Anderson kertoo testaavansa teoksensa toistuvaa kuuntelua paljon itsellään.

JA: I'm hoping that the music will be worth hearing a tenth time. And therefore I test that on myself a lot. Because if I want to throw it in the dustbin after the tenth time...

Tämä on merkittävä toteamus ottaen huomioon, että Anderson nostaa toistuvan kuuntelun yhdeksi tärkeimmistä kuulijaansa kohdistuvista toiveistaan. Toiseksi, Anderson kertoo itse kiinnostavänsä kuuntelemisessa huomiota erityisesti kahteen seikkaan: musiikin muuttumiseen ajassa ja muusikin linjan kehittymiseen

JA: ...one of the things that fascinates me about other music is the way in which it changes through time. There are two things I listen to instinctively in music, that's one, and the other is linear things, how the line develops, how the melodic contour develops. Even complex melodic contour.

Vertailun vuoksi todettakoon, että Cole käyttää kuulijoista puhuessaan monikon 1. persoonaa yhdessätoista virkkeessä, Anderson viidessä.

4.2.2 Säveltäjästä riippumaton, ulkopuolinen kuulija

Puhuessaan kuulijasta säveltäjästä riippumattomana, ulkopuolisena henkilönä säveltäjät erottavat useita kuuntelutapoja, joita kuulija voi säveltäjien mukaan omaksua. Seuraavassa otan tarvittaessa esille säveltäjien mainitsemia tapoja, joilla säveltäjä voi mahdollisesti edesauttaa toivotunlaisen kuuntelun tapahtumista kuulijassa. Näihin painaudun seuraavissa luvuissa tarkemmin.

i) yleisö

Anderson toteaa, ettei koe mielekkääksi puhua idealisoidusta yleisöstä tai niputtaa yhteen eri kuulijoiden yksilöllisiä kuuntelukokemuksia ja tehdä yleistyksiä tämän pohjalta. Yleisön mukanaolo yleistyksen muodossa sävellysprosessissa voi olla vaarallista taiteilijan integriteetin kannalta ja johtaa musiikin pinnallistumiseen. Cole tosin mainitsee, että hän on kiinnostunut saman konsertin kuulijoiden välisestä yhteydestä, jonkinlaisesta yhteisöllisestä kuuntelusta. Kiinnostus yleisön kollektiivisesta kuuntelukokemuksesta peilaa Colen käsitystä esiintyjien keskinäisestä kuuntelusta teoksen esittämisen aikana, mihin palaan tuonnempana.

ii) kuulohavaintotutkimuksen koehenkilö

Anderson tuo esille, että säveltäjät voivat käyttää kuulijasta ja hänen kuuntelutavoistaan saatavaa tutkimustietoa hyväksi sävellystyössään. Andersonille kuulija on ennen muuta kuulohavainnointitutkimuksen koehenkilö (*[subject of] research in auditory perception*). Hän toteaa kyseisen tutkimustiedon luovan pohjan monille sävellystyön toimintavaroille (*asset*):

JA: That's where I get in with the listener. I can't tell the listener how to hear my music ... But I can read researches by people who are more qualified than I into how the human brain tends to trunk sounds in various contexts. And that is very useful information for a composer, as useful as a spectrum or a note-row, or whatever starting point you might want.

iii) aktiivinen ja passiivinen kuulija

Anderson tuo esiin Lutostawskilta peräisin olevan jaottelun aktiivisesta ja passiivisesta kuulijasta ja, kuten Lutostawski, korostaa teoksen ja säveltäjän roolia kuulijan aktivoimisessa (Lutostawski, ed. Skowron, 2007, 2). Anderson havainnollistaa jaottelua esimerkiksi Iannis Xenakisin *Pithoprakta*-teoksesta tehdystä kuuntelukokeesta. Siinä suurimmaksi osin säveltäjistä koostuvalle kuulijajoukolle soitettiin teoksesta kaksi eri katkelmaa, joista toisesta oli leikattu muutama tahti pois. Suurin osa kuulijoista ei havainnut eroa katkelmissa. Anderson selittää tämän sillä, ettei Xenakisin teoksella ole syntaksia, joka ohjaisi teoksen tapahtumia. Se, mikä katkelmassa kyseessä ollut tilanne seuraa, on yksi mahdollinen seuraus, mutta ei ainoa tilanne, mikä voi seurata. Anderson jatkaa, että musiikin syntaksittomuus aiheuttaa sen, että kuulija ei voi aktivoitua eli muuttua aktiiviseksi kuulijaksi. Kuulija ei kykene näkemään ennakolta, mitä seuraavaksi tapahtuu, ja arvioimaan toteutumaa omia odotuksiaan vastaan, koska musiikki ei implikoi ennakoitavia tapahtumia saati odotuksia. Anderson toteaa, että kyseisen katkelman kuulija voi ainoastaan vastaanottaa tai torjua kappaleen, eli omaksua passiivisen kuulijan roolin. Anderson puhuu kuulijan aktivoimisesta voimakkaana sävellyksellisenä työkaluna.

Colelle kuulijan aktiivisuus näyttäytyy kuulijan syventymisenä omaan kuunteluunsa, ja Andersonin kaltaiseen kuulijan aktivoimiseen hän viittaa ilmauksella "ihmisten työntäminen syvemmälle itseensä" (*pushing people deeper into themselves*). Colen pohdinta siitä, mikä on säveltäjän rooli kuulijan aktivoimisessa, on varsin lähellä Andersonin ajatusta musiikin syntaksin hahmottamisesta, ainakin tapahtumien ajallisesta hahmottamisesta suhteessa toisiinsa. Cole puhuu tapahtumista, jotka kuulija käsittää jälkikäteen (*things that only retrospectively you realise the danger of their possibility*). Cole vertaa konseptia näkemänsä aaveita käsittelevän dokumentin tilanteeseen, jossa henkilö kävelee keittiön läpi isoäitiään tapaamaan ja havaitsee pöydällä istuvan hahmon, jota tervehtii. Kun hän tämän jälkeen tapaa isoäitinsä, isoäiti toteaa ettei asunnossa ole heidän lisäksi muita, eikä keittiössäkään voi siis olla ketään. Henkilö kauhistuu ja tajuaa retrospektiivisesti nähneensä aaveen. Henkilön (tässä yhteydessä kauhistumisen) kokemus hetki on katartinen, kirkastava. Colelle tämänkaltaisten kuulijan kirkastavien kokemushetkien luomisesta musiikissa on jännittävä työkalu. Näissä hetkissä kuulija kohtaa oman kuuntelunsa rajallisuuden tai erehtyväisyyden, ja tämä taas työntää kuulijaa syvemmälle kuuntelukokemukseensa. Colen mukaan kuulijalle voi luoda samankaltaisen omaa kuuntelua kyseenalaistavan ja siten kuuntelukokemusta syventävän elämyksen musiikissa, ja tällä kokemuksella leikkiminen on säveltäjälle jännittävä työkalu.

iv) toistuva kuuntelu

Anderson toteaa hänelle olevan tärkeää, että kuulija kuulee hänen teoksensa enemmän kuin kerran etenkin siksi, että toistuva kuuntelu on edellytys kappaleen rakenteen paremmalle hahmottamiselle. Toistuva kuuntelu on myös tärkeä elementti kuulijan mahdollisten ennakkoluulojen rikkomisessa.

v) avoimuus vs. tuomitsevuus kuuntelussa

Cole korostaa tuomitsemattoman kuuntelun tärkeyttä kappaleen suotuisassa vastaanottamisessa. Kuulijan pitää Colen mukaan tarkastella teosta sellaisena kuin se on projisoimatta ajatuksiaan tai toiveitaan siihen, millainen teoksen *pitäisi olla*. Tämä koskee erityisesti säveltäjiä kuulijoina, mutta on yhtä relevantti ohje säveltäjän ulkopuoliselle kuulijallekin. Samoilla linjoilla on säveltäjä Milton Babbitt, joka kuuluisassa esseessään *Who Cares if You Listen?* (1958) pitää niinkään kestävämmän sitä, että kuulija kääntää asenteensa tuomitsevaksi ollessaan musiikista tylsistynyt tai ymmällään, täten implikoiden, että kuulija pystyy vaikuttamaan asenteeseensa (Babbitt, 1958).

Myös Anderson nostaa toiveekseen sen, että kuulija on avoin vastaanottaessaan kappaletta. Säveltäjä ei tämän suhteen voi muuta kuin olla itse avoin syntyvää teosta kohtaan. Tuomitsevuudesta Anderson toteaa, että hän pyrkii sisällyttämään itse teokseen, ja siis säveltämiseen, samankaltaisen ennakkoluuloja rikkovan asenteen, kuin minkä Anderson omaksuu pitäessään luentoja tai esitelmiä nykymusiikista. Kysymykseen siitä, millä keinoilla itse sävellys voisi olla ennakkoluuloja rikkovaa, ei Anderson anna suoraa vastausta. Sen sijaan mainittu kysymys, joka nousi esiin aivan haastattelun alussa, toimii eräänlaisena punaisena lankana Andersonin muille pohdinnoille sävellyksen kuulijatietoisuuden eri muodoista. On siis perusteltua pohtia, olisivatko Andersonin mainitsemat kuulijan avoimuutta ja aktiivisuutta edesauttavat sävellyskeinot ainakin osaltaan myös ennakkoluottomuutta ajavia tekijöitä.

vi) aito, henkilökohtainen kuuntelukokemus

Cole toteaa, ettei viime kädessä ole kiinnostunut tietynlaisen kuuntelukokemuksen määräämisestä kuulijalle, vaan kuulija on perustavanlaatuisesti vapaa luomaan omat merkityksensä ja kokemuksensa kappaleesta. Säveltäjä ikään kuin häivyttää itsensä pois antaessaan teoksensa kuulijan kuultavaksi.

JC: [my composition is] something specific to the listener, rather than specific from the composer. So somebody might take that and find that a meditative experience, somebody else might find it quite an unnerving experience. But it's something that as long as it's meaningful for them, then it's a genuine experience. It's not imposing.

LS: *And this state of matters is very important for you?*

JC: Yes, extremely, because we've reached such a state of saturation in terms of personality that I genuinely think that we need to start removing ourselves from the equation.

LS: *And giving the listener room for his/her own personality in the listening.*

JC: Yeah, to interpret things as they wish, because there's ... fundamentally no right or wrong way of listening, there's no right or wrong way of writing - unless it's boring, but again that's completely subjective, and you know it's a case of allowing for that potential.

Kuten aiemmasta pohdinnasta on käynyt ilmi, kuulijan perustavanlaatuisen vapaus ei estä sitä, etteikö Colella olisi toiveita kuulijan kuuntelun suhteen. Kyse on lähinnä siitä, ettei säveltäjä voi tai edes halua viime kädessä määrätä toiveidensa toteutumisesta.

vii) kuuntelu osana elämäntilannetta

Colen mukaan musiikkivalinnoilla on merkitystä ihmisen identiteetin rakentumisessa. Valitsemalla, mitä kuuntelee, kuulija ottaa vastuun omasta elämästään. Cole käyttää tätä ajatusta siltana puhuessaan kuulijan vastuusta omasta kuuntelustaan. Cole vaatii kuulijalta sitoutumista (*engagement*) kuunteluun. Esittelen seuraavassa Colen esille nostamia kuulijan aktivoimisen menetelmiä, jotka voisivat olla yksi mahdollinen tapa edesauttaa tätä vaatimusta.

JC: [giving the listener room to interpret things as they wish] also invites ... the listener to work *harder* and it also invites the listener to be involved, to make that step and actually not listen to that piece while they're doing the ironing, you know, it's making certain demands upon a listener as well ... but that's a sign of trust and ... you're assuming that that's a possibility as well within the listener, and I think that's a positive statement to make to anybody.

Näiden seitsemän alaluokan lisäksi haastateltavat nostivat esille tutkimuskysymyksiä kannalta vähäpätöisempiä kuuntelutapoja, jotka käsittelen tässä lyhyesti. Cole pohtii, että kuulijan tuntemus teoksen kulttuurihistoriallisesta kontekstista rikastuttaa kuuntelukokemusta. Tätä ajatusta olisi kiintoisaa viedä eteenpäin ja pohtia esimerkiksi sitä, miten sävellyksen enemmän tai vähemmän ilmiselvät intertekstuaaliset viittaukset

edesauttaisivat kuulijan kontekstitietoisuutta. En kuitenkaan käsittele aihetta tässä tutkimuksessa. Andersonin pohdinnat koskien teokseen sattumalta törmäävää kuulijaa (*informal listener*) liippaavat niin läheltä teemaa kuulijan aktivoimisesta, etten käsittele asiaa tässä erikseen. Kuten Andersonin sävellyskäsitystä käsittelevässä luvussa 4.1.1 totesin, Anderson mainitsee yleisön seuraavan (*follow*) säveltäjää ja teosta, kunhan teos on niin laadukkaasti toteutettu ja vakuuttavasti ilmaistu, että sen musikaalisuus puhuu (*musicality will speak*). En liitä teemaa jatkopohdintaani, sillä se ei kuulu kuulijaan vaikuttamismenetelmiin, vaan pikemminkin hyvän kappaleen säveltämisen keinoihin. Nämä olen eritellyt luvussa 4.1.

4.3 Kuulijan rooli sävellysprosessissa, kuulijan ja säveltämisen side

Hylkään tässä vaiheessa aineistosta nousseet käsitteet *kuulohavaintotutkimuksen koehenkilö*, sillä se sisältyy kuulijan käsitteeseen ja yleisö, joka tässä tutkimuksessa tarkoittaa kuuliijoita monikossa. En käsittele teemaa "kuuntelu osana elämönhallintaa", sillä aineistosta ei ole löytynyt sävellyksellisiä keinoja, joilla säveltäjä pystyisi tätä kuuntelumuotoa edesauttamaan. Toistuva kuuntelu tai kuulijan houkuttelevuus toistuvaan kuunteluun on jatkotutkimuksia ajatellen kiinnostava teema, mutta en sisällytä sitä tähän tutkimukseen.

Colen haastattelussa esiin noussut oma alaluokka säveltäjän sosiaalisesta funktiosta ihmisten kuunteluttajina ja kuuntelun maailmanlaajuisina edistäjinä tuo pedagogisen näkökulman tutkimukseen. Käsitteelen tätä luvussa 5.4. Tosin kuuntelun edistäminen, ja erityisesti säveltäjän rooli tässä työssä, on pikemminkin tutkimukseni kattoteema kuin erillinen alaluku. Sekä Colen että Andersonin mainitsemat menetelmät kuulijan aktiivisuuden ja avoimuuden edistämisestä kuuluvat kuuntelun edistämistyöhön ja ovat tästä konkreettisesti tähtääviä esimerkkejä. Kuten olen yllä todennut, pyrin tässä tutkimuksessani etsimään konkreettisia sävellyksellisiä menetelmiä kuulijasiteeseen vaikuttamiseen.

Poimin tässä alaluvussa tarkempaan tarkasteluun edellisessä alaluvussa esitellyt kuuntelun tavat, joihin säveltäjät kokevat pystyvänsä säveltämisellään vaikuttamaan. Edellisissä luvuissa nousi esiin erityisesti kaksi teemaa, joiden raameissa Anderson ja Cole nostivat esille konkreettisia keinoja vaikuttaa kuulijaan säveltämisen kautta: *avoimuus* ja *aktiivisuus*. Lisäksi käsitteelen omassa alaluvussaan aineistosta ilmenevää teemaa musikaalisen kommunikation *välittömyydestä*. Lisäsin aineiston luokitteluihin lisäluokan, jossa klusteroin pelkistetyt ilmaukset edelleen kyseisten teemojen mukaan (ks. taulukot 3 ja 4). Silloin kun se on tarpeellista käsitteelen teemoja kahdesta toisiinsa sidotusta näkökulmas-

ta: siitä, mitä säveltäjä odottaa kuulijalta, ja siitä, miten hän vastaa odotuksiinsa sävellystyössään.

Taulukko 3. *Julian Andersonin haastattelun pelkistetyt ilmaukset alaluokasta 'sävellyksellisiä keinoja, joissa on havaittavissa erityistä kuulijatietoisuutta'.*

PELKISTETYT ILMAUKSET	TEEMAT	ALALUOKKA
Pyrkimys rikkomaan ennakkoluuloisia asenteita. <i>Toivomus luoda sävellys, joka itsessään rikkoo siihen kohdistuvia ennakkoluuloja.</i>	Avoimuus	Sävellyksellisiä keinoja, joissa on havaittavissa erityistä kuulijatietoisuutta
Andersonin tarkoituksena pyrkiä rakentamaan oma harmoninen kieli, joka loisi implikoituja odotuksia.	Välittömyys	
Musiikin kommunikatiivisuus. Tärkeä ongelma jolle Andersonilla ei ole toistaiseksi ratkaisua.		
Kuulijan aktivoiminen. Pyrkimys saattaa kuulija aktiiviseen kuunteluun.	Aktiivisuus	
Teleologinen sukkessio -kysymyksen ratkaiseminen. <i>Syy miksi jokin ääni seuraa toista ääntä. Teoksen syntaksi luo odotuksia kuulijalle, kiinnikkeitä teokseen.</i>		
Tapoja pureutua syntaksittomuusongelmaan. <i>Spektrimusiikki, psykoakustiikan huomioiminen sävellysprosessissa, toisto, diatonisten intervallien tutuus ja mahdollisuus niiden käsittelemistä odottamattomalla tavalla. Musiikin liike.</i>		
Ensisijainen suhde kuulijaan musiikin kautta, säveltäjänä	Muut	
Säveltäjän integriteetti on vaarassa, jos hän pyrkii lähestymään yleisöä tekemällä musiikin pintatasosta tutumman. Anderson toivoo, että teos kiinnittää informaalin kuuntelijan huomion. Taustamusiikiksi Andersonin musiikki ei ole sopivaa.		

Taulukko 4. *Jonathan Colen haastattelun pelkistetyt ilmaukset alaluokasta 'sävellyksellisiä keinoja, joissa on havaittavissa erityistä kuulijatietoisuutta'.*

PELKISTETYT ILMAUKSET	TEEMAT	ALALUOKKA
Teokselle ei määrätä tiettyä tunnetilaa, ja sen kautta ei kuulijallekaan. Joustavuus esityksessä mutta myös siinä, miten kuulija sen vastaanottaa.	Avoimuus	Sävellyksellisiä keinoja, joissa on havaittavissa erityistä kuulijatietoisuutta
Keinoja kuulijalle viestimisen tason voimistamiseen. <i>Nykymusiikin ongelma: se ei tiedä mitä se viestii ja viestiikö lainkaan. Itsensä likoon pistäminen - riskin ottaminen.</i>	Välittömyys	
Improvisaatio mahdollistaa erilaisen kuuntelun kuulijalle, jännitys siitä että jotain luodaan siinä ja silloin.		
Tulkinnallisen yllätyksen tuoma kihtynyt tila intensifioi niin esiintyjän kuin sen kautta kuulijankin kuuntelua.		
Tapoja syventää suhdetta kuulijaan: Fokusointi ja retrospektiivinen yllättäminen.	Aktiivisuus	
Säveltäjä voi vetää ihmisen kuuntelukokemukseen jännitteellä ja revoluuropisteillä. Työntää ihmisiä syvemmälle itseensä.		

4.3.1 Avoimuus

Kuten edellisestä luvusta käy ilmi, Cole korostaa tuomitsemattoman kuuntelun tärkeyttä kappaleen suotuisassa vastaanottamisessa. Säveltäjän vaikutusmahdollisuuksista tähän kuulijan omaksuttavissa olevaan asenteeseen Cole mainitsee sävellyksellisen periaatteen, jossa säveltäjä pyrkii pois teoksensa luoman tunnetilan (*emotional state*) kontrolloimisesta tai jonkin annetun tunnetilan tyrkyttämisestä (*imposing*) kuulijalle. Käytännössä tämä tarkoittaa Colen tapauksessa sitä, että iso osa musiikista on indeterminististä – esiintyjä tekee siinä sävellyksellisiä päätöksiä (Kennedy, 1996, 357). Säveltäjä häivyttää itsensä pois teoksesta rajaamalla ja rakentamalla teoksen sisään jaksoja, joissa esiintyjä on vapaa tekemään sävellyksellisiä valintoja. Esiintyjän valinnanapauden mahdollistaminen pysyy kuitenkin säveltäjän tehtävänä:

JC: ...the precision and the specific nature of the decisions that the composer makes are all the more important for the freedom that lies within that piece. So they have to be in a way more *defining*, perhaps, than if one was writing a piece where everything was controlled, as it were, by the composer...

Cole esittää allegorian juhlista, jotka järjestää henkilö A. Henkilö A ei ole sama kuin juhlat, jotka koostuvat tietenkin kaikista juhlijoista yhdessä, mutta juhlat olisivat hyvin erilaiset, jos ne olisivat esim. henkilön B järjestämät. Säveltäjän persoonallisuus on – allegorian juhlan järjestäjän tapaan – viipyvästi mukana teoksessa (*lingering personality*). Indeterministisyys ja säveltäjän häivyttäminen viipyväksi hahmoksi teoksen taka-alalle tuovat ilmeistä joustavuutta esittäjien työhön, mutta Colen mukaan olennaisesti myös siihen, miten kuulija vastaanottaa teoksen: ne edesauttavat kuulijan henkilökohtaisen kuuntelukokemuksen toteutumista kenenkään sanelematta tai määräämättä. Palaan Colen edellisessä luvussa esittämään toteamukseen siitä, että teos on jotain nimenomaista *kuulijalle* pikemminkin kuin *säveltäjältä*. Teoksen nimenomaisuus (*something specific*) vertautuu Andersonin toteamukseen, että tärkeää on teoksen nimenomaisuus eli teoksen olemus täsmällisesti erityisenä itsenään (*I want each piece to be precisely that piece*).

Anderson toteaa toivovansa, että kuulija on avoin teosta kohtaan, mutta ei mainitse, miten hän kykenisi edesauttamaan tätä. Sen sijaan säveltäjä voi ja hänen tulee olla avoin syntyvää teostaan kohtaan. Hänen tulee seurata sitä eli edetä teoksesta ilmenevien periaatteiden mukaan. Kuten luvussa 4.2.2.2.v totesin, yhdistävä teema Andersonin avoimuutta koskevalle pohdinnalle on hänen toiveensa siitä, että sävellys itsessään olisi ennakkoluuloja rikkova. Kiinnostavasti vertautuen Colen puheeseen säveltäjän häivyttämisestä pois teoksesta Anderson toteaa, että hän määrittää teoksen sävellykselle selkaiset säännöt, joita *teos* tarvitsee, ei sellaisia, joita Anderson itse tarvitsee. Niinkään Colen

lailla Anderson korostaa tässä yhteydessä kappaleen nimenomaisuutta – onnistunut avoimuus teosta ja teoksen suuntaa kohtaan näyttäytyy siinä, että teoksesta on tullut nimenomaan se teos, eikä mikään muu. Säveltäjän avoin asenne, mitä käsittelin luvussa 4.1.1 onkin Andersonille elimellinen osa onnistunutta sävellystä, ja avoin asenne liittyy myös läheisesti sävellyksen kuulijaa aktivoiviin elementteihin, joita käsittelen alaluvussa 4.3.3.

4.3.2 Välittömyys

Molemmat säveltäjät nostavat esiin musikaalisen kommunikaation välittömyyden (*immediacy*) tavoiteltavana sävellyksen toimintavarana. Teemassa on elimellisesti mukana käsitys säveltäjän viestimisestä teoksen vastaanottajalle, kuulijalle. Cole julistaa:

JC: a lot of contemporary music doesn't quite know whether or not or what it's communicating at any moment in time

Hän jatkaa, että hän on pyrkinyt omassa musiikissaan kohti sen kokonaisvaltaista hahmotumista esityksessä. Cole antaa myös päinvastaisen esimerkin. Aiemmassa musiikissaan Cole keskittyi sävellyksen sisäisiin kysymyksiin koskien esim. musiikin rakennetta. Cole koki, että nämä eivät juuri välittyneet esityksessä, vaan sen sijaan loivat yleisen toimivuuden tunteen aina vain jossain mielessä, ei koskaan kokonaisvaltaisesti. Cole kokee, että hänen viimeaikaisessa musiikissa kommunikaatio kuulijalle tapahtuu paitsi välittömämmin, mutta myös intensiivisemmin suhteessa aikaisempaan musiikkiinsa.

JC: I'm trying to do something that works whatever the terms, so therefore it's something very clear and something very precise and distinct so the audience can perceive it with an immediacy, maybe, that wasn't there in my earlier music.

Colen musiikissa esiintyjä on erityisen keskeisessä asemassa välittömyyden ja kommunikaation intensiivisyyden luomisessa. Colen musiikille on ominaista esiintyjien keskinäinen kuuntelu teoksen esittämisen aikana ja tämän edesauttaminen sävellyksellisillä ratkaisuilla. Yksi esimerkki tästä on Colen saksofonikvartetto *Menhir*, jota käsittelin luvussa 4.1.2. Säveltäjä osaltaan luo tilanteen, missä esiintyjien keskinäinen, tehostettu kuuntelu vetää kuulijoita puoleensa. Cole uskoo, että kuulijan kokemus esiintyjien kiintymyksestä tai osallistumisesta (*through experiencing [the performers'] involvement*) teoksen toteuttamiseen luo jännitystä ja kiihtymystä kuulijassa ja *empaattisen yhteyden* esiintyjän ja kuulijan välillä.

Andersonille välittömyys seuraa tuttuudesta – kuulijalle ennestään tuttujen elementtien kanssa leikkimisestä ja niitä vastaan puskemisesta. Yksi tällaisista elementeistä on diatonisuus. Se on Andersonin musiikin pääviitekehyksen eli länsimaisen taidemusiikin keskeisimpiä elementtejä, ja on siten ymmärrettävää, että Anderson olettaa sen olevan enemmän tai vähemmän tuttua suurelle osalle hänen kuulijakunnastaan.

LS: *Diatonicity is such a big world of expectations to play with.*

JA: Yes it is, so you can push against that, you have all sorts of things that you can immediately play with.

Yksi Andersonin keskeisimmistä tavoista leikkiä diatonisuudella on laajentaa sitä spektraalimusiikille ominaiseen mikrotonaaliseen suuntaan.

4.3.3 Aktiivisuus

Kuten edellisen luvun pohdinnasta käy ilmi, molemmat säveltäjät nostavat esille sävellyksellisiä työkaluja, joiden avulla kuulijaa voi aktivoida eli saattaa aktiiviseen kuunteluun. Anderson nostaa haastattelussaan keskeisimmäksi sävellykselliseksi periaatteeksi musiikin järjestämisen päämäärähakuisesti (*teleological succession question*). Tällä hän tarkoittaa teoksen järjestämistä siten, että musiikki luo kuulijalle odotuksia eli teoksella on eräänlainen syntaksi. Syntaksista seuraa mahdollisuus kuulijan odotuksien kanssa leikkimiseen, esimerkiksi toiston ja variaation keskinäisen vuorovaikutuksen kautta. Tämä on Andersonin mukaan voimakas sävellyksellinen työkalu. Kaikkein omaperäisimpiä säveltäjiä lukuun ottamatta vaarana on, että säveltäjä ei kykene luomaan syntaksia, minkä seurauksena teoksen kuulija ei kykene varautumaan kuunteluun minkäänlaisin teoksesta nousevin odotuksin. Anderson kutsuu tätä vakavaksi vammaksi (*terrible handicap*).

JA: ...it tried to deal with exactly what one can or cannot expect a listener to hear in a piece. Now I feel, that one of the things that listeners have found most perplexing in some contemporary art music of the last 60 or 70 years, has been an inability on their part to see why one sound follows the previous sound. And whether we like it or not, music exists only in time, we can have a memory of that music, which the temporal part of our brain bounces about from the memorizing part, remembering one bit to the next. But as it's actually played it happens in this moment, then at that, then at that. There's a sequence.

LS: *The causality: they can see the sequence but not the logic in it.*

JA: They can't see any logic, you see. And one part of me would like to know why that is.

Kuten jo edellisessä luvussa totesin, musiikin syntaksittomuus aiheuttaa Andersonin mukaan sen, että kuulija ei voi aktivoitua, siis muuttua aktiiviseksi kuulijaksi. Hän pystyy vain vastaanottamaan tai torjumaan teoksen, mutta ei pysty hyppäämään teoksen kelkkaan, mikä olisi toivottavaa. Anderson puhuu siitä, että kuuntelun passivoitumisen myötä nykymusiikin kuulija on ikään kuin sammuttanut tiettyjä havaitsemisen osa-alueita – joita hänellä on ollut toiminnassa tonaalisen musiikin vallitessa – jotka liittyvät odotuksien syntymiseen ja kuulijan kykyyn ennakoita musiikin kulkua. Jarman pohtii samaa kutsuen tätä Andersonin mukaan valitettavaa asiantilaa hienovaraisuuden puutteeksi, joka kumpuaa absoluuttisen viitekehyksen puuttumisesta aiheuttamasta epävarmuudesta nykymusiikissa (*lack of subtlety [springing from the] uncertainty caused by the lack of absolute terms of reference*) (Jarman, 1969, 267-268).

Anderson pyrkii musiikissaan ratkaisemaan syntaksikysymyksen. Viime vuosien aikana yksi hänen käyttämänsä tapa tähän on ollut kehittää sellaisia harmonisia systeemejä, jotka implikoisivat odotuksia. Olen jo todennut, että pohjan tähän luovat paitsi Andersonin kiinnostus diatonisiin intervaleihin mm. niiden tuttuuden tuoman välittömyyden takia, myös toistolla ja variaatiolla ja niiden välisellä vuorovaikutuksella leikkiminen. Anderson puhuu myös liikkeen luomisesta sekä musiikin linjan ja melodisen kaaren muokkaamisesta ajassa. Erityisesti perehtyminen kuulohavaintotutkimuksiin ja niistä saatavaan tietoon erilaisista psykoakustisista ilmiöistä kuten siitä, miten ihmisaivot jäsentävät kuulemaansa ja miten muisti toimii eri konteksteissa ja eri vaiheessa teosta, ovat Andersonille tärkeä pohja yllämainituille kuulijaa aktivoiville sävellyksen toimintavaroille.

Colelle kuulijan aktivoiminen liittyy musiikin tapahtumien ajalliseen hahmottamiseen suhteessa toisiinsa. Cole on kiinnostunut kuuntelua kyseenalaistavan ja sitä kautta kuuntelukokemusta syventävän elämyksen luomisesta kuulijassa. Cole esittelee yhden mahdollisen konkreettisen toteutuman:

JC: ...if you have a very simple phrase within a piece which gradually builds up, very simply, and reaches the point of absolute, huge power, very ... aggressively, and it ... winds down quite quickly ... You may well think back to that moment and think, well 'what the hell was that', if you can set it up in a way which almost feels quite natural ... but then ... soon afterwards you think 'what on earth was that a minute ago?' ... it's still ringing there but it seems so foreign ... to what you're actually listening to now ... that tells you something about yourself ... it means that you have a changing attitude towards [how you perceive] things. Initially ... you accept these things, and you think 'well, why on earth did I accept that?' that says something about my own fallibility as a human being in terms of 'what is acceptable and what isn't'

LS: *And so the listener comes to grips with it's own listening, learns something about his/her own listening through that.*

JC: Yeah, in a sense. I think 'learn' is maybe too strong a word, but they experience something that pushes them maybe slightly deeper inside themselves, and I think that's something very exciting to play with.

Colen mainitsema piste, jossa musiikki on voimakkaimmillaan (*point of absolute, huge power*) ja johon kuulija palaa mielessään jälkikäteen, vertautuu erääseen Andersonin esiletuomaan esimerkkiin. Anderson oli kuuntelemassa Tristan Murail'n orkesteriteosta *Gondwana*, kun keskellä erästä hyvin repetitiivistä jaksoa – jossa todennäköisyys tilanteen jatkumisesta ennallaan näyttäytyi kuulijalle suurena – tapahtui mitä epätodennäköisin asia: erään lyömäsoittajan nuottiteline kaatui aiheuttaen voimakkaan räjähdysen. Tämä "räjähdyspiste" sai Andersonin välittömästi kartoittamaan räjähdysen kontekstia, muistuttamalla mieleen tilanteen, johon räjähdys oli tullut, ja observoimalla tarkasti, miten tilanne kehittyi (*cause[d] me to immediately survey what was the context of that*). Se, että räjähdys oli vahinko, selvisi vasta muutaman sekunnin kartoituksen jälkeen. Esimerkki korostaa tämän "räjähdys"- tai "kartoituspisteen" merkitystä musiikin hahmottamisessa kiinnostavalla tavalla, ja mielestäni tämä vertautuu Colen mainitsemaan "huippukohtapisteeseen". Kutsun näitä kootusti nimellä *revoluutiopiste*. Onnistuneesti toteutettuna ja ajoitettuna edellisten kaltainen *revoluutiopiste* voi tuoda kuulijan tietoiseksi kontekstistaan, ja jokin hänen kuuntelukokemuksessaan sillä hetkellä muuttuu. Se voidaan toteuttaa musiikissa monella tavalla. Lutostawskikin mainitsee näistä esimerkiksi yllättävän tauon tai jonkin musikaalisen elementin (tempo, äänenväri, dynamiikka) yllättävän muutoksen. Lutostawski kutsuu tätä nykymusiikin vastineeksi tonaalisen musiikin kadenssille (Lutostawski, ed. Skowron, 2007, 5). Olennaista ei ole se, millainen kuuntelutapa kuulijalla oli ennen *revoluutiopistettä* tai minkälainen se on sen jälkeen, vaan se, että kuuntelutapa on *revoluutiopisteen* jälkeen eri kuin ennen.

Toinen Colen mainitsema menetelmä on pääpiirteiltään varsin lähinnä *revoluutiopiste*-ajatusta. Molemmat säveltäjät toivat haastatteluissaan esille variaation ja toiston vuorovaikutuksen kanssa leikittelyä. Andersonille tämä on osa kuulijalle odotuksia luovan syntaksin rakentamista. Cole nostaa esille kysymyksen variaation ja toiston tasapainottamisesta, viitaten Morton Feldmanin teesiin (Friedman, 2000, 188).

JC: Feldman always talked about composition a process of balancing or *imbalancing* variation and repetition. If they're completely balanced then it's very boring, but actually if you've got 60:40, then you can go onto the next thing, cos you need to address that.

Variaation ja toiston saattamisen epätasapainoon voidaan nähdä kuuluvan kuulijaa aktivoiviin menetelmiin, koska se edesauttaa Colen mukaan sitä, ettei musiikki ole tylsää. Epätasapaino aikaansaa mahdollisuuden edetä musiikissa (*you can go onto the next*

thing). Cole jatkaa, että jos säveltäjä käyttää tätä sellaisessa musiikillisessa kontekstissa, jonka raamit ovat tarkkaan rajatut (ks. luvun 4.1.2 'teoksen sisänrakennettua selkeyttä' käsittelevä kohta), hän kykenee pienillä musiikillisilla muutoksilla (*change*) aikaansaamaan voimakkaita seurauksia (*high level of consequence*). Kyseessä on eräänlainen lumipalloe-fekti - hienovaraisesta, pienestä elementistä kasvaa oikeanlaisessa kontekstissa ja hyvin toteutettuna suuri ja voimakas. Muutos vaikuttaa kuulijan havainnointiin myös suhteessa muuhun teokseen – se muuttaa kuulijan käsitystä aiemmasta kuulemastaan ja samoin muokkaa sitä, miten kuulija havaitsee musiikin jatkon. Cole antaa konkreettisen esimerkin:

JC: Well, if you say that I'm only going to be using these three pitches for the piece, C, D and E, the piece is 9 minutes long, and I'm going to save up the C for the 8th minute or something. And those 2 pitches are going to be extremely quiet, but the C is going to be very loud, or something like that. It has a big consequence on the rest of the piece, and what you've heard before and also how you're going to perceive what's coming next. And that's as big a thing as whether you're working with a 12-note chord, or you know, with 100 instruments or you know

Cole korostaa, että tällainen sävellysmenetelmä toimii vain, jos teoksen rajat (vrt. Andersonin "säännöt") ovat johdonmukaisesti asetetut. Teoksen tulee olla eheä ja muutoksen pitää olla vahvassa fokuksessa tapahtuessaan.

Kuten yllä mainitsin, Anderson nostaa kuulijan toistuvan kuuntelun tärkeäksi tekijäksi musiikin syntaksin hahmottamisessa. On ehkä optimistista olettaa, että kuulija pystyy saamaan kiinni nykymusiikkiteoksen syntaksista ensimmäisellä kuulemallaan. Andersonin mukaan jo toisella kuuntelulla kuulija pystyy hahmottamaan esimerkiksi teoksen muodon paremmin ja hänelle on muodotunut teoksesta odotuksia. Klassisen musiikin syntaksi oli varsin samanlainen eri teoksissa, joten kuulija pystyi aktivoitumaan helpommin kuin nykymusiikissa, jossa yhteistä syntaksia ei ole. Toistuvan kuuntelun vaikutusta nykymusiikin hahmottamisessa olisi kiinnostavaa tutkia suhteessa säveltäjä-kuulija-siteeseen.

5 Johtopäätökset

5.1 Sävellysmenetelmien koonti

Olen edellä eritellyt Julian Andersonin ja Jonathan Colen haastattelussa esiin nostamia erilaisia konkreettisia sävellyksellisiä menetelmiä, joilla he kokevat pystyvänsä vaikuttamaan kuulijaan odotuksiaan edesauttaen. Menetelmät jakaantuvat kolmeen teemaan säveltäjien kuulijaan kohdistuvien odotuksien mukaan: odotus kuulijan *avoimuudesta* ja säveltäjän pyrkimys edistää kuulijan avoimuutta, toivomus säveltäjän ja kuulijan välisen siteen *välittömyydestä*, sekä pyrkimys saattaa kuulija *aktiiviseen* kuunteluun. Alla olevassa taulukossa (Taulukko 5) olen koonnut menetelmät teemoittain.

Colen avoimuutta ja välittömyyttä koskevat menetelmät liittyvät elimellisesti indeterministisiin sävellysmetodeihin, joissa esiintyjällä on keskeinen asema sävellyksellisten ratkaisujen tekemisessä. Näitä olen avannut luvuissa 4.1.2 ja 4.3. Yhteys on taulukkoon merkitty nuolella. Andersonin mainitsema kuulijaa aktivoiva sävellysmenetelmä, jossa säveltäjä luo odotuksia implikoivan harmonisen systeemin, liittyy olennaisesti diatonisiin intervalleihin ja niiden tuttuuteen. Myös tämä yhteys on merkitty taulukkoon nuolella. Taulukosta ilmenevät myös Andersonin ja Colen yhteneväisyydet joidenkin menetelmien osalta. Molempien esiinnostamat seikat on merkitty vihreällä.

Kuulijan kuuntelun avoimuutta saattaa Colen mukaan edistää se, ettei teos tyrkytä tiettyä tunnetilaa. Tähän päästään esimerkiksi häivyttämällä säveltäjä taka-alalle, mikä taas tuo joustavuutta esiintyjien työhön. Teoksen nimenomaisuus on tälle tärkeä edellytys. Säveltäjän avoimuus syntyvää teosta kohtaan on Andersonille tärkeä asenne, jolla hän pyskii edesauttamaan sitä, että teoksesta tulee nimenomainen itsensä. Tämä toteamus on merkitty taulukkoon katkoviivalla piirrettyyn puhekuplaan, koska sen vaikutuksesta kuulijan avoimuuteen Anderson ei osaa sanoa.

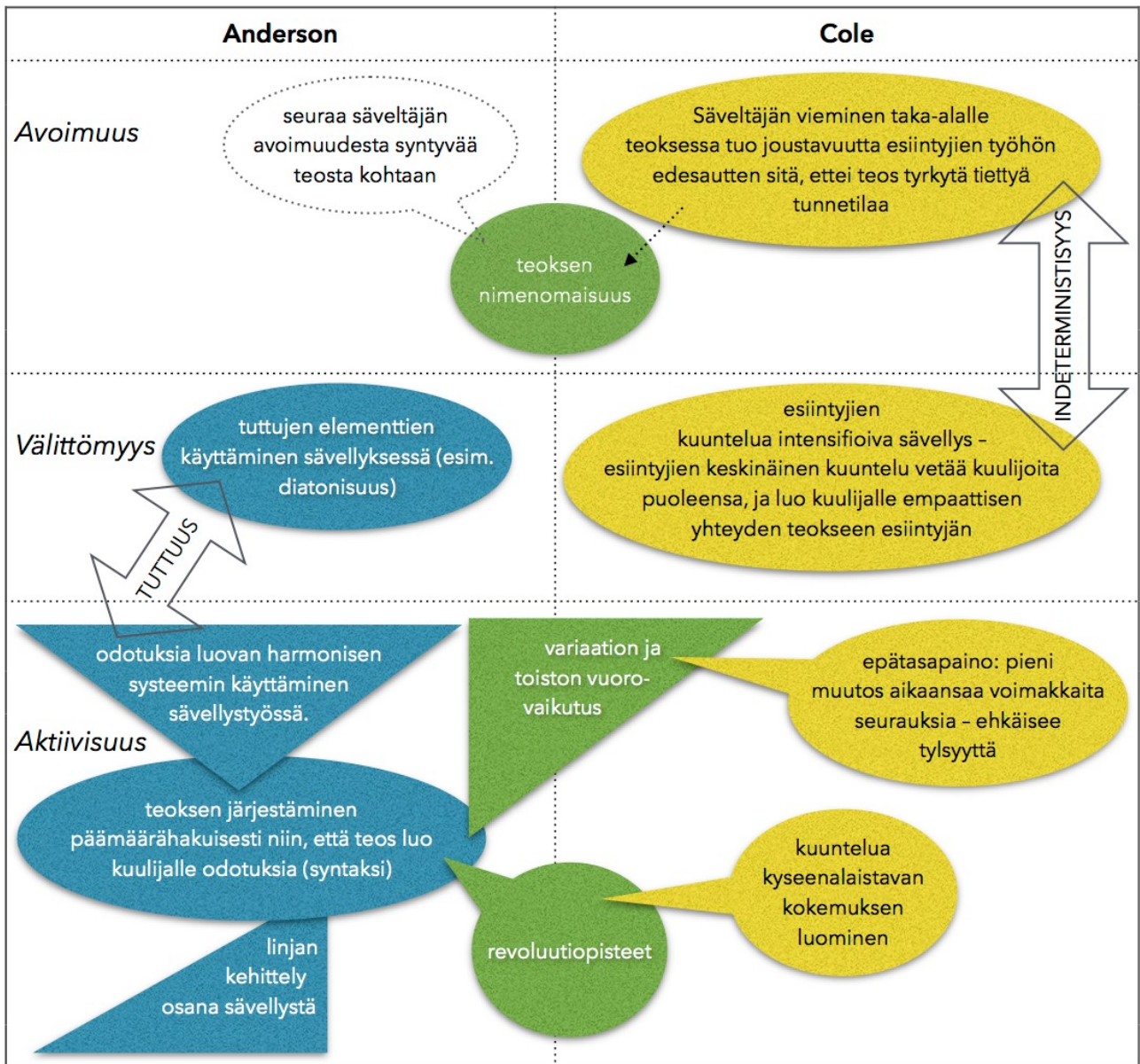
Kuulijan kuuntelun välittömyyttä edesauttaa Andersonin mukaan tuttujen elementtien sisällyttäminen sävellystyöhön. Näistä hän mainitsee erityisesti diatoniset intervallit. Colelle kuulijan välitöntä reaktiota teokseen edesauttaa teoksen esittäjien keskinäinen kuuntelu. Säveltäjä säveltää teokseen potentiaalille, että esiintyjien keskinäinen kuuntelu ja esittämänsä teoksen kuuntelu on voimistettua (*intensified*). Esiintyjien kuuntelu vetää kuulijaa puoleensa ja luo empaattisen yhteyden kuulijan ja esiintyjän välille.

Kuulijan saattaminen aktiiviseen kuunteluun nousi tutkimukseni keskeisimmäksi kuulijaan vaikuttamisen teemaksi. Anderson ja Cole nostavat tähän liittyen esiin kaikista eniten konkreettisia sävellyksellisiä menetelmiä. Menetelmät liittyvät musiikillisten tilanteiden hahmottamiseen ajassa: tulevien tilanteiden ennakkointiin ja niihin liittyviin odotuksiin sekä menneiden tilanteiden retrospektiiviseen käsittämiseen. Andersonin kuulijan aktivoimista koskevat menetelmät asettuvat kattotermin 'syntaksi' alle (merkitty taulukossa soikioksi, johon kolmioihin kirjoitetut aiheet liittyvät). Syntaksi tarkoittaa Andersonille teoksen järjestämistä päämäärähakuisesti (*teleological succession*) niin, että teos luo kuulijalle odotuksia. Anderson on sävellystyössään pyrkinyt luomaan syntaksin kehittämällä odotuksia luovaa harmonista systeemiä, joka ottaa lähtökohdaksi esim. säveltasollisten elementtien tuttuuden (kuten mainitut diatoniset intervallit, ks. Taulukko 5 nuoli 'tuttuus'). Odotuksilla leikkiminen on säveltäjälle voimakas työkalu, jota hän voi käyttää monella tavalla. Anderson mainitsee näistä mm. variaation ja toiston vuorovaikutuksen sekä revolutiopisteet. Odotuksilla leikkiminen kuuluu olennaisesti myös musiikin linjan kehittelyyn.

Colelle revolutiopisteet ovat osa kuuntelua kyseenalaistavan ja siten kuuntelua syventävän kokemuksen luomista kuulijassa. Revolutiopisteen kohdatessaan kuulija arvioi kuulemaansa uudestaan. Piste vaikuttaa hänen käsitykseensä jo kuulemastaan ja muokkaa sitä tapaa, jolla hän havaitsee musiikin jatkon, toisin sanoen revolutiopiste tuo kuulijan tietoiseksi oman havaintonsa muuttuvaisuudesta ja erehtyvyydestä (*fallibility*). Tietoisuus aktivoi kuulijaa työntämällä kuulijaa syvemmälle itseensä. Revolutiopiste on sukua Colen mainitsemalle "pienelle muutokselle" variaation ja toiston tasapainossa. Pieni muutos aikaansaa voimakkaita seurauksia johdonmukaisesti rajatussa kontekstissa ja muutoksen ollessa fokuksessa. Tämä ehkäisee musiikin tylsyyttä ja siten aktivoi kuulijaa.

Taulukko 5. Andersonin ja Colen kuulijatietoisia sävellysmenetelmiä.

(sinisellä Andersonin, keltaisella Colen ja vihreällä molempien esiinnostamia asioita)



5.2 Huomioita teoksen ja kuulijan itsenäisyydestä

Kuten yllä olevasta on tullut ilmi, molemmilla säveltäjillä on kuulijoihin kohdistuvia odotuksia ja menetelmiä, joilla he voivat vastata ja vastaavatkin näihin odotuksiin omassa sävellystyössään. On tärkeää todeta, ettei yllä listattuja menetelmiä voida tarkastella irrallaan Andersonin ja Colen muusta sävellystyöstä. Säveltäjien sävellyskäsitykset (ks. luku 4.1) ovat mukana kaikissa heidän tekemissä sävellyksellisissä ratkaisuissaan. Molemmat toteavat, että heidän ensisijainen lojaaliutensa kohdistuu teokseen. Coplandin, Sessionsin ja Brittenin tapaan viime kädessä Andersonin ja Colenkin velvollisuus on säveltää taiteellisen

omantuntonsa hyväksymä teos, jolla on taiteellinen itseisarvo. Kaikki kuulijaan vaikuttamisen menetelmät toteutuvat sen ehdoilla. Colen kohdalla tulee myös todeta, että kaikki hänen mainitsemansa kuulijatietoiset sävellykselliset menetelmät koskevat kuulijaan vaikuttamista elävässä esityksessä, jossa esiintyjä on fyysisesti läsnä yhteisessä tilassa kuulijan kanssa. Samat menetelmät eivät ole suoraan yhteensopivia esimerkiksi äänitystä kuuntelemaan kuulijaan vaikuttamiseen.

On tärkeää muistaa, että näiden menetelmien olemassaolosta huolimatta säveltäjän valta ei ulotu kuulijaan, eli säveltäjä ei viime kädessä voi vaikuttaa siihen, miten hänen toiveensa kuulijassa toteutuu. Anderson kertoo, ettei voi määrätä kuulijalle, miten tämän tulee kuunnella teosta. Samoin Cole muistuttaa, että kuulija on perustavanlaatuisesti vapaa kokemaan ja luomaan kappaleesta omat merkityksensä. Seuraavassa tarkastelen minkälaisia yhteyksiä löydöksieni ja aihetta käsittelevän tutkimuskirjallisuuden välillä on.

5.3 Sävellysmenetelmien yhteys tutkimuskirjallisuuteen ja mahdolliset jatkotutkimukset

Säveltäjä ei voi viime kädessä vastata toiveidensa toteutumisesta, mutta voi kohdistaa toiveitaan kuulijaan ja pyrkiä edesauttamaan näiden toteutumista. Andersonin ja Colen esiin nostamat menetelmät eroavat toisistaan konkretiassaan ja yleistettävyydessään. Esitetyt menetelmät kuulijan avoimuuden edistämiseksi ovat jokseenkin hatarat. Voi olla, että teoksen nimenomaisuus on yhteydessä kuulijan avoimuuteen, mutta se ei ensisijaisesti ole kommunikatiivinen elementti vaan pikemminkin "hyvän teoksen" ominaisuus. Colen esittämä indeterministinen periaate, että teos ei tyrkytä tiettyä tunnetilaa, taasen on tässä yhteydessä liitetty niin erityiseen musiikilliseen tilanteeseen, ettei siitä voida tehdä mielekkäitä yleistyksiä.

Andersonin esittämää kuulijan kuuntelun välittömyyttä edistävää menetelmää – kuulijalle tuttuun diatonisten intervallien käyttö sävellystyössä – on tarkasteltu tutkimuskirjallisuudessa (Jarman, 1969; Lehdahl, 1988). Diatoniset intervallit luovat tuttuudensa vuoksi kuulijalle tiettyjä odotuksia tiettyjen konventioiden sisällä niin tonaalisessa kuin posttonaalisessakin musiikissa. On myös todettava, että auditoriivinen odotus (*auditory expectation*) on opittavissa oleva kyky (Huron, 2006, 368). Kuulijan on siis mahdollista toistuvan kuuntelun kautta oppia odottamaan uusia asioita, ja säveltäjien on sitä kautta mahdollisesti luoda uusia odotukseen liittyviä konventioita. Huronin tutkimus antaa tähän osviittaa.

Colen välittömyyttä – kuten myös avoimuutta – edistävien sävellysmenetelmien taustavaikuttajana ovat John Cagen pohdinnat indeterministisen musiikin havainnoimisesta. Tämän yhteyden Cole mainitsi haastattelussakin. Kun esiintyjille tarjotaan joustavuutta siinä, mitä ja miten he esittävät teoksessa, kuulija on vapaa etsimään ja löytämään määrittelemättömämpiä (*less fixed*) havainnoimisen tapoja kuin jos teos olisi läpisävelletty. Näin kuulija tulee vedetyksi omaan kuunteluunsa. Gresser kutsuu tätä Cagen lähestymistapaa sävellykseen ja kuuntelemiseen anarkistiseksi (Gresser, 2004, 139).

Syntaksiin ja kuulijan aktivoimiseen liittyvät menetelmät ovat yleisesti ottaen varsin selkeitä ja yleistettävissä. Revoluutiopisteiden, variaation ja toiston vuorovaikutuksen sekä musiikin linjan tyyppisistä elementeistä (vrt. Coplandin *flow* ja Sessionsin *vital musical train of thought*) on mainintoja myös muiden säveltäjien teksteissä. David Huron käsittelee teoksessaan *Sweet Anticipation* (2006) odotuksien luomista kuulijalle havaintopsykologisesta näkökulmasta, ja toteaa Andersonin tavoin odotuksien organisoimisen (*choreographing expectations*) olevan säveltäjälle mahdollinen työkalu (Huron, 2006, 366). Monia tutkimukseni esiin tulleita elementtejä voidaan tarkastella suhteessa Huronin tutkimukseen, joka ottaa lähtökohdaksi oletuksen musiikin kyvystä luoda mielihyvää kuulijassa (ibid, 366). Esimerkiksi tietynlaisten revolutiopisteiden voidaan nähdä kuuluvan Huronin käsitteen 'kontrastoiva valenssi' (*contrastive valence*) alle – eli kokemuksen hedonistinen, eli mielihyvää tuottava arvo kasvaa, jos sitä edeltää kontrastoiva hedonistinen tilanne (ibid, 269 & 412).

Wilkins puhuu säveltäjän odotuksista ja ennako-oletuksista (*anticipation*) suhteessa kuulijaan. Wilkins esittää, ettei säveltäjä kirjoittaessaan ennakoi työnsä lopputulosta niinkään partituurina vaan vuorovaikutussuhteiden joukkona (*set of relationships*) joka tulee esiin teoksen esityksessä (Wilkins, 2012, 138). Tämä näkökulma soveltuu erityisesti Colen esittämän välittömyyttä edistävän sävellysmenetelmän tarkastelemiseen. Voidaan nähdä, että Cole ennakoi säveltäessään esiintyjän ja kuulijan välisen vuorovaikutuksen eli *empaattisen yhteyden* syntyä kirjoittamalla teokseen potentiaalisen esiintyjien voimistetuille kuuntelulle.

Andersonin vastaus Wilkinsin kysymykseen "mistä säveltäjä saa tiedon siitä, että hänen odotuksensa kuulijastaan johtavat aiottuun toteutumaan" (Wilkins, 2012, 82) ovat kuulohavainnoimista käsittelevät tutkimukset. Olen yllä esitellyt, että niin Colen kuin monen muunkin kuulijasuhteestaan kirjoittaneen säveltäjän tieto perustuu säveltäjän omaan kuunteluun. Tätä olisi kiinnostavaa kriittisesti tarkastella erillisessä tutkimuksessa. Epäilen, että säveltäjällä on perustavanlaatuisesti erilainen tapa hahmottaa musiikkia kuin nykymusiikkia

kuuntelevalla ei-ammattimaisella kuulijalla. Näin säveltäjän oma kuuntelukokemus ei suoraan sovellu tiedonlähteeksi kuulijan kuuntelukokemuksesta, vaikka näillä joitain tiettyjä yhteneväisyyksiä saattaa ollakin.

5.4 Pedagogisia huomioita

JC: ... a composer must explore [their social function] and must focus on listening ... people don't listen to each other, and they don't listen to the world, but ... if people can listen to *something* then there is something that they can compare that to in their real lives ... if people *do* listen to each other, their lives are so much more valuable, obviously, ... [b]ecause it means they're thinking outside themselves.

Cole nostaa esiin haastattelun lopuksi kysymyksen säveltäjän sosiaalisesta funktiosta. Säveltäjän tehtävä on keskittyä kuuntelemiseen. Säveltämällä, ja sävellyksiensä esityksien kautta säveltäjä antaa ihmisille jotain, mitä kuunnella ja verrata kuuntelua muihin elämässä tapahtuviin kuunteluihin esimerkiksi ihmisten välisessä kanssakäymisessä. Toisen ihmisen kuuntelu on ajattelua itsensä ulkopuolella ja yhteyden luomista toiseen ihmiseen. Kuunteleminen on perustavanlaatuisen osa ihmisen olemassaoloa (*fundamental to human existence*) (Cole viittaa "kuuntelemiseen" kun hän lopuksi toteaa sen olevan perustavanlaatuisen osa ihmisen olemassaoloa, vaikka se voi tässä yhteydessä viitata myös "yhteyden luomiseen". Viimeisessä lauseessa Cole tarkoittaa sen olevan perustavanlaatuista "meille" eli säveltäjille, minkä vuoksi tulkiten, että Cole viittaa kuuntelemiseen).

Kiinnostus kuulijan kuuntelemisesta tai hänen lähestymistavasta esitystilanteeseen on keskeinen teema yleisökasvatuksen alalla (Ovaska, 2008; Vehviläinen, 2008; Salomaa, 2013). Viime vuosina etenkin John Slobodan ohjaamassa, vuonna 2010 alkaneessa Lontoon *Guildhall School of Music and Draman (GSMD)* tutkimusohjelmassa *Understanding Audiences* on tutkittu kuulijoiden reaktioita nykymusiikkiin (Wise & Sloboda, 2014). Myös Julian Anderson on ollut mukana ohjelmassa sävellyksen opettajana ja asiantuntijana. Sloboda pukee sanoiksi oman motiivinsa tutkimusohjelman perustamiseen tavalla, joka on varsin lähellä tutkimukseni ydinajatusta:

My concern is ... to understand to what extent a composer is thinking about how an audience member or a group of audience members might be positioning themselves in relation to his or her work, as the work is being created (Sloboda, 2015, 180).

Slobodaa kiinnostaa säveltäjän ja yleisön välisen suhteen kartoitus (*geography*). Millä eri tavoilla ja asenteilla (*stance*) säveltäjällä voi olla suhtautua yleisöön ja miten auttaa

säveltäjiä tekemään tietoinen päätös asennoitumisestaan suhteessa yleisöön. Toistaiseksi tutkimusohjelman fokuksessa on ollut elävän konserttitilanteen kehittäminen säveltäjä-kuulija-suhdetta rikastaviksi ja edistäviksi (GSMD, 2012). Myös esiintyjä-kuulija-suhde on kysymyksessä varsinkin silloin, kun esiintyjä tekee teoksessa esittämässä sävellyksellisiä valintoja (Sloboda, 2015, 179). Käytännössä yleisösuhteen edistäminen tapahtuu konserttien jälkeisten tai niitä edeltävien puhe- tai keskustelutilaisuuksien kautta. Näissä yleisön jäsenet pystyvät keskustelemaan säveltäjän kanssa esimerkiksi hänen intentioistaan, ja säveltäjät kysymään kuulijalta teoksensa havainnointiin liittyviä kysymyksiä (Sloboda, 2015, 186). Toimintamuoto on varsin yleinen brittiläisessä nykymusiikkipiirissä. Myös nykymusiikkiyhdistys *New Dots* järjestää konserttiansa oheen säveltäjätapaamisia ja epämuodollisia keskustelutilaisuuksia (New Dots, 2013, 3). Ison-Britannian nykymusiikin edistämisen kattojärjestöllä *Sound and Musicilla* oli vuonna 2014 yleisötyöohjelma *Audience Incubator*, johon *New Dots:kin* kuului. Ohjelmalla on myös kaupallinen aspekti: se perustettiin tukemaan nykymusiikin toimijoita uusien yleisöjen synnyttämisessä ja tulojen tuottamisessa (Sound and Music, 2016).

Kaupallisuus on oudosti läsnä myös Slobodan puheessa. Keskustelu Peter Wiegoldin kanssa, jossa Sloboda käsittelee kiinnostustaan säveltäjä-yleisö-suhteesta, ajautuu käsittelemään musiikkia kulutushyödykkeenä. Slobodan mukaan se, mistä ihmiset maksavat, on pätevä periaate "järjestettyjen äänien tuottamiselle" (*a legitimate way to produce organised sounds*) (Sloboda, 2015, 180). Tämä on jokseenkin kyseenalaista, sillä toisaalla Sloboda puhuu siitä, ettei säveltäjän tule antaa muiden, esimerkiksi kuulijan tarpeiden ottaa vallan luovasta prosessista. Ei edes siinä tilanteessa, että kuulijan tarpeet ovat keskeisesti säveltäjän mielessä joissain yhteisöllisissä sävellyksprojekteissa. Kyseessä lienevät erilaiset sävellykskäsitteet – toisaalla musiikin tuotanto kulutushyödykkeenä, toisaalla taidemusiikin teoksen taiteellinen itseisarvo.

Vastakkaisena näkökulmana yleisötyön kaupallisiin puoliin ja kiinnostavasti vertautuen ajatukseen uusien yleisöjen synnyttämisestä, Cole kertoo haastattelun alkuvaiheessa osallisuudestaan *Re:sound* kollektiivissa. Verkkosivuillaan kollektiivi julistaa haluavansa edistää nykymusiikin arvostusta ja ymmärtämistä yleisellä tai kansantajuisella (*popular*) tasolla (Re:sound, 2013). Colen mukaan kollektiivi ei tietoisesti kehitä tai etsi yleisöjä, vaan sen tarkoituksena on tehdä jokaisesta tapahtumasta ainutlaatuinen ja mieleenpainuva. Käytännössä tämä tarkoittaa esiintymistä erikoisissa tapahtumapaikoissa, ja yleisön olon tekeminen mukavaksi esimerkiksi tarjoamalla ruokaa. Teokset eivät itsessään ole kansantajuisuuteen pyrkiviä, vaan ne pyritään esittämään helposti lähestyttävässä ympäristössä. Cole jatkaa, että kollektiivin toiminta on vastaus epäonnistuneelle yleisö-

työlle. Hänen mukaansa lontoolaisten konserttien toiminta nykymusiikin suhteen on toisinaan alistuvaa. Jono julistaa:

JC: ...the message that [concert programming in professional concerts in London] send out is that there is not this genuine faith in contemporary music. People should be shouting from the rooftops, that this music is, the heart and soul, that this is everything!

Anderson on samoilla linjoilla: hän toteaa haastattelussa olevansa hyökkäyskampanjan puolella (*on the offensive*) rikkomassa nykymusiikkiin kohdistuvia ennakkoluuloja. Hän ottaa myös vahvan kannan yleisöstä tehtäviä yleistyksiä vastaan. Yksi syy miksi Anderson pitää tärkeänä kerätä tietoa kuulijasta kuulohavainnointitutkimuksien kautta on, että yleisöstä tehtävät yleistykset perustuvat useimmin ennakkoluuloihin kuin todistusaineistoon. Sävellystyön perustaminen näihin johtavaa Andersonin mukaan siihen, että säveltäjä menettää rehellisyytensä (*integrity*), mikä on tuhoisaa musiikin laadulle ja tekee siitä pinnallista.

Itse sävellys ja erilaiset käytännön sävellysmenetelmät, joita tutkimukseni käsittelee eivät niinkään ole olleet yleisökasvatustutkimuksen fokuksessa. Mainittujen GSMD:n järjestämien keskustelutilaisuuksien seurauksena säveltäjä saattaa kuitenkin saada oivalluksen, jolla on sävellyksellisiä sovelluksia. Slobodan antamassa esi-merkissä säveltäjän yleisökyselyllä saama palaute johti oivallukseen, että teoksen täytyy olla itsenäinen ilman, että se sisältää kuulijan "suunnistamista" (*navigate*) edesauttavia rakenteita (*scaffolding*) ja ettei teoksen ohjelman hahmottumattomuus juurikaan vaikuta teoksen miellyttävyyteen (Sloboda, 2015, 185). Andersonikin toteaa (ks. luku 4.2.2.2.v), että pohtii sävellystyössään mahdollisuutta siihen, että itse teos on ennakkoluuloja rikkova. Kuten olen todennut, monet hänen mainitsemistaan esimerkiksi kuulijaa aktivoivista menetelmistä voidaan laajassa mielessä nähdä osaltaan edesauttavan tätä.

Lähteet

Babbitt, M. 1958. Who cares if you listen?. *High Fidelity*, VIII/2 (helmikuu, 1958), 38-40, 126-27. julkaistu nimellä 'The Composer as Specialist' teoksessa Babbitt, M. ed. Peles, S. 2011. *The Collected Essays of Milton Babbitt*. Princeton : Princeton University Press.

Britten, B. 1964. "On Receiving the First Aspen Award" – A speech given by Benjamin Britten on July 31, 1964. <https://www.aspenmusicfestival.com/benjamin-britten/>. 2.3.2016

Brown, E. 1962. Novara (1962), Directions for Performance. <http://earle-brown.org/media/Earle%20Brown%20open%20form%20general%20instructions.pdf>. 26.3.2016

Copland, A. 1957. *What to Listen for in Music*. New York: Penguin.

Friedman, B. H. 200. *Give My Regards to Eighth Street – Collected Writings of Morton Feldman*. Cambridge, MA: Exact Change

Gresser, C. 2004. *(Re-)Defining the relationships between composer, performer and listener: Earle Brown, John Cage, Morton Feldman and Christian Wolff*. University of Southampton.

Guildhall School of Music and Drama (GSMD). 2012. *Composers and their audiences*. http://www.gsmd.ac.uk/about_the_school/news/view/article/composers_and_their_audiences/. 8.4.2016

Huron, D. 2006. *Sweet Anticipation – Music and the Psychology of Expectation*. Cambridge, MA: MIT Press.

Jarman, J. D. A. 1969. *Problems of perceptibility affecting formal design in Nontonal music*. Durham: Durham theses, Durham University. <http://etheses.dur.ac.uk/8007/>. 30.3.2016

Kennedy, M. 1996. *Oxford Concise Dictionary of Music*, 'diatonic', 'indeterminacy'. Oxford: Oxford University Press.

Lehrdahl, F. 1988. Cognitive constraints on compositional systems. teoksessa Sloboda, J. *Generative Processes in Music – The Psychology of Performance, Improvisation, and Composition*, 231-259. Oxford: Oxford University Press.

- New Dots Annual Report. 2013. <http://www.newdots.org.uk/about-new-dots.aspx>. 7.4.2016
- Ovaska, A. 2008. *Musiikkikasvatus suomalaisissa sinfoniaorkestereissa*. Jyväskylän yliopisto, Musiikin laitos. Pro gradu.
- Re:sound. 2013. *About* http://www.resoundcollective.co.uk/re_sound/about.html. 8.4.2016
- Ruusuvuori, J., Nikander, P. & Hyvärinen, M. 2010. Haastattelun analyysin vaiheet. Teoksessa Ruusuvuori, J., Nikander, P. & Hyvärinen, M., *Haastattelun analyysi*, 9-36. Tampere: Vastapaino.
- Salomaa, R. 2009. *Konserttiyleisöä kalastelemassa – jyväskyläläisen konserttiyleisön profiilin kartoitus sekä katsaus yleisötyöhön ja markkinointiin taidemusiikin alalla*. Jyväskylän yliopisto, Musiikin laitos. Pro gradu.
- Sessions, R. 1950. *Musical Experience of Composer, Performer, Listener*. Princeton University Press.
- Skowron, Z. 2007. *Lutosławski on Music*. Lanham: Scarecrow Press.
- Sloboda, J. 2015. The Composer and the Audience. Teoksessa Wield, P. & Kenyon, G. *Beyond Britten, The Composer and the Community*, 175-189. Woodbridge: The Boydell Press.
- Sound and Music, 2016. *Projects: Audience Development Incubator*. <http://soundandmusic.org/incubator>. 8.4.2016
- Tuomi, J. & Sarajärvi, A. 2002. *Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi*. Jyväskylä: Tammi.
- Vehviläinen, A. 2013. Saako jo taputtaa? – Diskurssianalyttinen tutkimus taidemusiikkigenren lähestyttävyydestä. *Trio 1/2013*, 78-96. Helsinki.
- Wise, K & Sloboda J. 2014. 'Composers, Performers and their Audiences': *First Results* <http://culturehive.co.uk/resources/composers-performers-and-their-audiences>. 7.4.2016

Liitteet

Liite 1. Sähköposti Julian Andersonille 26. lokakuuta 2013 klo 13.37

Hi Julian,

How are you? Hope this finds you well.

It is getting dark and cold up here in Helsinki, and therefore I'm extra happy (sic) to be travelling (sic) to London to come and see a performance of a new work for quartet I wrote for ExplorEnsemble at the RCM. I'll be in London from 6th November until Monday 11th. I would very much like to return the favour (sic) and invite you for dinner your schedule permitting sometime during this time, it would be good to see you again! Of course I understand that my heads up is coming very late indeed, and so we won't be able to find a suitable time this time round.

I have another matter as well. As part of my Master's thesis for the Art University in Helsinki, I'm researching for a piece of written work the main subject of which is the expectations (sic) composer's have towards the listeners of their music / their audiences. You might remember the question I briefly asked you when we last saw each other after Stephen's gig in Angel, about 'how do you want audiences to listen to you music'. I have enlarged (sic) the question into a short interview, which I will hold with a handful of composers in Finland and in England - mapping the thoughts and further questions that composers have on the matter. I would very much like you to be one of the four or five composers I'll be interviewing. Not only do I think that you will have insightful thoughts on the matter, but I think they will be of special interest for the Finnish music circles and concert-goers who will hopefully read the paper, as your music is widely known over here, advocated by Magnus and his influential gang. We could have it either in person during the next few months if we manage to meet in London (I could pop down in December-January as well), or over the phone. I will of course send you the questions beforehand.

Also, you are warmly invited to come and listen to my new piece on Wednesday 6th November at the RCM at 7.30pm :)

Hope to see you soon, have a good weekend!

Friendly greetings,

Lauri

Liite 2. Facebook-viesti Jonathan Colelle 26. lokakuuta 2013 klo 13:47

Hi Jono,

How are you? Hope this finds you well.

It is getting dark and cold up here in Helsinki, and therefore I'm extra happy (sic) to be travelling (sic) to London to come and see a performance of a new work for quartet I wrote for ExplorEnsemble at the RCM. The gig is on Wednesday 6th at 7.30 (as you probably already know), of course you are warmly invited to come and join! It's be great to see you again and grab that long awaited pint. I'll be in London from 6th November until Monday 11th.

I have another matter as well. As part of my Master's thesis for the Art University in Helsinki, I'm researching for a piece of written work the main subject of which is the expectations (sic) composer's have towards the listeners of their music / their audiences. This research has it's roots in a question I've been toddling around since June 'how do you want your audiences to listen to your music'. I got so many interesting answers and discussions with various performers and composers so I have enlarged (sic) the question into a short interview, which I will hold with a handful of composers in Finland and in England - mapping the thoughts and further questions that composers (leaving performers out of this particular research) have on the matter. I would very much like you to be one of the four or five composers I'll be interviewing. Not only do I think that you will have insightful thoughts on the matter, but the discussions that we had a few years back are one of the sparks that led me towards this research. Your words on the role of the composer 'Our job is to make people listen better' have had a inspiring mark on me since. Enough swooning more heated discussing! If you agree for me to interview you for my theses, we could have it either in person during the next few months if we manage to meet in London (I'll pop down in December-January as well if this time round doesn't work), or over the phone. I will of course send you the questions beforehand.

Hope to see you soon, have a good weekend!

Friendly greetings,

Lauri